

## Fotofilm und Vergänglichkeit Von Gerd Roscher

Ich möchte im Folgenden das Zwittermedium Fotofilm eher prinzipiell begreifen, über die verschiedenen Assoziationen, die die beteiligten Medien im Betrachter auslösen, und auch die Frage danach stellen, ob durch das neue, elektronische Bild diese grundsätzlichen Zuordnungen zu hinterfragen sind und einer Neubestimmung bedürfen. Dabei geht es weniger um eine interdisziplinäre Untersuchung zur Visual Culture, auch wenn die Vielfalt der involvierten Medien (Fotografie, Film, Text, Töne) das nahelegt, sondern um eine Umschreibung für den (Fotofilm-)Autor, damit er sich "ausdrücken und seine Probleme exakt formulieren kann".

Vielen, die sich mit Archivfilmen beschäftigen, ist beim Betrachten das Gefühl von Vergänglichkeit und Trauer wohl vertraut: Wieviele dieser einstmals agilen Leute, dieser Bauten, existieren nicht mehr! Mehr noch als beim Film befällt einem bei Fotografien jene Trauer, die Roland Barthes als eine Verletzung umschrieben hat, die einen aus der Fotografie anspringt - das, was er das punctum der Fotografie nennt. Wenn man beim filmischen Ablauf noch mehr ins Bild hineingezogen wird und seine Trauer nur partiell zulassen kann, so findet man sich beim Betrachten des einzelnen, eingefrorenen Bildes ganz auf sich zurückverwiesen. Reflexionen zu dieser Mediendifferenz habe ich einem Büchlein des französischen Fototheoretikers Hervé Guibert entnommen, das er ein Jahr nach dem Erscheinen von Roland Barthes' "Heller Kammer" und nicht lange vor seinem frühen Tod unter dem Titel "Phantom-Bild" publiziert hat. Da geht es um ein Familienfoto: "Also bleiben die Familienfotos dort, wo sie sind, in ihren kleinen Kartonsärgen, und man darf sie vergessen, sie sind wie errichtete Kreuze und rufen melancholische Gefühle hervor. Öffnet man den Karton, springt einem sogleich der Tod in die Augen, aber auch das Leben, beide miteinander verknüpft und ineinander verschlungen, sie überdecken sich, verstecken sich." Dann sucht er den Unterschied zum Film zu benennen: "Ich dachte, dass derselbe traurige, an Verfall und Verlust gekoppelte Diskurs sich wie bei einem quälenden Selbstgespräch auch bei den Familienfilmen einstellen müßte, obwohl hier die Personen wegen ihrer Bewegungen lebendiger aussahen als auf den Photos, und ich fragte mich, ob diese trügerischen Bewegungen die Traurigkeit noch verstärkten oder ob sie vielmehr ein momentanes Vergessen der Zeit bedeuteten..."

Dieses momentane Vergessen der historischen Distanz im Film hat mit der Identifikationskraft der Filmbilder zu tun, der Identifizierung mit jenen "Körpern, die im Lichtbündel des Projektors wie Phantome vorüberziehen." Trotzdem sind sich alle relevanten Theoretiker von Benjamin über Barthes bis zu Rosalind Krauss darin einig, dass sich Fotografie und auch der Film, selbst in ihren inszenierten Varianten, auf äußere Wirklichkeit beziehen, unbezweifelbar einen äußeren Referenten haben und dazu angehalten sind, sich an dem zu beteiligen, was Siegfried Kracauer im Untertitel seiner Theorie des Films "die Errettung äußerer Wirklichkeit" genannt hat. In den Worten von Walter Benjamin: "Bei der Fotografie begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die "Kunst" wird eingehen wollen. (...) Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modell zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können."

