

Found Foto-Film: Aneignungen analoger Fotografie im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm

Praetorius, Charlotte

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Praetorius, C. (2022). *Found Foto-Film: Aneignungen analoger Fotografie im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm*. Marburg: Büchner-Verlag. <https://doi.org/10.14631/978-3-96317-855-9>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

CHARLOTTE PRAETORIUS

FOUND FOTO-FILM

Aneignungen analoger Fotografie
im zeitgenössischen Essay- und
Dokumentarfilm



BÜCHNER

Found Foto-Film



Charlotte Praetorius ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Stiftung Universität Hildesheim. Nach ihrem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Romanistik in Frankfurt am Main und Lissabon war sie für verschiedene Filmfestivals tätig. Ihre Dissertation, die sich mit der Aneignung,

Verwendung und Inszenierung gefundener fotografischer Materialien im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm befasst, wurde zunächst im Rahmen des Freiburger Graduiertenkollegs »Faktales und fiktionales Erzählen« (2015–2017) und im Anschluss mit einem Stipendium der Universität Hildesheim gefördert. Praetorius ist Trägerin des von einer Fachjury ausgelobten Nachwuchspreises des BÜCHNER-Verlags 2021.

Charlotte Praetorius

Found Foto-Film

Aneignungen analoger Fotografie im
zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur

Charlotte Praetorius
Found Foto-Film
Aneignungen analoger Fotografie im zeitgenössischen
Essay- und Dokumentarfilm

ISBN (Print) 978-3-96317-306-6
ISBN (ePDF) 978-3-96317-855-9
ISBN (ePUB) 978-3-96317-885-6
DOI 10.14631/978-3-96317-855-9

Erschienen 2022 bei: Buechner-Verlag eG, Marburg

Zugl.: Univ. Diss., Stiftung Universität Hildesheim 2021 (Disputation: 11.6.2021;
Gutachter_innen: Prof. Dr. Stefanie Diekmann und Prof. Dr. Stephan Packard)

Korrekturat: Judith Göbel
Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | mg
Bildnachweis Umschlag: Filmstill (Ausschnitt) aus *A Story for the Modlins*



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Die Bedingungen der
Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wieder-
verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellen-
angabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert
ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Printausgabe:

Druck und Bindung: Totem.com.pl, Inowroclaw, Polen
Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im
Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Einleitung	9
Kapitel 1	
Materialität und Re-Auratisierung.	
Über das Finden, Aneignen und Konservieren	17
1 Fund-Erzählungen	17
1.1 Der Zufalls-Fund	18
1.2 Der Archiv-Fund	22
1.3 Der assoziative Fund	27
2 Formen der Bild-Aneignung – Rettungen, Erbschaften, Zeugnisse	29
2.1 Tendenzen und Probleme zeitgenössischer Aneignungen	29
2.2 Aneignung als Rettung	33
2.3 Letzte Zeugnisse – Familiengeschichte retten und tradieren	38
2.4 Exkurs zur Debatte der Darstellbarkeit der Shoah anhand von Archivbildern	42
3 Auratisierung des Analoges	49
3.1 Analog vs. Digital	49
3.2 Rarität und Obsoleszenz	57
3.3 Formen der Insistenz: Aura und Nostalgie	63
4 Film als Archiv? – Über das Verhältnis von Archiv, Film und Recherche	68
4.1 Film und Archiv – Eine Gegenüberstellung	68
4.2 Film und Archiv – Differenzen	71
4.3 Recherche im Archiv – Archäologische Praxis und die ›Effekte des Wirklichen‹	73

Kapitel 2

Recherche, Historizität und Fiktion. Strategien

der Narrativierung von fotografischem Material	81
1 Fotografische Erzählbarkeit	81
1.1 Recherche als Motiv	84
1.1.1 <i>No pasarán, album souvenir</i>	85
1.1.2 <i>The Host</i>	88
1.1.3 <i>Finding Vivian Maier</i>	92
1.2 Investigatives Erzählen und die Verwendung von Amateurmateriale	97
2 Verknüpfte Geschichte(n)	102
2.1 Geschichte und Film bei Kracauer	102
2.2 Zur Verknüpfung von Mikro- und Makrogeschichte	109
2.2.1 <i>Mein Leben Teil 2</i>	109
2.2.2 <i>Printed Matter</i>	113
2.2.3 <i>Kirik Beyaz Laleler</i>	116
2.2.4 <i>Why Colonel Bunny Was Killed</i> und <i>The Host</i>	118
2.3 Lückenhafte Erinnerung – Strategien der Inszenierung von Leerstellen und Vergessen	123
2.3.1 <i>Ulysse</i>	125
2.3.2 <i>Printed Matter</i> und <i>The Host</i>	128
2.3.3 <i>Mein Leben Teil 2</i> und <i>El tiempo suspendido</i>	132
2.4 Wiederholung und Tradierung	139
2.4.1 Wiederkehr und Weitergabe der Geschichte	140
2.4.2 Reproduzierte Gesten	143
3 Dokumentation versus Fiktion	146
3.1 Archiv- und Amateurmateriale in der Filmgeschichte	148
3.1.1 <i>La Jetée</i>	148
3.1.2 <i>Porträt einer Bewährung</i>	151
3.2 Zeitgenössische Strategien der Fiktionalisierung	153
3.2.1 Amateurfotografie fiktionalisieren – <i>A Story for the Modlins</i> und <i>A Company in Greece</i>	156
3.3 Filmische Reflexionen über das Verhältnis von Realität und Fiktion	162

3.3.1	<i>Kirik Beyaz Laleler</i>	163
3.3.2	<i>November</i>	165
3.4	Film = Fiktion / Fotografie = Dokumentation?	168

Kapitel 3

Mise en Scène. Anordnung, Positionierung

und Inszenierung des fotografischen Materials

1	Formen der Anordnung	173
1.1	Hände und Dinge: Fotografien als Objekte	173
1.2	Montage und Collage: Stille Bilder in Bewegung	182
1.3	Orte und Daten: Verortung und Vergewisserung	188
2	Verfahren der Akzentuierung	192
2.2	Freeze Frame	192
2.1	Lupe	195
2.3	Ausschnitte und Oberflächen	198
3	Formen der Betrachtung	203
3.1	Kontemplation und Fixierung	203
3.2	Blickbeziehungen	209
4	Auditive Inszenierung	217
4.1	Kommentar	218
4.2	Musik und Geräusche	221
4.3	Stille	225
4.4	Auditive Motive	227
5	Ton versus Bild	229
5.1	Asynchronität	231
5.2	Inkongruenzen und Kontraste	234
6	Film als Album	237
6.1	Dispositiv Album	239
6.2	Nostalgie und Forschung – Das Album als Fragment, Referenz und Antiquität	242
6.3	Album versus Film – Differenzen	245

Kapitel 4

Medien- und Materialverhältnisse im Essay-

und Found Foto-Film	247
1 Kurzer Abriss zum Verhältnis von Film und Fotografie ...	247
1.1 Fotografie im frühen Dokumentarfilm – Bewegung versus Stillstand	251
1.1.1 <i>Menschen am Sonntag</i>	252
1.1.2 <i>Drei Lieder über Lenin</i>	255
1.2 Doppelte Melancholie	258
2 Effekte und Wirkung	261
2.1 Zeitebenen im Fotofilm	261
2.2 Der ›denkende Zuschauer‹	264
2.3 Das <i>punctum</i> im Film	266
2.4 Fotografie als Unterbrechung	269
3 Materialverhältnisse und Zwischenräume	273
3.1 Materialitäten	273
3.2 Zwischenräume: Vom Zweifel zur Melancholie	277
3.3 Umbettung und Zirkulation am Beispiel von <i>re-burial</i> und <i>poor images</i>	282
Fazit	287
Filmverzeichnis	295
Abbildungsverzeichnis	296
Literaturverzeichnis	297
Internetquellen	307
Danksagung	309

Einleitung

Etwas von der Zeit retten, in der man nie wieder sein wird.¹

Annie Ernaux

Als ich vor einigen Jahren die Oberhausener Kurzfilmtage besuchte, stellte ich mich darauf ein, tagelang Filme zu sehen. Irgendwann musste ich feststellen, dass ich nicht nur Filme, sondern massenhaft Fotos gesehen hatte: Fotos, die von Wänden oder aus Alben abgefilmt wurden, Fotos, die aus dem Off kommentiert, die mit Händen auf-, über- und nebeneinander gelegt wurden, mal auf schwarzem oder weißem, mal auf buntem Hintergrund. Manchmal waren sie bildfüllend, manchmal nur aus großer Distanz zu sehen; oder sie waren in einzelne Bildausschnitte zerlegt. In einigen Filmen wurden sie wie im Zeitraffer schnell hintereinander geschnitten, in anderen blieben sie auch minutenlang stehen und wurden nicht kommentiert. Erst war ich fasziniert, dann genervt. Ich wollte schließlich Filme sehen, Bewegungen von Menschen, an Orten, von Ereignissen. Aber die Frage, was der Film eigentlich von der Fotografie und die Fotografie vom Film wollte, ließ mich nicht mehr los.

»Man weiß, daß ein Film aus Fotografien zusammengesetzt ist, aber man sieht keine von ihnen«², schreibt Christian Metz. Was passiert aber, wenn Sichtbarkeit absichtsvoll hergestellt und die Kontinuität der filmischen Bewegung durch den Rekurs auf die Fotografie und die Betrachtung fotografischer Bilder gestört wird?

Nach einigen Recherchen und der Sichtung weiterer Filme, die mit der Betrachtung und Untersuchung von Fotos befasst waren, konnte ich als Tendenz festhalten, dass seit Beginn der Nuller Jahre in vielen zeitgenössi-

¹ Ernaux, Annie: *Die Jahre*. Suhrkamp, Berlin 2020, S. 256

² Metz, Christian: »Foto, Fetisch«. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, S. 215–225, hier S. 217

³ Da in der folgenden Arbeit unter anderem auch viele ältere Texte zitiert werden, wird die Rechtschreibung so belassen wie im Original. Aus diesem Grund verzichte ich durchgehend auf die Einfügung des Hinweises »sic«.

schen dokumentarischen, essayistischen und experimentellen Filmen mit Fotos gearbeitet wird. Diesen zeitgenössischen Tendenzen geht die vorliegende Arbeit nach und konzentriert sich auf einen ausgewählten Korpus zeitgenössischer Essay- und Dokumentarfilme, in denen Fotos nicht nur als stillstehende Bilder, sondern auch als materiale Hinterlassenschaft analoger Technik inszeniert werden. Als solche werden sie in den meisten Fällen nicht von den Filmemacher*innen selbst produziert, sondern erscheinen als Bilddokumente, die gesammelt, recherchiert oder gefunden werden. Bei diesen Dokumenten handelt es sich um die in Alben, Kisten und Archiven verstreuten Überreste einer obsolet gewordenen Technik, die durch die filmische Untersuchung nicht nur in einen neuen Kontext, das Bewegtbild, übertragen, sondern zum Teil auch überhaupt erst sichtbar wurden – so wie beispielsweise die auf der Straße gefundenen Fotos der Familie Modlin (*A Story for the Modlins*, Sergio Oksman, Spanien 2012), die ohne genaue Kenntnis des Materials erstellten Fotos aus dem Nachlass von Vivian Maier (*Finding Vivian Maier*, John Maloof/Charlie Siskel, USA 2013) oder das Privatarchiv des eigenen Vaters (*Printed Matter*, 2011, *Journal*, Eitan Efrat/Sirah Foighel Brutmann, Belgien 2013). Je fragiler, rarer und älter die fotografischen Aufnahmen sind, die von den verschiedenen Filmen präsentiert werden, umso mehr Faszinationskraft geht von ihnen aus. Bereits in den Siebziger Jahren schreibt Susan Sontag über den »wehmütigen«⁴ Blick auf alte Fotos: »Es scheint, daß ästhetische Distanz ein Bestandteil der Erfahrung ist, die man beim Betrachten von Fotos macht, wenn nicht von Anfang an, so doch im Laufe der Zeit.«⁵

Diese *ästhetische Distanz* scheint sich im Zuge der Digitalisierung noch gesteigert zu haben. Spätestens seit der Jahrtausendwende sind viele Filmemacher- und Künstler*innen auf ganz unterschiedliche Art und Weise der Faszination nachgegangen, die analoge Abzüge auf sie ausgeübt haben. Ob in Spiel-, Dokumentar- oder Experimentalfilmen wie *One Hour Photo* (Mark Romanek, USA 2002), *Stories We Tell* (Sarah Polley, Kanada 2012), oder *Public Lighting*, (Mike Hoolboom, Kanada 2004), ob in Serien wie *Stranger Things* (USA, seit 2016) und *The Man in the High Castle* (USA 2015–2019), oder in Installationen von Künstler*innen wie Akram Zaatari (*On Photography People and Modern Times*, Libanon 2010) oder Filipa César

4 Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Fischer, Frankfurt 2008, S. 27

5 Ebd.

(*Transmission from the Liberated Zones*, Deutschland/Guinea-Bissau 2016) – die Wiederverwendung analogen Bildmaterials ebenso wie die Imitation einer analogen Ästhetik, ist in Filmen, Medienkunst und populärer Kultur allgegenwärtig: »Die Einverleibung von vorgefundenem Material erscheint heute mehr denn je als symptomatisches Signum des zeitgenössischen Kinos wie auch der Medienkunst«⁶, so Christa Blümlinger.

Mit den zeitgenössischen Aneignungen und Inszenierungen analoger Foto- und Filmmaterialien haben sich damit zum Teil Verfahren und Formen verbreitet und popularisiert, die in der Geschichte des dokumentarischen, experimentellen und essayistischen Films entwickelt wurden. So hat Blümlinger selbst in ihrer Habilitationsschrift vor allem Filme aus den Sechziger bis Neunziger Jahren untersucht, die sie als »Archivkunstfilme« bezeichnet.⁷ Eine andere Bezeichnung findet François Niney, der Filme, die mit wiederverwendeten Materialien arbeiten, als »Re-Visionen«⁸ beschreibt und damit eine dokumentarische Praxis meint, die »als Zeitmaschine die Bilder von gestern in Erinnerung ruft und ihnen durch die Montage, den Ton, die Stimme von heute mit sowohl analytischen als auch poetischen Intentionen eine neue Wendung verleiht.«⁹ Marianne Hirsch wiederum erkennt in Anlehnung an Hal Forster in künstlerischen Arbeiten, die sich im Rekurs auf Archivmaterial mit der Erinnerung an historische Katastrophen und Verbrechen beschäftigen, allgemein einen »archivalen Impuls«¹⁰.

Zudem stehen die zeitgenössischen Aneignungen vorgefundener Materialien auch in der Tradition des avantgardistisch-experimentellen Found Footage-Films, bei dem »vorgefundenes Filmmaterial in neue Produktionen integriert wird.«¹¹ Dabei unterscheidet sich ›Found Footage‹ deutlich von klassischem Archivmaterial:

6 Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Vorwerk 8, Berlin 2009, S. 19

7 Vgl. Ebd.

8 Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Schüren, Marburg 2012, S. 185

9 Ebd.

10 Vgl. Hirsch, Marianne: »Der archivale Impuls der Nacherinnerung«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 125–142, hier S. 125

11 Zryd, Michael: »Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11, Nr. 1, Marburg 2002, S. 113–134, hier S. 113

Während das Archiv als offizielle Einrichtung historische Aufzeichnungen von unbrauchbaren Aufzeichnungen, den Outtakes, trennt, ist ein großer Teil des in experimentellen Found Footage-Filmen verwendeten Materials nicht archiviert, sondern in privaten Sammlungen, kommerziellen Bildagenturen, Trödeläden und Abfalleimern untergekommen [...].¹²

In diesen Kontext gehört auch der Fotofilm, unter dessen Begriff Filme gefasst werden, die ausschließlich auf der Basis von Fotos entstanden sind, wobei vor allem kanonische Werke der Filmgeschichte insbesondere seit den Sechziger Jahren – unter anderem von Filmemacher*innen wie Chris Marker, Agnès Varda oder Hollis Frampton – diskutiert werden.¹³ Diesen historischen Werken sind die zeitgenössischen Filme, die ich in dieser Arbeit anhand einer Reihe in vielerlei Hinsicht unterschiedlichen Beispielen diskutiere, dadurch verbunden, dass sie ebenfalls Fotos ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und sich, ganz ähnlich wie der so genannte »Found Footage-Film«, wiedergefundenes, entdecktes Material aneignen. Deshalb bezeichne ich die von mir untersuchten Filme als *Found Foto-Filme*, einerseits aufgrund der Nähe zur Form und Ästhetik der genannten Genres, andererseits als Abgrenzung, weil sie selbst ein eigenes Genre definieren, das der Fotografie nicht nur eine protagonistische Rolle zuschreibt, sondern diese auch immer mit ihrer Fund- und Herkunftserzählung zusammenbringt.

Die aktuelle filmische Form der Aneignung fotografischer Funde steht nicht nur im Kontext einer allgemeinen Mediennostalgie, sondern weist in ihrer die Faszination für das Einzelbild und dessen technischem, ästhetischem und inhaltlichem Vergangenheitsbezug auch eine auffällige Affinität zu zentralen Motiven der klassischen Fototheorie auf. Die Positionen dieser Theorie, die beispielsweise in den Texten von Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag oder auch Siegfried Kracauer artikuliert werden, spielen in dieser Arbeit eine wichtige Rolle, da sich die entsprechenden Theoretiker*innen immer wieder auf den melancholischen oder auratischen Charakter der Fotografie beziehen.

Methodisch orientiert sich die vorliegende Arbeit eng an ihrem filmischen Korpus, was bedeutet, dass die thematischen Schwerpunkte der fol-

¹² Ebd.

¹³ Vgl. u. a. Hámos, Gusztav/Pratschke, Katja/Tode, Thomas (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010. Nsiah, Lydia: *Hybrid-Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*. Turia + Kant, Berlin/Wien 2011

genden Kapitel mit Blick auf die Operationen und Verfahren der ausgewählten Found Foto-Filme entwickelt werden. Im Fokus stehen vor allem folgende Parameter: das Ereignis der Entdeckung des fotografischen Materials, die Einbettung der Fotos in einen narrativen und historischen Kontext, die Anordnung, Positionierung und Inszenierung des fotografischen Materials und die Medien- und Materialverhältnisse und deren Effekte, nach denen die Arbeit in vier Kapitel gegliedert ist. Neben der Analyse der zeitgenössischen Filmbeispiele und der Auseinandersetzung mit deren filmhistorischen Vorläufern werden vor allem zeitgenössische film- und medienwissenschaftliche Publikationen sowie klassische film- und fototheoretische Positionen in die Diskussion des Materials einbezogen.

Im ersten Kapitel werden die zentralen Filme des Korpus anhand ihrer *Mise en Scène* der jeweiligen fotografischen Funde vorgestellt: Als zufällige Entdeckung auf der Straße oder im Müll, in einem privaten oder einem öffentlichen Archiv oder im assoziativen Prozess der Materialmontage. Nach einer genaueren Bestimmung dieser Formen des Findens wird die filmische Aneignung des Materials und vor allem die Gestaltung der begleitenden Erzählung erörtert. Besondere Aufmerksamkeit richtet sich auf die Frage, wie die Filmemacher*innen sich selbst als ›rettende‹ Instanz sowie ihre filmische Praxis als bewahrende, konservatorische Arbeit inszenieren. Diese Haltung äußert sich auch in der immer wieder zu beobachtenden Tendenz, das analoge Material im Film zu auratisieren und mitunter auch zu idealisieren. Am Ende des Kapitels steht schließlich die Frage, inwieweit die Verfahren zur Aneignung und Bewahrung von analogen Fotos im digitalen Film mit der Institution des Archivs parallelisiert werden können und inwiefern sich die Praxis der Filmemacher*innen auch als archivarisches Praxis verstehen lässt, insoweit als sie das Material sammeln, sortieren und konservieren.

Das zweite Kapitel widmet sich dann nicht mehr, wie noch das erste Kapitel, der zentralen Frage danach, *was* gefunden und *wie* der Fund inszeniert wird, sondern dem Thema, welche Vor-, Nach- und Binnengeschichten mit diesem Finden verknüpft werden. In den meisten Filmen werden nicht nur die Fotos mit weiteren Fund- und Archivmaterialien verknüpft, sondern auch der Recherche- und Suchprozess selbst thematisiert, um die Auseinandersetzung mit dem Material einerseits zu mystifizieren, andererseits aber auch zu legitimieren. Häufig wird ein investigativer Erzählmodus verwendet, um sowohl das Material ›zum Sprechen‹ zu bringen als auch eine intendierte Spannung hinsichtlich weiterer möglicher Entdeckungen

aufrecht zu erhalten. Ein zweiter Schwerpunkt liegt in diesem Kapitel auf den Verknüpfungen von Mikro- und Makrogeschichte, die in den meisten der untersuchten Filme hergestellt werden, weil diese von privaten Fotos ausgehen oder sie jedenfalls einbeziehen. Hierbei greife ich auf Siegfried Kracauers Analogie zwischen Geschichte und Film zurück, um zu diskutieren, inwiefern sich die Recherche- und Präsentationsverfahren der zeitgenössischen Found Foto-Filme auch als eine historiographische Praxis beschreiben lassen. Fast alle Filme müssen mit der Tatsache umgehen, dass sie in ihren Narrativierungsversuchen auf Lücken und Leerstellen stoßen, die mit dem vorgefundenen Material alleine nicht gefüllt werden können. In Reaktion darauf entwickeln sie unterschiedliche Strategien der Reflexion, Inszenierung oder auch Überbrückung. Weil solche Lücken von den Filmemacher*innen zum Teil auch mit fiktionalen Erzählungen gefüllt und angereichert werden, diskutiert der letzte Abschnitt des Kapitels das Verhältnis von Fakt und Fiktion.

Das dritte Kapitel widmet sich der *Mise en Scène* und damit der Frage, wie das fotografische Material filmisch angeordnet, akzentuiert und kontemplativ in Szene gesetzt wird. Im Fokus stehen zunächst die in vielen Fällen zu sehenden Hände, die das Bildmaterial vor der Kamera platzieren und mit anderen Fotos collagieren: im Folgenden werden aber auch Montage, Einstellungsdauer und Formen der Vergrößerung einzelner Bildausschnitte und Details als Verfahren diskutiert, die eine spezifische Betrachtung der Fotos nahe legen und zu der tendenziell nostalgischen, teils auratisierenden Wahrnehmung beitragen. Außerdem wird das Verhältnis zwischen Bild und Ton in den jeweiligen Filmen analysiert und die Frage gestellt, wie die verschiedenen auditiven Ebenen, zu denen Voiceover, Geräusche und Musik gehören, in Beziehung zu den fotografischen Materialien gesetzt werden. Zum Abschluss des Kapitels werden die filmischen Praktiken der Inszenierung mit den ästhetischen Aspekten des (Foto-)Albums verglichen, um die Tragfähigkeit einer partiellen Analogisierung von Fotofilm und Fotoalbum zu prüfen.

Nach der stark am Material argumentierenden Analyse der Filme, sollen die im Laufe der Arbeit verschiedentlich herausgestellten medientheoretischen und filmhistorischen Bezüge im letzten Kapitel zusammengeführt werden. Auch wenn es in einer Arbeit über Fotos im Film zunächst ungewöhnlich erscheinen mag, das Medienverhältnis erst zum Schluss theoretisch zu bestimmen, erscheint es gerade in dieser Arbeit sinnvoll: Da die hier

untersuchten Filme eine mitunter frappierende Nähe zu den theoretischen Überlegungen klassischer foto- und filmtheoretischer Texte von Walter Benjamin über Roland Barthes bis Susan Sontag aufweisen, liegt die Versuchung nahe, sie einfach als Bestätigung dieser Theorien zu interpretieren. Um die Perspektive auf das Material offen zu halten und die je spezifischen Arbeitsweisen der Filmemacher*innen angemessen zu berücksichtigen, habe ich mich stattdessen entschieden, den Vergleich zwischen theoretischen und künstlerischen Positionen ans Ende zu setzen und entsprechende Beobachtungen erst im letzten Kapitel zusammenzuführen. In diesem Zusammenhang werden außerdem Fragen nach dem Verhältnis zwischen Film und Fotografie, aber auch weiteren Medien und Formaten diskutiert, um herauszuarbeiten, welche Effekte und Wirkungen suggeriert und auch aus Zuschauer*innenperspektive wahrgenommen werden können.

Kapitel 1

Materialität und Re-Auratisierung. Über das Finden, Aneignen und Konservieren

1 Fund-Erzählungen

Natürlich sind Fotografien Kunstprodukte. Aber in einer von fotografischen Relikten übersäten Welt haben sie offenbar auch als Fundobjekte ihren Reiz, als zufällige Ausschnitte aus der Welt. Sie profitieren also gleichzeitig vom Prestige der Kunst und von der Magie der Wirklichkeit. Sie sind wolkige Gebilde der Phantasie und winzige Informationssplinter.¹⁴

Susan Sontag

Aus filmhistorischer Perspektive sind die Wiederverwendung und Aneignung gefundener fotografischer Materialien im Film zunächst nichts Neues. Bereits seit den Zwanziger Jahren wird in verschiedenen Filmgenres sowohl fotografisches als auch filmisches Material wiederverwendet und sekundär eingesetzt. Gerade die Pioniere der europäischen Avantgarde der Sechziger bis Siebziger Jahre, unter ihnen so einflussreiche Filmemacher*innen wie Chris Marker, Alexander Kluge oder Agnès Varda, experimentierten mit dem filmischen Zugriff auf fotografisches Material und orientierten sich an sowjetischen Filmemacher*innen der Zwanziger Jahre wie Dziga Vertov und Esfir Schub. Sie fungierten so auch als Vorbilder für spätere Essayfilme der Achtziger bis Neunziger Jahre, wie sie beispielsweise im Werk von Harun Farocki oder Hartmut Bitomsky zu finden sind. Ob in diesen Filmen nun Material aus öffentlichen Archiven oder Zufallsfunde verwendet wurden, ob es sich um Fotos, Filmstills oder Filmausschnitte handelte: Meist ging es bei diesen Experimenten um die Erkundung neuer Deutungsmöglichkeiten oder um das Entdecken, Aufdecken und Sichtbarmachen von bisher Ungesehenem im fotografischem Material.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit den technologischen Umbrüchen der Digitalisierung findet im zeitgenössischen

¹⁴ Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 71

Essay- und Dokumentarfilm wieder verstärkt eine Auseinandersetzung mit fotografischen Beständen und Nachlässen statt, die in diesem Kapitel im Fokus stehen wird. Dabei werden – ganz gleich, ob das Material zufällig gefunden, gezielt aufgespürt oder geerbt wurde – die Momente der Entdeckung und des Habhaftwerdens häufig als ein besonderes Ereignis inszeniert. Oft geht ihnen ein Prozess voraus, der als detektivische Ermittlung oder als abenteuerliche Schatzsuche erzählt wird, manchmal auch als vorsichtiges Tasten nach ergänzenden Puzzlestücken zu einem einzelnen Foto, das nach Vervollständigung zu verlangen scheint. Ob auf der Straße, auf dem Flohmarkt oder im Müll verortet, ob durch private Beziehungen motiviert, in Familienalben oder auf Dachböden lokalisiert oder nach planvoller Recherche in öffentlichen Archiven vollzogen: Der Fund dient meist dazu, der filmischen Erzählung einen Rahmen zu geben und der Notwendigkeit, das fotografische Material in einem Film zu konservieren, Nachdruck zu verleihen. In den folgenden Abschnitten werde ich am Beispiel einiger ausgewählter Found Foto-Filme die diversen Gestaltungs- und Inszenierungsformen der filmischen Aneignung von fotografischen Funden analysieren.

1.1 Der Zufalls-Fund

»Aus unserem Trödel ist Kunst geworden; aus unserem Abfall Geschichte«¹⁵, schreibt Susan Sontag in ihrem Buch *Über Fotografie* bereits in den Siebziger Jahren. Und auch Bernd Stiegler fasst viele Jahre später in der Zeitschrift für Fotogeschichte den zeitgenössischen Trend der künstlerischen Aneignung von Fund-Materialien zusammen:

Nun gibt es (fast) keinen Rest mehr, nahezu alles kann recycelt und in ein Kulturgut verwandelt werden. »Found Footage« ist das [...] Label, das aus Abfall Kunst zu machen verspricht. Das Spektrum reicht dabei von großangelegten künstlerischen Projekten [...] über diverse Künstlerbücher, die sich auf Flohmärkten oder bei den familieneigenen Alben bedienen, bis hin zu Onlineplattformen wie Instagram, Pinterest oder Flickr und sogar Blogs und Zeitschriften [...].¹⁶

¹⁵ Ebd., S. 71

¹⁶ Stiegler, Bernd: »Fotografie zwischen Wegwerfobjekt und Kulturgut«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 39–47, hier S. 45

Dass sich in Foto-Sammlungen, die der Entsorgung bevorstehen, außergewöhnliche Geschichten finden lassen, versuchen auch die beiden Filmemacher Sergio Oksman und John Maloof deutlich zu machen, die, glaubt man ihren Darstellungen, überraschend auf ein Korpus von fotografischem Material gestoßen sind, ohne sich konkret auf die Suche begeben zu haben.

Der Kurzfilm *A Story for the Modlins* (2012) von Sergio Oksman basiert, so beginnt die Erzählung im Voice-over des Films, auf einer Ansammlung weggeworfener und auf der Straße gefundener Dokumente der Familie Modlin. Der Filmemacher präsentiert sich als ein Erzähler, der versucht, anhand der gefundenen Materialien das Leben der Familie Modlin aus dem Off heraus zu rekonstruieren. Die zentrale Figur seiner Rekonstruktion ist Elmer Modlin, der, wie sich herausstellt, einmal ein Statist in Roman Polanskis Film *Rosemary's Baby* (1968) war und später mit seiner Frau und seinem Sohn nach Spanien umzog und dort bis zu seinem Lebensende blieb. Die Stimme aus dem Off leitet das Rätsel um den mysteriösen Statisten mit folgenden Worten ein:

One day, forty years later, hundreds of photographs, letters, and other objects that belong to Elmer Modlin and his family, turned up next to a garbage container, outside number 3, Calle Pez in downtown Madrid. That same evening, walking down that same street, I found the story of the Modlins, lying on the sidewalk like a jigsaw puzzle. This is how, just by chance, it fell into my hands, the hands of a stranger who would piece it together just as he pleased.¹⁷

Das Material wird hier als Rätsel dargestellt. Genauer: als Teile eines Puzzles, das zusammengesetzt und ergänzt werden muss. Wer waren diese Menschen, deren Fotos, Briefe und Gemälde am Ende ihres Lebens auf dem Müll landeten? Der Finder, dem der ganze Nachlass einer ihm unbekannteren Familie in die Hände fällt, wird nun zum Entdecker, der sich das Material aneignet, es vor dem Verfall und dem Verschwinden bewahrt und der verkannten Künstlerfamilie Modlin posthum erstmals zu Ruhm verhilft, ihre Hinterlassenschaft aber auch »just as he pleased« zusammensetzt.¹⁸

17 *A Story for the Modlins*, Minute 02.52

18 Ein in Bezug auf nachträgliche Strategien der Fiktionalisierung nicht unwesentliches Detail, worauf im folgenden Kapitel noch genauer eingegangen wird.

Auch dem Historiker John Maloof fällt, so erzählt er, allein durch Zufall der Nachlass einer bisher unentdeckten Künstlerin in die Hände, als er, eigentlich auf der Suche nach historischen Fotos von Chicago, eine Kiste mit Negativen ersteigert. Die Motive und Szenen, die Maloof darauf entdeckt, erinnern an den Stil klassischer *Street Photography* und stehen in ihrer Qualität den Aufnahmen von berühmten Fotograf*innen wie Diane Arbus oder Robert Frank in nichts nach.¹⁹

Wie konnte es sein, dass diese Bilder nie an die Öffentlichkeit gelangten, und wer war die Frau hinter der Kamera? Der Dokumentarfilm *Finding Vivian Maier* von 2014 erzählt eine Recherche nach dem Muster einer Detektivgeschichte, in der sich der Filmemacher auf die Suche nach der unbekannteren Fotografin macht. Um mehr über sie zu erfahren, macht Maloof zunächst die anderen Käufer*innen ausfindig, die auch bei der Auktion dabei waren und die womöglich die restlichen Kisten von Maier ersteigert haben. Diese kauft er ihnen ab, um einen Überblick über den gesamten Nachlass von Maier zu bekommen. Hierbei stellt er fest, dass sie eine obsessive Sammlerin war und nicht nur Unmengen von entwickelten und unentwickelten Fotos und Filmen aufbewahrte, sondern auch Kleidung, Schmuck, Zeitungen, Kassetten sowie zahlreiche Notizen, Bustickets und Quittungen. Nach einigen erfolglosen Internetrecherchen durchforstet er ihre Sammlung und entdeckt einen Zettel mit einer Adresse, die ihn zu Maiers ehemaligen Arbeitgeber*innen führt, durch die er herausfindet, dass Maier überraschenderweise nicht als Fotografin, sondern als Nanny tätig war.

Die Frage »Why is a Nanny taking all these photos?«²⁰, die Maloof ungläubig stellt, während er die Kamera auf sich selbst gerichtet hat, fungiert im weiteren Verlauf als Leitfaden des Films. Somit steht, sowohl bei Maloof als auch bei Oksman, nicht nur die Entdeckung außergewöhnlicher Fotos im Fokus des Films, sondern auch die Recherche nach den ehemaligen Produzent*innen und Eigentümer*innen. Wer waren die Menschen, die auf den Bildern abgebildet sind, wer waren diejenigen, die sie fotografierten, und wie konnte das ganze Material einfach vergessen werden oder auf dem Müll landen?

19 Vgl. Brammer, Robert: »Der Ruhm kommt posthum«. In: *Ortszeit*, Deutschlandfunk Kultur, 08.02.2014. Internet: https://www.deutschlandfunkkultur.de/vivian-maier-der-ruhm-kommt-posthum.1046.de.html?dram:article_id=277014. Verifiziert am 09.10.2020.

20 *Finding Vivian Maier*, Minute 5,50

Oksmans Rekonstruktion der Geschichte der Modlins ist keine, die auf den Kontakt mit Orten, Bekannten oder Angehörigen setzt. Er sucht fast nur innerhalb des Materials, indem er es, wie bei einem Puzzle, hin und her schiebt und letztendlich so zusammenfügt, dass die Anordnung ein Narrativ ergibt. Maloof hingegen begibt sich auf die Suche nach Personen, die Vivian Maier kannten, und macht Interviews mit den Mitgliedern von Familien, für die die unbekannte Fotografin als Kindermädchen arbeitete. Er geht so weit, dass er nach langen Recherchen den letzten lebenden Verwandten Maiers in einem kleinen französischen Dorf ausfindig macht. Die Reise nach Frankreich führt ihn zu einem Fotolabor, in dem sie damals ihre Fotos entwickeln ließ, und an dessen Besitzer sie sogar einen Brief geschrieben hatte. Darin bat sie ihn darum, ihre Fotos zu vergrößern und mit ihr zusammenzuarbeiten. Dieser Brief liefert Maloof, der auf der vom Film inszenierten Suche immer wieder mit der Frage hadert, ob er das nachgelassene Material überhaupt veröffentlichen dürfe, eine Legitimation dafür, dass die Fotografin selbst damit einverstanden gewesen wäre. Daraufhin beginnt er, (ohne dass klar würde, mit welchen Ressourcen er diese Arbeit finanziert) in einem Labor und mit einem Stab an Mitarbeiter*innen, die fotografischen Aufnahmen professionell entwickeln, scannen und archivieren zu lassen.

Es bedarf, wie Valentin Groebner über die Wiederaufbereitung analoger Bestände behauptet, immer einer Legitimation für die Auseinandersetzung mit Fotos, die zunächst einmal für andere Zwecke gemacht wurden:

Alle diese Fotos haben gemeinsam, dass sie nicht für die Betrachterinnen und Betrachter aus dem 21. Jahrhundert gemacht worden sind, sondern zu komplett anderen Zwecken. Erst ihre Umwidmung in heute wirksamen Treibstoff für Aufmerksamkeit – durch nachträgliche Ästhetisierung, durch Integration in aktuelle Identitätspolitik und in Strategien institutioneller Selbstdarstellung, durch Erzeugung von Kostbarkeit oder durch profitable kommerzielle Nutzung – macht es plausibel, Zeit in das Erhalten und Betrachten dieser unendlich vielen Bilder zu investieren.²¹

21 Groebner, Valentin: »Der Eisberg. Vergängliche Bilder, massenhaft«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 13–20, hier S. 17

Auffällig ist, dass die Erzählung über den Fund und die Umstände der Entdeckung, aber auch die Erzählung darüber, was entdeckt wurde, eine mindestens ebenso große Rolle spielt, wie die Auseinandersetzung mit der Frage, was auf dem fotografischen Material eigentlich abgebildet ist. Es wird zwar einerseits stetig auf das ›Außergewöhnliche‹ und ›Besondere‹ des Materials verwiesen, das von Expert*innen in der Tradition klassischer *Street Photography* verortet wird: »Vivians Work instantly had those qualities of human understanding and warmth and playfulness, that I thought this is a genuine shooter«²², sagt einer von ihnen; eine andere meint: »She had a great eye, a great sense of framing [...] Beautiful sense of light, environment. I mean, she had it all!«²³ Andererseits wird im gleichen Atemzug auf die bizarre Geschichte und die Tatsache, dass Vivian Maier ihr Leben als Kindermädchen verbrachte und ihre Bilder nie veröffentlichte, verwiesen. Dieses Vorgehen, das zwar das fotografische Werk als Ausgangspunkt nimmt, sich dann aber vor allem auf die Persönlichkeit Vivian Maiers konzentriert, wirft die Frage auf, inwiefern hier eventuell eine übergreifige Aneignung von privatem Bildmaterial stattfindet. (Dieses Problem wird weiter unten in Abschnitt 2.2 noch ausführlicher diskutiert werden.)

1.2 Der Archiv-Fund

Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet,
muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.²⁴

Walter Benjamin

Neben den filmischen Fund-Erzählungen über nachgelassenes Material, das bereits dem Vergessen überantwortet war, also im Begriff stand, weggeworfen zu werden, gibt es diejenigen Filme, die in privaten, aber auch in öffentlichen Archiven unbekanntes, kuriozes, auffälliges oder irritierendes Material entdecken.

22 *Finding Vivian Maier*, Minute 10.40

23 *Finding Vivian Maier*, Minute 10.53

24 Benjamin, Walter: »Ausgraben und Erinnern«. In: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Band 4*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, S. 400

Sofern es sich um fotografisches Material aus privaten Archiven handelt, geht es bei den Entdeckungen oft darum, der eigenen Familiengeschichte nachzugehen, wie beispielsweise in den Filmen der Filmemacherinnen Angelika Levi und Natalia Bruschtein, *Mein Leben Teil 2* (Deutschland 2004) und *El tiempo suspendido* (Mexiko 2015). Darauf, dass sich in künstlerischen Arbeiten eine zunehmende Tendenz zeigt mit Familienfotos zu arbeiten, um eine neue und andere Perspektive auf das Material zu bekommen, hat bereits Marianne Hirsch in ihrem Buch »Family Frames« deutlich gemacht:

Increasingly, family pictures have themselves become objects of scrutiny. Contemporary writers, artists, and filmmakers, as well as contemporary cultural critics, have used family photographs in their work, going beyond their conventional and opaque surface to expose the complicated stories of familial relation – the passions and rivalries, the tensions, anxieties, and problems that have, for the most part, remained on the edges or outside the family album.²⁵

Um die aus Familienalben hervorgehende kohärent oder idealisiert erscheinende Narration aufzubrechen, bedarf es dieser künstlerischen Metaebene: »Only in the context of this meta-photographic textuality and in this self-conscious contextuality can photographs disrupt a familiar narrative about family life and its representations, breaking the hold of a conventional and monolithic familial gaze.«²⁶ Und auch Roger Odin schreibt über Familienfilme, dass sie erst jenseits ihres ursprünglichen Kontexts lesbar werden: »To read a home movie as a document is to ›use‹ it for something that is not its own function.«²⁷

Sowohl Levi als auch Bruschtein arbeiten sich durch die familiären Bestände durch und rekurrieren auf fotografische Dokumente aus dem Besitz ihrer Mutter (Levi) oder Großmutter (Bruschtein), um zugleich mit der Familiengeschichte die Gewaltverbrechen aufzuarbeiten, die in beiden

25 Hirsch, Marianne: *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press, Cambridge/London 2012, S. 7

26 Ebd., S. 8

27 Odin, Roger: »Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach«. In: Karen L. Ishizuka/Patricia R. Zimmermann (Hg.): *Mining the home movie. Excavations in histories and memories*. Univ. of California Press, Berkeley 2008, S. 255–271, hier S. 261

Fällen unmittelbar damit verbunden sind: Levi verlor Familienmitglieder während des Nationalsozialismus, Bruschtein während der argentinischen Militärdiktatur. Das einzige, was von ihnen bleibt, sind die hinterlassenen Dokumente in Gestalt von Fotos, Briefen oder Film- und Videoaufnahmen: »Jene geisterhaften Spuren, die Fotografien, sorgen jetzt für die zeichenhafte Präsenz der verstreuten Angehörigen. Das Fotoalbum einer Familie bezieht sich im Allgemeinen auf die Familie im weiteren Sinne – und ist häufig alles, was davon übrig geblieben ist.«²⁸

Im Gegensatz zu diesen beiden sehr intimen Filmen von Levi und Bruschtein, finden Filmemacher*innen wie Henri-François Imbert, Eitan Efrat, Sirah Foighel Brutmann und Miranda Pennell das fotografische Material, das sie in ihren Filmen adressieren, zwar auch innerhalb familiärer Bestände, halten dabei aber ihre persönliche Geschichte weitgehend im Hintergrund oder thematisieren sie nur beiläufig: Der Film *No pasarán, album souvenir* (Frankreich 2003) von Henri-François Imbert handelt von der Suche nach fehlenden Postkarten, die eine Reihe von Karten aus einem Sammelalbum ergänzen könnten. Diese Karten entdeckt Imbert in einem Album im Haus seiner Großeltern in einem französischen Dorf namens Le Boulou in den Pyrenäen nahe der spanischen Grenze: Die nummerierten Postkarten zeigen fotografische Aufnahmen von Geflüchteten aus dem Spanischen Bürgerkrieg, die Ende der Dreißiger Jahre in der Nähe von Le Boulou in einem Internierungslager untergebracht wurden. Imbert macht sich auf die Suche nach den fehlenden Postkarten der Serie, um so die Geschichte der vergessenen und in der offiziellen französischen Geschichtsschreibung verschwiegenen Lager erzählen zu können.

Auch das Künstlerpaar Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutman verwendet für seine Filme das private Archiv des Vaters der Filmemacherin, des Fotografen André Brutman. Sie inszenieren einen Teil des dort vorgefundenen Materials für den Film *Journal* (2013) in Form einer Ausstellung, in dem Film *Printed Matter* (2011) hingegen durch nacheinander aufgelegte Negativstreifen auf einem Leuchtkasten, die abgefilmt werden, um so das auf den Fotos Abgebildete in den Blick zu rücken. Im ersten Film sind dies die Blicke verschiedener Besucher*innen auf eine im Museum Yad Vashem in Jerusalem ausgestellte Fotografie, die KZ-Häftlinge in einer Baracke zeigt. Im zweiten ist es das Nebeneinander von privater Familiengeschichte

28 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 14

und journalistischer Fotografie, das den Aufnahmen aus der Zeit der ersten und zweiten Intifada, der Ermordung von Yitzhak Rabin und der Zeit von Saddam Husseins Raketenangriffen auf Israel eingeschrieben ist. Zwischen die journalistischen Fotos eingeschoben finden sich auf den Negativstreifen immer wieder Aufnahmen aus der Kindheit von Foighel Brutmann und ihrem Bruder sowie Fotos ihrer Mutter, die sie in familiären und privaten Situationen zeigen.

Eine Verflechtung zwischen individueller und kollektiver Vergangenheit ist auch in dem Film *The Host* (Großbritannien 2016) von Miranda Pennell zu entdecken. Ausgangspunkt des Films ist ein Buch, das die Filmemacherin im Nachlass ihrer Eltern findet. Es trägt den Titel *Eastern Odyssey* und besteht aus einer Sammlung von reproduzierten, handschriftlichen Briefen, die ein junger Geologe namens Christian O'Brien in den Dreißiger Jahren während seiner Tätigkeit im Iran verfasste. Das Buch enthält eine Widmung an die Mutter Pennells und führt die Filmemacherin zu Joy O'Brien, der Frau des Autors, die beide nach den Pennells in jenem Haus in Teheran lebten, in dem die Filmemacherin ihre Kindheit verbrachte. Ihr Vater hatte dort für die britische Anglo-Iranian Oil Company (AIOC) gearbeitet. Pennells Faszination für das Foto auf dem Cover des gefundenen Buches, das eine Pyramide zeigt, führt sie schließlich ins BP-Archiv, wo sie nach weiteren Fotos sucht. Die Suche im Archiv wird nun zum eigentlichen Thema des Films, inszeniert als ein Prozess der Recherche, bei dem das Archiv als Labor figuriert, in dem Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt werden können und in dem es neben der Suche nach historischer Evidenz auch um die Verortung der eigenen Biografie innerhalb einer Kolonialgeschichte geht. Dies zeigt sich vor allem anhand der eigenen Familienfotos, die Pennell gegen Ende des Films mit den Archivbildern verknüpft.

Ähnlich geht Pennell in ihrem vielfach ausgezeichneten Kurzfilm *Why Colonel Bunny Was Killed* (Großbritannien 2010) vor, in dem sie sich – wenn auch aus einer größeren Distanz und nicht anhand von fotografischem Material aus Familienbeständen – einem ihrer entfernten Verwandten nähert und einige seiner privaten Dokumente als Ausgangspunkt verwendet. Die Texte, die der medizinische Missionar Dr. T.L. Pennell um 1906 während eines Aufenthalts an der afghanischen Grenze verfasst hat, werden in der Montage mit Fotos von anderen Missionaren, die Pennell aus verschiedenen Archiven in London zusammengetragen hat, verknüpft. Im Gegensatz

zu den bislang erwähnten Filmen geht es in *Why Colonel Bunny Was Killed* allerdings weniger um den Fund des fotografischen Materials als um das Finden von etwas, das sich innerhalb des Materials verbergen könnte. Die Prämisse ist, dass diese verborgenen Einzelheiten, Informationen und Facetten bisher noch nicht wahrgenommen wurden, da das Material einst für andere Zwecke angefertigt und archiviert wurde. Pennells filmischer Zugriff besteht folglich vor allem darin, Details der Fotos herauszustellen und sie mit Details in anderen Fotos zu assoziieren, um einen Zusammenhang, eine Bedeutung herzustellen, die zunächst noch nicht sichtbar ist:

Archives are only as interesting as the questions you bring to them. In practice it's a mixture confronting both the tedium of repetition, and the fascination of small and surprising revelations. The real discoveries occur in the process of making connections between seemingly disparate fragments.²⁹

In beiden Filmen Pennells offenbart sich innerhalb der Montage das Verhältnis zwischen den britischen Kolonisatoren oder Unternehmen und der jeweiligen kolonialisierten Bevölkerung, indem Pennell durch Zoombewegungen in das Bild hinein oder aus dem Bild heraus, durch Fragen aus dem Off oder durch langes Fokussieren bestimmter Einzelheiten akzentuiert, was zuvor im fotografischen Bild unsichtbar war oder in seiner Betrachtung keine Rolle gespielt hat. (Mit der Narrativierung und Anordnung des fotografischen Materials in den bisher genannten Filmen werden sich das zweite und das dritte Kapitel noch sehr viel eingehender beschäftigen.)

Zusammenfassen lässt sich hier, dass der Prozess des Findens und Entdeckens in Filmen, die mit Archivmaterial arbeiten, in das fotografische Bild hinein verlagert wird, um diesen dann als Ausgangspunkt einer Erzählung zu nutzen, die dann an weitere Funde und Entdeckungen anknüpfen kann.

29 Pennell, Miranda: »Miranda Pennell on The Host: ›Selective memory and partial remembrance is a problem‹«. In: *BFI*, 07.02.2018. Internet: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/miranda-pennell-host-selective-memory-partial-remembrance-problem>. Verifiziert am 08.10.2020.

1.3 Der assoziative Fund

Eine weitere Form des inszenierten Fundes ist das assoziative Finden, bei dem Entdeckungen erst im Zuge der filmischen Montage und durch die Kontextualisierung der heterogenen Materialien zum Vorschein kommen. Als Beispiele für diese Form können die Essayfilme *November* (Deutschland 2004) von Hito Steyerl und *Kirik Beyaz Laleler*³⁰ (Deutschland/Türkei 2013) von Aykan Safoğlu dienen. In beiden Filmen steht die Verknüpfung der eigenen Biografie mit einer anderen im Vordergrund.

Steyerl findet das Material, an dem sich die Erzählung in *November* orientiert, in ihrem eigenen Bildarchiv: Es handelt sich um einen von ihr selbst gedrehten feministischen Martial-Arts-Film auf Super 8 aus den Achtziger Jahren, in dem sie und ihre Freundin Andrea Wolf die Hauptrollen spielen. Steyerl glaubt, aus den frühen kämpferischen Gesten und Posen, die ihre Freundin in diesem Film einnimmt, deren zukünftiges politisches Engagement herauslesen zu können. Im Fall von Wolf bestand dieses Engagement darin, mit Anfang Dreißig als Kämpferin für die PKK in die kurdischen Gebiete zwischen der Türkei und dem Nordirak zu gehen, wo sie schließlich 1998 von türkischen Truppen getötet wurde. Neben dem Martial-Arts Film dient als ein weiterer assoziativer Bezugspunkt ein in kurdischen Kreisen kursierendes Foto der Freundin, auf dem diese als revolutionäre Märtyrerin zu sehen ist. In einem Kino, neben dem Plakat eines Sexfilms, entdeckt Steyerl das Gesicht von Andrea Wolf abgedruckt auf einem Plakat »just like another Pin-Up«³¹ wie sie aus dem Off formuliert. An dieser Stelle beginnt, markiert durch einen eingeblendeten Zwischentitel, ein Exkurs über Gesten und Posen: Videoaufnahmen von tanzenden und posierenden Frauen in Unterwäsche, durchweg in Schwarzweiß und in schlechter Qualität, werden abgelöst von Filmausschnitten, in denen Männer von Pin-Up Girls zusammengeschlagen werden. Besonders die Figuren aus Russ Meyers *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (USA 1965), so Steyerl aus dem Off, dienen ihr und Wolf bei der Gestaltung ihres frühen Films als Inspiration und Vorlage für ihre eigenen Posen als Martial-Arts-Kämpferinnen.

So findet Steyerl ausgehend von ihrem eigenen Film, den sie zwanzig Jahre zuvor gedreht hat, eine Verbindung zu dem Foto einer Jugendfreun-

30 Die englische Übersetzung des Titels lautet *Off-White Tulips*.

31 Steyerl aus dem Off in: *November*, Minute 03.57

din als kriegerischer Ikone und dann über die Motive der Pin-Up-Girls und die Appropriation ihrer Posen wieder zurück zu den Bildern auf Super 8. Dieses Narrativ dient offensichtlich weniger dafür, den Fund einer in sich geschlossenen Sammlung in Szene zu setzen, sondern vielmehr, um die Inszenierung einer Serie von Entdeckungen in einer Material-Montage zu ermöglichen, die von einer Assoziation zur nächsten führt, und so einen Zusammenhang herstellt.

Auch Aykan Safoğlu verknüpft in *Kirik Beyaz Laleler* seine eigene Biografie mit der einer anderen Person, indem er fotografisches Material von James Baldwin aus der Zeit, die dieser in den Sechziger Jahren in Istanbul verbrachte, mit privaten Fotos der Familie Safoğlu in Beziehung setzt. Hinzu kommt noch Material aus der türkischen Musik- und Popgeschichte, über die Ölkrise und die US-amerikanische Fernsehserie *Dallas*. Die Heterogenität des Materials, das aus einzelnen analogen und digitalen Fotografien, Pass- und Polaroidfotos, ausgeschnittenen oder abfotografierten Fotografien aus Büchern, Postkarten, Zeitungs- und Zeitschriftenauschnitten, Buchseiten und Zeichnungen besteht, verweist auf eine Vielzahl von Funden, die in einer Assoziationskette nach und nach zu einem Puzzle zusammengefügt werden.

Auch in dieser assoziativen Montage werden, ähnlich wie in Steyerls Film *November*, neue Zusammenhänge sichtbar, indem zum Beispiel eine doppelte Migrationsgeschichte erzählt wird: die Migration Baldwins in die Türkei und die des Filmemachers nach Deutschland viele Jahre später. Darüber hinaus geht es aber auch um das Migrieren und Aneignen von Bildern und Wörtern: Wörter wie beispielsweise *Zenci*, eigentlich ein rassistisches Wort, das verwendet wurde, um Baldwin in einem Zeitungsartikel als schwarz zu kennzeichnen. Auch den Spuren von Objekten geht Safoğlu nach, indem er beispielsweise der Geschichte der Tulpen bis in den Iran folgt, um sich so der Tulpenzeit³² anzunähern: »Die Form migriert auch. Und wir vergessen so viel, wir tendieren zum Vergessen. Niemand würde bei Tulpen heute an den Iran denken. Aber die persische Kultur hatte über

32 ›Tulpenzeit‹ oder ›Tulpenära‹ ist eine nachträgliche Bezeichnung für eine bestimmte Epoche der Geschichte des Osmanischen Reiches im frühen 18. Jahrhundert, die »durch einen wachsenden kulturellen Einfluss des Westens« und die »Zurschaustellung eines von Vergnügungssucht gekennzeichneten Lebensstils der höfischen Eliten« geprägt war. Günay, Cengiz: *Geschichte der Türkei. Von den Anfängen der Moderne bis heute*. Böhlau, Köln u. a. 2012, S. 51

Jahrhunderte wesentlichen Einfluss auf die osmanische Kultur.«³³ Um diesem Vergessen entgegen zu wirken, werden die Fundstücke in *Kirik Beyaz Laleler* als Puzzlestücke, als Relikte aus einer anderen Zeit inszeniert und assoziativ in der Montage miteinander in Beziehung gesetzt, um auf diesem Weg eine neue Sichtbarkeit zu erhalten.

Auch wenn mit der Typologie des Zufallsfundes, des Archivfundes und des assoziativen Fundes sehr verschiedene Narrative verbunden sind, zeigen sich im Vergleich einige Gemeinsamkeiten und Parallelen darin, wie die Entdeckung des fotografischen Materials diskursiviert und inszeniert wird: In allen Filmen dienen die Funde zunächst als Ausgangspunkt, um eine Erzählung in Gang zu bringen. Hier sind sie, die Fotos, ersteigert auf einer Auktion, gefunden auf der Straße, im eigenen oder im öffentlichen Archiv oder im privaten Fotoalbum. Fotos oder Abzüge, denen zunächst keine Beachtung geschenkt wurde, denen aber jetzt, dank der Filmemacher*innen, wieder eine Bedeutung zugeschrieben wird. Es handelt sich, so die implizite Unterstellung aller Filme, bei dem fotografischen Material keinesfalls um gewöhnliche oder generische Fotos, auch weil man es mit letzten Kopien, letzten Fotos oder ganzen Vermächtnissen zu tun haben könnte, die auf etwas verweisen, das sonst ganz vergessen würde: Geliebte Menschen, unbekannte Künstler und Künstlerinnen oder politische und historische Zusammenhänge, die sich erst durch genaueres Hinsehen entdecken lassen.

2 Formen der Bild-Aneignung – Rettungen, Erbschaften, Zeugnisse

2.1 Tendenzen und Probleme zeitgenössischer Aneignungen

Über die filmische Aneignung privater Fotos und Filmaufnahmen, schreibt Alexandra Schneider:

Privataufnahmen und Familienfilme bis hin zu digitalen Home-Videos sind an vielen Orten zum Stoff von Dokumentarfilmen geworden, zu

33 Safoğlu, Aykan/Heidenreich, Nanna: »Eine Form migriert. Aneignung und Übersetzung in Aykan Safoğlus Essayfilm *Kirik Beyaz Laleler* (Off-White Tulips, TR/D 2013). Ein Gespräch zwischen Nanna Heidenreich und Aykan Safoğlu«. In: *Frauen und Film*, Heft 67, Stroemfeld, Frankfurt a. M. 2016, S. 113–124, hier S. 118

Ego-Dokumenten, die durch die Übersetzung in die Form des reflektierten Dokumentarfilms über den privaten Zusammenhang hinaus mit Relevanz versehen (oder mit Relevanzbehauptungen aufgeladen) werden.³⁴

Auch in allen hier untersuchten Filmen verwenden die Filmemacher*innen Bildmaterial, Dokumente und Erzählungen, die sich auf andere Personen beziehen und sich im Besitz anderer Personen befunden haben und nun mit Bedeutung aufgeladen werden. In allen Fällen, auch jenen, in denen der filmische Zugriff auf die Fundstücke scheinbar dem Willen der Protagonist*innen entspricht, handelt es sich um eine Aneignung des Materials. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach Legitimität, Angemessenheit und Transparenz solcher Aneignungen von Film zu Film ganz unterschiedlich. Es macht einen Unterschied, ob die Filme sich auf Privatpersonen und deren Leben oder auf historische Ereignisse und Zusammenhänge konzentrieren; nicht unwichtig ist außerdem, ob es sich bei dem verwendeten Material um intime und private Momentaufnahmen, um Amateurfotos oder um historische Dokumente handelt. In zahlreichen Filmen ist allerdings eine Material-Mixtur anzutreffen, bei der sich diese Kategorien nicht klar trennen lassen, weil individuelle und historische Erzählungen, intime und ikonische Bilder und private und öffentliche Bestände aufeinander bezogen werden und ineinander verschränkt sind. Die hier untersuchten Filme thematisieren Kapitel der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, wie den britischen Kolonialismus in Afghanistan und im Iran (*Why Colonel Bunny Was Killed* und *The Host*), vergessene Internierungslager in Frankreich (*No pasarán, album souvenir*), die erste und die zweite Intifada (*Printed Matter*), die argentinische Militärdiktatur (*El tiempo suspendido*) oder den Holocaust (*Journal, Mein Leben Teil 2*).

Betrachtet man den filmischen Zugriff auf das fotografische Material im Kontext der Filmgeschichte und im Vergleich zu älteren Dokumentar- und Essayfilmen, stellt sich die Haltung der zeitgenössischen Filmemacher*innen gegenüber dem vorgefundenen Foto insgesamt als sehr viel unkritischer dar, als etwa der Umgang in den Filmen von Alexander Kluge, Chris Marker oder Hollis Frampton aus den Sechziger bis Achtziger Jahren. Um diese Beobachtung zu veranschaulichen, möchte ich im Folgenden kurz auf einige

34 Schneider, Alexandra »Ta-Ta Ta-Ra-Ta-Ta Ra-Ra. 1991 – Kompressionsformate und Memoryscapes«. In: Ute Holl/Mathias Wittmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen und Erinnerung*. Diaphanes, Zürich/Berlin 2014, S. 301–320, hier S. 302

kanonische Beispiele verweisen, die im Verlauf der nächsten Kapitel immer wieder eine Rolle spielen werden und in denen fotografisches Archivmaterial vor allem zur Erzeugung von Zweifeln an der Evidenz der fotografischen Aufnahme und zur Irritation von Sehgewohnheiten eingesetzt wurde.

Darunter ist zum Beispiel Alexander Kluges erster Film *Porträt einer Bewährung* (1964), in dem der Filmemacher ausschließlich anhand von fotografischem Archivmaterial ein fiktionales Porträt eines Polizisten im Nachkriegsdeutschland der Fünfziger Jahre entwirft. Ein weiterer Film ist der wahrscheinlich bekannteste aller Fotofilme, *La Jetée* (1962) von Chris Marker, in dem zusätzlich zu den für den Film produzierten Fotos einige Archivbilder des Zweiten Weltkrieges zu sehen sind, um einen fiktiven Dritten Weltkrieg bildlich darzustellen. Fotos aus privaten Beständen werden bereits in den Siebziger Jahren in Hollis Framptons *Nostalgia* (1971) eingesetzt, um vor laufender Kamera einzeln und nacheinander verbrannt zu werden. Und auch die Essayfilme von Agnès Varda und Harun Farocki aus den Achtziger Jahren nehmen der Fotografie gegenüber eine viel skeptischere und zweifelndere Haltung ein. Dies geschieht etwa, indem sie die Bilder nicht als Zeugnisse verwenden, sondern als Ausgangspunkt für Fragen nach dem, was die Fotografie nicht zeigen kann. Neben *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) von Farocki ist dies in *Ulysse* (1982) von Varda zu beobachten, in dem die Filmemacherin einem Foto, das sie zwanzig Jahre zuvor gemacht hat, nachgeht und im Zuge ihrer Recherche die Inkongruenz zwischen den Erinnerungen aller Beteiligten vorführt.

Unter den zeitgenössischen Filmen lässt sich eine solche kritische, das Material hinterfragende und foto-skeptische Position am ehesten noch in *November* von Hito Steyerl erkennen. Ein Film, in dem es viel weniger um die Rettung und Bewahrung von fotografischem Material geht als um dessen Transformation und Manipulation. Steyerl setzt sich in *November* kritisch mit dem fotografischen Porträt als Ikone und seiner Verwendung als Mittel zu propagandistischen Zwecken auseinander, indem sie anhand von Foto- und Filmmaterial den Weg ihre Freundin nachzeichnet und erzählt, wie diese von der zunächst fiktiven Märtyrerin in einem selbstgedrehten Super-8-Film zu einer ermordeten Kämpferin und später einer Märtyrerin auf real existierenden kurdischen Plakaten wird. Auch eine Aufnahme von Steyerl selbst, die sie auf einer Demonstration gegen den Irak-Krieg mit einer Fackel und dem Plakat der Freundin in der Hand zeigt, verselbständigt sich und erscheint ohne Zutun der Filmemacherin prominent in

einer Fernsehreportage. Aus dieser Reportage geht nicht hervor, dass sie auf dieser Demonstration eigentlich nur als Kamerafrau im Rahmen einer Auftragsarbeit anwesend war. Es geht also in *November* um einen kritischen Blick auf die Fotografie und ihre Funktion in der Ikonen- und Mythenbildung, selbst wenn der Film sich auch um die Erinnerung und um die bildlichen Restbestände einer Freundschaft dreht.³⁵

In vielen anderen der hier diskutierten Filme, wie etwa *A Story for the Modlins*, *Finding Vivian Maier*, *No pasarán*, *album souvenir*, *The Host*, *El tiempo suspendido* oder *Printed Matter* werden die Fotografie und ihr Vermögen zur Abbildung historischer Ereignisse und Situationen zwar an manchen Stellen angezweifelt oder hinterfragt. Dies geschieht jedoch im Rahmen eines tendenziell unkritischen Zugangs, der das gefundene und »gerettete« Material zur Rarität und zur Antiquität erhebt. Die Fotos fungieren als letztes Zeugnis, als Fundstück oder Puzzleteil, das vervollständigt und bewahrt werden muss. Indem die Filmemacher*innen sich in der Rolle derjenigen inszenieren, die das fotografische Material gefunden und gerettet haben, tritt eine stark personalisierte Perspektive in den Vordergrund, zumal sie oft eigene Privatfotos hinzuziehen und so ihre individuelle Lebensgeschichte mit einbeziehen und zu den gefundenen Fotos ins Verhältnis setzen.

Darüber hinaus ist im Vergleich der zeitgenössischen Dokumentar- und Essayfilme mit ihren Vorläufern zu beobachten, dass derzeit in kaum einem Film aus dem hier vorgestellten Spektrum mit selbstproduzierten Fotografien gearbeitet wird. Wo Chris Marker, Hollis Frampton oder Agnès Varda in den Sechziger bis Achtziger Jahren oft eigenes, mal »reaktiviertes«, mal direkt für den Fotofilm produziertes Material verwenden, präsentieren die Filme aus den letzten beiden Jahrzehnten fast immer Material, das bereits existierte und lange vor dem entsprechenden Filmprojekt vorhanden gewesen ist:

By the end of the twentieth century, the problem was no longer how to create a new media object such as an image; the new problem was how to find an object that already exists somewhere. If you want a particular image, chances are it already exists – but it may be easier to create one from scratch than to find an existing one.³⁶

35 Vgl. Steyerl, Hito: »Das brennende Rumoren. Diagonale 2005. Interview mit Hito Steyerl von Olaf Möller«. In: #009. Internet: <https://2005.diagonale.at/releases/de/uploads/materialien/november9.pdf>. Verifiziert am 08.10.2020.

36 Manovich, Lev: *The Language of Media*. The MIP Press, Massachusetts 2001, S. 35

Die Masse der analogen Medien, die in den letzten einhundertfünfzig Jahren produziert wurden: Fotos, Kassetten, Filme und Videos, die nun durch die computerbasierten Medien abgelöst werden, stellt vor die Herausforderung, die medialen Bestände irgendwie aufzubewahren, zu sichern oder zu archivieren. Das Material der post-analogen Ära, das aus konvertierten und neuen digitalen Daten besteht, bedarf wiederum ganz anderer Archivierungsprozesse.³⁷ Innerhalb dieser medienkulturellen Transformationsprozesse scheint die Suche nach (oder die unerwartete Konfrontation mit) den analogen, bereits irgendwo existierenden Objekten von einer besonderen Dringlichkeit geprägt zu sein. Die analogen Bestände scheinen auf die zeitgenössischen Künstler- und Filmemacher*innen einen größeren Reiz auszuüben als die Produktion neuer technischer Bilder. Dies ist immer auch im Zusammenhang mit der wiederholt thematisierten Vergänglichkeit älterer Bilddokumente zu sehen.³⁸ (Der neue Status des Analogem im Verhältnis zum Digitalen wird weiter unten in Abschnitt 3 noch einmal eingehend erläutert werden.)

2.2 Aneignung als Rettung

Jeder Dokumentarfilm impliziert immer auch einen Aushandlungsprozess in der Beziehung zwischen den Filmemacher*innen und den Gefilmten,

in dem sich Individuen zueinander verhalten und kommunikative Rollen einnehmen. Die Akteure vor der Kamera [...] mögen adressiert werden als Opfer politischer Unterdrückung oder ökonomischer Ausbeutung, denen eine Stimme verliehen werden soll, sie mögen zu Komplizen im dokumentarfilmischen Prozess werden oder sich als ein Gegenüber erweisen, an dem der Filmemacher sich reibt oder gegen das er anrennt – und immer sind sie zugleich auch Darsteller ihrer selbst, die das Recht auf Gestaltung des eigenen Bilds für sich in Anspruch nehmen.³⁹

37 Vgl. Ebd.

38 Vgl. Elsaesser, Thomas: »Die Geschichte, das Obsolete und der *found footage* Film«. In: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Vorwerk 8, Berlin 2016, S. 135–155, hier S. 150 ff.

39 Hartmann, Britta/Selck, Inga: »Editorial«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 25, Nr. 1, Marburg 2016, S. 5–12, hier S. 6

Wie verhält sich diese Aushandlung jedoch bei Filmen, die mit gefundenem Material arbeiten, das den Gestalter*innen eine entsprechende Interaktion »erspart«? Die in dieser Studie untersuchten Filme entstanden, abgesehen von wenigen Ausnahmen, hauptsächlich im Modus der Postproduktion, das heißt: im Schnitt und in der nachträglichen Bildbearbeitung. Zwar standen die Abgebildeten einmal vor einer Kamera, nur war es eben nicht die Kamera der Filmemacher*innen. Da die meisten Protagonist*innen bereits verstorben sind, können sie ein Recht auf Gestaltung und Mitbestimmung nicht mehr in Anspruch nehmen. Auch eine »Einverständnis-erklärung« kann nicht mehr unterschrieben und ein Einspruch gegen die Verwendung und Kontextualisierung des fotografischen Materials nicht mehr erhoben werden.

Den auf den Fotos abgebildeten Personen werden durch den filmischen Zugriff unterschiedliche Rollen zugewiesen, darunter die von Repräsentanten, Opfern oder Zeugen einer überindividuellen Geschichte. Aber es gibt kein kommunikatives Setting, in dem Widersprüche oder Unstimmigkeiten zwischen ihrer Perspektive und der Darstellung durch die Filmemacher*innen diskutiert werden könnten. Letztere können zwar ausdrücklich auch auf Lücken und Inkongruenzen verweisen und Beobachtungen zu möglichen Widersprüchen in der Verwendung des fotografischen Materials formulieren; ein Feedback durch die Abgebildeten wird aber notwendig ausbleiben. Die Reflexion, mitunter auch kritische Reflexion, des Umgangs mit dem Material und deren ästhetische Vermittlung liegt somit in der Verantwortung der Filmemacher*innen.

Betrachtet man den Umgang der Filmemacher*innen mit ihren fotografischen Fundstücken genauer, dann fällt auf, dass sich der jeweilige Gestus in einem Spannungsfeld zwischen Rettung, Aneignung und Transformation situiert. Hier werden zunächst die Rettung des Materials sowie die Präsentation des Fundes zu Ereignissen, die nun im Rahmen des Films narrativiert, in Szene gesetzt und memoriert werden. Dabei betonen die Filme immer die Notwendigkeit des filmischen Recherche- und Bewahrungsprojekts selbst: Besonders die Filme *Finding Vivian Maier* und *A Story for the Modlins*, die sich auf Material beziehen, das zum Zeitpunkt der Entdeckung kurz davor stand, »entsorgt« zu werden, inszenieren die Rettung des Materials als ein Projekt, das erzählt werden muss, um den bisher nicht beachteten Fotos eine gebührende Aufmerksamkeit zu erweisen.

Was zunächst als Hommage erscheinen mag, ist jedoch nur zum Teil altruistisch. Nicht nur hat der Filmemacher Sergio Oksman einen Film aus dem fotografischen Material der Modlins gemacht, auch der eigentliche Finder Paco Goméz betreibt mit den entsprechenden Fotos bereits ein jahrelanges, noch andauerndes Projekt: Er veröffentlichte ein Buch, kuratierte Ausstellungen mit den Gemälden von Margret Modlin und entwickelte eine *Modlin-App*, mit der Interessierte selbst das Material in einer Art Spiel durchforsten und individuell zusammenstellen können.⁴⁰ Im Gegensatz zu Oksman, der die Modlins als eine zurückgezogene Familie darstellt, präsentiert Goméz überraschenderweise auch Fotos, die sie außerhalb ihrer Wohnung, auf Reisen, auf der Straße und unter Freunden zeigen. Dennoch vermittelt Goméz, genau wie Oksman, das Bild einer verschrobenen, exzentrischen Künstlerfamilie, deren Wunsch, berühmt zu werden, zu Lebzeiten unerfüllt bleiben musste und erst durch die posthume Narration erfüllt werden kann.⁴¹

Trotz der faszinierenden Qualitäten des Materials und der gekonnt und spannend inszenierten filmischen Rekonstruktion einer möglichen Version des Lebens der Familie, erscheinen die Selbstinszenierung der Finder und das Marketing, das der Umgang mit dem Material in Folge des Projekts begleitet, problematisch. Auf der Homepage von Paco Goméz wird in einem hochdramatischen Trailer die heroische Tat des Finders beschworen, der Familie ihren lang gehegten Traum zu erfüllen. Diese Selbstinszenierung einer rettenden Instanz geht mit dem Anspruch einher, das Material nach Belieben zu deuten und zu interpretieren, um ein Narrativ zu erzeugen. Dadurch nehmen sowohl der Fotograf Goméz als auch der Filmemacher Oksman in ihren Inszenierungen eine auktoriale Erzählposition ein. Diese zeichne sich, so die Erzähltheoretiker Martínéz und Scheffel, die sich auf den Literaturtheoretiker Stanzel beziehen, durch »die Vorherrschaft einer Allwissenheit suggerierenden Außenperspektive und sekundär durch die

40 O. A.: »App Los Modlin«. In: *Nophoto*, Internet: <http://nophoto.org/app-los-modlin>. Verifiziert am: 08.10.2020.

41 Das geht auch aus dem Fernsehbeitrag *Una vida encontrada en la Basura* hervor in dem Paco Goméz zusammen mit seinem Kollegen Jonas Bel noch einmal die Dringlichkeit, dem Wunsch der Familie nach Ruhm und Anerkennung posthum nachzukommen, betont. Vgl. O. A.: »Una Vida Encontrada en la Basura«. In: *Madrid Directo*, Telemadrid, ohne Datum. Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=YM ygSvxlJ0>. Verifiziert am 08.10.2020.

Anwesenheit einer Erzählerfigur sowie die Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren«⁴² aus. Diese allwissende Perspektive wird jedoch erst auf den zweiten Blick deutlich, beziehungsweise wird suggeriert, dass sich der Erzähler in *A Story for the Modlins* oder *Finding Vivian Maier* dieser nicht bewusst ist, da er zunächst eine vermeintlich subjektive Haltung einnimmt, wenn er es sich zur selbst erklärten Aufgabe macht, die unbekannte Familie Modlin oder die Fotografin Vivian Maier posthum berühmt zu machen. Unbewusst vor allem deshalb, weil beispielsweise Maloofs Perspektive auf den Fund als eine sehr persönliche und vor allem zögernde Haltung inszeniert wird. Diese entwickelt sich jedoch im Verlauf zu einer klassisch auktorialen Position, aus der heraus Maloof mit Sicherheit behauptet, dass sich hinter Maier eine großartige Künstlerin verbirgt. Und obwohl ihn, seiner Darstellung zu Folge, zunächst keines der großen Kunstmuseen, bei denen er anfragt,⁴³ in diesem Projekt unterstützen will, lässt er sich dennoch nicht davon abhalten, Maiers Fotos professionell zu entwickeln und zu verkaufen, ihr Werk in Galerien und Ausstellungen unterzubringen, ein Buch über sie zu veröffentlichen und schließlich den Film *Finding Vivian Maier* zu realisieren. Seine Mission sei es, so sagt er im Film, das Werk Maiers in die Geschichtsbücher eingehen zu lassen: »My mission is to put Vivian in the history books«⁴⁴. Zu diesem Zweck werden bekannte Fotograf*innen und Journalist*innen interviewt und bestätigen die Professionalität der von Maloof entdeckten Bilder, Maiers »gutes Auge«, ihren Sinn für Humor oder für die Tragik des Lebens.⁴⁵

Eine Journalistin bemerkt jedoch: »Something was wrong. There is a piece of the puzzle missing.«⁴⁶ Die Frage, warum seine Protagonistin ihre Fotos nie veröffentlichte und stattdessen als Nanny arbeitete, lässt Maloof nicht los. In den folgenden Recherchen wird Maier, ähnlich wie die Modlins, als eine zurückgezogene, verschrobene und exzentrische Existenz stilisiert. Auch ihre ehemaligen Arbeitgeber*innen beschreiben sie vor der

42 Martínéz, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. C.H. Beck, München 2005, S. 92

43 Es handelt sich dabei u. a. um Museen wie das MoMA in New York oder die Tate Modern in London, deren Ablehnungsbriefe im Film präsentiert werden. Vgl. *Finding Vivian Maier*, Minute 08.26.

44 *Finding Vivian Maier*, Minute 09.58

45 *Finding Vivian Maier*, Minute 11.12

46 *Finding Vivian Maier*, Minute 12.07

Kamera als »paradoxical«, »mysterious« und »bold«. Ihr unzeitgemäßer Kleidungsstil und ihre künstlerische Betätigung hätten nicht mit den gängigen Vorstellungen von einer Nanny zusammengepasst. Erst recht gelte dies für ihre mysteriöse Vergangenheit und die Unklarheiten über Maiers Identität: Obwohl sie Amerikanerin war, hatte sie einen französischen Akzent. Sie nannte sich mal Smith, mal Maier, mal einfach nur Viv; sie wechselte die Schreibweise ihres Namens: Maier, Meyer oder Mayer.

»I am sort of a spy«, so zitiert sie ein ehemaliger Bekannter, »I am the mysterious woman«, sagt sie über sich selbst auf einer ihrer Tonaufnahmen. Als Maloof einen Ahnenforscher trifft, lässt er sich von diesem bestätigen, dass nicht nur Vivian, sondern auch der Rest ihrer Familie als Einzelgänger*innen zu betrachten seien: »All of them seem to be private. All of them seem to want nothing to do with the rest of the family. All of them seem to be disconnected from the remainders of their family.«⁴⁷

Diese Stilisierung zur einsamen, solitären Figur steht allerdings in gewissem Widerspruch zu der Annahme, dass Maier die Aufmerksamkeit, die ihr durch Maloofs Filmprojekt zuteil wird, begrüßt oder gewünscht hätte. »She might have seen this as a kind of an intrusion«⁴⁸, sagt einer ihrer ehemaligen Arbeitgeber im Interview. Und eine Freundin von Maier ist sich sicher: »She would never let this happened, had she'd known about it. No ... she never ... that were her babies. She wouldn't have put her babies on display!«⁴⁹ Und eine weitere Arbeitgeberin sagt: »I think she'd like her artwork to be honored, but I don't think she personally would have liked being in the limelight.«⁵⁰

Trotz Maloofs eigener, im Film formulierten Unsicherheit über die Legitimität des Projekts, Vivian Maiers Fotos zu präsentieren und Recherchen über ihr Leben in Szene zu setzen, hat er sich offensichtlich dafür entschieden, das Material bekannt zu machen und filmisch zu inszenieren. Der bereits erwähnte Brief, den Maier nach Frankreich schickte, bestätigt ihm, dass sie diese Bilder nicht nur für sich selbst gemacht hat, und wird von ihm als Legitimation präsentiert, ihr fotografisches Werk zu veröffentlichen:

47 *Finding Vivian Maier*, Minute 38.44

48 *Finding Vivian Maier*, Minute 35.46

49 *Finding Vivian Maier*, Minute 36.19

50 *Finding Vivian Maier*, Minute 36.14

Previously we thought Vivian had no intention to having anybody else print her work or show her work. This letter proves that assumption wrong. Vivian knew she was a good photographer and she knew that these photographs were good. She wanted to show them to people. She may not have had that happened while she was alive, we are doing it now.⁵¹

Im letzten Drittel des Films rückt Maiers Werk dann aber verstärkt in den Hintergrund und es geht maßgeblich um das Ergründen ihrer Person. Je mehr Personen sprechen, die Maier kannten, desto mehr erscheint sie plötzlich nicht mehr als die liebenswerte, neugierige Nanny mit Hang zu Kuriositäten. Einige berichten davon, dass sie als Kinder unter ihr als Nanny gelitten hätten, andere, dass sie psychisch krank gewesen sei. Diese Wende hin zur Anekdoten- und Legendenbildung wirft die Frage auf, wie notwendig die Erzählung des ›mysteriösen Kindermädchens‹ ist, um das Werk überhaupt erst interessant werden zu lassen? Es scheint, als müsste auch hier, wie bereits in *A Story for the Modlins*, ein plausibler Plot konstruiert werden, um einerseits einen Spannungsbogen zu halten, andererseits aber auch um den Filmemacher als rettende Instanz noch einmal hervorzuheben.

2.3 Letzte Zeugnisse – Familiengeschichte retten und tradieren

In den Dokumentarfilmen, die sich privater, familiärer Bildbestände annehmen, wie beispielsweise *Mein Leben Teil 2* und *El tiempo suspendido*, wird die Aneignung und Verwendung des Materials im Film insbesondere dadurch begründet, dass es sich um Dokumente handele, die als Zeugnisse sowohl an die partikulare Familiengeschichte als auch an die politischen Verbrechen erinnern können, die dieser Geschichte eingeschrieben sind. Diese Entscheidung, das Moment der Zeugenschaft und die memoriale Dimension zu verknüpfen, doppelt sich in *Mein Leben Teil 2* wie in *El tiempo suspendido* insofern, als nicht nur die Tochter (*Mein Leben*) und Enkeltochter (*El tiempo*) sich in ihren filmischen Projekten der Vermächnisse annehmen. Vielmehr kommen die bereits verstorbenen Protagonistinnen, Mutter und Großmutter, in Texten, Film- und Tonaufnahmen selbst zu

⁵¹ *Finding Vivian Maier*, Minute 44.50

Wort und verweisen auf die Notwendigkeit der Erinnerung und Tradierung ihrer Geschichte.

