

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 215

Artikel: Meister des Übergangs : Annäherung an Theodor Sparkuhl : die Kamera in Filmkritik und Literatur
Autor: Aurich, Rolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867111>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

Meister des Übergangs

Annäherung an Theodor Sparkuhl:
Die Kamera in Filmkritik und Literatur

Er ist ein Fall für Nebensätze, Fussnoten und marginale Nennungen im Personenregister. Theodor Sparkuhl, kein ganz unbekannter Name, findet sporadisch Niederschlag in Arbeiten zur deutschen, englischen, französischen und US-amerikanischen Filmgeschichte. Doch es existieren nur zwei Meinungen über den Kameramann: Er gehörte zum deutschen Team Lubitschs bis 1922, und er war ein nicht unwichtiger Kameramann für amerikanische Noir-Filme der frühen vierziger Jahre. Ausserhalb der Biographie den Weg von Kameralenten zu verfolgen und so etwas wie ihren "Stil" mit dem Licht auszumachen, erscheint schwierig. Doch auch die biographische Spur kann Probleme bereiten. So finden sich häufig falsche Angaben über den am 7. Oktober 1894 in Hannover geborenen und am 13. Juni 1946 in Santa Fé gestorbenen Sparkuhl. Selbst seine Filmographie bleibt derzeit ein *work in progress*.

Wochenschau

In einer Selbstbiographie heisst es in dem 1926 von Kurt Mühsam und Egon Jacobsohn herausgebrachten «Lexikon des Films»: «Als Sohn des Bankdirektors Karl Sparkuhl in Hannover geboren, absolvierte ich das Lyzeum I (bis U.-Prima), trat dann für kurze Zeit in ein Übersee-Haus in Bremen ein und von dort zu Gaumont nach Berlin, wo ich – ein leidenschaftlicher Amateurphotograph – Gelegenheit hatte, mich auszubilden.» Aus einer Eintragung im Handelsregister geht allerdings nicht hervor, dass Sparkuhls Vater Karl im Bankgewerbe tätig gewesen ist: Der Reichsanzeiger dokumentiert lediglich die Eintragung der Firma «Theodor Sparkuhl & Co mit dem Niederlassungsorte Hannover und als deren Inhaber die Kaufleute Theodor und Karl Sparkuhl, beide Hannover.» (21.7.1899) Im April 1911 war es, als Sparkuhl zunächst bei der Berliner Dépendance der Firma Gaumont in der Abteilung



1

BEAU GESTE
Regie: William
Wellman (1939)

2

2
Theodor Spar-
kuhl (mit Ziga-
rette) am
27. Juni 1924
auf dem Gelände
des Studio
Babelsberg

Ernst Lubitsch bestand noch um 1920 darauf, dass seine deutschen Filme möglichst von Theodor Sparkuhl fotografiert würden.

für den Verkauf von Filmprojektoren Fühlung aufnahm mit der Branche, der er Zeit seines Lebens verbunden bleiben sollte. Wie ihm der Sprung vom "Verkäufer" zum Operateur gelang, bleibt allerdings ungeklärt. Denn schon während des Ersten Weltkrieges arbeitete er für die Eiko-Film-GmbH als Wochenschaukameramann, vermutlich in Ostpreussen und an der Ostfront, andere Quellen sprechen von Russland und vom Mittleren Osten. Nur vier von 64 Firmen, so Friedrich Zglinicki 1956 in «Der Weg des Films», wurden für solche "Frontaufnahmen" zugelassen. In ihrer Berliner Dissertation von 1938, «Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz», schreibt Gertraude Bub: «Die in Deutschland zugelassenen Filmoperateure für Frontaufnahmen waren folgende: 1. Messter Film-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Herr Ingenieur Karl Froehlich [= Carl Froelich], Photograph Willi Gabel; 2. Eico-Film-G.m.b.H., Photograph E. Lorenz, T. Sparkuhl; 3. Express-Film Co., Freiburg/Br., Robert Schwobthaler, Bernhard Gotthart; 4. Martin Kopp, München, Martin Kopp, Bartolomäus Seyer. Diese 8 Männer arbeiteten nicht allein für ihre Filmfirmen und das Publikum, sondern in weitestem Masse auch für das Kriegsministerium, das in einem grosszügig angelegten Archiv militärische Aufnahmen als Lehrmittel sammelte.»

Wie schnell Filmgeschichtsschreibung mit Schlüssen bei der Hand sein kann, wenn die Kenntnis des biographischen Details jene von Filmen ersetzen muss, zeigt eine Apodiktik, die sich niederschlägt in dem 1993 erschienenen Handbuch «Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis heute». Dort heisst es, Sparkuhls stilistische Eigenheiten hätten sich entfaltet «in der Einheit von dokumentarischem Anspruch – beeinflusst durch seine Ausbildung bei der Wochenschau – und dem sensitiven Gefühl für die Wirkung von Esprit und Geist in der Physiognomie des Bildes.» Wer aber weiss schon, von welchem Operateur welche Wochenschauaufnahme gedreht wurde? Und ist dieses Genre tatsächlich derart überindividuell zu begreifen?