Wie niemand hat Rosalind Krauss aus kunsthistorischer Warte in ihren fototheoretischen Arbeiten Fotografen wie Stieglitz oder Brassai einzuordnen gewußt und das fotografische Werk von Künstlern wie Duchamps gewürdigt. Ganz unbezweifelbar aber ist ihr dabei immer der indexikalische Charakter der Fotografie, die Punkt für Punkt der Natur entspreche. Und immer wieder beruft sie sich auf Roland Barthes und dessen "Gewißheit des Photos; auch wenn ich mich noch so sehr mühe, alles, was ich feststellen kann, ist, dass es so gewesen ist; für jeden, der ein Photo in Händen hält, liegt darin eine "fundamentaler Glaube", eine "Urdoxa", die nichts zerstören kann, es sei denn, man beweist mir, dass dieses Bild keine Photographie ist. (...) Im Bild gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen, und sein Anblick ist gewiß – im Gegensatz zum Text oder zu anderen Wahrnehmungsformen, die mir das Objekt in undeutlicher, anfechtbarer Weise darbieten und mich dadurch auffordern, dem zu mißtrauen, was ich zu sehen glaube." Der unmittelbare Vergleich mit der Wirklichkeit, das das Foto beschwöre, lasse es auch als Protokollant einer zerstörenden Zeit erscheinen. Es weist den Dingen ihre Sterblichkeit zu. Deshalb enthalte die Fotografie immer etwas von

der Melancholie der Welt, die im Bild der "Schwarzen Sonne" (Gérard de Nerval) die Einsicht aufbewahrt hat, dass alles Geschichte sich als Verhängnis darstellt.

Die indexikalische Bestimmung der Fotografie verweist uns also auf die Begrenztheit alles Lebendigen. Das schließt mit ein, dass auch die Darstellung des Todes selbst in der Geschichte der Fotografie eine große Rolle gespielt hat (Capas berühmtestes Foto aus dem spanischen Bürgerkrieg, die Straßenhinrichtung in Saigon, das letzte Foto von Che Guevara); wie auch die Tätigkeit jener Fotografen, die dem Tod hinterherlaufen und daraus ihre berufliche Identität ableiten. Nichts läßt einen mehr an den eigenen Tod, die eigene Vergänglichkeit erinnern als der unbezweifelbare fremde Tod. Oft wird gesagt, das neunzehnte Jahrhundert habe die Sexualität so verdrängt wie das zwanzigste die "wilde Realität" des Todes und aus der unmittelbaren gesellschaftlichen Erfahrung in die Sanatorien und Altenheime wie in die filmische Fiktion abgeschoben. Nur in der Fotografie, der stillgestellten Bewegung, scheint sie noch aufgehoben. Deshalb hat auch das Datum, das Gegebene einer Fotografie, eine so große Bedeutung. "Das Datum ist Teil des Photos; nicht weil es auf einen bestimmten Stil hinweist (das berührt mich nicht), sondern weil es das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generationen überdenken läßt. Zwar setzt die Photographie, mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt – eine Ko-Präsenz; doch ist diese Präsenz nicht nur politischer Natur ("durch das Bild an den Ereignissen teilnehmen") sondern auch metaphysischer Natur." Dieses Metaphysische ist das Wissen von der Vergänglichkeit und die Erfahrung der Melancholie; bis zum Erschrecken darüber, dass das kosmische Geschehen determiniert ist und man darin nur ein gestoßenes, getriebenes Moment ist.

Freud unterscheidet Trauer und Melancholie: "Melancholie ist die Aufrechterhaltung eines verlorenen Objekts im Ich. In der Trauer wird die Lösung vom Verlorenen schrittweise vollzogen, in der Melancholie bleibt die Haftung bestehen." Trauer weiß den Anlaß, den dieses Gefühl ausgelöst hat, die Melancholie hat nicht die Möglichkeit gefunden, ihn spezifisch zu bezeichnen. Jenes Gefühl, das Roland Barthes das *punctum* in der Fotografie nennt, das einen berührt, geht wohl wesentlich mit der Melancholie einher und wird von ihr bestimmt (und ist damit wesentlich unterschieden vom *studium*, das deren Code lesen will). "Folglich ist das Detail, das mich interessiert, nicht oder nicht unbedingt beabsichtigt und wahrscheinlich darf es das auch gar nicht sein; es befindet sich im Umfeld des fotografierten Gegenstandes als zugleich

unvermeidliche und reizvolle Zutat." Ein unbeabsichtigtes Detail kann eine Verwundung hervorrufen, von der man überfallen wird, so wie auch Roland Barthes selbst getroffen wurde, als er eine Fotografie seiner Mutter als Fünfjährige fand und sich nicht mehr von ihr lösen konnte.