In *El tiempo suspendido* geschieht dies beispielsweise durch die fotografischen Porträts, die Laura Bonaparte auf der Plaza de Mayo in Buenos Aires demonstrativ vor sich herträgt und die drei ihrer vier verschwundenen Kinder und deren Vater, von dem sie damals bereits geschieden war, zeigen. Um ihren Hals hängen die Fotos der Vermissten. In einer Videoaufnahme aus den Neunziger Jahren spricht sie später frontal in die Kamera und berichtet über das Verschwinden ihrer Kinder. Und auch in den Texten, die von der Filmemacherin Natalia Bruschtein aus dem Off gelesen werden, thematisiert Bonaparte den Zusammenhang von Erinnerung, Identität und Fotografie. So beginnt Bruschtein den Film mit folgendem Zitat ihrer Großmutter:

Our children re-signify us only when they can name us. And they can no longer do that ... but we can name them. As can their classmates, their childhood friends and the survivors who knew them. They'll be able to speak that multitude of names. He was my son, they were my daughters. As we parents grow old, our children blossom. That's the way it should be and photos play a big role here. The last photograph is certainly the last one. Time disappears ... it's suspended.⁵²

Während dieses Zitat aus dem Off zu hören ist, präsentiert der Film die Filmemacherin Bruschtein in der Bibliothek. Vor ihr liegen Manuskripte, Dokumente, Fotos und Dias, die sie in einen kleinen Leuchtkasten steckt oder vor eine Lupe hält und genauer betrachtet, sodass in der nächsten Einstellung auch die Zuschauer*innen das Material in Form mehrerer Großaufnahmen zu sehen bekommen. Das letzte Bild zeigt das einer glücklichen Familie. Die parallel dazu montierten Bewegtbild-Aufnahmen der Filmemacherin, die sie in der Bibliothek bei ihrer Recherche zeigen, verweisen auf eine investigative Haltung. Mit dem investigativen Gestus (ausführlicher dazu siehe Kapitel 2, Abschnitt 1.2) baut sich eine Spannung auf, die erforderlich scheint, um die Erzählung in Gang zu bringen. Die Notwendigkeit, sich der Geschichte der Großmutter anzunehmen, wird durch folgende aus dem Off eingelesene Zitate aus ihren Briefen und Texten am Ende des Films noch einmal bestätigt:

52 *El tiempo suspendido*, Minute 00.02.16 (Engl. Untertitel)

My child is tortured in my womb, I feel it in my body. My body, my life is a denial of her death. If I'd killed myself, I'd kill her too. Who would remember her, but I who bore her?⁵³

When I die, my missing children will die with me ... as will the memory of their birth and their upbringing ... and that is a great sorrow.⁵⁴

Die mit diesen Worten ausgedrückte Traurigkeit darüber, dass mit ihrem eigenen Tod auch das Gedächtnis ihrer Kinder endgültig verschwinden wird, spiegelt sich in den Filmaufnahmen der an Demenz erkrankten Laura Bonaparte, die sich nicht mehr an die Menschen erinnern kann, die sie auf den Fotos sieht. So präsentiert sich auch dieser Film als ein Projekt, in dem es darum geht, mit dem fotografischen Material die vom Vergessen bedrohte (Lebens-)Geschichte von Personen zu bewahren und sie mit Hilfe der Fotos und der flankierenden Narration zu tradieren.

In *Mein Leben Teil 2* von Angelika Levi liegt eine ähnliche Konstellation vor. Die verstorbene Mutter der Filmemacherin war die Einzige, die sich noch persönlich an diejenigen Mitglieder der Familie Levi erinnern konnte, die von den Nazis ermordet wurden. Der Film stützt sich neben audiovisuellen Aufnahmen, die von Levi selbst über einen langen Zeitraum aufgezeichnet wurden und ihre Mutter sowie andere Familienmitglieder in Interviews, in familiären Alltagssituationen oder während einer Reise nach Chile zeigen, auch auf die wenigen erhaltenen Alben mit fotografischen Aufnahmen und Porträts der Ermordeten. Im Fokus des Films steht zugleich die Auseinandersetzung mit den von der Mutter hinterlassenen Tagebucheinträgen, Zeichnungen, alten Ton- und Filmaufnahmen in Form von Kassetten und Super-8-Material. Auch hier wird der Mutter eine Stimme gegeben, werden entsprechende Aufzeichnungen in die Montage integriert. Gleich zu Beginn des Films spricht Levi über eine Äußerung ihrer Mutter, die auf die Notwendigkeit der Erinnerung verweist:

Zu meinem achtzehnten Geburtstag überreichte mir meine Mutter ein Papier mit zehn Punkten, das sie mir als Vermächtnis auf meinem Weg in die Unabhängigkeit mitgab. Punkt eins lautet: Der Sinn unseres Lebens ist Evolution, hin zur Vollendung. Nichts, was entsteht und gut ist, wird

53 *El tiempo suspendido*, Minute 00.48.22 (Engl. Untertitel)

54 *El tiempo suspendido*, Minute 01.02.33 (Engl. Untertitel)

weggeworfen. Es wird auf das schon Erreichte aufgebaut. Du stammst von Josephs Bruder Levi ab, der vor 3000 Jahren lebte.⁵⁵

Parallel zur Verlesung des Briefs aus dem Off sind Aufnahmen einer kargen Landschaft zu sehen, die aus einem Zugfenster heraus gefilmt werden. Der Film weist damit gleich zu Beginn auf die indirekte Aufforderung hin, sich in Bewegung zu setzen, einen Bezug zur Geschichte der eigenen Familie herzustellen und an das »schon Erreichte« anzuschließen. Er wird damit als die Umsetzung eines Auftrags präsentiert, die dem Wunsch der Mutter gerecht zu werden sucht. Immer wieder wird in *Mein Leben Teil 2* die Frage aufgenommen, wie die Familiengeschichte und das damit verbundene Trauma, das nicht zuletzt an die Filmemacherin weitergegeben wurde, deren Wahrnehmung geprägt hat. Somit fungiert die Aneignung des fotografischen Materials und der anderen Dokumente deutlicher noch als in *El tiempo suspendido* von Bruschtein als eine persönliche Aufarbeitung, die mit dem Anliegen verbunden scheint, das filmische Projekt innerhalb einer partikularen und kollektiven Geschichte zu verorten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass beide Filme zunächst von einer Person und deren Lebensgeschichte ausgehen, dann aber nur noch auf hinterlassene Fotos, Filme, Tonbänder und andere Dokumente zurückgreifen können, um einen Bezug zur Vergangenheit herzustellen und das aufzugreifen, was auf den Fotos selbst nicht sichtbar ist: »[T]he viewer fills in what the picture leaves out: the horror of looking is not necessarily in the image but in the story the viewer provides to fill in what has been omitted.«⁵⁶ Sowohl in *Mein Leben Teil 2* wie auch in *El tiempo suspendido* wird dadurch auf mehreren Ebenen eine ineinander verschränkte Zeugenschaft entfaltet: Die Fotos bezeugen, die Überlebenden bezeugen und die Überlebenden bezeugen das auf den Fotos Abgebildete. Die Filme inkorporieren diese Zeugnisse nicht nur, sondern sind selbst wiederum Zeugnis einer investigativen und dokumentarischen Agenda, womit sie an die Anstrengung der Toten anzuschließen und deren ›Auftrag‹ anzunehmen scheinen.

55 *Mein Leben Teil 2*, Minute 00.11 (Engl. Untertitel)

56 Hirsch, Marianne: *Family Frames*, a. a. O., S. 21

2.4 Exkurs zur Debatte der Darstellbarkeit der Shoah anhand von Archivbildern

Das fotografische Archivbild als bildliches Zeugnis wird exemplarisch in einer jahrzehntelangen, bis heute anhaltenden Auseinandersetzung um die Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit der Shoah diskutiert, die hier kurz skizziert werden soll. Dies geschieht erstens, weil die entsprechenden Diskussionen zur Aneignung von Archivmaterial zwar besonders kontrovers sind, zugleich aber für andere Kontexte fotografischer Zeugenschaft relevant sein können. Und zweitens, mit Blick auf den Korpus, weil die Auseinandersetzung mit der Shoah und den Verbrechen des Nationalsozialismus in *Mein Leben Teil 2*, in *No pasarán, album souvenir* und besonders in *Journal* eine zentrale Rolle spielt.

Die Debatte um die Verwendung von Archivbildern nimmt einen wichtigen Ausgangspunkt mit Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* (Frankreich 1955). Resnais verwendete für diesen Film als einer der ersten Filmemacher fotografisches und filmisches Archivmaterial, in dem Verbrechen in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern dargestellt sind. Immer wieder wurde Resnais vor allem dafür kritisiert, sowohl Aufnahmen verwendet zu haben, die im Auftrag der Alliierten entstanden, als auch solche, die von Mitgliedern der SS gemacht wurden. Dabei ist die

Unterscheidung des Materials nach seiner Herkunft [...] die Voraussetzung für die historisch differenzierte Interpretation der Bilder, um zu vermeiden, dass völlig unterschiedliche Perspektiven in der Rezeption austauschbar werden, wie etwa die der Täter und die der Verfolgten.⁵⁷

Insbesondere Claude Lanzmann, der dreißig Jahre später in seinem neunehalbstündigen Film *Shoah* demonstrativ auf Archivmaterial verzichtet und sich ausschließlich auf das gesprochene Wort von Zeitzeugen stützt, verurteilt die Verwendung von Archivbildern aufs Schärfste. In seiner Begründung erklärt er, dass es keine Bilder mehr gäbe, weil so gut wie alle

⁵⁷ Vgl. Gludovatz, Karin: »Arbeit an den Bildern der Geschichte. Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955)«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 13–18, hier S. 17

Spuren der Vernichtung verschwunden seien und die wenigen verbliebenen Spuren nichts aussagen könnten. Laut Lanzmann handelt es sich bei Archivbildern um »Bilder ohne Einbildungskraft« (»images sans imagination«),⁵⁸ während Einbildungskraft doch für das Verstehen von Bildern notwendig sei und nur durch das Wort erzeugt werden könne.⁵⁹

In seinem Buch *Bilder trotz allem* argumentiert Georges Didi-Huberman gegen diese Position und verteidigt seine Beschäftigung mit vier Fotografien, die im Jahr 1944 heimlich von Häftlingen eines Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau aufgenommen und aus dem Lager geschmuggelt wurden. Der Bildtheoretiker versteht das fotografische Material nicht als einen Zugang zur Wahrheit oder zur Vergangenheit, sondern, in Anlehnung an Arlette Farge, als »Fetzen« und als »Spuren«, die trotz ihrer Lückenhaftigkeit einen Zugang zur Realität und zur Geschichte darstellen.⁶⁰ In diesem Zusammenhang betont er, dass die Fotos unter schwierigsten Umständen und in der Hoffnung gemacht wurden, dass sie später einmal gefunden werden, um so die Verbrechen des Nationalsozialismus bezeugen zu können. Deshalb fordert Didi-Huberman, sich nicht auf das Unvorstellbare zu berufen, sondern sich ihm *trotz allem* zu stellen und entgegenzublicken:

Trotz der Hölle von Auschwitz, trotz der eingegangenen Gefahren. Wir müssen sie im Gegenzug beachten, sie annehmen, versuchen, sie zu analysieren. Bilder *trotz allem*: trotz unserer eigenen Unfähigkeit, sie so anschauen zu können, wie sie es verdienten, trotz unserer übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt.⁶¹

Interessant sind die Thesen Didi-Hubermans hier vor allem deshalb, weil er das Archivmaterial weder idealisiert noch diskreditiert. Er versteht das Archiv und dessen Bestände weder als »Spiegelbild des Ereignisses«⁶² noch als »Beweis«⁶³, sondern als einen letztmöglichen Zugang, der sich vor allem in der Kontextualisierung mit weiteren Bildern innerhalb der Montage ergibt:

58 Claude Lanzmann, zitiert nach Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. Fink, München 2007, S. 137

59 Vgl. Ebd., S. 136 ff.

60 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Archiv brennt*. Kadmos, Berlin 2007, S. 20

61 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, a. a. O., S. 15

62 Didi-Huberman, *Das Archiv brennt*, a. a. O., S. 20

63 Ebd.

Insofern ist das Archiv weder der reine und einfache ›Reflex‹ des Ereignisses noch sein klarer und einfacher ›Beweis‹. Denn ein Archiv zu bearbeiten, bedeutet, es durch ständiges Vergleichen und durch die *Montage* mit anderen Archiven fortzuentwickeln. Man sollte den ›unmittelbaren‹ Charakter des Archivs nicht überbetonen, es aber auch nicht unterschätzen und es als zufällige Ansammlung historischen Wissens betrachten.⁶⁴

Bereits vor der Debatte zwischen Lanzmann und Didi-Huberman finden sich zahlreiche Beispiele für die Verwendung von Archivmaterial im Film. Eine Form des Umgangs mit archivierten fotografischen Dokumenten aus Auschwitz sucht etwa Harun Farocki Ende der Achtziger Jahre in seinem Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Deutschland 1989), in dem er sehr unterschiedliche Bilddokumente miteinander verbindet und der Frage »nach der Sichtbarkeit und nach möglichen Repräsentationsformen von Krieg und Vernichtung«⁶⁵ nachgeht. So werden beispielsweise Archivbilder von Luftaufnahmen von Auschwitz, die 1944 von alliierten Flugzeugen aus gemacht wurden, in den Film eingefügt und dazu aus dem Off erklärt, dass diese Fotos erst in den Siebziger Jahren von CIA-Angestellten in einem Archiv entdeckt wurden. Der Fokus bei der Entstehung der Aufklärungsfotos lag damals auf den Buna-Werken, die sich unweit von Auschwitz befanden. So machen die Fotos deutlich, dass man die Lager schon ein Jahr vor Kriegsende hätte finden können. Im Kontrast zu diesen aus 700 Metern Höhe fotografierten Aufnahmen, die das abgebildete kaum erkennen lassen, steht ein Foto, mit dem sich Farocki dann aus einer denkbar gegensätzlichen Perspektive beschäftigt: Es handelt sich um eine Fotografie, die in Auschwitz während der Selektion an der Rampe entstanden ist und die eine Frau zeigt, die durch das Bild läuft und ihren Blick auf einen Punkt neben der Kamera richtet. Im Folgenden heißt es aus dem Off: »Das Lager, von der SS geführt, soll sie zugrunde richten und der Fotograf, der ihr Schönsein festhält, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt, Bewahren und Zerstören.«⁶⁶ In dieser Gegenüberstellung unterschiedlicher Bild-Dokumente offenbart sich das Thema des Films, das Volker Pantenburg als die »Dialektik von realer Zerstörung durch Krieg und Vernichtung und ihrer gleichzeitigen Be-

64 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, a. a. O., S. 146 f.

65 Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Transcript, Bielefeld 2006, S. 195

66 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Minute 38.55

wahrung im fotografischen Bild«⁶⁷ beschreibt. In diesem Zusammenhang verweist er darauf, dass Farocki sich »explizit gegen jede individualisierte Narration«⁶⁸ gerichtet hat, um sich von Erzählformen wie man sie beispielsweise in Spielbergs *Schindlers Liste* (USA 1993) oder der Fernsehserie *Holocaust* (USA 1978), die, so heißt es im Off von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, »Leiden und Sterben anschaulich machen will und also verkitscht«⁶⁹ zu distanzieren.⁷⁰ Indem er jedoch die so verschiedenen Archivadokumente und Fotografien *trotz allem* zeigt, kommentiert und miteinander in Beziehung setzt, thematisiert er indirekt die Undarstellbarkeit von Auschwitz, indem er nicht etwa ein einziges adäquates Bild präsentiert, sondern eine Vielzahl disparater, ambivalenter, verkannter, verspätet rezipierter und teils opaker Aufnahmen, die ihn dennoch zu einer Auseinandersetzung herausfordern.⁷¹

Was die zeitgenössischen Found Foto-Filme der letzten fünfzehn Jahre betrifft, so gibt es zwei unterschiedliche Tendenzen, mit Hilfe von fotografischem Material auf den Nationalsozialismus und die Shoah Bezug zu nehmen. Zum einen gibt es – gerade, weil nur wenige Bildzeugnisse noch vorhanden sind und jedes Fundstück als relevant betrachtet werden muss – die bei vielen Filmemacher*innen zu beobachtende Tendenz, sich ausgehend vom eigenen Familienarchiv den historischen Ereignissen zu nähern. Das ist etwa in *Mein Leben Teil 2* der Fall: Auch wenn Levi keine Fotos aus öffentlichen Archiven verwendet, verweist sie an einer Stelle indirekt auf die Ikonizität von Archivbildern der Shoah, wenn sie eine Fotografie zeigt, mit der sich ihre Mutter in Zusammenhang mit ihrer Berufstätigkeit als Biologin befasste. Auf diesem Foto ist ein Haufen Baumstämme zu sehen, die aufgrund ihrer Schichtung und des Aufnahmewinkels unmittelbar an die Bilder von Leichenbergen aus den Konzentrationslagern erinnern. Auf diesen Vergleich macht auch Anke Zechner aufmerksam, wenn sie schreibt: »So kann ein Photo mit einem Haufen einer speziellen Art verdrehter Rosen, die in besonderen Höhen überleben können, und deren Erforschung die Mutter zurück nach Deutschland führte, zu einem Bild für Auschwitz werden.«⁷²

67 Pantenburg, *Film als Theorie*, a. a. O., S. 223

68 Ebd., S. 224

69 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Minute 16.10

70 Vgl. Pantenburg, *Film als Theorie*, a. a. O., 224

71 Vgl. Ebd., S. 225

72 Zechner, Anke: *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Stroemfeld, Frankfurt a. M. 2013, S. 432

Auch Henri-François Imbert nimmt die in den Alben seiner Großeltern gefundenen Postkarten zum Ausgangspunkt, um mehr über die Geschichte der französischen Internierungslager herauszufinden, von denen, wie sich im Laufe der Recherche herausstellt, viele Personen nach 1942 in Konzentrationslager wie beispielsweise Mauthausen deportiert wurden. Aus diesen Lagern zeigt er einige wenige Fotos, auf denen die spanischen Bürgerkriegsflüchtlinge kurz nach der Befreiung zu sehen sind.

Bei der Recherche in privaten und öffentlichen Archiven findet nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit statt, sondern auch ein direkter Verweis auf eine historiographische Praxis, wie er beispielsweise von dem Künstlerduo in *Journal* vorgenommen wird. Der Film kann als Versuch eines visuellen Diskurses über den Umgang mit Archivbildern verstanden werden, weil er buchstäblich verschiedene Blicke auf die im Museum ausgestellte Fotografie in den Fokus rückt. Der sechzehnminütige Film von Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutmann filmt in einer einzigen Point of View-Einstellung eine Ausstellung von fotografischen Abzügen ab. Die Kamera bewegt sich langsam in den Raum hinein, das Bild wackelt leicht. Nach Schrittgeräuschen ist irgendwann auch Atmen zu hören, was darauf schließen lässt, dass der Film mit einer Handkamera aufgenommen wird, die unmittelbar vor oder neben das Gesicht der Person gehalten wird, die die Kamera führt. So sind deren Körper und dessen Bewegungen in Bild und Ton stets präsent. Die Kamera schweift zunächst langsam durch den Raum, wie zur Orientierung, schwenkt dann auf einen relativ großen fotografischen Abzug und richtet den Blick daraufhin auf den nächsten Abzug, um nun diesen eingehend zu betrachten. So führt die Kamera die Zuschauer*innen des Films durch die gesamte Ausstellung.

Auf den ausgestellten Fotos, die André Brutmann, Berufsfotograf und Vater der Filmemacherin, zwischen 1986 und 2000 gemacht hat, zeigt sich immer wieder ein nahezu identisches Motiv: Offizielle und teils sehr prominente Gäste des *Holocaust History Museum* in Yad Vashem blicken auf ein überdimensional vergrößertes fotografisches Bild, von dem sie durch einen im Museumsraum installierten Stacheldrahtzaun getrennt werden. Obwohl der Film weder durch einen Off-Kommentar noch durch Untertitel darauf hinweist, wird schnell deutlich, dass es sich bei der Fotografie um ein ikonisches fotografisches Zeugnis der Shoah handelt. Das Foto wurde 1945 von einem Fotografen der US-Army bei der Befreiung in Buchenwald gemacht. Es handelt sich um eine fotografische Aufnahme, die unter an-

derem bereits in Resnais' *Nuit et Bruillard*⁷³ zu sehen war und die heute zum kollektiven Bildgedächtnis gehört. Durch das wiederholte Abschreiten und Fokussieren der einzelnen Fotos öffnet sich in *Journal* eine Ebene des kommentarlosen, beobachtenden und auch distanzierten Bilderstudiums, in dessen Verlauf das Abbild abgebildet, das Betrachten betrachtet und die Ausstellung ausgestellt wird. Der Film lässt darin verschiedene Zeitebenen in Beziehung zueinander treten, indem die Befreiung der Lager 1945, die Ausstellungsbesuche in Yad Vashem in den Achtziger und Neunziger Jahren so, wie die Gegenwart des Films 2013 miteinander korrespondieren. Dadurch wirft *Journal* die Frage auf, wie fotografische Zeugnisse zu verschiedenen Zeiten angeblickt werden und welche Bedeutung ihnen in der institutionellen Geschichtsdarstellung zukommt.

Eine auf den ersten Blick ähnliche Betrachtung von Formen der Auseinandersetzung mit den Zeugnissen der Shoah findet sich auch in dem Film *Austerlitz* (2016) von Sergei Loznitsa. Der Film widmet sich dem touristischen Blick auf die ehemaligen Lager in Auschwitz, Dachau und Sachsenhausen, indem er Besucher*innen bei der Begehung der Gedenkstätten filmt. Auch hier gibt es keinen Off-Kommentar, keine Untertitel oder gar Interviews mit den Besucher*innen. Neben Hintergrundgeräuschen und Stimmengewirr sind vereinzelte Satzfragmente aus Führungen in unterschiedlichen Sprachen zu vernehmen, die darüber berichten, an welchen Orten innerhalb der Lagers Verbrechen begangen wurden. Parallel dazu sieht man die Tourist*innen durch die Gedenkstätte laufen. Man sieht, wie sie lachen, etwas essen, in unangemessener Kleidung (zum Beispiel ein T-Shirt mit einem Print von *Jurassic Park* tragend) herumlaufen und wie sie allein oder in Gruppen geschmacklose Selfies vor den Toren der Lager machen. Dass sich ihr Verhalten kaum mehr von dem Verhalten gegenüber anderen Tourismusattraktionen zu unterscheiden scheint, stellt der Film dadurch bewusst in den Vordergrund. Auch wenn der Film damit durchaus zurecht den Massentourismus in Auschwitz in Frage stellt, tut er dies nicht ganz so distanziert, wie es die starre und zurückhaltende Kameraperspektive vorgibt. Die Position der Kamera zeigt sich in *Austerlitz* immer als beobachtende Position von Außen, wohingegen sich der Kameramann in *Journal* durch die vernehmbaren Schritte und Atemgeräusche als Betrachter nicht herausnimmt und sich somit auch selbst zu seinem Gegenstand ins Verhält-

73 *Nuit et brouillard*, Minute 10.50

nis setzt. *Austerlitz* hingegen suggeriert eine beobachtende Blickposition von Außen, wählt dabei aber dezidiert Bilder aus, die eine vermeintliche Gleichgültigkeit der Besucher*innen sichtbar machen und bei den Zuschauer*innen Empörung erzeugen. Ein Beispiel dafür sind die vielen Selfies, die vor den Lagertoren aufgenommen werden. Der Filmkritiker Ekkehard Knörer hinterfragt diese beobachtende Position und konstatiert, dass Losznita die Besucher*innen in ihrem Verhalten vordergründig vorführt, während er selbst im Hintergrund bleibt.⁷⁴ Und auch Lukas Stern bezeichnet den Film in seiner Kritik zwar einerseits als großartig und durchdacht, gleichzeitig aber auch als: »hoch manipulativ. Das beginnt bei der Auswahl der Bilder. Wahrscheinlich sind es am Ende doch die wenigsten, die morgens vor dem Kleiderschrank das Hirnkästchen ausschalten und geschichtsverschusselt zum Lieblingsleibchen greifen.«⁷⁵

Trotz der unterschiedlichen Blicke, die in beiden Filmen auf Reaktionsbildungen geworfen werden, reflektieren beide Werke aktuelle Fragen der Darstellbarkeit und Vermittlung. Darin lässt sich exemplarisch eine Verschiebung erkennen, die Ulrich Baer bereits im Jahr 2000 in einem Aufsatz bemerkt hat: Mittlerweile sei die Frage nach der Darstellbarkeit, bei der es lange um »die ästhetischen und moralischen Grenzen der künstlerischen Darstellung des Holocaust«⁷⁶ ging, »durch die Frage ergänzt [worden; CP], wie sich die Bedeutsamkeit des Ereignisses den ein halbes Jahrhundert oder mehr nach dem Geschehen geborenen Generationen vermitteln lässt«⁷⁷. Darum fordert Baer, dass es nicht darum gehen kann,

die unerfahrbare Erfahrung der Vernichtung in der Vorstellung nachzuvollziehen. Es geht vielmehr darum, sich der Erfahrung dieses erzwungenen und undurchdringlichen Schweigens, welches die Shoah umgibt

74 Knörer, Ekkehard: »Dämliche T-Shirts«. In: *Der Freitag*, Ausgabe 44/2016. Internet: <https://www.freitag.de/autoren/ekkehard-knoerer/daemliche-t-shirts>. Verifiziert am 23.10.2020.

75 Stern, Lukas: »Nach der Moral«. In: *TAZ*, 15.12.2016. Internet: <https://taz.de/Nachder-Moral/5363419>. Verifiziert am 23.10.2020.

76 Baer, Ulrich: »Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoa oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung«. In: Ulrich Baer (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen, Erinnerungskultur nach der Shoah*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, S. 236–254, hier S. 242

77 Ebd.

und das Selbstverständnis unseres Begriffs der Menschlichkeit selbst in Frage stellt, auszusetzen.⁷⁸

Dass eine solche Auseinandersetzung möglich ist, wird jedoch in *Austerlitz* eindeutig in Frage gestellt, wenn der Regisseur die Erinnerungskultur der Gedenkstätten vorführt, indem er sich auf die Gleichgültigkeit der Besucher*innen konzentriert. In *Journal* hingegen geht es bei dem Blick auf die Besucher*innen in Yad Vashem weniger darum, einen unangebrachten Umgang oder eine »unpassende« Reaktion vorzuführen, sondern darum, selbst eine vermittelnde Perspektive einzunehmen. Durch den Verzicht auf einen Kommentar aus dem Off und die geradezu kontemplative Haltung, die vor jedem einzelnen Foto eingenommen wird, werden die Zuschauer*innen nicht nur dem »undurchdringlichen Schweigen, welches die Shoah umgibt« (Baer) ausgesetzt, sondern auch mit dem Generationen übergreifenden Blick auf Geschichte konfrontiert. In *Journal* werden Methoden der Vermittlung ausgestellt und reflektiert, ohne dabei bewertet zu werden.

3 Auratisierung des Analogen

3.1 Analog vs. Digital

Die Found Foto-Filme zeugen von einer Faszination spezifisch für analoge Fotos und deren besondere Eigenschaften, die vor dem Hintergrund der Digitalisierung zunehmend aus dem Alltag verschwinden und selbst zu einer Spur der Vergangenheit werden. Insofern ist es hier unabdinglich, sich einige Veränderungen der Fotografie im Zuge ihrer Digitalisierung zu vergegenwärtigen.

Als die prägnantesten Unterschiede zwischen analoger und digitaler Fotografie nennt der Kunsthistoriker Boris von Brauchitsch die drei Punkte »Schnelligkeit, sofortige Verfügbarkeit und leichtere Manipulierbarkeit«⁷⁹. Das digitale Foto war plötzlich »auf einem Display oder Monitor zu sehen, konnte sofort bearbeitet, d. h. verfremdet, retuschiert oder fragmentiert und in Sekunden via elektronischer Datenübertragung weltweit sichtbar gemacht

78 Ebd., S. 253

79 Brauchitsch, Boris von: *Kleine Geschichte der Fotografie*, Reclam, Stuttgart 2012, S. 253

werden.«⁸⁰ Dadurch verliert, so von Brauchitsch, die Fotografie im Zuge der Digitalisierung ihren Bezug zur Realität und »kann nicht länger als glaubhafter Beleg für die tatsächliche Existenz von bestimmten Wirklichkeitsausschnitten instrumentalisiert werden«⁸¹. Und auch Hito Steyerl konstatiert angesichts von deren durch das Internet hergestellten Verfügbarkeit, dokumentarische Bilder stünden heutzutage »von vornherein unter Verdacht, Fiktionen, Manipulationen oder rein interessegeleitete Konstruktionen zu sein.«⁸²

Ist es aber plausibel, den Wirklichkeitsbezug der digitalen Fotografie grundsätzlich anzuzweifeln? Und wenn ja: Müsste dann nicht die analoge Fotografie ebenso kritisch betrachtet werden, weil auch sie selbstverständlich jederzeit nachbearbeitet oder manipuliert werden kann? Die schlichte Gegenüberstellung von digitaler Wirklichkeitsferne und analoger Wirklichkeitstreue erscheint daher als unterkomplex. Gründe dafür, dass die Fotografie ihren besonderen Wirklichkeitsbezug auch im Zuge der Digitalisierung nicht verliert, finden sich auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen ist daran zu denken, dass die Digitalisierung zunächst die Speicherung und nicht die optische Technik der Fotografie verändert. Deshalb ist es, so Simon Rothöhler,

kaum einzusehen, weshalb eine kameratechnische Modifizierung, die bei den meisten digitalen Apparaten nicht das Linsensystem, sondern lediglich den Bildträger, also die Speicherungsform betrifft, zwangsläufig zum Bruch mit all jenen fotoästhetischen Optionen führen soll, deren theoretische Evaluation sich traditionell um den zeichentheoretischen Index-Begriff versammelt hat. Als hinge der gesamte Wirklichkeitsbezug fotografischer Bilder allein an der Frage, ob durch das Objektiv einfallende Lichtstrahlen numerisch umgerechnet werden oder nicht.⁸³

Doch selbst radikal (nach-)bearbeitete digitale Fotos verkörpern, wie der Medienwissenschaftler Bernd Stiegler darstellt, ein bestimmtes Bildkonzept und einen mit der Fotografie verbundenen Bezug zur Realität:

80 Ebd.

81 Ebd., S. 257

82 Steyerl, Hito: »Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit«. In: Adina Lauenburger/Chris Tedjasukmana/Lisa Åkervall/Sulgi Lie (Hg.): *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*, b_books, Berlin 2016, S. 351–366, hier S. 363 f.

83 Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Diaphanes, Zürich 2011, S. 14

[A]uch die aktuellen Veränderungen, die die Photographie in unterschiedlichen medialen Kontexten erfahren hat, und der ontologische Zweifel, den die Digitalisierung nach sich gezogen hat, ändern daran nichts. Photographien sind weiterhin visuelle Reflexionen über Realität, sind medial vermittelt und in Bildern konzentrierter Realismus – auch wenn die Realität eine radikal konstruierte ist und mitunter aus nichts anderem besteht als aus am Computer generiertem und bearbeitetem Bildmaterial. Selbst dann ist die Photographie eine visuelle Abkürzung eines bestimmten Wirklichkeitskonzeptes, das eben auch als radikale Konstruktion gefaßt werden kann und mitunter auch gefaßt wurde.⁸⁴

Und in etwas anderer Perspektive hält auch die Kunsttheoretikerin Isabelle Graw, wie sie in einem Gespräch mit Benjamin Buchloh über die Indexikalität analoger und digitaler Fotografie erläutert, an der These fest, dass digitale Fotos, mögen sie auch noch so sehr nachbearbeitet oder manipuliert sein, zumindest einen Authentizitäts- und Beglaubigungseffekt haben:

Jeder weiß zudem heute um die Konstruiertheit des Bildes und vermag seinen authentischen Lebens- und Realitätsbezug routiniert anzuzweifeln. Dennoch stellen sich, etwa beim Selfie, im ersten Moment doch Authentizitätseffekte ein. So sehr ein Selfie auch manipuliert und nachbearbeitet worden sein mag, zielt es doch darauf, Präsenz zu beglaubigen nach dem Motto: Es gibt mich noch, und hier bin ich gewesen.⁸⁵

Auffällig erscheint an dieser Stelle, dass gerade die Nachbearbeitung solcher digitalen Bilder häufig darauf zielt, die Ästhetik historischer analoger Fotografie möglichst genau nachzuahmen: Die Filter etwa, die über das mit dem Smartphone aufgenommene Selfie gelegt werden können, bieten unter Bezeichnungen wie *Schwarzweiss*, *Sofortbild*, *Retro-braun*, *Polaroid* oder *Chrom* eine Palette von Effekten, die sich durchweg an klassischen Formaten und Erscheinungsbildern analoger Fotografie orientieren. Paradoxerweise kann diese analoge Ästhetik umso authentischer erscheinen, je stärker das Bild ma-

84 Stiegler, Bernd: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. Fink, München 2009, S. 24

85 Graw, Isabelle: »Verlorene Lebensspuren. Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie zwischen Isabelle Graw und Benjamin Buchloh«. In: *Texte zur Kunst*, Jg. 25, Heft 99, Berlin 2015, S. 43–55, hier S. 51

nipuliert wurde. Der nachgeahmte Charme analoger Bilder besteht oft genug gerade in ihrer Ungenauigkeit und Imperfektion.⁸⁶ Auch der Autor Teju Cole bezieht sich auf die zahlreichen Verfahren der digitalen Imitation des Analogens, die er allerdings sehr vereinfachend und perjorativ kommentiert:

Bildbearbeitung ist einfach und epidemisch: der Szene wird schönes Licht beigegeben, man zippelt an der Tiefenschärfe, träufelt orange- oder grünstichige Nostalgie darüber. Das Resultat betört kurzzeitig die Sinne, vergrätzt aber am Ende die Seele – wie Silikonbrüste oder geschmacksverstärktes Essen.⁸⁷

Allerdings ist nicht in erster Linie die Bearbeitung der Bilder das Problem. Übermalt, retuschiert, korrigiert und motivisch verändert werden Fotografien schon immer: Bereits Ende des 19. Jahrhunderts konnten Fotos mit den unterschiedlichsten Verfahren bearbeitet werden. So schreibt Alfred Stieglitz beispielsweise über das Verfahren des Platin- und Gummidrucks, dass durch dieses »System der Doppelbelichtung und Doppelbeschichtung fast jede[r] Ton- oder Farbeffekt«⁸⁸ erzielt werden konnte. Doch bleiben auch damals schon die Effekte der Nachbearbeitung nicht unkritisiert: »Diese Effekte wirken allesamt so unphotografisch im populären Sinn des Wortes, daß sie von denjenigen, die den Prozeß nicht kennen, als illegitim verschrien werden.«⁸⁹ Noch mehr als die Druckverfahren war es die Retusche, die »verschrien« war, wie beispielsweise an einem früheren Text aus den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts deutlich wird. Darin begründet der Fotograf W. Neilson seine Einwände gegen die Retusche vor allem damit, dass diese die »Malerei nachahmt«⁹⁰ und insbesondere die »Ähnlichkeit be-

86 Zugleich wird in einer Gegenbewegung hierzu unter dem Schlagwort #nofilter gerade dem unbearbeiteten digitalen Foto besondere Authentizität zugeschrieben. Tatsächlich erlaubt die hohe Qualität der digitalen Auflösung eine quasi hyperrealistische Genauigkeit, die es ermöglicht, jeden noch so kleinen Krümel auf dem Pullover, jeden roten Fleck im Gesicht und jedes kleinste Detail im Hintergrund wiederzugeben. Durch die Filter wird die Haut wieder glatt, die Gesichtszüge weicher und auch der tiefscharfe Hintergrund wirkt plötzlich weniger chaotisch.

87 Cole, Teju: *Vertraute Dinge, fremde Dinge*. Suhrkamp, Berlin 2018, S. 170

88 Stieglitz, Alfred: »Bildmäßige Fotografie«. In: Hubertus v. Amelunxen/Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV 1839–1995*, Schirmer/Mosel, München 2006, S. 219–224, hier S. 223

89 Ebd., S. 222

90 Neilson, »Kunstkritische Stichworte«, a. a. O., S. 159–163, hier S. 162

einträchtigt.«⁹¹ Noch drastischer formuliert es Peter Henry Emerson, wenn er sagt, dass durch den Prozess der Retusche »eine gute, schlechte oder mittelmäßige Fotografie in eine schlechte Zeichnung oder ein schlechtes Gemälde verwandelt wird.«⁹²

Diese Debatten sind gerade mit Blick auf die zeitgenössische Tendenz der Nachahmung einer analogen Ästhetik interessant. Denn die digitalen Fotos im Erscheinungsbild älterer Fotos sollen nicht nur authentischer wirken, sondern es soll ihnen auch ein potenziell ›auratisches‹ Moment entlehnt werden, das mit veralteten Foto-Techniken und ihren Effekten verknüpft ist. Laut Cole ist nicht die Veränderung einzelner Fotos problematisch, »sondern dass sie alle auf dieselbe Weise verändert werden: hohe Kontraste, Weichzeichnung, übertriebene Farbsättigung, eine Verschiebung der RGB-Farbräume in ziemlich vorhersehbarer Weise.«⁹³

Hinzugefügt werden kann noch, dass sich die ›alten‹ von den ›neuen‹ Bildern in einem Punkt ganz grundsätzlich unterscheiden: Analoges Material zeichnet sich nicht nur durch seine spezifische Ästhetik aus, die sich unter anderem an bestimmten Farbtönen, Tiefenschärfen oder Doppelbelichtungen festmachen lässt, sondern auch durch seine Alterungs- und Gebrauchsspuren (Abb. 1), die mit den Jahren daran haften und die einzelne Bilder rar und einzigartig werden lassen: »Wenn Fotografien Beulen bekommen, fleckig werden, zerknittert oder verblaßt sind, läßt ihre Wirkung auf uns nicht nach – sie wird dadurch oft sogar erhöht«,⁹⁴ schreibt Susan Sontag bereits Ende der Siebziger Jahre. Im Zuge der Digitalisierung verstärkt sich diese Wirkung noch einmal, weil der analogen Fotografie verstärkt das Vermögen einer ontologischen Garantie zugesprochen wird: Sei sie noch so zerkratzt, verblasst oder verschwommen, sie scheint gerade im Zustand der Versehrung die Sicherheit zu bieten, dass das Abgebildete einmal, um es mit Barthes zu formulieren, ›da gewesen‹ sein muss. Barthes beschreibt die Referenz als das Grundprinzip der Fotografie: »Der Name des Noemas der Photographie sei also ›Es-ist-so-gewesen‹ oder auch: das Unveränderliche.«⁹⁵

91 Ebd.

92 Peter Henry Emerson, zitiert nach Stieglitz in »Bildmäßige Fotografie«, a. a. O., S. 223

93 Cole, *Vertraute Dinge, fremde Dinge*, a. a. O., S. 170

94 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 81

95 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 87

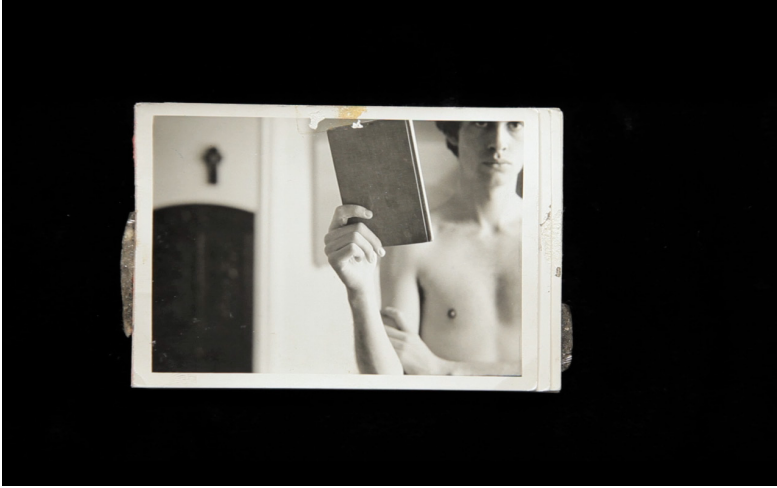


Abbildung 1: *A Story for the Modlins*

Hinzu kommt, dass der unendlichen Vielfalt, Variation und Zugänglichkeit von fotografischen Bildern im Internet das vom Verschwinden bedrohte Konvolut analoger Fotos emphatisch gegenübergestellt werden kann. Die stetig ansteigende Masse digitaler Bilder⁹⁶ generiert, so stellt es Jan von Brevem fest, einen »kulturkritischen Topos«, der die digitale Bilderflut als eine »Bedrohung, Überforderung, Haltlosigkeit und Ohnmacht« versteht.⁹⁷ Diese Kritik am fotografischen Bild hat jedoch schon lange vor dem Internet und der Digitalisierung begonnen: Schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es rege Kritik an der Fotopublizistik und den zunehmenden Plakatwerbungen in Großstädten, sowie dann etwas später an den damals noch neuen Bildpostkarten, die angeblich zur visuellen Überforderung und Reizüberflutung führten. Seit den Achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist es dann insbesondere das Fernsehen, aber auch Werbung, Pressefotografie und Comics, die von Kritiker*innen als eine Unverdaulichkeit und Verflachung,

96 Seit 2015 werden beispielsweise »jährlich mehr als eine Billion (also *tausend* Milliarden) Bilder aufgenommen, die meisten davon mit dem Mobiltelefon«. Vgl. Brevem, Jan von: »Praxis und Theorie der Bilderflut«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 5–12, hier S. 6

97 Brevem, »Praxis und Theorie der Bilderflut«, a. a. O., S. 7

als eine »gefährliche Ablenkung von der Suche nach dem Wesentlichen«⁹⁸ und sowieso einer generell bedrohten Kultur angesehen werden.⁹⁹ Somit ist also die Klage über die so genannte »Bilderflut« letztlich unabhängig von einzelnen Medien und vor allem von spezifischen medialen Umbrüchen:

Ganz offensichtlich geht es also, wenn von der Bilderflut die Rede ist, gar nicht um bestimmte Bildmedien – eher geht es darum, eine kulturelle Hierarchie innerhalb der visuellen Kultur zu begründen, dessen Gefälle auffallend oft zwischen den *alten* und *neuen* Bildern verläuft. Die alten Bilder sind in der Minderheit, sie werden überrollt von den neuen.¹⁰⁰

Das führt dazu, dass die Kritiker*innen der Bilderflut sich häufig als Fürsprecher*innen der Rettung für die »eentlichen« Bilder präsentieren, die es vor den »massenhaften, oberflächlichen, uns bedrohenden Bildern« zu schützen gelte.¹⁰¹ Auch in dieser Hinsicht ist die kategoriale Gegenüberstellung zwischen analogen Medien und bleibenden digitalen Medien durchaus fragwürdig. Denn so sehr die digitalen Plattformen und Bilddatenbanken das Gefühl vermitteln mögen, dass alles Material – wenn es einmal veröffentlicht oder auf eine Cloud oder einen Server geladen ist – für immer verfügbar sei, sind digitale Bilddateien nicht weniger fragil als ihre vergänglichen Vorgänger: »Die Software wird veralten, die Cloud wird abstürzen, die Schnittstellen und Datei-Formate werden inkompatibel werden, die Datenträger unlesbar.«¹⁰² Entgegen der weit verbreiteten Annahme, dass digitale Bilder unendlich und in gleicher Qualität reproduziert werden können, ist zudem auch jede digitale Kopie von einem Daten- und Informationsverlust gekennzeichnet.¹⁰³ Jedes digitale Foto trägt historische Markierungen, so dass zum Beispiel ein mit einem Mobiltelefon der Nuller Jahre aufgenommenes Foto erkennbar anders aussieht als eines, das 2016 mit einem iPhone gemacht wurde.

Die Fragilität digitaler und analoger Bilder unterscheidet sich in erster Linie vor allem darin, dass digitale und analoge Medien anders altern

98 Dietz, Heinrich, zitiert nach Brevern, Ebd.

99 Vgl. Ebd. S. 7f.

100 Ebd., S. 9

101 Ebd., S. 11

102 Ebd., S. 11

103 Manovich, *The Language of Media*, a. a. O., S. 54

und sich dahingehend insbesondere in ihrer Materialität und ihrer Verfügbarkeit voneinander unterscheiden. Eine Festplatte, ein Smartphone oder ein Laptop werden abstürzen, Formate werden unlesbar werden und die auf den diversen Speichermedien bewahrten Bilder nicht mehr zugänglich sein, während analoge Bilder – vorausgesetzt, sie sind nicht verloren oder vernichtet worden – in ihrem Verschwinden viel sichtbarer werden: »Die Acetatfilme, die sich nach 1945 durchgesetzt haben, schrumpfen, die belichtete Schicht reißt und löst sich ab; Farbdias verblassen und verändern unwiderruflich ihre Farben, bis zur völligen Unkenntlichkeit.«¹⁰⁴

Gerade hinsichtlich der weniger greifbaren Gebrauchs- und Abnutzungsspuren unterscheiden sich digitale Bilder von den analogen. Natürlich werden auch im digitalen Zeitalter Fotos noch als Objekte be- und gehandelt: Das Ausdrucken, Entwickeln, die Ablage in Mappen oder Alben und erst recht die Einrahmung bleiben aber auf einzelne Fotos beschränkt, während die Masse der fotografischen Bilder zur Sicherung und Präsentation auf Smartphones, Tablets und Computern verbleibt. Ein Foto im Portemonnaie herumzutragen wirkt heute antiquiert und beinahe wie ein ironisches Zitat älterer Praktiken, da doch eine ganze Kollektion von Ordnern auf dem Smartphone mitgeführt wird. Im Kontrast dazu wird das analoge Foto als physisches und kostbares Objekt, gelagert in Kisten, Kellern oder Alben, mehr fetischisiert als je zu vor: »Die unendlich vielfältigbaren digitalen Bilderströme haben ältere Fotos, die früher alltäglich, selbstverständlich und sogar banal waren, in potentiell knappe Güter verwandelt: kostbare Augenblicke, Fragmente einer verschwundenen Welt, Sammlerstücke.«¹⁰⁵

104 Groebner, »Der Eisberg. Vergängliche Bilder, massenhaft«, a. a. O., S. 13

105 Groebner, Valentin/Steinfeld, Thomas: »Kann man das wegwerfen? Editorial«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38 Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 3–4, hier S. 3

3.2 Rarität und Obsoleszenz

Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert in der Zeit. Die Beschränkung in der Möglichkeit des Genusses erhöht dessen Kostbarkeit.¹⁰⁶

Sigmund Freud

Analoges Material geht also, wie sich zusammenfassend noch einmal feststellen lässt, anders verloren als digitales. Verschwindet das digitale Bild, so taucht es selten wieder auf, da es entweder gelöscht oder in nicht mehr gebräuchlichen Formaten gespeichert wurde oder sich auf Geräten oder Festplatten befindet, die verloren oder kaputt gegangen sind. Das analoge Foto hingegen kann, auch wenn es verloren oder weggeworfen wurde, immer noch als Objekt wiedergefunden werden. Umso wertvoller erscheint es dann zuweilen: als Original oder als ›letzte Kopie‹, wie beispielsweise die Fotos in *A Story for the Modlins*, die bereits Spuren des Verlusts zeigen, die auf Alter und Geschichte der jeweiligen Aufnahme verweisen. Und auch die in Nachlässen und vergessenen Archiven wiedergefundenen Fotos bekannter Fotografen wie John Deakin oder E. J. Bellocq verweisen auf Spuren der Abnutzung und des Verfalls. Unter anderem durch Risse, Kratzer, Knicke, Fingerabdrücke, Wasserflecken, Klebestellen oder gar, wie im Fall der von fotografischen Glasplatten angefertigten Abzüge Bellocqs, Sprünge wie bei einer Porzellantasse, die das ganze Bild in ein bruchstückartiges Mosaik verwandeln.¹⁰⁷ Durch seine physischen Spuren erscheint der analoge Abzug buchstäblich greifbarer als die digitale auf einem Gerät gespeicherte Bilddatei, die zwar auch Alterungsspuren aufweist, die sich aber eben nur visuell und nicht materiell manifestieren.

Die materielle Vergänglichkeit und der neue Status analoger Fotos wird in den hier diskutierten Found Foto-Filmen immer wieder hervorgehoben. Exemplarisch wären die ersten Szenen der Filme *A Story for the Modlins* und *Finding Vivian Maier* zu nennen. Ersterer zeigt ein Foto, auf dem der gesamte Fund der Familie Modlin in Form von aufeinander gestapelten Fotos, Briefen und Dokumenten präsentiert wird, die dann, nach und nach,

¹⁰⁶ Freud, Sigmund: »Vergänglichkeit«. In: Ders.: *Gesammelte Werke Band X. Werke aus den Jahren 1913–1917*. Fischer, Frankfurt a. M. 1963, S. 358–361, hier S. 358

¹⁰⁷ Vgl. Muir, Robin (Hg.): *John Deakin. Photographien*. Schirmer/Mosel, München 1996; Szarkowski, John (Hg.): *E. J. Bellocq, Storyville-Porträts. Fotografien aus dem Red-Light District von New Orleans, um 1912*. DuMont Buchverlag, Köln 1978



Abbildung 2: *A Story for the Modlins*



Abbildung 3: *Finding Vivian Maier*

im Film vorgestellt und kommentiert werden (Abb. 2). Auch *Vivian Maier* beginnt zunächst mit der Einstellung auf einen leeren Boden, der dann sukzessiv und im Zeitraffer mit Kisten voller Fotos, mit alten Zeitungen, Kleidern und Hüten sowie Unmengen unentwickelter Film- und Fotorollen lückenlos gefüllt wird (Abb. 3).

Des Weiteren akzentuieren die Filmemacher*innen den Objektcharakter des Fotos, indem sie, wie zum Beispiel Aykan Safoğlu und Sergio Oksman, in den filmischen Aufnahmen Hände zeigen, die das jeweilige Foto vor der Kamera platzieren und so unterschiedliche Bildformate und Materialitäten in Szene setzen. Die filmische Präsentation ist in diesen Fällen darauf angelegt, die Fotos immer als das zu zeigen, wozu sie einmal gedient haben: als Passbilder, Studioaufnahmen, eingerahmte fotografische Abzüge oder als Teile von Zeitungsausschnitten. Aber wenngleich die Fotos diejenigen medialen Zeugnisse sind, die in den Filmen besonders prominent platziert werden, sind es neben ihnen auch weitere analoge Medien wie Bücher, Briefe, Gemälde, Zeichnungen, Videos und Kassetten, die vor die Kamera gehalten und als Objekte präsentiert werden. Durch die *Mise en Scène* des Zugriffs auf unterschiedliche analoge Medien wird zum einen die Historizität der analogen Gegenstände deutlich; zum anderen verwandeln sich diese teilweise schon obsolet gewordenen Fundstücke in antiquarische Objekte, die trotz ihrer Heterogenität zu einer visuellen Oberfläche werden, indem sie im digitalen Filmformat bewahrt und »konserviert« werden.

Die Bewahrung, Konservierung und Archivierung von analogen Bild-dokumenten, sowohl Fotos als auch Filmbildern, ist seit der Digitalisierung ein viel diskutiertes Thema. Zum einen aufgrund des bedrohten Status vieler Filmarchive, wodurch Unmengen von analogen Filmdokumenten verloren zu gehen drohen (oder bereits verloren gegangen sind).¹⁰⁸ Zum anderen ist mit der Digitalisierung die Archivierung der analogen Ära in dem Sinne verknüpft, dass beispielsweise fotografisches Presse-material, das bisher in den Fotoarchiven wie dem des *Spiegel* oder der Agentur *Magnum* lagerte, an öffentliche Institutionen übergeben wurde. Mit dieser Übergabe verbindet sich nicht nur, dass das Material digitalisiert, archiviert und längerfristig bewahrt wird, sondern auch, dass durch

108 Über den Stand und die aktuelle Situation der bedrohten Filmarchive informiert die Initiative »Filmerbe in Gefahr« regelmäßig auf der Homepage: <https://filmerbe-in-gefahr.de/page.php?o,o,o>

die Archivierung die historische Bedeutung des Materials hervorgehoben wird, und die Fotos der Pressearchive im Rahmen öffentlicher Institutionen historisiert werden¹⁰⁹: »Die Digitalisierung von Medien führt zur Historisierung. Und als kulturelle Artefakte werden die Überreste vergangener Medientechniken nun zu neuen Kulturgütern, die es zu bewahren [gilt; CP].«¹¹⁰

Dieses Bedürfnis nach Konservierung und Archivierung alter Materialien drückte sich bereits Anfang der Neunziger Jahre zu Beginn der Digitalisierung aus:

Auf alle Fälle ist es ernst gemeint und auch ernst zu nehmen, dass sich an die neueren Apparate und ihre Repräsentationen Diskurse anschließen, die von einem enormen Bedürfnis nach Geschichtlichkeit, Konservierung der Vergangenheit und Archivierung des in der Gegenwart nicht mehr Aufgehobenen getragen sind.¹¹¹

Es ist genau diese von Gertrud Koch bereits 1994 beschriebene Sehnsucht nach dem »in der Gegenwart nicht mehr Aufgehobenen«, die sich auch in den zeitgenössischen Found Foto-Filmen artikuliert, sofern sich diese analoger fotografischer Funde annehmen. Interessant ist dabei, dass der Wunsch nach Aufbewahrung und Konservierung des Bildmaterials historisch betrachtet immer schon im Zusammenhang mit technologischen Umbrüchen gestanden zu haben scheint. So bemerkt Christa Blümlinger in ihrer Auseinandersetzung mit Archivkunstfilmen, in denen primär filmisches Zelluloidmaterial wiederverwendet wird, dass bereits Ende des 19. Jahrhunderts, gerade als das Kino erfunden wurde, ein »Prozeß der Intensivierung des Zeitbewußtseins«¹¹² stattgefunden habe und in der Folge »Dokumente, Überreste, Überbleibsel, Ruinen und Fossilien«¹¹³ gesammelt

109 Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz. Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*. Wilhelm Fink, Paderborn 2018, S. 16

110 Vgl. Ebd., S. 15

111 Koch, Gertrud: »Bild als Schrift der Vergangenheit«. In: *Kunstforum*, Jg. 1994, Nr. 128, S. 193–196, Internet: <https://www.kunstforum.de/artikel/das-bild-als-schrift-der-vergangenheit>. Verifiziert am 24.12.2020.

112 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, a. a. O., S. 273

113 Auch in Bezug auf Textmaterial ist ähnliches zu beobachten: »Während sich das Lesen mehr und mehr auf elektronische Textlieferanten verlagert, wächst an der Kehrtseite dieses Prozesses das Interesse an der Materialität alter Buchobjekte und an hand-

wurden und besonderes Prestige erhielten. Diese Faszination beschreibt für denselben Zeitraum auch Aleida Assmann:

Die Objekte – eine Pergamenthandschrift, eine Vase, eine Bronzestatue, ein Kleidungsstück, eine Akte – besitzen eine irreduzible Materialität, die ein unablösbarer Teil ihrer Bedeutung ist. Handgreiflich sinnliche Objekte mit Spuren ihres Alterns sind Bürgen einer anderen Zeit und eines anderen Raums.¹¹⁴

Ein solches Prestige besitzt nach Blümlingers Darstellung heute auch das Zelluloid-Filmmaterial, das, bedroht aufgrund seiner materiellen Vergänglichkeit, eine neue Aura akquiriert.¹¹⁵ Das auratische Potenzial des filmischen Materials benennt Michael Sicinski besonders treffend in seinen Beschreibungen einer 16 mm-Filmprojektion:

[...] einzigartig, wie der unerreichte Reichtum und die Textur des projizierten Lichts, das Korn und die Farbe, denen sich digitale Medien annähern können, ohne sie doch je zu erreichen. Ja, es gibt da ein Moment der Nostalgie in der Liebe zum Klacken und Rattern des Projektors, dem raschen Auf und Zu der von Hand bedienten Blende, des Knallens und Klopfens am Klangknopf. Vor allem aber ist es das Bild, die Art, wie Überblendungen auf 16 mm wirkliche Tiefe besitzen, wie unterschiedliche Schattierungen von Schwarz die eine neben der anderen sichtbar sein können und wie der Strahl des Projektors reale Skulpturen von Bildern entwirft, über unsere Köpfe hinweg auf die aufnahmebereite Leinwand.¹¹⁶

Dieser nostalgischen Betrachtung von Filmmaterial begegnet man in vielen weiteren zeitgenössischen Essay-, Experimental-, oder Found Footage-Filmen, in denen das historische Material, wie beispielsweise in *Public*

schriftlichen Aufzeichnungsverfahren, deren »Ende« spürbar wird.« Kramer, Anke/Pelz, Annegret »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 7–24, hier S. 11

114 Ebd., S. 175

115 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, a. a. O., S. 273

116 Sicinski, Michael: »Dekaden des Lichts. Die Zähigkeit und Materialität von 16 mm: Fünfzig Jahre Canyon Cinema«. In: *Cargo. Zeitschrift für Film, Medien und Kultur*. Heft 37, Berlin 2018, S. 57

Lighting (Kanada 2004) von Mike Hoolboom oder *Cesó la horrible noche* (Kolumbien 2013) von Ricardo Restrepo, mit melancholischer Musik unterlegt wird. Die vom Rhythmus der Musik grundierten vorgefundenen Fotos und Filme evozieren einen auratischen Effekt, der gerade dadurch entsteht, dass die Aufnahmen vergangener Momente, in häufig schnellen Montagen, nur kurz erscheinen, um dann im Fluss der Bilder direkt wieder zu verschwinden.

Es wird jedoch nicht nur die Vergänglichkeit des jeweiligen Bildmaterials, sondern auch die des entsprechenden Mediums vergegenwärtigt. In diesem Zusammenhang verspricht der Begriff der »Obsoleszenz«, der von dem Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser mit Blick auf den Einsatz vorgefundener Materialien im Film verwendet wird, produktiv zu sein. Das Obsolete bezeichnet

den melancholischen Blick auf eine Vergangenheit, in die man nicht mehr zurückkehren kann, die aber immer noch affektiv besetzt und materiell präsent und so nicht nur sinnstiftend ist, sondern auch die klammheimliche Hoffnung oder anmaßende Hybris nährt, dass diese einbalsamierte Vergangenheit doch irgendwie wieder zum Leben erweckt werden kann.¹¹⁷

Diese nostalgische Rückbesinnung zeigt sich in den hier diskutierten Filmen besonders dadurch, dass das Material vorwiegend als ein erhalten gebliebener Rest oder Restbestand präsentiert wird, in dessen Gestalt ein Stück der Vergangenheit bewahrt werden kann. Dazu passt auch die von Elsaesser erkannte positive Besetzung des Obsoleten: »Es hat die Schwelle zur positiven Konnotation überschritten und steht nun für eine Art heroischen Widerstand gegen eine gnadenlose Beschleunigung, indem es zu einer Auszeichnung für das Nicht-mehr-Nützliche avanciert ist.«¹¹⁸

Das relativ neue Prestige, das dem filmischen Zelluloidmaterial und bereits seit längerer Zeit der analogen Fotografie zukommt, lässt sich geradezu als Fetischisierung beschreiben. Indem die Filmemacher*innen ihre Fundstücke als Raritäten präsentieren, wird das alte Material als ästhetisches, aber auch als medienkulturelles und kulturgeschichtliches Gegenstück zur oft behaupteten digitalen Immaterialität präsentiert. In der Repräsentation

117 Elsaesser, »Die Geschichte, das Obsolete und der found footage Film«, a. a. O., S. 150

118 Ebd., S. 151

und Aneignung von analogem Material im Film äußert sich so die »Dialektik von materiellem Tod und der Hoffnung auf eine digitale Wiederauferstehung«¹¹⁹, weil die Darstellung und Konservierung der Bilder im Film gleichzeitig immer auch auf ihren Verfall verweisen.

3.3 Formen der Insistenz: Aura und Nostalgie

Das Auratische, das von vielen Fotos ausgeht, die in den hier vorgestellten Filmen präsentiert werden, hängt jedoch nicht nur mit der Rarität bestimmter Bilder und den obsolet gewordenen analogen Medien zusammen, sondern ist bereits im Material verankert. Um den Effekt des Auratischen im Kontext der filmischen Inszenierung genauer beschreiben zu können, soll der Begriff der Aura zunächst etwas genauer konturiert werden. In seiner medientheoretischen Bedeutung geht er bekanntlich auf Walter Benjamin und dessen *Kunstwerk-Aufsatz* sowie den Text *Kleine Geschichte der Photographie* zurück. Die Aura, die Benjamin den Zeugnissen der frühen Fotografie dort noch zuschreibt, verschwindet nach seiner Darstellung in dem Maße, in dem sich historisch ihre technische Reproduzierbarkeit entfaltet. Die Aura definiert er in einer ebenso berühmten wie enigmatischen Formulierung wie folgt:

Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug oder einem Zweig folgen, der seine Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.¹²⁰

Aus dieser durchaus hermetischen Beschreibung geht hervor, dass Benjamin die Aura weniger objektiv festlegt, sondern vor allem als eine Erfahrung des Einmaligen und Ungreifbaren bestimmt. Wenn er in der *Kleinen Geschichte der Photographie* über die Betrachtung der alten Fotos, die für ihn noch eine Aura haben, schreibt, dass das, was darauf zu sehen ist, »nicht

¹¹⁹ Ebd., S. 153

¹²⁰ Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie«. In: Ders.: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Hg. von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007, S. 363

zum Schweigen zu bringen« sei, beschreibt diese Formulierung vor allem Momente der Insistenz, die sich jeglicher Codierung zu entziehen scheinen.

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, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelehrt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen.¹²¹

Auf diesen der Fotografie eingeschriebenen Verweis auf die potenzielle Insistenz und Faszinationskraft, die von einem Foto ausgehen kann, wird auch in den hier diskutierten Found Foto-Filmen immer wieder, wenn auch in sehr unterschiedlicher Form, Bezug genommen: Durch lange Einstellungen auf einzelne Fotos, die nahezulegen scheinen, dass diese einer besonders aufmerksamen und ausführlichen Wahrnehmung bedürfen (beispielsweise in den Filmen von Pennell, Imbert oder Efrat und Foighel Brutmann), durch Zooms auf ein Detail, durch langsame Travelings über die Bildoberfläche oder durch ruhige und selbstreflexive Off-Kommentare (wie in Filmen von Levi, Bruschtein oder Safoğlu). Intensiviert werden diese Darstellungen durch eine musikalische Untermalung, die insbesondere in *A Story for the Modlins*, *Finding Vivian Maier* oder *The Host* eine gewisse Dramatik produziert. (Diese Aspekte werden im Kapitel 3 noch ausführlicher analysiert). Oft ist aber auch zu erkennen, dass Dramaturgie und Mise en Scène in den Filmen das Außergewöhnliche und Auratische des Materials unterstreichen sollen: Bevor das Motiv überhaupt zu sehen ist, wird erstmal ein Dia vor eine Lampe gehalten (*El tiempo suspendido*), in einer Kiste mit fotografischen Restbeständen gekramt und aus dem Off vorsichtig gefragt: »Can I open?« (*Printed Matter*). In anderen Filmen, wie in *Finding Vivian Maier* oder *A Story for the Modlins*, sind ganze Berge angesammelter Materialien zu sehen, die erst einmal durchforstet, geordnet und sortiert werden müssen.

Manchmal ist es aber auch das mysteriöse Einzelbild, das als Ausgangspunkt für eine detektivische Suche nach weiteren Fotos und eine sich daran anschließende Entdeckung oder Erschließung des Materials figuriert (etwa in *No pasarán*, *album souvenir* und *The Host*). Hierbei wird deutlich, dass

121 Ebd., S. 355

die gefundenen Fotos aus Sicht der Filmemacher*innen umso bedeutungsvoller erscheinen, je älter sie sind. Denn so eindrücklich ihr ›Wiederauftreten‹ im Film auch sein mag, so bleibt das Abgebildete doch, wie Susan Sontag es vielleicht formuliert hätte, gefangen in der Dialektik zwischen »Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit«¹²². Die visuelle Anwesenheit der auf den Fotos abgebildeten Personen, die mittlerweile gealtert oder verstorben sind, drückt gleichzeitig auch immer ihre Unerreichbarkeit aus. Und je weiter sie entfernt sind, desto begehrenswerter und geheimnisvoller erscheinen sie.¹²³ Auch Siegfried Kracauer bezieht sich in den Dreißiger Jahren in einem Artikel zur Berliner Film- und Photo-Schau auf alte Fotos, die erst durch ihren zeitlichen Abstand etwas Rührendes bekommen, wie er mit Blick auf eine der ersten fotografischen Aufnahmen von Niépce beschreibt:

Noch ist die Erscheinung deutlich zu sehen, mit dem Fensterkreuz und der steinernen Brüstung – ein armseliges Fenster an irgend einem Pariser Haus. Aber gerade die Nichtigkeit dieses Sujets veranschaulicht das von den ersten Lichtbildern Gemeinte. Sie waren zweifellos von der Mission erfüllt, das Zeitliche einer Welt zu segnen, die das Zeitliche segnet. Und die Rührung, die sich der heutige Betrachter beim Anblick des vergilbten Blattes bemächtigt, erklärt sich eben daraus, daß es zum Unterschied von den meisten modernen Photos das Vergängliche retten, nicht aber bis zum Überdruß verewigen will.¹²⁴

Da Benjamin eine Aura vor allem in fotografischen Bildern erkennen wollte, die bereits zu seiner Zeit historisch waren, liegt es nahe zu vermuten, dass die Auratisierung einen gewissen zeitlichen Abstand voraussetzt. Die Fotos, die Benjamin in den Dreißiger Jahren zum Ausgangspunkt seiner Theorie macht, wie diejenigen von David Octavius Hill, entstanden fast hundert Jahre zuvor in den Vierziger und Fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Insofern kommt auch in Benjamins Schriften zur Fotografie eine nostalgische Haltung zum Ausdruck, die ihr spätes Echo in den Blicken der

122 Sontag, *Über Fotografie*, S. 22

123 Vgl. Ebd.

124 Kracauer, Siegfried: »An der Grenze des Gestern«. In: Ders.: *Kleine Schriften zum Film 1932–1961, Werke 6.3*. Hg. von Inka Mülder-Bach, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, S. 76–82, hier S. 77

Filmemacher*innen findet, die in Zeiten eines weiteren technologischen Umbruchs durch die Digitalisierung in tradierten fotografischen (Rest)Beständen die Aura des Analogen, vor allem aber des nicht mehr Erreichbaren, entdecken. In diesem Sinne schließt auch Dominik Schrey in seinen Ausführungen im Zusammenhang mit dem Konzept der »analogen Nostalgie« an Benjamin an:

Dieses spezifische Spannungsfeld von Nähe und Ferne einerseits und dem irreversiblen Fluss der Zeit andererseits lässt sich unschwer auch als Kernproblem des beschriebenen Nostalgiediskurses ausmachen, für den eine ganz ähnliche Konstellation von Absenz und Präsenz kennzeichnend ist: Nostalgie [...] ist letztlich genau diese Erfahrung einer unüberbrückbaren Ferne, einer Unnahbarkeit des Referenzobjekts oder -ortes.¹²⁵

Ähnlich wie Benjamin und Kracauer wird auch Roland Barthes viele Jahre später formulieren, dass den alten Fotos noch etwas anhafte, das der modernen – technisch verbesserten und massenhaft reproduzierten – Fotografie zu fehlen scheint. In seinen *Bemerkungen zur Photographie* beschäftigt auch er sich mit alten Fotos, darunter insbesondere mit einer Kindheitsfotografie seiner verstorbenen Mutter. Das von ihm so bezeichnete ›Wesentliche‹ der Fotografie erkennt er, wie er beschreibt, insbesondere in gealterten Aufnahmen: »Ich möchte behaupten, das Sein der Photographie liege nicht in den Hochglanzphotos von *Paris-Match* oder der Zeitschrift *Photo*, sondern im gealterten Photo.«¹²⁶ Mit Blick auf die von Barthes kommentierten Fotos fällt zudem auf, dass es sich nicht nur um gealtertes Bildmaterial handelt, sondern teilweise auch um Amateurfotos, die im Wechsel mit professionellen und publizierten Fotos präsentiert werden.

Die Aneinanderreihung und Gegenüberstellung von privater und professioneller Fotografie kennzeichnet auch die hier diskutierten Found Foto-Filme. So bilden beispielsweise in *Printed Matter* die Kopräsenz der journalistischen Arbeiten von André Brutmann und der privaten Fotos seiner Familie zusammen auf einer Filmrolle das zentrale Motiv. In *Kirik Beyaz Laleler* werden dagegen die aus Büchern und Zeitschriften kopierten

125 Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos, Berlin 2017, S. 136

126 Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, S. 130

Fotos von James Baldwin mit den Abzügen aus den privaten Fotoalben des Filmemachers verknüpft. Unter den für die Filmemacher*innen reizvollen Amateurbildern sind kaum solche zu finden, die Motive von besonderen oder repräsentativen Anlässen der Familiengeschichte wie etwa Reisen, Hochzeiten oder Geburtstage zeigen. Vielmehr sind es Schnappschüsse des Alltäglichen, die in den Fokus gerückt werden. Man sieht Aykan Safoğlu auf dem Sofa liegend, den Kopf auf dem Schoß seiner Mutter, im Kinderzimmer mit seiner Schwester oder beim Feiern mit seinen Freund*innen, Miranda Pennell in einem Planschbecken im Garten und ihre Eltern bei Ausflügen in die bergige Umgebung von Teheran, Sirah Foighel Brutmann im Bett mit einer Ohreninfektion, sowie ihre Mutter unbekleidet beim telefonieren am Schreibtisch. Angelika Levis Mutter und Großmutter werden in Strandkörben und beim Taubenfüttern gezeigt, Laura Bonaparte als junge Frau beim Baden im Fluss und später mit ihrer Familie am Strand.

Betrachtet man diese filmischen Inszenierungen auf der Folie der fototheoretischen Texte von Benjamin, Kracauer oder auch Barthes, so fällt auf, dass auch die Filmemacher*innen das ›Auratische‹, ›Rührende‹ oder ›Wesentliche‹ der Fotografie vor allem in solchen Aufnahmen entdecken, die sich von Studioporträts und journalistischer Hochglanz-Fotografie unterscheiden. Es sind in der Regel Aufnahmen, die, wenn auch in ganz unterschiedlicher Form, Ausschnitte eines historischen und familiären Alltags abbilden: Ein Blick aus dem Fenster, Menschen bei der Arbeit, im Freien oder auf der Straße. Fotos aus den eigenen Familienalben werden in den Filmen häufig in Szene gesetzt, analog zu der großen Bedeutung, die das Kinderfoto von Barthes' Mutter oder das Fotoporträt von Benjamins Groß- und Urgroßvater in den fototheoretischen Texten dieser beiden Autoren inne haben. Dieser Aufwertung des Unspektakulären und Beiläufigen entsprechend schreibt Barthes auch ganz explizit: »Auf dem Felde der photographischen Praxis dagegen überflügelt der Amateur den Professionellen: er kommt dem Noema der PHOTOGRAPHIE am nächsten.«¹²⁷

Zusammenfassend lassen sich einige deutliche Parallelen zwischen der Auseinandersetzung mit analogem fotografischem Material im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm und den klassischen fototheoretischen Texten erkennen. Es sind zunächst einmal die technologischen Umbrüche,

127 Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 109

die zur Folge haben, dass damals wie heute den obsolet gewordenen Techniken und den entsprechenden Bilddokumenten mit einer neuen Emphase begegnet wird: Ende des 19. Jahrhunderts sind diese Umbrüche mit der massenhaften Verbreitung von Fotos innerhalb der illustrierten Presse, aber auch in anderen Kontexten (Werbung, Tourismus) verbunden, Ende des 20. Jahrhunderts mit der digitalen Revolution. Hinzu kommt die in der einen wie in der anderen Umbruchssituation entfaltete Bereitschaft, eine Aura in der Fotografie insbesondere von nicht-professionellen Akteuren zu erkennen. Letztlich ist es immer wieder auch der zeitliche Abstand, der es erlaubt, einen neuen und anderen Blick auf das Material zu werfen.

4 Film als Archiv? – Über das Verhältnis von Archiv, Film und Recherche

4.1 Film und Archiv – Eine Gegenüberstellung

Da die meisten Found Foto-Filme ihr fotografisches Material in privaten und öffentlichen Archiven finden, stellt sich im Kontext der vorliegenden Arbeit auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Film und Archiv. Unter dem Begriff »Archiv« wird allgemein eine Institution verstanden, die »der selektiven Sammlung und der konservierenden Speicherung von Dokumenten aller Art (nicht nur schriftliche, sondern auch Bild- und Tondokumente)«¹²⁸ dient, so der Kulturwissenschaftler Uwe Wirth. Mittlerweile kann das Archiv jedoch als ein zirkulierendes verstanden werden, so Stephan Günzel und Knut Ebeling über den Begriff, der zunehmend auch als »geläufige Metapher für kulturelles Gedächtnis, Bibliothek und Museum, ja für jede Art der Speicherung«¹²⁹ geworden ist.

Zu den spezifischen Aufgaben des Archivs, das von Monika Rieger auch als »kollektiver Wissensspeicher«¹³⁰ bezeichnet wird, gehört neben der

128 Wirth, Uwe: »Archiv«. In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Fink, Paderborn 2005, S. 17

129 Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 7–26, hier S. 7

130 Rieger, Monika: »Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 253–269, hier S. 254

Sammlung und Konservierung auch die Anordnung und Verfügbarmachung der archivierten Bestände. Dabei schreibt, so Ebeling und Günzel, das Archiv unter Umständen eine andere Geschichte als die Historiographie:

Das Archiv ist ein spezifischer Ort der Produktion einer jeweiligen Erzählung, einer spezifischen und womöglich anderen Geschichte [...]. Von hier nehmen bestimmte Geschichten ihren Ausgang, während andere nie erscheinen. Aus diesem Grund nehmen die von Archiven erzählten Geschichten für sich in Anspruch, ›näher‹ an den Fakten und Wirklichkeiten zu sein als die schriftfixierte Historie.¹³¹

Das Archiv kann im Rahmen eines kulturellen Gedächtnisses, Aleida Assmann zufolge, als ein Speichergedächtnis, verstanden werden, da sich von kanonisierten Überlieferungen wegbewegt und somit »Zugänge zu anderen Vergangenheiten eröffnen als jene, die von den jeweiligen Interessen der Gegenwart gerade affirmiert, besetzt, bewohnt, beleuchtet sind.«¹³²

Weiterhin wird das Archiv mit Bezug auf Michel Foucault auch als eine diskursbildende Institution verstanden: Das entsprechende Konzept, das Foucault im Rahmen seiner *Archäologie des Wissens* entwickelt hat, dient vielfach als Grundlage gegenwärtiger Archivtheorien. Uwe Wirth hat es pointiert zusammengefasst:

Er versteht unter einem Archiv weder ›die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokumente ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat‹, noch ›die Einrichtungen, die einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren‹ (Foucault 1969/1988, 187). Das Archiv ist vielmehr das, ›was bewirkt, daß so viele von so vielen Menschen seit Jahrtausenden gesagte Dinge [...] dank einem ganzen Spiel von Beziehungen erschienen sind, die die diskursive Ebene charakterisieren‹ (ebd., 187).¹³³

¹³¹ Ebd., S. 9

¹³² Assmann, Aleida: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 171

¹³³ Wirth, »Archiv«, a. a. O., S. 18 f.

Versteht man das Archiv also als eine Basis diskursiver Praktiken, dann sollte man es auch als einen politischen Ort verstehen. Das Politische des Archivs liegt vor allem darin, dass die Auswahl dessen, was bewahrt werden soll (und was nicht), immer die Folge einer Selektion ist:

Jeder Archivar gehorcht einer bestimmten ›Politik des Archivs‹, denn die Entscheidung darüber, ob ein Dokument als archivwürdig anzusehen ist, folgt der Anwendung eines bestimmten Selektionsprinzips. Dieses Selektionsprinzip ist sowohl inklusiv als auch exklusiv. Es entscheidet nicht nur über die Aufnahme ins Archiv, sondern auch über den nachträglichen Ausschluß aus dem Archiv, die sogenannte, ›Kassation‹.¹³⁴

Betrachtet man das Archiv also nicht nur als einen feststehenden, stabilen Ort der Aufbewahrung, sondern auch als einen Ausgangs- und Bezugspunkt für Diskurse der Erinnerung und Tradierung, lassen sich einige Vergleiche zu den zeitgenössischen Found Foto-Filmen ziehen. Denn diese dienen ebenfalls als Orte der Speicherung, in denen Material gesammelt, konserviert und aufbewahrt wird. Und sie produzieren Erzählungen und Interpretationen, die von der offiziellen Historiographie abweichen. Häufig geht es um die Aufdeckung von Ungesehenem und Übersehenem und darum, mit Hilfe des Materials einen anderen Zugang zur Vergangenheit zu bekommen; einer Vergangenheit nämlich, die bisher entweder vergessen oder unbeachtet war.

Exemplarisch kann hier auf die zum großen Teil vergessenen französischen Internierungslager in *No pasarán, album souvenir* verwiesen werden, die der Filmemacher Henri-François Imbert im Zuge seiner Recherche nach dem Entstehungskontext der von ihm entdeckten Fotopostkarten wieder sichtbar macht. Oder auf das Leben der kolonialisierten Bevölkerungen im Iran und in Afghanistan, das Miranda Pennell in ihren Filmen in einen neuen Fokus rückt. Durch die Aneignung des fotografischen Materials, aber auch durch die filmische Kontextualisierung unterschiedlicher Dokumente wird einerseits versucht, einen individuellen Blick auf Geschichte zu werfen, andererseits aber auch neue Zusammenhänge herzustellen, so wie in dem Film *Kirik Beyaz Laleler*, in dem Aykan Safoğlu ein Netz zwischen der türkischen Geschichte, Fragmenten seiner Biografie

134 Ebd., 17

und der Biografie des US-amerikanischen Schriftstellers James Baldwin spinnt. Deswegen sollten die Filme, die sich das Archivmaterial aneignen, aber nicht als Repräsentation oder Aufarbeitung eines bestimmten Archivs missverstanden werden. Dadurch, dass die Filmemacher*innen dem jeweiligen Archiv nur eine gewisse Auswahl an Material entnehmen, um die Geschichte in eine narrative und sinnvolle Reihenfolge zu bringen, findet ein weiterer Selektionsprozess statt. Diese neue Auswahl und Zusammenstellung unterschiedlicher Materialien konstituiert dann nicht nur einen neuen, in das ›filmische Archiv‹ überführten Bestand, sondern verändert auch den Blick auf das Material und dessen historischen und/oder privaten Kontext. (Den Geschichten, die durch das neu zusammengestellte Material evoziert werden, wird sich Kapitel 2 ausführlicher widmen.)

4.2 Film und Archiv – Differenzen

Trotz dieser Affinitäten zwischen Film und Archiv als Orten der Speicherung und Aufbewahrung für historisches Bildmaterial, müssen beide in anderer Hinsicht klar gegeneinander abgegrenzt werden. Sie unterscheiden sich insbesondere in Bezug auf Aspekte des Raums und der Transformation: Das klassische, analoge Archiv ist mehr oder weniger identisch mit einem bestimmten Ort, an dem das Material aufbewahrt wird, und der nur für bestimmte Personen wie Archivar*innen oder Wissenschaftler*innen zugänglich ist, die sich meist beliebig lange in ihm aufhalten können, um das Material zu studieren. Film hingegen ist darauf angelegt, öffentlich präsentiert zu werden und vom Dispositiv der Kinoleinwand oder einem anderen Abspielgerät, auf dem er gezeigt wird, abhängig. Somit kann die Präsentation und Kontextualisierung des fotografischen Materials im Film nicht mehr als ›Archivarbeit‹ verstanden werden:

Archivinhalte auszustellen, setzt das Archiv außer Kraft. Beim Archiv geht es daher nicht nur um das Denken einer anderen Zeitlichkeit – es geht immer auch um Verräumlichung: Insofern als sie den Zugriff aufs Archiv regulierte, war Raumwerdung die Bedingung der Wirklichkeit jeder Archivoperation.¹³⁵

135 Ebeling/Günzel, »Einleitung«, a. a. O., S. 22

Diese Bezugnahme auf das Räumliche verändert sich jedoch mit Blick auf das Internet, das mittlerweile auch als »universelle Archivmaschine«¹³⁶ verstanden werden kann. Laut Aleida Assmann fungiert das Internet in einer ergänzenden Rolle, indem es Publikations- und Kommunikationsfunktionen übernimmt und den Zugang zu Daten und bereits digitalisierten Beständen öffnet. Hierin bestehe, laut Assmann, der größte Unterschied zwischen Archiv und Internet jedoch immer noch darin, dass das Archiv vor allem für eine langfristige Sicherung von Material und dessen Schutz angelegt wird, während es bei der Sammlung von Daten im Internet, nicht ausschließlich aber insbesondere auch um das schnelle Abrufen von Informationen gehe:

In den Institutionen Archiv bzw. Internet differenzieren sich zwei einander ergänzende Gedächtnisoperationen aus, die sich wie ›Speichern‹ und ›Abrufen‹ zueinander verhalten: das Archiv erfüllt den Wunsch nach zuverlässiger materieller Konservierung und langfristiger Sicherung von Informationen, das Internet erfüllt den Wunsch nach Beschleunigung des Datenflusses und blitzschnellem gezieltem Zugriff auf Information.¹³⁷

Auch wenn das Archiv im Gegensatz zum Internet im klassischen Sinne noch als institutioneller Ort verstanden wird, der dafür ausgerichtet ist, das Material zu schützen und möglichst sicher zu konservieren und zu erhalten, erscheint die Gegenüberstellung von Assmann ein wenig zu kategorial. Denn ebenso wie es immer mehr Online-Archive gibt, die in ähnlicher Funktion wie traditionelle Archive versuchen, beispielsweise fotografische und filmische Materialien langfristig zu konservieren und zu erhalten¹³⁸, laufen auch in an Orte gebundenen Archiven Prozesse der Transformation und Neuorganisation ab, denn selbst im festen Bestand eines Archivs werden die Materialien immer wieder erneut durchgegan-

¹³⁶ Wirth, »Archiv«, a. a. O., S. 24

¹³⁷ Vgl. Assmann, »Archive im Wandel der Mediengeschichte«, a. a. O., S. 174

¹³⁸ Dazu gehören unter anderem die *Open Memory Box*, (<https://open-memory-box.de>) mit der eine umfangreiche Sammlung ostdeutscher Amateurfilme online präsentiert wird, das vom WDR betriebene Projekt *Digit*, (<https://digit.wdr.de>) mit dem laufend neues Material vor allem von westdeutschen Familien hochgeladen wird, oder das Verbundportal *European Film Gateway*, (<https://www.europeanfilmgateway.eu/de>), das den zentralen Zugang zu Sammlungen zahlreicher europäischer Filmarchive vermittelt.

gen, sortiert, erneuert oder auch entsorgt. Das Archiv – und das betrifft sowohl Online-Archive wie Archive, die sich an einem feststehenden Ort befinden – ist immer als ein Ort nicht nur »konservierenden, sondern auch transformierenden Speicherns«¹³⁹ zu betrachten und unterscheidet sich gerade in dieser Hinsicht maßgeblich vom Film. Denn dieser, ist er einmal fertig geschnitten, wird nur in den seltensten Fällen nach seiner endgültigen Fertigstellung noch einmal anders montiert. Das verwendete Bildmaterial, auch der fotografische Bestand, ist in der Montage fixiert und kann von diesem Zeitpunkt an nur innerhalb ein und derselben Abfolge betrachtet und abgespielt werden.

