

Fabienne Liptay (Hg.)

PostProduktion

Bildpraktiken zwischen
Film und Fotografie

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 39

Fabienne Liptay (Hg.)
PostProduktion

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 39

FABIENNE LIPTAY (HG.)

POSTPRODUKTION

**BILDPRAKTIKEN ZWISCHEN
FILM UND FOTOGRAFIE**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2023

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Philipp Brunner

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich

Umschlagabbildung: Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008

© Stan Douglas, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers,

Victoria Miro und David Zwirner

ISBN 978-3-7410-0229-8 (OA)

ISSN 1876-3708



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Vorwort	7
Friedrich Tietjen Kontrollverlust und Sommersprossen Zum Verhältnis von Produktion und Postproduktion in der Fotografie	15
Steffen Siegel Make-up Manipulation und Postmanipulation in Sebastian Riemers <i>Press Paintings</i>	27
Karl Prümm Ein Labor der Bildlichkeit Die Bildästhetik in Digital-Video-Spielfilmen um die Jahrtausendwende	43
Fabienne Liptay Digitale Kompositbilder zwischen Film und Fotografie David Claerbout – Stan Douglas – Lech Majewski	77
Stefanie Diekmann Bilder einer Revolution Sergej Loznitsa filmt den Maidan	95
Maude Oswald Von der Fotografie zur Multimedialität Dokumentarfotografie im Angesicht der Folgen von Katrina	109
Achilleas Papakonstantis Intermedialität und Revolte Das Fotografische und das Politische der CINÉ-TRACTS	125

Volker Pantenburg

Object Lesson

Acht Anmerkungen zu Morgan Fishers PRODUCTION STILLS 143

Birk Weiberg

**Film Stills als postmediale Praktiken bei Cindy Sherman
und James Franco**

161

Burcu Dogramaci

Eine amerikanische Reise 1958/2010

Zum filmischen Vor- und Nachleben von Robert Franks Fotobuch
The Americans 179

Andreas Kreul

Precious Photos & Phony Photography

Zum fotografischen Familienbildnis in einigen amerikanischen
Spielfilmen 193

Wolfgang Brückle

Über die Wiederkehr der Fotografie im Film

Ein diegetischer Störfall 219

Sandro Zanetti

Gestaute und entfaltete Zeit

Fotografien in Atom Egoyans CALENDAR 243

Oliver Fahle

Prolog/Epilog

Fotografie als Außen des Films 257

Autor:innen

271

Bildnachweis

277

Fabienne Liptay

Vorwort

Von einem postfotografischen Zeitalter kann eigentlich nur unter der Voraussetzung sinnvoll gesprochen werden, dass damit nicht das Ende der Fotografie, sondern die Verlegenheit um ihre theoretische Bestimmung zum Ausdruck kommt. Eine Möglichkeit, dieser Verlegenheit zu begegnen, besteht darin, wie Rosalind Krauss vorschlug, die Fotografie an sich nicht als «Forschungsgegenstand», sondern als «theoretisches Objekt» zu begreifen.¹ Das bedeute auch, nicht «über» die Fotografie zu schreiben, vielmehr durch sie wie durch einen «Filter» zu blicken auf ein ganz anderes Feld der Analyse, so wie Roland Barthes über den Tod oder die Werbung und Walter Benjamin über die Kultur der Moderne schrieben: «Die Photographie ist das Zentrum, von dem aus dieses Feld genauer betrachtet werden kann. Insofern sie allerdings ein Zentrum ist, wird die Photographie selbst, so kann man sagen, zum blinden Fleck.»²

Als theoretisches Objekt war die Fotografie in hohem Maße produktiv gewesen, vielleicht darf sie gar als das wesentliche Moment gelten, um das herum ästhetische Praktiken und Theorien im 20. Jahrhundert immer wieder neu organisiert wurden. Rückblickend auf diese Blütezeit der Fotografie als «theoretisches Objekt» erscheint sie George Baker zu Beginn des 21. Jahrhundert bereits als Ausdruck einer Krise, als ein Sprechen über das Fotografische *nach* der Fotografie – nachdem sie im doppelten Sinne «überholt» wurde durch die Digitalisierung,³ die weniger einen technischen als einen diskursiven Wandel markiert, der die Begriffe und Konzepte in ständiger Bewegung hält. Dabei sieht Baker das Überleben der Fotografie gerade dort am Werk, wo so unterschiedliche Künstler:innen wie Gerard Byrne, James Coleman, Gregory Crewdson, Nancy

1 Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* [franz. 1990], übers. v. Henning Schmidgen. München: Fink 1998, S. 14.

2 Ebd.

3 George Baker, «Photography's Expanded Field», in: *October* 114 (Herbst 2005), S. 120–140, hier S. 122.

Davenport, Tacita Dean, Thomas Demand, Philip-Lorca diCorcia, Rineke Dijkstra, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Joachim Koester, Sharon Lockhart, Cindy Sherman oder Sam Taylor-Johnson in ihren fotografischen Arbeiten von filmischen Verfahren Gebrauch machen. Es ist genau dieses unentschiedene Verhältnis von Bewegung und Stillstand – «this hiccup of indecision, whether fusion or disruption»⁴ – an dem er das kulturell erweiterte Feld der Fotografie vermisst: «If the photographic object seems in crisis today, it might now mean that we are entering a period not when the medium has come to an end, nor where the expanded field has simply collapsed under its own dispersal, but rather that the terms involved only now become more complex, the need to map their effects more necessary, because these effects are both less obvious and self-evident.»⁵

In vergleichbarer Weise ist bei Raymond Bellour von einer «Ästhetik der Konfusion»⁶ die Rede, von einer ästhetischen Vermischung von Fotografie und Film, die jede Vorstellung von Medienspezifität in ihren materiellen und technologischen Voraussetzungen zurückweist. «Das Fotografische», schreibt Bellour, «lässt sich nicht auf die Fotografie reduzieren [...], es ist ein Dazwischen: es ist in der Bewegung und das, was sie unterbricht, der Transit; es ist im Stillstand und das, was seine relative Unmöglichkeit genannt werden kann».⁷ Wenn das Fotografische also Zustände benennt, in die Bilder eintreten oder durch die sie hindurchgehen, quer zur Unterscheidung zwischen den Medien und den «allzu reinen Fiktionen der Fotografie und des Kinos»,⁸ so wäre danach zu forschen, wie es in der künstlerischen Praxis jeweils ästhetisch imaginiert und theoretisch entworfen wird. Gleichwohl blieb dieses Projekt bei Bellour sowie in weiten Bereichen der jüngeren Forschungsdebatte auf die Auslotung des Spiels zwischen Bewegung und Stillstand in seinen schier unerschöpflichen Modulationen und zeitphilosophischen Implikationen bezogen.⁹

4 Ebd., S. 123. In Anlehnung an Rosalind Krauss' Aufsatz «Sculpture in the Expanded Field», in: *October* 8 (Frühjahr 1979), S. 30–44.

5 Ebd., S. 138.

6 Raymond Bellour, «Über das Fotografische» [franz. 2005], übers. v. Antonia von Schöning, in: Ursula Frohne / Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. München: Fink 2004, S. 687–718, hier S. 697. Siehe zum Begriff der «*esthétique de la confusion*» außerdem Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*. Paris: P.O.L. 2012, S. 179.

7 Bellour, «Über das Fotografische», S. 687.

8 Ebd., S. 717.

9 Siehe in diesem Zusammenhang u. a. die Buchpublikationen Raymond Bellour, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence 1990; Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L. 1999; Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press 1999; François Albera / Marta Braun / André Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot 2002; Hubert Damisch, *Fixe*

Eine andere Möglichkeit, das Fotografische zwischen «Film» und «Fotografie» zu bestimmen, besteht darin, es aus der Praxis der Produktion und Postproduktion heraus zu fassen. Wie vielgestaltig und historisch variabel diese Praxis ist, lässt sich nicht nur an den unterschiedlichen Diskursfiguren ablesen, in denen das Fotografische beschrieben wurde – vom «pencil of nature» (William Henry Fox Talbot) zu den «dark optics» (David Claerbout) oder vom «instant décisif» (Henri Cartier-Bresson) zur «ubiquitous photography» (Martin Hand) –, sondern auch am breiten Spektrum der Kontexte, in denen fotografiert wird. Dabei fordert die Frage, unter welchen Voraussetzungen Bilder die Bedingungen ihrer Produktion und Postproduktion erkennen lassen, auch die im fotografischen Diskurs gängige Unterscheidung zwischen Inszenierung und Dokumentation heraus. Denn sofern man Jean-Luc Godard beipflichten wollte, dass inszenierte Aufnahmen immer auch als Dokumente aufzufassen seien,¹⁰ da sie bestimmte historische Bildpraktiken und Gesten dokumentieren, so wäre umgekehrt einzuräumen, dass dokumentarische Aufnahmen immer auch Inszenierungen sind, da sie diese historischen Bildpraktiken und Gesten im Prozess ihrer eigenen Entstehung unweigerlich zum Verschwinden bringen.

In Harun Farockis EIN BILD (BRD 1983) zum Beispiel beobachtet die Kamera ein viertägiges Fotoshooting für das Magazin *Playboy* im Studio (Abb. 1), worin das Centerfold Girl, wie Farocki schreibt, die Position der «Sonne» einnimmt, «um die sich ein System dreht: Kultur, Geschäft, zu leben!».¹¹ Bezeichnend ist nicht alleine, dass der Film das Bild, das schließlich auf der Mittelseite im *Playboy* erscheinen wird, jenes «Zentrum eines Konzerns», niemals zeigt, sondern dass er durch es hindurch blickt auf seine Entstehung: «Man kann sich vorstellen, daß die Leute, die ein Bild

Dynamik. Dimensionen des Photographischen, übers. v. Till Bardoux. Berlin: diaphanes 2004; David Green / Joanna Lowry (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks 2006; Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006; Karen Beckman / Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press 2008; David Company, *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books 2008; Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité*. Paris: Publications de la Sorbonne 2008; Stefanie Diekmann / Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript 2010; Gusztáv Hámos / Katja Pratschke / Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt*. Marburg: Schüren 2010; David Bissell / Gilliam Fuller (Hg.), *Stillness in a Mobile World*. London: Routledge 2011; Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2011.

10 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Éditions Albatros 1980, S. 125 ff.

11 Harun Farocki, «EIN BILD», in: *14. Internationales Forum des jungen Films*, Berlin 1984, S. 2. Siehe auch Harun Farocki, «Eine Rede über zwei Filme», in: *Zelluloid 27* (1988), S. 23–29.



1-2 Foto: EIN BILD
(Harun Farocki, BRD
1983)

machen, dessen Schwerkraft all das halten soll, dies mit einer Sorgfalt, Ernsthaftigkeit und Verantwortlichkeit tun, als müssten sie Uran spalten.»¹² Es ist diese Durchlässigkeit zwischen Werbung, Reportage, Kunst, Forschung und Alltag, die der «Konfusion» des Fotografischen im Wandel medialer und kultureller Praxis nochmals andere Bedeutung verleiht.

Der aus Los Angeles stammende Fotograf Christopher Williams nimmt das Fotoshooting eines Playmates in *TecTake Luxus Strandkorb* (2013) wieder auf, einer konzeptuellen Fotografie, deren vollständiger Titel sich wie eine lange Produktbeschreibung in einem Herstellerkatalog liest: *TecTake Luxus Strandkorb grau/weiß, Model no.: 400636, Material: wood/plastic, Dimensions (height/width/depth): 154 cm x 116 cm x 77 cm, Weight: 49 kg, Manufactured by Ningbo Jin Mao Import & Export Co., Ltd, Ningbo, Zhe-*



3 Christopher Williams, *TecTake Luxus Strandkorb grau/weiß*, Model no.: 400636, Material: wood/plastic, Dimensions (height/width/depth): 154 cm × 116 cm × 77 cm, Weight: 49 kg, Manufactured by Ningbo Jin Mao Import & Export Co., Ltd, Ningbo, Zhejiang, China for TecTake GmbH, Igersheim, Germany, Model: Zimra Geurts, *Playboy Netherlands Playmate of the Year 2012*, Studio Rhein Verlag, Düsseldorf, February 1, 2013, (*Zimra stretching*), 2013, Silbergelatineabzug, 50,5 x 60,3 cm

jiang, China for TecTake GmbH, Igersheim, Germany, Model: Zimra Geurts, *Playboy Netherlands Playmate of the Year 2012*, Studio Rhein Verlag, Düsseldorf, February 1, 2013, (*Zimra stretching*). Williams' Fotografie zeigt Zimra Geurts, das niederländische Fotomodel und Playmate des Jahres 2012, in einer Bildmontage, die sich geradezu obszön als Produktwerbung gibt. Im Hintergrund des Strandkorbs, in dem das Fotomodel lachend posiert, ist ein Standbild aus Farockis Film zu sehen, das einen Blitzgenerator mit der Ziffer 6 zeigt; quer darüber verläuft ein Schriftband, worauf in großen Lettern «Balcar» zu lesen ist, der Herstellernamen der Softboxen, die zur Studiobeleuchtung des Fotoshootings bei Farocki zum Einsatz kamen (Abb. 2–3). Wird hier für den Strandkorb oder für die Fototechnik «ge- worben»? In Referenz auf weitere Arbeiten – auf die von handelsüblichen Markisenstoffen inspirierten Streifenbilder von Daniel Buren oder die Werbefelder in Guy Debords Schrift *La Société du spectacle* (1967) – gene-

riert *TecTake Luxus Strandkorb* eine Verweisstruktur,¹³ in der die Frage nach den Unterschieden zwischen den Medien und Künsten hinter die Frage nach den ihnen gemeinsamen industriellen und institutionellen Kontexten tritt. Es entsteht, so Roxana Marcoci, ein Bild der Arbeit: «the work of the photographer; the work of the model; the working relationship between the artist and his model; the work of the camera operator, the lighting engineer, the decorator; the work of the whole staff participating in the construction of the image.»¹⁴

Die Fotografie *TecTake Luxus Strandkorb* war unter anderem im Rahmen der Werkretrospektive *The Production Line of Happiness 2014* im Art Institute of Chicago und im MoMA in New York zu sehen. Ihren Namen verdankte die Retrospektive der Episode «Marcel» aus Jean-Luc Godards und Anne-Marie Miévilles sechsteiliger Fernsehdokumentation *SIX FOIS DEUX / SUR ET SOUS LA COMMUNICATION* (FR 1976), worin ein Fabrikarbeiter und Amateurfilmer, während wir ihm beim Schneiden seiner Super-8-Aufnahmen aus den Schweizer Alpen zuschauen, die Bilderfolge des Films als «chaîne du bonheur» beschreibt. Der von Williams gestaltete Ausstellungskatalog, der Texte und Material zahlreicher Autor:innen sammelt, enthält unter anderem ein «Gedicht» der amerikanischen Konzeptkünstlerin Barbara Kruger, das den Titel *Job Description* (1984) trägt und sich als Stellenbeschreibung fotografischer Arbeit geriert:

Your *work* is about
the frame and the confines of articulated space
the edge and the tension of a peripheral locator
color and the signature of saturation
light and the creation of the illusory site
surface and the dictates of the forearm
placement and the expository ground
formula and the elegant solution
decor and the belated recognition of the practical arts
material and the physical embrace
figures and the rhetoric of the real
structure and the puncture of space
buildings and the direction of task

- 13 Siehe hierzu das Interview mit David Andrew Tasman und Catherine Taft, «Christopher Williams: The 19th Draft», in: *DIS Magazine*, <https://is.gd/oD5ZKE> (09.09.2023).
- 14 Roxana Marcoci, «Christopher Williams. The Author-Essayist, the Subject of Film, the Universe of Technical Images», in: *The Production Line of Happiness*, Ausst.-Kat. Chicago / New York: The Art Institute of Chicago / The Museum of Modern Art 2014. New Haven und London: Yale University Press 2014, S. 47–59, hier S. 59.

dislocation and the subversion of the habitual
 the arena and the business of men
 opacity and the exhaustion of social life
 desire and the prolongation of stasis
 shopping and the image of perfection
 utopia and the abandonment of context
 sex and the collapse of the closet
 commentary and the announcement of the additional
 audience and the scrutiny of women
 visual splicing and the resonance of the cut
 naming and loosened singularities
 transparency and the desire for rest
 voyeurism and the long shot
 hooliganism and the lure of the picaresque
 privilege and the tyranny of exclusion
 fashion and the imperialism of garments
 broadcast and the short conversation
 narrative and the gathering of incidents
 dreams and the sliding of meaning
 memory and the defeat of total recall
 trauma and the sound that only dogs can hear
 disease and the accumulation of profit
 property and the feel of value
 race and the fear of difference
 money and the velocity of power
 analysis and the maintenance of the laboratory
 neutrality and the dealing of the double
 argument and hand to hand combat
 language and the rubbing of skin
 quotation and the rhythm of stacked bodies
 pleasure and the proper name¹⁵

Die fotografische Arbeit wird hier in ein Feld vielfältiger und geradezu inkommensurabler Erwartungen und Anforderungen gesetzt, die in den Bildern, die aus ihr hervorgehen, selbst unsichtbar bleiben. «In die Sonne», bemerkt Farocki im Kommentar zu EIN BILD, «kann man nicht sehen oder filmen.»¹⁶ Man kann nicht in der Fotografie auf der Mittelseite des *Playboy* den ganzen Konzern erblicken, in dessen Zentrum sie steht. Aber man

15 Barbara Kruger, «Job Description» [1984], in: Ausst.-Kat. *The Production Line of Happiness*, S. 29.

16 Farocki, «EIN BILD», S. 2.

kann, mit Rosalind Krauss, die Fotografie zum blinden Fleck des Blicks machen, sie in ein theoretisches Objekt verwandeln, um durch sie hindurch ein ganz anderes Feld der Analyse zu betrachten. An diese Überlegungen anschließend folgen die in diesem Band versammelten Aufsätze der Einladung, das Fotografische als Erzeugung aus der Praxis zu denken und es in den Kontext sozialer und kultureller Relationen zu setzen. Im Blick auf Bildpraktiken der Produktion und Postproduktion geht es in ihren Beiträgen darum, das Verhältnis zwischen Film und Fotografie – über die ästhetische Konfusion von Bewegung und Stillstand hinaus – hinsichtlich ihrer jeweiligen Gebrauchsweisen und Organisationsformen auszuloten. Wie lassen sich Film und Fotografie über die Praktiken ihrer Produktion und Postproduktion begreifen? Und inwiefern verweisen diese Praktiken nicht nur auf geteilte Verfahren und Technologien, sondern auch auf gemeinsame Herausforderungen im Feld des ästhetischen Handelns? Diese Frageperspektive verdankt sich einer wechselseitigen Annäherung über die Grenzen institutioneller Produktionssphären und disziplinärer Denkräume hinweg.

Dem Band ging eine interdisziplinäre Tagung voraus, die im Sommer 2015 an der Universität Zürich stattfand, in Kooperation mit der Université de Lausanne im Rahmen des gemeinsamen Doktoratsprogramms «Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und andere Medien». Mein Dank gilt allen, die dazu beigetragen haben, dass dieser Band schließlich erschienen ist: Kristina Köhler, Patricia Pfeifer und Vera Schamal für ihre konzeptionelle und redaktionelle Mitarbeit; Doris Senn und Susie Trenka für ihre Übersetzungen aus dem Französischen und dem Englischen; Emanuel Signer für die Erstellung und Bearbeitung von Screenshots; Philipp Brunner für das sorgfältige Lektorat; Erik Schüßler für das schöne Layout; Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz für ihre kollegiale Unterstützung und die Aufnahme in die Reihe der «Zürcher Filmstudien»; sowie Annette Schüren und den Autor:innen für ihre Geduld während der langen Postproduktion dieses Bandes.

Friedrich Tietjen

Kontrollverlust und Sommersprossen

Zum Verhältnis von Produktion und Postproduktion in der Fotografie

Wann ist Postproduktion? Der Begriff selbst suggeriert eine Antwort: Sie wäre dann, wenn die eigentliche Produktion beendet ist, wenn – mit anderen Worten – etwas fertig produziert ist, das zwar schon für sich selbst stehen, aber auch Gegenstand der Postproduktion werden kann. In der Fotografie würde das bedeuten: Postproduktion ist ein von der eigentlichen Produktion abzutrennender Prozess, der dann beginnt, wenn ein fotografisches Bild vorhanden ist, das weiterverarbeitet werden kann. Aber wann (und ab wann) ist Fotografie?

Darauf eine brauchbare Antwort zu finden, ist verblüffend schwierig. Denn die Phasenübergänge in den ohnedies vielgestaltigen und sich von Verfahren zu Verfahren unterscheidenden Prozessen der Fotografie sind kaum präzise zu fassen – schon deswegen, weil sich aus der Perspektive der Produktion und der Materialität der Bilder nicht konsistent formulieren lässt, welche Bedingungen ein Bild erfüllen muss, um eine Fotografie sein zu können. Doch selbst wenn die gedruckten Fotografien ausgeklammert werden und dazu all jene Bilder, die mit Hilfe fotografischer Verfahren hergestellt wurden, ohne als Fotografie erkannt zu werden (Lichtpausen beispielsweise), selbst wenn es also bloß um die Bilder geht, die mit Hilfe einer Kamera hergestellt wurden, ist nicht scharf zu bestimmen, in welchem Moment des Prozesses ein fotografisches Bild fertig produziert ist. Ist der – zeitlich ja durchaus ausgehende – Moment der Aufnahme der entscheidende Punkt, an dem die Produktion endet und die Postproduktion einsetzen kann? Dann würde deren Aufgabe in der analogen Fotografie schon damit beginnen, das latente Bild des Negativs qua Entwicklung in ein sichtbares zu überführen, denn mit der Aufnahme ist in der Regel ja noch kein Bild vorhan-

den.¹ Ist es der Moment, da ein sichtbares Bild vorliegt, sei es ein Abzug auf Papier oder eine am Bildschirm ausgegebene Datei? Das würde bedeuten, dass der Moment des Abschlusses der Produktion nur sehenden Auges bestimmt werden kann, was beispielsweise dazu führen würde, dass digitale fotografische Bilder zwischen Sein und Nichtsein oszillierten, während Diapositive in einer eher unbestimmten Zone angesiedelt wären – das Bild ist als Objekt stets sichtbar, aber das, was es abbildet, nur bei der Projektion. Oder beginnt Fotografie schon in dem Moment, wenn die Aufnahme – wie flüchtig auch immer – arrangiert, der Ausschnitt gewählt, der Moment der Aufnahme antizipiert wird? Ist es schon Fotografie, wenn auf dem Bildschirm einer digitalen Kamera die Preview erscheint, die den Blick durch den Sucher ersetzt und wie dieser nicht aufgenommen oder gespeichert wird? Die Probleme und Widersprüche, die mit diesen Fragen einhergehen, verweisen darauf, dass der Zusammenhang von fotografischer Produktion und Postproduktion nicht unbedingt über die Zeitlichkeiten der technischen Prozesse zu bestimmen ist, und sie stellen zudem die Aufnahme als den entscheidenden, privilegierten Moment der Fotografie zur Disposition. Sinnvoller ist es daher, nach den Bedingungen von Produktion und Postproduktion und ihrer Beziehung zur Wirklichkeitsabbildung zu fragen.

Fotografische Bilder – innerhalb der oben gegebenen Einschränkungen – verdanken sich einem Kontrollverlust der fotografierenden Subjekte: Was sie zu sehen geben, ging bei der Produktion nicht allein durch den Filter des Sehens, der Vorstellung, der Fantasie, kurz: körperlichen und psychischen Instanzen, die zwischen Abgebildetem und Abbild vermitteln, die auswählen, verwerfen, rahmen, betonen, übersehen und das Gesehene, das Vorgestellte in ein Bild übersetzen. Manche dieser Tätigkeiten und Funktionen werden vielmehr an den Apparat, oder besser: an die Apparate delegiert und damit standardisiert und automatisiert. Welche Funktionen das sind, ist von den jeweiligen fotografischen Verfahren abhängig: Im Zuge der Entfaltung der frühen Fotografie wurden beispielsweise die Größe und Seitenverhältnisse der Bilder sukzessive standardisiert, und bei Aktivierung entsprechender Software löst sich heute bei digitalen Kameras die Aufnahme dann aus, wenn das Gegenüber lächelt. Das so in die Apparate eingeschriebene technische oder technisierte Sehen, Wahrnehmen, Bildermachen gehorcht anderen Bedingungen als das Sehen des Auges. Es ist einerseits abhängig beispielsweise von Be-

1 Das hängt indes auch von der Dauer der Aufnahme ab: Während Niépce und Daguerre bereits vor 1839 mit latenten Bildern operierten, belichtete Talbot seine Papiernegative anfänglich so lang, bis darauf ein Bild zu sehen war, das er dann nur noch fixieren musste.

lichtungszeit, Blendenöffnung, Brennweite des Objektivs und der Empfindlichkeit der verwendeten Emulsion. Und andererseits betreffen diese technischen Bedingungen in der Regel den gesamten gegebenen Bildausschnitt, sodass praktisch alles gleichermaßen aufgenommen und in die Oberfläche eingeschrieben wird. Diese Differenz zum körperlichen Sehen und der damit einhergehende Kontrollverlust kann als Mehrwert interpretiert werden: Das Staunen, die Begeisterung über die Fülle oder auch Überfülle der im Bild sichtbar gemachten Details zählen zu den Topoi, die schon in der frühesten Literatur zur Fotografie immer wieder auftauchen, wenn etwa die Zeitgenossen Niépces, Daguerres und Talbots in Worte zu fassen versuchen, was sie auf den Bildern sehen: Einzelheiten nämlich, die dem Blick eines Betrachters vor Ort wohl entgehen würden.

«Herr Daguerre hat eine Ansicht vom Pont des Arts aufgenommen und die ganze Reihe von prächtigen Monumenten auf dem rechten Seineufer [...] in einen kleinen Rahmen gefaßt», heißt es 1839 in einem Bericht des deutschen *Kunstblatts*, und weiter:

Jede Linie, jede Stelle, die kleinsten Unebenheiten des Terrains und der Gebäude, die am Ufer aufgestapelten Waren, die zartesten Gegenstände, die kleinsten Kieselsteine am Rande des Flusses und die verschiedenen Grade von Durchsichtigkeit, welche sie dem Wasser mitteilen – alles ist mit unglaublicher Genauigkeit und Bestimmtheit wiedergegeben.²

Die genaue Wiedergabe der zahllosen und zufälligen Einzelheiten wird als Beleg für die unmittelbare Beziehung der Bilder zur sichtbaren Wirklichkeit angeführt und – um eine Formulierung Alexander von Humboldts aufzugreifen – für die «unnachahmliche Treue»,³ mit der sie diese Wirklichkeit ins Bild setzen. Im Detail, in der Massierung der Details beweist sich die Wahrheit des fotografischen Bildes. Implizit verweisen diese Beschreibungen jedoch auch darauf, dass diese Details bei der Aufnahme der Bilder dem Fotografen oder der Fotografin in ihrer Fülle selbst unsichtbar blieben: Sie können weder vollständig erfassen noch kontrollieren, was aufgenommen wird und was also später auf dem Bild gesehen werden kann. Der so oft beschworenen Ähnlichkeit von Sehen und Fotografieren, von Auge und Kamera steht deren grundsätzliche Diffe-

2 Ludwig Schorn / Eduard Koloff, «Der Daguerreotyp», in: *Das Kunstblatt* (1839), S. 305–308, zit. n. Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 1: 1839–1912. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 56–59, hier S. 57.

3 Alexander von Humboldt in einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Desau, Februar 1839, zit. n. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel 1977, S. 116.

renz gegenüber – eine Differenz, die sich unter anderem bei Spiegelreflex- und vielen Handykameras dadurch bemerkbar macht, dass die Reihenschaltung von Apparat und Auge gerade im Moment der Aufnahme unterbrochen wird: Der Spiegel klappt hoch, der Bildschirm verdunkelt sich – das Auge sieht nicht, was der Apparat aufnimmt.⁴ Und so kann dieser Kontrollverlust auch als Störung wahrgenommen werden, die vor allem dann auffällt, wenn sie die in den enthusiastischen Beschreibungen betonte fotografische Qualität der Wirklichkeitsabbildung infrage stellt, weil das Bild diese Wirklichkeit anders zeigt, als das Auge sie wahrnehmen würde:

Wir finden bei der Betrachtung [des fotografischen Bildes] das Blau heller, Rot und Gelb aber tiefer im Tone wiedergegeben, als unser Auge sie empfindet. [...] Zu dieser fehlerhaften chemischen Wirkung ist noch die zu kräftige Wiedergabe der weissen Gegenstände, der höchsten Lichter der Körper, der sogenannten Spitzlichter im Gegensatz zu der mangelhaften Ausarbeitung der dunklen Partien, der Schatten, zu rechnen,⁵

schreibt Dankmar Schultz-Hencke im Vorwort seiner 1905 erschienenen *Anleitung zur photographischen Retusche*. Das Buch gibt dafür auch ein Beispiel: Auf zwei Tafeln zeigt Schultz-Hencke Negativ und Abzug des Porträts einer jungen Frau (Abb. 1–2). Die unretuschierten Bilder zeigen ihr Gesicht übersät mit dunklen Flecken: Sommersprossen, die sich in natura farblich kaum von der Gesichtshaut abheben, doch genau aus den vom Autor genannten fotochemischen Gründen im fotografischen Bild so dunkel niederschlagen. In den retuschierten Bildern sind die Flecken verschwunden; das Gesicht der jungen Frau erscheint rein und glatt.

Schultz-Hencke sieht die Aufgabe der Retusche – die hier exemplarisch für die Praktiken der Postproduktion stehen soll – darin, Störungen dieser Art zu beseitigen, doch gibt es dafür eine entscheidende Voraussetzung: «Die Retusche darf in keinerlei Weise hervortreten, denn ein Hervortreten derselben müsste naturgemäss eine Zerstörung der harmonischen Wirkung zur Folge haben.»⁶ Dabei wird es allerdings nicht nur um die Zerstörung der Harmonie als einer ästhetischen Funktion gehen,

4 In Maßen gilt dies auch für Sucherkameras: Hier wird der Blick während der Aufnahme zwar nicht verstellt, aber der Sucher hat einen anderen Strahlengang als das Objektiv der Kamera. Das aufgenommene Bild entspricht nicht dem, was man durch den Sucher sieht. Erfahrene Fotograf:innen können diese Verschiebung kompensieren.

5 Dankmar Schultz-Hencke, *Anleitung zur photographischen Retusche und zum Übermalen von Photographien*, 4., neu bearb. Aufl. Berlin: Gustav Schmidt 1905, S. 2.

6 Ebd., S. 4.



Kopie vom unretuschierten Negativ



Kopie vom retuschierten Negativ

Unretuschiertes Negativ



Retuschiertes Negativ



Vergleichende Tafel der Negativ-Retusche.

Aufnahme aus der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins, Berlin.

1-2 Unretuschiertes und retuschiertes Negativ mit Abzügen, 1905, Lichtdruck

die die einzelnen Partien eines Bildes miteinander ins Verhältnis setzt. Wenigstens ebenso entscheidend ist, dass das Bild als fotografisches erkennbar ist – dass also trotz der manuellen, selektiven und meist grafischen Eingriffe sein Charakter als technisches Wirklichkeitsabbild erhalten bleibt.

Hier erscheint das apparativ produzierte Bild als Material, das zu einem fotografischen Bild überhaupt erst verarbeitet werden muss, indem seine Fehler – das heißt seine Abweichungen von den Empfindungen des Auges – korrigiert werden. Dem Auge wird die Fähigkeit einer unmittelbaren Wirklichkeitswahrnehmung stillschweigend zugebilligt, allem seit den Forschungen von Hermann von Helmholtz im 19. Jahrhundert vorhandenen Wissen um die Fehlerhaftigkeit dieser Fähigkeit zum Trotz. Missbilligend weist Schultz-Hencke allerdings darauf hin, dass der Zugriff auf das Bild mit Hilfe der Retusche auch noch anderen Einflüssen unterliegen kann als bloß dem korrigierenden Abgleich mit einer irgendwie neutral vorhandenen und wahrgenommenen Wirklichkeit: «[Es] ist leider nicht zu leugnen, dass dem grösseren Teile des Publikums es weniger darauf ankommt, ein naturwahres Bild seines eigenen Ich zu erhalten, als seinen Bekannten und guten Freunden ein, wie man sich oft zartsinnig ausdrückt, möglichst ‹geschmeicheltes› Bild vorzeigen zu können.»⁷ Ausführlicher noch formulieren das die Autoren eines anderen fast zeitgleich erschienenen Lehrbuchs zur Retusche von Fotografien:

Man vergass, dass die Retouche im Grunde nur ein ganz vorsichtiges Mildern oder Fortschaffen der Fehler bedeutete, welche das photographische Verfahren entgegen der Naturerscheinung in das Negativ oder Positiv hineingebracht hatte. Man verlor die Pietät vor der Natur, welche den festen Ankergrund für alle bildliche Darstellung giebt, und kühnlich fing man an, die Retouche weit und skrupellos zur «Verschönerung» des menschlichen Antlitzes zu benutzen. Halb folgten die Porträtphotographen hierin ihren eigenen Ideen, halb liessen sie sich durch die Wünsche eines unverständigen Publikums auf dem einmal betretenen Wege vorwärts schieben. Der Retoucheur schreckt vor nichts zurück; selbst die Falten und Runzeln, welche das Leben wie geheiligte Wundenmale in das Antlitz des alternenden Menschen gegraben, welche es reich, erhaben, schön und rührend machten – selbst diese ehrenvollen Zeugen des Lebens und der Arbeit wurden vom Stift des Retoucheurs ausgerottet mit Stumpf und Stiel. Und wer als Mann mit ernstem, würdevollen Antlitz hineinkam in das Atelier

7 Ebd., S. 3.



3 Abzüge eines unretuschierten, normal retuschierten und überretuschierten Negativs, 1903, Lichtdruck

des Photographen, der ging als glattgeleckter, jünglingshafter Adonis daraus hervor.⁸

Die zur Polemik gehörende Illustration zeigt dann jedoch das Porträt einer Frau in je einem Abzug vom unretuschierten, vom normal retuschierten und von einem überretuschierten Negativ (Abb. 3). Zwar erscheint im überretuschierten Bild das Gesicht der Frau wie aus poliertem Porzellan; doch auch im normal retuschierten Porträt werden die «geheiligten Wundmale» der Falten und Runzeln gemildert, geglättet oder ganz entfernt. Und ähnlich verhält es sich auch mit den in Schultzenhenckes Buch gegebenen Beispielbildern: Hier wird die Erscheinung der Sommersprossen nicht einfach nur gemildert, sondern das Gesicht der jungen Frau ist nach der Bearbeitung vollkommen rein und glatt.

Die Retusche kann also technisch bedingte Störungen wie die von den fotochemischen Eigenschaften der Emulsion übermäßig betonten Sommersprossen ebenso beseitigen wie solche Details, die den Porträtierten an den Abbildern ihrer eigenen Körper missfallen, hängende Tränensäcke etwa oder Gesichtsfalten, die im Bild doch allzu stark gekerbt zu

⁸ Johannes Grasshoff, *Die Retouche von Photographien nebst ausführlicher Anleitung zum Kolorieren mit Aquarell- und Ölfarben*, bearb. v. Fritz Loescher, 9., völlig veränd. Aufl. Berlin: Gustav Schmidt 1903, S. 2f.

sein scheinen. Dass die Übergänge zwischen beidem, die Grenze also zwischen genug und zu viel Retusche allerdings immer wieder neu gesteckt wurde und in letzter Konsequenz von Geschmacksurteilen und nicht einer definierbaren Wahrhaftigkeit abhängt, lässt sich der Literatur auch entnehmen:

Besteht zweifellos eine Berechtigung, die [fotochemisch bedingten, F.T.] Unarten der Photographie [...] auszugleichen, so ist die Beantwortung der Frage, wie weit darüber hinaus die Photographie durch nachträgliche Hilfe verbessert oder von den Schlacken des mechanischen Verfahrens gereinigt werden könne oder dürfe, lediglich dem Geschmack des einzelnen zu überlassen. Wir glauben, dass, selbst wenn wir die ideale, naturwahre Platte hätten, bei intelligenten Arbeitern doch stets das Bedürfnis bliebe, ihre mit aller Sorgfalt hergestellten Aufnahmen durch verständige manuelle Nachhilfe von den störenden Zufälligkeiten, die der mechanische Prozess nun einmal stets hie und da mit sich bringt, zu reinigen.⁹

In diesen Auseinandersetzungen mit der Retusche blitzt der Doppelcharakter fotografischer Bilder auf, gleichzeitig Wirklichkeits- und Wunschbild zu sein. Denn selbst die von Schultz-Hencke und Grasshoff/Loescher mit solcher Skepsis betrachteten überretuschierten Bilder sollen ihre Wahrhaftigkeit ja gerade nicht aufgeben: Trotz der Veränderungen sind sie als in sich konsistente, harmonische Fotografien angelegt, werden als solche in Auftrag gegeben, verteilt und betrachtet. Die Diskrepanz zwischen geschmeicheltem Bild und wirklicher Erscheinung ist schon deswegen selten störend, weil diese fotografischen Bilder in der Regel Abwesende zeigen, der unmittelbare Vergleich also nicht vorgenommen werden kann.

Dabei ist die Retusche ja nicht der einzige Eingriff in das fotografische Bild, an dem sich seine vermeintliche Naturwahrheit brechen kann. Denn die Natur, deren wahres Abbild die Fotografie herstellen soll, wird zumal in der Atelierfotografie vor der Aufnahme erst einmal hergestellt und hat mit den konkreten Lebensumständen der Porträtierten nicht unbedingt etwas zu tun. Und das war auch keinesfalls die Aufgabe dieser Bilder, die vielmehr häufig als Imaginationsräume des sozialen Aufstiegs angelegt waren: Stereotype Posen wie beispielsweise die der von ihrer Lektüre aufschauenden Frau suggerieren ein Maß an Freiheit und Freizeit, wie es auch in bürgerlichen Haushalten nicht unbedingt selbstverständlich gewesen

9 Ebd., S. 5.

- 4 Atelier Max Fischer (Berlin), Porträt einer Frau mit Zeitschrift, Gelatinepapier auf Untersatzkarton im Pokorny-Format (?), um 1910



- 5 Atelier Curt Schröder (Döbeln), Porträt einer Frau mit Zeitschrift, Gelatinepapier auf Untersatzkarton im Carte-de-visite-Format, um 1910



sein wird (Abb. 4–5).¹⁰ Und dabei werden oft auch nur recht halbherzige Versuche unternommen, solche und andere Formen der sozialen Retusche zu maskieren – die pastoralen Landschaften, großzügigen Gartenanlagen und luxuriösen Interieurs im Hintergrund sind in der Regel roh auf mit der Zeit brüchig gewordene Leinwände gepinselt und mit Säulen aus Holz und Gips ergänzt worden und machen so deutlich, dass diese Bilder nicht so sehr als unmittelbare Abbilder einer Wirklichkeit, sondern vielmehr allegorisch gelesen werden sollen.

So kann der Eingriff in die Wiedergabe einer Wirklichkeit wie bei der Retusche nach der Aufnahme vorgenommen werden; doch ebenso gut kann er vor der Aufnahme stattfinden und auch während derselben, wenn etwa der Fotograf dem unruhigen Kind verspricht, dass gleich ein Vögelchen aus der Linse des Apparats schlüpfen würde und so seinen Blick zum Objektiv hin lenkt. Der Unterschied besteht darin, dass einmal die Wirklichkeit und einmal das Bild zugerichtet wird, doch die konkreten bildlichen Effekte müssen sich dabei gar nicht besonders voneinander unterscheiden – die junge Frau beispielsweise hätte ihre Sommersprossen auch vor der Aufnahme mit einem Puder abdecken können, und das Bild würde vermutlich ähnlich wie das retuschierte aussehen.

Retuschen und andere Praktiken des selektiven, manuellen Eingriffs in das Bild beschränken sich nicht auf die Porträtfotografie der Studios. Sie lassen sich in der Knipserfotografie nachweisen, wenn beispielsweise nachträglich ein Hakenkreuz in einem Bild übermalt oder ein Kopf aus einem Bild herausgeschnitten wird; in der wissenschaftlichen Fotografie, wo – der Deutlichkeit wegen – schwache Partien in Röntgenbildern zumal für die Publikation mit Farben gehöhrt wurden; in der dokumentarischen Fotografie, wo nachträglich Bildausschnitte verändert werden; in der Modedefotografie, wo die Beine und Hälsen der Models gelängt und verschlankt werden (von den aufwendigen Make-up-Prozeduren vor der Aufnahme ganz zu schweigen); in der Pressefotografie: «The sky changes it all», sagt James Nachtwey in Christian Freis Film *WAR PHOTOGRAPHER* (CH 2001) vor einem seiner eigenen Bilder, und «Yeah», stimmt sein Mitarbeiter zu; und steht später dann in der Dunkelkammer und wedelt mit verschiedenen Schablonen und Wattebäuschen den Abzug während der Vergrößerung ab, um den Himmel aufzuhellen, während die anderen Partien des Bildes immer dunkler werden. Nicht um das wahre Abbild einer Wirklichkeit geht es hier also, sondern um das Bild seiner Vorstellung davon, was Wirklichkeit ist oder war oder sein sollte. Es geht um das, was der Fotograf

10 Vgl. dazu Friedrich Tietjen, «Immer gleiche Bilder. Zur Notwendigkeit der Re-Inszenierung fotografischer Gruppen- und Einzelporträts», in: Klaus Krüger / Leena Crasemann / Matthias Weiß (Hg.), *Re-Inszenierte Fotografie*. München: Fink 2011, S. 279–294.

gesehen hat und gesehen haben wollte, das Bild aber ohne seine weitere Verarbeitung nicht zeigen konnte.

Und es geht darum, dass das Bild etwas zeigt, das gesehen werden soll. Denn der entscheidende Moment eines fotografischen Bildes ist nicht nur der der Aufnahme; es ist vor allem der Moment der Betrachtung, der schon in der Aufnahme antizipiert wird und mehr noch in den treffender, weil umfassender wohl Paraproduktion genannten Eingriffen in das Bild abseits der Aufnahme. Dieser Moment der Betrachtung ist sowohl in seinem Zeitpunkt wie in seiner zeitlichen Ausdehnung kontingenter als der der Aufnahme. Der teilweise Verlust der Kontrolle darüber, was ein Bild zeigt, findet seine Spiegelung darin, dass unbestimmt und unbestimmbar, kurz: unkontrollierbar bleibt, wann, wie oft und wie lang dieses Bild angesehen wird. Doch ebenso wie sie modulieren können, was ein Bild zeigt, greifen die Praktiken der Paraproduktion auch in seine Betrachtung ein – wenigstens potenziell können sie die Lektüre eines Bildes beeinflussen. Wie sie das im Einzelnen tun, welche Formen der Bearbeitung ausgewählt werden und welche Effekte diese haben, hängt unter anderem von den historischen, sozialen und technischen Kontexten ab, in denen ein Bild zirkuliert: Eine Daguerreotypie konkurrierte vor allem mit massenhaft vorhandenen grafischen Bildern und war schon attraktiv dadurch, dass sie sich in ihrer Erscheinung von diesen deutlich unterschied; eine fotojournalistische Aufnahme muss sich gegen viele andere, ähnliche Bilder behaupten und kann dann Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn sie nicht nur ein Ereignis darstellt, sondern emblematisch über sich selbst hinausweist; eine Modefotografie soll nicht nur die Ware zeigen, sondern auch ihr Glücksversprechen, und so sehen die Models selten anders aus als schön oder glücklich (oder cool, was kaum etwas anderes ist als ein demonstrativ vorgezeigtes Glück, an dem die Betrachter:innen nicht ohne weiteres, d. h. ohne den Kauf der Ware, teilhaben können). Damit aber werden Fotografien nicht nur zu ins Bild gefassten vergangenen Wirklichkeiten, die mit einem zeitlichen Abstand zum gezeigten Sachverhalt betrachtet werden. Sie wirken vielmehr in die Gegenwart ihrer Betrachtung hinein. Das bedeutet auch, dass die Paraproduktion nicht mit den in zeitlicher Nähe zur Aufnahme vorgenommenen Eingriffen endet. Sie wird vielmehr jedes Mal aufs Neue begonnen und fortgesetzt, wenn ein Bild rekontextualisiert wird – die Betrachtung selbst wird aus dieser Perspektive zu einer Bearbeitung des Bildes.

Steffen Siegel

Make-up

Manipulation und Postmanipulation in Sebastian Riemers *Press Paintings*



1 Sebastian Riemer,
Baseman (Giant), 2016,
Pigmentprint,
122 x 102 cm

Selbst einem flüchtigen Blick wird auffallen, dass Sebastian Riemers *Baseman (Giant)* (2016) ein Bild voller Widersprüche ist (Abb. 1). Die großformatige Fotografie zeigt eine Szene, die sich nicht ohne Weiteres erklären lässt. In der rechten Bildhälfte sehen wir einen Mann mittleren Alters. Seiner Erscheinung kann man eine gewisse Eleganz nicht absprechen, der dreiteilige Anzug in gedeckten Farben samt Einstecktuch und Krawatte,

die sorgfältige Rasur und das pomadisierte Haar unterstreichen das. Umso deutlicher aber hebt sich sein Gesichtsausdruck ab: Hier wird mit lachenden Augen und weit geöffnetem Mund alles Steife und Zugeknöpfte ausgestrichen und ins Ausgelassene verschoben. Erst recht aber irritiert an dieser Erscheinung, was bereits im Bildtitel angedeutet wird: Es handelt sich offenbar um das Porträt eines Baseball-Spielers der Giants; oder vielmehr, wie wir angesichts seines Alters durchaus vermutet können, um das Bildnis eines ehemaligen Sportlers. Ist vielleicht gerade dies der Grund seiner etwas albern wirkenden Freude: Vor der Kamera schlüpft jemand noch einmal in eine längst abgelegte Rolle und schwingt einen Baseball-Schläger, den er als Berufssportler tatsächlich lange schon zur Seite gestellt hat?

Gewiss lassen sich an das Sujet dieses Bildes weitere Fragen richten. Ein wesentliches Moment der Irritation bliebe aber unerwähnt. Denn noch vor jeder näheren Deutung des dargestellten Mannes wird sich unser Blick an einem Streifen aufhalten. Er durchschneidet das Bild nahezu exakt entlang der vertikalen Mittelachse und verdeckt ganz wesentliche Teile der Fotografie. Eine solche Beobachtung stimmt insbesondere für den unteren Teil des Bildes. Seine Hände, die doch wohl den Schläger halten, sehen wir kaum mehr als angeschnitten. Mit stark deckender weißer Farbe wurde hier in mehreren Schichten ein ganzer Teil des Bildinhalts weggetüncht. Doch können wir auch beobachten, dass sich etwa auf der Höhe der rechten Schulter diese Strategie der Intervention wandelt. Kopf und Schultern des Mannes werden von einem ins helle Grau spielenden Farbfeld umflossen. Vor allem anhand der rechten Wange wird deutlich, wie prägnant hierdurch die Konturen hervortreten. Ganz scheint es, als wolle sich der dargestellte Kopf vom unterfangenden Bildgrund ablösen.

Vollends rätselhaft aber wird das Bildfeld in seiner oberen rechten Ecke. Mit kräftigem schwarzem Strich wurden hier mehrere Kreuze angebracht, über deren Funktion wir nichts Näheres erfahren. Doch sind sie vermutlich ohnehin nichts anderes als weitere Details in diesem ohnehin irritierenden Spiel aus Zeigen und Verbergen. Riemers seit 2013 entstehende Serie der *Press Paintings* hält Beispiele bereit, die dieses in *Baseman (Giant)* angelegte Verhältnis auf die Spitze treiben. So begegnen wir in einem Bild wie *Flash (Russel)* (2016) ein weiteres Mal einem Sportler, nun jedoch nicht länger in der simulierten Aktion eines Pensionisten, sondern in doppeltem Wortsinn in voller Laufbahn (Abb. 2). Wer dieser Sprinter ist und wo er eigentlich läuft, das alles gerät angesichts der auf der Bildoberfläche versammelten Zeichen schnell zur Nebensache. Ein Gerüst aus schwarzen Linien und grauen Balken hat sich um diesen Körper gelegt; oder besser: vor ihn gestellt. Wer immer hier läuft, er scheint gegen ein Gitter anzutreten, das jedoch unverkennbar einer anderen Bildordnung



2 Sebastian Riemer, *Flash (Russel)*, 2016, Fuji-Flex-Print, 167 × 119 cm

angehört. Viel deutlicher noch als beim Baseball-Spieler wird der übergreifende Verfremdungseffekt hier durch Interventionen erzielt, die insbesondere auch das Äußere des in der Fotografie Porträtierten betreffen. Denn was sich beim ersten Hinsehen als Reflex eines Blitzlichts auf spiegelndem Fotopapier ausnehmen mag, verdankt sich tatsächlich – zwischen Zeichnung und Schabspuren – ebenso intensiven wie sonderbaren Eingriffen.

Der diesen Bildern vorangestellte Serientitel *Press Paintings* gibt eine Leserichtung vor. Riemers Interesse gilt einem intermedialen Zusammenspiel, das sich zwischen Fotografie und Malerei entfaltet, also maschinell wie manuell erzeugte Bilder miteinander in Beziehung setzt. Es dürfte kaum eine Frage geben, die im Laufe der nahezu zweihundertjährigen Fotogeschichte häufiger diskutiert worden ist als gerade diese nach dem Verhältnis der beiden augenscheinlich so unterschiedlichen Bildmedien.¹

1 Vgl. Martin Engler (Hg.), *Malerei in Fotografie. Strategien der Aneignung*, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M.: Städel Museum 2012. Heidelberg und Berlin: Kehrer 2012; Dominique de Font-Réaulx, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839–1914*. Paris: Flammarion 2012.



3 Sebastian Riemer,
Giselle (Mark Byron), 2015,
 Pigmentprint, 78 × 67 cm

Doch wird bereits an der Oberfläche der *Press Paintings* deutlich, dass sich hier eine Form des Zeigens ereignet, die das bloße Nebeneinander zweier Kategorien unterläuft. Jedenfalls wird ein Bild wie *Giselle (Mark Byron)* (2015) solch schematische Bequemlichkeit herausfordern, besteht sein Reiz doch gerade in einem offenen Vexierspiel, beides zu gleicher Zeit sein zu können (Abb. 3). Wir sehen das fotografische Porträt einer jungen Frau; und wir sehen ihre malerische Darstellung, die sich gerade an den für ein Bildnis so sensiblen Partien wie den Augen und dem Mund, überdeutlich aber auch an den Augenbrauen von einer fotografischen Repräsentationsordnung entfernt. Einmal mehr ist überdies die Kontur von Nacken- und Rückenlinie durch die Freistellung auf einem neutralen Bildgrund mit malerischen Mitteln modelliert.

Die nahsichtige Darstellung der jungen Frau mag an Jan Vermeers intime Porträtkunst erinnern. Doch unterläuft nicht allein der konzentrierte Blick, den die Dargestellte direkt in die Kamera gerichtet hat, eine solche kunsthistorische Assoziation. Der von Riemer in seinem Serientitel gegebene Hinweis macht deutlich, dass wir Malereien dieser Art in einem weniger künstlerischen Kontext vermuten sollten. Grundlage der *Press Paintings* sind fotografische Abzüge, die beinahe während des gesamten 20. Jahrhunderts als Agenturbilder vertrieben worden sind. Es handelt sich

um materielle Relikte einer Bildwirtschaft,² die vor der Einführung elektronischer Datenverarbeitung konstitutiv gewesen ist für die kommerzielle Zirkulation von fotografischer Sichtbarkeit. Als journalistisches Material dienten solche Abzüge zum Gebrauch und schließlich auch Verbrauch, wurden aber – dies allein mag erstaunlich genug sein – nach ihrer Verwendung keineswegs verworfen. Dass die hierbei entstandenen Bildarchive mit einem Abstand von mehreren Jahrzehnten in unserer eigenen Zeit nun aber doch nach und nach aufgelöst werden, hat nicht allein Sebastian Riemer, sondern einer ganzen Gemeinschaft von Sammlern die Möglichkeit gegeben, sich Relikte der Pressegeschichte – zumeist auf dem Weg des Internet-Handels – anzueignen.³

Gewiss ist es nicht abwegig, bei den hinter solchen Sammlungen stehenden Motiven ein nostalgisches Moment zu suchen. Doch ist es bei Riemer nicht so sehr eine anhand der Bildästhetik gepflegte Nostalgie, denn es gehört zu seiner Aneignung des vergilbten Archivmaterials, sich gerade dem Eindruck des Alterns durch Reproduktion in Graustufen entgegenzustellen. Merkwürdigerweise wird also ausgerechnet durch das Ausstreichen der Farbwerte für eine Verjüngung dieser Bilder gesorgt. Nostalgisch ist das Interesse an diesen Pressebildern sehr viel eher auf der Ebene jener Praktiken, die dahinter sichtbar werden oder gedanklich rekonstruiert werden müssen. Jedes einzelne dieser Bilder ist mehr als ein bloßer Abzug und trägt höchst individuelle Spuren der Zuwendung. Erinnerung wird hier an eine längst altmodisch gewordene und überkommene Form der Bildökonomie. So lässt sich noch immer etwas von jener geradezu zärtlichen Sorgfalt erahnen, mit der eine uns unbekannt Hand etwa das Porträt der Balletttänzerin bearbeitet hat.

In den Details eines solchen Bildes gerät die fototheoretisch so überstrapazierte Idee der Spur⁴ in einem erneuerten Sinn in den Blick. Zwischen Fotochemie und Pinselstrichen bewegt sich das Datum solcher Bilder innerhalb eines intermedialen Raums, der aus verschiedenen Richtungen betreten werden kann. Angesichts eines Porträts wie *Giselle* (Mark Byron) liegt es nahe, die sich in diesen Bildern ereignenden materiellen Schichtungen aus Fotografie, Malerei und schließlich auch Zeichnung als eine Form des medialen «Make-up» zu bezeichnen. Es spricht nichts dagegen, diese kosmetische Metapher beim Wort zu nehmen und sich für

2 Vgl. Matthias Bruhn, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*. Weimar: VDG 2003.

3 Siehe zum Beispiel die Publikationen Ludger Derenthal (Hg.), *Idylle + Desaster. Die Fotosammlung Bogomir Ecker*, Ausst.-Kat. Braunschweig: Museum für Photographie 2013. Leipzig: Spector Books 2012; Günter Karl Bose, *Stardust. Ein Kapitel der Geschichte des Gesichts. 100 Retouched Press Photos*. Leipzig: Hochschule für Grafik und Buchkunst 2015.

4 Vgl. Timm Starl, «Spuren», in: *Kritik der Fotografie*. Marburg: Jonas 2012, S. 257–260.

gerade dies zu interessieren: für die diesen Bildern vorausgesetzten und mit ihnen einhergehenden Prozesse eines «Making-up»; oder anders formuliert: Fragen zu stellen, die auf bildnerische Produktionsweisen zielen. Mit einem Interesse für das «Make-up» jener *Press Paintings* gelangt ein Ensemble von Handlungen in den Blick, das in seiner Gesamtheit auf Grundsatzfragen der Entstehung, der Zirkulation und des Gebrauchs von Bildern zielt.

Manipulation

Bildtheoretische Debatten haben sich mit Blick auf die Fotografie bereits früh und seither mit großer Hartnäckigkeit für eine These interessiert, die in diesen Bildern das Ergebnis eines autopoietischen, das heißt, von selbst entfaltenden Produktionsverfahrens sehen wollte.⁵ Genau genommen genügt bereits die Lektüre älterer Buchtitel, um die Rahmungen solcher vermeintlichen Selbsttätigkeit zu erfassen. Der von Marc Antoine Gaudin nur fünf Jahre nach Veröffentlichung der frühesten fotografischen Verfahren⁶ publizierte *Traité pratique de photographie*⁷ gibt in seinem Untertitel in geradezu barocker Manier zu erkennen, worum es in diesem Anleitungsbuch zur fotografischen Praxis gehen soll. Bei der Ausführung fotografischer Operationen, so ließe sich die in diesem Untertitel implizit formulierte Nachricht zusammenfassen, handelt es sich um ein komplexes Handwerk, dessen Unterweisung im Manual entsprechend auf nicht weniger als 245 Seiten entfaltet werden wird. Wie weit sich hierbei Gebrauch und Anwendung der verschiedenen fotografischen Verfahren von der Idee produktiver Selbsttätigkeit entfernen konnten, lässt sich, deutlicher noch als bei Gaudin, im Titel eines Anleitungsbuches ablesen, das gleichfalls im Jahr 1844 erschienen ist und von einem gewissen G. T. Fischer verfasst worden war.⁸ Bemerkenswert ist hier nicht allein die lange

5 Vgl. Kelley Wilder, «William Henry Fox Talbot und «the Picture which makes ITSELF»», in: Friedrich Weltzien (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 2006, S. 189–197.

6 Vgl. Steffen Siegel (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*. München: Fink 2014.

7 Marc Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie. Exposé complet des procédés relatifs au Daguerriotype, comprenant la préparation et l'usage de toutes les substances accélératrices, l'emploi de verres continuateurs, les règles à observer pour la bonne exécutions des portraits photogéniques, la reproduction des épreuves par l'électroplastie, les recettes pour opérer sur papier la gravure chimique, le coloriage, etc.; suivi de la description approfondie de sa nouvelle méthode pour travailler au bain d'argent*. Paris: Dubochet 1844.

8 G. T. Fischer, *Photogenische Künste. Gründlicher Unterricht über die Theorie und Praxis des Daguerreotypiren, Photographiren, Kalotypiren, Cyanotypiren, Ferrotypiren, Anthotypiren,*

Reihe unterschiedlicher Verfahren, die der Autor allesamt auf gerade einmal 60 Seiten erläutern will. Gewiss nicht zuletzt werden sich dessen Leserinnen und Leser auch für die Aussicht interessiert haben, in seinem Buch mehr zu lernen über die «Kunst, farbige Daguerreotyp-Portraits hervorzubringen».

Die nie anders als in silbernen Tönen schimmernden Daguerreotypen fünf Jahre nach ihrer Veröffentlichung nun auch farbig «hervorbringen» zu können, verdankt sich indes keinem fototechnologischen Fortschritt (obwohl gerade dieser mit Blick auf Daguerres Verfahren in den ersten Jahren nach 1839 durchaus beträchtlich war), sondern vielmehr der Tatsache, dass diese silbernen Platten nach ihrer Produktion einer intensiven manuellen Postproduktion unterzogen wurden. Bereits im frühesten öffentlichen Kommentar zur Daguerreotypie überhaupt wurde ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass Daguerres Bilder «nur Weiß, Schwarz und Grau, nur Licht, Dunkel und Halbtöne»⁹ zu zeigen im Stande sind. Doch wurde dieser nicht geringen Einschränkung bereits kurz darauf mit einer scheinbar einfachen Strategie begegnet: auf dem Weg manueller Kolorierung des Bildfeldes. Das von Moritz Krause 1842 erstmals publizierte Manual versprach bereits im Titel abschließend eine Anweisung «zur Erzeugung colorirter Lichtbilder». In der im Jahr darauf erschienenen zweiten Auflage wurde diese Aussicht ein weiteres Mal verstärkt, nun mit dem Versprechen «schön colorirter Lichtbilder».¹⁰

Bereits diese kaum mehr als cursorischen Blicke in die Frühzeit des Mediums verdeutlichen, dass ein Interesse an fotografischer Bildlichkeit stets mit hybriden Formen von Visualität rechnen muss. Dem von einer Rhetorik wahrhafter Bildlichkeit durchzogenen Diskurs zum Fotografischen steht daher eine Praxis der Bildproduktion entgegen, die ein solches Begehren nach «authentischen» Bildern mit ganz eigenen Strategien beantwortet hat. Es spricht viel für die Vermutung, dass als eine der wichtigsten Klammern um das überaus heterogene Feld des Fotografischen gerade dieses sich in vielen Spielformen äußernde Begehren nach Wirklichkeit im Bild angesehen werden kann. Eine mögliche Antwort hierauf

Chrysotypiren, Thermographiren, mit Einschluss der Kunst farbige Daguerreotyp-Portraits hervorzubringen. Leipzig und Pesth: Verlag-Magazin 1844.

9 Dominique François Arago, «Fixierung der Bilder, die sich im Brennpunkt einer Camera obscura formen» [Rede vor der Académie des Sciences in Paris am 7. Januar 1839], in: Siegel (Hg.), *Neues Licht*, S. 51–54, hier S. 51.

10 [Moritz Krause], *Praktische Anweisung zum Daguerreotypiren und zur Erzeugung coloriter Lichtbilder.* Leipzig: Rein 1842; Ders., *Praktische Anweisung zum Daguerreotypiren und zur Erzeugung schön colorirter Lichtbilder nach den neuesten Methoden.* 2., verb. und erw. Aufl. Leipzig: Rein 1843.

ist der Stil eines fotografischen «Realismus»,¹¹ der wie jeder andere bildnerische Stil auch als ein Effekt besonderer, während der Produktion getroffener Entscheidungen bestimmt werden kann. Zur Produktionsgeschichte fotografischer Bilder, die mit ganzer Konsequenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzt, gehört beinahe ebenso lange eine Arbeit nicht allein vor und hinter der Kamera, sondern auch jenseits von ihr.¹² Hierbei in einem kritischen Sinn von Manipulation zu sprechen, heißt, unverändert an Fotografien die Erwartung wahrhafter Bildlichkeit zu richten. Doch lässt sich demgegenüber Manipulation zunächst einmal auch ohne wertenden Akzent und ganz wörtlich auffassen: als eine händisch geleistete Arbeit am Bild, die darauf zielt, die mit ihm verbundenen Valenzen des Zeigens zu profilieren.¹³

Ein solches Nachdenken über die Arbeit am fotografischen Bild als seiner Weiterbearbeitung zieht eine grundlegende Frage nach sich: Wie lassen sich die Grenzen fotografischer Bildproduktion bestimmen? Worin genau besteht jener in Frage stehende «fotografische Akt»,¹⁴ worin aber nicht oder nicht mehr? Handelt es sich hierbei um den bereits seit langem nur noch Sekundenbruchteile umfassenden Augenblick der Verschlusszeit und damit der Belichtung des fotosensiblen Materials? Oder aber sollte vielmehr von einem erweiterten Ensemble von Produktionspraktiken ausgegangen werden, wie sie etwa Marc Antoine Gaudin im Untertitel seines erstmals 1844 publizierten Manuals in der für seine Zeit gültigen Weise aufzählt? Anders gefasst: Worin genau bestehen die Handlungen fotografischer Produktion und ab welchem Zeitpunkt beginnt jenes «Danach», das die Rede von einer fotografischen Postproduktion rechtfertigen kann? Das heißt (die prinzipielle Plausibilität einer solchen Unterscheidung überhaupt vorausgesetzt): Anhand welcher Kriterien lässt sich der Übergang vom Produktiven zum Postproduktiven bestimmen?

- 11 Vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink 1990; Sigrid Schneider / Stefanie Grebe (Hg.), *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst.-Kat. Essen: Ruhrlandmuseum 2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.
- 12 Vgl. Mia Fineman (Hg.), *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop*, Ausst.-Kat. New York: The Metropolitan Museum of Art 2012. New Haven: Yale University Press 2012.
- 13 Für eine nicht-pejorative Betrachtung von Manipulation siehe Deepali Dewan, *Embellished Reality. Indian Painted Photographs. Towards a Transcultural History of Photography*. Toronto: Royal Ontario Museum Press 2011.
- 14 Vgl. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan 1990.



4 Sebastian Riemer, *Sergeant (Gun)*, 2015, Pigmentprint, 114 × 140 cm

Postproduktion

Ein großer Teil der künstlerischen Arbeit, die Sebastian Riemer in seiner Werkgruppe *Press Paintings* entfaltet, ereignet sich jenseits der Kamera und nahe am fotografischen Bild. Seine internetbasierte Recherche alter, inzwischen zum Kauf angebotener Pressefotografien ist die Grundlage eines Transfers, der diese Bilder aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang in einen neuen überführt: in das Archiv des Künstlers und damit an einen Ort, von dem für künstlerische Praktiken der Gegenwart besondere Impulse auszugehen scheinen.¹⁵ Interessant im Sinn der von Riemer unternommenen Suche sind hierbei gerade jene Abzüge, die Spuren einer manipulativ-produktiven Verwendung tragen. Ein Bild wie *Sergeant (Gun)* (2015)

15 Vgl. Hal Foster, «An Archival Impulse», in: *October* 110 (Herbst 2004), S. 3–22; Monika Rieger: «Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler», in: Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin: Kadmos 2009, S. 253–269. Siehe speziell zur Fotografie auch Matthias Gründig, «Gedächtnis und Ruine. Zum Archiv in der zeitgenössischen Fotografie», in: *WA XVI. Folkwang Studierende im Krupp-Archiv*, Ausst.-Kat. Essen: Villa Hügel 2015. Essen: Folkwang Universität der Künste 2015, S. 23–32.

zeigt hierbei, wie radikal solche Akte des Eingriffs tatsächlich sein können (Abb. 4). Die ursprüngliche Aufnahme, die diesem Bild zugrunde liegt, zeigt einen Mann, der in seiner Rechten mit jener im Werktitel benannten ›Gun‹ irgendwohin ins offene Gelände zielt. Das durch breite Pinselstriche markierte Rechteck schneidet aus dieser Szene nicht allein ein Bild im Bild aus. Denn mühelos erkennbar wird dieses so definierte kleinere Bildfeld in eine vollkommene neue Zeigelogik überführt. Mithilfe von Übermalungen wird die martialische Haltung des Schützen, von denen die fotografischen Informationen insgesamt berichten, ausgestrichen und hierbei insbesondere der erhobene Arm samt Waffe vom Körper des Mannes abgeschnitten. Mit dunkelgrauer Farbe angebrachte Striche sorgen im Übrigen dafür, dass vom ursprünglichen Kleidungsstoff, den die Fotografie recht genau erfasst hat, kaum mehr als pauschale Andeutungen stehen bleiben.

Die ursprüngliche Absicht des *Press Paintings* ist mühelos zu erkennen: Die von unbekannter Hand vorgenommene manipulierende Aneignung dieser Aufnahme zielte darauf, der Szene in möglichst hohem Maß jenen Kontext auszutreiben, der sich, gewollt oder nicht, in die Darstellung dieses Sergeants eingeschrieben hat. Der aufs Passbildformat reduzierte und um eine ganze Reihe sprechender Details entleerte Bildausschnitt wird sich dafür geeignet haben, in einem Zeitungsbericht das Aussehen einer bestimmten (für uns namenlosen) Person zu zitieren, ohne jedoch das in dieser Aufnahme dominante Handeln mitzuführen. Es lässt sich nicht übersehen, dass Riemer seine Aneignung fotografischen Gebrauchs- und Verbrauchsmaterials mit einer gewissen Ironie betreibt. Gehören die Übermalungen und Ausstreichungen sowie die auf diesem Weg erzielte Zuspitzungen der ursprünglichen Bildsujets zum Standard dieser Manipulationen, so werden in einem Bild wie *Timely Topic* (2015) die hiermit erzielten Effekte unfreiwilliger Komik mit voller Absicht vor Augen geführt (Abb. 5). Was einmal die Aufnahme eines «odd couple» gewesen sein mag, wird durch die retuschierenden Eingriffe auf beinahe mitleiderregende Weise manifest. Nicht allein die nahezu abgelaufenen Sanduhren scheinen andeuten zu wollen, was durch die rücksichtslose Eliminierung des Mannes ohnehin schon Bildwirklichkeit geworden ist: Künftig wird dieser Frau ein Auftritt ohne diesen Mann möglich sein.

Riemers Recherchen in alten, außer Kurs gelangten Pressearchiven ist eine medienarchäologische Arbeit. Sie rückt uns jene Bedingungen in den Blick, mit denen für die Dauer von mehr als einem halben Jahrhundert im übertragenen wie im ganz wörtlichen Sinn das Image einer Person und im Besonderen von Stars aus Film, Musik, Sport etc. produziert worden ist. Hinter der sorgsam Inszenierung einer bestimmten Person zur Persona



5 Sebastian Riemer,
Timely Topic, 2015,
Pigmentprint,
164 × 123 cm

stehen Kulturtechniken, die sich in den *Press Paintings* nicht zuletzt als eine Arbeit am Bild ausweisen.¹⁶ Es können, wie im Fall von *Soprano (Tyler)* (2015), Fingerspitzen sein, die einer Inszenierung im Weg stehen und die makellose Projektionsfläche eines frontal aufgenommenen Gesichts mit Kontextinformationen aufladen, die also vom Zweck einer solchen Repräsentation nur ablenken (Abb. 6). Ein Porträt wie das der Opernstars Veronica Tyler stellen die in Riemers Bildserie stets wiederkehrenden intermediären Bildoperationen unübersehbar vor Augen: Auf dem Weg maleischer wie zeichnerischer Intervention wird die fotografische Information des Bildes überhaupt erst auf einen als wesentlich bestimmten Aspekt fokussiert. Im Genre der Starfotografie ist es keine Überraschung, dass es hierbei vor allem auf das Gesicht der Porträtierten ankommen wird. Die

16 Zur Bedeutung einer visuellen Arbeit am «Star» siehe Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. München: Fink 1997; Wolfgang Ullrich / Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt a. M.: Fischer 2002; Christiane Kuhlmann / Ute Eskildsen (Hg.), *A Star is Born. Fotografie und Rock seit Elvis*, Ausst.-Kat. Essen: Museum Folkwang 2010. Göttingen: Steidl 2010.



6 Sebastian Riemer,
Soprano (Tyler), 2015,
Pigmentprint, 120 × 95 cm

soziale Konstruktion einer solchen Persona ist von der hiermit einhergehenden ästhetischen Konstruktion nicht denkbar.

Die sich hier abzeichnenden postproduktiven Praktiken der Bildkorrektur verweisen auf einen spezifischen Gebrauchskontext. Was sich bei Riemer, mit Rücksicht auf die Ökonomie des Serientitels, einzig summierend als «Press» angesprochen findet, gehört spätestens seit den 1920er-Jahren zu den entscheidenden Vermittlern einer fotografischen Bildkultur.¹⁷ Es sind die Seiten von Magazinen, Zeitungen und Zeitschriften, die als Gegenstück zu dem von Riemer angelegten Bildarchiv angenommen werden müssen. Selbst wenn sich aus dem Abstand von Jahrzehnten eine philologische Rekonstruktion kaum noch herstellen lassen, die den Zusammenhang von fotografiertem, manipuliertem und schließlich gedruckten Bild wieder sichtbar macht, so wäre ein solcher Vergleich gewiss erhellend. Denn genau besehen gestattet uns Riemer in seiner Serie einen Blick, der sich nun gegen die ursprüngliche Logik eines postproduktiven Eingriffs in das fotografische Bildfeld stellt. Die Geste des Ausstreichens,

17 Vgl. Bodo von Dewitz / Robert Lebeck (Hg.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839–1973*, Ausst.-Kat. Köln: Museum Ludwig und Agfa-Foto-Historama 2001. Göttingen: Steidl 2001.



7 Sebastian Riemer,
Hula Natives, 2015,
 Pigmentprint,
 164 × 123 cm

wie sie etwa im linken Bildfeld von *Timely Topic* oder, deutlich komplexer noch, in *Hula Natives* (2015) findet, wird hierbei zum eigentlichen Gegenstand von Riemers Arbeiten. Bereits auf der Wortebene der Beschreibungssprache, erst recht aber im visuellen Datum des Bildfeldes bleibt eine solche Darstellung eine Herausforderung: Wir sehen hier eine Tänzerin oder aber drei Tänzerinnen oder aber ungefähr zweieinhalb Tänzerinnen (Abb. 7). Mit jedem dieser Verweise geht eine andere Perspektive auf das Verhältnis von produziertem, postproduziertem sowie reproduziertem Bild einher.

Postmanipulation

Mit solchen Differenzierungen mussten sich die Leserinnen und Leser, vor allem aber die Betrachterinnen und Betrachter der vor Jahrzehnten gedruckten Zeitungen und Magazine kaum aufhalten. Was in einem Bild wie *Sergeant (Gun)* als Strategie offengelegt wird, müssen wir in den meisten anderen Fällen gedanklich ergänzen. Riemers kuratorischer Umgang mit seinem Pressebild-Archiv zielt auf eine Neubestimmung dessen, was

diese Bilder zu sehen geben sollen – und was gerade nicht.¹⁸ Als solle es gelten, die einmal eingetragenen Bildkorrekturen neuerlich zu korrigieren, die Manipulation mithin ihrerseits zu manipulieren, wird in der Serie der *Press Paintings* mehr gezeigt und, gemessen an den ursprünglichen Absichten der Intervention, offenbar auch zu viel. Die auf dem Weg der Bildretusche genau bis zur Linie der Schultern zum Verschwinden gebrachten Fingerspitzen Veronica Tylers oder auch der in blassem Grau eingetragene Bildgrund hinter dem Kopf des Baseman geben mindestens indirekt die einstige, nun von Riemer aufgehobene Zeigeabsicht zu erkennen. Dass die hierfür in Gang gesetzten Verfahren postproduktiver Weiterarbeit am Bild keineswegs stets so zurückhaltend sein mussten wie die beinahe zärtliche Bearbeitung einer Balletttänzerin, geben Bildfelder wie *Timely Topic* oder *Hula Natives* deutlich genug zu erkennen.

Riemers künstlerisches Verfahren zielt auf die Rekadrierung von ursprünglich getroffenen redaktionellen Entscheidungen. Die vielfältigen Verfahren der Bildmanipulation, die wir hierbei ins Auge fassen können, geben die Fotografie als Rohmaterial zu erkennen, das im Sinn der Kultur- und Sportindustrie (auf diese Beispiele jedenfalls beschränken sich die von Riemer gewählten Bilder im Wesentlichen) zu einem Image weiterbearbeitet werden kann. Aus der Perspektive eines solchen Handelns dürfte überhaupt erst das auf der Zeitungs- oder Magazinseite gedruckte und damit publizierte Bild als das eigentliche Produkt wahrgenommen worden sein. Unter den Bedingungen ihrer Rekadrierung zeichnen sich die konstruktiven Strategien einer, im doppelten Wortsinn ansprechbaren, Image-Bildung bereits auf der Bildoberfläche ab. Die Darstellung eines gegen ein Geflecht von Bearbeitungen antretenden Sprinters etwa gewinnt in *Flash (Russel)* geradezu fotodiagrammatische Qualitäten.¹⁹ Nicht zuletzt hierdurch aber können wir darauf aufmerksam werden, wie stark die Deixis des in der Fotografie gesuchten Bildes gerade nicht von jener Fotografie abhängt. Gegenüber solchen bildmedialen Kontrasten hält sich die Bearbeitung der *Hula Natives* auf Abstand. Die dort am linken und rechten Rand eingetragenen Pinselstriche scheinen das Bildmotiv eher aufzunehmen und hervorzuheben als es tatsächlich auszustreichen.

Bei Betrachtung von Sebastian Riemers *Press Paintings* gelangen zu gleicher Zeit drei verschiedene Autorschaften in den Blick: eine fotografische, eine retuschierende und eine kuratorische. Hieran anschließend lassen sich in jedem dieser Bilder drei verschiedene, zeitlich geordnete

18 Zu diesem Zusammenhang von «innen» und «außen» im fotografischen Bild siehe auch Steffen Siegel, *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart*. München: Fink 2014, S. 39–57.

19 Vgl. Jordan Bear, «Index Marks the Spot? The Photo-Diagram's Referential System», in: *Philosophy of Photography* 2 (2011) 2, S. 325–344.

Produktionsschichten differenzieren. Gewiss ist es möglich, anhand dieser Tableaus einen sich stufenweise entfaltenden Prozess der Image-Bildung nachzuvollziehen und damit bestimmten handwerklichen Aspekten bildnerischer Arbeit auf die Spur zu kommen. Ein wesentlicher Aspekt von Riemers «Gemälden» wird hiervon jedoch nicht erfasst: Er ereignet sich erst auf einer Ebene der Repräsentation, die Rezeption und Kenntnis dieser Bilder als Originale an der Wand voraussetzt. Denn so wesentlich für diese Serie ein Prozess schrittweiser Übertragung ist, so entscheidend sind hierbei auch jene Repräsentationsordnungen, in die das Bild jeweils eintritt. Deutlich wird dies bereits in der Verwandlung einer Fotografie in ein retuschiertes Hybrid aus Fotografie, Malerei und Zeichnung, erst recht aber in dessen von uns heute in aller Regel nur noch zu imaginierenden Übersetzung in ein Bild auf der gedruckten Zeitungs- oder Magazinseite. Riemers *Soprano (Tyler)* lässt ahnen, wie groß hierbei die (womöglich kalkulierten) Übertragungsverluste gewesen sein müssen. Kaum anders jedenfalls lässt sich die Nachlässigkeit erklären, mit der die jeweils seitlich des Halses ansetzende Retusche ausgeführt worden ist.

Dürften diese Übertragungen vom retuschierten Bild auf die gedruckte Seite in aller Regel eher auf eine Verkleinerung des Bildformats hinausgelaufen sein, so wählt Riemer seinerseits die gerade entgegengesetzte Strategie. Mit ganzer Absicht lassen seine *Press Paintings* die durch Handabzug und Zeitungsseite vorgegebene Skalierung hinter sich. Hier wird das aus Pressearchiven bezogene, archivarisch weiter gepflegte und künstlerisch ausgewertete Bildkonvolut zu einer Sache für die Wand. Dabei ist nicht länger die Magazinseite das äußere Maß für die Bestimmung des Bildformats, sondern es sind die in den Bildern dargestellten Personen. Indem Riemer darauf zielt, diese annähernd lebensgroß wiederzugeben, erreicht er – in Abhängigkeit vom jeweiligen Motiv – Tableaus von beachtlicher, nun Quadratmeter messender Größe. Was sich als ein in der Luft liegender,²⁰ lange schon modischer Selbstzweck ausnehmen mag, besitzt für die Frage nach dem Verhältnis von Produktion und Postproduktion indes eine weiterreichende Bedeutung. Gemessen am ursprünglichen Kontext sind alle diese Bilder nicht allein übergroß; in der von Riemer gewählten Form der Präsentation als Tableau verlieren sie die ihnen einst begelegte Wirkmöglichkeit.

Die dahinterstehende Geste des Blow-up zieht eine folgenreiche Umkehrung nach sich: Nah zum Bild ist gerade das sichtbar und wird zum Vorschein gebracht, was unsichtbar und zum Verschwinden gebracht wer-

20 Vgl. Mirjam Wittmann, «Das Großformat lag einfach in der Luft». Zur Bildwirkung der Fotografie aus Düsseldorf», in: Martin Schulz / Beat Wyss (Hg.), *Techniken des Bildes*. München: Fink 2010, S. 277–292.

den sollte – die malende wie zeichnende Manipulation der fotografischen Oberfläche. So werden zum Beispiel erst in großer Nahaussicht vor dem Tableau Giselles Augenbrauen als mit feinem Strich nachgezeichnete Partien erkennbar werden. Dass aber ein solches «Make-up» des Bildes aus größerer Distanz unterhalb einer Schwelle des Wahrnehmbaren fällt, erweitert die *Press Paintings* um einen entscheidenden Aspekt postproduktiver Arbeit: Es ist das Auge der Betrachterin und des Betrachters, das im geschichteten Datum dieser Bilder eine Orientierung sucht und sich hierbei an zwei äußeren Grenzwerten ausrichten kann: zwischen der Wahrnehmung des Bildes als Ganzes und der Vielfalt seiner Details. Zur Wahl stehen der visuellen Erfahrung hierbei fotografischer «Realismus», fotodiagrammatische Deixis und malerischer Duktus. Die von Sebastian Riemer postmanipulativ in der Schwebe gehaltenen Bilder sind auf komplexe Weise alles zur selben Zeit: die Nachricht von einem Bildsujet, die Oberfläche eines medialen Hybrids und das Dokument einer intervenierenden Praxis. Vor allem aber sind sie dies: das Ereignis eines Sehens, das sich seinerseits postproduktiv auffassen lässt. Denn stets sind es unsere eigenen Blicke, die nach aller Postproduktion noch immer am Bild weiterarbeiten.

Karl Prümm

Ein Labor der Bildlichkeit

Die Bildästhetik in Digital-Video-Spielfilmen um die Jahrtausendwende

Ein kleines Kapitel der Mediengeschichte

Im Jahr 1995 brachte Sony mit der Typenbezeichnung DCR VX-1000 den ersten digitalen Video-Camcorder auf den Markt. Dieses Gerät, das eigentlich für den Consumer-Bereich entworfen wurde, revolutionierte sehr schnell das inzwischen bereits altherwürdige Medium Video. Dessen Digitalisierung eröffnete ganz neue fotografische Möglichkeiten. Aufzeichnungs- und Speicherfunktion waren nun in einer kleinen, kompakten Box zusammengeführt. Die sperrigen analogen Bänder wurden überflüssig, die Bild- und Tonsignale auf Minikassetten komprimiert, die ein Zeitvolumen bis zu einer Stunde umfassten. Die hier gespeicherten Daten ließen sich ohne Kopierverlust auf den Homecomputer übertragen, der gerade seinen Siegeszug angetreten hatte, konnten dort verarbeitet und verbreitet werden. Die DCR VX-1000 wog kaum mehr als ein Kilo, die Firma Sony bezeichnete ihr Pioniermodell als «Handycam»¹ und betonte so das Handsame, die leichte Verfügbarkeit und die universellen Anwendungsmöglichkeiten der Kamera. Sie war, wie jede gewöhnliche Kamera, mit einem Okular ausgestattet; man konnte mit ihr aber auch problemlos aus der Hand drehen, sie vor dem Körper halten und führen, denn ein ausklappbarer Sucher gewährleistete eine optimale Bildkontrolle. Portabilität und Beweglichkeit erfuhren also gegenüber der schwergewichtigen Videoausrüstung eine wesentliche Steigerung. Da die Qualität des digital gespeicherten Bildes die der analogen Videobänder erheblich übertraf, war der

1 Vgl. Jürgen K. Müller, *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. Konstanz: UVK 2011, S. 115. Der Autor liefert einen faktenreichen und konzisen Überblick über die Anfänge der digitalen Camcorder.

neuartige Camcorder nicht nur bei den Hobbyfilmern und Hobbyvideografen ein großer Erfolg. Auch die professionellen Dokumentaristen und Bildreporter waren von der neuen Technik begeistert, die Fernsehsender adaptierten nach einigem Zögern die unaufwendigen, überraschend billigen Gerätschaften und ihr vielversprechendes Bildverfahren.