Frühes Lubitsch-Licht

In der Rückschau sprach Ernst Lubitsch 1947 davon, dass für ihn *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (1919), *DIE PUPPE* (1919) und *KOHLHIESELS TÖCHTER* (1919/20) seine hervorragendsten deut-

schen «Filmlustspiele» waren. Von den *period films* hielt er *CARMEN* (1918), *MADAME DUBARRY* (1919) und *ANNA BOLEYN* (1920) für die wichtigsten. Stilistisch setzte er dagegen die Kammerspiele *RAUSCH* (1919) und *DIE FLAMME* (1922). Obwohl nicht erfolglos, waren sie aus seiner Sicht von den Zeitgenossen nicht richtig eingeschätzt worden. Bei den meisten dieser Filme führte Sparkuhl die Kamera, dem schon Ende 1916 der Wechsel von den Weltkriegsfronten in die Tempelhofer Union-Ateliers zu Ernst Lubitsch geglückt war. Klaus Kreimeier sieht in dem Team, das der um sich scharte, eine ideale Mischung aus verschiedenen Talenten und Charakteren. In der Tat bestand der Regisseur, nach einem Wort Ezra Goodmans, darauf, dass seine deutschen Filme möglichst von Sparkuhl fotografiert würden. Dann jedoch, tief beeindruckt von den Dimensionen des amerikanischen Filmgeschäfts, vom professionellen Management, der effektiven Werbung und dem Können der Kameraleute, kam Lubitsch Mitte Januar 1922 von seiner ersten USA-Reise zurück. Keine zwei Jahre später, im Dezember 1923, plazierte er, inzwischen endgültig in Hollywood angekommen, im «American Cinematographer», dem seit 1920 erscheinenden Organ der «American Society of Cinematographers», einen Artikel, in dem er von den Leistungen und dem «sportlichen Ehrgeiz» der dortigen Kameraleute schwärmt, die «eine eigene Klasse für sich» bildeten: «Ich möchte gegenüber meinen früheren deutschen Mitarbeitern um keinen Preis der Welt undankbar erscheinen. Viele Aufnahmetechniker drüben waren ebenso gewissenhaft und sauber in ihrer Arbeit wie die amerikanischen Photographen. Aber ihre ganze Stellung innerhalb der Industrie ist eine völlig andere als die ihrer Kollegen hier. In Amerika spricht der Kameramann ein für alle Male das entscheidende Wort. Der Architekt mag die prächtigste Szenerie in Vorschlag bringen, wenn der Aufnahmetechniker nicht mit aller Bestimmtheit voraussehen kann, dass es möglich ist, den Bau so auszuleuchten, wie er sich die Sache denkt, so wird das glänzende Projekt des Architekten abgelehnt. Die letzte Frage lautet stets: "Was sagt der Kameramann dazu?" Und seine Meinung ist entscheidend.» (deutsch zuletzt in: «Filme», Nr. 5, 1980)

Das Tanzen und Springen des wartenden Josef auf dem Muster des Parkettbodens in der Eingangshalle des Hauses Quaker, eine urkomische Szene

in dem frechen, schwungvollen *DIE AUSTERNPRINZESSIN*, ist ganz einfach von der Seite gefilmt. Dann aber, schräg von oben, überführt der Zeitraffer sie ins Stakkatotempo. Ein Einfall des Regisseurs, eine Arbeit des Kameramannes. Auch die weitgehende Symmetrie beim Bildaufbau (in der Halle, auf der Treppe) dürfte ähnlicher Arbeitsteilung zu verdanken sein. Schon hier stellt Sparkuhl, später wegen der Massenszenen in Lubitschs Historien-Filmen hochgelobt, genau diese Qualität in einer Komödie unter Beweis: Für die Hochzeitsszene im Hause Quaker wurden dreihundert Berliner Kellner engagiert, die in einem einstudierten Ballett den Fluss der Speisen unterhalten und mit einem Schlag dem rasanten Tanzvergnügen einiger hundert Gäste Platz machen. Die Dynamik dieser "Foxtrott-Epidemie", sie erreicht auch das Volk in der Küche, entwickelt sich nicht zuletzt aus einem schön rhythmisierten Wechsel aus Totalen und näheren Einstellungen.

Die zeitgenössische Kritik ist durchaus empfänglich für Leistungen der Kameraleute. Sie ergeht sich nicht in der Beschreibung von Wirkungen, sondern liefert – heute kaum denkbar – Informationen, die weit über das Filmelerlebnis hinausweisen. In einer Kritik zu Lubitschs Ausstattungsschau *DIE BERGKATZE* (1921) lobt Willy Haas im «Film-Kurier» Sparkuhls Fotografie – «sogar die furchtbar schweren Aufnahmen im Schnee höchst akzeptabel. Und, natürlich, die interessanten Aufnahmen des Feuerwerks» (13.4.1921). Und «Der Film» macht am 2.10.1921 zu *DAS WEIB DES PHARAO* (1921), einem «Spannungsfilm. Ägypterfilm. Massenfilm. Viertens: Kanonenfilm» (Alfred Kerr), Bemerkungen zu Licht und Kamera: «Das Eigenartige der Nachtaufnahmen (...) bestand aber darin, dass sie tatsächlich zur Zeit fast völliger Dunkelheit gedreht wurden und überhaupt nur dadurch möglich waren, dass Lubitsch über technische Hilfsmittel verfügte, die in Deutschland ihre erstmalige Anwendung fanden. Sein Operateur Sparkuhl hatte amerikanische Aufnahmeapparate von Bell und Hobels (= Howell) zur Verfügung, und ausserdem verwendete man Scheinwerferlicht in bisher für Filmzwecke unbekannter Konzentration. Was die Deutschen für militärische Zwecke bereits im Kriege verwendeten, nämlich Scheinwerfer, die eine Million Kerzen Lichtstärke haben, werteten die Amerikaner durch ihre sogenannten "Sunlightlampen" für



1

1
SUMURUN
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)

2

2
ANNA BOLEYN
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)



3

3
MADAME
DUBARRY Regie:
Ernst Lubitsch
(1919)



Sparkuhl fordert eine enge Beteiligung am gesamten Herstellungsprozess eines Films. Am liebsten spreche er schon an Hand des Drehbuchs mit dem Regisseur das Schneiden der einzelnen Szenen durch, um ganz frei für die Bildwirkung und die plastische Herausarbeitung der einzelnen Szenen zu sein.