4.3 Recherche im Archiv – Archäologische Praxis und die ›Effekte des Wirklichen‹

So lassen sich Filme zwar nicht unmittelbar als Archive beschreiben, machen aber doch eine archivarische Praxis sichtbar, indem sie, ähnlich wie das Archiv, Material sammeln, ordnen, bewahren und in der Projektion sichtbar machen. Es kann sich also als aufschlussreich erweisen, die Haltung der Filmemacher*innen gegenüber dem von ihnen verwendeten fotografischen Material in Beziehung zu den Praktiken der Recherche und Forschung im Archiv zu setzen – zumal solche Forschungen ohnehin häufig Motiv der Filme und Teil ihrer Produktionsgeschichte sind. In diesem Zusammenhang sind die Schriften Michel Foucaults weniger mit Blick auf seine Archiv-Theorie als mit Blick auf die Beschreibung seiner eigenen Tätigkeit im Archiv interessant.

Um dies plausibel zu machen, möchte ich zunächst auf einen Text der Filmwissenschaftlerin Sabine Nessel verweisen, die sich bereits Foucaults archäologischer Praxis gewidmet hat, und zwar den Recherchen, die der Theoretiker für seine beiden Archiv-Projekte *Der Fall Rivière* (1973) und *Das Leben der infamen Menschen* (1977) vorgenommen hat. Nessel beschreibt, wie Foucault sich in beiden Texten als Forscher inszeniert und darüber reflektiert, wie man mit den archivierten Materialien umgehen könne. Zentral erscheint nach Nessels Darstellung vor allem die Frage, wie

139 Wirth, »Archiv« a. a. O., S. 19

der Forscher (Foucault) selbst von dem Material berührt wird und in welchem Verhältnis er zu diesem steht:¹⁴⁰

Er bezieht sich auf Ordnungen, die zueinander in Konflikt stehen. Die Forscherperson (ihr Körper) wird zum Resonanzraum des Konflikts dieser Ordnungen. Die archäologische Praxis zielt ab auf eine ›Freilegung‹ dieser ansonsten unsichtbaren Konflikte, indem sie diese so anordnet, dass sie vom Leser/Betrachter ebenfalls im Sinne einer Ereignisqualität erfahren werden können.¹⁴¹

Nessel schlägt vor, diese archivarische Praxis von Foucault auch auf die Forschungen zum Amateurfilm zu übertragen, um das »Verhältnis der Forscher zu ihrem Gegenstand«¹⁴² in den Vordergrund zu stellen und in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die »ästhetischen Dimensionen«¹⁴³ von Archivmaterial mit einzubeziehen. Daran anknüpfend möchte ich im Folgenden mit Blick auf eine archivarische Praxis im Film zunächst einen der beiden Archivtexte von Foucault noch einmal genauer untersuchen und im Anschluss herausarbeiten, welche Verbindungen sich sowohl zu den von mir untersuchten Found Foto-Filmen als auch zu den bisher diskutierten Fototheorien herstellen lassen.

In *Das Leben der infamen Menschen* beschreibt Foucault detailliert seine Auseinandersetzung mit schriftlichem Archivmaterial und die Wirkung, die dieses Material auf ihn hat. Es sind Dokumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die der Forscher in verschiedenen Internierungs- und Polizeiarchiven studiert. Es handelt es sich vor allem um Bittschriften an den König oder Siegelbriefe. Die Auswahl, die Foucault im Zuge seiner Sichtung trifft, schildert er nicht als eine rationale, sondern als eine subjektive, affektiv bestimmte:

Der Auswahl, die man hier vorfindet, liegt keine bedeutendere Regel zugrunde als mein Geschmack, mein Vergnügen, eine Rührung, das La-

140 Vgl. Nessel, Sabine: »Amateurfilm-Werden. Hybridität des Amateurfilms und Foucaults archäologische Praxis«. In: Siegfried Mattl/Carina Lesky u. a. (Hg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Synema, Wien 2015, S. 127–136, hier S. 134

141 Ebd., S. 135

142 Ebd., S. 136

143 Ebd.

chen, die Überraschung, ein gewisser Schauer oder sonst ein Gefühl, dessen Intensität ich jetzt, da der erste Moment der Entdeckung vorüber ist, nur noch schwerlich rechtfertigen könnte.¹⁴⁴

Foucault beschreibt den ersten Eindruck der Texte auf ihn als ›physisch‹. Das einzige Kriterium der Auswahl ist, dass es sich um kurze Texte handeln muss. Diese sollen außerdem keine literarischen oder poetischen Texte sein, sondern Schriftstücke, die sich auf faktuale Ereignisse beziehen: Anklagen, Befehle oder Berichterstattungen, die Personen betreffen, die einmal real existiert haben (datiert und mit Wohnort und Namen vermerkt). Personen, deren Existenzen obskur und unglücklich waren, so dass »aus dem Schock jener Wörter und jener Leben für uns immer noch ein Effekt von Schönheit und Schauer entsteht.«¹⁴⁵

Dabei sucht Foucault in der Rolle des Forschers etwas in den Texten, das ihn umso mehr reizt, je kleiner und insignifikanter es zunächst ist: »Ich war auf der Suche nach jenen Teilchen ausgegangen, deren Energieladung um so größer ist, je kleiner und unscheinbarer sie selbst sind.«¹⁴⁶ Dieser Satz könnte den Bezug zum Amateurfilm, den Nessel in ihrem Text herzustellen sucht, plausibel machen. Denn auch die Amateurfilme »als verstreute Momente und Monumente«¹⁴⁷ entziehen sich »als hybride Formen [...] stärker als andere Filmformen einer einfachen Betrachtung im Sinne von Texten oder Diskursen. Sie führen auf Terrains, die den Rahmen der traditionellen kanonischen Filmgeschichtsschreibung, aber auch den der Fachwissenschaft verlassen.«¹⁴⁸ Ähnlich erklärt auch Arlette Farge in Zusammenhang mit einem gemeinsam mit Foucault durchgeführten Archiv-Projekt über die familiären Konflikte im 18. Jahrhundert, dass das Interesse am Archivmaterial gerade deshalb so außergewöhnlich und spannend gewesen sei, weil es (noch) nicht in eine Erzählung eingebettet sei und unvermittelt eine Welt eröffne, »in der die Verdammten, die Elenden und die Galgenvögel in einer lebendigen und instabilen Gesellschaft ihren Part spielen. Seine Lektüre provoziert sofort einen Effekt des Wirklichen, den kein Druckwerk

144 Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*. Merve, Berlin 2001, S. 7

145 Ebd., S. 12

146 Ebd., S. 15

147 Nessel, »Amateurfilm-Werden. Hybridität des Amateurfilms und Foucaults archäologische Praxis«, a. a. O., S. 136

148 Ebd.

hervorrufen kann, mag es auch noch so unbekannt sein.«¹⁴⁹ Ähnlich wie Foucault beschreibt auch Arlette Farge ihre Erfahrungen mit der Arbeit im Archiv besonders mit Bezug auf die spezifische Wirkung des dort erschlossenen Materials: »Als sei der Beweis dessen, was die Vergangenheit war, endlich da, definitiv und nah. Als würde einem, indem man die Ordner öffnet, das Privileg verliehen, endlich das ›Wirkliche zu berühren.«¹⁵⁰

Die »Effekte des Wirklichen«, die laut Farge und Foucault von archivierten Dokumenten ausgehen, erinnern aus der Ferne an die von Benjamin beschriebenen Effekte historischer fotografischer Aufnahmen (siehe Kapitel 1, Abschnitt 3.3). Auch wenn Foucaults Text diese eindrückliche Wirkung mit Blick auf schriftliche Dokumente thematisiert, erinnert seine Beschreibung der Worte, die als einzige Spuren auf die jeweiligen Existenzen hinweisen, sprachlich und motivisch an den oben vorgestellten Ausschnitt aus dem Text *Kleine Geschichte der Photographie* von Walter Benjamin:

Die kurzen und gellenden Worte, die zwischen der Macht und den unwesentlichen Existenzen hin und her fahren, sind für diese das einzige Monument, das man ihnen je zugestanden hat. Nur dieses die Zeit durchquerende Monument verleiht ihnen *den kleinen Strahl, den kurzen Blitz*, der sie bis zu uns trägt. [...] Sie existieren nur noch kraft der etlichen schrecklichen Worte, die dazu bestimmt waren, sie für immer des Gedächtnisses der Menschen unwürdig zu machen. Und der Zufall hat gewollt, daß es diese Worte sind, diese Worte allein, die weiter existieren.¹⁵¹

Metaphern wie der »kleine Strahl« und der »kurze Blitz« evozieren implizit das technische Verfahren der Fotografie, deren analoge Bilder nichts anderes sind als das Resultat einer Lichteinwirkung auf Zelluloid oder Papier, eines kurzen Blitzes, der den fotografischen Abdruck generiert. Noch deutlicher wird die offensichtlich gesuchte Analogie zum Fotografischen in folgender Metapher: »Damit etwas von ihnen bis zu uns herüberkomme, bedurfte es allerdings eines Lichtbündels, das sie – einen Augenblick zumindest – beleuchten kam.«¹⁵² Und auch die folgende Formulierung von Arlette Farge kann mit Benjamins viel zitierter Formel von der »Ferne, so

149 Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs*. Wallstein, Göttingen 2011, S. 9 f.

150 Ebd., S. 14

151 Ebd., S. 18 ff.

152 Ebd., S. 18

nah sie auch sein mag« assoziiert werden: »Es ist ein seltenes Gefühl, diese plötzliche Begegnung mit unbekanntem, verunglückten und erfüllten Existenzen, welche das Nahe (so Nahe!) und das Ferne, Verflissene vermischen, als gelte es, möglichst viel Verwirrung zu stiften.«¹⁵³

Neben den Bezügen zu Benjamin lassen sich auch weitere Assoziationen zu den fototheoretischen Texten von Roland Barthes herstellen. Hierbei ist es jedoch gerade nicht der melancholische Blick auf die Ferne und das Unerreichbare, sondern eine Nähe, die bei Barthes ähnlich wie bei Foucault mit einem physischen Eindruck beschrieben wird. Diesen Effekt, den Foucault mit Begriffen wie »Überraschung« oder »Schauer«¹⁵⁴ beschreibt, definiert Barthes über den Begriff des *punctums*, mit dem ein Detail gemeint ist, das bei der Betrachtung einer Fotografie eine unmittelbare Wirkung hinterlässt, die plötzlich auftaucht, den/die Betrachter*in besticht und eine kurze, blitzartige Erschütterung auslösen kann.¹⁵⁵

Neben den motivischen und sprachlichen Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Passagen in den fototheoretischen Texten von Walter Benjamin und Roland Barthes und den Beschreibungen von Michel Foucault und Arlette Farge zu ihrer Archiv-Arbeit lassen sich auch Korrespondenzen zum Vorgehen der hier vorgestellten Filmemacher*innen erkennen. Denn auch die von diesen gestalteten foto-filmischen Inszenierungen sind einerseits darauf aus, diese »Effekte des Wirklichen«¹⁵⁶ zu evozieren. Zum anderen sind sie aber auch bestrebt, ähnlich wie Foucault und Farge, ihren Rechercheprozess im Rahmen des Films zu reflektieren und kenntlich zu

153 Ebd., S. 12

154 Foucault, *Das Leben der infamen Menschen*, a. a. O., S. 12

155 Genauer beschreibt Barthes das *punctum* wie folgt: »In dem meist einförmigen Raum zieht mich bisweilen (doch leider selten) ein «Detail» an. Ich spüre, daß bereits seine bloße Anwesenheit meine Betrachtung verändert, daß es eine neue Photographie ist, die ich betrachte, eine, die in meinen Augen durch einen höheren Wert hervorsteht. Dieses «Detail» ist das *punctum* (das, was mich besticht).« Barthes gibt verschiedene Beispiele, unter anderem Folgende: »Da ist eine schwarze amerikanische Familie, 1926 von James Van der Zee photographiert. [...] Was mich besticht, ist, merkwürdig genug der weite Gürtel der Schwester [...], sind ihre Art einer Schülerin auf dem Rücken verschränkten Arme und vor allem *ihre Spangenschuhe*.« Oder: »William Klein hat 1954 Gassenjungen in einem New Yorker Italienviertel aufgenommen; ein bewegendes, erheiterndes Bild, doch was ich sehe, ohne den Blick abwenden zu können, sind die schlechten Zähne des kleinen Jungen.« Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 52–53

156 Farge, *Der Geschmack des Archivs*, a. a. O., S. 9 f.

machen. Foucaults (scheinbar) unsystematische, affektiv bestimmte Suche nach etwas ›Wirklichem‹ erinnert insbesondere an den Film *The Host*, in dem Miranda Pennell über ihren Besuch im Archiv spricht, bei dem sie zunächst nicht genau gewusst habe, wonach sie eigentlich suche, um sich im Zuge der folgenden Recherchen von dem Zweck, zu dem das fotografische Material ursprünglich archiviert wurde, explizit abzugrenzen: »The company would use aerial photography in order to pinpoint the location of the oil. Geologists would decipher these pictures using the principals of geophysics to interpret signs and identify hidden patterns. I by contrast have no method that will rationalize my search.«¹⁵⁷

In Zusammenhang mit diesen Ausführungen thematisiert Pennell den Effekt, den die fotografischen Dokumente auf sie haben, und beschreibt aus dem Off eine anhaltende Affizierung, die sie noch auf dem Heimweg begleitet und dann um den Schlaf gebracht habe. Die Blicke, der ihr unbekannt Menschen aus einer anderen Zeit scheinen sie aus den Abzügen heraus zu fixieren (Abb. 4) und motivieren sie zur weiteren Recherche: »I'm finding it hard to concentrate this afternoon. My attention is divided. All of a sudden, these tiny men regroup and look straight through the lense at me. I want to get them back into their books but they are holding me against my will.«¹⁵⁸

Neben den zunächst nicht rational plausibilisierbaren Effekten, die von bestimmten Materialien ausgehen und die eine idiosynkratische Auswahl generieren, sind es ähnlich wie bei Foucault auch in den Erzählungen der Filmemacher*innen meist gerade die zunächst beiläufigen und unbeachteten Details, die den Ausgangspunkt der weiteren Recherche bilden: eine gefundene Postkarte, ein einzelnes Foto im Familienalbum, ein Buch-Cover oder eine auf Papier gekritzelt Zeichnung. Auch hier spielt es oft eine Rolle, dass die entsprechenden Dokumente die letzten Verweise auf individuelle Existenzen sind, wie Thomas Elsaesser zu Beginn seines Films *Die Sonneninsel* (Deutschland 2017), in dem er sich mit den Amateurfilmen und Fotos seiner Familie auseinandersetzt, formuliert: »Familienfilme sind Relikte der Erinnerung und Ruinen des Zufalls. Wir begegnen Personen und Orten, die für immer ver-

157 *The Host*, Minute 07.25

158 *The Host*, Minute 30.39

Abbildung 4: *The Host*

schwunden sind. Manchmal sind sie deren Existenz einziger Beweis.«¹⁵⁹ Allerdings kommen solche »Begegnungen« erst dann wirklich in Gang, wenn Fragen an das Material gerichtet werden. In diesem Sinne bemerkt auch Arlette Farge über ihre Erfahrungen mit dem Archiv, seinen Beständen und den Existenzen, auf die diese verweisen: »Ihre Geschichte existiert erst, wenn man gewisse Fragen an sie richtet, und nicht bereits in dem Moment, in dem man sie, und sei es auch im Zustand der Freude, zusammensammelt.«¹⁶⁰ Welche Fragen die hier vorgestellten Filmemacher*innen an ihr Material richten, welche Strategien der Recherche und Narrativierung sie verwenden, um ihre jeweiligen Erzählungen in Gang zu setzen, und mit welchen Mitteln sie versuchen, einen *auratisierenden Effekt* oder ein *punctum* zu vermitteln, soll in den folgenden Kapiteln eingehender erläutert werden.

159 *Die Sonneninsel*, Minute 00.12

160 Farge, *Der Geschmack des Archivs*, a. a. O., S. 15

Kapitel 2

Recherche, Historizität und Fiktion. Strategien der Narrativierung von fotografischem Material

1 Fotografische Erzählbarkeit

Fotos, die von sich aus nichts erklären können, fordern unwiderstehlich zu Deduktion, Spekulation und Phantastereien auf.¹⁶¹

Susan Sontag

Will man die ›auratische‹ Qualität analoger Bilder an einzelnen fotografischen Beispielen erörtern, so stößt man auf Schwierigkeiten, da die Wahrnehmung einer Aura immer auch unmittelbar mit einer subjektiven Perspektive verknüpft ist. Was sich hingegen durchaus beobachten und beschreiben lässt, ist die Intention, eine auratische Qualität mit ästhetischen Mitteln zu evozieren. Dies gilt auch für Found Foto-Filme und führt dazu, dass sich in diesen Filmen unterschiedliche Strategien identifizieren lassen: Sei es der Verweis auf die Brüchigkeit und Fragilität des gealterten Bildmaterials, sei es die Hervorhebung (Zoom) und die Kontemplation bestimmter Details oder der Einsatz von melancholischer Musik und Off-Kommentaren. Häufig werden die fotografisch festgehaltenen glücklichen Momente im Leben von Menschen fokussiert, die bereits gestorben sind, oder deren Leben von tragischen Ereignissen geprägt ist. So werden Fotos zwar häufig zu Substituten der Erinnerung, die Vorstellungen oder Erzählungen anregen; für sich betrachtet erzählen sie jedoch nicht viel mehr, als dass sich jemand oder etwas zu einem bestimmten, in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt vor der fotografischen Kamera befunden hat. Oder wie es Barthes mit Bezug auf das bereits zitierte Noema der Fotografie, das ›Es ist so gewesen‹, formuliert hat:

[D]as, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (*operator* oder *spectator*)

¹⁶¹ Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 28

liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.¹⁶²

Sobald man aber mehr über das Foto erfahren möchte, es also um die Lektüre, die Evaluation des Bildes geht, greifen die Codes des *studium*¹⁶³, so der Filmwissenschaftler Simon Rothöhler mit Bezug auf Roland Barthes.¹⁶⁴ Das gilt insbesondere dann, wenn die abgebildeten Personen oder Orte denjenigen, die das Foto finden oder betrachten, unbekannt sind. In diesem Fall bedarf es weiterer Anhaltspunkte, um etwas über die Entstehungsbedingungen und die Provenienz der Fotos zu erfahren. Hier kann zum einen die jeweilige Materialität und Ästhetik etwas über die Fotos verraten, indem Fotopapier, Format, Farbgebung und Zustand der Aufnahmen auf die Entstehungszeit verweisen. Zum anderen lässt sich ein Foto mit Hilfe von Details des Bildmotivs, beispielsweise aus dem Kontext der Mode oder der Architektur, einer bestimmten Zeit oder einem Ort zuordnen. Oft reichen diese wenigen Hinweise aber nicht aus, und so dreht und wendet man das Foto, um nachzusehen, ob vielleicht ein Datum oder ein Ort auf dem Rand oder der Rückseite vermerkt wurde. Insofern benötigen Fotos immer eine para- oder metatextuelle Ebene, um überhaupt zum ›Sprechen‹ gebracht zu werden:

Die im Bildprodukt materialisierte ›Augenzeugenschaft‹ wird in der Regel durch dem Bild äußerliche Interventionen (Bildunterschriften, Inserts, Voice-Over, Montageanschlüsse etc.) kontextualisiert und erst dadurch als Zeugnis eines bestimmten historischen Moments lesbar.¹⁶⁵

162 Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 87

163 Dieser Begriff wird von Barthes zusammen mit dem soeben beschriebenen *punctum* diskutiert. Unter dem *studium* versteht Barthes das allgemeine Interesse an einer Fotografie: »die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit«. Das *punctum* hingegen »durchbricht (oder skandiert) das *studium* und [...] schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren«, so Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 35

164 Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, a. a. O., S. 141 f.

165 Ebd., S. 142

Genau dieser Prozess, wie das enigmatische oder auratische Foto zu einem historisch lesbaren Foto wird, lässt sich am Beispiel von *No pasarán, album souvenir* besonders gut veranschaulichen, indem die losen, in einem Album gefundenen Postkarten nach und nach zu historischen Zeugnissen werden. So kann die Verbindung mit weiteren Postkarten einen partiellen Zugang zur Entstehung der Fotos und zu ihrem Sujet ermöglichen. Die Beschriftungen und Nummerierungen auf den Karten geben dem Filmemacher und Erzähler erste Anhaltspunkte, um weitere Motive aus der entsprechenden Serie zu finden. Im Verlauf des Films ist es aber die sich sukzessiv langsam vervollständigende Reihung der Fotos, die eine Geschichte der vergessenen Lager sichtbar macht. Um mehr über die Geschichte eines gefundenen fotografischen Abzugs oder Konvoluts zu erfahren, bedarf es also fast immer mehrerer Hinweise. Und so kann bereits die Suche danach, welche Geschichte sich hinter dem gefundenen Material verbirgt, eine Erzählung konstituieren, die unter Umständen den ganzen Film bestimmt.

Der Wunsch, mehr über das Abgebildete zu erfahren, ist in das fotografische Medium selbst eingeschrieben:

Die Fotografie (Medium der stillen Bilder) ist geeignet, dergleichen Erzählungen freizusetzen, eben weil sie das Verlangen nach Namen und Geschichten hervorruft, ohne es zu befriedigen. »Erzählen machen« wäre eine Formel, diesen Effekt zu beschreiben, eine andere: »zum Erzählen verführen« oder nötigen. Wo sie sich um die Fotografie bemüht zeigen, sind Dokumentarfilme immer auch ein Zeugnis dieser Verführung: des Verlangens nach Ergänzung, dem in manchen Fällen entsprochen werden kann und in anderen nicht.¹⁶⁶

Dieses »Verlangen nach Ergänzung« äußert sich in den hier untersuchten Essay- und Dokumentarfilmen insbesondere dadurch, dass eine Recherche und der damit verknüpfte Prozess des »Findens« und »Nicht-Findens« Schritt für Schritt begleitet, reflektiert und visualisiert wird. Welche Fragen die Filmemacher*innen in der Hoffnung, ihre Erzählung vervollständigen und

166 Diekmann, Stefanie: »Editorial. Fotografie im Dokumentarfilm«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 3–5, hier S. 4

die Vorgeschichte des fotografischen Funds transparent machen zu können, an ihr Material richten, wie sie die Erzählung in Gang bringen, ohne dabei auf einer lückenlosen Vervollständigung zu beharren, wie sie private und öffentliche Geschichte(n) miteinander verweben, und wie sich in diesem Zusammenhang das Dokumentarische mit dem Fiktionalen mischt, soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

1.1 Recherche als Motiv

An das initiale Motiv des überraschenden, enigmatischen Funds schließt in vielen der hier diskutierten Found Foto-Filme das Motiv der Recherche als zentrales Thema der Erzählung an. In deren Mittelpunkt steht die Suche nach den ehemaligen Besitzer*innen der Abzüge oder nach den Personen, die auf den Fotos abgebildet sind; ebenso aber auch die Recherche nach ergänzenden Dokumenten und Informationen, nach Zeitzeugen oder Bekannten der Abgebildeten. Dieser Prozess wird immer wieder reflektiert, indem die Kamera die Filmemacher*innen bei ihrer Suche begleitet, oder indem diese ihre Suche aus dem Off kommentieren.

In vielen Fällen bleibt es zunächst offen, welche ›Geheimnisse‹ sich mit dem Material verbinden (wenn es denn ein Geheimnis gibt) oder was für eine Geschichte im Rahmen des Films überhaupt erzählt werden soll. Die Filmemacher*innen nehmen ihr Publikum mit auf eine Suche und suggerieren, dass es an einem Prozess teilhat, dessen Erfolge und Misserfolge gleichermaßen sichtbar werden. Die entsprechenden Narrative und Inszenierungsstrategien sollen hier am Beispiel der beiden Filme *No pasarán*, *album souvenir* und *The Host* analysiert werden, in denen eine unabgeschlossene Recherche als erzählerisches Mittel genutzt wird, um einen Spannungsbogen zu konstruieren. Im Anschluss daran wird der Film *Finding Vivian Maier* als ein Gegenbeispiel diskutiert, da der Film zwar den Eindruck erweckt, ergebnisoffen und unabgeschlossen zu sein, eine genauere Analyse jedoch sehr deutlich zeigt, dass er so unabgeschlossen gar nicht ist. Vielmehr folgt *Finding Vivian Maier* einer eher konventionellen dokumentarischen Dramaturgie, in der sich die visuelle und die auditive Ebene stetig bestätigen und zu einem scheinbar vollständigen Narrativ ergänzen.

1.1.1 *No pasarán, album souvenir*

Der Film *No pasarán, album souvenir* beginnt mit einer leicht ruckelnden Super-8-Aufnahme des Meeres, die mit leiser Klaviermusik unterlegt ist. Dann setzt im Voiceover die Stimme des Filmemachers Henri-François Imbert ein, der beginnt, von den Postkarten zu erzählen, die er als Kind bei seinen Großeltern in einem Album entdeckt habe. Die darauffolgende Suche nach den fehlenden Karten, die sich über Jahre hinzieht, wird im Verlauf des Films Schritt für Schritt nacherzählt und bildet den Plot von *No pasarán, album souvenir*. Nachdem einzelne Postkarten nacheinander jeweils für 15–20 Sekunden, manchmal auch länger einzeln vor einem schwarzen Hintergrund präsentiert werden (Abb. 5), dreht Imbert, der Rechercheur, Filmemacher und Erzähler, die Karten um und verweist auf erste Hinweise auf deren Rückseiten.

Diese Form der Inszenierung einer Rückseite lässt sich auch mit einer eher metaphorisch orientierten Aussage des Filmkritikers François Niney über französische Dokumentarfilme von Filmemacher*innen wie Chris Marker, Agnès Varda oder Alain Resnais assoziieren. Diese, so Niney,

lehren uns, dass jedes Bild eine Rückseite hat und dass jede Aufnahme eine andere verdeckt oder auf eine andere verweist. Und das Spiel der Montage (zwischen den Bildern und zwischen der persönlichen Stimme und den Bildern) besteht nun darin, die Bilder durch das gesprochene Wort zu wenden, das heißt: in ihnen durch die Zeit hindurch ihrem Werden nachzuspüren und ein Bild durch ein anderes zu vervollständigen, ihm damit zu widersprechen.¹⁶⁷

Auf dieser Rückseite, der Imbert »nachspürt« (Niney), findet sich immerhin eine Angabe zum Ort der Aufnahme: *Parc de voitures au Boulou* steht beispielsweise darauf (Abb. 6). Auch die auf eine Serie hinweisende Nummerierung gibt Anhaltspunkte dafür, dass noch zahlreiche Motive fehlen, und dass er, wenn er die Karten mit den Nummern 1, 16, 22, 23, 26 und 29 besitzt, es zur Vervollständigung der Serie mindestens noch dreiundzwanzig weitere geben musste, die ihm bislang in der Reihe fehlten. Obwohl der Filmemacher mit Hilfe einer ebenfalls aufgedruckten Angabe das Foto-

¹⁶⁷ Niney, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 149



Abbildung 5: *No pasarán*, album souvenir

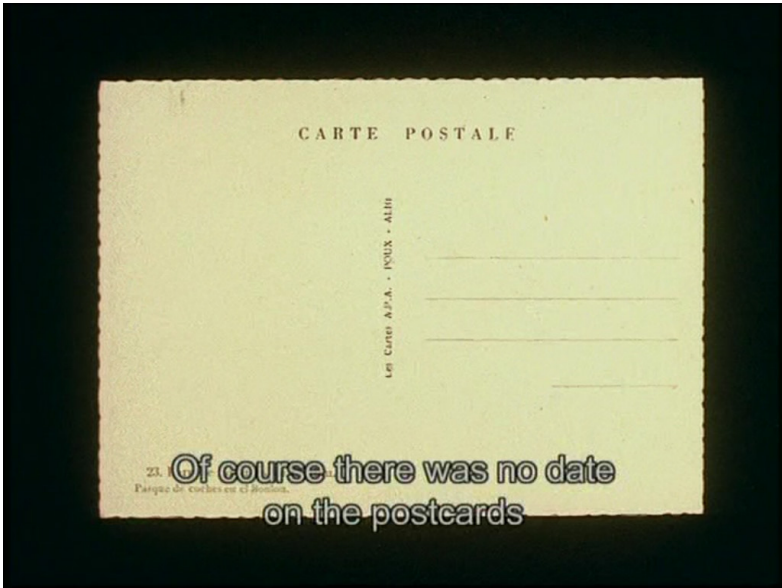


Abbildung 6: *No pasarán*, album souvenir

studio und den Herausgeber der Karten-Serie bzw. dessen Nachkommen ausfindig macht, können letztere, da der einstige Fotograf kein Archiv angelegt hatte, nichts über die Karten und ihre Motive erzählen. Es habe Jahre gedauert, so Imbert aus dem Off, bis er in einem Antiquariat in einem Buch mit dem Titel *A souvenir album of the Spanish Republicans in France* auf weitere Aufnahmen der Postkarten-Serie gestoßen sei. Da es sich, wie im Verlauf des Films deutlich wird, um eine Serie handelt, die nicht für den Versand, sondern als Erinnerung, als ›Souvenir‹ produziert worden war, ist es wenig verwunderlich, dass die Postkarten kaum verschickt wurden. Nur aus diesem Grund befinden sich viele von ihnen (so wie diejenigen, die sie damals gekauft haben) immer noch in der Region um das Dorf Le Boulou, wo der Filmemacher schließlich in Antiquariaten und auf Flohmärkten noch ein paar weitere Karten aus der Serie ausfindig macht.

Das, was Imbert auf den Karten entdeckt, sind vergessene Orte und vergessene Menschen: Die Motive zeigen spanische Bürgerkriegsflüchtlinge, die in französischen Internierungslagern untergebracht und von dort nicht selten in NS-Konzentrationslager, wie beispielsweise nach Mauthausen in Österreich, deportiert wurden. Um mehr über die französischen Lager herauszufinden, fährt Imbert selbst an die Orte, an denen die Fotos aufgenommen wurden, und macht dort fotografische und Super-8-Aufnahmen. Auf den Filmaufnahmen der Gegenwart von 2001 und 2002 sind beispielsweise belebte Strände oder Campingplätze zu sehen, während nichts im Bild mehr zu erkennen gibt, dass sich an diesen Orten einmal die Internierungslager befunden haben. Lediglich auf einigen Schwarzweißfotos, die Imbert an den Orten aufnimmt, entdeckt er nach längerer Betrachtung hier und da noch ein landschaftliches Kennzeichen: ein Haus, einen Baum oder einen Hügel, die als Markierung dafür betrachtet werden, dass es sich um genau die Orte handelt, die auf den Postkarten zu sehen sind.

Eine Postkarte mit der Aufschrift *Camp de Bram* zeigt beispielsweise die Ankunft von Flüchtlingen auf einem Bahnsteig, im Hintergrund ist ein Zug zu sehen. Auf der Rückseite findet sich der Vermerk: *Camp de Concentration (arivée de refugees)*. Auf dem Foto, das Imbert im Zuge seiner Ortsbegehungen aufnimmt, verweisen nur noch die mit Gras überwachsenen Gleise darauf, dass hier einmal Schienen lagen, auf denen der auf der Postkarte abgebildete Zug (wahrscheinlich einer von vielen) eingefahren ist. Ein kleines altes Steinhaus steht immer noch im Hintergrund der Aufnahme und ist das einzige Element, das es ermöglicht, die historische Auf-

nahme aus der Kartenserie und das fotografische Bild aus der Gegenwart zu verbinden. Hier wie in anderen Episoden bilden die Recherchen das zentrale Narrativ des Films, akzentuiert durch einzelne visuelle Anhaltspunkte und wiederholte Versuche, die Geschichte der vergessenen Lager durch Verweise und Andeutungen wieder in Erinnerung zu rufen:

Aus Montage der Fundsachen dieser Reise rekonstruiert sich ein Gedächtnis, das am Fuße der Pyrenäen jahrelang offen dalag, dennoch an der Oberfläche versteckt wie Edgar Allan Poes entwendeter Brief: das Gedächtnis der Lager, der flüchtenden Spanienkämpfer war serienweise auf Postkarten abgebildet, aber niemand, zumindest in Imberts Umgebung, hat es gesehen.¹⁶⁸

So bleibt die Recherche bis zum Ende des Films unabgeschlossen. Die Leerstellen und Lücken, die dem Material und den Orten eingeschrieben sind, müssen über das Ende des Films hinaus offenbleiben. Die Zuschauer*innen werden durch den Voiceover und die Markierungen von verschiedenen Schritten der Recherche in den Rechercheprozess mit einbezogen, was sich mit Niney als Adressierung, das heißt als ein spezifischer Modus der Einbindung des Zuschauers verstehen lässt.¹⁶⁹ Die aus dem Off hergestellte Adressierung zielt laut Niney weniger »auf die Identifikation des Zuschauers, seine Immersion in das Blickfeld, sondern spricht ihn in seiner Alterität an – über einen bewussten Austausch von Blicken und in einem kritischen Wechselspiel zwischen dem Ich des Filmenden und dem Du des Betrachters.«¹⁷⁰

1.1.2 *The Host*

Ähnlich investigativ und selbstreflexiv wie Henri-François Imbert geht auch Miranda Pennell in ihrem Film *The Host* vor, indem sie sich auf eine Suche gibt, die jedoch nach Auskunft des Voiceover, anders als die Recherche

168 Höll, Ute: »Album, Montage, carte postale. Aspekte medialer Historiografie. Zum Film *No pasarán*, album souvenir (F 2003) von Henri-François Imbert«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 89–106, hier S. 100

169 Vgl. Niney, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 110

170 Ebd.

in *No pasarán, album souvenir* zunächst kein eindeutiges Ziel kennt. Der Modus der Adressierung wird auch bei Pennell dadurch hergestellt, dass jeder ihrer Arbeitsschritte fotografisch festgehalten und sprachlich aus dem Off kommentiert und reflektiert wird. Auch hier wird die Erzählung vom Motiv der Recherche bestimmt.

Den Ausgangspunkt für Pennells Recherche bilden das Buch *Eastern Odyssey* und das idiosynkratische Verhältnis der Filmemacherin zu einer ungewöhnlichen Pyramide, die im Verlauf des Films als Motiv wiederkehrt: In Form einer abfotografierten pyramidenartig gefalteten Serviette aus der Cafeteria im Archiv oder später als dreieckige Sandwichverpackung. Zuletzt taucht die Pyramide als touristisches Ausflugsziel auf den Fotos von Pennells Eltern auf, die in den Sechziger Jahren in Teheran lebten.

Auch wenn *The Host* durch solche motivischen Rekurse zunächst die Erwartung weckt, dass im Laufe der Erzählung ein großes Geheimnis gelüftet würde, wird diese Erwartung nicht erfüllt. Was sich entfaltet, sind vielmehr kleine, nicht immer zusammenhängende, aber durchaus aufschlussreiche Beobachtungen über die iranische Öl-Industrie der Fünfziger und Sechziger Jahre, über deren kolonialistische Hintergründe und über das Leben der iranischen Arbeiter, die in den Fabriken tätig waren und die Rohrleitungen durch die Berge legten. Diese Arbeiter sind auf den von britischen Akteuren fotografierten Bildern zunächst unsichtbar und werden im Zuge der filmischen Erkundung von Pennell durch Verfahren der Montage, in der einzelne Bildausschnitte vergrößert werden, hervorgehoben. In diesem Zusammenhang präsentiert die Filmemacherin auch schriftliche Dokumente aus dem Archiv, in denen aus britischer Perspektive die persische Kultur geringschätzig und stereotyp analysiert und beschrieben wird. Das Verhältnis der Kulturen wird am Ende des Films noch einmal thematisiert, wenn die Filmemacherin Familienfotos zeigt, auf denen Pennells Mutter und zwei weitere Britinnen interessiert die Kleidung einer Gruppe iranischer Frauen betrachten.

Pennell verbindet in *The Host* insgesamt drei Perspektiven miteinander: die der Fotos aus dem BP-Firmenarchiv, das zum Teil auch Material von fotografischen Amateuren enthält, ihre eigenen Familienfotos und die verschriftlichten Erzählungen des Geologen Christian O'Brian. Auch wenn diese drei Perspektiven in ihrer Agenda und Ästhetik sehr unterschiedlich sind, so sind sie dennoch ausschließlich britisch und eurozentrisch. Die Voreingenommenheit und Disposition dieser westlichen Blickpositionen

versucht die Filmemacherin während ihrer Recherche aufzudecken und hervorzuheben (s. u.).

Den Prozess der Recherche im Archiv inszeniert sie parallel zu der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der kolonialen Geschichte der Öl-Industrie. Eröffnet wird die entsprechende Inszenierung durch die filmische Abbildung einer Außenaufnahme des Archivgebäudes, zu der auf der Tonebene Schritte durch einen langen Gebäudegang zu hören sind. Im weiteren Verlauf wird der im Archiv verortete Arbeitsprozess immer wieder durch fotografische Bilder visualisiert, die die historiographische Auseinandersetzung unterbrechen: Fotos von einem leeren Notizbuch und einem Bleistift, von Textmarkern und angestrichenen Buchseiten, von weißen Handschuhen, von Akten, Ordnern und Kopierern.

Diese Verbindung einer künstlerischen mit einer archivarischen Praxis erinnert unter anderem an die Arbeiten des libanesischen Künstlers Akram Zaatar, einer der Mitbegründer der *Arab Image Foundation*¹⁷¹. In Zaataris Filmen und Installationen¹⁷², die er der Erforschung des Archivs und der historischen Gebrauchs- und Studiofotografie, beispielsweise in der Auseinandersetzung mit dem umfangreichen Archiv des Studiofotografen Hashem El Madani widmet, spielen neben der Recherche und der Suche nach (Bild)Material sowie den Interviews mit den Fotograf*innen oder deren Nachfahren auch die das Material umgebenden Artefakte eine Rolle:

So interessieren ihn gleichermaßen die Schachteln, in denen Filme aufbewahrt wurden, oder die Negative als Objekte zu betrachten, bevor sie zu Fotografien werden [...] Die alltäglichen, schweigenden Gegenstände, die oftmals nicht Teil eines Archivs sind, werden in Zaataris Herangehen zu gleichwertigen Agenten, aus denen er Informationen schöpft; Artefakte unseres täglichen Lebens werden zu potentiellen Daten, die ebenso erhaltenswert sind wie fotografische Dokumente.¹⁷³

171 Die AIF wurde Ende der Neunziger Jahre in Beirut gegründet und umfasst eines der größten Fotoarchive im Nahen Osten. Vgl. Arab Image Foundation. Internet: <http://arabimagefoundation.com>. Verifiziert am 01.11.2020.

172 U. a. *Twenty-Eight Nights and a Poem* (Libanon 2009–2011), *On Photography People and Modern Times* (Libanon 2010)

173 Bühner, Valeska: »An den Grenzen der Archive – Der Künstler als Archivar.« In: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.): *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*. Waxmann, Berlin 2013, S. 228

Das Ziel, das Zaatari damit im Rahmen seiner Arbeit bei der *Arab Image Foundation* verfolgte, ist es »ein visuelles Gegen-Archiv zu schaffen, das die fotografischen Dokumente der Geschichte der arabischen Welt, die visuellen Repräsentationspraktiken und Techniken, in ihrem kulturspezifischen Kontext untersucht.«¹⁷⁴

Auch Pennell versucht in ihrer Recherche einen neuen Zugang zu etablierten Praktiken der visuellen Repräsentation herzustellen und diese einer kritischen Lektüre zu unterziehen (siehe dazu auch in diesem Kapitel Abschnitt 2.2.4). Im Vergleich zu Zaataris Projekten erscheint Pennells Arbeit jedoch weitaus persönlicher, da sie nicht nur ihre eigene Familiengeschichte mit einbezieht, sondern auch ihre Auseinandersetzung mit dem Material über das Archiv hinaus inszeniert. Dies wird zum einen anhand von Fotos vermittelt, auf denen Kaffeebecher, Sandwichverpackungen oder Servietten abgebildet sind, und zum anderen, wenn die Filmemacherin aus dem Off bemerkt: »When I eventually get out of the building, I feel completely drained. I've been staring out of the train window for twenty minutes before the ticket inspector informs me that I'm headed in the wrong direction.«¹⁷⁵ An dieser Stelle des Voiceovers bleibt das Bild schwarz und neben Pennells Worten sind auf der Tonspur sich öffnende Zugtüren und Schritte zu hören. Kurz darauf ist im Bild dann das Foto eines aufgeschlagenen Buches über die Fünfziger Jahre im Iran zu sehen; aus dem Off ertönen dazu die Geräusche eines laufenden Fernsehers, der vermuten lässt, dass sie sich nun zu Hause in ihren Privaträumen befindet. Das kurz darauf folgende Statement aus dem Off markiert noch einmal, dass die Filmemacherin von ihrer Arbeit auch abseits des Archivs und sogar bis in den Schlaf begleitet wird: »Three o'clock next morning, I'll be lying awake thinking, what if I don't recognize the end when I reached it?«¹⁷⁶ Insgesamt erscheint die Recherche in *The Host* allerdings nicht in demselben Maße unabgeschlossen wie in *No pasarán, album souvenir*, da es in Penells Found Foto-Film nicht darum geht, dass ergänzende Informationen oder Material nicht gefunden werden. Vielmehr hat man es in diesem Film mit einer ziellosen Suche zu tun, die primär vom Motiv der unbestimmten Recherche selbst geleitet wird, ja Selbstzweck ist.

¹⁷⁴ Ebd., S. 223

¹⁷⁵ *The Host*, Minute 31.30

¹⁷⁶ *The Host*, Minute 12.50

1.1.3 *Finding Vivian Maier*

Auch in dem 2013 erschienenen Film *Finding Vivian Maier* bildet die Recherche das zentrale Thema. Im Vergleich zu den Filmen, die im vorangehenden Abschnitt diskutiert werden, bleibt sie hingegen weniger offen, sondern konstruiert Fragen, die zumindest visuell bestätigt werden und wenig Platz für Lücken lassen.

Von den ersten erfolglosen Suchmaschinen-Anfragen auf der Suche nach der Fotografin Vivian Maier über Interviews mit Zeitzeugen, bis hin zur Entwicklung, Entdeckung und Ausstellung von Maiers fotografischen Werken begleitet die Kamera den Historiker und Filmemacher John Maloof bei einer Recherche, die diesmal als Erfolgsgeschichte in Szene gesetzt ist. Dies indiziert bereits der Titel: *Finding Vivian Maier* macht deutlich, dass der Film durch das Finden und Ausfindig-Machen bestimmt ist. Ein Film, der etwa zur selben Zeit entstanden ist, und zu dem sich an dieser Stelle unmittelbar Parallelen herstellen lassen, ist *Looking for Sugarman* (2012) von Malik Bendjelloul, in dem der Regisseur sich auf die Suche nach einer mysteriösen Künstlerfigur begibt, die erst für tot gehalten und dann doch noch ausfindig gemacht wird. Es handelt sich um den Musiker Sixto Rodriguez, der in den Siebziger Jahren ein großer Star der südafrikanischen Sub- und Popkultur gewesen sein soll, ohne selbst davon gewusst zu haben. Dieser Ruhm wurde ihm, so suggeriert es der Film, nun nachträglich durch seine Entdecker ermöglicht, und so füllt der verarmt lebende Künstler plötzlich ausverkaufte Hallen in Kapstadt und spielt von einem auf den anderen Tag vor 20.000 Fans.¹⁷⁷

Auch wenn diese Erzählung noch stärker konstruiert erscheint als die von der vergessenen Fotografin Vivian Maier, nimmt der Film eine ähnliche Inszenierung einer enigmatischen und mystifizierten Künstlerfigur vor. Auffällig ist die Selbstinszenierung der Regisseure, die versuchen »eine Mischung aus Detektivgeschichte und Märchen«¹⁷⁸ zu präsentieren, die der Journalist Jürgen Kalwa in einem Interview im Deutschlandradio als »ge-

177 Vgl. Sonnenschein, Ulrich: »Kritik zu Searching for Sugarman«. In: *Epd Film*, 01.07.2014. Internet: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/searching-sugarman>. Verifiziert am 17.12.2020.

178 Kalwa, Jürgen: »Die Legende vom wiederentdeckten Künstler. Inszenierungen bei ›Searching for Sugarman‹ und ›Finding Vivian Maier‹«. In: Deutschlandfunk Kultur, 24.06.2014. Internet: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/gechoente-dokumen>

schönte« Legende zu entlarven versucht.¹⁷⁹ Im Folgenden soll der Fokus der Analyse von *Finding Vivian Maier* jedoch nicht auf einem ›Faktencheck‹ liegen, sondern vielmehr auf den Methoden der Inszenierung.

Zu Beginn des Films erklärt der Regisseur Maloof, der direkt in die Kamera spricht, dass jegliche Internetrecherche nach Vivian Maier erfolglos geblieben sei. Er habe deshalb zunächst den gesamten Nachlass der Fotografin, der sich unter anderem aus Kleidern, Koffern, Zeitungen und aufbewahrten Dokumenten zusammensetzt, in der Hoffnung durchforstet, mehr über sie herauszufinden. Dabei werden die von Maier in großer Anzahl aufgehobenen Quittungen und Belege vorgeführt, indem sie ordentlich ausgebreitet auf dem Boden nebeneinander gelegt und von oben abgefilmt werden und so noch einmal verdeutlichen, wie umfangreich ihr Nachlass war. Während einzelne Close-Ups der aufbewahrten Dokumente zu sehen sind, berichtet Maloof aus dem Off, wie er nach langer Suche und dem Abtelefonieren unzähliger auf den Quittungen vermerkten Telefonnummern, eine der Familien, für die Maier arbeitete, ausfindig machen konnte. Später wird es in einer vergleichbaren Dramaturgie das intensive Studium eines Fotos sein, das ihn schließlich die letzten Verwandten der Fotografin in Frankreich finden lässt. Es gelingt ihm, einen Ort, der auf zahlreichen Fotos von Maier immer wieder zu sehen ist, ausfindig zu machen, indem er über das Internet akribisch hunderte von Kirchturmspitzen mit den vorliegenden Fotos vergleicht. Schließlich kann er ein kleines Dorf in den französischen Bergen identifizieren und steigt in ein Flugzeug, um dort den letzten lebenden Cousin von Maier aufzusuchen.

Innerhalb der filmischen Narration ist dieser Besuch nicht nur wichtig, weil Maloof in dessen Verlauf weitere Informationen über Maier bekommt, sondern auch, weil er mit Verweis auf einen bereits mehrfach erwähnten Brief Maiers, in dem diese den Wunsch nach einer Veröffentlichung ihrer fotografischen Arbeiten deutlich zum Ausdruck bringt, einen Wendepunkt in der Erzählung markieren kann. Hier nimmt die von Maloof betriebene Entwicklung und Veröffentlichung von Maiers fotografischem Werk ihren Ausgang und findet eine Legitimation. Auffällig ist, dass Maloofs aufwendige und investigative Suchbewegungen durchgehend als ein Spiegel von

tarfilme-die-legende-vom-wiederentdeckten.2156.de.html?dram:article_id=289979.
Verifiziert am 01.11.2020.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

Maiers Leben inszeniert werden. Sie selbst soll sich als eine ›Detektivin‹ verstanden und dargestellt haben: Sie hob, so die Aussagen einiger Zeitzeugen, jeden Schnipsel Zeitung auf, verfolgte kleinere Verbrechen, filmte sich dabei, wie sie Menschen im Supermarkt zur politischen Lage von Amerika interviewte, und bezeichnete sich selbst als »sort of a spy«¹⁸⁰.

Die wichtigste Rolle spielen in der filmisch dargestellten Recherche Maloofs jedoch die ehemaligen Bekannten und Arbeitgeber*innen, ohne die nur wenig über das Leben Maiers zu erfahren wäre. Die verschiedenen Interviewpartner*innen berichten von ganz unterschiedlichen, zum Teil widersprüchlichen Wahrnehmungen der Person Maiers. Dazu gehört auch die Entdeckung, dass letztere sich mit unterschiedlichen Namen ansprechen ließ: Miss Maier, Miss Smith oder auch einfach nur »Viv«, und dass sie mal als Französin, mal als New Yorkerin auftrat. Insbesondere die sehr unterschiedlichen Beschreibungen ihres Charakters und die Tatsache, dass sie von einigen als liebevolle und fürsorgliche Nanny und von anderen als angsteinflößendes und gewalttätiges Kindermädchen erinnert wird, vergrößern das Geheimnis um die unbekannte Protagonistin des Films. Einig sind sich die Zeug*innen in dieser einen Einschätzung: dass Maier mysteriös, eigen und vor allem unnahbar war.

Es sind mitunter genau solche widersprüchlichen Beschreibungen, die Funderzählungen allgemein überhaupt erst interessant werden lassen. Das zeigt sich beispielsweise auch im Falle der Fotos von Bellocq, die bereits im vorangehenden Kapitel im Zusammenhang mit den Alterungsspuren analogen Materials erwähnt wurden (Kapitel 1, Abschnitt 3.2). Die Glasplatten-Negative der Fotos, die der weitgehend unbekannte Amateurfotograf Ernest J. Bellocq um 1912 von Frauen im Rotlichtmilieu von New Orleans gemacht hatte, wurden erst nach seinem Tod in den Sechziger Jahren in einer Schublade seines Schreibtisches entdeckt und von dem bekannten US-amerikanischen Fotografen Lee Friedlander veröffentlicht.¹⁸¹ Die Publikation enthält auch Interviews mit Personen, die behaupten, den Fotografen gekannt zu haben, und die, ähnlich wie im Fall Maier, spekulative Thesen über die Figur und das Leben von Bellocq austauschen. Hier steht zunächst die ungewöhnliche Erscheinung des Fotografen im Vordergrund:

180 *Finding Vivian Maier*, Minute 32.16

181 Vgl. Friedlander, Lee/Szarkowski, John (Hg.): *Bellocq, E. J. Storyville portraits. Photographs from the New Orleans red-light district, circa 1912*. The Museum of Modern Art, New York 1970

Er soll, so die Behauptungen, einen riesigen Kopf gehabt haben, eine schrille Stimme und einen auffälligen Gang.¹⁸² Wie Maier wird er als eine mysteriöse Figur beschrieben, die einerseits faszinierende Fotos machte, andererseits aber niemanden an sich heranließ und ein zurückgezogenes Leben führte.¹⁸³ Dass sich die Auseinandersetzungen mit dem Oeuvre Bellocqs im Lauf der Zeit von der romantischen Erzählung eines kauzigen, aber talentierten Fotografen fortbewegt haben und andere Perspektiven auf ihn möglich wurden, hat Stefanie Diekmann dargelegt.¹⁸⁴ Umso stärker treten aber anhand der frühen »Erzählung vom verborgenen Schatz, um dessen Existenz niemand wußte, ein weiteres Märchen von der Schublade des alten, verstaubten Möbelstücks, die Dinge birgt, die niemand dort vermutet hätte«,¹⁸⁵ die strukturellen Ähnlichkeiten zur Dramaturgie von *Finding Vivian Maier* hervor, insofern solche Mythen- und Legendenbildungen die Bilder auf eine Weise aufladen, die den Blick darauf mitunter eher zu verstellen scheint – den vermeintlichen fotografischen Schatz nämlich im *human interest* auflöst. Diese These macht noch einmal deutlich, wie notwendig die von Geheimnissen umgebene private Geschichte der Fotografin oder des Fotografen ist, um das gefundene Material interessanter zu machen, aber auch, um die Auseinandersetzung damit zu legitimieren.

Im Gegensatz zu den heterogenen und widersprüchlichen Erinnerungen an die Person Vivian Maier steht der Umstand, dass sich die jeweiligen Aussagen innerhalb des Films scheinbar lückenlos mit jeweils passenden Fotos »belegen« lassen. Einer der ehemaligen Arbeitgeber erzählt beispielsweise davon, wie er Maier verwundert beobachtete, wie sie sich mit einer Kamera über eine Mülltonne beugte. In den darauffolgenden Einstellungen sind mehrere Fotos vom Inhalt eines Mülleimers zu sehen. Eine als Kind von Maier betreute Frau erinnert sich daran, dass sie lose Körperteile von Schaufensterpuppen fotografiert habe, und im Anschluss werden ein weiteres Mal die dazu passenden Aufnahmen gezeigt. Auch die Erzählung einer Frau, deren Bruder nach einem Autounfall auf dem Boden lag und Maier dabei gesehen haben will, wie diese ihn fotografierte, wird durch Bilder eines Unfalls scheinbar bestätigt. In diesem Stil gestaltete Sequenzen

182 Vgl. Ebd., S. 8

183 Vgl. Ebd., S. 8 ff.

184 Vgl. Diekmann, Stefanie: *Mythologien der Fotografie. Abriß zur Diskursgeschichte eines Mediums*. Fink, Paderborn 2003, S. 67 f.

185 Ebd., S. 67

durchziehen den gesamten Film *Finding Vivian Maier*, der sich dadurch als ein klassisch narrativer Dokumentarfilm auszeichnet, in dem »die Erzählstrukturen tendenziell ein geschlossenes diegetisches Universum schaffen und so den Dokumentarfilm der Fiktion annähern.«¹⁸⁶

Eine solche Schließung findet sich Frank Kessler zufolge »vor allem bei Filmen mit einer dominanten *voice over*, in denen die Bilder oft als eine »Bebilderung« des Kommentars erscheinen.«¹⁸⁷ Gleichzeitig irritiert in der Gestaltung von *Finding Vivian Maier* die überdeutlich inszenierte Lückenlosigkeit zwischen fotografischen und mündlichen Zeugnissen, die zunächst keine Fragen offen zu lassen scheint, de facto aber einige Rückfragen nahe legt: So beispielsweise, wie es dem Regisseur gelungen ist, unter den Unmengen an Material – schließlich handelt es sich um einen Fund von mehreren Tausend Fotos – die jeweils passenden zu finden? Bei der Sichtung bestätigt sich insofern die These von Valentin Groebner, dass von alten Fotobeständen eigentlich »immer nur ein kleiner Teil sichtbar gemacht [wird; CP], nämlich derjenige, der für die jeweiligen Bedürfnisse der Benutzer funktionalisierbar ist, und den man als Vorgeschichte der eigenen aktuellen Position verwenden kann.«¹⁸⁸

Anzumerken ist auch, dass die illustrative Bestätigung (und Doppelung) eines Narrativs durch fotografisches Material (oder vice versa) zu den Standardverfahren von narrativen und traditionellen Dokumentarfilmen gehören, die auch von Thomas Tode mit Bezug auf die Differenz zwischen Dokumentar- und Essayfilm beschrieben werden:

Im traditionellen Dokumentarfilm illustriert das Bild das im Kommentar Gesagte. Die sprachlichen Einlassungen essayistischer Filme dagegen hinterfragen das Bild, nähren den Zweifel am Sichtbaren, nennen Grenzen des Filmbaren, verweisen auf eine ›Wirklichkeit-außerhalb-des-Bildes‹.¹⁸⁹

186 Kessler, Frank: »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder.« In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 7, Nr. 2, Marburg 1998, S. 63–78, hier, S. 7

187 Ebd., S. 71

188 Groebner, »Der Eisberg. Vergängliche Bilder, massenhaft«, a. a. O., S. 16

189 Tode, Thomas: »Abenteuer Essayfilm – 60 Jahre Fieber und Träume«. In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, UVK, Konstanz 2011, S. 29–44, hier S. 32

Durch diesen Rückgriff auf klassische Konventionen unterscheidet sich *Finding Vivian Maier* von den anderen Filmen des Korpus und nicht zuletzt von den zuvor analysierten Essayfilmen *No pasarán*, *album souvenir* und *The Host*. Zum einen, weil Filme wie die von Imbert oder Pennell nur wenig mit Interviews und den Stellungnahmen von Zeitzeug*innen arbeiten, die dazu verwendet werden könnten, eine bestimmte Lektüre der Bilder zu ›autorisieren‹. (Stattdessen präferieren sie die ausführliche Kontemplation des Bildmaterials und den selbst eingesprochenen, ausgestellt subjektiven Kommentar aus dem Off.) Zum anderen aber auch, weil in *No pasarán*, *album souvenir* und *The Host* die Praxis des ›Zeigens‹ und ›Erzählens‹, wie oben beschrieben, gerade darin besteht, Lücken weniger zu ›schließen‹ als sie auszumessen, zu konturieren – oder eben als Lücken offen zu lassen.

1.2 Investigatives Erzählen und die Verwendung von Amateurmaterial

Wie die vorangehenden Analysen bereits angedeutet haben, werden die Foto- und Filmmaterialien, die in den unterschiedlichen Recherche- und Fund-erzählungen des Kinos entziffert und historisiert werden, von den Filmemacher*innen fast immer durch ein selbst eingesprochenes Off konturiert.

Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang zunächst auf die Untersuchungen von Wilma Kiener, die für den Dokumentarfilm unterschiedliche Erzählstimmen und Narrationsformen definiert und unter anderem die Kategorie des »investigativen Erzählers«¹⁹⁰ vorschlägt. Darunter versteht sie Erzählstimmen, die sich auf die Suche nach einer Vergangenheit und nach »Erzählquellen über die Vergangenheit«¹⁹¹ machen, wobei häufig die Suche nach weiteren Erzählerinstanzen, insbesondere Zeug*innen, im Vordergrund steht. Nach Auffassung von Kiener berichten investigative Erzähler*innen in Filmen meist in der Ich-Form, beziehen sich selbstreflexiv auf ihre eigene Geschichte und treten häufig selbst vor die Kamera.¹⁹² Mit dieser »personifizierten Erzählerfigur«¹⁹³ gehe auch einher, dass die Filme-

190 Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. UVK Medien, Stuttgart 1999, S. 245

191 Ebd.

192 Vgl. Ebd., S. 245 f.

193 Ebd., S. 253

macher*innen das Bedürfnis zu haben scheinen, »Rechenschaft über ihren ›Zugang zum Thema«¹⁹⁴ abzulegen.

Selbstreflexiv und in der Ich-Form erzählen auch die allermeisten der Found Foto-Filme. Allerdings treten die Filmemacher*innen, anders als von Kiener beschrieben, selten *in persona* vor die Kamera. Meist erscheinen sie stattdessen nur ›pars pro toto«, in Gestalt einzelner Körperteile wie der Hände, oder sie sind medial vermittelt auf fotografischen Abbildungen zu sehen. Lediglich Maloof, dessen Film sich auch in dieser Hinsicht von den anderen unterscheidet, entspricht Kieners Definition, weil der Regisseur mehrfach selbst in die Kamera spricht und sein Publikum direkt adressiert.

Treffend ist Kieners Begriff in Bezug auf die hier diskutierten Filme hingegen vor allem darin, dass die Recherche einen dramaturgischen Spannungsbogen erzeugt, und zwar gerade infolge der offenen, die erzählerische Linearität hemmenden oder sogar ins Leere laufenden Umwege, Sackgassen und Mutmaßungen, von denen die Recherche- und Suchbewegungen markiert sind: »Ein Großteil der Filme [...] nutzt die dramaturgischen Vorteile einer solchen ›kriminalistischen‹ Suche; je mehr Widerstände dem Filmemacher auf seiner Recherche begegnen, desto besser für die Spannung.«¹⁹⁵ Gerade weil die Geheimnisse, Entdeckungen und Erinnerungen, die das fotografische Material zunächst umgeben, erst nach und nach aufgedeckt werden oder gar im Verborgenen bleiben müssen und weil sich manche Lücken bis zum Ende nicht schließen lassen, wird die Spannung gehalten und das Publikum in den Such- und Rechercheprozess einbezogen, während die Fragen, die sich bei der Betrachtung einstellen, teilweise bis zum Schluss offen und oft unbeantwortet bleiben.

Die Entscheidung von Filmemacher*innen, das Publikum zu Beobachtern ihrer Such- und Blickbewegungen zu machen, beschreibt auch Christa Blümlinger im Zusammenhang mit avantgardistischen Dokumentarfilmen als einen selbstreflexiven Akt, der im Kontrast zu den Konventionen traditioneller dokumentarischer Erzählweisen stehe:

Sie enthalten in ihrer Struktur explizite Verweise darauf, daß sie selbstreflexiv gelesen werden wollen; dies in zweifacher Hinsicht: Einerseits ist der Film als materielles und geistiges Produkt dem Zuseher kenntlich

194 Ebd.

195 Ebd., S. 245

gemacht, andererseits wird der Zuschauer auf sich selbst, das heißt auf seine Position im kinematographischen Diskurs, zurückgeworfen.¹⁹⁶

Eine solche Einbindung der Zuschauer*innen in den »kinematografischen Diskurs« – oder, um mit Niny zu sprechen, ihre »Adressierung« – lässt sich nicht zuletzt dann erreichen, wenn innerhalb einer filmischen Erzählung und Dramaturgie mit dem Einsatz von Fotos gearbeitet wird: Fotos lassen Raum für Spekulationen, da sie meist Teil und Restbestand einer nicht mehr vollständigen Sammlung sind und beliebig neu zusammengesetzt werden können. Dadurch haben diejenigen, die mit ihnen arbeiten und sie in ihre Filme einfügen, die Möglichkeit, nicht nur nach der »wahren«, sondern auch nach einer »möglichen«, fiktiven oder spekulativen Geschichte zu suchen, um das Material interessant und geheimnisvoll wirken zu lassen.

In diesem Zusammenhang soll noch einmal auf den Amateurcharakter der gefundenen Fotos verwiesen werden. Gerade Amateurfotos und -filme scheinen sich für eine investigative Erzählung besonders gut zu eignen, wie sich anhand zahlreicher zeitgenössischer Found Foto- oder Dokumentarfilme beschreiben lässt. So entdeckt beispielsweise, ähnlich wie Sergio Oksman in *A Story for the Modlins* oder John Maloof in *Findig Vivian Maier*, auch der israelische Filmemacher Tal Haim Joffe 2008 in seinem Film *The Green Dumpster Mystery* eine Box mit weggeworfenen Fotos auf der Straße und nimmt sie zum Ausgangspunkt seiner Erzählung, die der Geschichte einer Familie nachspürt, die im polnischen Łódź beginnt und in Tel Aviv endet. Ebenso entdeckt der Filmemacher Aaron Brookner 2016 den nie gesichteten filmischen Nachlass seines verstorbenen Onkels Howard Brookner (*Uncle Howard*, USA 2016), der über dreißig Jahre hinweg verstaubt in einem Keller lag und nun einen intimen Einblick in die New Yorker Underground- und Schwulenszene der Siebziger und Achtziger Jahre gibt. Einige der hier zu sehenden Künstler*innen wie Andy Warhol oder Jonas Mekas begegnet man auch in der Funderzählung *That Summer* (Schweden/USA 2017) von Göran Hugo Olsson wieder, der ebenfalls gefundenes Bildmaterial präsentiert, das von Lee Radziwill, der jüngeren Schwester von Jackie Kennedy, stammt. Das Material setzt sich zusammen aus Amateur-

196 Blümlinger, Christa: »Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film«. In: Dies. (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990, S. 193–208, hier S. 205

aufnahmen, auf denen der Freundeskreis der Schwestern im Sommerhaus der Kennedys in Long Island zu sehen ist, sowie Radziwills eigenen Versuchen, einen Film über ihre mysteriöse Cousine zu drehen, die mit ihrer Mutter in einem verwahrlosten Haus in den Hamptons lebte.¹⁹⁷

Mit wiederentdecktem Fundmaterial, auf dem sich bekannte Persönlichkeiten zeigen, setzt sich schließlich auch der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser in seinem Film *Die Sonneninsel* (2017) auseinander. Im Mittelpunkt steht die Geschichte zweier Architekten: des Großvaters, Martin Elsaesser, der unter anderem die Frankfurter Großmarkthalle baute, und des Garten- und Landschaftsarchitekten Leberecht Migge, der in den Vierziger Jahren auf einer Insel nahe Berlin ein Selbstversorgerprojekt zu verwirklichen suchte. Der Film setzt sich mit Briefen von Elsaessers Großmutter auseinander, die während ihrer Ehe eine jahrelange Liebesbeziehung zu Migge pflegte. Den Briefen, aus denen die Dreiecksbeziehung rekonstruiert wird, fügt Elsaesser die aufwendig digitalisierten Amateuraufnahmen seines Vaters hinzu, wodurch eine völlig neue Perspektive auf das Material entsteht:

[I]t turned out that the photographs, letters, administrative records, and home movies from which I had to piece together the story of THE SUN ISLAND in fact prolonged this transferal of decay and regeneration; my father's home movies and my grandmother's letters gave another twist to the human history/natural history interface when I began to restore decaying film stock and decipher gothic script.¹⁹⁸

Die hier kurz vorgestellten Filmbeispiele von Brookner, Olsson und Elsaesser machen deutlich, dass sich nicht nur gefundene Fotos, sondern auch entsprechendes Film- und Amateurmaterial für die Konstruktion enigmatischer Funderzählungen eignen: »If images are the tangible record

197 Ein Dokumentarfilm über die beiden Frauen wurde nur wenige Jahre später tatsächlich realisiert. Allerdings nicht von Lee Radziwill und auch nicht mit dem von ihr gedrehtem Material, sondern von den Dokumentarfilmemachern Albert und David Maysles. Der heute relativ bekannte Film mit dem Titel *Grey Gardens* wurde 1975 gedreht und 1976 erstmals in Cannes aufgeführt.

198 Elsaesser, Thomas: »Trapped in Amber: The New Materialities of Memory«. In: *Research in Film and History*. No. 2, 25.11.2019, S. 6. Internet: <https://film-history.org/issues/text/trapped-amber-new-materialities-memory>. Verifiziert am 31.10.2020.

of a physical site, as well as evidence of a moment in time, then old movies, with their now intensely felt materiality, are also a lure and a ruse¹⁹⁹, so Elsaesser mit Bezug auf *Die Sonneninsel*.

Mit Blick auf dieses Zitat ist der besondere Status von Familien- und Amateurmaterial zu akzentuieren, da es sich von anderen fotografischen und filmischen (Bild-)Materialien unterscheidet. Amateurfilme und -fotos dienen vorrangig dazu, das individuelle Familienleben und damit einhergehende besondere Momente und Ereignisse im Leben der einzelnen Mitglieder festzuhalten, um sich später – im besten Falle gemeinsam – daran erinnern zu können: »Ohnehin richten sich Familienfilme vor allem an eine Form der kollektiven Erinnerung: Nicht nur für das einzelne Individuum, sondern für eine ganze Gemeinschaft, für die Familie, sollen Erfahrungen und Erlebnisse gespeichert und überliefert werden.«²⁰⁰

Für eine solche Überlieferung benötigen sie aber immer auch eine »Erklär-Instanz«²⁰¹, die eine Verbindung zwischen den Rezipient*innen und den privaten Aufnahmen herstellen kann. Diese Rolle des Erklärenden nehmen die Filmmacher*innen entweder in der Position als Familienmitglied oder als investigative Instanz ein, wenn sie das Material untersuchen. Das private Material ist dafür besonders geeignet, weil sich im Umgang damit ein dialektisches Verhältnis zwischen Vertrautheit und Fremdheit äußern kann. Vertraut wirken die Aufnahmen durch häufig wiederkehrende Motive, Bilder von »Kaffeetafeln, Kleinkindern, Skiabfahrten, italienischen Badestränden«²⁰², die so auch im eigenen Familienarchiv zu finden sein mögen. Irritierend oder unheimlich können sie erscheinen, weil sich beim Blick in das Privatleben unbekannter Personen das Unbehagen dazu gesellt, eine Grenze zu überschreiten, da die privaten Aufnahmen nicht für die Betrachtung durch ein größeres Publikum und eine unbestimmte Öffentlichkeit von Zuschauer*innen vorgesehen waren. Die (Wieder-)Verwendung der Amateurmaterialien ermöglicht es in diesem Spannungsverhältnis, »dass in der privaten Geschichte einerseits die Spuren einer öffentlichen sichtbar werden

199 Ebd., S. 7

200 Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreißiger Jahre*. Schüren, Marburg 2004, S. 214

201 Gramann, Karola/Schlüppmann, Heide: »Amateurfilm zeigen. Eine Fußnote«. In: Siegfried Matl/Carina Lesky u. a. (Hg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Synema, Wien 2015, S. 137–142, hier S. 140

202 Ebd., S. 137

und vor allem, dass wir andererseits in ihr unsere eigene Geschichte gespiegelt sehen und [...] reflektieren.«²⁰³ Dieses Verhältnis zwischen privater und öffentlicher Geschichte sowie eine sich in den Filmen wiederpiegelnde historiographische Praxis werden im Fokus des folgenden Abschnitts stehen.

2 Verknüpfte Geschichte(n)

2.1 Geschichte und Film bei Kracauer

Neben der Fokussierung und der Mise en Scène des Rechercheprozesses und dem Versuch, eine offene und spannungsreiche Dramaturgie zu konstituieren, steht in den hier untersuchten Essay- und Dokumentarfilmen auch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von (partikularer) Erinnerung und historiographischer Praxis im Mittelpunkt. Das Verhältnis zwischen Film und Geschichte ist bereits seit den Siebziger Jahren viel diskutiert worden.²⁰⁴ In neueren Publikationen wird diesbezüglich verstärkt Siegfried Kracaers Spätwerk *Geschichte – Vor den letzten Dingen* diskutiert²⁰⁵, das für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geschichte und Geschichtsschreibung ein äußerst interessanter Bezugstext ist. So erkennt beispielsweise Christa Blümlinger in dem bereits erwähnten Film *Portrait einer Bewährung* von Alexander Kluge im Verhältnis zwischen der Großaufnahme und den Archivbildern eine spannungsreiche Beziehung zwischen Mikro- und Makrogeschichte: »Kluges Montage entspricht hier der Kracauerischen Idee, dass im Wechsel zwischen weiten Einstellungen und Großaufnahme der Film das Verhältnis von Makro- und Mikrogeschichte strukturell abzubilden imstande ist.«²⁰⁶

203 Ebd., S. 140

204 Einen guten Überblick über die umfangreiche Literatur zum Verhältnis von Film und Geschichte bietet u. a. der Sammelband: Gonzáles, Delia/Greiner, Rasmus u. a. (Hg.): *Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton*. Bertz und Fischer, Berlin 2015

205 U. a.: Zechner, Anke: *Die Sinne im Kino: eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Stroemfeld, Frankfurt a. M. 2013; Koch, Gertrud: *Siegfried Kracauer zur Einführung*, Junius, Hamburg 2012; Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Diaphanes, Zürich 2011; Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Fink, Paderborn 2014

206 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, a. a. O., S. 302

Bereits in einem früheren Text hat sich Blümlinger mit dem Verhältnis von Mikro- und Makrogeschichte in Filmen, die mit vorgefundenem Material arbeiten, beschäftigt. Sie vermerkt in diesem Zusammenhang auch einen Trend zu entsprechenden Sekundärbearbeitungen im Film:

Gerade in jüngster Zeit haben sich Montagefilme aus ›kleinen‹ Geschichten, aus marginalen, z. B. privaten Filmen (die einstmalig Teil des gelebten Gedächtnisses einer Gruppe waren) Zugang zur ›großen‹ Geschichte erarbeitet. In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich eine signifikante Anzahl von Filmen neuen Materialien aus bislang unbekanntem Archiv zugewandt, insbesondere privaten Sammlungen aus dem Bereich des Familien- und Amateurfilms.²⁰⁷

Dieses Verhältnis untersucht Blümlinger anhand der Filme *Free Fall* (1997) von Péter Forgács, *Inventario Balcanico* (2000) von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi und *Passagen* (1996) von Lisl Ponger, die alle mit Archiv- und Found Footage Film arbeiten und als Vorläufer der neuen Tendenzen, sich im Zuge eines Filmprojekts Bildmaterial aus privaten Beständen anzueignen, verstanden werden können.²⁰⁸ Weitaus ausführlicher setzt sich der Filmwissenschaftler Simon Rothöhler in seiner Dissertation *Amateur der Weltgeschichte* mit Film als einer historiographischen Praxis auseinander, indem er die »historiographischen Ambitionen«²⁰⁹ von Filmemachern wie Thomas Heise, Philip Scheffner oder Claude Lanzmann untersucht. Als theoretische Grundlage, die Rothöhler weiterzuentwickeln versucht, dient auch hier Kracauers »Analogiebildung, die den ›historischen Ansatz‹ der Historiographie mit dem ›ästhetischen Grundprinzip‹ des Films, die ›historische Realität‹ mit der ›Kamera-Realität‹ und den Historiker mit dem Fotografen parallelisiert.«²¹⁰

Auch für den hier diskutierten filmischen Korpus ist Kracauers Analogiebildung, die im Folgenden kurz skizziert werden soll, von Interesse:

207 Blümlinger, Christa: »Sichtbares und Sagbares«. In: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Vorwerk 8, Berlin 2003, S. 82–97, hier S. 82

208 Vgl. Ebd., S. 82 ff.

209 Ebd.

210 Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, a. a. O., S. 17

Zunächst beschreibt Kracauer in dem 1971 erstmals auf Deutsch publizierten Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen*²¹¹ die technischen Bildmedien Film und Fotografie in ähnlicher Perspektive wie bereits in seiner *Theorie des Films* als Medien, die dazu befähigt sind, die physische Realität abzubilden:

Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken die Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen.²¹²

Erst durch ein dezidiert künstlerisches Eingreifen verschiebt sich diese realistische Tendenz, die nach Kracauers Auffassung das ›Wesen‹ der Fotografie und des Films bestimmt: »Gesetzt, Photographie ist eine Kunst, dann eine Kunst, die anders ist: im Gegensatz zu den herkömmlichen Künsten darf sie sich rühmen, ihr Rohmaterial nicht gänzlich zu verzehren.«²¹³ In einer Fortführung dieses Gedankens vergleicht er zum Abschluss des Buches die filmische Praxis interessanterweise nicht mit der von Schriftsteller*innen, sondern vielmehr mit der von Leser*innen:

Aber wenn Filme, die wirklich zeigen, was sie zeigen, Kunst sind, dann sind sie Kunst von anderer Art. Film ist, zusammen mit Fotografie, tatsächlich die einzige Kunstart, die ihr Rohmaterial zur Schau stellt [...] Der Filmkünstler gleicht einem fantasievollen Leser oder einem Entdecker, der von unstillbarer Neugierde getrieben wird.²¹⁴

Ganz ähnlich macht Kracauer auch für die Geschichtsschreibung die Notwendigkeit der Bewahrung des ›Rohmaterials‹ geltend und grenzt dabei die Arbeit der Historiker*innen von jener der Schriftsteller*innen ab:

211 Vgl. Matz, Wolfgang: »Nachdenken über das vergangene Leben«. In: FAZ, 06.04.2010. Internet: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/siegfried-kracauer-geschichte-vor-den-letzten-dingen-nachdenken-ueber-das-vergangene-leben-1971792.html>. Verifiziert am 17.12.2020.

212 Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, S. 389

213 Ebd., S. 72

214 Ebd., S. 392

Es ist Aufgabe des Historikers, menschliche Verhältnisse der Vergangenheit angemessen wiederzugeben und aufzuzeichnen. Dies wiederum bedeutet, daß sein Handwerk ihm bestimmte Einschränkungen auferlegt. Ihm geht die Freiheit des Epikers oder Dramatikers ab, sein Material nach Belieben zu ändern oder zu formen.²¹⁵

Dieser Aufgabe werde die Historiografie allerdings nur dann gerecht, wenn ein über Empathie und Kontemplation vermittelter Zugang zum Leben in seiner Unbestimmtheit und Flüchtigkeit gefunden werde – ähnlich wie dies Kracauer zufolge auch einem Film gelingen muss, um seinem »ästhetischen Grundprinzip« zu entsprechen:

In genauer Analogie zum photographischen Ansatz bewahrheitet der ›historische Ansatz‹ sich nur, wenn die Augenblickseingebung des Historikers nicht seine Loyalität zur Evidenz beeinträchtigt, sondern umgekehrt seiner Einfühlung und Versenkung in das Beweismaterial zugute kommt.²¹⁶

Es kann demnach weder dem fotografischen noch dem historiografischen Ansatz um eine bloße Wiedergabe der Ereignisse gehen, sondern darum, eine Form zu finden, die aus der Fokussierung auf das Beiläufige, Zufällige und Fragmentarische gewonnen wird. Notwendig sei hierfür, so Kracauer, die richtige »Balance von realistischer und formgebender Tendenz.«²¹⁷ Um ein Beispiel zu nennen, beruft er sich auf eine Fotografie von Alfred Stieglitz, die windschiefe Bäume zeigt: Diese repräsentiere einerseits real existierende Bäume, sei gleichzeitig aber auch ein ›denkwürdiges Bild‹, beispielsweise als Allegorie von Herbsttrauer.²¹⁸

Eine vergleichbare Balance zwischen »realistischer und formgebender Tendenz« versuchen auch viele der vorgestellten Filmemacher*innen zu finden, indem sie ihr fotografisches Material in seinem fragmentarischen Zustand präsentieren, es im Zuge der Montage und der Narration dann aber in eine künstlerische Form integrieren. So nehmen etwa die Regisseure Oksman, Maloof oder Saföglü spezifische fotografischen Funde, die auf real

215 Kracauer mit Bezug auf die Theorie des Historikers Leopold von Ranke in *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, S. 72

216 Ebd., S. 72

217 Ebd., S. 73

218 Vgl. Ebd.

existierende Personen verweisen, zum Ausgangspunkt ihrer Erzählung, um dann im Zuge der Entwicklung einer filmischen Form einen Zugang zu diesen Personen zu imaginieren und sie zumindest partiell zu fiktionalisieren.