Andere Hersteller zogen unmittelbar nach und beschleunigten so den rasanten Niedergang der analogen Videotechnik. 1996 brachte Panasonic den DV-Camcorder NV-DX1 heraus, und JVC bot einen Mini-Camcorder (GR-DV 1) an,² der kaum größer war als eine Handfläche und mit einem Gewicht von ca. 500 Gramm wie die legendäre Leica in jede Westentasche passte. Vor allem diese superleichten, ultrabeweglichen und hochsensiblen Camcorder, die selbst bei ungünstigsten Lichtverhältnissen noch einsatzfähig waren, veränderten nicht nur den Familienfilm und die dokumentarische Arbeit entscheidend, sie bedeuteten gleichzeitig für die Bildkultur einen tiefen Einschnitt, denn sie initiierten neuartige Bildpraktiken, neue Gebrauchsweisen und Verkehrsformen. Ende der 1990er-Jahre war die zunächst ungewohnte und befremdliche fotografische Geste, die der Mini-Camcorder verlangte, überall anzutreffen, in privaten Sphären wie auch im öffentlichen Raum, bei Familienfeiern, Schulfesten und Versammlungen, in Reisegesellschaften und bei Sportereignissen: Die in der ausgestreckten Hand gehaltene, in den Raum ausgreifende Apparatur und der leicht vorgebeugte, ganz auf den aufgeklappten Sucher fixierte Körper, dessen Blick aufgesogen wird durch das Bild. Das geradezu lächerlich billige Trägermaterial bot dem Vorgang des Filmens nicht mehr den geringsten Widerstand. Der Akt des Fotografierens war nun nicht mehr auf den privilegierten, sorgfältig vorbereiteten, vorgedachten und mit äußerster Konzentration erfassten Augenblick ausgerichtet. Die große Speicherkapazität der Camcorder gestattete ein beinahe grenzenloses Dokumentieren, ein interesseloses Aufzeichnen, eine Öffnung hin zum Beiläufigen, Nebensächlichen und Beliebigen. Der neue Kamerateyp favorisierte den Zufall, das Plötzliche und das Unerwartete, ermöglichte demnach Entdeckungen und Überraschungen. Durch die Koppelung mit dem gerade sich entfaltenden World Wide Web waren nun die Bewegtbilder der Camcorder schier allgegenwärtig, wobei die Grenzen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, zwischen der Inszenierung und der Beobachtung verschwimmen. Alles konnte jetzt zum Bild werden, das Banale und das Skurrile, das Exzentrische und das Extreme. Umstandslos ist der Camcorder in jedem Moment, an jedem nur denkbaren Ort in Sekundenschnelle verfügbar, kinderleicht seine Bedienung, und der Autofokus enthebt den

2 Vgl. ebd., S. 116f.

User jeglicher Sorge um die Bildschärfe. Als Authentifizierungsmaschine ist er vorzüglich geeignet. Der heutigen Medienrealität, der Überpräsenz von Augenzeugenschaften aller Art in den sozialen Netzwerken, auf YouTube und den überbordenden *faits divers*, mit denen die Provider ihre Portale garnieren, haben die Camcorder den Boden bereitet. Allerdings hat das Smartphone mit Kamerafunktion den Camcorder als beherrschendes faktografisches Instrument des Alltäglichen inzwischen verdrängt.

Die Hobbyfilmer und die Akteure des Home-Videos eigneten sich die DV-Camcorder sofort und vorbehaltlos an – das zeigen die Bilderströme im Internet, die ohne dieses Miniaturinstrument nicht denkbar wären. In den professionellen Milieus gab es dagegen zunächst erhebliche Widerstände und Gegenbewegungen. Die Fernsehanstalten befürchteten einen Imageverlust, wenn sie Bildern mit einer Aura des Flüchtigen und des Amateurhaften Einlass gewährten in ihre Programme. Dies verband sich mit der Angst der Redakteure, der Autoren, der Aufnahmeteams und der Cutter, durch das Vordringen der einfachen, wenig personalintensiven Aufnahmetechnik in eine Spirale der Einsparungen und Einschränkungen zu geraten. Erst 2003 startete der Hessische Rundfunk ein auf zehn Monate ausgelegtes Pilotprojekt, um das neue Berufsbild des Videojournalisten zu etablieren, der seine Beiträge zugleich als Autor, Kameramann und Cutter verantwortet. Dies löste eine weitreichende Debatte über Qualitätsjournalismus und Digitalisierung aus.³

Im Kinosektor war die Abwehrhaltung noch massiver. Die Bilder der digitalen Minikameras übertrafen zwar die Standards der analogen Videos um ein Vielfaches, reichten aber in keiner Weise an die Informationsdichte, Brillanz, Lichtstärke, Schärfe und Farbintensität des klassischen 35-mm-Formats heran. Viele Regisseure, Kameraleute, Cineasten und Filmkritiker sahen im 35-mm-Bild ein schützenswertes Kulturgut, das gegen den Angriff der flauen, unstabilen und flüchtigen Videos unbedingt verteidigt werden musste. Doch schon bald wagten sich auch Regisseure von Kinodokumentarfilmen an die zunächst verfemten Aufnahmetechniken heran. Jürgen K. Müller nennt in seinem historischen Abriss den Dokumentarfilm *DIE SALZMÄNNER VON TIBET* (DE/CH 1997) von Ulrike Koch und die Dokumentation *DER KANDIDAT* (DE 1998) von Thomas Schadt als frühe Beispiele im deutschsprachigen Raum. Für den Formatwechsel waren pragmatische Gründe ausschlaggebend. Ulrike Koch konnte mit der minimalisierten Kamertechnik die weit entlegenen Drehorte viel müheloser erreichen und zugleich Drehverbote unterlaufen. Thomas Schadt begleitete den SPD-Kanzlerkandidaten Gerhard Schröder auf dessen Wahlkampftour und nutzte

3 Vgl. ebd., S. 125 ff.

den diskreten Charakter der digitalen Kamera, um stets nah am Geschehen, am Hauptakteur zu sein und unter der Tarnkappe einer «Amateurausrüstung» unbehelligt arbeiten zu können. Als Thomas Vinterberg 1998 mit seinem ausschließlich mit MiniDV-Camcordern gedrehten Spielfilm *FESTEN* (*Das Fest*, DK/SE 1998) in Cannes den Spezialpreis der Jury gewann, war der Beweis erbracht, dass die Amateurbilder der kleinen Kameras auch für das Erzählkino geeignet waren und auf der großen Leinwand eine ganz spezifische Wirkung entfalteten. *FESTEN* gilt als Initiationsfilm von DOGMA 95 und wird als Nr. 1 der «offiziösen» DOGMA-Liste geführt, was einigermaßen verwundert, da Vinterberg geradezu demonstrativ das 9. Gebot des von ihm persönlich unterzeichneten DOGMA-Manifests übertrat: «The film format must be Academy 35 mm».⁴ Äußerst gefolgsam war er demgegenüber, was das 3. Gebot angeht: «The camera must be hand-held». Indem er den MiniDV-Camcorder als avancierteste Form der Handkamera benutzte, glich er seinen «Sündenfall» einigermaßen wieder aus.

Zahlreiche Regisseure folgten seinem Beispiel, beinahe alle Filme der DOGMA-Reihe wurden mit MiniDV-Kameras gedreht, was wiederum auch diejenigen inspirierte und zur Nachahmung herausforderte, die sich nicht der DOGMA-Bewegung zugehörig fühlten. So entstand im Umkreis der Avantgarde und des europäischen Autorenfilms ein beachtlicher Korpus von Filmen, die eine Aufnahmetechnik verwendeten, die von den Kameraherstellern eigentlich den Amateuren zugedacht waren. Die Regisseure und Kameraleute, die sich auf dieses Experiment einließen, störten sich wenig um die Bedenken der Branche und waren gegen eine nostalgische Verklärung des 35-mm-Films gefeit. Sie riskierten die Negation des Perfekten und Vertrauten, setzten auf die Wegwerf- und Verbrauchsbilder der kleinen unscheinbaren Kameras.

Dieser Sprung in eine eigentlich inadäquate Technik ist im Kern ein europäisches Phänomen, eine Erscheinung des europäischen Kunstkinos, die jedoch auch in die weltweit führende Filmkultur, in die USA, ausstrahlte. *THE BLAIR WITCH PROJECT* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, US 1999) führte die Miniaturkameras mit einer Mischung von Horrorfilm und Mockumentary selbstreflexiv vor und wurde international gefeiert. Der US-amerikanische Independent-Film nahm das digitale Video begeistert an,⁵ und sogar Hollywoodgrößen wie Steven Soderbergh und Mike

4 DOGMA 95, abgedruckt in: Jana Hallberg / Alexander Wewerka (Hg.), *DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander 2001, o.S. (als «Vorspann» des Buches).

5 Vgl. Andreas Jahn-Sudmann / Tanja Maier, «Zwischen *hypermediacy* und *immediacy*. Zur Ästhetik und Ökonomie der digitalen Kinematographie im amerikanischen Independent-Film», in: Andreas Kirchner / Karl Prümm / Martin Richling (Hg.), *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Marburg: Schüren 2008, S. 135–146.

Figgis setzten die Miniaturgeräte ein, die so gar nicht den Standards der großen Studios entsprachen.

Mit dem Einsatz der DV-Camcorder in Kinoproduktionen erreichte der Prozess der Digitalisierung des Filmmediums, der auf der Ebene der Special Effects in den 1980er-Jahren eingesetzt und sich in den digitalen Tonsystemen fortgesetzt hatte, nun auch das zentrale Instrument der filmischen Bedeutungsproduktion: die Kamera – mit einiger Verspätung gegenüber der Fotografie. Noch stieß die Digitalisierung an Grenzen, das Analoge und das Digitale überlagerten sich. Die digital aufgezeichneten Bildsignale mussten auf 35-mm-Filmmaterial übertragen werden, damit sie in den Kinos überhaupt vorgeführt werden konnten. Transfers und Übersetzungen, Bewegungen von einer Materialebene zur anderen waren also unumgänglich. Die mit digitalen Miniaturkameras gedrehten Filme stellen ein Bündel verschiedenster Technologien dar, sind Mischgebilde und markieren eine Phase des Übergangs. Dies erinnert an eine vergleichbare Situation in der Mediengeschichte zwischen 1850 und 1890. Fotografien waren in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern bis zur Einführung der Autotypie Mitte der 1880er-Jahre nicht reproduzierbar und mussten in ein Zwischenmedium, den Holzstich, übertragen werden. Dies ließ seit den 1830er-Jahren ein eigenes hochdifferenziertes Gewerbe, einen «Berufsstand» entstehen: die Xylografie – mit eigenen ausgedehnten Manufakturen und einer Vielzahl von Beschäftigten. Die Xylografen gravierten die Schwarz-Weiß-Werte der Vorlagen in einen Druckstock aus Hartholz mit einer solchen Kunstfertigkeit ein, dass die ganze Skala der Grauwerte und die Abstufungen des Lichts sichtbar wurden und die Endprodukte einem fotografischen Abzug erstaunlich nahe kamen.⁶ Die auf Filmmaterial umkopierten Bilder der ersten digitalen Kameras erschienen dagegen auf der Kinoleinwand als Produkte des Mangels; der Verlust an Schärfe, Strahlkraft und Geschlossenheit gegenüber dem 35-mm-Bild stach ins Auge und verstörte. Die Bildauflösung war zunächst sehr gering, in den Dunkelzonen ging das Bild in ein Rauschen über, die Pixel, die Grundbestandteile wurden sichtbar. Aber gerade das Unfertige, Nicht-Perfekte, «Schmutzige» und «Lebendige» reizte die Regisseure und Kameraleute, die sich diesen neuen Zwischenwelten des Bildes verschrieben hatten. Der Produktionsleiter Peter Hjorth, der vielfältig für Lars von Trier gearbeitet hat, überliefert eine mündliche Äußerung des Kameramanns Robby Müller am Set von *DANCER IN THE DARK* (DK 2000): «Jetzt ist die Zeit, dass wir Spaß

6 Siehe die überwältigend detailgenaue Aufarbeitung der Xylografie von Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 1984. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Friedrich Tietjen.

haben mit diesen Dingen. Denn in zehn Jahren wird der Output all dieser digitalen Kameras wie Film aussehen. Und das wird langweilig werden. Jetzt können wir Spaß haben und experimentieren.»⁷

Robby Müller sollte recht behalten. Die Entwicklung der Kamertechnik ging rasend schnell voran. Bereits 2004 wurden DV-Camcorder mit HD-Standard zu erschwinglichen Preisen in den Elektromärkten angeboten. Die mit ihnen zu erzielenden Resultate haben nichts mehr gemein mit den Mängelbildern der frühen digitalen Videos. Seit 2014 sind Consumer-Camcorder mit Ultra-HD und 4K-Video im Handel. Die professionellen digitalen Kameras Alexa und Red haben sich auch im Spielfilmbereich fest etabliert. Sie liefern ein hochperfektioniertes Bild, das mit 35-mm-Film kompatibel ist. Inzwischen ist die Digitalisierung des Kinos mit erstaunlicher Geräuschlosigkeit und Rasanz vollendet bis hin zur Projektion, ist zu einem geschlossenen Kreislauf von Datensätzen geworden. Es bedarf nicht mehr der Transfers und der Übersetzungen. Eine spannende, fesselnde Zwischenperiode zeichnet sich ab, von 1998 bis 2004, ein Phänomen der Jahrtausendwende, als kleine digitale Kameras, die noch nicht den HD-Ansprüchen genügten, die Dominanz des 35-mm-Bildes durchbrachen und in unbekannte, unerschlossene Bilderwelten vordrangen. Es lohnt sich, das rasante Tempo der Technik- und der Mediengeschichte zu entschleunigen und noch einmal genauer hinzuschauen auf dieses kleine Kapitel, auf die Bildästhetik dieser Filme und auf das, was sie auslösten.

Eine neue Praxis des Filmemachens

Die digitale Technik der Minikamera veränderte radikal den Werkprozess des Filmens. Die eingeschliffenen Usancen des Drehens galten nun urplötzlich nicht mehr, der fotografische Akt wurde regelrecht umgestülpt. Die kleinen billigen Kameras wurden als Verbrauchsgut behandelt. Die Filmkamera war nun nicht mehr das wie ein Augapfel gehütete, sorgfältig gepflegte, von mehreren Assistenten abgeschirmte Zentrum der Inszenierung, auf das alle schauten, auf das die Schauspieler ausgerichtet waren, auf das sie zuspielten. Die MiniDV-Kamera ist alles andere als ein ehrfurchtgebietendes Instrument, sie fällt überhaupt nicht auf, wird nicht «ernstgenommen», wie der Kameramann Benedict Neuenfels berichtet, der im Spätsommer des Jahres 2000 auf Korsika mit dem Regisseur Dominik Graf den Spielfilm *DER FELSEN* (DE 2002) drehte – mitten im

7 Peter Hjorth, «The Development of Shooting Concepts from *THE CELEBRATION* to *THE BOSS OF IT ALL*», in: Kirchner et al. (Hg.), *Abschied vom Zelluloid?*, S. 97–110, hier S. 102.

Urlaubsgetümmel des Strandtourismus.⁸ Sie kann unbemerkt in das Alltagsgeschehen eintauchen und unmittelbar aufzeichnen, was sich völlig unabhängig vom Kamerablick und ganz nach eigenen Gesetzmäßigkeiten vollzieht. Filmen wird zur Teilhabe am Gewöhnlichen, zu einer beiläufigen Geste. Es war der Traum vieler Avantgarde-Bewegungen, speziell der Nouvelle-Vague-Regisseure und ihrer Kameraleute, mit Hilfe der Handkamera die Konventionen der industriellen filmischen Repräsentation zu überwinden und sich dem unverstellten «Leben» anzunähern. Die leicht verfügbare digitale Miniaturkamera begünstigt ein solches Programm der Enttheatralisierung. Sie enthebt die Produktion von dem Zwang, mit dem teuren Rohfilm sparsam umzugehen. Die Speicherkapazitäten des Winzlings sind schier unendlich, das Trägermaterial unverschämt billig. Ohne jede Beschränkung kann gedreht, alles kann aufgezeichnet werden, selbst die Proben. Jederzeit kann eingegriffen, verändert und improvisiert werden, zahllose Varianten sind möglich. Mehrere der kostengünstigen Kameras können zum Einsatz kommen. Die Grenzen zwischen dem Ausprobieren und dem «eigentlichen» Dreh werden verwischt. Die klaren Abgrenzungen des Filmischen vom Nicht-Filmischen sind nicht mehr erforderlich. Es muss keine Klappe mehr geschlagen werden, und auch das übliche Kommando des Regisseurs «Bitte Ruhe! Wir drehen!» ist verzichtbar geworden. Die umstandslos beobachtende, mitlaufende Kamera gleitet ganz selbstverständlich in den fotografischen Akt hinein. Folglich verschieben sich die leitenden Parameter der *mise en scène* wie auch der *mise en images* in entscheidender Weise. Die im Denkbild entworfene, im Dialog zwischen Regie und Kamera vorskizzierte, genau austarierte Einstellung bildet nun nicht mehr den Ausgangs- und Zielpunkt der Arbeit am Set, sondern die revolutionäre Kameratechnik erzwingt förmlich eine neue Totalität, ein Drehen im Fluss, in einem Flow mit allen sich bietenden Möglichkeiten der spontanen Reaktion und der augenblicklichen Entscheidungen, in einer einzigen rasanten Bewegung. Die Kamera handelt nicht mehr in kleinen partikularen Schritten, sie greift stets aus auf den ganzen Raum und den Gesamtablauf des Geschehens und damit auch auf die Arbeitskraft aller Beteiligten. Der Erfahrungsbericht des Kameramanns Hanno Lentz, der mit Dominik Graf zunächst *DIE FREUNDE DER FREUNDE* (DE 2002) mit der Amateurtechnik und anschließend *HOTTE IM PARADIES* (DE 2002) mit zwei gleichzeitig agierenden MiniDV-Kameras drehte, zeigt anschaulich, wie sehr die neuartige Arbeitsweise das Ordnungsgefüge des Produktionsteams erschütterte:

8 Benedict Neuenfels in «Wenn sich die Bilder auflösen. Mit Michael Hammon und Benedict Neuenfels sprach Michael Gööck», in: *CameraMagazin* 4 (Juni 2001), S. 15–24, hier S. 17.

Das führte zu großen Krisen, weil ein Filmteam auf so etwas nicht vorbereitet ist. Ein Filmteam möchte diese Begrenzungen haben. Ein Regieassistent braucht diese Begrenzungen, weil es für ihn kaum zu bewältigen ist, wenn du sagst: Nein, es müssen alle da sein, es müssen morgens früh um acht alle fertig sein, es müssen alle [...] geschminkt sein, es muss das ganze Set eingerichtet sein, und es muss auch lichtmäßig so funktionieren, das alles läuft. Das bedeutete, dass wir durch unsere andere Art zu drehen, auch durch die improvisierte Kameraführung, ununterbrochen den ganzen Rest des Teams überforderten. Mit unserem Tempo, das wir vorgegeben haben, sind wir immer an die Grenzen von den anderen gestoßen.⁹

Gleichzeitig bedeutete die veränderte Drehpraxis eine erhebliche Arbeits erleichterung und Beschleunigung. Es war nicht mehr notwendig, Sonderzonen durch Drehgenehmigungen und großräumige Absperrungen zu schaffen. Man konnte gleich loslegen und 60 Minuten am Stück drehen. Die hohe Lichtempfindlichkeit des digitalen Videobandes (bis zu 2.000 ASA) ermöglichte es, selbst mit den minimalsten Lichtquellen noch arbeiten zu können, ohne auf ein verzerrendes, eingreifendes und interpretierendes Kunstlicht angewiesen zu sein. Der aufwendige Lichtaufbau und der langwierige Prozess des Einleuchtens vor jedem Dreh entfielen. Das filmische Bild allein mit *available light* zu kreieren, ausschließlich das Vorgefundene zur Geltung zu bringen und das Licht jenseits aller technischen Beschränkungen in seiner ursprünglichen Naturschönheit erstrahlen zu lassen – das war die Vision jener Neuen Wellen, die in den 1960er-Jahren in vielen Ländern «Opas Kino» ablösen wollten. Was damals, trotz der Verwendung von hypersensibilisiertem Filmmaterial, an unüberwindbare Grenzen stieß, ließ sich nun mit den supermobilen Kleinkameras auf simpelste Weise realisieren. Und einfache Kunstkniffe genügten, sollte dennoch die Sichtbarkeit nicht mehr gewährleistet sein. Hanno Lentz berichtet, er habe bei den Dreharbeiten zu *HOTTE IM PARADIES*, einem Film der Nacht, der in den düsteren Welten des Rotlichtmilieus und der Bandenkriminalität spielt, immer eine kleine «Lichtschlange» mit vielen eingeschweißten Glühlämpchen mit sich geführt, die er dann bei Bedarf in die Szenerie nur so mal «hineinschmiss». Und schon konnte weitergedreht werden.

Die Beschleunigungseffekte, die von der digitalen Videokamera ausgelöst wurden, waren enorm. Schon das lange eingeführte und verbreitete Video war ja ein rasantes Medium. Dessen Instant-Bild war sofort verfügbar und konnte in jedem Moment verändert und transformiert werden. Der

9 Hanno Lentz, «Vom *Speed* der DV-Kamera. Erfahrungen und Reflexionen am Beispiel von *HOTTE IM PARADIES*», in: Kirchner et al. (Hg.), *Abschied vom Zelluloid?*, S. 86–96, hier S. 88 f.

digitale Schnitt und die digitale Nachbearbeitung, die nun hinzukamen, steigerten die Variabilität und die Verwandlungsmöglichkeiten des Bildes noch einmal um ein Vielfaches. In dieser Frühphase der Digitalisierung der filmischen Produktion deutete sich an, was heute, im komplett digitalisierten Kino, vollends sichtbar wird: Viele Bildentscheidungen werden von der Kamera und den Dreharbeiten in die Postproduktion verlagert, in der jede einzelne Einstellung quasi neu disponiert werden kann. Bereits die Überfülle des abgedrehten Materials setzt eine ganz andere Vorgehensweise voraus. Einige der Filme, die auf der Basis der MiniDV-Kamera entstanden, produzierten bis zu 160 Stunden an Ausgangsmaterial. Eine zweite Suchbewegung schließt sich jetzt an, ein zweiter und entscheidender Prozess der Bildbestimmung, des Entdeckens neuer Erzähl- und Kombinationsmöglichkeiten. Dieses Durchforsten der Bilder, das Auswählen, Durchstreichen, Aussondern und Verwerfen gleicht durchaus dem Prüfungsvorgang der Negative mit der Lupe auf den Lichttischen der analogen Fotografie.

Die Arbeit mit der kleinen Amateurkamera bedeutete schon per se ein Experiment, fehlten doch die Erfahrungswerte, ob die «Wegwerfbilder», die der leicht und widerstandslos hergestellte Überfluss an Einstellungen hervorgebracht hatte, überhaupt für die große Kinoleinwand tauglich waren. Das Wagnis war unumgänglich, denn man bewegte sich notwendigerweise in den Zwischenzonen des digitalen und des analogen Bildes. Übergänge und Transfers mussten vollzogen werden, um zum Endprodukt, zur 35-mm-Filmkopie zu gelangen. Benedict Neuenfels pendelte bei den Abschlussarbeiten zu *DER FELSEN* unablässig zwischen den alten fotochemischen Verfahren und den neuen digitalen Bildmaschinen:

Ich habe die längste Lichtbestimmung meines Lebens gemacht und auch die längste Postproduktion. Ich habe 11 Tage in der Lichtbestimmung gesessen, ich konnte immer zwischendurch was ausbelichten, es ging bei Arri immer zwischen Kopierwerk unten und Spirit / Da Vinci oben hin und her.¹⁰

Jeder dieser Filme eröffnete ein Labor und eine Werkstatt der Bildlichkeit, und alle Beteiligten übernahmen ganz zwangsläufig die Rollen von experimentierenden Forschern und findigen Bastlern. Die Regisseure und Kameraleute, die sich auf diese Bildabenteuer einließen, erlebten die MiniDV-Kamera als Befreiung von vielen Zwängen und als Neudefinition ihrer Arbeit. Dominik Graf sprach von einem «Neuland», das er mit dieser Technik betrat, und bekannte: «DV gibt mir mehr Unabhängigkeit, Flexibilität und natürlich mehr Nähe zu den Schauspielern.» Das digitale Video, so führt

10 Neuenfels in «Wenn sich die Bilder auflösen», S. 19.

er weiter aus, habe ihn vom Druck befreit, unbedingt einen «Look» erzeugen zu müssen. Durch die enge Kooperation mit Benedict Neuenfels sei es in *DER FELSEN* gelungen, «dass man gemeinsam Welt in die Fiktion integriert, und nicht die Welt nur so aussehen lässt, wie das Drehbuch das verlangt».¹¹

Die DV-Technik wertete ohne Zweifel die Arbeit der Kameraleute auf, die in ganz neuer Weise gefordert waren. Der offene Raum der Inszenierung verlangt nach einer frei sich bewegenden, spontan reagierenden und entscheidungsmächtigen Kamera. Die Kameraleute können gar nicht anders, als sich unmittelbar mit ihrer Kamera zum Spiel der Darsteller, zur Szenerie, Landschaft und zur gegenständlichen Welt zu verhalten, mit der Kamera zu werten, Stellung zu beziehen, zu kommentieren. Indem der *camera operator* diese Freiheiten wahrnimmt, tritt er sehr viel stärker als im traditionellen Erzählkino in seiner Individualität hervor. Anthony Dod Mantle äußerte sich zu seiner Kameraarbeit in *FESTEN*: «Die Bewegung der Kamera ist in diesem Film häufig stärker von emotionalen Reaktionen meinerseits als von bewußten Überlegungen bestimmt. Niemals zuvor habe ich mich beim Filmen so frei und so schnell bewegen können.»¹²

Die Teams verkleinern sich. Der Autofokus macht den Schärfeargumenten überflüssig, die Beleuchtungscrew mit ihrer ausdifferenzierten Hierarchie wird wegen der Lichtstärke der Kamera nicht mehr gebraucht, die offene Drehsituation entlastet Continuity und Regieassistenz. Auch dies steigert die Beweglichkeit des Filmens. Vor allem aber wird der Vorgang des Drehens auf das Elementare und Grundsätzliche zurückgeführt. Autor/Regisseur und Kamerafrau/Kameramann rücken näher aneinander, kommunizieren direkt und unmittelbar, finden sich zusammen mit den Schauspielern in einer neuen, inspirierenden Intimität. Das vitalisiert und euphorisiert alle, wirkt wie ein Jungbrunnen. Benedict Neuenfels beispielsweise erfuhr bei den Dreharbeiten zu *DER FELSEN* eine neue Intensität der Kooperation mit dem Regisseur. Er spricht von «einer Art gemeinsamem Atmen» zwischen Regie und Kamera, konstatiert beinahe schon schwärmerisch «ein unheimlich inniges Gefühl mit der Regie» während der Arbeit mit der DV-Kamera: «[...] es gibt andere Blickkontakte, es ist, als ob man mehr Bruderschaften hat, mehr Komplizenschaften. Der Regisseur setzt das sozusagen in Fahrt, und durch die Freiheit der Arbeitsweise sind es eben auch wir als Personen, die dann wichtig werden. Das ist eine ganz, ganz große Chance [...]»¹³

11 Martin Farkas, «Interview: Dominik Graf» [Gespräch am 04.05.2002 in Berlin], in: *Revolver* 7, www.revolver-film.com/hefte/heft-07-graf/ (03.03.2023).

12 Anthony Dod Mantle, «Bemerkungen zu meinen Tagen mit *DOGMA*», in: Hallberg/Wewerka (Hg.), *DOGMA* 95, S. 274–283, hier S. 279.

13 Neuenfels in «Wenn sich die Bilder auflösen», S. 22 f.

Die radikalisierte Handkamera

Die verblüffende Wirkung des Kleinstgeräts wird schlagartig sichtbar, wenn man sich seinen Einsatz konkret vor Augen führt. Die digitale Minikamera ist eine Handkamera im wahrsten Sinne des Wortes. Was bis zu diesem Zeitpunkt als «Handkamera» bezeichnet wurde, war ja genau genommen eine Schulterkamera, sie ruhte auf der Schulter des Kameramanns, die als Stativersatz diente. Von dieser Körperstütze befreite sich jetzt die Kamera. Sie ist an die Extremität des Körpers nur noch locker attachiert, liegt – gesichert durch eine Schlaufe – in der Innenfläche der geöffneten Hand und schmiegt sich dem Körper fabelhaft an. Sie ist so leicht, dass sie mit einer einzigen Hand bequem zu führen ist und in eine anstrengungslose, schwebende Bewegung versetzt werden kann. Die Rede von den «Extensionen des menschlichen Körpers»,¹⁴ die Marshall McLuhan als revolutionäre Qualität den modernen Medien zuschrieb und die von den Medientheorien begierig aufgegriffen wurde, erhält mit dieser «Handkamera» überhaupt erst ihre Plausibilität.

Der Prozess der Miniaturisierung der filmischen Aufnahmeapparaturen setzte bereits Anfang der 1920er-Jahre ein. 1921 brachte die Firma Debrrie eine Kleinstkamera, die Ciné-Sept, auf den gerade erst entstehenden Markt für Filmamateure. In Deutschland folgte kurz darauf der Kinamo, eine Filmkamera in der Größe eines Fotoapparats. Der Kinamo war mit einem Federwerk ausgestattet und konnte sich daher vom menschlichen Körper lösen und als automatische Kamera für nur wenige Sekunden umfassende Einstellungen genutzt werden. Die 16-mm-Schulterkamera und das Portapak-Videoequipment, beide erheblich kleiner als die großen und wuchtigen Studiokameras, nahmen in der Folge den Bewegungsdrang der Kamera auf. Die Miniaturisierung der Filmkamera erreichte mit den kleinen digitalen Kameras und ihrem ausklappbaren Sucher einen vorläufigen Höhepunkt. Ihre Leichtigkeit wird nur noch übertroffen durch die Leichtigkeit der Handys mit Videofunktion, von den nur wenige Milligramm schweren Forschungskameras, die an den Flügeln von Singvögeln befestigt oder in den menschlichen Körper eindringen, oder von Spy-Kameras, die durch ein Knopfloch fotografieren können.

Die MiniDV-Kamera ist supermobil, kann jeden beliebigen Punkt im Raum einnehmen und ist jeder noch so rasanten Bewegung gewachsen, kann diese einfangen und zum Bild machen. Der Kameramann Michael Hammon bemerkt im Gespräch mit seinem Kollegen Benedict Neuenfels:

14 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill 1964.

«Ich glaube, dass man nicht unterschätzen soll, wie beweglich man mit so einer kleinen Kamera ist. Von ganz oben bis auf den Boden gehen und wieder hoch – so was kannst du sehr gut machen mit einer DV. Das wird mit einer größeren Kamera schon beeinträchtigt.»¹⁵

Da ergeben sich in der Tat deutliche Unterschiede zur 35- und 16-mm-Schulterkamera. Am Beispiel der Filme der belgischen Regiebrüder Jean-Pierre und Luc Dardenne, die man als Bewegungsfanatiker und Bewegungskünstler par excellence bezeichnen könnte, lässt sich diese Differenz sehr gut erläutern. ROSETTA (FR/BE 1999) gewann 1999 bei den Filmfestspielen von Cannes die Goldene Palme. Dass die 35-mm-Kamera der Protagonistin (Émilie Dequenne), ihrer Bewegungsenergie, ihren Bewegungsausbrüchen, ihrem Durchsetzungs- und Behauptungswillen nicht wirklich folgen kann, ist geradezu die zentrale Bildpointe des Films. Immer hastet die Kamera Rosetta hinterher, kann ihre rasanten Bewegungen nie einholen, kommt stets einen Tick zu spät, um ihr Körperhandeln zu erfassen. Rosettas Vitalität, ihr Kampf um Arbeit, um einen Platz in der Gesellschaft sprengen den Bildkader. So sehen wir nie vollständig, wie sie sich behauptet, bis zum Äußersten geht, denn es entstehen Rätselhaftigkeiten, verdeckte, halb kaschierte Bilder von großer Kunstfertigkeit. Die filmische Methodik der Dardenne-Brüder, ihre offene Arbeitsweise, ihr geduldiges Ausprobieren vieler Möglichkeiten, die Suchbewegung nach dem Erzählrhythmus, der den Figuren und den Situationen angemessen ist, und ihre Bereitschaft, sich der Dynamik der Geschichte und des Augenblicks ganz zu überlassen, lässt eigentlich erwarten, dass sie dem Beispiel der DOGMA-Bewegung folgen und auf das digitale Video umsteigen würden. Doch sie bleiben in ihren dokumentarisch anmutenden Beobachtungsfilmen bei der 35-mm-Schulterkamera, weil für sie die «Idee des Körpers, der die Kamera trägt» von äußerster Wichtigkeit ist, entscheidend für ihr Kino «auf der Höhe des menschlichen Blicks [*un cinéma à hauteur d'homme*]», wie ihr *cadreur/opérateur* Benoît Dervaux in einem Interview erklärt. Die Dardennes bevorzugen die tragbare 35-mm-Kamera, denn sie lässt ein viel «gesetzteres Bild» entstehen. «Die Schulterkamera erlaubt es immer, die Arbeit des Körpers zu spüren, was zugleich einer gewissen Rauheit [*rudesse*] entspricht, aber auch einer viel größeren Präzision in den Bewegungen.»¹⁶ In seinem Produktionstagebuch *Au dos de nos images*

15 Hammon in «Wenn sich die Bilder auflösen», S. 18.

16 Benoît Dervaux in «Quand la caméra fait corps. Entretien avec Benoît Dervaux», in: Jaqueline Aubenas (Hg.), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*. Brüssel: CGRI 2008, S. 159–161, hier S. 159 [übers. v. Monique und Karl Prümm]. Zum Kino der Dardenne-Brüder vgl. Mariella Schütz, *Explorationskino. Die Filme der Brüder Dardenne. Die Entdeckung des Menschlichen und die Forderung nach Verantwortung*. Marburg: Schüren 2011.

(1991–2005) erläutert Luc Dardenne die Grundkonzeption der grenzenlos bewegten Kamera, die alle Filme des Brüderpaars und selbst ihre ambitionierte, weit ausgreifende Wirkungstheorie bestimmt. Und auch hier denkt man sofort an die Potenziale der miniaturisierten DV-Kamera.

Eine Plansequenz ist zuerst ein Energiestrom, der über und zwischen den Körpern und Objekten verläuft, aber nicht um diese an die richtige Stelle zu setzen und auch nicht, um ein Bild zu komponieren, sondern um sie einzukreisen, sie in den gleichen Zustand der Spannung, der Vibration zu versetzen, damit der Film in seiner Gesamtheit zu einem vibrierenden Körper werde und damit der Blick des Zuschauers, damit der Zuschauer gänzlich durch diese Vibration erzittert. Energie, Fluss, Vibration, fortgesetzte Bewegung, angespannt, bisweilen erschläfft, nahe, manchmal beinahe gegen die Körper und die Objekte gerichtet, um eine Verwirrung, einen Verlust der räumlichen Orientierung hervorzurufen, um den Zuschauer einzufangen in den Spiralen einer Bewegung, die ihn anklebt, anpresst an die gefilmten Körper und Objekte, eine Bewegung, zu schnell, zu vollständig, als dass er die Zeit hätte, irgendeine Distanz einzunehmen. Etwas Physisches, das sich austauschen möchte, ein Experiment, ein Ausprobieren, ein Tanz, ein Fieber. Die Kamera ist wie ein LötKolben. Die Körper und die Objekte erhitzen. Ganz nahe sein, um die Glut zu erreichen, eine Intensität, die brennt, die in einen anderen Zustand versetzt, der den Zugang ermöglicht zu dem, was die reine menschliche Vibration [*la pure vibration humaine*] sein könnte.¹⁷

Damit könnte ebenso treffend die Programmatik und die Wirkung eines Films charakterisiert werden, der 1998, ein Jahr vor *ROSETTA*, in Cannes mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet wurde. Auch die Kamera von *FESTEN* suchte mit großer Konsequenz die Nähe zu den Körpern und Objekten, riss den Zuschauer hinein in ihre rasanten Bewegungen, entfachte ein Feuer, erzeugte jene Vibration, die sich Jean-Pierre und Luc Dardenne zum Ziel ihrer Arbeit erhoben haben. Auch hier verblüffte und überwältigte die Körperkamera mit ihren physischen Qualitäten. Das entspricht auch exakt der Geschichte, der physischen Gewalt des sexuellen Missbrauchs durch den Vater, der auf dem Familienfest aufgedeckt wird, den physischen Energien der Aufklärung, die von den Opfern, den Söhnen und der Tochter, aufgebracht werden, und der physischen Gewalt, die den Aufklärer mundtot machen soll, die sich dann aber am Ende doch gegen

17 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991–2005)*. Paris: Éditions du Seuil 2005, S. 136 [übers. v. Monique und Karl Prümm].

den Täter, den Patriarchen richtet. Die physisch aufgeladene Kamera wird zum energetischen Zentrum des gesamten Films, treibt das Erzählen an und erzeugt mit ihrer emotionalisierenden Registratur der Nähe einen einzigartigen Drive. Hier zeigt die Minikamera außerdem ihre interaktiven Möglichkeiten. Wie ein Akteur ist sie involviert in das Geschehen, mischt sich ein in die physischen Aktionen und bewahrt doch eine eigene Entität.

Die miniaturisierte digitale Handkamera übertrifft die fotochemische Kamera zweifellos bei Weitem, was Beweglichkeit, Tempo und Aktionsradius angeht. Die neuartige Körperkamera bringt neue Körperbilder hervor. Sie kann eine nicht mehr überbietbare Nähe zu den Körpern und Objekten gewinnen, den Bewegungen folgen und ihnen gar zuvorkommen. So entsteht eine doppelte Körperschrift: die in das Bild hineingeholte Körperbewegung des Anderen und die in den Raum greifende, ungebremste, im Unterschied zum Steadicam-System nicht abgefederte Bewegung dessen, der die Kamera in seiner Hand führt. Ausgerechnet jene Kamera, deren Korpus in der Hand des Kameramanns verschwindet, die beinahe körperlos und unsichtbar wird, erfährt eine ungeheure physische Ausstrahlung. Sie kann Körperfunktionen ausdrücken, sowohl physische wie auch emotionale Reaktionen erfahrbar machen und sogar zu einem Organ des Unbewussten werden.

Die neugewonnene physische Intensität hat einen Grund. Die radikalisierte Handkamera löst sich vom Okular, vom Auge, vom Sehen und damit von der direkten Verkoppelung mit der kognitiven und emotionalen Wahrnehmung dessen, der die Kamera führt. Der Blick der Kamera geht über in die Bewegung des Armes, der Hand, verbindet sich mit der Physis des Körpers, mit der Körperspannung und dem Körperrhythmus. Die physischen Energien, die Motorik des menschlichen Körpers, das Körperhandeln – all das wird direkt spürbar in den hektischen, abrupten, nervösen und unkoordinierten Bewegungen der kleinen digitalen Kamera. So kurz die Periode auch war, in der sie ihre Triumphe feierte und bis in die Alltagsprogramme des Fernsehens ausstrahlte, ihr Erscheinen war folgenreich. An diese physische und energetische Kamera schließt heute nahezu jeder ambitionierte Film an. Sie ist zu einem Grundmodus des modernen Kinos geworden.

Die Kamera als Extension der menschlichen Hand ist damit auch eng gebunden an die Funktionen dieses Körperteils. Die Hand ist ein Organ des vorsichtigen Erkundens, des Ertastens der Objektwelt. Sie ist ein Organ des Taktiles, der zärtlichen Berührung des Anderen, der Haut, des Fleisches, ein Organ der Liebe. Sie ist zugleich ein Organ des harten Zugreifens, der Inbesitznahme, der Gewalt. Diese beiden Grundfunktionen der menschlichen Hand bestimmen naturgemäß das Ausdrucksreper-

toire der prononcierten Handkamera. Durch sie, durch dieses hochtechnisierte und zugleich verleblichte Instrument, ist Filmen wortwörtlich zum «Handwerk» geworden.

Durch die extreme Bindung an den Körper und an die Hand liefert die Miniaturkamera ausschließlich Momentaufnahmen. Die Position, die sie im Raum und in der Zeit einnimmt, ist – wie auch das individuelle Körperagieren dessen, der sie in der Hand hat – nicht zu rekonstruieren. Ihre Bewegungen entbehren jeder Systematik. Alles ist im Fluss und in der Bewegung. Das Einmalige und das Augenblickliche sind unvermeidbar. Die kleine DV-Kamera kann Unglaubliches leisten, aber ein Referenzsystem von wiederholbaren Blickpunkten kann sie unmöglich erbringen. Die Eigendynamik dieser Kamera lässt sich durch Markierungspunkte und vorgezeichnete Bewegungslinien nicht bändigen.

DER FELSEN von Dominik Graf und Benedict Neuenfels – ein programmatischer Film der DV-Ästhetik¹⁸

Lars von Trier benutzt in *IDIOTERNE (IDIOTEN, DK 1998)* die digitale Videokamera, die er zu großen Teilen selbst führte, als dokumentarisches Dispositiv, als eine Reportagekamera zur Aufzeichnung einer Versuchsanordnung. Einen fast schon ethnografischen Gestus erhält die Miniaturkamera in der Alltagskomödie *HALBE TREPPE (DE 2002)*, in der Andreas Dresen (Regie) und Michael Hammon (Kamera) das kleinbürgerliche Milieu in einer Hochhausiedlung im Osten Berlins erkunden. Regelrecht gegen den dokumentarischen Blick und gegen die Authentizitätseffekte, die der DV-Kamera automatisch zugeschrieben werden, arbeiten demgegenüber Dominik Graf und Benedict Neuenfels in *DER FELSEN*. Sie betonen vielmehr die Künstlichkeit, das Formenspiel und die Verwandlungsfähigkeit des digitalen Videos.

Gedacht und geplant war dieser Film als etwas ganz anderes, denn er sollte ursprünglich im 35-mm-Format gedreht werden. Die Vorbereitungen direkt am Drehort, auf der Ferieninsel Korsika, waren schon weit fortgeschritten, in drei Wochen sollte es losgehen. Da stellte sich heraus, dass der finanzielle Aufwand, um mit einem riesigen Team mitten in der touristischen Hochsaison und dazu noch an schwierigen Schauplätzen zu drehen, den Kostenplan bei Weitem überschritt. Die Produzentin Gloria

18 Das folgende Kapitel erweitert meinen Text aus dem Jahre 2002: Karl Prümm, «Die neue Beweglichkeit. Zum Gestaltungspotential der DV-Technik anlässlich des Films *DER FELSEN* von Dominik Graf und Benedict Neuenfels», in: *CameraMagazin* 9 (September 2002), S. 29–35.

Burkert von MTM (Medien & Television München) sagte daraufhin den Film ab – zum Entsetzen von Regisseur und Kameramann. «Dominik und ich wollten den Film aber um alles in der Welt machen», berichtet Benedict Neuenfels.¹⁹ Er schlug daher vor, den *FELSEN* auf digitalem Video zu drehen. Und tatsächlich ergaben die Kalkulationen mit dem deutlich billigeren Aufzeichnungsmaterial und dem radikal verkleinerten Team eine Kostenersparnis von 400.000 DM. Der Film war gerettet. Im Endprodukt sind keine Spuren dieser fundamentalen Veränderung auszumachen. Es gibt keine Brüche, keine Halbheiten und keine Verlegenheitslösungen – ganz im Gegenteil. Der Film wirkt wie aus einem Guss, erweckt den Eindruck, als seien alle Elemente der Inszenierung und alle einzelnen Arbeitsschritte konsequent abgestimmt auf die digitale Kamera, als sei schon das Drehbuch (Markus Busch und Dominik Graf), an das wir dann im Laufe des Films gar nicht mehr denken, mit dem Blick auf die Aufnahmeapparatur entstanden. Dominik Graf ist ein sehr beweglicher Erzähler, ein Cineast und exzellenter Kenner der Filmgeschichte, der aber auch vorbehaltlos für das Fernsehen arbeitet. Fragen des Formats sind für ihn erst recht keine Glaubensangelegenheiten, er ist alles andere als ein orthodox-melancholischer Verfechter des 35-mm-Films. Er ist offen für alles. Während der Arbeit am *FELSEN* entdeckten Dominik Graf und Benedikt Neuenfels, wie sehr die Geschichte, die ihnen so am Herzen lag, der DV-Technik entgegenkam und die Chance eröffnete, neue Ausdrucksmöglichkeiten des Bildes zu entwickeln. Was als Notprogramm begann, wurde für die beiden zu einem erregenden Abenteuer, zu einer Expedition in neue Bilderwelten. Die kleine schnelle Kamera inspirierte Graf und befeuerte seine Kreativität, sie kam seinen Erzählinteressen, seiner Regievorstellung und seinem Regiestil entgegen. Im deutschen Kino hat sich kein anderer Regisseur so intensiv der neuen Technik verschrieben. Nach der Beendigung des *FELSEN* Ende 2001 drehte Dominik Graf 2002 in dichter Folge noch zwei weitere Filme mit der MiniDV-Kamera: *DIE FREUNDE DER FREUNDE* und *HOTTE IM PARADIES* – beide mit dem Kameramann Hanno Lentz. Damals äußerte er sich verschiedentlich in Interviews voller Begeisterung, er könne sich vorstellen, in Zukunft nur noch mit diesem fabelhaften Instrument arbeiten, dessen eingeschränkte Bildqualität, im Vergleich mit dem 35-mm-Film, er aber auch niemals verschwieg. Noch 2008 meinte er rückblickend: «Das einzige Gute an der Digitalisierung der Bilder ist für mich nach wie vor die MiniDV-Kamera. Ihre Bilder sind gleichsam leicht, manchmal zwar zu weich, sie ähneln aber sozusagen einer überbelichteten Super-8-Kamera-Ästhetik.» Ihn reizen im Besonderen das Nicht-Perfekte und die Abweichung vom

19 Neuenfels in «Wenn sich die Bilder auflösen», S. 16.

Gewöhnlichen. Die MiniDV, «gerade in ihrer amateurhaftesten Form», bezeichnet er als «eine echte Bereicherung»: «Würde ich immer wieder machen. Vor allem in südlichen Gegenden wie damals in Korsika, wo das Licht im Sommer hart genug ist für die kontrastarme MiniDV.»²⁰ Die Dreharbeiten zu *DER FELSEN* glichen für den Regisseur einem Initiationserlebnis. Sie leiteten eine neue, eine zentrale Phase seiner Filmografie ein und waren zugleich eine Rückkehr zu den Ursprüngen des Kinematografen, zu einem Erzählen in Augenblicksbildern, die zu einem Großteil dem Zufall geschuldet sind, in denen sich jedoch alles zum Momenthaften und Atmosphärischen verschiebt. Der Kameramann Benedict Neuenfels, der gerade eine kleine Auftragsarbeit im DV-Format für die Salzburger Festspiele zur Projektion im Rahmen einer Inszenierung von *Così fan tutte* erledigt hatte, war vor allem fasziniert von der Modulationsfähigkeit der digitalen Bilder, von der sich hier bietenden Möglichkeit, Einstellungen nuanciert abzustimmen auf die Atmosphäre der Räume, auf die Momente der Geschichte und auf das Innenleben der Figuren. Die Arbeit im Labor der Bildlichkeit, die beständigen Revisionen und Transfers nahm er mit Enthusiasmus auf. Der verbilligte, der heruntergesetzte Film sprüht nur so vor Experimentierfreude und Gestaltungslust, ist überaus reich an Bildsinnlichkeiten. Er ist ganz durchdrungen von der Bewegungsemphase und dem Tempo, das die MiniDV-Kamera anschlägt. Er zeigt ein klares Bewusstsein von den Möglichkeiten der neuen Technik, ohne auf einen selbstreflexiven Diskurs angewiesen zu sein. Er nutzt diese Möglichkeiten und reizt sie bis zum Extrem aus, ist in diesem Sinne ein programmatischer Film. Der Enthusiasmus von Regie und Kamera erfasst auch die Schauspieler. Sie lassen sich ein auf die für sie ungewohnte Körpernähe der Kamera, nehmen die Herausforderung an und offenbaren eine Lust am betont physischen Agieren.

Radikal ist der Film insbesondere in der Bruskierung von Gewohnheiten und Regularien des Erzählkinos. Stärker noch als bei den DOGMA-Filmen wird dem Zuschauer seine Abhängigkeit vom normierten kinematografischen Erzählen bewusst gemacht. Angesichts der fahigen Unruhe beständig changierender Bilder, so ist zu vermuten, sehnt er sich den klar definierten, überschaubaren Bildraum herbei, die statische, ordnungsstiftende Kamera, den beschaulichen Rhythmus des Erzählens, die vorhersehbaren Auflösungen und Bildfolgen. *DER FELSEN* ist aber nicht im Geringsten zu Konzessionen bereit. Das führte bei der Uraufführung im Programm der Berlinale am 10. Februar 2002 zu heftigen Gegenreaktionen, zu wütenden Protesten des Publikums und zu Verrissen der Kritiker.

20 Dominik Graf, «Es sollte eigentlich einen Kampf geben um die raue Schönheit des fotochemischen Bildes kontra die maßlose Banalität des elektronischen Bildes», in: Kirchner et al. (Hg.), *Abschied vom Zelluloid?*, S. 176–178, hier S. 176.

Story, Räume und Zeitstruktur sind wie geschaffen für die fluide und modulationsfähige DV-Technik. Der Film ist im Extremen angesiedelt, ist das Resultat einer ganzen Kette von Zuspitzungen. Der Urlaub auf der Insel steigert noch einmal das Glücksbegehren und den Erlebnishunger dieser Ausnahmezeit. Am Ende, im Finale, kann niemand die Insel mehr verlassen, Fähren und Fluggesellschaften streiken, alle Akteure sind an den überfüllten Raum der Insel gefesselt. Die verdichtete erzählte Zeit von vier Tagen und vier Nächten radikalisiert den Ausnahmezustand, in dem sich die Hauptfiguren von Anfang an befinden, zu einer ganzen Kette schlimmster existenzieller Gefährdungen. Die technische Zeichnerin Katrin (Karoline Eichhorn), eine junge Frau Anfang bis Mitte 30, erfährt mit einer Plötzlichkeit, die sie überwältigt, eine doppelte Entäußerung. Jürgen (Ralph Herforth), ihr Liebhaber und Chef, eröffnet ihr gleich zu Beginn des gemeinsamen, als Kongressreise getarnten Urlaubs abrupt das Ende ihrer langjährigen Beziehung und die Rückkehr zu seiner schwangeren Ehefrau. Fortan ist der Urlaub ein langsames, quälendes Abschiednehmen. Drei Tage vor dem gemeinsamen Rückflug nach Deutschland – und hier setzt die Filmerzählung ein – packt Jürgen genervt in aller Hast seine Koffer und erklärt, die Insel augenblicklich zu verlassen. Er bleibt aber doch und verbringt den «Resturlaub» mit einer jungen italienischen Kellnerin, verdoppelt also seinen Liebesverrat. Mit dieser unwiderruflichen Trennung, die auch die künftige Zusammenarbeit in Jürgens Architekturbüro und damit ihre berufliche Karriere infrage stellt, hatte Katrin nicht gerechnet. Sie war ganz auf die im Urlaub rauschhaft ausgelebte Sexualität ausgerichtet und war abhängig von ihrem virilen und selbstbewussten Freund. Nun bleiben ihr nur noch drei leere Tage bis zur Rückkehr in eine ungewisse Zukunft. Gedemütigt und alleingelassen lässt sie sich durch die fremde Urlaubswelt treiben, liefert sich dem Moment und der Situation aus und verfällt in eine taumelnde, ziellose Bewegung.

Dabei begegnet sie dem 16-jährigen Malte (Antonio Wannek), auch er ein Ausgesetzter, ein Entäußerter. Er flieht aus dem Resozialisierungscamp, verweigert die Arbeitseinsätze, durch die er sich bewähren sollte, um für ein paar Stunden mit Katrin zusammen zu sein. Ihm geht es nicht um einen belanglosen Flirt, er will Katrin besitzen, setzt – wie im klassischen Melodram – alles auf eine Karte, stiehlt ein Auto, bewaffnet sich und läuft Gefahr, nach Deutschland und ins Gefängnis zurückgebracht zu werden. Katrin belächelt zunächst sein Drängen, ist dann aber doch beeindruckt von der Radikalität seines Begehrens. Sie lässt sich in einen Horror von Kampf, Flucht und Verfolgung hineinziehen, wird zum Helfer und zur Komplizin. Und dennoch haben die beiden nicht die geringste Chance, ein Paar zu werden. Malte überfordert sich heillos mit seinen Männlich-

keitsposen und mit der angemäßen Rolle des umsichtigen, schützenden Liebhabers. Er kommt nicht heraus aus dem Trauma seiner schrecklichen, mörderischen Kindheit, fällt auch immer wieder zurück in die Rolle des Taschendiebs, des kleinen Gangsters. Erst gegen Ende des Films erfährt der Zuschauer, dass Malte als 11-jähriger seinen Vater, einen grausamen Familientyrannen, mit dem Messer getötet hat, in einem mehrstündigen, verbissenen Kampf. Er ist jedoch mehr Opfer als Täter, ein alleingelassenes, schrecklich einsames Kind, das bloß abhauen will, den Zirkel der Gewalt, der Zerstörung aber nicht durchbrechen kann. Als ihm der Fluchtweg versperrt ist, will er mit einem Sprung durch eine riesige Glasscheibe entkommen und verblutet elend auf dem Fußboden eines Cafés.

DER FELSEN wurde mit einer einzigen digitalen Handkamera gedreht.²¹ Das ist der Ausdruck einer nie nachlassenden Konzentration auf die Figuren, der unverbrüchlichen Nähe zu den Körpern der Darsteller. Bei einer solchen Geschichte kommt die Miniaturkamera als verleblichte Kamera explizit zur Geltung – ganz in der Weise, die Luc Dardenne in poetischen Metaphern skizziert hatte. Erzählt wird bevorzugt durch das Körperhandeln und die Körpergesten der Schauspieler, die Kamera fungiert als Übertragungs- und Aufzeichnungsmedium von Körperrhythmen und Körperschwingungen. Durch die Übernahme der Kamera erhalten Alltagsgesten wie das Zücken der Briefftasche, das Anzünden einer Zigarette, das Abstellen eines Weinglases auf einer Tischplatte, das Anprobieren von Ohrringen in einem Souvenirladen, der Griff nach dem Schlüssel eine schockartige Präsenz, weil sie unerwartet in den Bildkader hinein vollzogen werden. Sie verwandeln sich in optische Sensationen. Die distanzlose Kamera enthüllt das Gehen als einen mechanisch-maschinellen Vorgang. Der Gang von Jürgen – und Ralph Herforts Spiel zelebriert das genüsslich – offenbart das Selbstbewusstsein des Erfolgreichen, die geballten Energien, die ihn für Katrin so anziehend machen, den Willen zur Macht und zur Dominanz. Die Alltagsgesten, der menschliche Gang, der menschliche Körper in Bewegung – das war von Anbeginn an die Domäne des Kinos. Indes schlägt die digitale Handkamera ein neues Kapitel dieser Attraktionsgeschichte auf.

Für die Visualisierung der zärtlichen Berührung, der Vereinigung der Körper, für die Sexualität bietet die Miniaturkamera einige Möglichkeiten, um der plumpen Direktheit und der banalen Nacktheit des pornografi-

21 Benedict Neuenfels benutzte die Sony-Handycam DCR-PC 100, die damals zum Preis von 4.000 DM in jedem Fotoladen erstanden werden konnte und mit 60-Minuten-Kassetten ausgestattet war. Diese Consumer-Kamera wurde mit selbstgebauten Vorsätzen versehen, da mit zahlreichen Filtern gearbeitet wurde [telefonische Auskunft von Benedict Neuenfels vom 17.04.2017].

schen Bildes zu entgehen. Graf und Neuenfels nehmen diese auf. Verhüllende Dunkelheit und Unschärfe verrätseln die Bilder, durch die Zugabe von Korn in der Postproduktion werden sie brüchig, sind verfremdet und entrückt, gewinnen selber eine «organische» Qualität, werden anthropomorph. In der Abschiedsnacht von Katrin und Jürgen lösen sich die Körper wie in einem Geisterbild in Schemen auf und zerfließen in einem undefinierbaren Rot.

Genauso intensiv wie über die Körper erzählt DER FELSEN über die Objekte. In einem Prolog wird das Verfahren wirkungsvoll exponiert. Ein Andenkenverkäufer aus dem Senegal, der in Strandnähe auf einer ausgebreiteten Decke seine Waren feilbietet, ködert seine Kunden mit einer dramatisch dargebotenen und pantomimisch untermalten Erzählmythologie westafrikanischer Nomadenstämme, die dem Erzählmodell des *Decamerone* nicht unähnlich ist. Eine Gruppe von Männern trifft sich in einer Nacht zu einem Erzählwettkampf auf Leben und Tod. Jeder der Teilnehmer muss drei «schöne Dinge», die vor aller Augen ausgelegt werden, in einer Erzählung wie in einer «Kette» eng verknüpfen. Dem letzten Erzähler fällt die schwerste Aufgabe zu, denn er muss den letzten Gegenstand mit dem ersten verbinden. Gelingt es ihm nicht, dann teilen alle anderen seinen Besitz untereinander auf oder schneiden dem gescheiterten Erzähler die Kehle durch. Wesentliche Charakteristika der Filmerzählung sind vorweggenommen. DER FELSEN ist ein Film der Nacht, ein Film des Todes, er verkettet die Dinge miteinander und strukturiert so ein, wie sich zeigen wird, zirkuläres Erzählen. Jürgen betritt das Bild und lässt sich durch den Erzähler des Erzählens zum Kauf dreier Schmuckstücke verführen: Ring, Ohringe, Korallenkette, verpackt in einer kleinen braunen Tüte. Und schon wird die Erzählkette geknüpft. Im Film werden diese «schönen Dinge» zirkulieren, gehen von einer Hand zur anderen. Zumindest der Ring und auch die Brieftasche, aus Jürgen die Geldscheine entnimmt, tauchen am Ende wieder auf.

DER FELSEN ist versessen auf die Dinge. Der Film gleicht dem Lumpensammler Kai (Sebastian Urzendowsky), dem kleinen Bruder von Malte, der mit ihm im Camp wohnt, der schon in der Eingangssequenz auftaucht und alles aufhebt, was die Touristen achtlos wegwerfen oder liegenlassen. Das ist auch der Grundgestus der Mini-Kamera. Sie liest ebenso unverdrossen die Dinge auf, nimmt sie mit ihrem Nahblick unter die Lupe und entdeckt für uns ihre verborgenen Sinnlichkeiten: Der Flugschein mit den Insignien der Fluggesellschaft und der Maschinenschrift auf marmoriertem Untergrund, die feine Umrisszeichnung auf der leeren Schreibfläche der Postkarte, die mit «Merci» beschrifteten Geldscheine, mit denen Katrin an der Supermarktkasse bezahlt (Abb. 1), der schwarze Kopf mit dem Piratentuch



1-3 Nahblicke auf die Dingwelt: DER FELSEN (Dominik Graf, DE 2002)

als allgegenwärtiges Symbol Korsikas, das Brustbild Napoleons auf dem Boden eines Aschenbeckers (Abb. 2), der handgeschriebene Zettel an der Tür des Reisebüros, der den Streik der Fähren und der Flugzeuge ankündigt, die fotografischen Speisekarten, mit deren Hilfe die Touristen mit dem Zeigefinger bestellen können, die alten Landkarten von Korsika, die Jürgen mitgebracht hat, das Programm des Architektenkongresses (Abb. 3), das Display in der Telefonzelle, das die verrinnende Zeit sichtbar macht – beinahe unermesslich ist der Kosmos der Dinge, der von der kleinen Kamera, beiläufig, mit leichter Hand, entfaltet wird. Gewiss könnte jede Kamera solche Signaturen des Alltags erfassen, aber sie müsste sich schon Mühe geben, Hindernisse wegräumen, und könnte wohl doch nicht so exzessiv,



4–6 Das Bilderdiarium, die Bilderfunde von Benedict Neuenfels: DER FELSEN (Dominik Graf, DE 2002)

umstandslos und notizenhaft den Objekten zu Leibe rücken. Auch außerhalb der Dreharbeiten agiert Benedict Neuenfels als ein Bildersammler. Er durchstreift die Insel, führt eine Art Bilder-Diarium, baut seine Fundstücke und Aufzeichnungen in den Film ein und bereichert den erzählerischen Diskurs: Eine fantastische, mit künstlichem Licht magisch ausgeleuchtete Einstellung der nächtlichen Brandung dient als spektakuläres Abschlussbild eines Kapitels (Abb. 4), ein Blick auf einen Felsen nimmt sich aus wie das Profil eines Menschen (Abb. 5), ein riesiger Zeppelin schwebt, halbverdeckt hinter den Pinien, in das Bild hinein, scheint den Strand fast zu berühren (Abb. 6), ein pompöses Feuerwerk illuminiert die Hafentstadt Calvi, ein Bataillon von Fallschirmspringern wird über der Meeresbucht abgesetzt.



7 Die Eingangstotale als Aquarell: DER FELSEN (Dominik Graf, DE 2002)

Die Schwächen des digitalen Videobildes werden keineswegs kaschiert, sondern gleich zu Beginn demonstrativ vorgeführt. Schon in der ersten Einstellung wird die Differenz zum klassischen 35-mm-Bild manifest, und im Kino, bei der Projektion auf der großen Leinwand, ist die Verlusterfahrung noch stärker. Die auf das gängige Vorführformat aufgebläsen Bilder der Minikamera enttäuschen auf den ersten Blick. Wegen der noch relativ geringen Auflösung der digitalen Kamera erscheinen sie matt und stumpf, als seien sie unterbelichtet. Ihnen fehlen die Leuchtkraft und die Tiefenschärfe, sie wirken flächig und wie verschleiert. Die Konturen sind weich, die Kontraste kaum ausgeprägt, die Farben blass. Dem Regisseur und seinem Kameramann ist bewusst, dass die von ihnen gewählte Optik eigentlich nicht in der Lage ist, die entscheidenden Charakteristika des Schauplatzes zu erfassen, dass die DV-Kamera kaum geeignet ist für die Weite und Klarheit des Südens, für das harte und kontrastreiche Sonnenlicht, die scharf umrissenen Schlagschatten, für die leuchtenden Farben einer Meeresbucht und eines strahlend blauen Himmels. Das beweisen ihre Bildentscheidungen. Die Eingangstotale ist nur als kurzes Zwischenbild in die Titelinsets eingestreut, die auf einem gemalten Untergrund aufscheinen, das Hastige, das Skizzenhafte andeutend (Abb. 7). Die offenbar auf einem Stativ fixierte Kamera ist vor einem Bahndamm aufgebaut, der den Blick in die Weite versperrt. Der Vordergrund ist betont – das gelbbraune, graslose Erdreich, eine kleine Gruppe von Touristen, ein Müllcontainer. Ein Ensemble von hoch aufragenden Gebäuden auf einem Berghang am rechten Bildrand im Mittelgrund löst sich bereits auf in einer milchigen Unschärfe. Den Strand und das Meer im Zentrum des Bildes kann

man bloß erahnen, der Horizont ist nicht zu erkennen. Langsam bewegt sich ein Triebwagen der Inselbahn von links in das Bild hinein, schließt es wie eine Schieblende ab, und die Kamera gibt den Panoramablick auf, schwenkt hinüber zum senegalesischen Andenkenverkäufer, um den sich die Badegäste scharen und seiner Erzählung lauschen. Es ist, als würde die Minikamera in die Schranken gewiesen und dazu angehalten, sich zu bescheiden, sich dem zuwenden, was ihre Stärke ausmacht, dem Nahblick auf Menschen und Objekte. Die Kamera meidet fortan tunlichst die Landschaftspanoramen, die Tableaus und die Totalen.

Dominik Graf und Benedict Neuenfels wissen um die eingeschränkten Kapazitäten der MiniDV-Kamera, Exterieurs, weite und ausgedehnte Landschaften expressiv und eindringlich erfahrbar zu machen. Das Drehbuch entwickelt ein ausgefeiltes, pyramidal angeordnetes Raumkonzept. Es unterscheidet genau zwischen vier voneinander getrennten Raumsphären, die nur durch die Fluchtbewegung des falschen Paares miteinander verknüpft sind. Ganz unten, auf Meereshöhe, befindet sich die Urlaubswelt, der Strand und der um ihn gruppierte Überfluss an Dingen und Dienstleistungen, die Souvenirläden, Supermärkte, Bistros, Restaurants und Hotels mit Meeresblick – die Grundsphäre des Films. Davon abgesetzt, ist das auf einem Hochplateau angesiedelte Erziehungscamp, die «Brave New World», wie es sich selbst tituliert. Ist die touristische Welt völlig separiert von der ursprünglichen Insel, so ist das Camp mit der Urbevölkerung der Bauern und Hirten verknüpft, für die Zöglinge kleine bezahlte Arbeiten verrichten müssen, um sich ihren Aufenthalt zu verdienen. Die verlassenen, nur von Kindern und Alten bewohnten, in die Steilhänge hineingebauten Bergdörfer bilden wiederum eine eigene Welt. Und ganz oben, jenseits der Baumgrenze an der Spitze der Pyramide, gibt es das menschenverlassene Hochgebirge, einsame Bergseen, tiefe Schluchten, kahle Gipfel (Abb. 8). Vor dem Auge der Minikamera zerfällt die Urlaubswelt in kleine partikuläre Einheiten, die Überfülle der Dinge verhindert den Überblick. Je leerer im Laufe der Flucht die Bilder werden, umso spürbarer wird auch der Raum. Es ist erstaunlich, wie plastisch die Atmosphäre der durch die wilde Verfolgungsjagd aufgestörten Dörfer erfahrbar wird, obwohl es keine Totalen, keine panoramatischen Blicke gibt. Dass die räumlichen Parameter des Bildes gezielt verwischt werden, entspricht der Logik der Erzählung. Das ungleiche Paar, dem sich am Ende noch Maltes Bruder anschließt, hat auf seiner verzweifelten Flucht keinen Blick für die Landschaften, so sprechend sie auch sein mögen. Die Drei durchqueren nur die Räume, machen sie sich nicht zu eigen, kommen aus ihrem Gefängnis nicht heraus. Erst recht gilt dies für die letzte Station der Flucht, für das majestätische und abweisende Hochgebirge. Malte schreit seine Lust heraus, die Verfolger abgeschüttelt



8 Majestätische Bergkulisse: DER FELSEN (Dominik Graf, DE 2002)

zu haben. Das von den Felswänden zurückgeworfene Echo multipliziert seinen Triumph zu einem letzten Höhepunkt seiner Selbstillusionierung. Die elementare Bergwelt kann aber für die Entäußerten keine Behausung, keine Lebenssphäre sein. Am nackten Felsen zerschellen die utopischen Wünsche und Sehnsüchte. Der Rausch der sexuellen Vereinigung und das nur kurz, in einem einzigen Blick aufscheinende Glücksgefühl eines reinen, eines neuen familiären Zusammenhalts fernab aller Vergangenheit verfliegen rasch, dann fallen alle in ihre Einsamkeit und Ausweglosigkeit zurück.

Bei einem solchen Erzähl- und Raumkonzept schlägt die Unvollkommenheit des digitalen Videobildes um in eine neue Qualität. Für Benedict Neuenfels gleicht seine Bildgestaltung für DER FELSEN dem Betreten einer verbotenen Zone jenseits des Aprioris professioneller Filmarbeit – der Bildschärfe:

Es ist eine andere Herausforderung, das Bild anders gestalten wollen, es auflösen – das ist vielleicht gar nicht das richtige Wort – vielleicht wie ein Blueprint, in dem eine andere Struktur erscheint. Ein digitaler Zoom, den wahrscheinlich die meisten ausschalten würden, der wurde für mich erst interessant, da bekam ich einen anderen Zugang zur Wirklichkeit. Ich glaube, ich habe noch nie einen so unscharfen Film gedreht.²²

Abdruck, Reduktion, Abstraktion – Neuenfels ringt um die Bezeichnung der neuen Bildform, in der die Sichtbarkeit an ihre Grenzen geführt wird,

22 Neuenfels in «Wenn sich die Bilder auflösen», S. 19.

die Körper und die Objekte keine stabile Präsenz in wohlgesetzten Kadrierungen gewinnen, sondern in fließenden Bildern nur für Momente aufleuchten, um im Bildrauschen zu verschwinden. Neuenfels hatte sich vorgenommen, einen Film im «Halbschatten» zu machen, «wo die Figuren eine Transzendenz bekommen und auch eine Unwägbarkeit».²³ Düsternis, Dämmerung und Zwielficht herrschen daher vor. Vor allem im ersten Teil erzählt der Film bevorzugt im pulsierenden Wechsel von Dunkelheit und nur streiflichtartig illuminierten Einzelmomenten. Die Abschiedsnacht von Jürgen und Katrin und deren taumelnd-ziellose Bewegung nach der Trennung werden so verbildlicht, von der Begleitmusik durch kurze Phrasen und Klangfetzen wirkungsvoll untermalt. Es sind instabile, changierende, sich vor unseren Augen radikal verwandelnde Momente. Die zärtlichen Berührungen und leidenschaftlichen Umarmungen gehen über in eine zunächst nur spielerisch ausagierte Gewalt, der schließlich Gesten der Wut, der Abweisung und der Verletzung folgen. Vor dem geöffneten Kofferraum des Autos, in das beide noch gemeinsam steigen wollen, um abzureisen, kommt es zu einem regelrechten Gerangel um die Gepäckstücke. Katrin beschließt spontan dazubleiben und schlägt die letzten Francs, das letzte Bargeld aus, das Jürgen ihr beim plötzlichen und hastigen Abschied überlassen möchte. Die körpernah beobachtende, auf Körpergesten blitzartig reagierende und so mit dem Vegetativen verkoppelte Kamera verflüssigt das Erzählen und verhindert die Verfestigung zu einer Ereignisdramaturgie. Es regiert allein der offene, undefinierbare, vielschichtige Augenblick. Als Katrin an dem ersten Abend, an dem sie allein ist, schon leicht angetrunken, die noch nicht ganz geleerte Rotweinflasche in der Hand, ein Restaurant verlässt, muss sie, um zu ihrem Auto zu gelangen, ein kleines Pinienwäldchen durchqueren. In dieser Dunkelzone trifft sie auf den Pulk der Jugendlichen aus dem Resozialisierungslager, es kommt zu der ersten Begegnung mit Malte. Die Jungs lungern herum, umkreisen sofort Katrin, bedrängen sie, pöbeln sie mit wilden Sprüchen an. Sie sind alkoholisiert, die aufgeregte Urlaubsstimmung und die Enthemmung durch die Gruppe tun ein Übriges. Sie handeln in einem Gemisch von Spiel und Begehren, Körperlust und Erlebnishunger, Potenzgehebe und Angst. Nur Malte wagt die Berührung und fasst Katrin an. Katrins Reaktion ist ebenso mehrdeutig. Sie wehrt die Zudringlichkeit verbal ab und zeigt doch ein lächelndes Einverständnis mit der Annäherung, spielt mit und ergreift urplötzlich die Hand von Malte, rennt mit ihm weg. Die huschende Handkamera zeigt uns ein Gewirr von Körpern im Halbdunkel, abrupte, abgebrochene Gesten, einen seltsamen, unrhythmischen Tanz,

23 Ebd., S. 18.

aufblitzende Gesichter, körnige, raue, unkoordinierte Momente – adäquater Ausdruck einer beständig umkippenden, nie eindeutigen Situation. Im Lager, im nächtlichen Gruppenzelt folgt die Handkamera den hektisch bewegten Taschenlampen der Jungs, die sich gegenseitig überbieten mit den Beutestücken ihrer kleinen Diebereien. Patronen für eine Pistole hat einer in der Hand, die dazugehörige Pistole wird Kai, der findige Sammler, nur zwei Tage später aus einem Versteck entnehmen und sie Malte zustecken.

Auch für die äußerst heikle Sequenz, in der Katrin, ohne dass sie es recht bemerkt, die Grenze zur Prostitution überschreitet, finden Graf und Neuenfels eine subtile visuelle Form. Rausch, Erschöpfung und Orientierungslosigkeit machen die einsame Katrin mitten in der Nacht zu einem willenlosen Objekt. Sie lässt sich von zwei Fremdenlegionären, die vorgeben, sie beschützen zu wollen, halb betäubt in eine Wohnung führen und in Sexspiele verwickeln, die ein geheimer, im Dunkeln verborgener Beobachter bezahlt. Graf riskiert hier das Äußerste. Er inszeniert virtuos eine voyeuristische Szenerie und will gleichzeitig den voyeuristischen Blick dekonstruieren. Dies gelingt ihm zum einen durch eine konsequente Strategie der Subjektivierung, und zum zweiten wird die subjektive Wahrnehmung noch einmal gebrochen durch die Fragmentierung in Einzelmomente, die zudem zeitlich entrückt sind. Der Diskurs der Bilder ist so gestaltet, als erinnere sich Katrin an einen lang zurückliegenden Traum, als blicke sie auf sich selbst, wie sie sich im Liebesspiel, gleichsam hypnotisiert, zwei fremden Männern hingibt und dem verborgenen Dritten gar das Schauspiel der Masturbation bietet. Das Sichtbare wird auf kurze Augenblicke reduziert, als würden Realitätspartikel aus einem diffusen Rausch, aus der Dunkelheit der Erinnerung an die Oberfläche des Bewusstseins gespült. Nur ein kurzes, flackernd-pulsierendes Aufleuchten, dann taucht das Bild wieder ab in den betäubenden Rausch und in die Dunkelheit des Vergessens. Ein Moment der Ernüchterung, des Vorsatzes: «Ich glaub, ich geh jetzt besser» genügt nicht, um aus dem Albtraum auszusteigen. Dazu bedarf es des schockhaften Erwachens am nächsten Morgen in einer fremden Wohnung. Und dann der desillusionierende Blick auf die ausgebreiteten, beschrifteten Scheine, die den Kaufakt und die sexuelle Ausbeutung bezeugen, die unvermutete Nähe eines fremden Körpers, des Voyeurs im Nebenzimmer, der nur durch einen winzigen Türspalt zu sehen ist, ein mühsam atmender Brustkorb, ein Stück Arm, ein Körper, der Bildfragment bleibt, vor dessen Ganzheit Katrin flieht, damit die Scham nicht unerträglich wird. Das fluide Bild überschreitet mühelos die Grenzen zwischen Erinnerung und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit, innerer und äußerer Wahrnehmung.

Ähnliches vollzieht sich in einer anderen Nachtsequenz, als Katrin Malte hinterherfährt und eigentlich den Dieb stellen, ihn beschämen will,



9 Der leuchtende Körper von Katrin: DER FELSEN (Dominik Graf, DE 2002)

ihn dann aber doch in ihr Auto aufnimmt, da plötzlich ein gewaltiges Gewitter ausbricht. Riesige Wassermassen umfluten das Auto, in den Wirbeln und Schlieren bricht und vervielfältigt sich das grelle Licht der Blitze. Das Auto mutiert zu einer Taucherglocke, die auf den Meeresboden abgesunken ist, und das Ganze gleicht einem Tiefseeabenteuer mit Luftblasen und Strömungen. Rätselhafte Pflanzen scheinen schemenhaft aufzutauhen, Fischeschwärme vorbeizugleiten. Das animiert Malte dazu, Katrin großspurig zum Tauchen einzuladen und sich als Tauchlehrer anzubieten. Nach einigem Zögern willigt Katrin ein. Das Versprechen zwingt Malte zur Flucht und zum Diebstahl. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

Die Diskothek, in die Katrin ihren vorgeblich erwachsenen Begleiter Malte einschleust, erweist sich als ein dystopischer Ort. Ziellost taumelt Katrin durch die labyrinthisch verschachtelten Räume, eckt an, prallt mit den Besuchern zusammen, findet mit ihrem Körper nicht hinein in den Rhythmus der Musik. Die Subjektivierung wird hier durch die Tonmontage geleistet. Dominik Graf blendet den originalen Discosound und aus und ersetzt ihn durch eine innere, psychedelisch gedehnte, der taumelnden Bewegung angepasste, imaginäre Musik. Diese Momentsplitter, ermöglicht durch die ruhelose, allbewegliche, modulationsfähige Handkamera, sind grandiose, in neue Dimensionen des Erzählens vorstoßende Sequenzen, die im deutschen Gegenwartskino nicht ihresgleichen finden.

Ebenso dezidiert wie das Erzählkonzept und die Regie ist das Bildprogramm von Benedict Neuenfels. Der verbreiteten Definition der MiniDV-Kamera als Authentizitätsmaschine widerspricht er heftig. Dem «Realismus, der uns umgibt», sollen seine Bilder «so etwas wie eine Brille»



10–12 Die hervor-
gehobenen «hand-
colorierten» Objekte:
DER FELSEN (Dominik
Graf, DE 2002)

davorsetzen. «Mich interessiert doch die Abbildung des blanken Realismus überhaupt nicht, null», bekennt er.²⁴ Stattdessen plädiert er für das durchformte, in allen seinen Elementen gestaltete, durch seine ausgeprägte Artifizialität erkenntnistiftende, die Augen öffnende Bild. In sämtlichen Stadien der Bildgewinnung greift er daher verändernd, gestaltend ein und bringt auch in dieser Hinsicht Bewegung in die Bilder. Er verschiebt das mediterrane Farbspektrum und macht Braun und Gelb zu seinen Grundfarben. Dagegen wird das Postkartenblau des Meeres gedämpft und oft sogar bis zum Weißbild forciert. Mit Vorsatzfiltern verstärkt er

vor allem in Außenaufnahmen die Brauntöne der Gesichter und der Körper, hebt sie ab vom blassen Hintergrund, gibt ihnen in einigen Momenten gar ein leuchtendes Orange (Abb. 9). In der digitalen Postproduktion führt er den Bildern ein kräftiges Chroma zu, um den Aquarellcharakter des digitalen Videos zu durchbrechen und wie mit einem Leuchtstift oder einem satten Pinselstrich Akzente zu setzen. Aus dem Wägelchen, den der Sammler Kai in der Eingangssequenz am Strand hinter sich herzieht, ragen einige Objekte durch ein intensives Hellrot und ein knalliges Gelb heraus, als seien sie übermalt (Abb. 10). Kleidungsstücke, Gegenstände, Früchte in einer Schale sind farblich exponiert, als seien sie wie im frühen Kino handkoloriert (Abb. 11). Die Fallschirme jener Springer, die gegen Ende des Films hoch über der Bucht aus dem Flugzeug wie aus einem Muttertier ausschlüpfen, blähen sich im Wind auf und werden mit roten Farbkleckschen als ein Farbenspiel markiert (Abb. 12). In einer Bewegung vom Fotografischen zum Malerischen entstehen mehrschichtige, beinahe plastische Bilder von großem Reiz.

Das brüchige, an die Grenzen des Sichtbaren geführte und in jeder Hinsicht in Bewegung versetzte digitale Videobild provoziert eine finten- und variantenreiche Erzähltechnik. Gleich zwei Off-Stimmen, eine weibliche und eine männliche, wobei Dominik Graf selbst den maskulinen Part übernimmt, orchestrieren eine den ganzen Film sich hindurchziehende Metaerzählung. An den Kreuzungspunkten der Geschichte deuten diese Stimmen mögliche Varianten des Geschehens, denkbare alternative Verläufe an und unterbrechen das lineare Kontinuum des Erzählens. Einige Male greifen die Bilder weit voraus, als würde die superschnelle, allgegenwärtige MiniDV-Kamera die Geduld verlieren. An anderen Stellen wird die Erzählung angehalten, rätselhafte Erinnerungsbilder schießen ein, mit Standfotos, mit Filmstills wird die Zeit gestaut. Mit leichter Hand kann die einschränkungslos bewegliche Kamera hinübergleiten in einen anderen Erzählstrang, kann Parallelgeschichten andeuten, den vorgeblich abgereisten Jürgen ausfindig machen, ein Telefongespräch mit Gedankenblitzen, Assoziationen untermalen, Gegenstände wie ein Piktogramm isolieren, von Raum und Zeit abtrennen. So entstehen im fließenden Wechsel der Blickpunkte ein überaus elastisches Gewebe, ein lebendiger Organismus des Erzählens, eine höchst avancierte Textualität.

Am zirkulären Ende des *FELSEN* laufen alle Fäden auf fatale Weise zusammen. Die vermissten Dinge kehren zurück und annoncierern schreckliche Ereignisse. Die Brieftasche von Jürgen, die nun im Besitz von Kai ist, bringt für Katrin die Gewissheit, dass es Malte war, der Jürgen überfallen, ausgeraubt und beinahe zu Tode gebracht hat. Der gestohlene Ring wird zur einzigen Hinterlassenschaft des verbluteten Malte. Wie in allen sei-

nen Filmen zeichnet der genaue Blick auf die Opfer und die Verlierer den sozialen Erzähler Dominik Graf aus. Er zeigt das Leid, den Schmerz, die schreckliche Ausweglosigkeit, die existenzielle Verlorenheit der beiden Brüder schonungslos, ohne Gefühlsduselei und Mitleidsgetue. Empathie erreicht er – wie so oft in seinen Filmen – durch analytische Klarheit, durch das Sichtbarmachen der emotionalen Energien, der sozialen Dynamik, der tiefen Verletzungen und der Sehnsüchte, die hinter dem Verbrechen verborgen sind. Eine Dimension der Hoffnung weist mit einem offenen Schluss über diesen radikalen Film noir hinaus. In der taumelnden Abwärtsbewegung, in die Katrin scheinbar willenlos hineingerät, erweist sie sich als starke, mutige und zum Mitleiden fähige Persönlichkeit. Sie kommt Malte, der sie in höchste Gefahr bringt, immer näher, versteht ihn, seine Zwänge und sein schreckliches Schicksal – im Gegensatz zu Robert (Peter Lohmeyer), dem Betreuer, der sich eher als Polizist, Wächter und Verfolger begreift. Sie will Malte bis zuletzt retten, ihm die Chance auf ein neues Leben eröffnen, obwohl sie vor ihm die Flucht ergriffen hat. Vieles spricht dafür, dass die im Schlussbild durch den Zufall zusammengeführten Katrin und Kai zusammenbleiben, dass Katrin ihre Verantwortung wahrnehmen und sich um Kai wie eine Mutter kümmern wird.

Epilog

Mit den kleinen, leichten digitalen Kameras kam etwas fundamental Neues in das internationale Kino. Es war allerdings eine «Revolution», die weitgehend unbemerkt blieb, da die Milieus der Regisseure, Drehbuchautoren, Filmtechniker und Filmkritiker das Neue als Preisgabe der professionellen Standards und als Rückfall in den Dilettantismus bekämpften, und auch das Publikum, fixiert auf die vertrauten Muster des «Wohlfühlfilms», verhielt sich mehr als skeptisch. Die Regisseure und Kameraleute, die sich auf das Amateurinstrument einließen, sahen sich auch keineswegs als Revolutionäre, die das Erzählkino komplett umstürzen und mit der neuen Technik monopolisieren wollten. Sie erkannten jedoch, wie signifikant das unscheinbare Gerät das Spektrum filmischen Erzählens erweiterte. Die verrauschten, körnigen, auf der Grenze zur Sichtbarkeit und zum Verschwinden sich bewegenden Bilder begriffen sie als Chance. Gerade die Nicht-Perfektion zog sie an. Das ganzheitliche Drehen im einem flowartigen Werkprozess, die Möglichkeiten zur Improvisation und zum Experiment, die neue Intimität und die Vitalisierung der Kooperation in den radikal verkleinerten Teams, die größere Nähe zu den Schauspielern, die Verfügung über schier unermessliche Mengen an abgedrehtem

Material, die Notwendigkeit einer zweiten Suchbewegung – all dies bewerteten sie als bereichernde Erfahrung. Indem Regisseure wie Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Dominik Graf und ihre Kameraleute die Ausdruckspotenziale der digitalen Kamera erkannten und bis zum Äußersten trieben, markierten sie die Schärfe des Einschnitts, die Radikalität der Veränderung und eröffneten für die Zuschauer einen neuen Erfahrungsraum. So eminent ist die Abweichung vom traditionellen filmischen Erzählen, so verblüffend neuartig ist das von der Minikamera generierte Bild, dass sich eine philosophische Dimension auftut. In einem Text über die «Aristotelische Metaphysik» spricht Jürgen Mittelstraß über die «Welt der Erscheinungen», über die uns unmittelbar umgebende, konkret materielle Welt, die wir, tief geprägt durch den Platonismus und die abendländische Philosophie, verachteten und auf dem Weg zu «Wissen und Erkenntnis» möglichst schnell verlassen wollten, um in eine höhere Sphäre, zum «Wesen», zur Idee der Dinge zu gelangen. Diese abschätzig betrachtete «Welt der Erscheinungen» charakterisiert Mittelstraß so: «Ihre Eigenschaften sind Kontingenz, Instabilität, Vergänglichkeit und Täuschung. Hier ist der bedürftige Mensch, der sinnliche, abgelenkte, unruhige Blick zu Hause.»²⁵

Das ist eine ziemlich genaue Beschreibung der Ausdruckswelt der DV-Filme um die Jahrtausendwende. In diesen Filmen wird die gegenständliche Welt, werden die Dinge, die Objekte in ihrer Bedeutung nachdrücklich rehabilitiert, mit den Oberflächen und Formen, mit dem Fluidum, das sie umgibt, sinnlich erfahrbar gemacht. Die Grundbedingung menschlicher Existenz, die *condition humaine*, konnte im Erzählkino noch nie so umfassend zur Darstellung gebracht werden wie im brüchigen, sich auflösenden, anthropomorphen Bild der frühen digitalen Kameras. Deren unruhiger, nervöser, allbeweglicher Blick erinnert den Menschen an seine Bedürftigkeit und Instabilität, zeigt ihn als «Mängelwesen» in seiner ganzen Angreifbarkeit und Verletzbarkeit, offenbart das Prekäre seiner Existenz in Raum und Zeit.