Filmaufnahmen aus. Wir haben somit auf dem Umwege über Amerika die Variante einer deutschen Erfindung vorgelegt bekommen, bei der man sich wundert, dass sie nicht durch und bei uns insbesondere für die bildlich so ungeheueren Möglichkeiten zulassenden Abend- und Nachtaufnahmen schon längst ausgenutzt wurde.»

Pick und Pabst, Dupont und Robison

Zu GRAUSIGE NÄCHTE, einer von Carl Mayers «Leidenschafts- und Schicksalstragödien» (R. in «Der Welt-Film», 5.9.1921), die Lupu Pick 1921 inszenierte, schreibt Fritz Olinsky am 28.8.1921 in der «Berliner Börsen-Zeitung», ohne konkret zu werden: «Photographisch ist der Film glänzend, man bekam eine ganze Reihe wirkungsvoller Lichteffekte zu sehen, manche Bilder wirkten ausgesprochen plastisch.» Herausgehoben werden «Finessen von Licht- und Schattenwirkungen, Verschleierungen und Bildverkürzungen» («Der Welt-Film»), auch sei «jede Apparatstellung oder -bewegung wirkungsvoll berechnet» (Fritz Podehl, «Der Film», 28.8.1921). Den Namen des Kameramannes verschweigt die Kritik, jeder Effekt wird dem Autor Carl Mayer und dem Regisseur zugeordnet.

Eine noch heute begeisternde Kooperation zwischen Sparkuhl und dem Regisseur Ewald André Dupont stellt DAS ALTE GESETZ (1923) dar, einer von zwei jiddischen Filmen Duponts. Die Handlung spielt in den galizischen Ghettos und im Wien der sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. In «Die dämonische Leinwand» schwärmt Lotte H. Eisner: «Das Zeitkostüm hat nichts mehr von einer Verkleidung, Daguerrotypen sind lebendig geworden; Krinolinen gleiten über das Parkett, schwingen über frische Rasenflächen. Der leuchtende Reichtum von sich wandelnden, verfließenden Impressionen entzückt das Auge. Und selbst in den ländlichen Ghetto-Szenen weiss Dupont mit unendlichem Feingefühl die dunklen Töne zu beleben, mit Hilfe seines Kameramannes Theodor Sparkuhl Kontrast-Härten zu vermeiden. Das Verschwimmende einer Radierung aus der Rembrandt-Schule scheint auszufließen.» Wesentlich mitverantwortlich für diesen Effekt sind die fein gearbeiteten Bauten von Kurt Kahle nach Entwürfen von Alfred Junge: gebaute Gänge, Pfade, Lehmräume. Einige Entwürfe, Atelierstudien, Figuren, archi-

tektonische Entwürfe und Filmfotos, die während des Filmens entstanden waren, wurden im Oktober 1923 in einer Berliner Buchhandlung am Kurfürstendamm ausgestellt – dies ein Hinweis darauf, auf welches Interesse solche eigenständige Arbeit stossen konnte.

Ein umfangreiches Gespräch mit Sparkuhl erscheint am 9. Mai 1925 im «Film-Kurier». Die Arbeit mit Lubitsch und Dupont ist danach für ihn die bislang schönste gewesen. DIE FLAMME (Lubitsch, 1922) und DAS ALTE GESETZ schätzt er mehr als andere Produktionen, weil er vor allem dort «diese unerhört intensive und künstlerisch befriedigende Zusammenarbeit sämtlicher an der Herstellung des Films beteiligten Personen» erlebt habe. Nur auf diese Weise könne ein gutes Produkt entstehen. Und das sei auch mit ein Grund, warum er nicht nach «Amerika gehen wolle, da ihm die Befriedigung rein künstlerischer Tendenzen, die Herausarbeitung der Individualität, wichtiger als alles «business» erscheine.» Sparkuhl, demnach ein Idealist, fordert eine enge Beteiligung am gesamten Herstellungsprozess eines Films. Am liebsten spreche er schon an Hand des Drehbuchs mit dem Regisseur das Schneiden der einzelnen Szenen durch, um ganz frei für die Bildwirkung und die plastische Herausarbeitung der einzelnen Szenen zu sein. Stilistisch bevorzuge er «brillante, schön modulierte und weiche Bilder.» Technik ist für ihn etwas Selbstverständliches, er selbst sieht sich zunächst als schaffender Künstler und dann erst als Fotograf. Trotzdem war er auch technikbegeistert. Zu diesem Zeitpunkt nämlich hatte er bereits eine Amerikareise auf einem «15000 Tonnen grossen Dampfer» unternommen, auf dem er «mit nur einer einzigen transportablen Atomlampe» bei einer Bordfestlichkeit das gesamte Promenaden-deck habe drehen können. Gegenüber Deutschland sieht er Amerika in vielen Filmbelangen um eine Nasenlänge voraus, vor allem würde die Sonne Hollywoods fehlen. Trotzdem möchte er höchstens vorübergehend zum Studium erneut herübergehen. Es kam anders.