Eine weitere Entsprechung zwischen ›Kamera-Realität‹ und ›historischer Realität‹ erkennt Kracauer in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* darin, dass beider Subjekt die »Lebenswelt« sei:

Kein Wunder, daß Kamera-Realität historischer Realität in Hinsicht auf ihre Struktur, ihre allgemeine Verfassung parallel läuft. Genau wie historische Realität ist sie teils geformt, teils amorph – in beiden Fällen eine Folge des halbgenen Zustands unserer Alltagswelt.²¹⁹

Die zeitgenössischen Found Foto-Filme fangen diese teils ungeformte Lebenswelt nicht direkt mit der Kamera ein, sondern erfassen sie sekundär, im Rekurs auf bereits existierende Aufzeichnungen, die von anderen Fotograf*innen und anderen Filmemacher*innen produziert wurden. Dadurch nehmen die Autor*innen der zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilme viel eher die Haltung von Historiker*innen ein, die ein vorgefundenes Material sammeln, ordnen und präsentieren.²²⁰

Diese Position der Forschenden, die, um das Bild von Kracauer aufzunehmen, auch eine von Lesenden und Entdeckenden ist, artikuliert sich unter anderem in der Praxis des Herein- und Herauszoomens, mit der sich die Distanz zum Bild verändert, in dem häufigen Wechsel zwischen Nahaufnahmen und Totalen, sowie in der Fokussierung einzelner im fotografischen Material enthaltener Details. Diese für den filmischen Umgang mit gefundenen Fotos sehr typischen Vorgehensweisen eröffnen die Möglichkeit einer weiteren und vorerst letzten Bezugnahme auf Kracauers Buch über die Geschichte: Denn tatsächlich benutzt Kracauer GroßEinstellung und Totale, um das Verhältnis von Mikro- und Makrogeschichte zu veranschaulichen. So wie die Mikrogeschichte kleine anschauliche Details interpretiere, so könne die filmische Großaufnahme »ein visuelles Detail

219 Vgl. Ebd., S. 75

220 Darauf hat Anke Zechner bereits in Bezug auf Angelika Levi und ihren Film *Mein Leben Teil 2* hingewiesen: »Im Übersehenen, im Unausgesprochenen und Namenlosen liegt für Kracauer eine Utopie, durch welche für ihn die Historikerin – wie hier die Filmemacherin – als Sammlerin zur Trägerin anderer Möglichkeiten wird.« Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 427

isolieren und vergrößern – ein Gesicht, eine Hand, ein Möbelstück –, um uns mit der ihm eigenen Physiognomie vertraut zu machen.«²²¹

Dramaturgisch funktioniere die Großaufnahme aber nur im Kontext der Montage und im Wechselspiel mit der Totalen. Diese Wechselbeziehung sei auch für die Geschichtsschreibung relevant. Kracauer formuliert seinen Vergleich wie folgt:

[D]as Große ist angemessen nur wiederzugeben durch eine permanente Bewegung, die vom Ganzen ausgeht zum beliebigen Detail und dann zurück zum Ganzen usw. Dasselbe trifft zu auf das Große in der Geschichte. Der Makrohistoriker verfälscht sein Subjekt, wenn er nicht durch Mikro-Studien gewonnene Großaufnahmen – als integrierendes Element seiner Gesamtbilder – einblendet.²²²

Aufmerksame Historiker*innen hätten also laut Kracauer »eine wechselseitige Durchdringung von Makro- und Mikrogeschichte«²²³ anzustreben. Der »Verkehr« zwischen Mikro- und Makrodimensionen werde in der Historiografie auch dadurch geregelt, dass nicht alle Perspektiven berücksichtigt werden könnten und notwendig immer etwas abfalle, das nicht beachtet werde und nicht in die Geschichtsschreibung eingehe. Was im Prozess der Historiografie zu Geschichte wird, hat also letztendlich immer schon den Verlust von »Eigenarten und Bedeutungen« erlitten und kommt »oben im beschädigten Zustand an«.²²⁴ »Das bedeutet«, fasst Kracauer zusammen, »daß das historische Universum von nicht-homogener Struktur ist. Es umfaßt Gebiete unterschiedlicher Dichte und ist von nicht faßlichen Wirbeln durchzogen. Radikal gesagt, die sich ergebenden Verkehrsprobleme sind unüberwindlich.«²²⁵

Dennoch, so heißt es in *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, bedarf es genau dieser Antinomie von Mikro- und Makrogeschichte:

Es ist nicht länger legitim, »von oben nach unten« zu denken – das heißt, von irgendeiner philosophischen Vorstellung zur Universalgeschichte auszugehen. Mit solchem Vorgehen wären wir in Gefahr, in den Bann

221 Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, a. a. O., S. 126

222 Ebd., S. 145

223 Ebd., S. 144

224 Vgl. Ebd., S. 149 ff.

225 Ebd., S. 150

von Ideen zum Allgemeinen zu geraten. Wir müssen vielmehr »von unten nach oben« vorgehen, um diese ohne Schaden zu verfolgen.²²⁶

Ein korrespondierendes Vorgehen von »unten nach oben« zeigt sich in vielen der in dieser Arbeit beschriebenen Filmen insofern, als die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Material scheinbar unausweichlich auf Zurückgelassenes und Abgefallenes stößt, das durch die filmische Einbettung in einen neuen Kontext mit einer neuen Bedeutung aufgeladen und somit wieder um mit Kracauer zu sprechen »nach oben« befördert wird. Damit ist gemeint, dass zum Beispiel bereits vergessenes oder gar weggeworfenes Material, wie beispielsweise der Nachlass der zu Lebzeiten unbekanntenen Person Vivian Maier oder die Bilddokumente der obskuren Familie Modlin posthum durch die Filme wieder in den Blick gerückt wird und ein breites Publikum erreichen kann.

Ähnlich verhält es sich mit dem Material, das Henri-François Imbert oder Miranda Pennell aus diversen Archiven hervorholen. Die Fotos, die zunächst ausschließlich für kleinere Personenkreise angefertigt wurden und ohne künstlerische oder journalistische Intention entstanden sind, werden in den Filmen eingesetzt, um noch einmal eine alternative, individualisierte Perspektive auf zeithistorische Kontexte wie Kolonialismus und Faschismus zu etablieren. So offenbart das in den Archiven entdeckte Material aus *Why Colonel Bunny Was Killed* und *The Host* etwa eine neue Perspektive auf die britische Kolonialgeschichte und macht die im Material sichtbaren Machtpositionen der jeweiligen Kolonisatoren sichtbar. Ähnliches gilt für die bereits vergessenen Internierungslager in Frankreich an der Grenze zu Spanien, denen erst in Verbindung mit den von Imbert in Privatbesitz gefundenen Postkarten wieder Beachtung geschenkt wird. So gibt es in allen Filmen des Korpus eine Verschränkung zwischen individueller und gesellschaftlicher Geschichte – zwischen Mikro- und Makrogeschichte. Die unterschiedlichen Formen einer solchen Verschränkung sollen im Folgenden anhand einiger Filmbeispiele noch einmal ausführlicher verdeutlicht werden.

226 Ebd., S. 232f.

2.2 Zur Verknüpfung von Mikro- und Makrogeschichte

2.2.1 *Mein Leben Teil 2*

Die in den Materialien bewahrte Mikrogeschichte öffnet sich durch Levis Anordnung immer mehr über die Familiengeschichte hinaus. Die Materialien werden durch ihre Montage taktil erfahrbar und, in dieser, zum erfahrbaren Träger von Geschichte – in der Materialität der Dinge berühren sich persönliche Erinnerung und »Histoire«, Mikro- und Makrogeschichte.²²⁷

Anke Zechner

Der Film *Mein Leben Teil 2* basiert auf Gegenständen aus dem Privatbesitz einer Familie: Fotos, Zeichnungen, getrockneten Blumen, Tagebuchaufzeichnungen, Tonaufnahmen der Mutter und der Großmutter von Angelika Levi, Super-8-Aufnahmen ihres Vaters sowie eigenen Aufnahmen der Filmemacherin, die seit den Achtziger Jahren entstanden sind. Da die Mutter, die im Zentrum der Film Erzählungen steht, eine jüdische Überlebende ist, spielt die Geschichte des Nationalsozialismus und der Shoah von Anfang an eine zentrale Rolle. So handelt der Film von der Kindheit und Jugend der Mutter in Deutschland, ihrer Flucht nach Chile und ihrer Rückkehr in den Sechziger Jahren. Immer wieder ist die »Makrogeschichte« (Kracauer) in der Auseinandersetzung der Filmemacherin mit dem Leben beider Elternteile präsent.

Die Form der von familiären Erb- oder Fundstücken ausgehenden Recherche bildet häufig das Motiv autobiografischer oder literarischer Erzählungen. So nimmt beispielsweise der Holocaust-Überlebende Marcel Cohen in seinem Buch *Raum der Erinnerung. Tatsachen* die wenigen Gegenstände und Fotos, die ihm geblieben sind, zum Ausgangspunkt, um Erinnerungen an seine Familie fragmentarisch zu rekonstruieren. Und auch der Autor Stephan Wackwitz unternimmt in seinem Roman *Ein unsichtbares Land* den Versuch, die autobiographischen Aufzeichnungen seines Großvaters mit dem Fund eines noch unbelichteten Films, der sich in einer Fotokamera befindet, zu verbinden. Aleida Assmann zufolge sind solche literarischen Bearbeitungen als der Versuch einer »Kommunikation, die zu

227 Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 418

Lebzeiten nicht möglich war«²²⁸ zu betrachten. Ebenso markieren sie den Wunsch, die individuelle, teils ausgelöschte Familiengeschichte in literarischer Form zu tradieren:

Entscheidend bei dieser generationsübergreifenden Erinnerungsarbeit ist nicht nur die historische Arbeit der Spurensicherung und das Re-Imaginieren, sondern auch die Verwandlung der Familiengeschichte in eine literarische Gestalt, in einen Roman, der sie weiter- und umschreibt und ihr damit Zukunft zurückgibt. Erinnern und Imaginieren von Vergangenen werden so zu einer Intervention im Zeichen der Zukunft und der nächsten Generation. Es geht schließlich darum zu erkennen, dass man Teil einer Geschichte ist, die man auch anders weitererzählen kann.²²⁹

Im Fall von Levis Film *Mein Leben Teil 2* geht es zwar weniger um das Imaginieren, aber durchaus um den Wunsch, eine Familiengeschichte zu restituieren, zu tradieren und in einen historischen Kontext zu setzen. Als Beispiel für diese Verschränkung kann die Geschichte eines Trinkgefäßes herangezogen werden: Auf einer Kassette mit der titelgebenden Aufschrift »Mein Leben Teil 2« spricht Levis Mutter über den Suizid ihrer Großmutter, den sie als damals Vierzehnjährige erleben musste. Die Großmutter, die bereits im Krankenhaus lag, bat ihre Enkelin, ein altes Gefäß mitzubringen, das sie »Römer« nennt: Es sei ein Familienerbstück, in dem sie die Tabletten anrühren wolle, um sich das Leben zu nehmen. Levis Mutter weigerte sich, konnte ihre Großmutter dadurch aber nicht am Suizid hindern, weil diese die Überdosis dann mit dem Zahnputzbecher einnahm.

Die Filmemacherin und Urgroßenkelin geht in einer Episode des Films der Geschichte des als einziges Erbstück erhaltenen »Römers« nach. Sie folgt einer Gravur von 1871 und fährt nach Neustadt, wo das Trinkgefäß hergestellt wurde. Von ihrem Vorhaben, es dem dortigen Heimatmuseum zu übergeben, schreckt Levi zurück, als sie erfährt, dass die Deportation der pfälzischen Juden von diesem Gebäude aus organisiert wurde. Auf dem Neustädter Weinfest stößt sie auf eine rassistische Werbung für dort bezeichnete »Negerküsse«. Im Anschluss filmt sie einen Mann, der vor einer

228 Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. C. H. Beck, München 2014, S. 83

229 Ebd., S. 95

Museumstafel über die Geschichte der Neustädter Juden berichtet. Er weist besonders auf die boshaften Karikaturen aus dem Jahr 1939 hin, die auf einem Fastnachts-Umzug zu sehen waren: Unter anderem zeigt ein Glasgefäß auf einem Wagen einen in eine Spiritus-Flasche gesperrten Juden, was rückblickend bereits hier auf den späteren Massenmord in den Gaskammern verweist. In ihrem Film stellt Angelika Levi häufig diese assoziativen Verbindungen her, indem sie Aufnahmen und Erzählungen durch sorgfältig gestaltete Montagen aufeinander bezieht. Eine Frage, ein Bild oder ein Gegenstand führen zu den jeweils nächsten Fragen oder Objekten. Dabei greifen private Erinnerung und museale Geschichtsdarstellung sowie familiäre Erbstücke und gesellschaftliche Nachwirkungen so gekonnt ›beiläufig‹ ineinander, dass beide Ebenen einander erhellen können, ohne in eine hierarchische Ordnung gebracht zu werden.

Auch in einer später folgenden Montage von privaten Amateurfilmen, die Levis Vater in den Sechziger bis Achtziger Jahren gemacht hat, werden Fernsehmitschnitte aus demselben Zeitraum mit privaten und öffentlichen Geschichtsdarstellungen miteinander verschränkt. Die von Levi kompilierten Fernsehbeiträge setzen sich durchweg mit der Erinnerung an den Nationalsozialismus auseinander. So wird beispielsweise ein Talkshow-Auftritt von Margarete Mitscherlich 1979 gezeigt, bei dem diese über die Notwendigkeit der Aufarbeitung der Vergangenheit spricht:

Die Deutschen meinen immer, durch Vergessen könnten sie ihr stark beeinträchtigtes Selbstgefühl wiederherstellen. Nein, sie leiden darunter. Der Nationalsozialismus ist mitten in Deutschland. Nach wie vor, er ist keineswegs vergessen, sondern sie sind so empfindlich, in ihrem Selbstwertgefühl nach wie vor gestört, dass sie keinerlei Kritik ertragen, abweichende Meinungen und so weiter; und nur, wenn sie wirklich durcharbeiten, was passiert ist, kann meines Erachtens auch eine Beziehung wieder zu Wertvorstellungen und zu einer, wenn sie wollen, deutschen Identität hergestellt werden, die das Selbstwertgefühl der Deutschen restaurieren können.²³⁰

Weitere Ausschnitte zeigen Martin Walsers viel zitierte Rede in der Paulskirche 1998 mit Sätzen wie »Auch im Wegdenken bin ich geübt, ich käme ohne

230 *Mein Leben Teil 2*, Minute 57.48

Wegschauen und Wegdenken nicht durch den Tag und schon gar nicht durch die Nacht« oder »Von den schlimmsten Filmsequenzen aus Konzentrationslagern habe ich bestimmt schon zwanzig Mal weggeschaut.«²³¹ Außerdem wird ein Ausschnitt aus Guido Knopps »Geschichtsmagazin«²³² gezeigt, der aus demselben Jahr datiert, und in dem Umfrageergebnisse vorgestellt werden, die darauf hinweisen, dass 50 Prozent der Deutschen einen »Schlussstrich« unter die Nazizeit gezogen sehen wollen. Zwischen diese Fernsehausschnitte ist eine Aufnahme von Levis Vater montiert, der auf der Couch sitzt und im Gespräch mit seiner Tochter betont, dass das Sprechen über die Vergangenheit nicht unbedingt hilfreich sei, womit der Eindruck entsteht, dass er in den Augen der filmenden Tochter den in den Fernsehbeiträgen charakterisierten Durchschnittsdeutschen verkörpert:

Was unsere Seele nicht aufrührt, warum muss das aufgearbeitet werden, es ist besser, wenn darüber sozusagen eine heilende Sache wächst, und bei vielen Menschen ist das dann ja auch ebenso verlaufen. Sie haben die Vergangenheit hinter sich gelassen und haben ein neues Leben aufgebaut und angefangen. Aber es war halt doch ihre Erkrankung, die sie dazu brachte, in ihrer Vergangenheit rumzuwühlen.²³³

Hier bezieht sich der Vater auf die Erkrankung seiner Frau, die zunächst an Krebs und später an Depressionen litt, was er als Grund für ihr »Rumwühlen« in der Vergangenheit angibt. Dass diese nicht aufgearbeitete Vergangenheit zu ihren Ängsten, insbesondere zu ihren Wahnvorstellungen, überall Nazis zu begegnen, beigetragen haben könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Wie verloren und wie wenig ernst genommen sich die Mutter der Filmemacherin gefühlt hat, wird durch die von der Filmemacherin aus dem Off eingelesenen Tagebucheinträge deutlich. Die Montage der unterschiedlichen Aufnahmen, die öffentliche Sendungen und Veranstaltungen auf der einen und die Äußerungen im privaten Wohnzimmer auf der anderen Seite miteinander verknüpfen, lassen auch die individuelle Krankheit der Mutter als Spiegel gesellschaftlicher Repression erscheinen.

231 *Mein Leben Teil 2*, Minute 01.48

232 Dabei handelt es sich um eine Fernsehsendung des ZDF zum Thema Zeitgeschichte, die von den Achtziger bis Nuller Jahren von dem Historiker Guido Knopp moderiert wurde.

233 *Mein Leben Teil 2*, Minute 59.56

2.2.2 *Printed Matter*

In dem Film *Printed Matter* von Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutmann wird deutlich, dass Mikro- und Makrogeschichte in einer Beziehung der Korrespondenz begriffen werden können. Die von Foighel Brutmanns Vater hinterlassenen Kontaktbögen werden nacheinander vor der Kamera auf einen Leuchtkasten aufgelegt und können jeweils für einige Sekunden betrachtet werden, wobei sowohl journalistische wie private Fotos des Fotografen André Brutmann zu sehen sind.

Über den Essayfilm schreibt Christina Scherer, dass »das individuelle Erinnern häufig mit einer Auseinandersetzung mit dem kollektiven oder kulturellen Gedächtnis verschränkt und die Individualgeschichte vor dem Hintergrund der Geschichte betrachtet«²³⁴ wird. Solche Verschränkungen von privater und öffentlicher Geschichtsschreibung treffen in *Printed Matter* in ein und demselben Filmbild zusammen. Auf dem ersten Kontaktbogen, der auf den Leuchtkasten aufgelegt wird, sind kleine Einzelbilder von Foighel Brutmann als Baby zusammen mit ihrer Mutter und Großmutter zu sehen. Auf dem nächsten Bogen ist dann neben weiteren Familienbildern auch Viktor Schem-Tow, ein ehemaliger israelischer Politiker, zu sehen.

»Auf der einen Seite schärft die Kamera den Blick im Dienst der Macht – des Staates, der Industrie, der Wissenschaft. Auf der anderen Seite intensiviert sie den Blick in jenem mythischen Raum, den wir Privatleben nennen«²³⁵, schreibt Susan Sonntag. Die Kamera des Berufsfotografen Brutmann hat Fotos sowohl für den privaten als auch für den öffentlichen Gebrauch aufgenommen und so vermischen sich auf den von seiner Tochter in Szene gesetzten Kontaktbögen immer wieder private und berufliche Kontexte und Narrative. Da sich die Familienbilder meistens am Ende eines Bogens (das heißt: einer Filmrolle) befinden, wirkt es so, als habe der Fotograf Brutmann die jeweilige Fotorolle vollkriegen wollen und daher noch ein bisschen zu Hause geknipst. Die Anordnung der Fotos, in denen sich zugleich Gegensatz und Nähe von Intimität und Öffentlichkeit offenbaren, ist bereits auf den Kontaktbögen angelegt. Die Nähe entsteht einerseits durch das Nebeneinander im Bild, andererseits durch die zeit-

234 Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Fink, München 2001, S. 51

235 Sonntag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 169



Abbildung 7: *Printed Matter*

liche Nähe, da womöglich manche Fotos am selben Tag entstanden sind. Die Gegensätzlichkeit diverser Realitäten zeigt sich in den Motiven: So sieht man auf einem der gezeigten Fotos die Filmemacherin als Kind in der Badewanne sitzen, wo sie ihren eigenen Körper erkundet, und als ihre Mutter dies kommentiert, ist ein verlegenes Lachen aus dem Off zu hören. Im nächsten Augenblick sind es dann wieder Pressefotos, die die filmische Einstellung dominieren, beispielsweise von einem Autounfall, bei dem mehrere Palästinenser*innen ums Leben gekommen sind, und von einem darauffolgenden Aufstand in Gaza. Dazwischen finden sich Aufnahmen einer Modenschau und dann wieder Bilder von Kindern, die mit Waffen die Intifada nachahmen.

Da viele Einzelbilder auf einem Bild zusammenkommen und die Filmemacher*innen keinen Zoom verwenden, sondern die Bögen von oben mit der Kamera statisch abfilmen, werden die Einzelbilder zusammen betrachtet und hierdurch automatisch verkleinert, wodurch wiederum eine Distanz bei der Betrachtung hergestellt wird (Abb. 7). Diese wird noch verstärkt, wenn im zweiten Teil des Films nicht nur Kontaktbögen, son-

dern auch Negativstreifen aufgelegt werden, die durch ihre umgekehrte Farbgebung noch einmal schwerer zu entziffern sind. Darin zeigt sich ein Entfremdungseffekt, den Sontag mit Bezug auf die gesellschaftliche Funktion der Fotografie wie folgt beschreibt:

Die Fotografie dient nicht nur vielerlei narzißtischen Zwecken; sie ist auch ein wirkungsvolles Instrument, um unsere Beziehung zur Welt zu entpersönlichen. Und diese beiden Ersatzmöglichkeiten ergänzen einander. Wie ein Fernglas, durch das man von beiden Seiten gleichermaßen hindurchschauen kann, rückt die Kamera fremde Dinge heran, macht sie vertraut, während sie vertraute Dinge verkleinert, abstrahiert, fremd macht, auf Distanz bringt. In einem einzigen, unkomplizierten Routineakt bietet sie Teilhabe an und Entfremdung von unserem eigenen Leben und dem Leben anderer – gestattet sie uns teilzuhaben und dabei zugleich unsere Entfremdung zu bestätigen.²³⁶

Die Verbindung und Frage nach der Beziehung zwischen den Aufnahmen öffentlicher und privater Szenen und Ereignisse bestimmt nicht nur den filmischen Blick auf die Kontaktbögen oder Negativstreifen, sondern gründet den Dialog zwischen Mutter und Tochter. Deren Gespräch beginnt noch bevor überhaupt das erste Bild zu sehen ist. Die Mutter insistiert, dass es sich bei den Kontaktbögen, die beide in diesem Moment betrachten, nicht um die Fotos handle, die sie eigentlich suche: »But there is another album where is only family pictures and this one, it doesn't belong here at all...«²³⁷ Schließlich kann sie aber von der Filmemacherin dazu überredet werden, dennoch die vorliegenden Kontaktbögen anzuschauen, wenn sie meint: »So maybe they do belong here«.²³⁸ Mit dieser Bemerkung verweist sie auch auf einen möglichen Zusammenhang zwischen der privaten und der beruflichen fotografischen Aktivität von Brutmann.

Dennoch stehen hier Mikro- und Makrogeschichte eher unverbunden neben- und ineinander und sind nicht programmatisch verschränkt wie in *Mein Leben Teil 2*. Zugleich suggeriert der Film, dass die scheinbare Unverbundenheit der Motive und Themen sich so auch in der Realität finde und

²³⁶ Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 59 ff.

²³⁷ *Printed Matter*, Minute 00.43

²³⁸ *Printed Matter*, Minute 01.04

daher im Nebeneinander auf den Kontaktbögen angemessen sichtbar werde: Nachdem der Fotograf Kinder im Gazastreifen beim ›Krieg spielen‹ fotografiert hat, fotografiert er seine eigenen Kinder zu Hause im Garten. Die Frage nach der Verbindung zwischen der privaten und der öffentlichen Geschichte ist nicht nur dem Blick auf die einzelnen Kontaktbögen implizit; sie spiegelt sich auch in der Kommentierung der Bilder, da Hanne Foighel sowohl als Familienmitglied als auch als Journalistin zu den Kontaktbögen Stellung bezieht. Sie war bei vielen der öffentlichen und historischen Veranstaltungen anwesend, die Brutmann beruflich fotografierte, aber auch zu Hause als Mutter und Ehefrau. Dadurch rückt sie in die Rolle einer zweifachen Zeugin, die das Material sowohl mit Blick auf den privaten als auch auf den öffentlichen Raum kommentiert und die Bilder auf den Bögen in einem gemeinsamen zeitlichen Kontext situiert.

2.2.3 *Kirik Beyaz Laleler*

Ebenfalls anhand privater Familienfotos, aber in einem sehr viel assoziativer angelegten Verfahren entwickelt der Filmemacher Aykan Safoğlu unterschiedliche Bezüge zwischen Mikro- und Makrogeschichte, indem er das Leben des US-amerikanischen Schriftstellers James Baldwin zu seinem eigenen in Beziehung setzt. Die Auseinandersetzung mit Baldwins Aufenthalt in Istanbul und das Verhältnis des Autors zur Türkei verknüpft Safoğlu mit Verweisen auf die türkische Pop- und Kulturgeschichte, die er am Beispiel bekannter Sänger*innen und Kinderstars nachzeichnet, um das Narrativ von dort weiter zu seiner eigenen Familie und seiner Kindheit in Istanbul zu entwickeln.

Exemplarisch für diese Assoziationsketten kann folgende Sequenz skizziert werden: Zunächst filmt Safoğlu einige Fotos, auf denen Baldwin sich auf der Straße die Schuhe putzen lässt. Auf den folgenden Fotos ist der Schriftsteller mit anderen Männern beim Teetrinken auf der Straße zu sehen. Der Filmemacher – präsent als Stimme aus dem Off – fragt sich, welche Musik die Männer damals wohl gehört haben, und beginnt dann einen Exkurs über verschiedene türkische Pop-Ikonen der Sechziger und Siebziger Jahre. Im Zusammenhang mit dem Sänger Orhan Baba bringt er dann seinen Vater ins Spiel, indem er zwei Fotos nebeneinanderlegt und eine äußere Ähnlichkeit der beiden Männer behauptet, die sich vor

allem an Kleidung und Schnurrbart zeige. Die (an den längst verstorbenen Schriftsteller gerichtete) Frage »Have you ever met my father?«²³⁹ führt den Film dann zurück zu Safoğlu Auseinandersetzung mit Baldwin. An einem bestimmten Ort hätten sich der Schriftsteller und der Vater durchaus begegnen können: Auf einigen Fotos sieht man Baldwin in einem Restaurant, das einem Freund von Safoğlu Großvater gehörte, dem sein Vater regelmäßig Heizgas lieferte.

Diese Assoziationsketten von Safoğlu, die an anderen Beispielen im Abschnitt über das assoziativ gestaltete Finden beschrieben wurden (Kapitel 1, Abschnitt 1.3), markieren Bezüge: zum einen zwischen den politischen und gesellschaftlichen Situationen in den USA und der Türkei, zum anderen zwischen dem Privatleben des Schriftstellers und dem des Filmemachers. Erste Bezüge sind in den fotografischen Aufnahmen selbst markiert. So sieht man beispielsweise auf einem Foto, wie Baldwin in einem Lokal mit Blick auf den Bosphorus sitzt und über ihm zwei Porträts ehemaliger Präsidenten hängen: Das von John F. Kennedy und das von Kemal Atatürk. Oder die Markierung erfolgt durch Beschreibungen, die den Fotos aus dem Off hinzugefügt werden. Dabei präsentiert Safoğlu unterschiedliche Schnappschüsse, die Baldwin auf der Straße oder mit Freund*innen abbilden, und thematisiert die mutmaßliche Suche des Schriftstellers nach einem Exil, auf der Flucht vor einem rassistischen Amerika, in dem er sich als schwarzer Homosexueller in den Sechziger Jahren nicht frei fühlen konnte.

Die Entwicklungen der türkischen Gesellschaft in den Sechziger Jahren wiederum werden beispielsweise anhand von fotografischen Postkarten thematisiert, die die Entfaltung der türkischen Moderne in immer größer werdenden Städten dokumentieren. So spiegelt sich die gesellschaftliche Vorliebe für blonde Pop- und Filmstars auch in den blondierten Haaren von Safoğlu Mutter wider, was der Filmemacher zu veranschaulichen sucht, indem er eine Reihe von Passfotos seiner Mutter übereinanderlegt, auf denen ihre Haare von Foto zu Foto heller werden. Durch solche Verweise auf die wechselseitige Durchdringung privater und öffentlicher Kontexte suggeriert *Kirik Beyaz Laleler*, dass Mikro- und Makrogeschichte nicht unabhängig voneinander zu verstehen sind.

239 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 09.05 (Engl. Untertitel)

2.2.4 *Why Colonel Bunny Was Killed* und *The Host*

Um diesen Abschnitt abzuschließen, soll noch auf die Filme von Miranda Pennell eingegangen werden, in denen eine Verschränkung von Mikro- und Makrogeschichte ebenfalls auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene sichtbar wird. Während in der älteren Filmarbeit *Why Colonel Bunny Was Killed* eine verwandtschaftliche Verbindung der Filmemacherin allein über den Namen des mit ihr entfernt verwandten Autors T. L. Pennell markiert ist, dessen Erinnerungen an seine Zeit als Mediziner und Missionar in Afghanistan aus dem Off von einem Sprecher vorgelesen werden, ist der 2015 fertiggestellte Film *The Host* noch deutlicher von einem individuellen Zugang geprägt. Der Off-Kommentar zu den abgefilmten Fotos wird hier von der Filmemacherin selbst gesprochen. In dem Kommentar beschreibt und analysiert Pennell jeden der von ihr unternommenen Rechenschritte und äußert sich sowohl zu der Faszination als auch zu der anhaltenden Unsicherheit, die ihre Arbeit im Archiv begleitet habe.

Einige der fotografischen Motive in *The Host* – die vielfach auftretende Pyramide, die auf einem im Nachlass der Mutter gefundenen Buch abgebildet ist und als Faszinosum den Ausgangspunkt der Erzählung bildet, aber auch die bergige Landschaft des Irans als Kulisse der Industrieanlagen zur Ölförderung – sind zunächst auf Abzügen aus dem BP-Archiv zu sehen und kehren später auf den privaten Fotos wieder, wodurch unterschiedliche Blickwinkel offenbart werden. Der zunächst sachlich und neutral erscheinenden Perspektive der dokumentarischen BP-Archivbilder steht der touristische Blick der Familie Pennell gegenüber. Mit einem ironischen Verweis auf die Aufschrift der Schachtel, in der sich die Bilder befinden, hält die Filmemacherin deren westliche Perspektive fest: »Made in England. View from this Side«. Diese erst im Nachhinein zusammengesetzten Konstellationen von fotografischen Aufnahmen unterschiedlicher Bestimmung und Provenienz evozieren ein dialektisches Bild. Dieses entsteht Benjamin zufolge jedoch nicht dadurch,

daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein

zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur.²⁴⁰

Gerade die von Pennell vorgenommene nachträgliche Lektüre der fotografischen Bestände macht deutlich, dass der »historische Index der Bilder« (Benjamin) nicht nur darauf verweist, »daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.«²⁴¹

»Lesbarkeit« bedeutet in diesem Fall, dass Pennell versucht, in ihrer Lektüre der Archivbilder eine anglozentrische, kolonialistische Blickposition kenntlich zu machen und kritisch zu untersuchen. Dies geschieht einerseits durch explizit formulierte Gedanken und Reflexionen im Voiceover-Kommentar, andererseits durch Montage und Kamerabewegungen, indem durch Zooms, langsame Schwenks und das Fokussieren einzelner Details zunächst Unsichtbares im Foto wieder sichtbar gemacht wird. So filmt Pennell beispielsweise fotografische Aufnahmen, auf denen ein Fabrikgelände in der Totalen zu sehen ist, und auf denen zunächst keine Menschen sichtbar sind. Nach und nach fokussiert sie die kleinen schwarzen Punkte, die auf Umrisse oder Schatten verweisen, und zoomt so lange an diese heran, bis schließlich die iranischen Arbeiter im Foto zu sehen sind. Solche Effekte erzielt *The Host* jedoch nicht durch eine kontinuierliche Bewegung ins Bild hinein, sondern indem verschiedene Vergrößerungsstufen hintereinander montiert werden: Hier der Arm eines Arbeiters, dort der Fuß eines anderen, und da ein ganzes Gesicht. Ähnlich verfährt sie mit einem anderen Foto einer Gruppe britischer Männer in Anzügen an einem runden Tisch, indem deren Körper, Körperhaltung und Blicke durch die filmische Betrachtung in einzelnen Einstellungen hervorgehoben werden.

Dieses Verfahren hat die Filmemacherin bereits in *Why Colonel Bunny Was Killed* angewendet, wo versucht wird, das Verhältnis zwischen den britischen Missionaren und dem afghanischen Personal, das vor allem im Hintergrund der Bilder auftaucht, zu vergegenwärtigen und auf diese Weise rückblickend eine investigative Perspektive auf die britische Kolonialgeschichte einzunehmen. »With *Why Colonel Bunny Was Killed* it was very

240 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, S. 578

241 Ebd., S. 577

much about enlarging the figures in the background, in the shadows or in the distance, the people who are not meant to be there.«²⁴² Pennell versucht also diesen auf den Fotos verborgen gebliebenen ›Figuren‹ durch ihre Montagen im Bild einen Auftritt zu verschaffen: »Der Auftritt ist Schaustellung und damit jener Augenblick, in dem die Person sich zu sehen gibt und vom Gesehenwerden der anderen durchdrungen wird, Auftritt bedeutet Eintritt in ›a space of appearance‹ – in einen Erscheinungsraum«²⁴³, schreibt Juliane Vogel über den Auftritt auf der Theaterbühne. Nach einem durchaus vergleichbaren Prinzip versucht Pennell mit den Mitteln des Films Auftritte in Fotos zu (re)inszenieren, beispielsweise in einer Sequenz in *Why Colonel Bunny Was Killed*, in der einige Fotos einer zunächst menschenleer erscheinenden Waldlichtung in Szene gesetzt werden. Erst im Zuge einer genaueren Betrachtung, ermöglicht zum einen durch die gedehnte Zeitspanne, in der die Fotos zu sehen sind, zum anderen durch die darauffolgende Fokussierung einzelner Bildausschnitte, werden plötzlich vereinzelt Personen in den Aufnahmen sichtbar, bei denen es sich nicht um die Missionare, sondern um Mitglieder der afghanischen Bevölkerung handelt. Pennell inszeniert einen nachträglichen »Akt der Raumnahme«, und zwar in der filmischen Erkundung eines Bild-Raumes, in dem ursprünglich für die fotografierten Personen kein Platz vorgesehen war: »Gelungene Auftritte verändern die bestehende Raumlage, sie strukturieren diese neu und schaffen Auftrittsmöglichkeiten dort, wo zunächst keine vorhanden scheinen.«²⁴⁴

Die investigative Perspektive, die Pennell hierbei einnimmt, erinnert aus der Ferne an eine Szene aus Michelangelo Antonionis Film *Blow-Up*, in dem der Protagonist einige von ihm in einem Park angefertigte Fotos entwickelt, diese schrittweise vergrößert und kurz darauf glaubt, in einer der Aufnahmen Hinweise auf einen Mord zu entdecken. Der Vergrößerungsprozess in *Why Colonel Bunny Was Killed* endet insofern mit einem »Blow-up-Effekt«²⁴⁵, wie Jörn Glasenapp mit Bezug auf Philippe Dubois

242 Pennell, Miranda: »Miranda Pennell interviewed by Alessandra Ferrini«. In: *Mnemoscape*, 13.12.2013. Internet: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/12/13/miranda-pennell-interview>. Verifiziert am 01.11.2020.

243 Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Fink, Paderborn 2018, S. 11

244 Ebd., S. 16

245 Glasenapp, Jörn: »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film«. In: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Transcript, Bielefeld 2014, S. 135–152, hier S. 145

beschreibt, als dieser Effekt als einer verstanden werden kann, der »etwas anderes offenbart, als die Latenz uns glauben machte, etwas, was wir nicht gesehen hatten und was [dennoch; CP] zwangsläufig da gewesen ist.«²⁴⁶

Auf das, was bereits »da gewesen« ist, aber auf den Fotos im Hintergrund oder an der Schwelle zur Sichtbarkeit gehalten wurde, verweist Pennell in der filmischen Inszenierung anderer Fotos, die von den britischen Missionaren gemacht wurden. Im Vordergrund sind diese Missionare in ihren Uniformen posierend abgebildet; im Hintergrund und in der Dunkelheit platziert tauchen die afghanischen Bediensteten erst sukzessiv im Verlauf der filmischen Vergrößerung und der Montage auf. Pennell verschiebt die ursprüngliche Perspektive auf das fotografische Material, indem sie an diese Hintergründe heranzoomt und die filmischen Operationen dazu einsetzt, diejenigen Personen, die nicht im Fokus des Fotografen standen und nur durch Zufall von der Kamera erfasst wurden, sichtbar zu machen.

Die filmischen Methoden der Darstellung unterschiedlicher *Mise en Scène* werden am Beispiel einzelner Fotos im nächsten Kapitel noch einmal genauer erläutert werden. An dieser Stelle ist vor allem interessant, wie Pennell mittels der Montage aus der Gegenwart der Zehner Jahre des 21. Jahrhunderts einen Blick auf die Bilddokumente der Vergangenheit wirft: Diese Fotos, daran lassen *Why Colonel Bunny Was Killed* und *The Host* keinen Zweifel, sind Teil der Archive der Kolonisatoren, und was sie dokumentieren, ist eine kolonialistische Perspektive. Diese Perspektive versucht Pennell zu durchkreuzen, indem sie im Zuge einer retrospektiven filmischen Erkundung der Fotos unterschiedliche Details hervorhebt und auf das bislang Unbeachtete aufmerksam macht. Diesbezüglich geht es ihr nicht zuletzt um ihre eigene Position und die Beziehung ihrer filmischen Praxis zur Kolonialgeschichte in einer postkolonialen Gegenwart:

It also enables me to emphasize the present, the ›now‹, as a dynamic, living point of reference from which history is made. My presence can supply a living conduit to the past, and can provoke a reflection on where I, as maker, and you, the viewer, might fit in an imperial history as an unfinished, open-ended story.²⁴⁷

²⁴⁶ Dubois, Philippe, zitiert nach Glasenapp, Ebd., S. 145 (in der Fußnote)

²⁴⁷ Pennell, Miranda: »Miranda Pennell interviewed by Alessandra Ferrini«. In: *Mnemoscape*, 13.12.2013. Internet: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/12/13/miranda-pennell-interview>. Verifiziert am 01.11.2020.

Der gegenwärtige Blick und die Verschränkung zwischen Mikro- und Makrogeschichte werden in Pennells Filmen, wie oben beschrieben, besonders im Zuge der Montage und dem wiederholten Wechsel von Großaufnahme und Totale ins Verhältnis gesetzt. »Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung«²⁴⁸, schreibt Béla Balázs. Pennell lenkt Aufmerksamkeit und Blicke ganz im Sinne dieses Theoretikers »mit den Großaufnahmen und zeigt uns nach der Totalaufnahme die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert.«²⁴⁹ Dabei gehen die einzelnen Operationen und Dramaturgien immer wieder über die inhaltliche Annäherung an Details hinaus, wenn Pennell so nah heranzoomt, dass das Abgebildete nicht mehr zu erkennen ist und sich in abstrakte Formen auflöst. Auch dieses Verfahren erinnert an den Film *Blow-Up*, in dem der von dem Protagonisten durchgeführte Vergrößerungsprozess schließlich keine Erkenntnis liefert, sondern nur dazu dient, eine Spannung erst zu erzeugen und dann ins Ungefähre verlaufen zu lassen:

Freilich gewinnt der Vergrößerungsprozess einen gewissen Reiz dadurch, dass jede Vergrößerung nur um den Preis einer zunehmenden Vergrößerung zu haben ist, was dazu führt, dass der Held am Ende mit einem für die Aufklärung des Verbrechens komplett unbrauchbaren Abzug da steht [...] d.h. die Körnung, derart an Prominenz gewonnen hat, dass letzteres – der Körper des Ermordeten – unkenntlich geworden ist.²⁵⁰

In *Why Colonel Bunny Was Killed* werden die fotografischen Aufnahmen auf ähnliche Weise unkenntlich, wenn die Rohrleitungen, die durch die Berge führen, in Folge der Vergrößerung zu abstrakten Bildern werden, die Fotos von Fabrikbeleuchtungen, die in Nahaufnahmen übereinander geblendet werden, zu einem Lichtspektakel, und die Muster von Teppichen zu asymmetrischen Zeichnungen. Wenn diese Vergrößerungsprozesse nicht immer eine unmittelbare Erkenntnis mit sich bringen, kann die Montage im Wechsel zwischen Nahaufnahmen und Totale dennoch als ein filmischer Versuch verstanden werden, auf ästhetischer Ebene die unauflösbare Verbindung zwischen ›kleiner‹ und ›großer‹ Geschichte noch einmal

248 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2017, S. 49

249 Ebd., S. 49

250 Glasenapp, »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film«, a. a. O., S. 145 f.

zu vergegenwärtigen. Insbesondere dann, wenn Pennell im fotografischen Material, das zur Bewahrung ›großer‹ Geschichte archiviert wurde, auf die kleinen, im Material eingeschriebenen und zunächst unsichtbaren Details verweist. Denn »auch das größte Leben besteht aus diesem ›kleinen Leben‹ der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen.«²⁵¹

2.3 Lückenhafte Erinnerung – Strategien der Inszenierung von Leerstellen und Vergessen

Der in vielen Essay- und Dokumentarfilmen unternommene Versuch, den von Kracauer beschriebenen Verlusten auf dem Weg ›von unten nach oben‹ (das bezieht sich auf Kracauers These, ein Geschichtsverständnis nicht nur ausgehend von Universalgeschichte zu denken, sondern andersherum, auch die Mikrogeschichte miteinzubeziehen; siehe weiter oben Abschnitt 2.1), durch Erkundung und Wiederentdeckung fotografischer Details etwas entgegenzusetzen, kann nicht immer gelingen. Da das fotografische Bild immer nur einen räumlichen und zeitlichen Ausschnitt wiedergibt, wie ich im Folgenden mit Philippe Dubois argumentieren möchte, entstehen bereits im Moment der Aufnahme zwangsläufig Verluste, Leerstellen und Lücken, die in der Arbeit mit Fotos im Film unterschiedlich thematisiert werden.

Dubois zufolge ist das fotografische Bild nicht nur ein »Lichtabdruck, sondern auch ein Abdruck, der durch eine radikale Geste entsteht, durch die Geste des Schnitts, durch den *Cut*, der sowohl den Faden der zeitlichen Dauer als auch das Kontinuum des Raums durchtrennt.«²⁵² Noch etwas ausführlicher formuliert der Fototheoretiker sein Konzept des fotografischen Schnitts in der folgenden Passage:

Fotografieren heißt immer zunächst Schneiden, Ausschneiden, das Sichtbare durchtrennen. Jeder Blick durch den Sucher, jede Betätigung des Auslösers ist unweigerlich ein Axthieb, der eine Zone des Wirklichen

251 Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, a. a. O., S. 49

252 Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1998, S. 157

abtrennt und das Umfeld ausschließt, verwirft und ausblendet. [...] Der Akt des Fotografierens, der tief ins Gewebe des Wirklichen schneidet, trennt ein Stück heraus, das, ob es nun eine Inszenierung gab oder nicht, immer auf einen Schlag gegeben wird.²⁵³

Versteht man die fotografische Aufnahme also als einen Einschnitt, aber auch als Ausschnitt aus einem sowohl zeitlichen als auch räumlichen Kontinuum, so bleibt immer ein Off, das sich aus dem, was hinter, vor oder jenseits des ausgeschnittenen Augenblicks liegt, konstituiert.²⁵⁴ In seiner Diskussion dieses Konzepts unterscheidet Dubois das fotografische vom filmischen Off: Das filmische Off ist nach seiner Darstellung dynamisch und aktiv, da eine Figur nicht nur das Bild in ein imaginäres Off verlassen, sondern auch aus diesem wieder in das Bild (die filmische Einstellung) zurückkommen kann.²⁵⁵ Demgegenüber sei das fotografische Off geprägt von Statik und Stillstand:

Das fotografische Off hingegen arbeitet nicht mit der Kontinuität und der Narrativität, es zeigt sich im Stillstand, in einem strengen Schnitt durch die Zeit, es durchtrennt jede Kontinuität in einer blitzartigen Zuckung. Eine Person [...] wird nie aus dem fotografischen Raum *heraustreten* und erst recht nie später zurückkehren können. [...] In der Fotografie ist das Off immer nur das singuläre, unmittelbare und arre- tierte Ausgeschlossene eines sichtbaren Daseienden.²⁵⁶

Wenn Filme fotografisches Material in Szene setzen und versuchen, dieses zu narrativieren, dann inszenieren sie zwangsläufig auch das Off einer jeweils singulären fotografischen Aufnahme, indem sie versuchen, das Dunkel oder die ›Leere‹, von denen das ausschnittshafte Bild umgeben ist, zu füllen. »Der Betrachter weiß nichts über das Off der Bilder [...] und dennoch kann er nicht verhindern, sich ein Off vorzustellen, es zu halluzinieren und von *der Form dieser Leere* zu träumen«²⁵⁷, schreibt Christian Metz über die Betrachtung von Fotos. Darin liegt aber genau jene Faszinationskraft, die

253 Ebd., S. 175

254 Ebd.

255 Vgl. Ebd., S. 177

256 Ebd.

257 Metz, »Foto, Fetisch«, a. a. O., S. 222

sich Filmemacher*innen zunutze machen (oder von der sie angetrieben werden), wenn sie versuchen, den Lücken und Leerstellen, aus denen das fotografische Off besteht, nachzugehen: »Das nicht dokumentierte, immaterielle und projizierte Off fasziniert um so mehr. Es ist subtil, aber es ist gelegentlich von großer Wirkung: Jeder hat beobachten können, daß in der Kunst der Fotografie, die kein Off kennt, die *Wirkung* des Off eine große Intensität besitzt.«²⁵⁸ Tatsächlich geht es in einigen der hier diskutierten Found Foto-Filmen nicht nur darum, durch die Zusammenführung verschiedener Bild- und Textdokumente Lücken und Leerstellen zu schließen, sondern immer wieder auch darum, solche Lücken sichtbar und teilweise sogar zum zentralen Thema der Filme zu machen. Wie unterschiedlich die entsprechenden Inszenierungen des fotografischen Offs gestaltet werden, sollen die folgenden Filmanalysen ausgewählter Beispiele zeigen.

2.3.1 *Ulysse*

Bevor ich auf einige aktuelle Found Foto-Filme aus den Jahren 2004 bis 2015 eingehe, möchte ich noch einmal einen Blick auf den Film *Ulysse* (1982) von Agnès Varda werfen, der sich besonders intensiv mit dem Verhältnis von Fotografie und Erinnerung, aber auch mit der Frage, was ein fotografisches Bild nicht festhält, auseinandersetzt und eine Inszenierung der damit verbundenen Leerstellen vornimmt. In dem Film aus den Achtziger Jahren geht Varda der Geschichte eines Fotos nach, das sie nach eigener Auskunft selbst in den Fünfziger Jahren aufgenommen hat. Hierbei will die filmische Betrachtung dieses Fotos, wie Christa Blümlinger formuliert, »keine abschließende Lektüre vorlegen, keine autobiografischen Gewissheiten vermitteln, sondern führt über den Versuch einer Rekonstruktion des zugrunde liegenden fotografischen Aktes vor allem den Zweifel ein.«²⁵⁹

Zu Beginn von *Ulysse* ist erst einmal nur die fotografische Aufnahme zu sehen, die sehr lange in die Kamera gehalten wird und Folgendes zeigt: Auf einem steinigen Strand sieht man links außen im Bild einen nackten Mann, der auf das Meer blickt. Neben ihm sitzt ein kleiner Junge, ebenfalls nackt,

²⁵⁸ Ebd., S. 222

²⁵⁹ Blümlinger, Christa: »Die Ansichtskarten der Agnès Varda«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 81–98, hier S. 90f.

der seitlich in Richtung der Kamera blickt. Rechts im Vordergrund des Bildes liegt etwas entfernt von den beiden eine tote, womöglich von einem Felsen herabgestürzte Ziege.

Das Foto erweckt den Eindruck, arrangiert worden zu sein; nicht nur, weil die tote Ziege etwas zu prominent ins Bild gesetzt scheint, sondern, weil die beiden Personen, die sich an ihr nicht zu stören scheinen, unbekleidet und in einer unnatürlichen Pose zueinander positioniert sind.

Aus dem Off beschreibt Varda im Voiceover zunächst, was auf dem Bild zu sehen ist, bevor sie die Personen identifiziert und ihnen dadurch ihre Anonymität nimmt. Der Rest des Films wird bestimmt von der Suche nach der Erinnerung der Beteiligten an dieses Foto, an den darauf festgehaltenen Moment und an die Umstände der Aufnahme, mit denen Varda die beiden abgebildeten Personen im Verlauf der Erzählung konfrontiert.

Sie beginnt mit Elia, dem Mann auf dem Foto, den sie in seinem Büro bei der Zeitschrift *Elle* aufsucht und dem sie auch andere Fotos, die sie in jener Zeit von ihm gemacht hat, vorlegt. Um einen Bezug zur Erinnerung an diesen Tag herzustellen, ist Elia in dieser Szene, wie auf dem Foto, ebenfalls nackt und Varda hat zusätzlich noch ein paar Steine des Strandes mitgebracht, um ihm, wie sie sagt, den Zugang zu seiner Erinnerung zu erleichtern. Ihr Gegenüber erinnert sich zwar auch an die Situation, in der das Foto entstand, nicht aber daran, das von Varda vorgelegte Foto schon einmal gesehen zu haben. Beim Betrachten ähnlicher Fotos aus dieser Zeit äußert er mit widersprüchlichen Bemerkungen seine Zweifel und seine Verunsicherung bezüglich der Verlässlichkeit des Erinnerungsvermögens: »I remember the shirt but I don't remember the person ... I don't want to remember ... If we don't remember we're in trouble ... I'm just talking. What do I know ...«²⁶⁰

Und auch der abgebildete kleine Junge – heute Familienvater und Buchhändler –, der damals sogar eine Zeichnung von dem Foto anfertigte, erklärt mit erstaunlicher Beharrlichkeit, dass er sich nicht an die Situation erinnern kann. Vor allem in der Konfrontation mit diesem Gegenüber macht Varda deutlich, wie wenig objektivierbar die Wahrnehmung eines fotografischen Dokuments ist und wie umständlich und uneinig sich der Versuch der Rekonstruktion und der Kontextualisierung, die dem Bild ein Off hinzufügen könnte, gestalten kann: »By the end of Ulysse, Varda seems

²⁶⁰ *Ulysse*, Minute 04.34 (Engl. Untertitel)

to have established that a photograph alone does not in fact hold a concrete, objective memory; as a key to the past it can only function in conjunction with the consciousness of the people involved.«²⁶¹

Um einen konkreteren Zugang zu dem Foto herzustellen, an dessen Entstehung sich die darauf abgebildeten Personen nicht erinnern können oder wollen, beschäftigt sich die Filmemacherin im weiteren Verlauf des Films intensiv mit der Zeit, in der das Bild entstanden ist. Sie befragt etwa die Mutter des Jungen auf dem Foto und erfährt, dass diese sich noch sehr gut an die Aufnahme erinnern kann, dass diese Erinnerung aber schmerzhaft und mit Sorge um ihren damals sehr kranken Jungen verbunden ist. Die Filmemacherin kontextualisiert das Foto auch mit weiteren Materialien, die sich auf den Tag beziehen, an dem die Aufnahme am Strand gemacht wurde. Mit Zeitungsausschnitten und Fernsehbeiträgen sowie mit Postkarten und weiteren Fotos, die sie selbst in dieser Zeit aufgenommen hat, Bilder von Menschen, die sie porträtierte, und vom Set des Films, den sie damals drehte. Bei dieser Kontextualisierung unterschiedlicher Materialien geht es ihr jedoch nicht um eine »synchronische Rekonstruktion«²⁶², sondern vielmehr, um es mit Blümlinger zu sagen, um einen »Vorwand für eine assoziative Flanerie«²⁶³. Abseits dieser Versuche, das protagonistische Foto in einer bestimmten Zeit zu verorten, gibt nichts innerhalb des Motivs einen Hinweis auf dessen Geschichte, da der Abzug weder beschriftet ist noch durch bestimmte Merkmale wie Mode (die Personen sind schließlich nackt) oder Architektur (sie befinden sich alleine an einem Strand) etwas preisgibt:

I could have taken it last Sunday or Yesterday ... I or someone else. There is only the image. You see anything you want in it [...]. The other day I saw in it the clichés of a childhood torn between the image of the upright father (the future) and the image of the mother, prone and big-bellied.²⁶⁴

Auf diese Äußerung folgend formuliert Varda aus dem Off, während das Foto in unterschiedliche Bildausschnitte zerlegt wird, ein ganzes Ensemble weiterer Deutungen, die von diesem einzelnen Bild freigesetzt werden. Das

261 Smith, Alison: *Agnés Varda*, Manchester University Press 1998, S. 155

262 Blümlinger, »Die Ansichtskarten der Agnés Varda«, a. a. O., S. 91

263 Ebd.

264 *Ulysse*, Minute 17.58 (Engl. Untertitel)

unterstreicht noch einmal die These, dass die Filmemacherin durch ihren Off-Kommentar »die imaginäre Erweiterung der Fotografie durch den Film hervorhebt, aber die Lektüre durch das Wort nicht festzuschreiben sucht«²⁶⁵ und damit die Zuschauer*innen von *Ulysse* mit der Unmöglichkeit einer festgelegten Deutung entlässt.

2.3.2 *Printed Matter* und *The Host*

Dass Fotos zu Substituten von Erinnerungen werden und sich sogar an deren Stelle setzen können, beschreibt auch der französische Autor Hervé Guibert:

Es heißt, der Existenzgrund für ein Familienphoto sei es, Erinnerungen zu konservieren, statt dessen aber schafft das Photo Bilder, die die Erinnerung ersetzen, die sie überdecken und die eine Art würdevoller, eingebener und austauschbarer Geschichte sind, die man von einer Familie zur anderen weiterreicht, in der vagen Hoffnung, diese Spur der Nachkommenschaft zu überlassen.²⁶⁶

Beim Durchgehen alter Kartons voller Familienfotos macht sich Guibert daher gezielt auf die Suche nach Fotos, die von den klassischen Familienmotiven abweichen. Er sucht nach einem, wie er sagt, »verrätselten Photo oder nach einem Photo, das ein Mysterium umschreiben könnte: eine Ähnlichkeit, die eine Abstammung wieder in Frage stellte, eine angedeutete, dunkle Geste, die das Photo versehentlich erfaßt hätte [...]«²⁶⁷ Ein vergleichbarer Versuch, das fotografische Material als Platzhalter von vergessenen oder »verrätselten« Momenten der Vergangenheit oder aber als Relais zu einem möglichen »Mysterium« filmisch zu erfassen und zu sichern, mischt sich in zahlreichen Found Foto-Filmen immer mit der Frage nach dem, was nicht erzählt wird, und nach dem unsichtbaren Off, das jenseits des fotografischen Raums zu verorten ist.

In zwei unterschiedlichen Szenen in *Printed Matter* thematisieren etwa die Filmemacherin Sirah Foighel Brutmann und ihre Mutter Hanne Foighel

²⁶⁵ Blümlinger, »Die Ansichtskarten der Agnès Varda«, a. a. O., S. 92

²⁶⁶ Guibert, Hervé: *Phantom-Bild. Über Photographie*, Reclam, Leipzig 1993, S. 38

²⁶⁷ Ebd., S. 41

in ihrem Dialog aus dem Off die Interpretation und die Umdeutung von Fotos, abhängig von den unterschiedlichen Erinnerungen, die an das Bildmaterial herangetragen werden. Die beiden betrachten einen Kontaktbogen, der die Familie beim Tapezieren eines Zimmers zeigt:

Sirah: Do I remember right ... we were doing it for hours ... pulling the tape was great fun and then André realized that he didn't have a role in his camera and you taped it back on, so that we could redo the pictures?

Hanne: I have no recollection, it could be, but I don't remember ... but you can use it as a fairy tale.²⁶⁸

Verweist das Bild also nun auf ein tatsächliches Kindheitserlebnis der Filmemacherin? – Oder lassen die Zweifel der Mutter darauf schließen, dass es sich, wie angedeutet, um ein »Märchen«, also um einen fabulierten, imaginierten Erinnerungsinhalt handelt? Hier zeigt sich, dass die Inhalte von Erinnerungen durch fotografische Bilder gestützt und bewahrt, aber auch moduliert, verändert und womöglich sogar gänzlich durch sie hervorgerufen werden können und das gesamte Familiengedächtnis prägen:

Family photography can operate at this junction between personal memory and social history, between public myth and personal unconscious. Our memory is never fully ›ours‹, nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of a ›real‹ one.²⁶⁹

Der folgende Dialog aus *Printed Matter* reflektiert die Bedeutungsvielfalt von fotografischen Bildern, aber mehr noch deren suggestives Potenzial. Während sie einen Kontaktbogen betrachtet, sagt Hanne Foighel aus dem Off: »Beautiful sunny December day, the 21 of December. So André always finds the motif that could someday be used. Sirah trying to go through police barrier. You could easily cut that and make that into some kind of something.«²⁷⁰

268 *Printed Matter*, Minute 17.17

269 Spencer, Joe/Holland, Patricia zitiert nach Hirsch, *Family Frames*, a. a. O., S. 13 f.

270 *Printed Matter*, Minute 03.27

Gerade im letzten Satz adressiert sie in diesem Kommentar explizit die künstlerische Arbeit ihrer Tochter und verweist darauf, dass deren Arbeit auch darin besteht, etwas mit den Fotos zu ›machen‹, das zur Folge haben kann, dass sich je nach Inszenierung und Kontextualisierung diverse Geschichten mit den gefundenen Fotos erzählen ließen. Aber auch die Bemerkung über die Arbeit des Vaters – »André always finds the motif that could someday be used« – verweist nicht nur auf dessen Arbeit als Berufsfotograf, der tagesaktuelle Aufnahmen lieferte, sondern implizit auf die künstlerische Arbeit, die Jahre später in einem Film wie *Journal* aus den Aufnahmen des Berufsfotografen entstehen wird. (Auch wenn nicht ganz klar ist, auf welche Fotos sich Hanne Foighel in ihren Äußerungen genau bezieht, sind auf dem Kontaktbogen in der entsprechenden Einstellung von *Printed Matter* einige Aufnahmen zu erkennen, auf denen Menschen beim Besuch einer Ausstellung zu sehen sind. Es könnte sich um dieselbe handeln wie jene, in der Brutmann die Besucher*innen in Yad Vashem fotografiert hat.)

Die Filmemacherin Miranda Pennell wiederum entwickelt in *The Host* etwas anders orientierte Überlegungen zum Verhältnis von Erinnerung und Fotografie, in denen es weniger um das Umdeuten als um die diversen Verschränkungen von Zeitebenen und Zeitwahrnehmungen geht. Während die Einstellung ein altes Schwarzweiß-Foto aus dem BP-Archiv mit einem von Bergen umringten Platz zeigt, auf dem ein paar Gebäude, ein Auto und die Umrisse von einigen Menschen zu erkennen sind, erklärt die Filmemacherin aus dem Off:

I know this because my parents will come here fourteen years after this photograph is taken. I remember being here thirty-one years into the future. I'll be peering over the edge of a white coat at the borders of a lawn bathed in golden sunlight. I think I remember this. But in twenty minutes time it will dawn on me that it must just have been a colour photograph that I've seen.²⁷¹

Das Zitat verdeutlicht noch einmal, dass ein Foto eine bestimmte Erinnerung evozieren kann. Es kann aber auch stellvertretend den Platz eines anderen Fotos oder sogar einer Erinnerung einnehmen, wenn diese selbst nicht mehr vorhanden ist und nur noch das Foto bezeugt, dass ein

²⁷¹ *The Host*, Minute 19.12

bestimmtes Ereignis in der Vergangenheit stattgefunden hat. So erinnert sich Pennell eben nicht mehr an die entsprechende Situation, sondern nur noch an ein (Farb-)Foto, das bei dieser Gelegenheit aufgenommen worden ist. Als erwachsene Frau kann sie nicht mehr unterscheiden, ob sie sich tatsächlich an Szenen und Episoden aus ihrer Kindheit, die sie im Iran verbrachte, erinnert, oder ob es lediglich das häufig betrachtete Foto im Familienalbum und vielleicht die mit diesem verbundenen Erzählungen sind, die solche Erinnerungen hervorrufen. Die Fotografie liefert immer »nur eine Spur, nur ein Indiz einer vergangenen Realität, sie repräsentiert niemals Vergangenheit im umfassenden Sinn«²⁷², so Christina Scherer mit Blick auf das Einsetzen von Fotos im Essayfilm. Diesbezüglich vergleicht Scherer die Montage des Essayfilms explizit mit der Dynamik von Erinnerungsprozessen: »Erinnern ist wie Montage [...], ein beständiges ›Umwühlen‹ und ›Umschichten‹ des Vergangenen, eine beständige Konfrontation dieses Vergangenen mit den Bildern und Wahrnehmungen der Gegenwart.«²⁷³

Diese Verschränkung verschiedener Zeitebenen wird in einer weiteren Szene von *The Host* aufgenommen, wenn Pennell von einer Äußerung der Frau jenes Geologen berichtet, dessen Buch den Impuls zu ihrer Archiv-Recherche gegeben hat: »She thinks that time moves in more than one direction. That the past coexists with the present and the future. I tell her, I think that's interesting because sometimes I find that looking at all these pictures feels like that.«²⁷⁴ Parallel zu dieser Auskunft Pennells wird ein Foto gezeigt, auf dem ein Mann einer Sonnenblume gegenübersteht. Obwohl das Schwarzweiß-Foto bereits stark verblasst ist, lassen sich die Umriss von Bergen und ein Fabrikgebäude im Hintergrund erahnen. Auf der Fläche zwischen dem Mann und der Sonnenblume ist das Foto durch einen kreisförmigen schwarzen Fleck entstellt. In Zusammenhang mit den zitierten Reflexionen über das Verhältnis verschiedener Zeitebenen, die nicht linear zueinander geordnet sind, werden hier nicht nur die Vergänglichkeit und der Verfall des Materials sichtbar, sondern mit dem Fleck auch eine Markierung präsentiert, die sich als Metapher für ein ›Zeitloch‹ anbietet (Abb. 8.).

272 Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman*, a. a. O., S. 63

273 Ebd., S. 74

274 *The Host*, Minute 20.29

Abbildung 8: *The Host*

Dadurch, dass Pennell ihr Material in *The Host* nicht chronologisch zeigt, sondern die Montage als Mittel verwendet, um zwischen Zeitebenen und -abschnitten hin und her zu springen, kommt es in ihrem Film immer wieder zu vergleichbaren Überlappungen der Zeiten. Dabei werden Zeitsprünge des Öfteren mit spezifischer Musik und Tönen unterlegt, etwa einem an alte Science-Fiction-Filme erinnernden futuristischen Sound-Effekt, der eingesetzt wird, um den Sprung von dem Archivbild einer Fabrik in den iranischen Bergen in der Umgebung von Teheran in einer Schwarzweiß-Aufnahme aus den Vierziger oder Fünfziger Jahren zu einem Farbfoto, auf dem Pennell in den Sechziger Jahren aus einer Kinderwiege herauschaut, zu markieren.

2.3.3 *Mein Leben Teil 2* und *El tiempo suspendido*

Als eine der grundsätzlichen Funktionen der Fotografie beschreibt Pierre Bourdieu das Bedürfnis,

die Angst zu mindern, die Vergänglichkeit und Zeitlichkeit der Existenz in uns wecken, indem sie entweder einen magischen Ersatz für das bietet, was die Zeit zerstört hat, oder indem sie der Schwäche unseres Gedäch-

nisses abhilft und uns erlaubt, die mit den Bildern verbundenen Erinnerungen heraufzubeschwören, kurz, indem sie uns glauben macht, uns der Zeit als zerstörerischer Macht entwinden zu können²⁷⁵.

Auch, wenn Fotos Erinnerungen nicht unmittelbar, das heißt selbstevident und transparent, abbilden oder transportieren können, sind sie doch einmal gemacht worden, um Erinnerungen festzuhalten, insbesondere wenn es sich um Amateur- und Familienfotos handelt. Die Filmemacherinnen Levi und Bruschtein nehmen solche einst von ihren Angehörigen aufgenommenen Fotos zum Ausgangspunkt ihrer Filme, um Teile der eigenen Familiengeschichte zu rekonstruieren und um dem mutmaßlichen Bedürfnis, die »Erinnerungen heraufzubeschwören« (Bourdieu) nachzugehen. Dabei haben die zurückgelassenen Fotos die Rolle eines letzten Ankers, eines Relais', das noch einen Zugang zur Vergangenheit der Familien vermitteln könnte.

Da Ursula Becker zu Beginn der Dreharbeiten zu *Mein Leben Teil 2* bereits verstorben ist und Laura Bonaparte in *El tiempo suspendido* an fortgeschrittener Demenz leidet, sind die Aufnahmen und Aufzeichnungen, die beide hinterlassen haben, zu Substituten der Erinnerung geworden. In beiden Filmen werden dem fotografischen Material außerdem Ton- und Filmaufnahmen sowie Tagebucheinträge zur Seite gestellt, um das auf den Fotos Abgebildete zu bestätigen oder das fotografische Dokument zumindest zu ergänzen. Zum Teil verweisen beide Filme aber auch auf Unstimmigkeiten, wenn beispielsweise aus dem Off traurige Erinnerungen, die in Tonaufnahmen oder Tagebucheinträgen festgehalten wurden, zitiert und diesen Schilderungen fröhliche Urlaubsfotos gegenübergestellt werden. Mit den dadurch markierten Inkongruenzen gehen die beiden Filmemacherinnen allerdings sehr unterschiedlich um.

Bruschtein konfrontiert ihre demente Großmutter, die jahrzehntelang gegen das Vergessen der Erinnerungen an ihre Kinder, die während der Militärdiktatur ermordet wurden, gekämpft hat, immer wieder mit Fotos, auf denen die Verstorbenen als Kinder und später als junge Erwachsene zu sehen sind. Dieser Konfrontation eingeschrieben ist auch der Verweis auf die immer größer werdenden Gedächtnislücken der Befragten. In Momenten der

275 Bourdieu, Pierre: »Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede«. In: Bourdieu/Boltanski u. a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Europäische Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt a. M. 1981, S. 25–84, hier S. 26

Klarheit reflektiert Laura Bonaparte dies selbst. Auf die Frage ihrer Enkelin, ob ein Mensch ohne Erinnerung keine Identität habe, antwortet sie: »Of course, there can't be. An identity that is different from that, which justice asks for. The identity we were talking about ... is all about fully grasping that I am me ... or that he is he ... but mostly that I am me. And that's it.«²⁷⁶

In dieser Gesprächsszene weiß Bonaparte noch, wer sie ist, und noch erinnert sie sich an ihre Kindheit, an ihren Vater, in manchen Momenten auch kurz an ihren Ex-Mann und ihre Kinder. Nur dass diese ermordet wurden, scheint ihr immer wieder zu entfallen. Es erscheint kaum als Zufall, dass ausgerechnet diese Erinnerung zu der größten Lücke in ihrem Gedächtnis geworden ist. So sagt sie selbst: »Well ... memory, after all ... is not a bad thing to lose.«²⁷⁷ Der Vorzug fehlender Erinnerungen wird noch einmal in Verbindung mit einer Aufnahme thematisiert, in der Bonaparte mit ihrem einzigen noch lebendem Sohn gezeigt wird, während sie sich auf zwei Sesseln gegenüber sitzen und über die kulturelle Tradition des Mate-Trinkens sprechen. Aus dem Off kommentiert Bruschtein dies mit einem Tagebucheintrag ihrer Großmutter: »Luigi doesn't talk about his father, and neither do I. He knows there are photos of the fire, but he didn't want to see them and I was relieved.«²⁷⁸

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass gerade der potenzielle Beweischarakter der Fotografie in *El tiempo suspendido* eine besondere Bedeutung hat, und dass der Film, um es mit Sontag zu sagen, immer wieder darauf verweist, dass eine Fotografie »als unwiderleglicher Beweis dafür [gilt; CP], daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.«²⁷⁹

Als bildliche Zeugnisse fungieren die Fotos in Bruschteins Film in dreierlei Hinsicht: Erstens gibt es, Bonaparte zufolge, diejenigen Fotos, die den Brand und somit den Tod des Vaters bezeugen, der darin starb, und deren Relevanz vor allem darin besteht, dass sie existieren. Das Foto funktioniert hier »als eine Art notwendiger und zugleich ausreichender Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was es zu sehen gibt, bezeugt.«²⁸⁰ Jenseits al-

276 *El tiempo Suspendido*, Minute 00.14.25 (Engl. Untertitelung)

277 *El tiempo Suspendido*, Minute 01.00.02 (Engl. Untertitelung)

278 *El tiempo Suspendido*, Minute 00.39.17 (Engl. Untertitelung)

279 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 11 f.

280 Dubois, *Der fotografische Akt*, a. a. O., S. 29

ler möglichen Sinnzuschreibungen reicht hier das Wissen über die Existenz dieser Fotos, die nicht betrachtet oder gezeigt werden müssen, sondern einzig und allein dazu dienen, zu bestätigen, dass der Vater nicht aus eigenem Willen verschwunden ist, sondern qualvoll aus dem Leben gerissen wurde.

Zweitens, die auf Plakaten abgedruckten Fotos, die Bonaparte in den Achtziger Jahren während ihres politischen Engagements auf den Demonstrationen auf der Plaza de Mayo vor sich hergetragen hat und wo sie gegen das Vergessen ihrer verschwundenen Kinder demonstrierte. Diese Fotos stehen nicht für den Tod, sondern dienen in erster Linie dazu, an die verschwundenen Kinder zu erinnern: »Hier sind sie, hier haben sie gelebt, hier waren sie unsere Kinder. Wo sind sie jetzt?«, ist die Botschaft, die von ihnen ausgeht. Drittens und zuletzt sind die Fotos in *El tiempo suspendido* aber auch ein Vermächtnis. Eine Sammlung, die stellvertretend für die mit den Fotos verbundenen Erlebnisse, Erinnerungen und Schmerzen steht und die als letztes Indiz darauf verweisen kann, dass die Toten auch als Teil einer Familie, als Geschwister, Paare und Eltern existiert haben. Gerade in diesem Moment offenbart sich das »Beklemmende«, das von Sontag als ausschlaggebend für die Verbindung zwischen Fotografie und Tod beschrieben wird: »Fotografien konstatieren die Unschuld, die Verletzlichkeit, die Ahnungslosigkeit von Menschen, die ihrer eigenen Vernichtung entgegengehen, und gerade die Verknüpfung zwischen Fotografie und Tod verleiht allen Aufnahmen von Menschen etwas Beklemmendes.«²⁸¹

Wenn es auch in Angelika Levis *Mein Leben Teil 2* um Erinnerungsarbeit geht, dann wird auch diese gegen einen Widerstand ausgeführt, denn das Erinnerungsbestreben von Levis Mutter steht im Kontrast zu dem Schweigen von Levis Vater, der die NS-Vergangenheit lieber ruhen lassen möchte. Im Verlauf von Levis filmisch dokumentierter Auseinandersetzung mit den von ihrer Mutter hinterlassenen Aufzeichnungen und anderen Memorabilia der Familie ergeben sich immer wieder Lücken und Inkongruenzen, wenn das bildlich Gezeigte mit dem Kommentar aus dem Off nicht zusammenpasst: »Mit ihrer Montage führt Levi uns entlang des akustischen Tagebuchs der Mutter – mein Leben Teil 2. Dieses akustische Vermächtnis aus dem Off unterhöhlt die Familienfilme, lässt Bild und Ton auseinanderklaffen, konfrontiert das Sichtbare mit dem Sagbaren.«²⁸²

281 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 72

282 Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 424

Besonders deutlich zeigt sich dies beispielsweise, wenn Super-8-Aufnahmen einer allem Anschein nach glücklichen Familie zu sehen sind, die winkend in die Kamera lacht, während gleichzeitig aus dem Tagebuch der Mutter zitiert wird, die sich immer mehr von der eigenen Familie isoliert sieht und ihren tragischen Krankheitsverlauf schildert. Die Amateuraufnahmen halten als Fassade nur die vermeintlich glücklichen Momente fest, diejenigen, an die man sich später erinnern möchte:

The home movie constructs a euphoric vision of family life. No other genres of cinema consists of so much laughter and so many smiles. If the truth question is posed, these images are deceptive. [...] Instead of providing information about society, home movies function as filters masking reality.²⁸³

Diese Differenz von Sichtbarem und Sagbarem zeigt sich aber nicht nur dort, wo alte Familienfilme mit anderen Dokumenten in ein Kontrastverhältnis gesetzt werden, sondern auch in der *Mise en Scène* von Fotos aus verschiedenen Epochen, wenn Levi zum Beispiel zwei Fotoalben aus der Zeit zwischen 1926 und 1946 zum Ausgangspunkt nimmt, um von den verstorbenen Verwandten und deren Schicksalen im Zuge der Emigration oder der Deportation durch die Nationalsozialisten zu erzählen (Abb. 9). Diesbezüglich macht die Filmemacherin auf einige buchstäbliche Leerstellen aufmerksam, die im Album auffällig werden und sich in Gestalt von leeren Seiten und fehlenden Fotos aus dem Jahre 1943 zeigen (Abb. 10).

Die Tonaufnahmen von Statements der Mutter und Großmutter, die Erinnerungen an diese Zeit formulieren können, ergänzen zwar manches, das auf den Bildern nicht sichtbar ist. Die Lücken in den fotografischen Beständen, in der Erinnerung und im Gedächtnis der Familie können sie indes keineswegs füllen.

Dem Material fügt Levi zudem eigene Aufnahmen hinzu und versucht, diese zu ihren eigenen Erinnerungen in Beziehung zu setzen. Neben Super-8-Aufnahmen aus ihrem Ferienhaus an der Nordsee oder von ihrer Reise nach Chile zeigt sie in einer Einstellung die Filmaufnahme eines Treppengeländers, womit nach Auskunft der Filmemacherin im Voiceover eine Kindheitserinnerung wiedergegeben werden soll: »Ich wollte wiedergeben,

283 Odin, »Reflections on the Family Home Movie As Document«, a. a. O., S. 262



Abbildung 9: *Mein Leben Teil 2*

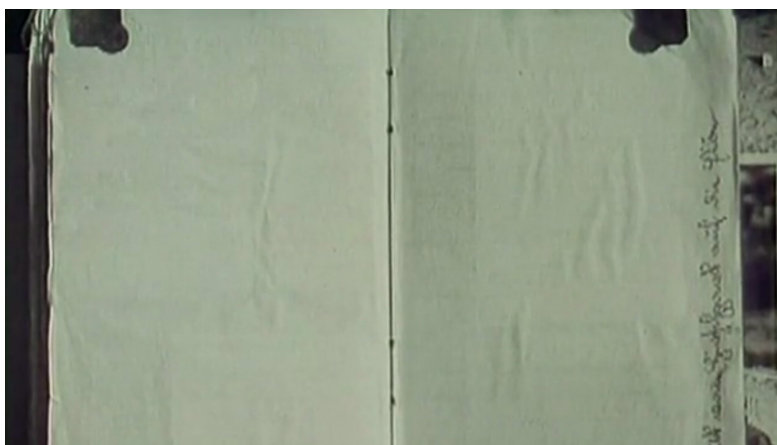


Abbildung 10: *Mein Leben Teil 2*

wie ich als kleines Kind immer das rote Treppengeländer runter gerutscht war. Aber die Stimmung des Materials sagt etwas anderes. Meine Mutter versuchte sich mehrmals umzubringen mit Tabletten. So wie ihre Großmutter 1942.«²⁸⁴

Für die assoziative Verbindung dieser Aufnahme mit den Selbstmordversuchen der Mutter kann es unterschiedliche Impulse geben. Beispielsweise könnte der wiederholte Blick von oben in die dunkler werdende Tiefe des Treppenhauses als Metapher für Schwindel und Unsicherheit gelesen werden, ebenso die vielen Close-Ups des Treppengeländers und der Wände im Treppenhaus, die mit wackeliger Kamera abgefilmt werden. Relevant ist an dieser Stelle aber vor allem die Differenz zwischen jener Erinnerung, die eigentlich visualisiert werden sollte (Rutschen auf dem Treppengeländer), und der Erinnerung (Selbstmordversuche), die durch ästhetische Qualitäten wie Lichteinfall, Stimmung, Farbverlauf, Perspektive des entstandenen Bildes wachgerufen wird. Hier zeigt sich abermals, dass fotografisches und filmisches Material einerseits dazu in der Lage ist, Erinnerungen, Assoziationen oder Gefühle hervorrufen, es andererseits aber vollkommen unmöglich ist, eine spezifische Erinnerung filmisch nachzustellen, um sie reproduzieren zu können.

Zum Schluss soll hier noch ein kurzer Exkurs zu einem Film erfolgen, der einen ganz anderen Weg geht, um mit traumatischen Erfahrungen und den Lücken innerhalb der eigenen Familiengeschichte umzugehen. Es handelt sich um den Film *Stories We Tell* (2012), in dem die Filmemacherin Sarah Polley nicht nur die Geschichte ihrer verstorbenen Mutter aufarbeitet, sondern auch versucht, ein Familiengeheimnis zu lüften, das ihren biologischen Vater betrifft. Dafür re-inszeniert sie Szenen des Familienlebens auf Super 8 mit Schauspieler*innen und mischt es mit vorhandenen Super-8-Aufnahmen und Fotos aus ihrer Kindheit:

It is as if the restaging and faking is best understood as Polley's own ›working through‹ and ›acting out‹ of the trauma of her paternity, for which the Super 8 camera itself becomes both the instrument of truth and the guarantor of authenticity, in the very act of filming the unfiled.²⁸⁵

284 *Mein Leben Teil 2*, Minute 57.04

285 Elsasser, *Trapped in Amber*, S. 11

Dass dieses Reenactment erst gegen Ende des Films eindeutig als solches zu verstehen ist (und gekennzeichnet wird), liegt mitunter nicht nur an der ästhetischen Qualität des Super-8-Materials und dessen historischer Anmutung oder an den Schauspieler*innen, die den Eltern zum Verwechseln ähnlich sehen. Thomas Elsaesser zufolge entsteht der Realitätseindruck auch dadurch, dass in der gegenwärtigen Medienkultur eine (familiäre) Vergangenheit ohne dazugehörige Bilder kaum mehr vorstellbar ist:

[W]e have become so saturated with images that we now assume any event worth being remembered or important enough to enter history must have been captured on camera. Yet this in turn is such a tragic mistake, such a fatal illusion, that only a narrative revolving around family melodrama and personal trauma can rescue its underlying assumptions, by making them provocatively problematic.²⁸⁶

Auch wenn Bruschtein und Levi in ihren Filmen nicht versuchen, die Lücken in der eigenen Familiengeschichte und deren Überlieferung auf die gleiche drastische Art und Weise zu füllen wie Polley, zeigt sich auch in ihren Filmen der Versuch, mit Hilfe des verfügbaren (Bild-)Materials das eigene Familientrauma durchzuarbeiten, indem das Material immer wieder befragt, in Szene gesetzt, modifiziert und schließlich tradiert werden soll.

2.4 Wiederholung und Tradierung

Gerade weil sich die Lücken und Leerstellen, die insbesondere zwischen Bild und Text entstehen, durch die filmisch dokumentierte Recherche oft nicht schließen lassen, wird das Material stattdessen im Zuge einer dokumentierten Auseinandersetzung umkreist. Verschiedene Elemente werden miteinander in Beziehung gesetzt, um so Zusammenhänge zu kartieren und das Material »zum Erzählen zu bringen«. In diesem Verfahren werden oft Wiederholungsstrukturen etabliert, die unterschiedliche Formen annehmen können. Dazu gehört zum einen die wiederholte Narration bestimmter Erfahrungen oder Ereignisse auf der Ebene sowohl der Mikro- als auch der Makrogeschichte. Zum anderen ist die Wiederholung von Moti-

286 Ebd., S. 11

ven zu beobachten, die ihren Ausdruck in Orten, Gesten oder Posen finden, in diversen Materialien oder Bilddokumenten wiederkehren und den Filmemacher*innen als Anhaltspunkt dienen, um verschiedene Materialkonstellationen durchzuspielen. Diese Formen der Wiederholung, Tradierung oder Reproduktion, die eingesetzt werden, um das fotografische Material in ein mögliches Narrativ einzubetten, sollen im Folgenden an einzelnen Filmbeispielen veranschaulicht werden.

2.4.1 Wiederkehr und Weitergabe der Geschichte

Mein Leben Teil 2 ist nicht nur ein Film über den Verlust der Mutter, sondern auch ein Film

über das Leben, das Überleben in Extremsituationen und über das Weiterleben – das Weiterleben über totes Material im Film, in Bildern und Dingen – ein Weiterleben nach dem Tod durch Geschichte oder auch die Frage nach der Möglichkeit des Weiterlebens nach der Shoah.²⁸⁷

Dazu gehören auch Prozesse der Weitergabe und Wiederkehr innerhalb einer familialen Geschichte: Die Filmemacherin Levi stellt aus dem Off die Frage, inwiefern das Trauma, das ihre Mutter und Großmutter durch ihre Verfolgung im Nationalsozialismus erlitten haben, auch an sie weitergegeben wurde. Wenn sie diese Frage mit dem wiederholten Blick auf fotografische Bilder verknüpft, so steht ihr Film damit in gewisser Nähe zu einer Beobachtung Thomas Elsaessers, der in Amateurfotos und -filmen eine besondere Nähe zu traumatischen Erfahrungen erkannt hat:

They have the power to conjure up living presence, while also remaining mere echoes and shadows of what once was. [...] I would go further and claim that historical footage, especially found footage and amateur film, is by its very nature closer to trauma, experienced as a past event that will return, unannounced, with the full force of the lived instant. The suddenness of the encounter with such a past, brought back to life, requires

²⁸⁷ Zechner, a. a. O., S. 426

its own kind of ›working through‹ – be it in the form of montage, as in the found footage [...] or be it by way of personal narratives [...].²⁸⁸

Levi versucht in ihrem Film, die Erfahrungen ihrer Mutter und Großmutter und die Depressionen und Ängste, von denen beide nach ihrer Rückkehr nach Deutschland heimgesucht wurden, anhand der Dokumente aus dem Familienarchiv nachzuzeichnen. Dafür werden auf der auditiven Ebene die Texte und Tonaufzeichnungen, in denen vor allem Levis Mutter ihre Ängste artikuliert, eingesprochen oder abgespielt und mit fotografischem Material aus der Kindheit und Jugend der Mutter sowie mit Super-8-Aufnahmen aus der Kindheit der Filmemacherin montiert. Sowohl die Mutter als auch die Großmutter, so heißt es aus dem Off, fühlten sich in den Neunziger Jahren nach der sogenannten »Wiedervereinigung« wieder von den Nazis verfolgt und wurden von ihren traumatischen Erfahrungen eingeholt. Aus Angst davor, als jüdisch identifiziert zu werden, änderte die Großmutter schließlich sogar ihren Namen.

Levi selbst, die sich im Zwiespalt zwischen jüdischer und christlicher Identität befindet, sucht Rat bei einem Rabbiner, der die Fortpflanzung als Antwort auf die Shoah bezeichnet. Levi fragt sich, ob auch sie selbst die Antwort ihrer Eltern sein soll, die »mit einem sentimental Versöhnungswunsch, aber blind gegenüber den konkreten Folgen unterschiedlicher Geschichte«²⁸⁹ eine missglückte, nach außen hin jedoch ›vorzeigbare‹ Ehe als zurückgekehrte Jüdin und evangelischer Pfarrer führten. Den von ihrer Mutter geäußerten Wunsch, ihr Familienarchiv an die Nachfahren weiterzugeben, setzt Levi nicht durch biologische Reproduktion, sondern durch die Sichtung, Erhaltung und Reaktivierung des hinterlassenen Materials – bestehend aus Fotos, Texten und Tonaufnahmen – in ihrem Film um.²⁹⁰ Auch sie ändert ihren Namen, aber nicht wie die Großmutter, die ihren jüdischen Namen Levi ablegte und wieder den deutschen Mädchennamen Becker annahm, sondern umgekehrt, indem sie den Namen Becker wieder in Levi ändert, um so programmatisch ihr jüdisches Erbe anzunehmen.