Die körpernahe, physisch aufgeladene, verleiblichte Handkamera erschließt dem Erzählkino neuartige, radikale Körperbilder wie sie bislang nur der Fotografie, dem Experimentalfilm und der Videokunst vorbehalten waren.²⁶ Die Ansichten der eigentlichen Handkamera sind einmalige und unwiederholbare Augenblicke. Die Lichtstimmung, die genaue Posi-

25 Jürgen Mittelstraß, «Die Aristotelische Metaphysik», in: Reinhard Brandt / Thomas Sturm (Hg.), *Klassische Werke der Philosophie. Von Aristoteles bis Habermas*. Leipzig: Reclam 2002, S. 14–37, hier S. 25.

26 Man denke beispielsweise an die körperakzentuierten Porträts von Diane Arbus, an die drastischen Selbstporträts von Nan Goldin, an die Exponierung und Selbsterkundung des Körpers in den Filmen und Videos von Valie Export und Hannah Wilke.

tion der Kamera im Raum, ihre Bewegungsformen und Bewegungslinien können niemals vollständig rekonstruiert werden. Die MiniDV-Kamera ist eine Präsentationstechnik und eine Erzählform der Kontingenz, des Zufälligen, Unverwechselbaren, des Gefundenen und nicht Planbaren.

Die pulsierende, in Schwingung versetzte und nie zur Ruhe kommende Miniaturkamera überschreitet spielend die Grenzen zwischen Außen und Innen. Sie ist dazu befähigt, zum Ausdrucksmedium der Individualität, der subjektiven Wahrnehmung und des subjektiven Erlebens zu werden. Die fließende Beweglichkeit ihrer Bilder könnte dazu genutzt werden, den *stream of consciousness*, das Schreibkonzept der Klassischen Moderne aus den 1920er-Jahren, nachzubilden.

Alle diese Ausdruckspotenziale sind gewiss im filmischen Bild seit seinen Ursprüngen angelegt. Sie werden aber durch diese an Amateure gerichtete Kameratechnik prononciert und erhalten in diesem besonderen historischen Moment eine neue Evidenz. Das kleine Kapitel der Medien-geschichte hat es wahrlich in sich.

Fabienne Liptay

Digitale Kompositbilder zwischen Film und Fotografie

David Claerbout – Stan Douglas – Lech Majewski

Für seine Videoinstallation *The Quiet Shore* (2011) wählte David Claerbout einen Schauplatz, den er sowohl mit der Fotografie als auch mit dem Film in Verbindung bringt. Sie zeigt den Strand von Dinard an der Küste der Bretagne, wo jene hoch gelegene Villa steht, die Alfred Hitchcock zum Spukhaus in *PSYCHO* (US 1960) inspiriert haben soll (Abb. 1). Die Ebbe verleiht dem nassen Sand einen kalten silbrigen Glanz, den Claerbout mit der silberhaltigen Schicht der Fotoemulsion verglichen hat.¹ Die einer Spannungsdramaturgie verpflichtete Zeit des Films und die dem belichteten Augenblick verpflichtete Zeit der Fotografie werden den Bildern dadurch gleichermaßen eingeschrieben. Dabei geht es aber gerade darum, die dem Film und der Fotografie zugewiesenen Zeitmodelle zu überwinden, sich stattdessen – wie Claerbout schreibt – «in der eigeebneten Zone zwischen ihnen»² zu bewegen.

Die Installation besteht aus einer Slideshow, einer im Loop abgespielten Folge von Fotografien, die das Strandgeschehen aus unterschiedlichen Perspektiven und Distanzen zeigen. Dabei fügen sich die Bilder nicht, etwa nach dem Modell von Chris Markers *LA JETÉE* (FR 1962), in die Andeutung eines zeitlichen oder narrativen Verlaufs, sondern scheinen einen einzigen Moment oder Punkt in der Zeit zu umkreisen. Die Gesten

1 David Claerbout, «*The Quiet Shore*», auf der Webseite des Künstlers, davidclaerbout.com, <https://is.gd/bVcgKB> (03.03.2023).

2 David Claerbout im Gespräch mit Lynne Cooke, «Conversation», in: Kurt Vanbelleghem (Hg.), *David Claerbout. Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings 1996–2002*, Ausst.-Kat. Hannover: Kunstverein Hannover 2002. Brüssel: A Prior 2002, S. 24–66, hier S. 42; zit. n. Raymond Bellour, «Wie sehen?», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 55 (2010) 1, S. 129–143, hier S. 131.



1-3 David Claerbout,
The Quiet Shore, 2011,
Einkanal-Video-
projektion, sw, ohne Ton,
32 Min. 32 Sek., Loop

und Posen der Strandbesucher:innen sind auf allen Bildern dieselben, überall droht der Ball in der Hand eines Jungen gleich zu Boden zu fallen, bildet das Spritzwasser beim Spiel eines anderen Jungen die identische skulpturale Form (Abb. 2–3). Während für geduldige Betrachter:innen, die die Installation in voller Länge anschauen, 32 Minuten und 32 Sekunden vergehen, scheint die Zeit in den Bildern selbst angehalten zu sein. Die Provokation dieses Eindrucks besteht nun darin, dass sich dieser Augenblick, jene fotografisch gebannte und scheinbar einmalige Konstellation von Menschen am Strand, niemals ereignet hat. Stattdessen wurden gecastete Statist:innen einzeln ins Studio geladen, um in kleinen Szenen

vor einem Chromakey-Hintergrund zu spielen, während 15 Kameras sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln simultan fotografierten. Aus den 36.000 Aufnahmen, die in diesem Prozess entstanden, wurden durch *digital compositing* jene 200 Bilder generiert, die in der Installation zu sehen sind.³ Dabei wurden die Studioaufnahmen der Personen und andere freigestellte Bildelemente mit fotografischen Hintergründen des Strandpanoramas kombiniert, in einem computerbasierten Rechenprozess, der etwa sechs Monate lang dauerte. Raymond Bellour hat den ästhetischen Effekt, der aus diesem aufwendigen Produktionsprozess gewonnen wird, eindrücklich beschrieben:

Das Ergebnis besteht weniger in einem unentschlossenen Oszillieren zwischen Fotografie und Kino, sondern vielmehr in ihrer gleichzeitigen Explosion – als ob ein gesichtsloser Gott einen ewigen Augenblick gesprengt und sein einziges Auge mit einem Schlag dessen zersplittertes Schicksal gebannt hätte, so daß den Menschen nur gestattet wäre, das Schauspiel zu betrachten, nach dem Belieben der ganz eigenen Verlassenheit, welche einer Zeit innewohnt, die vergeht ohne zu vergehen, ein Schauspiel, das in der Vorhölle des Kinoparadieses aufgeführt würde.⁴

Mit den Verfahren des *digital compositing* generiert Claerbout eine rein ästhetische Erfahrung von Zeit, die umso faszinierender ist, als sie keine Entsprechung in der physikalischen Welt hat. Claerbout leistet darüber hinaus eine Revision des Augenblicks, jener in ihm zum Ausdruck gebrachten Fähigkeit zur unmittelbaren und spontanen Aufzeichnung eines flüchtigen Moments, in der die Fotografie ihren Kunststatus begründete, nachdem sie sich von der Orientierung an der Malerei im Piktorialismus gelöst und den künstlerischen Möglichkeiten der Reportage zugewandt hatte.⁵ Es war diese Fähigkeit, in der Beliebigkeit des fotografierten Augenblicks zugleich das Besondere zu erfassen (dabei ein komplexes visuelles Arrangement im Vorübergehen zu erhaschen), für die Henri Cartier-Bresson die Formel des «l'instant décisif» fand.⁶ Mit *The Quiet Shore* bringt Claerbout eine Werkserie zum Abschluss, die die Möglichkeiten der Permutation oder Explosion des entscheidenden Augenblicks systematisch verfolgt.

3 Vgl. Dominic Schreiner, «Von der Kunst der Entschleunigung», in: *Rhein-Zeitung*, 23.03.2013.

4 Raymond Bellour, «Wie sehen?», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 55 (2010) 1, S. 129–143, hier S. 141 f.

5 In der Geschichte der piktorialistischen Fotografie figurierten Komposit-Techniken, etwa bei Henry Peach Robinson (*Fading Away*, 1858) oder Oscar Gustave Rejlander (*The Two Ways of Life*, 1857) noch vor der «Erfindung» des Films.

6 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*. Paris: Éditions Verve 1952.

In den vorangegangenen Arbeiten der Serie findet dessen multiperspektivische Aufsplitterung eine feste Versuchsanordnung, am deutlichsten sicherlich in Form des Basketballspiels in *Arena* (2007), das die Spieler in gespannter Erwartung zeigt, ob der soeben geworfene Ball den Korb treffen oder verfehlen wird. Auch in *Sections of a Happy Moment* (2007) und *The Algiers' Sections of a Happy Moment* (2008), deren Titel bereits auf die Idee der Schnitte durch die Zeit verweisen, dient jeweils ein Spielfeld als Bühne zur Inszenierung des glücklichen Moments. Es ist der Augenblick, als ein kleines Mädchen die Hände in die Luft streckt, um einen ihr zugeworfenen Ball zu fangen (in *Sections of a Happy Moment*), bzw. der Augenblick, als ein Mann die Hand ausstreckt, um eine Möwe während eines unterbrochenen Ballspiels zu füttern (in *The Algiers' Sections of a Happy Moment*). In ihrem Flug sind der Ball und die Möwe in ewiger Schwebelage gehalten, während die simulierten Blicke der Kamera den Raum ausloten, den Hof eines sozialen Wohnblocks in Belgien hier, eine Dachterrasse in Algier dort, wo die Menschen in den Konfigurationen ihrer sozialen Gruppenzugehörigkeit erscheinen und dabei dennoch eigentümlich isoliert wirken. Während sich die versprengten Blicke in all diesen Arbeiten noch um ein Zentrum der dramatischen Spannung arrangieren, so bleibt dieses Zentrum in *The Quiet Shore* leer. Die Strandbesucher:innen fixieren einen fernen Punkt am Horizont, aber was ihre Aufmerksamkeit dort auf sich zieht, bleibt dem Blick verborgen. Der entscheidende Augenblick ist hier einem Eindruck der Unentscheidbarkeit gewichen,⁷ während das Verhältnis der digitalen Kompositbilder zu Zeit und Raum auf dem Silbergrund des Strandes neu konfiguriert wird.

*

Stan Douglas großformatige Fotografie *Abbott & Cordova, 7 August 1971* aus der Serie *Crowds and Riots* (2008) zeigt die Reinszenierung eines Ereignisses aus der Geschichte Vancouvers, bei der die Polizei gewaltsam gegen Zivilisten vorging, die in den Straßen von Gastown friedlich für die Legalisierung von Marihuana demonstrierten (Abb. 4). Angeführt von vier Polizisten auf Pferden, die gelegentlich mit den apokalyptischen Reitern verglichen wurden, hatte ein Polizeiaufmarsch die Demonstranten in die Flucht geschlagen und eine Massenpanik ausgelöst. Douglas' Fotografie zeigt diese unkontrollierten Fluchtbewegungen in verschiedene Himmelsrichtungen, die Zentrifugalkräfte, die die Menschen aus der Bildmitte

7 Vgl. Erika Balsom, «David Claerbout's Indecisive Moments», in: *Afterall* 32 (Frühjahr 2013), S. 82–93.



4 Stan Douglas, *Abbott & Cordova*, 7 August 1971, aus der Serie *Crowds and Riots*, 2008, digitaler C-Print auf Dibond Aluminium, 177,8 x 290,8 cm

vertreiben und an den Rändern in Bedrängnis geraten lassen (im Gegensatz zu den Zentripetalkräften, die in den Installationen von Claerbout zu wirken scheinen und alle Elemente auf ein Zentrum hin konzentrieren). Mit Elias Canetti, der eine Typologie der Massen gemäß ihrem affektiven Gehalt erstellt hat, ließe sich vielleicht von einer «Panikmasse» sprechen, die im Gegensatz zur «Fluchtmasse» nicht in eine gemeinsame Richtung flieht, sondern auseinanderbricht und zerfällt.⁸ Um ein signifikant leeres Zentrum gruppieren sich etliche kleine Szenen, die wie versprengte Mikroereignisse einer größeren Geschichte anmuten. Das Bild wirkt wie ein Kräftefeld potenzieller Bewegungen, Handlungen und Konflikte. In diesem sorgfältig inszenierten und komponierten Tableau scheint nicht einfach die Zeit angehalten, sondern affektive Energie konserviert zu sein.

Die Fotografie ist in einem Prozess der Appropriation filmischer Produktionsabläufe entstanden. Auf dem Gelände eines großen Parkplatzes neben der Pferderennbahn im Hastings Park wurde die Straßenecke von Abbott und Cordova als Studiokulisse originalgetreu nachgebaut und mit 700.000 Watt Kunstlicht ausgeleuchtet, um die gewünschte Schärfentiefe zu erreichen. Das erforderte auch, den Abschluss der Dreharbeiten zur

8 Elias Canetti, *Masse und Macht. Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters*. Hamburg 1960, S. 34.

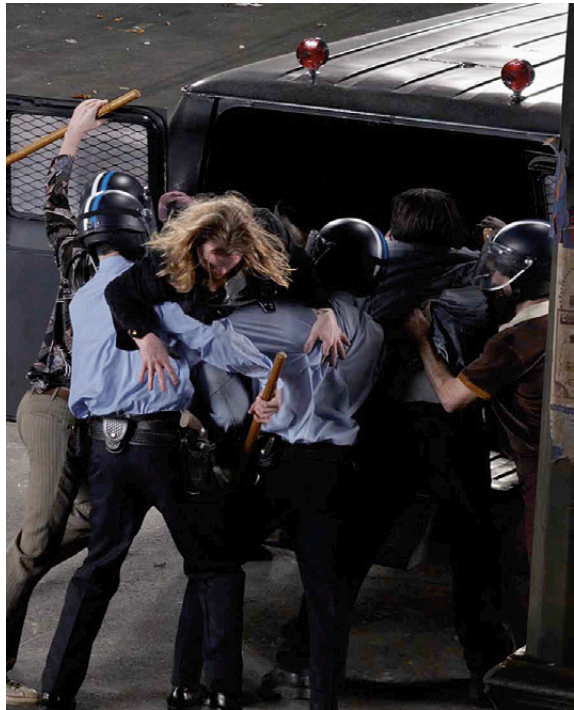
Hollywoodproduktion *THE DAY THE EARTH STOOD STILL* (Scott Derrickson, US 2008) abzuwarten, um das in diesem Umfang benötigte Lichtequipment von Paramount Pictures zu erhalten.⁹ Die Statist:innen wurden in einem aufwendigen Casting-Prozess ausgewählt und mit authentischen Kostümen und Requisiten ausgestattet. Auf der Basis einer 3D-Computergrafik zur Prävisualisierung von Modelleinstellungen wurden insgesamt neun Szenen oder Figurengruppierungen erarbeitet und am Set unter der Regie von Douglas in zahlreiche digitale Einzelaufnahmen aufgelöst (Abb. 5–6). Etwa fünfzig dieser Aufnahmen wurden in der digitalen Postproduktion so miteinander kombiniert, dass sich die einzelnen Bildelemente zu einem perspektivisch und farblich kohärenten Gesamteindruck fügen.¹⁰

Die in der Fotografie durchschlagenden Effekte der aufwendigen Inszenierung stehen in einem denkbar großen Kontrast zum Anliegen der geschichtstgetreuen Rekonstruktion der dargestellten Ereignisse. Bei aller Ausrichtung an den Standards der Spielfilmproduktion ist die Fotografie zugleich dem Gedenken des historischen Geschehens verpflichtet. Dieser Anspruch des historischen Gedenkens manifestiert sich nicht zuletzt in der Präsentation der Fotografie, die im monumentalen Format von 8x13 Metern über dem Atrium des Woodward-Gebäudekomplexes in der Downtown Eastside von Vancouver, nur wenige Meter vom Schauplatz des historischen Geschehens entfernt, unter beleuchtetem Glas dauerhaft ausgestellt ist, um die Gastown Riots im öffentlichen Bewusstsein präsent zu halten. Die historischen Abläufe und Zusammenhänge wurden in einer minutiösen Archivrecherche rekapituliert.¹¹ Eine beachtliche Materialmenge an Zeitungsartikeln, Zeugenaussagen, Polizeiberichten, Pressefotografien und Fernsehnachrichten ist in die Inszenierung eingeflossen. Umso augenfälliger ist die Abweichung der Inszenierung von den historischen Bildvorlagen. Das bis in kleinste Details durchkomponierte Geschehen repräsentiert dabei weniger das historisch Kontingente, Individuelle, Einmalige, als es dieses in Bildformeln und Bewegungsmustern verdichtet. Im Kontext der Werkserie *Crowds and Riots*, die drei weitere fotografische Arbeiten umfasst (*Powell Street Grounds, 28 January 1912; Ballantyne Pier, 18 June 1935; Hastings Park, 16 July 1955*), erscheint *Abbott & Cordova, 7 August 1971* dabei als modellhafte Studie des Verhaltens von Menschenansammlungen unter der Einwirkung historischer Kräfte, als

9 Vgl. Alexander Alberro, «An Interview with Stan Douglas», in: *Stan Douglas. Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press 2011, S. 12–21, hier S. 14.

10 Vgl. ebd., S. 15.

11 Vgl. Serge Guilbaut, «Lightning From the Past. Police, Pot, Public, and Stan Douglas's *Abbott & Cordova*», in: *Stan Douglas. Abbott & Cordova, 7 August 1971*, S. 26–45. Für die Archivrecherche verantwortlich war Faith Moosang.



5-6 Stan Douglas, *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, aus der Serie *Crowds and Riots*, 2008, Details

Studie der choreografischen Muster ihrer Aufstellung, Organisation und Formation.

Im Katalog zur Ausstellung *Mise en Scène* im Münchner Haus der Kunst beschreibt León Krempel die Serie *Crowds and Riots* als «einen gewaltigen, mit einem Verzicht verbundenen Fortschritt, nämlich weg von der fragwürdigen Repräsentation und dem anfechtbaren Zeugnis eines scheinbar herausgehobenen Moments zurück zu den Augenblicken, in denen alles noch offen war, Geschichte gerade irgendwo vollzogen wurde oder im

Entstehen begriffen war».¹² Die Zeit scheint in den Bildern demnach weder angehalten noch vervielfältigt, sondern vielmehr suspendiert, zurückgehalten in einem unbestimmten Raum der Potenzialität.¹³ Die Fotografie ist damit vom Anspruch befreit, den singulären oder entscheidenden Augenblick festzuhalten, ihn im Modus der Unmittelbarkeit zu bezeugen.

*

Als Referenz der Serie *Crowds and Riots* nannte Stan Douglas die Gemälde von Pieter Bruegel dem Älteren, insofern sie unzählige Einzelszenen in dicht bevölkerten Panoramen verbinden. *Die Kreuztragung Christi* aus dem Jahr 1564 etwa, die mit den Maßen von 124 auf 170 cm zu den größten Gemälden Bruegels gehört, enthält der Zählung von Giovanni Arpino und Piero Bianconi zufolge über 500 Figuren, außerdem 40 Pferde, 20 Vögel und mindestens acht Hunde.¹⁴ In großformatiger Miniaturmalerei hat Bruegel seine Wimmelbilder mit unzähligen, mitunter winzigen Details angefüllt, die sich zu kleinen Szenen oder Geschichten fügen. Lech Majewskis *MŁYN I KRZYŻ* (DIE MÜHLE UND DAS KREUZ, PL 2011) – ein Spielfilm fürs Kino, aus dem auch eine mehrkanalige Installation für den Ausstellungsraum hervorgegangen ist¹⁵ – entfaltet Bruegels *Kreuztragung Christi* in einer Abfolge von Einzelszenen, in denen der Maler (gespielt von Rutger Hauer) zugleich als Protagonist und als Regisseur des Bildgeschehens erscheint (Abb. 7–8). Er tritt dabei auch als vermittelnde Instanz jener Bilddeutung auf, die der Kunsthistoriker Michael Francis Gibson zuerst in französischer und dann in englischer Sprache veröffentlicht hat und die dem Drehbuch des Films zugrunde gelegt ist. Der Eindruck, dass Majewskis Film ein spektakuläres *tableau vivant* darstellt, das Bruegels Gemälde belebt,¹⁶ korrespondiert dabei mit dem Wissen, wie sehr sich dieser Eindruck dem Einsatz von digitalen Technologien verdankt, die sich dem Blick auf das Gemälde einschreiben. Die Entdeckung des zuvor Ungese-

12 León Krempel, «Einführung», in: Ders. (Hg.), *Stan Douglas. Mise en scène*, Ausst.-Kat. München: Haus der Kunst 2014. München [etc.]: Prestel 2014, S. 8–9, hier S. 8.

13 Siehe in diesem Zusammenhang Catherine Fowler, die in Anlehnung an Giorgio Agamben von der Potenzialität der Bilder bei David Claerbout, Tacita Dean und Anri Sala spricht. Catherine Fowler, «Obscurity and Stillness. Potentiality in the Moving Image», in: *Art Journal* 72 (2013) 1, S. 64–79.

14 Giovanni Arpino / Piero Bianconi, *L'opera completa di Bruegel*. Mailand: Rizzoli 1967.

15 Unter dem Titel *Brueghel Suite* (2010) war die Installation im Jahr 2011 unter anderem im Louvre in Paris sowie in der Chiesa di San Lio im Rahmen der Biennale von Venedig zu sehen.

16 Siehe zum postfilmischen *tableau vivant* als Gegenstand sinnlicher medialer Reflexion auch Ágnes Pethő, ««Housing» a Deleuzian «Sensation». Notes on the Post-Cinematic *Tableaux Vivants* of Lech Majewski, Sharunas Bartas and Ihor Podolchak», in: Dies. (Hg.), *The Cinema of Sensation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 155–182.



7–8 MŁYN I KRZYŻ (Lech Majewski, PL 2011)

henen gehört zu den wiederkehrenden Legenden der Bruegel-Forschung, auf die sich auch Gibson beruft, wenn er anmerkt, dass das Museum ihm gestattet habe, das Gemälde aus unmittelbarer Nähe mit der Lupe zu studieren. An der gemalten Horizontlinie entdeckte er eine winzige Figur, über der sich der Regen ergießt. Er sei, so schreibt er, möglicherweise der erste, der diesen, seit beinahe 450 Jahren fallenden Regen bemerkt habe.¹⁷

17 Michael Francis Gibson, *The Mill and the Cross. A Commentary on Peter Bruegel's «Way to Calvary»*, Neuausgabe. Levana: The University of Levana Press 2012, S. 5.

Die vermeintliche Fülle an Entdeckungen, die sich dem suchenden Blick in der Nahsicht offenbaren, macht Bruegels Gemälde zu besonders beliebten Gegenständen der Demonstration technologischer Verfahren der Bildvergrößerung. Zu ihnen gehört Google Arts & Culture, eine kontrovers diskutierte Online-Plattform, die digitale Reproduktionen von Kunstwerken und virtuelle Rundgänge durch die Sammlungen der kooperierenden Museen, darunter die Tate Gallery in London, das Metropolitan Museum of Art in New York und die Uffizien in Florenz, zur Verfügung stellt.¹⁸ Hochauflösende Bildtechnologie erlaubt es den Betrachter:innen, ausgewählte Detailansichten der Kunstwerke mit einer dynamischen Zoomfunktion zu vergrößern, das Gewebe der Oberflächenstruktur mit dem Mausklick förmlich zu durchdringen. Im Falle der ausgesuchten Gigapixel-Bilder, die aus einer Milliarde Pixel bestehen, eröffnen sich hierbei Einsichten, die die Kapazitäten des menschlichen Auges noch dort, wo es sich der Lupe behilft, weit übersteigen. Der amerikanische Kunsthistoriker James Elkins, der sich in seiner Forschung wiederholt mit dem Gebrauch der Augen und den Weisen des Blicks auseinandergesetzt und dabei insbesondere die liminale Zone zwischen kreativer Imagination und wissenschaftlicher Observation ausgelotet hat, ironisiert diese Einsichten, wenn er angesichts der digitalen Vergrößerung eines mit bloßem Auge kaum sichtbaren Details aus Bruegels *Die Kornernte* (1565) schreibt: «At this magnification, the man looks more like a monkey than a person, and seems to have shitted a small gold brick.»¹⁹

Ohne die digitalen Möglichkeiten der Bildvergrößerung wäre Majewskis Film undenkbar gewesen. Das Kunsthistorische Museum in Wien, das die *Kreuztragung Christi* im Bruegelsaal beherbergt, hatte Majewski eine hochaufgelöste Reproduktion des Gemäldes zur Verfügung gestellt. Mit digitaler Bildbearbeitungssoftware wurde sodann das Bildpersonal vollständig entfernt, sodass lediglich die gemalte Landschaft übrig blieb, die sich auf einem Bildschirm vergrößern und in Details auflösen ließ.²⁰ Dieses Vorgehen ermöglichte es, das Gemälde in Kompartimente oder Zonen aufzugliedern, um unterschiedliche Landschaftstableaus zu gewinnen, die mit Bildelementen aus anderen Gemälden von Bruegel sowie mit realfilmischen Landschaftsaufnahmen im Juragebirge in Polen und Tschechien kombiniert wurden. Die dramatischen Wolkenformationen, mit deren

18 <https://artsandculture.google.com/> (03.03.2023).

19 James Elkins, «Is Google bringing us too close to art?», in: *Daily Dot*, 21.03.2013, <https://is.gd/y7wKwR> (03.03.2023). Zur digitalen Reproduktion von Bruegels *Kornernte* aus dem Metropolitan Museum of Art auf Google Arts & Culture siehe <https://is.gd/TcLDEJ> (03.03.2023).

20 «We could blow it up on a huge screen, zoom in and get fantastic details.» Lech Majewski zit. n. Patricia Thomson, «Entering Bruegel's World», in: *American Cinematographer* 92 (Juni 2011) 6, S. 16–18, 20, hier S. 17.

lokalem Dreh John Chrisstoffels beauftragt wurde, sind in Neuseeland entstanden. Die Figurenhandlung wurde separat vor der Bluescreen im Studio in Katowice gedreht – und zwar mit der ersten Red One, die in Polen zum Einsatz kam – und nachträglich in die Hintergründe gesetzt oder gestanzt. Hierbei kamen verschiedene Compositing-Programme in 2D (Flame und After Effects) und 3D (Nuke und Fusion) zum Einsatz, um einen homogenen ästhetischen Eindruck zu erzeugen.²¹

Majewski verdichtet seinen Film in einer viereinhalb-minütigen Einstellung, einem *tableau vivant*, in dem der Müller auf ein Zeichen des Malers hin das Mühlrad anhält, um den Moment, in dem Christus unter dem Kreuz zusammenbricht, in der Zeit einzufrieren (Abb. 9–10). In dieser Szene offenbart sich zugleich die Deutung, die Gibson in seiner Bildanalyse vorschlägt, wenn er den Müller als irdischen Vertreter des göttlichen Blicks versteht, der aus erhabener Perspektive über das Weltgeschehen wacht.²² Drei verschiedene realfilmische Schichten – die Landschaftsaufnahmen im Jura, die Aufnahmen der Statisterie und die der beiden Hauptdarsteller Rutger Hauer (Pieter Bruegel) und Michael York (Nicolaes Jonghelinck) – wurden hierbei zusammengeführt und mit einem computer-generierten dreidimensionalen Modell des Felsens kombiniert. Von den insgesamt 28 Monaten, die die Postproduktion des Films an Anspruch genommen hat, wurden allein neun Monate zur Modellierung dieses Felsens benötigt.²³ In einer einzigen Bewegung gleitet der virtuelle Blick der Kamera durch das in der Zeit angehaltene Bildgeschehen, fährt von rechts nach links den Menschenzug auf dem Kreuzweg ab, hält bei den rückenansichtigen Figuren Bruegel und Jonghelinck, die das Geschehen kommentieren, inne, um dann den steilen Felsen bis zur Mühle hinaufzufahren; ein heiliges Licht bricht sich durch das Mühlrad, das sich allmählich wieder in Bewegung versetzt, während der Kamerablick den Felsen entlang nach unten gleitet, wo sich der Menschenzug wieder in Bewegung versetzt. 147 einzeln aufgenommene oder errechnete Elemente wurden in dieser Szene miteinander kombiniert.²⁴

*

21 Vgl. Thomson, «Entering Bruegel's World», S. 16. Siehe zum Produktionsprozess des Films auch die Foto-Reportage von Dagmara Drzazga, die im Kunstbuch zum Film zusammen mit Michael Francis Gibsons Bildanalyse von Bruegels *Kreuztragung Christi* und dem Storyboard von Jerzy Ozga abgedruckt ist: Dagmara Drzazga, «Lech Majewski. The World According to Bruegel», in: Michael F. Gibson / Lech Majewski, *Bruegel. The Mill & the Cross*. Olszanica: BOSZ & Angelus Silesius 2010, S. 219–197.

22 Gibson, *The Mill and the Cross*, S. 57.

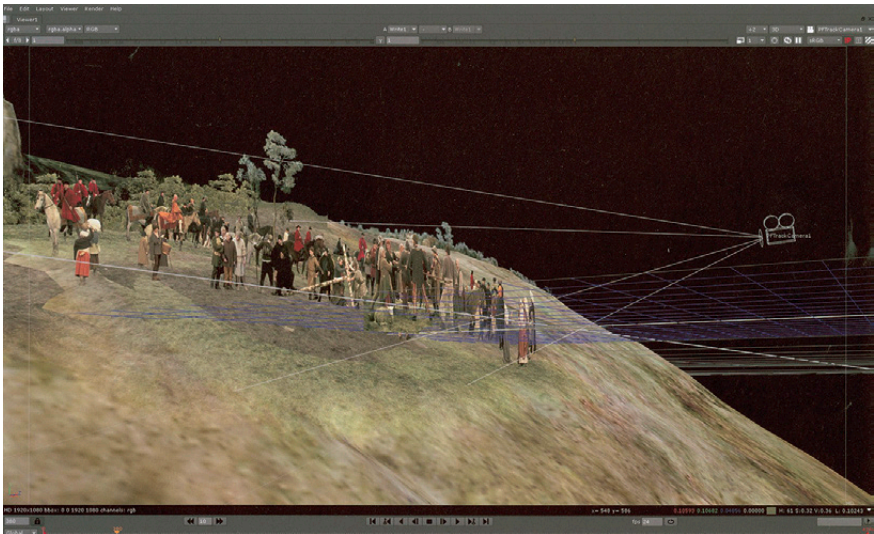
23 Vgl. Thomson, «Entering Bruegel's World», S. 17. Special Effects Supervisor war Pawel Tybora.

24 Vgl. ebd., S. 20.

Zu den bemerkenswerten Entdeckungen, die Majewski während der Postproduktion machte, gehört die Identifikation von sieben verschiedenen Perspektiven, die in Bruegels Gemälde «collagiert» wurden.²⁵ Bruegels alternativer Umgang mit der Perspektive, ihre Auffächerung in vielfache Ansichten,²⁶ lässt seine Bilder als vormoderne Beispiele der Multiperspektivität erscheinen. Bruegels Blick ist freilich nicht mehr derjenige des Mittelalters, er ist aber auch nicht derjenige der Frühen Neuzeit. Daniela Hammer-Tugendhat hat ihn als einen «anderen, nicht perspektivischen Blick auf die Welt» beschrieben, einen «multiperspektivischen Blick, der auf Vielfalt, Heterogenität, Differenz und Kontingenz gerichtet ist und die Welt nicht auf das Auge des Betrachters hin ordnet, was jede perspektivische Bildordnung allemal impliziert».²⁷ Bruegel war mit der Perspektive, wie sie von Italien aus auch in die Niederlande ausstrahlte, vertraut, mit der Mathematisierung des Sehraums und seiner Ordnung auf den Standpunkt des Betrachters hin, aber er ignorierte sie und malte stattdessen Bildflächen, auf denen alles gleichzeitig und gleichberechtigt vor den Augen des Betrachters ausgebreitet wird. Dieser dezentrale und verstreute Blick bestimmt noch die *Kreuztragung Christi*,²⁸ in der alles auf ein Zentrum, die in der Masse kaum sichtbare Gestalt Christi hin angeordnet ist, als ginge es darum, dieses Zentrum selbst infrage zu stellen angesichts der Grausamkeiten der spanischen Inquisition in Flandern, in welche Bruegel das biblische Geschehen in seiner aktualisierenden Deutung versetzt. Die Kreuzigung Christi wird damit zu einer profanen Hinrichtungsszene.

In seinen Betrachtungen der *Moderne im Rückspiegel* (1998) geht Werner Hofmann so weit, den zentralperspektivischen Bildraum und seine illusionistische Wirkung als ein sechs Jahrhunderte dauerndes «Zwischen-

- 25 «I presume that his broken perspective allowed him to select from sketches, choosing what was most useful for building this theatrum and packing more clarity in the distribution of characters.» Lech Majewski zit. n. ebd., S. 17f.
- 26 Vgl. hierzu auch Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. München: Fink 2011, S. 14: «Der Effekt und eigentliche Reiz des Bildes [*Elster auf dem Galgen*, 1568] besteht für den gebildeten Betrachter aber darin, daß er nicht nur die übergeordnete Perspektive auf die Welt einnehmen kann, sondern daß er sich zudem der Erkenntnis erfreuen kann, die Variabilität der Perspektiven und der in ihnen intentional zu Bewusstsein kommenden Welten zu erkennen.»
- 27 Daniela Hammer-Tugendhat, «Die Negation der Perspektive. Pieter Bruegels alternatives Konzept», in: Gertrud Koch (Hg.), *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte*. München: Fink 2010, S. 107–121, hier S. 107.
- 28 «Man kann nur entweder das ganze Bild sehen oder einzelne Details. Das Auge des Betrachters schaut dahin und dorthin und bleibt an unzähligen Einzelheiten hängen: an den verschiedenen Figuren, die selbst wieder unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen haben und deren Aufmerksamkeit sich auf diverse Dinge richtet.» Hammer-Tugendhat, «Die Negation der Perspektive», S. 109.



9-10 MŁYN I KRZYŻ (Lech Majewski, PL 2011), unten Screenshot aus der Postproduktion

spiel» in der Geschichte des Staffeleibildes zu betrachten, das davor und danach, also bis ins 14. Jahrhundert und seit dem 19. Jahrhundert mehransichtig sei.²⁹ Hofmann begreift das Mittelalter dabei explizit als Bezugssystem der Moderne, aus dem sich, wie er schreibt, überraschende Perspektiven ergeben, die «die von den Avantgarden erschlossenen Innovationen

29 Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München: C. H. Beck 1998, S. 17.

[relativieren], indem sie das Neuland (etwa der Collagetechnik) mit der Wiederkehr alter, längst überholt geglaubter Bildpraktiken und Erwartungshaltungen koppeln».³⁰

Wolfgang Kemp, der mit seinem Aufsatz «Mittelalterliche Bildsysteme» (1989) selbst einen entscheidenden Beitrag zum Verständnis des «Jahrtausends der vielen Bilder» geleistet hat,³¹ verglich Hofmanns «eigenwillige Geschichte der Kunst» in seiner Rezension des Buches mit einem Triptychon, dessen beide Flügel das Mittelalter und die Moderne repräsentieren, während der von ihnen flankierte Mittelteil der neuzeitlichen Kunst entspricht. Und er äußert sich zu diesem Geschichtsmodell durchaus skeptisch, wenn er bemerkt, dass es Hofmann darum gehe, «der Mitte ihre institutionelle und ideologische Vorrangstellung streitig zu machen und dafür die Flügel frei und kräftig schlagen zu lassen», während seine Schriften gerade zum Tafelbild der Neuzeit zeigten, dass wir dieses «nicht umstandslos als eine große Harmonie- und Affirmationsveranstaltung begreifen können».³²

Die Provokation einer solchen Revision der Kunstgeschichte besteht darin, dass die Errungenschaften der Moderne, der von Kandinsky und Klee, von Duchamp und Picasso vollzogene Bruch mit dem neuzeitlichen Illusionismus rückblickend als Anschluss an die mittelalterliche Kunst erscheint. (Duchamps *Fresh Window* (1920) und das *Fastentuch von Haimburg* (1504), Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907) und das *Evangeliar des Erzbischofs Aribertus* (1018–1045) werden dabei auf das ihnen zugrunde liegende Formprinzip der Mehransichtigkeit zurückgeführt und dadurch vergleichbar gemacht.) Zu dieser Neubewertung der künstlerischen Moderne gelangt Werner Hofmann – wie er schreibt – im Abschreiten «der möglichen Wege, die aus dem zentralperspektivischen Einheitsraum herausführen, auf den Leon Battista Alberti abzielte, als er das «offene Fenster» (*fenestra aperta*) als Metapher der Malerei benutzte und diese damit auf *einansichtige Wirklichkeitsnachahmung* festlegte».³³ Sie führen stattdessen in ein ganzes Spektrum vielansichtiger und vielsinniger Perspektiven, die den Bildraum sowohl des Mittelalters als auch der Moderne prägen. Dabei bringt er die Polyfokalität explizit auch mit den modernen Techniken der Collage und Montage in Verbindung.

30 Ebd., S. 25.

31 Wolfgang Kemp, «Mittelalterliche Bildsysteme», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), S. 121–134, hier S. 121.

32 Wolfgang Kemp, «Mit Aufsicht, Umsicht, Einsicht. Mehr ist anders: Werner Hofmanns eigenwillige Geschichte der Kunst», in: *Die Zeit*, 30.06.1998.

33 Ebd.

David Hockney spricht in diesem Zusammenhang von einer «Multi-windows-Perspektive», von einer Komposition, die «nicht den Gesetzen der Zentralperspektive gemäß auf einen einzigen Fluchtpunkt hin angelegt ist, sondern [...] viele unterschiedliche Blickwinkel eröffnet – viele Fenster zur Welt».³⁴ Er erläutert dies unter anderem am Beispiel von Jan van Eycks *Genter Altar* (1432), dessen perspektivische Konstruktion ihn zu der Annahme veranlasst, dass jedes der Bildelemente aus großer Nähe einzeln gezeichnet und anschließend zu einem Tafelbild zusammengefügt wurde. (Seine umstrittene These lautet, dass dies mittels einer «Spiegel»-Linse geschehen sei, dass optische Verfahren also lange, bevor ihr künstlerischer Gebrauch dokumentiert und erforscht ist, in der Geschichte der Malerei zur Anwendung gekommen sein müssen.) Seine Fotocollage *Pearlblossom Hwy., 11–18th April 1986, #2* (1986) ist eine experimentelle Erforschung dieses eigentümlichen Paradoxes, dass die dargestellten Elemente nach vorn zur Bildfläche zu drängen und gleichzeitig eine starke Raumentiefe zu entfalten scheinen.³⁵ Etwa 800 Einzelfotografien, entstanden aus jeweils großer Nähe zum Objekt sowie aus unterschiedlichen Blickwinkeln, sind in dieser Kompositfotografie zu einer Ansicht zusammengesetzt, die sich entlang des Highways in vielfache Fluchtpunkte auflöst. Worauf Hockney nicht explizit zu sprechen kommt, ist der Umstand, dass die der Malerei entlehnte Polyfokalität seiner Fotocollage, das Prinzip ihrer innerbildlichen Multiperspektivität, zugleich eine Vielzeitigkeit in sich birgt, insofern jede Aufnahme einem anderen Moment angehört. So wenig man in genealogischer Hinsicht von einem Vergleich zwischen Jan van Eycks frühneuzeitlicher Altarretabel und David Hockneys kubistischen Verfahren der Fotocollage überzeugt sein mag, so gibt er dennoch Aufschluss über die ästhetischen Prämissen des *digital compositing*. Ihre komplexen oder gar paradoxen Konfigurationen von Zeit und Raum eröffnen der Fotografie und dem Film Möglichkeiten der Überschreitung einer zentralperspektivischen Ordnung, mithin eine Wiederaufnahme bildnerischer Prinzipien, die in der mittelalterlichen wie in der modernen Kunst vorbereitet sind.³⁶

*

34 David Hockney, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister*. München: Kneisebeck 2001, S. 90 f.

35 Vgl. ebd., S. 93. Siehe hierzu auch Lawrence Weschler, «Augen-Blicke», in: David Hockney, *Camera works*. München: Kindler 1984, S. 6–39.

36 Wenn das Mittelalter – wie Reinhart Koselleck dies formuliert hat – eine «Erfindung» der Moderne zu Beginn des 18. Jahrhunderts war, so wäre hier zu fragen, welche Bedeutung ihm neuerlich im Kontext der Digitalisierung zukommt. Reinhart Koselleck, «Moderne Sozialgeschichte und historische Zeiten», in: Pietro Rossi (Hg.), *Theo-*

Wir haben es in allen hier betrachteten Fällen mit Beispielen ästhetischer Eigenzeit zu tun, einer genuin künstlerischen Einmischung in die Zeiterfahrung, die ihr wissenschaftliches und philosophisches Verständnis erweitert. In ihrem theoretischen Entwurf «Ästhetischer Eigenzeiten» haben Michael Gamper und Helmut Hühn den Beitrag der Künste vor allem darin gesehen, dass sie dominante Vorstellungen einer synchronisierten und normierten Zeit infrage stellen, wie sie die Moderne nicht zuletzt im Interesse kolonialer und imperialistischer Ansprüche entwickelt hatte. Sie verstehen Eigenzeitlichkeit dabei als eine Markierung von Differenz «gegenüber übergeordneten hegemonialen Zeitordnungen», mithin als «Gegenzeiten», die in ihrer Pluralität und Vielfalt, «explizit oder implizit, auf Regime der Synchronisierung bezogen» sind.³⁷

In diesem Kontext öffnen die Möglichkeiten des *digital compositing*, von denen Claerbout, Douglas und Majewski Gebrauch machen, nicht lediglich ein Experimentierfeld für die Überwindung jener zentralperspektivischen Ordnung, auf der die fotografische und filmische Optik basiert, und für die Gestaltung vielperspektivischer und vielzeitlicher Bildräume, die an die «mittelalterliche» Kunst oder das, was als solche rückblickend imaginiert wird, anschließen. Vielmehr sind sie selbst geschichtsbildend, insofern sie alternative, ausschließlich ästhetisch erfahrbare Zeitlichkeiten modellieren, die hier aus der Konfusion fotografischer und filmischer Effekte gewonnen werden. Diese Konfusion resultiert nicht nur aus dem, was George Baker, in Anlehnung an Rosalind Krauss,³⁸ das «erweiterte Feld» der Fotografie nannte, das ihr Überleben garantiert, nachdem sie digital umkodiert wurde: «For it seems that while the medium of photography has been thoroughly transformed today, and while the object forms of traditional photography are no longer in evidence in much advanced artistic practice, something like a photographic effect still remains – *survives*, perhaps, in a new, altered form.»³⁹ Sie resultiert auch aus einer bestimmten Zeitökonomie der digitalen Postproduktion, einer besonders zeitintensiven und prozessierten Nachträglichkeit, die im Ästhetischen wirkt, insofern sie Arbeit leistet am Grund der Wahrnehmungsverhältnisse.

rie der modernen Geschichtsschreibung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 173–190, hier S. 178. Siehe auch die daran anschließenden Studien von Otto Gerhard Oexle, *Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung – Historische Kulturwissenschaft – Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011; Ders., *Die Gegenwart des Mittelalters.* Berlin: Akademie Verlag 2013.

37 Michael Gamper / Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Werhahn Verlag 2014, S. 25 und S. 26.

38 Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», in: *October* 8 (1979), S. 30–44.

39 George Baker, «Photography's Expanded Field», in: *October* 114 (2005), S. 120–140, hier S. 123.

Neben dem Lamento über die schier endlosen und technisch avancierten Möglichkeiten der Manipulation von Bildern in der Postproduktion, der Aufkündigung ihrer Bindung an die Realität, wäre gerade ihre Fähigkeit hervorzuheben, die (Bild)Geschichte nachträglich für andere Möglichkeiten historischer Zeiterfahrung zu öffnen – damit auch für die Möglichkeit, hinsichtlich der kulturellen Leistungen von ästhetischen Praktiken zu differenzieren, die sich Film und Fotografie teilen.

Stefanie Diekmann

Bilder einer Revolution

Sergej Loznitsa filmt den Maidan

Historiografie

Als Titel für eine Fallstudie zum Verhältnis von Film und Fotografie ist «Bilder einer Revolution» eigentlich besetzt. Susan Meiselas hat ihn verwendet, für ein dokumentarisches Filmprojekt, das von ihren Wiederbegegnungen mit Akteuren der Revolution in Nicaragua erzählt. Meiselas hat sie Ende der 1970er-Jahre fotografiert und zehn Jahre später erneut aufgesucht, um mit *PICTURES FROM A REVOLUTION* (US 1991) einen Film zu machen, der davon handelt, was bleibt: nach den revolutionären Unruhen und nach den großen Momenten, die vielleicht erst durch die Fotografie groß geworden sind. Es ist ein Film über Nachleben und Nachgeschichten, ein Film über einen Zustand der Katerstimmung und über ein Danach, das in den fotografischen Aufnahmen nicht abzubilden war und sich in ihnen auch nicht ankündigt.¹

Sergej Loznitsas *MAIDAN* (UA/NL 2014), auf verschiedenen Festivals von Cannes bis Leipzig präsentiert, in Abgrenzung dazu als einen Film der Gegenwart zu bezeichnen, wäre nicht ganz zutreffend. Geschichte als eine des Davor, Zugleich, Danach existiert für diesen Film durchaus. Allerdings erfolgt ihre Perspektivierung vor allem im Medium der Schrift, die von Zeit zu Zeit zwischen die Aufnahmen gesetzt wird, um etwas über den Stand der Dinge im November 2013 und später im Dezember 2013, Januar 2014, Februar 2014 mitzuteilen. Historiografie als Arbeit der Narrativierung und Sequenzialisierung vollzieht sich in *MAIDAN* als Textarbeit, die programmatisch im Zwischen der Filmbilder angesiedelt ist: Sie wird dem Bild nachgetragen, dem zum Zeitpunkt seiner Entstehung keine «(verbindliche) historiographische Deutung vorausgeht, auf die es sich beziehen

1 Zum fotografischen und filmischen Projekt von Meiselas vgl. Matthias Christen, «Reframing History. Susan Meiselas, *PICTURES FROM A REVOLUTION* (1991)», in: Stefanie Diekmann (Hg.), *Fotografie im Dokumentarfilm (Fotogeschichte, H. 106)*. Marburg: Jonas 2007, S. 33–36.

könnte».² Ein Voiceover fehlt vollständig. Und wo Stimmen auftreten, sind sie Teil des Tableaus, das sich innerhalb der jeweiligen Einstellung auf- und umbaut (eine Audiokulisse, wenn man so will).

Die Bilder von MAIDAN in Begriffen des Tableaus zu beschreiben, liegt nahe. Loznitsa und seine beiden Kameraleute, Sergej Stefan Stetsenko und Mykhailo Yelchev, filmen digital, mit Weitwinkel-Objektiven und fast immer mit unbewegter Kamera, von jenen zwei, drei Momenten abgesehen, in denen sie unter Beschuss geraten und sich in Deckung oder wenigstens von einer Position, die nicht mehr zu halten ist, in eine andere begeben müssen. Ansonsten gilt das Prinzip: sistierter Blickpunkt, und meist auch: sistierte Einstellung; kaum Schwenks, keine Fahrten, vielmehr demonstrative Immobilität und eine sehr klare Kadrierung. Geschichte, wenn sie denn beobachtet werden kann, hätte sich in dem Ausschnitt zu figurieren, der für die Dauer der Einstellung gesetzt ist. Diese Setzung wiederum, im Modus des *hic et nunc*, vor Ort und in diesem Augenblick, gibt dem Geschehen einen Rahmen, in den es scheinbar wie von selbst eintreten kann. Das sind, mehr oder weniger, die Prämissen des dokumentarischen Projekts, das Loznitsa im November 2013 auf dem Maidan beginnt.

Gegenwarten

Natürlich ist es komplizierter. Dass Momente, gerade dort, wo sie später historisch genannt werden, kaum ohne die Intervention von Aufzeichnungs- und Abbildungstechniken entstehen, gehört zu den Topoi einer medienkritischen Bildwissenschaft. (In der etwas gelangweilten Beschreibung von Roland Barthes: «Zuerst fotografiert die Photographie [...] das Bemerkenswerte; bald aber deklariert sie, im Zuge einer bekannten Verkehrung, das zum Bemerkenswerten, was sie photographiert.»³) Dass die Momente als solche evident werden und die Intervention der Kamera nur darauf beschränkt ist, sie festzuhalten, ist die ebenso oft aktualisierte Gegenerzählung derjenigen, deren Arbeit in der Aufzeichnung von Bil-

- 2 Uwe Fleckner, «Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte», in: Ders. (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Hamburg: De Gruyter 2013, S. 11–28, hier S. 17. Nach Uwe Fleckners Definition des Ereignisbildes als «Historienbild ohne historische Distanz» ist dieses nicht von einem historiografischen Narrativ grundiert. Für MAIDAN wie für andere Revolutionsfilme wäre diese Definition dergestalt zu adaptieren, dass die Aufzeichnungsarbeit eher die Kopräsenz konfligierender Narrative (und Perspektiven) dokumentiert: nicht zu wenig, sondern zu viel «historiographische Deutung»; die eigene trägt Loznitsa den Bildern dann nachträglich ein.
- 3 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [franz. 1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 43.



1 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

dern besteht. (Henri Cartier-Bresson, einer der prominentesten Vertreter dieser Position, beschrieb den Akt der fotografischen Aufzeichnung als eine «Reflexhandlung»,⁴ die darin bestehe, Augenblicke zu registrieren und zu bewahren.) In anderen Begriffen formuliert hieße das: Konstruktion versus Emergenz; aber unabhängig davon, wie weit der Film MAIDAN dem einen oder dem anderen Konzept anhängt, dokumentiert er auch, dass der historische Augenblick sich keineswegs beiläufig etabliert und, dass seine Profilierung nicht ohne Arbeit zu haben ist.

Das zeigt sich vor allem in der ersten Hälfte, in den Aufnahmen vom November, Dezember 2013, auf dem überfüllten Platz, auf dem sich so viele Personen versammelt haben, über den sich noch mehr Personen bewegen und auf dem immer wieder die Nationalhymne der Ukraine angestimmt wird. Diese Hymne erklingt gleich zu Beginn, als das Lied einer bildfüllenden Menge, die Loznitsa von der Tribüne aus filmen lässt (Abb. 1); und sie erklingt erneut, an anderen Stellen des Platzes, im Wechsel mit weiteren Liedern und mit Rufen, in denen es viel um Patriotismus sowie um Kampf- und Opferbereitschaft der revolutionären Akteure geht. Die Situation, so scheint es, verlangt nach emphatischer Entäußerung des

4 Henri Cartier-Bresson, «Der entscheidende Augenblick» [franz. 1952], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Photographie*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 197–205, hier S. 203. Vergleichbar: «Für mich heißt Photographie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau zu erfassen» (S. 205). Zur Diskursivierung des Augenblicks im bildjournalistischen Kontext siehe auch den entsprechenden Eintrag in Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 37–43, hier S. 41 ff.

politischen Gefühls; die Entäußerung ihrerseits formatiert die Situation, wenn das Wimmelbild oder die nach allen Seiten auseinanderlaufende Bewegung auf einmal durch das Lied oder die Parole zäsuriert werden.

Im Zweifelsfall: singen – oder auch: singen (skandieren), wenn die Zeit zu lang wird oder zu unbestimmt, die «Leere zwischen den Ereignissen» zu gegenwärtig erscheint,⁵ wenn die Revolution nicht mehr ganz am Anfang und ein Ende noch nicht in Sicht ist. In der diffusen Temporalität der langen Tage und Nächte, nachdem etwas in Gang gesetzt wurde, aber das Warten noch längst nicht vorbei ist, markiert der Gesang, der in MAIDAN so oft zu hören sein wird, emphatische Punktualität: jetzt, hier, auf dem Platz und auf der Stelle, und wenn nicht in diesem Moment, dann in einem anderen, der bereits der nächste oder der übernächste sein kann. Singen, skandieren, später auch: Parolen brüllen, Wechselrufe in Gang bringen, wären damit als ebenso viele Verfahren zur Modellierung von revolutionärer Zeit zu klassifizieren, die als Zwischenzeit unterdeterminiert zu bleiben droht und in der Emphase vielleicht erst zur revolutionären wird.

Die Kartografie der revolutionären Zeit als Zwischenzeit ist in keinem Film so ausführlich vorgenommen worden wie in Thomas Heises MATERIAL, 1989 und 1990 aufgezeichnet, aber erst zwanzig Jahre später montiert: zum Patchwork der «porösen Situation eines Übergangsjahres»,⁶ in dem zunächst weder deutlich ist, in welche Richtung der Übergang eigentlich erfolgt, noch wer die Zuständigkeit für seine Gestaltung übernehmen wird. Mit MATERIAL verbindet den ersten Teil von MAIDAN das Interesse an einem Interim der angespannten Erwartungen und Emotionen, bevor ein «Ausgang der Geschichte»⁷ sich tatsächlich abzuzeichnen beginnt.

Inwiefern MATERIAL dabei immer auch dokumentiert, dass die Erwartungen dort, wo sie sich 1989/90 in konkrete Formen des Auftritts übersetzen, «schon wieder die falschen» sind, hat Dirk Baecker in einer ausführlichen Lektüre des Films beschrieben.⁸ Für die patriotischen Entäußerungen in MAIDAN ließen sich ähnliche Beobachtungen anstellen: In der unbestimmten Situation entfalten sich kleine Szenen, in denen Akteure nach einer Form suchen und zur bereits etablierten finden. Die Hymne, die Lieder sind dabei Teil eines Repertoires, dessen wiederholte Aktivierung in manchen Augenblicken an die Inszenierungen des Theaterregisseurs

5 Fleckner, «Die Ideologie des Augenblicks», S. 13.

6 Matthias Dell / Simon Rothöhler, «Vorwort», in: Dies. (Hg.), *Über Thomas Heise*. Berlin: Vorwerk 8 2014, S. 9–13, hier S. 9.

7 Ebd., S. 10.

8 Dirk Baecker, «MATERIAL (2009)», in: Dell/Rothöhler (Hg.), *Über Thomas Heise*, S. 104–112, hier S. 107. Noch pointierter einige Seiten später im selben Text: «Immer mächtiger wird das ›Material‹, das zu bewegen wäre und doch schon längst auf eine Art und Weise organisiert ist, dass nichts mehr sich bewegen kann» (S. 109).



2 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

Christoph Marthaler denken lässt: «Vor allem wird immer wieder zusammen gesungen»⁹ (wenn sonst nichts geht). Die Zeit des Wartens verkürzt sich dadurch nicht, aber sie wird mit einer Struktur durchsetzt, die sich bei näherer Betrachtung als proto-fotografische erweist.

Dass die Fotografie, «mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt [setzt]»,¹⁰ ist eine der beiläufigeren Beobachtungen, die Barthes in seinen Bemerkungen über fotografische Bildverhältnisse formulierte. Er hatte dabei vor allem den Effekt der Zeugenschaft im Blick, jedoch beschreibt die Herstellung von Unmittelbarkeit auch ein Verhältnis zur Zeit, in dem die Parameter der Aktualisierung und der Memorialisierung verschränkt werden. Den Moment zu akzentuieren und ihn für eine unbestimmte Zukunft zu bewahren, ist in der fotografischen Praxis ein und dieselbe Geste. «[D]iese kurze Spanne, dieser einmalige, dem Kontinuum der referentiellen Zeit entnommene Augenblick», schreibt Philippe Dubois, «[wird] zu einem fortwährenden Augenblick».¹¹

Für die Memorialisierung des Augenblicks leistet der Gesang auf dem Maidan nicht dasselbe wie die fotografische Aufzeichnung (Abb. 2). Aber er evoziert den fotografischen Effekt des «Schnitt[s] durch die Zeit»,¹² wenn er während des langen Interims der Besetzung im Winter 2013/14 einzelne

9 Antje Dietze, *Ambivalenzen des Übergangs. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin in den neunziger Jahren*. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 313.

10 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 95.

11 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [franz. 1983]. Dresden und Amsterdam: Verlag der Kunst 1998, S. 163.

12 Ebd., S. 157.

Zeitpunkte heraushebt und dadurch eine diffuse Erfahrung von Temporalität in eine emphatische umwandelt. Der Versuch, diesen Effekt ein ums andere Mal zu wiederholen, wäre nach Dubois immer schon Teil des Programms: «[D]er Wiederholungszwang ist dem Akt des Fotografierens wesentlich eingeschrieben.»¹³ In einer analogen Wahrnehmung hat die unfreiwillige Komik des Gesangs, der vor Loznitsas Kameras stattfindet, viel damit zu tun, dass die Emphase in Serie geschaltet (als wiederholbar behandelt) wird.

Ausharren

Jetzt, hier. Und außerdem: zur selben Zeit. Die Diskursivierung von Ko-präsenz ist ein zentrales Element der Paratexte (Pressemappen, Interviews), von denen der Film MAIDAN flankiert ist. Der Regisseur, Loznitsa, ist vor Ort gewesen; er hatte eine Kamera dabei; also fing er an zu filmen. Wie oft in der bildlichen Dokumentation politischer Ereignisse ist das Wissen um die logistischen, technischen, administrativen Umstände dieser immerhin über drei Monate andauernden Aufzeichnungsarbeit ins Off des Bildgeschehens verwiesen. Der Film teilt nichts über diese Umstände mit, so wie viele dokumentarische Filme nichts über ihre Entstehung mitteilen und die Bilder der dokumentarischen Fotografie erst recht nicht.¹⁴ Vor Ort zu sein, wie selbstverständlich (oder doch: wie gerufen), ist ein Paradigma der journalistischen wie der dokumentarischen Berichterstattung. MAIDAN macht da keine Ausnahme, aber der Film entwickelt ein ziemlich interessantes Verhältnis dazu, was es heißt, sich vor Ort zu befinden.

Und vor Ort zu filmen. Nach den impliziten Prämissen Loznitsas bedeutet dies: auszuharren, das heißt weder abzureisen noch den einen Standort einfach gegen einen anderen auszutauschen, wenn es dort, wo die Kamera sich gerade befindet, zu gefährlich wird, zu unübersichtlich oder einfach zu ereignislos. Was infolge dieser Entscheidung entsteht, ist ein Film der sehr langen Einstellungen, die sich als kleine Akte der Besetzung wie auch als Akte einer *politics of images* präsentieren, die programmatisch gegen das schnelle Bild, gegen die Aufzeichnung als Sammelbewegung und gegen die bildjournalistische Praxis der flüchtigen Bestandsaufnahme gerichtet ist.¹⁵ Der reisende Fotograf, der auftaucht und wieder verschwindet, der

13 Ebd., S. 158.

14 Als einer der ersten hat Allan Sekula die «blinden Flecken» fotojournalistischer Produktion thematisiert sowie, gewohnt polemisch, eine veränderte (transparentere) Ökonomie journalistischer Bildproduktion eingefordert. Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», in: *The Massachusetts Review* 19 (1978) 4, S. 859–883, hier S. 866 f.

15 Die flüchtige meint hier zugleich eine proto-touristische Bildpraxis. Von «jene[n] spe-



3–4 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

exploitative Sammler von Motiven und Momenten, ist ein nicht weniger bekanntes Stereotyp der Medienkritik als das medial profilierte Ereignis, das erst durch die apparative Aufzeichnung und Verbreitung zum Ereignis wird. Ein Film wie *WAR PHOTOGRAPHER* (Christian Frei, CH 2001), der hart daran arbeitet, die Arbeit seines Protagonisten mit anderen Vorzeichen zu versehen, macht den Bildjournalisten außerdem als Teil einer Formation von Reportern, Kameralenten, TV-Teams kenntlich, deren Bewegungen zwischen wechselnden Orten der Aufzeichnung primär von der Idee der Aktualität und dem Prinzip der kompetitiven Berichterstattung geleitet werden.¹⁶

In *MAIDAN* hingegen wird ausgeharrt. Vor der Kamera, die zeigt, wie ein besetzter Platz im Stadtzentrum ausdrücklich nicht geräumt wird. Und hinter der Kamera, die diesen Platz zwar aus vielen verschiedenen Perspektiven aufnimmt, ihn aber gerade darum ebenfalls nicht verlässt und stattdessen Beharrlichkeit demonstriert, den Vorgängen auf dem Platz entsprechend (Abb. 3–4). Wenn sie nicht gehen, gehen wir auch nicht. Oder:

zialisierten Berufstouristen [...], die wir Reporter nennen», spricht, etwas giftig, Susan Sontag, die bereits in *On Photography* (1977) auf den Affinitäten zwischen der bildjournalistischen und der touristischen Fotografie insistiert hat. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* [amerik. 2003]. München: Hanser 2003, S. 25.

16 Für *WAR PHOTOGRAPHER* entsteht daraus der dramaturgische Konflikt, den sichtbaren Stolz auf eine relativ große Anzahl von Drehorten mit dem Narrativ über das nachhaltige Interesse, das den titelgebenden «War Photographer» mit seinen Sujets verbindet, zu integrieren.

Solange sie bleiben, bleiben wir erst recht. Besetzungsakte, wie gesagt, die das Ausharren als Form des Widerstandes entdeckt haben, was zum einen im Modus der Dauer geschieht: November, Dezember 2013, Januar, Februar 2014, und zum anderen im Modus der Serialisierung, wenn ein Film sich aus Einstellungen aufbaut, die selten kürzer als eine Minute sind.

Eine Politik der Bildproduktion impliziert die Performanz des Verharrens insofern, als sie dem Topos des touristischen Bildjournalismus so überdeutlich entgegensteht. Nicht abreisen, sondern bleiben, nicht besichtigen, sondern verweilen, Insistenz anstelle von Aktualität; kein suchender, sondern ein anhaltender Blick, bis sich innerhalb des Kaders ein Bild aufbaut (oder demontiert oder einfach unterbestimmt bleibt). Je nachdem, welche Quellen man zu ihrer Diskursivierung heranzieht, kann die Entscheidung für die lange Einstellung beinahe die Züge eines Manifests annehmen: für ein Projekt der «anderen» Bilder, die ihre Existenz einer anderen Zeit- und Aufmerksamkeitsökonomie verdanken. (Projekte, die ebenfalls auf das Prinzip der *durée* setzen, sind nicht zuletzt innerhalb des sogenannten Anti-Fotojournalismus häufiger anzutreffen.¹⁷)

Als heroische Entscheidung präsentiert sich die Präferenz für den anhaltenden Blick zuweilen auch, und zwar immer dann, wenn die Position, von der die Kamera das Geschehen aufzeichnet, auf einmal Teil einer Gefahrenzone wird. Es gibt in MAIDAN eine Aufnahme, in der zwischen den Mannschaften des Berkut und der Kamera nicht mehr steht als ein ausgebrannter Bus und in der die Mannschaften und die Kamera nur durch ein paar Meter getrennt sind. Es gibt andere, in denen aus der Tiefe des Bildes Beschuss oder Tränengas kommt oder Demonstranten flüchten, während die Kamera immer noch aufzeichnet, obwohl es längst an der Zeit scheint, die Position zu verlassen. Die Affinität zu einer klassischen Maxime des Bildjournalismus ist hier ziemlich unübersehbar: Nähe als Qualitätsnachweis, Distanz als suspektes Prinzip. Dass die guten Fotografen und Filmern diejenigen sind, die nicht zu viel Abstand halten, glaubte schon Robert Capa zu wissen (viel zitiert: «If your pictures aren't good enough, you're not close enough»¹⁸). Und MAIDAN vermittelt nicht den Eindruck, als sähe Loznitsa das grundsätzlich anders.

17 Zu den zentralen Parametern und Positionen des *anti-photojournalism* vgl. auch Hilde Van Gelder, «Artistic «Non-Compliance» with the Protocol Rules of Photojournalism. A Comparative Case Study of Luc Delahaye, Gilles Saussier, and Bruno Serralongue», in: *Depth of Field* 4 (2014) 1, <https://is.gd/h3CKen> (03.03.2023).

18 Der Satz wird vielfach zitiert und findet sich sowohl in einem Eintrag zu Capa in der Publikation *Photographie des 20. Jahrhunderts* als auch, in Gestalt eines Mottos vor schwarzem Hintergrund, in der ersten Einstellung von Christian Freis WAR PHOTOGRAPHER, der den Mythos des heroischen Fotografen perpetuiert. Reinhold Mißelbeck, «Capa, Robert», in: *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Köln [etc.]: Taschen 2001, S. 38.

Kadrieren

Was umgekehrt nicht heißt, dass die Nähe zum Geschehen schon ein gutes Bild macht. Oder dass man sich immerzu in dieser Nähe aufhalten müsste. Die Partitur der Einstellungen, aus denen MAIDAN besteht, ist auch eine Partitur der Einstellungswechsel, mit Phasen der formalen Verdichtung (Halbtotale in den ersten Wochen der Besetzung des Platzes, extreme Totale nach der ersten und zweiten Woche des Kampfes) und mit Auslassungen, die umso auffälliger werden, je weiter sich die Partitur der An- und Aufsichten entwickelt. Dieser Film kennt keine Großaufnahmen, Detailaufnahmen erst recht nicht; Nahen sind selten, und sie ergeben sich eher daraus, dass einzelne Akteure auf die Kamera Bezug nehmen.

Die Nähe, auf der in MAIDAN insistiert wird, ist eine sehr allgemeine Nähe zum Geschehen, keine Nähe zu Figuren, viel weniger noch zu Protagonisten. Wenn einzelne Akteure dabei an Bedeutung gewinnen, tun sie es als Teil der Vielen, die sich in und aus dem jeweiligen Kader bewegen, ohne je so weit individualisiert zu sein, dass ihnen in einem Schwenk oder durch mehrere Einstellungen gefolgt würde. (MATERIAL, diese andere Bestandsaufnahme der Plätze als Orte revolutionären Geschehens, zeigt sich im Vergleich deutlich mehr am Schauspiel tentativer Individuation interessiert. Was dort dokumentiert wird, sind stets auch mehr oder weniger offene Auseinandersetzungen darüber, wer – noch, auch, nicht mehr, noch nicht – das Recht beanspruchen könnte, vor anderen zu sprechen und damit aus der Formation der Vielen als Einzelner hervorzutreten.¹⁹)

Wimmelbilder ist ein Begriff, den man in der Beschreibung von Illustrationen und Comics für eine Figurenbehandlung, wie sie in MAIDAN stattfindet, bereithält. Es gibt lebhaftere Wimmelbilder in diesem Film (innen und außen aufgenommen), und es gibt solche, die beinahe stillgestellt scheinen; aber im einen wie im anderen Fall ist der entscheidende Parameter, der das Bild konstituiert, die Kadrierung, das heißt: weder eine Figur noch ein Ereignis noch ein spezifischer Vorgang. Am deutlichsten wird das in den Momenten, in denen MAIDAN Szenen auf den Tribünen zeigt und diese dabei in die Fläche breitet oder in die Diagonale zieht (Abb. 5). Die Tribüne ist Teil des Geschehens, aber das bedeutet nicht, dass diejenigen,

19 «Die Aufstandssituation erscheint als Transformation der Bedingung historischer Sichtbarkeit, als politisches Instabilwerden des Bühne-Zuschauerraum-Verhältnisses. Ein Bürger werden heißt, Sprechen üben, sich spontan und ungeprobt öffentlich äußern.» Simon Rothöhler, «Ihr seid Schauspieler? ›Die Wende‹ als revolutionäre Theaterprobe in Thomas Heises MATERIAL», in: Stefanie Diekmann (Hg.), *Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 211–221, hier S. 215.



5 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

die hier eine zentrale Rolle beanspruchen, vonseiten des Films ebenfalls als zentrale Instanz behandelt werden müssten.²⁰

Was zu sehen ist (wer, wie und wie lange) determiniert der Kader. Alles andere – Bewegung, Geschehen, Vorgänge an den Rändern des Bildes oder im Off – erschließt sich vom Punkt der Aufnahme aus, deren Verbindlichkeit gerade darin besteht, dass sie keinem Detail, Akteur, Ereignis spezifisch verbunden ist. Für das Jetzt und Hier der emphatischen Momentaneität bedeutet das keine unwesentliche Modifizierung, da ein Verfahren wie das in MAIDAN erprobte die spatiale gegenüber der temporalen Organisation des Bildes privilegiert. Es ist der Blickpunkt und mit dem Blickpunkt der Bildausschnitt, der die Aufzeichnung determiniert. Aktualität, plötzliche Auftritte von Akteuren oder individuelle Ereignisse spielen dabei eine sekundäre Rolle, zumal sich in der Dauer der langen Einstellung eben alles und gar nichts ereignen kann. Geschichte, *in statu nascendi*, ist immer schon zu groß für das einzelne Bild; davon scheint der Regisseur von MAIDAN auszugehen. In einer konsequenten Umkehrung wird daher das Blickfeld begrenzt, beschnitten, in einer Partitur von Aufnahmen, die, als Ensemble betrachtet, dem Album näherstehen als der Reportage (Abb. 6).

Zu den zäsuralen Operationen der Fotografie unterhält diese Bildgestaltung eine mindestens ebenso interessante Beziehung wie der Gesang,

20 Blicke, die quer oder gegenläufig zu den Konventionen des Fernsehbildes und der medialen Standardinszenierung des Bühnenauftritts angelegt sind: auch diese ließen sich in einem Vergleich von MAIDAN und MATERIAL studieren. Vgl. dazu Rothöhler, «Ihr seid Schauspieler?», S. 213 ff.



6 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

für dessen abruptes Auftreten Loznitsa sich so auffallend interessiert. Wo der Gesang, der auf dem Platz angestimmt wird, den «Schnitt durch die Zeit» probt, proben die Kader den «Schnitt durch den Raum».²¹ Genauer: Sie praktizieren ihn ostentativ, als einen Akt, in dem aus dem Raum «ebenfalls ein Bruchteil entnommen, herausgelöst, isoliert»²² und in einen Rahmen gesetzt wird, der, einer Beobachtung Siegfried Kracauers entsprechend, immer nur als «vorläufige Grenze» zu betrachten ist: «[S]ein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens; seine Struktur bezeichnet etwas, das sich nicht umfassen lässt.»²³

Nicht umfassen (auch: erfassen), möglicherweise aber in einer bestimmten Fassung antizipieren; entsprechend wäre auch der Begriff der *Mise en Scène* für MAIDAN anders zu verstehen. Nicht als die Komposition oder Rahmung einer Aufnahme oder als die Anordnung von Figuren und Objekten im Bild oder als die Inszenierung von Auftritten zum Zweck der Aufzeichnung, sondern, Gegenprogramm, als Formatierung eines Tableaus, das jederzeit zur Szene werden könnte. Der «passende Rahmen» ist in Loznitsas Film mindestens ebenso sehr ein historiografisches und politisches wie ein ästhetisches und konzeptionelles Programm. Es ist nichts Geringes, was in Anwesenheit der Kameras auf dem Maidan geschieht; folglich sollten auch die Tableaus für das große Ereignis präpariert

21 Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 157.

22 Ebd.

23 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [amerik. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 47.

sein, was ihnen allemal ein gewisses Pathos sichert. Das Pathos indes ist das des prägnanten, nicht das des entscheidenden Moments: auf Abstand zum «höchsten Punkt» der revolutionären Handlung,²⁴ dramaturgisch dem Register des Noch-nicht und ästhetisch dem Register des Nicht-ganz zugehörig.²⁵

Tableau

Und vielleicht ist die Aushandlung, die in MAIDAN geführt wird, letztlich viel weniger eine zwischen Film und Fotografie oder zwischen Dokumentation und Journalismus als eine darum, welche Fassung dem historischen Ereignis im Bild gegeben werden kann. Wollte man eine Tradition benennen, die diesen Film grundiert, so wäre es die der Historienmalerei: Genre der herausgehobenen Szenen und der expressiven Konstellationen; ein Genre auch, zu dessen «Leistungsanforderungen» es gehört,²⁶ die bildliche Darstellung von Geschichte in einem Modus der Verdichtung zu organisieren, der am empirischen Moment nie ganz genug hat, sondern diesen Moment als Fiktion setzt, um darin Figuren, Gesten, Anordnungen zu komprimieren.

Der Film MAIDAN, in dem das Verhältnis zur Geschichte nicht unwesentlich durch die Perspektive der Momentaneität (jetzt, hier ...) bestimmt ist, wäre so betrachtet auch eine Erkundung der Frage, wie das Historienbild unter den gegenwärtigen Bedingungen der Bildproduktion und Bildberichterstattung vorzustellen sei: ob überhaupt; von welchen Parametern modelliert; auf welche Weise in die Ordnungen und in die Zeitlichkeit apparativer Bildproduktion übertragbar; wie zu formatieren; und nicht zuletzt: wie von den unzähligen Bildern, die am selben Ort, im selben Zeitraum aufgezeichnet werden, abzugrenzen.

- 24 Dass der «prägnante Augenblick» niemals derjenige sein kann, in dem die höchste Intensität der Handlung, des Konflikts oder des Ausdrucks sich hergestellt hat, sondern derjenige, «aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird», ist ein zentrales Theorem in Gotthold Ephraim Lessings «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie» [1766], in: Ders., *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften (Werke, Bd. 6)*, hg. v. Herbert G. Göpfert, bearb. v. Albert von Schirnding, München: Winkler 1974, S. 7–188, hier S. 115.
- 25 Zur systematischen «Depotenzierung» des Dargestellten in Lessings ästhetischem Programm vgl. Norbert Christian Wolf, ««Fruchtbarer Augenblick» – «prägnanter Moment». Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)», in: Peter André Alt et al. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373–404, hier S. 377.
- 26 Fleckner, «Die Ideologie des Augenblicks», S. 12.



7 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

Die «fast vormedial[e]» Situation, die noch das Geschehen auf den Plätzen in Thomas Heises *MATERIAL* gekennzeichnet hat,²⁷ ist in Loznitsas Film durch eine entschieden multimediale (oder: medienmultiple) abgelöst worden. An dieser Situation partizipieren nicht nur die Bildreporter und Fernseheteams, sondern auch soundso viele Amateure, ausgestattet mit älteren und neuen Smartphones, die zur Ausrüstung des revolutionären Personals gehören wie die Parkas und Wollmützen (in manchen Fällen auch: die Helme und Pflastersteine). Unter den vielen Aktivitäten, von denen Loznitsas Wimmelbilder durchsetzt sind, ist die nicht-professionelle Bildproduktion immer wieder gegenwärtig²⁸ (Abb. 7).

Was nicht bedeutet, dass sich der Film mit ihr gemein macht. Wie ausgeprägt die Sympathien des Filmemachers Loznitsa für die Anliegen einer partiell demokratischen Bewegung auch sein mögen, sie implizieren keinesfalls eine Annäherung an jene mutmaßlich demokratische Bildpolitik, die die Vielen an der Aufzeichnung und Dokumentation des Geschehens beteiligt. Vom Klischee des Amateurbildes als verwackelter, spontaner, durch die Schwie-

27 Dell/Rothöhler, «Vorwort», S. 11.

28 Ein komplementäres Beispiel ist Kevin B. Lees *TRANSFORMERS: THE PREMAKE* (US 2014). Der aus Mitschnitten und Footage kompilierte Essay-Film umfasst mehr als 350 Videos von Amateurfilmern, die die Dreharbeiten zum Blockbuster *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* (Michael Bay, US 2014) 2013 in Chicago und andernorts gefilmt hatten. Vgl. zu diesem Projekt Stefanie Diekmann, «Report Alien Activity. Professionelle und nicht-professionelle Bildproduktion im Video-Essay *Transformers: The Premake* von Kevin B. Lee (USA 2014)», in: Stefan Krankenhagen / Jens Roselt (Hg.), *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*. Berlin: Kadmos 2018, S. 174–186.



8 MAIDAN (Sergej Loznitsa, UA/NL 2014)

rigkeiten der Entstehung modellierter Aufzeichnung ist MAIDAN ebenso weit entfernt wie vom Prinzip der Zirkulation und Verknüpfung, die auf Video-Plattformen und Webseiten in Kopräsenz mit soundso vielen anderen Medieninhalten erfolgt. Das «Meisterliche» als Formprinzip, das gegenüber der allzu bewegten, aber auch: der rasch aufgezeichneten, rasch verbreiteten Aufnahme auf den großen Rahmen und die kontemplative Haltung setze, ist in den Rezensionen zu MAIDAN immer wieder evoziert worden –

[e]schewing interviews and talking-head commentary, Loznitsa [...] refutes the jittery, hand-held camerawork of so many formless «Occupy» films or direct-reportage docs. Comprised almost entirely of static master shots, MAIDAN exhibits a consciously rigorous style.²⁹

was unter anderem bedeutet, dass das Historienbild, auch das von 2014, nach wie vor Dignität beansprucht, einen solitären Auftritt und einen gut etablierten Rahmen. Der Rezeptionsschauplatz, den die Tableaus von MAIDAN antizipieren, ist die große Leinwand des Kinos, nicht der Bildschirm und erst recht nicht die Displays der mobilen Endgeräte. Die Galerie, der Museumsraum wären alternative Optionen: Schauplätze der Kontemplation auch sie, eingerichtet für jenen anhaltenden Blick, den Loznitsas Film so betont in Szene setzt.

29 Andréa Picard, «MAIDAN. Sergei Loznitsa», in: *Toronto International Film Festival* (40. Ausgabe, 2014), <https://tiff14.tiffr.com/shows/maidan> (03.03.2023).

Von der Fotografie zur Multimedialität

Dokumentarfotografie im Angesicht der Folgen von Katrina

1. Die Katastrophe fotografieren, die Folgen bezeugen

Das fotografische Medium im Angesicht von Katrina – «unfinished business»¹

29. August 2005. Der Hurrikan Katrina trifft auf die Küste des Golfs von Mexiko und zerstört Louisiana, Mississippi und Alabama. Das Ausmaß und die Auswirkungen auf die natürliche, gebaute und menschliche Umwelt² machen die Katastrophe zu einem großen Medienereignis. Presse, Fernsehen und Internet übertragen Bilder einer Naturkatastrophe, die schnell verheerende Folgen zeitigt – wie etwa in New Orleans – nicht zuletzt aufgrund fahrlässiger Versäumnisse seitens der Regierung. Der Bruch der Deiche und die folgende Überschwemmung von 80 Prozent des Stadtgebiets, aber auch die unzureichenden Maßnahmen der lokalen und bundesstaatlichen Behörden werden von den Medien aufgegriffen, die ihre

- 1 Den Ausdruck «unfinished business» verwendete Diane Negra, die die Schwierigkeiten, Katrina ins Bild zu fassen, folgendermaßen beschreibt: «[...] this unrepresentability produced a kind of unfinished agenda that lingered after the intense, immediate first phase of media coverage came to an end. It is this «unfinished business» that generates a particular representational urgency around Katrina [...]» Diane Negra, «Introduction. Old and New Media After Katrina», in: Dies. (Hg.), *Old and New Media After Katrina*. New York: Palgrave Macmillan 2010, S. 1–21, hier S. 6.
- 2 Ungeachtet kleinerer statistischer Differenzen in den Quellen wird die Zahl der Opfer in der Folge des Hurrikans auf 1833 Tote geschätzt, während die Kosten auf 151 Milliarden Dollar geschätzt werden. United States Census Bureau, «Facts For Features. Hurricane Katrina 10th Anniversary: Aug. 29, 2015», 29.07.2015, <https://is.gd/NwWoll> (03.03.2023). Mehr als eine Millionen Menschen wurden umgesiedelt, während Katrina mehr als eine Millionen Wohneinheiten beschädigte beziehungsweise zerstörte. Allison Plyer, «Facts for Features: Katrina Impact», in: *The Data Center*, 26.08.2016, <https://is.gd/hrYCzd> (03.03.2023).

Aufmerksamkeit auf New Orleans richteten auf Kosten anderer Regionen am Golf. Im Angesicht der Not berichteten die Medien «hautnah» aus dem Zentrum des Desasters und beeinflussten damit, wie die amerikanische Nation die Situation wahrnehmen würde. Wurden diejenigen, die zurückblieben – in erster Linie afroamerikanisch und arm – zunächst als Opfer wahrgenommen,³ prangerte man sie bald als Verantwortliche einer Krise an, die nur mehr eine gewaltsame Lösung erforderte.⁴

Die mediale Berichterstattung – deren Verzerrungen vielfach auf nicht verifizierten und später widerlegten Aussagen basierten⁵ – konstruierte einen Verständnisrahmen, der sich unmittelbar auf die Katastrophe und ihre Darstellung auswirkte. Wie Aric Mayer unterstreicht:

To put the national Hurricane Katrina experience in perspective, fewer than several hundred thousand people witnessed the storm in person. For the other 99.8 percent of Americans, the disaster was a media experience with lasting implications for the public opinion and action.⁶

Hinzu kommt die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit des fotografischen Mediums, das Ausmaß des Ereignisses zu bezeugen: «The aftermath of Katrina and its media experience point to a series of visual limitations that traditional forms of documentary photography and photojournalism cannot surpass in their current forms.»⁷ Die Fotografie stand vor einer großen Herausforderung, denn das Ausmaß der Zerstörung und ihre Auswirkungen auf die Bevölkerung überstiegen die Fassbarkeit. Wie sich mit dem unweigerlich begrenzten Ausschnitt abfinden? Wie die nicht fotografierbaren Auswirkungen der Katastrophe einfangen – den Geruch des Todes, die Bewegungslosigkeit, die Stille,⁸ aber auch die ersten Anzeichen der Normalisierung?