MANON LESCAUT (1925/26), Arthur Robisons Pariser Kostümfilm reinsten Wassers, trägt seine Geschichte «mit Hilfe einer unbeschreiblich herrlichen und raffiniert reichen Photographie mit grossem Aufgebot malerischer Szenen, Spielsaal, Modesalon, nächtlicher

Kampf, in einem bewusst festgehaltenen Gobelinstil» vor, beschreibt Roland Schacht in der «B. Z. am Mittag» am 16.2.1926. Lya de Puttis Manon, ihr «Wesen», ihr Blick, ihre Gesten, ihre Kraft zur Verführung wird von der Kamera sehr bewusst und mit Blick auf die Wirkung herausgearbeitet. Manchmal jedoch bleiben die Bilder innerhalb dieser aufwendig dekorierten Geschichte (Bauten und Kostüme: Paul Leni) ein wenig «unverständlich». Dann sind sie angefüllt mit visuellen Strukturen, Fensterrahmen, Linien, Spiegeln, die von der «reinen» Narration ablenken. Auf Bilder, die sich in ihrem «Reichtum» verlieren, folgen dennoch Zeugnisse einer Bewusstheit des Umgangs mit dem Apparat: Sprünge von der Nah- in die Totaleinstellung, um das Motivische zu unterfüttern, eine erstaunliche Tiefenschärfe in den Räumen oder die weitgehende Verweigerung von Fahraufnahmen.

Eine zeitgenössische Bewertung Sparkuhls liefert 1926 «Das grosse Bilderbuch des Films», dem er als verhältnismässig junger Mann gilt, «kein alter Photograph im wahrsten Sinne des Worts, aber ein Meister des «grossen Bildes», grosser Massenszenen, der allerdings leider in der letzten Zeit keine Aufgaben bekommen hat, in denen er wirkliche Proben seines grossen Könnens ablegen konnte. Trotzdem zeigt seine MANON LESCAUT die photographische Schulung, die Nuancierung des Tons, die erst den Wert eines Bildes ausmacht, seine überlegene Fähigkeit, die Figuren im Bild zu verteilen, mit allen modernen Errungenschaften der Phototechnik zu arbeiten.»

Gemeinsam mit Adolf Trotz inszeniert Sparkuhl 1927/28 seinen einzigen Film, die Liebes- und Mordgeschichte DER STAATSANWALT KLAGT AN!, eine Thematisierung der Todesstrafe. Hans Feld urteilt am 10.8.1928 im «Film-Kurier»: «Der Zusammenarbeit zwischen Nurinszenator und Kameramann-Regisseur ist eine ganze Reihe geschickter Einstellungen zu danken. In der Art, wie Personen ins Bild gebracht werden, wie von der Kamera her die Regie beeinflusst wird, ist der – gute – Einfluss des Optischen deutlich festzustellen. Die sparsam angedeuteten Bauten stellte Victor Trivas. Johann Männling, der ausführende Kameramann, hat in der Lichtausgleichung zwischen Totale und Grossaufnahme noch eine ganze Menge zu lernen.» Vernichtend der Kritiker im «Film-Journal» zwei Tage später: «Von

1
DAS WEIB
DES PHARAO
Regie: Ernst
Lubitsch (1921)

2
Bei den
Dreharbeiten zu
DAS WEIB
DES PHARAO

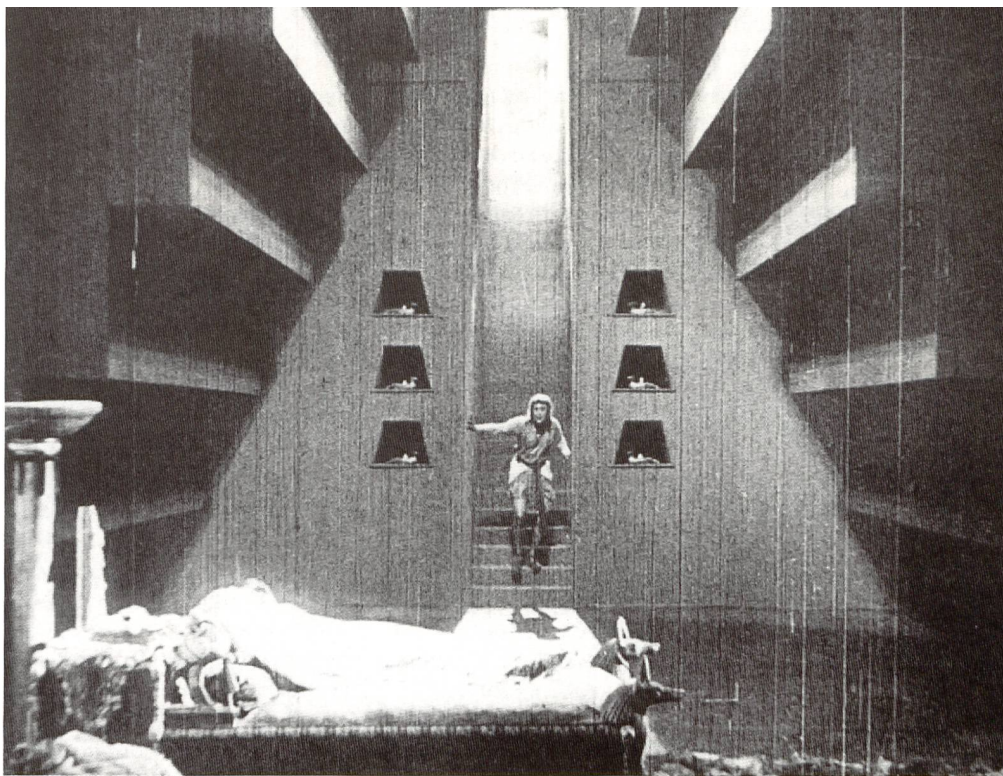
3
BEAU GESTE
Regie: William
Wellman (1939)