Doch nicht nur individuelle Traumata innerhalb einer Mikrogeschichte werden weitergegeben. Auch die Makrogeschichte scheint Wiederholungen

288 Elsasser, *Trapped in Amber*, S. 8

289 *Mein Leben Teil 2*, Minute 01.08.07

290 Vgl. Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 414

zu unterliegen, wie die Enden der Filme *No pasarán*, *album souvenir* und *The Host* andeuten. In *No Pasarán, album souvenir* ist es zunächst die filmische Montage, die von Wiederholungen geprägt ist und zugleich differente Blicke auf die Vergangenheit etabliert:

Imberts Film nimmt in der Montage immer wieder Postkarten auf, die schon einmal gezeigt worden waren, um sie in neuen Konstellationen aus einer anderen Perspektive zu sehen zu geben. Am Ende des Films, wenn deutlich wird, dass die Wege der Flüchtenden in die Freiheit führen, wird man die singenden Spanienkämpfer auf einer der ersten Postkarten anders sehen und wird sich selbst und den eigenen Blick auf diese Postkarten aus einer Beobachterposition betrachten.²⁹¹

Am Ende des Films reicht der Filmemacher Henri-François Imbert die gesammelten Postkarten der spanischen Geflüchteten von 1936 zur Sichtung an eine Gruppe irakischer Kurden weiter, die 2003 am entgegengesetzten Ende Frankreichs, in Sangatte, in einem Flüchtlingslager am Meer untergebracht sind. Er übergibt ihnen seine Super-8-Kamera, mit der die Geflüchteten das Meer filmen, wie zuvor Imbert an einem anderen Strand, an dem sich ein anderes Flüchtlingslager befand. Der Film endet mit diesen Aufnahmen, die denen ähneln, die ihn zu Beginn eröffnet haben, und suggeriert damit eine zyklische Struktur von Gewalterfahrungen der Verfolgung, des Exils und der feindseligen Aufnahme, die verschiedene Orte (La Boulou, Sangatte) und verschiedene Zeiten (1936, 2003) miteinander in Beziehung setzt.

In *The Host* macht das letzte Foto darauf aufmerksam, dass dieselbe oder zumindest eine ähnliche Geschichte zu anderen Zeiten und an anderen Orten weitergeht: Zunächst ist noch das oben diskutierte Foto der Diabox mit der Aufschrift »Made in England. View from this Side« zu sehen, während Pennell beginnt, das Foto aus dem Off zu beschreiben. Parallel dazu sind Geräusche von grabenden Spatenstichen zu vernehmen. Das dann zu sehende Farb-Foto zeigt drei schwarze Männer, in einem Wald, in dem es offenbar vor kurzem gebrannt hat, auf einer freien Fläche stehend und

291 Holl, »Album, Montage, carte postale. Aspekte medialer Historiografie«, a. a. O., S. 103. Anmerkung: De facto führen die Wege der irakischen Flüchtlinge nicht in die Freiheit. Das wird auch durch die scheiternden Fluchtversuche aus den Lagern unterstrichen, von denen sie im Gespräch mit Imbert berichten.

mit Spaten in der Erde grabend und arbeitend. »My father has taken this picture in some other place«, heißt es schließlich aus dem Off. Auch wenn der Film hier endet und die Geschichte hinter dem letzten Foto offen ist, zeigen sich Parallelen zu den vorherigen Fotos der Arbeiter in dem Sinne, dass es auch hier wieder die westliche Perspektive (die des Vaters) auf arbeitende Menschen in einem nichteuropäischen Land ist, von der das Foto aufgenommen wurde.

Indem sich die historischen Motive der Kolonialisierung in *The Host* und der Flucht in *No pasarán*, *album souvenir* zu wiederholen scheinen, lässt sich auch hier wieder an das dialektische Bild im Sinne Walter Benjamins anschließen: »Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. [...] Die Rettung, die dergestalt, und nur dergestalt, vollzogen wird, lässt sich immer nur als auf der Wahrnehmung von dem unrettbar sich verlierenden gewinnen.«²⁹² Verloren sind alle weiteren Hinweise auf den Ort und die Entstehungsbedingungen der Aufnahme oder auf die Namen der arbeitenden Männer. Retten lässt sich stattdessen nur dieser »aufblitzende« (Benjamin) Moment im fotografischen Bild, der einen Bezug zu den im Iran entstanden Fotos von Arbeitenden herstellt, dadurch dass sich darauf die Motive, die zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort entstanden sind, ähnlich gelesen werden können: »[J]eder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt.«²⁹³

2.4.2 Reproduzierte Gesten

In dem Film *Mein Leben Teil 2* kommt das Motiv der Wiederholung nicht nur durch die insistente Frage nach der Weitergabe eines Traumas innerhalb einer Familie vor, sondern ganz konkret in Form einer Wiederkehr bestimmter Gesten. Tatsächlich könnte man Levis Film auch als ein Archiv oder ein Album verstehen, das eine Sammlung von Gesten und Posen umfasst. Zum Teil erschließen sich die Korrespondenzen zwischen diesen nicht

292 Benjamin, Walter: »Zentralpark«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, S. 230–250, hier S. 245

293 Benjamin, *Das Passagenwerk*, a. a. O., S. 587

auf den ersten Blick, werden aber durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Materialien sichtbar:

Ich habe Strandbilder aus den vierziger Jahren entdeckt, die etwas ganz anderes erzählten als die, die mein Vater in den siebziger Jahren von uns gemacht hat, oder die, die ich selbst in den achtziger und neunziger Jahren gemacht habe. Plötzlich erkannte ich, wie unbewusst ich Bilder reproduziert habe, indem ich meine Familie in Strandkörben fotografierte, ohne daran zu denken, dass sie ja immer schon in Strandkörben gegessen hatten. Solche Dinge habe ich erst während der Bearbeitung des Materials entdeckt und dann natürlich herausgehoben.²⁹⁴

So macht Levi bei ihrer Recherche nicht nur die ikonografische Entdeckung, dass sich das Motiv einer Familie, die beim scheinbar unbeschwerteren Urlaub in Strandkörben sitzt, in den fotografischen Aufzeichnungen wiederholt. Sie entdeckt auch, dass ihre Mutter und Großmutter sich jahrelang gegenseitig in den gleichen Posen vor denselben Motiven fotografiert haben: beim Tauben füttern auf einem großen Platz, im Garten stehend oder auf der Treppe eines Flugzeugs. Indem Levi das Material vor die Kamera legt, zeigt sich, dass die beiden Frauen in den entsprechenden Aufnahmen immer die exakt gleiche Haltung und einen ähnlichen Blick in die Kamera einnehmen. Aus dem Off liest Levi zu diesen fotografischen Bildern einige Passagen aus den Tagebüchern der Mutter über das enge Verhältnis der beiden Frauen vor.

Ein zentrales Thema ist die Reproduktion von Gesten und Posen mehr noch in dem Film *November* der Künstlerin und Autorin Hito Steyerl. Ausgehend von bestimmten Bewegungen und Haltungen, die sie und ihre Freundin als Jugendliche in selbstgedrehten fiktionalen Super-8-Film einnehmen, legt Steyerl ein Inventar von Gesten und Posen an und entwirft ein ganzes Netz aus Assoziationen und Bezügen, das bereits im ersten Kapitel (siehe auch Kapitel 1, Abschnitt 1.3) ausführlich beschrieben wurde. In der vergleichenden Sichtung dieser Bilder erkundet sie die Ursprünge der aus Genre-Filmen kopierten Posen und akzentuiert dabei, wie unterschiedlich diese umgesetzt werden; bewusst und unbewusst, spontan, inszeniert und

²⁹⁴ Levi im Interview mit Stefanie Schulte-Strathaus zitiert nach Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 421

manipuliert. Diese Erkundung ist der Ausgangspunkt eines Exkurses über Posen, die in *November* von Pin-Up Girls über Martial Arts-Ikonen bis zu kurdischen Widerstandskämpferinnen verfolgt werden. Die Montage, die Bezüge zwischen den unterschiedlichen Posen herstellt, ist komparativ angeordnet und wechselt zwischen verschiedenen Medien wie Super 8 und Video. So integriert Steyerl beispielsweise eine Szene aus dem Film *Faster Pussycat! Kill! Kill!* von Russ Meyer (USA 1965), um diese in einem Freeze Frame anzuhalten und mit einem weiteren Standbild zu überblenden, das die Filmmacherin selbst in ihrem Super-8-Film in exakt der gleichen Pose zeigt.

Doch nicht nur das Defilee der Posen stellt einen Bezug zwischen filmischer Fiktion und realem Krieg her. Auch der Film selbst wird als ein Mittel des Kampfes präsentiert und die Kamera wiederholt mit einer Waffe gleichgesetzt: Während ein Mann aus dem Off über seine Kriegserfahrungen in Kurdistan und sein damit verbundenes Unbehagen gegenüber Waffen spricht, sind in einer Reihe von Aufnahmen ein Mann mit Pfeil und Bogen, dann kämpfende Männer aus einem Spielfilm und schließlich Steyerl selbst in den Achtzigern mit ihrer Super-8-Kamera zu sehen. Fortgeführt wird die Inszenierung der Kamera als Waffe in einer weiteren Sequenz, in der ein Filmprojektor mit der Kamera umkreist wird, die schließlich direkt in das Objektiv des Projektors filmt, dessen blendendes Licht immer heller wird bis das Bild weiß bleibt. Aus dem Off ist das Geräusch ratternder Filmspulen zu hören, das plötzlich von Hubschrauberlärm und Schüssen aus Maschinengewehren übertönt wird. Hier wird der Übergang von der filmischen Fiktion in die Realität des Krieges visuell in einer Inszenierung filmischer Apparate umgesetzt.

Die Pose der Kämpferin ist in einem Porträt festgehalten, das auf ein Poster gedruckt wurde und in kurdischen Kreisen kursiert (Abb. 12), in denen Steyerls Jugendfreundin, die Protagonistin von *November*, als Märtyrerin verehrt wird. »Her body never came back, what came back instead was this poster.«²⁹⁵, sagt Steyerl über das ikonische Bild, dass sie als »traveling image« beschreibt, da es jahrelang von Demonstration zu Demonstration getragen werde und so auf eine bestimmte Weise ein Weiterleben der Toten ermögliche:

First we picked up and processed traveling images, global icons of resistance, then Andrea became herself a traveling image, wandering over the

295 *November*, Minute 03.29

globe, an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video-recorders and the internet.²⁹⁶

Die einst von den beiden Jugendlichen kopierten Posen, die auf mythische oder heldenhafte Figuren verweisen, werden in die Realität übertragen, indem Andrea Wolf in den kurdischen Krieg zieht, um sich am Ende in Gestalt eines ikonischen, massenhaft reproduzierten und kopierten Bildes wieder in einen Mythos zu transformieren. Diese Verschränkung zwischen Realität und Wirklichkeit, zwischen dokumentarischem und fiktionalem Erzählen, soll im Folgenden Abschnitt in einem eingehenden Blick auf *November*, aber auch auf einige weitere Essay- und Dokumentarfilme genauer untersucht werden.

3 Dokumentation versus Fiktion

In fast allen Filmen des Korpus spielt das Verhältnis von dokumentarischem und fiktionalem Erzählen eine Rolle – wenn auch unter ganz unterschiedlichen Vorzeichen. Der Fokus liegt im Folgenden jedoch nicht auf einer definitiven Einteilung in die Kategorien ›dokumentarisch‹ oder ›fiktional‹, ›gefunden‹ oder ›erfunden‹, ›real‹ oder ›inszeniert‹, sondern vielmehr auf der Frage, welche dokumentarischen bzw. fiktionalen Lektüren die Filme anbieten und inwiefern sie selbst als hybride Formen zu verstehen sind, in denen das Ausloten, das Überblenden, das Verknüpfen und die Oszillation zwischen den oben skizzierten Oppositionen eine zentrale Rolle spielt. Bei meinen Ausführungen werde ich mich an Roger Odins semiopragmatischen Ansatz zur Bestimmung des Dokumentarischen orientieren, der es dezidiert nicht vorsieht, Filme in bestimmte Kategorien wie ›fiktional‹ oder ›dokumentarisch‹ einzuordnen, sondern vielmehr vorschlägt, verschiedene Lektüremodi in den Blick zu nehmen, die die Filme anbieten.²⁹⁷ Margrit Tröhler zufolge, die sich ebenfalls mit der Thematik des Fiktionalen im Dokumentarfilm beschäftigt, entsteht in diesem Grenzbereich ein *Effekt filmischer Authentizität*, der eine Wirklichkeit zwischen Fiktion und Dokumentation evoziert:

²⁹⁶ *November*, Minute 11.08

²⁹⁷ Vgl. Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990, S. 125–146

Meine These ist, dass dieser Effekt, der gerade aus der Verunsicherung über den Status der Bilder erwächst, durch die Authentifizierung der Erzählinstanzen in der dargestellten Welt und die gleichzeitige Fiktionalisierung der Autorinstanz, die in diese Welt eindringt, zustande kommt.²⁹⁸

Der viel diskutierte Begriff des Authentischen wird von Tröhler nicht auf die Behauptung einer unverstellten Echtheit des Dargestellten oder auf eine referentielle Beglaubigung reduziert. Vielmehr impliziert er »eine dem zeitlichen Wandel unterworfenen emotionale und intellektuelle Erkenntnismöglichkeit durch eine veränderte pragmatische Beziehung der Zuschauer zu den Filmbildern und deren Verhältnis zur aktuellen Wirklichkeit.«²⁹⁹ Solche Effekte filmischer Authentizität finden sich Tröhlers Darstellung nach beispielsweise in Filmen von Gus Van Sant, Trinh T. Minh-ha oder Ulrich Seidl, die sie als »dokumentarische Fiktionen« bezeichnet. Sie stellen den Beweischarakter fotografischer Bilder infrage und spielen mit »Ent-Täuschung der Zuschauer über das rhetorische Trugbild oder die Fälschbarkeit sich objektiv gebender filmischer Diskurse«³⁰⁰.

Bezogen auf den Umgang mit Filmen, die sich zwischen Fiktion und Dokumentation bewegen, plädiert die Autorin für eine graduelle Auffassung von Fiktionalität und geht davon aus,

dass die institutionellen Bedingungen der Filmvorführung, das para-, inter- und kontextuelle Vorwissen über die Art des Films sowie die Filme selbst in ihren historisch veränderlichen Adressierungsformen Hinweise enthalten, die unsere audiovisuelle ›Lektüre‹ im Hinblick auf die Haltung der Aussageinstanz und den Status der Bilder anleiten oder eine klare Zuordnung eben gerade erschweren.³⁰¹

Mit Blick auf die hier diskutierten Filme sind hinsichtlich dieser These neben der erschwerten »klaren Zuordnung« die ambivalenten Verwendungen des fotografischen Materials zu diskutieren. Dieses wird einerseits einge-

298 Tröhler, Margrit: »Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 13, Nr. 2, Marburg 2004, S. 149–169, hier S. 150

299 Ebd., S. 150

300 Ebd., S. 152

301 Ebd., S. 154

setzt, um fiktionale Narrative zu illustrieren, und andererseits, um dezidiert auf die Verschränkung der beiden Kategorien Dokumentation und Fiktion hinzuweisen. Welche Methoden und Strategien die Filmemacher*innen sowohl zur Fiktionalisierung vorgefundener Fotos als auch zur Sichtbarmachung der Verschränkung anwenden, soll im Folgenden anhand konkreter Beispiele erläutert werden.

3.1 Archiv- und Amateurmaterial in der Filmgeschichte

Der Fokus liegt zunächst auf dem Verfahren der Fiktionalisierung von zufällig entdeckten oder in Archiven gefundenen Fotos. In diesem Abschnitt geht es um Filme, in denen das gefundene Material eine fiktionale Erzählung illustriert und ihr für die Dauer des Films Wirklichkeit verleiht. Bevor ich mich zeitgenössischen Found Foto-Filmen widme, möchte ich auf zwei kanonische Kurzfilme aus den Sechziger Jahren und deren spezifische Verwendung von Archivmaterial eingehen, um an den beiden Beispielen aufzeigen zu können, inwieweit aktuelle Tendenzen in der Tradition essayistischer und avantgardistischer Filme verortet werden können und inwieweit sie sich gleichzeitig von diesen abgrenzen.

3.1.1 *La Jetée*

Der fast ausschließlich aus Fotos bestehende Film *La Jetée* (1962) von Chris Marker ist der wahrscheinlich bekannteste Fotofilm der Filmgeschichte. Marker gehört, wie auch Agnès Varda und Alain Resnais,

zu jener als *Rive gauche* bezeichneten Gruppe, die seit den 1950er Jahren ein innovatives, modernes Filmschaffen vorantreiben. Dabei unterlaufen sie die Grenzen zwischen den etablierten Kategorien Spiel- und Dokumentarfilm und gestalten eine essayistische Praxis, die sich mit den Differenzverhältnissen von Film, Fotografie, Phonografie, Schrift und Text auseinandersetzt.³⁰²

³⁰² Pauleit, Winfried: »Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion«. In: Rasmus Greiner/Winfried Pauleit, u. a. (Hg.): *Audio History des Films*.

La Jetée, der mit diesen »Differenzverhältnissen« spielt, beginnt mit einer Sequenz von Einzelaufnahmen einer Szene und den im Voiceover beschriebenen Erinnerungen eines Mannes, die um ein bestimmtes Ereignis kreisen, das er als Kind auf einer Aussichtsplattform am Flughafen Paris-Orly erlebt hat. Seine bruchstückhafte Erinnerung wird mit Fotos illustriert, die eine Frau auf der Terrasse des Flughafens zeigen, dazu einen Mann, der auf derselben Terrasse zu Boden stürzt. Aus dem Off heißt es, »Only later did he realize that he had seen a man die.«³⁰³

Einige Jahre später, so heißt es weiter aus dem Off, sei der Dritte Weltkrieg ausgebrochen, den wenige überlebten. Nach Kriegsende werde der Protagonist in den Katakomben von Paris von Wissenschaftlern festgehalten, die mit ihm memografische Versuche anstellten und ihn mehrfach in seine eigene Vergangenheit zurückschickten. Auf diesen Reisen sucht er nach der Frau, die er als Kind am Flughafen gesehen hatte, und findet sie schließlich. Fotos vermitteln den Eindruck von gemeinsamen glücklichen Momenten, bei Spaziergängen durch Parks und Museen, in einem Zimmer auf dem Bett liegend. Am Ende des Films steht eine Verabredung der Liebenden auf der Aussichtsplattform des Flughafens: Als der Protagonist dort gerade auf die Frau zulaufen will, wird er erschossen und fällt zu Boden, während die Stimme im Voice-Over darauf verweist, dass er als Kind bereits zum Zeugen seines eigenen Todes geworden sei: »He ran towards her. And when he recognized the man who had trailed him since the camp he knew there was no way out of time, and he knew that this haunted moment he had been granted to see as a child, was the moment of his own death.«³⁰⁴

La Jetée, darin sind sich die zahlreichen Analysen des Films einig³⁰⁵, untersucht das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, den Status der Gegenwart als zukünftiger Vergangenheit und den der Zukunft als fo-

Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl. Bertz und Fischer, Berlin 2018, S. 20–85, hier S. 48

303 *La Jetée*, Minute 02.45

304 *La Jetée*, Minute 26.07

305 Siehe u. a. Paech, Joachim: »Anmerkungen zu ›La Jetée‹ (1963) von Chris Marker«. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.): *Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder... Anschlüsse an Chris Marker*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999; Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. Fink, München 2010; Horak, Jan-Christopher: »Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker«. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): *Chris Marker. Filmessayist*. CICIM, München 1997, S. 73–86

tografisch antizipierbarer Gegenwart. Dabei, so schreibt Jan-Christopher Horak, verschwimmen durchgehend die »Grenzen zwischen Objektivem und Subjektivem, zwischen Wirklichkeitsdarstellung und Traum, Wunschvorstellung und Realität.«³⁰⁶ Diese Grenzen verschwimmen aber auch deshalb, weil Marker den für den Film inszenierten Fotos historische Fotos, die sich auf real existierende Orte oder Ereignisse beziehen, hinzufügt, wie Jan-Christopher Horak in einem anderen Text bemerkt:

In Marker's films and photography, real geographical places are captured in images and transformed through the act of reception into subjective visions. The camera is utilized as a tool for the objective documentation of reality, but the result is a consciously constructed aesthetic subjectivity.³⁰⁷

Markers Film lässt sich aufgrund dieses Verfahrens keinem Genre eindeutig zuordnen. Einerseits ließe er sich als fiktionaler Science Fiction-Film beschreiben; andererseits ist auch eine ästhetische Nähe zum Dokumentarischen gegeben, die Raymond Bellour zufolge durch den Einsatz von Fotos in *La Jetée* produziert wird. Die Fotografie, so Bellour, »überholt die Zeit nicht, wie es der Film tut, sondern hält sie an, zerbricht sie, friert sie ein und ›dokumentiert‹ gerade dadurch. Sie stellt sozusagen die absolute Wahrheit jedes Augenblicks her, den sie als Aufnahme sicherstellt.«³⁰⁸

Mit Blick auf die dokumentarische Funktion fotografischer Bilder sind in *La Jetée* besonders die Archiv-Aufnahmen, die das zerstörte Paris zeigen, von Interesse. Es handelt sich bei ihnen um Fotos von Ereignissen und Stadtlandschaften aus dem Zweiten Weltkrieg, die den Zuschauer*innen des Films jedoch als Bilder eines Dritten Weltkrieges präsentiert werden. Die Fotos nehmen dadurch eine dokumentarische und zugleich fiktionale Position ein: durch ihre Verwendung wird Zeitgeschichte ins Gedächtnis gerufen, gleichzeitig werden sie durch die Stimme aus dem Off fikionalisiert.

Der Einsatz dieser historischen Archivfotos verändert auch die Wahrnehmung und die dokumentarische Anmutung der auf sie folgenden Fotos, die zumindest punktuell als vorgefundene und nicht als eigens für den Film

306 Horak, »Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker«, a. a. O., S. 75

307 Ebd., S. 31

308 Bellour, Raymond: »Zwischen Sehen und Verstehen«. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, S. 61–94, hier S. 80

produzierte erscheinen. Es handelt sich, wie schon bei den Aufnahmen aus dem Archiv, um Schwarzweiß-Fotos, auf denen Skulpturen, Landschaften oder Ruinen zu sehen sind, dazu einige Motive, die aus dem Off explizit als »real bedroom«, »real cat« oder »real children« bezeichnet werden. Hätte man sie andernfalls als fingierte Aufnahmen wahrgenommen, wie später die Fotos des Liebespaares oder der wissenschaftlichen Experimente, so wird durch die zuvor gezeigten Archivbilder, die sich auf reale historische Ereignisse beziehen, ein Authentizitätseffekt erzielt, der mit der fiktionalen Erzählung kurzweilig bricht.

Neben der Verwendung vorgefundener Fotos greift Marker aber auch in seinen für den Film inszenierten Fotos auf historische und ikonische Motive zurück, wie sowohl Horak als auch Peter Wollen mit Blick auf die letzte Szene des Films anmerken. Beide erkennen in der Szene, in der Markers Protagonist am Ende des Films erschossen wird und mit ausgebreiteten Armen zu Boden stürzt, eine eindeutige Referenz an Frank Capas berühmtes Kriegsfoto *Spanien 1936*, das einen Mann zeigt, der angeblich während des spanischen Bürgerkriegs erschossen wird. Das Foto, so Wollen, »diente eindeutig als Modell für das Schlüsselbild des Todes in Chris Markers Film-Fotoroman *La Jetée* – derselbe stürzende Körper mit ausgebreiteten Armen.«³⁰⁹ (Dass um den dokumentarischen Status von Capas Foto selbst eine langjährige Kontroverse entstanden ist, kann als ironische Pointe bezeichnet werden, die den ungewissen Status fotografischer Bilder in *La Jetée* noch einmal akzentuiert.)

3.1.2 Porträt einer Bewährung

Mit Archivmaterial arbeitet auch Alexander Kluge in seinem Kurzfilm *Porträt einer Bewährung* von 1964. Es ist Kluges erster Film, in dem laut Ulrich Gregor bereits einige

Spezifika des klugeschen Filmstils erkennbar [werden; CP]: der Collagen-Charakter von Bild und Ton, der Niederschlag gesellschaftlicher Deformation im Medium der Sprache, die Vorliebe für bestimmte Bilder, die

309 Vgl. Horak, Jan-Christopher: *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Smithsonian Institution Press. Washington/London 1997, S. 49; und Wollen, Peter: »Feuer und Eis«. In: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.) *Theorie der Fotografie 1980–1995*. Schirmer Mosel, München 2006, S. 355–360, hier S. 359

in Kluges späteren Filmen leitmotivisch wiederkehren: Aufnahmen von Turn- und Sportfesten vor allem, in denen Menschen zu Ornamenten werden [...]. In seiner artifiziiellen Struktur steht dieser auch an der für Kluge typischen Grenzlinie von Dokument und Fiktion, wengleich Kluge Müller-Segeberg eine literarische Figur ist.³¹⁰

Der Protagonist des Films ist Karl Müller-Segeberg, dessen fiktionales Porträt Kluge anhand von gespielten Szenen und fotografischem und filmischem Archivmaterial entwirft. Müller-Segeberg ist ein pensionierter Polizeiwachtmeister, der von der Kamera bei seinen routinierten Tagesabläufen begleitet wird. Anhand von Spielszenen und Archivmaterial, das aus Fotos und Filmaufnahmen besteht, auf denen Kinderporträts, Kriegshandlungen aus beiden Weltkriegen, Aufmärsche von Uniformierten zu Beginn des Nationalsozialismus, Turnfeste und Fahnen zu sehen sind, wird Schritt für Schritt ein biografischer Rückblick inszeniert, der von dem Protagonisten Müller-Segeberg aus dem Off kommentiert wird. Als Polizeiwachtmeister habe er sich stets »bewährt«, bei der preußischen Schutzpolizei nicht weniger als bei den Nationalsozialisten sowie unter den Alliierten. Wegen einer fahrlässigen Schussabgabe sei er dann trotzdem vorzeitig pensioniert worden. Dieser Ungerechtigkeit zum Trotz gehe er immer noch täglich auf ein Getränk in die Polizei-Kantine und folge auch ansonsten, so gut es geht, seinem gewohnten Tagesablauf.

Kluges Film enthält kein eindeutiges Signal, dass es sich bei seinem Protagonisten um eine fiktive Figur handelt. Zudem haben die inszenierten Szenen des Tagesablaufs eine nicht weniger dokumentarische Anmutung wie die Archivbilder. Diese wird insbesondere dadurch hergestellt, dass die alltäglichen Verrichtungen nüchtern aus dem Off kommentiert werden. Kluge selbst legt in einem Statement zu *Porträt einer Bewährung* nahe, dass der dokumentarische Eindruck der gespielten Szenen auch an der Wahrscheinlichkeit der porträtierten Figur liege. Auf die Frage, ob es diesen Mann wirklich gegeben habe, antwortet er: »Das scheint so. Tatsächlich ist der Film eine reine Konstruktion, eine Zusammenfassung [...]. Allerdings: den muß es geben, denn sonst hätten wir nicht unsere Zeitgeschichte.«³¹¹

310 Gregor, Ulrich: »Porträt einer Bewährung«. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Herzog, Kluge, Straub. Reihe Film 9*. Carl Hanser, München/Wien 1976, S. 134

311 Kluge, Alexander: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Vorwerk 8, Berlin 2011, S. 199

Der Polizist Müller-Segeberg entspricht einem anpassungsfähigen Typus, für den deutsche Sekundärtugenden wie Ordnung und Gehorsam im Vordergrund stehen, und für den die titelgebende Bewährung, ob nun als Soldat an der Ostfront oder als Polizist in der Bundesrepublik Deutschland, das zentrale Motiv seines Handelns bildet.

Mit historischem Bildmaterial und im Rekurs auf eine dokumentarische Ästhetik (Sprecherstimme aus dem Off, Porträtcharakter, Archivmaterial, Darstellung von Alltagsszenen einer bestimmten Berufsgruppe) zeichnet der Film also das Porträt einer fiktiven Figur und beansprucht zugleich, dass es die porträtierte Person tatsächlich gegeben haben müsse. *Porträt einer Bewährung* lässt sich auf diesen eigenwilligen und durchaus angreifbaren Anspruch aber nicht reduzieren, sondern provoziert darüber hinaus Fragen zu dem verwendeten Bildmaterial. Wenn ein Kinderfoto als Illustration einer frei erfundenen Biografie eingereiht werden kann, so stellt sich zugleich die Frage nach der eigentlichen Herkunft des Bildes. In diesem Zusammenhang kann auch ein gewisses Unbehagen bei dem Gedanken entstehen, die tatsächliche Geschichte der einzelnen Fotos und der darauf abgebildeten Person vorenthalten zu bekommen. Wenn der Junge auf dem Foto nicht Karl Müller-Segeberg ist, wer ist er dann? Die Fragen, die Kluges Film mit Blick auf die vorgefundenen Fotos aufwirft, erinnern auch an Roland Barthes' Gedanken zu anonymen Fotos, die unter anderem die Frage aufwerfen, ob die abgebildeten Personen noch am Leben sind. So fragt sich auch Barthes beim Betrachten eines Kinderfotos, ob es wohl möglich sei, dass »der kleine Schüler, den Kertész 1931 photographiert hat, heute noch lebt (doch wo? Wie? Welch ein Roman!)«³¹² Solch einen »Roman« entwickelt Kluge, ganz ähnlich wie Marker in *La Jetée*, indem er existierendes Bildmaterial aus den ursprünglichen Kontexten nimmt, aus dem Off mit Hilfe des Voiceover eine neue Geschichte unterlegt und die dokumentarischen Bilder fiktionalisiert.

3.2 Zeitgenössische Strategien der Fiktionalisierung

Der Einsatz von Archivmaterial zum Zweck der Irritation oder Manipulation des Zuschauerblicks findet sich im zeitgenössischen Dokumentar- und Essayfilm in den unterschiedlichsten Formen wieder. Dies geschieht unter

³¹² Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 95

anderem, wenn die Ästhetik historischer Amateurfilme (Super 8, VHS) im Rahmen von inszenierten Filmen reproduziert und Szenen mit Schauspieler*innen nachgestellt werden. Mal geschieht dies mit Bezug auf popkulturelle Sujets, wie beispielsweise in *This Ain't California* (2012) von Marten Persiel, in dem die ostdeutsche Skaterszene der Achtziger so glaubwürdig dargestellt wird, dass erst nach dem Kinoerfolg bekannt wurde, dass die Szenen größtenteils inszeniert waren. Mal im Rahmen der Rekonstruktion und Darstellung einer Familiengeschichte wie in dem bereits genannten Film *Stories We Tell* von Sarah Polley, in dem erst zum Schluss und nur beiläufig darauf verwiesen wird, dass es sich bei den Protagonist*innen der im Film gezeigten Super-8-Filme um Schauspieler*innen und bei den Filmen selbst um Neuinszenierungen handelt. Nachgestellte Amateurfilme werden aber auch zur romantischen Stilisierung fiktiver Familien verwendet, beispielsweise im Vorspann der TV-Serien *Wunderbare Jahre* (USA 1988–1993) oder, 25 Jahre später, in *Transparent* (USA 2014–2019), *The Goldbergs* (USA seit 2013) und der HBO-Serie *Succession* (USA seit 2018).

An diesen Beispielen wird zum einen deutlich, wie einfach die Ästhetik von Amateurmaterial, die sich durch sprunghafte Schnittgestaltung, wiederkehrende Motive (Geburtstage, Hochzeiten, Urlaube), wacklige Kameraführung, schadhafte Material und spontane Reaktionen der gerade Gefilmten auszeichnet, nachgeahmt werden kann. Zum anderen lassen die Beispiele erkennen, wie effektiv mit Hilfe der ästhetischen Referenzen ein spezifischer Illusionseffekt erzielt werden kann. Amateurmaterial »erzeugt auf den ersten Blick einen Realitätseindruck, der suggeriert, dass das, was wir auf der Leinwand erblicken, uns mitteilt: So ist es gewesen. Gleichwohl erzählt es von einem ›so hätte es gewesen sein können‹.«³¹³ Insbesondere reale oder fiktive Amateurfilme, die Szenen aus dem Familienleben zum Inhalt haben, werden häufig eingesetzt, um eine später demontierte Wunschvorstellung abzubilden, da es in den entsprechenden Amateurfilmen oft darum geht, familiäre Probleme unsichtbar zu machen, eine Fassade aufrecht zu erhalten und eine prekäre Einheit zu präsentieren.³¹⁴ Ein vergleichbarer Einsatz von Amateurmaterial finden sich in Dokumentar- und Essayfilmen wie *Capturing the Friedmans* (USA 2003) von Andrew Jarecki oder *A Song*

313 Schneider, *Die Stars sind wir*, a. a. O., S. 216 f.

314 Vgl. Odin, Roger: »Kino ›mit klopfendem Herzen‹. Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm«. In: Matthias Brütsch (Hg.): *Emotionalität und Film*. Schüren, Marburg 2005, S. 103–120, hier S. 112

of Air (Australien 1987) von Merilee Bennett, in denen stereotype Filme und Fotos eines glücklichen Familienlebens der Andeutung dunkler Geheimnisse oder sogar der Rekonstruktion eines Verbrechens vorangestellt oder kontrastiv dazu montiert werden.

Dieser kurze Überblick über aktuelle Verwendungen von echtem und fingiertem Amateurmaterial und auf entsprechende ästhetische Rekurse im Kontext fiktionaler Filme und Serien soll es ermöglichen, die im Folgenden untersuchten Found Foto-Filme davon abzugrenzen. Letztere lassen sich nämlich eher in der essayistischen Tradition von Filmemacher*innen wie Kluge, Marker, Varda oder Farocki verorten. Was diese Tradition auszeichnet, ist eine ausführliche und kritische Lektüre des jeweils verwendeten Bildmaterials, die sowohl auf das fiktionale als auch auf das dokumentarische Potenzial verweist. »Anders als im klassischen Dokumentarfilm«, so Volker Pantenburg, »liegt der Fokus nicht im abgebildeten Gegenstand, sondern im Filmemacher, der das Material nach seinen Vorstellungen gruppiert, arrangiert und häufig explizit kommentiert.«³¹⁵ Darin zeigt sich eine essayistische Praxis, die einerseits bestimmte Genrekonventionen wie die des Dokumentarfilms oder der Reportage, andererseits aber auch die Kategorien von ›wahr‹ oder ›falsch‹ hinterfragt und vielmehr daran interessiert ist, Entdeckungen und Widersprüche innerhalb des Materials aufzuzeigen. So schreibt Pantenburg über die Verwendung von Fotos in den Filmen von Godard und Farocki, diese richteten sich »gegen die vermeintliche Evidenz und Konnotationsfreiheit, mit der die Fotografie in öffentlichen Diskursen (besonders in der Zeitung und im Fernsehen) auftritt«³¹⁶ (Dies trifft auch auf die bereits diskutierten Filme von Kluge und Varda zu). Stattdessen konzentrieren sich die Filmemacher auf die »Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, die jede Fotografie – ebenso wie jeden Film – kennzeichnen«³¹⁷. Diesbezüglich versteht Pantenburg die von ihm untersuchten Filme in erster Linie »als Kritik an einer ›Rhetorik der Evidenz‹«³¹⁸ und bezieht sich (ohne sich dabei auf konkrete Beispiele festzulegen) auf Fotos aus dem politisch-journalistischen Raum, in denen Fotos unhinterfragt als Zeugnis oder zur visuellen Bestätigung für den Off-Text verwendet werden.³¹⁹

315 Pantenburg, *Film als Theorie*, a. a. O., S. 149

316 Ebd., S. 194

317 Ebd.

318 Ebd.

319 Vgl. Ebd.

Mit Blick auf die hier diskutierten Filme gibt es zwei unterschiedliche Tendenzen, mit der ›Rhetorik der Evidenz‹ (Pantenburg) umzugehen. Die eine markiert einen eher spielerischen Umgang, indem das vorgefundene Material in eine fiktionale Erzählung eingebettet und weniger *über* sondern *mit* dem Material erzählt wird.³²⁰ Die andere Tendenz ist es, vor allem *über* das Material zu erzählen, indem der sowohl fiktionale wie auch dokumentarische Gehalt der jeweiligen Fotos aus dem Off kommentiert, aber auch hinterfragt oder gar in Frage gestellt wird. Diese beiden Tendenzen sollen nun am Beispiel von zwei zeitgenössischen Found Foto-Filmen veranschaulicht werden.

3.2.1 Amateurfotografie fiktionalisieren – *A Story for the Modlins* und *A Company in Greece*

In den beiden Filmen *A Story for the Modlins* und *A Company in Greece* (Eva Hegge, Deutschland 2015), deren Geschichte wesentlich von dem jeweiligen Off-Kommentar getragen wird, gibt es, ähnlich wie in Kluges *Portrait einer Bewährung*, weder im Vor- noch im Abspann noch in der filmischen Erzählung selbst eindeutige Hinweise darauf, dass es sich um fiktionale Erzählungen handelt. Somit ist es auch hier das von Tröhler thematisierte »Er-schweren einer klaren Zuordnung«, das die Filme von Oksman (*A Story for the Modlins*) und Hegge (*A Company in Greece*) kennzeichnet und eine gewisse Spannung innerhalb des Narrativs aufrecht erhält. Beide Filme spielen mit den Effekten filmischer Authentizität und führen zu einer permanenten Ungewissheit darüber, was ›wahr‹ und was erfunden ist. Diese Ungewissheit wird durch die uneindeutigen Lektüreeinweisungen gestärkt, die den Zuschauer*innen vermittelt werden. Auf der einen Seite stellen die in den Filmen gezeigten Fotos zwar einen Bezug zur Wirklichkeit her; auf der anderen Seite wird dieser jedoch immer wieder irritiert oder gebrochen, wenn aus dem Off Behauptungen aufgestellt werden, die entweder den Eindruck

320 Hier beziehe ich mich auf eine These, die Barbara Filser mit Bezug auf *La Jetée* vornimmt, indem sie sagt, dass der Film »nicht *über* Fotografien, sondern *mit* ihnen erzählt, eine Geschichte, die zwar um ein Bild kreist und immer wieder von Bildern handelt, aber von einer anderen Art von Bildern, mentalen Bildern, Erinnerungsbildern.« Vgl. Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, Fink, München 2010, S. 169

erwecken, erfunden zu sein, oder mit Sicherheit erfunden sind. Welche Behauptungen damit adressiert werden, soll im Folgenden analysiert werden.

A Story for the Modlins beginnt mit dem Vorspann eines anderen Films: *Rosemary's Baby* (1968) von Roman Polanski. Aus dem Off wird der Inhalt dieses Films von der Erzählerstimme zusammengefasst, während auf der Bildebene im Schnelldurchlauf bis zu jener Szene vorgespult wird, in der Rosemary zum ersten Mal ihr Baby sieht.³²¹ Um sie herum stehen Gäste und Reporter. Der im Film gezeigte Filmausschnitt wird mit der Kameraperspektive auf die Statist*innen in ein Freeze Frame versetzt, und dann in ein zweites, das den Bildausschnitt eines bestimmten Statisten im Zoom hervorhebt, der vom Voiceover nun als der eigentlichen Protagonist des folgenden Films vorgestellt wird. Es handelt sich um Elmer Modlin, einen gescheiterten Schauspieler aus Hollywood, dessen Name angeblich in den Credits von *Rosemary's Baby* nicht einmal aufgeführt ist. Auch hier wird, ähnlich wie in *Why Colonel Bunny Was Killed*, der Auftritt einer Person inszeniert, die eigentlich dazu bestimmt war, im Hintergrund zu bleiben, nun jedoch einen »Platz beansprucht, der ihm möglicherweise nicht selbstverständlich überlassen wird.«³²²

Dabei geht es aber nicht nur, wie Juliane Vogel in ihrer Studie über gelingende und scheiternde Auftritte schreibt, um das »Gesehenwerden«³²³, sondern auch um ein in Bewegung gesetztes Hervortreten:

Evidenz gewinnt das Bild des Auftretenden erst durch den Schritt, der es nach vorne trägt. Erst im aktiven Hervortreten wird der Eindruck von ›unwiderrufflicher Präsenz‹ und lebendiger Gegenwärtigkeit erzeugt [...], Überzeugungskraft gewinnt der Auftritt durch die Kraft des Vorschreitens.³²⁴

Auch wenn Elmer Modlin nicht mehr selbst aus der Reihe der Statisten hervortreten kann, so kann ein entsprechender Auftritt nachträglich von der Kamera Sergio Oksmans inszeniert werden: In Zeitlupe wird an Modlins Gesicht und seine Reaktion auf das Spiel von Mia Farrow gezoomt, während der Erzähler aus dem Off Vermutungen darüber anstellt, was Modlin in die-

321 In der Szene findet die Protagonistin ihr tot geglaubtes Baby bei den Nachbarn, die sich als Satanisten entpuppen und das Neugeborene für das Kind Satans halten.

322 Vogel, *Aus dem Grund*, a. a. O., S. 15 f.

323 Ebd., S. 11

324 Ebd., S. 14

sem Moment gedacht haben könnte. Der Nebendarsteller wird damit von seiner Rolle als Background-Darsteller losgelöst und in ein Narrativ transferiert, das sich im Folgenden mit dem vermeintlich ›echten‹ Leben von Elmer Modlin befasst. Tatsächlich gibt es zu Beginn dieses Narrativs einen Hinweis darauf, dass das folgende Porträt nur auf Spekulationen und Fabulationen zum fotografischen Nachlass der Modlins beruht: »[I]t fell into my hands, the hands of a stranger who would piece it together just as he pleased«. Auch der Titel, der eben nicht »*The Story of the Modlins*«, sondern »*A Story for the Modlins*« lautet, verweist auf die Konstruiertheit der Geschichte, die nur eine unter vielen möglichen biografischen Entwürfen darstellt.

Während nacheinander unter dem Blick der Kameras eine Auswahl der gefundenen Familienfotos auf einen neutralen Hintergrund aufgelegt werden, nimmt der Erzähler aus dem Off die Perspektive eines allwissenden Erzählers ein, »indem er über die Möglichkeit der *Außenperspektive* verfügt, also der Auswahl des zu Zeigenden«,³²⁵ und über das Leben der Modlins ›berichtet‹: Wann sie wo gelebt hätten, wo sie ausgebildet seien, wie die heimliche Hochzeit von Elmer und Margaret Modlin zustande gekommen sei, wie traurig sich die Kindheit ihres Sohnes Nelson gestaltet habe, und wie kurios und isoliert das Leben als Künstler-Familie in Madrid verlaufen sei. Diese auktoriale Position des Voiceover wird dadurch akzentuiert, dass diese Ereignisse einer Familiengeschichte behauptet werden als beständige Gewissheit über sie.³²⁶ Manchmal werden aber auch Spekulationen und Imaginationen kenntlich gemacht, beispielsweise in einer Episode, in der Nelson Modlins Pass vor der Kamera durchgeblättert wird und der Erzähler über die Imagination dieser Reisen spricht: »Through the pages of this old passport I can see him in airports, in hotels, at border crossings, on distant seas and bright landscapes.«³²⁷ Wie der Pass von Nelson in die Hände der Regisseure Paco Gómez und Sergio Oksman gelangt sein könnte, bleibt in der Erzählung unklar.

Die Leichtigkeit, mit der Oksman mit dem fremden Bildmaterial umgeht und immer wieder zwischen spekulativen Konstruktionen und demonstrativen ›Beweisen‹ von Authentizität hin und her wechselt, mag auch mit der unverbindlichen Haltung zusammenhängen, die der Filmemacher

325 Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2012, S. 126

326 Vgl. Ebd.

327 *A Story for the Modlins*, Minute 12.05

gegenüber dem Material einnehmen kann. So formuliert Yann Beauvais über die Verwendung von Found Footage im Allgemeinen: »Von der subjektiven Ebene des Bildschöpfers befreit, kann der Filmschaffende in einer anderen Weise mit dem Material, den Bildern, den Klischees spielen.«³²⁸

Die Unklarheit über den dokumentarischen oder fiktionalen Status der Dokumente wird durch die extradiegetischen Auftritte und die PR-Arbeit des Filmemachers Oksman verstärkt. Einerseits zeigt er den Film *A Story for the Modlins* auf Dokumentarfilmfestivals. Andererseits gibt er offen zu, dass nicht alles, was der Film erzählt, so stattgefunden habe, sondern eben nur so hätte stattfinden können. Dokumentarisch sei seine Erzählung seiner Meinung nach aber dennoch, so Oksman in einem Interview, weil sie unabhängig von der Frage was ›wahr‹ und was ›erfunden‹ sei, einen Zugang zu dem Leben der Modlins eröffne: »Es ist möglich, dass sich der Zuschauer fragt, was der Wahrheit entspricht und was nicht. Trotzdem wird er am Ende des Films die Personen kennengelernt haben.«³²⁹ (Deutsche Übersetzung der Verfasserin.)

Unabhängig davon, unter welchem Genre der Film nun definitiv zu fassen ist, erzeugt er programmatisch Unklarheiten, wodurch das Publikum permanent zwischen fotografischer Evidenz und narrativer Unwahrscheinlichkeit hin- und hergeworfen wird. Einerseits hat diese Familie wirklich existiert: Das scheinen die Fotos zu bezeugen. Andererseits wird im Verlauf des Films deutlich, dass die Zusammenstellung des Materials und die Reihenfolge der erzählten Ereignisse aus dem Leben der Modlins nur auf den Setzungen der Filmemacher und den Auskünften des Voiceover basieren. Diese setzen sich zusammen aus einer subjektiven Ich-Erzählung, die sich um Oksmans Fund dreht und einer auktorialen Erzählperspektive, die ein »Wissen um die Gesamtheit der Geschichte«³³⁰ suggeriert. Um eventuell aufkommenden Zweifeln an dem implementierten Narrativ entgegenzuwirken, werden im Verlauf des Films weitere Dokumente aus dem medialen Nachlass der Modlins verwendet, um zu bezeugen, dass es die Familie

328 Beauvais, Yann: »Verloren und wiedergefunden«. In: Cecilia Hausheer (Hg.): *Found Footage Film*. VIPER-Zyklus, Luzern 1992, S. 8–25, S. 18

329 Sergio Oksman zitiert nach Paredes, Josefa: »En busca de una historia para los Modlin«. In: *El Confidencial*, 01.07.2017. Internet: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2012-07-01/en-busca-de-una-historia-para-los-modlin_523099. Verifiziert am 22.12.2020.

330 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, a. a. O., S. 126

einmal real gegeben hat. So werden als weitere Zeugnisse und Belege unter anderem Gemälde, Briefe und Audio-Kassetten vor die Kamera gehalten.

Der stärkste Effekt innerhalb des intermedialen Narrativs wird interessanterweise nicht durch die in großer Zahl verwendeten Fotos, sondern durch den Ausschnitt einer VHS-Aufzeichnung erzeugt: Weil die auf den Fotos zuvor regungslosen und beinahe totengleichen Modlins in dieser Einspielung zum Leben erweckt werden, geht von dem Video zunächst eine starke Wirkung der Bestätigung aus.³³¹ Bei wiederholter Betrachtung fällt aber auf, dass sich durch das Video keine narrativen oder dokumentarischen Lücken schließen lassen, da es der Erzählung nichts hinzufügt: Was es in Szene setzt (den ziemlich manierten Auftritt von Margaret und Elmer Modlin zwischen einigen Bildwerken), erscheint als exakte Fortsetzung des bisherigen Narrativs. Der zuvor vom Off-Kommentar gepflegte Gestus des Zeigens, der ein sich wiederholendes »Es ist so gewesen«³³² suggeriert, wird nun von Elmer Modlin übernommen, der die Kunstwerke seiner Frau vorführt, sie erklärt und interpretiert. Die Gemälde wiederum bilden Elmer und Nelson in den gleichen skurrilen Posen ab, die sie bereits für die Fotos und offenbar als Vorlage für die Gemälde eingenommen hatten. Oksmans Film ist insgesamt als geschlossener Zirkel selbstreferentieller und wiederkehrender Bezüge aufgebaut, indem die verschiedenen Medien Fotografie, Video, Gemälde und Film, sich immer wieder aufeinander beziehen, ohne dabei etwas Neues zu offenbaren.

Ein weiterer Film, der aus gefundenen Fotos eine fiktionale Erzählung entwickelt, dieses Verfahren aber schnell offenlegt, ist der Kurzfilm *A Company in Greece* (2015) von Eva Hegge. Die Kamera bewegt sich durch ein altes Büro und filmt ab, was dort an der Wand hängt: eine defekte Uhr und ein alter Kalender, vergilbte Plakate, Postkarten, Kinderzeichnungen sowie alte Fotos, auf denen sie eine längere Zeit verweilt. Aus dem Off erzählt dazu eine Frau in englischer Sprache und mit griechischem Akzent in

331 Die Szene erinnert auch an das Zitat: »Bilder lernen laufen und damit leben« von Jörn Glasenapp, der damit die fototheoretischen Tendenzen von Barthes, Metz und Kracauer, die den Film mit dem Leben und die Fotografie mit dem Tod assoziieren, zusammenfasst. (Vgl. Glasenapp, Jörn: »Der Tod, das Leben, die Moral«. In: *Medienreflexion im Film*, S. 138–139) Eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Film und Fotografie mit Bezug auf Tod und Leben wird im Kapitel 4 noch einmal ausführlich vorgenommen.

332 Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 87

erster Person die Geschichte einer deutschen Gastarbeiterin, die mit ihrem Mann und ihren Schwestern in den Sechziger Jahren nach Griechenland emigriert sei und dort eine kleine Firma aufgebaut habe. Zum Teil dienen die abgefilmten Fotos als Illustrationen dieses Berichts. Auf ihnen zu sehen ist beispielsweise ein Schiff, das in den Hafen von Athen einfährt, während aus dem Off die Frau von ihrer Ankunft in Griechenland berichtet. Weitere Fotos zeigen zwei Frauen und einen Mann bei Ausflügen und Urlauben, bei denen es sich laut Voiceover um die Schwester und den Schwager der Sprecherin handelt.

Im weiteren Verlauf, als die Frau aus dem Off immer mehr von der Armut in Deutschland und den unterentwickelten Regionen im Schwarzwald berichtet und ihre Bewunderung für griechische Autos und Wirtschaftsleistungen ausdrückt, wird klar, dass dies eine erfundene Geschichte sein muss. Hier wird jedoch das historische Wissen vorausgesetzt, das nötig ist, um zu erkennen, dass hier die stereotypen Zuschreibungen an zwei Länder vertauscht wurden. »Erst wenn die Plausibilität immer fragwürdiger erscheint, wird die dokumentarisierende Lektüre schließlich blockiert«³³³, schreibt Frank Kessler über eine Fake-Reportage, deren Inszenierung erst im Abspann mitgeteilt wird. Auch hier ist es, ähnlich wie in *A Company in Greece*,

das Weltwissen des Zuschauers, das ihn letztlich dazu bringt, einen anderen Lektüremodus anzuwenden: Das, was auf der Leinwand erscheint und was den textuellen Konventionen einer Reportage entspricht, steht im Widerspruch zu dem, was für den Zuschauer als Aussage über die afilmische Welt akzeptabel ist.³³⁴

Ein expliziter Hinweis auf den fiktiven Charakter des Films ist jedoch auch in Hegges Kurzfilm im Vor- oder Abspann nicht zu finden. Und so verrät schließlich erst ein Gespräch mit der Filmemacherin, dass sie selbst die Frau gesprochen und sich dazu mit Hilfe eines Online-Tutorials einen starken Akzent angeeignet hat.³³⁵ Was im Film ebenfalls nicht sichtbar wird, sondern einzig und allein durch einen kleinen Verweis im Abspann markiert

333 Kessler, »Fakt oder Fiktion?«, a. a. O., S. 73

334 Ebd.

335 Dieses Gespräch hat im Rahmen der Kurzfilmtage Oberhausen 2016 stattgefunden.

ist, ist die Tatsache, dass die im Film zu sehenden Fotos als Found Footage-Material online gefunden wurden und dass das Büro und die Gegenstände aus einem anderen Kunstprojekt stammen, das Hegge 2015 als Besucherin auf der Biennale in Venedig gefilmt hat, indem sie mit ihrer eigenen Kamera die in der Ausstellung aufgehängten Gegenstände in nahen Einstellungen und mit Schwenkbewegungen an den Wänden entlang abgefilmt hat.³³⁶

Auch wenn sowohl *A Story for the Modlins* als auch *A Company in Greece* die Markierung, ob sie als dokumentarischer oder fiktionaler Film zu betrachten sind, verweigern, unterscheiden sich die beiden Filme doch deutlich voneinander. Denn obwohl Oksman den spekulativen Charakter seiner Version immer wieder durchscheinen lässt, hält er sich mit weiteren Hinweisen zurück und überlässt es den Rezipient*innen, ob diese die Geschichte der Modlins nun als eine ›dokumentierte‹ oder eine ›fiktive‹ verstehen wollen. In Heggés Film dagegen wird durch die Erzählung, die den historischen Fakten widerspricht, schnell deutlich, dass es sich um eine Fiktion handeln muss. Wo Oksman den Authentizitätseffekt vorgefundener Fotos dafür nutzt, seine spekulative Erzählung mit suggestivem Anschauungsmaterial anzureichern, wirkt Heggés Film wie ein ironischer Kommentar auf genau solche Verwendungen von fotografischem Material in zeitgenössischen Dokumentar- und Essayfilmen.

3.3 Filmische Reflexionen über das Verhältnis von Realität und Fiktion

Den größten Unterschied zu den foto-affinen Filmemacher*innen der Sechziger bis Achtziger Jahre, zu denen Kluge und Marker, aber auch Varda und Farocki zählen, bildet die Tatsache, dass in den hier diskutierten Filmen mit fremdem Bildmaterial gearbeitet und nur wenige Fotos verwendet

³³⁶ Es handelt sich um eine Installation mit dem Titel *Why Look at Animals? AGRIMIKÁ* von der Künstlerin Maria Papadimitriou, die 2015 auf der Biennale in Venedig zu sehen war. Die Ausstellung zeigt ein griechisches Geschäft für Tierfell und Lederware, das sie für das Kunstprojekt nach Venedig transportiert hat. Es handelt sich nicht um eine Rekonstruktion, sondern um die gleichen Gegenstände und Objekte aus dem Geschäft in Volos in Griechenland. Vgl. O.A.: »Maria Papadimitriou. Agrimika – Why Look At Animals?, 2015«. In: [outset.org.uk](https://outset.org.uk/supported-projects/agrimika-why-look-at-animals-greek-pavilion-venice-2015/). Internet: <https://outset.org.uk/supported-projects/agrimika-why-look-at-animals-greek-pavilion-venice-2015/>. Verifiziert am 11.12.2020.

werden, die von den Filmschaffenden selbst aufgenommen worden sind. Hegge und Oksman gehen in ihren Filmen sogar so weit, dass sie sich nicht nur gefundenes Material aneignen, sondern auf Bilder und Dokumente rekurren, die bereits von anderen Künstler*innen verwendet worden sind. Dabei bedienen sie sich einer eher konservatorischen Form, die das Material sorgfältig sortiert, nach kuratorischen oder narrativen Prinzipien zusammenstellt, um es dann in neue Konstellationen überführt zu präsentieren. Während es in den entsprechenden Filmen noch um das Spiel und Ausloten der Grenzen zwischen realen oder erfundenen Geschichten geht, zeigt sich eine andere Tendenz, das Verhältnis von Realität und Fiktion zu reflektieren, indem aus dem Off dezidiert auf die gegenseitigen Bezugnahmen und Übertragungen verwiesen wird, wie sich im Folgenden am Beispiel der Filme *Kirik Beyaz Laleler* und *November* veranschaulichen lässt.

3.3.1 *Kirik Beyaz Laleler*

Wie oben skizziert wurde (siehe Abschnitt 2.2.3 in diesem Kapitel), imaginiert Aykan Safoğlu anhand von gefundenem fotografischem Material in *Kirik Beyaz Laleler* eine fiktive Unterhaltung mit dem Autor James Baldwin. Das Verfahren erinnert an den, mit Bezug auf die Filme von Henri-François Imbert und Miranda Pennell, definierten Modus der Kommunikation, der sich in der dialogischen, die Zuschauer*innen adressierenden Haltung zeigt, die von Niney mit der Formel »Du siehst, ich zeige Dir das ...« beschrieben wird.³³⁷ In Safoğlus Essayfilm ist es jedoch in erster Linie nicht der/die Zuschauer*in, die adressiert wird, sondern der Schriftsteller James Baldwin. Diese Adressierung entsteht dadurch, dass Safoğlu die Fotos kommentiert und Baldwin in diesem Kommentar direkt anspricht, ihn wie einen alten Bekannten adressiert, was ein intimes Wissen über Baldwins Aufenthalt in der Türkei suggeriert. »Immediately you felt warmth for these otherwise distant people«³³⁸, behauptet er beispielsweise als ein Foto zu sehen ist, auf dem Baldwin in einer innigen Umarmung mit einer Frau und einem Mann von hinten zu sehen ist. Etwas später spekuliert der Filmemacher: »Maybe you were dreaming of an order that can hold everyone together regardless of

337 Niney, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 110

338 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 00.49 (Engl. Untertitel)

race.«³³⁹ Häufig stellt er auch Fragen, etwa beim Betrachten eines Fotos, das Baldwin in einem ausgelassenen Moment mit Freunden zeigt. Während Safoğlu langsam mit einer Lupe an dem Foto entlang fährt, fragt er »Have you ever sung together? Honestly, on those ecstatic nights, which songs were you dancing to and which ones did you mock?«³⁴⁰

Mit Fragen wie »Have you ever met my father [...] met my mom who used to have her breaks on the pier, while he was working at the tax office?«³⁴¹ und der Vorstellung, dass sich Baldwin und der Vater zur gleichen Zeit am gleichen Ort hätten begegnen können, verbindet er Baldwins Leben mit dem seiner Eltern. Bei der Verknüpfung dieser unterschiedlichen autobiografischen und biografischen Details bezieht sich Safoğlu, in Anlehnung an die afroamerikanische Schriftstellerin Audre Lorde, auch auf den Begriff Mythobiografie.³⁴² Lorde entwickelte 1982 in ihrem Roman *Zami*, den sie als Mythobiografie bezeichnet, eine Form der »Verknüpfung von Elementen aus der Historie, aus Mythen und der eigenen Biografie.«³⁴³

An mehreren Stellen wird diese fiktionalisierende Form der Verbindung in politischen und kulturellen Kontexten zugespitzt. So dichtet Safoğlu den türkischen Kinderstars, denen er in der ersten Hälfte des Films viel Raum eingeräumt hat, Rollen in einem Theaterstück an, das Baldwin damals in Istanbul mit türkischen Schauspieler*innen entwickelte, wie einige Fotos bezeugen. Thema des Stücks mit dem Titel *Fortune and Men's Eyes*, das 1967 von dem kanadischen Dramatiker John Herbert geschrieben wurde, waren die Erfahrungen homosexueller Männer im Gefängnis und der damit einhergehende sexuelle Missbrauch. Trotz der Thematik, die sich Safoğlu zufolge nicht leicht in den türkischen Kontext einbetten lässt, wurde das Stück 1969 in Istanbul aufgeführt.³⁴⁴ Der Regisseur spitzt diese Überlegungen zu, indem er die Bilder der Kinderstars und ein Kinderfoto von sich

339 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 07.53 (Engl. Untertitel)

340 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 09.05 (Engl. Untertitel)

341 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 09.05 (Engl. Untertitel)

342 Vgl. Safoğlu/Heidenreich, »Eine Form migriert«, a. a. O., S. 11

343 Vgl. Lorde, Audre: *Zami. Eine Mythobiografie*. Orlanda Frauenverlag, Berlin 1982. Anmerkung: Das Zitat wurde dem Klappentext entnommen. Leider lies sich in ersten Recherchen keine spezifischere Definition dieses Konzepts finden, als die oben genannte.

344 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Baldwins Theaterinszenierung in Istanbul findet sich bei Melinda Plastos und Eve Allegra Raimon in ihrem Aufsatz: »Brutality and Brotherhood: James Baldwin and Prison Sexuality«. In: *African American Review*, Volume 46, Number 4, 2013, S. 687–699

selbst neben einem Foto von Baldwin platziert: »I, for one, would like to play Rocky«³⁴⁵, heißt es aus dem Off.

Offenkundig ironisch hält Safoğlu gegen Ende des Films seine »Fiktionsbescheinigung« vor die Kamera: ein in der Bundesrepublik ausgestelltes Dokument für Migrant*innen, das er bei seiner Ankunft erhalten habe. Er formuliert dazu aus dem Off die Vermutung, dass Baldwin eine solche Fiktionsbescheinigung einer permanenten Aufenthaltsgenehmigung sicherlich vorgezogen hätte. Diese hätte ihn nicht an einen spezifischen Ort gebunden. Treffend vergleicht Nanna Heidenreich in einem Gespräch über den Film, den Einsatz dieser Bescheinigung mit Safoğlus filmischer Verfahrensweise:

Es ist natürlich ein vieldeutiger Kommentar: Es ist was ganz Materielles, Reelles. Und es ist zugleich fiktiv. Wie eben [die; CP] Verfahrensweise: aus diesem Material, den Fotos, eine fiktive Geschichte zu entwickeln, Baldwins Geschichte mit [der; CP] Familiengeschichte zu verwickeln. Eine spekulative Geschichte, die so hätte passieren können.³⁴⁶

3.3.2 *November*

Ein eher analytischer Zugang zum Material bestimmt Hito Steyerls Film *November*. Allerdings nicht, indem reale Dokumente in eine fiktionale Erzählung eingebunden werden, sondern indem die Filmemacherin Fiktionen sichtbar macht, die zu Realität geworden sind. Sie selbst sagt in einem Interview dazu:

Zum anderen geht es in *November* auch konkret darum, wie sich im Falle der Geschichte Andrea Wolfs Fiktion und Realität an einigen Stellen berühren und sich wechselseitig durchdringen. Fiktionen realisieren sich ebenso, wie die Realität fiktionalisiert wird. Keineswegs aber geht es darum zu behaupten, dass Fiktion und Realität dasselbe sind oder gar nahtlos ineinander übergehen. An der Stelle des Übergangs entstehen Übersetzungsprobleme, Komplikationen, Brüche.³⁴⁷

³⁴⁵ *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 15.42

³⁴⁶ Safoğlu/Heidenreich, »Eine Form migriert«, a. a. O., S. 122

³⁴⁷ Steyerl, Hito: *Das brennende Rumoren. Diagonale 2005. Interview mit Hito Steyerl von Olaf Möller*. In: Yumpu, o.A. Internet: <https://www.yumpu.com/de/document/view/>

Diese »Brüche und Komplikationen« macht Steyerl zum Thema ihres Films, indem sie die Zusammenhänge realer und fiktionaler Szenarien mit unterschiedlichen Methoden aufzeigt. In *Freeze Frames* und in einzelnen Szenen und kurzen Filmausschnitten führt sie vor (siehe Abschnitt 2.4.2 in diesem Kapitel), wie die Posen aus kommerziellen Martial-Arts-Filmen von der Protagonistin zunächst in dem mit Steyerl gedrehten Super-8-Film nachgeahmt (Abb. 11) und später von Wolf auch als reale PKK-Kämpferin eingenommen werden.

Am Ende des Films thematisiert Steyerl die Verfransungen fiktiver und realer Auftritte explizit aus dem Off, während noch einmal stumme Szenen aus dem Super-8-Film zu sehen sind, in denen die Protagonistin auf einem Motorrad und mit wehendem Haar im Sonnenuntergang verschwindet:

In 1983 we made a feminist martial-arts film and Andrea Wolf was its glamorous star. Then, this amateur fiction film suddenly turned into a document. Now, some of these documents have turned back into a fiction. And this fiction tells us only one truth. The truth is that only in fiction Andrea disappeared into the sunset. The truth is that only in fiction I have died for my ideas. Only in fiction have the women become stronger than men. Only in fiction were German weapons not used against the Kurdish population. Not even in fiction are the heroes innocent. And only in fiction does the good ultimately prevail.³⁴⁸

Doch nicht nur die Protagonistin Andrea Wolf, auch die Filmemacherin Steyerl verwandelt sich in einer bereits in Kapitel 1 (Abschnitt 1.3) erwähnten Szene in eine fiktionale Figur: Gegen Ende des Films wird ein Ausschnitt aus einem Fernsehbericht über eine Demonstration gegen den Irak-Krieg 2003 gezeigt, in dem Steyerl mit einer Fackel in der Hand und traurigem Blick in die Kamera als Demonstrantin zu sehen ist. Sie, die eigentlich als Kamerafrau mit einem Fernseh-Team auf die Demonstration gekommen ist, wurde vom Regisseur um diese Pose gebeten. Obwohl sie in ihrem eigenen Film keine affirmative Haltung gegenüber der PKK einnimmt, sondern diese eher distanziert betrachtet, erscheint sie in den gestellten Bildern der Fernsehreportage selbst als eine pro-kurdische Akti-

16746011/009-november-regie-hito-steyerl-2005-diagonale. Verifiziert am 08.10.2020.

348 *November*, Minute 21.12



Abbildung 11: *November*



Abbildung 12: *November*

vistin. Steyerl setzt dabei keine ›echten‹ an die Stelle der ›falschen‹ Bilder, sondern zeigt auf, wie sich durch medial gestützte und inszenierte Nachahmung sowie Ikonisierung und Propaganda ein Transfer zwischen Bild und Wirklichkeit vollziehen kann.

3.4 Film = Fiktion / Fotografie = Dokumentation?

An die soeben skizzierten Analysen, in denen das Verhältnis von Realität und Fiktion filmisch ausgelotet wird, schließen sich weitere film- und fototheoretische Fragen an, die den fiktionalen oder dokumentarischen Status der technischen Bilder adressieren. Diesen möchte ich zum Abschluss des Kapitels in Ansätzen nachgehen und damit einige Positionen relativieren. »Nur in Ansätzen« geschieht dies vor allem deshalb, weil die Diskussionen um die Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm sowie die Frage, inwieweit fotografische Bilder selbst fiktionalen Status haben können, indem sie etwa inszeniert, gestellt oder manipuliert werden, jeweils so umfassend geführt worden sind, dass sie hier nur in einigen für meine Fragestellungen relevanten Aspekten angedeutet werden können.³⁴⁹

Vielfach sind in medien- und bildtheoretischen Diskussionen den Medien, dem Film und der Fotografie unterschiedliche Rollen zugewiesen worden: »Das Kino evoziert vor allem Fiktion, das *Foto* ist hauptsächlich auf *Dokumentation* ausgerichtet«³⁵⁰, behauptet beispielsweise Metz in seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der beiden Bildmedien. Und auch Barthes hält mit Blick auf das von ihm so genannte »Noema« der Fotografie fest, dass der Status eines unmittelbaren Bezugs zur Wirklichkeit der Fotografie vorbehalten bleibe: »Der Anteil, den das ›Es ist so gewesen‹ am Film hat, verläuft über das Medium der Photographie: Der Film mißbraucht das

349 Siehe u. a. Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990; Kessler, »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, a. a. O.; Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Nodus Publikationen, Münster 2000; Tröhler, Margrit: »Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 13, Nr. 2, Marburg 2004, S. 149–169; Mundhenke, Florian: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Springer, Wiesbaden 2017

350 Metz, »Foto, Fetisch«, a. a. O., S. 216

Noema der Photographie. In Wirklichkeit *ist es nicht so gewesen*, sondern die Wirklichkeit ist vollständig umgearbeitet, manipuliert worden«³⁵¹. Der Film könne nur einen »Anschein« erzeugen: »Das *hat den Anschein*, als wäre es so gewesen.«³⁵² Infolge der Montage und der suggestiven Anordnung der einzelnen Bilder sei der Film im Wesentlichen konstruiert und nutze die Fotografie »zugunsten einer Illusion«³⁵³. Was passiert aber mit dieser klaren Unterscheidung ›Film als Fiktion‹ und ›Fotografie als Dokumentation‹, wenn die Fotografie im Film eingesetzt wird und die Medien in eine hybride Konstellation zueinander treten?

In Filmen wie *Mein Leben Teil 2*, *El tiempo suspendido*, *No pasarán*, *album souvenir* oder auch *The Host* werden Fotos als Dokumente, Zeugnisse oder Beweise in Szene gesetzt. Sie weisen dem Foto damit also eine ganz ähnliche, auf Dokumentation gerichtete Rolle zu, wie dies in der genannten theoretischen Diskussion geschieht. Sie tun dies ironischerweise jedoch als Filme und mit filmischen Mitteln. In manchen Filmen wie *Porträt einer Bewährung*, *A Story for the Modlins*, *Kirik Beyaz Laleler* und *A Company in Greece* wird, wie die Analysen gezeigt haben, genau die von Metz und Barthes behauptete Gegensätzlichkeit von *Fiktion* und *Dokumentation* beziehungsweise *Film* und *Fotografie* sogar suggestiv und reflexiv eingesetzt, indem die gefundenen Fotos als quasi-dokumentarische Zeugnisse präsentiert werden, um eine vor allem sprachlich durch den Off-Kommentar entwickelte fiktionale Erzählung zu beglaubigen. Gleichzeitig wird mit diesem Effekt gespielt, und den Zuschauer*innen zugetraut, mit den unterschiedlichen Lektüremodi umgehen zu können.

Ein zentraler Grund, der Fotografie so emphatisch einen dokumentarischen Charakter zuzuschreiben, ist deren Indexikalität. Dieser indexikalische Charakter der Fotografie wurde in den Siebziger Jahren, mit Bezug auf die Zeichentheorie von Charles S. Peirce, von Rosalind Krauss wie folgt definiert: »Jede Fotografie ist das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird. Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, d.h. einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand

351 Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, a. a. O., S. 129

352 Ebd.

353 Ebd.

hat.«³⁵⁴ Philippe Dubois bezieht den Begriff dann in den Achtziger Jahren auch explizit auf das von Barthes als Noema der Fotografie, das ›Es ist so gewesen‹, und bezieht sich dabei, wie Krauss, auch auf die technische Dimension des fotografischen Verfahrens: In »der Ablagerung, der Spur des materialisierten Lichtes«³⁵⁵ bildet die Fotografie einen ›Abdruck‹ der Wirklichkeit. Wie Dubois weiter zeigt, handelt es sich bei diesem »Prinzip der Spur« jedoch nur um eine Facette des fotografischen Mediums, denn »vor und nach diesem Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst *kulturelle*, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten«³⁵⁶.

Die indexikalische Qualität geht Barthes zufolge, wie oben bereits zitiert, im Film verloren, da dieser das Noema der Fotografie für die Erzeugung einer Illusion *missbraucht*. Und auch Metz meint, Film habe zwar eine indexikalische Qualität, diese würde aber »mit (klanglichen) Zusätzen so ergänzt«, dass die Indexikalität »zwar erhalten bleibt, aber weniger spürbar«³⁵⁷ sei.

Mit dem Filmtheoretiker André Bazin lässt sich jedoch für eine stärkere Anerkennung des indexikalischen Werts filmischer Aufnahmen argumentieren, da sich Filme – und auch solche mit starker Illusionswirkung – immer auf eine afilmische Welt beziehen und damit auf etwas verweisen, was sich einmal vor der Kamera befunden haben muss, um überhaupt im filmischen Bild festgehalten werden zu können (auch für diese Regel gibt es freilich Ausnahmen, wie etwa animierte oder computergenerierte Bilder). So konstatiert André Bazin (zunächst mit Bezug auf die Fotografie): »Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird.«³⁵⁸ Der Film partizipiert Bazin zufolge an dieser ontologischen Qualität:

In dieser Perspektive erscheint der Film wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. Der Film hält den Gegenstand

354 Krauss, Rosalind: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresden 2000, S. 257

355 Dubois, *Der fotografische Akt*, a. a. O., S. 54

356 Ebd.

357 Metz, »Foto, Fetisch«, a. a. O., S. 217

358 Bazin, André: »Ontologie des Photographischen Bildes«. In: *Was ist Film?* Alexander, Berlin 2004, S. 33–42

nicht mehr nur in einem Augenblick fest, wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten aus einer fernen Zeit [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.³⁵⁹

Wie eine solche »Mumie der Veränderung« erscheint auch die Videoaufnahme der Modlins, die in der bereits erwähnten Szene in Sergio Oksmans *A Story for the Modlins* gegen Ende des Films gezeigt wird. Die Erscheinung von Elmer und Margaret Modlin, die zuvor nur auf fotografischen Aufnahmen zu sehen waren, in plötzlich bewegten Bildern löst die Figuren aus der bisherigen Starre ihrer fotografischen Posen und lässt sie mit einem Mal sehr viel realer erscheinen als zuvor. Erst das Video scheint endgültig zu bezeugen: Es gab sie also, die Modlins! So haben sie ausgesehen, gesprochen und sich bewegt!

Der letzte Zweifel an der Existenz dieser Familie und ihrer mit Kunstwerken vollgestellten Wohnung scheint plötzlich ausgeräumt. Oder, wie man mit Barthes formulieren kann, es überfällt die »Überraschung des Bewusstseins: die Überraschung (der tiefe Gedanke) des ›Es ist sicher, das ist so gewesen«³⁶⁰ – wobei, was Barthes als Noema der Fotografie bestimmt, hier nur durch ein bewegtes Bild und nur *durch* seine Bewegung ausgelöst wird.

So, wie das filmische Bewegtbild also nicht einfach der Fiktion zugeordnet werden kann, muss umgekehrt auch darauf verwiesen werden, dass selbst dokumentarische Fotos fiktional gelesen werden können und mitunter auch dazu herausfordern. Das meint nicht nur, dass, wie die Analysen der Filme *Porträt einer Bewährung*, *A Story for the Modlins* und *A Company in Greece* gezeigt haben, Fotos in eine fiktionale Handlung einbezogen werden können. Vielmehr wird gerade an jenen Filmen, die Fotos als Zeugnisse inszenieren, deutlich, dass der starre Moment des ›Es ist so gewesen« im filmischen Dispositiv von Inszenierung, Montage und Narration eine Dauer bekommt, die – wie auch jede außerfilmische Betrachtung und Lektüre – die indexikalische Spur überschreitet. Denn die Momenthaftigkeit des fotografischen Abdrucks legt nicht nur eine dokumentarische, zeugnishaftige Qualität des Fotos nahe, sondern bildet, wie Jens Schröter formuliert,

359 Ebd., S. 39

360 Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, a. a. O., S. 129

auch einen »Mangel an genuiner temporaler Ausdehnung«³⁶¹, der bei der Betrachtung kompensiert werden will.³⁶² Dazu gibt es, wie Schröter darstellt, jenseits des textlichen Kommentars unterschiedliche Möglichkeiten, wie etwa serielle oder installative Anordnungen. Dabei eröffnen aber gerade die Lücken, die bei einer solchen Anordnung entstehen müssen, die Möglichkeit zur fiktionalen Lektüre: »Genau dieses Offenlassen markiert einen Einstieg in die fiktionale Lektüre des Fotos als nur partiell determiniert. Wir versuchen interpretierend eine Diegese um das Bild herum zu entwerfen, die uns eine hinreichend konsistente Erklärung gibt.«³⁶³

Dies lässt sich auf Fotofilme oder Filme, die mit Fotos arbeiten, übertragen, die ja ebenfalls den »Mangel an temporaler Ausdehnung« im fotografischen Bild kompensieren, ihm eine Dauer verleihen und das stillstehende Bild durch andere Aufnahmen erweitern und in eine von Fragen und Lücken durchsetzte Geschichte einbetten.

Das folgende Kapitel wird sich unter anderem auf die in vielen Filmen wiederkehrenden Hände konzentrieren: Hände, die das Material vor die Kamera legen, es drehen und wenden, es wegschieben und abräumen – und so unmittelbar auf die Möglichkeit verweisen, dass die Bilddokumente wie Spielkarten jederzeit neu gemischt werden können, und dass die Geschichten, die mit Hilfe des Materials erzählt werden, flexibel und variabel sind.

361 Schröter, Jens: »Fotografie und Fiktionalität«. In: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Transcript, Bielefeld 2010, S. 143–158, hier S. 156

362 Vgl. Ebd.

363 Ebd., S. 154

Kapitel 3

Mise en Scène. Anordnung, Positionierung und Inszenierung des fotografischen Materials

1 Formen der Anordnung

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Mise en Scène und damit der Frage, wie das fotografische Material im Film angeordnet, akzentuiert und kontemplativ in Szene gesetzt wird. Die Fotos werden in den hier diskutierten Filmen nach unterschiedlichen, aber jeweils klar benennbaren Prinzipien vor der Kamera positioniert: Sie werden von oben abgefilmt, hängen an Wänden oder werden unter Zuhilfenahme der Hände präsentiert. Mal füllen sie das Bild komplett aus, mal werden sie auf variierenden Hinter- und Untergründen aufgelegt oder mit anderen Fotos und Objekten collagiert. In der Zusammenwirkung mit diversen Verfahren der Montage und der jeweiligen Einstellungsdauer ergibt sich eine bestimmte Anordnung der Präsentation und der Betrachtung, die im Folgenden genauer definiert und analysiert werden sollen. Im Fokus stehen die Inszenierung der Fotos als Objekte, die Montage und Collage stillgestellter Bilder sowie die Verortung des fotografischen Materials innerhalb filmischer Bewegtbilder. Außerdem wird das Verhältnis zwischen Bild und Ton analysiert und die verschiedenen auditiven Ebenen wie Voiceover, Geräusche und Musik werden in Beziehung zu den fotografischen Materialien gesetzt. Zum Schluss des Kapitels sollen die Verfahren der Inszenierung mit der Form des Albums verglichen und so versucht werden, eine Analogie zwischen Fotofilm und Fotoalbum herzustellen.

1.1 Hände und Dinge: Fotografien als Objekte

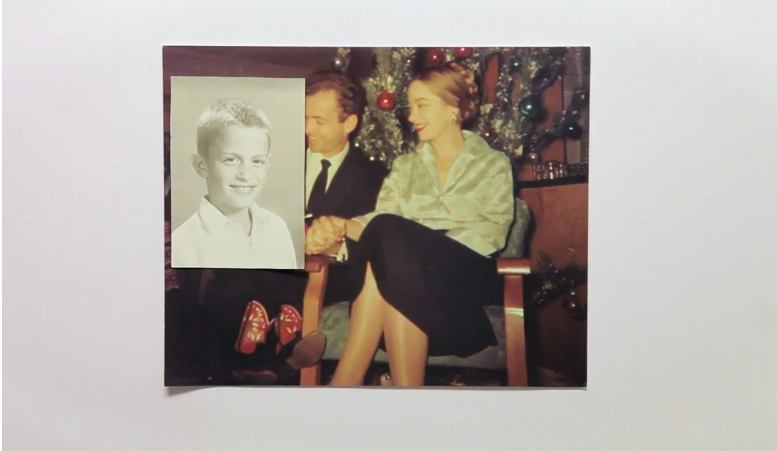
In Sergio Oksmans *A Story for the Modlins* werden die Fotos zunächst auf einem weißen Hintergrund platziert. Eines nach dem anderen werden sie übereinandergelegt, und parallel dazu aus dem Off in chronologischer Ab-

folge biografische Details zu den Personen Elmer und Margaret Modlin erzählt. Ein Schnappschuss zeigt die beiden, vermutlich zu Weihnachten – im Hintergrund steht ein Christbaum – mit ihrem Sohn Nelson, der auf dem Schoß seines Vaters sitzt. Der Fokus der Erzählung wechselt. Weg von den Eltern und nun auf den Sohn gerichtet, führt sie im weiteren Verlauf in dessen (spekulative) Lebensgeschichte ein, indem nach und nach einzelne Fotos übereinander über das Foto von Nelson, auf dem Schoß seines Vaters, gelegt werden (Abb. 13).