3 2005 waren 67,3% der Bevölkerung von New Orleans afroamerikanisch. «Facts For Features. Hurricane Katrina 10th Anniversary: Aug. 29, 2015», 29.07.2015, <https://is.gd/NwWoIl> (03.03.2023). Zur Entwicklung der Armutquote nach Katrina siehe Alan Berube / Natalie Holmes, «Concentrated Poverty in New Orleans 10 Years After Katrina», in: *The Brookings Institution*, 27.08.2015, <https://is.gd/ExD62h> (03.03.2023).

4 Die verschiedenen Facetten der Berichterstattung über Katrina wurden mehrfach untersucht, u. a. von Bernie Cook, *Flood of Images. Media, Memory, and Hurricane Katrina*. Austin: University of Texas Press 2015, und Judith Sylvester, *The Media and Hurricanes Katrina and Rita. Lost and Found*. New York and Houndmills: Palgrave Macmillan 2008.

5 Samuel R. Sommers et al. «Race and Media Coverage of Hurricane Katrina. Analysis, Implications, and Future Research Questions», in: *Analyses of Social Issues and Public Policy* 6 (2006) 1, S. 39–55, hier S. 47 ff.

6 Aric Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», in: *Public Culture* 20 (2008) 2, S. 177–191, hier S. 178.

7 Ebd.

8 Aric Mayer evoziert diese Stille in seiner multimedialen Arbeit AESTHETICS OF CATASTROPHE: «What remained was a singular, unifying, horrifying... silence». AESTHETICS OF CATASTROPHE, Aric Mayer, publiziert online auf *Vimeo*, 26.08.2010, 00'23''-00'30'', <https://vimeo.com/14464711> (03.03.2023).

Trotz des Eingeständnisses dieser medialen Defizite wollten zahlreiche Fotograf:innen die unmittelbaren oder langfristigen Folgen von Katrina dokumentieren – kurz: «das Danach fotografieren».⁹ Einige von ihnen wie Aric Mayer und Brenda Ann Kenneally machten sich daran, ihre Praktiken zu diversifizieren und multimediale Arbeiten zu entwickeln, die sie im Internet publizierten. So eröffneten sich neue Perspektiven, die es ermöglichten, die Grenzen der Fotografie zu überschreiten – oder zumindest zu befragen.

Die Veröffentlichung von Arbeiten im Internet hat weitreichende Auswirkungen auf die Praktiken der Produktion, der Verbreitung und des Gebrauchs von Bildern. Indem es die Art und Weise verändert, wie Bilder gemacht, gesehen und verstanden werden, trägt das Internet dazu bei, neue Formen und Inhalte zu schaffen und neue Zugänge zu ihnen zu eröffnen. Die Beschäftigung mit den multimedialen Arbeiten *AESTHETICS OF CATASTROPHE* von Aric Mayer (2010),¹⁰ *CHILDREN OF THE STORM* (2006) und *CHILDREN OF THE STORM REVISITED* (2010) von Brenda Ann Kenneally ermöglicht es, gleichzeitig die Durchlässigkeit der Kunst- und Medienwelt, die verschiedenen Strategien, die in einem ständig neu gestalteten Umfeld entwickelt werden, aber auch umfassendere Fragestellungen, die direkt mit dem Internet zusammenhängen, zu thematisieren. Die Einbettung dieser Arbeiten in den Kontext nach Katrina schafft einen Rahmen sowohl für das Verständnis einer Katastrophe von erheblichem Ausmaß als auch für die Konstruktion individueller wie kollektiver Erinnerung. Ermöglicht das Internet also eine Erneuerung von Erinnerungspraktiken?

Das World Wide Web und die Konvergenz der Medien

Während die Mittel zur Herstellung von Bildern, unbewegten und bewegten, im Laufe des 20. Jahrhunderts stetig weiterentwickelt werden, verändern sich die Praktiken der Bildproduktion, aber auch des Gebrauchs und der Verbreitung von Bildern durch das Internet grundlegend. Das Internet verändert die Art und Weise des Handelns, Sehens, Verstehens und

9 Dieser Ausdruck bezeichnet hier einen genauen Zeitraum der Fotografie in Bezug auf ein Ereignis; er dient also in erster Linie als ein Werkzeug der zeitlichen Kategorisierung. Gleichzeitig bezieht er sich – ohne auf eine gefestigte Bewegung oder ein historisch abgeschlossenes «Genre» zu verweisen – auf eine wichtige Strömung der zeitgenössischen Fotografie. Siehe dazu insbesondere David Company, «Safety in Numbness. Some Remarks on the Problems of «Late Photography»», in: David Green (Hg.), *Where is the Photograph?* Maidstone und Kent: Photoworks/Photoforum, 2003, S. 123–132, online zugänglich auf der Webseite des Autors, <https://is.gd/4qOInF> (03.03.2023); Nathalie Herschdorfer, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*. Paris: Thames & Hudson 2011.

10 Die Arbeit ist nicht datiert, wurde aber am 26.08.2010 auf Vimeo gestellt – aus Anlass des Gedenkens fünf Jahre nach Katrina.

Erlebens durch die unvergleichlichen Möglichkeiten unmittelbarer Teilhabe, die potenziell viral und vor allem global ist. Indem es nahezu unbeschränkte Speicherkapazitäten bereitstellt, eröffnet das Internet erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten, eine Diversifizierung des Mediengebrauchs sowie die Überwindung der Selektivität von Informationen – im Guten wie im Schlechten. Daraus ergeben sich neue Praktiken des Gebrauchs und der Verbreitung von Informationen durch erweiterte Möglichkeiten des Zugangs. Jede Person, die über ein geeignetes Gerät und eine Internetverbindung verfügt, kann jederzeit und von überall aus schnell auf Millionen von Webseiten zugreifen.

Die Fotografie gedeiht also im Internet – trotz der Fragen, die sich hinsichtlich ihrer Entmaterialisierung¹¹ und vermehrter Möglichkeiten ihrer Manipulation stellen.¹² Sie ist überall: Als Artefakt oder Dokument, künstlerisch oder informativ, profitiert sie von einer bislang unerreichten Sichtbarkeit und verbindet sich mit anderen Medien. Fotografie, Video, Audio und Text können gleichzeitig in ein und demselben Raum, in ein und demselben System existieren, in dem die Spezifität jedes Mediums verstärkt oder unterlaufen wird. Diese Kombination von Medien – und ihre gegenseitige Abhängigkeit – wird hier unter dem Begriff der «Multimedialität» gefasst,¹³ um Arbeiten zu charakterisieren, die visuelle und nicht-visuelle Elemente verbinden.¹⁴ Durch diese Verbindung entsteht ein Dispositiv, das neue Diskurse und Bedeutungen produziert.¹⁵ Insbesondere das Internet ist hier als Umgebung nicht unbedeutend, da es die Produktion, den Gebrauch und die Verbreitung von Inhalten beeinflusst und sie damit auch neu bestimmt.

2. Aric Mayer – eine «Ästhetik der Katastrophe»

Auslotung und Hybridisierung der Formate

Als vielseitiger Fotograf mit Erfahrung im Bereich des Digitalen begab sich Aric Mayer im September 2005 für das *Wall Street Journal* nach New Orleans. Um Bilder zu liefern, die für die Presse bestimmt waren, rüstete

- 11 André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*. Paris: Textuel 2015, behandelt die inhärenten Problematiken der digitalen Fotografie und ihrer Präsenz im Internet.
- 12 Martha Rosler, «Post-Documentary, Post-Photography?», in: Dies., *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge, MA: MIT Press 2004, S. 207–244, hier S. 210.
- 13 Die ebenso vielfältigen wie erweiterbaren Definitionen des Begriffs und Konzepts «Multimedia» verweisen auf eine heterogene Konstellation medialer Praktiken.
- 14 Für eine umfassende Definition siehe Mark Deuze, «What Is Multimedia Journalism?», in: *Journalism Studies* 5 (2004) 2, S. 139–152, hier S. 140.
- 15 Die hier untersuchten Arbeiten von Aric Mayer und Brenda Ann Kenneally werden als «Multimedia-Arbeiten» präsentiert.

er sich aus mit einer «medium format analog camera to capture more self-aware images».¹⁶ Im August 2006 wurde seine Arbeit zum ersten Jahrestag von Katrina in der Galerie Bienvenu in New Orleans unter dem Titel *Balance+Disorder: A Response to Hurricane Katrina and the Photographic Landscape* sowie 2012 in der Universität Heidelberg ausgestellt.¹⁷ 2008 schrieb Mayer den Essay «Aesthetics of Catastrophe» und thematisierte darin die Grenzen der Fotografie, die angesichts des Ausmaßes der Katastrophe kapitulierte. Auf der Suche nach einer möglichen «Lösung» versuchte der Fotograf, Verbindungen zwischen den Medien herzustellen und neue Strategien der Darstellung zu finden, um die Voraussetzungen für ein umfassenderes Verständnis zu schaffen. Die multimediale Arbeit *AESTHETICS OF CATASTROPHE*, die 2010 auf Vimeo publiziert wurde, besteht aus einer Diashow mit 47 Fotografien,¹⁸ begleitet von der Kommentirstimme von Mayer, der Passagen aus «Aesthetics of Catastrophe» liest. Abgesehen von der Stimme des Autors ist als einzige akustische Begleitung eine unheimlich klingende Musik während der Einführung zu hören, die scharf abbricht, um so die gleichzeitig von Mayer beschriebene Stille zu unterstreichen.¹⁹

Die Differenzierung und Diversifizierung der Medien und Orte ihrer Präsentation – sowie ihres potenziellen Zielpublikums – ermöglichen es, sich dem Ereignis auf vielfältige Weise zu nähern, es mit mehreren Bedeutungen zu versehen, nicht ohne unterschwellig auch auf den problematischen Charakter der Bilder von Katrina hinzuweisen. Aric Mayer bewegt sich folglich zwischen der Welt der Kunst und derjenigen der Presse und experimentiert mit Formen und Formaten. Während seine Fotografien für die Ausstellung²⁰ großformatig aufgezogen wurden, um die Immersion der Betrachter:innen zu verstärken und die spektakulären Dimensionen der Katastrophe noch hervorzuheben, wurden sie für die multimediale Arbeit *AESTHETICS OF CATASTROPHE* der Präsentation im Internet angepasst, auch dem Format des Computerbildschirms, der den Blick nach wie vor eingrenzt. Die Auswirkungen sind unmittelbar und verändern folglich die Art und Weise, wie die Bilder – und so auch das Ereignis – wahrgenommen werden.

16 Thomas Stubblefield, «The Camera as Corrective. Post-Photography, Disaster Networks, and the Afterimage of Hurricane Katrina», in: Mary Ruth Marotte / Glenn Jenlenik (Hg.), *Ten Years after Katrina. Critical Perspectives of the Storm's Effect on American Culture and Identity*. Lanham [etc.]: Lexington Books 2015, S. 191–206, hier S. 198.

17 Die Fotoausstellung *Imaging Disaster* begleitete die gleichnamige internationale Tagung, veranstaltet von Monica Juneja und Gerrit Jasper Schenk.

18 Gesamtdauer 8'43".

19 *AESTHETICS OF CATASTROPHE*, Aric Mayer, 00'00"–00'29".

20 Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 178.

Das prekäre Gleichgewicht des «Danach» – zwischen allmächtiger Natur und Ausschluss des Menschlichen

Die multimediale Arbeit *AESTHETICS OF CATASTROPHE* nutzt die Möglichkeiten, einen Diskurs durch Serialität herzustellen. Im Sinne einer narrativen und visuellen Strategie akzentuiert die Akkumulation der Bilder hier formal das Ausmaß der Katastrophe. Die Konfrontation mit dem Verlust ist frontal. Die Blickwinkel auf Autos, Häuser und Bäume sind unwirklich. Alles erscheint schief, jede Ordnung verkehrt sich ins Chaos. Die wuchtige Präsenz des Wassers, die das Bersten der Schutzdämme verursacht, verweist implizit auf die Verantwortung der Regierung. Doch der Eindruck absoluter Stille, den die Flut evoziert, schafft paradoxerweise ein Gleichgewicht, das, obwohl es prekär ist, zur Kontemplation einzuladen scheint. Aus der technischen Brillanz der Bilder, der symmetrischen Perfektion von Wasser und Gebäuden entsteht eine «Ästhetik des Erhabenen»,²¹ in der die Zeit zu erstarren, sich von jedem Anhaltspunkt zu lösen scheint – was noch verstärkt wird durch die augenfällige Abwesenheit menschlicher Figuren. Ohne dass ein Lebewesen zu sehen wäre, hat die Natur das Bild in der gleichen umfassenden Weise eingenommen, in der sie die Dinge verschluckt hat. Dieses Absehen von allem Menschlichen, ein wiederkehrendes «Motiv» der «Fotografie des Danach»,²² steht hier im Kontrast zu den Spuren menschlicher Aktivität, die David Company erwähnt.²³ Auf diese Weise wird der unwirkliche Anschein einer der Natur unterworfenen urbanen Landschaft noch verstärkt: «[...] this was a very real <unreal> world in a curious kind of aesthetic balance. It was neither nature nor city, but some kind of hybrid world where the two were overlaid to create another world entirely.»²⁴

Der Ausschluss alles Menschlichen gehört zur Strategie des Fotografen, der sich damit jenseits der Pressefotografie positionierte:²⁵

The images of figures struggling in the floodwaters or abandoned without aid were deeply moving, but they spoke only to the immediate plight of those subjects, and to events now passed. Those images captured and

- 21 Der Begriff des Erhabenen, dem sich insbesondere Emmanuel Kant widmete, wird von Aric Mayer explizit verwendet. Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 182.
- 22 Dieser Ausschluss der Menschen findet sich in zahlreichen Fotografien nach Katrina, so etwa bei Robert Polidori, *After the Flood*. Göttingen: Steidl 2006.
- 23 «The images often contain no people, but a lot of remnants of activity.» Company, «Safety in Numbness».
- 24 Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 179.
- 25 *AESTHETICS OF CATASTROPHE* beginnt mit einem Foto, auf dem das Titelblatt der *Times-Picayune* vom 28.08.2005, dem Tag vor Katrina («Katrina Takes Aim»), zu sehen ist, daneben der Artikel von Gordon Russell für die *Times-Picayune* vom 29.08.2005 («Surge likely to top N. O. levee system») – das *Davor*, um das *Danach* zu befragen.

conveyed very little of the massive impact of the natural forces that had hit New Orleans, the aftereffects of which were visible across the cityscape.²⁶

Mayer lässt die verschiedenen Zeitphasen von Katrina aufeinanderprallen – von der Unmittelbarkeit des Erlebens der Opfer bis zu den längerfristigen Folgen.²⁷

The scale of the Katrina wreckage was mind-numbing. To focus on anything specific, especially on stranded and abandoned citizens, meant shrinking the size of the event and delimiting the viewing experience. Thus, documentary realism as an aesthetic strategy betrayed the size of the event, making it more intimate and contained.²⁸

Der Dokumentarfotografie wohnt eine Spannung inne – zwischen der Funktion der Spurensicherung, der Dokumentation eines *vergangenen* Ereignisses, das im Bild bewahrt werden soll, und der Bezeugung einer Situation, die durch ihre Sichtbarmachung verändert werden kann.²⁹ Die menschliche Figur steht im Zentrum dieser Spannung. Wenn Aric Mayer folglich – durch eine raffinierte Ästhetik – die unmittelbaren *physischen Folgen* von Katrina fokussiert und nicht die politisch-sozialen *Ursachen*,³⁰ scheint ein Großteil der Situation aus dem Gesichtsfeld zu verschwinden. Im Gegensatz zur Fotografie kann eine multimediale Arbeit durch die Verwendung diskursiver Elemente die Bedeutung der Bilder erhöhen – oder verändern. Der Status der Autorschaft innerhalb des Dispositivs, doch auch die Rolle der Betrachter:innen bei der Sinnzuschreibung sind deshalb nicht unerheblich.

Autorschaft im Zentrum der Multimedialität

Die «Fotografie des Danach», «the *trace of the trace of an event*»,³¹ ist insofern spezifisch, als «the static photograph taken after an event, rather than the frozen image made of an event, is the radically open image par

26 Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 180.

27 Es gilt anzumerken, dass Mayer den Blick nicht ausschließlich auf New Orleans richtet, obwohl AESTHETICS OF CATASTROPHE keine Informationen enthält, welche die Örtlichkeiten genauer bestimmen ließen.

28 Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 180.

29 Olivier Lugon, «L'anonymat d'auteur», in: Emmanuelle Chérel et al., *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume 2006, S. 6–14, hier S. 6–9, geht in seinem Aufsatz detailliert darauf ein, was er die «dokumentarischen Schwankungen» nennt.

30 Eine Dimension, die er aber in seinem Text erwähnt. Mayer, «Aesthetics of Catastrophe», S. 179.

31 Company, «Safety in Numbness».

excellence».³² Diese grundlegende Offenheit soll also die Interpretation begünstigen und den Betrachter:innen die Wahl der eigenen Positionierung überlassen. Im Rahmen eines multimedialen Dispositivs wird der «Fotografie des Danach» durch diskursive Elemente schriftlicher (Legende, Text etc.) und/oder mündlicher Art (Voiceover, diegetische Tonspur etc.) Sinn verliehen. Darin liegt die Stärke multimedialer Arbeiten, erlaubt die Kombination heterogener Elemente doch eine potenzielle Erweiterung des semantischen Feldes. Zugleich hat *AESTHETICS OF CATASTROPHE* auch etwas «Didaktisches», da sich visuelle und auditive Elemente in ihrer Verbindung gegenseitig ergänzen oder sogar verstärken.

Doch kehren wir zur Autorschaft zurück. Ihre «Abwesenheit»³³ wird hier konterkariert, um nicht zu sagen widerlegt durch ihre Einführung in den diskursiven Raum. Während in diesem Raum ein Gleichgewicht hergestellt wird zwischen Bild und Text, scheint die Voiceover von Mayer eine fast zwingende Macht über die Bilder auszuüben. Wenn der Fotograf Passagen aus seinem Essay liest, synchron zu seinen Fotografien, werden die Zuschauer:innen unweigerlich auf eine bestimmte Interpretation hingelenkt, ja geradezu gedrängt. Auch konstruiert die Sequenz der Bilder eine Erzählung, deren Abfolge und Dauer³⁴ eine lineare Lektüre und Zeitlichkeit vorschreiben, auch wenn die Zuschauer:innen die Möglichkeit haben, die Diashow anzuhalten, den Ton auszuschalten, vor- oder zurückzuspulen. Diese verschiedenen Aspekte bewirken, dass die Zuschauer:innen auf Distanz gehalten werden, was zu passiver Kontemplation führt, ja jede Möglichkeit der Immersion – und damit der Identifikation – verhindern kann. Die Stärke von *AESTHETICS OF CATASTROPHE* liegt gerade in der Verbindung von perfekt gestalteten Fotografien mit einem Text, der – jenseits seines Informationsgehalts – redigiert die Grenzen des fotografischen Mediums angesichts Katrina umreißt.

3. Brenda Ann Kenneally und die Kinder des Golfs

Alltag, aus den Angeln gehoben

Die Dokumentarfotografin und interdisziplinäre Künstlerin Brenda Ann Kenneally schuf mehrere fotografische und multimediale Arbeiten zu Katri-

32 Ebd.

33 Die Frage zur Autorschaft im Dokumentarischen, oder besser zu ihrem Nicht-Vorhandensein, wurde in zahlreichen Studien untersucht. Um nur eine davon zu nennen: Chérel et al., *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*.

34 Jedes Bild wird etwa zehn Sekunden lang gezeigt.

na.³⁵ Zwei der multimedialen Arbeiten sollen hier zur Sprache kommen: CHILDREN OF THE STORM (2006) und CHILDREN OF THE STORM REVISITED (2010).

Im Auftrag der *New York Times* wurde CHILDREN OF THE STORM am 27. August 2006 auf der Webseite der Zeitung publiziert,³⁶ zum Gedenken an den ersten Jahrestag nach Katrina. Die für den Pulitzerpreis nominierte multimediale Arbeit³⁷ zeigt den Alltag von fünf unterprivilegierten Familien,³⁸ die selbst ein Jahr nach dem Hurrikan noch unter dessen schweren Folgen zu leiden haben. Kenneally kombiniert Schwarz-Weiß-Fotografien, Textlegenden und Audioaufnahmen in einem ausgeklügelten Dispositiv und konstruiert so sich überlagernde Bilder, Einblicke, Betrachtungsweisen. CHILDREN OF THE STORM REVISITED, als Auftragsarbeit zum fünften Jahrestag des Hurrikans entstanden, wurde am 29. August 2010 auf der Webseite der *New York Times* publiziert.³⁹ Kenneally widmet sich erneut dem Alltag zweier Familien, der Ruperts und der Reis' – allerdings in einer etwas anderen Form. Den hier farbigen Fotografien und Filmaufnahmen fügte sie einige Schwarz-Weiß-Fotografien aus dem ersten Projekt sowie Audioaufnahmen hinzu. Die bedingte Rückkehr zum Alltag bezeugt die Resilienz der Familien, offenbart aber auch gleichzeitig die Schwierigkeiten, denen sie in ihrem täglichen Leben immer noch begegnen.

Die Kinder des Hurrikans – (Über)Leben nach Katrina

CHILDREN OF THE STORM und CHILDREN OF THE STORM REVISITED zeigen den Alltag von Kindern in ihrem familiären Umfeld. Der Blick auf sie steht im Kontrast zur Abwesenheit der Menschen bei Aric Mayer. Der Kontext ist klar ein anderer, da Kenneally die Aufnahmen ein Jahr nach Katrina machte: Auch wenn die Golfregion noch mit den Folgen des Hurrikans zu kämpfen hatte, waren die unmittelbaren sichtbaren Spuren verschwunden. Von einem sozialdokumentarischen Standpunkt aus zeigt die Fotografin, was es heißt, nach einer Katastrophe sein Leben weiterzuführen,

35 CHILDREN OF THE STORM. WHERE HURRICANE KATRINA, AND WE, HAVE LEFT THE KIDS, 2006, zum ersten Jahrestag des Gedenkens an den Hurrikan, begleitet von einem Essay von Jason DeParle, «Orphaned», in: *The New York Times Magazine*, 27.08.2006; FINDING THE WAY HOME. TWO YEARS AFTER KATRINA, 2007, publiziert online auf *MediaStorm*, 07.08.2007, <https://is.gd/r8TFB7> (03.03.2023), ausgezeichnet mit dem Webby Award 2008 in der Kategorie «News & Politics: Individual Episode»; CHILDREN OF THE GULF, 2009, publiziert online auf *americanpoverty.org* (die Webseite ist heute unzugänglich).

36 CHILDREN OF THE STORM REVISITED, Brenda Ann Kenneally, publiziert online auf *The New York Times*, 29.08.2010, 9'06'', <https://is.gd/BFNHWK> (03.03.2023).

37 Beverly W. Brannan, «Brenda Ann Kenneally. Introduction & Biographical Essay», in: *The Library of Congress*, 2015, <https://is.gd/obXBvE> (03.03.2023).

38 Die Familien Blanks, Butler, Gaughf, Lemoine und Ruperts.

39 CHILDREN OF THE STORM REVISITED, Brenda Ann Kenneally, 7'34''.

und thematisiert die anhaltende, ja gewachsene Armut in der Folge des Hurrikans. Indem sich Kenneally nicht ausschließlich auf New Orleans konzentriert, enthüllt sie die schwierigen Lebensbedingungen in den häufig nicht gezeigten, um nicht zu sagen vergessenen Regionen. Und doch geht es nicht darum, die Familien in eine Opferrolle zu drängen. Ihre greifbare Resilienz wird hier zum Zeichen der Hoffnung, ihre täglichen Aktivitäten stellen «Normalität» her in einem nach wie vor desaströsen Umfeld. Durch die Verwendung multimedialer Elemente widersetzt sich die Fotografin der «victim photography» und ihrer passiven Repräsentation der Betroffenen.⁴⁰ Dabei wird eine aktive Beteiligung der Familien vor allem dadurch erreicht, dass Kenneally ihnen eine Stimme verleiht. Auf diese Weise möchte sie auch das Publikum einbeziehen und die Arbeit möglichst bedeutungssoffen halten:

Kenneally is seeking to expand her immersion style of reporting to include the subjects of her work. Web technology has made real the possibility for open-ended stories that allow policy makers and socially concerned citizens to put personal stories into an historical context that facilitates cultural literacy.⁴¹

Beinhaltet diese Offenheit zwingend den Rückzug, und sei er noch so relativ, der Autorschaft?

Immersive und dynamische Prozesse von «empowerment»

Das Dispositiv von CHILDREN OF THE STORM ist durchdacht. Die Schwarz-Weiß-Fotografien werden wie eine Diashow präsentiert, begleitet von verschiedenen Textelementen. Während Titel und Logo der *New York Times* die Webseite dominieren, übernehmen die Bildlegenden, die mit den Bildern alternieren, in der Diashow eine informative Funktion.⁴² Der Blick, der von den vielzähligen Informationen beansprucht wird, tendiert dazu, von der einen zur anderen zu springen, ohne konkret zu fokussieren. Dabei ist es genau diese Beanspruchung, die den Zuschauer:innen ein gewisses Maß an Autonomie und Teilhabe gestattet. Sie können dem linearen

40 Abigail Solomon-Godeau, «Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography», in: Dies., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2003, S. 169–183, hier S. 176.

41 Biografie von Brenda Ann Kenneally auf der Webseite von LOOK3 Festival of the Photograph, <https://is.gd/AcXvav> (03.03.2023).

42 Eine Einblendung zeigt den Namen der Person, die gerade spricht, eine andere gibt Informationen über den Inhalt der Fotografien.

Ablauf der Diashow folgen, aber auch jederzeit auf ihn einwirken. Die auffälligen Funktionen «Pause» und «Off», die Tabs, die sich jeweils auf eine der fünf Familien beziehen, ebenso wie die interaktive Nummerierung der Bilder erlauben es, den Ablauf zu beeinflussen und ihn zu lenken.

Die Tonspur ist hier äußerst wichtig, da in ihr sowohl die Kinder als auch ihre Eltern zu Wort kommen. Als unmittelbar Betroffene sprechen sie über die Folgen aus ihrer persönlichen Sicht, in ihren eigenen Worten. Ihre Einbeziehung in die übergreifende Konstruktion der Aussage ist Teil eines «empowerment», durch das auch die dokumentarische Fotografie hinsichtlich der Risiken der Instrumentalisierung⁴³ und Ausbeutung ihrer Subjekte befragt wird.

Jenseits ihrer Rolle bei der Herstellung und Anordnung der Bilder bekräftigt Kenneally ihre Autorschaft auch durch ihre Stimme. Ohne zu interpretieren, bringt die Fotografin den übergreifenden Kontext der Entstehung ihrer Arbeit, als Auftragsarbeit für die *New York Times* zur Sprache: «The plan was to locate families who were still without permanent housing, and then to ask them to share their stories with me. These are some of their stories, told in their own voices.»⁴⁴ Diese Betonung ihrer Autorschaft ist allerdings nicht unvereinbar mit dem Dokumentarischen – ganz im Gegenteil, wie Martha Rosler ausführt:

Documentary's best course, it seems to me, is to provide a balance between observing the situation of others and expressing one's own point of view – which ought to include some form of analytic framework identifying social causes and proposing remedies.⁴⁵

So scheint ein Gleichgewicht hergestellt zwischen der Fotografin, den Betroffenen und der Öffentlichkeit, wobei die Vielzahl an Sichtweisen zu einer offenen Bedeutungskonstruktion beiträgt, die durch die interaktive Dimension der Multimedialität noch erweitert wird. Diese Diversifizierung der Medien und «Stimmen» trägt zu einem Identifikationsprozess bei, der durch den Eindruck der Immersion, der durch die Tonaufnahme erzeugt wird, noch verstärkt wird. Der Direktton begünstigt Hintergrundgeräusche und einen ungewollten Nachhall, was eine einschließende Klangumgebung schafft.

Das Dispositiv von *CHILDREN OF THE STORM REVISITED* unterscheidet sich von demjenigen von *CHILDREN OF THE STORM*. Das schlichte Layout – bestehend aus dem Titel und einem kurzen Einleitungstext, der auf

43 Rosler, «Post-Documentary, Post-Photography?», S. 240.

44 *CHILDREN OF THE STORM*, Brenda Ann Kenneally, 01'03"–01'12".

45 Rosler, «Post-Documentary, Post-Photography?», S. 240.

die Arbeit von 2006 verweist – richtet die Aufmerksamkeit direkt auf das Multimediale. Die Arbeit beginnt mit einem Farbvideo, das zeigt, wie zwei Autos nachts vor einem Haus ankommen, während eine Radiosendung aus New Orleans die Tonspur liefert. Es folgen Schwarz-Weiß-Fotografien, während die Voiceover von Brenda Ann Kenneally⁴⁶ die Verbindung zwischen 2006, dem Entstehungsjahr der ersten multimedialen Arbeit, und 2010 herstellt:

In 2006, Kathy Ryan, the photo editor of *The New York Times Magazine*, asked me if I would go down to the Gulf Coast and see the condition of children one year after the storm. Five years after Katrina, I got a call from Michele McNally, photo editor of *The New York Times*, and asked, did I think I could relocate some of the families.⁴⁷

Die Fotografin erklärt ihr Vorgehen so: «There were two families that I was particularly close to and had kept in touch with. There were the Rupertses from Covington, Louisiana, and the Reises from Waveland, Mississippi.»⁴⁸ Die Passagen mit den Ruperts und den Reises, die jeweils durch einen Titel eingeleitet werden, sind durch eine Verwendung vielfältiger Medien gekennzeichnet, bei der sich Farbvideo und Farbfotografien abwechseln. Die Farbe, die die Bilder in der Gegenwart verankert, unterstreicht den zeitlichen Abstand, die Jahre, die zwischen den beiden Arbeiten verstrichen sind. Kenneallys Stimme ist übrigens nur in jenen beiden kurzen Momenten zu hören, in denen Schwarz-Weiß die Farbe ersetzt. Die Fotografin distanzisiert sich so von der Zeit der Diegese und stiftet eine erklärende Klammer, die Gegenwart und Vergangenheit verbindet.

Durch ihre Annäherung über eine längere Zeit hinweg befördert die Fotografin das «Eintauchen» in die Familien. Die Videosequenzen, mit Handkamera gefilmt, erinnern an amateurhafte Home-Movies; die Verwendung des Tons moduliert zwischen Live-Video und Voiceover. In noch komplexerer Weise schwanken die Stimmen der Kinder, Eltern und Umgebungsgeräusche zwischen einem Over- und einem Off-Status, was die Verortung der Diegese in der Zeit, über die Kopräsenz und Interaktion der Medien hinaus, zusätzlich erschwert. Die frappierendsten Beispiele einer solchen Konstruktion von Schichten in der Kombination von Fotografie und Ton finden sich in zwei Episoden: Während die Fotografie des Haarschneidens bei den Ruperts vom Geräusch einer Schere und der Stimme des Vaters

46 Mitgeteilt in einem Textinsert, das die Fotografie präsentiert.

47 CHILDREN OF THE STORM REVISITED, Brenda Ann Kenneally, 00'23''–00'49''.

48 Ebd., 00'51''–01'00''. Die Familie Reis figuriert in der Fotoreportage von Brenda Ann Kenneally für die Printversion des *New York Times Magazine* vom 27.08.2006.

begleitet wird,⁴⁹ ergänzen Stimmen, die «Happy Birthday» singen, die beiden Bilder des Geburtstags von Shane Reis.⁵⁰ Dieses komplexe Spiel mit den Medien verstärkt den immersiven Charakter des Multimedialen, während gleichzeitig die diegetische Homogenität gestört wird. Die Erzählung wird also sowohl durch die Unterschiede zwischen den zunächst autonomen Medien als auch durch die Interaktionen, die durch ihre Konvergenz entstehen, konstruiert. Dennoch kann die Erzählung nicht anders als linear sein: Da der multimediale Ablauf dem eines Films entspricht, zwingt er zu einer einheitlichen Sehweise. Während Kenneally ihre Anwesenheit bewusst zurücknimmt, bekräftigt sie hier vielleicht abermals ihren Standpunkt.

4. Von der Presse zum Internet, von der Fotografie zur Multimedialität

Strategien der Sichtbarkeit und des Zugangs

Kommen wir kurz auf die allgemeine Problematik zurück, die der digitalen Umgebung innewohnt. Das Internet begünstigt nicht nur die schnelle und exponentielle Entwicklung neuer Praktiken, es vereinfacht auch die Produktion und Verbreitung von Inhalten sowie den Zugang zu ihnen auf mehreren Plattformen. Diese «Demokratisierung» ermöglicht es, dass Mitteilungen viral werden – und in der Folge größere Sichtbarkeit erhalten. Die frei zugänglichen Bilder haben entsprechend stetig zugenommen, insbesondere durch die Amateurfotografie und den «Bürgerjournalismus»,⁵¹ aber auch durch die Entwicklung von sozialen Netzwerken und Blogs seit den 2000er-Jahren. Die Nutzer:innen können zugleich produzieren *und* «konsumieren»,⁵² bewegte und unbewegte Bilder speichern, herunterladen und hochladen.⁵³ Diese neuen Möglichkeiten haben zu einem verstärkten «Wettbewerb» geführt zwischen Profis und Amateur:innen, zwischen kostenpflichtiger und kostenloser Information, die eine ständige

49 CHILDREN OF THE STORM REVISITED, Brenda Ann Kenneally, 02'02''–02'08''.

50 Ebd., 05'03''–05'21''.

51 Fred Ritchin, *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture 2013, S. 12.

52 Hier sei auf das Konzept der «prosumption» verwiesen, das die Gleichzeitigkeit von Produktion und Konsum bezeichnet. Vgl. Timothy Recuber, «The Prosumption of Commemoration: Disasters, Digital Memory Banks, and Online Collective Memory», in: *American Behavioral Scientist* 56 (2012) 4, S. 531–549, hier S. 534.

53 Ebenfalls gewandelt haben sich die Möglichkeiten der Interpretation, können doch alle aktiv an der (Neu-)Definition der Inhalte teilnehmen, insbesondere über Kommentare auf Webseiten, Foren, Blogs etc. – wie das der Fall ist bei der Arbeit AESTHETICS OF CATASTROPHE von Aric Mayer auf Vimeo, <https://vimeo.com/14464711> (03.03.2023).

Neupositionierung der Anbieter angesichts der Herausforderungen, insbesondere finanzieller Art, erfordert.

Große Unternehmen wie die *New York Times* versuchen, diesen Herausforderungen zu begegnen, indem sie unterschiedliche Dienstleistungen hinsichtlich des Zugangs zu ihren Inhalten anbieten. Die Notwendigkeit, eine zunehmend flüchtige Leserschaft an sich zu binden, aber auch neue Nutzer:innen zu gewinnen, verpflichtet dazu, sich durch ständige Innovationen von anderen Webseiten abzuheben. Die Verlegerstrategie der *New York Times* wurde mit Rücksicht auf diese Anforderungen entwickelt. Die Webseite der Tageszeitung, die die Printversion erweitert, bringt Inhalte, die sich – wie etwa multimediale Beiträge – nur im digitalen Umfeld entfalten und als solche exklusiv auf der Webseite zu finden sind.⁵⁴ Dies ist der Fall bei CHILDREN OF THE STORM und CHILDREN OF THE STORM REVISITED, die eigens für die *New York Times* geschaffen wurden.⁵⁵ Diese exklusive Publikationsform gewährleistet zudem eine gewisse Stabilität der Verfügbarkeit, da die Zeitungsarchive zumindest theoretisch langfristig online abrufbar bleiben. Der Kurzlebigkeit von Online-Inhalten⁵⁶ kann so durch das Interesse institutioneller Anbieter entgegengewirkt werden, Inhalte dauerhaft zugänglich zu machen.⁵⁷

Die Problematik des Zugangs umfasst Fragen, die über die Leserschaft hinaus die Prozesse der Auffindbarkeit von Informationen betreffen. Im World Wide Web trägt das Ausmaß der kontinuierlichen Bilderströme paradoxerweise zu ihrer Invisibilisierung bei. Eine Suche nach Schlüsselwörtern liefert in weniger als einer Sekunde Millionen von Ergebnissen, was keinesfalls eine Garantie dafür ist, spezifische und relevante Inhalte auf die Schnelle zu finden. Die Aufgabe hat fast schon etwas mit Archäologie zu tun: Das Internet generiert eine unendliche Menge von Bildern und Möglichkeiten, sich darin zu «bewegen».⁵⁸ So muss jede Plattform ihre Strategien erneuern, um ihre Inhalte zugänglich und damit sichtbar zu machen, während sie ständig ihre Maßnahmen zum Schutz der Autor:innen und Daten anpasst. Paradoxerweise tragen Beschränkungen der Nutzungsmöglichkeiten wie der rechtliche Ausschluss des Downloads

54 Die Verwendung verschiedener Lesemedien wie Computer, Tablet, Smartphone ist durchaus möglich.

55 Beide Werke sind in ihrer Vollständigkeit nur einsehbar auf der Webseite der Tageszeitung; gewisse Fotografien finden sich u. a. auf der Webseite der Fotografin: <http://www.therawfile.org> (03.03.2023).

56 Nicht mehr aktive URLs, Informationen, die von den Webseiten genommen wurden, etc.

57 Obwohl die Online-Präsentation von AESTHETICS OF CATASTROPHE öffentlich und kostenlos ist, hat Aric Mayer jederzeit die Möglichkeit, das Werk aus dem Internet zu nehmen oder den Zugang einzuschränken.

58 Das Internet ermöglicht die um ein Vielfaches gesteigerte Verbreitung und Zirkulation ein und desselben Werks.

dazu bei, den langfristigen Zugang zu unterminieren und die Arbeiten dem Vergessen zu überlassen, was unmittelbare Auswirkungen auf die Konstruktion von Erinnerung und Gedächtnis hat.

5. Schlussfolgerung

Online – Die Katastrophe zeigen, Erinnerung aufbauen

Die menschlichen, ökologischen und materiellen Auswirkungen von Katrina, die Offenlegung ethnischer und sozialer Probleme sowie das verheerende Vorgehen der Regierung machen es für die amerikanische Nation erforderlich, die Erinnerung an das Ereignis zu bewahren. Dem fotografischen Medium, das vom Zeugnis des Ereignisses zum Träger der Erinnerung wird, kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Aufgabe zu. Die Katastrophe, die vor allem in den Medien verfolgt wurde, wurde daher hauptsächlich auch aus ihrer Perspektive erlebt und verstanden: «Katrina was marked by a paucity of experience and a surplus of mediation.»⁵⁹ Die «Fotografie des Danach» muss den Darstellungen und Deutungen des Ereignisses in den Medien Rechnung tragen; vor allem aber ist sie potenziell mit denselben Vermittlungsprozessen konfrontiert, deren Auswirkung auf das kollektive Gedächtnis unmittelbar ist: «Any collective memory of Katrina is based more on mediation than on direct experience.»⁶⁰ Eine längerfristige dokumentarische Annäherung könnte die mit der medialen Vermittlung unweigerlich einhergehende Distanzierung zumindest teilweise reduzieren. Genau dies ist die Vorgehensweise von Brenda Ann Kenneally: «I'm not into big events because I want to know what happened the decade before and the decade after.»⁶¹

Die Strategien der Fotograf:innen angesichts der Katastrophe und ihres Gedenkens sind unterschiedlich. Einige legen Zeugnis ab von den Verwüstungen von Katrina, indem sie die Spuren des Ereignisses zeigen; andere wenden sich dem menschlichen Erleben zu und dokumentieren die Hindernisse, die im Alltag überwunden werden müssen, aber auch die Resilienz der Bewohner:innen. Gerade hinsichtlich der Erinnerungsprozesse zeigen sich Divergenzen. Mayer konfrontiert die Betrachter:innen mit einer unermesslichen Katastrophe und schafft so eine dauerhafte visuelle Erinnerung an die Region, indem er das Ausmaß des Desasters zeigt:

59 Cook, *Flood of Images*, S. XIX.

60 Ebd., S. XX.

61 James Estrin, «Katrina Victims Revisited», in: *The New York Times*, 31.08.2010, <https://is.gd/QmEOH7> (03.03.2023).

«I was working hard to create a body of work that would be a testament to the city itself and hopefully stand the test of time.»⁶² Kenneally hingegen lenkt den Blick auf das Erleben der Familien und sucht nach einer Reaktion, einem Bewusstsein für die noch unabgeschlossene Bewältigung. Gewiss begünstigt der humanitäre Ansatz die Identifikation – ein potenziell mächtiger Faktor für die Aktivierung von Erinnerung.

So oder so stößt das fotografische Medium, da es das Ausmaß von Katrina nicht einfangen kann, an Grenzen, die es unweigerlich zu neuen Fragestellungen führen. Multimediale Praktiken ermöglichen mithin eine Öffnung neuer Perspektiven, um nicht zu sagen neue Weisen des Handelns, Zeigens und Sehens. Dass mehrere Medien gleichzeitig involviert sind, begünstigt eine Vervielfältigung der Sichtweisen. Dieses Potenzial zur Demokratisierung von Zugängen hat aber auch ihre Kehrseite. Die übermäßige Verbreitung von Webseiten, um nur eine zu nennen, führt dazu, dass eine Qualitätskontrolle nicht oder nur eingeschränkt möglich ist. Es braucht folglich den kritischen Blick für die Auswahl und Bewertung von Informationen – oder man vertraut Plattformen mit etabliertem Ruf wie der *New York Times*.

Ungeachtet dessen fördert das Internet den Austausch insbesondere zwischen Presse und Kunstwelt. Mayer und Kenneally spielen mit der Hybridisierung dieser Bereiche, indem sie die Fotografie mit anderen Medien kombinieren. Ihre multimedialen Arbeiten zeugen sowohl von der Stärke – um nicht zu sagen der Dominanz – der Fotografie als auch von ihrer Durchlässigkeit in einer Umgebung aus Text, Ton und Video. Die Dynamik der Beziehungen erlaubt eine Erweiterung des Diskurses, trotz der unweigerlichen Spannungen, der «Kräfteverhältnisse» zwischen den verschiedenen involvierten Medien.

Im Blick auf die multimedialen Arbeiten von Mayer und Kenneally zeigen sich die unterschiedlichen fotografischen Zugänge angesichts der Folgen von Katrina besonders deutlich. Einer der Berührungspunkte ihrer Arbeiten *AESTHETICS OF CATASTROPHE* SOWIE *CHILDREN OF THE STORM* UND *CHILDREN OF THE STORM REVISITED* besteht darin, dass sie an den Gedenktagen des Hurrikans veröffentlicht wurden. Darin offenbart sich der doppelte Anspruch, das Ereignis zu erinnern sowie seine Folgen in die Gegenwart einzuschreiben und sichtbar zu machen – für die Zukunft. Multimediale Arbeiten können daher einen wichtigen Beitrag leisten zur Öffnung für neue Arten und Weisen des Handelns und Sehens, des Bezeugens und Gedenkens.

*Aus dem Französischen übersetzt von Doris Senn,
bearbeitet von Fabienne Liptay*

62 Paul McLeary, «Photographer Aric Mayer on Shooting New Orleans», in: *Columbia Journalism Review*, 21.08.2006, <https://is.gd/IGSN1a> (03.03.2023).

Achilleas Papakonstantis

Intermedialität und Revolte

Das Fotografische und das Politische der CINÉ-TRACTS

«To explain the handling of a gun, one can write a poem or a leaflet. But it is often more efficient to write a leaflet.»¹

Angesichts der wachsenden Zahl von Kommunikationssystemen sowie der aktuellen finanziellen und humanitären Krisen in Europa und in arabischen Ländern sind Medienwissenschaftler:innen rund um die Welt zunehmend gefordert, das politische Potenzial zeitgenössischer audiovisueller Praktiken zu untersuchen. Da das Kino nach wie vor ein Modell bietet, das die Vorstellungskraft in Form von Verfahren der medialen Repräsentation und Kommunikation organisiert,² blickt dieser Aufsatz zurück auf ein vernachlässigtes Kapitel der Filmgeschichte: eine Reihe militanter Kurzfilme namens CINÉ-TRACTS. Die CINÉ-TRACTS waren die konkrete Umsetzung einer innovativen filmischen Idee, die in Paris während der Revolten im Mai und Juni 1968 entstand. Ihr intermedialer Charakter – zwischen Kino, Fotografie und der Schriftform politischer Flugblätter – findet in unserem zeitgenössischen medialen Kontext in mehrfacher Weise ein Echo. Aus der Betrachtung dieser Filme möchte ich ein theoretisches Modell entwickeln, das unterentwickelte oder ignorierte Potenziale audiovisueller Medien zu beleuchten vermag, die heute von politischem Nutzen sein könnten.

Mit dem für das militante französische Kino der 1960er- und 1970er-Jahre typischen Ideenreichtum reflektieren die CINÉ-TRACTS einen spezifi-

1 Jean-Luc Godard in Jean-Paul Fargier / Bernard Sizaïre, «Deux heures avec Jean-Luc Godard», in: *Tribune Socialiste*, 23.01.1969, zit. n. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma 1985, S. 337.

2 Vgl. François Albera / Maria Tortajada, «Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives», in: Dies. (Hg.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 9–22, hier S. 9.

schen Moment in der Geschichte der politischen Linken Frankreichs, der geprägt war von dem allgemeinen Willen, Schranken niederzureißen und den Ausgeschlossenen, Unterprivilegierten eine Stimme zu geben, also jenen auf der sozioökonomisch schwachen Seite in der Ära, die als Ära der Babyboomer bekannt werden sollte. Zusätzlich zu diesem turbulenten politischen Klima begünstigten tragbare und bedeutend billigere Kameras die Entwicklung neuer Möglichkeiten für ein politisch engagiertes Kino – auf technischer wie auf konzeptueller Ebene. Nach Thierry Nouel, einem militanten Filmemacher, der an diesem längst vergessenen Projekt beteiligt war, trat mit den CINÉ-TRACTS ein neues Filmgenre und eine neue Ausdrucksform in Erscheinung:³ das audiovisuelle politische Flugblatt. Im darauffolgenden Jahrzehnt wurde der Begriff VIDÉO-TRACT (wenn auch nur höchst selten) für Kurzfilme von verschiedenen militanten oder feministischen Gruppen verwendet.⁴ Es kam allerdings nicht zur Institutionalisierung der CINÉ-TRACTS als eigenständige filmische Ausdrucksform, die bis heute ein marginalisiertes oder gar gänzlich vernachlässigtes Objekt der historischen und theoretischen Forschung bleibt.

Daher scheint eine kurze Einführung in dieses Projekt vom Mai 1968 nötig, das die einzige – explizit als solche gekennzeichnete – Anstrengung einer umfangreichen Produktion audiovisueller politischer Flugblätter darstellt. Nach einem Einblick in den historischen Kontext widmet sich dieser Aufsatz einem spezifischen formalen Element der CINÉ-TRACTS: ihrem (fast ausschließlichen) Einsatz von «gebrauchsfertigen»⁵ Standbildern. Um das politische Potenzial dieser militanten Kurzfilme zu untersuchen, gehe ich auf das Verhältnis zwischen dem *Fotografischen* und dem *Politischen* anhand von drei verschiedenen, miteinander verbundenen Aspekten des Projekts ein: die Auflösung der Postproduktionsphase und deren Integration in die Produktionsphase eines CINÉ-TRACT; die Koexistenz von fotografischem Zeugnis und schriftlicher Botschaft in den Filmen; und schließlich das Phänomen der Wiederverwendung derselben Bilder durch die verschiedenen involvierten Akteure. Dabei möchte ich mich der historischen Ästhetik der CINÉ-TRACTS mit einem spezifischen methodischen

3 Thierry Nouel, «L’empreinte de Mai», in: *Documentaires* 22–23 (2010), S. 131–148, hier S. 137.

4 Ebd.

5 In Ermangelung eines besseren Begriffs wird «gebrauchsfertig» hier verwendet, um die primäre Produktionsgrundlage der CINÉ-TRACTS zu beschreiben. Diese besteht darin, dass die «Autoren» der Filme mit einer 16-mm-Kamera Fotos, die ursprünglich jemand anders gemacht hat, abfilmen. Diese Praxis basiert auf der Subversion der ursprünglichen Bedeutung und Verwendung verschiedener Bilder. Damit unterscheidet sie sich deutlich von der Gattung der *found photography* oder des *found footage* – eine Bezeichnung, die auf Werke beschränkt werden sollte, die verlorene oder weggeworfene Fotografien oder Filmaufnahmen «ausgraben».

Zugang nähern, nämlich mittels einer diskursiven Rekonstruktion und Analyse der CINÉ-TRACTS als *visuelles Dispositiv*,⁶ was auf den folgenden Seiten ausführlicher erklärt wird. Dieser Zugang erlaubt es, jenen letztlich nicht erreichten Anspruch aufzudecken und zu identifizieren, den ich als Befreiung der Zuschauer:innen aus der Unterwerfung [*de-subjugation of the spectator*] bezeichnen möchte. Diese sollten zu unmittelbarer und konkreter politischer Aktion durch die Herstellung eigener CINÉ-TRACTS ermächtigt werden, was eines der Hauptziele dieses Projekts vom Mai 1968 war.

Ciné-tractez!

Ein vielfach untersuchter Aspekt der Ereignisse vom Mai und Juni 1968 in Frankreich ist zweifellos die Zunahme kultureller Praktiken politischer Opposition. In den ersten Tagen des Mais wurden Künstler:innen (Schriftsteller:innen, Maler:innen, Schauspieler:innen, Fotograf:innen und andere) mit schwindelerregender Geschwindigkeit mobilisiert. Die filmische Gemeinschaft beteiligte sich in großem Umfang, nachdem sie ihre politischen Widerstandskräfte bereits während der berühmten Langlois-Affäre im Februar und März desselben Jahres erprobt hatte.⁷ Während mehrerer Treffen, die in einer Atmosphäre revolutionärer Euphorie abgehalten wurden, verschob sich der Fokus schnell von theoretischen Projekten, die auf die Reorganisation der Filmindustrie abzielten, hin zur Aufzeichnung des Aufstandes selbst. So überrascht es nicht, dass der Mai 1968 eine gut dokumentierte historische Episode darstellt, die durch eine Reihe von – bereits existierenden sowie an Ort und Stelle erfundenen – Seh- und Hör-Dispositiven mediatisiert wurde, wie die überreichliche Produktion von Fotos, Postern, Filmen, Fernseh- und Radioreportagen belegt.

In dieser politisch engagierten Produktion begegnet man einer Vielfalt an Stilen und Formaten: Dokumentar- und Spielfilme, filmische Anklagen und Ermittlungen, Diashows und sogar Animationsfilme. Für einige erfahrene professionelle Filmschaffende bot der Mai 1968 die lang erhoffte Gelegenheit für eine Neuausrichtung der eigenen Karriere. Die üblichen Weisen, Filme zu machen und vorzuführen, wurden infrage gestellt. Das Kon-

6 Ich beziehe mich auf Albera und Tortajada, die das visuelle Dispositiv definieren als «network of relations between a spectator, the representation and the «machinery» that allows the spectator to have access to the representation». Albera/Tortajada, «Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives», S. 11.

7 Am 9. Februar 1968 gab der Vorstand der Cinémathèque française bekannt, dass ihr legendärer künstlerischer und technischer Leiter Henri Langlois durch Pierre Barbin ersetzt würde. Dies sorgte lokal und international für so viel Aufruhr, dass Langlois nach zwei Monaten wiedereingestellt wurde.

zept kollektiver Produktion und Distribution rückte in den Vordergrund. Neue technische Apparate wurden getestet, wie etwa leichtere Kameras, die eine gleichzeitige Aufzeichnung von Bild und Ton erlaubten, oder die ersten Videorekorder, um denjenigen eine Stimme zu verleihen, die – nach Ansicht der Linken – bis anhin vorsätzlich zum Schweigen verdammt waren. Die Grenzen zwischen Professionellen und Amateuren, zwischen der offiziellen Industrie und marginalen Produktionssphären, zwischen Kunst und politischer Aktion wurden vorübergehend aufgehoben.

Am 17. Mai fand an der École nationale de photographie et cinématographie (ENPC) eine große Versammlung von Berufsleuten aus allen Bereichen der Filmindustrie statt (die sich als «Generalstände des Kinos» bezeichneten, ein Name, der Erinnerungen an die Französische Revolution von 1789 wachrief). Eine eindruckliche Anzahl von Flugblättern, Manifesten und Postern, die öffentlich zur Produktion militanter Filme aufriefen, wurde an diesem Tag verteilt. Unter diesen Dokumenten fand sich ein zweiseitiges hektografiertes Flugblatt, dessen Titel einem Ruf zu den Waffen glich: «Ciné-tracte».⁸ Auch wenn die tatsächliche Autorschaft dieses Flugblatts bis heute nicht mit Sicherheit ermittelt werden konnte, geht dessen Publikation und Distribution auf dieselbe Gruppe von Personen zurück, die im November 1968 auf Initiative von Chris Marker schließlich die SLON gründen wird.⁹ Im Vorfeld der CINÉ-TRACTS hatte diese Gruppe von Filmemacher:innen und Techniker:innen die Kollektivproduktion LOIN DU VIETNAM (FR 1967) realisiert sowie À BIENTÔT J'ESPÈRE (FR 1968), einen Film, der als beispielhaft erachtet wurde für die Zusammenarbeit zwischen professionellen Filmschaffenden und Amateurfilmern – in diesem Fall streikenden Fabrikarbeiter:innen in Besançon, einer Stadt im Osten Frankreichs, – und für den konzeptuellen Rahmen, der das militante französische Kino im Mai 1968 und in den folgenden Jahren definierte.¹⁰

In den folgenden Monaten wurde in Paris und in anderen französischen Städten eine Reihe von CINÉ-TRACTS produziert, die bis heute nicht identifiziert werden konnten, da sie als verloren gelten.¹¹ Es handelte sich

8 Das Flugblatt findet sich abgedruckt in Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. Paris: Nouveau Monde 2008, S. 291–292.

9 Die Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles (SLON) war ein Kollektiv, das sich der Produktion und Distribution militanter Filme widmete. 1973 wurde die Gruppe umbenannt zu ISKRA (Image Son Kinescope et Réalisations Audiovisuelles). Vgl. Catherine Roudé, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2017.

10 À BIENTÔT J'ESPÈRE kann als Beginn der von Chris Marker initiierten Medvedkin-Gruppe betrachtet werden. Deren Ambition war es, Arbeiter und Filmemacher zu vereinen im Versuch, die Arbeitsbedingungen in den Fabriken von Besançon zu dokumentieren.

11 Laut mehreren Berichten wurden auch im Ausland einige CINÉ-TRACTS produziert. Gemäß Gérard Fromanger, Maler und Co-Autor des FILM-TRACT N° 1968 (LE ROUGE),

um anonyme kurze Stummfilme auf 16 mm, gedreht auf einer Filmrolle von maximal 30 Metern Länge, was bei einer standardisierten Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde einer Dauer von zwei bis vier Minuten entspricht. In den meisten Fällen waren die CINÉ-TRACTS Schwarz-Weiß-Filme, die im Wesentlichen aus Standbildern und Zwischentiteln bestanden und manchmal mit einer Rostrum-Kamera gefilmt waren. Diese Kamera konnte auf einem verstellbaren Ständer installiert und stabilisiert werden, um Objekte auf einem Animationstisch darunter zu filmen und so den Eindruck von Bewegung zu erzeugen. Meistens aber war der technische Apparat auf eine einfache und sogar improvisierte Konfiguration reduziert: eine Kamera auf einem Stativ, die eine Auswahl von an der Wand befestigten Fotografien filmt. Vor allem aber wurden die Filme vollständig in der Kamera geschnitten. In der Postproduktion fehlte der Filmschnitt – in seiner von der Institution Kino kanonisierten Form – also vollständig, sodass die Filme schon projektionsfertig aus dem Labor kamen.

Die CINÉ-TRACTS sollten dem Aufstand unverzüglich zu Diensten stehen. Die Ermöglichung der direkten Teilnahme an einem breiteren anti-hegemonialen und oppositionellen Kampf war essenzieller Bestandteil des Projekts in seiner Konzeptualisierung durch die Praktiker:innen. Eine der unvermeidlichen Konsequenzen dieser kurzlebigen politischen Ambitionen ist die Fragilität der Filme als materielle Objekte (Abb. 1). Für die Forschung heute ist es ein kompliziertes, wenn nicht gar unmögliches Unterfangen, alle CINÉ-TRACTS ausfindig zu machen, die in der Folge des Mai 1968 produziert wurden. Nach den verschiedenen Bemühungen der Katalogisierung, die bis heute veröffentlicht wurden, sind 46 CINÉ-TRACTS aus dem Zeitraum von Mai 1968 bis März 1969 erhalten, von denen nicht alle leicht verfügbar sind. Schließlich trugen sich die Schöpfer:innen dieser Filme nicht im Geringsten mit dem Gedanken, ein Vermächtnis zu hinterlassen.

Das Projekt der CINÉ-TRACTS richtete sich explizit gegen bestimmte Achsen kapitalistischer Dominanz (staatlicher Autoritarismus, internationaler Imperialismus, Medienmanipulation, konservative bürgerliche Ethik usw.) und strebte gleichzeitig nach einem umfassenden soziopolitischen Wandel. Ein zentrales Anliegen war die Schaffung eines neuen Kommunikationswerkzeugs, eines alternativen visuellen Ausdrucksmittels, mit dem sich das Ideal einer für die Massen zugänglichen politischen Intervention realisieren ließ. Wie das verteilte Flugblatt explizit betonte,

reiste Godard mit jungen Filmemacher:innen und Filmstudent:innen nach Stockholm und arbeitete dort mit lokalen militanten Künstler:innen beim Dreh von CINÉ-TRACTS mit. Vgl. Nicole Brenez / Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris: Cinémathèque française 2001, S. 337. Leider ließ sich bisher keiner dieser Filme ausfindig machen.



1 CINÉ-TRACT 002, Cinémathèque Royale de Belgique. Filmrolle mit der Beschriftung «Un nouveau printemps», eine der Gruppen, die nach der Auflösung der *Etats généraux du cinéma* entstanden.

würde die für die Organisation des Projekts verantwortliche Gruppe jeder Person, die an der Realisierung eines CINÉ-TRACTS interessiert war, die nötige Ausrüstung zur Verfügung stellen: die Kameras, das Studio mit dem Tricktisch und sogar eine ausreichende Anzahl von Fotos, die als «Rohmaterial» für den Film verwendet werden konnten. Das Kollektiv stellte zudem die Entwicklung und Vervielfältigung der Filmkopien sicher, dank der Mitarbeiter:innen in bestimmten Pariser Laboren, die dessen politische Einstellung zur Revolte vom Mai 1968 teilten.¹² Jede Person, die eine Idee für einen CINÉ-TRACT hatte, würde als «Autor» eine Nummer erhalten, die auf einer Titeltarte am Anfang des CINÉ-TRACT zu erwähnen sei. Das sollte die erste Einstellung des Films sein, weitere Credits waren nicht erlaubt. Mit wenigen Ausnahmen (vor allem die zwischen Herbst 1968 und Frühling 1969 im nordfranzösischen Rouen produzierten CINÉ-TRACTS) wur-

12 Die meisten der im Frühling und Sommer 1968 in Paris «gedrehten» CINÉ-TRACTS sind im Vitfer-Labor in Issy-les-Moulineaux entstanden, einem südwestlichen Vorort der französischen Hauptstadt. Vgl. Judith Revault D'Allones, «Jean-François Dars, Anne Papillaut, Inger Servolin: Une brève histoire orale des ciné-tracts», in: *Débordements*, 20.01.2014, <https://is.gd/C4T4gV> (03.03.2023).

den die Filme allerdings letztlich von bekannten Regisseuren wie Chris Marker, Jean-Luc Godard und Alain Resnais gemacht, auch wenn sie stets unsigniert und deshalb «anonym» blieben.

Historiker:innen, die die CINÉ-TRACTS als Werkkomplex ordnen möchten, sehen sich heute mit ernsthaften methodologischen Problemen konfrontiert. Nicole Brenez und Joëlle Lê haben einen Katalog erstellt,¹³ der die ursprüngliche Idee des Projekts respektiert: die Filme sind numerisch nach den Zahlen auf der Titelfarte aufgelistet. Dabei ist allerdings stets zu bedenken, dass es sich hier um ein marginales «Underground»-Projekt im Low-bis No-Budget-Bereich handelte, das sich im Wettlauf mit der Zeit befand; was wirklich zählte, war einzig der unmittelbare Einsatz der Filme. Die Nummern wurden von der SLON in willkürlicher Reihenfolge zugewiesen, vor dem eigentlichen Dreh der Filme. Einige Nummern wurden auch potenziellen «Autoren» zugeteilt, die ihr Filmvorhaben wieder aufgaben. Das führte zu großen Lücken in der Nummerierung der CINÉ-TRACTS (auf FILM-TRACT N° 40 im Katalog folgen beispielsweise direkt CINÉ-TRACT N° 066 und N° 067, darauf FILM-TRACT N° 101); zudem ergaben sich daraus Inkonsistenzen zwischen der chronologischen und der numerischen Reihenfolge.

Angesichts dessen schlage ich vor, die CINÉ-TRACTS nicht als individuelle Filme zu betrachten, sondern als größeren Korpus, der aber keineswegs fix oder stabil ist, sondern für Veränderungen offenbleibt.¹⁴ Während der Ereignisse vom Mai 1968 und in den darauffolgenden Monaten wurden die CINÉ-TRACTS in besetzten Schulen, Universitäten, Fabriken sowie bei Versammlungen verschiedener revolutionärer Gruppen gezeigt. Bis Mitte der 1970er-Jahre sorgte die SLON zudem dafür, dass einige dieser Kurzfilme den Weg in reguläre Kinos fanden, indem sie diese heimlich – in beispielhafter Guerilla-Manier – in Filmrollen anderer Filme einkopierten, die in den gewöhnlichen Distributionskanälen verbreitet wurden.¹⁵ Da die CINÉ-TRACTS weder in numerischer noch in chronologischer Reihenfolge je alle zusammen vorgeführt wurden, sahen die Zuschauer:innen jedes Mal einen anderen Film, je nachdem, welche CINÉ-TRACTS gerade gezeigt oder in welcher Reihenfolge sie schließlich kombiniert wurden. Die tatsächliche Rezeption der CINÉ-TRACTS erfordert deshalb eine Analyse, die über die Untersuchung einzelner Filme des Projekts, verstanden als Kompilation separater Texte, hinausgeht, und sie stattdessen als einen umfassenden, stets offenen Text behandelt.

13 Brenez/Lebrat, *Jeune, dure et pure!*, S. 333.

14 Hélène Raymond kommt zum selben Schluss, obwohl sie einen ganz anderen Ansatz verfolgt. Hélène Raymond, «La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968», in: Christian Biet / Olivier Neveux (Hg.), *Une histoire du spectacle militant*. Vic la Gardiole: Éditions L'entretemps 2007, S. 274–290.

15 Interview mit Inger Servolin, Gründungsmitglied der SLON und Direktor der ISKRA, 19.03.2014.

Die CINÉ-TRACTS als visuelles Dispositiv

Würde man sich auf eine textuelle Analyse der CINÉ-TRACTS beschränken, die auf etablierten historischen und ästhetischen Zugängen basiert, ergäbe sich vermutlich ein Bild dieser Kurzfilme als zwar faszinierende, jedoch überholte Gegenstände, hervorgegangen aus dem militanten Kino, das seinem Publikum einen didaktischen und elitären Diskurs auferlegt. Wenn wir die CINÉ-TRACTS hingegen als Dispositiv rekonstruieren – durch die vergleichende Analyse der verschiedenen mit dem Projekt verbundenen Praktiken und Diskurse – kristallisiert sich ein anderes theoretisches Modell heraus: eine Anordnung von Akteuren, basierend auf der konstanten Zirkulation und dem Austausch von Filmen, Bildern, Wissen und (vor allem) Rollen, wo «Zuschauer» aufgefordert sind, zu «Autoren» zu werden und umgekehrt – bis hin zur Auflösung dieser Kategorien und ihrer Neukonzeptualisierung als Akteure innerhalb des Dispositivs.

Die vorliegende Untersuchung entfernt sich deshalb von einer textuellen Analyse der Filme und der Diskurse ihrer Bilder und analysiert stattdessen das Projekt der CINÉ-TRACTS anhand des Netzwerks von Beziehungen zwischen *Zuschauer*, *Apparat* und *Repräsentation*, die als Begriffe jedes visuelle Dispositiv konstituieren.¹⁶ Die Beschreibung der konkreten Elemente dieser Anordnung von Akteuren ist dabei ein notwendiger Schritt, um die strategische Perspektive des Dispositivs zu beleuchten. Die CINÉ-TRACTS basierten auf unterschiedlichen Techniken, um ihre Zuschauer:innen – unabhängig von persönlicher oder sozialer Identität – anzuregen, über die von ihnen erwartete Rolle hinauszuwachsen und eigene Filme in der autodidaktischen und anarchistischen Aneignung von Bildern und Texten zu machen: indem sie in ihren eigenen Bildern all die für ihre Herstellung benötigten Materialien und Techniken ausstellten; den Produktionsprozess vereinfachten (kein Ton, keine Montage, Verwendung gebrauchsfertiger Fotografien, kostenfreie Entwicklung und Vervielfältigung der Filmkopien); sich eines expliziten Gegen-Informations-Diskurses bedienten; Vertriebsstrategien anwendeten, die sich gegenüber architektonischen und symbolischen Zwängen respektlos zeigten (Vorführungen in Schulen, Fabriken, Bibliotheken, Wohnungen etc.). Die Veröffentlichung

16 «It is important to stress firstly that «machinery» does not simply boil down to the machine, secondly that the problematics of the theory of representation are included in «representation», and thirdly that «spectator» includes the various psychological, sociological and cognitive approaches to the notions. Moreover, the three levels have to be redefined each time.» François Albera / Maria Tortajada, «The 1900 Episteme», in: Dies. (Hg.), *Cinema Beyond Film*, S. 25–44, hier S. 35.

des zweiseitigen hektografierten Flugblatts war nicht zuletzt eine Schritt-für-Schritt-Anleitung zur Herstellung eines CINÉ-TRACT.

Tatsächlich blieb es bei einer marginalen Praxis, die fast ausschließlich von bekannten Filmemachern betrieben wurde.¹⁷ Das ambitionierte Ziel der Befreiung der Zuschauer:innen aus der Unterwerfung [*de-subjugation of the spectator*] erreichte das Projekt nicht. Und dennoch sollten wir, indem wir jegliche teleologische Annahme verwerfen und die Aufmerksamkeit auf die Diskontinuitäten lenken, die sich durch die Filmgeschichte ziehen, eine Beurteilung der CINÉ-TRACTS als «Misserfolg» konsequent vermeiden. Wie alle soziokulturellen Praktiken brachte dieses Projekt – entstanden aus einer revolutionären Euphorie, die sich als kurzlebig herausstellte – ein weites Spektrum an Handlungsmodellen hervor. Die Aufgabe, solche von der dominanten Filmgeschichtsschreibung ignorierten (oder ausgeschlossenen) Modelle zu rekonstruieren und zu beleuchten, ist den Forschenden angetragen, die sich für eine epistemologische Reflexion über den Film als «Medium» interessieren. Eine Untersuchung der CINÉ-TRACTS als Dispositiv ermöglicht eine diskursive Rekonstruktion medialer Potenziale, die darin erprobt und später vielfach von der Industrie und diversen kommerziellen Interessen verbreitet und dominiert wurden, deren Praktiken weit von einem politisch engagierten Modell entfernt sind.

Standbilder, Montage, Serialität und Schrift der CINÉ-TRACTS

Die CINÉ-TRACTS sind fragmentarisch und hybrid, sie bilden ein «intermediales» Objekt,¹⁸ in dem sich verschiedene Ausdrucksmodi überkreuzen. Ein Blick auf die Definitionen des Begriffs *tract* in französischen Wörterbüchern der 1960er- und 1970er-Jahre zeigt, dass die Schlüsselemente und Konstanten politischer Flugblätter – als Idee und als Objekt – auf ihre filmische Entsprechung «übertragen»¹⁹ wurden: geringer Umfang (Kurz-

17 FILM-TRACT R109, im März 1969 von zwei Gymnasiasten aus Rouen gemacht, bildet eine großartige Ausnahme von dieser Regel.

18 «[Le ciné-tract est] un *milieu*, mi-lieu et mi-procédé, [...] objet intermédiaire.» Viva Paci, «On vous parle de ... ciné-tracts», in: André Habib / Dies. (Hg.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan 2008, S. 167–178, hier S. 167.

19 Die «Übertragung» könnte als Fall von *remediation* im Sinne von Bolter und Grusin betrachtet werden: «[W]e call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media.» Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Understanding Media*. Cambridge, MA und London: MIT Press 1999, S. 45. Einmal mehr erweist sich die Analyse des Projekts der CINÉ-TRACTS als vielversprechende Fallstudie für ein erweitertes Verständnis von Medienpraktiken des digitalen Zeitalters.

filme), Verbreitung auf der Straße (kostenlose Vorführung an jedem denkbaren Ort), flüchtiger Charakter und so weiter. Im Folgenden soll es nun aber um den Dialog zwischen Film und Fotografie in den CINÉ-TRACTS gehen, der nicht nur durch den (fast ausschließlichen) Gebrauch von Standbildern entsteht, sondern auch durch das programmatische Bemühen, die institutionellen und ideologischen Produktions- und Rezeptionsmechanismen dieser Bilder offenzulegen.

Das Filmen animierter Szenen war nicht a priori ausgeschlossen, sofern es die Grundsätze des Projekts respektierte, das einen einfachen und schnellen Produktionsprozess forderte. Auf ihrem zweiseitigen Flugblatt bemerkt die Gruppe, dass sie es bevorzugt, «Fotografien und Dokumente zu filmen, was eine einfachere Ausführung des Drehs erlaubt. Man kann sich aber die Verwendung animierter Szenen vorstellen, solange die Notwendigkeit eines ›gebrauchsfertigen‹ Negativs beim Verlassen des Labors beachtet wird» [eigene Übers.]. Mit Ausnahme von vier CINÉ-TRACTS, in denen «Schauspieler» vor der Kamera agieren (FILM-TRACTS R104, R105, R106 und R109, alle in Rouen produziert), bestehen die erhaltenen Filme ausschließlich aus gefilmten Standbildern. Diese wiederkehrende Praxis wurde von den strategischen Zielen des Dispositivs diktiert, die wiederum den Produktionsmodus der Kurzfilme bestimmten: im sozio-technischen Kontext der 1960er-Jahre trugen Standbilder und gebrauchsfertige Fotos zu schnellen und preiswerten Dreharbeiten bei, zugänglich für alle, die sich nach dem Schauen von anderen Filmen verleitet sahen, einen eigenen CINÉ-TRACT zu realisieren. Das Flugblatt erklärte ausführlich, dass eine simple und schnörkellose Idee am Anfang eines CINÉ-TRACT stehen sollte, die sich mit sozialen und politischen Belangen befasse. Diese gelte es daraufhin zu «analysieren» mithilfe bereits veröffentlichter Fotografien, Zeitungen, Magazin- oder Buchumschlägen, Postern oder Dokumenten jeglicher Art – also mit frei verfügbaren Materialien.

Bevor das Flugblatt verteilt wurde, organisierte Chris Marker Anfang Mai ein Treffen im Studio von Mark Riboud – einem bekannten, politisch engagierten Fotografen²⁰ –, das in eine Art Laborexperiment mündete. Riboud stellte den Anwesenden (die von professionellen Filmemachern wie Godard und Marker bis zu Universitätsprofessoren reichten) eine große Fotosammlung zur Verfügung, mit eigenen sowie bereits in der Presse erschienenen Bildern. Diese zeigten größtenteils die Straßenkämpfe zwischen den aufständischen Studenten und der Polizei. Jacques

20 Susan Sontag lobte Ribouds Arbeit in Vietnam: «Niemand brachte Bilder aus dem Alltagsleben von Pyongyang mit nach Hause, um zu zeigen, daß der Feind ein menschliches Antlitz hatte – Aufnahmen wie sie Felix Greene and Marc Riboud später aus Hanoi mitbrachten.» Susan Sontag, *Über Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer 1980, S. 24.

2 Die erste Einstellung des CINÉ-TRACT 7. Der Titel erscheint auf der Packung des Kodakfilms, der zur Aufzeichnung dieses CINÉ-TRACT verwendet wurde. Jean-Luc Godards Handschrift ist deutlich zu erkennen.



Loiseleux, ein erfahrener Kameramann,²¹ war ebenfalls anwesend. Mit seiner 16-mm-Éclair-Kamera bot er eine kurze Demonstration der Rostrom-Kamera-Drehtechnik, die es ermöglichte, mit dem Abfilmen unbewegter Objekte auf einem Tricktisch den Eindruck von Bewegung zu erzeugen. Kurz darauf brachten weitere Mitglieder der Gruppe ihre Ideen ein und begannen, die ersten CINÉ-TRACTS der Filmgeschichte zu produzieren.²²

Die leitenden Funktionen, die ein Standfotograf (Riboud) und ein Kameramann (Loiseleux) bei diesen ersten Schritten des Projekts übernahmen, markieren symbolisch den intermedialen Charakter des neuen Ausdrucksmittels. Ein anderer Fotograf, Jean-François Dars, verwendete die Bilder vom Begräbnis eines Studenten, der ein Opfer von Polizeigewalt geworden war,²³ für den CINÉ-TRACT N° 003, der mit einer 16-mm-Beaulieu-Kamera in Jean-Luc Godards Wohnung gedreht wurde (Abb. 2).²⁴ Die meisten in Rouen produzierten FILM-TRACTS folgten demselben Prinzip: Student:innen, Journalist:innen und Arbeiter:innen gingen in ein Fotostudio, brachten eine Reihe von Bildern mit, die sie in Magazinen und Zeitun-

21 Während seiner langen Karriere arbeitete Loiseleux mit vielen berühmten Filmemachern wie Maurice Pialat, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Yves Boisset und Joris Ivens. In den 1960er- und 1970er-Jahren war er an verschiedenen militanten Projekten beteiligt, und sein Name wird mit der 1968 in Besançon gegründeten Medvedkin-Gruppe in Verbindung gebracht.

22 Interview mit Jacques Loiseleux, 16.10.2013.

23 Am 10. Juni 1968 reiste eine Gruppe Hochschulstudent:innen und Gymnasiast:innen nach Flins-sur-Seine, um den dortigen Arbeiter:innen bei der Besetzung der Renault-Fabrik Unterstützung zu leisten. Es kam zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, bei denen der 17-jährige Student Gilles Tautin auf der Flucht vor der Polizei ertrank.

24 Interview mit Jean-François Dars, 13.05.2014.



3 CINÉ-TRACT 003 besteht aus Fotografien der Beerdigung Gilles Tautins, eines Gymnasiasten, der in der Seine ertrank, als er versuchte, den französischen Polizeikräften zu entkommen. Jean-François Dars drehte den gesamten Film in Jean-Luc Godards Wohnung.

gen gefunden hatten, und schufen ihre eigenen CINÉ-TRACTS mithilfe von Thierry Nouels 16-mm-Paillard-Bolex-Kamera.²⁵

Das Abfilmen von Standbildern war vom erklärten Wunsch nach einem vereinfachten Produktionsprozess getragen, was zu einer breiten Beteiligung an diesem einzigartigen Projekt ermutigen sollte. Gleichzeitig war dieser «Stillstand» ein ästhetisches Element im Dienst der politischen Analyse, das mit der historischen Bedeutung der Fotografie im politischen Imaginären der westlichen Gesellschaften korrespondiert. Die FILM-TRACTS N° 10 und 15 bieten eloquente Beispiele hierfür: Die Zwischentitel fordern die Zuschauer explizit auf, sich Zeit zu nehmen, um über die verschiedenen und oft widersprüchlichen Ideen nachzudenken, die in einem einzelnen Standbild enthalten sind; natürlich war die Annahme nicht neu, dass das Fixieren (oder Anhalten) eines Bildes mehr Zeit zum Entziffern und Analysieren des darin Repräsentierten gibt (Abb. 3).

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, auf die politischen Ansprüche einzugehen, die das Medium der Fotografie historisch für sich

25 Interview mit Thierry Nouel, 16.04.2014.

beansprucht hat. Fotografie und politische Analyse wurden allerdings nicht immer als kompatibel erachtet. In ihrer berühmten Essaysammlung *On Photography* (1977) argumentiert Susan Sontag, dass ein Foto mehr verhüllt als enthüllt, da die politische Analyse eines historischen Ereignisses ein vertieftes Verständnis der zeitlichen Entwicklung von Machtverhältnissen verlangt.²⁶ Mit anderen Worten, wenn Dauer und dynamische Entwicklung wesentliche Prinzipien des Politischen sind, dann dürfte ein statisches Bild kaum in der Lage sein, den analytischen Ambitionen des militanten französischen Kinos der 1960er- und 1970er-Jahre gerecht zu werden. So überrascht es nicht, dass die CINÉ-TRACTS auf verschiedene Weise versuchten, die individuellen Bilder in größere erzählerische und diskursive Einheiten einzubinden und die Kurzfilme dadurch von gewöhnlichen Diashows abzuheben. Der Einsatz von Bewegung (durch Kippen, Schwenken oder Zoomen), den die Rostrum-Kamera ermöglichte, war nur eines von vielen ästhetisch-technischen Elementen, die einen «Schockeffekt» produzieren sollten. Dieser Ausdruck, der auf dem Flugblatt selbst verwendet wird, bezieht sich eindeutig auf ein Konzept aus der sowjetischen Montagetheorie und -praxis der 1920er-Jahre.²⁷

Es geht hier nicht darum, sich eingehender mit dem – mehr oder weniger direkten – Einfluss des sowjetischen Films auf die «Autoren» der CINÉ-TRACTS zu befassen. Doch ein Rückblick auf dieses Projekt vom Mai 1968 aus epistemologischer Perspektive legt es nahe, den diskursiven Raum aufzuzeigen, in den die CINÉ-TRACTS eingebettet sind. Ein wiedererwachtes Interesse an den sowjetischen Filmen ist dabei unübersehbar: Schnell wurden diese zu einem dominierenden Modell für das Vokabular und die Praktiken des militanten französischen Kinos der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre sowie das damit assoziierte politische Imaginäre. Die Filme von Sergej Eisenstein, Dziga Vertov und Aleksandr Medvedkin fanden vor allem dank Initiativen der SLON ihren Weg (zurück) in die Pariser Kinos. Gleichzeitig wurden ihre Schriften und jene weiterer prominenter sowjetischer Filmtheoretiker erstmals ins Französische übersetzt und in wichtigen Zeitschriften wie den *Cahiers du cinéma* publiziert. Folglich waren

26 «Genau genommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen. [...] die von der Kamera aufgezeichnete Realität wird zwangsläufig stets mehr verbergen als sie enthüllt. [...] Die «Realität» der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns *verstanden* werden. Die fotografisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist dadurch begrenzt, daß sie, obzwar sie das Gewissen anzustacheln vermag, letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann.» Sontag, *Über Fotografie*, S. 28 f.

27 In einer der seltenen 1968 veröffentlichten Kritiken identifiziert Louis Seguin den «Schockeffekt» auch als eines der ästhetischen Hauptmerkmale der CINÉ-TRACTS. Louis Seguin, «Ciné-tracts», in: *Positif* 97 (Sommer 1968), S. 10.

sowohl die Schöpfer:innen als auch die Zuschauer:innen der CINÉ-TRACTS mit diesem konzeptuellen Rahmen vertraut, sodass Jean Mitrys detaillierte Beschreibung des «Schockeffekts» von Eisensteins Filmen²⁸ ebenso wie die Verwendung desselben Begriffs im *Ciné-tractez*-Flugblatt eindeutig als Verweis auf diesen Rahmen rezipiert und verstanden wurden.

Eine Analyse der CINÉ-TRACTS aus der Perspektive der Epistemologie visueller Dispositive erlaubt eine genaue Darstellung der dem Projekt zugrunde liegenden Konzepte (und des darin implizierten Wissens), ohne dessen konkrete Elemente aus dem Blick zu verlieren (die in den drei konstitutiven Begriffen *Apparat*, *Repräsentation* und *Zuschauer* enthalten sind). So lässt sich besser verstehen, wie das mit der sowjetischen Montagetheorie assoziierte Konzept des «Schockeffekts» mit einer filmischen Praxis zusammenhängt, die auf den Schnittprozess in seiner kanonischen Form vollständig verzichtet. Als das *Ciné-tractez*-Flugblatt in seiner Anleitung für die Herstellung eines CINÉ-TRACT die Montage explizit verbot (wobei dies mit Großbuchstaben besonders betont wurde), bezog sich dies auf das physische Schneiden und Kleben von Filmstreifen – eine Praxis, die Ende der 1960er-Jahre als Eigenschaft des Mediums gesetzt war. Gleichzeitig wurde ein anderes Verständnis von «Montage» nicht nur erlaubt, sondern geradezu empfohlen: der sinnstiftende Prozess, bei dem heterogene Elemente kombiniert werden, um aus deren Konfrontation eine politisch aufgeladene Schilderung zu konstruieren. Der einzige Unterschied lag darin, dass die Postproduktionsphase des institutionalisierten Filmschaffens hier in die Produktionsphase integriert wurde, um Zeit und Geld zu sparen.

Die Idee der Serialität war fundamental für diesen «kamerainternen» Montageprozess der CINÉ-TRACTS. Serien von Fotos wurden so zueinander in Bezug gesetzt, dass mit politischer Bedeutung aufgeladene Interaktionen und Konflikte entstanden. Wer einen CINÉ-TRACT machen wollte, konnte entweder eigene Bilder mitbringen oder aus den von der SLON sowie von vorherigen «Autoren» zur Verfügung gestellten auswählen. Symptomatisch für diese Konfiguration ist, dass in den 46 erhaltenen CINÉ-TRACTS dieselben Bilder immer wieder auftauchen, allerdings in verschiedenen Kombinationen und entsprechend mit jeweils neuen Bedeu-

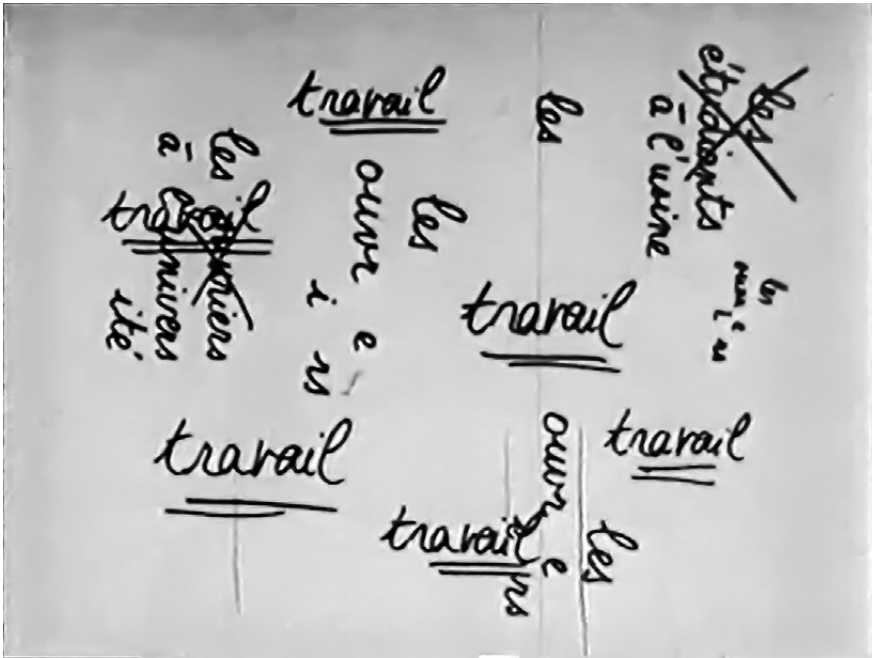
28 Jean Mitrys Analyse von Eisensteins Filmen ließe sich Wort für Wort übernehmen, um die meisten CINÉ-TRACTS zu beschreiben: «[I]nscire le rythme de l'action représentée dans le rythme psycho-physiologique qu'elle suppose: montrer ce qui est de nature à provoquer l'angoisse sur un rythme d'angoisse; ce qui est de nature à provoquer l'enthousiasme, sur un rythme d'enthousiasme. L'un étant, par exemple, dans le resserrement, la contraction, l'autre dans l'épanouissement ou l'élargissement dynamique de telle sorte que le spectateur éprouve *physiquement* la sensation de l'acte représenté, ses rythmes physiologiques (battements de cœur, etc.) étant <conduits> en quelque sorte par le rythme des images.» Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Bd. 3. Paris: Éditions universitaires 1973, S. 284.