der Photographie ist zu schweigen.» Zwar findet die «Filmtechnik» aus Halle die Regie «im Spielmässigen unbeholfen», erkennt aber «sehr gute Wirkungen im Photographischen». (18.8.1928) Solch uneinheitliche Wahrnehmung überrascht. Fehlen noch die Massstäbe? Ausgerechnet Sparkuhls einziger Ausflug in den Regiestuhl weist eine auffällige Kamera auf. Sie fährt, sie hüpf, sie schliesst und öffnet ihre Blenden, sie kennt einige durchdachte Grossaufnahmen genauso wie das Erzählen mit den Mitteln der Doppel- und Mehrfachbelichtung. Solchen Manierismen steht innerhalb der vermutlich auch aus Kostengründen äusserst karg gehaltenen Büro- und Gerichtsräume eine überzeugende Fähigkeit der geduldischen Wahrnehmung gegenüber. So, als auf den Freispruch eines Angeklagten nicht die Reaktion der Zuhörenden folgt, sondern die Kamera einen kaum sichtbaren Ruck registriert, der durch den Saal geht. Der Apparat, an die Wand des Saals gedrückt, steht dabei hinter den Richtern.

Sparkuhls letzter Film in Deutschland ist Georg Wilhelm Pabsts *ABWEGE* (1928), eine moderne Ehegeschichte, zu der Hans Feld im «Film-Kurier» indirekt Anmerkungen zur Kameraarbeit anbietet: «Immer geht bei Pabst etwas vor. Nie konzentriert er die Einstellung auf Monologe und Duos seiner Schauspieler. Der Hintergrund, sonst zumeist tot, bleibt bei ihm belebt. Dadurch erhalten seine Bilder den Eindruck des Lebensechten. Sie sind Ausschnitte, aus denen man den ganzen Komplex rekonstruieren kann.» (6.9.1928) Doch zieht er die bemerkenswerte Bewusstheit im Umgang mit Licht und Schatten auf die Seite Pabsts: «Sparkuhl, nicht in die Lage versetzt, eigene Wege zu gehen, fotografiert innerhalb des gezogenen Rahmens klar und sauber.»

Unter Briten

Was Sparkuhl bewog, seine Karriere ab 1928 vorläufig in England fortzusetzen, ist nicht bekannt. Bei den «British International Pictures» (B.P.I.) in London drehte er insgesamt acht Filme. Er gehörte zu der in der frühen Tonfilmzeit grossen Gemeinde deutscher Filmschaffender in London. Rachel Low befindet in ihrer «History of the British Film», besonders die ausländischen Kameralaute hätten eine Art ästhetischen Modernisierungsschub im britischen Film ausgelöst, und Geoff Brown stellt in seinem Essay «Von Cali-



1



2



3

Jean-Pierre Bley betont Sparkuhls künstlerische Bedeutung für LA CHIENNE von Jean Renoir, die besonders in einem «plastischen Reichtum» innerhalb der Tiefenschärfe bestehe, den es in Frankreich zu dieser Zeit kaum gegeben habe.

gari nach Bournemouth» fest: «Die britische Filmindustrie hatte seit den zwanziger Jahren Talente aus dem Ausland heftig umworben. Produzenten suchten Filmtechniker vom europäischen Kontinent, um ihren Filmen künstlerischen Glanz und internationale Glaubwürdigkeit zu verleihen, die ihre hausbackenen Landsleute nicht zu geben in der Lage schienen» (in «Kunst und Exil in Grossbritannien: 1933-45», hg. von Hartmut Krug, 1986). Der englische Film suchte schon früh den Kontakt mit Deutschland, Hitchcock drehte 1925 in München THE PLEASURE GARDEN (IRRGARTEN DER LEIDENSCHAFT), Herbert Wilcox machte mehrere gemeinsame Unternehmungen mit der Ufa, darunter DECAMERON NIGHTS (DEKAMERON-NÄCHTE, 1924) mit Sparkuhl an der Kamera. Ewald André Dupont, Arthur Robison und viele andere fanden für eine gewisse Zeit ihren Platz in London.

1928 filmte Sparkuhl in London Henrik Galeens Kriminal- und Liebesaffäre AFTER THE VERDICT, in der Georg F. Salmony «alle Kindlichkeitsrekorde» überboten sah. Der Film um Vivian, Clive und Jim sei «von einer geradezu sehenswerten Unwahrscheinlichkeit», lasse aber als Trost den sanften «Zauber des Milieus. London, die garden parties, nette, alte Herren im Zylinder, saubere college boys in Tennishosen, Wimbledon, Richter in Perücken. Big Ben, gepflegte Menschen und Dinge ...», schreibt er am 8.2.1929 in der «B. Z. am Mittag». Ähnlich kann auch der Kollege Fritz Walter im «Berliner Börsen-Courier» nicht viel mehr entdecken als «eine für den Spielfilm neue Szenerie, eine interessante Erweiterung seines Bildgebietes: weite Rasenflächen und komfortable Klubhäuser, Londoner Strassen und das feierliche Zeremoniell eines englischen Gerichtshofes.» Kurzum: «London selbst ist noch nie so vorteilhaft im Film gezeigt worden», formuliert Georg Herzberg am 8.2.1929 im «Film-Kurier», räumt aber ein: «Die Tenaufnahmen sind nicht ganz durchdacht. Eine geschicktere Apparateneinstellung hätte mehr den Sinn der Geschehnisse erfassen können.» Gewiss sind an AFTER THE VERDICT am überzeugendsten Licht und Luft der Weltstadt London eingefangen. Auf dieser Atmosphäre jedoch (die auch mit der Zeit des Zuschauers zu tun hat, Räume hier ausgiebig auf sich wirken zu lassen) liegt von Beginn an ein Schatten. Eine lange Kamerafahrt über eine Hochzeits- tafel, zu deren Seiten Lampenschirme

wie Trauerweiden sich ausnehmen, mag etwa ein überdeutlicher Ausdruck solchen Kalküls sein.