Nach dem biografischen Überblick wird dann das, wie der Off-Kommentator behauptet, letzte Familienporträt der Modlins in Amerika gezeigt und dann mit einer Geste, die an das Abräumen von Spielkarten erinnert, aus dem Bild genommen. Der Bildschirm bleibt eine Weile weiß und aus dem Off heißt es: »Elmer and Margaret run away with their son to a distant land where no one knows them and were they don't speak the language.«³⁶⁴ Dann wird ein schwarzes Tuch wie ein Vorhang vor der Kamera von unten nach oben gezogen und mit den Händen glatt gestrichen. Vor diesem schwarzen Hintergrund wird eine Kassette in einen Recorder gelegt und es ertönt eine melancholische Musik, während das Bild nun eine Weile schwarz bleibt. Der Wechsel von einem hellen (weißen) zu einem dunklen (schwarzen) Hintergrund etabliert eine Metapher für die folgenden Jahre, in denen die Modlins in Madrid in mysteriöser Abschottung und in ›Dunkelheit‹ im Sinne von Unsichtbarkeit lebten. Auch gegen Ende des Films bleibt die Leinwand wieder schwarz, während der Erzähler davon berichtet, wie alle Mitglieder der Familie kurz hintereinander an Herzinfarkten sterben. Einen buchstäblichen Lichtblick gibt es erst, als Aufnahmen von der Wohnung zu sehen sind und der Erzähler aus dem Off sagt: »When I enter the apartment where they shut themselves away for thirty years, I open all of the windows and let the light illuminate the bare walls.«³⁶⁵ Die zum Großteil leeren Wände werden nun in einer zweiminütigen Filmaufnahme gezeigt: Löcher und Abdrücke von Rahmen geben Hinweise auf die Fotos und Bilder, die dort einmal hingen. Die Aufnahmen sind stumm, der Kalender ist bei 1998 stehengeblieben, und die letzte Einstellung zeigt eine von Margaret Modlin angefertigte Skulptur, die die Köpfe des Ehepaars abbildet und als Urne für die beiden entworfen wurde. Die Aufnahme lässt

364 *A Story for the Modlins*, Minute 07,58

365 *A Story for the Modlins*, Minute 22,50

Abbildung 13: *A Story for the Modlins*

die Skulptur im Spiegelbild einer Schranktür, auf dem Boden stehend, vergessen und umringt von Staub, erkennen.

Durch den Eintritt des Kameramanns in die Wohnung der Modlins wird die Inszenierung dramaturgisch zugespitzt. Die reale Existenz der auf den Fotos abgebildeten Familie, soll ein weiteres und letztes Mal bestätigt werden. Ein Beispiel ist die eben genannte Urne, die zunächst als Skulptur auf den Fotos zu sehen war, kurz darauf dann in der kurzen Videosequenz von Elmer vorgeführt und beschrieben wurde, und zum Schluss in den Filmaufnahmen der Wohnung wieder auftaucht. Aber auch über dieses Objekt hinaus manifestiert sich in der gesamten Begehung der Wohnung, deren Wände, Fenster und Böden zuvor im Hintergrund der Fotos zu sehen waren, ein bestätigender Blick, der der bislang erzählten Geschichte Authentizität verleiht. Gleichzeitig irritiert dieser Einblick in die Wohnung und lässt die Frage offen, wie der Erzähler, der das Material auf der Straße gefunden haben will, plötzlich Zugang zu den Räumen erhalten haben könnte.

Auch in dem Film *Kirik Beyaz Laleler* von Aykan Savaşlı wird der Objektcharakter der Fotos immer wieder betont, indem die Aufnahmen, die größtenteils einem Buch entnommen sind, aus ihm herausgerissen, ausgeschnitten oder abfotografiert werden, um dann nacheinander sichtbar vor der Kamera aufgelegt zu werden. Wie Oksman stellt Savaşlı neben Fotos

noch weitere Bezüge zu anderen Objekten her, die vor der Kamera platziert werden: Postkarten, Briefe, Blumen, Dollarscheine oder ein Raki-Glas.

Zu Beginn des Films wird nur dessen Titel eingeblendet, während die Farbe des Hintergrundes zwischen unterschiedlichen, erdfarbenen Tönen wechselt, fast als würde die endgültige Farbwahl noch nicht feststehen und erst im letzten Moment vor Beginn der Erzählung entschieden werden. Schließlich bleibt es bei einem neutralen Beige, das den gesamten Film hindurch den Fotos als Hintergrund dient. Vor diesem Hintergrund werden die Materialien nun nach und nach platziert, abgefilmt, und *A Story for the Modlins* ähnelnd, durch die Handhabung vor laufender Kamera miteinander in Beziehung gesetzt. Auch Safoğlu legt Fotos übereinander, um auf diese Weise chronologische Abläufe darzustellen. So zeigt er anhand von Passfotos, wie sich mit den Jahren die Haarfarbe der Mutter verändert, oder er schildert Istanbul als eine, seit den Sechziger Jahren schneller wachsende Verkehrsstadt, indem er historische Foto-Postkarten, die eine befahrene Straße am Bosphorus zeigen, übereinanderlegt. An einigen Stellen zeigt der Filmemacher den Prozess des Stapelns und Aufeinanderlegens noch einmal selbstreflexiv, indem er mit einer zweiten Kamera durch das Objektiv der Kamera hindurch filmt, um so den Arbeitsprozess der Hände sichtbar zu machen und eine ›Subjektive‹ zu etablieren.

Die Hände, die die Fotos als gefundene, gesammelte oder auserwählte Objekte halten, sind in den hier diskutierten Filmen ein wiederkehrendes Motiv und werden unterschiedlich in Szene gesetzt. Losgelöst vom restlichen Körper und allein mit dem Material vor der Kamera, fungieren sie wie ein eigenes »Kommunikationsorgan«³⁶⁶, dessen Funktion darin besteht, das stumme fotografische Material durch eine ordnende, abräumende oder gestische Sprache zu aktivieren. Zwischen der Sprache der Hände und der Stimme aus dem Off kann sich hierbei ein Spannungsverhältnis entwickeln, wie es Volker Pantenburg in seiner Auseinandersetzung mit Filmemachern wie Harun Farocki, Jean-Luc Godard und Robert Bresson formuliert, die ebenfalls häufig Hände in den Mittelpunkt ihrer Aufnahmen stellten:

Die Diskrepanz beider Ausdrucksweisen ermöglicht vielfache Brüche und wechselseitige Kommentierungen. Dahinter steht die Idee einer Poetik, die sich gegen die im Film üblichen Redundanzen stellt, Ton und

366 Pantenburg, *Film als Theorie*, a. a. O., S. 245

Bild lediglich als Verdopplung zu begreifen und stattdessen auf die Gegenläufigkeiten und Reibungen zu setzen.³⁶⁷

Inwieweit die Hände solche »Gegenläufigkeiten und Reibungen« auch in den zeitgenössischen Found Foto-Filmen erzeugen, soll im Folgenden anhand ausgewählter Filmsequenzen erläutert werden.

Neben den Händen der Filmemacher*innen sind häufig auch die Hände derjenigen zu sehen, die durch die Begegnung mit dem fotografischen Material auch mit ihrer Vergangenheit konfrontiert werden. So etwa in *El tiempo suspendido*, wenn zwischen die Totalen mit den Aufnahmen der Großmutter und ihrer Enkelin, die gemeinsam Alben, Ordner und Kisten mit Fotos, Zeitungsartikeln und Collagen durchsehen, immer wieder Großaufnahmen der Hände von Laura Bonaparte geschnitten werden; Hände einer alten Frau, die zittrig einzelne Bilder halten und auf die ein oder andere abgebildete Person zeigen und dabei nicht nur ihr Alter vergegenwärtigen, sondern auch eine letzte Verbindung mit den Fotos, in denen Momente ihrer eigene Familiengeschichte bezeugt werden. In solchen Einstellungen werden die Filmemacherin und ihre Großmutter als klar identifizierbare Protagonistinnen in Szene gesetzt. Die Inszenierung einer gemeinsamen Betrachtung von Materialien entspricht einer eher konventionellen Form der Erschließung, der man in Dokumentarfilmen häufig begegnet – so auch der von außen aufgezeichnete gemeinsame Blick in die Alben, die frontalen Intervieweinstellungen, ebenso wie die dokumentarischen Aufnahmen, die Bonaparte bei ihren Alltagsverrichtungen im Heim begleiten.

Charakteristisch für die gegenwärtigen Found Foto-Filme ist es aber vielfach, Material und Hände in Erscheinung treten zu lassen, ohne eine dazugehörige Person ins Bild zu setzen. Erst dann kann sich die von Pantenburg beschriebene Diskrepanz zwischen den Aktivitäten der Hand und den Setzungen des Kommentars entwickeln, die man auch in einigen Szenen in *Kirik Beyaz Laleler* oder *A Story for the Modlins* entdecken kann. In beiden Filmen bestimmen die Hände nicht nur die Reihenfolge und Anordnung des Materials vor der Kamera, sondern greifen teilweise deutlicher in die Präsentation ein und wandeln sich also vom Instrument zum Akteur, indem sie das Material oder diverse Bildausschnitte durch Abde-

³⁶⁷ Ebd., S. 241

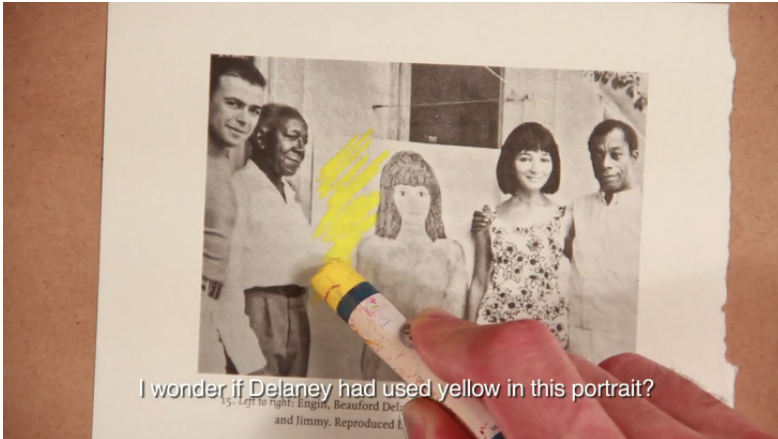
ckungen oder Bemalungen verändern. Manchmal entsteht eine Diskrepanz zwischen dem Gesagten und Gezeigten, manchmal ergänzen oder stärken sich die beiden Ebenen auch gegenseitig.

So zeigt Safoğlu in *Kirik Beyaz Laleler* beispielsweise ein Foto von Baldwin, der auf der Seite unter weißen Laken liegend von hinten zu sehen ist. Das Bild wird durch einen Filter in wechselnde Farben getaucht, während Safoğlu aus dem Off ein englisches Lied singt und kurz darauf ein Stück weißes Papier wie eine Decke über den Schriftsteller legt.

In einer anderen Szene wird ein Foto vor die Kamera gelegt, auf dem Baldwin neben einem Gemälde des mit ihm befreundeten Malers Delaney steht: Es ist das Porträt ihrer gemeinsamen Freundin, der Schauspielerin Gülriz Sururi, die auf dem Foto neben Baldwin steht. Das Foto ist schwarzweiß, und während Safoğlu sich vorstellt, mit welchen Farben Delaney wohl gezeichnet habe, beginnen seine Hände, unter dem Blick der Kamera, das Foto mit einem gelben Stift zu übermalen (Abb. 14). Mit diesem Eingriff startet ein allgemeiner Diskurs über Farben und eine spezifische Reflexion über Hautfarben, die den ganzen Film durchzieht. Der Filmemacher thematisiert im Zuge der Übermalung nicht nur die Flucht Baldwins vor dem amerikanischen Rassismus in die Türkei, sondern zeichnet auch diverse Auseinandersetzungen innerhalb der Türkei nach, die sich auf Haut- und Haarfarben beziehen. Safoğlu zeigt Porträts von blonden türkischen Kinderstars, demonstriert den Trend zur Blondierung anhand einer Reihe von Passfotos seiner Mutter, die, wie zuvor erwähnt, nach dem ersten Foto im Verlauf der Sechziger und Siebziger Jahre immer blonder wird, und spricht dann über die verwirrenden Tendenzen in den Achtziger Jahren, wieder dunkler werden zu wollen: »My sister's getting darker as La Toya gets whiter was preoccupying my mind.«³⁶⁸

Das Auf- und Umlegen, das Zurechtrücken sowie das direkte Eingreifen in das Material macht auch den variablen und manipulativen Gehalt der historischen Erzählung deutlich, indem durch die entsprechenden Arrangements auf verschiedene mögliche Konstellationen und Variationen des Erzählens und der Montage verwiesen wird. Dies wird gegen Ende noch zugespitzt, wenn der Filmemacher anhand einer Collage aus Pappfiguren einen Traum re-inszeniert: Die ausgeschnittenen Pappfiguren treten in einer *Mise en Scène* vor der Kamera auf, Safoğlu bewegt sie mit

368 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 13.02 (Engl. Untertitel)

Abbildung 14: *Kirik Beyaz Laleler*

seinen Händen. Fast alle bis zu diesem Zeitpunkt erwähnten Personen des Films haben in absurden, traumartigen Konstellationen in dieser Szene noch einmal einen Auftritt.³⁶⁹ Unter ihnen Marlon Brando, die Popikone Ajda Pekkan, Safoğlu Mutter und die weinenden Kinderstars. Diese Szene suggeriert einen besonderen Effekt, den das Material auf den Filmemacher zu haben scheint, der im Verlauf des Films behauptet, sich noch im Schlaf damit beschäftigt zu haben. Andererseits relativiert die Episode aber auch die Konstruktion des gesamten Films: Die bisher entworfenen Verbindungen und Konstellationen werden ein weiteres Mal verworfen und spielerisch durch andere ersetzt.

In vergleichbarer Weise greifen Hände auch in *A Story for the Modlins* an verschiedenen Stellen in den Film und (buchstäblich) in dessen Bilder ein. Ein Beispiel dafür ist die tatsächlich »übergriffig« wirkende Geste, mit der in der Sequenz, in der die Off-Stimme gerade über Margaret Modlin als eine obsessive Künstlerin spricht, sich eine Hand über das Gesicht der konzentriert in die Kamera blickenden Frau legt und dann das Foto aus dem Bild gezogen wird (Abb. 15). Diese und vergleichbare Bewegungen des Ab-

369 Ajda Pekkan empfängt für Marlon Brando den Oskar. Die Oskars sind jedoch plötzlich Eurovision. Pekkan adoptiert die weinenden Kinderstars, sie selbst weint und aus ihren Augen treten Tulpen. Safoğlu Vater zeigt Baldwin, was es mit dem Rosenkranz auf sich hat. Etc.



Abbildung 15: *A Story for the Modlins*

deckens, Abräumens und (erneuten) Anordnens behandeln den fotografischen Fund als Ensemble von Bausteinen und den Film als eine Art Puzzle, da die Handhabung des Materials von einem suchenden Herumprobieren bestimmt wird. In *A Story for the Modlins* steht diese Handhabung im Widerspruch zu dem Off-Kommentar, der dem Zweifel keinen Raum lässt und über das Leben der Modlins mit scheinbarer Gewissheit berichtet. Durch den inkongruenten Einsatz von Händen und Stimmen (dazu gleich mehr) wird auch das auktoriale Subjekt der Filmemacher*innen ins Spiel gebracht, das trotz des vermeintlich diskreten Einsatzes der Hände deutlich präsent ist und schließlich auch über den narrativen Gehalt des gefundenen und zusammengestellten Materials bestimmen wird, indem es die Erzählung nicht nur moderiert, sondern auch nach eigenen Regeln festlegt.

Weniger dominant, aber dennoch präsent, ist das Motiv der Hände schon in den Siebziger und Achtziger Jahren im Essayfilm und insbesondere in den Filmen von Harun Farocki, der die Hände in ähnlicher Weise immer wieder vor der Kamera intervenieren, das Material vor der Kamera ausbreiten oder in bestehende Anordnungen von Bildern eingreifen lässt. So zeigt Farockis Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) eine Reihe von Fotos von algerischen Frauen, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in ihrem Leben und ohne Gesichtsschleier fotografiert wurden. Erst sind bildfüllend mehrere Fotos, die aus einem Buch abgefilmt werden, zu sehen. Dann legt Farocki eine Hand erst auf ihre Münder, anschließend

auf ihre Augen. Es heißt aus dem Off: »Der Schleier bedeckt Mund, Nase, Wangen. Die Augen müssen es gewohnt sein, einem fremden Blick zu begegnen. Der Mund kann es nicht gewohnt sein, angeschaut zu werden.«³⁷⁰ Die Hand stellt hier, so Volker Pantenburg, »Relationen her und legt provisorisch Blickwinkel fest, etwa um zu verdeutlichen, was es bedeutet, das Gesicht zum ersten Mal einer Kamera ausgesetzt zu sehen.«³⁷¹

In diesem Vorgehen aktualisiert sich ein Arbeitsprozess, der immer wieder Thema der Filme von Farocki ist. Mit Pantenburg lässt sich das Motiv des händischen Arbeitens in einen größeren historischen Kontext einordnen: »Die Hand ist ein Überbleibsel der manuellen, unentfremdeten Produktionsform in einer Zeit, in der immer größere Teile sinnlichen Erlebens an Maschinen – Maschinen des Sehens, Maschinen des Greifens, Maschinen des Produzierens und Zerstörens – delegiert werden.«³⁷² In diesem Zusammenhang kann die Digitalisierung zu Beginn des 21. Jahrhunderts als eine Verstärkung der beschriebenen Delegation verstanden werden.

Folgt man der Argumentation Pantenburgs weiter, zeigen sich auch hier Korrespondenzen zwischen ästhetischen Praktiken, die über einhundert Jahre auseinander liegen. Wie in Kapitel 1 beschrieben, existiert schon Ende des 19. Jahrhunderts der Drang, bestimmte Überbleibsel in Form von Dokumenten, Fotos oder antiquarischen Möbelstücken zu sammeln. Den Händen wurde in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung zugesprochen. Man machte sich, wie Matthias Wittmann formuliert, mit Beginn der technischen Reproduzierbarkeit verstärkt Sorgen um die »Entmanuallisierung der Kultur« und den »Verlust manueller Ausdrucksmöglichkeiten«³⁷³. Indem die Filmemacher*innen in einer von Digitalisierung geprägten Gegenwart das analoge fotografische Material manuell ordnen und vor der Kamera platzieren, bringen auch sie das Bedürfnis zum Ausdruck, mit ihrem Material als etwas physisch Gegenständlichem umzugehen und zu hantieren. Das Material fügt sich nicht nahtlos in die Montage ein, sondern macht durch das Auftreten der Hände implizit das gesamte Setting des Films bewusst. Es wird eine Kamera aufgebaut und auf unterschiedli-

370 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Minute 11.03

371 Pantenburg, *Film als Theorie*, a. a. O., S. 239 f.

372 Ebd., S. 241

373 Wittmann, Matthias: »You can't put your arms around a memory. Filmische Gesten des Erinnerens«. In: *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, a. a. O., S. 61–96, hier S. 71

che Objekte gerichtet, die ihrerseits gedreht und gewendet werden können. Auf diese Weise wird die Materialität der Fotos selbst hervorgehoben, die in die Hand genommen und als physische Objekte erkundet, untersucht und vorgeführt werden. Durch die *Mise en Scène* vor der laufenden Kamera, kann – im Gegensatz zum digitalen Scannen und Nachbearbeiten – gerade ihre Dinglichkeit bewahrt werden. Hier wird auch ein nostalgischer Bezug auf die zunehmende Rarität analoger Fotos deutlich, die sich aufgrund ihres Objektcharakters maßgeblich vom Medium Film unterscheiden. Dazu formuliert Horak wie folgt:

Phenomenologically, the ontology of the photograph is predicated on the photograph as an object. It is a physical representation of perception, rather than the act of perception itself. As an object it can be held, turned around: it has its own materiality. Film on the other hand, lacks that materiality, at least in the moment of reception.³⁷⁴

Durch die Präsentation der Fotos vor der Kamera, die ihren Status als physische und handhabbare Objekte betont, wird die materiale und mediale Differenz hervorgehoben. In dieser, durch die Hände vorgenommenen Fixierung auf die analoge Materialität, offenbart sich auch hier wieder eine kulturkonservative Haltung, die das von Obsoleszenz und Vergänglichkeit bedrohte Material als Gegenentwurf zu den zeitgenössischen digitalen Fotos, die ohne Unterlass auf den Bildschirmen von Computern vorgeführt und geteilt werden, präsentiert.

1.2 Montage und Collage: Stille Bilder in Bewegung

Eine weitere Form, das gefundene Material zu präsentieren, besteht darin, die Fotos an die Stelle des Bewegtbildes zu setzen, genauer: die fotografischen Bilder abzufilmen und damit den Eindruck einer Stillstellung zu erzeugen, die scheinbar den Film oder das Video selbst erfasst hat. Dies geschieht zum Beispiel in einzelnen Sequenzen in *No pasarán, album souvenir, Mein Leben Teil 2* oder *El tiempo suspendido* oder aber durchgängig wie in *Kirik Beyaz Laleler, Printed Matter, Why Colonel Bunny Was Killed* und

³⁷⁴ Horak, *Making Images Move*, S. 15

The Host. Mit diesem Verfahren knüpfen die jeweiligen Filmemacher*innen an die Tradition des Fotofilms an, der ausschließlich aus Fotos besteht.³⁷⁵ Wenn die Kamera jedoch anstatt Bewegtbilder fotografische Aufnahmen abfilmt, verändert sich auch das Prinzip der Montage. Die Bewegungsillusion, die sich beim Betrachten eines Films normalerweise einstellt – obwohl dieser aus technischer Perspektive nichts als eine »Serie von Fotografien«³⁷⁶ ist – wird dann in Frage gestellt. Bei einer Filmaufnahme, die sich auf das Filmen von Bewegungen konzentriert, weiß man zwar, »dass ein Film aus Fotografien zusammengesetzt ist, aber man sieht keine von ihnen«³⁷⁷, schreibt Christian Metz. Besteht ein Film jedoch aus dem bloßen Abfilmen von Fotos, erscheint diese Bewegungsillusion weniger kontinuierlich, der Film scheint sich plötzlich selbst in Einzelbildern zu präsentieren. Der Film wird also nicht länger als Fluss der bewegten Bilder wahrgenommen, sondern als eine Abfolge distinkter Einzelbilder, die voneinander abgesetzt und für eine relativ lange Dauer in den Blick gerückt werden.

Das Prinzip der Montage verändert sich dann dahingehend, dass sich die Mise en Scène nicht mehr innerhalb einer Szene (beispielsweise in der Aktion zwischen zwei Schauspielern) entwickelt, sondern sich entweder auf dem gefilmten Foto (wenn sich etwa zwei Personen in irgendeiner Form zueinander verhalten oder eine bestimmte Handlung ausführen) oder zwischen den abgefilmten Fotos, die entweder seriell aneinander gereiht oder, wie oben erläutert, im Bild neben-, über- und untereinander gelegt werden abspielt. Ein Foto kann also häufig ein Narrativ erst in der Montage mit weiteren Fotos entwickeln. Entscheidend ist dabei, neben dem Einfluss, den die Stimme aus dem Off zur Narrativierung beiträgt (dazu ausführlich Abschnitt 4 in diesem Kapitel), auch die Betrachtungszeit, die den Fotos eingeräumt wird und die maßgeblich zur Struktur und zum Rhythmus der Montage beiträgt. Diese Überlegungen sollen nun mit Blick auf die hier diskutierten Filme noch einmal vertieft und anhand von Beispielen veranschaulicht werden.

375 Der Fotofilm wird insbesondere immer wieder mit Bezugnahme auf Filmemacher*innen wie Chris Marker, Agnès Varda, Hollis Frampton oder Hubert Fichte und Leonore Mau diskutiert: Vgl. Hámos/Pratschke/Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*, a. a. O., und Nsiah, Lydia: *Hybrid-Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*, a. a. O.

376 Metz, »Foto, Fetisch«, a. a. O., S. 217

377 Ebd.

Die Filmemacherin Miranda Pennell verzichtet in ihren Filmen vollständig auf Kamerabewegungen, um einzelne Details im fotografischen Motiv hervorzuheben. Stattdessen zeigt sie ausschließlich statische Bildausschnitte. Mal handelt es sich um das Foto (das noch als ›Ganzes‹ ein ausschnitthaftes Bild, ein »Fetzen«³⁷⁸ par excellence ist), mal um einzelne Details, die sich erst später zu einem Ganzen fügen. Dabei variiert die Einstellungsdauer, in der einzelne Fotoaufnahmen und Ausschnitte aus den Aufnahmen präsentiert werden. In Pennells zweitem Film, *The Host*, unterscheidet sich die gewährte Zeit drastisch: Während die Filmemacherin der Betrachtung von einzelnen Fotos aus den institutionellen Archiven des BP-Archiv viel Zeit einräumt und sie lange und detailreich in Szene setzt, werden in der letzten Viertelstunde des Films Pennells eigene Familienbilder in einer immer schneller werdenden Abfolge gezeigt, die an das Durchklicken einer Diashow erinnert. Rhythmisiert wird diese Abfolge durch die untergelegte, melancholisch anmutende persische Musik. In einer schnellen Foto-Sequenz zieht das Leben der Filmemacherin vorbei, ohne dass irgendeine Bewegung im Bild zu erkennen wäre, entsteht hier der Eindruck von Bewegung. In ihrer Flüchtigkeit und Individualität steht die Familiengeschichte im Kontrast zu der zuvor gezeigten kollektiven Geschichte, die sich, wenn auch unzureichend beachtet, nicht allein in Fotoalben, sondern auch in Archive und Geschichtsbücher eingeschrieben hat.

Besonders viel Zeit wird der Betrachtung der einzelnen Postkarten in dem Film *No pasarán, album souvenir* gewährt. Nacheinander zeigt der Filmemacher Henri-François Imbert die Karten jeweils für mehrere Minuten vor einem schwarzen Hintergrund. Die auf den Postkarten abgebildeten Fotos sind sepiafarben und von einem geriffelten Rand gerahmt. Dass es sich um Postkarten handelt, wird unter anderem dadurch deutlich, dass Imbert auch ihre Rückseiten mit den typischen Merkmalen wie Adresszeile, Briefmarkenfeld und Ortsangaben abgefilmt hat. Der Film lässt sich bei der Präsentation der fotografischen Bildbestände Zeit und beginnt seinen Off-Kommentar meist erst dann, wenn das Motiv der Fotopostkarte bereits ein paar Sekunden betrachtet werden konnte. Oft wird der Blick auf das fotografische Bild noch eine Weile stillgestellt, auch nachdem der Off-Kommentar des Filmemachers bereits ausgesetzt hat. Birgit Kohler erkennt darin eine Analogie zur Begehung einer Ausstellung:

378 Didi-Huberman, *Das Archiv brennt*, S. 9

Bild um Bild um Bild. Eines nach dem anderen hat einen veritablen Auftritt. [...] Die Postkarten werden regelrecht ausgestellt [...]. Durch die konzentrierte Präsentation und die lange Einstellungsdauer, die den Blick ungeführt verweilen lässt, eröffnet *No pasarán, album souvenir* zeitlich und räumlich einen Betrachtungsraum und lässt eine Galerie der Postkarten entstehen.³⁷⁹

Allerdings ist »ungeführt« meines Erachtens nicht ganz zutreffend. Der Blick kann nur so lange verweilen, wie die filmische Montage es erlaubt. Genau so lange muss er sich aber auch mit dem entsprechenden Postkartenmotiv befassen.

Die Montage des fotografischen Materials besteht in den hier diskutierten Found Foto-Filmen aber nicht nur aus der Reihung der Fotos oder den diversen Konstellationen von Bildausschnitten, sondern findet auch innerhalb der Aufnahme statt, wenn beispielsweise in einer Einstellung unterschiedliches Material vor der Kamera platziert wird oder die Fotos mit den Händen vor der Kamera bewegt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. In der oben beschriebenen letzten Einstellung von *Kirik Beyaz Laleler* sieht man den Autor James Baldwin in einer von Safoğlu angeordneten Collage auf die Fotos des Filmemachers herunterblicken. Die Fotos werden zunächst in einer Episode, die einem weiteren biografischen Rückblick gewidmet ist, übereinander gelegt (Abb. 16), während Baldwin am Ende, etwas erhöht, mit dem Blick eines ermahnenden, aber doch liebevollen Onkels auf sie schaut.

Eine weitere Methode der Montage im Bild ist die Verwendung von Kontaktbögen, auf denen sich die Fotos als nebeneinander aufgereihete kleine Einzelbilder in Beziehung setzen lassen. Dies geschieht zum Beispiel in *A Story for the Modlins*, wenn ein Kontaktbogen, vor der Kamera präsentiert, in der Erzählung der Off-Stimme mit dem Fortgang von Nelson Modlin assoziiert und als dessen fotografisches Zeugnis inszeniert wird. In dieser Sequenz wird zunächst ein Brief von Margaret Modlin an ihren Sohn vorgelesen, der auf Streitereien und Probleme innerhalb der Familie verweist. Dann ist ein Kontaktbogen zu sehen, auf dem sich Nelson räumlich mehr und mehr von der Wohnung seiner Eltern entfernt. In den nächsten

379 Kohler, Birgit: »Galerie der Postkarten. Henri-François Imbert, *No pasarán, album souvenir* (2003)«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 29–32, hier, S. 30f.



Abbildung 16: *Kirik Beyaz Laleler*

Einstellungen werden die fotografischen Aufnahmen im Detail gezeigt. Auf dem ersten posiert Nelson noch im Türrahmen eines Zimmers, auf den nächsten bereits am Fenster und schließlich vor der Haustür. Nach Ankunft der Off-Stimme ist dies das allerletzte Foto des Sohnes, in Madrid aufgenommen, bevor er für immer verschwindet.

Auch in Sirah Foighel Brutman und Eitan Efrats Film *Printed Matter*, der ausschließlich aus Kontaktbögen besteht, lässt sich, wie im Folgenden erläutert werden soll, von einer Montage innerhalb einer Einstellung sprechen, die sich zwischen den Einzelbildern auf den jeweiligen Kontaktbögen ergibt. Der halbstündige Film zeigt nacheinander verschiedene Kontakt- und Dia-Bögen, die auf einen Leuchtkasten aufgelegt werden. Jeder Bogen entspricht dabei einer einzelnen Fotofilmrolle. Außer den Bögen sind auch hier in den Einstellungen wieder Hände – höchstwahrscheinlich die der Filmemacherin – zu sehen, die das Material auflegen oder wieder aus der Einstellung nehmen. Die Präsentation der Kontaktbögen, die das gesamte ›Tableau‹ offenlegen, das sich aus den Einzelbildern einer analogen Filmrolle ergibt, verweist darauf, dass ein Foto immer nur ein isolierter Moment ist, dessen Davor und Danach auf den Kontaktbögen als eine Aneinanderreihung von Kontingenzen erscheint.

Die 2014 im Berliner C/O gezeigte Ausstellung *Magnum Contact Sheets – The Photographer's Choice*, in der Kontaktbögen von berühmten Fotografen

wie Robert Capa oder Henri Cartier-Bresson zu sehen waren, und die von der Fotoagentur Magnum bereitgestellt wurden, beschäftigt sich mit der auch für *Printed Matter* virulenten Frage: »Was jedoch ist ausschlaggebend dafür, dass bestimmte Fotografien zu Ikonen werden und sich ins kollektive Gedächtnis brennen? Was geschah kurz vorher, was folgte im Anschluss?«³⁸⁰ Die Kontaktbögen geben, so heißt es weiter im Ankündigungstext der Ausstellung, einen »intimen Einblick in den Arbeitsprozess des Fotografierens [und; CP] zeichnen die Spur einer Bewegung [...]«³⁸¹

Auch der Film *Printed Matter* lässt innerhalb seiner statischen Einstellungen auf den Kontaktbögen mit den vielen Einzelbildern eine Illusion von Bewegung entstehen. Im Kommentar der Stimme aus dem Off werden einzelne Momente und Motive herausgegriffen, thematisiert und dann mit Momenten unmittelbar davor und danach, aber auch mit völlig anderen Motiven wie den Aufnahmen von politischen Repräsentanten, Straßenkämpfen, Modenschauen sowie mit privaten Familienbildern kontrastiert. In diesem Verfahren erinnert *Printed Matter* an die Arbeiten des Fotografen William Klein, der 1983 in *Contacts* aus seinen Kontaktbögen Filme gemacht hat, indem er die Bögen mit einer Kamerabewegung von links nach rechts abfilmte und sie wie einen Text lesen lässt.³⁸² Darauf verweist Klein selbst zu Beginn des Films in einem Off-Kommentar, ebenso wie er behauptet, dass Kontaktbögen quasi als die Tagebücher von Fotograf*innen zu betrachten seien. Das Zeigen der Kontaktbögen macht sichtbar, dass es sich bei einem scheinbar herausragenden Foto immer auch um das Produkt eines Auswahl- und Rahmungsprozesses handelt, zumal dann, wenn *Contacts* neben dem Davor und Danach der jeweiligen Einzelbilder auch verschiedene Varianten ein und desselben Motivs präsentiert. Durch die Darstellung der fotografischen Einzelbilder als Teil einer sequenziellen Reihung wird in Filmen wie *Contacts* oder *Printed Matter* darauf verwiesen, dass Fotos immer innerhalb einer, wenn auch unsichtbaren, Abfolge entstehen und als Teil eines Prozesses verstanden werden können.

380 O.A.: »Magnum. Contact Sheets« (Ausstellungsankündigung). Internet: <https://www.co-berlin.org/magnum-contact-sheets>. Verifiziert am 11.12.2020.

381 Ebd.

382 Vgl. Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, a. a. O., S. 65

1.3 Orte und Daten: Verortung und Vergewisserung

Neben der Aneinanderreihung, Anordnung und Zusammenstellung der Fotos werden diese, wie ich im Folgenden am Beispiel der beiden Filme *Mein Leben Teil 2* und *El tiempo suspendido* zeigen möchte, auch als Teil eines heterogenen, intermedialen Materialbestands in Szene gesetzt. Dabei sind die Fotos zwar als Fund in den Filmen thematisch und erzählerisch von zentraler Bedeutung, werden jedoch auch mit weiteren historischen audiovisuellen Archivmaterialien sowie mit gegenwärtigen Filmaufnahmen und Interviews verknüpft. Es geht in diesen Filmen nicht darum, wie dies häufig in Reportagen oder Geschichtsdokumentationen der Fall ist, »den Bericht des Zeugen mit zeithistorischen Aufnahmen zu illustrieren, so als ob diese seine Erinnerung selbst oder die objektive Realität, welche jene hervorgebracht hat, abbilden würden«³⁸³. Vielmehr erproben die Filme die Gegenüberstellung unterschiedlicher Quellen. Letztere werden mitunter, durchaus zum Zweck der gegenseitigen Unterstützung und Bestätigung, eingesetzt, aber eben auch, um eine ergebnisoffene Befragung des Materials zu postulieren oder um Diskrepanzen und Irritationen zu erzeugen.

In *El tiempo suspendido* werden die Fotos vor allem immer wieder als Existenzbeweis und als Beleg für die aus dem Off gesprochenen (unter anderem auf alten Briefen basierenden) Erinnerungen an die während der Militärdiktatur ermordeten Kinder der Protagonistin eingesetzt. Die Darstellung der Fotos wechseln sich ab mit Aufnahmen, in denen die an Demenz erkrankte Laura Bonaparte bei ihren Alltagsverrichtungen im Heim zu sehen ist. Wenn sie gemeinsam mit ihrer Enkelin, Natalia Bruschtein, das Material durchgeht, Fotos in den Händen hält und auf einige Personen zeigt, dann versucht sie sich zu erinnern. In diesen Szenen stellt Bruschtein der Großmutter immer wieder konkrete Fragen nach den abgebildeten Personen, an die sich Bonaparte nur teilweise erinnern kann. Die Fotos haben die Funktion, das zu leisten, wozu Bonaparte selbst nicht mehr in der Lage ist: An ihre Kinder und deren brutale Ermordung zu erinnern. In diesem Zusammenhang ist auch die These von Schneider über die Funktion von Familienfilmen interessant, die ebenso auf Familienfotos zutrifft. Sie schreibt: »Familienfilme können als persönliche visuelle Erzählungen begriffen werden, die nicht nur eine Gedächtnisfunktion in dem Sinne

383 Ninoy, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 184

übernehmen, dass sie vergangene Ereignisse speichern, sondern ebenso, indem sie zur Konstruktion eines Gedächtnisses beitragen.«³⁸⁴ Und auch in *El tiempo suspendido* geht es nicht nur um eine Vergewisserung über die Ereignisse und um die Verortung des Materials, sondern auch um die Konstruktion und Bewahrung eines Familiengedächtnis durch die Aufzeichnung im Film.

In zeitgenössischen Arbeiten, die sich mit Hilfe von Archivmaterial mit der Erinnerung an historische Katastrophen und Verbrechen beschäftigen, erkennt Marianne Hirsch einen »archivalen Impuls«³⁸⁵. Solche Arbeiten lassen sich ihres Erachtens nicht im Sinne Foucaults als »Gegen-Archive«³⁸⁶ verstehen, sondern vielmehr als »Gegengedächtnisse« oder »als Korrektive und Ergänzungen des historischen Archivs [...] die auf diese Weise versuchen, an den durch Krieg und Völkermord verursachten Brüchen zu arbeiten.«³⁸⁷ Sie bezieht sich dabei auf die Arbeiten *And I Still See Their Faces: Images of Polish Jews* von Golda Tencer und *Kurdistan: In the Shadow of History* von Susan Meiselas. Das zentrale Thema beider Projekte ist die Sammlung von Materialien und Geschichten von »verschwundenen Gemeinschaften«³⁸⁸. Die Arbeiten werden als Bücher, in Form von Ausstellungen sowie auf Webseiten präsentiert.

Hirsch weist dezidiert darauf hin, dass es in ihrer Analyse nicht um den Vergleich der jeweiligen historischen Katastrophen gehe, sondern darum, Formen der Erinnerungsarbeit miteinander zu verknüpfen.³⁸⁹ Auf dieser Basis können Verbindungen zu den filmischen Aufarbeitungen von Bruschtein (in *El tiempo suspendido*) und Levi (in *Mein Leben Teil 2*) hergestellt werden. Die Verbindungen bestehen insbesondere in der Arbeit mit hinterlassenen Fotos und weiteren Materialien wie Filmen, Tagebüchern, Briefen oder Tonaufzeichnungen aus dem Besitz von Überlebenden, Verschwundenen und Ermordeten sowie in dem Bedürfnis, das archivale Erbe zu erhalten und zu vervollständigen.

³⁸⁴ Schneider, *Die Stars, sind wir*, a. a. O., S. 216

³⁸⁵ Hirsch verwendet die Bezeichnung »archivaler Impuls« in Anlehnung an den Kunsthistoriker Hal Foster, der die Tendenz eines »archival impulse« in den Arbeiten vieler zeitgenössischer Künstler*innen, die mit Archivmaterial arbeiten, auszumachen glaubte. Vgl. Hirsch, S. 125

³⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 126

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd., S. 127

³⁸⁹ Vgl. Ebd.

Auf diese Weise versuchen sie, durch Fotografien und durch Geschichten, gewaltsam zerstörte Welten zu rekonstruieren, von denen sogar noch die Aufzeichnungen mit ausgelöscht werden sollten und deren Überlebende über die ganze Welt verstreut sind. Es ist klar, dass Alben, die diesen Gemeinschaften gewidmet sind, auch diese Brüche und Auslöschungen reflektieren müssen, ebenso wie ihren Widerstand und den Willen zum kulturellen Überleben.³⁹⁰

Brüche und Auslöschungen von Gemeinschaften werden auch in der Inszenierung der Fotoalben in *Mein Leben Teil 2* thematisiert, wenn Angelika Levi zwei Alben mit den hinterlassenen Fotos ihrer Verwandten abfilmt, die während des Nationalsozialismus umgebracht wurden. Während Levi und ihre Mutter aus dem Off Foto für Foto mit einem Bericht über das Schicksal der jeweils Abgebildeten kommentieren, sind auf den Bildern Menschen in glücklichen Momenten zu sehen; irgendwo auf einem Spaziergang in den Bergen, bei einer Bootsfahrt auf einem See oder in die Kamera lachend am Nordseestrand von Boltenhagen, dem Ort an dem die Familie ein Ferienhaus besaß. Hierbei wird, wie Hirsch mit Bezug auf die Verwendung von Alben im Kontext historischer Katastrophen und in Anlehnung an Barthes formuliert, eine »Diskrepanz zwischen dem, was der Betrachter weiß, und dem, was die abgebildete Person noch nicht gewusst haben kann«³⁹¹, deutlich. Dieser Aspekt, der in der Betrachtung eines jeden Fotos aus der Vergangenheit mitschwingt, wird in diesen Szenen hervorgehoben und mit dem Wissen darüber, was die fotografierten Subjekte in Folge der Verbrechen des Nationalsozialismus erlebt haben, verknüpft.

Die alten Familienfotos werden mal bildfüllend, mal sichtbar als Teil eines Albums abgefilmt, sodass die Beschriftungen mit Hinweisen auf die Zeit und den Ort ihrer Entstehung für die Zuschauer*innen des Films lesbar werden. Immer wieder greift Levi aber auch in den Fällen auf Fotos zurück, wenn es aus der jeweiligen Phase im Leben ihrer Mutter keine Filmaufnahmen gibt. So werden beispielsweise die Erfahrungen Ursula Levis in Chile und ihre Ankunft in Deutschland in den Fünfziger Jahren ausschließlich mit Fotos bebildert.

390 Ebd., S. 129

391 Ebd., S. 132

Interessant ist dabei die Anordnung des fotografischen Materials, die Levi verwendet, um zu erzählen, wie sich ihre Eltern in Bonn kennenlernen. Die gezeigten Aufnahmen erscheinen als fotografische Zeugnisse einer zwar kurzen, aber durchaus glücklichen Zeit, auf denen die Eltern viel lachen, entspannt im Gras liegen oder sich vor der Kamera küssen. Parallel ist aus dem Off ein spanisches Liebeslied zu hören. Die Taktung und die Ausleuchtung der Aufnahmen erwecken den Eindruck, dass diese von einer analogen Diashow abgefilmt werden. Auch wenn weder ein Projektor noch eine Leinwand zu sehen ist, verweisen darauf ein klickendes Geräusch aus dem Off sowie die Gestaltung der Übergänge, in denen der Bildwechsel durch eine kurze Bewegung markiert wird. Die Tatsache, dass das in diesen Aufnahmen dokumentierte Glück nicht lange hält, macht Levi im Verlauf des Films immer wieder deutlich, wenn sie die von Trauma, Krankheit und Schweigen geprägte Beziehung ihrer Eltern thematisiert.

Eine ähnliche Szene, in der Fotos wie Dias angeordnet und ›in Bewegung gesetzt‹ werden, findet sich am Anfang von *El tiempo suspendido*, wenn sich die Filmemacherin die Fotos ihrer Großmutter anschaut.³⁹² Die Dias werden nacheinander auf einen Leuchtkasten aufgelegt und dann bildfüllend abgefilmt. Sie zeigen Momente aus dem Leben einer schönen Frau, die erst nur allein, dann auch gemeinsam mit ihren Kindern porträtiert wird, beim Zelten oder am Strand. Da der Film gerade erst beginnt, ist noch nicht absehbar, was der Familie kurze Zeit später widerfahren wird. Allein: Die betont traurige Klaviermusik, die die Bilder begleitet, und der aus dem Off eingesprochene Text verweisen bereits zu diesem Zeitpunkt darauf, dass das Glück auf den Bildern nicht lange andauern wird. Diese erneute Diskrepanz zwischen dem Wissen der Zuschauer*in und der abgebildeten, bereits gestorbenen Personen, erinnert auch an Barthes Gedanken zum Foto eines zu Tode verurteilten Gefangenen in seiner Zelle³⁹³, anhand dem er das *punctum* mit dem von ihm definierten Noema des ›Es ist so gewesen‹ zusammenbringt: »Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.«³⁹⁴

392 Hierbei handelt es sich in diesem Fall tatsächlich um Dias.

393 Es handelt sich hierbei um den Gefangenen Lewis Paynes, der 1865 von Alexander Gardner fotografiert wurde.

394 Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 106

2 Verfahren der Akzentuierung

Wenn ich ein Photo liebe, wenn es mich beunruhigt, verweile ich davor.
 Was mache ich die ganze Zeit, die ich da verbringe, vor dem Bild?
 Ich betrachte es eingehend, als wollte ich mehr über die Sache
 oder die Person erfahren.³⁹⁵

Roland Barthes

Der Fokus, in den die Filme die einzelnen Fotos rücken, und die Zeit, die auf den ›Auftritt‹ und die Mise en Scène des fotografischen Materials verwendet wird, steht häufig in Zusammenhang mit der Suche nach Informationen, die innerhalb der Narration zunächst unbestimmt bleiben. Das Material wird von den Filmemacher*innen teilweise bis ins kleinste Detail untersucht und sogar buchstäblich unter die Lupe genommen. Die Intention dabei ist etwas zu erfahren, ausfindig zu machen oder zu identifizieren. Die je spezifischen Methoden der Filmemacher*innen, die fotografischen Bilder stillzustellen, sie in Details zu zerlegen und diese Details zu inszenieren und zu variieren, sollen im Folgenden herausgearbeitet werden.

2.2 Freeze Frame

Eine beliebte Methode, sich dem Material zu nähern, um es genauer zu betrachten, besteht darin, das filmische Bewegtbild scheinbar anzuhalten und nach dem Modell des fotografischen Bildes stillzustellen (siehe in diesem Kapitel Abschnitt 1.1). Der so genannte »Freeze Frame« konstituiert »eine Zone des Übergangs zwischen Film und Fotografie, bewegtem und stehendem Bild, laufender und aufgehobener Zeit, sowie, je nach Organisation des Materials, zwischen Narration und Tableau, Sequenz und Stasis, horizontaler und vertikaler Lektüre.«³⁹⁶

Insbesondere Hito Steyerl arbeitet in ihrem Film *November* mit Freeze Frames, um ihr heterogenes Material genauer analysieren zu können. Nachdem der Film mit einer abgefilmten, zerknitterten und kaum erkennbaren Aufnahme der Protagonistin Andrea Wolf beginnt, die noch innerhalb der

395 Ebd., S. 110

396 Diekmann, Stefanie/Gerling, Winfried: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Transcript, Bielefeld 2010, S. 7–11, hier S. 7

ersten Einstellung verblasst und schließlich weiß überblendet wird, folgt eine Super-8-Aufnahme aus Steyerls Martial Arts-Film, den sie mit Wolf in den Achtziger Jahren gedreht hat. Eine Aufnahme des Gesichts der Protagonistin aus dem Super-8-Film wird in einem Freeze Frame angehalten. Aus dem Off heißt es dazu: »My best friend when I was seventeen was a girl called Andrea Wolf.«³⁹⁷ Der Film läuft weiter und hält erneut bei einem herausfordernden Blick der Protagonistin Wolf in die Kamera an: »[I]n 1998 she was shot as a Kurdish terrorist.«³⁹⁸

Dieses Verfahren des programmatischen Wechsels zwischen laufenden Bildern und Arretierung führt Steyerl fort und versucht, Parallelen und Differenzen zwischen dem Super-8-Material und dem späteren Leben von Andrea Wolf, die freiwillig als Soldatin am Krieg in Kurdistan teilnahm, herauszuarbeiten. Im Zuge ihrer Analyse hält die Filmemacherin immer wieder das Bewegtbild an, vergrößert einzelne Ausschnitte oder zeigt Szenen in Slow-Motion. Sie versucht ihre Gedanken und Überlegungen aus dem Off heraus visuell zu fixieren, indem das, was sie zu beschreiben versucht, anhand der stillgestellten oder verlangsamten Bewegtbilder herausgestellt wird. Dies betrifft vor allem die Posen und die kämpferische Haltung, die Steyerl und ihre Freundin einnehmen, und die von der Filmemacherin als Pseudo-Evidenzen hervorgehoben werden, um eine Verbindung zu realen Kriegsszenarien herstellen zu können (siehe auch Kapitel 1, Abschnitt 1.3).

Auch wenn in dem alten Super-8-Film Steyerl diejenige ist, die erschossen wird, assoziiert der Film *November* ausschließlich die Figur von Andrea Wolf, die im Film überlebt, mit der in der Realität verehrten Märtyrerin. Zu diesem Zweck hebt Steyerl in ihrer Bearbeitung des Materials mit Hilfe von Freeze Frames einzelne Posen hervor, die sich in klassischen Martial Arts-Filmen finden, und lässt verschiedene Körper miteinander in Beziehung treten, indem sie die Ausschnitte verschiedener Martial Arts-Klassiker mit ihrem eigenen Material überblendet und beides ineinander montiert. Ähnlich verfährt Steyerl auch mit dem dokumentarischen Videomaterial, das Wolf in Kurdistan zeigt. Hier wird zudem ein Sichtungs- und Arbeitsprozess sichtbar gemacht, oder genauer: in Szene gesetzt. Die Kamera zoomt langsam aus einem Close Up von Wolfs Gesicht heraus, dann kommt der Videorekorder unter dem Fernseher, in dem das entsprechende Band gera-

397 *November*, Minute 00.06

398 *November*, Minute 00.16

de läuft, zum Vorschein. Mit Blick auf die Fokussierung der Posen ist interessant, dass Steyerl die Posen aus der Bewegung herauslöst und dadurch den Zusammenhang zwischen Stillstand und Bewegung hervorhebt, der, wie Gabriele Brandstetter konstatiert, bereits in der Pose angelegt ist:

So gesehen ist die Pose [...] eine herausgehobene Raum-Zeit-Figur, die zwischen dem Einhalt und der Bewegung angesiedelt ist. [...] Die Pose erscheint als Umspringzone und als Passage zwischen Bild und Korporalität, zwischen *picture* und *performance*; als Relais jener Bildbewegung, in der sich das Paradox des Pinzips *Tableau vivant* verkörpert, nämlich das *Lebendig (sich) totstellen*.³⁹⁹

Dieser Moment des »Lebendig (sich) totstellens« wird in *November* doppelt reflektiert: Zum einen durch das Hervorheben der Freeze Frames, in denen der Tod gespielt wird (beispielsweise von Steyerl in ihrem eigenen Super-8-Film), und durch das Freeze Frame selbst, das die posierende Haltung, die innerhalb einer Bewegung eingenommen wird, noch einmal fixiert. Mit der Pose oder dem Posieren vor der Kamera geht zwangsläufig immer auch eine Verwandlung einher, die von Barthes wie folgt beschrieben wird: »Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bild.«⁴⁰⁰. Diese, in den fotografischen Medien eingenommene Verwandlung, die später, wie das Beispiel von Andrea Wolf zeigt, auch in der Realität fortgesetzt wird, versucht Steyerl durch das Hervorheben der Posen mit Hilfe des Freeze Frames sichtbar zu machen.

Auch Natalia Bruschtein verwendet in *El tiempo suspendido* an einer Stelle ein Freeze Frame: Zunächst ist ihre Großmutter in einer Filmaufnahme aus den Achtziger oder Neunziger Jahren zu sehen, in der sie, womöglich für eine Fernsehreportage⁴⁰¹, von der grausamen Folterung und Ermordung ihres Ex-Mannes berichtet. Kurz danach ist für kurze Zeit eine

399 Brandstetter, Gabriele: »Pose-Posa-Posing. Zwischen Bild und Bewegung«. In: Bettina Brandl-Risi/Gabriele Brandstetter/Stefanie Diekmann: *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Theater der Zeit, Berlin 2012, S. 41–51, hier S. 46

400 Barthes, *Helle Kammer*, a. a. O., S. 19

401 Über Zeit und Entstehung der Film- und Videomitschnitte, in denen Laura Bonaparte zu sehen ist, gibt der Film keine Auskunft.

sehr alte und verblichene Amateuraufnahme von Laura Bonaparte und ihrem Ex-Mann, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt noch liiert war, zu sehen, auf der die beiden an einem Auto vorbeigehen. Zunächst steht das Bild still und es lässt sich vermuten, dass es sich um ein Foto handelt. Dann aber setzt sich das Bild für einen kurzen Moment in Slow Motion in Bewegung, um sich am Ende wieder in einen Freeze Frame zu verwandeln. Diese Verwechslung des Mediums, die ebenso träge wie zögernde Bewegung und deren Abbruch, wirken wie eine Metapher für Bonapartes Gedächtnis. In einem auf diese Szene folgenden Gespräch erinnert sich die Protagonistin noch einmal daran, wie sie ihren Mann damals kennenlernte, fragt sich aber im nächsten Moment, wie es ihm wohl heute gehe, und scheint folglich die Erinnerung an seinen Tod wieder verloren zu haben.

2.1 Lupe

»To be able to understand you and this country that did your writing good, I'd like to have a closer look at your photographs«⁴⁰², sagt Aykan Safoğlu aus dem Off, während er mit einer Lupe über eine Reihe fotografischer Abzüge von James Baldwins fährt (Abb. 18). Die literalisierende Umsetzung der Metapher »a closer look« versinnbildlicht offensiv die intensive Auseinandersetzung des Filmemachers mit dem Material. Diesbezüglich ist allerdings auffällig, dass auf einen Zoom durch das Kameraobjektiv verzichtet und dieser stattdessen durch die Verwendung der Lupe manuell nachgeahmt wird. (Ein Zoom läge nahe, denn auch der Film kann »vergrößern, Details ansteuern und Blicke konkret ausrichten«⁴⁰³.) Safoğlu nutzt die Lupe jedoch als manuelles »Beobachtungsmedium«⁴⁰⁴ und versucht, in einem tastenden, physisch und händisch inszenierten Prozess so nah wie möglich an die fotografischen Motive heranzukommen. Ähnlich verfährt er auch an einer anderen Stelle, wenn er mit einer zweiten Kamera durch das statische Objektiv filmt. Ein Foto, das zunächst nur unscharf zu sehen ist, wird langsam scharf gestellt.

402 *Kirik Beyaz Laleler*, Minute 01.17 (Engl. Untertitel)

403 Fahle, Oliver: »Grenzgänge des Sichtbaren«. In: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Transcript, Bielefeld 2014, S. 73–86, hier S. 73 f.

404 Ebd.

In *El tiempo suspendido* kommt die Lupe ebenfalls zum Einsatz. Die Filmemacherin Bruschtein ist von hinten zu sehen, sie sitzt an einem Tisch in einer Bibliothek und geht einzelne Dokumente und Fotos durch. Während sie die alten Briefe, die ihre Großmutter einst verfasst und veröffentlicht hat, liest, fährt sie mit einer großen Lupe Zeile für Zeile entlang. Parallel werden diese Briefe aus dem Off vorgelesen. Bruschtein nimmt nicht nur Briefe, sondern auch kleine eingerahmte Dias unter die Lupe (Abb. 17), die sie dann auf einen Leuchtkasten auflegt und die in der nächsten Einstellung in voller Größe gezeigt werden. Die Vergrößerung dieser Objekte mit Hilfe von analogen Vorrichtungen wird auch hier noch einmal als ein mehrteiliger Arbeitsprozess in Szene gesetzt, bei dem das in Akten und Kisten eingelagerte Material hervorgeholt und vor jedem weiteren technisch aufwendigen Schritt zunächst einmal unter der Lupe betrachtet wird, um zu markieren, dass es sich bei den Dokumenten und Fotos um recherchierte und wiedergefundene Objekte handelt.

Neben der *Mise en Scène* des Sichtungs- und Arbeitsprozesses kann die Verwendung der Lupe im Film, der Filmwissenschaftlerin Gabriele Jutz zufolge, auch als Markierung eines voyeuristischen Interesses verstanden werden. Bei dieser Behauptung bezieht sich Jutz auf den bereits erwähnten Film *Blow-Up* von Antonioni, in dem der Protagonist eine fotografische Aufnahme obsessiv untersucht und sie – unter anderem auch mit einer Lupe – unterschiedlichen Vergrößerungsprozessen unterzieht. Der Schaulust wird insbesondere darüber definiert, »dass die Triebquelle (das Auge) von seinem Objekt räumlich getrennt bleibt«⁴⁰⁵. Im Kino wird diese Trennung noch verstärkt bzw. verdoppelt, weil sich die Distanz nicht nur zwischen Auge und Objekt (in diesem Fall die Leinwand) vollzieht, sondern auch zwischen dem Auge und der gefilmten Situation, die in der Vergangenheit aufgezeichnet wurde.⁴⁰⁶ Auch wenn die voyeuristische Perspektive wesentlich durch die Distanz gekennzeichnet ist, liegt ihr der triebhafte Versuch zugrunde, diese Distanz zu überwinden und möglichst nah an ein Objekt oder eine Szene heranzukommen. Diese Tendenz zur Nähe ist, so Jutz, insbesondere dort anzutreffen, »wo der investigative Blick forensische

405 Jutz, Gabriele in »Shoot! Shoot! Shoot! Spielarten des voyeuristischen Blicks«. In: *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*. Albertina Hatje Cantz, Berlin 2014, S. 26

406 Jutz bezieht sich in ihrer These auch auf Christian Metz, der in seiner Theorie den Voyeur mit dem Kinozuschauer vergleicht. Vgl. Ebd.

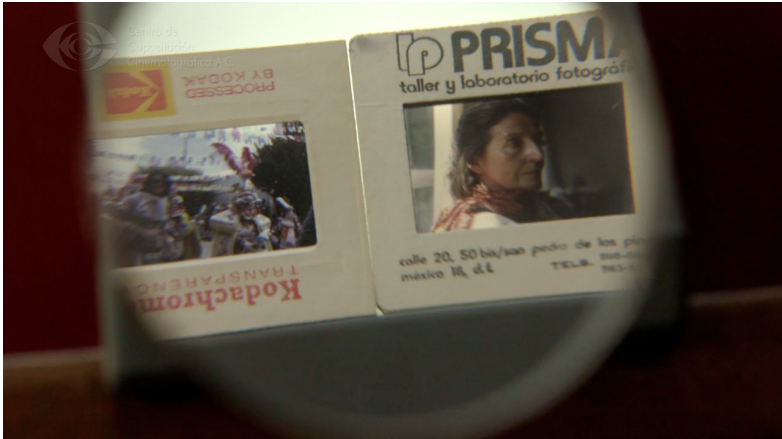


Abbildung 17: *El tiempo suspendido*



Abbildung 18: *Kirik Beyaz Laleler*

Qualität annimmt [und; CP] durch diverse optische Apparate (Kamera, Lupe, Teleskop) unterstützt [wird; CP]. Das Prinzip des ›Blow up‹, das heißt: der technische Vorgang des Vergrößerns, steht paradigmatisch für das Begehren nach Überwindung von Distanz.«⁴⁰⁷

Der Voyeurismus zeichnet sich also durch eine Doppelfigur aus: »Einerseits und leitend durch die Kategorie der Distanz, andererseits und kontemplär dazu durch die Suche nach Nähe, auch wenn ein Verschmelzen von Blicksubjekt und -objekt illusorisch bleibt.«⁴⁰⁸ Die Suche nach Nähe und die damit einhergehende Hoffnung, mehr zu erfahren, wird in den hier diskutierten Filmen nicht nur durch die Verwendung der Lupe oder des Freeze Frames inszeniert, sondern auch in der Fokussierung und Hervorhebung einzelner Bildausschnitte und Details. Welche Methoden die Filmemacher*innen dafür verwenden, soll im folgenden Abschnitt am Beispiel der Filme *No pasarán, album souvenir* und *Why Colonel Bunny Was Killed* veranschaulicht werden.

2.3 Ausschnitte und Oberflächen

Sowohl Miranda Pennell in *Why Colonel Bunny Was Killed* als auch Henri-François Imbert in *No pasarán, album souvenir* fokussieren die verschiedenen Ausschnitte einzelner Fotos in einem Verfahren, bei dem das Bild statisch zu bleiben scheint und der Zoom zwischen den Schnitten vollzogen wird.

Nachdem Imbert zu Beginn von *No pasarán, album souvenir* die ersten sechs Postkarten in voller Größe gezeigt hat, kommt er in einer späteren Phase seines Recherche-Narrativs noch einmal auf sie zurück und zeigt nun bildfüllend einzelne vergrößerte Ausschnitte. Eine Postkarte, auf die er bei der Begegnung mit einer Postkartenhändlerin in Marseille gestoßen ist, wird gegen Ende des Films besonders intensiv untersucht. Auf dieser sind einige der spanischen Flüchtlinge im Lager Gurs nach der Befreiung durch die Alliierten zu sehen. Nachdem Imbert erst die ganze Postkarte filmt, auf der die spanischen Männer hinter einem Zaun stehen und aus der Entfernung kaum zu erkennen sind, zeigt er gleich darauf noch einmal

407 Ebd., S. 30

408 Ebd., S. 31

kommentarlos Ausschnitte des Fotos, auf denen einzelne Personen aus der Gruppe in Nahaufnahmen hervorgehoben werden. Auch hier funktioniert die Kamera »als Lupe des Kinematographs«, die »uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe«⁴⁰⁹ bringt und die »uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen läßt [...]«⁴¹⁰, wie Béla Balázs über die Großaufnahme schreibt.

Bei den Verfahren der Vergrößerung geht es jedoch nicht bloß um die Fokussierung einzelner gelebter Leben oder Geschichten, sondern um ein allgemeines, wenn auch aussichtsloses Ergründen des Materials, das auch hier wieder an Antonionis *Blow-Up* erinnert, wenn Imbert versucht, im Fall einer Super-8-Aufnahme, so nah an das Meer zu zoomen, dass schließlich nur noch die Körnigkeit des Filmmaterials und das Glitzern der Wasseroberfläche zu erkennen sind, die sich so zu einem Bild der Gegenstandslosigkeit verbinden. »Der Prozess der Vergrößerung bewirkt, dass das Dargestellte verschwindet und stattdessen die Textur des Mediums selbst in Erscheinung tritt«⁴¹¹, formuliert Jutz in Bezug auf die in *Blow-Up* vorgenommenen Vergrößerungen. In *No pasarán, album souvenir* zeigt sich die Textur des Mediums auch darin, dass die körnige Wasseroberfläche mit dem Auflösungsprozess von Filmmaterial assoziiert werden kann. Dieser Moment der Fokussierung einzelner Wasserpartikel erinnert ebenso auch an Balázs' Metapher für eine gelungene Großaufnahme ausgehend von einer Szene, in der eigentlich eine Masse oder eine Menge verkörpert wird. Ein »guter Film«, so Balázs, »wird [...] uns die einzelnen Sandkörner zeigen, aus denen die Wüste besteht, damit auch beim Anblick der großen Totale das innen wimmelnde Leben ihrer Atome gegenwärtig bleibt.«⁴¹²

Einen vergleichbaren Effekt, bei dem das langsame filmische Herantasten an das fotografische Material irgendwann in die Abstraktion »kippt«, gibt es auch in den Filmen von Miranda Pennell (wie bereits in Kapitel 2 Abschnitt 2.2.4 beschrieben). Jedoch geht Pennell oft den umgekehrten Weg. Sie beginnt mit zum Teil extremen Vergrößerungen und enthüllt dann schrittweise das ganze Bild. Zu sehen ist zum Beispiel in *Why Colonel Bunny Was Killed* zunächst ein Close-Up des Gesichts eines kleinen Mädchens, das mit einem leichten Lächeln offen in die Kamera blickt, und erst

409 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a. a. O., S. 49

410 Ebd.

411 Jutz, »Shoot! Shoot! Shoot!«, a. a. O., S. 30

412 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a. a. O., S. 54

nach und nach erscheint das ganze Bild, das eine Gruppe von Frauen und Kindern auf einer Waldlichtung zeigt.

»Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuerung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es trifft in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt«⁴¹³, schreibt Susan Sontag. Dadurch, dass Pennell die fotografischen Fragmente in weitere Fragmente zerlegt, sucht sie nach Interpretationen nicht nur zwischen den Fotos, sondern auch zwischen den Bildausschnitten. Auffallend ist bei Pennells Verfahren, dass die Fokussierung einzelner Ausschnitte oder Details dann meist aber keine objektiven Erkenntnisse oder Entdeckungen und keinen erkennbaren ›Mehrwert‹ liefert, sondern sich zunächst an ein Detail heftet, das subjektiv als hervorstechend empfunden wurde. So zeigt Pennell in *The Host* beispielsweise nur den Fuß eines Arbeiters, Ornamente am Bein eines Konferenztischs, einen an der Wand hängenden Hirschkopf oder einen auf ein historisches Dokument gekritzelten Tausendfüßler. Die spezifische Auswahl der einzelnen Details scheint vor allem von der idiosynkratischen Wahrnehmung der Filmemacherin bestimmt und wird innerhalb des Films nicht unbedingt plausibilisiert. Anders als bei *No pasarán, album souvenir* sind die Detailaufnahmen in diesem Fall weniger das Ergebnis planvoller Suche, vielmehr erscheinen sie als nicht-diskursivierbar, ähnlich wie das *punctum*, das laut Barthes oft an den Details hängt:

[E]s befindet sich im Umfeld des fotografierten Gegenstandes als zugleich unvermeidliche und reizvolle Zutat; es bezeugt nicht unbedingt die Kunst des Photographen; es besagt bloß, daß er sich dort befand, oder, noch dürftiger, daß er gar nicht anders konnte, als das Teilobjekt gleichzeitig mit dem Gesamtobjekt zu fotografieren.⁴¹⁴

Dennoch geht es im Fall der filmischen Akzentuierung um mehr als die subjektive Inszenierung einzelner Details. Hinter der Vergrößerung und Fokussierung einzelner Bildausschnitte, ob diese nun durch einen Freeze Frame, eine Lupe oder Zoom hervorgehoben werden, offenbart sich, wie oben mit Bezug auf den voyeuristischen Trieb beschrieben, auch ein Drang, so weit wie

413 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 73

414 Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 57

möglich in die Materialität des Bildes vorzudringen oder der Wunsch, die Person, den Ort, die Geschichte, die sich ›hinter‹ dem Bild zu verbergen scheint, zu adressieren und aufzuspüren. Entsprechend schreibt Barthes in seinen Ausführungen über das Detail, über das Bedürfnis, das Material zu zerlegen, um zu etwas vorzudringen, das im Foto verborgen sein könnte. In diesem Zusammenhang bezieht er sich wiederholt auf ein Porträt-Foto seiner Mutter:

[I]ch möchte dieses Gesicht vergrößern, um es besser zu sehen, besser zu verstehen, um seine Wahrheit zu erfahren [...], im Glauben, durch eine stufenweise Vergrößerung des Details schließlich zum Wesen meiner Mutter vorzudringen [...] ich zerlege, ich vergrößere und, wenn man so sagen kann, *retardiere*, um die Zeit zu haben, endlich zu *wissen*.⁴¹⁵

Im Folgenden beschreibt Barthes diese Suche allerdings als aussichtslos, weil ein Foto einen solchen Wunsch nicht erfüllen könne. Die Erkenntnis könne, so wird gegen Ende des Buches *Die helle Kammer* konstatiert, nicht über das ›Es ist so gewesen‹ hinausgehen: »[I]ch löse das Bild auf, und zurück bleibt allein sein Stoff; vergrößere ich aber nicht und begnüge mich mit der eingehenden Betrachtung, so erfahre ich nicht mehr als das, was ich schon lange, seit dem ersten Blick darauf, gewußt habe: daß es tatsächlich so gewesen ist.«⁴¹⁶ Die Vergrößerung, die hier vorgenommen wird, evoziert zwar eine intensivere und auch kontemplative Betrachtung des Fotos, stößt aber auch an materiale Grenzen und bleibt somit illusorisch. Da die Methode des ›Hineinzoomens‹ sowohl an die materielle Grenze des Fotopapiers stößt als auch an die Grenze dessen, was durch das Foto anschaulich gemacht werden kann, bleibt die Fotografie zugleich im doppelten Sinne oberflächlich und undurchdringlich.

Diese unbestimmte und kaum zu befriedigende Suche, der Drang, das fotografische Material eingehend aus diversen Perspektiven und aus diversen Abständen zu untersuchen, und schließlich die Faszination für einzelne Details werden in den vorliegenden Found Foto-Filmen filmisch ausführlich umgesetzt. Dabei bleibt die Suche nicht immer so erfolglos, wie sie einst von Barthes beschrieben wurde, sondern sie wird, zumindest teilweise, auch von Erkenntnissen bereichert. Diese können sich bereits im Blick

415 Ebd., S. 110

416 Ebd., S. 111

auf die einzelne Aufnahme einstellen, wie beispielsweise bei der filmischen Untersuchung von einzelnen Fotos in *Why Colonel Bunny Was Killed*, wenn (siehe auch Kapitel 2, Abschnitt 2.2.4) politische Verhältnisse zwischen den britischen Missionaren und der kolonialisierten Bevölkerung sichtbar werden. Oder die Beobachtungen ergeben sich in der vergleichenden Sichtung der Fotos, beispielsweise dann, wenn Levi die Wiederholung der Posen ihrer Familie in Strandkörben entdeckt, indem sie diese hintereinander abfilmt und Aufnahmen aus unterschiedlichen Jahrzehnten miteinander vergleicht. Oder dann, wenn sie mit Hilfe von Nahaufnahmen die hinterlassenen Zeichnungen ihrer Mutter abfilmt und begleitend aus dem Off darüber spricht, dass sich in diesen der Bezug zur Natur und das Interesse der Mutter an Pflanzen bereits widerspiegeln.

Auch Imbert findet durch die intensive Betrachtung und den Vergleich der Postkarten einige nicht unwesentliche Details heraus. So stellt er fest, dass zwei auf den ersten Blick identisch erscheinende Postkarten bei genauerer Betrachtung nicht die gleichen sind. Beide Postkartenmotive zeigen Menschen, die sich in einer Schlange von einem Bahnhof fortbewegen und vermutlich gerade mit einem Zug angekommen sind, der noch im Hintergrund zu sehen ist. Beim ausführlichen Vergleich der Fotos stellt sich heraus, dass es zum einen unterschiedliche Menschen sind, die auf den beiden Karten zu sehen sind, und dass zum anderen die Türen des Zuges auf dem einen Foto geöffnet und auf dem anderen geschlossen sind. Imbert präsentiert beide Motive im Wechsel, um seine aus dem Off gesprochene Überlegung deutlich zu machen: »They were practically identical photos, but side by side, they showed that it wasn't just one hundred people arriving one day at this little train ... but one hundred ... and then one hundred more and perhaps thousands between the two photos.«⁴¹⁷ Die genaue Analyse offenbart also einen nicht unwesentlichen Aspekt aus der französischen Geschichte, nämlich die Existenz einiger französischer Flüchtlingslager, dem sonst kaum Beachtung geschenkt wurde. Aber auch unabhängig davon, wie ergiebig oder erfolglos die Recherche am Ende ist, verändert die intensive Lektüre immer die Perspektive auf das einzelne Foto. Die verschiedenen Beispiele der in den Filmen vorgenommenen Detailanalysen einzelner Fotos verweist auch auf die Funktion der Fotografie, die im Film wiederverwendet mit dem bricht, was dem Film eigentlich vorenthalten

⁴¹⁷ *No pasarán, album souvenir*, Minute 36.47 (Engl. Untertitel)

bleibt: »Because of its constantly moving images, cinema does not lend itself to a detailed analysis of each image.«⁴¹⁸ Wird die Fotografie aber angehalten und einer kontemplativen Betrachtung überantwortet, kann sie, wie Blümlinger bereits mit Blick auf *Ulysse* von Agnès Varda schreibt, einer analytischen Lektüre unterzogen werden:

Was dieser Essayfilm vorführt, in dem eine Fotografie zunächst ganz gezeigt, dann im Detail untersucht, mit In- und Off- Kommentaren versehen, mit anderen Aufnahmen verknüpft und schließlich wieder bildfüllend präsentiert wird, ist der Lektüreprozess, durch den eine Fotografie, die innerhalb eines Films gelesen und montiert wird, am Ende nicht mehr als dieselbe erscheint wie zu Beginn.⁴¹⁹

3 Formen der Betrachtung

3.1 Kontemplation und Fixierung

Die Stillstellung, als die die Fotografie im Film wahrgenommen wird, konzentriert den Blick auf eine Weise, die zu einer kontemplativen Wahrnehmung des fotografischen Bildes einladen kann: »Sobald das Bild im Film steht, lädt es uns zur Kontemplation ein und wir finden Gefallen an dem ›mehr Sehen‹: daran, am Bilderstudium des Autors beteiligt zu sein, das Bild als Begriff zu interpretieren, an den imaginären Erweiterungen, zu denen wir inspiriert werden.«⁴²⁰ Dieses kontemplative Intervall – womit eine konzentrierte Betrachtung, ein ›sich in das Bild Versenken‹ gemeint ist – und das damit einhergehende Studium des Fotos kann allerdings nur dann stattfinden, wenn genug Zeit gegeben wird, um die Aufnahmen anzusehen und zu erkunden.

Die meisten der hier diskutierten Found Foto-Filme verweilen daher relativ lange bei den einzelnen Abzügen oder Motiven. Auf diese Weise wird nicht nur die forschende Betrachtung der Filmemacher*innen und Erzäh-

418 Odin, »Reflections on the Family Home Movie as Document«, a. a. O., S. 264

419 Blümlinger, »Die Ansichtskarten der Agnès Varda«, a. a. O., S. 92

420 Hámos, Gusztáv/Pratschke, Katja/Tode, Thomas: »Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 9–16, hier S. 12

ler*innen in Szene gesetzt. Auch die Zuschauer*innen bekommen ihrerseits die Möglichkeit, durch intensive Betrachtung vielleicht etwas Neues auf den Fotos zu entdecken. Weil durch die lange Einstellungsdauer eine konzentrierte Betrachtung nicht nur erlaubt, sondern auch implizit eingefordert und durch das Dispositiv des Kinos in gewissem Sinn aufgezwungen wird – denn der Rezipient eines Films muss, wie es Sonntag formuliert, »die vom Regisseur festgesetzte Zeit darauf verwenden; und jede Aufnahme kann nur so lange oder so kurz betrachtet werden wie es der Filmschnitt zulässt«⁴²¹ –, bedeutet die Fixierung des Einzelbildes immer auch eine Fixierung des Blicks, der sich so in einem Widerspruch zwischen Zwang und Potenzialität befindet. In diesem Zusammenhang kann die konzentrierte Form der Betrachtung die Zuschauer*innen auch zu einer Reflexion über den Film und die Betrachtungssituation, in der sie sich im Kino befinden, einladen. Raymond Bellour hat dies als eine entscheidende Wirkung des Fotos im Film beschrieben, wobei er sich vor allem auf die plötzliche Stillstellung bezieht, die den/die Zuschauer*in aus der filmischen Fiktion herausreißt:

The photo substracts me from the fiction of the cinema, even if it forms a part of the film, even if it adds to it. Creating a distance, another time, the photograph permits me to reflect on cinema. Permits me, that is, to reflect that I am at the cinema. In short, the presence of the cinema permits me to invest more freely in what I am seeing.⁴²²

Filmemacher*innen wie Henri-François Imbert oder Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutmann provozieren solche Momente der Reflexion, indem sie die Kamera lange, teilweise sogar für Minuten, auf einzelnen Fotos verweilen lassen. Dadurch werden nicht nur für die Zuschauer*innen neue Zeiträume für die Betrachtung fotografischer Bilder eröffnet, sondern es wird auch eine an die Zuschauer*innen gerichtete Erwartung kommuniziert, dieses Angebot zur kontemplativen Betrachtung anzunehmen. Das fotografische Material selbst dient, in dieser Form ins Bild gesetzt, schließlich nicht als Illustration für einen Text, sondern verweist auf sein eigenes Narrativ. Es wird im Zuge der Stillstellung keine Erzählung aus dem Off visuell fixiert, sondern ein Foto

421 Sonntag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 82

422 Bellour, Raymond: »The pensive spectator«. In: David Company (Hg.): *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Ventures Limited, London 2007, S. 19–123, hier S. 120

Abbildung 19: *Journal*

oder ein fotografisches Konvolut insistiert und als Ausgangspunkt einer ›noch nicht erzählten‹ oder ›noch zu erzählenden‹ Geschichte dienbar gemacht.

Insbesondere der Film *Journal* kommt ganz ohne Sprache aus. Die einzelnen Fotos der nur für den Film installierten Ausstellung (Abb. 19) werden hier zum Teil bis zu zwei Minuten lang fokussiert und die stillen Aufnahmen eröffnen einen Raum zur Kontemplation. Obwohl der Film an keiner Stelle benennt, dass es sich bei den Personen auf den Fotos um Museumsbesucher*innen in Yad Vashem handelt, die ein Foto von Holocaust-Überlebenden betrachten, wird unmissverständlich klar, worauf sich der Film bezieht. Das Foto, das 1945 von einem Fotografen der US-Army bei der Befreiung von Buchenwald gemacht wurde, gehört zum kollektiven Bildgedächtnis⁴²³ und auch die Besucher*innen, bei denen es sich in vielen Fällen um deutsche Politiker*innen handelt, sind nicht unbekannt.

Die langen Einstellungen lassen etwas vom Verhalten der Besucher*innen erkennen, die an dem ausgestellten Foto teilweise vorbeischaun oder in eine Unterhaltung vertieft sind. Darin unterscheiden sie sich von den Filmzuschauer*innen, deren Blick auf die Leinwand und auf das Foto der Ausstellung in Yad Vashem fixiert ist. Die motivische Wiederholung, die

423 Vgl. O.A.: »Sirah Foighel Brutmann and Eitan Efrat: *Journal*, 7.4.2013–2.6.2013«. In: *Kunsthalle Basel*. Internet: <http://www.kunsthallebasel.ch/exhibition/journal>. Verifiziert am 11.12.20.

Stille des Films und das lange Verweilen auf jedem einzelnen Bild erfordern Konzentration und scheinen darauf angelegt, den/die Betrachter*in förmlich zur Kontemplation zu zwingen. Gerade im Kino wird dann die durch die audiovisuelle Reduktion induzierte Anstrengung durch ständiges Räuspern, Husten und sich im Sessel windender Körper kollektiv erfahrbar. Das verdeutlicht, dass die Rezeption von *Journal* zunächst keine klassische Kinoerfahrung, die von der »kinematographischen Hypnose« bestimmt ist, von der Barthes in seinem Text über das *Verlassen des Kinos* schreibt und die einen »gefangen« oder »fesseln« solle, sondern vielmehr eine, in der Kontemplation und Zerstreung in einem Bild zusammenkommen.⁴²⁴ Und es ist am Ende von Barthes' Text auch genau diese Haltung, die Barthes mit Bezug auf die Wahrnehmung des Films einfordert, wenn er konstatiert, sich von dieser Hypnose zu distanzieren, um sich dann wiederum von dieser Distanz hypnotisieren zu lassen:

Es gibt jedoch eine andere Weise ins Kino zu gehen [...]; indem man sich *zweimal* faszinieren lässt, vom Bild und von seinen Rändern, als hätte ich gleichzeitig zwei Körper: einen narzißtischen Körper, der, im nahen Spiegel versunken, betrachtet, und einen perversen Körper, der bereit ist, nicht das Bild zu fetischisieren, sondern das darüber Hinausgehende: die Rauheit des Tons, den Saal, das Dunkel, die finstere Masse der anderen Körper, die Lichtstreifen, den Eingang, den Ausgang; kurz, um zu verfremden, um »abzuheben«, kompliziere ich eine ›Beziehung‹ durch eine ›Situation‹.⁴²⁵

Obwohl es in einem Foto-Film wie *Journal* nicht um das klassische »Eintauchen« in eine Geschichte oder die Identifikation mit bestimmten Figuren geht, fordert der Film in seiner beharrlichen Inszenierung der Einzelbilder die Zuschauer*innen zur Kontemplation auf: Einer Kontemplation, der man jedoch nur durch Anstrengung folgen kann und die dadurch zwangsläufig dann auch wieder eine Distanz entstehen lässt. Diesen Widerspruch, zwischen der Möglichkeit, sich in den einzelnen Fotos zu verlieren, und

424 Vgl. Barthes, Roland: »Beim Verlassen des Kinos«. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays Band 4*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006, S. 376–380

425 Ebd., S. 380

dem Zwang, der durch das Dispositiv des Kinos hervorgerufen wird, reizen Foighel Brutmann und Efrat in *Journal* bis aufs Äußerste aus.

Ähnlich geht das Künstlerpaar in *Printed Matter* vor, indem sie auch in diesem Film die konzentrierte Betrachtung fotografischer Aufnahmen in den Mittelpunkt stellen. Dies tun sie, indem sie die Kamera lange auf den stillgestellten Einstellungen verweilen lassen, diese im Gegensatz zu *Journal* jedoch statisch aufnehmen. Kinematografisch in Szene gesetzt werden diesmal einzelne Kontaktbögen, in denen sich die Aufnahmen vieler kleiner Einzelbilder versammeln, denen man von rechts nach links und von oben nach unten auf der Leinwand folgen kann. Um nachvollziehen zu können, worüber gerade im Off gesprochen wird, muss zwischen all den Bildern jedoch erst einmal dasjenige gefunden werden, auf das sich das Gespräch gerade bezieht.

Im zweiten Teil des Films, in dem nicht mehr Indexe, sondern nur noch Negativstreifen der Filmrollen gezeigt werden, verstärkt sich das kontemplative Moment weiter, weil die Stimmen aus dem Off sich nun stark zurückhalten und das Material kaum mehr kommentieren. Anstelle des Kommentars sind es nun Bildüberschriften, Jahreszahlen (zwischen 1994 und 2002) und Namen von israelischen und palästinensischen Politiker*innen oder bekannten Persönlichkeiten wie David Grossman und Suzanne Vega, die Hinweise auf Zeit und Entstehung der Fotos sowie die abgebildeten Personen geben. Trotz der langen Einstellungsdauer, in denen die abgefilmten Kontaktbögen gezeigt werden, sind die Aufnahmen als einzelne kaum erkennbar. Durch den Verzicht auf den Zoom oder den Fokus auf das Einzelbild bleibt eine Distanz zu den privaten Familienbildern bestehen, da die teils intimen Fotos nicht ganz genau zu erkennen sind. Efrat und Foighel Brutmann bewegen sich in *Printed Matter* also nicht näher an das Material heran (etwa um es ›nahe zu bringen‹) oder zerlegen es in Bildausschnitte. Der Abstand zu den fotografischen Bildern bleibt durchgehend erhalten und bewahrt eine Distanz zu dem privaten Material.