4 CINÉ-TRACT 15:
 «regardez les choses
 en face 10 secondes».
 Durch die Verwendung
 des Imperativs («regar-
 dez») werden die Zu-
 schauer:innen explizit
 dazu aufgerufen, sich Zeit
 zu nehmen, um das Bild
 zu betrachten und dessen
 ideologische Botschaft zu
 entziffern.



tungen versehen. Erinnernd an populäre Praktiken, die Jahre später im Kontext der «neuen Medien» entstehen, stellte das Dispositiv der CINÉ-TRACTS eine gemeinschaftliche Datenbank bereit, aus der die Nutzenden Bilder «beziehen» konnten, um ihre Filme und ihre eigenen politischen Narrative zu konstruieren. Doch diese Narrative waren stets offen für Veränderungen. Da bei jeder Vorführung andere CINÉ-TRACTS präsentiert und die Filme in beliebiger Kombination gezeigt wurden, war sichergestellt, dass jedes Mal ein anderer Diskurs entstand.

Bei der für die CINÉ-TRACTS charakteristischen «Montagepraxis» spielt die Interaktion zwischen visueller Information und Schrift eine zentrale Rolle. Die Schrift erscheint in Form von separaten Zwischentiteln oder handgeschriebenen Aufschriften auf der Bildoberfläche und fügt den fotografischen Zeugnissen so eine interpretierende Geste hinzu. In den meisten Fällen hat die Schrift eine subversive Funktion, indem sie die ursprünglich beabsichtigte Bedeutung des Bildes verändert oder völlig umkehrt. Dadurch lässt sich ein CINÉ-TRACT nicht sofort als homogenes Ganzes rezipieren. Es entsteht eine Distanz zwischen der Repräsentation und den Zuschauer:innen, da diese gezwungen sind, den Film als vielschichtige Bedeutungseinheit gleichzeitig zu *sehen* und zu *lesen*. Zugleich unterstreicht die Schrift auf der Oberfläche von Fotos und Dokumenten die materielle Existenz der Bilder und lässt den Moment der Enunziation im CINÉ-TRACT hervortreten. Über das Sehen des Bildes und Lesen des Textes hinaus nimmt der Zuschauer den ursprünglichen Schöpfungsakt wahr, die Intervention der «Hand», die für die Herstellung des CINÉ-TRACT verantwortlich ist. In einigen der Filme wird der Prozess des Schreibens, Auswählens und Durchstreichens von Wörtern während der Produktion des CINÉ-TRACT direkt vorgeführt (Abb. 4). Das Löschen von Text auf der



5 CINÉ-TRACT 16: Die Schrift auf der Oberfläche der abgefilmten Fotografien hebt die materielle Existenz des Bildes und des Films selbst hervor. Dadurch können die Zuschauer:innen die Eingriffe der «Hand» wahrnehmen, die für die Herstellung des CINÉ-TRACT zuständig ist.

Oberfläche eines Bildes war in den 1960er-Jahren keine leichte Aufgabe. Wenn also dasselbe Bild in einem anderen CINÉ-TRACT wieder auftauchte, blieb die Intervention durch die vorangehenden Nutzenden des Dispositivs sichtbar.

Überdies zeigen die CINÉ-TRACTS die Bilder in ihrer materiellen, fabrizierten und künstlichen Existenz, indem sie ihren Publikationskontext offenlegen (Werbeplakate, Magazin-Titelblätter, Fotos aus Zeitungen mit einer erkennbaren politischen Linie etc.) und so deren soziale Funktion des Re-Präsentierens ausstellen. Dadurch enthüllen CINÉ-TRACTS nicht nur die – oft verdeckten – ideologischen Kräfte, die die Produktions- und Rezeptionsprozesse der visuellen Kultur steuern, sondern auch die materiellen Bedingungen ihrer eigenen Herstellung. Nirgends ist dies offensichtlicher als in der Serie von FILM-TRACTS, deren (jeweils in der ersten Einstellung sichtbare) «Identifikationsnummern» handgeschrieben auf der Kodak-Filmpackung erscheinen, die für den Dreh der Filme selbst verwendet wurde (Abb. 5). Diese Filme bieten ein perfektes Beispiel der konstanten Interaktion zwischen den Bestimmungsmerkmalen des Dispositivs.

Der Apparat wird in der an die Zuschauer:innen adressierten Darstellung ausgestellt. Die Zuschauer:innen wiederum werden von der Darstellung im CINÉ-TRACT aufgefordert, sich politisch aktiv zu engagieren, während sie gleichzeitig über eine mögliche Form dieses Engagements informiert werden: die Herstellung neuer CINÉ-TRACTS. Diese sind ein visuelles Ausdrucksmittel, das allen zur Verfügung steht, die ihre eigene soziopolitische Situation analysieren und anderen mitteilen wollen.

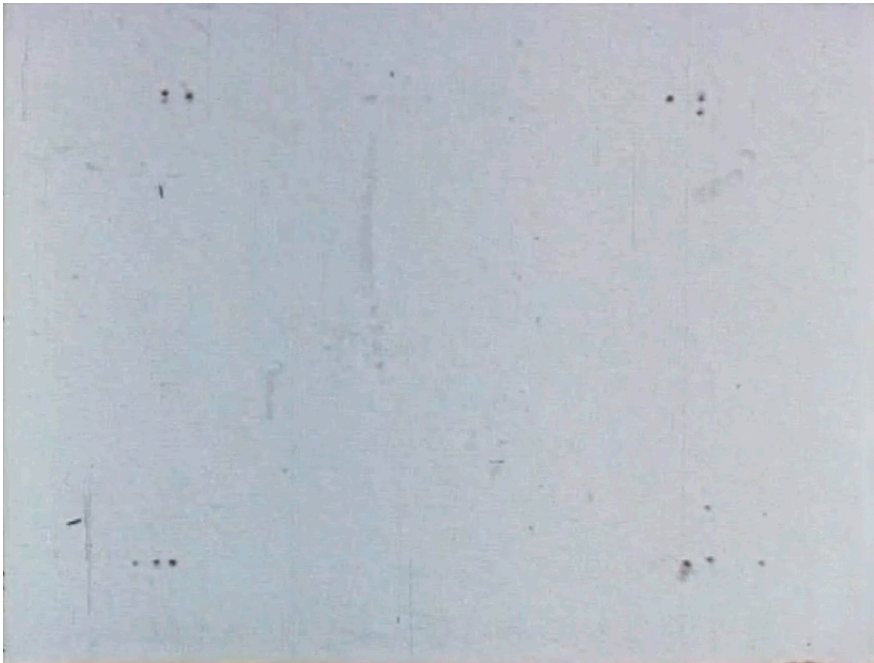
Auf diese Weise als Dispositiv rekonstruiert, bietet das Projekt der CINÉ-TRACTS ein einzigartiges Modell einer nicht-hierarchischen Plattform des freien Austauschs. Die ursprünglichen «Autoren» der angeeigneten Bilder waren unwichtig (wie im Übrigen auch die «Autoren» des CINÉ-TRACT selbst). Es war die jeweilige Verwendung der Bilder, die das fotografische Zeugnis politisierte. Das Bild wurde nicht länger als materielles Objekt gesehen, das dem Urheberrecht unterstellt war, sondern als ein Stück visueller Information, das traditionelle autoritäre Strukturen umgehen und frei unter Nutzenden zirkulieren konnte. Dies brachte ein lang vergessenes Konzept zur Sprache: den Raum der Gemeinschaft. In der Tat war das Projekt Teil eines breiteren Paradigmenwechsels innerhalb des politischen Widerstands, der sich während der Revolten vom Mai 1968 abzeichnete: Durch die Besetzung von Schulen, Universitäten und Fabriken wollten die Aufständischen die soziale Funktion dieser Institutionen von privaten Interessen loslösen und sie zurück in den Gebrauch der Allgemeinheit geben. Was die freie Aneignung von visueller Information betrifft, findet das Dispositiv der CINÉ-TRACTS heute ein Echo im Kontext der «neuen Medien» und der freien Zirkulation von Bildern im Internet. In ihrem politischen Anliegen stellen die CINÉ-TRACTS ein historisches Modell, dessen Potenziale im Kontext zeitgenössischer Praktiken zu aktualisieren wären.

Aus dem Englischen übersetzt von Susie Trenka

Volker Pantenburg

Object Lesson

Acht Anmerkungen zu Morgan Fishers PRODUCTION STILLS



Kaum eine mediale Konstellation ist in den letzten Dekaden so häufig Gegenstand der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung gewesen wie diejenige von Fotografie und Film. Mit anhaltender Attraktivität lädt die Differenz zwischen ihnen dazu ein, aus der Konfrontation beider Bildtypen weitreichende Bestimmungen des bewegten und unbewegten Bildes abzuleiten. Im Fokus stehen dabei ganz unterschiedliche

Aspekte: Häufig sind es, wie bei Roland Barthes oder Raymond Bellour, die jeweilige Zeitlichkeit und damit verbundene Möglichkeiten und Begrenzungen; in anderen Fällen, etwa bei Christian Metz, ist es die medial unterschiedlich starke Affinität oder Resistenz gegenüber fetischisierenden Zugriffen; für andere wiederum, so für Laura Mulvey, sind die jeweils evozierten Zuschauerkonzepte zwischen Illusionsbildung und analytischer Reflexion besonders wichtig; die Liste wäre leicht fortzusetzen.¹ Fotografie ist dabei oft der wenig trennscharfe Sammelbegriff, unter dem angehaltene Filmbilder, Kaderausbildungen und materiell, als Artefakte vorkommende Fotografien innerhalb diegetischer Weltentwürfe gefasst werden.

Es gibt zahlreiche Argumente für die ungebrochene Attraktivität dieser Konstellation, die auch im deutschsprachigen Raum regelmäßig Konferenzen, Publikationen und Alliterationen provoziert hat.² Offenbar ist der Berührungspunkt beider Medien bis heute eine Nahtstelle, an der grundlegende Fragen der Produktion und Rezeption von Bildern hervortreten. Ein Grund dafür ist, dass sich im Zusammentreffen beider Medien – zumindest implizit – immer schon medienhistorische und medienontologische Fragen überkreuzen. Wer über Fotografie und Film spricht, so könnte man sagen, kommt nolens volens zurück auf eine der Urszenen filmischer Artikulation. Er kehrt zurück zu den Brüdern Lumière und ihrer Vorführpraxis, das Bild in der Projektion aus dem Stand heraus in Bewegung zu versetzen. Und er agiert – implizit oder ausdrücklich – im Horizont systematischer Fragen nach Zeitlichkeit und Illusionsbildung, die von Zenon über Bergson hin zu Deleuze und anderen nicht aufgehört haben zu faszinieren. Gerade in ihrer engen, beinahe inzestuösen Verwandtschaft zum Film und der gleichzeitig überaus markanten Differenz eignet sich die Fotografie wie kein anderes Medium, ein unerschöpfliches Spiel von reflexiven Prozessen in Gang zu setzen.

Mit ähnlich großer Begeisterung wie im Feld der Theoriebildung ist die Berührung beider Medien auch in filmischen und fotografischen Praktiken immer wieder neu in Szene gesetzt worden. Sei es aus der Perspek-

- 1 Zentrale Texte der hier angedeuteten Debatten: Roland Barthes, «Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins» [franz. 1970], in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Kritische Essays)*, Bd. 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 47–66; Raymond Bellour, «Der nachdenkliche Zuschauer» [franz. 1984], in: *EIKON* 7/8 (1993), S. 63–66; Christian Metz, «Foto, Fetisch» [amerik. 1985], in: Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 4: 1980–1995. München: Schirmer/Mosel 2000, S. 345–354; Laura Mulvey, «The Pensive Spectator», in: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006, S. 181–196.
- 2 Gusztáv Hámos / Katja Pratschke / Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt*. Marburg: Schüren 2009; Stefanie Diekmann / Winfried Gerling (Hg.) *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript 2010.

tive des unbewegten Bildes, wenn in Arbeiten der zeitgenössischen Kunst Fotografien montiert, in Sequenzen arrangiert und in filmisch-narrative Zusammenhänge versetzt werden,³ sei es im Modus des Bewegtbildes, das im Blick auf die Fotografie mit Phänomenen der Stillstellung und der Pose kokettiert. Besonders die Geschichte des Experimentalfilms ist voller Beispiele, in denen fotografische und filmische Praktiken sich flirtend oder kompetitiv, agonal oder freundschaftlich begegnen. Hollis Framptons (*NOSTALGHIA*) (US 1971), Michael Snows Arbeiten mit Dia-Projektionen (*A CASING SHELVED*, CA 1970) oder Gary Beydlers *PASADENA FREEWAY STILLS* (US 1974) sind hier nur die kanonische Spitze des fotofilmischen Eisbergs.

Morgan Fishers Kurzfilm *PRODUCTION STILLS* (US 1970) führt auf besonders vertrackte Weise vor, wie die Ambivalenz von enger Verwandtschaft und radikaler Differenz in Szene gesetzt werden kann. Mein Text wird im Folgenden ausschließlich von diesem Film handeln, und ich werde ihn nur punktuell in foto- und filmtheoretische Diskurse einbetten. Fishers Film, so die Hypothese, ist selbst ein *Theoriefilm*, dessen Dynamik lediglich in diskursive Sprache übersetzt werden muss. Den Film zu kommentieren, bedeutet daher: diejenigen Eigentümlichkeiten auszubuchstabieren und in Begriffe zu übersetzen, die der Film vorführt und ausagiert. Was folgt, sind acht knappe Anmerkungen zu *PRODUCTION STILLS*, die jeweils von einer der Fotografien begleitet werden, die der Film zugleich produziert, entwickelt und vorführt.

3 Vgl. etwa Karen Beckman / Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press 2008; Eivind Røssaak (Hg.), *Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012.



I.

PRODUCTION STILLS, 16 mm, Farbe, Lichtton, gedreht 1970, zeigt in 11 Minuten acht Fotografien. Bei den Bildern handelt es sich ausnahmslos um *production stills* im strikten Wortsinn. Vor allem im klassischen Hollywoodkino, aber mitunter auch noch heute stellen Produktionsfotos ein zentrales Element in der Werbekampagne aktueller Filme dar. Vom Standfotografen am Set des Films gemacht, dienen die Bilder in unterschiedlicher Weise dazu, den Film zu vermarkten. Zusammen mit anderen Werbematerialien werden sie an die Presse verschickt und in Zeitungen abgedruckt, in den Lobbys und Schaukästen werden sie von den Kinobetreibern als Aushangfotos präsentiert. Die Praxis der *production stills* basiert auf einer strengen, nicht hintergehbaren räumlichen und zeitlichen Trennung. Der Film selbst und seine *production stills* fallen notwendig auseinander. «Production stills, as documentations of the means by which a film is produced», schreibt Morgan Fisher, «are necessarily excluded from the film whose production they document. This is a law, and this is the law that PRODUCTION STILLS violates.»⁴ Fishers Film verletzt dieses ökonomische und prag-

4 Morgan Fisher, «PRODUCTION STILLS» [1985/1999/2003], in: Sabine Folie / Susanne Titz (Hg.), *Morgan Fisher. Writings*, Ausst.-Kat. Mönchengladbach: Museum Abteiberg 2011, Wien: Generali Foundation 2012. Köln: Walther König 2012, S. 29–32, hier S. 29. Zu Morgan Fishers Werk erschien 2017 ein E-Book mit Texten von Jean-Philippe Antoine und

matische Gesetz, aber er kann es nicht vollständig außer Kraft setzen. Der Gesetzesbruch operiert stattdessen mit einer strategischen Faltung. Ein paratextuelles Objekt – das *production still* –, das kategorial außerhalb der Grenzen des gerahmten Werkes angesiedelt ist, wird in den Raum und die Zeit dieses Werks hineingefaltet. Die Fotos wandern von der Lobby auf die Leinwand, und sie wechseln dabei zugleich ihren temporalen Index. Aus dem Bereich *vor dem Film* oder *nach dem Film* migrieren sie in die Filmzeit selbst hinein.

Innerhalb der Werkkategorie der *production stills* wird üblicherweise zwischen «Arbeitsfotos» und «Szenenfotos» unterschieden. Während erstere das Filmteam und die Schauspieler beim Einrichten oder Drehen einer Szene dokumentieren, zeigen Szenenfotos einen Ausschnitt der filmischen Handlung.⁵ In PRODUCTION STILLS kollabiert diese Unterscheidung. Was die abgebildete Szene zeigt, ist Arbeit, und die abgebildete Arbeit besteht ihrerseits darin, die Szene einzurichten. In grundlegenderer Weise, als dies fiktionalen Filmen möglich ist, steht die Filmproduktion hier vollständig im Zentrum. Der Film zeigt, fragmentarisch und zugleich in frappierender Vollständigkeit, seine eigene Produktion, und indem er dies so nüchtern und gewissenhaft wie möglich tut, gerät er zum Dokument von nichts anderem als dieser Produktion selbst.

Voraussetzung für dieses Manöver ist die Sofortbild-Technik, für die der Markenname Polaroid steht. Das Aufflackern des Blitzes, das Geräusch des Auslösers, die Entwicklung des Abzugs, all das geschieht im Laufe des Films acht Mal und dauert alles in allem jeweils wenig mehr als eine Minute. Abzug für Abzug entsteht auf der Leinwand ein immer vollständigeres Bild dessen, was sich im Off, jenseits der Grenzen des Bildes, abspielt bzw. vor einigen Augenblicken abgespielt hat. Was die Integrität dieser Szene angeht, gilt – wie bereits bei der Frage nach «Szene» oder «Arbeit» – ein *sowohl als auch*. Denn PRODUCTION STILLS ist in geradezu paradigmatischer Weise ein aristotelischer Film, der sich strikt an die Einheit von Raum und Zeit hält. Was uns präsentiert wird, ist eine einzige Einstellung, die ihren Handlungsort von wenigen Quadratmetern nie verlässt. Aber zugleich ist das, was wir zu sehen und zu hören bekommen, aufgrund der simplen Abfolge von acht Fotografien ein fragmentierter, zersplitterter Raum, den eine grundlegende Asynchronität durchkreuzt, zu der später mehr zu sagen sein wird.

Christa Blümlinger, Sabine Folie, Laura Mulvey, Constanze Ruhm, Matthias Müller, Christophe Gallois und Morgan Fisher. Vgl. Jean-Philippe Antoine / Christa Blümlinger (Hg.), *Morgan Fisher, Off-Screen Cinema*, Dijon: Les presses du réel 2017.

5 Vgl. Winfried Pauleit, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2004, S. 26.



II.

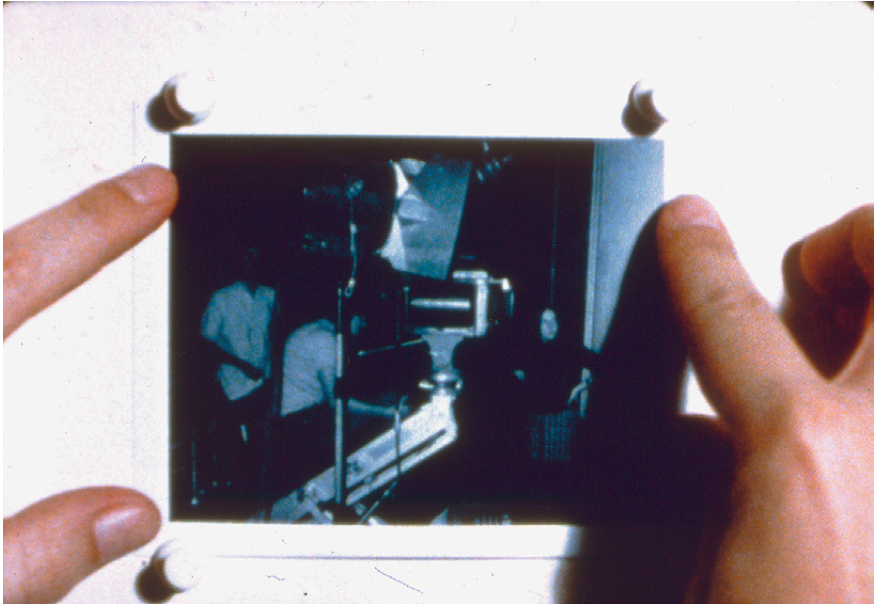
Es ist äußerst ungewöhnlich, dass ein Avantgardefilm an einem Hollywood-Set gedreht wird. Üblicherweise – ausgenommen die meist kritische Appropriation existierender Filmmaterials im Found-Footage-Film – suchen Experimentalfilme größtmögliche Distanz zum kommerziellen Studiosystem und seinen illusionären Versuchungen. Anders *PRODUCTION STILLS*. Drehort ist hier das Studio eines durchschnittlichen Hollywoodfilms, die Akteure bilden ein Team, das mit Kameramann, Toningenieur, Assistentin und Standfotograf alle arbeitsteiligen Funktionen einer kleinen filmindustriellen Crew erfüllt. Morgan Fisher beschreibt die Dreharbeiten in diesem Sinne als *enactment* einer Hollywood-Produktion und zählt deren Komponenten auf:

[A] Mitchell camera on a Moviola crab dolly on a sound stage, a Fisher sound boom for the microphone, and, in a condensed form, a Hollywood crew, including a still photographer. The film shows us the array of equipment and people that we see in a commercial film about the making of movies, for example, *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN*.⁶

6 Fisher, «*PRODUCTION STILLS*», S. 30.

Mag sein, dass der Film vordergründig so funktioniert wie *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN* (Vincente Minnelli, US 1962), *LE MÉPRIS* (Jean-Luc Godard, FR/IT 1963) oder andere Filme dieses Typs. Aber zugleich ist auch hier vor allem die Differenz augenfällig. In den genannten Spielfilmen wird zwar eine Filmproduktion gezeigt, aber per definitionem kann dies nicht die Produktion des Films sein, den wir gerade sehen. Stets ist mindestens eine weitere Filmkamera im Spiel, die uns die Kamera, die den innerfilmischen Film aufzeichnet, zeigt. An exakt dieser Stelle kommt in Fishers Film die Fotografie ins Spiel. Denn erst durch den medienreflexiven Sprung zur Polaroid-Fotografie wird eine Selbstbeobachtung im strengen, mehr als nur metonymischen Sinne möglich. Erst durch das Polaroid wird das absolute Off in das Blickfeld der Kamera hineingeholt. Das Filmset ist dabei vor allem der Ort, an dem sich die diversen, menschlichen und nicht-menschlichen Darsteller dieses *enactments* treffen: die Mitchell-Kamera und der Dolly, eine rudimentäre Studiobeleuchtung, das Mikrofon sowie die jeweils mit ihnen verbundenen Akteure. In einem anderen Foto als dem, das am Anfang dieses Textabschnitts gezeigt wird, sehen wir auch Kopfhörer und ein Tonbandgerät sowie einen Tisch, auf dem unterschiedliche Dinge versammelt sind, dazu eine Filmklappe, die in einem Film mit nur einer Einstellung wie ein ironisches Requisit wirkt. Zwischen allen diesen Objekten spielt die Fotografie eine besondere Rolle. Sie ist zwar ein weiteres transportables Objekt, aber zugleich der mediale Träger, der den regelmäßigen Pendelverkehr zwischen Off und On organisiert und den Status der Dinge und Objekte ebenso wie den der Akteure entscheidend verändert. In dem Moment, in dem die Fotos ins Bild gerückt werden, findet eine Transformation statt. Die technisch-funktionalen Objekte – Kamera, Mikrofon etc. –, werden zu Requisiten (sie wechseln von der Produktionsseite auf die des filmischen Texts und der Rezeption), während die Crewmitglieder nicht mehr als Arbeiter, sondern als Darsteller in den Blick geraten, als «Objekte unter Objekten», wie Siegfried Kracauer einmal angemerkt hat.⁷ Das Set, so könnte man in der Fluchtlinie des Begriffs *enactment* formulieren, ist eine Bühne, ein szenischer Raum, der sukzessive nach tendenziell filmischen Kriterien in acht Einzelbilder aufgelöst wird.

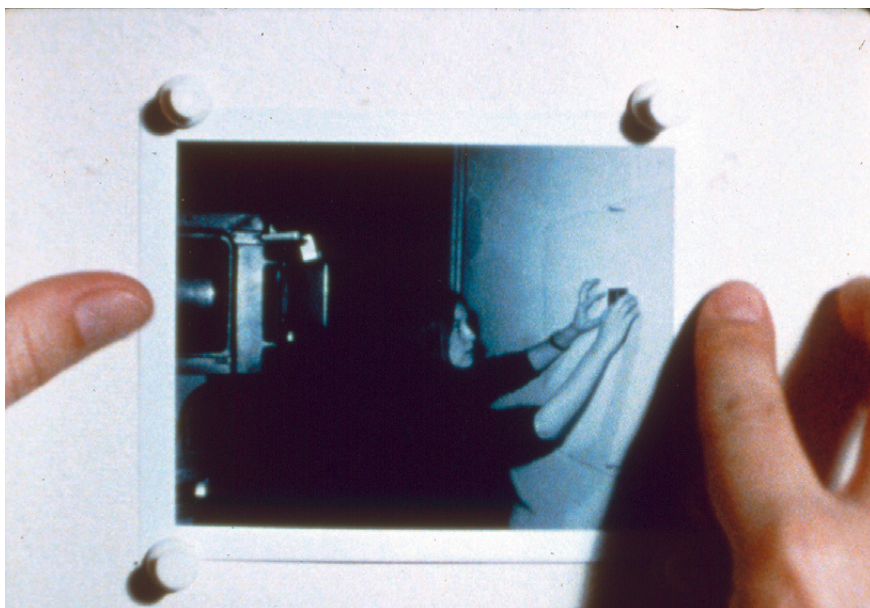
7 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [amerik. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 140.



III.

In meiner Beschreibung ist bisher ein Element unerwähnt geblieben, das den Austausch zwischen On und Off und damit die fortwährende Übersetzungsleistung zwischen Film und Fotografie reguliert: die Hände. Jedes der acht *production stills* wird von zwei Händen an der unscheinbaren Studiowand befestigt. Im darauffolgenden Foto werden wir diese Hände mit einer Person verbinden können, zu diesem Zeitpunkt sind sie noch anonym und verbinden sich nur vage mit den Stimmen aus dem Off. Die Hände fixieren das erste Bild zu Beginn des Films mit vier Reißzwecken, schieben die späteren Fotos seitlich in die so entstandene provisorische Halterung, korrigieren die Position und stellen sicher, dass alles angemessen und vollständig im Bild zu sehen ist. Einerseits legen diese Hände Zeugnis von den Personen ab, die im Off des Bildes mit der Produktion dieser Bilder beschäftigt sind. Andererseits jedoch agieren sie offenbar in strikter Funktion dessen, was sich aus der medialen Anordnung, dem grundlegenden Dispositiv von Fishers Film, ergibt. Sie tun exakt das, was die Begegnung von 16-mm-Film und Polaroid-Packung fordert. So sehr sie zunächst als autonome Akteure erscheinen, so wenig ästhetischer Spielraum ist ihnen im Rahmen der konzeptuellen Spielregel gegeben.

Es wäre problemlos möglich, die Fotos bildfüllend zu zeigen und auf dieser Ebene das fotografische mit dem filmischen Bild verschmelzen zu lassen. Offenbar soll die Geste mit ins Bild und die Prozessualität der Film-/Foto-Produktion mitausgestellt werden. In der pragmatischen und ästhetischen Entscheidung für diese Kadrierung kommen aber noch weitere Aspekte ins Spiel. So wird die Fotografie im direkten Größenvergleich mit den Fingern als Ergebnis eines Maßstabswechsels gekennzeichnet, indem aus dem realen Set sein maßstäblich verkleinertes Modell wird. Und auch die disproportional und ironisch wirkende Entscheidung, einen fast ausschließlich aus Schwarz-Weiß-Fotografien bestehenden Film in Farbe zu drehen, wird erst durch den Blick auf die Hände als einziges farbiges Element sichtbar.



IV.

Immer wieder ist der Versuch unternommen worden, den Medien Film und Fotografie ihr je spezifisches Tempus zuzuordnen. Dabei wird dem Film oft das Präsens zugeschrieben, weil er den Zuschauer mit einem stets wechselnden, in die Zukunft orientierten Zeitvektor konfrontiert und darin eine tendenziell präsentische Bindung erzeuge. Die Fotografie hingegen wird ebenso häufig als Medium des Vergangenen charakterisiert, das mit Abgeschlossenem, Unwiederholbarem assoziiert werden müsse.⁸ Eine Vielzahl von Dichotomien lässt sich an diese Unterscheidung anlagern und auf die beiden Medien verteilen: Verlebendigung vs. Tod, Erinnerung vs. Erleben, Illusion vs. Halluzination und so weiter.⁹

8 Vgl. Metz, «Foto, Fetisch», S. 349: «Das Foto bewahrt die Fragmente der Vergangenheit *(wie Fliegen im Bernstein)*.» (Metz zitiert hier Peter Wollen.) Der besonders seit Barthes' *Die helle Kammer* virulenten Verknüpfung von Fotografie und Tod widmet Katharina Sykora ihre monumentale Studie *Die Tode der Fotografie*, in der sie die motivischen und medientheoretischen Verschränkungen zwischen Fotografie und Tod in all ihren Verästelungen analysiert: «Die Toten und der Tod haben demnach im fotografischen Bild ein besonders adäquates Medium gefunden; in ihm gewinnen sie ein Dasein besonderer Art, das aus einer gemeinsamen grenzgängerischen Dimension von Zeit und Raum resultiert.» Katharina Sykora, *Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch (Die Tode der Fotografie, Bd. 1)*. München: Fink 2009, S. 16.

9 Für eine Problematisierung dieser schematischen Zuordnung siehe Gilberto Perez, *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore / London: Johns Hopkins University Press 1998, S. 34–37.

An Morgan Fishers Film geht dieser Schematismus vorbei. Was auf den Fotos zu sehen ist, ist nicht einfach vergangen, sondern Bestandteil eines offenen, durch jedes neu hinzukommende Bild immer präziser erfassten Prozesses. Es ist, so würde ich argumentieren, weder einfach Vergangenheit noch Gegenwart, sondern entweder beides oder keines von beidem. Am ehesten noch begegnet uns hier der Zeitmodus des *present perfect*; ein Augenblick, dessen Entstehen wir in Form des Blitzlichts gesehen und als Klick des Auslösers gerade eben noch im Off gehört haben, wird nun im Polaroid gebannt und ins On der Kamera geschoben, entfernt sich sukzessive, Sekunde für Sekunde, weiter von seinem Entstehungspunkt und wird schließlich vom folgenden Bild ersetzt.

In seinem kurzen Text «Fire and Ice» (1984) schlägt Peter Wollen eine hilfreiche Differenzierung vor. Der stereotypen, auch von Roland Barthes propagierten Entgegensetzung einer filmischen Gegenwart und einer fotografischen Vergangenheit widerspricht Wollen in aller Deutlichkeit: «Clearly there is no intrinsic <tense> of the still image, any <past> in contrast with a filmic <present>, as has often been averred. Still photography, like film (and like some languages), lacks any structure of tense, though it can order and demarcate time.»¹⁰ Um genauer zu spezifizieren, in welcher Weise solche Zeitordnungen und -markierungen erfolgen können, bringt Wollen die linguistische Kategorie des *Aspekts* ins Spiel. So sei das zeitliche Regime abgebildeter Fotografien vor allem davon abhängig, ob sie *Zustände*, *Ereignisse* oder *Prozesse* abbildeten. Die narrative Funktion der Einzelbilder richte sich dabei danach, in welcher Reihe sie stehen. «Still photographs», schreibt Wollen, «cannot be seen as narratives in themselves, but as elements of narrative. Different types of still photograph correspond to different types of narrative element.»¹¹ Damit verschiebt sich der Fokus auch von der vordergründigen Frage nach bewegt vs. unbewegt, die so viele Auseinandersetzungen mit der Mediendifferenz umtreibt, auf die nach der Anordnung und Sequenzialität. Das entscheidende Kriterium ist aus dieser Perspektive, so Wollen, das «sequencing (editing, découpage) which made the main difference by determining duration differently».¹²

In Morgan Fishers Film lässt sich sehr genau beobachten, wie sich in der Sukzession der Fotos eine Reihe von Mikrovergangeheiten zu einer Sequenz fügt; es geht nicht um einen Zustand (wie den des *Vergangenen*), sondern um die Prozesshaftigkeit. Auch wenn es kein *editing* im strengen Sinne gibt, sondern eine Art «manuelle Montage» innerhalb der elfminütigen Einstellung, hängt von der Abfolge alles ab. Die Einzelfotos machen nur im Rahmen dieser Bildreihe Sinn; sie entwickeln ihre Pointe nur, indem sie den Prozess der Produktion in seiner Vollständigkeit zeigen.

10 Peter Wollen, «Fire and Ice» [1984], in: David Company (Hg.), *The Cinematic*. London: Whitechapel 2007, S. 108–113, hier S. 112.

11 Ebd., S. 110.

12 Ebd.



V.

Morgan Fisher schlägt vor, *PRODUCTION STILLS* als *Readymade* zu beschreiben. Er bezieht sich dabei weniger auf Marcel Duchamps ikonische Objekte wie das *Pissoir* (*Fountain*, 1917) oder den Flaschentrockner (*Porte-bouteilles*, 1914), sondern hat das erweiterte Konzept im Auge, das der Künstler im späteren Verlauf seines Lebens entwickelte und das Fisher wie folgt resümiert: «Marcel Duchamp said that a tube of paint, because it is manufactured, is a *readymade*, and so a painting, because it combines *readymades*, is itself a *readymade*.»¹³ Ganz in Duchamps Sinne, so Fisher weiter, kombiniere *PRODUCTION STILLS* «two manufactured objects, a roll of motion picture film and a pack of Polaroid film». ¹⁴ Die Anzahl von acht Fotografien entspricht der Anzahl von Abzügen in einer Standardpackung Polaroid, die Länge des Films der Standardlänge eines 16-mm-Films. Man könnte insofern sagen, dass dies weniger ein Film von Morgan Fisher ist – die Abwesenheit von Titel und Credits stützt diesen Eindruck – als ein Film, dessen Autorschaft einer 16-mm-Filmrolle und einer Packung Polaroid-Bilder zugeschrieben werden muss. Tatsächlich sind Struktur und

13 Es liegt auf der Hand, dass diese erweiterte Definition zu einer inflationären Multiplikation von *Readymades* führt, die es schwer macht, überhaupt die Außengrenzen des Felds zu ziehen.

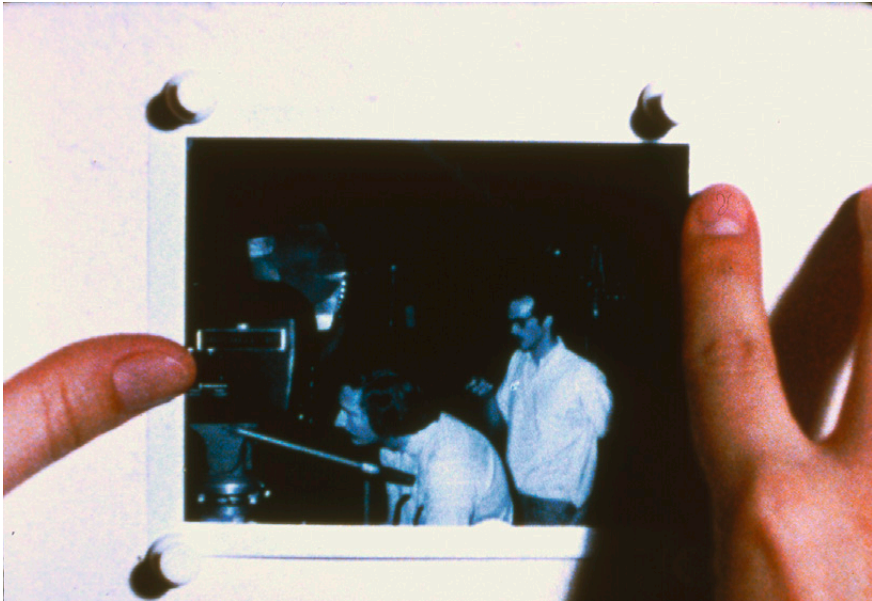
14 Fisher, «*PRODUCTION STILLS*», S. 31.

Inhalt dieses Films weitgehend unabhängig von jeder individuellen Entscheidung, sie sind vor allem das Ergebnis der Begegnung zweier industriell vorgegebener Standardgrößen. «The identity of PRODUCTION STILLS lies in its scheme: a film of standard length shows the pack of Polaroids that documents its production. The entirety of the film is contained in this simple idea, which, so to speak, already existed and so was available for anyone to select, just as a manufactured object is.»¹⁵ Das Interesse an der Ersetzung von individueller Autorschaft durch Strukturen, Standards, festgelegte Regeln, hat um 1970 herum Konjunktur. Dies lässt sich im sogenannten strukturellen Film ebenso beobachten wie in der Konzeptkunst oder den kanonischen Theorieentwürfen von Roland Barthes, Michel Foucault und anderen. Besonders an Fishers Film ist jedoch, mit welcher Bündigkeit, nüchternen Eleganz und Vollständigkeit die Delegation von Handlungsmacht an Objekte und ihre Standards erfolgt.



VI.

Bei aller Unscheinbarkeit ist die Tonspur von **PRODUCTION STILLS** für die zeitliche Orientierung und Desorientierung des Zuschauers unabdingbar. Wir sehen etwas, das vor wenigen Augenblicken stattgefunden hat, und wir hören die Geräusche eines *Jetzt*, von dem wir bereits ahnen, dass wir sein visuelles Pendant in wenigen Augenblicken sehen werden. Die irritierende Nach- und Vorträglichkeit, eine Dissoziation von Bild und Ton, ist – erneut ein für Fisher typisches, ironisches Paradox – dem Einsatz des Synchrontons geschuldet. Erst der Ton schafft eine homogene Umgebung für die Zerlegung des Raumes in acht Einzelbilder: hier der fixierte, eingefrorene Augenblick im Polaroid, dort die kontinuierliche, wechselnde Klangumgebung. Erneut begegnet uns die irritierende Gleichzeitigkeit zweier filmtechnischer Regimes. So simpel der Aufbau von **PRODUCTION STILLS** erscheint, so nachhaltig ist der Riss, der zwischen Bild und Ton verläuft.



VII.

Übersetzt in ein anderes theoretisches Modell, ließe sich *PRODUCTION STILLS* als Reflexion filmischer *agency* auffassen: Die Handlungsmacht geht vom Filmautor oder Regisseur auf die Dinge über, sie wechselt vom Künstlersubjekt zum massenproduzierten Objekt. Es bedarf lediglich der auslösenden Idee, die industriellen Standards als Handlungsimperativ aufzufassen und sich von ihnen diktieren zu lassen, was wie zu geschehen hat. Ebenso wichtig und zeitlich nahe liegender als Duchamp ist für Fisher die Konzeptkunst der 1960er-Jahre und hier besonders Sol Lewitt. In seinen «Paragraphs on Conceptual Art» (1967) bringt Lewitt die Idee eines konzeptuellen Plans auf eine subjektkritische Formel:

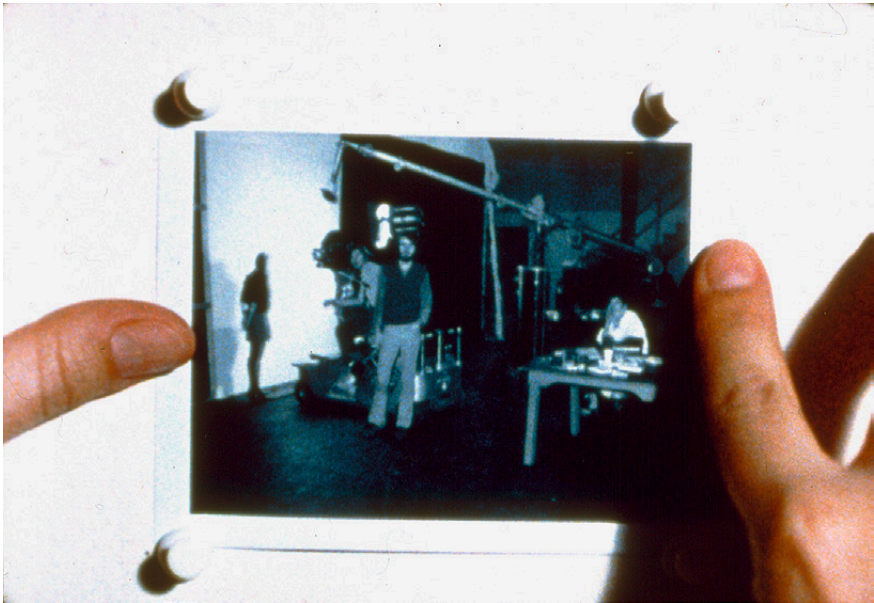
To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case, however, the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary,

the capricious, and the subjective as much as possible. This is the reason for using this method.¹⁶

In exakt diesem Sinne versteht sich Fisher als Instanz, von der die Elemente und die Produktionsmatrix ausgewählt werden, der sich dann aber aus dem Prozess so weit wie irgend möglich heraushält. Allerdings muss auch hier zugleich auf eine gegenläufige Dynamik zu den Vorstellungen des Konzeptualismus hingewiesen werden. Denn während die Konzeptkunst der Tendenz nach tatsächlich auf die Ausführung eines Werks ganz verzichten kann, ist Fishers Film geradezu materialistisch in seinem Beharren auf die zugrunde liegenden Medien und ihre industriellen Standards. Nur in seiner materiellen Ausführung macht *PRODUCTION STILLS* Sinn, auch wenn Fisher – nicht ohne Koketterie – darauf hinweist, dass es völlig unerheblich sei, dass er den Film gemacht habe. «The idea could have occurred to anyone, and it could have been selected by anyone it occurred to. Because the identity of the idea is in its scheme, any realization of the scheme is as good as any other, which is to say that all versions of the film would be the same, just as all examples of a manufactured object are the same, any one of which could become a readymade.»¹⁷

16 Sol Lewitt, «Paragraphs on Conceptual Art» [1967], in: Alexander Alberro / Blake Stimson (Hg.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, MA und London: MIT Press 1999, S. 12–16, hier S. 13.

17 Fisher, «*PRODUCTION STILLS*», S. 31 f.



VIII.

Viele der Aussagen, die sich zu **PRODUCTION STILLS** treffen lassen, laufen auf Paradoxien hinaus und weisen auf die gleichzeitige Gültigkeit einander scheinbar ausschließender Konzeptionen hin. Der Film ist zugleich Experimentalfilm und Industrieprodukt, Schwarz-Weiß und in Farbe. Auf der Tonebene müsste er mit gleichem Recht als synchron wie als asynchron gelten; auf der Bildebene ist er frei von jedem Schnitt, aber sehr wohl als sequenzielle Abfolge montiert. Jede einzelne dieser konzeptuellen Spannungen verdankt sich dem Wechselverhältnis zwischen Polaroid und 16-mm-Film. Man kann dies als reziprokes Beobachtungsverhältnis auffassen, als simples und elegantes Resultat einer Begegnung zweier medialer Standards. Eine andere Weise, diese Spannungen auf einen Begriff zu bringen, wäre, **PRODUCTION STILLS** als durch und durch medien-ironischen Film zu verstehen.

Birk Weiberg

***Film Stills* als postmediale Praktiken bei Cindy Sherman und James Franco**



1 James Franco, *New Film Stills*, 2014, Ausstellungsansicht, Pace Gallery, New York

Als der Schauspieler James Franco im Frühjahr 2014 seine Ausstellung *New Film Stills* in der New Yorker Pace Gallery eröffnet, löst dies bei der Kunstkritik einen Sturm der Entrüstung aus. Wie der Titel bereits erahnen lässt und wie spätestens beim Anblick der Arbeiten offensichtlich wird, handelt es sich dabei um Reinszenierungen von Motiven aus Cindy Shermans hinlänglich bekannter Fotoserie *Untitled Film Stills* (1977–1980) – allerdings mit dem bärtigen Franco als Darsteller der diversen zuvor von Sherman verkörperten Frauenrollen (Abb. 1). Roberta Smith von der *New York Times* beschreibt Francos fotografische Praxis als «uncomprehending cynicism» und ihn selbst als «embarrassingly clueless when it comes to

art».¹ Ihr Ehemann Jerry Saltz, ebenfalls Kunstkritiker, klassifiziert die Bilder als «things that look like art but are still bad» und vergleicht Franco mit George W. Bush, der kurz zuvor versucht hatte, mit Hundemalerei zu reüssieren, und dabei, so Saltz, eine bessere Figur gemacht hatte.² Der Grundtenor der meisten Kritiken ist, dass man Franco als Schauspieler achte und schätze, er sich aber besser nicht als bildender Künstler versuchen solle: «It's hard not to feel some sympathy for him, while also wishing that someone or something would make him stop», wie Smith ihren Verriss beendet. Von Sherman selbst wird eine Reaktion auf die Bilder kolportiert, die fast diplomatisch versucht, Franco aus der Schusslinie zu nehmen und die Ausstellung zu einer Frage des Kunstmarkts zu machen: «I was flattered, I can only be flattered. I don't know that I can say it's art, but I think it's weirder that Pace would show them than that he would make them.»³

Es ist nicht der erste Auftritt Francos als Künstler, aber durch den selbst hergestellten Bezug zu Sherman scheint er das etablierte Kunstsystem provoziert zu haben. Die impulsiven Reaktionen blieben dabei weitgehend unbegründet, was einen zweiten Blick auf die Arbeiten von Franco und Sherman gerechtfertigt erscheinen lässt. Es geht mir im Folgenden zunächst darum, den Affront, den Francos Bilder allem Anschein nach darstellen, besser zu verstehen. Ein wesentlicher Aspekt der Irritation ist, dass seine Fotoserie einen direkten Vergleich mit ihrer Vorlage einzufordern scheint, ohne genügend Distanz zu wahren, um die Frage, wie eine solche Bezugnahme sinnvoll angelegt werden kann, entwickeln zu können. Mein Interesse liegt hier darin, wie Sherman und Franco Fotografie als Medium gegenüber anderen Medien wie dem Film positionieren und wie sich die Position der Fotografie in den gut vier Jahrzehnten, die beide Arbeiten trennen, gewandelt hat. Ein Zugang, der vorrangig nach der Rolle der Medien fragt und dabei die feministischen Aspekte von Shermans Fotoserie vernachlässigt, will nicht in Abrede stellen, dass diese wesentlich für deren Verständnis sind. Ein solcher Perspektivenwechsel hat aber auch den Vorteil, dass Francos Remake einen Gutteil seiner Provokation verliert, denn ein Hauptkritikpunkt daran war die Tatsache, dass seine zur Schau gestellte Männlichkeit als respektlos gegenüber dem vorgeblich bewunderten Original betrachtet wurde.

- 1 Roberta Smith, «Everybody Is Playing Somebody Else Here», in: *The New York Times*, 22.04.2014, <https://is.gd/oClKka> (03.03.2023).
- 2 Jerry Saltz, «At This Point, George W. Bush Is Actually a Better Artist Than James Franco», in: *Vulture*, 24.04.2014, www.vulture.com/2014/04/jerry-saltz-on-james-francos-new-film-stills.html (03.03.2023).
- 3 Cindy Sherman in Zoë Lescaze, «Cindy Sherman on James Franco's New Show: «I Don't Know That I Can Say It's Art»», in: *Observer*, 14.04.2014, <http://observer.com/2014/04/cindy-sherman-on-james-francos-new-show-i-dont-know-that-i-can-say-its-art/> (03.03.2023).

Für einen Vergleich der Arbeiten spricht zudem, dass beide zu Phasen entstanden sind, die für die künstlerische Fotografie und ihre institutionelle Verortung wichtige Wendepunkte darstellen. Die späten 1970er-Jahre standen zum einem für einen konzeptuellen Umgang mit dem Medium, der den Künstlern im Umfeld der *Pictures Generation* Zugang zu den Galerien für zeitgenössische Kunst ermöglichte, zum anderen für den Einzug der Fotografiegeschichte in die Kunstmuseen. In der jüngeren Vergangenheit sind diese Entwicklungen immer wieder vor dem Hintergrund diskutiert worden, dass das Medium Fotografie in seiner technischen Verfasstheit und seinen gesellschaftlichen Praktiken sich radikal gewandelt hat und nun digital und vernetzt in Erscheinung tritt. Was dieser Umbruch für die Fotografie als Kunstform bedeutet, wird seit Jahren unter dem Schlagwort *post-photography* debattiert. Symptomatisch hierfür ist eine Diskussionsreihe, die das San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) 2010 unter dem provokativen Titel *Is Photography Over?* veranstaltete – eine Frage, die man vielleicht weder bejahen noch verneinen kann, die aber in jedem Fall Ausdruck einer fundamentalen Verunsicherung ist. Diese Umbrüche bilden also den Horizont der folgenden Überlegungen.

Cindy Sherman

Bevor ich auf Shermans *Untitled Film Stills* eingehe, sei daran erinnert, was ein Film Still eigentlich ist. Es handelt sich dabei nicht um einen Einzelkader eines Filmes, sondern um eine Standaufnahme, die ein zum Filmteam gehörender Fotograf oftmals nach Abschluss der Dreharbeiten für eine Szene mit den Darstellern anfertigt. Eine Standaufnahme hat gegenüber einer Kadervergrößerung aus dem Filmmaterial verschiedene technische Vorteile, zudem steht sie in anderen Verwendungszusammenhängen und folgt eigenen ästhetischen Prämissen. Standaufnahmen dienen der Vermarktung eines Films in redaktionellen Beiträgen und Anzeigen in den Printmedien sowie in den Kinos selbst, deren Betreiber sie in den Außen- und Eingangsbereichen ihrer Häuser einsetzen. Relevant ist das insofern, als es sich bei ihnen immer schon um Fotografien handelt, die beim Betrachter einen filmischen Eindruck erwecken sollen. Sowohl aufgrund ihrer Inszenierung als auch unseres Wissens, dass es sich um Fotografien handelt, die einem Film zugehörig sind, werden sie auf eine im Bild nur angedeutete und unvollständig dargestellte Erzählung hin gelesen.⁴

4 In seinem Essay «Der dritte Sinn» beschreibt Roland Barthes dieses Phänomen anhand von Standbildern aus Sergej Eisensteins *IWAN GROSNY (IWAN DER SCHRECKLICHE, SU 1944)*. Es scheint also eine gemeinsame Eigenschaft von Fotografien aus und zu



2 Cindy Sherman,
Untitled Film Still, 1978,
Silbergelatineabzug,
25,4 x 20,3 cm (MP# CS-14)

Das trifft auch für Shermans je nach Zählweise 69 bzw. 70 *Untitled Film Stills* zu (Abb. 2). Als Standaufnahmen zeichnen sich die Fotos dadurch aus, dass sie keine in sich geschlossene Erzählungen anbieten, sondern die Frage aufwerfen, was zuvor geschehen ist und was danach passieren wird. So gibt es in vielen Bildern Gegenstände, die nicht als Attribute der jeweiligen Protagonistin fungieren, sondern als Vektoren auf Handlungszusammenhänge verweisen, die das Bild nicht offenlegen kann oder will. Darin unterscheiden sich Shermans Bilder noch nicht von der angewandten Standfotografie, die eben den Zweck verfolgt, beim Betrachter Neugier auf den zugehörigen Film zu wecken. Was die Fotos von Sherman dagegen von den Standaufnahmen des Kinos trennt, ist nicht einfach der Akt der Appropriation, sondern die Sparsamkeit der eingesetzten Mittel, die diesen möglich machen. Sherman spielt alle dargestellten Figuren selbst und nutzt bei Innenaufnahmen vorwiegend ihre eigenen Wohnungen und Ateliers jener Zeit. Selbstausröser und Stativ erlauben es ihr, so-

einem Film zu sein, die diese von Fotografien ohne Filmbezug unterscheidet. Roland Barthes, «Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins» [franz. 1970], in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Kritische Essays*, Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 47–66.

wohl vor als auch hinter der Kamera zu stehen. Ist dies bei Außenaufnahmen nicht möglich, so delegiert sie das Drücken des Auslösers an Freunde und Familienmitglieder. Ebenso wie Sherman an unser Bildgedächtnis appelliert, lässt sie dabei nie einen Zweifel daran, dass sie allein es ist, die diese Bilder erzeugt. Dieses geteilte Bewusstsein macht einen wesentlichen Teil der Intimität der Arbeit aus, die im Gegensatz steht zu den Produktionspraktiken des Kinos.

Im Hinblick auf die zuvor gestellte Frage nach der Rolle der Medien bei den *Film Stills*, ist zunächst einmal relevant, dass Sherman sich nicht auf Filme bezieht, sondern auf Fotos, die auf Filme verweisen. Sie tut dies, ohne dass ersichtlich wird, um welchen Film es sich jeweils handelt. Die *Untitled Film Stills* sind somit auch «unidentified film stills». Die werbend-verweisende Funktion der Bilder läuft ins Leere. Sie werden also selbstbezüglich. Und dieser Selbstverweis wird noch durch die Identität von Motiv und Fotografin unterstützt, die Arthur C. Dantos Doppelklassifizierung der *Film Stills* als Fotografie und Performance stützt, auch wenn er dies eher aus der vorgängigen Nutzung der Fotografie in der Performance-Kunst ableitet.⁵ Danto betont außerdem, dass Sherman sich auf B-Movies beziehe, weil deren Standaufnahmen sich nicht auf die Bekanntheit eines Stars verlassen können. Diese Fotos zeigen zumeist namenlose Personen, die nie sie selbst, sondern vermeintlich stereotype Figuren in dramatischen Situationen darstellen. Ebenso wie diese Darsteller verschwindet Sherman in den eigenen Bildern. Sie entwickelt – und das gilt für alle ihre Arbeiten – keine wiedererkennbare Persönlichkeit, was auch dazu beigetragen haben mag, dass Begegnungen mit der Künstlerin meist als überraschend geschildert werden, weil sich in ihnen offenbart, dass Betrachterinnen und Betrachter zuvor keine Vorstellung von ihr entwickeln konnten. Den anonymen Szenefotos stellt Danto Bilder von Stars gegenüber, die in der Regel auf dramatische Aspekte verzichten, weil der Star selbst Drama genug sei. Elizabeth Taylor ist zunächst einmal Elizabeth Taylor und erst dann Kleopatra oder wer auch immer. Folgt man Dantos Unterscheidung von Handlungs- und Personenbildern konsequent, so kann man sagen, dass Shermans Fotos weniger Figuren als vielmehr Situationen darstellen. Eine solche Lesart läuft der Annahme zuwider, Sherman übe mit den *Untitled Film Stills* Kritik an den von der US-amerikanischen Filmindustrie verbreiteten Frauenbildern, und kann sich zumindest indirekt auf Aussagen der Künstlerin stützen, wonach sie sich nicht nur auf das eigene mediale Gedächtnis, sondern auch auf zeitgenössische Publikationen zum europäischen Kunst kino als

5 Arthur C. Danto, «Photographie und Performance. Die Stills der Cindy Sherman», in: *Cindy Sherman. Untitled Film Stills*. München: Schirmer/Mosel 1990, S. 5–15.

Vorlagen berufen habe.⁶ Der kritische Gestus der Arbeit findet sich weniger auf einer inhaltlichen als auf einer formalen Ebene. Denn gerade durch die Lösung der Standbilder aus dem Verwendungszusammenhang des Kinos und die daraus folgende Funktionslosigkeit entsteht der Eindruck, dass es zwar ein Jenseits der Bilder, aber kein Jenseits der Medien gebe.

Rosalind Krauss

Die hybride Medialität von Shermans Bildern ist ein Phänomen, das in der Kunst der 1970er-Jahre vermehrt auftritt und von Rosalind Krauss rückblickend unter dem Begriff des Postmedialen (*post-medium condition*) analysiert wurde. Dieser ist schnell zum Schlachtruf verkürzt worden – etwa von Nicolas Bourriaud⁷ aber auch anderen –, als Abgesang auf die modernistische Medienspezifik Clement Greenbergs. Eine solche Vereinfachung lässt zunächst einmal außer Acht, dass es neben Krauss' Konzept verschiedene Diskurse gibt, die den Begriff des Postmedialen für sich in Anspruch nehmen. Krauss fasst darunter bestimmte künstlerische Praktiken und ihren Umgang mit den eingesetzten Medien. Daneben gibt es aber auch einen Begriff des Postmedialen, der sich auf die Digitalisierung und den Computer als eine Aufhebung von Medientrennungen bezieht (etwa bei Peter Weibel, Lev Manovich oder Domenico Quaranta).⁸ Und es gibt einen vorwiegend französischen, von Félix Guattari bestimmten Diskurs, der Medien als Massenmedien begreift und unter dem Postmedialen den Übergang von zentralistisch sendenden Institutionen zu dezentralen pluralistischen Kommunikationsformen versteht. Man kann verkürzt von einem ästhetischen, einem technischen und einem politischen Diskurs sprechen, wobei ich mich nur auf den ästhetischen Diskurs des Postmedialen beziehe.⁹

Gegenstand des ästhetischen Diskurses ist der veränderte Umgang von Künstlerinnen und Künstlern mit Medien seit den 1970ern Jahren. Krauss versteht unter dem Postmedialen nicht eine Kunst, für die Medien keine Rolle mehr spielen, sondern eine Ablösung von Vorstellungen ge-

6 Vgl. Cindy Sherman, «The Making of Untitled», in: David Frankel (Hg.), *Cindy Sherman. The Complete Untitled Film Stills*, Ausst.-Kat. New York: The Museum of Modern Art 2003, S. 4–16, hier S. 8.

7 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* [franz. 1998]. Paris: Les presses du réel 2002.

8 Peter Weibel, «The Post-Media Condition», in: *AAV. Postmedia Condition*, Ausst.-Kat. Madrid: Centro Cultural Conde Duque 2006, S. 98; Lev Manovich, «Post-Media Aesthetics», 2001, <https://is.gd/VxLWLF> (03.03.2023); Domenico Quaranta, «The Postmedia Perspective», in: *Beyond New Media Art*. Brescia: Link Editions 2013, S. 177–220.

9 Eine Zusammenfassung und Gegenüberstellung dieser drei Diskurse findet sich bei Andreas Broeckmann, ««Postmedia» Discourses. A Working Paper», 2013, <https://is.gd/uWO3Y2> (03.03.2023).

bener, als statisch verstandener Medien. Ausgehend von Jacques Derrida und seiner Auffassung von einer unmöglichen Identität entwickelt sie eine normative Ästhetik, die Medien als in sich differenziell denkt. Anders als beim Modernisten Greenberg geht es nicht mehr darum, das vermeintliche Wesen eines Mediums zu erfassen und herauszuarbeiten, sondern jeden Essenzialismus aktiv zu dekonstruieren. Als Beispiel zieht Krauss mehrere Arbeiten von Marcel Broodthaers heran, unter anderem die Werkgruppe *A Voyage on the North Sea* (1974), nach der sie einen ihrer in dieser Sache einflussreichsten Essays aus dem Jahr 1999 benennt. Broodthaers' verschiedene unter diesem Titel gefasste Arbeiten kommen technisch gesehen mal als Film, mal als Buch daher, aber gerade der Film könnte mit seinen statischen Aufnahmen von Fotografien und Gemälden sowie Texttafeln mit Seitenzahlen wohl kaum «unfilmischer» wirken. An die Stelle einzelner technischer Medien treten vom Künstler selbst geschaffene Dispositive wie etwa Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–1972).¹⁰

Dass das Präfix «post» auch bei Krauss nicht als ein zeitliches «nach» zu lesen ist, demnach Medien an sich als überwunden betrachtet werden, wird in ihrem fast zeitgleich entstandenen Aufsatz «Reinventing the Medium» deutlich.¹¹ Am Beispiel von James Coleman und seinen Dia-Serien mit synchronem Soundtrack entwickelt Krauss hier ihr Konzept einer künstlerischen Neuerfindung von Medien. Colemans narrative audio-visuelle Arbeiten wollen zunächst einmal keine Filme sein – und dies, obwohl sie in Ausstellungen in den entsprechenden *black boxes* gezeigt werden. Ihre spezifische Ästhetik entsteht dabei nicht nur aus der Verweigerung filmischer Bewegungen, sondern auch durch Bezüge auf andere Medien wie den Comic und vor allem den Fotoroman. Beiden ist gemein, wie Krauss feststellt, dass sie in ihren Bilderfolgen auf das beim Film übliche Stilmittel von Schuss und Gegenschuss verzichten und stattdessen Protagonisten in einem einzigen Bild vereinen, was eine veränderte Organisation der Blickachsen mit sich bringt. Figuren im Dialog schauen sich nicht mehr gegenseitig an, weil sich dann eine von ihnen von uns abwenden müsste, sondern man kann sagen, sie präsentieren uns ihre Gesichter und schauen aneinander vorbei aus dem Bild heraus. Durch die Adaption dieser Konventionen erfindet Coleman also sein eigenes Medium, indem er zunächst auf den Film verweist, sich dann aber sowohl technisch als auch ästhe-

10 Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Broodthaers, das Postmediale* [amerik. 2000]. Zürich und Berlin: diaphanes 2008.

11 Rosalind E. Krauss, «Reinventing the Medium», in: *Critical Inquiry* 25 (1999) 2, S. 289–305. Beide Texte von Krauss werden meist getrennt und in unterschiedlichen Kontexten rezipiert. Während *A Voyage on the North Sea* vor allem in Bezug auf die bildende Kunst gelesen wird, spielt «Reinventing the Medium» eher im Zusammenhang mit den Diskursen der Fotografie eine Rolle.

tisch von ihm abgrenzt. Mit einem Seitenhieb auf Jeff Wall und dessen von der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts inspirierten Fotomontagen legt Krauss nahe, dass die verwendete Referenz nicht mit dem Ziel der Aufwertung der eigenen Arbeiten appropriiert werden dürfe – eine Klausel, die wohl ebenso für Francos *New Film Stills* gelten könnte. Dagegen orientieren sich sowohl Cindy Sherman als auch James Coleman mit ihren Arbeiten an möglichst überkommenen und unbeachteten Formen der Massenkultur – am Aushangfoto des Kinos bzw. am Fotoroman – und führen dieses zur kritisch-intellektuellen Hochkunst. Dass die zunehmende Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Populär- und Hochkultur eine Voraussetzung für die Fotografie der 1970er-Jahre war, hat bereits Danto festgestellt. Aber anders als Krauss verstand er diesen Transfer noch nicht als Medienwechsel. Krauss' Doppelmodell des Postmedialen und der Medienneuerfindung hat sich als wesentlich einflussreicher und geeigneter erwiesen, um den Bruch mit der Moderne, der sich hier vollzieht, zu verstehen.

James Franco

Da die Kritiken zu James Francos Ausstellung der *New Film Stills* in ihren Beschreibungen der Arbeit und der Vorgehensweise des Künstlers allesamt recht oberflächlich geblieben sind, sei an dieser Stelle eine genauere Betrachtung nachgeholt. Nach eigenem Bekunden schrieb Franco zunächst zu jedem Originalfoto Shermans ein Gedicht. Diese Texte, die alle im Katalog der Ausstellung abgedruckt sind, umfassen mehrheitlich zwölf oder dreizehn Zeilen, aufgeteilt in vier Strophen mit einer möglichen Überhangzeile. Die Zeilen- und Verssprünge der Satz- bzw. Sinneinheiten arbeiten dabei oftmals gegen die gewohnte Formatierung und damit auch gegen die Lesbarkeit:

Untitled Film Still #54

I'm like Marilyn look alike
Caught in a Weegee celebrity snap;
Like James Dean on the Boulevard
Of Broken Dreams, collar up
Rebel style. Jimmy Dean knew
A picture was worth more
Than how you are in reality;
They're all we remember, how we do.
I'm dead now, but this picture lives
And that makes me happy.
If this is all I lived for,



3 James Franco, *New Film Still #50*, 2013, Silbergelatineabzug, 66x101 cm

You could say I lived for more
Than everyone around me.
Shit, I used to see that Catholic
Cemetery off the Freeway
In Brooklyn, three million interred,
All forgotten.¹²

Franco bietet in seinen Texten mögliche Geschichten zu den Bildern in Prosaform, als Monologe oder auch Dialoge, er interpretiert, vergleicht mit bekannten Schauspielerinnen, schweift ab zu persönlichen Anekdoten oder äußert gar seinen Unmut darüber, dass ihm nichts mehr zu den Bildern einfallt, weil sich Sherman wiederholt. Insgesamt vermittelt die heterogene und laut Franco in einer Nachtsitzung entstandene Textsammlung den Eindruck einer Fleißarbeit, die zwar mit Begeisterung begonnen, aber irgendwann nur noch ernüchtert zu Ende geführt wurde. Fotos von ihm gibt es zu jedem zweiten *Film Still* von Sherman (Abb. 3). Francos Reinszenierungen sind indessen sowohl in der Ausstattung als auch in den

12 James Franco, «Untitled Film Still #54», in: *James Franco. New Film Stills*, Ausst.-Kat. New York: Pace Gallery 2014, o.S.

verwendeten fotografischen Mitteln keine Kopien, die es auf eine Täuschung der Betrachterin bzw. des Betrachters anlegen. Die Ähnlichkeit reicht gerade aus, um jedes Bild als ein *Film Still* im Stil Shermans identifizieren und der jeweiligen Vorlage zuordnen zu können. Dass es ihm hierbei nicht um Mimesis geht, macht Franco bereits durch seinen Bart deutlich, den er auf den Bildern trägt.

Francos Bilder provozieren auf mehreren Ebenen, die von der Kunstkritik stets nur angerissen, aber kaum benannt wurden. Da ist zunächst der Vorwurf, Franco würde sich als Mann ein Stück feministischer Kunstgeschichte aneignen.¹³ Dies tue er, so ein weiterer Vorwurf, nicht nur mit mangelnder Ernsthaftigkeit, sondern auch aus primär ökonomischen Interessen. Was dagegen unbeachtet bleibt, ist die Umkehrung des Verhältnisses von Film und Kunst, von Performance und Fotografie, die wir hier vorfinden: auf der einen Seite die Künstlerin Cindy Sherman, die die Rolle einer Schauspielerin einnimmt, auf der anderen Seite der Schauspieler James Franco, von dem man nicht so recht weiß, ob er den Künstler, als der er hier auftritt, auch nur spielt. Wo Sherman durch ihren Wechsel der Rolle die Differenz zwischen Film und Kunst gerade betont, scheint Franco diese schlichtweg zu ignorieren, was einen wesentlichen Teil der Provokation ausmacht. Dazu kommt der Eindruck, dass seinen Bildern etwas fehlt, was Shermans Fotos auszeichnet und was mit der von Krauss geforderten Neuerfindung des Mediums zu tun hat. Krauss erwähnt Sherman in «Reinventing the Medium» nur in einer kurzen, aber hilfreichen Fußnote, die ihren Medienbegriff nochmals anschaulich macht: «It is clear that Sherman's work needs to be examined in relation to the phenomenon of inventing a medium rather than the almost exclusively photoconceptualist concerns that have been projected onto it.»¹⁴ Shermans Praxis bestehe darin, narrative Formate zu evozieren, was nur durch eine Hybridisierung, wie Krauss sie anhand von James Coleman vorgestellt hat, möglich sei. Sherman untergräbt dabei ebenso traditionelle wie konzeptuelle Vorstellungen von fotografischer Repräsentation, indem sie ihren semantischen Vektor in eine Nebelbank aus kollektiver Erinnerung und individueller Imagination richtet. Francos Bilder dagegen sind vollkommen opak. Sie sind scheinbar als konzeptuelle Praxis unmittelbar zu erfassen, die zwar nicht mehr einen Ausschnitt der Welt, dafür aber ihr eigenes knappes Regelwerk repräsen-

13 Der vorliegende Text ist zwischen 2015 und 2017 entstanden, bevor mehrere Frauen Vorwürfe wegen sexueller Übergriffe gegen Franco erhoben haben. Dadurch hat sich eine Reihe zusätzlicher Fragen auch in Bezug auf die hier besprochene Arbeit ergeben, die heute zu einer anderen Darstellung von Francos nun ruhender Kunstkarriere führen würde.

14 Krauss, «Reinventing the Medium», S. 303.

tiert. Und dieses besteht aus der Überlagerung zweier Formate, nämlich der emanzipatorischen Konstruktion des eigenen Bildes, wie sie Sherman betreibt, und dem als narzisstisch verrufenen Format des Selfies.¹⁵ Wie sehr diese Verschmelzung der Formate als Angriff auf Sherman gesehen werden kann, mag ein offener Brief von Miranda July veranschaulichen, die wie Franco als Autorin, Regisseurin, Darstellerin und Künstlerin arbeitet. July gratuliert darin Sherman zu ihrem Beitrag zum Feminismus, der für sie aber weniger in Shermans Arbeiten als in ihrem Lebensentwurf selbst begründet liegt: «Das ist ein echter Geniestreich: keine Kinder zu haben und seine Tage damit zu verbringen, Bilder von sich selbst zu machen, und dennoch als elegant und nett wahrgenommen zu werden.»¹⁶ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Franco am Ende genau dieser Vorwurf der Eitelkeit trifft, dem Sherman so elegant, wie July sagt, entkommen ist. Der Widerspruch ließe sich nur auflösen, wenn man Franco eine kritische Haltung unterstellen und seine schlechte Maskerade als Mittel betrachten würde, um darauf hinzuweisen, dass auch Sherman immer Sherman bleibt.

Post-medium Conditions

Anstatt James Francos Arbeit als PR-Spektakel einer kommerziellen Galeriekette abzutun, möchte ich sie im Kontext seiner anderen Projekte als symptomatisch für einen künstlerischen Umgang mit Medien jenseits des Paradigmas des Postmedialen betrachten. Franco, der als Schauspieler zunächst durch TV-Serien und eine Nebenrolle in den SPIDER MAN-Filmen bekannt wurde, begann seine Kunstkarriere 2008, als ihm der Künstler John Carter, von dem Franco zuvor eine Arbeit gekauft hatte, ein gemeinsames Projekt vorschlug. Carter bat Franco, Szenen, die dieser zuvor in Kinofilmen und TV-Movies gespielt hatte, in einem minimalistischen Szenenbild und ohne die jeweiligen Kostüme und Partner erneut zu spielen. Der dabei entstandene Film ERASED JAMES FRANCO (US 2009) sollte alle bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Auftritte des Darstellers enthalten und – in Anlehnung an Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953) – zu einer Art Katharsis bei ihm führen (Abb. 4). Im Unterschied zu Rauschenbergs Original handelt es sich hier allerdings nicht um eine Löschung, sondern um eine Wiederholung, der aber dennoch dieselbe Funk-

15 Vgl. James Franco, «The Meanings of the Selfie», in: *The New York Times*, 26.12.2013, <https://is.gd/PZ3ap0> (03.03.2023).

16 Miranda July, «Die unverkleidete Frau», in: *Cindy Sherman. Untitled Horrors*, Ausst.-Kat. Oslo: Astrup Fearnley Museet 2013. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2013, S. 48–53, hier S. 50.



4 John Carter, *Erased James Franco*, 2008, Standfoto aus einem Super-16-mm-Film übertragen auf DVD und Digibeta, 63 Min. 34 Sek.

tion zugeschrieben wird, weil sie sich nicht mehr auf jemand anderen, sondern auf Franco selbst bezieht.¹⁷ Mit seiner distanzierten Wiederholung populärkultureller Schemata ähnelt der Film Shermans *Untitled Film Stills* weitaus stärker als Francos namentliche Kopie. ERASED JAMES FRANCO war bereits kurz nach seiner Fertigstellung im SFMOMA und dem New Yorker MoMA zu sehen, was auch damit zu erklären ist, dass der Film etablierte Praktiken der zeitgenössischen Kunst mit dem Star-Appeal Francos verbindet, den dieser gleichzeitig kritisch zu reflektieren vorgibt.

Diese Selbstbezüglichkeit hat Franco zu einem wesentlichen Merkmal seiner Projekte gemacht, zumindest soweit er sie im Kunstkontext präsentiert. Nach den Erfahrungen mit ERASED JAMES FRANCO und Kontakten zur Performance-Künstlerin Marina Abramović stellte er sich die Frage, inwiefern er sein Schauspiel aus einem konzeptuellen Gestus heraus praktizieren kann, also einer Haltung, die eher durch Kommentar und Kontext wahrnehmbar wird als durch Handlung selbst.¹⁸ Dieser Akt der Kontextverschiebung durch Zitate ist der fotografischen Praxis der

17 Der Film enthält zudem Dialoge aus John Frankenheimers *SECONDS* (US 1966) und Todd Haynes' *SAFE* (GB/US 1995), zwei Filmen, die sich auf unterschiedliche Weise mit Fragen der Identität beschäftigen.

18 Vgl. James Franco, «A Star, a Soap and the Meaning of Art», in: *The Wall Street Journal*, 04.12.2008, <https://is.gd/nT1eKm> (03.03.2023).

Pictures Generation nicht unähnlich, wird jedoch auf das «Medium» Schauspiel übertragen. Im Jahr 2009 übernimmt James Franco in der Daily Soap *GENERAL HOSPITAL* (US 1963–) die eigens für ihr geschriebene Rolle eines Medienkünstlers mit dem Namen Franco, was mit dem Umstand korrespondiert, dass auch Carter lediglich mit seinem Nachnamen auftritt, ihn aber auch gerade als Künstler zur Marke werden lässt. Franco, der Soap-Künstler, führt ein Doppelleben als Serienkiller, spielt also den Künstler, dessen Themen wiederum um Mord und Totschlag kreisen, ebenfalls nur, um seine wahre Identität zu verbergen. Den Auftritten im Fernsehen folgte im Sommer 2010 ein Performance-Event mit geladenen Gästen beim Pacific Design Center des MOCA in Los Angeles, das eingebunden war in die Erzählung der Serie. Inhaltlich handelt es sich um eine Ausstellungseröffnung, bei der es zu einem Showdown zwischen der Figur Franco und einem Ermittler kommt. Die geladenen Gäste werden ebenso wie der vom Fernsehen interviewte MOCA-Direktor Jeffrey Deitch dabei zu Darstellern ihrer selbst. Die Aufzeichnung wird vom Sender ABC als Franco-Spezial-episode der Serie ausgestrahlt. Während der Dreharbeiten zur Soap ließ Franco sich zudem von seinem eigenen Kamerteam begleiten und produzierte aus diesen sowie den Originalaufnahmen der Serie später den Dokumentarfilm *FRANCOPHRENIA (OR DON'T KILL ME, I KNOW WHERE THE BABY IS)* (US 2012).

Ein ähnlicher Projektkomplex entfaltet sich kurz darauf um Nicholas Rays Film *REBEL WITHOUT A CAUSE* (US 1955) und dessen Hauptdarsteller James Dean, den Franco zu Beginn seiner Karriere in einem TV-Biopic gespielt hatte. Franco drehte zunächst einen unpräzisen Spielfilm über den letzten Tag des 1976 ermordeten *REBEL*-Nebendarstellers Sal Mineo. Mehr Aufsehen erregte 2012 die vom MOCA getragene und von Franco kuratierte Ausstellung *Rebel* rund um die Mythen des Filmklassikers (Abb. 5). Franco stellte eigene Videoinstallationen etwa zum mysteriösen Tod von Natalie Wood aus und lud dazu bekannte Künstler und Filmemacher wie Douglas Gordon, Paul und Damon McCarthy, Terry Richardson, Ed Ruscha und Harmony Korine ein. Die Ausstellung wurde vorwiegend kritisch aufgenommen, zum einen handele es sich bei der Kooperation des Schauspielers mit etablierten Künstlern um eine strategische Partnerschaft, zum anderen bediene er sich mit Rays Film und Deans Figur zweier kultureller Mythen, denen er wenig bis nichts entgegenzusetzen habe. *Rebel* bzw. die mit der Ausstellung verbundene Politik von Deitch, Kunst und Glamour zu verbinden, führte letztlich zu dessen erzwungenem Rücktritt als Direktor des MOCA.

Aus der Perspektive von Krauss kann man die beiden letzten Projekte dafür kritisieren, dass sie Mediengrenzen nivellieren, ohne die dabei voll-



5 James Franco, *Rebel*, 2012, Ausstellungsansicht, 941 North Highland Avenue, Los Angeles

zogenen Medienwechsel selbst zum Gegenstand der Arbeiten zu machen. Franco erfindet keine Medien, er bedient sich ihrer. Das gilt vielleicht am meisten für seine *New Film Stills* oder die ähnlich schlecht rezensierte Ausstellung *Gay Town* (2013) bei Peres Projects in Berlin. Wie sehr die *post-medium condition* als normative Ästhetik fortwirkt, verdeutlicht die einzige mehrheitlich mit Wohlwollen aufgenommene Ausstellung Francos *The Dangerous Book Four Boys* (2010, man beachte die Derridasche Schreibweise «four»), die zumindest im Ansatz auf einen Medienwechsel verweist, der auch mit einer kulturellen Wertsteigerung verbunden ist. Vorlage war hier ein Handbuch für Pfadfinder, das mit sexuellen Provokationen und Reminiszenzen an die eigene Kindheit in Palo Alto kritisch hinterfragt wird. So weit so gut.

Was tun nach den Medien?

Es stellt sich schließlich die Frage, ob der Widerspruch zwischen dem ästhetischen Modell des Postmedialen und der hier exemplarisch vorgestellten künstlerischen Praxis von James Franco ein Argument gegen die Qualität von Francos Kunst oder gegen die Aktualität des Konzepts von Krauss ist. Francos konstante Wechsel zwischen den Formaten und Genres künstlerischer Medien lassen sich durchaus als «postmedial» bezeichnen – nur eben in einem viel basaleren Sinn als dem von Krauss ein-

geführten und immer noch einflussreichen Konzept. Der von Franco und anderen spielerisch praktizierte Wechsel kann je nach Kontext wahlweise als Verdienst der Generation von Krauss und Sherman betrachtet werden, die uns eine Emanzipation von der Medienspezifik der Moderne ermöglicht hat, oder man kann sie schlicht als Teil einer neoliberalen Aufmerksamkeitsökonomie sehen, die mit den Methoden der Spätmoderne kaum noch sinnvoll kritisierbar ist.

Krauss selbst liefert bereits in *Voyage on the North Sea* ein Argument dafür, dass die Dekonstruktion der Medien in der Moderne nur noch bedingt eine Aufgabe von Künstlerinnen und Künstlern ist, sondern von medientechnischen Fortschritten selbst forciert wird. In einer erstaunlich klaren Gegenüberstellung von Film und Video besitzt letzteres für Krauss «ein gewisses diskursives Chaos, eine Ungleichartigkeit von Aktivitäten, die nicht als zusammenhängend theoretisch gefasst oder als etwas mit einem Wesen oder Einheit stiftenden Kern begriffen werden konnte».¹⁹ Video habe keine «natürliche» Anwendung mehr, es müsse nicht mehr aktiv dekonstruiert werden, wie dies Broodthaers noch gegen den Film tun musste. Man kann darüber streiten, ob diese Differenzialität eine Eigenschaft der Technik selbst ist oder den Praktiken der Zeit ihrer ersten Verfügbarkeit geschuldet ist. Klar ist aber, dass die hier beschriebene Offenheit durch Digitalisierung und Vernetzung weiter forciert wurde. Formate werden nicht mehr von einer künstlerischen Avantgarde der Individuen entwickelt, sondern von Kollektiven (oder in ihnen verschwindenden Individuen).

In dem 2011 erschienenen Buch *Under Blue Cup* entwickelt Krauss den von ihr begründeten Diskurs weiter. Ihre Argumentation ist dabei nicht ohne Widersprüche, und ich möchte hier zwei Punkte herausgreifen, die für ihr Verständnis von Medien wesentlich sind. Da ist zum einen die Frage des *technical supports*, ein Begriff, der bereits in «Reinventing the Medium» Verwendung fand für das, was sich die Kunst immer wieder einverleibt und umwertet wie etwa Coleman den Fotoroman. Diese Basis begreift Krauss in *Under Blue Cup* noch struktureller als alles, worauf Künstler und Künstlerinnen ihre Arbeiten aufbauen. Konkret nennt sie Ed Ruscha und sein dominierendes Thema: das Auto. «Nothing about the car could be said to be a traditional medium; rather it is what Ruscha invents in order to make a recursive structure for himself that will signify in the way older mediums had done.»²⁰ Und weiter: «With his gasoline stations, Ruscha's *medium* has less to do with the physicality of the sup-

19 Krauss, *A Voyage on the North Sea*, S. 40.

20 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*. Cambridge, MA und London: MIT Press 2011, S. 76.



6 James Franco,
Instagram-Post,
18.12.2014

port than with the system of rules.»²¹ Dieses Regelwerk stiften im Falle Francos die Kindheit und die Adoleszenz: «I use childhood as a FORM; it is a form that I fill with my thirty-three years of experience so that the form starts to split at the seams, it can't quite contain all the adult issues that I fit in it.»²²

Eine zweite Relativierung des Medienbegriffs, die Krauss in *Under Blue Cup* vornimmt, ist ähnlich anti-materialistisch wie ihre Auflösung der technischen Basis. Krauss verweist darauf, dass eine Unterscheidung zwischen Medien erst seit dem Materialismus der Moderne über die Eigenschaften der verwendeten Mittel definiert wird und ursprünglich im Mittelalter mit der Organisation von Handwerkern in Zünften eingeführt wurde.²³ Damit schafft sie einen Anschluss an die virulente Frage nach der Funktion von Kollektiven bzw. der Eigen- und Fremdpositionierungen in ihnen, wie sie sich auch bei Franco stellt. Anschaulich wird dies anhand eines Fotos, welches er 2014 von einer Weihnachtsfeier auf Instagram veröffentlichte (Abb. 6). Zu sehen sind, neben dem Schauspieler James Franco, die Künstlerin Marina Abramović, die Musikerinnen Courtney Love und Lady Gaga sowie der Chief Curator at Large des MoMA, Klaus

21 Ebd., S. 78.

22 James Franco zit. n. Alanna Heiss, «Rebels in Paradise», in: Dies. (Hg.), *James Franco. The Dangerous Book Four Boys*, Ausst.-Kat. New York: Clocktower Gallery 2010. New York: Skira Rizzoli 2012, S. 11–16, hier S. 12.