«Chef des lumières»

Es ist zu vermuten, dass Sparkuhl die zahlreichen Spiel- und Kurzfilme bei den noch sehr jungen Pariser «Etablissements Braunberger-Richebé» als eine Art «Abteilungsleiter Kamera» gedreht hat. Zwei davon sind zu «Klassikern» geworden. Im März 1931 fotografierte er in Billancourt zusammen mit Roger Hubert Renoirs gut einstündigen ON PURGE BÉBÉ, zugleich dessen erster Tonfilm (sowie das Leinwanddebüt von Fernandel), entstanden im wesentlichen innerhalb der drei Wände einer Theaterdekoration. Die karnevaleske Geschichte um einen Jungen, der sein Abfuhrmittel nicht nehmen will, ist vor allem berühmt geworden durch das Geräusch einer Wasserspülung – Renoir hat die Geschichte hundertmal erzählt. Für André Bazin war dies Renoirs Film mit den längsten Einstellungen. Er sei, so Renoir, genau wie anschliessend LA CHIENNE oft mit drei Kameras gedreht worden, musste aber in wenigen Tagen fertig sein, denn dann galt das Wort des Co-Produzenten Roger Richebé, mit LA CHIENNE das nächste grosse Projekt Renoirs zu produzieren. Zur Relation von Kameraarbeit und Drehzeit sagt Renoir im Dezember 1957 in einem Interview mit Rivette und Truffaut in den «Cahiers du Cinéma»: «Wo ich mit der Kamera etwas aufwendiger arbeiten wollen, war ich gezwungen, mich zu beschränken, um meine dreissig oder vierzig Einstellungen pro Tag zu schaffen. Aber es war schön. Ich war zufrieden!» (deutsch in Ulrich Gregors 1970 erschienener Dokumentation «Jean Renoir und seine Filme»)

LA CHIENNE gilt als «Beginn» des «poetischen Realismus» – der kleine Mann als tragischer Held wurde zum Filmthema, aus Michel Simon wird in dieser dunklen und dunkel gefilmten Geschichte ein Clochard. In Deutschland empfand man das Sujet «für herkömmliche Zensurbegriffe» als gewagt, man sah «wahre Bilder aus dem Milieu des Dirnen- und Zuhältertums», wie der «Film-Kurier» am 7.12.1931 mit Kennerblick berichtete. Siegfried Kracauer hingegen bedauerte es in der «Frankfurter Zeitung» vom 16.9.1932, dass LA CHIENNE noch nicht nach Deutschland gelangt ist, sei dieser Film doch «ein gutes Beispiel für jenen Realismus, den der Film im allgemeinen

und der deutsche Film im besonderen offenbar nicht aufzubringen wagt.» Die Rede vom «Realismus» bezieht sich hier auf die Arbeit Renoirs, die Wahl der Exterieurs und vor allem auf den Gebrauch des Tons, erwähnt aber jene des Kameramannes nicht (ausgerechnet bei Kracauer, dem Theoretiker der Teamarbeit im Film!). Auch in einem noch sehr jungen Text Laurent Cassagnas ist die Rede von der «Kamera Renoirs», die «beim schäumenden Bier, den Spielautomaten und den tanzenden Paaren» verweile. Danach schlägt sich «die Aufmerksamkeit für das realitätsnahe Detail (...) auch in den technischen Kunstgriffen nieder, insbesondere in der Verwendung kurzer Brennweiten, wodurch eine für diese Zeit erstaunliche Tiefenschärfe erreicht wird», schreibt er in «CiCim» (Februar 1995). Doch weshalb ist keine Rede von der Arbeit des Mannes, der in einer Kritik des Films von Jean George Auriol in «La Revue du Cinéma» vom 1.12.1931 immerhin als «Chef-opérateur» bezeichnet wurde? Jean-Pierre Bleys' Übersicht zu ausländischen Kameralenten in Frankreich (in «Positif», Januar 1988) betont jedoch Sparkuhls künstlerische Bedeutung für LA CHIENNE, die besonders in einem «plastischen Reichtum» innerhalb der Tiefenschärfe bestehe, den es in Frankreich zu dieser Zeit kaum gegeben habe.

Europa adé – Deutsche in Hollywood

Vermutlich ist Karl Freund der bekannteste unter den deutschen Kameralenten, die in die Vereinigten Staaten auswanderten. Zu ihrer dortigen Akzeptanz hat Robert Müller am Beispiel von Franz Planer ausführlich berichtet (in dem von Christian Cargnelli und Michael Omasta herausgegebenen Buch «Schatten / Exil», Wien 1997). Im Dezember 1931 betrat Theodor Sparkuhl den Boden der USA, wo er mehr als sechzig Filme fotografierte. Wie würde Ernst Lubitsch dem Neuankömmling begegnen? Herbert Spaich schreibt in seiner Lubitsch-Monographie, leider ohne Quellen dafür zu nennen, der Star-Regisseur habe sich in Zurückhaltung beim Engagement von Emigranten geübt, «vor allem, wenn es sich um frühere Mitarbeiter handelte» wie Theodor Sparkuhl: Er «hielt auf Distanz, vermittelte ihm aber einen Vertrag mit der Paramount, allerdings nur als Kameramann bei B-Pictures. Bis zu seinem Tod wurde Sparkuhl ausschliesslich als Kameramann bei «kleinen» Kriminalfilmen beschäftigt.» Was schlicht falsch