Setzt man die beiden Positionen von Barthes und Benjamin in Bezug, so ist Benjamins Vorstellung von der Fotografie erst einmal weniger auf die Melancholie bezogen. Die Fotografie, die aus der Portraitmalerei hervorgegangen sei, habe da noch Teil an deren Aura und der Weile, die sich in ihr abzeichne, auch an ihrer sozialen Repräsentation. Für Benjamin entsteht dann das, was die Basis der (melancholischen) Fotografie heute ausmacht, mit der Momentfotografie der industriellen Epoche. Die Menschen bringen selbst nichts Magisches mehr ein in das Foto, sie sind angewiesen auf das "Fünkchen Zufall". Die Fotografien von Eugene Atget mit ihren entleerten Orten von Paris ("Ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort?") sind ihm Ausdruck dafür. Noch hat er einen Fotografen wie Walker Evans nicht gekannt, der auf die Entleerung der Orte als Autor reagiert und in seinen Fotografien oft die Mitte akzentuiert verstellt und so die Wirklichkeit außerhalb des Bildes in den Blick gerückt hat. Ein Verfahren, das dann Robert Frank in seinen Amerika-Fotografien weiterträgt und das ihn über seine Fotografie-Reihen/Serien zum Film bringt.

Es ist gerade dieses Verstellte, das das Noch-Nicht, das Utopische in sich birgt und über das jeweils Einzelne hinausweist. Immer wieder ist gesagt worden, dass manches Foto uns wie ein ganzer Film vorkommt, den wir gesehen haben und der wiederum auf andere, uns bekannte Filme verweist, die wir gesehen haben. Im Wesentlichen trifft dies vielleicht nur auf jene Fotografien zu, die sich nicht sofort erschließen lassen und diese Verstelltheit in sich tragen und so über sich hinaus weisen. Nun gibt es sicherlich für den Betrachter auch wahrnehmungsökonomische Zwänge, um durch Bilder und Texte jenseits der einzelnen Fotografie Interpretations- und Auswahlkriterien für das "Lesen" zu erlangen, die im Zweifelsfall auf eine möglichst einfache Lösung abzielen. Schon die frühen Bild- und Montagetheorien der russischen Schule haben solche Zwänge ins Kalkül gezogen. Für eine genuine Interpretation aber, die nicht nur auf die Gestalt abzielt oder auf vordergründige Motivik, bedarf es einer Fotografie, die eine gewisse Unbestimmtheit aufweist und die "möglichst nah am Tod" (Guibert) ist.

Die Bewegung des Films hingegen gibt vordergründige, vereinfachende Sehstrukturen vor und läßt jenes melancholische Gefühl nicht im

gleichen Maß entstehen. Der Film zieht den Betrachter in seinen Bann, zwingt ihn, die Distanz, zu der er bei der Betrachtung einer Fotografie noch fähig ist, aufzugeben. "Im Film, dessen Rohmaterial photographisch ist," schreibt Roland Barthes, "verfügt das Photo gleich wohl nicht über diese Vollständigkeit. Warum? Weil hier das in einem Kontinuum aufgenommene Photo fortwährend zu anderen Bildinformationen hin gestoßen und gezogen wird; zwar gibt es im Film ohne Zweifel immer einen photographischen Referenten, doch dieser Referent ist gleitend, er erhebt keinen Anspruch auf seine Wirklichkeit, beruft sich nicht auf seine einstige Existenz. (...) Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die Photographie hingegen sprengt den "konstitutiven Stil", sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat. Nun, er ist ganz einfach "normal" wie das Leben auch)."