23 Krauss, *Under Blue Cup*, S. 3f.

Biesenbach. Was dieses Bild auszeichnet, ist nicht nur die Prominenz der Versammelten in ebenso privater wie exklusiver Atmosphäre, es ist auch das dialektische Verhältnis von Bestätigung und Aufhebung der Zunftgrenzen. Franco selbst verkörpert diese professionelle Grenzübertretung besser als jede(r) andere. Seine diversen Tätigkeiten und Projekte, die den unverzichtbaren Kontext für seine *New Film Stills* darstellen, dokumentieren eine scheinbare Auflösung der Zünfte, die Krauss selbst als Ursprung der Medien beschrieben hat. Die Distanz, die Sherman gegenüber ihren Sujets noch ganz selbstverständlich einnimmt, gibt es bei Franco allem Anschein nach nicht mehr, was es ihm erlaubt, Shermans Arbeit auf die profanen Subjektivierungsprozesse der sozialen Medien zu beziehen.

Spätestens jetzt wird deutlich, dass Francos Arbeiten von der Persona leben, die er um das Grundthema des Heranwachsens entwirft. Dazu gehört seine Identifikation mit dem prototypischen Jugendlichen James Dean ebenso wie sein Spiel mit queeren Selbstpositionierungen und die Verschleierung seiner sexuellen Orientierung. Seine Rolle als transdisziplinärer Musterschüler, der mit Ende Zwanzig an die Universität zurückkehrte, um dort nicht weniger als vier Master-Studiengänge gleichzeitig zu absolvieren, kann als rein affirmativ gelesen werden, aber entwickelt spätestens dann eine subversive Kraft, wenn man sich vor Augen führt, dass seine physische Abwesenheit bei seinen Projekten ebenso notorisch ist wie seine Umtriebigkeit.²⁴ Indem er diese von ihm entworfene Rolle nicht ausfüllt, stellt er sie selbst aus, womit er sich in einem weiteren Punkt von Sherman unterscheidet, die zumindest in ihren frühen Arbeiten sich fremdbestimmte Figuren dadurch aneignet, dass sie in sie hineinschlüpft.

24 Vgl. Klaus Biesenbach, «The Artist Is Not Present», in: Ausst.-Kat. *James Franco. The Dangerous Book Four Boys*, S. 161–164.

Eine amerikanische Reise 1958/2010

Zum filmischen Vor- und Nachleben von Robert Franks Fotobuch *The Americans*

Zurückblickend auf das 20. Jahrhundert lässt sich eine eigene Geschichte der fotografischen Reisen durch die USA schreiben, die von Walker Evans *American Photographs* (1938), Lee Friedlanders *The American Monument* (1976) und Andy Warhols *America* (1985) bis zu William Egglestons *The Democratic Forest* (1989) reicht und verschiedene Blicke auf ein gemeinsames Thema offenbart.¹ Dabei konturieren die Fotografen auf unterschiedliche Weise die sozialen Ränder der Nation, sie lenken den Blick auf Urbanes und Ländliches, auf Ethnien und Klassen, stets betrachtet mit dem Seh- und Aufzeichnungsinstrument Fotoapparat, dessen jeweilige Technik auch (aber nicht nur) die Ästhetik ihrer Aufnahmen bestimmten. In diesem Kanon der Amerika-Fotografen darf auch Robert Frank nicht fehlen, der indes – anders als die zuvor Genannten – nicht die Perspektive des Insiders hatte, sondern als Schweizer Emigrant seit 1947 im Land lebte und arbeitete. Franks Buch *The Americans*, das Mitte der 1950er-Jahre entstand, ist längst zu einer Ikone der Straßen-Fotografie geworden. Die Aufnahmen offenbaren einen unpräzisen und zugleich unbestechlichen Blick auf die Ambivalenzen des zeitgenössischen Amerika und erschienen zunächst im Ausland: 1958 publizierte der französische Verlag Robert Delpire das Fotobuch als *Les américains* in der Reihe *Encyclopédie essentielle*. Ein Jahr später erschien bei Grove eine

1 Zu Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Andy Warhols *America* und Robert Franks *The Americans* vgl. Burcu Dogramaci, «Trash, Tratsch und Pornografie. Warhols Grenzgänge im Fotobuch», in: Nina Schleif (Hg.), *Reading Andy Warhol*, Ausst.-Kat. München: Museum Brandhorst 2013. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2013, S. 218–247, hier S. 242f. Zur Rezeption von Walker Evans durch Frank, die sich persönlich kannten und schätzten, vgl. Ute Eskildsen, «Hold Still – Keep Going. Bild im Bild – Bilder zu Bildern», in: Dies. (Hg.), *Robert Frank. Hold Still – Keep Going*, Ausst.-Kat. Essen: Museum Folkwang 2001. Zürich [etc.]: Scalo 2001, S. 140–145, hier S. 142.

amerikanische Fassung mit einem Vorwort von Jack Kerouac. Kerouac hatte zuvor mit seinem autobiografischen Reise- oder Straßenroman *On the Road* (1957) ein neues Genre etabliert, das nun auch Frank für die Fotografie einführte: *The Americans* entwarf die Reise, die Straße und das Fotografieren als logische Einheit. Ebenso war bei Kerouac das Durchmessen der Vereinigten Staaten mit verschiedenen modernen Verkehrsmitteln Grundbedingung für die literarische Arbeit. Fahren und Schreiben waren untrennbar miteinander verwoben. So heißt es über Kerouacs *On the Road*:

Dieser Aufbruch von New York aus in den Westen, dann zurück, noch weiter nach Osten und wieder in den Westen und hinunter nach Mexiko erweitert Kerouacs Horizont. Die Orte, an denen das Buch seiner Vorstellung und die gelebten Erfahrungen sich überschneiden, sind eben jene, um die es in dem Buch, wie es dann schließlich werden sollte, wirklich geht.²

Diese Aneignung der Straße als Motiv, Produktionsort und Metapher für die künstlerische Arbeit selbst ließen den Beat-Schriftsteller Kerouac ganz selbstverständlich zum Geistesverwandten Franks werden – und umgekehrt. In seinem Vorwort zu *The Americans* schreibt Kerouac:

Dieses irre Gefühl, wenn in Amerika irgendwo die Sonne auf die Straßen brennt und Musik aus einer Jukebox oder von einer Beerdigung kommt, das hat Robert Frank in seinen großartigen Fotografien eingefangen; mit einem alten Gebrauchtwagen (und einem Guggenheim-Stipendium) fuhr er praktisch in achtundvierzig Bundesstaaten Amerikas herum und fotografierte mit der Beweglichkeit, Heimlichkeit, Genialität, Traurigkeit und seltsamen Verstohlenheit eines Schattens Szenen, wie sie noch nie auf Film festgehalten wurden.³

Dabei verschränkt Kerouac die literarische und die fotografische Aneignung der amerikanischen Straße:

Robert Frank, Schweizer, unaufdringlich, liebenswürdig, mit seiner kleinen Kamera, die er mit einer Hand hochhebt und klicken läßt, er hat aus Amerika ein trauriges Gedicht gesogen und es auf Film gebannt und damit einen Platz unter den tragischen Dichtern der Welt errungen.⁴

2 Howard Cunnell, «Diesmal schnell. Wie Jack Kerouac *Unterwegs* schrieb», in: Jack Kerouac, *On the Road. Die Urfassung* [amerik. 2007]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 441–513, hier S. 447.

3 Jack Kerouac, «Einführung», in: Robert Frank, *Die Amerikaner*. Zürich [etc.]: Scalco 1993, S. 5–9, hier S. 5.

4 Ebd., S. 9.

Kerouac thematisiert hier das Sehen/Fotografieren und das Schreiben, das Auge und die Hand, als untrennbar miteinander verbundene Aneignungsinstrumente der Straße.

In diesem Beitrag sollen diese bedeutenden Wechselwirkungen zwischen Literatur und Fotobuch⁵ allerdings weniger interessieren als diejenigen zwischen Fotobuch und Film. Welche Bedeutung könnten etwa die frühen Filme des amerikanischen Regisseurs Nicholas Ray für Franks *Les américains* gehabt haben? In welchem Verhältnis zu diesem Fotobuch steht der Dokumentarfilm *UN VOYAGE AMÉRICAIN* (FR 2009) von Philippe Séclier, der sich auf die Spuren des Fotografen begab? Fotografie und Film sollen dabei nicht als konkurrierende oder als in hierarchischen Machtverhältnissen zueinanderstehende künstlerische Ausdrucksformen begriffen werden, so wie es der Fotohistoriker Fritz Kempe tat, als er den Film einmal als «ungebärdige Tochter der Fotografie»⁶ bezeichnete. Vielmehr interessiert hier, welche Strategien Film und Fotografie in der Übersetzung eines Themas entwickeln, gerade wenn sie sich mit Vorprägungen auseinandersetzen. Wie modelliert das Wissen um das andere Medium den Blick, wie wird der technische Apparat eingesetzt? Wie inspiriert und erweitert unter Umständen das Filmische das Fotografische und umgekehrt? Wie werden speziell Themen der (US-amerikanischen) Nation und nationalen Identitäten, Routen und Karten, Motorisierung und Mobilität durch das «Auge» von Fotoapparat und Filmkamera ins Bild übersetzt? Lässt sich eine künstlerische oder fotografische Arbeit durch ein Reenactment in einem anderen Medium wiederholen oder wieder holen?

Teer der Straßen: Blicke aus dem/auf das Auto

Ausgestattet mit einem Guggenheim-Stipendium bereiste Robert Frank 1955 und 1956 mehrere US-amerikanische Bundesstaaten und brachte das Gesehene und Fotografierte nach einer Auswahl von 83 Arbeiten aus den 20.000 entstandenen Fotografien in die Dramaturgie eines Fotobuchs.⁷ Die

5 Vgl. zu diesem viel beforschten Thema unter anderem Luc Sante, «Robert Frank und Jack Kerouac», in: Sarah Greenough (Hg.), *Looking In. Robert Frank's «The Americans»*, Ausst.-Kat. Washington, D. C.: National Gallery of Art 2009. Göttingen: Steidl 2009, S. 202–208.

6 Fritz Kempe, «Das Bild des Menschen. Formen und Wandlungen», in: Gesellschaft Deutscher Lichtbildner e. V./GDL (Hg.), *Fotografie 1919–1979. Made in Germany. Die GDL-Fotografen*. Frankfurt a. M.: Umschau 1979, S. 31–35, hier S. 31.

7 Frank belichtete 687 Filmrollen auf den Kurzreisen, die er von New York aus unternahm, und der neunmonatigen Reise entlang der Westküste. Vgl. Sarah Greenough, «Fragmente, die ein Ganzes ergeben. Zur Bedeutung in fotografischen Sequenzen»,

Anordnung der Aufnahmen folgt dabei nicht der Chronologie seiner Reiseerfahrungen, beispielsweise führen uns die ersten Seiten des Buches von Hoboken, New Jersey nach Chicago, weiter von St. Helena Island, South Carolina nach Detroit, Michigan, von Savannah, Georgia nach Butte, Montana. Die Bildunterschriften verorten die Aufnahmen indessen auf einer imaginären Landkarte oder benennen gerade das Dazwischen – etwa wenn sie «From New York to Washington» lauten oder eine Bundesstraße wie die «U. S. 285, New Mexico» bezeichnen. Diese Ortsangaben und Straßenbilder verweisen auf die Reise als übergeordnetes Thema des Buches.

Frank beobachtet Menschen in ihren Kontexten, wobei sich politische und religiöse Zeichen, alltagsweltliche Settings, Menschen verschiedener Gesellschaftsschichten und Hautfarben in immer wieder neuen Konstellationen finden lassen.⁸ Ins Bild kommen Rassentrennung, Wahlkampfplakate, Isolation, Egoismus und Patriotismus; in der Literatur wird *The Americans* nicht zuletzt deshalb als Antipode zu Edward Steichens Wanderausstellung *The Family of Man* gedeutet, die im selben Jahr von Franks Reise im Museum of Modern Art in New York eröffnete und auf ihrer folgenden Welttournee das amerikanische Ideal der Demokratie in die Welt hinausbrachte (übrigens war Frank auch an *The Family of Man* mit Fotografien beteiligt).⁹ *The Americans* wird in Abgrenzung zugeschrieben, das subjektive Bild eines sozial gespaltenen Landes fotografiert oder gar eine Dystopie geschaffen zu haben.¹⁰ Dass Frank mit seinem Auto die scheinbar endlosen Straßen US-Amerikas befuhr, immerzu unterwegs, hat ihn zu *dem* Fotografen der Beat-Generation werden lassen. Automobile sind nicht nur auf vielen der Fotografien präsent – in ihnen sitzen die Fotografierten, werden soziale und ethnische Gegensätze evident –, sie dienten Frank eben auch als Voraussetzung für seinen besonderen Kamerablick. Ganz am Ende des Buches ist Franks eigener Ford Business Coupé zu sehen, seine Frau Mary und die beiden Kinder Pablo und Andrea warten darin, Erschöpfung hat sie dicht zusammenrücken lassen, der Schlaf überwältigt sie.¹¹ Diese Foto-

in: Dies. / Philip Brookman (Hg.), *Robert Frank. Moving Out*, Ausst.-Kat. Washington, D. C.: National Gallery of Art 1994. Zürich [etc.]: Scalo 1994, S. 96–141, hier S. 110.

- 8 Zu den Versatzstücken und amerikanischen Settings vgl. James Guimond, «Robert Frank und Amerika: 1955», in: Martin Gasser et al. (Hg.), *Essays über Robert Frank*. Göttingen: Steidl 2005, S. 48–57, hier S. 51 ff.
- 9 Vgl. die frühe Einschätzung von Walker Evans, «Robert Frank», in: Tom Maloney (Hg.), *U. S. Camera Annual 1958*. New York: U. S. Camera Publishing Corp. 1957, S. 90–114. Zu Franks Beteiligung an der Ausstellung *The Family of Man* vgl. Guimond, «Robert Frank und Amerika: 1955», S. 50.
- 10 Vgl. Guimond, «Robert Frank und Amerika: 1955», S. 52; Ian Jeffrey, «Dystopie und danach», in: Gasser et al. (Hg.), *Essays über Robert Frank*, S. 58–68, hier S. 63.
- 11 Sarah Greenough hat das Entstehen dieser Aufnahme auf der U. S. 90 minutiös rekonstruiert. Sarah Greenough, «Disordering the Senses. Guggenheim Fellowship», in: Ausst.-Kat. *Looking In. Robert Frank's «The Americans»*, S. 120–139, hier S. 127.

grafie ist zumindest im Blick auf die hier verhandelte Frage nach den Verfahren medialer Produktion eine Schlüsselaufnahme, da sie nicht nur den dominanten Gegenstand der Fotoserie – die Fahrt kreuz und quer durch ein riesiges Land – und die damit verbundenen Strapazen ins Bild bringt, sondern auch verschiedene Zeiten zusammenführt. Denn die im Buch veröffentlichten Aufnahmen entstanden auf Franks Reise, sie sind das Ergebnis dieser Reise, ein Produkt, das verschiedene Punkte auf der Landkarte markiert, jedoch kaum die Bewegung selbst, die langen Autofahrten und Distanzen tatsächlich als bewegtes Bild materialisieren kann. Diese Aktionen sind nur in einem indexikalischen Sinne übersetzt: Das Bild der Straße verweist hier auf das Auto und das Fahren, die Ortsangaben auf die verschiedenen angesteuerten Ziele, der Buchtitel auf die geografische und soziale Landschaft der «Amerikaner». Überdies dient auch das Medium des Fotobuchs als Übersetzung des Reisens und der Fortbewegung, denn das Buch hat Anfang und Ende, zwischen denen die Lesenden und Betrachtenden zum Blättern durch die Buchseiten und damit zur Bewegung aufgefordert werden. Zwar müssen sie ihren Standort nicht verändern, doch findet eine erblätterte Reise statt, die die Buchseiten und ihre Motive verbindet. Nicht umsonst sind viele Fotobücher des 20. Jahrhunderts auch Reisebücher, zu nennen wären hier Erich Mendelsohns *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Berlin 1926) oder Herbert Lists *Licht über Hellas. Eine Symphonie in Bildern* (Berlin 1953). Wenn das Fotobuch nicht nur thematisch das Reisen reflektiert, sondern durch die Dynamiken des Blätterns und des Blickens das Reiseerlebnis evoziert, wie sehr kann es dann zugleich ein filmisches Erleben dieser Reise vermitteln?

Diese Frage ist kühn, denn Fotografien, die durch Blättern in Bewegung versetzt werden, sind längst kein Bewegtbild, also kein filmisches Motion Picture. Und dennoch besteht beispielsweise ein filmisches Storyboard aus Einzelbildern, die später zu einer filmischen Übersetzung führen. Das für die Moderne bekannteste Beispiel des Zusammenhangs zwischen Bild und (nie ausgeführtem) Film ist wohl Moholy-Nagys Filmskizze *Dynamik der Gross-Stadt* von 1925.¹² Das Fotobuch kann zwar kein Film sein, es kann aber ein filmisches Erleben, ein Sehen im Fluss, nachempfinden oder simulieren. Franks *The Americans* ist Ausdruck eines sequenzhaften Sehens und eines Fotografierens in Serie, bei dem die einzelnen Aufnahmen aufeinander verweisen und Motive wie Musik, Fahnen, Automobile und Diners Querverbindungen durch das gesamte Buch schaffen.¹³ In Franks Buch wäre der Akt des Blätterns eine Leerstelle, die

12 László Moholy-Nagy, *Dynamik der Gross-Stadt* [1925]. Berlin: Schroeter und Berger 2008.

13 Mirelle Thijsen spricht von einer «filmische[n] Lowtech-Erzählweise, in der jedes Foto auf andere Bilder sowohl voraus- als auch zurückweist». Mirelle Thijsen, «Sequenzen

das Kontinuum der Bildstrecke durchstößt und gleichzeitig auch die vielen Meilen, die zwischen den Aufnahmen liegen, in sich vereint – ein filmisches Off, das unsichtbar ist und nur durch die Relationen der Fotografien an Kontur gewinnt.¹⁴

Nicht zuletzt sind die filmischen Referenzen des Buches noch auf einer anderen Ebene evident. Franks Amerika-Fotografien beruhen nicht nur auf eigenen Reiseerfahrungen, sondern wurden vermutlich unter anderem auch durch Filme angeregt. In den Straßen und Automobilen, den Diners mit den jungen Paaren, dem provinziellen Amerika mit seiner landschaftlichen Weite und den gesellschaftlichen Zwängen finden sich Referenzen auf frühe Filme des amerikanischen Regisseurs Nicholas Ray.¹⁵ Diese Nähe lässt sich exemplarisch an Rays Debütfilm *THEY LIVE BY NIGHT* (US 1948) zeigen. Ein Liebespaar ist hier auf der Flucht vor den kriminellen Freunden des Mannes wie vor der Polizei und steuert mit seinem Wagen Diners und Motels an. In kontrastreichem Schwarz-Weiß und nüchterner Attitüde gedreht, ist Rays Film trotz der Liebesgeschichte ohne Happy End weniger ein Melodram als vielmehr ein Roadmovie: ein Liebesfilm in Fluchtbewegung, wie er wenig später mit Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE* (FR 1960), Arthur Penns *BONNIE AND CLYDE* (US 1967) oder Oliver Stones *NATURAL BORN KILLERS* (US 1994) viele weitaus blutigere Variationen erleben sollte. Bei Ray werden das Auto und der Highway zu selbstbewussten Protagonisten des Films, die handlungs- und blickbestimmend sind. In den Automobilen wird geraubt, gelitten, gestritten und geliebt. Rays Kamerablick ist dabei zum einen auf das Innenleben der Fahrzeuge und die konfliktreichen Interaktionen der Passagiere gerichtet.¹⁶ Zum anderen präsentieren viele Aufnahmen die Straße als zentralen Rhythmusgeber und Beschleuniger des Films – etwa wenn fahrende und

in Alben, Fotobüchern und Polaroids», in: Gasser et al. (Hg.), *Essays über Robert Frank*, S. 138–152, hier S. 145.

- 14 Georg Seeßlen deutet die Fotografien von *The Americans* als filmisches Off; «sie beschreiben eigentlich, was «zwischen den Bildern» geschieht, nicht die dramatische Pose und nicht die dramaturgische Pointe, sondern einen Ausschnitt in der Bewegung.» Georg Seeßlen, «Zeit-Bilder, Lebens-Bilder. Anmerkungen zu den Filmen von Robert Frank», in: Gasser et al. (Hg.), *Essays über Robert Frank*, S. 96–137, hier S. 98.
- 15 Dabei sei betont, dass Frank sicherlich auch von anderen Filmen sowie von Literatur und Musik geprägt war. In der Forschung ist immer wieder auf die Bedeutung von David Riesmans Buch *The Lonely Crowd* (1950) verwiesen worden, das einige Beobachtungen für die amerikanische Mittelklasse festhält (Kommerzialisierung, Verfall tradierter Wertvorstellungen), die auch in Franks *The Americans* von Bedeutung sind. Vgl. Philip Brookman, «Fenster auf eine andere Zeit. Autobiographische Fragen», in: Ausst.-Kat. *Robert Frank. Moving Out*, S. 142–231, hier S. 148.
- 16 Dass diese ungewöhnliche Perspektivierung des Automobils in der Ray-Forschung viel zu wenig thematisiert wurde, schreibt Ulrich von Berg in seinem kurzen Artikel zu *THEY LIVE BY NIGHT*. Ulrich von Berg, «*THEY LIVE BY NIGHT*», in: Norbert Grob / Manuela Reichart (Hg.), *Ray*. Berlin: Spiess 1989, S. 167–171, hier S. 168.

flüchtende Automobile oder die amerikanischen Straßen in der Provinz aus der Vogelperspektive zu sehen sind. Die Referenzen zwischen Ray und Frank sind dabei zunächst motivischer Art, so erfasst auch der Fotograf etwa das Auto, den Diner oder die jungen Paare mit dem Kameraobjektiv als zentrale und die Serie prägende Sujets.¹⁷ Überdies finden sich bei Frank wie bei Ray eine Wertschätzung der Outsider (bei Ray das unkonventionelle junge Liebespaar auf der Flucht, bei Frank die Motorradgangs, die musikbegeisterten Jugendlichen, die afroamerikanische Kultur) und ein Interesse an der traurigen amerikanischen Nacht, der melancholischen Schwester des strahlenden, taghellen patriotischen Amerikas.¹⁸ Beide teilen die wenig empathische, direkte Perspektivierung der Protagonist:innen und Handlungen sowie die ungewöhnlichen Blickwinkel – im engen Wagen, durch Fensterscheiben und auf Rückenfiguren. Franks Fotobuch über diese verschiedenen Verweise auf Rays Filme zu perspektivieren, die bislang kaum von der Forschung berücksichtigt wurden,¹⁹ könnte zu einer Entmythisierung von *The Americans* beitragen. Denn in der Rezeption wird der Fotograf gewöhnlich als einsamer (und einziger) Seismograf der Zeretzungsprozesse der US-amerikanischen Gesellschaft beschrieben, als «Reisender durch eine fremdartige und wunderbare Welt, immer auf der Suche nach sich selbst».²⁰ Vermutlich war die Welt, die Frank bereiste, ihm weitaus weniger fremd als angenommen, da er filmisch und literarisch vorgebildet war und sein Interesse an bildtragenden Motiven wie Dinern, Flaggen, Automobilen schon vor der Reise ausgeprägt hatte.²¹

17 «Frank images cars that are present at conception, that serve as nannies and childhood friends, cars that facilitate romance, are the seat of great endeavours and the objects of worship, cars that perpetrate murder and become the conduits and memorials of the dead.» Jonathan Day, *Robert Frank's «The Americans»*. *The Art of Documentary Photography*. Bristol und Chicago: Intellect 2011, S. 79.

18 Vgl. dazu auch Greenough, «Fragmente, die ein Ganzes ergeben», S. 113 und S. 115. Das Bekenntnis zum dunklen Amerika scheint bereits bei der Bettelung von Nicholas Rays Film auf, der den Roman *Thieves Like Us* (1937) von Edward Anderson verfilmte. Zum Verhältnis von literarischer Vorlage und Film vgl. John Francis Kreidl, *Nicholas Ray*. Boston: Twayne 1977, S. 27–29.

19 Es ist bemerkenswert, dass Nicholas Ray im Katalog zur großen Robert-Frank-Retrospektive *Looking In* (2009) der National Gallery of Art in Washington, die sich vor allem *The Americans* widmete, mit keinem Wort erwähnt wird. Ein Hinweis auf Interdependenzen zwischen Rays Filmen und Franks Fotobuch findet sich hingegen im Booklet zur französischen DVD-Veröffentlichung von Sécliers Dokumentarfilm *UN VOYAGE AMÉRICAIN*. Dort heißt es: «We say that with *The Americans*, Robert Frank created a book that resembles a movie. Each photograph can be associated with a Nicholas Ray film title: *THEY LIVE BY NIGHT*, *KNOCK ON ANY DOOR*, *BIGGER THAN LIFE*, *A WOMEN'S SECRET ...*» Eugenio Renzi, «Introduction», in: Philippe Séclier, *UN VOYAGE AMÉRICAIN. Carnet de voyage. Notebook*. Paris: Editions Independencia 2012, S. 7.

20 Brookman, «Fenster auf eine andere Zeit», S. 148.

21 Zum Aspekt der Konzentration auf die genannten Motive bereits vor seinem Guggenheim-Stipendium vgl. Greenough, «Fragmente, die ein Ganzes ergeben», S. 112.

***Travail* und *travel* – eine Arbeitsreise und ihre Rekonstruktion**

Für *The Americans* unternahm Robert Frank eine Arbeitsreise, weshalb das Reisen hier weniger in den Kontext der Erholung oder Erbauung gehört als vielmehr auf das zumindest dem englischen *travel* etymologisch verwandte französische *travail* für «Arbeit» verweist.²² Der französische Filmemacher Philippe Séclier rekonstruierte fünfzig Jahre später diese Arbeitsreise Franks. Dabei spürt sein Film *UN VOYAGE AMÉRICAIN* den Vorbedingungen für das Entstehen des Fotobuchs *The Americans* nach.²³ In einem Reenactment befährt Séclier die Reisetrecke, auf der Frank seine Fotografien anfertigte, und sucht besonders wichtige Orte auf, an denen Schlüsselaufnahmen entstanden (Abb. 1). Unterdessen lässt der Film «sur les traces de Robert Frank» sichtbar werden, was in dessen Fotografien nur implizit, nicht explizit enthalten ist: Der Weg, die Route, ist hier Gegenstand, Bindeglied und Trennung zwischen den Episoden des Buchs. Somit rhythmisiert das Bild amerikanischer Straßen den Film. Die Straßen, Häuser, Bäume und der Teer kommen bei Séclier jedoch meist in grober Unschärfe ins Bild (Abb. 2–3). Diffusion, Verwischungen, Grobkörnigkeit und Unreinheit der Flächen und Farben prägen die Blicke aus dem Auto und markieren den Vergangenheitsbezug des Films wie auch dessen Potenzial der Konstruktion und Imagination. Denn gerade diese Straßenaufnahmen beruhen auf der Wiederherstellung eines in den Fotografien Unsichtbaren. Die Wege liegen zwischen den Stationen, die für Franks Fotografien bedeutsam waren und die Séclier nun wieder abfährt. Dabei kommt es zu einer extremen Annäherung, die jedoch zugleich die Differenzen zwischen Foto- und Filmprojekt augenscheinlich werden lässt.

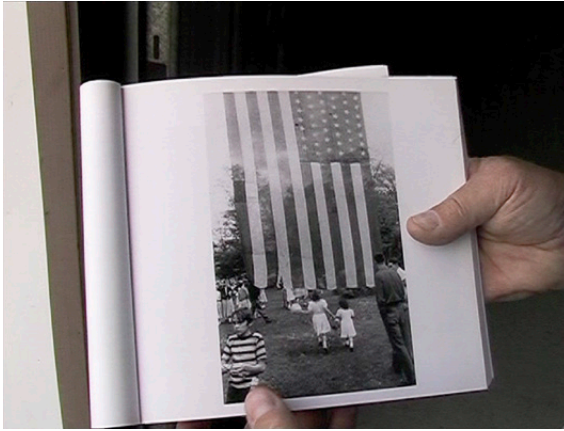
Der Wortbedeutung nach verweist «re-enact» sowohl auf die historische Referenz als auch auf den Ereignischarakter der wiederholten Handlung. Das Reenactment, das eine nicht ganz adäquate Übersetzung im Begriff der Reinszenierung findet, umfasst verschiedene Formen der aneignenden Wiederholung vergangener Ereignisse. Reinszenierungen sind

22 Auf die etymologische und semantische Verwandtschaft der Wörter *travel* und *travail* verweist Caren Kaplan, wenn sie schreibt: «Thus, in addition to the more commonplace meaning of taking a journey, travel evokes hard labor (including childbirth) and difficulty.» Caren Kaplan, «Transporting the Subject. Technologies of Mobility and Location in an Era of Globalization», in: *PMLA* 117 (2002) 1, S. 32–42, hier S. 33.

23 Die Filmpremiere fand 2009 in den USA statt; als DVD wurde der Film 2012 in Frankreich (Editions Independencia) und 2013 in Deutschland (Steidl) veröffentlicht. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die DVD-Fassung *UN VOYAGE AMÉRICAIN. SUR LES TRACES DE ROBERT FRANK*. Paris: Editions Independencia 2012.



1-3 UN VOYAGE
AMÉRICAIN. SUR LES
TRACES DE ROBERT
FRANK (Philippe
Séclier, FR 2009)



4 UN VOYAGE AMÉRICAIN.
SUR LES TRACES DE
ROBERT FRANK (Philippe
Séclier, FR 2009)

dabei keine dokumentarischen, objektivierbaren Kopien vergangener Ereignisse, sondern basieren auf textlichen oder bildlichen Überlieferungen und die ihnen eingeschriebene subjektive Perspektive. Ein Reenactment zeigt eben nicht, «wie es war», sondern «wie es gewesen sein könnte»; es fügt den Erinnerungen, Geschichten, Erfindungen und Übersetzungen weitere – oder hier: eigene – hinzu. Selbst wenn Frank seine Wegstrecke von 1955/56 wieder abgefahren wäre und an jedem Ort dieselben Motive auf dieselbe Art und Weise fotografiert hätte, wäre das unüberwindbare Moment der Differenz geblieben, denn so, wie die Zeit sich in Landschaften und Menschen manifestiert, so verändert sich auch das Verhältnis von fotografierendem Akteur und fotografischer Handlung. Die Erfahrung der Unwiederholbarkeit durchlebte im 19. Jahrhundert der Philosoph Søren Kierkegaard, der eine Reise ein zweites Mal unternahm, um dieselben Reiseindrücke erneut zu erleben – und erkennen musste, dass dies unmöglich war.²⁴ Doch was ist der Film *UN VOYAGE AMÉRICAIN* im Verhältnis zu Robert Franks *The Americans*? Er dokumentiert die Entstehung eines ikonischen Fotobuchs und ist zugleich ein fiktives Making-of, das einen technischen Paradigmenwechsel von der analogen Kleinbildkamera Leica, die Frank benutzte, zur digitalen Videokamera Sécliers in sich trägt. Séclier erweitert die Spurensuche, indem er mit ehemaligen Weggefährt:innen Franks spricht, ebenso wie er die damaligen Protagonist:innen der Bildwelten identifiziert, darunter einen kleinen Jungen, der von Frank vor einer riesigen Amerika-Flagge fotografiert wurde (Abb. 4) und der nun in seinen Sechzigern ist. Ihm war nicht bekannt, dass er in einem der wich-

24 Søren Kierkegaard, *Die Wiederholung* [1843]. Hamburg: Felix Meiner 2000. Vgl. dazu auch Sarah Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*. New York [etc.]: Peter Lang 2008, S. 6 f.



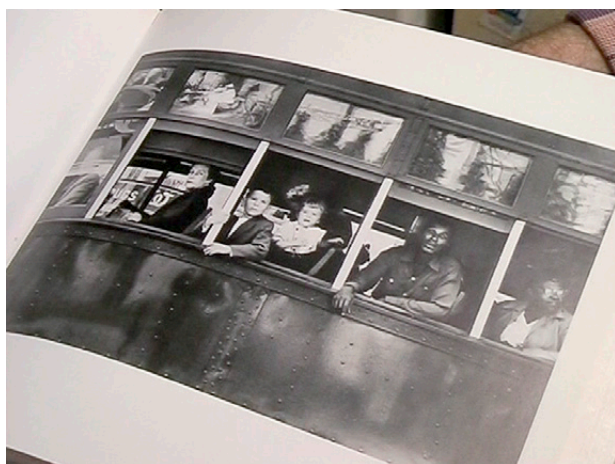
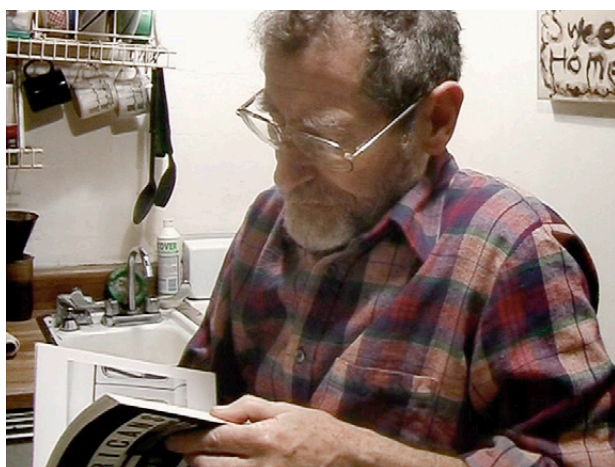
5-7 UN VOYAGE
AMÉRICAIN. SUR LES
TRACES DE ROBERT
FRANK (Philippe
Séclier, FR 2009)

tigsten Fotobücher des 20. Jahrhunderts einen Auftritt hat. Ein anderer Besuch gilt einem Hotelzimmer in Montana, von dem aus Frank das Bergbaustädtchen Butte aufgenommen hatte. Der filmische Blick gleitet durch das Interieur des Hotelzimmers zum Fenster, um das von Frank fotografierte Motiv mit der Fensteraussicht abzugleichen, die sich der Kamera bietet (Abb. 5–7). Hier werden sowohl die Rahmung des Fensters und des Buches als auch der Ausschnitt der Fotografie und die Kadrierung des Filmbildes ins Verhältnis zueinander gesetzt; sie alle zeigen uns einen Ausschnitt von Welt, thematisieren das Sehen und Zeigen als Akt der zeit-, ort- und mediengebundenen Wahrnehmung.

Produktion und Postproduktionen

Während weite Teile des 58-minütigen Films dieser Spurensuche gewidmet sind, werden sowohl die Voraussetzungen der fotografischen Produktion (das Setting, das Konzept der Reise) thematisiert, als auch Prozesse der Post-Produktion erklärt. In einer Schlüsselszene des Films sucht der Regisseur den Fotografen Sid Kaplan auf (Abb. 8), der die Dunkelkammerarbeit und Abzüge für Franks *The Americans* besorgte. Auch in dieser Sequenz wird thematisiert, was in den Fotografien Franks eigentlich unsichtbar ist: die Arbeit, die der fotografischen Aufnahme folgt und ganz wesentlich die Bildwirkung mitbestimmt. Eine der Fotografien Franks zeigt eine Straßenbahn in New Orleans (Abb. 9), in der Rassentrennung praktiziert wird. Während die weißen Passagiere vorne sitzen, sind die Schwarzen nach hinten verbannt. Die Bildwirkung wurde nachträglich in der Dunkelkammer noch exponiert, indem die linke Bildhälfte heller und die rechte dunkler abgezogen wurde. Die historische Aufnahme kontextualisiert Séclier mit einem zeitgenössischen Blick auf die Straßenbahnen von New Orleans (Abb. 10) und wirft damit die Frage auf nach der gegenwärtigen Situation von Menschen- und Bürgerrechten in den USA der 2000er-Jahre.

Später im Film befragt werden Barney Rosset, Lektor des amerikanischen Verlags Grove, und Robert Delpire, der die französische Erstausgabe des Fotobuchs verantwortete. *Les américains* tritt damit als Ergebnis eines Teamworks und nicht nur als Einzelwerk des Fotografen in Erscheinung – so wie auch der Dokumentarfilm *UN VOYAGE AMÉRICAIN* Ergebnis einer kollektiven Zusammenarbeit in der Produktion und Postproduktion des Films ist. Wie in Franks Fotobuch werden die Episoden zu einem scheinbar logischen, kausal inhärenten Ganzen gefügt, auch wenn Séclier für seinen Film verschiedene Zeit- und Deutungsebenen zusammenführt.



8-10 UN VOYAGE AMÉRICAIN. SUR LES TRACES DE ROBERT FRANK (Philippe Séclier, FR 2009)

Neben den Verlegern und Lektoren der ersten französischen und amerikanischen Ausgaben aus den Jahren 1958 und 1959, die als Zeitzeugen befragt werden und zurückblicken, erscheint auch der Verleger Gerhard Steidl im Film, der damals eine Neuauflage von *The Americans* vorbereitete. UN VOYAGE AMÉRICAIN bewegt sich zwar durchaus auf den amerikanischen Spuren Robert Franks, verlässt diese jedoch immer wieder, um in Zürich, Winterthur oder Göttingen weiteres Material zu sammeln. Dabei behält Séclier eine spezifisch filmische Ästhetik und Dramaturgie ungeachtet dessen bei, ob er eine Kuratorin in Houston, einen Weggefährten in der Schweiz, eine Straßenbahn in Zürich oder in New Orleans filmt. Damit geht der Film über ein bloßes Reenactment von Franks Reise hinaus und betont die Eigenständigkeit der Reise Sécliers.

Robert Frank wandte sich übrigens 1958 von der Fotografie ab und der Filmarbeit zu, als er mit einer geborgten 8-mm-Kamera Kurzfilme zu drehen begann. In den folgenden Jahrzehnten entstanden 25 Filme und Videos, in denen Frank Regie führte. Einen dem Fotobuch *The Americans* vergleichbaren Film hat Frank jedoch nie gedreht, sodass davon auszugehen ist, dass ihm diese Arbeit zeit- und mediengebunden erschien. *The Americans* ist damit nicht als verhindertes Filmprojekt, sondern als ein fotografisches Arbeiten in Serie zu verstehen, das seine Verbreitung und Popularisierung vor allem im Medium des Fotobuchs erlebte – und das ein halbes Jahrhundert später einen jungen Filmemacher dazu bewegte, sich dem Amerika Robert Franks, den Produktionsschauplätzen, Protagonist:innen und Mitarbeiter:innen des Projekts aus der Gegenwart heraus noch einmal zu nähern.

Andreas Kreul

Precious Photos & Phony Photography

Zum fotografischen Familienbildnis in einigen amerikanischen Spielfilmen

«Yes-s-s – that ... that's exactly so. I'm a humbug!»

«Oh ... you're a very bad man!»

«Oh, no, my dear – I'm – I'm a very good man. I'm just a very bad Wizard.»

THE WIZARD OF OZ (Victor Fleming, US 1939)

Vorspiel auf dem Mond

Familienfotos finden sich oft an «den frostigsten Stellen der Wohnung».¹ In Walter Benjamins Essay «Kleine Geschichte der Photographie» (1931) waren es noch die ledernen Fotoalben, die «auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer» lagerten oder besser: melancholisch auf den Besucher lauerten.² Ein Medium der Erinnerung, ein Kraftfeld eigener Art.³

Ein Familienfoto am bis heute unwirtlichsten Ort (tagsüber 400 K, nachts 113 K) hinterließ der Astronaut Charles M. Duke, Pilot der Landefähre Orion von Apollo 16, als lunaren Traum eines Erdlings am 23. April 1972 auf dem Mond, genauer gesagt am Descartes-Hochplateau (seleno-

1 Mit großem Dank an Christian Drude (Augsburg), ohne den dieser Text kaum das Licht der Welt erblickt haben dürfte. – Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie» [1931], in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 45–64, hier S. 54.

2 Eine der Gesten der Fotografie ist die des Lauerens. Siehe hierzu Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 4., überarb. Aufl. Göttingen: European Photography 1989, S. 31.

3 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 5., durchges. Aufl. München: Beck 2010, S. 220 f.



1 Die eingeschweißte Familienfotografie von Charles M. Duke auf dem Mond, 1972

grafisch-approximativ $8^{\circ}58'22,84''$ S– $15^{\circ}30'00,68''$ E) (Abb. 1). Dieses Familienfoto⁴ ist gleichzeitig auch die entfernteste Fotografie – sieht man einmal von den 115 analog gespeicherten Bildern der Golden Records ab, die an den beiden 1977 gestarteten Raumsonden Voyager 1 (derzeit rund 20 Milliarden Kilometer von der Erde entfernt im Sternbild Schlangenträger) und Voyager 2 (derzeit rund 17 Milliarden Kilometer von der Erde entfernt) befestigt wurden, beziehungsweise der Plaketten von Carl Sagan aus dem Jahre 1972 mit dem «Elternpaar der Menschheit» an Pioneer 10 und Pioneer 11.⁵

- 4 Sie liegt auf dem Mond, so zufällig fallengelassen wie die Raumfahrer-Skulptur *Fallen Astronaut*, das einzige Kunstwerk auf dem Mond, von Paul Van Hoeydonck, mit ihrer dazugehörigen Aluminium-Plakette, die anlässlich der Apollo-15-Mission von den Astronauten Dave Scott und James Irwin am 2. August 1971 bei der Rima Hadley am Fuße des Montus Apenninus niedergelegt wurde. Sie enthält die Namen der 14 bis zu diesem Zeitpunkt im Dienst verstorbenen Astronauten. Was – umgekehrt – die Astronauten kaum mitnehmen konnten, aber vage beschrieben haben, ist der Geruch des Mondes. Siehe hierzu Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 478 f.
- 5 Sodann verewigte Eugene A. Cernan – der bis heute letzte Mensch auf dem Mond (er verließ ihn am 14. Dezember 1972, 5.40 Uhr UT) – seine Tochter Teresa «Tracy» Dawn im Mondstaub: Mit einem einzelnen Finger zog er am 13. Dezember 1972 die Initialen «T D C» in den Mondboden. Die Gruppe *No More Kings* machte aus der Geschichte später das Lied «Tracy's Song», und Alan Bean, der zunächst ebenfalls Astronaut war (mit Apollo 12 als vierter Mensch auf dem Mond) und der später Maler wurde, schuf ein Gemälde danach. In Eugene A. Cernans Erinnerungen *The Last Man on the Moon* heißt es schlicht: «I drove the Rover about a mile away from the LM and parked it carefully so the television camera could photograph our takeoff the next day. As I dismounted, I took a moment to kneel and with a single finger, scratched Tracy's initials, T D C, in the

Glichen schon die ewigen Abdrücke der Moonboots der ersten Astronauten dem Schreiben in den Staub der Oberfläche (... «it's only a paper moon» ...) des Mondes,⁶ so ist möglicherweise das Hinterlegen eines Familienfotos auf dessen Oberfläche doch von besonderer Präsenz – von den vernichtenden Zweifeln einiger Verschwörungstheoretiker einmal abgesehen.⁷ Das Beschreiben der staubigen Oberfläche des Mondes als analoges selenografisches Verfahren erzeugt – wie eben die berühmten *bootprints* von Neil Armstrong im Meer der Ruhe (*mare tranquillitatis*) bei der ersten Landung auf dem Mond am 20. Juli 1969 – ein Bild, ein Abbild, das sehr wahrscheinlich länger dort zu sehen zu sein wird als alles, was die Menschheit auf der Erde je erschaffen hat oder erschaffen wird; nicht unwahrscheinlich, dass es zusammen mit den Resten der übrigen Apollo-missionen – zu denen auch das Familienfoto der Dukes gehört – dereinst das letzte Bild unserer Zivilisation sein wird: Wer immer dann noch diese Bilder zu lesen vermag.

In seinen Erinnerungen schreibt Charles Duke lapidar: «I took a picture of my family. Our kids were five and seven. I had a little picture that

lunar dust, knowing those three letters would remain there undisturbed for more years than anyone could imagine.» Eugene Cernan / Don Davis, *The Last Man on the Moon*. New York: St. Martin's Press 1999, S. 336. Sein eigenes Familienfoto lässt aber keinen Zweifel, dass es sich in das Dukesche Universum einfügen will. – Der wirklich aufregende Fund Cernans, nämlich an einem Kraterrand im Taurus-Littrow-Tal farbiges Mondgestein entdeckt zu haben, verblasste dagegen ein wenig. Siehe hierzu ebd., S. 332. Das Mondgestein konnte jüngst von Kip Hodges (Arizona State University) und seinen Kollegen als ein Einschlag auf den Mond datiert werden, der zwischen 3,81 und 3,27 Milliarden Jahren stattgefunden haben muss.

- 6 Oder wie Durs Grünbein schreibt: «*Photographs of the moon*. / Der Traum wird zum Tatort mit Reifenspuren / Von Außermondischen. Klobig ihr Fußabdruck.» Durs Grünbein, *Cyrano oder Die Rückkehr vom Mond*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 106. Zur neueren theoretischen Auseinandersetzung über den Status der Fotografien, die die Astronauten auf dem Mond anfertigten, siehe Lars Kiel Bertelsen, «It's Only a Paper Moon ... Re-reading Apollo Photography in the Light of Digital Imagery», in: Ders. / Rune Gade / Mette Sandbye (Hg.), *Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture*. Aarhus: Aarhus University Press 1999, S. 88–107, hier S. 95: «In the mythology surrounding the Apollo mission, the footprints on the moon are spoken of time after time in words which hint that the prints themselves are a kind of photograph. According to the logic of this mythology, the surface of the moon becomes a sort of paper on which humans write. In this connection it is worth noting the theory often put on forward of the unusual permanence of the moonprints.» Vgl. hierzu auch Torsten Scheid, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim: Olms 2005, S. 192 f. – Die frühe Astrofotografie legte gerade entschieden Wert auf die Haltbarkeit ihrer Objekte. Vgl. Alex Soojung-Kim Pang, «Technologie und Ästhetik der Astrofotografie», in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 100–141.
- 7 Für Verschwörungstheoretiker hat es das Foto auf dem Mond nie gegeben, weil es dort so, wie es das Foto der NASA zeigt, gar nicht hat existieren können. Vgl. Gerhard Wisniewski, *Lügen im Weltraum. Von der Mondlandung zur Weltherrschaft*. München: Knauer 2005, S. 167 f.

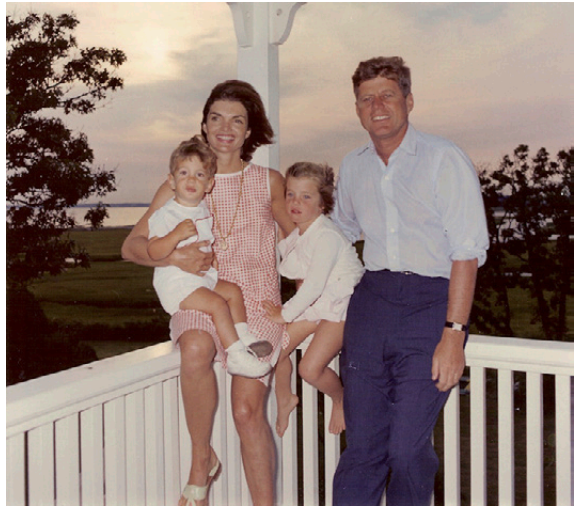


2 Die Fotografie von Jonathan Osterman aka Dr. Manhattan auf dem Mars in *WATCHMEN* (Zack Snyder, US 2009)

had been taken in my backyard by one of the NASA guys, Loudy Benjamin, and we had that shrink-wrapped. On the back of this photograph we wrote: <This is the family of astronaut Duke from Planet Earth. Landed on the Moon, April 1972.> And the kids signed it to get them involved with the flight. I left that on the Moon and took a picture of the picture, and that's one of our neatest possessions now.»⁸ Das Foto der NASA (AS16-117-18841) mit dem auf der Mondoberfläche liegenden und in Folie eingeschweißten Familienfoto der Dukes, 30 Fuß von der Mondlandefähre entfernt hinterlegt (zur Missionszeit: 170h, 3m, 17s), zeigt die Söhne Charles (7 Jahre) und Thomas (5 Jahre) sowie seine Frau Dorothy Meade Clairbone. Diese Idee und Tat haben dann Alan Moore und Dave Gibbons in ihrer 1986/1987 erschienenen Graphic Novel *Watchmen* aufgenommen: Hier schaut der blauhäutige Jonathan Osterman aka Dr. Manhattan auf dem Mars ein Foto von sich und seiner Frau aus alten Tagen an – und lässt es auf den Marsboden fallen. Eine Szene, die der spätere Film *WATCHMEN* (US 2009) von Zack Snyder exakt wiederholt (Abb. 2). Das Foto der Familie Duke ist kein Schnappschuss im Sinne eines *candid shot*, sondern selbstverständlich gestellt. Die Differenzen sind dabei fließend, betrachtet man entsprechende Anthologien, die die Entstellung einer Familienpose durch die Momentfotografie bis zur Entlarvung belegen.⁹ Davon ist hier nicht zu sprechen.

8 Charles M. Duke / Dottie Duke, *Moonwalker*. Nashville: Nelson 1990, S. 281.

9 Siehe hierzu die vortreffliche Anthologie von Mike Bender und Doug Chernack, die davon ausgehen, dass Familien nie perfekt sind und die *inszenierte* Familienfotografie gerade eben dies immer wieder durchblicken lässt. Mike Bender / Doug Chernack, *Awkward Family Photos*. New York: Three Rivers Press 2010, S. 187. Vgl. auch David Halle, «The Family Photograph», in: *Art Journal* 46 (1987) 3, S. 217–225.



3-4 *Sitting/standing on the porch* der Familien von Mark Twain, Hartford, CT 1885, und John F. Kennedy, Hyannis Port, MA 1962

Familienfotos gehören wahrscheinlich zu der am weitesten verbreiteten Bildform auf diesem Planeten. Unsere hier vorwiegend anekdotisch vorgelegte Weltbetrachtung hat also eher die für gewöhnlich gehaltenen Familienfotos im Sinn, wie etwa das *porch sitting/standing* bei Familien wie der von Mark Twain (Abb. 3), den Waltons, von John F. Kennedy (Abb. 4) oder der Familie von Frank Tenge in Alabama auf dem düsteren Lichtbild von Walker Evans. Einen messbaren Grad für die Anmut einer posie-

renden Familie gibt es nicht, und so scheint durch die gestellte Ruhe und scheinbar improvisierte Pose eine unscharfe Gattung durch. Die stets sehr ähnlich gestalteten Familienbilder – fast unnötig zu sagen, dass gerahmte Fotos auf dem Kaminsims zum Hollywood-Standard gehören,¹⁰ – bilden gleichsam einen «Resonanzraum»¹¹ für Wahrheit *und* Fake der Personen oder Geschichte, da sich wiederholende Vorgänge, Muster und Funktionen zu Prinzipien des Films und diese zu den Konventionen gehören, die die poetische Natur des Kinofilms überhaupt ausmachen.¹² Aus den *blended portraits* werden so leicht *blended memories*.¹³

Die Fotografie ist so authentisch und verbunden mit dem Dargestellten wie der Name eines Menschen mit diesem Menschen. So und nur so funktionieren Fotografien als Namen augenblicklicher Konfigurationen von Dingen.¹⁴ Ihr Wahrheitsstatus benennt demnach einmal mehr nur *einen* Aspekt der Wirklichkeit.

Das fotografische Familienbildnis ist zugleich die privateste Erinnerung wie auch das mit den Jahren zunehmend alles Individuelle tilgende

10 Vgl. Scheid, *Fotografie als Metapher*, S. 38.

11 Der Ausdruck «Resonanzraum» ist hier Hartmut Bitomsky (beziehungsweise Juri Tynjanow) geschuldet, der ihn in Bezug auf die notwendigen Wiederholungsstrukturen verwendete, die der Film stets benötigt: «Jeder Film enthält vieles, das es schon einmal zu sehen gab und wieder zu sehen geben wird: die Filme wiederholen sich gegenseitig, und es herrscht zwischen ihnen eine große Ähnlichkeit. [...] Tynjanow nennt die Gattung einen Resonanzboden: die Resonanz der seriellen Momente im Film hält das Bewußtsein der Zuschauer in Schwingung [...]» Hartmut Bitomsky, *Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand 1972, S. 15f.

12 Vgl. David Bordwell, *Poetics of Cinema*. New York und London: Routledge 2008, S. 25.

13 Die Identitätsverunsicherung (in Anlehnung an Christina von Braun, «Kollektive Gedächtnis und individuelle Erinnerung. Selbst- und Fremdbilder unter der Einwirkung von Photographie und Film», in: *Kunstforum International* 128 [1994], S. 156–165, hier S. 156) tritt meist später ein: Man denke an die Fotografien, die Captain Willard (Martin Sheen) über Colonel Walter E. Kurtz (Marlon Brando), dessen Familie und Kindheit in *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, US 1979) durchsieht – Fotografien, die gerade *keine* wirklichen Informationen über den aktuellen Colonel Kurtz enthalten. Und es ist kein Zufall, dass in *APOCALYPSE NOW* umgekehrt keine der aktuellen Fotografien gezeigt werden, die der anwesende Fotojournalist (Dennis Hopper) bei Walter E. Kurtz rastlos anfertigt. Der Aspekt des Selbsterkennens durch die Familienfotografie kann hier nicht weiterverfolgt werden, es seien aber an die (Selbst-)Entlarvung des alten Gärtners in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (Luis Buñuel, FR 1972), die Familienfotografie in *REPULSION* (Roman Polanski, GB 1965) oder die Familienfotografien in *FILM* (Alan Schneider nach einem Drehbuch von Samuel Beckett, US 1965) erinnert. Und wenn Oh Dae-su (Choi Min-sik) in *OLDBOY* (Park Chan-wook, KR 2003) zunächst seine Fotografie zum Beweis seiner bürgerlichen Existenz im Polizeipräsidium vorzeigt, hat er schon lange vor seinen eigentlichen Häschern, die draußen warten, verloren: Eben weil er *der* ist, der er *ist*.

14 Vgl. Martin Seel, «Fotografien sind wie Namen», in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43 (1995), S. 465–478, hier S. 469 und S. 471.

Bild.¹⁵ Damit haftet den fotografischen Familienbildnissen, anders als den rein mental erinnerten Familienbildern, stets eine falsche Vergangenheit an. Fotografie bemächtigt sich der Realität, ihre Einverleibung schürt de facto die Illusion eines an sich selbstverständlichen Beweises.¹⁶ Allmacht und Ohnmacht solcher hergezeigten Belege sind leeren Ambitionen vergleichbar; dass diese tödlich sein können, dafür mögen die falschen Tatortfotos in *BLOOD SIMPLE* (US 1984) von Joel und Ethan Coen stehen, die in gewisser Weise die Morde erst auslösen, von denen sie zunächst fälschlicherweise erzählen.¹⁷ Mag die Fälschung der Fotografie inhärent sein, sie ist es nur und ausschließlich, weil sie dem stets vergangenen Ereignis eine selbstverständliche Wahrheit zuspricht.

Dieses Selbstverständliche eines scheinbaren Beweises ist mit dem Herzeigen einer Familienfotografie gemeint. Im Herzeigen der Fotografie, gerade einer Familienfotografie, wird vielleicht weniger an die Beweiskraft der Fotografie appelliert als vielmehr auf ihre Magie gebaut – im Sinne Vilém Flussers,¹⁸ aber auch in einem ganz allgemeinen Sinne des Wortes. Was wir im vorliegenden Versuch als Konstanz erblicken wollen, ist ein permanent widersprüchlicher Gebrauch, weil er stets bemüht ist, die logischen, aber labilen Sachverhalte von Beweiskraft, Indiz, Original, Fälschung und Illusion gleichzeitig einzufordern und einzuebnen: Als Verkomplizierung durch Vereinfachung könnte man dies auch bezeichnen; aus diesem Grunde schon hält sich unsere Auswahl an Filme, die das Thema nur verdeckt vorstellen, also eben nicht in den Vordergrund stellen, wie etwa in *ONE HOUR PHOTO* (US 2002) von Mark Romanek.

Schlechte Zauberer

Auf ihrer Flucht von dem scheinbar misslichen Zuhause bei Aunt Em (Clara Bandick) und Uncle Henry (Charles Grapewin) und der schrecklichen Miss Almira Gulch (Margret Hamilton) steckt die kleine Dorothy

15 Vgl. Sigrid Schade, «Der Schnappschuß als Familiengrab. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der Fotografie», in: Georg Christoph Tholen / Michael Scholl / Martin Heller (Hg.), *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*, Ausst.-Kat. Zürich: Museum für Gestaltung 1993. Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 1993, S. 287–300, hier S. 295.

16 Vgl. Von Braun, «Kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung».

17 Vgl. Helga Lutz / Dietmar Schmidt, «*BLOOD SIMPLE*. Poetik des Restes und filmisches Bild», in: Barbara Thums / Annette Werberger (Hg.), *Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten*. Berlin: trafo 2009, S. 51–78; Scheid, *Fotografie als Metapher*, S. 125.

18 Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 16: «Die Funktion der technischen Bilder ist, ihre Empfänger magisch von der Notwendigkeit eines begrifflichen Denkens zu befreien, indem sie das historische Bewußtsein durch ein magisches Bewußtsein zweiten Grades, die begriffliche Fähigkeit durch eine Imagination zweiten Grades ersetzen.»



5 Fotografie von Dorothy und Aunt Em in *THE WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, US 1939)

Gale (Judy Garland) ihr Familienfoto vom Tisch ihres Zimmers ein – jedenfalls sieht man es kurz zuvor noch auf dem Tisch, später liegt es in ihrem Koffer. Auf der Familienfotografie aus *THE WIZARD OF OZ* (US 1939) ist in jeder Hinsicht nur der Rumpf einer Familie zu erkennen: Zu sehen sind nämlich ausschließlich sie, Dorothy, und Aunt Em, beide *standing on the porch* (Abb. 5). Weder ihr Onkel (der vielleicht das Foto schoss) noch ihre nicht mehr existierenden Eltern¹⁹ werden im Bild erinnert – gleichwohl wird genau diese braune, eintönige Kansas-Welt (und nicht das bunte Land von Oz) am Ende für sie ein Platz sein, der unvergleichlich ist und bleibt: «There is no place like home!» Diese Fotografie²⁰ dient Dorothy jedoch nicht als Beweis ihrer Herkunft, denn es ist der listig-verständnisvolle Professor Marvel (der spätere Wizard of Oz), ein Wanderschausteller, der ihr die Fotografie kurzfristig entwendet und so illusionär in seiner Kristallkugel die Situation auf der Farm zu erkennen vermag:

PROFESSOR: Yes, there's – there's a woman – she's... she's wearing a polka-dot dress... her face is careworn.

DOROTHY: Yes... That's Aunt Em.

19 Im Buch von Lyman Frank Baum hat sie («who was an orphan») die Eltern ausdrücklich verloren. Lyman Frank Baum, *The Wizard of Oz* [1900]. New York [etc.]: North-South Books 1996, S. 2.

20 In seinem Video *WEIT WEIT WEG* (1995), das vollständig auf dem Film *THE WIZARD OF OZ* aufbaut, zeigt Bjørn Melhus folgerichtig im Zimmer der deutschen Dorothea *eigene* Fotografien von seinem Vater und seiner Mutter sowie seiner (verstorbenen) Schwester, der auch der Film gewidmet ist. Zu den weiteren Beziehungen zwischen *WEIT WEIT WEG* und *THE WIZARD OF OZ* siehe Andreas Kreul, *air flow. Aufsätze zur Kunst*, hg. v. Selmar Feldman. Köln: Salon 2004, S. 184–206.



6 Familienbildnisse von Judy Barton in VERTIGO (Alfred Hitchcock, US 1958)

Der vorgetäuschte Blick in die Kristallkugel – die zudem aus der (tatsächlich!) lächelnden Aunt Em der Fotografie eine wiederum (tatsächlich!) sorgenvolle Frau macht – wird später im Lande Oz (und dies ist entscheidend) noch einmal aufgenommen, wenn Dorothy die nun wirklich verzweifelte Aunt Em filmisch lebendig in einer wirklich funktionierenden Kristallkugel der Wicked Witch of the West – als eben fotografisch-sepia-braune Erscheinung – sieht.

Ein braunes, ebenfalls eher zerbrochenes Familienbild präsentiert Judy Barton (Kim Novak) als Beweis ihrer Existenz als Judy Barton – und nicht Madeleine Elster – gegenüber ihrem «Wizard» John «Scottie» Ferguson (James Stewart) in VERTIGO (US 1958) von Alfred Hitchcock (Abb. 6). Man sieht sie mit ihrer Mutter auf der Veranda; der Vater A. M. Barton mit seinem Hardware-Geschäft in Salina²¹ ist diesmal auf dem extra gerahmten Foto daneben abgebildet. Die große Ähnlichkeit, auch farblich, zu Aunt Em und Dorothy Gale ist dabei nicht zufällig. Alfred Hitchcock hat seinen Film VERTIGO mit einer ganzen Reihe von ästhetischen Implementierungen aus THE WIZARD OF OZ versehen, sodass die beiden Welten (Kansas und Oz) in die Bilder von VERTIGO, in die Scheinwelt des zerrisse-

21 Judy Barton wurde in Salina (Kansas) geboren, jedoch gibt es auch das Städtchen Salinas in Kalifornien, das sich ganz in der Nähe der Mission San Juan Bautista befindet. Dieses Salinas ist durch den Film EAST OF EDEN (Elia Kazan, US 1955) bekannt geworden. Hätte, wie ursprünglich geplant, Vera Miles die Rolle der Madeleine/Judy übernommen, dann wäre die Nähe zum Film THE WIZARD OF OZ noch prägnanter ausgefallen: Vera Miles wurde zwar in Oklahoma geboren, wuchs aber in Kansas auf und kam durch die Miss-Kansas-Wahl von 1948 nach Hollywood.



7–9 Dorothy öffnet die Tür zum Land Oz in *THE WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, US 1939)

nen Scottie und die Doppelwelt der Judy Barton und Madeleine Elster, hineinragen.

Eine kursorische Übersicht einiger Korrespondenzen mag dies belegen: Judy Barton kommt wie Dorothy Gale (Judy! Garland) auch aus Kansas. In ihr Hotelzimmer scheint das smaragdgrüne Licht der Außenwerbung hinein, wie ohnehin die Farbe Grün leitmotivisch den Bezug zum Film *THE WIZARD OF OZ* und hier natürlich zu der universell grünen Emerald City herstellen: der grüne Jaguar²² Mark 2 von Madeleine Elster (Kim Novak), mit dem die Maskerade beginnt, der grüne Pullover von Scottie, nachdem er Madeleine aus dem Wasser gezogen hat, und natürlich – und dies an erster Stelle – die erste komplett grüne Erscheinung Judy Bartons, als Scottie sie auf der Straße entdeckt. Er entdeckt sie aber nicht auf einer beliebigen Straße San Franciscos, sondern genau vor dem Eingang des Blumen geschäfts von Podesta Baldocchi. Es ist eben jene Blumenhandlung, die er am Anfang des Films über den Hintereingang betreten hatte (nach der ersten Autoverfolgung),

um so seinen voyeuristischen Blick auf Madeleine in einer neuen bunten Welt werfen zu können, einen Blick, der schließlich *ihn* ein weiteres Mal verzaubert.²³

22 Der grüne Jaguar Mark 2 galt auch als Referenzfarbe bei der Restaurierung der Farben des Films durch Robert A. Harris und James C. Katz. Vgl. Dan Auiler, *VERTIGO. The Making of a Hitchcock Classic*. New York: St. Martin's Press 2000, S. 190–193.

23 Die Formulierung von Jürgen Ebert, es eröffne sich die «buntleuchtende Gruft eines Blumenladens», führt bildlich und buchstäblich an dieser Stelle eher in die Irre. Jürgen Ebert, «Die Basis des Make-Up», in: *Filmkritik* 24 (1980) 6, S. 248–260, hier S. 255.



10–12 John «Scottie»
Ferguson öffnet die Tür
des Blumengeschäfts
in VERTIGO (Alfred
Hitchcock, US 1958)

Alfred Hitchcock hat diesen Blick exakt so inszeniert, wie Victor Fleming die Ankunft von Dorothy im Lande Oz. Dorothy macht die Tür in ihrem dunklen, sepiabraunen Haus auf – und betritt die bunte Blumenwelt von Oz (Abb. 7–9). Scottie geht durch die ebenfalls dunklen und braunen Hinterhofgänge – und öffnet die Tür zum farbigen Blumenladen mit Madeleine (Abb. 10–12). Insofern ist es nur konsequent, wenn die erste Begegnung mit Judy Barton (Scottie wieder nur als Beobachter!) gleichsam spiegelsymmetrisch nunmehr *vor* dem Blumenladen (am Haupteingang) stattfindet und Judy Barton so gekleidet ist, als käme sie gerade aus Emerald City. Zudem ist die Leitfarbe der Blumenhandlung Podesta Baldocchi smaragdgrün, wie die Fahrzeuge vor der Blumenhandlung und die

Blumenkartons anzeigen: Unmittelbar bevor Judy Barton auf der Straße auftaucht, sieht man eine ältere Dame mit einem großen grünen Blumenkarton.²⁴

Judys vollständige Rückverwandlung zu Madeleine in ihrem Hotelzimmer geschieht im smaragdgrünen Licht der Neonschrift des Hotels. Die dabei oft bemerkte – und von Hitchcock bekräftigte – Korrespondenz zum Friedhofsbesuch Madeleines am Anfang des Films betrifft vor allem den parallel gebrauchten Nebelfilter, durch den die beiden Szenen unscharf und mysteriös wirken.²⁵ Der Grünstich wird hier indessen nicht durch den Filter, sondern schlicht durch die vielen Grünflächen und Bäume des Friedhofs erzeugt.²⁶ Das Hotelzimmer aber wird durch das grüne Neonlicht (und durch das grüne Licht als Filmzitat!) selbst zur Filmprojektionsfläche,²⁷ erzeugt einen Film im Film,²⁸ wie ja auch Dorothy bei

- 24 Die Parallelen gehen aber noch weiter: Auch in *Emerald City* müssen sich die Helden des Films zunächst einer Verschönerung bei Wash & Brush Up Co. unterziehen, so wie Judy Barton zu Ransohoff und in den Frisiersalon geschickt wird.
- 25 Die ausführliche Farbanalyse von Susanne Marschall unterbietet daher die Situation, wenn sie schreibt, die «milchig-grüne Raumfarbe umgibt Judy, als sie in der Maske Madeleines in ihr Hotelzimmer tritt. Die Tote ist auferstanden, aber es ist etwas Falsches an diesem Bild.» Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, 2. Aufl. Marburg: Schüren 2009, S. 147. In Paul Coates' Farbanalysen zu *THE WIZARD OF OZ* und *VERTIGO* vermisst man diesen Aspekt ebenfalls. Paul Coates, *Cinema and Colour. The Saturated Image*. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2010, S. 140–146. – Die exakte Verteilung von brünetter Frau mit grünem Kleid und platinblonder Frau in grauem Kleid (mit den Abstufungen der Verwandlung im Film) entspricht dem systematischen Aufbau einer weiteren Hauptfigur bei Hitchcock: Melanie Daniels (Tippi Hedren) in *THE BIRDS* (US 1963) trägt als platinblonde Heldin ein grünes Kostüm, das durchaus als Gegenstück zum grauen Kostüm von Madeleine Elster gelten darf; sie vereint somit beide Frauentypen, die Hitchcock in *VERTIGO* bewusst aufgespalten hat. Zum platinblonden Star siehe Michaela Krützen, «Weißblond. Das Haar, der Star», in: Wolfgang Ullrich / Juliane Vogel (Hg.), *Weiß*. Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 103–143, hier S. 134.
- 26 Hitchcock spricht ausschließlich vom Nebelfilter in den Tonbandinterviews, er erwähnt die Farbe gerade nicht, diese Verbindung wird nur in der späteren gedruckten Fassung nahegelegt. François Truffaut / Helen G. Scott, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [franz. 1966]. München: Heyne 1973, S. 238f. Vgl. hierzu auch Garry M. Leonard, «A Fall from Grace. The Fragmentation of Masculine Subjectivity and the Impossibility of Femininity in Hitchcock's *VERTIGO*», in: *American Imago* 47 (1990) 3, S. 271–291, hier S. 284; Deborah Linderman, «The Mise-en-abîme in Hitchcock's *VERTIGO*», in: *Cinema Journal* 30 (1991) 4, S. 51–74, hier S. 66. – Der Nebel oder Rauch ist in fotogeschichtlicher Perspektive auch immer eine Referenz an die die schöne Formulierung von Guillaume Apollinaire: «Photographie tu es la fumée de l'ardeur.» Guillaume Apollinaire, «Photographie» [1916], in: *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*. Paris: Gallimard 1990, S. 195–275, hier S. 121.
- 27 Vgl. Victor I. Stoichiță, «Hitchcocks Pygmalion», in: Ders. (Hg.), *Das Double*. Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 265–303, hier S. 281. Mit diesem Spiel der Farbe und Projektion ist *VERTIGO*, wie Jean-Luc Godard bemerkte, wahrlich reine Malerei. Jean-Luc Godard, «Zum Tode von Alfred Hitchcock», in: *Filmkritik* 24 (1980) 6, S. 280–284, hier S. 281.
- 28 Überdies ist selbst das Ineinander von Film im Film ebenfalls dem *WIZARD OF OZ* geschuldet, erlebt doch Dorothy ihren Flug im Haus als Projektion im Fenster.

ihrer schwindelerregenden Reise am Fenster ihres Zimmers großes Kino erlebt.

Im Drehbuch steht prägnant: «When she comes out, she is bathed in ghostly green light.»²⁹ Das geisterhafte grüne Licht ist also keinesfalls als Farbe aus dem Totenreich³⁰ anzusehen (dazu taugt die Farbe Grün auch nicht), sondern sie ist als die stete Signal- und Zauberfarbe³¹ dem Film *THE WIZARD OF OZ* entlehnt.³² Die falsche Totenerinnerung übernimmt allein der Nebelfilter. An diesem Punkt ist es bemerkenswert zu sehen, dass in der literarischen Vorlage zu *VERTIGO*, im Roman *D'entre les morts* (1954) von Pierre Boileau und Thomas Narcejac, Scottie (im Buch: Roger Flavières) die untergetauchte Madeleine in einem Wochenschaubericht auf der Leinwand eines Kinos wiederentdeckt – und sie (die sich nun Renée Sourange nennt) so in Marseille aufspürt.³³ Ein Motiv, das Hitchcock an dieser Stelle wohl eher als mediale Verengung denn als Erweiterung des Trugs ansah, das er aber mit der Verwandlung im Hotelzimmer – als Film im Film – durchaus aufnimmt. Überdies haben sich Boileau und Narcejac bei ihrem Stoff an den symbolistischen Roman *Bruges-la-Morte* (1892) von Georges Rodenbach orientiert, wo der untröstliche Witwer Hugues Viane das Ebenbild seiner verstorbenen Frau in der Schauspielerin Jane Scott (!) im Theater entdeckt und diese später ebenfalls nötigt, in deren Rolle zu schlüpfen und die Kleider seiner verstorbenen Frau zu tragen.³⁴ Und es ist kein unwillkommener Zufall, dass *Bruges-la-Morte* der erste Roman der Literaturgeschichte ist, der bewusst und konsequent Fotografien als Erweiterungen der geschriebenen Geschichte einbaut.

29 Alec Coppel / Samuel Taylor, *Vertigo* [Drehbuchfassung vom 12.09.1957]. Los Angeles 1957, S. 105.

30 Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 166.

31 Im Roman von Wendy Powers und Robin McLeod erwähnt Judy in ihrem Testament bezeichnenderweise einen *emerald stone*. Wendy Powers / Robin McLeod, *The Testament of Judith Barton*. Seattle und North Charleston: PM Press 2011, S. 45.

32 Die Parallelmontage zwischen der ersten (Madeleine) und zweiten (Judy) Geschichte in *VERTIGO*, die später in eins gelesen werden müssen, entspricht durchaus der Gegenüberstellung von Kansas vs. Oz (Marvel – Wizard; Almira Gulch – Wicked Witch; Hickory – Tin Man; Scarecrow – Hunk; Cowardly Lion – Zeke).

33 Pierre Boileau / Thomas Narcejac, *Vertigo. Aus dem Reich der Toten* [franz. 1954]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 98 und S. 105.

34 Den Hinweis auf Georges Rodenbach verdanke ich Christian Drude. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion 1892, S. 98. Jane Scott ruft im Moment des vollständigen Umkleidens in die Verstorbene aus: «J'ai l'air d'un vieux portrait!» Von diesem Moment an, verliert Hugues Viane jedes Interesse an ihr, ein Wandel seiner Gefühle, der ihn schließlich zum Mord an Jane Scott führt. – Der große Erfolg, der dem Buch von Rodenbach beschieden war, veranlasste diesen, es gleich zweimal für das Theater zu bearbeiten, im Jahre 1894 als *Le voile* und einige Jahre später als *Le mirage*. Siehe hierzu Georges Rodenbach, *Le voile et Le mirage*. Exeter: University of Exeter Press 1999.

Bei ihrer ersten Begegnung in Judys Hotel sehen sich Judy und Scottie gemeinsam im Spiegel an; nicht allein, dass hier, wie an anderen Stellen im Film auch, die Verdopplung der Personen sinnfällig ins Bild gesetzt wird, auch hat Hitchcock vor den Spiegel unten rechts ein kleines Glas mit blumenhaft wirkenden Lutschern gesetzt (sicher ein wenig die Erinnerung an den Blumenstrauß im Gemälde beziehungsweise dem Strauß auf der Museumsbank beziehungsweise dem Blumenstrauß über ihrem Hotelbett) – und man sieht überdeutlich im Spiegel, dass es sich um eine künstliche Requisite handelt, also der Schein *vor* dem Spiegel und die Realität *in* den Spiegel verlegt wird. Hier liegt denn auch der tödliche Grund des Spiels: die Vertauschung von Original und Kopie, echt und unecht, in eben Kopie und Original. Denn der für Scottie wahrlich schockierende Umstand stellt sich dann ein, wenn sich *seine* perfekte Kopie, Judy *als* Madeleine, als das eigentliche Original erweist. Ein Original, dass es freilich so (für ihn) nie gab.³⁵

Im Herzeigen ihrer wahren Identität als Judy Barton, nicht zuletzt mithilfe ihrer Familienfotografien, musste für Scottie das Wahre zum Falschen werden, das Original zur Kopie; und die grausame List des Zufalls reißt nur wenig später die Naht der falschen Lüge auf, wenn Judy «von einem unbewußten Drang geleitet»³⁶ wird, genau das Halsband anzulegen, das ihr einst als Madeleine gehörte. Die finstere Gründlichkeit, mit der Scottie danach ans Werk geht, der ebenso böse wie glänzende Einfall, an den Ort ihrer ersten Tat zurückzukehren, ist die Kehrseite seiner durch eine traumatische Wucht geleiteten Erkenntnis, Original und Kopie nicht mehr unterscheiden zu können: Die wahren Fotografien der Judy Barton und ihrer Eltern waren *ihm* der erste Beweis, dass *sie* nicht sein darf.

Precious Photos ...

«Did you get your precious photos?» Roy Battys (Rutger Hauer) Frage an Leon Kowalski (Brion James) wird eher wie lästig gestellt. Der oft beschriebene Hang der Replikanten zu Fotografien in dieser «worn-out world»³⁷ in Los Angeles im Jahre 2019 ist jedenfalls pauschal nicht zutreffend. Im Übrigen: Es sind eben Replikanten, keine Cyborgs,³⁸ wie oft in der Lite-

35 Siehe hierzu Slavoj Žižek, *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus* [amerik. 2012]. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 943 f.

36 Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1994, S. 497.

37 David Bordwell / Kristin Thompson, *Minding Movies. Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago und London: University of Chicago Press 2011, S. 233.

38 So bei Scheid, *Fotografie als Metapher*, S. 126; oder Reimar Zons, «American Paranoia. BLADE RUNNER / MATRIX», in: Thomas Macho / Annette Wunschel (Hg.), *Science & Fic-*

ratur fälschlich zu lesen ist. Replikanten deshalb, weil sie physisch sind, biologisch, genetisch gebaute Menschen, keine kybernetischen, also künstlich nachgeahmten (mit Elektronik und Mechanik versehenen) Menschenroboter, wie etwa die Mechas in A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (US 2001) von Steven Spielberg. Für Leon Kowalski, der seine Fotografien in seinem Hotelzimmer hat liegen lassen, sind sie offensichtlich wichtig, aber die wirklichen Gründe³⁹ hierfür erfahren wir von ihm nicht; einzig in Rick Deckards (Harrison Ford) Voiceover der frühen Kinofassungen werden Vermutungen angestellt, die in der Literatur gern als Beleg genommen werden: «I didn't know why a replicant would collect photos. [...] They needed memories.» In den frühen Drehbuchfassungen von 1980 heißt es im übrigen noch «Dinge» und nicht «Fotografien»: «Did you get your precious <things>?»⁴⁰ Hier werden auch die Fotografien, die Deckard im Hotelzimmer von Leon findet, eindringlich beschrieben: «A touching collection of family snapshots. The kind of anonymous stuff sold by the bunch in dusty junk shops. The family dog. Junior on the pony squinting in the sun. Uncle Ben clowning with the kids. The faded polaroid of Christmas morning. Simple pictures of simple folks celebrating the family bond. A curious collection for the likes of Leon and Deckard studies them with interest.»⁴¹ Sie sind damit genau das, was J.R. Isidore (= J.F. Sebastian) in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* in den vielen offen gelassenen Wohnungen von Los Angeles gefunden hat, und wovor es ihm graut: «The apartments in which no one lives – hundreds of them and all full of the possessions people had, like family photographs and clothes. Those that died couldn't take anything and those who emigrated didn't want to.»⁴²

tion. *Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer 2004, S. 329–348, hier S. 334.

- 39 Oder hängt die Vorliebe vom Alter der Replikanten ab? Den *incept dates* nach ist Roy (08.01.2016) der älteste Replikant, dann folgen Pris (14.02.2016) und Zhora (12.06.2016); Leon (10.04.2017) ist neben Rachael der jüngste Replikant! Leons *birthday* lag als einziger bereits in der Drehbuchfassung vom 22.12.1980 fest: Hampton Fancher / David Peoples, *Blade Runner. Screenplay*. Hollywood 1980, S. 82. Zu den verschiedenen Drehbuchfassungen siehe Paul M. Sammon, *Future Noir. The Making of BLADE RUNNER*. New York: HarperPrism 1996, S. 57–63.
- 40 Fancher/Peoples, *Blade Runner*, S. 50. Die Unterschiede zwischen dieser frühen Fassung und dem späteren Film sind beträchtlich, wenn auch thematisch vieles bereits angerissen wird, so sollte Rachael nach der Drehbuchfassung vom 22.12.1980 das sehr schnelle 5. Prélude von Frédéric Chopin spielen, was zugunsten von Chopins langsamer Nocturne Op. 48, Nr. 1 in der Liebesszene aufgegeben wurde. Zur Frage, warum Replikanten überhaupt wie Menschen der Fotografie bedürfen, siehe Elissa Marder, «BLADE RUNNER's Moving Still», in: *Camera Obscura* 27 (1991), S. 88–107, hier S. 97 und S. 101.
- 41 Hampton Fancher, *Blade Runner. Screenplay* [Drehbuchfassung vom 24.07.1980]. Hollywood: Brighton Prods., Inc. 1980, S. 6.
- 42 Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [amerik. 1968]. London: Millennium / Orion Books Ltd. 2000, S. 56. Der Unterschied zwischen Buch und Film ist hier

Für Roy Batty sind die Fotografien, dem Klang seiner Worte nach, jedenfalls nicht wichtig, auch Zhora und Pris, die anderen Replikanten werden in Ridley Scotts Film *BLADE RUNNER* (US 1982) ohne engere Beziehungen zu Fotografien gezeigt. En passant: Wenn Replikanten der Klasse Nexus-6 die Grenze zwischen Mensch und künstlichem Mensch einreißen, was sollten sie und wir dann auch noch von Fotografien erwarten? Erinnerungen? Es ist wohl eher der Film, der die Fotografie als Nachahmung der Welt braucht wie der Replikant die Nachahmung des Menschen ist und diesen als Referenzobjekt braucht. Dass Deckard später Zhora aufgrund einer Fotografie entdeckt, ist, wie wir noch sehen werden, ohnehin eher problematisch.

Einzig Rachael (Sean Young), das neueste Versuchsmodell der Tyrell Corporation, unternimmt es – wieder mit einer typischen Familienfotografie *sitting on the porch* – den Beweis ihrer echten menschlichen Abstammung zu suggerieren.⁴³ In der Drehbuchfassung von 1981, die die wesentliche Grundlage für den Film lieferte, ist eine in dieser Hinsicht kleine, aber entscheidende Änderung vorgenommen worden. Im Drehbuch zeigt Rachael ein Bild von sich und ihren Eltern. Im Film ist dies zugunsten einer Fotografie von ihr und ihrer Mutter (also wie in *THE WIZARD OF OZ* und in *VERTIGO!*) ersetzt worden, und sie sagt im Film auch nur: «Look, it's me with my mother.» (Abb. 13)

Zum einen fehlt (wieder einmal) der Vater, und überdies trägt die kleine Rachael ein Kleid mit einer Art Schul- oder Kinderheimuniform, auf der deutlich das Zeichen des Roten Kreuzes zu sehen ist – eine Anspielung auf eine fingierte Waise? Der Beweischarakter der Fotografie selbst ist damit überdeutlich vom Drehbuch zum Film zurückgenommen worden.⁴⁴ Dagegen wird, und hier liegt ein genialer Einfall vor, eine nun neue

wiederum symptomatisch: Wenn Deckard die Wohnung von Max Polokov (= Leon Kowalski) durchsucht, findet er gerade *keine* persönlichen Gegenstände. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, S. 76.

43 In gewisser Hinsicht ist die sehr unterschiedene Haltung der Replikanten zu ihren Fotografien mit der Karl Roßmanns zu vergleichen: In Franz Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* lässt der Protagonist Karl Roßmann ohne größere Bedenken bei seiner Ankunft in New York seinen Koffer auf dem Schiff allein zurück. Später wird er ihn wiedererhalten, und nun ist es die Fotografie seiner Eltern, die ihm wichtiger sind als alles sonst im Koffer. Er wird diese allerdings nicht wiedererhalten, stattdessen bemerkt er aber im Repräsentationszimmer seiner Retterin auf einem niedrigen Schrank mit Schubfächern zahlreiche meist ältere Fotografien. Sein einziger Gedanke: «So wie diese Photographien hier standen, so hätte er auch die Photographie seiner Eltern in seinem zukünftigen Zimmer aufstellen mögen.» Franz Kafka, *Der Verschollene* [postum 1927], hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 178.

44 Vgl. Karl Sierek, *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*. Wien: Sonderzahl 1993, S. 131–160. In der Drehbuchfassung vom 22.12.1980 zeigt Rachael gleich drei Fotografien von sich als Kind. Fancher/Peoples, *Blade Runner*, S. 45.