- 1
DIE AUSTERN-
PRINZESSIN
Regie: Ernst
Lubitsch (1919)
- 2
ON PURGE BÉBÉ
Regie: Jean
Renoir (1931)
- 3
LA CHIENNE
Regie: Jean
Renoir (1931)
- 4
KÖHLHIESELS
TÖCHTER
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)

ist. Bereits im Januar 1932 soll Sparkuhl nach einer Notiz im «Film-Kurier» vom 17.1.1933 für die amerikanische «Kamera-Union» eine Inspektionsreise durch die USA unternommen und zuvor «drüben mit grossem Erfolg verschiedene amerikanische Tonfilme» gedreht haben. Nach gut drei Wochen widerspricht das Blatt seinem ersten Beitrag insofern, als nun doch erst die Aufnahme in die «International Photographers of the Motion Picture Industries» Sparkuhl nach neunmonatigem Aufenthalt die Arbeit in Hollywood ermögliche: «Versuche verschiedener Firmen, ihn früher zu beschäftigen, scheiterten an dem Widerstand der Organisation der Kameramänner.» (11.2.1933)

1935 und 1936 war Sparkuhl unter anderem Kameramann bei drei Filmen von Mitchell Leisen, er traf bei *FORGOTTEN PLACES* (1936) erneut auf den inzwischen emigrierten Regisseur Dupont und kooperierte 1937 bei dem Musical *HIGH, WIDE AND HANDSOME* mit Rouben Mamoulian. Bis 1945 arbeitete er fast ausschliesslich für Paramount (wo auch Ernst Lubitsch in den dreissiger Jahren die meisten seiner amerikanischen Filme drehte), unter anderem mit William Wellman (*BEAU GESTE*, 1939) und Stuart Heisler (*THE GLASS KEY*, 1942). Im Mai 1941 erscheint ein Artikel von ihm im «American Cinematographer» über den optimalen Gebrauch von Belichtungsmess-Apparaturen, ein technisch orientierter Beitrag, der zu besseren Bildern vor allem im Amateur-Bereich führen soll. Weiters publizierte Äusserungen Sparkuhls waren bislang nicht zu finden.

Der gebürtige Hannoveraner arbeitete in Hollywood in allen wichtigen Genres. Ob Melodram (*FOUR HORSES TO KILL*, Mitchell Leisen, 1935), Musical (*THE BIG BROADCAST OF 1937*, Mitchell Leisen, 1936; *SECOND CHORUS*, H.C. Potter, 1941), Film noir (*AMONG THE LIVING*, Stuart Heisler, 1941; *THE GLASS KEY*; *STREET OF CHANCE*, Jack Hively, 1942) oder Abenteuerfilm (*IF I WERE KING*; Frank Lloyd, 1938; *BEAU GESTE*): als Kameramann galt es, sich den Studiovorgaben anzupassen. Trotzdem fallen gerade in dem mit Gary Cooper, Ray Milland und Robert Preston prominent besetzten Fremdenlegions-Melodram *BEAU GESTE* (einem Remake des stummen Films von 1926), das eine grosse Professionalität und Beherrschung aller Mittel verrät, neben den *production values* im besonderen die Lichtstrategien auf. Innerhalb einer



1



2



3



4

Was *BEAU GESTE* auszeichnet, ist die Übersichtlichkeit und "Reinheit" seiner Einstellungsplateaus. Sparkuhls Bemühen, besonders in grösseren Räumen mit der Anordnung von Personen Hinter- und Vordergründe als Balance zu arrangieren, wird spürbar.

grossen Transparenz der Bilder wird Licht plötzlich nicht nur "sichtbar", sondern leitendes Element für die Wahrnehmung. Von aussen konsequent durch Jalousien und Schlitz geworfen, hinterlässt es scharf konturierte Streifen auf Flächen. Sowohl in dem Fred Astaire-Musical *SECOND CHORUS* als auch in dem altmodisch inszenierten James-Cagney-Kleinstadtdrama *JOHNNY COME LATELY* (1943) ist dieser Methode Sparkuhls wiederzubegegnen. Trotz der vollkommen verschiedenen Sujets kennen besonders die historisch um 1940 "einsetzenden" Filme noir ein solch partiell beleuchtetes Halbdunkel. Was allerdings *BEAU GESTE* davon deutlich absetzt, ist die Übersichtlichkeit und "Reinheit" seiner Einstellungsplateaus. Auch hier nämlich wird Sparkuhls Bemühen spürbar, besonders in grösseren Räumen mit der Anordnung von Personen Hinter- und Vordergründe als Balance zu arrangieren. Das ist, wie auch die offenbar gründliche Vorliebe für optische Symmetrien, in *DIE AUSTERNPRINZESSIN* schon genau so zu erkennen wie zwanzig Jahre später in *BEAU GESTE*. Und freilich konnte Sparkuhl auch seine Lubitsch-Erfahrung mit Massenszenen hier gewinnbringend anwenden in den grossen Schlachten um das Wüstenfort. Doch auch an durchkalkulierten Stimmungen versucht er sich hier, etwa wenn zur Täuschung der angreifenden Tuaregs tote Fremdenlegionäre in die Schiessscharten gestellt werden, um eine längst nicht mehr gegebene Stärke zu suggerieren. So gespenstisch diese nächtliche Szenerie auch wirken mag, übertroffen wird sie noch von der wuchtigen Dynamik der gegen den Himmel fotografierten Soldatentode.