Genau das macht Adorno dem Film in den wenige Texten, in denen er sich mit dem Film auseinandersetzt, zum Vorwurf. In der späten Textsammlung *Ohne Leitbild* sind Reflexionen auf den Film versammelt, die den Ausführungen Barthes vergleichbar sind. "Vielmehr reicht die Kollektivität ins Innerste des Films hinein. Die Bewegungen, die er darstellt, sind mimetische Impulse. Vor allem Inhalt und Begriff animieren sie die Betrachter und Zuhörer, sich wie im Zug mitzubewegen.(...) darin konvergieren sein ästhetischer und soziologischer Aspekt." So vermag der Film noch weniger Distanz zur äußeren Wirklichkeit zu bewahren als die Fotografie. "Die photographische Technik des Films ist primär abbildend. Sie erlaubt keine absolute Konstruktion." Für Adorno geht es darum, entsprechend den Bestimmungen der künstlerischen Moderne, die Objektwelt aufzulösen in eine Konstruktion des autonomen Kunstwerks. Beckett steht dafür, was moderne Kunst zu leisten hat: sich in einem absolutem Entwurf der äußeren Wirklichkeit widersetzen. "Die Elemente des Films behalten etwas Dinghaftes. Kraft dieser Differenz ragt die Gesellschaft ganz anders, weit unmittelbarer vom Objekt her, in den Film hinein als in avancierte Malerei oder Literatur."

Natürlich gab es auch Mitte der sechziger Jahre Filme, die wegen ihres künstlerischen Anspruchs (Adorno erwähnt etwa Schlöndorffs Erstling *DER JUNGE TÖRLESS*) nicht außer Acht gelassen werden können. Zu deren "Rettung" rekurriert er auf das Konzept der Montage. Dabei kann er auf ein Verfahren zurückgreifen, auf das er auch schon im amerikanischen Exil in Komposition für den Film verwiesen hatte. Nun

schreibt er: "Der Film findet sich vor der Alternative, wie er ohne Kunstgewerbe einerseits, andererseits ohne ins Dokumentarische abzugleiten verfahren solle. Die Antwort, die primär sich darbietet (...) ist die der Montage, die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schrifthafte Konstellation rückt." Schrifthaft nicht im Sinne Benjamins als notwendige Beschriftung sondern als eine der Schrift vergleichbare innere Struktur. Gemeint ist damit auch die Konstellation verschiedener Gattungen wie Bild und Text und Musik, die gegeneinander ihre gattungsspezifische Autonomie behalten und in Adornos Konzept der negativen Dialektik ihre jeweiligen Bedeutung nicht eingrenzen sondern auf die Lücke zwischen sich verweisen.

Mit dem Einzelbild gegen die vordergründige filmische Bewegungs- und Sehlogik arbeiten und der Geräusch/Musik-wie Textebene ihre Eigenständigkeit zurückgeben, damit ließe sich der Grundimpuls vieler Fotofilme der vergangenen Jahrzehnte beschreiben. Dieser Impuls nährt sich nicht unwesentlich aus dem Gestus des Autors, der mehr noch als im Autorenfilm der mimetischen Kraft der technischen Medien Fotografie und Film und ihrem bloßen Abbildcharakter etwas entgegensetzen und diese Medien nicht vom Autonomieanspruch moderner Kunst ausgeklammert wissen will. In einem frühen Text hat Roland Barthes in diesem Sinn auf die zukünftige Bedeutung des Photogramms als die Grundlage eines Films aus Einzelbildern hingewiesen: "Liegt indessen das eigentlich Filmische (das Filmische der Zukunft) nicht in der Bewegung, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn, der weder für die bloße Photographie noch für die figürliche Malerei kennzeichnend ist, weil die Möglichkeit zur Gestaltung fehlt, dann ist die "Bewegung", die man für die Substanz des Films hält, in keiner Weise Animation, Fluß der Bilder, Beweglichkeit, "Leben", Abbild, sondern lediglich das Gerüst für die Entfaltung von Permutationen, und die Notwendigkeit einer Theorie des Photogramms wird sichtbar."