13 Rick Deckard hält die Familienfotografie von Rachael in *BLADE RUNNER* (Ridley Scott, US 1982)

Authentizität der Fotografie hervorgehoben: Durch ihre anschließende filmische Belebung wird sie noch einmal dramatisch erhöht, die Fotografie verlebendigt sich für einen Augenblick,⁴⁵ Deckard scheint die Stimmen aus dem Bild zu hören, das bewegende Licht zu sehen. Die implantierte Erinnerung Rachael, für die die Fotografie steht, die, wie wir wissen, falscher nicht sein könnte, wird so zur lebendigsten Wahrheit einer Familiengeschichte, die es nie gab.⁴⁶

In den frühen Drehbuchfassungen von Hampton Fancher spielen die Fotografien, soweit wir wissen, noch nicht die Rolle wie in den späteren Filmfassungen,⁴⁷ jedoch gibt es schon hier eine auffällige Symmetrie zwischen dem Herzeigen der Fotografie Rachael's einerseits und dem Betrachten der Familienfotografien Deckard's andererseits. Noch im Drehbuch von 1981 betrachten Rachael und Deckard gemeinsam Fotografien von Deckard und seinem Vater sowie Fotografien von Deckard und seiner ehemaligen Frau,⁴⁸ die nun mit ihrem neuen Liebhaber in den *off-world*-Kolonien lebt; sie hielt ihn, wie man noch im Voiceover der frühen Kinofassung hören konnte, für einen kalten Fisch.⁴⁹ In allen späteren Filmfassungen ist auf diese bezeichnende Symmetrie zwischen Rachael und Deckard verzichtet worden. Rachael zeigt ihre Fotografie, aber Deckard's Fotografien

45 Frank Schnelle, *Ridley Scott's BLADE RUNNER. 2.*, aktual. Aufl. Stuttgart: Wiedleriother 1997, S. 85.

46 Vgl. Marder, «BLADE RUNNER's Moving Still», S. 102.

47 Gleiches gilt für die literarische Vorlage: Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, S. 56 und S. 178.

48 Hampton Fancher / David Peoples, *BLADE RUNNER. Screenplay* [Drehbuchfassung vom 23.02.1981]. Hollywood: Brighton Prods., Inc. 1981, S. 56.

49 Rick Deckard: «Sushi, that's what my ex-wife called me. Cold fish.» Vgl. Konrad Kirsch, *Der zweite Blick. A Second Look*. Stuttgart und London: Menges 2013, S. 68.



14 Die Familienfotografie von Rick Deckard in den *deleted scenes* von BLADE RUNNER (Ridley Scott, US 1982)

sieht man stets nur am Rande auf dem Klavier – und nur für einen Augenblick, unscharf, die Fotografie mit Deckard und seiner Frau Iran. Eine entsprechende Großaufnahme ist daher nur in den *deleted scenes* zu finden (Abb. 14).⁵⁰ Hier hört man zusätzlich im Voiceover Deckards Kommentar: «I thought about my wife, off world, living the good life with some prosperous jerk.» In dieser herausgeschnittenen Szene aus dem Film sieht man nämlich, wie Deckards Fotografie, wieder ein *standing on the porch*-Bild, ein nachgerade klassisches Gegenstück zu Rachael's Fotografie gebildet hätte.

Dieser für den Film verworfene Teil hat möglicherweise noch einen vagen Reflex in der Frau im Taxi. Ihrem Aussehen nach kann es nur Iran, Deckards Frau sein, obwohl sie der Geschichte nach gerade nicht in L. A. lebt. Sie ist aber die einzige Person, die Deckard auf geradezu intim-persönliche Weise nachschaut, als er die flüchtige Zhora im Straßenverkehr verfolgt.⁵¹

Entscheidend für Rachael's Existenz als neuer Mensch ist nicht die unwichtig gewordene Familienfotografie (dieses Schicksal teilt sie von nun mit den natürlich geborenen Menschen), sondern der am Anfang des Films im *Voight-Kampff*-Test festgestellte – fundamentale – Unterschied zu den Replikanten der Klasse Nexus 6: Wie kann sie nicht wissen, wer sie ist? Oder Deckard brutal-sachlicher im Film: «How can it not know what it is?» Gehört es doch ausschließlich zum Bewusstsein und stets gekränkten Selbstbewusstsein eines jeden Menschen, *nicht* zu wissen, wer man ist.⁵²

50 Vgl. hierzu auch Décio Torres Cruz, *Postmodern Metanarratives. BLADE RUNNER and Literature in the Age of Image*. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 132–144.

51 Der Hinweis findet sich auf den Seiten des Visual-Effects-Supervisors Gavin Rothery: www.gavinrothery.com (25.07.2017).

52 Die Frage Deckards schließt direkt an Immanuel Kants Einsicht an, dass unser Selbstbewusstsein nur vor der Möglichkeit seiner eigenen Unmöglichkeit bestehen kann. Siehe hierzu Slavoj Žižek, *Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und Deutscher Idealismus*.

Im Hinblick auf Rachael ist die Frage nach Original und Kopie⁵³ unwichtig geworden. Denn dass Erinnerungen auch beim natürlich geborenen Menschen mehr als trügerisch sein können, beweisen die zahlreichen *false memory*-Untersuchungen, die zudem zeigen, wie Erinnerungen und Affektabflachungen sogar bewusst induziert sein können.⁵⁴ Da sind die Menschen im fiktiven November 2019 keinen Deut besser als die Replikanten.

Mit eher verschwommener Bewunderung nimmt man daher wahr, wie Deckard eine der Fotografien von Leon in seiner Esper-Maschine untersucht und Zhora entdeckt. Sein anschließender *hard copy*-Ausschnitt beweist eigentlich gar nichts, denn die entdeckte Frau ist nicht Zhora, ist nicht Joanna Cassidy. Erst in der Final-Cut-Version wurde der *print* wie die Aufnahme der toten Zhora geändert⁵⁵ und angeglichen – aber die Geschichte damit nicht wahrscheinlicher gemacht. Der Status der Wahrheit in und an der Fotografie ist wieder einmal unmaßgeblich, maßgeblich ist ihr *magischer Gebrauch*. Die Bilder, «visual totems of these artificial memories»,⁵⁶ könnten vielleicht eine andere Geschichte erzählen, eine Wahrheit im engeren Sinne besitzen sie hingegen per se nicht: «the truth of that photo is – there is no truth.»⁵⁷

Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 38. Zum Verhältnis künstlicher Tiere und künstlicher Menschen in der Geschichte siehe Jean-Claude Beaune, «The Classical Age of Automata. An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century», in: Michel Feher / Ramona Naddaff / Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body*, Bd. 1. New York: Zone 1989, S. 448–458. Das Umschwenken von der persönlichen zur unpersönlichen Rede ist auch schon im Buch von Dick angelegt: «'You're an android,' he said. 'That's the conclusion of the testing,' he informed her – or rather it – and Eldon Rosen, who regarded him with writhing worry; the elderly man's face contorted, shifted plastically with angry concern.» Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, S. 45. Vgl. Marder, «BLADE RUNNER'S Moving Still», S. 98.

- 53 Zur Ununterscheidbarkeit von Kopie und Original siehe Scheid, *Fotografie als Metapher*, S. 129.
- 54 Elizabeth F. Loftus zeigt, wie gerade Erinnerungen an sexuellen Missbrauch auf falschen Erinnerungen, Täuschungen, beruhen können. Elizabeth F. Loftus «Falsche Erinnerungen», in: *Spektrum der Wissenschaft* 21 (1998) 1, S. 62–67. Die implantierte Geschichte mit der Spinne, die ihre Eier im Gesicht ablegt und aus der viele kleine Spinnen krabbeln, ist selbst – neben der Tatsache, dass es sich um eine sehr weitverbreitete Vorstellung handelt – unter anderem auch eine Adaption der Novelle *Die Schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf aus dem Jahr 1842. Ironischerweise hat ja Rachael eher einen Vater (als biogenetischen Schöpfer) als eine Mutter; da die Fotografie ihre nicht existente Mutter zeigt, ist die Spinnengeschichte doppelt verkehrt, werden doch bedrohliche Spinnenfantasien in der Psychoanalyse eindeutig mit phallichen Müttern verbunden. Sigmund Freud, «XXIX. Vorlesung. Revision der Traumlehre» [1928], in: Ders., *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Gesammelte Werke)*, Bd. 15), 3. Aufl. London 1961, S. 25. Vgl. Torres Cruz, *Postmodern Metanarratives*, S. 76–88.
- 55 Vgl. Sammon, *Future Noir*, S. 145–147. Fotografien sind Geschichte, etwas, was die Replikanten nicht haben.
- 56 Scott Bukatman, *Blade Runner*. London: British Film Institute 1997, S. 78.
- 57 Sammon, *Future Noir*, S. 146 und S. 259.

Im Film fügen sich auf diese Weise die wahren *goofs* ununterscheidbar in das Thema der falschen Erinnerungen und Geschichten ein. So lauten Holdens und Leons letzte Worte, bevor Leon Holden erschießt: «Shall we continue? Describe in single words, only the good things that come in to your mind about: your mother.» [...] «Let me tell you about my mother.» Während es in den Video-Aufzeichnungen stets hörbar heißt: «Lets continue, shall we. Describe in single words, only the good things that come in to your mind about your mother.» [...] «I'll tell you about my mother.» Ebenso die falsche Seriennummer der Schuppe, die die Cambodian Lady Deckard vorliest.⁵⁸ Die Wahrheit, die alle Beweise im Film enthüllen: Es gibt keine Wahrheit.

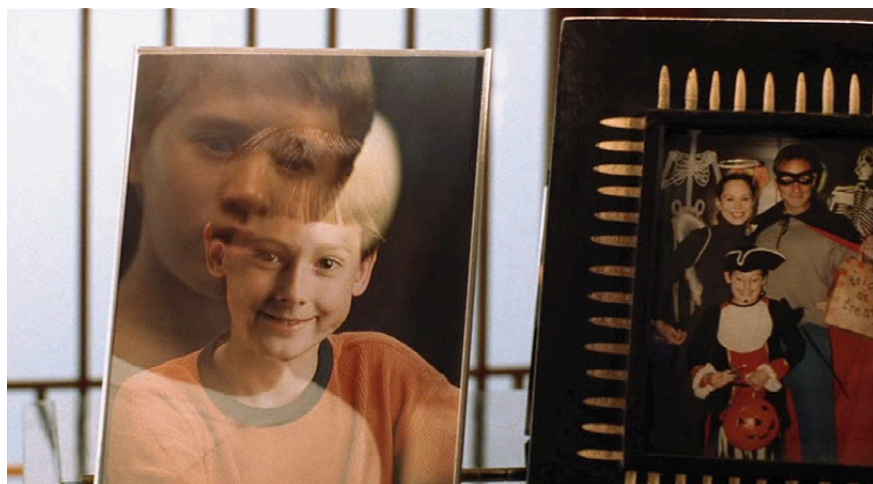
...Phony Photography

Mit der Möglichkeit, in naher Zukunft künstliche Menschen, vollständig menschlich aussehende und agierende Roboter, «Mechas» genannt, zu kreieren, arbeitet der Film A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE von Steven Spielberg. Die Firma Cybertronics kreiert den elfjährigen David (Haley Joel Osment), der in der Lage sein soll, menschliche Bindungen, Liebe, Gefühle aufzubauen – *factum, non genitum*. Er wird von Monica (Frances O'Connor) und Henry Swinton (Sam Robards) als Adoptivkind aufgenommen. Die Eltern haben noch einen eigenen Sohn, Martin (Jake Thomas), der jedoch im Koma liegt. Als David ins Haus der Swintons kommt, sieht er sich eine Reihe von gerahmten Fotografien der Familie an, dabei werden zunächst die Fotografien in Nahaufnahmen gezeigt und wenig später sieht man den sich in den Fotografien spiegelnden David; das eine Mal direkt über der Familienfotografie von Monica, Henry und Martin, das andere Mal über ein Porträt von Martin allein (Abb. 15).

Der auf den ersten Blick etwas grob wirkende Effekt erweist sich aber bei näherer Betrachtung als vollkommene Verdichtung der Situation: Der Film, als vermeintlich reale Welt, zeigt den *lebendigen* (und praktisch unsterblichen) Mecha David über den in den Fotografien eingefrorenen *sterblichen* Menschen – «a frozen gestalt that conveys very little, if anything at all, of the fluency of things happening in real life»⁵⁹ –, den (im Koma liegenden) jungen Martin. David lebt aber auch auf der gespiegelten Glasfläche der gerahmten Fotografie, legt sich über sie, nimmt sie als Leinwand

58 Siehe hierzu auch Reimar Zons, *Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 239.

59 So charakterisiert Thierry de Duve generell die Erscheinung alles Lebendigen auf Fotografien. Thierry de Duve, «Time Exposure and Snapshot. The Photograph as Paradox», in: *October* 5 (Sommer 1978), S. 113–125, hier S. 113.



15 David spiegelt sich in der Fotografie von Martin Swinton in A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (Steven Spielberg, US 2001)

und imitiert die Menschen, als wolle er so Teil der Familie werden. Die *leblose* Familienfotografie bleibt so die Instanz einer *echten* Menschenwelt, die sich die Mecha-Welt nur als spiegelnde *Oberfläche* erschaffen kann.

Diese Aufsplitterung der Personen durch Glasflächen oder andere sekundäre Abbilder hindurch findet sogleich ihre bildnerisch-brutale Fortsetzung in den nächsten Szenen: Als Monica ihren neuen Sohn ausziehen und ins Bett bringen soll, ist sie völlig überfordert, da ihr sowohl der Umgang mit dem Körper des neuen Jungen wie das mütterliche Ritual an der mechanischen Puppe misslingt. Als sie die Tür hinter sich schließt (und Henry den Jungen auszieht), sieht man durch das geriffelte Glas der Tür den mehrfach bildlich gebrochenen David dahinter – und Monica in einem Rippstrick-Pullover neben der Tür stehen. Die grafische Koinzidenz von Glas und Pullover, dem Akt des Ausziehens, der Entblößung, und dem der schützenden Bekleidung ist evident. Ebenso wird deutlich, dass Monica keine wirkliche persönliche Beziehung aufbauen *kann* (zu einer Maschine, wie auch?).

In diesem Bild liegt keinesfalls eine optische Zufälligkeit vor, denn wenig später wiederholt sich die Szene bei einem Versteckspiel: Monica hat David in einen Schrank mit geriffelter Glastür – und denken wir daran: Gläser und Spiegel sind selbst potenzielle Filmleinwände – eingeschlossen und befreit (entdeckt) ihn wenig später. Der Junge begreift seinerseits das Spiel (das zunächst von der Mutter ernst gemeint war!) sofort, und als sich Monica auf der Toilette befindet, macht David die Tür mit dem dort ebenfalls geriffelten Glas auf, um sie zu entdecken. Monicas Schre-

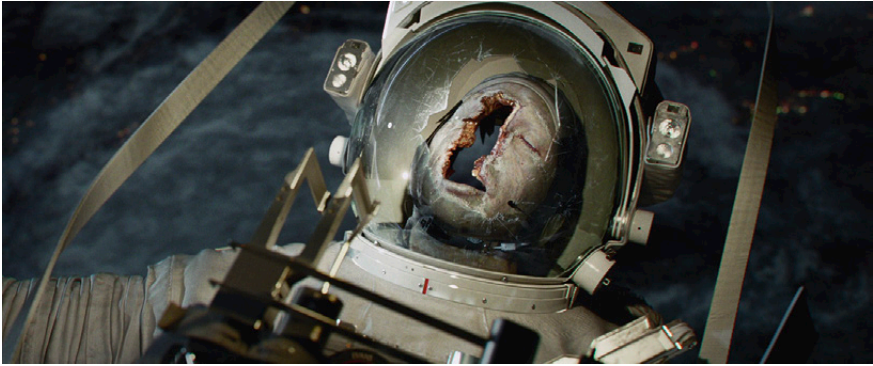
cken ist übergroß, weil der Abgrund zwischen der Körperbetrachtung der beiden doppelt, vielleicht dreifach problematisch für sie ist: Roboter und Mensch, richtige Mutter und falsches Kind (und vice versa!) und schließlich das männliche und weibliche Betrachten. Fast möchte man sagen: Es ist klar, dass sie auf der Toilette – wie man für einen Augenblick sehen kann – eigentlich nur *ein* Buch lesen kann: *Freud on Women*, eine Anthologie aus dem Jahre 1992 der amerikanischen Psychoanalytikerin Elisabeth Young-Bruehl.⁶⁰

Es ist unzweifelhaft richtig, Monicas Entsetzen als die einzige authentische emotionale Reaktion zu deuten, mit der sie auf die Zumutung – ein elektro-mechanisches Objekt, einen kybernetischen Organismus zum Liebes-Kind-Objekt zu erwählen – reagieren kann. Denn nachdem sie die sogenannte Prägung vorgenommen hat, eine *irreversible* (Liebes-)Codierung des Mechas David auf seine neue Mutter, erwacht wenig später ihr leiblicher Sohn aus dem Koma. Nach dessen Rückkehr in den Schoß der Familie wird die Familiensituation für alle unerträglich – und Monica setzt David aus. Nach der nun beginnenden Odyssee für den kleinen David trifft dieser später noch einmal auf seinen Schöpfer, und man sieht in einem Schwenk über die Familienbilder des Professors Allen Hobby (William Hurt) auch eine gerahmte Fotografie von David. David hat bei seinem Erbauer den gleichen fotografischen Platz bekommen, den seine Kinder sonst einnehmen. Diesmal jedoch legt sich sein Gesicht nicht über das Glas, sondern sein eigenes Bild und sein wie immer gearteter Körper sind (wie bei jedem anderen Menschen) endgültig auseinandergetreten. Die buchstäbliche Transparenz zwischen dem realen und dem gebauten Kind ist aufgehoben: Eine Art Immersion unter umgekehrtem Vorzeichen hat stattgefunden.

In der vormaligen Spiegelung des falschen Jungen im echten Familienbild der Swintons verdichtete sich die Unüberbrückbarkeit des Wahrheitsanspruchs der divergierenden Medien Fotografie und Film mit den Anforderungen einer vermeintlichen Realität – mit der eigenen Porträtfotografie nun hat David längst seine alte Mecha-Existenz hinter sich gelassen. Seine neue Existenz kann man mit den Worten Rick Deckards beschreiben: «The electric things have their lives, too. Paltry as those lives are.»⁶¹

60 Es können noch eine Reihe solcher gespiegelten Porträts, die die unechte Situation buchstäblich widerspiegeln, angeführt werden, so beim morgendlichen Frühstück (blanker Knopf der Kaffeebüchse/Monica vs. spiegelnde Augen auf der Tischplatte/David) oder die an *THE LADY FROM SHANGHAI* (Orson Welles, US 1947) erinnernde Spiegelszene im Bad zwischen Monica und Henry.

61 Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, S. 208.



16 Der tote Flight Engineer Shariff Dasari in GRAVITY (Alfonso Cuarón, US/GB 2013)



17 Die im Raumanzug eingenähte Familienfotografie von Shariff Dasari in GRAVITY (Alfonso Cuarón, US/GB 2013)

Rückkehr zum Mond

Nachdem der Flight Engineer Shariff Dasari (Phaldut Sharma) vom fiktiven Space Shuttle Explorer (STS-157)⁶² in dem Film GRAVITY (Alfonso Cuarón, US/GB 2013) von dem umherfliegenden Satellitenschrott förmlich durchlöchert worden ist (Abb. 16), sieht man für einen Augenblick das vertraute, in den Raumanzug eingenähte Familienfoto mit seiner Frau und seinem Kind als klassischen Erinnerungsrest seiner irdischen Existenz (Abb. 17). Auf geradezu gespenstische Weise gewinnt aber dieses durchlöcherte Gesicht seinen fotografisch-filmischen Rekurs gegen Ende des Films. Eine anonym bleibende, ebenfalls familiäre fotografische Er-

62 Der letzte reale Flug eines Space Shuttle (STS-135) wurde mit der Raumfähre Atlantis (OV-104) im Juli 2011 durchgeführt.



18 Zwei unbekanntenen Familienfotografien und eine Fotografie aus Georges Méliès' *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (FR 1902) in *GRAVITY* (Alfonso Cuarón, US/GB 2013)

innerung hatte einer der sowjetischen Kosmonauten an der havarierten internationalen Raumstation ISS direkt neben den Monitor geheftet – kombiniert mit einem der frühesten Filmbilder der Geschichte: die in dem Auge des Mondes steckende Raumkapsel aus *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (FR 1902) von Georges Méliès (Abb. 18). Die schockierende Koinzidenz der Bilder ist symptomatisch für die Korrelation von Kino, Film, Technik, Fotografie und die Gewalt ihrer wechselseitigen Eroberungen. Aber weder das Familienbild noch das angeheftete Filmbild werden im Zerstörungsszenario des Films ihre Erinnerungsfunktion ausüben können: Abermals es ist das Kino, das die falsche Macht dieser Fotografien braucht.

Sollten «technische Bilder» wirklich eingebildete Flächen sein,⁶³ so könnten sich sämtliche ihr zuströmende Empfindungen in diabolisch verstreute Fäden verwandeln, mit denen der Film, als «Fluß des Lebens»,⁶⁴ von Georges Méliès bis Alfonso Cuarón seine wahren Fälschungen vornimmt. In «L'idée fixe» (1931) schreibt Paul Valéry: «Le cinéma? M'exaspère. C'est le faux par le vrai ...».⁶⁵ Das *Falsche* durch das *Wahre* hervorzurufen⁶⁶

63 Siehe hierzu Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*. 4., durchges. Aufl. Göttingen 1992, S. 39 und S. 49.

64 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit* [amerik. 1960], hg. v. Karsten Witte, 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 11 und S. 109.

65 Paul Valéry, «L'idée fixe» [1931], in: Ders., *Œuvres*, Bd. 2, hg. v. Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960, S. 195–275, hier S. 220. Die in den Schlussdialogen vorgetragene Vorbehalte sind zudem (wie der gesamte Text) eher ironisch als analysierend zu lesen: «On ira au cinéma ... Vous le détestez ... Oui. Mais on fume.» Valéry, «L'idée fixe», S. 275.

66 Siehe hierzu Paul Valéry, «Cinématographe» [1944], in: Ders., *Œuvres*, Bd. 2, S. 1583. Das Verdikt Valérys hat sich unbewusst die frühe Filmbetrachtung innerhalb der Kunstgeschichte zu eigen gemacht, so bei Arnold Hauser, der davon schrieb: «Spannungslos und irrelevant ist der Kunstgenuß der meisten Kinobesucher. Sie stehen den dargebotenen Werken nicht als Individuen mit persönlichen Lebenserfahrungen und geistigen Ansprüchen gegenüber, sondern als bloße Aufnahmeapparate, aus denen

ist Fotografie und Film mit Sicherheit wechselseitig gegeben.⁶⁷ Ihre Verzahnung ist in den gezeigten Beispielen deshalb komplex, weil sie als besonders einfach vorgestellt wird. An die Beweiskraft der Fotografie wird nämlich nicht begrifflich, nicht rational erinnert, sondern *durch* und *an* ihren magischen, rituellen Gebrauch. Im Sinne Vilém Flussers wäre es ein Gebrauch des neuen Analphabetismus: «Der Analphabet ist nicht mehr, wie früher, von der in den Texten verschlüsselten Kultur ausgeschlossen, sondern er ist fast gänzlich an der in den Bildern verschlüsselten Kultur beteiligt.»⁶⁸

Jeder Film ist damit Teil dieser verschlüsselten Kultur, aber als Medium des Lebensflusses nimmt der Film gleichzeitig auch die Stellung dieses Analphabeten ein und ist vielleicht die einzige, innere Instanz, die mit dieser Beteiligung *ästhetisch und kritisch* umzugehen weiß.

Fotografie ist, so könnte demnach der Schlusssatz lauten, der blinde Fleck des Films.⁶⁹

man heraushört, was man in sie hineingerufen hat.» Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. München: Beck 1970, S. 404.

67 Welchen Anteil digitale Bilder daran haben, bleibt der eigenen Betrachtung vorbehalten. Vgl. Vivian Sobchack, «The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der Gegenwärtigkeit im Film und in den elektrischen Medien», in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 416–428, hier S. 425: «Die elektronischen Medien werden darüber hinaus nicht als eine geschlossene und gestalthafte *Projektion* erfahren, sondern eher als *disperse Übertragung*. Elektronische *Gegenwärtigkeit* ist deshalb abgerückt von den klassischen Beziehungen zwischen *Sinn* und *Referenz* – sie beansprucht weder (wie die Photographie) einen objektiven Besitz von der Welt und Selbst, noch (wie der Film) ein raumzeitliches Einbezogen sein in die Welt, in dem sich Erfahrung verkörpert und bewußt macht. [...] Sie bauen vielmehr eine Meta-Welt auf, wo sich alles um *Darstellung-in-sich* dreht.»

68 Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 55.

69 Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes ist erschienen in der Essaysammlung: Andreas Kreul, *fait divers. Essays zur Kunst*, hg. v. Selmar Feldmann. Köln: Salon 2017, S. 372–397.

Wolfgang Brückle

Über die Wiederkehr der Fotografie im Film

Ein diegetischer Störfall

Im Folgenden geht es um einen Sonderfall des Verhältnisses zwischen den Bildmedien Fotografie und Film. Es geht um ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten, jedoch weniger in der Absicht einer grundsätzlichen Bestimmung als auf Grundlage der Annahme, dass diese Unterschiede im gestalterischen Vollzug immer neu ausgehandelt werden. Viele Medientheoretiker haben sich darum bemüht, die grundsätzliche Andersartigkeit von Film und Fotografie zu bestimmen. Die Rückführbarkeit des Films auf das fotografische Verfahren hatte André Bazin und Siegfried Kracauer dazu verleitet, den Realismus als natürliches Ziel von Stilbildung im Kino anzusehen; Stanley Cavell ging als Vertreter philosophischer Ästhetik ebenfalls von der ontologischen Gleichartigkeit des Wirklichkeitsverhältnisses beider Medien aus. Bald heißt es aber umgekehrt, dass der Film gerade nicht dasselbe Verhältnis zur Wirklichkeit unterhält wie die Fotografie. Peter Wollen spricht von unterschiedlichen Beziehungen beider Medien zum Augenblick und zur mehr oder weniger festgelegten Bedeutung. Christian Metz sagt: Der Film kann nicht, sehr wohl aber die Fotografie kann zum Fetisch werden.¹ Kurz zuvor hatte Roland Barthes, auf den sich Wollen und Metz beziehen, der Fotografie und dem Film verschiedene Phänomenologien zugeschrieben: Ihr «Noema» ist, sagt Barthes, in ihm verkümmert. Im Augenblick der Fotografie hat sich etwas vor die Linse gestellt; für den Film hat sich etwas vor ihr vorbeibewegt. Wenn wir Barthes folgen, gilt das immer. Es gilt auch im allerkleinsten Zeitabschnitt: Der Referent hat in der Fotografie keine Zukunft, im Film aber

1 André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», in: Gaston Diehl (Hg.), *Les problèmes de la peinture*. Paris: Confluences 1945, S. 405–411, bes. S. 409; Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [amerik. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 97 und S. 99; Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1971, S. 16 ff.; Peter Wollen, «Fire and Ice», in: *Photographies* 4 (1984), S. 118–120, hier S. 119; Christian Metz, «Photography and Fetish», in: *October* 34 (1985), S. 81–90, hier S. 81 und S. 83.

DEATH IN THE ARENA

THRILL to the drama of the BULLFIGHT, as the master matador, "Manolete," meets death on the horns of the bull!



OWN this sensational film!

8mm Silent—180 ft...	\$ 5.50
16mm Silent—360 ft...	\$ 8.75
16mm Sound—360 ft...	\$17.50

Order "DEATH IN THE ARENA" from your Dealer, or send check or money order to:

Dep't. "A," STERLING FILMS, INC.
61 West 56th St., New York 19, N. Y.

Write for FREE illustrated 8-16mm Catalog

Popular PHOTOGRAPHY

1 Verkaufsanzeige für
DEATH IN THE ARENA
(US 1948)

nimmt er ein gleitendes Wesen an, er «beruft sich nicht auf seine einstige Existenz» und erhebt keinen Anspruch auf Wirklichkeit.² Es ist leicht zu sehen, dass Barthes seiner Erörterung jeweils die Zurichtung des Mediums für bestimmte Zwecke zugrunde legt. Er denkt einerseits an die dokumentarische Fotografie und andererseits an den Spielfilm. Für Veranschauligungszwecke im Dienst seiner besonderen Ästhetik des Fotografischen mag das angehen. Aber seine Gedankenführung macht doch deutlich, wie wenig mit der grundsätzlichen Unterscheidung für die Bestimmung des Mediums Film insgesamt geleistet ist. Barthes verbindet mit der Betrachtung von Fotografie eine Präsenzerfahrung, die sich, von ihm vernachlässigt, mit demselben Recht im Film ausmachen lässt. Dafür hatte jedenfalls Bazin als ein fast beliebig gewähltes Beispiel den filmisch aufgezeichneten Tod des Stierkämpfers Manolete in die Waagschale geworfen (Abb. 1). Margaret Iversen geht in dieselbe Richtung, indem sie in einem Beitrag über das Wesen des fotografi-

2 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [franz. 1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 88.



2 SUR LA PLAGE DE BELFAST (Henri-François Imbert, FR 1996)

schen Mediums daran erinnert, dass Bürger der USA wieder und wieder die Filmschnipsel von der Ermordung John F. Kennedys betrachten müssten, weil das Trauma der Geschichte und das Trauma der Fotografie als deren immer verspätete Wiederholung darin zusammenkämen.³ Man kann hinzufügen: Die fotografische Grundlage des Films von Abraham Zapruder ist in einer Lektüre der einzelnen Kader immer wieder hervorgekehrt worden, sei es in der Hoffnung auf ein besseres Verständnis oder im Wunsch nach einer Art Verewigung des entscheidenden Moments.⁴ Und wenn nicht der Film ein ähnlich unauflösliches Verhältnis zur vergangenen Wirklichkeit hat wie die Fotografie: Wie erklären wir uns dann etwa den Antrieb des Essayfilmers Jean-François Imbert, der in einer alten Kamera von einem Amateur gefilmte Szenen aus dem Alltagsleben einer unbekanntes Familie fand und schließlich dem immer stärker werdenden Wunsch nachging, diese Leute aufzuspüren und ihnen den Film zurückzubringen? Er schildert in SUR LA PLAGE DE BELFAST von 1996 die Suche nach einem Zusammenhang hinter der fragmentierten Vergangenheit, die er in dem Film vorgefunden hatte (Abb. 2),

- 3 Vgl. André Bazin, «Théâtre et cinéma», in: *Esprit* 180/181 (1951), S. 232–253, hier S. 234, wo bezeichnenderweise von beiden Medien immer in einem Atemzug die Rede ist, sowie Margaret Iversen, «What Is a Photograph?», in: *Art History* 17 (1994) 3, S. 450–463, hier S. 455. Iversen weist anscheinend nur der Fotografie eine traumatische, über die Schockerfahrung hinausgehende Struktur zu, ohne dass der Grund dafür ganz einzusehen wäre. Vgl. außerdem Raymond Bellour, «L'interruption, l'instant», in: *La recherche photographique* 3 (1987), S. 50–61, hier S. 55; auch bei ihm ist von einem Trauma der Fotografie die Rede. Der von Bazin erwähnte Film über *Manolette* wurde noch 1958 zum Verkauf angeboten; vgl. Marian Templeton, «Evaluation of Spanish Films», in: *Hispania* 41 (1958) 2, S. 245.
- 4 Vgl. David Company, *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books 2008, S. 67 ff.; Øyvind Vågnes, *Zapruder. The Kennedy Assassination Film in Visual Culture*. Austin: University of Texas Press 2011, mit einer Beschreibung von Zapruders Film als «säkulare Reliquie» auf S. 97; Ron Rosenbaum, «Seeing Zapruder. Documentary Filmmaker Errol Morris Deconstructs the Metaphysics of Conspiracy», in: *Smithsonian Magazine* 44 (2013) 6, S. 45–90.

und darin bildeten die Super-8-Bilder zweifellos «geschichtliche Spuren» nicht weniger als die von Imbert ebenfalls gelegentlich verwendeten, von einem Betrachter seines Films ganz unnötig in ihrer diesbezüglichen Leistung eigens hervorgehobenen Fotografien.⁵ Nun erinnert dieser Fall erst einmal nur daran, dass Filmbilder eine ähnliche Wirkung haben können, wie sie Barthes der Fotografie zuschreibt. In dieser Allgemeinheit wird die Frage im vorliegenden Beitrag nicht weiter erörtert. Es geht hier vielmehr um den Sonderfall des gemeinsamen Auftretens beider Medien und die Art, wie sie einander infrage stellen. Meine Frage lautet, inwiefern das Auftreten von Fotografie im Film dessen Krise hervorrufen kann; die Antwort wird nicht für alle Fälle gleich lauten können. Ich behandle in diesem Sinne Zwischenstufen in dem diskursiven Feld, das im Zusammentreffen beider Medien entsteht.

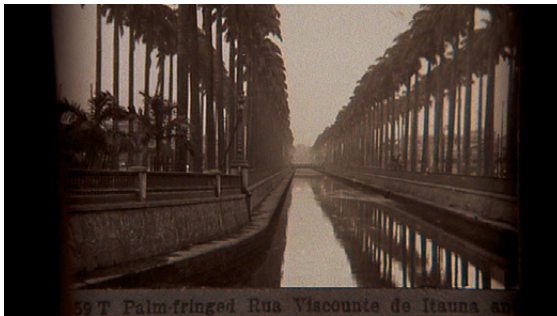
Oft treten Fotografien zunächst nicht anders als auch andere Requisiten in Spielfilmen auf. Sie können darin auf ihre Medieneigenschaften hin befragt und als Quelle von Wissen handlungsbestimmend werden, etwa in Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (GB/IT/US 1966) oder in Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (US/HK/GB 1982) oder vielen ähnlich gelagerten Filmerzählungen.⁶ Eher selten handelt es sich dabei um Fotografien, denen ihre Herkunft aus einem außerdiegetischen Zusammenhang anzusehen ist. Für uns ist aber gerade dieser Sonderfall interessant. Denn nur in ihm kann es zu einer Störung in unserer Betrachterhaltung kommen, einer Störung der bereitwilligen Anerkennung des filmischen Scheins als Wirklichkeit. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür liefert Terrence Malicks erster Spielfilm *BADLANDS* (US 1973), in den Hauptrollen mit Martin Sheen und Sissy Spacek: Der Müllmann Kit hat im Streit den Vater seiner minderjährigen Freundin Holly getötet. Auf der Flucht verbergen sie sich in einer bewaldeten Flusslandschaft, wo sie scheinbar idyllische Tage verbringen, Holly versunken in Träume von einer ungewissen Zukunft und in einer

- 5 Vgl. Jean-Philippe Trias, «Le dialogue des images. LE TEMPS DES AMOUREUSES dans le cinema d'H-F Imbert», in: Ders. (Hg.), *Henri-François Imbert. Le dialogue des images, suivi de LE TEMPS DES AMOUREUSES. Carnet de travail*. Lézignan-Corbières: Cinergon 2015, S. 13–26, hier S. 19.
- 6 Vgl. Giuliana Bruno, «Ramble City. Postmodernism and *BLADE RUNNER*», in: *October* 41 (1987), S. 61–74, hier S. 72 f.; sowie Wolfgang Brückle, «Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni. Mit einer Nachbemerkung über Greenaways *KONTRAKT DES ZEICHNERS*», in: Thomas Hensel / Klaus Krüger / Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Fink 2006, S. 162–192, bes. S. 169 und S. 175 mit Anm. 20. Siehe auch die Beispiele bei Bellour, «L'interruption, l'instant»; bei Campany, *Photography and Cinema*, S. 94 ff., wo aber die im vorliegenden Text verhandelten Filme fehlen; bei Wolfgang Brückle, «So ist es und nicht anders». Wiederkehr der Einzelbilder im Film», in: Florian Ebner / Christiane Kuhlmann / Esther Ruelfs (Hg.), *Sehen Zeigen. Ute Eskildsen zum 60. Geburtstag*. Göttingen: Privatdruck 2007, S. 94–97.

Szene angeregt durch ein von ihr auf der Flucht mitgeführtes, damals natürlich schon sehr altmodisches Stereoskop. Die junge Frau steckt eins ums andere Bilderpaar auf den Balken. Dazu erzählt sie im Voiceover von Träumen und Gedanken, die sie allesamt weit weg aus dem gegenwärtigen Versteck in ein anderes, für sie unmöglich gewordenes Leben transportieren und ein Stück weit uns mit: Denn der Regisseur zeigt nur anfangs einmal, wie sie die Apparatur bedient, und lässt dann ohne Unterbrechung Bild um Bild aufeinanderfolgen: Wo wäre sie «genau im jetzigen Augenblick», fragt Holly, wenn Kit sie nie getroffen hätte? Und niemanden getötet hätte? Wenn ihre Eltern einander nicht getroffen hätten? Und wen wird sie selbst einmal heiraten; was mag dieser Mann gerade jetzt tun? Wir hören diese Fragen und sehen dazu Fotografien aus fernen Ländern und vergangenen Zeiten, alle im weitesten Sinn dokumentarisch aufgefasst mit Ausnahme einer offensichtlich gestellten handkolorierten Interieur-Fotografie einer Klavierspielerin mit Zuhörerin und dem Bild eines Liebespaars auf dem Feld. Die Bilder haben eigentlich nichts miteinander zu tun, wenn man von ihrer einstigen Einverleibung in die häusliche Unterhaltungskultur absieht. Sie werden dadurch als ein virtuelles Archiv von Sehnsuchtsbildern, im Übrigen aber nur durch Hollys Gedankenstrom zusammengehalten. Man kann insofern von «Kontingenz» als Gegenstand der filmischen Reflexion sprechen, ein auch in der medialen Besonderheit fotografischer Aufzeichnung bestätigtes Feld.⁷ Aber damit ist die Leistung der Fotografien in *BADLANDS* nicht erschöpft. Hollys Stimme verbindet im Augenblick der Filmhandlung versprengte Augenblicke aus unterschiedlichen wirklichen Zeiten und Weltgegenden, aber ohne sich die Bilder dabei ganz anzueignen. Sie spricht eigentlich gar nicht über sie; sie spricht nur von einem Begehren, das offenbar die Fotografien ausgelöst haben, ein Begehren verwandt der von Barthes empfundenen und zum Bestandteil seiner Erörterungen über Fotografie gemachten «Lust» auf das Leben an Orten, die er auf alten Fotografien sieht, aber bei ihr weitaus weniger deutlich mit den betrachteten Weltgegenden und Menschen verbunden als bei ihm.⁸ So wird in der Aneinanderreihung der Fotografien die Rückbindung an die Diegese zusehends schwächer, Hollys dazu erklingender Stimme zum Trotz. Wir tauchen regelrecht ein in die Räume, die sich in den unbe-

7 Vgl. Jennifer Bleek, «Film, Imagination, Geschichte. Die Verwendung historischer Fotografien in Terrence Malicks *BADLANDS* und *DAYS OF HEAVEN*», in: Henry Keazor / Fabienne Liptay / Susanne Marschall (Hg.), *Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren 2011, S. 271–288, bes. S. 272 und S. 278. Vgl. auch Lloyd Michaels, *Terrence Malick*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2009, S. 32 f., dessen Deutung der oben beschriebenen Sequenz als Reflexion des Betrachtungsakts im Kino mir aber nicht weit genug geht.

8 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 49.



3-5 BADLANDS (Terrence Malick, US 1973)

weglichen Fotografien vor uns erschließen, unterstützt noch durch die Kamerafahrt hinein in ein Bildfeld, das wir, sobald seine Ränder über die der Leinwand hinausgehen, vom Raum des Films nicht mehr sinnlich unterscheiden können (Abb. 3-5). Wir sehen uns, wenn man den Eindruck auf die Spitze treibt, dem Zusammenbruch der ästhetischen Differenz zweier Medien ausgesetzt: Sobald der Bildrand der Fotografie über die Leinwand oder den Bildschirm hinauswächst und unsichtbar wird, verwandelt sie sich für die Filmzuschauer vom Requisit mit flacher Oberfläche in einen scheinbar vom Bildträger abgelösten, also gegenstandsungebundenen Raum. Unsere Bereitschaft, den erzählten Raum des Films als gegeben hinzunehmen, indem wir ihn im diegetischen Prozess erzeugen, setzt

aus.⁹ Der Eindruck ist auch deshalb so verstörend, weil unser Blick unter dieser Führung nicht mehr ganz dem von Holly, der das Stereoskop kaum Freiheit gibt, entsprechen kann. Der Repräsentationsraum der Fotografie tritt an die Stelle jenes vom Film repräsentierten Raums, in dem die Fotografie eindeutig als Gegenstand der Betrachtung durch eine fiktive Person und als bloßes Ding erkennbar gewesen war. Das gilt zwar nicht für alle von Holly betrachteten Fotografien gleichermaßen. Es hat aber, wo es gilt, doch eine über das optische Verwirrspiel hinausgehende Bedeutung. Denn sobald die klare ästhetische Unterscheidbarkeit der Medien verschwunden ist, verschwindet auch die ästhetische Grenze. Wir sind in eine andere Welt eingetreten und zugleich ein Stück aus dem Spielfilm herausgetreten, indem die Fotografien, mit den oben erwähnten Ausnahmen, Aufzeichnungen der wirklichen Welt darstellen. Eigentlich existieren natürlich sämtliche Requisiten sowohl innerhalb wie außerhalb der Filmfiktion. Auf dieser Grundlage konnte Bazin begrüßen, dass im Realismus des Nachkriegskinos die Dinge als Gegenstände aus der wirklichen Alltagswelt wiedererkennbar waren.¹⁰ Aber wirklich eine Zersetzung des narrativen Scheins ergibt sich daraus üblicherweise nicht. Es lohnt sich festzuhalten, wie sehr insofern die Fotografie eine Sonderrolle spielt, wenn sie nicht für die Filmhandlung selbst hergestellt und dadurch von aller Welthaltigkeit abgelöst ist: Sie bringt dann, mit Martin Heidegger gesprochen, eine «Störung der Verweisung» hervor.¹¹ Natürlich verweist sie auf einen Bildgegenstand. Aber dieser Gegenstand sprengt den inneren Zusammenhalt des Films.

Weitere Beispiele für einen solchen Umgang mit Fotografien im Film und ähnlich gelagerte Auswirkungen auf das Medienerlebnis lassen sich leicht finden.¹² Mehr oder minder fest mit einem erzählerischen Zusammen-

- 9 Paul Verstraeten, «Diëgese», in: *Versus* 2 (1989) 1, S. 59–70, hier S. 65, betont den oben zugrunde gelegten Anteil des Betrachters an der Konstruktion einer sinnvoll gefügten erzählten Welt.
- 10 André Bazin, «FARREBIQUE ou le paradoxe du réalisme», in: *Esprit* 132 (1947), S. 676–680, hier S. 678.
- 11 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 74. Peter Geimer, «Was ist kein Bild? Zur «Störung der Verweisung»», in: Ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 313–341, hier S. 326, hat diese Umschreibung einer semiotischen Verschiebung auf die Fotografie übertragen, wobei er das Bild in ähnlicher Weise als Zeichenträger begreift wie Heidegger das umweltliche «Zeug» täglichen Gebrauchs. Je nach Betrachtungsweise der Fotografie wäre eher den auf ihr sichtbaren Gegenständen diese Eigenschaft zuzuschreiben. Genau in diesem Sinn lässt sich andererseits Bazins oben erwähnte Begeisterung für die Erkennbarkeit von Requisiten im realistischen Film als dessen ungestörte Verweisung verstehen.
- 12 In einem früheren Aufsatz habe ich zwei der Beispiele, die hier angesprochen werden, bereits behandelt, jedoch unter anderer Schwerpunktsetzung. Vgl. Wolfgang Brückle, «Feature Films and the Shock of the Real. Regarding Wartime Documents in Arthouse Cinema and Beyond», in: Jaynie Louise Anderson (Hg.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne: Miegunyah Press 2009, S. 659–664, bes. S. 659.

hang verknüpft, können sie eine Rolle in der Spielfilmhandlung einnehmen, ohne immer ganz darin aufzugehen, und dabei mehr, als es Bazin in den Sinn gekommen wäre, zugleich Bestandteil einer anderen Wirklichkeit bleiben. Oder, um es vorsichtiger zu sagen: des anderen Repräsentationsgefüges, an das Barthes in seiner Beschreibung des Verhältnisses der Fotografie zur Wirklichkeit dachte. Es geht hier darum zu beschreiben, was es mit diesem störenden – jedenfalls unsere Immersion störenden – Rest auf sich hat und wofür er fallweise im Film genutzt werden kann. Dabei ist nicht nur an Spielfilme zu denken, auch wenn die hier verhandelte Besonderheit einer Medienkollision sich in dieser Mediensparte am deutlichsten fassen lässt: Die Fotografie schafft alternative Wirklichkeiten innerhalb des Erzählzusammenhangs eines Films, oder diese Wirklichkeit wird der Fotografie als ein vom Rest des Films abgehobener Gehalt zugeschrieben. In *BADLANDS* ist das ansatzweise der Fall. Holly sieht dieselben Fotografien wie wir. Aber wir sehen sie als Bestandteil nicht nur ihrer, sondern auch unserer Wirklichkeit an. Dieselbe Störung ereignet sich in Woody Allens *STARDUST MEMORIES* (US 1980). In diesem Spielfilm werden des Protagonisten Sandy Bates' persönliche Erinnerungen, Obsessionen und Zweifel, seine Liebschaften, Verlusterfahrungen und Ängste abgehandelt, in einer sehr witzigen und eigentlich ziemlich friedlich verlaufenden Erzählung. Bald nach Beginn des Films kommt es jedoch zu einer Debatte in der Wohnung von Bates, der uns als Filmschaffender vorgestellt worden ist und von seinen Mitarbeitern in der Gestaltung von komödiantischen Rollen fortzufahren gedrängt wird, weil das Publikum sie liebt. Mitten in dieser Diskussion schwenkt die Kamera zum rückwärtigen Teil des Raums, und wir sehen den von Allen selbst gespielten Bates vor einer Fototapete, die in riesigem Maßstab den südvietnamesischen General Nguyen Ngoc Loan, damals Leiter der Staatspolizei, bei der 1968 erfolgten Hinrichtung eines Vietcong-Kämpfers auf offener Straße zeigt (Abb. 6). Die verwendete Fotografie stammt von Eddie Adams und war infolge unzähliger Veröffentlichungen weltberühmt geworden. Sie gilt sogar als eines der wichtigsten Bilddokumente des Vietnamkriegs; man hat ihr nachgesagt, dass sie, wenn auch gegen die erklärte Absicht des Fotografen, den Krieg zu beenden geholfen habe.¹³ Es ist bei alledem natürlich schwer vorstellbar, dass irgendjemand das Bild als Wohnzimmerdekoration

13 Vgl. Robert Hamilton, «Image and Context. The Production and Reproduction of *The Execution of a VC Suspect* by Eddie Adams», in: Jeffrey Walsh / James Aulich (Hg.), *Vietnam Images. War and Representation*. New York: St. Martin's Press 1989, S. 171–183, bes. S. 178; Lars Klein, «Größter Erfolg und schwerstes Trauma. Die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet», in: Ute Daniel (Hg.), *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 193–216, bes. S. 193 und S. 208; Barbie Zelizer, *About to Die. How News Images Move the Public*. Oxford und New York: Oxford University Press 2010, S. 225 ff.



6 STARDUST MEMORIES (Woody Allen, US 1980)

wählen sollte, schon gar in einer Größe, die es Werbekampagnen im öffentlichen Raum ähnlich macht. In den Dialogen des Films wird noch dazu auf das Bild gar nicht eingegangen, und später tauchen an derselben Stelle der Wohnung ganz andere fotografische Bildtapeten auf. Solche zunächst willkürlich erscheinenden Vertauschungen der Hintergründe machen deutlich genug, dass Adams' Fotografie gar nicht wirklich als Raumschmuck aufgefasst werden soll. Sie repräsentiert vielmehr mentale Bilder, wie auch Allen selbst bekräftigt hat.¹⁴ Diese Bilder suchen einen Komödianten heim, der seinen verständnislosen Mitarbeitern soeben zur Kenntnis gegeben hat, dass er nicht mehr lustig sein will. Man könnte meinen, die Fotografie sei als ironische Überhöhung des Leidensgestus von Bates oder auch des Hauptdarstellers, das heißt Allens selbst, zu verstehen und passe insofern zu seiner gewohnten, mehr oder minder ernsthaft betriebenen Selbstbespiegelung. Das mag einerseits richtig sein. Zweifellos hat Allens Spiel mit dem fotografischen Dokument etwas gewollt Kokettes an sich. Sein Film ist mit Rücksicht darauf sogar als paradigmatischer Fall einer unangemessenen, weil alle Bedeutung aushöhlenden Aneignung der Dokumentarfotografie durch die Kunstwelt gedeutet worden.¹⁵ Andererseits ist zu beachten, dass

14 Vgl. Allens Erläuterung in *Woody Allen on Woody Allen. In Conversation with Stig Björkman* [1993]. New York: Grove Press 1994, S. 124. Heiner Stadler, «Über den Kreislauf der Bilder», in: Annegret Jürgens-Kirchhoff / Agnes Matthias (Hg.), *Warshots. Krieg, Kunst und Medien*. Weimar: VDK 2006, S. 105–117, hier S. 106, sieht Adams' Fotografie auf S. 49 als Gegenstand der Suche nach Sinn und Bedeutung in der Wirklichkeit an, führt den Gedanken aber nicht weiter aus.

15 Vgl. Richard B. Woodward, «Serving Up the Poor as Exotic Fare for Voyeurs?», in: *The New York Times*, 18.06.1989, S. H29.

Bates in der Auseinandersetzung, während derer die Fotografie von Adams auftaucht, seine steigende Abneigung gegen Komödien mit dem Leid in der Welt begründet. Das Bild verschwindet mit einem Kameraschwenk aus *STARDUST MEMORIES* und taucht nicht wieder auf. Bei nächster Gelegenheit erscheint als Fototapete ein Standbild aus einem Film der Marx Brothers, und am Ende führt der Regisseur seinen Anhängern wieder eine Komödie vor. Aber ganz wird dadurch die Spannung, unter der Bates steht, nicht aufgehoben. Oder vielmehr: Nicht ganz aufgehoben wird die Spannung, der wir selbst ausgesetzt sind, indem ein Dokument der äußeren Wirklichkeit in den Film eingedrungen ist, noch dazu ohne darin überhaupt als Bestandteil der Handlung zu dienen. Ich habe den Film als Jugendlicher gesehen und erinnere mich noch daran, dass ich etwas verstört war angesichts der für mich damals rätselhaft bleibenden Filmpräsenz einer Fotografie, die ich, noch ganz ohne Fachinteresse, als Bestandteil der außerfilmischen Wirklichkeit wiedererkannte. Hatte ich richtig gesehen, so habe ich mich vor dem Bildschirm gefragt – war da eben tatsächlich das Zeugnis von der Erschießung eines Menschen auf offener Straße zu sehen, und kannte ich dieses Bild nicht schon als einen Nachrichtenfetzen aus Vietnam? Der Film schien ein einziges Mal darauf hinzuweisen, was er in allen anderen Augenblicken verschweigt: auf die Welt jenseits der Diegese oder, mit Kracauer gesprochen, auf die «äußere Wirklichkeit» und auf deren Unverdaulichkeit.¹⁶ Man darf also Allens Erklärung der Fotografie als einen Hinweis auf den Gemütszustand des Helden nicht missverstehen: Adams' Bild wird zu einer emblematischen Repräsentation der Wirklichkeit. Es verlegt die Grenze zwischen dieser Wirklichkeit und dem Kino in den Film selbst hinein; die Vorstellung der Zuschauer von der unverbrüchlichen Zugehörigkeit des auf der Fotografie festgehaltenen Augenblicks zu der Wirklichkeit, die Étienne Souriau als afilmisch bezeichnet hat, und ihre Nutzung als diegetischer Raumbestandteil lassen sich nicht ganz in Einklang bringen.¹⁷ Da die Fotografie als Bestandteil des Innenraums in der Filmerzählung gegeben zu sein scheint, die Figuren des Films von dem monströsen Bild aber gar keine Notiz nehmen, scheint es wie das Unausgesprochene hinter der Debatte auf, ein Trauma hinter der Handlung, weil abwesend und anwesend zugleich. Das gilt für die Diegese, also die Erfahrungswelt der Figuren, und für die

16 Kracauer, *Theorie des Films*, S. 389 ff. Vgl. außerdem die kurze Bemerkung in Christian Maintz, «Erinnerungen an Dorrie. Schauspielen und Montage in Woody Allen's *STARDUST MEMORIES*», in: Knut Hickethier (Hg.), *Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film*. St. Augustin: Gardez! 1999, S. 179–192, hier S. 181. Maintz glaubt allerdings im Unterschied zu der oben vertretenen Auffassung, wir hätten es mit einer allgemeinen Anspielung auf Tod und Sterben zu tun.

17 Étienne Souriau, «Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie» [franz. 1951], in: *montage AV* 6 (1997) 2, S. 140–157, bes. S. 146 und S. 151.



7-8 PERSONA (Ingmar Bergman, SE 1966)

außerfilmische Welt der Zuschauer, denn das Bild repräsentiert im Erstaufführungsjahr des Films und sieben Jahre nach dem Abzug der USA aus Vietnam eine Wunde in der allerjüngsten amerikanischen Zeitgeschichte.

Ein durch fotografisch aufgezeichnete Dokumente ausgelöster Wirklichkeitsschock begegnet uns auch in Ingmar Bergmans PERSONA (SE 1966): Die von Liv Ullmann dargestellte Bühnenschauspielerin Elisabet Vogler hört in plötzlicher Einsicht in die Konventionalität ihres Lebens und ihrer Kunst während einer Aufführung zu sprechen auf. Sie wird in eine Klinik eingewiesen. Im Krankenzimmer steht ein Fernseher. Einmal wird er von hinten in schwarzer Verschattung gezeigt, die Schauspielerin als Zuschauerin von ihm beleuchtet (Abb. 7). Soeben wird ein Filmdokument von der Selbstverbrennung eines buddhistischen Mönchs ausgestrahlt und dazu ein wohl nicht ursprünglich dazugehörender, auch in der schwedischen Fassung englischsprachiger Voiceover-Bericht über amerikanische Militärschläge in Vietnam (Abb. 8). Obwohl die Selbsttötung von 1963 also gar

nicht erklärt wird, konnte Bergman vermutlich darauf zählen, dass sein Publikum mit der Aufzeichnung eines Protestakts gegen die südvietnamesische Militärdiktatur vertraut war und es als Zeugnis der afilmischen Wirklichkeit auch in einem Spielfilm ausmachen konnte. Bergman war zuvor dafür kritisiert worden, dass in seinen Werken die Tagespolitik ausgeklammert werde.¹⁸ Mit *PERSONA* holt er Zeitgeschehen in den Spielfilm hinein. Es wird, indem Elisabet Bilder davon im Fernsehen sieht, zum Bestandteil der diegetischen Filmwelt, wenn auch in einer hochmediatisierten Form. Aber es ist eigenartig: In dem Augenblick, da die Schauspielerin das dokumentarische Material ansieht, muss das Fernsehbild echter als sie selbst erscheinen. Wir kennen diese Wirkung nun schon von anderen Fällen: Die Eingliederung von Footage-Material setzt der Spielfilmwelt ein Repoussoir-Motiv vor, durch das die Zuschauer an die Künstlichkeit aller anderen Filmbilder erinnert werden. Nur deutet nichts darauf hin, dass Bergman im gegebenen Zusammenhang die Auseinandersetzung mit der Lage in Vietnam ein Anliegen wäre. Er bezweckt vielmehr – vor allem jedenfalls – einen Angriff auf die Diegese, die der Erzählfilm in einem Pakt mit den Zuschauern erzeugt, gerade mithilfe von Bestandteilen der diegetischen Welt. Er spiegelt diesen Zweck in der Protagonistin, deren Schweigen das Scheitern ihrer Kunst vor den Anfechtungen durch die Wirklichkeit bezeugt. Als Emblem für diese Wirklichkeit dienen Bilder, die als Störung des innerfilmischen Verweisungszusammenhangs wahrnehmbar werden, indem sie sich auf die Welt außerhalb des Films beziehen. Der Bruch in der Diegese wird gerade vom gelingenden fotografischen Verweis hervorgebracht. Hier liegen Bewegtbilder zugrunde. Aber im weiteren Verlauf des Films wird ein Einzelbild ähnlich eingesetzt. Elisabet hat sich ins Bett begeben. Als sie ein Buch aufnimmt, fällt ihr eine Fotografie in die Hände; anscheinend hatte sie sich ihrer als Lesezeichen bedient. Sie dreht das Lampenlicht auf. Jetzt erst sehen auch die Zuschauer das Bild, und fast jeder wird es wiedererkennen. Es entstand 1943 während der Räumung des Warschauer Ghettos durch die SS und ist unzählige Male veröffentlicht worden.¹⁹ Deutsche Soldaten umstehen zusammengetriebene jüdische Bürgerinnen und Bürger. Eine Folge von

- 18 Vgl. Lloyd Michaels, «Bergman and the Necessary Illusion», in: Ders. (Hg.), *Ingmar Bergman's PERSONA*. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 1–23, hier S. 17. Die Umstände der Selbstverbrennung von 1963 schildert Zelizer, *About to Die*, S. 222 ff.
- 19 Vgl. Christoph Hamann, «Der Junge aus dem Warschauer Ghetto. Der Stroop-Bericht und die globalisierte Ikonografie des Holocaust», in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 614–623, bes. S. 616 f. Richard Raskin bezeichnet das Warschauer Bild als «eines der am meisten bewegenden und quälenden jener Zeit». Richard Raskin, *A Child at Gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*. Aarhus: Aarhus University Press 2004, S. 118; auf S. 81 ff. versucht er, die Identität der Personen zu ermitteln.



9-11 PERSONA
(Ingmar Bergman,
SE 1966)

schnellen Schnitten bringt uns der Fotografie näher (Abb. 9–11). Wir sehen Gesichter und Hände in Großaufnahmen aufeinanderfolgen. Ein Gemenge von Blicken und Gesten entsteht, aus dem die vielen einzelnen Menschen, allesamt Opfer und Täter, jeweils kurz herausgehoben werden. Wir wohnen angesichts der Montage von Einzelteilen des Bildes gewissermaßen der Entstehung einer Dehnung des Augenblicks ins Filmische hinein bei. Ergibt sich daraus die Einlösung des Versprechens, das Wollen als «Fiktion diegetischer Zeit» in Fotografien erkennen zu können glaubte?²⁰ Der Schluss liegt eigentlich nicht nahe. Die Lesbarkeit der Szene wird durch ihre Zerlegung in Einzelbilder eher beeinträchtigt als gefördert. Aber unsere Nähe zu ihr wird größer, indem sie das Leinwandbild voll einnimmt und wir für einen Augenblick die kleine Insel, auf der Elisabet das Bild betrachtet, vergessen können. Wir waren schon in einen Film eingetaucht. Jetzt tauchen wir ein in das Fragment eines vermeintlichen anderen Films, bestehend aus lauter kleinen Standbildern und aus Fragmenten der afilmischen Wirklichkeit. Das Bild hat wegen Elisabets schwieriger Beziehung zu ihrem Sohn für die Filmerzählung auch inhaltliche Bedeutung.²¹ Aber das ist für uns Zuschauer klarer als für sie. Es kann also nicht erklären, warum sie das Bild bei sich hat, und die Erzählung bietet uns auch keine andere Erklärung an. Daraus ergibt sich folgende Vermutung: Bergman ist gar nicht an der Verdichtung seiner Erzählung interessiert. Er äußerte während der Arbeit an *PERSONA*, der jüdische Junge auf der Warschauer Fotografie und der brennende Mönch sollten beide seine Überzeugung unterstreichen, dass seine Kunst die Wirklichkeit nicht transformieren, überlagern oder verdrängen könne. Zwar räumt er ein, dass er von den großen Katastrophen unberührt bleibe und ihre Mediatisierung nur als Schreckenspornografie betrachten könne. Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Denn er fügt hinzu, dass diese Bilder seine Kunst «in eine Trickkiste, in etwas Gleichgültiges, Bedeutungsloses» verwandeln und dass er sich nie von ihnen befreien könne. Man meint Kracauers Behauptung, dass im Film die Kunst reaktionär sei, widerhallen zu hören.²²

20 Wollen, «Fire and Ice», S. 120. Lorenz Engell, «Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films», in: Daniel Sponsel (Hg.), *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK 2007, S. 15–40, bes. S. 31, hat noch einmal den grundsätzlichen Unterschied zwischen Fotografie und Film in ihrem unterschiedlichen Bezug auf die Zeit zu erläutern unternommen; im Zusammenhang damit wird der Dokumentarfilm nicht als der Fotografie verwandt, sondern anhand seines reflexiven Umgangs mit dem eigenen Verhältnis zur Zeit bestimmt.

21 Vgl. Bellour, «L'interruption, l'instant», S. 56.

22 Zit. n. Ingmar Bergman, *Bilder*. Stockholm: Nordstedt 1990, S. 54. Vgl. auch Bergmans Äußerung vom 12. Februar 1969 mit Zweifeln an der Möglichkeit einer politischen Rolle für Kunst im Angesicht der Shoah in *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen von Stig Björkman, Torsten Manns und Jonas Sima* [amerik. 1973]. München und Wien: Hanser 1976, S. 231 und S. 234; sowie Kracauer, *Theorie des*

Offensichtlich konfrontiert Bergman also seine Hauptfigur mit Bildern, von denen er selbst sich verfolgt sieht. Er verwendet Bilder, die weithin als Belegstücke für die Existenz einer unverstellten Wirklichkeit oder als Substrat einer allgemein geteilten Vorstellung von dieser Wirklichkeit anerkannt sind, und er schildert sich als von ihnen traumatisiert. Insofern hat es seinen Sinn, dass er sie nicht allzu deutlich mit narrativer Bedeutung belädt. Sie haben etwas Spukhaftes an sich: Sie sind – darin Adams' Bild in Allens *STARDUST MEMORIES* vergleichbar – abwesend und anwesend zugleich. Die Filmerzählung trägt nicht zu ihrer Verarbeitung bei. Für den Fernsehbericht mag noch gelten, dass er auf Elisabet eine ähnliche Wirkung haben soll wie auf uns. Garrett Stewart vertritt die Annahme, dass Elisabet von einem Trauma gefangen genommen wird, indem sie es «ins Auge fasst».²³ Aber das trifft die Sache wohl nicht genau, zumal traumatische Erfahrungen dergleichen doch eigentlich verhindern. Für die Warschauer Fotografie gilt erst recht: Wenn die Begegnung mit dem Bild traumatisch zu nennen ist, dann vor allem für die Filmzuschauer. Innerhalb der Diegese gibt das Bild einen Fingerzeig auf Elisabets unverarbeitetes Verhältnis zu einem abwesenden Sohn, für den der jüdische Junge nur eine Repräsentation darstellt; außerhalb der Diegese verursacht es eine traumatische Wiederkehr des Realen, in der uns der jüdische Junge selbst mitsamt seinem Schicksal gegenübergestellt wird und etwas im Film nicht Mitgeteiltes oder sogar nicht Mitteilbares hervortritt.²⁴ Wie in *STARDUST MEMORIES* verdankt sich diese Wiederkehr des Realen dem Skandal, dass es sie überhaupt gibt und dass ihr Wirklichkeitsbezug für die Zuschauer des Films ebenso wie für die Betrachterin innerhalb des Films außer Zweifel steht. Die Fotografie aus Warschau wird dabei jedoch auf eine eigenartige Weise verwendet. Sie wird zu einer wenn auch rätselhaft verknäpften Erzählung im Film, indem sie dessen Raum und dessen Erzählzeit verdrängt. Wir haben es nur noch mit ihr zu tun. Wir haben dabei zu ihr dasselbe Verhältnis wie die Protagonistin, aber, weil die Fotografie Teil unserer Außenwelt mehr als der erzählerischen Sinnproduk-

Films, S. 391, für dessen oben erwähnte Behauptung. David Vierling, «Bergman's PERSONA. The Metaphysics of Meta-Cinema», in: *Diacritics* 4 (1974) 2, S. 48–51, hier S. 48, sieht in der Fragmentierung der Warschauer Fotografie unter dem Blick von Elisabet einen Hinweis auf ihre Unfähigkeit, sich mit dem Schrecken der Wirklichkeit auseinanderzusetzen; das ist schwer nachzuvollziehen. Vgl. auch Marilyn Johns Blackwell, *PERSONA. The Transcendent Image*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 1986, S. 52 und S. 93, wo etwas undeutlich die «Macht der Bilder» als Gegenstand von Bergmans visuellem Diskurs beschworen wird.

23 Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago und London: University of Chicago Press 1999, S. 76.

24 Siehe auch Kelly Oliver, «Alterity within Bergman's PERSONA. Face to Face with the Other», in: *The Journal of Value Inquiry* 29 (1995), S. 521–532, hier S. 524; dort wird das Problem scheiternder Repräsentation in PERSONA von der Kunst auf alle Kommunikation ausgeweitet.

tion im Film ist, nicht durch eine Identifikation mit dieser Protagonistin. Wir betrachten das Bild gewissermaßen nicht mit ihren, sondern mit unseren eigenen Augen.

Es vollzieht sich insofern derselbe Prozess wie in Hollys Betrachtung von fotografischen Bildern im Stereoskop. Wahrscheinlich ist auch Allens Rückgriff auf mentale Bilder von dieser Seite her am besten zu verstehen. Er ist bekanntlich ein Bewunderer von Bergman, und keiner seiner Filme – vielleicht mit Ausnahme von *INTERIORS* (US 1978), aber auf andere Weise – schöpft deutlicher aus dessen Anregungen. Der Traum am Beginn von *STARDUST MEMORIES* kann als Allens Verneigung vor dem Traum, mit dem *SMULTRONSTÄLLET* (SE 1957) anhebt, verstanden werden, aber in einzelnen Motiven auch als Auseinandersetzung mit *PERSONA*. Wie in *PERSONA* wird in der Traumsequenz großes Gewicht auf die Inszenierung der Physiognomien gelegt; wie in der berühmten Einleitungssequenz von *PERSONA* wird auch bei Allen eine Hand seltsam aufdringlich den Betrachtern entgegengestreckt; wie die Eingangssequenz von *PERSONA* endet bei Allen die Traumsequenz mit Fetzen, die eigentlich den Abspann eines Films anzeigen sollen.²⁵ In der unmittelbar anschließenden Szene äußert sich eine Kritikerin sogar in einer Weise, die ungeachtet aller Ironie an Bergmans Problemstellung denken lassen könnte, spöttisch über Verbindungen zwischen persönlichem Leiden an der Wirklichkeit und dem Anspruch der Kunst. Das Spiel mit Bildern, deren Bezugsebenen die Diegese durchbrechen, könnte angesichts all dessen ebenfalls Teil einer Zwiesprache mit Bergman sein, der verschiedenen großen Plausibilisierung im Zusammenhang der Filmerzählung zum Trotz. Bei Bergman sieht Elisabeth alles, was auch wir sehen; insofern ist die «äußere» Wirklichkeit dort wenigstens im Ansatz noch Teil der Spielfilmhandlung. Bei Allen sehen nur wir die Fotografie aus Vietnam; sie ist als ein ausschließlich für uns bestimmter Kommentar zu verstehen. Der ikonische Status der Bilder in beiden Filmen sorgt aber dafür, dass sie auf dieselbe Art eine störende Wirkung entfalten. Metz sagte vor Jahrzehnten, dass die Fotografie durch den Film «zerstört» wird.²⁶ Er wollte diese Beobachtung ganz grundsätzlich auf die Unterschiedlichkeit der Medien bezogen wissen. Hier haben wir das Gegenteil vor uns, wenn auch nur auf bestimmte Akte der Verbindung

25 Über Allens Auseinandersetzung mit Bergman handelt Bert Cardullo, «Autumn Interiors, or the Ladies Eve. Woody Allen's Ingmar Bergman Complex», in: Charles L. P. Silet (Hg.), *The Films of Woody Allen. Critical Essays*. Lanham: Scarecrow Press 2006, S. 133–144, wo auf S. 142 der Film *STARDUST MEMORIES* genannt wird, jedoch ohne dass auf die oben erwähnten Bezüge eingegangen würde. Sie sind, soweit ich sehen kann, überhaupt noch nicht Gegenstand von Untersuchungen geworden. Üblicherweise wird Federico Fellinis *ORTO E MEZZO* (IT/FR 1963) als Allens Vorbild angesehen.

26 Metz, «Photography and Fetish», S. 85.

beider Medien bezogen: Die Fotografie kann, indem sie seinen Anspruch auf die Herstellung einer kohärenten Welt untergräbt, den Film zerstören. Das heißt nicht, wie mit Rücksicht auf PERSONA behauptet wurde, dass eine Krise des Bildes selbst ausgelöst würde.²⁷ Fotografien liefern aber in den hier untersuchten Fällen Beispiele für die von Barthes in einem kaum bekannten Text als «traumatische Einheiten» bezeichnete Erscheinung: Verweise auf etwas eigentlich vom Film ausgeschlossenes Anderes; Reste, die im Zusammenhang nicht aufgehen und von einer «Aufsässigkeit des Unerledigten» zeugen; im äußersten Fall Anstöße zur Fassungslosigkeit.²⁸ Barthes selbst bezieht sich zwar im besagten Text auf Filmbilder, und das «Noema» der Fotografie spielt im gegebenen Zusammenhang für ihn keine Rolle. Seine eigenen späteren Bemerkungen über Fotografie können aber in ihrer Beschworung einer darin aufbewahrten Wirklichkeit ebenso zu erklären helfen, warum die Fotografie über die bloße Stillstellung der filmischen Bewegung hinaus zu einer Störung der Verweisung den Anlass gibt, während der frühe Text uns bestätigt, dass nicht nur die Fotografie, sondern auch Bewegtbilder an ein Trauma rühren oder sogar, um es in Anlehnung an Metz zu sagen, zu einem Fetisch der Wirklichkeit werden können. Es besteht keine Notwendigkeit, die Stillstellung in der Fantasie und die Stillstellung des Bildes als voneinander abhängig zu betrachten.

Oben habe ich angekündigt, dass die hier angestellten Überlegungen nicht nur für den Spielfilm gelten sollen. Ein Beispiel hilft, diese Behauptung zu erproben. Die formale Verwandtschaft mit Bergmans Vorgehen ist augenfällig, auch wenn der Fall anders liegt, eben weil wir jetzt nicht einen Spielfilm vor uns haben. 1988 schuf Harun Farocki mit *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* einen filmischen Bildessay über die Rolle der Bilder für das Herrschen, des Herrschens für das Sehen, des Sehens für das Wissen. Zur Veranschaulichung seiner Kritik visueller Kultur benutzte er unter anderem Luftbilder aus dem Zweiten Weltkrieg. Amerikanische Piloten hatten Fotografien von Auschwitz gemacht, aber niemand hatte in ihnen Auschwitz erkannt, weil niemand danach suchte. Davon war Farocki fasziniert, und sein Film reiht weitere Beispiele für die Zurichtung der Welt durch die Herstellung von Bildern und deren interessegeleitete Betrachtung aneinander. Für den hier gegebenen Zusammenhang ist Farockis Verwendung von fotografischem Material allerdings nur in einem Fall aufschlussreich; immerhin scheint er auch ihn selbst mehr als andere verwendete Bilder interessiert zu haben. 1944 fertigte die Lageraufsicht von Auschwitz ein Fotoalbum an, offenbar gedacht als Geschenk für die

27 Vgl. Stewart, *Between Film and Screen*, S. 76 und S. 78.

28 Roland Barthes, «Les «unités traumatiques» au cinéma», in: *Revue internationale de filmologie* 10 (1960) 34, S. 13–21, sowie Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 73 f.

Aufsicht eines anderen Vernichtungslagers des Dritten Reichs. Die Fotografien, Schnappschüsse zum Teil, zeigen die Organisation der Ausbeutungs- und Vernichtungsmaschinerie, als handle es sich um einen beliebigen Großbetrieb. Als der Fotograf die Selektion von arbeitsfähigen Gefangenen festhält, läuft ihm die ungarische Lagerinsassin Gisa Lajos vor die Kameralinse (Abb. 12–14). Sie wirft ihm einen schwer deutbaren Blick zu, halb im Vorübergehen. Wie sollen wir ihren Ausdruck deuten, sollen wir ihn überhaupt zu deuten versuchen? Diese Frau hat Auschwitz nicht überlebt, und in der Erfassung ihrer Erscheinung durch die Fotografie kann man, indem sie darin dem klassifizierenden Blick der Verwaltung ausgesetzt ist, eine Vorwegnahme des größeren Unheils sehen. Farocki tut genau das. Er versteht Fotografien als «Abdrücke des Tatsächlichen auf Distanz» und als ein Herrschaftsmittel. Deshalb entscheidet er sich dafür, das unterworfenen Subjekt seinerseits mit Macht auszustatten. Er nennt die Frau schön; er sieht sie an der Kamera vorbeischaun wie an einem Passanten, der sie auf der Straße nachstarrt; er glaubt sie im Versuch begriffen, dem Lager in Gedanken zu entkommen.²⁹ Farocki hat also der Frau eine Geschichte angedichtet, man kann es nicht anders nennen. Dass diese Geschichte eine bloße Projektion, seine eigene Fantasie darstellt, versucht er auch gar nicht zu vertuschen. Aber zugleich ist deutlich, dass seine Geschichte nur Bedeutung hat, weil sie mit einem wirklichen Menschen verbunden wird. Was kann sie leisten? Angesichts der Fotografie eines unbekanntes Schuljungen, die André Kertész 1931 angefertigt hatte, ruft Barthes aus: «Es ist möglich, dass Ernest heute noch lebt: doch wo? wie? welch ein Roman!»³⁰ Barthes gibt damit ein Beispiel für die rezeptionsästhetische Wirkung der indexikalischen Eigenschaften des Bildmediums. Es ist deshalb erstaunlich, dass er den Roman zum Vergleich heranzieht, also eine Kunstgattung, die es ihm vielleicht erleichtert, das Bild als Fragment einer Geschichte anzusehen, aber eben nicht der wirklichen Geschichte, als deren Abdruck und Spur er doch eigentlich die Fotografie zu

29 Mit fast denselben Worten wird dieselbe Fotografie beschrieben in Harun Farocki, «Die Wirklichkeit hätte zu beginnen», in: Bernd Busch / Udo Liebelt / Werner Oeder (Hg.), *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Ausst.-Kat. Hannover: Sprengel Museum 1989, S. 119–125, hier S. 123: «Eine Frau ist in Auschwitz angekommen. Der Fotoapparat erfasst sie in der Bewegung. Der Fotograf hat seinen Apparat aufgebaut, und als diese Frau vorbeikommt, löst er ein Bild aus, wie er auf der Straße einen Blick werfen würde, weil sie schön ist. Die Frau versteht es, mit der Stellung des Gesichts diesen Fotoblick aufzufangen und mit den Augen ein wenig am Blickwerfer vorbeizuschauen. Auf einem Boulevard sähe sie so an einem Herrn, der ihr einen Blick gibt, knapp vorbei auf ein Schaufenster, und mit diesem Vorbeisehen sucht sie sich in eine Welt mit Boulevards, Herren und Schaufenstern zu versetzen, fort von hier. Das Lager, von der SS geführt, soll sie zugrunde richten, und der Fotograf, der ihr Schönsein festhält, verewigt, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt, bewahren und zerstören.»

30 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 93 und S. 95.



12-14 BILDER DER
WELT UND INSCRIFT
DES KRIEGES (Harun
Farocki, BRD 1988)

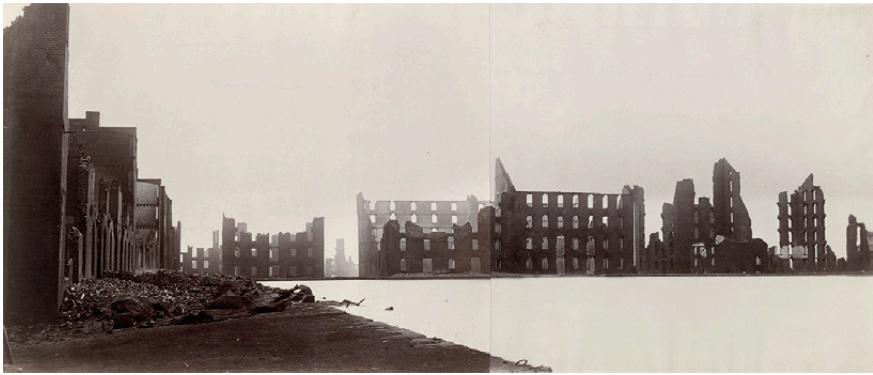
betrachten lehrt. Farocki geht einen Schritt weiter, indem er diesen Roman wirklich ausspinnst, jedenfalls einen ersten Schritt in diese Richtung macht. Er gibt der Frau «Handlungsfähigkeit» und damit Würde angesichts der Herrschaft des Kamerablicks über den gefangenen Menschen und des männlichen Blicks auf die Frau zurück. Man hat diese Geste für misslungen erklärt; man hat Farocki vorgeworfen, dass er die Frau zu einer bloßen Allegorie verdünne und dass er an der Verwandlung des Bildes in ein Pin-up Anteil habe.³¹ Angesichts dessen könnte uns der Gebrauch von Adams' Vietnam-Fotografie in *STARDUST MEMORIES* in den Sinn kommen, dem dasselbe vorgeworfen wurde. Tatsächlich droht sich Farocki mit seiner Geste einen performativen Selbstwiderspruch einzuhandeln. Denn einerseits setzt er sich gegen die Vereinnahmung der Bilder für den Herrschaftsapparat zur Wehr. Aber er reproduziert andererseits als Betrachter der Fotografie zunächst denselben besitzergreifenden Blick, den der SS-Fotograf eingenommen hatte, und man könnte den Verdacht haben, dass er in der Fotografie ein Partialobjekt fetischisiert, zumal er die Frau zu einer bewunderungswürdigen Schönheit macht. Ein Missgriff also? Hinweise auf Farockis Exemplifizierung einer Dialektik der Aufklärung können vielleicht dazu beitragen, dass er einem harten Urteil entgeht.³² Am Ende rettet ihn aber am ehesten die wiederholte Geste der Auslegung, von der die mit ihr verbundene kleine Geschichte nur einen Teil darstellt. Dasselbe Bild taucht mehrfach in seinem Film auf; der Kontext verschiebt sich; es wird Bestandteil eines Verfremdungsverfahrens und Gegenstand einer künstlerischen Untersuchungspraxis, die anschaulich als «ständiges Kreisen und Wiederholen, ständige Neulektüre und Überschreibung» beschrieben worden ist, also als das Gegenteil der unbeweglichen «Reise ohne Wiederkehr», als welche Metz die Verwandlung der Fotografie in einen Fetisch beschreibt.³³ Farocki erreicht in der Ausschnittsvergrößerung

- 31 Vgl. Rembert Hüser, «Crossing the Threshold. Interview with Kaja Silverman», in: *Discourse* 19 (1997) 3, S. 3–12, hier S. 8 f., wo Farockis Umgang mit der Fotografie als «verstörende» Erneuerung des Blicks eines Flaneurs bezeichnet wird; sowie Juliette Brungs, «Disenfranchisement in Photography. The ‹Auschwitz Album› in Harun Farocki's Documentary *IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR*», in: Florence Feiereisen / Kyle Frackman (Hg.), *From Weimar to Christiania. German and Scandinavian Studies in Context*. Cambridge: Cambridge Scholars Press 2007, S. 55–74, hier S. 57.
- 32 Vgl. die Auslegung in Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript 2006, S. 223.
- 33 Vgl. Thomas Elsaesser, «‹Mit diesen Bildern hat es angefangen›. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht. Das Beispiel Harun Farocki», in: Rolf Aurich / Ulrich Kriest (Hg.), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 111–143, hier S. 138; Allan James Thomas, «Harun Farocki's *IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR*», in: Ursula Biemann (Hg.), *Stuff It. The Video Essay in the Digital Age*. Zürich: Edition Voldemeer 2003, S. 112–115, hier S. 114; Metz, «Photography and Fetish», S. 84.

eine Auflösung der Bildlichkeit des Bildes. Er tritt näher an die Frau heran; er will nur die Regung in einem bestimmten Augenblick erfassen; er lässt damit Ordnung und Zweck des Albums, aus dem die Aufnahme stammt, zur Seite und sieht nur noch den Blick, mit dem ein Mensch sich zur Welt verhält. Angesichts dessen haben wir es nicht mit einem Allegorisierungsprozess zu tun. In der Abtastung der Fotografie durch die Filmkamera geschieht eher das Gegenteil. Farockis Anekdote ist vielleicht nicht sehr gut ausgedacht, und er entkommt, indem er den vom Lagerfotografen eingenommenen Standpunkt zu überschreiben versucht, nicht der neuen Festlegung auf einen bestimmten Blick. Aber in der Vieldeutigkeit des Gesichtsausdrucks der Frau findet die Filmkamera die kontingente äußere, nicht die vom Fotografen gestaltete Wirklichkeit. Insofern ist auch bei Farocki eine Art Störung der Verweisung zu finden.

Was lässt sich zusammenfassend sagen? Die Anwendungsweisen der gefilmten Fotografie sind, selbst wenn man von dem hier vernachlässigten Experimentalfilm absieht, für die Bestimmung eines vereinheitlichenden Grundprinzips zu unterschiedlich. Zum Schluss sollen nur noch einmal der ästhetische Effekt des Verfahrens und das daraus in meinen Beispielen abgeleitete Argument benannt werden. Die in narrativer Dehnung vollzogene Erfassung der Ergebnisse eines vorangegangenen fotografischen Prozesses mithilfe der Filmkamera ist nach dem Dokumentarfilmer Ken Burns benannt, obwohl er nicht der Erste war, der sich dieses Verfahrens bedient hat. Als zwei schon 1957 entstandene frühe Beispiele lassen sich Wolf Koenigs und Colin Lows *CITY OF GOLD* (CA 1957) sowie, womit wir noch einmal kurz auf den von Bazin erwähnten Stierkämpfer zurückkommen, mit Dave Butlers und Barnaby Conrads *THE DAY MANOLETE WAS KILLED* (US 1957) eine andere filmische Bearbeitung von dessen Tod in der Arena nennen.³⁴ Bei Burns wird im Grunde sogar recht konventionell mit

34 Vgl. John C. Tibbetts, «All That Glitters. *CITY OF GOLD* Revisited», in: *Film Comment* 31 (1995) 2, S. 52–55, sowie die knappen Angaben bei Marilyn Pavlik, «*THE DAY MANOLETE WAS KILLED*», in: *Hispania* 55 (1972), S. 987. Burns selbst berief sich wiederholt auf die Vorgehensweise in *CITY OF GOLD*, einer für das National Film Board of Canada erstellten, eigene Aufnahmen und Archivfotografien bis zur Unkenntlichkeit der Übergänge verschmelzenden Dokumentation; vgl. z. B. John C. Tibbetts, «The Incredible Stillness of Being. Motionless Pictures in the Films of Ken Burns», in: *American Studies* 37 (1996) 1, S. 117–133, hier S. 123. Eine Schilderung von Burns' Vorgehensweise gibt Gary R. Edgerton, «Mystic Chords of Memory». The Cultural Voice of Ken Burns», in: Ders. / Michael T. Marsden / Jack Nachbar (Hg.), *In the Eye of the Beholder. Critical Perspectives in Popular Film and Television*. Bowling Green: State University Popular Press 1997, S. 11–26, hier S. 12. Zur Durchsetzung der Benennung als «Ken Burns effect» dürfte die von Steve Jobs veranlasste Übernahme der Bezeichnung für ein Apple-Programm beigetragen haben. Die Bezeichnung ist übrigens nicht ganz treffend, indem eigentlich nur das Verfahren jeweils ähnlich bleibt, während die Wirkungen von Fall zu Fall unterschiedlich sein können.