Die amerikanische Literatur zum Film noir ordnet Sparkuhls Beitrag in diesem Genre nicht selten seiner Herkunft vom «deutschen expressionistischen Film» zu. Dies ist eine noch immer allgemein übliche und falsche Zuschreibung, welcher deutsche Filme der zwanziger Jahre allgemein als «expressionistisch» gelten. So heisst es beispielsweise in John Tuskas Studie «Dark Cinema» von 1984 zu *STREET OF CHANCE*, der von einem Mann mit Gedächtnisverlust erzählt: «Theodor Sparkuhl, the cinematographer, was well trained in the German Expressionist school and it is to him probably, more than to Jack Hively, that the film owes its noir visual style.» Dies ist nur ein Beispiel von vielen. Mit in Wohnungsfenstern eingespiegelten Visionen, weit

ausholenden Fahrten und dem Gebrauch des Transfokator-Objektivs setzt aber die Kamera gerade hier keine Noir-Standards, genauer: Sie ist in dieser Adaption eines Romans von Cornell Woolrich von solchen Regeln noch weit entfernt. Was übrigens auch für die Story gilt, die schnell auf ein simples Whodunit zuläuft und an Noir-Atmosphäre lediglich einige äusserlich bleibende Motive wie nächtliche Strassen und verlöschende Laternen bietet. Ausgenommen davon bleibt eine lange, bedrückende Sequenz in einem abgedunkelten Haus mit niedrigen, herabgezogenen Decken, das nicht nur einen Mord gesehen, sondern zugleich auch Mörder und Zeuge beherbergt hat.

Robert Siodmak erwähnt Sparkuhl in seinen 1980 erschienenen Erinnerungen «Zwischen Berlin und Hollywood» im Zusammenhang mit *WEST POINT WIDOW* (1940/41), seinem ersten (und recht schwachen) Hollywoodfilm nach dem Abschied von Frankreich, auf rustikale Weise: Dieser Kameramann habe sich am zweiten Drehtag geweigert, eine Einstellung so zu filmen, wie er, Siodmak, es sich wünschte. «Solche Einstellungen macht man in Deutschland, aber nicht in Amerika!» sei die herablassende Erklärung Sparkuhls gewesen. Ein «Experte aus dem Schneiderraum», den Siodmak kommen liess, gab dem Regisseur recht, und von da an habe Sparkuhl keine Ratschläge mehr gegeben – «es war mir nur recht, dass er den Mund hielt.» Welches Deutschland der Kameramann wohl gemeint hat: jenes vor oder nach 1933?

Siodmaks ebenfalls emigrierter Bruder Curt schrieb zusammen mit Frank Spencer (Franz Schulz) die Story zu *PACIFIC BLACKOUT* (Ralph Murphy, 1941). «No documentary!» verheisst der Rolltitel, was auf den visuellen Stil verweist. Hell ist es hier nur in Räumen, niemals aussen. Es herrscht Verdunklung, für die Bevölkerung gehören Luftschutzübungen zum Alltag. Ein Mann wird verfolgt. Er wird geschützt von einer Frau. Ist er unschuldig? Die Dreharbeiten finden zwar noch im Frieden statt, doch die Uraufführung liegt bereits etwa fünf Wochen nach den amerikanischen Kriegserklärungen an Japan, Deutschland und Italien vom Dezember 1941. In der «New York Times» setzt sich Bosley Crowther am 15.1.1942 deshalb nicht mit dem Film auseinander, der ursprünglich «Midnight Angel» heissen sollte, sondern mit der Zumutung, die es bedeutet, ausgerechnet jetzt

ein Produkt herauszubringen, das ihm als nicht hinnehmbare Verharmlosung der ersten Situation erscheinen will. Der Film ist sicher nur Durchschnitt. Aber es ist wunderschön gefilmt, wie eine Frau, die im Dunkeln ihren Hund sucht, in einem Park ein Streichholz anzündet, um besser sehen zu können. Die Ausgangssituation einer Stadt fast ohne Licht an öffentlichen Plätzen dürfte Sparkuhl herausgefordert haben.

Bei seinem Tod durch Herzinfarkt hinterliess Sparkuhl seine Witwe und fünf Kinder. Im Dezember 1945 hatte er offenbar Paramount verlassen, heisst es im Variety-Nachruf. Sein letzter Film ist die United-Artists-Komödie *THE BACHELOR'S DAUGHTER* (Andrew L. Stone, 1946). Was war geschehen? Am 4. September 1945 hatte "Ted" Sparkuhl eine Vereinbarung mit dem Agenten Paul Kohner geschlossen, die ihm Aufträge verschaffen und für die restliche Zeit seiner Beschäftigung bei Paramount zunächst gebührenfrei sein sollte. Kein halbes Jahr später jedoch, mit Brief vom 12. Februar 1946, kündigte er diese Abmachung auf – «since I had no employment through your efforts at all.» In einem freundlichen Nebensatz führt er das auf die allgemeinen Umstände in der Filmindustrie zurück. – Sparkuhls stetige Wechsel der Länder bleiben (zurzeit noch) ungeklärt. Ist er allein den ökonomischen Gesetzen der Filmindustrie gefolgt? Kann er trotz der frühen Auswanderung als Exilant gelten? Biographische Stränge bleiben hier mit anderen noch unverbunden. Eine andere Frage, ein kleines filmhistorisches Detail, gleichfalls noch nicht auflösbar: In dem 1924 von Paul Ludwig Stein inszenierten Stummfilm *DER TRAUM VOM GLÜCK* sind die dann vom Wiener Modellhaus Max Becker ausgeführten Kostüme entworfen worden von «Chicky Sparkuhl». Hatte Theodor einen Bruder? Entwarf er nebenbei unter anderem Vornamen noch Kostüme? War er ein Multitalent?

Rolf Aurich

Grossen Dank schulde ich den vielen Kolleginnen und Kollegen aus Frankreich, England, den USA und Deutschland, die mir mit zahllosen Hinweisen und Informationen geholfen haben!