So könnten die abbildenden technischen Medien für die Kunst gerettet werden, in einer Phase der Moderne, die in der Hypostasierung autonomer Kunst und den endlich freigesetzten reinen Formen gerade eine anti-mimetisch Revolution hinter sich hatte. Gegen diese Tendenz der Moderne ist nun allerdings eine Konzeption auf den Plan getreten, die Jacques Rancière "Modernitarismus" nennt, in der wieder eine Identifizierung der Formen der Kunst mit denen des Lebens vorangetrieben werden soll. Darin finde eine Umwertung der traditionellen Hierarchie vom "repräsentativen Primat der Handlung über die Charaktere genauso wie diejenigen der Erzählung über die

Beschreibung" statt. Jetzt wird das "Ende des zweidimensional-abstrakten Bildkonzepts durch die Rückkehr der Gegenständlichkeit und der Bedeutung sowie die schleichende Besetzung der für die Malerei gemachten Räume und Wände durch die dreidimensionalen und narrativen Formen der Pop Art und der Installationskunst bis hin zu den "Kammern" der Videokunst (gesehen); die neuen Kombinationen von Wort und Bild, von Monumentalskulptur und Projektion von Licht- und Schattenspielen; das Zerbrechen der Tradition der Serialität aufgrund der neuen musikalischen Mischungen von Gattungen, Zeiten und Systemen."

Im Gefolge hat sich auch das, was sich als dokumentarisch bezeichnen läßt, einer Neubestimmung unterziehen müssen und wird nun als ästhetische Strategie begreifbar. Roger Odin hat in den 80iger Jahren sogar eine Systematisierung solcher Verfahren für den Film dargestellt, die einen Hinweis darauf geben, wie weit sich das Nachdenken über Fotografie und Film auf die Isolierung der Stilmittel verlagert hat. Zur dokumentarischen Lektüre gehöre etwa, dass das Bild unscharf, bewegt, verschwommen, zögerlich sein muß, in langen Sequenzen in mangelhafter Ausleuchtung mit atmosphärischen Tönen und Personen in unmittelbarer Rede. Diese Strategien haben dann sogar Eingang in die Spielfilmproduktionen, etwa die der dänischen Schule gefunden, wo das Dokumentarische als eine Erneuerung des Fiktiven dargestellt und eine kulturelle Neubestimmung vorbereitet wird, in der das, was als das Reale gilt, als eine ästhetische Strategie begriffen wird, die einer Übereinkunft entstammt.

Diese Neubestimmung spricht für das klassische Mischmedium Fotofilm, eines Fotofilms allerdings, der sich nicht länger aus der Krise der einzelnen Fotografie und seiner immanenten Melancholie ableiten muß. Sie ist ein eher spielerisches Konzept, das nicht so sehr auf das (kunst-)revolutionäre Potential aus Verweigerung und Verheißung rekurrieren muß und stattdessen seine Motivation aus der Neugierde und Erfindung zieht, wie sie Rancière an dem Film ALEXANDERS GRAB von Chris Marker beschrieben hat. "Dabei ist der Dokumentarfilm als der Film, der sich dem "Realen" verschrieben hat, sogar eher zu einer stärkeren fiktionalen Erfindung fähig als das Kino der "Fiktionen", das leicht einer gewissen Stereotypie von Handlungen und Charakteren unterliegt."