15 Alexander Gardner, *Ruins of Gallego Flour Mills, Richmond*, 1865, 16,3x36,9 cm

dem Mittel umgegangen. Aber vielleicht kann seine Arbeit, der oft und etwas vereinfachend eine «Belebung» der Fotografie nachgesagt wird, gerade deshalb zur Bekräftigung bisheriger Überlegungen dienen. Sie ist so sehr von immer ähnlichen Vorgehensweisen geprägt, dass sich Beispiele fast beliebig herausgreifen lassen; ich halte mich an die Einleitungssequenz des neunteiligen Fernsehfilms *THE CIVIL WAR* aus dem Jahr 1990. Burns zeigt ein durch Feuer zerstörtes Gewerbegebiet, ein Soldatenbildnis, einen Erschossenen in einem Schützenstand (Abb. 15). Die Kamera fährt waagrecht und senkrecht über diese Fotografien, zwei davon bekannte Bildzeugnisse aus dem zerstörten Richmond und von der Schlacht von Gettysburg.³⁵ Inwiefern verwandeln sie sich unter dem Blick der über sie kriechenden Kamera von Burns? Cavell hat darauf aufmerksam gemacht, dass wir an eine Fotografie dieselbe Frage nach der Fortsetzung des Sichtbaren jenseits der Ränder des Bildes, also nach dem *hors-cadre* oder *hors-champ* (im gegebenen Fall dasselbe) stellen können wie an die von Sehhindernissen eingeschränkte Wirklichkeit selbst.³⁶ Für Cavell ist insofern die Fotografie gar kein Bild im hergebrachten Sinn. Wir müssen seine Überlegungen nicht weiterverfolgen, um diesen seinen Hinweis als hilfreich für die Beschreibung der Wirkung einer mit der Leinwand oder dem Bildschirm in eins fallenden Fotografie zu empfinden. Eine Kamera, die über eine Fotografie gleitet, liefert gewissermaßen immer eine Probe auf die Erwartung, dass wir die randlose Wirklichkeit selbst betrachten.³⁷

35 Burns zeigt Alexander Gardners *Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg* von 1863 sowie dessen zwei Jahre jüngere *Ruins of the Gallego Flour Mills, Richmond* und ein Bildnis mir unbekannter Herkunft.

36 Cavell, *The World Viewed*, S. 24.

37 Ganz ähnlich äußert sich Tom Daly, «The Still Photo in Cinema. It's the Mind that Moves», in: *Pot Pourri* 22 (1977), S. 2–4, hier S. 3, über die Entscheidung, in dem von ihm geschnittenen Film *CITY OF GOLD* niemals die Ränder der abgefilmten Fotografien zu zeigen.

Erst vor diesem Hintergrund hat die Belebung, die Burns' Kamerafahrten nachgesagt wird, ihren Sinn. Die Frage nach der Fortsetzung der Welt außerhalb des Bildrahmens nehmen Kamerafahrten über die fotografische Oberfläche in das Bild hinein, um vergessen zu machen, dass wir nur ein Bild betrachten. Denn man sieht nun weniger den fotografischen Gegenstand als vielmehr vermeintlich eine eben von der Kamera aufgezeichnete Wirklichkeit, gewissermaßen also – um es mit Leon Battista Albertis altem Gleichnis für die Wirklichkeitsillusion der Kunst zu sagen – die Welt durch zwei hintereinanderliegende Fenster. Jedenfalls ist das die Wirkung, die das Verfahren haben soll, unserem besseren Wissen über die Komplexität des Verhältnisses der Bilder zur Wirklichkeit zum Trotz. Die Bewegung über die Fläche der Fotografie hinweg soll uns den Eindruck vermitteln, dass das Bild keine Grenzen hat, dass wir also den Blick so wie in diese Richtung, so auch in eine andere und beliebig weit schweifen lassen könnten. Für das Bild des Soldaten in der Einleitungssequenz hat diese Erklärung wohl weniger Gewicht als für Straße und Schlachtfeld. Aber auch hier will Burns die Medialität des Bildes vergessen machen, scheint mir. Für die anderen hier verhandelten Beispiele, Allens etwas andersartige Aneignung der Vietnamfotografie ausgenommen, gilt in unterschiedlicher Weise dasselbe. Allerdings gibt es einen Unterschied zu Burns' Aufgabenstellung. Sie nutzen, und das gilt auch für Allen, den hergebrachten Anspruch der Fotografie auf die Wiedergabe der tatsächlichen Wirklichkeit für eine Reflexion des Rahmenmediums Film, sei es in einer Demontage des Spielfilms oder sei es in einer Nutzung der Möglichkeiten von Montage für die Konstruktion der Wirklichkeit, innerhalb derer erst darüber zu befinden ist, was diese und was ein sie repräsentierendes Dokument denn eigentlich sei.

Sandro Zanetti

Gestaute und entfaltete Zeit

Fotografien in Atom Egoyans CALENDAR

Analoger Film impliziert Fotografie bekanntlich in einem ganz grundsätzlichen, technischen Sinne: Vierundzwanzig diaphane Fotografien pro Sekunde, rasch aufeinander im Dunkeln auf eine weiße Leinwand projiziert, machen den Film in technischer Hinsicht zum Film. Allerdings geschieht dies um den Preis des Vergessens der fotografischen Einzelbilder in ihrer Qualität *als* Fotografien. Die Bewegungssillusion entsteht nur dann, wenn beim Filmbetrachten die Lücken zwischen den Bildern als solche nicht ins Auge fallen – und sie entsteht nur dann, wenn die Bilder nicht als einzelne Bilder, sondern durch die rasche Aufeinanderfolge im Verbund mit der Trägheit des Auges als Kontinuum wahrgenommen werden. Das gilt zumindest für die analoge Filmtechnik, die im Folgenden den Bezugspunkt der Überlegungen bildet. Das gesamte kinematografische Dispositiv¹ ist technisch besehen daraufhin angelegt, die eigenen fotografischen Bedin-

- 1 Als «Dispositiv» bezeichnet Michel Foucault ein «entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.» Michel Foucault, «Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes» [franz. 1977], in: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 118–175, hier S. 119f. Zum kinematografischen Dispositiv gehören all jene Elemente, Vorkehrungen und Maßnahmen, die dazu beitragen, dass in einem Film etwas – oder grundsätzlich noch: dass überhaupt etwas *als* Film – zur Erscheinung kommen kann. Der im französischen und italienischen Sprachraum übliche Begriff des Dispositivs (von Michel Foucault über Gilles Deleuze bis zu Giorgio Agamben) erscheint im angloamerikanischen filmwissenschaftlichen Kontext praktisch synonym, wenn auch mit stärkerer technischer Akzentuierung, als *Apparatus* (gelegentlich mit Bezug auf Benjamins Begriff des «Apparats» im Kunstwerkaufsatz, siehe Anm. 3). Die hierfür maßgebliche und auch nach bald vierzig Jahren noch aufschlussreiche Diskussion ist dokumentiert in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.

gungen seiner Möglichkeiten auszublenden, sie nicht als solche zur Erscheinung zu bringen. Andernfalls könnte das Dispositiv gar nicht wirksam werden: Wir sähen keinen Film, nur Einzelbilder auf einem Filmstreifen, Querbalken, Lichttonspuren, Perforierungen etc.

Das technisch induzierte Vergessen des Fotografischen im Film erfährt in dem Moment eine Unterbrechung, in dem *in* einem Film Fotografien auftauchen. Eine solche Unterbrechung kann eine verstörende Wirkung entfalten: «Nichts wirkt rätselhafter», so Jean Cocteau einmal, «als eine Fotografie mitten in einem Film».² Fotografien im Film verweisen diesen, mit Walter Benjamin gesprochen, auf ein «Optisch-Unbewusste[s]»:³ etwas, das dem Blick für gewöhnlich entgeht, für die entsprechende Konstitution von wahrnehmbaren Bildern aber – bewegten Bildern in diesem Fall – wesentlich ist.

Fotografien im Film sind strukturell gesehen Indizien einer Wiederkehr des (technisch) Verdrängten.⁴ Dabei gilt, dass *jede* Fotografie *in* einem Film immer *auch* einer Reihe tatsächlich vorhandener fotografischer Bilder (oder Bildbestandteile) auf der Ebene des Trägermaterials entspricht. Kommt in einem Film eine Fotografie vor, muss sie zuvor – das heißt auf dem Filmstreifen – wie jedes andere Einzelbild seriell vorhanden sein. Nur dann kann sie im projizierten Film mit einer bestimmten Dauer erscheinen – einer Dauer, die ihr außerhalb des Films mit größerer Selbstverständlichkeit zukommt. Fotografien *im* Film sind das unheimliche, das dislozierte, das in den Raum und an die Wand geworfene Double eines technotranszendentalen Prinzips, das in der verdrängenden Vereinigung

2 Jean Cocteau, *Versuche. Essai de critique indirecte* [franz. 1932], mit zwölf Zeichnungen von Pablo Picasso und Giorgio de Chirico. Wien [etc.]: Kurt Desch 1956, S. 13.

3 Walter Benjamin geht von der Annahme aus, «daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie [die Kamera], wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.» Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [Dritte Fassung, 1939], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508, hier S. 500.

4 Ob diese Verdrängung eine Wiederkehr auf der Ebene der Digitalisierung analoger Filme (und ihrer Fotografien) erfährt? In jedem Fall hat man es dann mit einem Prozess der Remediation zu tun, der die jeweilige Vorlage nicht bloß aufhebt, sondern im selben Zug verändert und neu erschließt. Das gilt auch für den vorliegenden Aufsatz, in dem Filmstills als Digitalisate verwendet wurden. In Buchform erscheinen diese wiederum in analoger Form. Man hat es hier mit mehrfachen Transformationsprozessen zu tun. In technischer Hinsicht kann dabei von einer Wiederkehr des Fotografischen kaum die Rede sein, dafür sind die digitalen Zwischenschritte zu sehr als Zäsuren wirksam. Die Zäsuren ermöglichen allerdings ohne großen Aufwand Stillstellungen visueller Kontinuitäten, deren Ähnlichkeiten zur Fotografie einer Erleichterung ihrer Erinnerungbarkeit gleichkommen. In dieser Hinsicht kann auch im Zeitalter der Digitalisierung von einer Wiederkehr fotografischer Momente und Potenzen gesprochen werden.

zerstückelter, gereihter Bilder zugunsten *eines* – verhältnismäßig kontinuierlichen – Bildeindrucks besteht.

Fotografien, die in einem Film erscheinen, die in ihm gezeigt werden, verweisen notwendig – auch dann, wenn sie gar nicht mit einer solchen Absicht verwendet werden – zurück auf das Konstruktionsprinzip des Films selbst. Sie verweisen auf dessen Machart. Sie eröffnen prinzipiell einen Zugang zur Erschließung der jeweiligen Produktionsästhetik eines Films, und sie tun dies gerade dadurch, dass sie das Fotografische als jenes konstitutive Element im kinematografischen Produktionsverlauf zur Erscheinung bringen, das vom apparativen Prinzip des Films her gerade dazu bestimmt ist, jeglicher Art von Aisthesis *entzogen* zu sein. Denn im Film sehen wir ja gerade *nicht* Einzelbilder – jedenfalls niemals diejenigen, die ihm in technischer Hinsicht simultan zugrunde liegen.

Auf dieser sehr grundsätzlichen Ebene bergen Fotografien, die in einem Film vorkommen, allesamt ein analytisches Potenzial: Sie eröffnen einen Reflexionsspielraum, der im Hinblick auf die möglichen konkreten Funktionen und Effekte fotografischer Einsätze im Film allerdings Spezifikationsoffen ist. Mit anderen Worten: Die Frage, *wie* in einem Film mit diesem Potenzial von Fotografien, wenn sie denn vorkommen, gearbeitet wird, ist durch den bloßen Hinweis auf den strukturell durch sie eröffneten Reflexionsspielraum noch nicht beantwortet. Wohl aber bietet die auf einer systematischen Ebene spielende Annahme methodologisch eine Handhabe zur genaueren Bestimmung der individuell und historisch bzw. kontextuell jeweils spezifischen Produktionsästhetik eines Films.

*

Wie kommen Fotografien in einem Film vor?

Und welchen Aufschluss geben sie dadurch über den (jeweiligen) Film?

Was sagen sie über den Film in seiner Machart – und darüber hinaus?

*

Besonders aufschlussreich sind diese Fragen selbstredend in Filmen, für die der mögliche Bezug zwischen fotografischem Bild und filmischem Verlauf bereits Gegenstand der – kinematografischen – Auseinandersetzung ist. In Atom Egoyans *CALENDAR* (CA/AM/DE 1993) ist dies gleich auf mehreren Ebenen der Fall. Das Kompositionsprinzip des Films rekurriert auf die Struktur eines Kalenders. Dessen Monat für Monat umgedrehte Kalenderbilder (Fotografien) bestimmen die filmische Narration in Form von Rückblenden.

Die Geschichte ist schnell erzählt: Ein kanadischer Fotograf reist zusammen mit seiner Frau nach Armenien, um dort Fotografien von alten, zerfallenen Kirchen für einen Kalender aufzunehmen. Sowohl der Fotograf als auch seine Frau sind selbst armenischer Herkunft. Aber nur die Frau beherrscht auch die Sprache und betätigt sich entsprechend als Dolmetscherin. In Armenien kommt eine dritte Figur hinzu: der nur armenisch sprechende Fahrer, der das Paar zu den zwölf Kirchen führt und darüber hinaus auch historische Hintergrundinformationen liefert. Im Film wird man – zwischen den Bildern – Zeuge, wie das Paar sich entfremdet und wie sich allmählich eine Liebesbeziehung zwischen der Frau des Fotografen und dem Fahrer anbahnt.

Von dieser Liebesbeziehung scheint der Fotograf, fixiert auf seine Tätigkeit, lange Zeit nichts zu merken. Auch die Zuschauer des Films merken es erst allmählich. Genau genommen merken sie es nur dadurch, dass sie abwechselnd – durch Rückblenden – die Zeit in Armenien und die spätere Gegenwart in Kanada, Toronto, vorgeführt bekommen. In Kanada hängt der fertige Kalender mit den armenischen Kirchenfotografien bereits an der Wand. Der Fotograf, einsam in seiner Wohnung, blättert jeden Monat den Kalender um. Dabei bildet das Kalenderbild jeweils den Auslöser für die Rückblende in die Vergangenheit, die Armenienreise also. In der Rückblende wird jeweils in Ausschnitten gezeigt, was sich rund um den Moment der fotografischen Aufnahme abgespielt haben wird.

Der Film wechselt auf diese Weise hin und her zwischen der Monat für Monat fortschreitenden Gegenwart in Kanada und der (auf der Ebene der erzählten Zeit) deutlich kürzeren Zeitspanne der Aufnahmen, der Reise durch Armenien. Der Kalender fungiert im Film als eine kondensierte Form gestaffelter und gestauter Zeit, die durch das filmische Narrativ allmählich, in Form der Rückblenden, entfaltet wird. Die Fotografien sind auf diese Weise strukturbildend für die Erzählung. Sie verdeutlichen die Zäsuren, helfen somit bei der Orientierung. Gleichzeitig bilden sie die Scharnierstellen zwischen den beiden Zeitebenen Armenien/Kanada. Die Fotografien stehen aber auch für etwas existenziell Verdrängtes, wodurch die eingangs hervorgehobene technologische Verdrängungsstruktur des Films im Hinblick auf die Fotografie hier nun intradiegetisch ein medienpsychologisch bestimmbares Pendant erhält: Die Fotografien konfrontieren den Fotografen im Film mit einem Realverlust, dem Verlust seiner Frau, die anscheinend zusammen mit dem Fahrer in Armenien geblieben ist und deren Stimme man gelegentlich aus weiter Entfernung auf dem Band des Anrufbeantworters hört. Der Direktkontakt ist auch hier, auf der akustischen Ebene, gekappt.

Doch so wie im Kalender jeden Monat neu ein Bild wiederkehrt, dessen Urheber der Fotograf selbst ist, so kehrt mit jedem Monat die Erinnerung an das zurück, was der Fotograf nicht mehr hat, was aber in der fil-



1-4 CALENDAR (Atom Egoyan, CA/AM/DE 1993)

mischen Rückblende jeweils verhältnismäßig umfassend erzählt werden kann. Die Fotografien erinnern unwillkürlich an einen Verlust, den der Fotograf auf der Ebene der monatlich fortschreitenden Gegenwartshandlung durch ein merkwürdiges Ritual wettzumachen versucht: Jeden Monat lädt er eine andere Frau zu sich nach Hause ein – womöglich handelt es sich um Callgirls, allerdings ist das Begehren des Fotografen nicht darauf ausgerichtet, sich sexuelle Befriedigung zu verschaffen. Vielmehr geht es darum, dass die Frauen eine bestimmte Rolle übernehmen: Der Fotograf engagiert sie als Schauspielerinnen, die er immer in dieselbe Situation versetzt. Er nimmt dabei die Funktion des Regisseurs ein, der immer wieder von neuem eine genau festgelegte Handlungsabfolge inszeniert.

Dabei scheinen die Frauen nach einem ganz bestimmten Muster gecastet worden zu sein. Es geht offensichtlich nicht so sehr um ihr Aussehen, sondern um ihre Muttersprache, die immer eine Fremdsprache ist. Nach diesem Kriterium hat der Fotograf sie ausgewählt. Über die Wiederholungsstruktur wird allmählich klar, dass die Frauen vom Fotografen jeweils einen Auftrag bekommen haben müssen: Im Lauf des Gesprächs, immer beim Einschleusen des Weins, fragen sie nach dem Telefon, um dort jeweils mit ihrem (realen oder vermeintlichen?) Liebhaber ein Liebesgespräch – in der Fremdsprache – zu führen (Abb. 1-4). Das Telefon hängt an der Wand neben dem

Kalender. Die Frauen figurieren dabei als Ersatz für jene Frau, die aus dem ursprünglichen Kontext des Bildes – und nicht nur daraus – entschwunden ist. Durch dieses Ritual scheint der Fotograf so etwas wie ein Gefühl der Selbstbestimmung über seine Verlusterfahrungen erlangen zu wollen.⁵

Die Fotografien im Kalender an der Wand geben den Takt für das erinnernde Durcharbeiten von Verlust und Verlustkompensation vor – sie halten über ihre wiederholte Präsenz im Film allerdings auch dazu an, das Potenzial zu befragen, das Fotografien in einem Film *prinzipiell* zukommt: die Unterbrechung eines Kontinuums im Sinne einer arretierenden Ins-Bild-Setzung von üblicherweise verdrängten oder vergessenen Grundlagen eines Verlaufsgeschehens.

Im vorliegenden Fall meldet sich durch das Medium der Fotografie – der im Film inszenierten Fotografie – das Unheimliche der Geschichte, die den Film ausmacht. Doch meldet sich das Unheimliche nicht durch das, was auf den Fotografien tatsächlich zu sehen ist. Zwar könnte man die verfallenen Kirchen, die Ruinen armenisch-christlicher Kultur, durchaus als privatmythologische Allegorien eines Liebeszerfalls deuten. Alles Menschliche, Gemeinschaftliche ist aus ihnen schließlich entschwunden. Sie stehen als Überreste einer verlorenen Kultur, die auch eine Beziehungskultur war, in einem Niemandsland, schutzlos der Zeit ausgeliefert. Wichtiger als der ruinöse Bildinhalt ist aber die durch die Fotografie ins Spiel kommende strukturelle Komponente: die fotografische Stillstellung, die durch die Ablichtungen verdichtete und gestaute Zeit, die weit über das tatsächlich Abgebildete hinausdrängt und in dieser Hinsicht den filmischen Verlauf – die sequenzielle Entfaltung in der Zeit – nötig zu machen scheint. Im Film ist die Fotografie als Moment gestauter Zeit derart in den Verlauf des filmischen Geschehens eingefügt, dass beide als aufeinander angewiesen erscheinen.

*

Ohne die Fotografie bliebe der Film orientierungslos.
Ohne den Film bliebe die Fotografie geschichtslos.

*

Dabei bilden die monatlich umgeblätternen Fotografien auf dem Kalender die in der filmischen Gegenwart liegenden Scharnierstellen zur Vergan-

5 Dazu kommen weitere Handlungen, die als Kompensationshandlungen markiert sind: der Briefkontakt mit dem Patenkind, die Wahrnehmung der Welt vorrangig durch die Kamera (Foto und Video), das Vorherrschenlassen der Vergangenheit über die Gegenwart, Masturbation, der pedantische Umgang mit Technik etc.

genheit. Umgekehrt gibt es aber auch die in der Vergangenheit liegenden Scharnierstellen zur Gegenwart, das heißt, die in den Rückblenden vorgeführten Momente, in denen sich jeweils die Möglichkeit eines Sprungs in die Gegenwart – das heißt, in die damalige Zukunft – ankündigt: Es sind die ruhigen Filmaufnahmen auf dem Stativ, die jeweils exakt jenen Ausschnitt zeigen, der im Kalender schließlich als Fotografie erscheinen wird. Und da man im Verlauf des Films jeweils *vor* der Rückblende das Kalenderbild schon gesehen hat, ist die in der nachgeholtten Vergangenheit bis zum Punkt der fotografischen Aufnahme entfaltete Zeit gleichzeitig als verspäteter Kommentar zum fotografischen Bild zu lesen. In der Rückblende findet eine Rekapitulation der Ereignisse statt. Der Film legt nahe, dass diese Rekapitulation in verwandter Weise auch in der Erinnerung des Fotografen – ausgelöst durch den Blick auf die Kalenderfotografie – vorstättengeht.

Der mit der Filmkamera vorgeführte – oder aus der Perspektive des Fotografen: nachvollzogene – Blick auf die Kalenderfotografie verweist gleichzeitig zurück auf den Moment der Aufnahme. Die filmische Umsetzung dieses Moments ist aufschlussreich gelöst, da die ruhigen Filmaufnahmen sowohl von der Kadrierung als auch vom Bildinhalt her das künftige fotografische Bild (das Kalenderbild) in allen Details vorwegnehmen. Die Filmkamera ist in diesem Moment identisch mit der Fotokamera. Wir sehen im Film, was der Fotograf sieht (subjektive Kamera). Kennzeichnend für den Blick des Fotografen ist seine weitgehende Immobilität, die durch das Stativ bestimmt wird.

Für den Fotografen als Figur im Film bedeutet die Identität mit dem Kamerastandpunkt in den antizipierenden Kalenderbild-Momenten zugleich, dass er dann selbst nicht sichtbar ist. Überhaupt fällt auf, dass man den Fotografen in sämtlichen Rückblenden nicht sieht. Als visuelle Erscheinung kommt er in den Szenen in Armenien also nicht vor. Höchstens hört man seine Stimme – aus dem Off. Nicht zufällig sind die einzigen Menschen, die jeweils in den fotografischen Bildausschnitt treten, darin herumtrampeln, die Frau des Fotografen und der Fahrer (Abb. 5–8). Aus der Perspektive des Fotografen erscheinen die beiden vor allem als Störfaktoren: Sie stehen im Weg, sind bedrohlich für das künftige Kalenderbild, das unbedingt ohne sie auskommen muss.

Wer den Film schaut, rückt in diesen Momenten selbst in die Position des Fotografen. Oder genauer: Man nimmt – wie im Film üblich – die Position der Filmkamera und also des Kameramanns ein. Denn gedreht wird in diesen Momenten ja tatsächlich ein Film: derjenige, den man gerade sieht. Womit auch gesagt ist, dass der im Film inszenierte Fotograf in diesen Momenten die Position nicht nur eines Fotografen, sondern des Kameramanns,



5–8 CALENDAR (Atom Egoyan, CA/AM/DE 1993)

vielleicht sogar des Regisseurs einnimmt. Nicht nur aus dieser Perspektive sind die Fotografien in diesem Film von Anfang an als dessen Produkte zu verstehen – und nicht etwa als Ausgangspunkte. Sie bilden auch in produktionsästhetischer Hinsicht nicht die Vorlage des Films, sondern sind erst *im* Produktionsvorgang (wenn auch sicherlich aufgrund realer Vorbilder) entstanden, um *für* den Film am Ende, in der Postproduktion, narrativ strukturbildend zu werden.⁶ Das kinematografische Dispositiv durchdringt die im Film gezeigten und im Zuge seiner Produktion hergestellten fotografischen Bilder. Gleichzeitig wird dieses Dispositiv mit der Figur des Fotografen als eminent *durch* die Fotografie bestimmt ausgewiesen.

Diese Verschränkung des Fotografischen und Filmischen findet ihren offensichtlichsten Ausdruck darin, dass der Fotograf vom Regisseur selbst – also von Atom Egoyan – gespielt wird. Auch das Drehbuch stammt von Egoyan – und die Frau im Film wird von Egoyans Ehefrau Arsinée Khanjian (die zugleich Co-Produzentin des Films ist) gespielt. Und mehr noch: Nicht nur die Figuren im Film, sondern auch ihre Darsteller – Egoyan und seine Frau – sind Kanadier armenischer Herkunft. Man hat es

6 Ausgangspunkte des Films sind die Fotografien allenfalls in mentaler Hinsicht, vielleicht als vorgestellte Bilder, entworfen auf einem Storyboard. Später erscheinen die Fotografien im Film als jene Bilder, die ihm vorangegangen sein *sollen*.

bei *CALENDAR* also mit einer sehr dichten Verflechtung von Produktionsfaktoren ganz unterschiedlicher, auch biografischer Art zu tun. So dichtet, dass die (inszenierte) Geschichte der Entfremdung und Trennung des Fotografen von seiner Frau bei den ersten Filmvorführungen an Festivals dem Regisseur persönliche Beileidsbekundungen einbrachte.⁷

Bei aller Inszenierung folgt der Film allerdings keiner im Detail ausgearbeiteten Dramaturgie, die *vorab* bereits durch ein ausformuliertes Skript definiert gewesen wäre. Insofern ist auch die Rede von einem Drehbuch irreführend, denn der Film wurde zu einem guten Teil improvisiert. Dabei sind vier Produktionsstadien zu unterscheiden – Stadien, die dem Film auch noch in seiner Endfassung anzumerken sind: 1) die konzeptuelle und organisatorische Vorarbeit, in der die narrativen Grundstrukturen – die Taktung durch den Kalender, die beiden Zeitebenen, der Rekurs auf die armenische Vergangenheit, die Geschichte der Entfremdung des Paares in der Dreieckskonstellation mit dem Fahrer – festgelegt werden; 2) der Dreh in Armenien, der größtenteils auf improvisierten Dialogen und teilweise zufälligen Begegnungen beruht, wobei hier zusätzlich zu den statischen Filmaufnahmen auch bewegte Videoaufnahmen hergestellt werden; 3) der Dreh in Kanada, der auf einer klar erkennbaren Wiederholungsstruktur basiert (als handelte es sich um eine wiederholte Probe, ein Casting); schließlich 4) der gesamte Prozess der Postproduktion, in dem die einzelnen Sequenzen aufeinander abgestimmt und auch die verhältnismäßig starren narrativen Grundstrukturen konkretisiert werden.⁸

Der strenge formale Rahmen ist es am Ende auch, der das improvisatorische Spiel auf der Ebene der armenischen Episoden beschränkt und (dadurch) zugleich als dynamisierenden Faktor dramaturgisch wirkungsvoll werden lässt. Die auffallende Formbestimmtheit resultiert vorrangig

7 Atom Egoyan erzählt diese Geschichte mehrmals, nachzuhören ist sie etwa im Audio-Kommentar des Regisseurs auf der DVD *CALENDAR*, Zeitgeist Films 2006. Die Informationen zur Produktion stammen hier und im Folgenden größtenteils aus dem Audio-Kommentar bzw. dem Bonusmaterial der DVD.

8 Erörtert wird im Bonusmaterial der DVD auch die Budgetfrage: Egoyan wollte den Film ursprünglich durch eine Summe finanzieren, die ihm als Gewinn anlässlich eines Wettbewerbs an einem sowjetischen Filmfestival zur Verfügung gestellt worden war. Doch im Zuge des Zerfalls der Sowjetunion verlor der Rubel seinen Wert, sodass neue Geldgeber gefunden werden mussten. Der Film wurde am Ende durch eine bescheidene Finanzierung durch das ZDF sichergestellt. Die improvisierten Partien erklären sich teilweise durch das bescheidene Budget, lassen sich in ihrer Wirkung aber selbstverständlich nicht darauf reduzieren. Ebenso ist der Umstand, dass Egoyan selbst die Rolle des Fotografen auch im Kanada-Part spielt, zumindest teilweise auf das bescheidene Budget zurückzuführen. Denn für die Figur des Fotografen sollte im Kanada-Part zunächst eigens ein Schauspieler gefunden werden. Allerdings stellten dafür die bereits mit Egoyans eigener Stimme versehenen bzw. vermischten Tonaufnahmen aus dem Armenien-Part (in dem der Fotograf ja nur mit seiner Stimme sowie der fotografischen Perspektive vorkommt) ein Problem dar.

aus der geradezu pedantisch nachvollzogenen Korrespondenz zwischen der zeitlich klar strukturierten Herstellung der Kalenderfotografien in Armenien und dem ebenso klar strukturierten monatlichen Erscheinen der fertigen Bilder auf dem Kalender in der Wohnung des Fotografen in Kanada. Es handelt sich dabei auch um eine offensichtliche Reflexion auf den künstlerischen Produktionsvorgang (der Fotografien, die zugleich – serialisiert – als Allegorien auf die Produktion des Films zu verstehen sind), wobei die Folgen dieser Produktion (die Stadien der Postproduktion in einem erweiterten Sinne) ebenfalls in den Blick geraten.

Die Formbestimmtheit wird allerdings konterkariert nicht nur durch das improvisatorische Spiel auf der Ebene der Handlung, der Dialoge, der zwischenmenschlichen Annäherungen und Entfremdungen. Die Formbestimmtheit wird partiell auch immer wieder durchbrochen und somit aufgelockert, indem der Film von jenen Videosequenzen durchzogen wird, die der Fotograf aus Armenien mit nach Hause nimmt. Zusammen mit den Kalenderfotografien bilden die Videoaufnahmen die einzigen visuellen Anhaltspunkte, auf die der Fotograf selbst im Nachhinein noch zugreifen kann. Die starren Sequenzen dazwischen bilden hingegen zwar eine merkwürdige Form von subjektiver Kamera – merkwürdig, weil sie so unbewegt wie die Fotokamera auf dem Stativ sind. Im Unterschied zu den Videoaufnahmen hat der Fotograf aber auf diese Sequenzen, die allein noch in den einzelnen Fotografien aufgehoben sind, keinen Zugriff mehr.

Die an ihrem Blaustich, ihrer spezifischen Unschärfe sowie ihrer Verwacklung erkennbaren Videoaufnahmen sind in den Film am Ende so integriert, dass sie die Sicht des Fotografen wiedergeben sollen. Es soll durch sie erkennbar werden, wie der Fotograf selbst seine Umgebung wahrnimmt, wenn er nicht gerade hinter dem Stativ steht. Sie entsprechen in dieser Hinsicht deutlicher dem Konzept einer subjektiven Kamera – allerdings zeichnet sich der durch die Videoaufnahmen vermittelte Blick vor allem dadurch aus, dass er wenig fokussiert scheint, dass er auf seltsame Details ausgerichtet ist, dass er eine Form von sozialer Apathie vermittelt. Letzteres wird vor allem dadurch unterstrichen, dass der Fotograf gelegentlich gerade in den Momenten, in denen er mit seiner Videokamera beschäftigt ist, das sich anbahnende Verhältnis seiner Frau mit dem Fotografen nicht wirklich bemerkt, auch wenn er durchaus etwas zu ahnen scheint. Es sind die Momente, in denen seine Frau dem Fahrer näherkommt. In der nachträglichen Sichtung der Videos in seinem Apartment in Kanada beginnt er, den Verlust im Detail nachzuvollziehen (Abb. 9–12).

Über die in der Jetztzeit abgehörte Nachricht seiner Frau auf dem Anrufbeantworter (eine weitere Aufzeichnung also) erfährt der Fotograf am Ende des Films, wie er bei der lang anhaltenden Videoaufnahme einer



9–12 CALENDAR (Atom Egoyan, CA/AM/DE 1993)

Herde von Schafen die ersten Berührungen zwischen seiner Frau und dem Fahrer nicht mitbekam. Er bekam sie nicht mit, weil er selbst sich so sehr an seine Videokamera klammerte – vielleicht (wie im Film nahegelegt wird) im Wissen darum, dass dieser Griff zur Kamera zugleich einen ersten Schritt in Richtung jener Verlustkompensation markieren sollte, die später für sein Verhalten in Kanada insgesamt leitend sein wird.

Das in CALENDAR inszenierte Psychodrama ließe sich noch weiter rekonstruieren. Es geriete dadurch allerdings eine entscheidende Komponente des Films leicht aus dem Blick: die Medienreflexion. CALENDAR ist nicht bloß die im Medium des Films erzählte Geschichte einer Entfremdung. CALENDAR ist zuallererst eine Geschichte der Medien, in deren Umfeld die Entfremdung passiert. Und CALENDAR ist die Geschichte dessen, was im Nachhinein ausgehend von diesen Medien – Fotografie, Video, Anrufbeantworter – noch erinnert und erzählt werden kann. Der Film selbst ist das Medium, in dem diese – anderen – Medien wiederkehren, damit in ihm selbst die Medienbestimmtheit der Geschichte, die er entfaltet, erzählt werden kann.⁹

9 «What I find so fascinating about telling stories which involve the actual participation of recording devices (photography, film, video, etc.) is that the viewer is allowed to witness the actual impulses and decisions made by the principal characters as they engage

Egoyans Obsession mit Medien ist ein Kennzeichen all seiner Filme.¹⁰ Eine der Erkenntnisse, die man daraus ziehen kann, ist die, dass man über die Funktionsweise, die Chancen und Abgründe eines Mediums nur jeweils mithilfe eines anderen Mediums etwas erfahren kann. So macht der Mediensprung von der Fotografie zum Film etwas *an* der Fotografie deutlich, das durch sie selbst nicht entfaltet werden kann: ihre Potenz zur Evokation all dessen, was sie im Moment der Aufnahme (jeweils) umgeben hat, ohne dass es in sie eingegangen sein muss. Umgekehrt unterbricht eine jede Fotografie in einem Film diesen in der Weise, dass in den Unterbrechungen etwas *am* Film deutlich wird, das durch ein bewegtes Bild nicht einzufangen wäre: die Potenz des Films zur Herstellung von Dauer, Bewegung und Narration *aufgrund* von (fotografischen) Unterbrechungen.

Über weite Strecken ist Egoyans *CALENDAR* eine Allegorie auf diese beiden Potenzen, die im Medium der Videoaufnahmen und des Anrufbeantworters außerdem eine kommentierende Erweiterung in Richtung jener alltäglichen Medien erfahren, an deren Interventionsende – in den Bereich des Privaten hinein – heutzutage das Smartphone stünde. Dabei wäre es verkehrt anzunehmen, dass Hybridmedien wie das Smartphone in sich bereits jene Unterbrechungen enthielten, die sich als Voraussetzungen einer medienübergreifenden Reflexivität bestimmen lassen. Der Mediensprung (zwischen Telefon, Film, Fotografie, Anrufbeantworter etc.) erweist sich darin vielmehr als immer schon überbrückt. Letztlich kann auch der Film als Hybridmedium diesen Sprung nur inszenieren. Gerade in der umfassenden Art, wie eine solche Inszenierung stattfinden kann, erweist sich der Film allerdings als besonders geeignet, Reflexionen *auszulösen*. Denn sofern er, wie Egoyans *CALENDAR*, die in ihm inszenierten Medien in eine große Spannung zueinander setzt (sie also nicht überbrückt) und diese Spannung gleichzeitig (insbesondere durch den rigorosen Formalismus) als Distanz gegenüber den Zuschauerinnen und Zuschauern

in a process that the director himself is also extremely involved in.» Atom Egoyan, «An Essay on *CALENDAR*», in: Karen Beckman / Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press 2008, S. 93–97, hier S. 96 f.

- 10 In der Forschung wird diese Obsession gelegentlich mit der medienwissenschaftlichen Diskussion in Kanada in Verbindung gebracht, für die Marshall McLuhan eine allseits bekannte und gehörte Stimme war. Vgl. Yana Meerzon, *Performing Exile, Performing Self. Drama, Theatre, Film*. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 274. Egoyan nimmt auf diese Diskussion sicherlich Bezug, er distanziert sich aber zugleich von ihrer quasi-ontologischen Fundierung («the medium is the message») und verbindet sein Interesse für Medien mit der Frage nach der (medienmitbestimmten) Individualität von Erinnerung, der Problematik interkultureller Identität und Verständigung sowie der Notwendigkeit einer Spezifikation der Implikationen und Wirkungen jeweils *unterschiedlicher* Medien.

markiert, ist er als Einladung an die Rezeption zu verstehen, derartige Spannungen auch außerhalb des Films aufzuspüren und wahrzunehmen.

Dabei geht es nicht etwa darum, sich auf die Seite der techno-libidinösen Affektion des im Film inszenierten Fotografen zu schlagen, dessen soziale Apathie nur die Kehrseite dieser Affektion für alles Technische darstellt. Umgekehrt geht es aber auch nicht darum, die scheinbare Option auf Natürlichkeit, Authentizität und geschichtliche Kontinuität zu wählen, für die im Film die Frau und der Fahrer zu stehen scheinen (aus produktionslogischer Perspektive sind auch sie technisch bewerkstelligte Produkte). Die Frage, die der Film aufwirft (ohne dass er sie beantwortet), ist vielmehr die, wie Technik, Erinnerung und Begehren interagieren können, ohne dass es zu einer Stillstellung in Richtung Technik- oder Natürlichkeitswahn kommt. Der Film selbst nimmt mit der von ihm angestoßenen Medienreflexion eine unentschiedene Stellung zwischen diesen beiden Positionen ein – zunächst schlicht dadurch, dass er diese Positionen zeigt oder erahnen lässt, schließlich aber auch dadurch, dass er mit den verschiedenen Sprüngen zwischen den Medien mögliche Freiräume skizziert, die sich in dem Maße besetzen – oder als offene bewahren – lassen, wie sie sich als nicht schon besetzt erweisen.

Oliver Fahle

Prolog/Epilog

Fotografie als Außen des Films

Fotografie im Film

Der Einsatz von Fotografien in Filmen kann auf unterschiedliche Weise stattfinden. Zum einen kann nach der Funktion von Fotografien innerhalb des Narrativs des Films gefragt werden. Fotografien sind dann Teil des Erzählten wie andere Objekte auch, die die Narration begleiten oder voranbringen, die sich als Informationen in den vom Diskurs gesteuerten Zusammenhang der erzählten Geschichte bringen lassen. Das Interesse an Fotografien in Filmen wird dann besonders stark, wenn dieser narrative Sinnzusammenhang zur Erklärung des Vorkommens der Fotografie nicht mehr ausreicht, ja, wenn durch Fotografie eine bestimmte gesonderte Weiterführung oder Verzögerung, eine Störung oder gar ein Aussetzen narrativen Geschehens am Werk ist. Zum anderen liegt das Interesse an der Fotografie an ihren spezifischen medialen oder materialen Möglichkeiten, an ihrer Raum- und Zeitgestaltung, an Aufnahme-, Wahrnehmungs- und Verbreitungsbedingungen, die im Zusammenspiel mit dem Film oder in der Differenz zu ihm eine wichtige Rolle spielen. Beide Einsätze der Fotografie – im Rahmen der Narration oder als materiales Dispositiv – sind eigentlich nicht getrennt voneinander zu betrachten, denn gerade der materiale Einsatz kann die Erzählung des Films defunktionalisieren oder narrative Zusammenhänge vorantreiben, verschieben oder stören.¹ Ich möchte mich im Folgenden mit Filmen beschäftigen, in denen

1 Zur Übersicht über das Verhältnis von Film und Fotografie bieten sich unter anderem an: Torsten Scheid, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim [etc.]: Olms 2005; Jörn Glasenapp, «Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film», in: Kay Kirchmann / Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript 2014, S. 135–152.

Fotografien am Beginn oder Ende des Films vorkommen, als Einleitung oder Vorwort und als Abspann oder Schlusswort. Dazu werde ich mehrere Beispiele der jüngeren Filmgeschichte diskutieren, neben *HANGOVER* (Todd Phillips, US 2009) auch *WALTZ WITH BASHIR* (Ari Folman, IL 2008), *DOGVILLE* (Lars von Trier, DK 2003) und *O SOM AO REDOR* (*NEIGHBOURING SOUNDS*, Kleber Mendonça Filho, BR 2012), deren Gemeinsamkeit darin liegt, Fotografie an den Beginn und an das Ende des eigentlichen Films zu versetzen. Damit ist die Fotografie bereits durch ihre Stellung als prekäres Filmgeschehen markiert, denn sie befindet sich in einem anderen Zeigeregime des Films, ist nicht mehr Teil der Diegese oder des filmischen Bilderkontinuums, sondern steht außerhalb in einem anderen, paratextuellen Modus der Präsentation. Dieser Einsatz würde bei Filmen beginnen, die zwar Fotografien in den Abspann setzen, diese jedoch noch als Teil des narrativen Geschehens begreifen, was in die Credits hinein verlegt und dort fortgesetzt wird. Dafür ist der Film *HANGOVER* ein bekanntes Beispiel. Während der Abspann läuft, sehen sich einige Freunde die Bilder eines Junggesellenabschieds auf ihrer Digitalkamera an, welche die Erzählungen des Hauptnarrativs weiterführen und ergänzen. Hier bekommen die Bilder – auch wenn sie im Abspann erscheinen – eine diegetische Funktion, sodass sich diese mit paratextuellen Funktionen des Films überschneiden, allerdings in Form der Ergänzung und Komplettierung, die Film und Fotografie als gemeinsame Agenten der vorangehenden Narration begreifen.

Die Platzierung der Fotografie oder der Fotografien am Anfang oder Ende eines Films ist also deshalb besonders interessant, weil sich diegetische, paratextuelle und materiale Fragen überlappen und die Stellung zwischen Textzugehörigkeit oder Prolog- und Epilogfunktion dieses medialen Einsatzes problematisieren. Während also *HANGOVER* eine integrative Lösung bietet, in der zwar das Medium wechselt, der erzählerische Zusammenhang aber kohärent bleibt, verhält es sich in *WALTZ WITH BASHIR* anders. *WALTZ WITH BASHIR* ist ein Animationsfilm, abgesehen von den letzten Einstellungen, welche die Erinnerungen des Protagonisten, um deren Verlust und Wiederfinden sich der gesamte Film dreht, in Form von Fernsehaufnahmen aufruft. Bei diesen handelt es sich zunächst um Bilder der wütenden, trauernden und erschossenen Palästinenser, an denen im Jahr 1982 im Lager von Sabra und Schatila im Libanon ein Massaker verübt wurde. Der Protagonist gehörte zur israelischen Armee, die diesem Verbrechen tatenlos zusah. Nachdem die Fernsehbilder der klagenden und anklagenden Hinterbliebenen zu sehen waren, verstummen und verlangsamen sich die Bilder und zeigen nur noch die toten Körper der erschossenen Männer, Frauen und Kinder. Auch wenn es

sich in *WALTZ WITH BASHIR* nicht um Fotografien handelt, so werden sie dramaturgisch doch so eingesetzt, dass die Fernsehbilder in einen Modus des Fotografischen wechseln. Stumme, knappe Einstellungen in völliger Ruhe bilden das *endgültige* Ende des Films. Das erschütternde Schlussbild als *freeze frame* zeigt ein totes Kind. Der Film endet mit diesen ins Fotografische verwandelten TV-Bildern, mit der fotografischen Präsenz der leblosen Körper in ihren verwüsteten Umgebungen, teilweise begraben in Schutt, Asche und Trümmern.

Während also *HANGOVER* – obwohl sich Diegese und Paratext vermischen – die Fotografie als Teil des fiktionalen Diskurses ausweist und die Zuschauer gleichsam humorvoll und durchaus metatextuell in den Fortgang der Ereignisse einwebt, so lässt *WALTZ WITH BASHIR* den Rezipienten ohne weiteren Einschluss, ohne weitere Kontextualisierung zurück, obwohl auch er seine Geschichte – die eben aus dem Verlust der Erinnerungen des ehemaligen israelischen Soldaten bestand – gewissermaßen vollendet. Der fotografische Abschluss des Films erzeugt also einen doppelten Effekt: Zum einen ist er immer noch Teil der Diegese, da er einen logischen Zusammenhang mit den Bildern herstellt, die auf dieses Ereignis zuliefen, denn schon zuvor in den animierten Szenen wurde die traumatische Verdrängung der offenbar schlimmen Vorkommnisse durch den Protagonisten deutlich. Zum anderen markieren die Übergänge von der Animation in die TV-Bilder und dann schließlich innerhalb der TV-Bilder vom bewegten zum fotografischen Bild eine radikale Veräußerlichung, da die Fotografie ins Außerhalb der Narration gleitet, ohne diese aber zu verlassen, da sie die Erzählung ja auch zu einem Ende führt. Es ist dieser Prozess, der mich bei der Analyse der Fotografie im Film interessiert, die Frage nämlich, inwiefern die Fotografie sich sowohl materiell als auch narrativ vom Film entfernt und doch gerade in diesem Prozess der Entfernung nicht außerhalb der Narration agiert, sondern im Gegenteil vollkommen ins Innere der Geschichte eindringt. Es könnte sogar argumentiert werden, dass gerade mit dem Medienwechsel vom Filmischen zum Fotografischen (über den Umweg der TV-Bilder) sowohl ein radikales Außerhalb des Films erreicht wird, weil mit dem Medienwechsel sowohl ein Wandel der Wahrnehmungsregime und der ästhetischen Formen einsetzt als auch ein stärkeres Eindringen in das Zentrum des Erzählten, da erst dieser Medienwechsel den Kern des narrativen Selbst des Films freilegt. Mit anderen Worten: Was der Film mit den filmischen Mitteln des Bewegungsbildes nicht vollziehen konnte (in diesem Fall mit den Mitteln der Animation), überträgt er ins Außerhalb des Fotografischen, das damit aber zugleich ins Innen der Narration einrückt. Dieses letzte Bild arretiert zwar alle Bewegungen des Films, also die der Narration, des Bildes und des Körpers,

und dennoch verweigert gerade das vollkommene Verstummen des Films jeden Abschluss und führt auf neue Weise in das Gesamtgeschehen der filmischen Diegese hinein.

Bilder vom Außen

Roland Barthes hatte einst für eine *Theorie des Fotogramms* argumentiert und sogar behauptet, dass sich erst in den Arretierungen des analogen filmischen Bildes der weitere Sinn des Films erschließe.² Das stillgestellte fotografisch konnotierte Bild, ob direkt als Fotogramm, als Fotografie oder als *fotografisch* begriffen, ist für das Bewegungsbild des Films stets eine Herausforderung, welche hier als paradoxe ästhetische Strategie der Überschreitung begriffen und mit Maurice Blanchot³ und nach ihm mit Michel Foucault⁴ und Gilles Deleuze⁵ als Außen bezeichnet wird. Das Außen prägt besonders die ästhetischen Prozesse des modernen Films, wurde jedoch von Blanchot als Charakteristikum der modernen Literatur definiert. Blanchot setzt bei der Repräsentationsfunktion der Sprache an. Repräsentation heißt, dass die Sprache auf etwas außer ihr Liegendes verweist, dass sie Außenwelt bezeichnet und beschreibt. In diesen Beschreibungen der Außenwelt geht Sprache aber nicht auf, da sie sich immer auch auf sich, auf den Akt der sprachlichen Äußerung bezieht. Diese Momente, in denen Sprache die Funktion der Repräsentation aufgibt und gleichsam sich selbst mit (ent-)äußert, bezeichnet Blanchot als (Selbst-)Überschreitung, denn Sprache operiert zugleich diesseits und jenseits der Schwelle zur Repräsentation, ist im selben Moment Ausdruck und Inhalt. Das Außen bezeichnet diesen Augenblick oder diese Geste des Übertritts vom Bezeichnen zum Wahrnehmen. Das Außen ist demnach kein Raum, der außerhalb des konkreten Sprechens liegt, so als gäbe es ein Innen der Sprache, das in den Repräsentationsfunktionen liegt, und ein Außen, das diese vollständig hinter sich lässt. Es geht also nicht darum, Repräsentation und Nicht-Repräsentation einander entgegenzusetzen, sondern die Grenzübertretung selbst als Prozess der Fabrikation von Sprache zu begreifen. Die Sprache wird als Medium sichtbar, doch nicht einfach in dem Sinne, dass ihre Gestaltungsmittel offenbar und mitkommuniziert werden, sondern als Trans-

2 Roland Barthes, «Der dritte Sinn» [franz. 1970], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 47–66, hier S. 65.

3 Vgl. Maurice Blanchot, *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz* [franz. 1969]. München und Wien: Hanser 1991, S. 261.

4 Michel Foucault, «Das Denken des Außen» [franz. 1966], in: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 46–68.

5 Vgl. Gilles Deleuze, *Foucault* [franz. 1986]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

aktion und Grenzverkehr zwischen der Möglichkeit der Beschreibung und dem Blick auf die Oberflächen und Materialitäten des Zeichens.

Wenn wir also auf unsere Filmbeispiele zurückkommen, dann konstruiert der Einsatz der Fotografie in *HANGOVER* bestenfalls ein Außerhalb (*extérieur*) und kein Außen (*le dehors*), weil die Fotografien die Narration bestätigen. Der mediale Wechsel bringt keine Distanzierung vom erzählerischen Geschehen mit sich; ein reflexiver Verweis auf den eigenen medialen Repräsentationscharakter bleibt aus. In *WALTZ WITH BASHIR* hingegen wird diese Selbstüberschreitung durch den Einsatz der Fotografie herbeigeführt, da das Fotografische hier zwar die Narration nicht zerstört oder aushöhlt, ihr aber eine neue Richtung oder Krümmung gibt, die innerhalb und außerhalb des Films manövriert. Als das Fotografische am Ende die wiedergefundene Erinnerung komplettiert, ist dieser letzte Blick auf den toten Körper des Kindes so abweisend und verstörend, weil er zugleich die Auslöschung der Erinnerung verantwortete.

Das filmische Außen

Wie kann das Außen hinsichtlich des Films verstanden werden? Gilles Deleuze situiert es im modernen Film, der das dominante Strukturprinzip des sensomotorischen Aktionsbildes (oder der klassischen Narration und Repräsentation) infrage stellt, zurückdrängt oder gar arretiert, um andere, von der Dominanz des Narrativen vernachlässigte Äußerungsmerkmale des Films hervortreten zu lassen.⁶ Dies gilt besonders für den Mainstreamfilm, nicht so sehr für den Experimentalfilm. Der Experimentalfilm setzt sich zumeist nicht das Ziel, eine Erzählung zu etablieren, er steht sozusagen immer schon außerhalb der Auffassung, dass der Film narrativ sein müsse. Der moderne Mainstreamfilm, das sogenannte Autorenkino, steht hingegen dafür, die Welt anders zu erzählen, etabliert sich also explizit in Absetzung von der bisherigen Filmgeschichte, die eine gültige Referenz darstellt. Der moderne Film ist nur deshalb modern, weil er sich vom klassischen Film absetzen kann, was in den 1960er-Jahren besonders explizit wird. Er steht also nicht außerhalb der Filmgeschichte, sondern situiert sich in dieser, experimentiert dabei mit den Grenzen des Erzählens, was notwendigerweise eine radikale Infragestellung nicht nur gängiger Narrationen, sondern des Prinzips der Narration als solches mit sich bringt. Mit anderen Worten: Gegenüber der letztlich narrativ verfassten Welt des

6 Gilles Deleuze, *Das Zeitbild. Kino 2* [franz. 1985]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 53–63.

Films etabliert der moderne Film ein Außen, also einen Blick, der von einer Paradoxie gekennzeichnet ist. Denn das Außen bezeichnet eine Leerstelle innerhalb des Narrativen, eine definitive Überschreitung der diegetischen Welt, ohne die aber diese Leerstelle gar nicht gedacht werden könnte. Ähnlich wie Blanchot es für die Literatur aufgezeigt hatte, steht das Außen im Film also für die Schwellenhaftigkeit, die eine Überschreitung der Repräsentation markiert, die sich gleichsam auf beiden Seiten – der Narration und ihren nicht-narrativen Bedingungen (den Bildern, den Tönen, den Zwischenräumen, den Objekten, den Gesten, den Farben) – bewegt. Deshalb führt das Außen immer auch ins Innere der Erzählung hinein, selbst wenn es radikal außerhalb ihrer steht.

Deleuze konstruiert das Außen daher als eine Realisierung des Ungedachten im Denken, als eine Abweichung, die aus den Mitteln des Kinetografischen selbst erwächst. Eine Sequenzeinstellung, eine Bildtiefe oder eine Fläche wachsen aus dem sensomotorischen Modus heraus und eröffnen die Dimension des Außen:

Die Bildschärfe ist bei Welles rein geworden, ebenso wie das Zentrum des flachen Bildes bei Dreyer in den reinen Blickpunkt übergegangen ist. In beiden Fällen ist die «Fokussierung» aus dem Bild gesprungen. Zerbrochen ist der sensomotorische Raum, der seine eigenen Brennpunkte besaß und zwischen ihnen Wege und Hindernisse anlegte.⁷

Der Einsatz der Fotografien in *WALTZ WITH BASHIR* beschreibt genau diese Krümmung oder Refokussierung des sensomotorischen Raums, der nun plötzlich die Verzweigungen der Erinnerungen auf ihren Ausgangs- oder Brennpunkt verlegt.

Ich möchte daher behaupten, dass Deleuze die fundamentale Dimension des Außen insbesondere im modernen Film genau erkannte, ohne allerdings diese Konstitution des Außen auf die Einbeziehung anderer Medien in den Film zurückzuführen.⁸ Die intensive Auseinandersetzung mit Fotografie, Fernsehen, Theater, später auch Video, aber auch mit Schrift und Malerei steht dafür, dass der Film, vor allem ab den 1940er- und 1950er-Jahren,⁹ seine Bildtypen ohne den Einbezug anderer Medien nicht mehr weiter entwickeln kann, dass er, bildlich gesprochen, aus sich selbst

7 Deleuze, *Das Zeitbild*, S. 229 f.

8 Diese These wird ausgeführt in Oliver Fahle, «Das Außen», in: Lorenz Engell / Ders. / Vinzenz Hediger / Christiane Voss, *Essays zur Film-Philosophie*. Paderborn: Fink 2015, S. 117–168.

9 Vgl. Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Différence 1986.

heraustreten muss, um bei sich anzukommen. Der Film selbst konstituiert ein Außen, überschreitet sich selbst durch den Einsatz etwa der Fotografie, um sich ästhetisch weiterentwickeln zu können. Die Konstitution des Außen ist also eine Folge davon, dass der Film sich in der Moderne neu aufstellt und als Medientheorie begreift.

Dies wird am besten in einem der Schlüsselfilme der filmischen Moderne, in *BLOW-UP* (Michelangelo Antonioni, GB/IT 1966) deutlich, in dem die Fotografie genau ein solches Außen bezeichnet. Die Fotografie in diesem Film ist einerseits noch narrativ gebunden, andererseits gerade als Medium im Außen des Films angelagert. Die narrative Entbindung der Fotografie in *BLOW-UP* ist zugleich ihr mediales Heraustreten aus dem Film überhaupt. Was die Fotografie leistet – etwas beweisen, Realität abbilden, einen möglichen Mord bezeugen –, kann sie innerhalb des Films gerade nicht mehr leisten, weil sie, anders als der Film, medial nicht in gleicher Weise narrativ verfasst ist. Salopp gesagt: Der Fotografie ist es egal, ob dieser Mord im Park geschehen ist oder nicht und welche genretypischen Elemente der Film nun aufruft oder nicht aufruft, um *sein* Problem zu lösen. Die Fotografie hat dazu schlicht nichts zu sagen. Sie bleibt stumm. Deshalb ist sie das Außen, ist aber zugleich vollkommen im Innen des Films, denn sie teilt mit ihm den abbildrealistischen oder indexikalischen Bezug. Sie folgt aber nicht dem dramaturgischen Begehren des Films und bleibt deshalb dessen Brennpunkt, den dieser aber nicht mit seinen Mitteln einzuholen versteht.¹⁰ Deshalb irrt der Fotograf frugend durch den Film, ohne Antworten zu finden, und erfasst eventuell erst in der abschließenden Pantomime die Konstruiertheit jeder (medialen) Realität. Der moderne Film stellt also den paradoxen Versuch dar, neben und hinter die Narration zu kommen, sie eventuell gar zum Stillstand zu bringen, aber gerade darin die Figuren der Überschreitung, die ich als Außen bezeichne, zu kennzeichnen. Dies aber ist nur die Folge der Auseinandersetzung mit anderen Medien, die den Film über seine eigenen Grenzen hinaustreiben und Refokussierungen erzwingen.

Der moderne Film der 1960er-Jahre schaffte es, wohl anders als Deleuze dachte, nicht, die klassische Narration (das sensomotorische Band) dauerhaft zu zerreißen. Im Gegenteil: Erzählung als filmischer Weltzugang hat sich seitdem kontinuierlich erneuert, das Aktionsbild mag, wie Deleuze einst konstatierte, zu einem vorläufigen Ende gekommen sein, doch längst ist es vielfach neu erstanden, zunächst im postmodernen Film¹¹ und

10 Ein konstitutiv verfehltes Begehren, das aber nicht Subjekte, sondern Medien betrifft, könnte man mit Jacques Lacan sagen.

11 Vgl. beispielhaft Jens Eder, *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Berlin: Lit 2009.

schließlich im Gegenwartsfilm, wo die von Denkbildern durchsetzte Fusion verschiedener Bildtypen für eine konstante Auseinandersetzung mit anderen Medien steht.¹² Entscheidend scheint mir jedoch zu sein, dass der moderne Film es vermochte, das Außen dauerhaft auch im narrativen Film zu verankern. Der narrative Film ist auf viel stärkere Weise mit dem Außen konfrontiert als zuvor – und dies hat entscheidend mit der Fotografie und anderen Medien zu tun. Meine These ist, dass man den modernen Film der 1960er-Jahre, insofern er auch den narrativen Film, also das von Deleuze nicht wirklich erfasste weiterentwickelte Aktionsbild, affiziert hat, als mediale Moderne bezeichnen kann, denn ohne den Einfluss anderer Medien ist der Film nicht mehr ästhetisch zu denken. Fotografie, Fernsehen, Video, aber auch Schrift, Malerei und Architektur sind zu elementaren ästhetischen Bestandteilen des Films geworden, die ihn gleichsam von außen erfassen und neu einstellen, wie in *Blow-Up* deutlich wurde.

Hier sei auch darauf verwiesen, dass gerade aktuelle Forschungen, etwa zum Verhältnis des Films zu seinen Produktionsumständen im Post-Cinema, eine erweiterte Auseinandersetzung mit dem Außen erfordern. Dabei spielt besonders das Making-of eine zunehmend bedeutende Rolle ebenso wie Distributionen von Aufnahmen von Filmarbeiten.¹³ Da es hier aber um das Verhältnis von Fotografie und Film geht, lässt sich das zentrale Interesse der Auseinandersetzung mit dem Außen so zusammenfassen:

1) Der Film ab der filmischen Moderne der 1940er- und 1950er-Jahre entwickelt sich in Bezug auf andere Medien; dies führt 2) aber nicht dazu, ein oder das zentrale Kernelement des Films, nämlich die Narration, zum Verschwinden zu bringen. Daher dringen 3) die Medien in die Narration ein. Diese stößt damit an eine Grenze, in der 4) der Fotografie eine wichtige Rolle zukommt, da sie mit den Prozessen der Verzögerung, Störung und Aussetzung der Narration zu tun hat.

Das Paramediale der Fotografie

Anschließend an *WALTZ WITH BASHIR*, der das Fotografische als ästhetische Komplementarität des Films entwickelt, möchte ich nun zwei weitere jüngere Beispiele anführen, in denen die Fotografie durch ihre Positionierung ebenfalls eine besondere Affinität zur Figur des Außen herstellt. Es

12 Vgl. Oliver Fahle, *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar: VDG 2005.

13 Vgl. dazu Lucia Nagib, *Realist Cinema as World Cinema. Non-Cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2020, S. 63–86. Ebenso Felix Hasebrinks voraussichtlich 2024 erscheinende Dissertationsschrift: *Making-of. Filmästhetik von Filmproduktion in der zeitgenössischen Medienkultur*.



1-2 DOGVILLE (Lars von Trier, DK 2003)

handelt sich um DOGVILLE und um O SOM AO REDOR, der 2014 für den Oscar als bester ausländischer Film nominiert wurde.¹⁴

DOGVILLE spielt in einer minimalistischen Theaterdekoration und handelt von einer fremden, eleganten Frau, die Zuflucht in einem kleinen Dorf sucht, in dem sie zunehmend schlecht behandelt und erniedrigt wird. Am Ende rächt sie sich. Der Film endet mit einer Reihe von Schwarz-Weiß-Fotografien armer und ausgebeuteter Arbeiter- und Landfamilien, die an die Armut der New-Deal-Zeit erinnern (Abb. 1-2).¹⁵ O SOM AO REDOR spielt in einem Vorort von Recife. Es geht um nachbarschaftliche Beziehungen und Begegnungen und um zwei Brüder, die als Wachtposten für den Hausbesitzer Don Pedro arbeiten. Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass sie die Söhne eines Landarbeiters sind, für dessen Tod Don Pedro in der Vergangenheit verantwortlich zu sein scheint. Anders als

14 Ich danke Martin Schlesinger für den Hinweis auf diesen Film.

15 Die Fotografien stammen zum großen Teil aus dem Werk *American Pictures* (1970–1975) von Jacob Holdt, der über viele Jahrzehnte soziale Misere in den USA zum Thema seiner Fotografien nahm.



3-4 O SOM AO REDOR (Kleber Mendonça Filho, BR 2012)

DOGVILLE beginnt O SOM AO REDOR mit einer Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien, die die in Einfachheit lebende Landbevölkerung, vorwiegend aus dem Norden Brasiliens, dem sogenannten Sertão, zeigt und als vergangene Epoche konnotiert wird (Abb. 3-4).¹⁶

Wenn Fotografien in Filmen eingesetzt werden, dann können sie die Narration unterstützen, wie das in HANGOVER der Fall ist; sie können sie unterbrechen und gewissermaßen neu justieren, wie es etwa in LOLA RENNT (Tom Tykwer, DE 1998) geschieht. Fotografie kann aber zusätzlich als materiales Objekt selbst in den Vordergrund treten, wie etwa in ALICE IN DEN STÄDTEN (Wim Wenders, BRD 1974) oder in ONE HOUR PHOTO (Mark Romanek, US 2002). Die Materialität und mediale Eigenständigkeit der Fotografien im Verhältnis zum Film wird aber in DOGVILLE und O SOM AO REDOR aus drei Gründen besonders offensichtlich: Erstens werden sie durch die Platzierung am Anfang und am Ende vom Rest des Films abge-

16 Die Fotografien entnahm der Regisseur der Biblioteca Museu da Cidade de Recife und dem Archiv Fundacao Joaquim Nabuco. Sie dokumentieren das Leben der ländlichen Bevölkerung über mehrere Jahrzehnte im Nordosten Brasiliens.

grenzt; zweitens springt die Materialität der Fotografien, die ganz offensichtlich den ästhetischen Rahmen des Restfilms aufsprengen, ins Auge; drittens schließlich handelt es sich um den Einsatz der Fotografie als dokumentarische und archivarische Geste zugleich. Die Bilder sind als historische Fotografien ausgewiesen. In beiden Filmen stehen sie für einen ungeschminkten Sozialrealismus der New-Deal-Phase bzw. für die innere Kolonialstruktur im Nordosten Brasiliens.

Ähnlich wie in *WALTZ WITH BASHIR* wird durch die Fotografien ein narrativer und ästhetischer Regimewechsel vorgenommen. Die Fotografien distanzieren sich explizit vom Gesamtnarrativ. Es könnte angebracht sein, hier mit den Begriffen des Prologs und des Epilogs zu argumentieren. Der Prolog als Vorrede in *O SOM AO REDOR* oder der Epilog als Nachrede in *DOGVILLE* würden nahelegen, dass es sich um zwar kontextbezogene, jedoch auch distanzierende Einwürfe handelt, die sich dennoch als Erläuterung oder Kommentar auf den jeweiligen Film beziehen. Prolog und Epilog würden dann auch mit dem Begriff des Paratextes erfasst werden können, also in die von Gérard Genette analysierten Praktiken und Diskurse fallen, die eine Schrift erst zum Buch machen, indem sie neben dem bloßen Text eine Reihe von Nebentexten produziert.¹⁷ Auch wenn die Platzierung der Fotografien am Anfang und Ende des Films eine paratextuelle Einordnung nahelegen, möchte ich eine Reserve gegenüber einer solchen Sichtweise formulieren, weil sie die Fotografien gewissermaßen außerhalb des eigentlichen Textes versetzt, sie also zu Nebentexten macht. Darin gehen sie aber nicht ganz auf. Die Fotografien in *DOGVILLE* weisen eher paratextuelle Elemente auf, weil die Bilder sich mit den Credits stark überlagern. In *O SOM AO REDOR* hingegen gibt es zunächst den Vorspann und dann erst die Fotografien, die gemeinsam mit einem sich langsam verstärkenden Trommelton bereits Teil des filmischen Textes sind. Schließlich ist auch der Übergang zwischen Fotografie und Film in *O SOM AO REDOR* dramaturgisch sehr viel feiner als in *DOGVILLE*, da an die Verknüpfung der Fotografien zu einer Art Akzelerationsmontage eine Bewegung der Kamera und der Rad und Rollschuh fahrenden Kinder einsetzt, die den diegetischen Text eröffnen. Die Fotografie ist daher medial und medienhistorisch Prolog und Paratext, ästhetisch und narrativ betrachtet dennoch bereits Haupttext; sie ist außerhalb und innerhalb des Films zugleich.

Dabei kann die von Genette selbst angesetzte Bemerkung helfen, dass das Präfix «Para» über die Bedeutung des Begriffs Paratextes hinausgeht

17 Siehe Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buchs* [franz. 1987]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

und auch die Idee des Gegen- und Widerständigen beinhaltet. Genette zitiert selbst eine Bemerkung von J. Hillis Miller, der behauptet:

Para ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder ein Sklave seinem Herrn. Etwas Para-Artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, lässt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.¹⁸

«Para» hat also eine ähnliche Funktion wie das Außen, es ist antithetisch und betont die gegenseitige Durchdringung von Innen und Außen, in diesem Fall von Fotografie und Film. Genettes Buch heißt ja auch nur im Deutschen *Paratexte*, der Originaltitel ist *Seuils*,¹⁹ was wörtlich «Schwellen» bedeutet und dem Grenzgang zwischen dem Text und den Beiwerken des Textes näherkommt. Haben wir es also vielleicht in diesen beiden Filmen nicht mit einer paratextuellen, sondern mit einer paramedialen Operation zu tun? Verhalten sich Fotografie und Film nicht auf eine Weise zueinander, die zum einen die vollständige Trennung der medialen Ebenen deutlich macht – materiell, narrativ, gattungsbezogen und historisch – und zum anderen eine gegenseitige Überschreitung von Fotografie und Film in Gang setzt, die zur Besetzung oder Ausbildung eines gemeinsamen Wahrnehmungsraums führt, der aber gerade nicht hybrid oder intermedial ist, sondern sich über sekundäre Operationen konfiguriert – also etwa über die Bewegung (in *O SOM AO REDOR*), über die Erinnerung und das Gedächtnis (in *WALTZ WITH BASHIR*), aber auch über Themen der Armut, der Architektur, der Macht und nicht zuletzt der Komposition? So spielt *O SOM AO REDOR* nur in dieser einen Straße und handelt ähnlich wie *DOG-VILLE* mit seiner theaterhaften Installation in Räumen der Abgrenzung und Beengtheit.

Während Genette und Blanchot die Grenzüberschreitung und die Schwellenhaftigkeit der sprachlichen Operation in den Vordergrund stellen, durchdringen sich Fotografien und Film in den besprochenen Filmen unterschwellig. Die Fotografie ist also nicht (nur) Vor- oder Nachrede, sie

18 J. Hillis Miller zit. n. Genette, *Paratexte*, S. 9.

19 Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil 1987.

ist auch nicht Kommentar oder Erläuterung, sondern sie zieht als das ganz Andere des Films in diesen ein. Damit setzen die genannten Filme das Projekt der Moderne fort, den Film nicht mehr außerhalb des Eindringens anderer Medien denken zu wollen. Aber während etwa in *BLOW-UP* die Fotografie als Leerstelle des Narrativen diese sich gleichsam selbst zu denken gegeben hat, tritt sie in den neueren Filmen als das Andere in das Narrativ ein. Es handelt sich dann nicht mehr um die Überschreitung der Grenzen zwischen Fotografie und Film, denn diese sind völlig intakt und werden gar nicht infrage gestellt oder intermedial ineinander verschlungen. Eher wäre von einer anschwellenden Umzäunung auszugehen, in der sich die Kontexte der Medien in gegenseitiger Perspektivierung ausdehnen. Dazu passt die im Zitat von Miller angesprochene Idee vom Verhältnis zwischen Gastgeber und Gast (besser: Herr und Sklave). Der Film ist der Gastgeber, und die Fotografie ist der Gast. Insofern sind die Rollen klar verteilt. Und dennoch entstehen gerade auf der Basis dieser klaren Rollenverteilung manches Mal Situationen, in denen der Gastgeber nicht mehr als Herr im eigenen Hause zu identifizieren ist.

Autor:innen

Wolfgang Brückle arbeitet seit 2013 als Dozent für Theorie an der Hochschule Luzern Design & Kunst. Nach einem Studium der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Marburg, Dijon und Hamburg wurde er für Forschungen über die königliche Kunstförderung im spätmittelalterlichen Frankreich promoviert. Bis 2001 war als wissenschaftlicher Volontär an der Staatsgalerie Stuttgart tätig; danach lehrte er an den Universitäten von Stuttgart, Bern, Essex, Zürich, Fribourg und Lüneburg. Seine Arbeitsschwerpunkte umfassen die Kunst des Mittelalters, die frühneuzeitliche Kunsttheorie, die zeitgenössische Kunst und insbesondere die Geschichte und Theorie der Fotografie sowie museums- und ausstellungsgeschichtliche Themen. Forschungsprojekte: 2018–2022 Post-Photography; 2019–2023 Flüchtliges Sammeln (zus. mit Rachel Mader); 2023–2027 Real Abstractions (zus. mit Julia Gelshorn).

Stefanie Diekmann ist seit 2012 Professorin für Medienkulturwissenschaft an der Stiftung Universität Hildesheim und war von 2013 bis 2021 Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Medien, Theater und Populäre Kultur. 2010 bis 2012 Professorin für Medien und Theater an der LMU München; 2006 bis 2009 zahlreiche Gastprofessuren und -dozenturen u. a. an der FU Berlin, der EMW Potsdam, der University of Texas at Austin, der Universität Bern und dem University College Cork. Forschungsinteressen: Intermediale Konstellationen, Geschichte und Theorie der technischen Bilder, dokumentarische Formate und Bild-Text-Beziehungen. Neuere Schriften u. a.: *Das geteilte Bild* (Übersetzung und Herausgabe: Konstanz University Press 2019); *Die Attraktion des Apparativen* (München: Fink 2020), *Artist Meets Archive* (Gastherausgabe für die Zeitschrift *Fotogeschichte*, Marburg 2023). Film- und Ausstellungsrezensionen u. a. für *perlentaucher.de*, *Texte zur Kunst* und *filmbulletin*.

Burcu Dogramaci ist Professorin am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie forscht und publiziert zur

Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart mit einem Schwerpunkt auf Exil, Flucht, Migration, Geschichte und Theorie der Fotografie, Architektur, Urbanität, Mode, Geschichte der Kunstgeschichte, Live Art. Sie leitet das ERC-Projekt METROMOD zu sechs globalen Städten als Fluchtorte emigrierter Künstler:innen der Moderne (<https://metromod.net>). Seit 2021 ist sie Co-Direktorin des Käte Hamburger Kollegs «Dis:konnektivität in Globalisierungsprozessen» (<https://www.globaldisconnect.org>). Publikationen (Auswahl): (Co-Hg.) *Urban Exile. Theories, Methods Research Practices* (Bristol: Intellect 2023); (Co-Hg.) *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges* (Berlin und Boston: de Gruyter 2019); *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit* (Paderborn: Fink 2018).

Oliver Fahle ist seit 2009 Professor für Filmwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Philosophie und Politologie in Bochum und Berlin sowie der *Études cinématographiques et audiovisuelles* in Paris. Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent an der Bauhaus-Universität Weimar (1994–2002) und Promotion zur Ästhetik des französischen Films der 1920er-Jahre. Juniorprofessur für Geschichte und Theorie der Bildmedien an der Bauhaus-Universität Weimar (2002–2009) sowie Vertretungsprofessur in Jena (2004/2005) und Gastprofessur an der Universidade Federal de Minas Gerais in Belo Horizonte, Brasilien (2006). Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Theorie des Films und der audiovisuellen Medien, moderner Film bis in die Gegenwart, brasilianischer Film, Bildtheorie, Dokumentarfilm. Publikationen u. a.: *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung* (Hamburg: Junius 2020); zusammen mit Lorenz Engell, Vinzenz Hediger und Christiane Voss: *Essays zur Film-Philosophie* (Paderborn: Fink 2015); *Bilder der Zweiten Moderne* (Weimar: VDG 2005); *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre* (Mainz: Bender 2000).

Andreas Kreul ist seit 2016 Honorarprofessor für allgemeine Kunstgeschichte an der Universität Bremen und seit 2012 Direktor der Sammlung der Karin und Uwe Hollweg Stiftung in Bremen. Er studierte Kunstgeschichte, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Von 1989 bis 2012 war er Kustos an der Kunsthalle Bremen und von 1992 bis 2016 Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Universität Bremen. Publikationen zu Film und bildender Kunst u. a. *air flow. Aufsätze zur Kunst* (Köln: Salon Verlag 2004), *faits divers. Essays zur Kunst* (Köln: Salon Verlag 2017) und *brutta copia. Aufsätze zur Kunst* (Berlin: Hatje Cantz 2022).

Fabienne Liptay ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Aktuell leitet sie das Forschungsprojekt «Exhibiting Film: Challenges of Format», gefördert mit einem Exzellenzbeitrag vom Schweizerischen Nationalfonds. Sie hat zahlreiche Publikationen zur Ästhetik und Theorie des Films, zu den Wechselbeziehungen zwischen den visuellen Künsten und den Medien sowie zu Konzepten und Praktiken der ästhetischen Produktion veröffentlicht. Zu ihren Publikationen gehören die Monografie *Telling Images: Studien zur Bildlichkeit des Films* (Zürich und Berlin: diaphanes 2016) sowie die mitherausgegebenen Bücher *Immersion in the Visual Arts and Media* (Amsterdam und New York: Brill 2015) und *Taking Measures: Usages of Formats in Film and Video Art* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2023).

Maude Oswald ist Doktorandin der Fotografiengeschichte an der Section d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne (UNIL). Unter der Betreuung von Olivier Lugon arbeitet sie an einem Dissertationsprojekt über die Fotografie der Folgen des Hurrikans Katrina in New Orleans. Zurzeit unterrichtet sie theoretische Themen im Bereich der Fotografie, einschließlich der Geschichte der Fotografie am CEPV (Centre d'enseignement professionnel de Vevey).

Volker Pantenburg ist Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Buchpublikationen u. a. als Autor: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard* (Bielefeld: transcript 2006, engl. 2015); *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa* (Berlin: August 2010); *Aggregatzustände bewegter Bilder* (Berlin: August 2022); sowie als Mitherausgeber: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* (Wien: SYNEMA 2012); *Wörterbuch kinematografischer Objekte* (Berlin: August 2014); *Cinematographic Objects. Things and Operations* (Berlin: August 2015); *Kino-Enthusiasmus. Die Schenkung Heimo Bachstein* (Weimar: Lucia 2016).

Achilleas Papakonstantis ist derzeit Leiter des Bereichs Studium, Forschung und Publikation der Cinémathèque suisse (Schweizer Nationaler Filmarchiv). Zuvor war er wissenschaftlicher Assistent an der Section d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne, wo er regelmäßig zur Film- und Diskursanalyse gelehrt hat. Von 2019 bis 2020 hatte er ein Mobilitätsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds inne und war als Gastforscher an der EUR-ArTeC (ComUE Université Paris Lumières) tätig. Er ist Autor von *Godard. JE est un autre* (Gollion, Infolio 2021), darüber hinaus Mitglied der Redaktion der wissenschaftlichen Zeitschrift *Décadrages*, für die er mehrere Ausgaben (z. B. über Abdellatif Kechiche im

Jahr 2020 und über Céline Sciamma im Jahr 2023) mit herausgegeben hat, und Gründungsmitglied der Online-Zeitschrift des Schweizer Nationalen Filmarchivs *Documents de cinéma*, deren erste Veröffentlichung für 2024 geplant ist.

Karl Prümm ist Prof. em. an der Philipps-Universität Marburg. Promotion 1974 und Habilitation 1981 im Fach Neuere Deutsche Literatur. 1981–1986 Professor auf Zeit (Literaturwissenschaft/Medienwissenschaft) an der Universität Siegen. 1986–1994 Professor für Theaterwissenschaft (Bereich Film und Fernsehen) an der Freien Universität Berlin. 1994–2010 Professor für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Zahlreiche Publikationen zur Geschichte, Ästhetik und Theorie der Literatur, der Fotografie, des Films, des Radios und des Fernsehens. Begründer und Leiter des Marburger Kamerapreises 2001–2010.

Steffen Siegel ist Professor für Theorie und Geschichte der Fotografie an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Hier leitet er den wissenschaftlichen Masterstudiengang «Photography Studies and Research» und das Promotionsprogramm zur Fotogeschichte. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs* (Göttingen: Wallstein 2019), *1839. Daguerre, Talbot et la publication de la photographie* (Paris: Éditions Macula 2020) und *Circulating Photographs*, ein von ihm mit herausgegebenes Themenheft von *History of Photography* (1/2021).

Friedrich Tietjen arbeitet als Kurator und Leiter der fotografischen Sammlung des Jüdischen Museums in Frankfurt a.M. Er co-organisiert die jährliche Tagung *After Post-Photography* an der European University in St. Petersburg und unterrichtet an Hochschulen und Universitäten vor allem in Deutschland und Österreich. Eine Auswahl seiner Publikationen zu Fotografie, Zeitgeschichte, Mode, Film, Kunst und anderen Themen ist unter <https://juedischesmuseum.academia.edu/FriedrichTietjen> einsehbar.

Birk Weiberg ist Kunst- und Medienwissenschaftler und aktuell Projektleiter Interdisziplinarität & Transformation und Dozent an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Er studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und Medienkunst in Karlsruhe und Berlin. 2014 promovierte er an der Universität Zürich über die Entwicklung optischer Effektverfahren im klassischen Hollywood-Kino. Er war u. a. Visiting Scholar am California Institute of the Arts (2012) und Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar (2015). Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie fotografischer

Bilder, Kunst und Technik sowie die Digitalisierung von Forschungspraktiken.

Sandro Zanetti ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL) an der Universität Zürich. Er studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie in Basel, Freiburg im Breisgau und Tübingen (1993–1999). Es folgten Forschungs- und Lehrtätigkeiten in Frankfurt a. M. (1999–2001), Basel (2001–2007, Promotion 2005), Berlin (2006–2008) und Hildesheim (Juniorprofessur 2008–2011, Habilitation 2010). Seit 2011 forscht und lehrt er an der Universität Zürich und ist seit der Gründung 2014 Mitglied im Leitungsausschuss des Zentrums «Künste und Kulturtheorie» (ZKK).

Bildnachweis

- S. 10, Abb. 1–2: © Harun Farocki, mit freundlicher Genehmigung des Harun Farocki Institut, Berlin
- S. 11, Abb. 3: © Christopher Williams, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und David Zwirner, New York / London
- S. 19, Abb. 1–2: Dankmar Schultz-Hencke, *Anleitung zur photographischen Retusche und zum Übermalen von Photographien*, Berlin 1905, Tafeln 1 und 2
- S. 21, Abb. 3: Johannes Grasshoff, *Die Retouche von Photographien*, bearb. v. Fritz Loescher, Berlin 1903
- S. 23, Abb. 4–5: Archiv des Autors
- S. 27–39, Abb. 1–7: © 2023, ProLitteris, Zürich, mit freundlicher Genehmigung von Sebastian Riemer, Düsseldorf
- S. 78, Abb. 1–3: © 2023, ProLitteris, Zürich, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Sean Kelly, New York, Galerie Rüdiger Schöttle, München, untilthen, Paris, und Esther Schipper, Berlin
- S. 81 und 83, Abb. 4–6: © Stan Douglas, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, Victoria Miro, London, und David Zwirner, New York / London
- S. 89, Abb. 10: © 2010, BOSZ & Angelus Silesius
- S. 130, Abb. 1: Cinémathèque Royale de Belgique, Foto: Achilleas Papanikolaou
- S. 143–159, Abb. 1–9: Morgan Fisher, *PRODUCTION STILLS*, 1970, 16-mm-Film, Farbe, Lichtton, 11 Min., mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York
- S. 161, Abb. 1: Foto: Kerry Ryan McFate, mit freundlicher Genehmigung der Pace Gallery, New York
- S. 164, Abb. 2: Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Metro Pictures, New York
- S. 169, Abb. 3: Mit freundlicher Genehmigung der Pace Gallery, New York
- S. 172, Abb. 4: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Georg Kargl Fine Arts, Wien
- S. 174, Abb. 5: Foto: Birk Weiberg
- S. 176, Abb. 6: Instagram, James Franco (@officialjamesfrancoo)

S. 194, Abb. 1: NASA, AS16-117-18841

S. 197, Abb. 3: The Mark Twain House & Museum, Hartford

S. 197, Abb. 4: Foto: Cecil W. Stoughon

S. 220, Abb. 1: *Popular Photography* 23 (1948) 10, S. 162

S. 240, Abb. 15: Metropolitan Museum of Art, New York City

Soweit nicht anders vermerkt, handelt es sich bei allen weiteren Abbildungen um Screenshots von den DVDs oder Blu-rays der entsprechenden Filme.



Clea Wanner

**Entfesselte Körper im
Kinematographen**

Ästhetische Reflexionen zum
modernen Menschen im frühen
russischen Film

288 S. | Klappbr. | zahlr. farb. Abb. |
Zürcher Filmstudien 46 | € 34,00
ISBN 978-3-7410-0347-9

Die Studie zur ersten Dekade des Erzählkinos im ausgehenden Zarenreich (1908-1918) untersucht charakteristische Körperkonzepte des Films in der wechselseitigen Beziehung von Kino, modernem Leben und menschlichem Körper. Mit seinen neuen medialen Möglichkeiten der erweiterten Realitätsdarstellung brachte der Film am Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Intensität in die Wahrnehmung von Körperrepräsentationen. Der Film zeigte nun den Körper in einer neuen ästhetischen Spannung von Authentizität, Verfremdung, Fetischisierung und Flüchtigkeit und schuf zudem neue mediale und ästhetische Konstellationen, die zahlreiche (theoretische) Überlegungen und künstlerische Artikulationen einer krisenhaften Moderne und deren Visionen eines Neuen Menschen – insbesondere einer Neuen Frau – hervorbrachten. Die Studie zeichnet nach, wie der Film maßgeblich die Vorstellung des Menschen in der russischen Moderne, einer höchst transmedial geprägten kulturellen Epoche, mitgestaltete und spezifisch filmische Konzepte von Körperlichkeit modellierte.

www.schueren-verlag.de

SCHÜREN