Ein kontemplatives Moment entsteht in fotografiebezogenen Filmen also vor allem dann, wenn das Material auf der Leinwand fixiert wird und Schnitt, Ton und insbesondere die Bewegung der Kamera auf ein Minimum reduziert werden. Ein in diesem Zusammenhang bemerkenswerter Film, der auf eine völlig andere Art und Weise zur Kontemplation auffordert, ist das experimentelle Werk *The Guests* (2013) des US-amerikanischen Filmemachers Ken Jacobs. Der Film bildet gewissermaßen eine Umkehrung der Verfahren vieler Found Foto-Filme, weil diesmal nicht ein Foto in den filmischen Bewe-

gungsfluss eingefügt, sondern ein Film in viele einzelne Fotos zurück verwandelt wird. Jacobs widmet sich der ›Rettung‹ einer historischen Aufzeichnung, indem er eine nur zehn Sekunden lange Filmsequenz der Brüder Lumière aus dem Jahr 1896 auf 73 Minuten ausdehnt und die Sequenz überdies in 3D zeigt. Die ursprüngliche Bewegung ist kaum mehr wahrzunehmen, der 3D-Effekt erzeugt eine spezifische Tiefe. Der Film wirkt wie ein fotografisches (Stand-)Bild, das sich langsam verändert. Vorausgesetzt, es lässt sich auf die Sichtungserfahrung ein, versinkt das Publikum über eine Stunde lang in dem gedehnten Augenblick, in dem nichts weiter passiert, als dass eine Hochzeitsgesellschaft über einen Platz schreitet und dann eine Treppe hinaufsteigt. Eine ähnliche Methode verwendet 1993 auch der Künstler Douglas Gordon in seiner Installation *24 Hours Psycho*, in der er eine Videoprojektion von Alfred Hitchcocks *Psycho* so stark verlangsamt, dass der Film auf 24 Stunden gedehnt wird. Volker Pantenburg, der die Installation als eine »Appropriation des Kinos«⁴²⁶ bezeichnet und diese auch mit einer früheren Arbeit von Jacobs vergleicht, in der dieser ebenfalls mit Found Footage arbeitet, konstatiert, dass zwar beide Arbeiten auf Material aus der Filmgeschichte zurückgreifen, sich aber dahingehend voneinander unterscheiden, dass Jacobs Arbeiten »an der Technik und Materialität eines alternativen, proto-narrativen Kinos interessiert sind, [während sich; CP] Gordon auf einen der spektakulärsten und ikonischsten Momente des Erzählkinos«⁴²⁷ bezieht. Außerdem ist Gordons Arbeit für die Rezeption im Museum konzipiert, während Jacobs dezidiert als Film für den Kinoraum realisiert wurde.

Hält man dieser kontemplativen Präsentation des Materials stand, wie sie von Jacobs inszeniert wird, so sticht insbesondere der Widerspruch zwischen Verfall und Aufbewahrung hervor: Wenn das Material auf eine Leinwand projiziert wird, entsteht der Eindruck, dass es aus seiner ursprünglichen Fragilität als greifbares und vergängliches Objekt gelöst sei. Denn trotz der Brüchigkeit und den Verfallsspuren, die auf dem alten Filmmaterial zu erkennen sind, zeigt es sich in seiner digitalisierten und nachbearbeiteten Version auf der Leinwand nicht nur verlangsamt, sondern auch in vergrößerter und digital konservierter Version. Die dadurch hervorgerufene Präsenz des Materials, der konzentrierte Einblick in einen kurzen Moment von 1896,

426 Pantenburg, Volker: »1970/2010 Experimentalfilm und Kunsträume«. In: Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.): *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*. Transcript, Bielefeld 2016, S. 193–208, hier 206

427 Ebd., S. 207

steht im Kontrast zur materiellen Fragilität. Auf diese Weise macht Jacobs in *The Guests* die Dialektik zwischen Bewahrung und Verfall sichtbar und vollzieht im selben Moment den Akt einer kinematografischen Aufbewahrung.

3.2 Blickbeziehungen

Das intensive Studium der Bilder, das durch die lang anhaltende Präsentation der Fotos in den jeweiligen Filmen ermöglicht wird, evoziert insbesondere in *Journal* auch eine Auseinandersetzung mit dem Blick und den diversen Blickwinkeln und Perspektiven zwischen den abgebildeten Personen und den Betrachter*innen. Dadurch wird ein komplexes Verhältnis verschiedener Blick-Ebenen entworfen: Als Zuschauer*in sieht man in *Journal* durch die Perspektive der Kamera die Blicke der abgebildeten Ausstellungsbesucher, die auf das Foto der Häftlinge in Buchenwald blicken, die auf Holzpritschen liegen und ihrerseits den Blick teilweise direkt in die Kamera des US-Fotografen richten – was wiederum den Eindruck erwecken kann, dass sie die Zuschauer*innen des Films direkt anblicken. Die Reaktionen der einzelnen Besucher*innen in Yad Vashem erscheinen auf den Fotos unterschiedlich. Manche schauen betroffen, manche scheinen sich über das, was sie sehen, auszutauschen und wieder andere wenden ihren Blick ab oder richten ihn auf den Fotografen.

Wird der Film auf einer Leinwand gezeigt, so wird auf dieser das Foto eines Fotos im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, durch die sich der filmische Blick bewegt. Es entsteht ein Blickgefüge auf vierfacher Ebene. Durch die Inszenierung von verschiedenen Blicken auf ein und dieselbe Fotografie wird vor allem sichtbar gemacht, dass das Foto selbst unveränderlich bleibt und sich nur der Blick darauf verändern kann. Zudem fordert der Film dazu auf, sich nicht nur an die Shoah zu erinnern, sondern auch den Umgang mit den Zeugnissen von Geschichte im Kontext von Institutionen und Praktiken der Erinnerung zu betrachten (siehe auch Kapitel 1, Abschnitt 2.4). Und nicht zuletzt ist *Journal* auch eine Studie im Umgang mit Dispositiven. Während die Betrachtung im Kino durch die Intensität des kinematografisch geführten, auf den Bildern ruhenden Blicks bestimmt ist, fügt eine installative Präsentation im Ausstellungskontext den Blickbeziehungen eine weitere Ebene hinzu, da die Besucher*innen beim Vorbeigehen auf den großen Bildschirmen auch ihre eigenen Schatten sehen.



Abbildung 20: Ausstellung von *Journal* im Oktober 2014 im Argos – Center for Arts and Media, Brüssel

An dieser Stelle lohnt es nochmal Volker Pantenburg einzubeziehen, der mit Blick auf die Wahrnehmungsdispositive Kino und Museum versucht, die gebräuchliche Gegenüberstellung Mobilität versus Immobilität mit Begriffen der Zeit zu ersetzen:

In einem anderen Licht stellt sich die Frage nach dem Dispositiv der Auf-führung oder Präsentation dar, wenn man statt der *räumlichen* Dimension die *zeitliche* in den Vordergrund stellt. An die Stelle von Mobilität tritt dann die Dissoziation der Filmerfahrung im Ausstellungsraum und, wahrnehmungsökonomisch gewendet, die Zerstreung des Zuschauer-subjekts, während die Immobilität eher als Voraussetzung von zeitlicher Kompaktheit und Konzentration in den Blick kommt.⁴²⁸

Während der/die Zuschauer*in bei der Begehung der Ausstellung von *Journal* nicht nur mit ihren eigenen Schatten, sondern verstärkt auch mit ihrer eigenen Zerstreung konfrontiert wird, kann sie sich im Kino mehr auf die

428 Ebd., S. 197

kontemplative Inszenierung, die eine konzentrierte Betrachtung abverlangt, einlassen.

Die Inszenierung unterschiedlicher Blickverhältnisse ist neben *Journal* auch in anderen Filmen des Korpus ein Thema. Dort sind es zumeist die Filmemacher*innen selbst, die aus dem Off über die Blicke und deren Konstellationen reflektieren. So analysiert beispielsweise Oksman in *A Story for the Modlins* ein Familienporträt, indem er die Gesichter der Modlins in einzelnen Bildausschnitten zeigt und durch seinen Kommentar suggeriert, dass sich in ihren Blicken ein konspiratives Vorhaben ankündigt: »Elmer looks at Nelson who looks at Margaret who looks defiantly into the camera. This is the last image of them in America. And then the Modlins disappear.«⁴²⁹

Auch Pennell untersucht die unterschiedlichen Blickbeziehungen, die in einer Aufnahme dokumentiert sein können, wenn sie die Mise en Scène eines Fotos beschreibt, auf dem ihre Familie von hinten beim Betrachten einer Pyramide zu sehen ist:

My mother is looking at a picture from a much earlier time. My father can't be seen because he is on the outside looking at the figures on the inside. I'm invisible too, looking over my father's shoulder at my mother, who is looking at some other characters. She is wondering who these people where and who it was who put them there. My mother is imagining another time and I'm trying to imagine the time she was in.⁴³⁰

Bereits in der Situation, in der das Foto entstanden ist, findet nach Darstellung der Filmemacherin eine Auseinandersetzung mit diversen Blickwinkeln statt. Der Vater betrachtet als Fotograf die im Entstehen begriffene Fotografie von außen; die Tochter fixiert ihre Mutter, während diese sich auf das in der Pyramide verewigte Bild konzentriert, das zwei Männer zeigt, die sich einander zu Pferde sitzend konfrontieren. Bei der in die Diegese des Films eingebetteten Betrachtung dieses Fotos setzt Pennell die gestaffelte Betrachtung fort, indem sie aus dem Off im Voiceover eine Vorstellung vom Leben ihrer Eltern in den Fünfziger Jahren im Iran zu entwickeln beginnt.

Neben den Blickwinkeln und Perspektiven der abgebildeten Personen werden in den Found Foto-Filmen immer auch Blickwechsel hervorgehoben. Damit ist sowohl der Austausch von Blicken zwischen denjenigen, die

429 *A Story for the Modlins*, Minute 07.39

430 *The Host*, Minute 51.08

auf den Fotos abgebildet sind, als auch der zwischen Abgebildeten und Betrachter*innen, Filmemacher*innen sowie Zuschauer*innen gemeint. Auch wenn die Fotografierten nicht ›wirklich‹ auf die Betrachter*innen der Fotos oder in Richtung der Filmzuschauer*innen zurückblicken können, nehmen sie immer wieder einen beharrlichen Blick direkt in das Kameraobjektiv ein, der »nicht ausweicht, der innehält, starr wird«⁴³¹ und einen gegenwärtigen Austausch suggeriert. Barthes beschreibt diesen Blick in das Objektiv des Fotografen zwar einerseits als scheinhaft. Andererseits schreibt er ihm einen spezifischen Effekt zu, den er einen »Effekt der ›Wahrheit‹«⁴³² nennt:

Der Blick, der hier von dem Photographen emphatisch wiedergegeben wird [...], agiert als das eigentliche Organ der Wahrheit: Sein Handlungsraum liegt *jenseits des Scheins*: Er impliziert zumindest, daß dieses Jenseits existiert, daß das »Durchschaute« (Betrachtete) wahrer ist als das, was sich einfach dem Blick darbietet.⁴³³

Ein solcher Effekt wird in den Filmen auf unterschiedliche Art immer wieder hergestellt, insbesondere indem einzelne Gesichter in Nahaufnahmen herausgehoben, herangezoomt oder umkreist werden. Dabei wird die Wirkung der entsprechenden Blicke oft aus dem Off thematisiert. Pennell beschreibt in *The Host* sogar (wie bereits zitiert), dass der Blick der iranischen Arbeiter sie verfolge: »I want to get them back into their books but they are holding me against my will.«⁴³⁴ Die Blicke scheinen dazu herauszufordern, der Geschichte der abgebildeten Personen nachzugehen. Nicht immer sind alle Blicke sofort sichtbar. In *Why Colonel Bunny Was Killed* spürt Pennell die verborgenen Blicke der Kolonialiserten förmlich in den fotografischen Bildern auf. Besonders deutlich wird dies anhand eines Fotos, das am Ende des Films gezeigt wird: Vorne im Bild und scharfgestellt steht ein weißer Missionar, im Hintergrund befindet sich ein Mann mit Turban, dessen Gesicht ins Dunkel getaucht ist. In der vergrößerten Detailaufnahme zeigt Pennell einen Bildausschnitt des Gesichts des Mannes im Hintergrund und offenbart erst durch

431 Barthes, Roland: »Auge in Auge«. In: Ders.: *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Suhrkamp, Berlin 2015, S. 200–204, hier S. 202

432 Ebd.

433 Ebd., S. 203

434 *The Host*, Minute 30.39

diesen Fokuswechsel den zunächst unsichtbaren, dann jedoch herausfordern- den und direkten Blick in die Kamera. Damit macht sie auf die, bereits in den Perspektiven der Blicke, verankerten Herrschaftsbeziehungen aufmerksam:

The task was to make these figures felt. They have cumulative force because they are not supposed to be noticed, and because these figures in the background are most often looking back at the camera. They are observing the colonizers and, in particular they are observing the ritual of photography. This return of the gaze becomes quite strong especially because it is a recurring pattern.⁴³⁵

Die Perspektive der Unterdrückten auf ihre Unterdrücker wird auch in dem Dokumentarfilm *I Am Not Your Negro* (2016) von Raoul Peck thematisiert. Der Film, in dessen Mittelpunkt, wie bereits in *Kirik Beyaz Laleler* von Aykan Safoğlu, der US-amerikanische Schriftsteller James Baldwin steht, behandelt ein unvollendetes Manuskript. Darin befasst sich der Schriftsteller mit dem amerikanischen Rassismus, der Bürgerrechtsbewegung und seiner Freundschaft zu den ermordeten Aktivisten Martin Luther King und Malcom X. In einer Sequenz am Ende des Films spielen auch Fotos sowie herrschaftliche Blickbeziehungen eine zentrale Rolle. Nacheinander werden in dieser Sequenz Fotos von Lynchmorden gezeigt. Die Kamera bewegt sich an den Fotos entlang und verschiebt den Blick langsam weg von den Erhängten und hin zu ihren versammelten Mördern und deren Blicken in die Kamera. Aus dem Off wird ein Zitat von Baldwin eingelesen:

You cannot lynch me and keep me in ghettos without becoming something monstrous yourself. And furthermore, you get me a terryfing advantage. You never had to look at me. I had to look at you. I know more about you, than you know about me. Not everything that is faced can be changed. But nothing can be changed until it is faced.⁴³⁶

Im Kontrast zu den Fotos der Lynchmorde und wie um den damals lebenden schwarzen US-Amerikaner*innen gerecht zu werden, werden im An-

435 Pennell, Miranda: »Miranda Pennell interviewed by Alessandra Ferrini, part 2«. In: *Mnemoscape*, 20.12.2013. Internet: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/12/20/miranda-pennell-interview-part-ii>. Verifiziert am 17.12.2020.

436 *I Am Not Your Negro*, Minute 01.22.11

schluss an dieses Zitat nacheinander Gruppenporträts von schwarzen bürgerlichen Familien um die Jahrhundertwende gezeigt. Aus dem Off heißt es: »I attest to this. The world is not white. It never was white, cannot be white.«⁴³⁷ Auch hier werden einzelne Gesichter herausgegriffen und vergrößert und die Blicke der fotografierten Personen in den Fokus gerückt. Den frühen Fotos folgen dann zeitgenössische Filmaufnahmen, auf denen Afroamerikaner*innen direkt und offen in die Kamera blicken (Abb. 21). Abgesehen von einzelnen Zooms, in denen die Kamera die Gesichter fokussiert, zeigt sich in den Aufnahmen nur wenig Bewegung, da die gefilmten Personen weder sprechen noch sich bewegen. Trotz der Stille entsteht eine Korrespondenz der Blicke zwischen den Personen, die in das Objektiv der Kamera blicken, und den Zuschauer*innen, die durch Vermittlung der Kamera durch diese Blicke erreicht werden. Es entsteht aber auch eine Korrespondenz zwischen den Aufnahmen der Gegenwart, den frühen Fotografien und den Texten von Baldwin aus dem Off, die wie Verena Lueken in ihrer Kritik formuliert, deutlich macht, »dass die Geschichte der Schwarzen in Wiederholungen der immer selben Urszenarien seit ihrer Verschleppung ab dem siebzehnten Jahrhundert verläuft.«⁴³⁸

Eine vergleichbare Konfrontation der Blicke wird in einer Sequenz in *El tiempo suspendido* inszeniert, wenn die Kamera sich vom Trubel einer Familienfeier entfernt und plötzlich Aufnahmen zwischengeschnitten werden, in denen die erwachsenen Enkel der Protagonistin Laura Bonaparte nacheinander stumm und direkt in die Kamera schauen (Abb. 22). Von den Blicken, die sie teilweise ernst, teilweise lächelnd in die Kamera richten, geht nicht nur der Effekt aus, auf ihr Schicksal als Überlebende zu verweisen, deren Eltern brutal ermordet wurden. Vielmehr etabliert der Film einen Kontakt zwischen den Gefilmten und ihren Betrachter*innen. Einen Kontakt, der auch deshalb so beharrlich und irritierend wirken kann, weil er in Filmen selten vorkommt, wie Frieda Gräfe mit Bezug auf Roland Barthes schreibt: »Im Kino gefährde der Blick des Schauspielers in die Kamera die Illusion, während das Foto nicht zusammenbräche, wenn das fotografierte

437 *I Am Not Your Negro*, Minute 01.23.20

438 Lueken, Verena: »Er ließ und lässt sich nicht vorführen«. In: *FAZ*, 1.4.2017. Internet: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/i-am-not-your-negro-gibt-james-baldwin-das-wort-14950044.html>. Verifiziert am 11.12.2020.



Abbildung 21: *I Am Not Your Negro*



Abbildung 22: *El tiempo suspendido*

Subjekt den Apparat, das heißt den Zuschauer fixiert.«⁴³⁹ Dies bezieht sich laut Grafe vor allem auf »Konventionen des klassischen Hollywoodkinos, denn im modernen westlichen Kino wie auch bereits im sowjetischen, japanischen und frühen Kino begegnet man dem Blick in die Kamera seit Anbeginn der Filmgeschichte.«⁴⁴⁰

Dennoch soll an dieser Stelle der Beobachtung von Barthes, dass der Blick direkt in das Kameraobjektiv vor allem der Fotografie vorbehalten sei, und die er versucht, anhand der Differenz beider Medien zu explizieren, noch einmal nachgegangen werden: Für den Film bestehe ein »Verbot«, direkt in die Kamera zu blicken:

Ich bin versucht, dieses Verbot für das Wesensmerkmal des Films zu halten. Diese Kunst trennt den Blick entzwei: Einer von uns beiden blickt den anderen an, er tut nichts als das: Er hat das Recht und die Pflicht hinzublicken; der andere blickt nie zurück; er blickt alles an, nur nicht mich.⁴⁴¹

Wenn sich der Film jedoch diesem »Verbot« widersetzt und die gefilmten Personen gegen alle filmische Konvention in das Objektiv blicken – als weiteres Beispiel kann an dieser Stelle auch auf Samuel Becketts Stummfilm *Film* (1965) verwiesen werden, in dem die Protagonist*innen, während den Spielszenen immer wieder vollkommen überraschend und unerwartet, intensiv in die Kamera blicken – dann gewinnen diese Blicke an Insistenz, weil genau diese Irritation, dieser ungewohnte und plötzliche Blick zurück einen Blickwechsel, eine Korrespondenz zwischen Zuschauer*innen und Abgebildeten suggeriert. Im Fall der eben genannten Filme *El tiempo suspendido* und *I Am Not Your Negro* ist der Status der Blicke häufig unklar. Es liegt jedoch nahe, die Blicke in die Kamera als adressierte, appellative Blicke zu verstehen, die einfordern, sich der Aufgabe der Erinnerung an die Ereignisse der Vergangenheit zu stellen.

439 Grafe, Frieda: »Bilder illustrieren«. In: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie 1980–1995*. Schirmer Mosel, München 2006, S. 339–344, hier S. 339

440 Ebd.

441 Barthes, »Auge in Auge«, a. a. O., S. 204

4 Auditive Inszenierung

Im Gegensatz zum Bewegtbild, zu dem in der Regel synchron oder zeitversetzt auch ein korrespondierender Ton aufgezeichnet wird, ist die Fotografie stumm. Die Zuschaltung einer auditiven Ebene im filmischen Medium kann gerade aus diesem Grund einen großen Einfluss darauf nehmen, ob und wie das vorgefundene fotografische Material im Film ›zum Sprechen‹ gebracht wird. Die Stimme aus dem Off, ein Standard-Element des Dokumentarfilms, wird damit zu jener Instanz, die das Material beschreibt und erläutert. Sie konstituiert und konsolidiert auf diese Weise das jeweilige Narrativ des Films und kann die Interpretation des Materials maßgeblich beeinflussen. Aber auch Musik und Geräusche verleihen dem Bildmaterial eine bestimmte Atmosphäre oder lenken den Rhythmus der Betrachtung und Rezeption. Aus filmhistorischer Perspektive ist die auditive Ebene seit Anbeginn des Tonfilms zunächst von einer allwissenden Stimme aus dem Off geprägt:

Wenn die *movies* zu *talkies*, die Spielfilme zu Sprechfilmen wurden, so ist der Dokumentarfilm zu einem ›besprochenen‹, d. h. kommentierten Film nach Art der gesprochenen Informationssendung geworden. Stumme Bilder der Welt, überladen vom allwissenden Kommentar des anonymen Sprechers – das ist das dominierende Muster der ›Objektivität‹ in den Kinowochenschauen wie Dokumentarfilmen und selbst noch heute im Fernsehen.⁴⁴²

Mit diesem dominierenden Muster der Objektivität wird spätestens im Autorenkino und im Essayfilm der Sechziger Jahre gebrochen. Filmemacher*innen wie Resnais, Marker oder Varda positionieren sich gegen die Konventionen des Voiceover. Sie verwenden nicht nur eine persönliche Stimme, sondern adressieren auch die Zuschauer*innen. Inwieweit die hier diskutierten Found Foto-Filme in dieser avantgardistischen Tradition stehen, wird im Folgenden mit Blick auf das Verhältnis zwischen visueller und auditiver Ebene genauer bestimmt werden.

442 Ninye, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 140

4.1 Kommentar

Der Großteil der in dieser Arbeit diskutierten Found Foto-Filme ist von Sprecher*innen geprägt, die mit den Autor*innen der Filme identisch sind. Miranda Pennell, John Maloof, Henri-François Imbert und Hito Steyerl kommentieren und analysieren ihre eigenen Recherchen, Entdeckungen und Verfahren aus dem Off. Das fiktive Gespräch mit James Baldwin wird in *Kirik Beyaz Laleler* von Safoğlu selbst gesprochen und auch Foighel Brutmann führt in *Printed Matter* einen Dialog mit ihrer Mutter, während sie gemeinsam die Kontaktbögen ihres Vaters durchsehen. Lediglich Oksman in *A Story for the Modlins* und Pennell in *Why Colonel Bunny Was Killed* überlassen den Voiceover einer anderen Stimme. Diese spricht aber in beiden Fällen aus der Ich-Perspektive, wodurch auch hier eine subjektive Perspektive markiert wird.

Dadurch, dass die Filmemacher*innen auf professionelle Sprecher*innen verzichten und ihre Filme selbst kommentieren, erhalten die Kommentare aus dem Off eine persönliche und geradezu intime Note. Die Stimmen sind oft stockend, der Modus der Rede erscheint nachdenklich oder zweifelnd. Darin unterscheiden sie sich von konventionalisierten Dokumentar- und Fernsehformaten, in denen die Off-Stimme häufig als eine auktoriale Instanz eingesetzt wird. Diese kontrolliert einerseits die Bilder und weist andererseits dadurch, dass die visuelle Ebene die auditive permanent bestätigt, genau darin Referenzen zum Essayistischen Film der Sechziger Jahre auf. In diesem erkennt Niney eine Haltung, die,

entschieden gegen die Selbstgefälligkeit, wie sie die allwissenden Kommentatoren in ihrem Kontrollturm mit ihren ›zwingenden‹, angeblich vollendete Tatsachen zeigenden Bildern demonstrieren. Bedeutung als Befragung, Konstruktion und Diskussionsangebot in solchen Autoren-Dokumentarfilmen widerspricht der Bedeutung als schulmeisterliche Evidenz in den Wochenschauen und ›Pädagogo-Dokus‹ (docucus).⁴⁴³

In dieser Tradition stehen auch die hier diskutierten Filme, insofern als sich der Kommentar zum Visuellen weniger bestätigend und synchron verhält, sondern hinterfragt, zweifelt, aber auch vorsätzlich Widersprüche

443 Ebd., S. 150

produziert. Hierbei wird häufig ein Abstand zwischen der akustischen und der visuellen Ebene erzeugt. So wird eine der Ebenen für einen Moment »de-aktiviert«, wenn etwa der Ton verstummt, das Bild schwarz bleibt oder ein anderes Bild als das aus dem Off beschriebene zu sehen ist. Durch diesen Abstand findet dann auch die Einbindung der Zuschauer*innen statt:

Der Abstand, den die Stimme zwischen den Bildern schafft – der auch der Abstand zwischen einer flüchtigen Realität und ihrer Repräsentationen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Aktuellem und Imaginärem ist –, eröffnet einen Vorstellungsraum für den Zuschauer. Dieser hat seinerseits die Freiheit, sowohl das, was die Stimme der Bilder sagt, als auch die Bilder selbst, die immer eine Schwäche aufweisen oder unzureichend sind, in Frage zu stellen.⁴⁴⁴

Einen solchen Abstand in Form einer Kontrastmontage verwendet Henri-François Imbert beispielsweise in einer Szene in *No pasarán, album souvenir*, in der er aus dem Off ein Foto beschreibt, gleichzeitig aber ein anderes zu sehen ist. In der entsprechenden Einstellung ist eine Postkarte zu sehen, die das Lagertor in Mauthausen abbildet. Aus dem Off beschreibt Imbert dieses Tor und erwähnt dann ein davor gehängtes großes Transparent mit einem von den spanischen Widerstandskämpfern an die Amerikaner gerichteten Gruß: »Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas libertadoras«⁴⁴⁵. Im Kontrast dazu ist ein Foto zu sehen, das zwar das Tor und den genannten Ort auf der Postkarte abbildet, jedoch weder Menschen noch Transparente zeigt.

Auch die Filmemacherinnen Levi und Bruschtein kommentieren ihre Filme selbst, lassen aber vor allem ihre Protagonistinnen zu Wort kommen, sei es in den für den Film aufgezeichneten Gesprächen, sei es im Zitieren von gefundenen Text- und Briefpassagen oder auf alten Tonband- und Videoaufnahmen. Alle Texte, die Bruschtein aus dem Off einspricht, basieren auf alten Briefen und Aufzeichnungen ihrer Großmutter. Und auch Levi verwendet Tagebucheinträge sowie von ihrer Mutter und Großmutter bespielte Kassetten, die als akustische Tagebücher⁴⁴⁶ verstanden werden

444 Ebd., S. 149

445 Dt. Übersetzung der Verfasserin: »Die spanischen Widerstandskämpfer begrüßen die Befreiungskräfte«.

446 Vgl. Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 424

können. Häufig wird der Text dabei aus dem Off mit Fotos oder Filmaufnahmen bebildert, die sich zwar auf das Gesagte beziehen lassen, dieses jedoch nicht selbst abbilden.

Dies ist auch in einer Sequenz in *No pasarán, album souvenir* der Fall, in der es um ein Treffen von Imbert mit einem Zeitzeugen aus einem der ehemaligen Lager geht. Der Mann erzählt davon, wie er als kleiner Junge mit seiner Familie und mit Koffern bepackten Pferden unterwegs war, auf der Flucht von Barcelona über die Grenze nach Frankreich. Kurz darauf ist ein altes Foto zu sehen, das Menschen auf Pferden zeigt, unter ihnen auch einen kleinen Jungen. Das Foto wird erst nach Abschluss der Erzählung des Zeugen zu sehen sein und etwa zwanzig Sekunden lang stumm präsentiert. Wenngleich es sehr unwahrscheinlich ist, dass es sich bei den abgebildeten Personen tatsächlich um die Familie des Zeitzeugen handelt, repräsentiert jener Junge auf dem Foto in der Montage Imberts doch ihn und seine Erfahrung. Auf diese Weise treten Text und Bild in ein Verhältnis der Korrespondenz. Das Foto fixiert noch einmal visuell das soeben Erzählte, indem die abgebildete Situation unmissverständlich an die Erzählung erinnert, die der Zeuge, wie viele andere Jungen seiner Jahrgänge, erlebt hat.

Ähnlich verfährt Levi in *Mein Leben Teil 2*: Während sie mit ruhiger Stimme von der Flucht der jüdischen Familie nach Chile und von der Schiffsreise ihrer Mutter erzählt, sind alte Fotos von Schiffen sowie Filmaufnahmen des Meeres zu sehen, die von einem Schiffsdeck aus gemacht wurden. Zwar handelt es sich nicht um alte Aufnahmen ihrer Mutter, sondern um Aufzeichnungen, die Levi bei einer Reise nach Chile gemacht hat. Die gefilmten Bilder korrespondieren aber mit der Erzählung über die Ankunft der Mutter im Exil. Dafür sorgt zum einen die Ästhetik des verblassten und wackelig aufgenommenen Super-8-Materials, das sich zeitlich nicht einordnen lässt, und zum anderen der mit der Ästhetik der Amateuraufnahme verbundene private Charakter. Die Inszenierung einer privaten Geschichte, die zunächst von den bespielten alten Tonbändern ihrer Mutter ausgeht, wird durch die amateurhaften Super-8-Aufnahmen noch gesteigert. Die Korrespondenz der Aufnahmen der Filmemacherin mit dem Bildmaterial, das ihre Mutter hinterlassen hat, markiert hier den Versuch, die Vorstellung über die Flucht nach Chile und die Reise mit dem Schiff ins Exil so zugänglich wie möglich zu gestalten. Gesucht wird hier die Annäherung an eine individuelle Perspektive mit der eigenen Verwendung von Amateurmaterial. Mit Bezug auf den Super-8-Film konstatiert Sandra Ladwig:

Was den kleinen Film, den Schmalfilm, vom klassischen Erzählkino, dem dokumentarischen Film und der Filmkunst abhebt, ist, dass selbst bei vorausgehender Planung Erleben und Dokumentation zusammenfallen: Fiktion, Vorstellungskraft und Wirklichkeit verbinden sich im Amateurfilm zu einer schwer entwirrbaren Erzählung davon, wie es gewesen sein konnte.⁴⁴⁷

Dieser Spur, wie es hätte gewesen sein können, geht Levi nach. Sie versucht das Leben ihrer Mutter nicht nur mit deren eigenen Amateurmaterialien, sondern auch mit selbst produzierten Aufnahmen zu erforschen.

4.2 Musik und Geräusche

Im Dokumentarfilm herrscht häufig ein Misstrauen gegenüber der Verwendung von Musik. Konstatiert wird etwa, wie beispielsweise von Wolfgang Thiel im Sammelband zur *Akustik im Dokumentarfilm*, dass sie »sich aufdringlich in alle Sequenzen eines Films einnistet, den Kommentar melodramatisiert und informative Bildaussagen gefühlvoll auslegt.«⁴⁴⁸ Die Geschichte des Essay- und des Dokumentarfilms – von Dziga Vertov über Chris Marker bis zu Harun Farocki – zeigt jedoch, dass im dokumentarischen Register auch ein produktiver und experimenteller Umgang mit Musik möglich ist: »It structures the montage, shapes meaning, establishes tone, and encourages flights of fantasy«⁴⁴⁹ formuliert Nora M. Alter mit Bezug auf den Essayfilm. Und auch Thiel ist der Meinung, dass Musik im Dokumentarfilm erkenntnisbringend sein kann:

Musik taugt nicht nur zur Vernebelung, sondern auch zur Durchleuchtung verborgener Zusammenhänge, indem sie deren dialektisches Gefü-

447 Ladwig, Sandra: »Von der Arbeit am Film. Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegsjahre«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 19, Jg. 10, Nr. 2, 2018, S. 82–92, hier S. 84

448 Thiel, Wolfgang: »Ästhetik und Geschichte der Musik in den dokumentarischen Filmgenres«. In: Volko Kamensky/Julian Rohrhuber (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013, S. 64–73, hier S. 65

449 Nora M. Alter: »Sound Thoughts: Hearing the Essay«. In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, UVK, Konstanz 2011, S. 175–188, hier S. 177

ge sinnlich erfahrbar werden lässt. Musik im Dokumentarfilm vermag die angestrebte wechselseitige Einheit von Denken und Fühlen beim Zuschauer zu fördern, indem sie die bildliche Interpretation verstärkt, gleichsam ›überbelichtet‹ oder kontrapunktiert. Sie kann Kommata, Gedankenstriche, Ausrufe- und Fragezeichen setzen.⁴⁵⁰

Insbesondere dann, wenn den stillen Fotos in einer filmischen Montage Musik hinzugefügt wird, kann das Material rhythmisiert und fluide werden: »Musik ermöglicht Kontinuität, überdeckt Schnitte, erleichtert Szenenwechsel, erzeugt atmosphärische Stimmung, sorgt für Unterhaltung, ermöglicht narrative Intermezzi und Montagesequenzen und kommentiert das Geschehen.«⁴⁵¹

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen des französischen Filmemachers und Soziologen Edgar Morin zum Verhältnis von Realität und Irrealität in der Filmmusik. Die Musik im Film, so Morin, sei eigentlich genau dasjenige Element des Films, das am wenigsten realistisch ist: »Was könnte unwirklicher sein als diese Rhythmen und Melodien, die immer gegenwärtig sind, in der Stadt und auf dem Lande, auf dem Meer und auf der Erde, im Alleinsein wie in der Menge?«⁴⁵² Obwohl das ›echte‹ Leben nicht immer von einem Soundtrack begleitet wird, gibt es kaum einen Film, der auf den Einsatz von Musik verzichtet. Trotzdem werde einem Film nur selten sein realistischer Anspruch allein deshalb abgesprochen, nur weil er musikalisch untermalt ist; eher das Gegenteil ist der Fall.⁴⁵³ Laut Morin wird nämlich durch die von der Musik evozierten Gefühle und Stimmungen der von der fotografischen Aufnahme ausgehende Realitätseindruck nicht gemindert, sondern der Realitätseffekt im Gegenteil noch gesteigert:

450 Hierbei formuliert Wolfgang Thiel eine Gegenthese zu Adorno und Eisler, die der Musik im Film grundsätzlich die Funktion der Vernebelung und Uneindeutigkeit unterstellen. Vgl. Thiel, »Ästhetik und Geschichte der Musik in den dokumentarischen Filmgenres«, a. a. O., S. 65

451 Ruoff, Jeffrey K.: »Ton-Konventionen im Dokumentarfilm«. In: In: Volko Kamensky/ Julian Rohrerhuber (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013, S. 137–158, hier S. 151

452 Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Klett, Stuttgart 1958, S. 183

453 Vgl. Ebd., S. 183 f.

Ebenso entsteht die Filmmusik zwischen Tür und Angel der Realität, ohne dass dieser Verrat dem Realitätseindruck Gewalt antäte. Ja, im Wettbewerb mit der Dialektik, welche die Objektivität der Dinge in Subjektivität umwandelt, festigt und vermehrt die Subjektivität der Musik diese Objektivität.⁴⁵⁴

Der Realitätsfaktor der Musik zeichnet sich durch eine subjektive Komponente aus, die das Sujet des Films existent setzt, es als *wirklich* erscheinen lässt, wie Morin mit Bezug auf Balázs formuliert: »Sie stärkt das *wirkliche* Leben, die überzeugende, objektive Wahrheit der Bilder des Films, weil sie ihnen ein ergänzendes *subjektives* Leben gibt.«⁴⁵⁵ Insbesondere die als *memento mori*⁴⁵⁶ wahrgenommenen Fotos scheinen nach einer solchen subjektiven Ergänzung zu verlangen, denn ihnen fehlt die Kontinuität des filmischen Bewegtbildes. So werden sie nicht nur durch die Montage bewegt, sondern häufig auch durch die Musik in eine kontinuierliche Bewegung versetzt, die sie fluide macht und verlebendigt.

Das Herausheben des zunächst vermeintlich Objektiven, das dann durch ein musikalisches Off subjektiviert wird, zeigt sich in den hier diskutierten Filmen ganz unterschiedlich aber durchaus fast immer in einem nostalgischen oder melancholischen Gestus. So kann beispielsweise ein Zugang zur Geschichte oder den Katastrophen der nur schwer fassbaren verschiedenen Schicksale der Opfer in *El tiempo suspendido* und in *Mein Leben Teil 2* durch den Einsatz melancholischer Musik geschaffen werden. Oder dann, wenn die leise Klaviermusik, die sowohl in *El tiempo suspendido* als auch in *No pasarán, album souvenir* zu Beginn den Kommentar begleitet, eine ernste und teilweise melancholisch anmutende Stimmung etabliert. Das ist in diesen Filmen insbesondere deshalb möglich, weil die Musik dezent, nur partiell und keinesfalls aufdringlich eingesetzt wird. Im Gegensatz dazu und durchaus problematischer erscheint der subjektivierende und, wie es Thiel formuliert, »aufdringlich in alle Sequenzen eines Films

454 Morin, S. 184

455 Morin, S. 149

456 Der Begriff bezieht sich auf Susan Sontag, die jede fotografische Aufnahme, unabhängig von ihrem historischen, zeitlichen oder ästhetischen Kontext als »eine Art *memento mori*« beschreibt: »Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge).« In: Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 21

einniste[nde; CP]« und melodramatisierende Einsatz der Musik, der sich beispielsweise in *A Story for the Modlins* findet, wenn den Posen, die Elmer und Nelson in ihrer dunklen Wohnung einnehmen, durch die Musik eine gewisse Tragik verliehen wird. Oder dann, wenn die Aufnahmen Vivian Maiers im Rhythmus mit einer dramatischen und das Material romantisierenden Musik ein- und ausgeblendet werden.

Es ist jedoch nicht nur die Musik, sondern auch der Einsatz von auditiven Hintergrundgeräuschen, wodurch ein spezifischer Effekt mit Bezug auf die Wahrnehmung von fotografischem Material evoziert werden kann. Über die allgemeine Verwendung von Geräuschen im Film schreiben Volko Kamensky und Julian Rohrhuber:

Geräusche machen offenbar einen unverzichtbaren Teil der ›Ausstattung‹ aus, die den Realitätsbezug und die Glaubhaftigkeit des Films erst herstellt. Dazu sollen sich die Geräusche in die visuell dargestellte Welt räumlich und zeitlich einfügen und diese mit einer eindeutigen Präsenz ausstatten, die ihr sonst womöglich fehlen würde.⁴⁵⁷

Die Präsenz des Geräuschs, die seit dem Tonfilm in den meisten Fällen synchron zum Bewegtbild organisiert und daher nur selten bewusst wahrgenommen wird, hat in Bezug auf die *Mise en Scène* fotografischen Materials im Film eine ganz andere Wirkung. Wird den Fotos ein Geräusch hinzugefügt, klaffen die zeitlichen Ebenen auseinander, da sich das Foto zunächst als ein Bild offenbart, das mit der Vergangenheit verbunden ist. Dieser Vergangenheitsbezug wird insbesondere dann akzentuiert, wenn es sich wie in dem Film *Why Colonel Bunny Was Killed* um Archivfotos handelt, die teilweise dem 19. Jahrhundert entstammen. Hinter dem Versuch, passende Geräusche hinzuzufügen, geht es ähnlich wie beim Einsatz stimmungsbildender Musik um die Intention, das Material zu ›verlebendigen‹ und eine spezifische Atmosphäre zu erzeugen. Ganz ohne Bewegtbilder entsteht in den Filmen von Pennell durch die Montage von Bild und Ton ein Raum, der versucht, Imagination und Projektion zu etablieren, um auf diese Weise die Erzählung in Bewegung zu setzen: »As soon as you put a minimal sound

457 Kamensky, Volko/Rohrhuber, Julian: »Phaedrus' Ferkel. Zum Problem des Geräuschs im dokumentarischen Filmton«. In: Dies.: *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013., S. 332–353, hier S. 333

on a photograph, it gains duration so that suddenly the image is moving through time, and it is also spatial. A small amount of atmospheric sound suggests a spatial dimension and an off-screen world.«⁴⁵⁸

Diese akustische Aktivierung zeigt sich in *Why Colonel Bunny Was Killed* am Beispiel einer Montage eines abgefilmten Fotos auf dem ein sich am Himmel zusammenbrauendes Gewitter zu sehen ist, während auf der Tonspur ein gewaltiger Ausbruch von Donner und Regen zu vernehmen ist. Andere Fotos zeigen Aufnahmen aus dem Wald: Erst einzelne Fotos von Bäumen, dann eine Waldlichtung und abgeholzte Baumstümpfe. Aus dem Off werden sie von Vogelgezwitscher, dem Rauschen von Blättern und dann dem lauten Krachen eines, erst brechenden und dann fallenden Baumes begleitet. Eine weitere Aufnahme eröffnet den Blick in ein Arbeitszimmer und auf einen leeren Stuhl am Schreibtisch. Zu hören ist dazu das Geräusch eines Stifts, der schreibend über Papier gleitet. Durch diese Methode kommt es nicht nur zu einer »Verstärkung des Wirklichkeitseindrucks«⁴⁵⁹, sondern auch zur Erzeugung einer Kontinuität zwischen den fragmentarischen Einzelbildern: »Aufgrund ihres kontinuiertsstiftenden Charakters dienen Geräusche im Film häufig auch als *verbindende Klammern* zwischen disparaten Bildern, die auf diese Weise als zusammengehörig ausgewiesen werden.«⁴⁶⁰

4.3 Stille

Nicht nur Kommentar, Musik und Geräuschkulisse verändern den Blick auf das in den Film eingefügte fotografische Bild. Auch eine programmatisch inszenierte Stille hat einen starken Effekt. So schreibt Bela Balázs über die Stille im Film:

Stille hat nur dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte. Wo eine Absicht dabei ist. Wo entweder die Dinge plötzlich verstummen oder der Mensch in die Stille eintritt wie in ein anderes Land. Dann wird sie

458 Pennell, Miranda: »Miranda Pennell interviewed by Alessandra Ferrini«. In: *Mnemoscape*, 13.12.2013. Internet: <https://mnemoscape.wordpress.com/2013/12/13/miranda-pennell-interview>. Verifiziert am 01.11.2020.

459 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, a. a. O., S. 94

460 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, a. a. O., S. 96

zur großen dramatischen Begebenheit. [...] Solche Stille ist eine negative Detonation. Verhaltener Atem.⁴⁶¹

Dieser durchaus dramatische Effekt lässt sich besonders gut am Beispiel von *Journal* von Efrat und Foighel Brutmann beschreiben. In diesem Film gibt es keinen eingblendeten Text, keine Musik und keinen Kommentar aus dem Off. Bis auf einige Straßengeräusche – Autos, Stimmen und Straßenbahnen, die auf das urbane Leben außerhalb des Museums verweisen – sind nur die Schritte und das Atmen des Kameramanns zu hören. Weil die Aufnahme im Ausstellungsraum und somit an einem Ort gemacht wurde, der gewöhnlich belebt ist, tritt umso stärker die Stille in den Vordergrund. Das für eine Ausstellung typische Stimmengewirr fehlt ebenso wie die kleinen Tafeln neben den Bildern, die in anderen Ausstellungsszenarien über Ort und Entstehung eines Werkes informieren. Als Zuschauer*in folgt man dem Blick der Kamera, die sich von Foto zu Foto durch die Ausstellung bewegt. Die fehlenden sprachlichen und textuellen Bezüge werfen das Publikum auf die eigene Wahrnehmung und den Prozess der sukzessiven Betrachtung und Kontemplation zurück. Weil sich die ausgestellten Fotos auf den Holocaust beziehen, öffnet die Stille zwei unterschiedliche Perspektiven. Zum einen manifestiert sich eine Sprachlosigkeit, die mit der Idee korrespondiert, dass für die Verbrechen der Shoah keine passenden Worte zu finden sind. Darin lassen sich Parallelen zu Ulrich Baers Beschreibungen herstellen, die er im Zusammenhang mit einem Foto vornimmt, das 1985 von dem Fotografen Dirk Reinartz im ehemaligen Vernichtungslager Sobibór bei Lublin in Polen aufgenommen wurde. Auf dem Foto gibt nichts zu erkennen, dass hier einmal ein Lager war. Es ist ein Landschaftsbild, das eine etwas sumpfige Wiese, umringt von einem Kiefernwald, zeigt:

Doch kann es nie darum gehen, die unerfahrbare Erfahrung der Vernichtung in der Vorstellung nachzuvollziehen. Es geht vielmehr darum, sich der Erfahrung dieses erzwungenen und undurchdringlichen Schweigens, welches die Shoah umgibt und das Selbstverständnis unseres Begriffs der Menschlichkeit selbst in Frage stellt, auszusetzen.⁴⁶²

461 Balázs, Bela: *Der Geist des Films*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 121

462 Baer, »Zum Zeugen werden«, a. a. O., S. 253

Sich diesem Schweigen auszusetzen, heißt aber auch, einen Bezug zu den Fotos oder ein Wissen um den historischen Kontext ihrer Entstehung zu haben. Das zeigt sich in *Journal* sehr deutlich dadurch, dass es sich um ein sehr bekanntes Foto handelt, das unkommentiert, trotz des Verzichts auf jede weitere Erläuterung, gedeutet und verstanden werden kann. (Siehe auch Kapitel 1, Abschnitt 2.4 und Kapitel 3, Abschnitt 3.2.)

4.4 Auditive Motive

Der Ton ist in den Found Foto-Filmen jedoch nicht nur im Off präsent, der sich als Partitur aus Text, Musik, Geräuschen und Stille zusammensetzt, sondern auch in der filmischen Darstellung auditiver Medien selbst. Neben fotografischen und filmischen Funden werden in den hier diskutierten Filmen vielfach auch auditive Materialien wie Plattenspieler, Kassetten oder Telefone als antiquarische Objekte inszeniert, die beispielsweise als abfotografierte Objekte zu sehen sind, oder deren originale Aufnahmen aus dem Off eingespielt werden.

Um einige Beispiele zu nennen: In *A Story for the Modlins* verwendet Oksman eine im Materialbestand der Modlins gefundene Kassette, die erst als Fundobjekt vor die Kamera gehalten und dann in einen Walkman eingelegt wird (Abb. 23), bevor die Musik – ein Stück der Theremin-Spielerin Clara Rockmore – einsetzt und aus dem Off die dann folgende Präsentation von fotografischen Abzügen begleitet. Auch Angelika Levi präsentiert, wie um zu beweisen, dass es sich hierbei wirklich um ein materielles Erbe handelt, in Großaufnahme eine mit dem Titel »Mein Leben Teil 2« beschriftete Kassette, bevor sie diese in einen Walkman einlegt und sich Kopfhörer aufsetzt. Die Stimme ihrer Mutter beginnt zu erzählen, und in einer Nahaufnahme sind noch einmal die Spulen der laufenden Kassette zu sehen. Mit auditiven Motiven arbeitet auch Miranda Pennell, wenn sie in *The Host* ein Foto von weißen Kopfhörern auf schwarzem Untergrund zeigt, wobei aus den Hörern leise Musik zu hören ist. (Pennell verweist damit auf die Musik, die sie bei ihren Recherchen im Archiv begleitet hat.) In *Why Colonel Bunny Was Killed* wiederum erscheint ein Foto eines Grammophons und kurz darauf ist das leise Knistern einer Schallplatte zu hören und Händels *Messiah* ertönt in einer Aufnahme von 1906 (Abb. 24).



Abbildung 23: *A Story for the Modlins*



Abbildung 24: *Why Colonel Bunny Was Killed*

Solche Darstellungen auditiver Aufnahmegeräte können mit Winfried Pauleit als »Sonic Icons«⁴⁶³ bezeichnet werden. Pauleit beschreibt die Sonic Icons als ein Konzept, bei dem es um »Momente filmischer Selbstreflexion geht, in denen der Ton aus dem Fluss des Films hervortritt und jeweils spezifische Bezüge zur Geschichte und Zeitgeschichte entfaltet.«⁴⁶⁴ In den hier beschriebenen Filmen wären dies unter anderem insbesondere die oben genannten, obsolet gewordenen Datenträger wie Platten oder Kassetten, ebenso wie deren Abspielgeräte. Die Inszenierungen unterschiedlicher Tonaufnahmegeräte reflektieren einerseits die Geschichte unterschiedlicher Arbeits- und Produktionsprozesse mit historisch, kulturell und technologisch spezifischen Apparaturen. Sie können andererseits aber auch, ähnlich wie das fotografische Bild, als eine »indexikalische Spur«⁴⁶⁵ und als Restbestand der Vergangenheit gelesen werden.⁴⁶⁶

5 Ton versus Bild

In filmtheoretischen Texten aus den Sechziger und Siebziger Jahren finden sich Überlegungen zum Verhältnis zwischen Bild und Ton, von denen sich einige auch auf frühe Essay- und Fotofilme beziehen. Von besonderem Interesse ist die von André Bazin entwickelte Theorie einer so genannten »horizontalen Montage«⁴⁶⁷ im modernen Kino, die er am Beispiel der Filme von Chris Marker beschreibt:

Chris Marker gebraucht in seinen Filmen eine völlig neue Art der Montage, die ich horizontal nennen möchte, im Gegensatz zur traditionellen Montage, die gewissermaßen entlang des Filmstreifens geschieht, in der Verknüpfung von Einstellung zu Einstellung. Jetzt bezieht sich ein Bild nicht mehr auf ein ihm vorangehendes oder folgendes, sondern ist gewis-

463 Pauleit, »Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion«, S. 23

464 Ebd.

465 Ebd., S. 23

466 Vgl. Ebd., S. 21 ff.

467 Vgl. Bazin, André: »Lettre de Sibérie«. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, S. 205–208, hier S. 207

sermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird. [...] Die Montage vollzieht sich vom Ohr zum Auge.⁴⁶⁸

Beide Ebenen, die visuelle wie die sprachliche bzw. auditive, sind nicht mehr synchron und können daher nach Bazin eine gewisse Autonomie erlangen. Diese Autonomie der sprachlichen und visuellen Ebene bemerkt auch Gilles Deleuze mit Blick auf den Fotofilm *Les Photos d'Alix* (1980) von Jean Eustache: Der Film »reduziert das Visuelle auf die Photos und die Stimme auf einen Kommentar, doch zwischen Kommentar und Photo macht sich zunehmend ein Abstand breit, ohne daß sich der Zeuge über diese wachsende Heterogenität zu wundern begäñne.«⁴⁶⁹ Ton und Bild werden laut Deleuze »ständig durch einen irrationalen Schnitt getrennt, entzweit oder entkoppelt«, ohne deshalb an Bedeutung zu verlieren: »Und dennoch fällt das audiovisuell gewordene Bild nicht auseinander, sondern gewinnt eine neue Dichte, die von einem komplexeren Band des visuellen und des akustischen Bildes abhängt.«⁴⁷⁰

Sowohl Bazin als auch Deleuze beziehen sich bei ihren Überlegungen zum Verhältnis von Ton und Bild interessanterweise explizit auf Fotofilme, ohne jedoch deren mediale Besonderheit zu benennen oder zu thematisieren. Dabei besteht der Unterschied der Fotografie zum Filmbild aber gerade darin, dass sie erstens gewissermaßen ›prinzipiell‹ stumm ist, die auditive Dimension also in ihrer Rezeption erst einmal keine Rolle spielt, und das Verhältnis des Bildes zum Ton nicht zur Disposition steht, dass sie aber zweitens als Element eines Films in besonderer Weise nach einem auditiven, narrativen, kontextualisierenden Off zu verlangen scheint. Das lässt sich auch mit dem medialen Ursprung des Films assoziieren, der laut Kracauer, auch aus einem solchen Verlangen entstanden ist, nämlich dem »uralten Verlangen nach beweglichen Bildern«⁴⁷¹, das durch die Fotografie ausgelöst wurde und sich beispielsweise in ersten Versuchen, Bewegung zu fotografieren, zeigte: »Die gleichen Impulse, die so von Zeit- zu Momentaufnahmen führten, entfachten Träume von einer Ausdehnung der Fotografie in derselben Richtung – mit anderen Worten, Träume vom Film.«⁴⁷² Die im Film

468 Ebd., S. 207

469 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. *Kino 2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, S. 320

470 Ebd., S. 323

471 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, S. 53

472 Ebd.

eingefügten Fotos, oder besser gesagt, die darauf vorhandenen stillgestellten Motive können sich zwar nicht mehr bewegen, werden aber durch die Montage bewegt und verweisen dahingehend auf ein ähnliches Verlangen, nämlich das Material zu narrativieren. (Siehe auch Kapitel 2 Abschnitt 1.)

Fotofilme sind bestimmt von der Autonomie der beiden Ebenen *Bild und Ton* und verweisen damit auch auf ihre eigenen medialen Eigenheiten und Differenzen: »Fotofilme dekonstruieren das Kino, zerlegen es in Einzelbild, Sprache, Geräusch, Musik und führen seine Elemente bewusst als eigenständige Komponenten vor.«⁴⁷³ Genau dadurch, dass die visuelle und die auditive Ebene immer wieder autonom agieren können, werden sie wieder als zwei unterschiedliche Elemente des Films wahrgenommen. Alexander Kluge formuliert in diesem Zusammenhang folgende Überlegung: »Durch die doppelspurige Beschreibung kann eine Intensivierung und wechselseitige Verfremdung erreicht werden, die sowohl den sprachlichen wie den bildlichen Ausdruck erst bemerkbar macht.«⁴⁷⁴ Der sehr unterschiedliche Umgang der hier diskutierten Filme mit dieser potenziellen Autonomie der zwei Register Bild und Ton und die verschiedenen Verfahren der Hervorhebung und Inszenierung sollen im Folgenden an einigen Filmbeispielen erläutert werden.

5.1 Asynchronität

Die konstitutive Trennung der Ton- und der Bildebene wird im Film besonders dann deutlich, wenn Ton und Bild asynchron sind. Ein klassisches Beispiel ist der Film *Nostalgia* (USA 1971) von Hollis Frampton, der sich im Zusammenhang mit dem Fotografischen mit der Vergänglichkeit und Fixierung von Erinnerung auseinandersetzt. Nacheinander werden vor der Kamera einzelne Fotos auf eine heiße Platte aufgelegt und verbrennen. Dazu erzählt der Filmemacher Michael Snow aus dem Off die Geschichten zu den jeweiligen Bildern. Bei den Aufnahmen handelt es sich nicht um private Schnappschüsse, sondern um Fotos, die im Rahmen von Framptons künstlerischer Arbeit entstanden sind.

473 Hámos/Pratschke/Tode, »Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung«, a. a. O., S. 12

474 Kluge, Alexander, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Vorwerk 8, Berlin 2011, S. 29

Erst mit der Zeit wird bei der Betrachtung des Films klar, dass die Geschichte nie zu dem jeweils abgebildeten Foto passt, sondern sich auf die fotografische Aufnahme bezieht, die jeweils als nächstes gezeigt wird und dann ebenfalls verbrennt. Durch den zeitlichen und räumlichen Abstand, der zwischen der Erzählung und dem Auftritt des Fotos eingehalten wird, etabliert der Film ein Intervall, das es ermöglicht, die folgende Aufnahme und ihr Motiv zu imaginieren. Es lenkt gleichzeitig durch den Anblick des jeweils präsentierten Fotos aber auch von der Imagination des folgenden Materials ab und umgekehrt. Umso wirkungsvoller ist der Effekt, wenn am Ende des Films das letzte beschriebene Foto dann nicht mehr erscheint. Es handelt sich ausgerechnet um dasjenige Bild, das Frampton dazu bewegen soll, mit dem Fotografieren aufzuhören. Etwas ironisch, letztlich dramatisch, schließt der Film mit dem Satz: »Here it is. Look at it. Do you see what I see?«⁴⁷⁵

Ein ähnliches Verfahren findet sich in *The Host*. Zunächst zitiert Pennell schriftliche Archivadokumente, in denen persische Arbeiter*innen abwertend charakterisiert und beschrieben werden. Dann präsentiert sie Fotos, die die einzelnen, von britischen Kolonisatoren verfassten Beschriftungen in Nahaufnahme zeigen, und in denen das Leben der Iraner*innen mit Sätzen wie »Persians in their traditional setting do their best to keep each other clean«⁴⁷⁶ oder »Happy Persian children play on a British built Housing Estate«⁴⁷⁷ kommentiert wird.

Daraufhin sind bildfüllend einige Archivfotos der in der Umgebung des Ölfeldes errichteten britischen Siedlungen zu sehen, in denen die persischen Arbeiterfamilien untergebracht wurden. Ähnlich wie in *Nostalgia* werden die Motive asynchron und aus dem Off beschrieben. Erst ist ein Foto zu sehen, auf dem Hände in weißen Handschuhen ein Dokument halten, dann folgt das nächste von einem möblierten, aber menschenleeren Raum. Dazu heißt es: »The table is set for tea. A family group sit at the table facing each other. Each focusing their gaze on a fixed point as they have been instructed. [...] The man on the right extends his arm as though about to raise an empty tea cup to his lips. They are holding still.«⁴⁷⁸

475 *Nostalgia*, Minute 35.48

476 *The Host*, Minute 38.59

477 *The Host*, Minute 39.12

478 *The Host*, Minute 39.18

Kurz darauf ist das soeben beschriebene Foto zu sehen, ohne Ton, so dass die vorherige Beschreibung ein visuelles Korrelat erhält. Und auch das folgende Foto bildet nicht ab, was Pennell aus dem Off beschreibt. Während in der Einstellung ein ähnlich arrangiertes Foto einer Familie in einer Küche zu sehen ist, werden im Voiceover zwei orientalische Figuren beschrieben, die erst auf dem nächsten Foto, das auf einem Regal im Hintergrund steht, zu sehen sind und schließlich durch einen Close-Up hervorgehoben werden. Mit der Darstellung dieser Fotos macht Pennell zum einen auf die durch den britischen Kolonialismus geforderte Anpassung der persischen Arbeiterfamilien aufmerksam, sie zeigt sie in europäisch eingerichteten Wohnungen, und hebt zum anderen auch kleine exotistische Details, wie folkloristische Figuren, hervor.

Über die Hervorhebungen hinaus kann die Asynchronität zwischen Ton und Bild als Metapher für die Verschiebung des Blicks gedeutet werden. Durch das zeitversetzte Arrangieren visueller und auditiver Repräsentation regt Pennell nicht nur die Zuschauer*innen dazu an, sich eine Vorstellung von dem noch nicht erschienenen Bild zu machen, sondern unterstreicht ihren eigenen zeitlichen, aber auch politischen Abstand zu dem Material. In seiner Auseinandersetzung mit der Fotografie- und Kolonialgeschichte schreibt David Bate:

Archive sind Repräsentationen, aus denen man die Vergangenheit konstruiert, aber wenn die Fotografiegeschichte mit ihnen arbeitet, dann behandelt sie die Fotografie (gewöhnlich) eher als Objekte denn als Residuen diskursiver Praktiken. Daher sind Historiker allzu schnell der Vorstellung erlegen, sie blickten durch die Fotos in die Vergangenheit, um in einer nostalgischen Projektion die Bemühungen – und damit die *Größe* – ihrer Urheber nachzuvollziehen. Statt es zur Fetischisierung des Autors zu verwenden, muß das Archivmaterial aber auf das Feld jener gesellschaftlichen Verhältnisse bezogen werden, auf dem seine Bedeutungen erzeugt wurden und zirkulieren.⁴⁷⁹

Durch den formalen Abstand, den Pennell zwischen auditiver und visueller Ebene entstehen lässt, wird suggeriert, dass die Fotos hier einer Betrach-

479 Bate, David: »Fotografie und der koloniale Blick«. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie*, a. a. O., S. 115–132, hier S. 116f.

tung unterzogen werden, die erst durch die Verschiebung und die dadurch evozierte Öffnung für Zwischenräume zu einem kritischen Blick werden kann. Indem Pennell diese Diskrepanz durch die asynchrone Darstellung herstellt, ermöglicht sie auch den Zuschauer*innen diese Entkopplung als eine potenziell politische Position wahrzunehmen, die im Kontrast zu den Positionen stehen, denen in den Archivfotos Ausdruck gegeben wird.

5.2 Inkongruenzen und Kontraste

Solche Zwischenräume entstehen auch dann, wenn durch die Autonomie von Bild und Ton dezidiert auf Inkongruenzen zwischen dem Gesagtem und Gezeigtem verwiesen wird. Dies geschieht insbesondere dann, wenn die Erzählung aus dem Off auf etwas verweist, das auf den fotografischen Aufnahmen nicht sichtbar ist. So berichtet die Stimme aus dem Off in *No pasarán, album souvenir*, während die Fotos und Super-8-Aufnahmen die Strände Südfrankreichs als Orte zeigen, an denen Urlauber im Wasser baden oder in der Sonne liegen, von einem Lager, das sich um 1940 dort befunden habe. Eine ähnliche Wirkung hat es, wenn Angelika Levi die Aufnahmen ihrer Familie am Strand, die aus den Vierziger Jahren stammen, mit den Stimmen ihrer Mutter und Großmutter unterlegt, die darüber sprechen, dass sie in dieser Zeit in ständiger Angst vor der Deportation lebten.

Besonders eindrücklich ist der Effekt der Inkongruenz in dem bisher noch nicht erwähnten Film *Die tote Nation* (Rumänien 2017) von Radu Jude. Zu sehen sind in diesem Film ausschließlich Fotos: Porträts, die zwischen 1937 und 1946 in einem rumänischen Fotostudio aufgenommen wurden, und auf denen ein Querschnitt der ländlichen Bevölkerung porträtiert wird. Parallel dazu liest Jude aus dem Off Tagebucheinträge von Dr. Emil Dorian vor, einem jüdischen Arzt aus Bukarest. Wiederholt wird dieser Textvortrag abgelöst durch die Einspielung nationalistischer Volkslieder und Radiomitschnitte von propagandistischen und antisemitischen Reden. Immer wieder fallen starke Kontraste auf: Während Dorian in seinem Tagebuch über persönliche Erfahrungen und die politische Lage zu Beginn des Faschismus im Laufe der zunehmenden Judenverfolgung schreibt, sind im Bild einzeln oder in Gruppen porträtierte Rumän*innen zu sehen: Kinder, Erwachsene, Familien und nach und nach immer mehr Soldaten, die in

Uniform und mit Waffen posierend in die Kamera lachen. Dass es sich, wie ein Untertitel des Films lautet, um »Fragmente paralleler Leben« handelt, wird insbesondere deutlich, weil der Regisseur Radu Jude von Anfang an sowohl die fotografischen Bilder als auch die Tagebucheinträge und Radioausschnitte chronologisch ordnet und Texte wie Fotos immer mit einem Datum versehen sind, so dass sich klar erkennen lässt, dass sie zur selben Zeit entstanden sind.

Einmal heißt es im Tagebuchtext aus dem Off: »Meine Töchter tanzen im anderen Zimmer, während im Radio ein Mädels von all den Grauen auf der ganzen Welt berichtet.«⁴⁸⁰. Dies kann als Bild für das verstanden werden, was Jude in seinem Film visuell umzusetzen sucht, nämlich nicht nur zu zeigen, was die historischen Fotos abbilden, sondern auch, um mit Kracauer zu sprechen, auf die Grenzen des Fotografischen zu verweisen und auf das, was auf ihnen eben nicht zu sehen ist:

Gleichviel, ob es sich um Porträts oder Bilder von Vorgängern handelt, ein Foto hält dem Medium nur dann die Treue, wenn es den Gedanken an Vollständigkeit ausschließt. Sein Rahmen markiert eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens⁴⁸¹

Das dieses Vorhaben, das fotografische Off in Szene zu setzen, im Fokus des Films steht, bestätigt Jude selbst in einem Interview: »For me, at least, the most important thing is to illustrate the idea that an image can't just say something, it can also hide something that lies outside the shot. It's a truism, naturally, but one that we usually forget when we look at a photograph.«⁴⁸²

Nur sehr selten gibt es in *Die tote Nation* Korrespondenzen zwischen Bild und Ton, etwa wenn Dorian in einem Tagebucheintrag von der Einführung des rumänischen Grußes – der mit dem Hitlergruß identisch ist – berichtet, und gleichzeitig in einer Einstellung ein Foto von Kindern, die diesen Gruß gerade vollziehen, zu sehen ist. Meistens klaffen visuelle und auditive Information jedoch auseinander: Während die Tagebucheinträge zunehmend von brennenden Synagogen, Festnahmen und Exekutionen sowie Flucht und Deportation berichten, zeigt sich in den fotografischen

480 *Die tote Nation*, Minute 11.06 (Dt. Untertitel)

481 Kracauer, *Theorie des Films*, a. a. O., S. 46

482 Jude, Radu: »I'm not Fond of Nostalgia. An Interview with Radu Jude by Luiza Vasiliu.« In: *Scena 9*, 12.06.2017. Internet: <https://www.scena9.ro/en/article/interview-radu-jude-dead-country>. Verifiziert am 11.12.2020.

Bildern, die im Osten Rumäniens aufgenommen wurden, keinerlei Veränderung, kein Hinweis auf das, was zur selben Zeit im Süden des Landes und in der Hauptstadt passierte. Die fotografierten Personen lachen weiterhin in die Kamera, sitzen weiterhin fröhlich beisammen oder werden auch außerhalb des Fotostudios bei Aktivitäten wie Schlittenfahrten oder Badeausflügen gezeigt. Dieser zunehmende Kontrast zwischen Bild und Ton steigert sich, bis das Bild im Jahr 1943 fast eine Minute schwarz bleibt und es im Voiceover heißt:

26. Mai. Gas, die gefürchtetste aller Waffen, wurde bisher noch nicht eingesetzt. Keine der sich bekriegenden Parteien traute sich bisher, egal wie tragisch und verzweifelt der Kampf auch sein mochte. Diese Waffe scheint für den jüdischen Sektor aufbewahrt worden zu sein. Wir hören weiterhin von Juden, die unter den Deutschen vergast werden sollen. Trotz offizieller Berichte wollen die Menschen nicht daran glauben.⁴⁸³

Das Schwarz lässt diesen Text ungebildet und markiert in der Reduktion zugleich den Höhepunkt der Gewalttaten. Die Entscheidung, ein Schwarzbild einzusetzen, lässt sich auch als ein Zeichen der Trauer um die Hunderttausenden deuten, die während des Zweiten Weltkriegs umkamen, verschleppt oder ermordet wurden. Nichts auf den fotografischen Aufnahmen, die der Film im Verlauf von 83 Minuten präsentiert, gibt auch nur einen einzigen Hinweis auf diese Ermordungen und Verluste. Die Korrespondenz, die zwischen Ton und Bild hergestellt wird, besteht in weiten Teilen des Films nur darin, auf die Simultanität der jeweiligen Szenen und Ereignisse zu verweisen. Die visuelle und akustische Parallelführung der Ereignisse, die im selben historischen Zeitraum nicht weit voneinander entfernt stattgefunden haben, markiert auch die Entscheidung des Filmemachers zu zeigen, was ein Foto abbildet, und im gleichen Atemzug auf das, was außerhalb der jeweiligen Aufnahme liegt.⁴⁸⁴

483 *Die tote Nation*, Minute 01.03.04 (Dt. Untertitel)

484 Ebd.

6 Film als Album

In ihrer Analyse von *Mein Leben Teil 2* stellt Anke Zechner fest, dass Angelika Levi den Film wie eine »Art Behälter [nutzt; CP], der das äußerst heterogene Material [...] zusammenhält und in eine neue, verdichtete Form bringt. Ein Behälter für gefundenes Filmmaterial und für die vielen gesammelten Dinge, Reste, Spuren, die die Mutter hinterlassen hat.«⁴⁸⁵ Mit Blick auf die Metapher eines »Behälters« für gesammeltes und heterogenes Bildmaterial drängt sich der Gedanke an das Foto-Album geradezu auf: Lassen sich die zeitgenössischen Found Foto-Filme vielleicht als eine neue mediale Version des Albums definieren? Dieser Frage versuchen die folgenden Überlegungen nachzugehen.

Innerhalb der Filme erscheinen fotografische Alben zuallererst als eine Quelle für das vorgefundene und im Film verwendete Material. Häufig werden die fotografischen Bilder, die vor der Kamera präsentiert oder mit Hilfe der Kamera erkundet werden, den Fotoalben aus dem Familienbestand entnommen. Das Familienalbum, so Pierre Bourdieu,

drückt die Wahrheit der sozialen Erinnerung aus. [...] Die Bilder der Vergangenheit, in chronologischer Ordnung, der »Vernunftsordnung« des gesellschaftlichen Gedächtnisses gereiht, beschwören und übermitteln die Erinnerung an Ereignisse, die der Bewahrung wert sind, da die Gruppe in den Monumenten ihrer früheren Einheit ein Moment der Einigung sieht oder, was auf dasselbe hinausläuft, weil sie aus ihrer Vergangenheit die Bestätigungen der gegenwärtigen Einheit bezieht. Deshalb ist nichts geziemender, beunruhigender und erbaulicher als ein Familienalbum.⁴⁸⁶

Diese über Jahre hinweg aufbewahrten Alben, die eines Tages »wiedergefunden« wurden, werden nun neu entdeckt, betrachtet und als Artefakte der Vergangenheit behandelt, die in den hier diskutierten Filmen unterschiedlich in Szene gesetzt werden. Zu sehen ist etwa, wie Bruschtein sie in *El tiempo suspendido* gemeinsam mit ihrer Großmutter im Altersheim durchgeht; oder die Kamera beobachtet die Hände von Levi in *Mein Leben Teil 2*,

⁴⁸⁵ Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 417

⁴⁸⁶ Bourdieu, »Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede«, a. a. O., S. 43

die in einem Album blättern, oder sie fokussiert diejenigen Pennells, die in *The Host* mit weißen Handschuhen ein Album in einem Archiv aufschlägt. In *Printed Matter* ist aus dem Off zu hören, wie Foighel Brutmann und ihre Mutter in Kisten nach Alben kramen. Und in *No pasarán, album souvenir* beginnt alles mit einer Anekdote Imberts, der das bei seinen Großeltern gefundene Sammelalbum mit Foto-Postkarten als Ausgangspunkt seiner Recherche beschreibt.

In einer erweiterten Perspektive lässt sich das Album jedoch auch als ästhetische Vorlage der filmischen Anordnung verstehen. Einerseits, weil die Montage und *Mise en Scène* das fotografische Material innerhalb der Filme immer wieder nach dem Modell eines Albums in Szene setzen, was im Folgenden an einigen Beispielen genauer definiert und beschrieben werden soll. Andererseits, weil die einzelnen Filme tatsächlich als eine Art ›Aufbewahrungsort‹ für das gefundene Bildmaterial verstanden werden können. Das Album konstituiert sich den Literaturwissenschaftlerinnen Annegret Pelz und Anke Kramer zufolge erst durch die »Rahmung einer albenhaften Konstellation«:

Entscheidend für die lebendige Aussage eines Albums ist, dass dieses *vor* allen Fragen nach Textkohärenz bereits auf der Objektebene allein dadurch Kohärenz stiftet, dass innerhalb seines Rahmens bestimmte wiederkehrende Dinge und Formate als Referenzträger und als Spuren von Handlungen, Ereignissen und Begegnungen wiederholt in Erscheinung treten. Mit anderen Worten, der narratologische Faden der Gesamtaussage steckt in der Rahmung einer albenhaften Konstellation, und erst auf einer eingebetteten zweiten Erzählebene formieren die gesammelten Einzeleinträge ihre Aussagen.⁴⁸⁷

Auch die hier dargestellten Found Foto-Filme fungieren als Rahmen einer Sammlung von Einzelobjekten, deren Narrativ sich erst durch die Implementierung einer zweiten Erzählebene, nämlich der des Off, formiert. Welche albenförmigen und -affinen Konstellationen die Filmemacher*innen nutzen, um das Material zu bündeln, es in Form der filmischen Aufzeichnung zu bewahren und zu präsentieren, und welche Analogie zum Album sich darin erkennen lässt, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele diskutiert werden.

487 Pelz/Kramer, »Einleitung«, a. a. O., S. 13

6.1 Dispositiv Album

In *A Story for the Modlins* und *Kirik Beyaz Laleler* werden die Fotos, wie in diesem Kapitel bereits in Abschnitt 1.1 beschrieben, nacheinander vor einem neutral anmutenden, einfarbigen Hintergrund platziert. Diese Anordnung in Form einer sequentiellen Struktur, in der ein Bild auf das nächste folgt, evoziert nicht nur die Bild-Folge auf einem analogen Filmstreifen, sondern erinnert unmittelbar an die für das Album typische »Blatt-für-Blatt-Struktur«. ⁴⁸⁸ Die Perspektive der Kamera scheint dabei auch den Blick von oben in ein aufgeschlagenes Album nachzuahmen. Außerdem wird dieser Blick von einer Stimme aus dem Off begleitet und damit ein *hors champ* etabliert, das ebenfalls dem gemeinsamen Betrachten und Kommentieren von Alben entspricht.

Ähnlich werden in *Why Colonel Bunny Was Killed* die Fotos Bild für Bild in den Film eingefügt, auch wenn sie nicht als Objekte auf eine Fläche aufgelegt oder von Händen vor die Kamera gehalten werden. Dadurch, dass aber auch hier die Fotos einzeln und nacheinander abgefilmt und zusätzlich aus dem Off von eingelesenen Tagebucheinträgen begleitet werden, gibt es auch hierbei Bezüge zum Album. Auch wenn sich Tagebücher und Alben vordergründig darin unterscheiden, dass Tagebücher meist nur durch ihre Verfasser rezipiert und Alben meist im Interesse einer gemeinsamen Sichtung hergestellt werden, sind beide dem Zweck der Dokumentation und Konservierung privater Erinnerungen gewidmet. Die Filmemacherin Miranda Pennell geht bei ihrer filmischen Erfassung des fotografischen Materials so vor, dass sie erst einige Details und dann das ganze Foto in den Fokus nimmt; dieses Verfahren wird im Verlauf des Films mehrfach wiederholt. Auch wenn in *Why Colonel Bunny Was Killed* keine Hände zu sehen sind, orientiert sich der Film an einem deiktischen Modus der Präsentation, wie er etwa für *A Story for the Modlins* oder *Kirik Beyaz Laleler* beschrieben worden ist. Dieser Modus äußert sich in einer subjektiven Montage Pennells, die das Material in unterschiedlichen Nähe-Distanz-Relationen perspektiviert, die sich maßgeblich an dem aus dem Off gesprochenen Text orientieren.

No pasarán, album souvenir, der bereits im Titel eine Referenz auf das Album und dessen memoriale Funktion enthält, lässt sich ebenfalls als ein

⁴⁸⁸ Vgl. Holl, »Album, Montage, carte postale. Aspekte medialer Historiografie«, a. a. O., S. 95

Film beschreiben, der in vielen Teilen nach dem Muster eines Fotoalbums gestaltet ist. Auch der Filmemacher Imbert platziert analog zur Blatt-für-Blatt-Struktur die Postkarten auf einem schwarzen Hintergrund und begleitet ihre Betrachtung mit Kommentaren aus dem Off.

Bei der folgenden Suche nach den fehlenden Foto-Postkarten orientiert sich Imbert an der Nummerierung der vorhandenen Karten und an einer sequentiellen Logik, da er die ursprüngliche Reihenfolge der Karten und Motive wiederherstellen will. In diesem Verfahren wird eine Ähnlichkeit zwischen dem Prinzip der Reihung von Bildern im analogen Film und ihrer Reihung im Fotoalbum erkennbar, insoweit als es sich in beiden Fällen um eine lineare Abfolge von Einzelbildern handelt:

In seinem Film verschränkt er die Ästhetiken des Kinos und des Albums auf eine Weise, die die spezifische Materialität beider hervorhebt, als Bilder und als geklebte Materialität der Serie, um damit das Problem medialer Historiografie zu entwickeln als Problem einer Recherche nach verlorenen Bildern, deren Verlust oder Fehlen unentdeckt geblieben war.⁴⁸⁹

Imbert setzt sich nicht nur mit vergangener Zeitgeschichte auseinander, sondern auch mit der Vergänglichkeit der beiden Medien Film und Album, die ihrerseits im Begriff sind, historisch zu werden. Sowohl beim Zelluloidfilm wie beim Album handelt es sich um analoge Praktiken, deren Verschwinden sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts (Imbert stellt seinen Film 2003 fertig) bereits seit einer Weile ankündigt, und deren Geschichte sich in *No pasarán, album souvenir* einschreibt. Die wachsende Bandbreite der immer obsoleter werdenden Medien wird auch dadurch festgehalten, dass unterschiedliche Formate und Träger im Film zusammengeführt und in einer neuen Anordnung fixiert werden können, darunter Postkarten, Dias und Kontaktbögen, großformatig gedruckte Fotos und Einzelbilder im klassischen 9 × 13- oder 10 × 15-Format. Diese heterogenen Formate werden nun im Modus des Zeigens in einem filmischen Album zusammengefasst.

Die in vielen Filmen auftretende Verbindung der Fotografie mit anderen Medien wie Musik, Schrift und Ton gibt zudem Anlass zu der Überlegung, inwiefern sich die Filme nicht allein als neue mediale Formen des Di-

489 Ebd., S. 91

positiv (Foto-)Album, sondern, mehr noch, als filmförmige Scrapbooks beschreiben lassen:

Anders als Alben üblicherweise integrieren Scrapbooks nämlich nicht nur Bilder und Texte, sondern verbinden diese mit Erzählungen und Geschichten, die mit den Fundstücken (scrap = ›Schnipsel‹) kombiniert werden. Damit etabliert sich eine Mischform zwischen Tagebuch, Notizheft und Buch mit einem ästhetischen Anspruch an die Montage der einzelnen Seiten.⁴⁹⁰

Ein Beispiel für ein solches Scrapbook in Form einer künstlerischen Publikation ist Jonas Mekas *Scrapbook of the Sixties – Writings 1954–2010*, das 2015 publiziert wurde. Das Buch setzt sich zusammen aus Interviews, die der Experimentalfilmemacher mit Intellektuellen und Künstler*innen der Sechziger Jahre, unter anderem Andy Warhol, Susan Sontag und Nam June Paik, führte; aus Briefen und Texten über die filmischen Arbeiten von unter anderem Maya Deren und Ken Jacobs; aus Schriften über das Expanded Cinema, den Tanz oder das Theater; aus Notizen von Mekas' eigenen Dreharbeiten, aus Anmerkungen zu Ausstellungsbesuchen sowie aus kurzen Geschichten. Außer den Texten sind in dem Buch auch handschriftliche Notizen, Fotos sowie Flyer und Plakate von Veranstaltungen jener Zeit abgedruckt.