Jedenfalls läßt sich diese Umwertung auch als eine Reaktion auf das neue elektronische Bild verstehen, das als synthetisches Bild nicht länger mit der Referentialität von Fotografie und Film in Zusammenhang

gebracht werden kann, jener apodiktischen Ausgangsmaxime der klassischen Theoretiker der Fotografie. Nicht nur in Werbung und Videoclips wird selbstverständlich mit synthetischen Realitäten gearbeitet, die unser Vertrauen in die Abbildlichkeit längst in ein technisch geschaffenes pseudorealistisches Ambiente aufzulösen begonnen haben. Jüngst wurde Andreas Gursky gefragt, ob seine Fotografien eine Wiedergabe der Wirklichkeit wären. "An diesem Punkt besteht immer noch ein grundsätzliches Mißverständnis darüber, was die Bestimmung von Fotografie ist und welches bildnerisches Potential in ihr steckt. Die Tatsache, dass sie über Jahrzehnte ihren Dienst als dokumentarisches Medium geleistet hat, sollte sie nicht auf Ewigkeit in ihren Möglichkeiten beschränken (...) Fotos dürfen lügen."

Aber selbst in den klassischen Fototheorien wie auch den verstreuten Texten zum Essayfilm (dem Labor zum distanzierten Umgang mit Bildern), sind Überlegungen zu finden, die diese neue Situation des Bildes schon reflektieren und Verfahren für den Fotofilm anregen, die geeignet sind, dessen inneren Brüche freizulegen und so eine mögliche ästhetische Antwort auf das neue elektronische Bild sein können. Heute wird Benjamins Diktum deshalb noch wichtiger als vor siebzig Jahren sein: "Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein. Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?" Benjamin meint mit Beschriftung noch ganz konkret die Zuordnung von Texten als Bildlegenden und noch nicht in dem umfassenden Sinn wie etwa Robert Frank, der Wörter, Texte in seine Fotografien integriert und diese so in kritische Distanz gebracht hat. So wird dem Verlust des sicheren Referenten etwa über Schrift oder Texte, oder andere Bildebenen Rechnung getragen werden. "Fiktionen meint, einen neuen Bezug zwischen Sein und Wirklichkeit, zwischen Sichtbarem und seiner Bedeutung, Einzelnem und Gemeinsamen zu stiften.(...) Die Figur der kritischen Kunst ist durch diese Spannung gekennzeichnet. Sie stellt Fiktionen oder Dissense her, gegenseitige Bezugnahme von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen."

Das lässt Victor Sklovskijs 1916 geschriebenen Text "Kunst als Verfahren" anklingen, in dem das Kunstwerk als eine Technik beschrieben wird, die unsere Wahrnehmung entautomatisiert und das scheinbar Vertraute verfremdet. Nun findet allerdings eine Erweiterung um den Raum des Sinnlichen und Gesellschaftlichen statt, in dem Kunst sich formuliert. Niklas Luhmann hat (aus soziologischer Sicht) im Hinblick



auf die Veränderung von Gesellschaft von latenten Möglichkeiten gesprochen, die auf ihre Aktualisierung warten. "Von Latenz sollte man aber nicht in Hinblick auf das ganz Unbestimmte sprechen, gegen das sich alle Bestimmung erst profiliert; sondern latente Möglichkeiten sind bestimmte oder situativ bestimmbare Möglichkeiten, die aber trotzdem nicht aktualisiert werden können." Künstlerischer Eingriff könnte eine solche Aktualisierung bewirken. Woher allerdings der zwischenzeitlich immer wieder Tod gesagte Autor seine Ästhetik des Widerstands (für den Fotofilm) herleitet, bleibt gegenüber den klassischen Fototheorien, die auf das Gefühl der Vergänglichkeit abhoben, unbestimmt. Und das, obgleich doch viele Fotofilme zu den neuen "Attraktionen des Autorenkinos" und seiner Renaissance zählen. Vielleicht könnte Adornos Revision des Begriffs der Montage und seine Neubestimmung, in der Ereignisse und Dinge in "Konstellation" gesetzt werden, den verschiedenen Ebenen des fotografischen Bildes und den vielfältigen Möglichkeiten gerade des Fotofilms gerecht werden.

[zurück nach oben](#)

[Biografie](#)

[Filme](#)

[Texte](#)

[Projekte](#)

[Links](#)

[Kontakt](#)