Die materielle Heterogenität und die individuelle Perspektive der Publikation von Mekas erinnert insbesondere an Filme wie *Kirik Beyaz Laleler*, in dem der Filmemacher Aykan Safoğlu nicht nur einen imaginären Dialog mit dem Schriftsteller James Baldwin führt, sondern diesen im Rekurs auf unterschiedlichste Dokumente, von Fotos über Fotopostkarten bis hin zu Zeitungsausschnitten, inszeniert und dabei durch Bemalungen oder das buchstäbliche Hinzufügen eines ›Schnipsels‹, das in Form eines abgerissenen Stück Papiers auf ein Foto gelegt wird (siehe in diesem Kapitel, Abschnitt 1.1), auch in das Material eingreift. Während beim Album der gesprochene Kommentar sowie die Beschriftungen vor allem als Paratexte fungieren, die dem Bild unter- oder beigeordnet sind,

⁴⁹⁰ Matthias Bickenbach: »Die Enden der Alben. Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 107–124, hier S. 111

setzt sich ein Scrapbook aus vielen heterogenen Ebenen und Materialien zusammen, die zwar keinen Ton, aber viel Text und Schrift integrieren.⁴⁹¹ Entsprechend erscheint der Vergleich mit dem Scrapbook besonders gut geeignet, um einige mediale und ästhetische Eigenheiten der Found Foto-Filme zu charakterisieren. Im Gegensatz zum klassischen Fotoalbum beruht die Form des Scrapbook meist nicht auf einer chronologischen und linearbiografischen Ordnung. Vielmehr zeichnen sich diese Kompilationen gerade dadurch aus, keine geschlossene Rahmung zu haben.⁴⁹² Während im klassischen familiären Fotoalbum zeithistorische Ereignisse eher unsichtbar bleiben, sind diese gerade in den hier diskutierten Found Foto-Filmen zentraler Bestandteil der Erzählung. Die Familienfotos können durch die Kontextualisierung mit anderen Fund-Materialien aus einer neuen Perspektive betrachtet werden. Scrapbooks und Found Foto-Filme haben nicht nur das Verfahren gemeinsam, wieder- und vorgefundenes Material mit privaten Foto-Sammlungen zu kombinieren, sondern auch das Prinzip, dass mikro- und makrohistorische Ebenen miteinander verwoben werden, wie Monika Seidl über die Struktur von Scrapbooks formuliert: »Als Supplemente schmiegen sie sich um die chronikwürdigen Ereignisse, breiten sich aus und vergrößern und erweitern damit den Blick auf eine Epoche.«⁴⁹³

6.2 Nostalgie und Forschung – Das Album als Fragment, Referenz und Antiquität

Die Ablösung fotografischen Materials aus dem Ausgangskontext geschieht einer Überlegung Siegfried Kracauers zufolge mit den Jahren wie von selbst, da sich die Perspektive der Betrachtung verschiebt und je nachdem, wer sich mit dem Material befasst, sich auch die Wahrnehmung deutlich von anderen Blickwinkeln und Deutungen unterscheidet. In seiner *Theorie des Films* schreibt Kracauer über das Album:

491 Vgl. Seidl, Monika: »Das Scrapbook«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 204–212, hier S. 205

492 Vgl. Ebd., S. 209

493 Ebd., S. 208f.

Es gibt wohl kaum eine Familie, in der man nicht stolz ein Album zeigte, das mit ganzen Geschlechtern lieber Angehöriger vor wechselnden Hintergründen gefüllt ist. Im Lauf der Zeit unterliegen diese Souvenirs einem Bedeutungswandel. Je blasser die Erinnerungen werden, die sich an sie knüpfen, desto mehr übernehmen sie dokumentarische Funktionen; ihre Wirkung als fotografische Reproduktionen überschatten endgültig die Anziehungskraft, die sie ursprünglich als Gedächtnisstützen ausübten. Während die Großmutter beim Durchblättern des Familienalbums noch einmal ihre Flitterwochen durchlebt, vertiefen ihre Enkel sich neugierig in den Anblick seltsam geschwungener Gondeln, vergangener Moden und alt-junger Gesichter, die sie selbst nicht mehr gekannt haben.⁴⁹⁴

Dieses von Kracauer beschriebene Phänomen einer simultanen Präsenz unterschiedlicher Perspektiven ist in den hier diskutierten Filmen auf unterschiedlichen Ebenen zu entdecken. Je nachdem, welche Rolle die Filmmacher*innen gegenüber dem Material einnehmen, kann sich entweder ein persönlicher, nostalgischer Zugang herstellen oder auch ein investigativ orientierter Forscherblick, der sich deutlich mehr für »geschwungene Gondeln« interessiert. In den meisten Found Foto-Filmen findet sich beides – vor allem aufgrund der Verschränkungen von Mikro- und Makrogeschichte. Die Zuschauer*innen können individuelle Erzählungen und die von alten Familienfotos ausgehende nostalgische Stimmung konsumieren oder das Material eher als historisches Zeitdokument betrachten. Auf die Nostalgie, die vielen Foto-Alben anhaftet oder von diesen induziert zu werden scheint, bezieht sich in dem folgenden Zitat auch André Bazin:

Daher der Charme der Photoalben. Diese grauen oder sepiafarbenen Schatten, phantomhaft, fast unentzifferbar, sind nicht länger die traditionellen Familienportraits; sie sind die verstörende Gegenwart eines in einem Ablauf angehaltenen Lebens, von seiner Vergänglichkeit befreit nicht durch die Größe der Kunst, sondern Kraft einer leidenschaftslosen Mechanik; denn die Photographie erschafft nicht, wie die Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall.⁴⁹⁵

494 Kracauer, *Theorie des Films*, S. 48

495 Bazin, »Ontologie des Photographischen Bildes«, a. a. O., S. 37 f.

Auch diese »einbalsamierte« Zeit wird in den Found Foto-Filmen fest- und aufs Neue vor Augen gehalten, wenn die Fotos als »fragile Objekte«⁴⁹⁶ in Szene gesetzt werden, die mit Hilfe der filmischen *Mise en Scène* vor dem Verfall zu bewahren sind. In diesem Zusammenhang wird sowohl die nostalgische Perspektive der Familienangehörigen, denen die Fotos zur Erinnerung dienen, als auch die eines distanzierenden, das Material studierenden und analytischen Blicks sichtbar gemacht. Nicht immer sind diese Perspektiven voneinander zu trennen, sondern koexistieren vielmehr in einer Person wie sich am Beispiel der Filmemacher*innen Miranda Pennell, Aykan Safoğlu oder Angelika Levi zeigt. Sie alle implementieren in ihren Filmen sowohl einen persönlichen und memorialen Blick als auch einen analytischen und studierenden Blick. Sie kontextualisieren fotografisches Material aus privaten Beständen oder Nachlässen mit weiteren, dem öffentlichen Archiv entnommenem Material.

Schließlich ist es nicht nur die am Dispositiv des Albums orientierte Struktur oder die filmische Darstellung von Alben, sondern das fotografische Medium selbst, das gefundene und disparate Fragmente der Wirklichkeit bewahrt und in dieser Funktion dem Album ähnelt (es antizipiert), wie ich im Folgenden mit einem Verweis auf Roland Barthes argumentieren möchte. Barthes, der in seinen bereits zitierten Vorlesungen über die *Die Vorbereitung des Romans* (1978–1980) das Fotoalbum mit dem Roman vergleicht, beschreibt dessen Struktur als situativ und diskontinuierlich, als »rhapsodisch«⁴⁹⁷, als ein »zerfasertes Universum« und ein »Gewebe von Kontingenzen«⁴⁹⁸. Gleichzeitig beschreibt er das Album als etwas, das überdauere und deshalb ›vor‹ und ›nach‹ dem Roman existiere. Davor, weil ein albenförmiges Notizbuch häufig die Grundlage für das Schreiben bildet. Und danach, da von einem Buch oft nur einzelne Zitate und somit Fragmente tradiert werden können: »Was vom BUCH bleibt, ist das *Zitat* [...]: das FRAGMENT, das Relief, das woandershin *transportiert* wurde.«⁴⁹⁹

Indem die hier vorgestellten Filme die Organisationsprinzipien des Albums übernehmen und in neue mediale Anordnungen überführen, stellt sich ein doppelter Bezug zur Ästhetik des Zersplitterten und Fragmentarischen her. Zum einen durch den Rekurs auf die Fotografie als zentrales Su-

496 Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 11

497 Vgl. Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, a. a. O., S. 290

498 Ebd., S. 294

499 Ebd., S. 297

jet der Filme. Zum anderen aber auch durch das Album als ein Format, das sich durch die Ansammlung von Fragmenten überhaupt erst konstituiert. Hinzu kommt eine von den Filmemacher*innen etablierte nostalgische Perspektive, die sich nicht nur auf die Fotos selbst bezieht, sondern auch auf die im Film dargestellten Alben als tradierte Objekte, deren Verfallsspuren im filmischen Bild nicht selten in den Blick gerückt werden: durch das Zeigen von Abriebstellen auf dicken Ledereinbänden, durch leere oder vergilbte Seiten oder Verweise auf fehlende Fotos. Nicht nur die Fotos, auch die Alben selbst sind zu antiquarischen Objekten geworden.

6.3 Album versus Film – Differenzen

Vor dem Hintergrund der aufgezeigten strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Film und Album oder Film und Scrapbook soll an dieser Stelle auf einen entscheidenden Unterschied zwischen den Formen der Bewahrung verwiesen werden. Der Film selbst ist immer vom Dispositiv seiner Auf-führung bestimmt und entzieht sich der für das Album kennzeichnenden Materialität, da er kein physisches Substrat bildet. Ein Film wie *No pasarán, album souvenir* oder *Mein Leben Teil 2* kann die Verfallspuren der Fotos sowie der Alben zwar sichtbar machen, als Objekte sind diese darin jedoch nicht haptisch greif- und fassbar. Dieser Verlust verunmöglicht ein individuelles Vor- und Zurückblättern, Überspringen oder Verweilen, wie es für die Betrachtung von Fotos in Alben oder Büchern kennzeichnend ist.

Susan Sontag bemerkt: »Die Reihenfolge, in der die Bilder betrachtet werden sollen, wird durch die Aufeinanderfolge der Seiten nahegelegt; aber nichts verpflichtet den Leser, sich an diese Reihenfolge zu halten, oder gibt an, wie lange er jedes Foto betrachten soll.«⁵⁰⁰ Auch unter Bezugnahme auf den Fotofilm *Si J'avais Quatre Dromadaires* (1966) von Chris Marker verweist Sontag auf den Unterschied zur Betrachtung von Fotos im Film: »Sowohl die Reihenfolge als auch die Zeit, die der Betrachter jedem einzelnen Bild widmen soll, ist festgelegt; außerdem erhöhen sich die visuelle Qualität und die emotionale Wirkung, weil die Fotos größer, lesbarer, stärker in den Mittelpunkt gerückt sind.«⁵⁰¹ Die Wahrnehmung des fotografischen

⁵⁰⁰ Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 11

⁵⁰¹ Ebd.

Materials in einem Film ist von Einstellungslängen und der Montage der bewegten Bilder bestimmt, weil der/die Zuschauer*in von der festgelegten Dauer der Betrachtung nicht abweichen kann.

Besonders deutlich wird dieses Prinzip in den Filmen von Eitan Efrat und Sirah Foighel Brutmann. In der auf Kontemplation und Konzentration ausgerichteten Partitur der abgefilmten Bilder wird den Zuschauer*innen die Kontrolle über Nähe und Distanz zum Material vollkommen entzogen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zwar insbesondere *Printed Matter* durch das aufeinanderfolgende Auflegen der Kontaktbögen und die Kommentierung durch den Dialog zwischen Mutter und Tochter Bezüge zur Struktur des Albums aufweist, der Film aber, wie auch die vorangehende Arbeit *Journal*, ursprünglich für eine Ausstellung realisiert wurde. Die Betrachtung von Fotos in einer Ausstellung gestaltet sich im Allgemeinen ähnlich autonom wie die eines Albums, da der/die Besucher*in die Ausstellung individuell begehen kann und selbst entscheidet, wie lange er/sie vor einem Bild verweilt. Es zeigt sich also, dass Foto-Filme nicht nur Bezüge zum Album sowie zum Archiv markieren können, sondern auch zur Galerie oder Ausstellung.

Kapitel 4

Medien- und Materialverhältnisse im Essay- und Found Foto-Film

1 Kurzer Abriss zum Verhältnis von Film und Fotografie

In jeder Fotografie gibt es die Aufhebung einer Bewegung, die schließlich nichts anderes ist als die Verweigerung von Bewegung. Aber die Bewegung ist in ihr eingraviert. In jedem Film steckt der Wille, das sich bewegende Leben einzufangen und das Unbewegliche abzulehnen. Doch das unbewegte Bild ist in den Film eingraviert, wie eine drohende Projektorpanne, wie der lauernde Tod.⁵⁰²

Agnés Varda

Wirft man einen Blick zurück zu den Anfängen des Kinos, so unterscheidet den Film von der Fotografie zunächst das Vermögen, eine Bewegungsillusion zu erzeugen, indem die Kamera vierundzwanzig Einzelbilder pro Sekunde belichtet, die sukzessiv auf eine Leinwand projiziert werden können.⁵⁰³ Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass in der klassischen Filmtheorie der Film beispielsweise bei Siegfried Kracauer erst einmal als eine Erweiterung der Fotografie, beziehungsweise als »Fluß des Lebens«⁵⁰⁴ beschrieben wird. Zunächst definiert Kracauer jedoch sowohl Film als auch Fotografie über ihren spezifischen Bezug zur Wirklichkeit. So formuliert er, dass beide Medien in »einzigartiger Weise dazu geeignet [seien; CP], physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen«⁵⁰⁵. Im Film lebt »das Wesen der Fotografie [...] fort«⁵⁰⁶ und verbindet sich dort mit dem Modus andau-

502 Varda, Agnés. In: »Filmfotomontage. Textfragmente ausgewählt von Christa Blümlinger«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 71–80, hier S. 79

503 Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Rowohlt, Hamburg 1995, S. 87 u. S. 145

504 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, S. 109

505 Kracauer, S. 55

506 Kracauer, S. 53

ernder Veränderung, weil das bewegte Bild eine Affinität zum Kontinuum des Lebens habe, die der Fotografie versagt sei. Mit dem Begriff »Fluß« verbindet Kracauer »den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren«⁵⁰⁷. Dieser Strom kann als eine umfassende Aufwertung der Aufzeichnung verstanden werden, die sich sowohl durch die Bewegung des Gefilmten als auch durch die Bewegung der Kamera herstellt.

An die Theorie des Films als »Erweiterung« des Fotografischen schließen auch aktuellere Auseinandersetzungen an, wie beispielsweise die des Medienwissenschaftlers Jan Sahli, der argumentiert: »Während die fotografische Aufnahme einen einzigen Zeit- und Raumausschnitt erfasst, konstituiert sich der Film »multidimensional« in zeitlicher und räumlicher Ausdehnung. Daraus ergibt sich der wesentliche Gegensatz zwischen statischer und bewegter Form des Sehens«.⁵⁰⁸ Mit dieser These bezieht sich Sahli vor allem auf die Perspektive der Betrachter*innen, deren medienspezifische Prägung er in Bezug auf die Wahrnehmung der beiden Bildmedien wie folgt unterscheidet:

Das Betrachten der Fotografie findet [...] grundsätzlich individuell statt – auch wenn es den Anreizen der Gestaltung folgt –, und es bietet insofern die Freiheit, den Blick von der Aufnahmeperspektive zu lösen und über die Bildoberfläche schweifen zu lassen. Dagegen nimmt der Film eine dominantere Stellung gegenüber der Zuschauerwahrnehmung ein, die sich kaum von den vorgegebenen Perspektiven zu lösen vermag. Wie selbstverständlich verfließt das sonst so individuelle Sehen mit demjenigen des Films und beginnt, sich mit diesem zu identifizieren. Man adaptiert sozusagen das bewegliche Kameraauge – tritt mit ihm imaginär in den filmischen Raum ein.⁵⁰⁹

Diese Unterscheidung beginnt jedoch zu verschwimmen, wenn in einem Film ein Foto zu sehen ist. In einem solchen Fall haben die Zuschauer*innen aufgrund der scheinbaren Stillstellung des Bildes die Möglichkeit, den Blick über die Leinwand schweifen zu lassen, um das Einzelbild mit seinen

507 Kracauer, S. 109

508 Sahli, Jan: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Schüren Marburg 2006, S. 58

509 Ebd., S. 59 f.

Details zu betrachten. (Immer vorausgesetzt, der Film gibt für die Betrachtung des Fotos etwas Zeit, was tatsächlich in fast allen der hier vorgestellten Filme der Fall ist.) Gleichzeitig wird dieser kontemplative Moment durch den faktischen Verlauf konterkariert, da der Film selbst niemals still stehen kann und sich über den Modus der Bewegung überhaupt erst definiert.⁵¹⁰ Somit ist »Stillstand allenfalls als still gestellte oder eben ausbleibende Bewegung möglich«⁵¹¹, indem die Perspektive der Kamera sich auf das unbewegte Bild richtet und quasi eine »sekundäre Stillstellung«⁵¹² suggeriert wird.

Als Moment der Unterbrechung im Film verweist die filmische Wiedergabe eines Fotos folglich immer auch auf die den beiden Medien jeweils inhärenten Eigenschaften von Stillstand und Bewegung. Das stillgestellte Bild steht zudem für die Zeitebene der Vergangenheit, weil es einen Ausschnitt aus einer bereits abgeschlossenen Zeit repräsentiert. Der Film, der sich als Aufeinanderfolge von Bildern konstituiert, ist trotz vorbeiziehender Aufnahmen immer auch ›im Werden‹ begriffen, wodurch er häufig mit der Zukunft assoziiert wird. Diese Gegenüberstellung – die Fotografie als Bild der Vergangenheit und des Stillstandes, der Film als Bild der Dynamik und der Zukunft – findet sich in vielen klassischen film- und fototheoretischen Texten. So wie Kracauer den Film mit dem »Fluß des Lebens« assoziiert und Bazin ihn als »Mumie der Veränderung«⁵¹³ beschreibt, spielen ähnliche Assoziationen auch bei späteren Theoretiker*innen eine Rolle. Ähnlich wie Bazin vergleicht beispielsweise Philippe Dubois den Akt des Fotografierens mit dem der (sofortigen) Mumifizierung:

Der Akt des Fotografierens führt durch den Schnitt auf die andere Seite: Von einer sich entfaltenden Zeit zu einer erstarrten Zeit, vom Augenblick zur Perpetuierung, von der Bewegung zur Immobilität, von der Welt der Lebenden in das Reich der Toten, vom Licht in die Finsternis, vom Fleisch zum Stein. [...] Genau darum geht es auch bei jeder Fotografie:

510 Vgl. Engell, Lorenz: »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens Barton Fink«. In: Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Transcript, Bielefeld 2010, S. 172–191, hier S. 175

511 Ebd.

512 Ebd.

513 Bazin, »Ontologie des Photographischen Bildes«, a. a. O., S. 39

in den Lebenden zu schneiden, um den Toten zu perpetuieren. Mit einem scharfen Skalpell die Zeit enthaupten, den Augenblick entnehmen und ihn unter (auf) durchsichtigen Filmbinden einbalsamieren, schön flach und an einem gut sichtbaren Ort, um ihn aufzubewahren und *vor seinem eigenen Verlust* zu bewahren.⁵¹⁴

Eine deutliche Nähe zu den theoretischen Konzeptionen von Dubois zeigt sich auch bei Christian Metz, der vor allem verschiedene Verbindungen zwischen der Fotografie und dem Tod herausstellt. Neben der Tatsache, dass Fotos als Erinnerungsstücke an verstorbene Menschen aufbewahrt werden, erkennt Metz auch darin eine Verbindung, dass der flüchtige Augenblick, in dem eine Person fotografiert wird, unwiederbringlich ist, und der oder die Fotografierte dem eigenen Tod mit jeder Aufnahme ein wenig näher gekommen sei.⁵¹⁵ Wie Dubois erkennt auch Metz eine Parallele zwischen Schnapsschuss und Tod und stellt dieser, hier ähnlich wie Kracauer, die Assoziation von Film und Lebendigkeit gegenüber:

Wie der Tod ist der Schnapsschuß eine Entführung, eine Grenzüberschreitung, brutal und unfaßbar zugleich, die das Objekt der alltäglichen Welt entreißt, um es in eine andere Welt und in eine andere Art von Zeit zu versetzen, während der Film das Objekt, nachdem er sich seiner bemächtigt hat, wieder in das Abrollen eines Ganzen einfügt und auf diese Weise um so stärker jenes des Lebens evoziert.⁵¹⁶

Eine ähnliche Metapher verwendet auch der Filmtheoretiker Peter Wollen, wenn er die Fotografie mit Eis und den Film mit Feuer vergleicht:

Ein Film ist ganz und gar Licht und Schatten, unablässige Bewegung, Übergang, Flackern, eine Quelle Bachelardscher Träumerei wie die Flammen im Kamin. Die Fotografie ist bewegungslos und eingefroren, sie hat die tief temperierende Kraft, Objekte durch die Zeit hindurch ohne Zerfall zu bewahren.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Dubois, *Der fotografische Akt*, a. a. O., S. 164 f.

⁵¹⁵ Vgl. Metz, »Foto, Fetisch«, a. a. O., S. 218 f.

⁵¹⁶ Ebd., S. 219

⁵¹⁷ Wollen, »Feuer und Eis«, a. a. O., S. 358

Angesichts der Häufung derartiger Gegenüberstellungen stellt der Medienwissenschaftler Dennis Göttel die Frage: »Wenn der Film häufig mit dem Leben, die Fotografie dagegen mit Tod assoziiert wird – ähnelt deren Dialog dann nicht einer Geisterbeschwörung, einer Art Séance?«⁵¹⁸

Inwiefern durch die Geisterbeschwörung der ›zum Leben erweckten‹ Fotos ein Verhältnis zwischen Film und Fotografie in der filmischen Praxis sichtbar wird und welche Effekte sich daraus ergeben, soll im Folgenden, zunächst mit einem Rückblick in die Filmgeschichte, am Beispiel einiger dokumentarischer und essayistischer Filme diskutiert werden.

1.1 Fotografie im frühen Dokumentarfilm – Bewegung versus Stillstand

In einer Szene aus Dziga Vertovs berühmtem Film *Der Mann mit der Kamera* von 1929 werden Aufnahmen einer Kutschfahrt vorübergehend in einzelne Freeze Frames zerlegt und Ausschnitte der Szene, wie beispielsweise das Pferd, die Personen in der Kutsche oder die Straße, in einzelnen Standbildern nacheinander gezeigt. Diese Stillstellung der zuvor bewegten Bilder dient als Überleitung zur darauffolgenden Szene. Dort werden einzelne Filmstreifen mit denselben Aufnahmen gezeigt und im Folgenden eine Frau am Schneidetisch gefilmt, die dieses Material sichtet und bearbeitet, von dem dann erneut Ausschnitte in Großaufnahme abwechselnd in Bewegung und als Standbilder zu sehen sind. Diese Szene reflektiert nicht nur den Arbeitsprozess der Filmherstellung, sondern verweist ebenso selbstreflexiv auf den Ursprung des Films in der Fotografie und das Differenzverhältnis zwischen den beiden Bildmedien.

Solche Szenen, in denen das laufende Bild für Momente stillgestellt wird und der Film sich scheinbar in ein Foto transformiert, sind in den ersten Jahrzehnten der Kinogeschichte rar, denn der Film fungierte primär als das Medium der Dynamisierung und der ›Verlebendigung‹ fotografischer Bilder. Filmemacher*innen sind zu dieser Zeit vor allem an der Darstellung von Bewegung und weniger an deren (illusionistischer) Stillstellung inte-

518 Göttel, Dennis: »Bildsprache in Zwiesprache«. In: *Moving/Image: An Exploration of Film and Photography*. Begleitheft zur Ausstellung in der DZ Bank Kunstsammlung vom 06. Juni–12. Oktober 2019 in Frankfurt am Main, DZ Bank Kunstsammlung, Frankfurt am Main 2019, S. 16–25, hier S. 16

ressiert.⁵¹⁹ Aus diesem Grund finden sich bis in die Fünfziger und Sechziger Jahre hinein nur vereinzelt Beispiele für Freeze-Effekte oder das Einfügen und Abfilmen einzelner oder mehrerer Fotos im Film.⁵²⁰ Dennoch gibt es einige Ausnahmen dokumentarischer und experimenteller Filme, die bereits in den Zwanziger und Dreißiger Jahren das Verhältnis beider Medien ausloten.

1.1.1 *Menschen am Sonntag*

Das vielleicht bekannteste und in der Filmwissenschaft sehr häufig zitierte Beispiel für die filmische Gegenüberstellung von Film und Fotografie ist eine Szene aus dem Film *Menschen am Sonntag* von Edgar G. Ulmer und Robert Siodmak von 1929. Der Film, der sich als Hybrid aus narrativen, dokumentarischen und avantgardistischen Formen darstellt, wurde ohne professionelle Schauspieler*innen und mit geringem Budget realisiert und zeichnet ein Großstadt-Porträt von Berlin und den Berliner*innen. Erzählt wird die Geschichte einer Gruppe junger Leute, die gemeinsam einen Tag am Wannsee verbringen. Der Film wechselt zwischen dem improvisierten Schauspiel und dokumentarischen Aufnahmen, die das typische Geschehen eines sommerlichen Berliner Sonntags zeigen.

In einer der Szenen, die am Wannsee spielen, löst sich die Kamera von den Protagonist*innen und zeigt einen Fotografen, der einige der Badegäste am Strand porträtiert. In dieser Sequenz wird nicht nur der Akt des Fotografierens in Szene gesetzt, sondern auch eine neue Ebene des Zeitlichen innerhalb des Films etabliert, mit der, wie Winfried Pauleit konstatiert, das Differenzverhältnis beider Medien markiert wird: »Fotografie als Schnitt durch Zeit und Raum, und Film als kadriertes Zeitbild.«⁵²¹ Des weiteren

519 Als Beispiel dafür kann der Film *La Tour* (1928) von René Clair herangezogen werden, der zwar zu dokumentarischen Zwecken auch ein paar Fotos einfügt, vor allem aber die schnellen Bewegungen außerhalb und innerhalb eines Aufzugs am Pariser Eiffelturm in den Mittelpunkt seiner Inszenierung stellt.

520 Ein Überblick über erste Verwendungen von Standbildern im Film findet sich bei Bellow, Raymond: »Zwei Minuten Ungewissheit in Menschen am Sonntag«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010 S. 39–54

521 Pauleit, »Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion«, a. a. O., S. 29

erkennt Raymond Bellour in dieser Darstellung des Fotografierens eine »mythische Zeit, die den Augenblick des Auslösens, den unsichtbaren Prozess der Einschreibung im Innern des Fotoapparates und den womöglich niemals verwirklichten Fotoabzug vereint.«⁵²² Die fotografierten Personen werden in der entsprechenden Szene in verschiedenen seriellen Anordnungen porträtiert. In der ersten Serie richten in einer Nahaufnahme einige von ihnen ihre Blicke nacheinander direkt in die Kamera, und die Körper nehmen verschiedene Posen ein. Das Bild steht kurz still und zeigt den eingefrorenen Augenblick. In der nächsten Serie ist es umgekehrt. Erst wird das angehaltene, stillstehende Einzelbild gezeigt, welches dann in Bewegung gesetzt wird. In der dritten Serie wird das Bild nicht mehr angehalten, sondern der Film zeigt die Gesichter, die ruhig und beinahe unbewegt in die Kamera blicken. Im Anschluss an diese drei Serien wird eine Reihe fotografischer Studioaufnahmen eingefügt, die den Gegensatz zwischen filmisch erzeugter »Natürlichkeit« und fotografischer »Künstlichkeit« hervorheben. Es sind Studioaufnahmen eines verliebten Paares, das gekünstelte Posen einnimmt. Sie stehen im Kontrast zu dem spielerischen und spontanen Posieren der Menschen am Wannsee. »Wie der Erzähler, so erfasst auch der Photograph das Individuelle am sichersten in der Bewegung«, schreibt Golo Mann im Vorwort zu einem Bildband von August Sander⁵²³, an dessen Werk die Szene, in der die Menschen am Wannsee in *Menschen am Sonntag* fotografiert werden, unmittelbar erinnert⁵²⁴. Bezieht man das Zitat auf die Filmsequenz, so wird in der Bildgestaltung des Films und der intermedialen Inszenierung seiner Protagonist*innen scheinbar genau diesem Konzept entsprochen, das dem Bewegtbild einen Bezug zum »Natürlichen« zuschreibt und die Fotografie – insbesondere die Studiofotografie – als eine »künstlich« inszenierte darstellt. Dieser Gegensatz wird auch in der letzten fotografischen Serie, die im Anschluss an die Studioaufnahmen folgt, noch einmal akzentuiert. Hier inszeniert der Film verschiedene Gruppen, die sich wie zu einem Gruppenfoto

522 Bellour, »Zwei Minuten Ungewissheit in Menschen am Sonntag«, a. a. O., S. 46

523 Sander, August: *Menschen ohne Maske*. C. J. Bucher, Luzern/Frankfurt 1971

524 Wenn der Fotograf nacheinander verschiedene unterschiedliche Menschen porträtiert, denkt man auch an das Werk von August Sander, der in seiner Studie *Anlitz der Zeit* die verschiedenen Typen seiner Epoche, der Weimarer Republik, fotografisch festzuhalten versucht. (Album der Gesichter kurz vor 2. Weltkrieg) Sein Werk, das etwa zur selben Zeit entstanden ist, kann wie *Menschen am Sonntag* der Neuen Sachlichkeit zugeordnet werden. Vgl. Ebd.

aufgestellt haben. Das Bild wird diesmal jedoch nicht angehalten, so dass nur der Akt des Posierens für das Foto, nicht aber das Foto selbst sichtbar wird. Auch diese Aufnahmen sind als Kontrast zu den zuvor gezeigten Studioaufnahmen konzipiert. Der Bewegung, die der Film im Freien erfassen kann, steht die Stillstellung des Körpers in einem Foto-Studio gegenüber. Der programmatische Charakter dieser Gegenüberstellung wird mit Bezug auf *Menschen am Sonntag* auch von Kracauer bemerkt:

Der Gegensatz zwischen den sich tummelnden Körpern und den Posen, die sie auf den eingeschnittenen Standfotos einnehmen, könnte nicht stärker sein. Beim Anblick dieser starren und lächerlichen Posen kann der Zuschauer nicht umhin, Reglosigkeit mit Leblosigkeit und demgemäß Leben mit Bewegung zu identifizieren.⁵²⁵

Szenen, in denen für ein Foto posierende Menschen gefilmt werden, bezeichnet die Künstlerin Fiona Tan als »fotografische Momente«⁵²⁶, die den Übergang zwischen den Medien besonders gut markierten:

Ein gefilmtes Foto dehnt die Zeit, und in diesen häufig unbehaglichen Momenten geschieht eine Menge. Der Betrachter kann die Verlegenheit, die Verwirrung und den Ärger bzw. die Neugier und Schüchternheit angesichts der Konfrontation mit der Kamera erkennen. Er oder Sie hat außerdem die Zeit, über all diese anonymen Menschen, die ihm vorgeführt werden, nachzudenken. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf den Übergang zwischen zwei Medien, Fotografie und Film. Es sind besonders verräterische Momente, in denen sich nicht nur Individuen, sondern Kulturen, Ideen und Zeiten begegnen.⁵²⁷

Mit diesen Überlegungen korrespondiert der Found Footage-Film *Who by Water* (2007) von Bill Morrison auf besonders anschauliche Weise. Der

525 Kracauer, *Theorie des Films*, a. a. O., S. 75

526 Tan bezieht sich dabei auf Archivmaterial, das sie in ihrem Film *Facing Forward* verwendet hat. Das Material stammt aus der frühen Stummfilmzeit und wurde »als Dokumentation aus Kolonialzeiten klassifiziert und in fremden und exotischen Ländern für ein westliches Publikum gedreht.« Zitiert in Elsaesser, »Die Geschichte, das Obsolete und der found footage Film«, a. a. O., S. 145

527 Ebd.

Film zeigt Archivaufnahmen, vermutlich aus den Zwanziger Jahren, auf denen Personen auf einem Schiff zu beobachten sind, die sich wie für ein Foto aufstellen, weil sie offenbar annehmen, gleich fotografiert zu werden. Einzeln oder auch in Gruppen blicken sie in die Kamera, posieren, lachen oder führen ihre Unterhaltung fort. Sie richten ihre Hüte, Kleider oder Taschen zurecht, schauen verunsichert, starr, ernst, genervt, glücklich oder einfach nur wartend. Das Filmmaterial ist mal besser, mal schlechter erhalten. An manchen Stellen ist es bereits stark verblasst oder zeigt beschädigte Stellen.

Am Ende entfernt sich die Kamera. Die Personen, die eben noch gefilmt wurden, stehen an der Reling und winken, während das Schiff bereits losfährt. Die Kamera filmt diese Bewegung von oben, während das Schiff sich immer weiter entfernt. Parallel zu diesem Vorgang beginnt sich das Material mehr und mehr zu zersetzen und wird von schwarzen Flecken befallen, die das Bild schließlich unkenntlich machen. Morrison fügt dem Material eine dramatische, mitunter düstere Musik hinzu, von der die melancholische Anmutung des vergänglichen, rasch vorbeiziehenden Motivs einer Gruppe von Menschen auf einem Schiff noch einmal intensiviert wird.

Die von Morrison gefundene Filmszene, die vermutlich im gleichen Jahrzehnt wie *Menschen am Sonntag* gefilmt wurde, ist auch deshalb aufschlussreich, weil sich auch hier nicht nur ein »fotografischer Moment« (Tan) zeigt, der einen Übergang zwischen zwei Bildmedien sichtbar macht. In dieser Szene wird auch auf ein Kontrastverhältnis aufmerksam gemacht, das sich im Verhältnis von Bewegung und Bewegungslosigkeit zeigt. Die Versuche, still zu stehen und ernst zu blicken, scheitern permanent und werden von unbeholfenen Bewegungen, Lachen oder Unterhaltungen unterbrochen.

1.1.2 *Drei Lieder über Lenin*

Eine Gegenüberstellung zwischen fotografischem Stillstand und filmischer Bewegung wird auch in dem Dokumentarfilm *Drei Lieder über Lenin* von Dziga Vertov hervorgehoben. Mehr noch als bei *Menschen am Sonntag* wird auch hier das filmische Bewegtbild mit dem Leben und die Fotografie als unbewegtes Bild mit dem Tod assoziiert. Diesem Kontrastverhältnis wird sich der folgende Abschnitt anhand einer ausführlichen Filmanalyse widmen.

Drei Lieder über Lenin ist der einzige Film von Dziga Vertov, der von Stalin akzeptiert und in der russischen Öffentlichkeit positiv aufgenommen wurde.

Der Dokumentarfilm von 1934, der sich aus neu gedrehten Szenen und historischem Archivmaterial zusammensetzt, wurde anlässlich des zehnten Todestags von Lenin als eine filmische Hommage an den Verstorbenen präsentiert. Der Film wird von drei Liedern aus östlichen Regionen der Sowjetunion begleitet, die ihn in drei Teile einteilen und wesentlich zum dramaturgischen Aufbau beitragen. Der Rhythmus des Bildschnitts ist deutlich an den Liedern orientiert. Ein Foto von Lenin, das ihn lächelnd auf einer Parkbank zeigt, nimmt in Verbindung mit dieser Musik eine besondere Rolle ein. Bevor das Foto im Film zu sehen ist, zeigt der Film Aufnahmen von Kiefernäbäumen aus der Froschperspektive, die sich mit Aufnahmen aus einem Park abwechseln, den Lenin vom Fenster seines Sterbezimmers aus sehen konnte. Kurz darauf wird das Foto eingeblendet, das Lenin in eben jenem Park zeigt.

Folgt man den Interpretationen, die Bernd Stiegler und Annette Michelson zu diesem Film formuliert haben, so verwandelt sich Lenin in Vertovs Film durch die Verwendung des Fotos in eine Ikone der Revolution. Stiegler deutet die drei Lieder, die den Film untermalen, als »Belebung, Verwandlung und programmatische Umdeutung dieser Fotografie«⁵²⁸. Zwar sieht man das Foto von Lenin auf der Bank nur einmal zu Beginn des Films, aber die ebenfalls abgebildeten Elemente, der Park, die Bank und die Bäume, die im weiteren Verlauf immer wieder zu sehen sind, werden durch die Wiederholung mystifiziert und zu einem ›heiligen‹ und ›ikonografischen‹ Ort, dem Ort, an dem der Führer der Revolution einst auf einer Parkbank saß.

Auch der zweite Teil des Films, in dem der aufgebahrte Leichnam Lenins und die Trauer um seinen Tod in den Fokus rücken, wird von Aufnahmen dieses Ortes eingerahmt. Das Haus und der Park sind nun schneebedeckt, und auch der auftretende Trauerzug zieht durch eine von Schnee bedeckte Landschaft. Hinzu kommen Aufnahmen des lebenden Lenins, die sich mit denen des Leichnams abwechseln. An einer Stelle wird erneut ein fotografisches Bild eingefügt, das Lenin zeigt, wie er lächelnd aus dem Wagen eines Autos schaut. Plötzlich setzt sich die zunächst unbewegte Aufnahme in Bewegung; Lenin wendet den Blick ab und dreht seinen Kopf zur Seite. In der Bewegung hätte man sein Lächeln, das sich erst im Stillstand zu erkennen gibt, kaum wahrnehmen können. Das angeblich inferiore, still

528 Stiegler, Bernd: »Fotografie als Ikone. Dziga Vertov, *Drei Lieder über Lenin* (1934)«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg.27, Heft 106, Marburg 2007, S. 7–11, hier S. 8

gestellte Bild vermag etwas festzuhalten, was der Film durch das Fortlaufen der Bilder in der Projektion selbst nicht in den Blick hätte rücken können.

Die Differenz zwischen stillgestelltem und bewegtem Bild aktualisiert sich noch einmal in einer Montage am Ende des zweiten Teils. Abwechselnd werden zunächst Aufnahmen von Feuer und Wüste gezeigt, dann plötzlich stillstehende Bilder: ein angehaltener Zug, bewegungslose Massen, ein stillstehendes Pferd sowie Nahaufnahmen trauernder oder unbewegter Gesichter. Standaufnahmen und Bewegtbilder wechseln in dieser Sequenz ab, wobei auch zahlreiche Filmaufnahmen so wenig Bewegung enthalten, dass unklar bleibt, ob es sich um ein abgefilmtes Stand- oder ein beinahe unbewegtes Bewegtbild handelt. Die plötzliche Bewegungslosigkeit der Aufnahmen ist in diesem Abschnitt des Films sehr eindeutig als Symbol für Trauer und Tod verstehen und steht im Kontrast zu dem dritten Teil, der einen Ausblick in die Zukunft entwirft. Eine Zeit nach Lenins Tod, in der er in der Erinnerung der Menschen weiterleben wird. Im Gegensatz zu den vorangehenden stillen Bildern der Trauer setzt sich die Partitur nun aus Aufnahmen von tanzenden, lachenden Menschen, turnenden Massen und fließendem Wasser zusammen. Zwischen diesen Bildern, die den Fortschritt des Landes zeigen sollen, sind immer wieder Aufnahmen von einer Lenin-Statue eingeschnitten, die auf die arbeitenden Massen hinunter zu blicken scheint. Der Film verwandelt sich damit in eine propagandistische Hommage an Lenin und den Kommunismus. Seine drei Teile zeichnen schließlich die Wandlung des politischen Revolutionärs zur politischen Ikone nach.

Obwohl *Menschen am Sonntag* und *Drei Lieder über Lenin* sehr unterschiedliche Filme sind, lassen sich zwischen ihnen doch deutliche Parallelen in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Film und Fotografie erkennen. Dabei stehen insbesondere die Entgegensetzung von Stillstand und Bewegung sowie die Vergegenwärtigung der genealogischen Beziehung beider Bildmedien im Vordergrund. Durch das wiederholte Arretieren und Dynamisieren der Bilder wird in beiden Filmen die Tatsache vergegenwärtigt, dass ein Film sich aus Einzelbildern zusammensetzt und die filmische Bewegungsillusion erst in der Projektion entsteht. Im Kontrast zur ›Lebendigkeit‹ der durch den Projektor laufenden Aufnahmen wird in beiden Filmen die Starrheit des in der Fotografie eingefrorenen Augenblicks hervorgehoben. So steht das stille Bild eindeutig für das Künstliche und Starre, das bewegte Bild hingegen für Natürlichkeit und für den Fortgang des Lebens. Indem sie den Film mit dem Leben und die

Fotografie mit dem Tod assoziieren, antizipieren beide Werke die oben diskutierten Metaphern, die Theoretiker wie Kracauer, Bazin oder Metz erst Jahre später verwendet haben.

1.2 Doppelte Melancholie

Die sowohl in Filmen wie auch in der Theorie behaupteten kategorialen Gegensätze lassen sich jedoch gerade mit Blick auf die Verwendungen von Fotos im Film auch hinterfragen. Denn wenngleich die Fotografie meist über die Konservierung eines festgelegten, begrenzten und unbewegten Augenblicks definiert wird, ist sie dennoch das Produkt einer Dauer, die im Gegensatz zum Film nicht festgelegt ist. So formuliert Peter Wollen:

Der im Bild eingefangene Moment ist von einer annähernd gegen Null gehenden Dauer und hat seinen Ort in einem auf ewig fliehenden ›damals‹. Zugleich erkennt auch das ›Jetzt‹ des Betrachters, der Moment, in dem er das Bild anschaut, keine festgelegte Dauer. Er kann gedehnt werden, solange die Faszination anhält, und endlos wiederholt werden, solange die Neugier wiederkehrt.⁵²⁹

Die Betrachtung der Fotografie ist laut Wollen also autonom; der Film hingegen sei geprägt von einer »vorbestimmten Zeitdauer«⁵³⁰, die flüchtig und begrenzt ist. Natürlich kann auch ein Film erneut betrachtet, angehalten oder vor- und zurückgespult werden. Seine Rezeption sei jedoch primär bestimmt von der fortlaufenden Projektion und von der Abfolge seiner Bilder, so Wollen. Ich werde im Folgenden gegen diese Gegenüberstellung argumentieren, dass das Melancholische oder der Bezug zum Tod nicht allein der Fotografie vorbehalten ist. Der Medienwissenschaftler Gerd Roscher behauptet mit Bezug auf Barthes' Theorie des *punctum*:⁵³¹

Mehr noch als beim Film befällt einen bei Fotografien jene Trauer, die Roland Barthes als Verletzung umschrieben hat, die einen aus der Foto-

529 Wollen, »Feuer und Eis«, a. a. O., S. 355

530 Ebd.

531 Barthes zufolge ist die Fotografie »ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat.« Barthes, *Die helle Kammer*, a. a. O., S. 100

grafie anspringt – das, was er das *punctum* der Fotografie nennt. Während man beim filmischen Ablauf noch mehr ins Bild hineingezogen wird und seine Trauer nur partiell zulassen kann, findet man sich beim Betrachten des einzelnen, eingefrorenen Bildes ganz auf sich selbst zurückverwiesen.⁵³²

Damit spricht Roscher dem Film nicht nur tendenziell ein Verhältnis von Trauer und Melancholie ab, sondern auch das Vermögen, dem/der Betrachter*in Distanz und Autonomie zu ermöglichen:

Die Bewegung des Films [...] 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.⁵³³

Bei seinen Überlegungen zu dieser Mediendifferenz bezieht Roscher sich auch auf einen Text des Schriftstellers und Fotografen Hervé Guibert⁵³⁴, der in Familienfilmen ein »momentanes Vergessen der Zeit« konstatiert.⁵³⁵ Eine genauere Lektüre von Guibert zeigt jedoch, dass die Position in seinen Texten keineswegs so eindeutig ist. Vielmehr stellt Guibert die Frage in den Raum, ob Familienfilme »die Traurigkeit noch verstärken, oder ob sie vielmehr ein momentanes Vergessen der Zeit bedeuten«⁵³⁶. Nach dieser Auffassung vertiefen die bewegten Filmbilder die Traurigkeit unter Umständen also noch weiter, weil sie die Betrachtenden auf ihre eigene Vergänglichkeit zurückwerfen. Laut der Filmwissenschaftlerin Anke Zechner verdoppelt sich sogar mit dem Film der Vergangenheitsbezug der Fotografie:

532 Roscher, Gerd: »Fotofilm und Vergänglichkeit«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 311

533 Ebd., S. 315

534 Ebd., S. 311

535 Vgl. Guibert, *Phantom-Bild*, a. a. O., S. 49

536 Ebd. S. 49 ff. Dann ergeht er sich aber selbst in Beschreibungen von gemeinsamen Sichtungen mit der Familie und assoziiert damit eine starke Melancholie. So schildert er die Kommentare seiner Eltern, mit denen sie ständig die sichtbaren Veränderungen und auch ihren eigenen Alterungsprozess thematisierten. Auch seine eigenen Erinnerungen an frühere Aufführungssituationen sind nicht nur voller nostalgischer Beschreibungen von Licht und Geräuschen des Filmprojektors, sondern werden zuletzt auch vom Bewusstwerden des eigenen physischen Verfalls eingeholt.

Die der Photographie implizite Abwesenheit des Vergangenen verstärkt sich in filmischen Bildern. Durch die Bewegungsillusion der filmischen Bilder in ihrer nicht festhaltbaren Flüchtigkeit, in ihren notwendigen Leerstellen, verdoppelt Film diese Abwesenheit. Kino kann so auch als ein beständiger Prozess des Abschiednehmens begriffen werden.⁵³⁷

In einem Text von Walter Benjamin aus dem Jahr 1940 findet sich eine ganz ähnliche Formulierung, die von Christa Blümlinger als Metapher für den Zeitbezug des Filmbildes interpretiert worden ist: »Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«⁵³⁸ Auffallend ist mit Blick auf diese Zitate, dass insbesondere einige zeitgenössische Filme dieser auf mehreren Ebenen angesiedelten melancholischen Qualität des Filmbildes sehr viel Aufmerksamkeit widmen:

Eine Reihe von Found Footage-Filmen zielt genau auf diese melancholische Dimension des filmischen Bildes, das seinem Entschwinden doppelt ausgesetzt ist: materiell, als ›letzte‹ Kopie in einem Filmarchiv dem Vergessen und Verschwinden ausgesetzt; und immateriell, in der Projektion seines steten Entgleitens.⁵³⁹

Filmische Bewegtbilder werden also einerseits mit der Kategorie des Lebendigen assoziiert, sind aber gleichzeitig jene Bilder, die in der Projektion flüchtig aufscheinen und verschwinden und daher eine sehr vergängliche Gegenwart markieren. Wenn Filme mit fotografischem Material arbeiten, verflüchtigt sich das Foto ebenso wie das Bewegtbild, sobald es im Zuge des filmischen Ablaufs aus dem Blick verschwindet. Gleichzeitig bewahrt und konserviert der Film das Foto auch, da es als Abgefilmtes weiterlebt und immer wieder neu betrachtet werden kann: »Die melancholische *Einverleibung* gefundener Bilder und Töne als *Abfall* führt [...] auf ihre Materialität zurück, nimmt ihnen ihre Lebendigkeit, um gleichzeitig ihr Fortdauern zu sichern.«⁵⁴⁰ Dieser performative Widerspruch zwischen einerseits lebendigen und andererseits mumifizierten Bildern ist in der Mehrzahl der hier

537 Zechner, *Die Sinne im Kino*, a. a. O., S. 415

538 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, a. a. O., S. 19

539 Ebd., S. 36

540 Ebd., S. 122

diskutierten Found Foto-Filme zentral und soll im Folgenden genauer untersucht werden.

2 Effekte und Wirkung

2.1 Zeitebenen im Fotofilm

Mit Bezug auf Filmemacher*innen wie Alain Resnais und Chris Marker, aber auch Jean-Luc Godard, Marguerite Duras und Jean-Marie Straub, die er als Wegbereiter des Essayfilms bezeichnet, schreibt Raymond Bellour: »Der Essay hält die Bewegung an und läßt dem Gedanken Zeit, eine neue, aus der gemeinsam vorangetriebenen Bewegung von Wörtern und Bildern entstandene Gestalt anzunehmen.«⁵⁴¹ Maßgeblich verantwortlich für diese Unterbrechung, die im Essayfilm zur Nachdenklichkeit und Reflexion anregen kann, sei das in Szene gesetzte Foto:

Denn die Photographie schreibt von sich aus die Zeit in die Natürlichkeit des Bewegungsbildes ein und wird so zum aufschlußreichen Mittelpunkt der Unterbrechung jener sensomotorischen Verbindungen, die (im Sinne Deleuzes) dessen Autonomie und Funktionieren gewährleistet hatten.⁵⁴²

Korrespondenzen und Konstellationen verschiedener Zeitebenen und Zeitschichten treten auch nach Darstellung des Philosophen Gilles Deleuze insbesondere im modernen Kino in Form von ›Zeit-Bildern‹ in Erscheinung. Deleuze teilt die Filmgeschichte grob ein in Filme vor dem Zweiten Weltkrieg, in denen die Bewegung dominiere, und in Filme nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen weniger das Prinzip der Bewegung als vielmehr die *Mise en Scène* von Zeit sowie »selbstreflexive Bildstrategien«⁵⁴³ bestimmend würden.⁵⁴⁴ Deleuze bezieht sich in diesem Zusammenhang vor allem auf das europäische Autorenkino, wobei er sich vorrangig mit Filmemachern wie Godard, Pasolini, Marker oder Resnais befasst. In diesem Kino hat sich laut Deleuze die Funktion der Montage verändert, denn »statt sich auf die

541 Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, a. a. O., S. 61

542 Ebd., S. 62

543 Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Junius, Hamburg 2018, S. 130

544 Vgl. Ebd., S. 129f.

Bewegungs-Bilder zu beziehen, in denen sie ein indirektes Bild der Zeit freilegt, bezieht sie sich auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt⁵⁴⁵. Es sind diese »abweichenden Bewegungen«, fehlende Anschlüsse und nicht mehr zwangsläufig synchronen Bild- und Ton-Beziehungen, die die Aufmerksamkeit auf das Zeit-Bild lenken.⁵⁴⁶ Obwohl sich jeder Film bei seiner Aufführung immer auch auf die Vergangenheit bezieht, in der er realisiert wurde, wird das Bewegungsbild im Kino als ein gegenwärtiges erlebt, weil der laufende Film von seiner eigenen Zukunft bestimmt ist. Wird in dem Kontinuum der laufenden Bilder ein Foto gezeigt, so Hámos, Pratschke und Tode, bildet es eine

Referenz des Vergangenen in der ›kinoeigenen Gegenwart‹ und lässt uns damit (an) alle weiteren Zeitdimensionen denken. Wenn wir im Kino auf der Leinwand ein Foto sehen, denken wir einerseits die abgeschlossene Zukunft der Vergangenheit des Fotos und andererseits erwarten wir eine Zukunft der Gegenwart des Kinos.⁵⁴⁷

Ist ein Foto im Film zu sehen, wird also zunächst auf die unmittelbar mit der Fotografie verbundene Zeitform des Vergangenen verwiesen und ein Kontrast zur Zeitform des Gegenwärtigen gebildet, die die Wahrnehmung des Films definiert. Wie die Medienwissenschaftlerin Lydia Nsiah schreibt, scheint das Foto die filmische Linearität zumindest zeitweise zu unterbrechen:

Die Verwendung des Fotos im Film irritiert zunächst, da das Foto selbst, allgemein betrachtet, einen Moment aus der Vergangenheit herauskopiert. Wenn das Foto nun im Film präsent wird, scheint die zuvor als kontinuierlich und gegenwärtig rezipierte Zeit aus ihrem Rahmen zu fallen. Die Zeit schwankt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Aufgenommenem und Projiziertem. Die Gleichzeitigkeit von Vergangenen und Gegenwärtigem, durch die Verwendung von Fotografie(n) im Film produziert, lässt den/die ZuschauerIn Distanz zur herrschenden ›illusorischen‹ Zeitproduktion des Films gewinnen. Zeit wird ›präsent‹ obwohl sie nicht künstlich wiederhergestellt wird.⁵⁴⁸

545 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a. a. O., S. 61

546 Ebd.

547 Hámos/Pratschke/Tode, »Schöpferische Konstruktionen«, a. a. O., S. 11

548 Nsiah, *Hybrid-Fotofilm*, a. a. O., S. 106

Aber nicht nur Vergangenheit und Gegenwart werden als Zeitformen ›präsent‹, sondern auch die Zukunft. Der Film verweilt nicht, sondern ist immer bestimmt vom Dispositiv seiner Projektion, die nicht innehält, sondern bis zum Ende des Films fortgesetzt wird und immer schon zur nächsten Einstellung übergeht – die dann wiederum neue Konstellationen verschiedener Zeitschichten entwerfen kann.

Der Experimentalfilm *Nostalgia* von Hollis Frampton bringt alle diese Zeitebenen von Film und Fotografie in eine interessante Konstellation. Die Bewegung entsteht hier weniger durch eine Montage und Anordnung der Fotos, sondern innerhalb der einzelnen Einstellungen, die jeweils ungekürzt und sukzessiv zeigen, wie einzelne Fotos auf einer Herdplatte verbrennen. Parallel dazu wird, wie oben beschrieben, die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Fotos asynchron aus dem Off heraus kommentiert. Das Verschwinden der einzelnen, auf den Aufnahmen festgehaltenen Augenblicke wird dabei auf mehreren Ebenen inszeniert. Durch das Vernichten der fotografischen Abzüge, durch das Verschwinden in der filmischen Projektion und nicht zuletzt durch die Ablenkung und Zerstreung der Aufmerksamkeit, die zwischen dem in einer Einstellung abgebildeten Foto, der Erinnerung an die zugehörige, aber schon beendete Geschichte, und die zeitgleich aus dem Off zu hörende Geschichte, die sich auf das nächste gezeigte Foto bezieht, springen muss. Die Zuschauer*innen müssen sich also permanent zwischen Ton und Bild, sowie zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft orientieren. Während man den auf dem Foto abgebildeten Augenblick gerade noch wahrnimmt, ist man (sofern es gelingt, der Geschichte des Erzählers zu folgen) bereits beim nächsten Foto und somit im Verlauf der filmischen Zeit bei einem zukünftigen Augenblick. Dadurch wird hier, ohne ein Bewegtbild im klassischen Sinn zu zeigen, etwas Filmisches oder ein Zeit-Bild im Deleuzeschen Sinn dadurch hergestellt, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammentreffen und koexistieren:

Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen was *vorher* und was *nachher* kommt ... Möglicherweise muß man das, was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen, um der Kette der Gegenwarten zu entkommen.⁵⁴⁹

549 Deleuze, *Das Zeitbild*, a. a. O., S. 57

Durch sein komplexes Verfahren der Zeitmontage verweigert sich *Nostalgia* gerade der titelgebenden nostalgischen Rückbesinnung. Der Film ›vernichtet‹ nicht nur eine Reihe von Fotos vor laufender Kamera, sondern sträubt sich auch gegen den der Fotografie zugeschriebenen Rekurs auf die Vergangenheit, weil er immer schon auf einen Moment und ein Motiv ausgerichtet ist, das zwar ebenfalls in der Vergangenheit liegt, in der Gegenwart der filmischen Projektion und Sichtung aber noch der Zukunft angehört.

2.2 Der ›denkende Zuschauer‹

Sowohl mit Bezug auf die Fotoszene in *Menschen am Sonntag* als auch mit Blick auf den Film *La Jetée* (1962) konstatiert Susan Sontag, dass der Einsatz fotografischer Bilder im filmischen Kontext schockierend und beunruhigend wirken könne:

Die Filmkamera ermöglicht es uns durch Großaufnahme, die Beweglichkeit jedes einzelnen Gesichts ausgiebig zu genießen; dann aber sehen wir es im letzten Ausdruck erstarrt, einbalsamiert im Standfoto. Im Ablauf der Filmszenen schockieren diese Fotos: Von einem Moment zum anderen verwandeln sie Gegenwart in Vergangenheit, Leben in Tod. In einem der beunruhigendsten Filme, die jemals gedreht wurden, Chris Markers *La Jetée*, wird die Geschichte eines Mannes, der seinen Tod voraussieht, ausschließlich mittels Standfotos erzählt.⁵⁵⁰

Solchen »schockierenden«, »beunruhigenden« oder auch einfach nur irritierenden Momenten begegnet man im Essay- und Experimentalfilm auf unterschiedliche Weise immer wieder, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits an einigen Filmbeispielen von Kluge, Frampton, Varda oder Farocki diskutiert wurde. Dabei ging es bislang vor allem um die Irritation etablierter Sehgewohnheiten, indem beispielsweise die visuelle und die auditive Ebene als zwei autonome Darstellungsformen etabliert oder die Grenze zwischen dokumentarischem und fiktionalem Erzählen verwischt oder offen gelassen wurde (siehe Kapitel 3, Abschnitt 4 und Kapitel 2, Abschnitt 3.4). Des Weiteren ging es auch um lange Einstellungen,

⁵⁵⁰ Sontag, *Über Fotografie*, a. a. O., S. 72

den Fokus auf Details und die damit verbundene Kontemplation sowie um selbstreflexive Strategien der Narrativierung. Sowohl Kontemplation als auch Selbstreflexion gehören zu dem, was Thomas Elsaesser als Grundvoraussetzung der Betrachtung von Found Footage-Filmen versteht, »nämlich ein immersiv-emphatisches sich Hineinversetzen in die Welt der aus der Vergessenheit geholten Bilder bei gleichzeitiger Bewahrung einer kritisch-reflexiven Distanz.«⁵⁵¹

Genau durch dieses Zwischenspiel von Immersion und Reflexion zeichnet sich auch die Figur des ›denkenden Zuschauers‹ (siehe auch Kapitel 3, Abschnitt 3.1) aus, dem durch den Einsatz von Fotos innerhalb einer filmischen Erzählung auf besondere Weise Raum, Zeit und Material zur intensivierten Betrachtung gegeben wird: »[B]etween it [the photo; CP] and the film from which it emerges, two kinds of time blend together, always inextricable but without becoming confused. In this the photograph enjoys a privilege over other effects that make the spectator, this hurried spectator, a pensive one as well.«⁵⁵²

Auf diese Überlegungen Bellours zum ›gehetzten‹ und zum ›denkenden Zuschauer‹ bezieht sich die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey, wenn sie sich kritisch mit Barthes' Überlegungen zum Film auseinandersetzt, in denen dieser davon ausgeht, dass dem Film das *Noema* der Fotografie (siehe auch Kapitel 2, Abschnitt 3.4) grundsätzlich fehle. »In detaching the time of the index from the time of fiction, the delayed cinema dissolves the imaginative power of the fiction, as well as the forward drive that, Barthes argues, obscures a cinematic *punctum*.«⁵⁵³ Was Barthes im Kino vermisst, könne aber durch Verfahren der Verzögerungen, des Aufschiebens und der Wiederholungen, die im zeitgenössischen Kino und insbesondere dem Essayfilm entwickelt wurden, durchaus ausgeglichen werden. »These missing qualities may be returned to the cinema by the act of delaying the image, returning to and repeating certain moments and breaking down the linearity of narrative continuity. Halting the flow of film splits apart the different levels of time that are usually fused together.«⁵⁵⁴

551 Elsaesser, »Die Geschichte, das Obsolete und der found footage Film«, a. a. O., S. 138

552 Zitiert nach: Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, London 2006, S. 186

553 Ebd., S. 183

554 Ebd.

Das angehaltene Bild unterbricht mithin die nach vorne gerichtete lineare Erzählstruktur und es können in einer Einstellung verschiedene konvergierende Zeitebenen wahrgenommen werden. Durch die *Mise en Scène* des angehaltenen Bildes verweist der Film darauf, dass er selbst ebenfalls nur aus zusammengesetzten Fotos besteht, die sich erst im Zuge der Projektion zu bewegen scheinen:

Not only can the ›pensive‹ spectator experience the kind of reverie that Barthes associated with the photograph alone, but this reverie reaches out to the nature of cinema itself. This pause for the spectator, usually ›hurried‹ by the movement of both film and narrative, opens a space for consciousness of the still frame within the moving image.⁵⁵⁵

Folgt man Mulvey, so ist es geradezu die Aufgabe der Kinozuschauer*in, auch dem Film jene Qualitäten abzugewinnen, die von Barthes nur der Fotografie zugeschrieben wurden: »The pensive spectator rescues those aspects of the cinema that Roland Barthes felt were lacking in comparison to the complexity of the photograph.«⁵⁵⁶ In diesem Zusammenhang stellt sich also die Frage, ob somit auch der Film und insbesondere der Essay- oder Fotofilm, beispielsweise dass von Barthes der Fotografie vorbehaltene *punctum*⁵⁵⁷ enthalten kann und wie sich dieses in den Filmen äußert.

2.3 Das *punctum* im Film

Die Überlegungen bezüglich eines proto-fotografischen *punctums* im Film wurde bereits von unterschiedlichen Autor*innen, unter anderem mit Blick auf Filmarbeiten von Michelangelo Antonioni, Alexander Kluge oder Shelly Silver, in verschiedenen Ansätzen thematisiert und analysiert.⁵⁵⁸ Mit

⁵⁵⁵ Ebd., S. 186

⁵⁵⁶ Ebd., S. 195 f.

⁵⁵⁷ Definition des Begriffs, Siehe S. 59

⁵⁵⁸ Vgl. Kuni, Verena: »What I'm (Really) Looking For. Auf des Messers Schneide: Sehnsucht und Begehren, punctum und Projektion«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 213–216; Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, a. a. O., S. 203, Bauer, Matthias: *Michelangelo Antonioni. Bild – Projektion – Wirklichkeit*. Edition Text und Kritik, München 2015, S. 442

Blick auf den vorliegenden Filmkorpus lassen sich daran anschließend drei voneinander zu unterscheidende Möglichkeiten bestimmen, wie das *punctum* im Found Foto-Film definiert werden kann.

Die erste Form, ich nenne sie das ›inszenierte *punctum*‹, geht von der Perspektive der Filmemacher*innen aus, die ihr Material nicht nur analytisch kommentieren, sondern auch ihr eigenes idiosynkratisches Verhältnis thematisieren und im Zuge ihrer Suchbewegungen visuell immer wieder zu fesselnden Details zurückkehren. Diese spezifische Form der filmischen Betrachtung von Fotografie lässt sich als ein Changieren zwischen *studium* und *punctum* verstehen. Anschauliche Beispiele hierfür liefert insbesondere Miranda Pennell, wenn sie in *The Host* und *Why Colonel Bunny Was Killed* aus dem Off nicht nur immer wieder auf die Zusammenhänge der britischen Kolonialgeschichte hinweist, sondern durch extreme Close-Ups auf Details auch ihr eigenes Verhältnis zu dem vorgefundenen Material offenlegt. Diese Detailaufnahmen sind bei Pennell wie bereits im Verlauf des Buchs mehrfach erläutert (siehe Kapitel 1, Abschnitt 4.3 und Kapitel 3, Abschnitt 2.3), nicht nur das Ergebnis planvoller Suche, also des *studiums*, sondern gehen auch immer wieder auf nicht-diskursivierbare Weise fesselnden Details und somit einem subjektivem *punctum* nach. Ähnlich geht auch Henri-François Imbert in *No pasarán, album souvenir* vor, wenn er einerseits immer wieder auf seine systematischen Recherchen und die historische Bedeutung der gefundenen Postkarten verweist, andererseits aber im Off-Kommentar auch hervorhebt, dass das Material ihn auf unerklärbare Weise fasziniert und nicht mehr losgelassen habe. Um dieser Affizierung nachzugehen, nutzen viele Filmemacher*innen auch Formen der Vergrößerung, um einzelne Bildausschnitte zu fokussieren. Ob durch Close-Ups, die Verwendung von Zoom, Freeze Frames oder auch Lupen, werden dabei immer wieder einzelne Details in Szene gesetzt (siehe Kapitel 3, Abschnitt 2). Bei dieser Form, einer von der Perspektive der Filmemacher*innen geleiteten Inszenierung, steht natürlich in Frage, ob dabei auch die Zuschauer*innen ein solches *punctum* nachvollziehen können oder ob der Effekt des *punctums* für sie dabei nur simuliert wird.

Mit Bezug auf die Simulation komme ich nun zur zweiten Form, die sich hinsichtlich der Frage, ob und wie sich ein *punctum* in der Rezeption des Films realisieren kann, diskutieren lässt. Wie bereits mit Bezug auf Mulvey angeführt wurde, stellt sich diese Frage insbesondere im Fall von Essayfilmen, die mit heterogenen Materialien arbeiten und eine flüs-

sige Erzählstruktur unterbrechen. Eingefügt in den Film unterbrechen Fotos, den »Zwang der Filmzeit« und erlauben die audiovisuelle Erfahrung kontemplativ zu ergründen⁵⁵⁹. Das passiert insbesondere dann, wenn den Zuschauer*innen Raum und Zeit für eine intensive Betrachtung gegeben wird, oder sie auch indirekt aufgefordert werden, ein eigenes Verhältnis zu dem fotografischem Material zu entwickeln. Diese Möglichkeit wird durch die meist langen und ruhigen und wenig bis gar nicht kommentierten Einstellungen auf einzelne Fotos gegeben, die neben einem *studium* der Bilder auch Raum lassen, von einem *punctum* überrascht zu werden. Beispiele hierfür wären Filme wie *Journal* von Efrat und Foighel-Brutmann, *No pasarán, album souvenir* von Imbert oder *Ulysse* von Varda, in denen die Bilder teilweise minutenlang stehenbleiben und den Zuschauer*innen extrem viel Zeit gelassen wird, das Material zu betrachten. Dadurch wird nicht nur Kontemplation und kritische Reflexion ermöglicht, sondern auch die Suche nach dem *punctum* quasi provoziert, wenn den Zuschauer*innen suggeriert wird, etwas in dem Material erkennen oder entdecken zu müssen. Die Bilder bleiben viel länger stehen, als es nötig wäre, um ihren »Inhalt« zu erfassen, und so wird die Aufmerksamkeit unweigerlich auf spezifische Details gelenkt (siehe Kapitel 3, Abschnitt 3).

Die dritte und letzte Form eines filmischen *punctums* bezieht sich auf das *punctum* als Bewegtbild innerhalb eines aus Fotografien bestehenden Films. Ebenso wie innerhalb eines fließenden Ablaufs der Einsatz von Fotos als Bruch wahrgenommen werden kann, haben umgekehrt in Filmen, die hauptsächlich aus statischen Bildern bestehen, Bewegtbilder einen besonderen Effekt. »Wenn das Foto im Bewegtbild uns überrascht hat, wie verhält es sich dann mit den kurzen Bewegtbildsequenzen, die in vielen Fotofilmen zu finden sind?«⁵⁶⁰, fragen Hámos, Pratschke und Tode in ihrem Sammelband zum Fotofilm.

Ein naheliegendes Beispiel für ein solches Bewegtbild im Fotofilm ist der berühmte und viel zitierte Augen-Aufschlag in *La Jetée* von Chris Marker. In dieser Szene liegt die Frau, in die sich der Protagonist des Films verliebt hat, schlafend im Bett und wird aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Der Film, der bisher ausschließlich aus Fotografien bestand, setzt plötzlich ein Verfahren ein, das bislang nicht verwendet wurde: Die Bil-

559 Hámos/Pratschke/Tode, »Schöpferische Konstruktionen«, a. a. O., S. 16

560 Hámos/Pratschke/Tode, »Schöpferische Konstruktionen«, a. a. O., S. 14

der werden durch Blenden miteinander verbunden und in immer schneller werdender Frequenz gezeigt. Trotz der immer flüssiger werdenden Übergänge zwischen den statischen Bildern wird die Überraschung nicht gemildert, als die Frau plötzlich ihre Augen öffnet und in die Kamera blickt. Der Effekt dieser Szene, in der nicht nur die Schlafende quasi ‚erweckt‘ wird, sondern auch die Zuschauer*innen, lässt sich als eine »Überraschung des Bewusstseins« beschreiben, die blitzartig von einem Detail ausgeht, und somit mit den Worten, mit denen Barthes das *punctum* beschreibt.

Ein weiteres Beispiel für ein solches ‚bewegtes *punctum*‘ ist die bereits erwähnte Szene in *A Story for the Modlins*, in der gegen Ende des Films eine Videoaufnahme der Modlins gezeigt wird (siehe S. 160). Der Film ist bis zu diesem Zeitpunkt geprägt durch ein permanentes Spannungsverhältnis zwischen der Unglaubwürdigkeit der aus dem Off erzählten Geschichte und der Evidenz der fotografischen Bilder. Als dann die Videoaufnahmen einer VHS-Kassette eingespielt werden, auf denen Elmer und Margaret Modlin in ihrer Wohnung zu sehen sind, wird diese Spannung ganz plötzlich aufgelöst. Die Bewegung befreit die Personen aus der bisherigen Starre ihrer Posen und übertrifft damit die Beweiskraft der Fotos. Dadurch, dass in diesem Moment nicht nur die Existenz der Modlins bestätigt zu werden scheint, sondern auch, dass sie kurz darauf verstorben sind, erinnert dieser Moment unmittelbar an Barthes' bereits zitierte Formulierung mit Blick auf die Fotografie des zu Tode verurteilten Gefangenen in seiner Zelle: »Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.« In dem Film von Sergio Oksman zeigt sich das, was Barthes als Noema der Fotografie bestimmt hat, macht sich hier aber gerade durch ein bewegtes Bild und nur *an* seiner Bewegung fest.

2.4 Fotografie als Unterbrechung

Mit Bezug auf ein Zitat von Gisèle Freund hat Raymond Bellour die These formuliert, dass das Standbild im Film eine privilegierte Beziehung zur Erinnerung und zur »Arbeit des Gedächtnisses« unterhält:

Daher kommt der besondere Reiz, den in so vielen modernen Filmen, in so vielen experimentellen Filmen und im Zuge der technologischen Veränderungen ohnehin immer mehr die Präsenz der Fotografie, das Anhalten des Bildes und alle anderen Arten der Unterbrechung ausüben. Als würde sich die Arbeit des Gedächtnisses auf diese Weise selbst nachahmen, im Ausbrechen aus dem Fluss der Bewegung und der Zeit, das ihr eigen ist.⁵⁶¹

Als ein Beispiel für solch eine Darstellung der »Arbeit des Gedächtnisses« in Form von Standbildern kann eine Szene in Ingmar Bergmanns Film *Szenen einer Ehe* (Schweden 1973) genannt werden. Das Paar, das in einer Krise steckt, sitzt auf dem Sofa und sie liest ihm aus ihren alten Tagebüchern vor: Sie beschreibt ihm ihre Erinnerungen daran, wie sie sich selbst als Kind und junge Erwachsene wahrgenommen hat. Die farbige Spielfilm-Szene auf dem Sofa wird von dokumentarischen Schwarzweiß-Fotos unterbrochen, die das Gesagte zwar nicht direkt abbilden, aber fragmentarisch einzelne Aufnahmen der Protagonistin als Kind, Jugendliche und Studentin zeigen.⁵⁶²

Gerade in Fotofilmen ist die Erinnerung nicht nur ein häufiges Sujet, sondern wird fast ebenso häufig im Rekurs auf fotografisches Material in Szene gesetzt und genauer untersucht. So stellt etwa Jan-Christopher Horak mit Bezug auf *La Jetée* eine Analogie zwischen Erinnerung und Fotografie her und argumentiert, dass die Erinnerung in Markers Fotofilm nicht nur ein Thema der Handlung sei, sondern sich auch in der gewählten Form zeige: Die in den Film eingefügten Bilder seien genauso momenthaft, brüchig und fragmentarisch wie das menschliche Gedächtnis.⁵⁶³ In *La Jetée* bleibe durch die Verwendung der Fotos dieses Bruchstückhafte des Erinnerungsvermögens erhalten und werde von der retrospektiven Erzählung des Off-Kommentars nicht in eine kohärente, flüssige Handlung verwandelt. Auch die zeitgenössischen Found Foto-Filme sind, wie oben mit Blick auf das *punctum* diskutiert, geprägt von Brüchen, langen Einstellungen und Unterbrechungen. Und wie in *La Jetée* handelt es sich häufig nicht einfach um eine Aneinanderreihung einzelner fotografischer Fragmente, sondern um eine Spannung zwischen filmischer Bewegung und fotografischer Bewegungslosigkeit. So bilden die Super-8-Aufnahmen in *No pasarán, album souvenir*, die abwechselnd zu den stillstehenden und in langen Einstellun-

561 Bellour, »Der Filmzuschauer. Eine einzigartige Erinnerung«, a. a. O., S. 362

562 *Szenen einer Ehe*, Minute 01.45.46

563 Horak, *Making Images Move*, a. a. O., S. 35

gen gezeigten Postkarten zu sehen sind, einen besonders starken Kontrast. Die Statik der auf den Postkarten abgedruckten Fotos scheint aufgehoben, wenn Filmaufnahmen genau des gleichen Ortes, die in der Gegenwart des Jahres 2003 entstanden sind, den Ort durch Farbe und Bewegung zum Leben erwecken. Dieser Kontrast sticht vor allem deshalb hervor, weil mit den Wellen des Meeres, den im Wind flatternden Sonnenschirmen und den Aufnahmen einer vorbeiziehenden Landschaft aus einem Zugfenster heraus tatsächlich sehr oft Bewegungen und ihre filmische Wiedergabe im Fokus der aufgezeichneten Super-8-Aufnahmen stehen.

Eine ganz ähnliche Konstruktion wie in *No pasarán, album souvenir* findet sich auch in *El tiempo suspendido*: Während die an Demenz erkrankte Laura Bonaparte aus dem Off von ihrer einstigen Kindheit spricht, in der ihr Vater ihr im Fluss das Schwimmen beibrachte, sind neben einigen Fotos, die sie im Wasser und im Badeanzug zeigen, auch Video-Aufnahmen des Flusses zu sehen, die im Verlauf des Films immer wieder präsentiert werden. Das bewegte Bild und das fließende Wasser stehen hier erneut im Kontrast zur bewegungslosen Fotografie: Die Bewegung des Wassers ist dynamisch und kontinuierlich, die Fotografie hingegen starr und auf einen vergangenen Moment fixiert. Während die bewegten Bilder zu sehen sind, beginnt die Protagonistin Bonaparte selbst auch über das Verhältnis von Bewegung und Stillstand zu reflektieren, bricht ihre Gedanken jedoch ab, weil sie Erinnerungen wecken, denen sie nicht nachgehen möchte:

I've always been intrigued by the stillness of those who are no longer alive. There is a presence of the living because they move and even if they don't move, they are there, breathing. And well, I used to think... I used to mortify myself about these things. And I... well... I don't like to talk about this because I picture my children. And that they were four... and the whole family...⁵⁶⁴

Wieder greift ein Film im Kontext der Verwendung von Fotos in auffälliger Weise auf genau die Metaphern zurück, die in der Foto- und Filmtheorie die Differenz der beiden Medien fassen sollten: Die Bewegung des Films verknüpft sich mit der des Lebens und des Wassers, während die Fotografie an Tod und Trauer erinnert.

⁵⁶⁴ *El tiempo suspendido*, Minute 00.17.07 (Engl. Untertitel)

Es sorgt jedoch nicht allein die Konfrontation von Bewegung und Stillstand immer wieder für Brüche und Unterbrechungen, sondern auch die heterogene Zusammenstellung ganz unterschiedlicher Bildmaterialien. Hierbei wäre die These von Matthias Wittmann hinzuzuziehen, der filmische Unterbrechungen, Risse oder Spuren als filmische Gesten beschreibt, die Erinnerungen evozieren können. Auch das Einsetzen von Fotos oder Standbildern versteht er als eine solche Geste der Unterbrechung. Sie öffnet die »Möglichkeit zwischen *stasis* und *motion* zu alternieren, zwischen dem *Dort-und-Damals* des *Freeze Frames* (*Es-ist-so-gewesen*) und dem *Hier-und-Jetzt* des Bewegtbildes, wie das in Markers *La Jetée* (1962) paradigmatisch der Fall ist.«⁵⁶⁵ In seinen Überlegungen bezieht er sich neben Marker auch auf Benjamin: »Wichtig für meine Argumentation ist, dass sich nach Benjamin ›die Erinnerung nur als diskontinuierliche Möglichkeit‹ erhält und somit auch die Gesten des Films nur dann Erinnerungseffekte zeitigen, wenn sie destruktiv verfahren, Archive umarbeiten.«⁵⁶⁶ Neben der Umarbeitung der Archive, die in Found Foto-Filmen vorgenommen wird, ist es maßgeblich der Bruch des filmischen Kontinuums durch das Einsetzen der Fotografie, die zu einer Diskontinuität führt. Durch diese Spannung, die in den oben genannten Filmbeispielen immer wieder manifest wird, werden Zwischenräume eröffnet, in denen die Darstellung, Erzeugung oder Auseinandersetzung mit Erinnerungen und Erinnerungsbildern besonders zum Tragen kommt. Diese Zwischenräume werden von den Filmemacher*innen programmatisch inszeniert: »I want time to be liquid, flowing forward and back. Then to stop. So I can see between these gaps to what's missing. To what I'm looking for«⁵⁶⁷, erklärt Shelly Silver in ihrem Fotofilm *What I'm Looking For* aus dem Off. Diese Suche und Darstellung eines ›Dazwischen‹, ist auch und insbesondere in der Diskussion von Essay- und Fotofilmen immer wieder ein zentrales Thema film- und medienwissenschaftlicher Theorien, die im folgenden Abschnitt diskutiert werden sollen.

565 Wittmann, »You can't put your arms around a memory. Filmische Gesten des Erinnerns«, a. a. O., S. 87

566 Ebd., S. 88

567 *What I'm Looking For*, Minute 04.42

3 Materialverhältnisse und Zwischenräume

3.1 Materialitäten

Die meisten der hier diskutierten Found Foto-Filme sind nicht nur von einer medialen Differenz, sondern vor allem von einer materialen Diskontinuität geprägt. Diese zeigt sich, wie bereits an einigen Stellen mit Blick auf die Obsoleszenz analoger Medien erwähnt, in der Montage unterschiedlicher Formate und Materialitäten von frühen Fotos um die Jahrhundertwende bis hin zu digitalen Fotos der Gegenwart, von Filmaufnahmen auf Super 8, Video oder mit ersten Digitalkameras.

Eine solche Material-Montage liegt beispielsweise dann vor, wenn Miranda Pennell in *The Host* Fotos präsentiert, die mal in Schwarzweiß, mal in Farbe gezeigt werden und mal dem BP-Archiv, mal dem Familienalbum entnommen sind. Und auch die Filme *Kirik Beyaz Laleler* und *A Story fort the Modlins* verwenden, wie in den letzten Kapiteln dargestellt, unterschiedliche fotografische Materialien und verweisen durch das manuelle Auflegen gleich doppelt auf den materiellen Objektcharakter analoger Fotografie. Unter dem Blick der Kamera präsentieren sie mit ihren Händen Fotos unterschiedlicher Größe und Formate, die einst eingerahmt, eingeklebt oder aus Zeitschriften herausgeschnitten wurden. Ebenso heterogen ist das in einzelnen Filmen wiederverwendete oder eigens für die Filme produzierte Bewegtbildmaterial, das mal mit digitalen, mal mit analogen Kameras aufgezeichnet wurde, mal von Schmalfilmen und mal von Videokassetten stammt. Dies lässt sich unter anderem in *No pasarán, album souvenir, Mein Leben Teil 2* und *November* beobachten, wo sowohl analoges als auch digitales Material in Form von Super 8, VHS und Digitalkamera Verwendung findet. Zudem wird die auditive Ebene, etwa in *El tiempo suspendido* oder *Mein Leben Teil 2*, mit unterschiedlichen Tonaufzeichnungen bespielt, in denen neben digitalen Audio-Dateien auch analoge Tonbandaufnahmen und Kassetten verwendet werden.

Diese unterschiedlichen Techniken und Formate können zwar Film, Fotografie und Ton als analytisch zu trennenden Medien zugeordnet werden, so dass intermediale Beziehungen durchaus gegeben sind. Kennzeichnend für das hier untersuchte Korpus ist aber die Verknüpfung von Techniken und Ästhetiken grundsätzlich ähnlicher, durch die apparative Aufzeichnung und die visuelle Dimension verbundenen (Bild-)Medien. Gerade in

den Found Foto-Filmen bleiben dem digitalen Bewegtbildmedium die Ästhetiken des analogen Materials eingeschrieben:

Ein Film zum Beispiel transportiert auch dann noch Formen der medialen Eigenschaften von Fotografie und Mechanik der Kinematographie, wenn er zum Beispiel im Fernsehen elektronisch projiziert oder gar mit Video elektronisch produziert und digital auf DVD aufgezeichnet wurde; zugleich übernimmt er Eigenschaften dieser neuen medialen Umwelt, die er ebenso formuliert.⁵⁶⁸

Obwohl das heterogene Material in allen hier untersuchten Essay- und Dokumentarfilmen digitalisiert und in ein digital speicher- und abspielbares Artefakt übertragen worden ist, bleiben die ästhetischen Affinitäten, die für das verwendete Material kennzeichnend sind, präsent und machen sich gegenseitig sichtbar. Dies zeigt sich gerade in den Fällen, in denen unterschiedliches Material aufeinander bezogen wird. Es ist, wie Ute Holl mit Bezug auf *No pasarán, album souvenir* formuliert,

nicht nur die Komposition von Dingen auf der Leinwand, nicht nur die Konstellation von Bildern und Klängen [...], sondern vielmehr noch die Verschränkung und Überlagerung filmischer Materialitäten und Oberflächen, Klangfarben und Rythmen [...], Kratzer, Risse, Krisseln, Flimmern, Rauschen, Zucken und Zischen, alle diese am Rande der Sprache onomatopoesisch angesiedelten Beschreibungen von Ton- und Bildstörungen verweisen auf die widerspenstige Stofflichkeit, die jede Kinowahrnehmung regiert, und auch darauf, dass audiovisuelle Archive, gebunden an die Materialität ihrer Ästhetik, selbst sehr vergänglich sind.⁵⁶⁹

Dafür ist neben *Mein Leben Teil 2* von Angelika Levi auch der Film *Absent/ Present* (2010) derselben Regisseurin ein anschauliches Beispiel: Benji, der Protagonist des Films, wurde als Kind aus Namibia in die DDR geholt und nach der Wende wieder dorthin zurückgeschickt. Levi begibt sich auf eine Spurensuche, um das Leben des Protagonisten nachzuzeichnen, und dreht schließlich einen Film über Flucht und Migration, der sich aus Filmmaterial

⁵⁶⁸ Paech, Joachim/Schröter, Jens: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Intermedialität. Analog/ Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Fink, München 2008, S. 9–14, hier S. 10

⁵⁶⁹ Holl, »Album, Montage, carte postale. Aspekte medialer Historiografie«, a. a. O., S. 89

zusammensetzt, das sich über Jahre hinweg angesammelt hat, und das in diversen Ländern, auf verschiedenen Formaten und mit unterschiedlichen Kameras gedreht wurde. Auf Super 8 gedrehte Familienfilme aus den Siebziger Jahren werden in *Absent/Present* mit Videoaufzeichnungen aus den Achtzigern und digitalen Aufnahmen aus den Nuller Jahren kombiniert. Indem die Filmemacherin die Aufnahmen zusammen präsentiert und die technische, materiale, ästhetische und abbildliche Verschiedenheit der Bilder betont werden, wird eine jeweils eigene Bildästhetik profiliert. So werden die Super-8-Aufnahmen nicht von Ton begleitet und sind mal in Schwarzweiß, mal in satten Farben gehalten. Immer wieder »huschen« kleine Fussel oder Filmstreifen durch das Bild. Das Videomaterial aus den Achtziger Jahren ist durch teilweise ruckelnde oder wackelige Aufnahmen und die typischen Querstreifen der VHS-Aufzeichnung gekennzeichnet. Und die digitalen Aufnahmen, die um 2000 entstanden sind, erscheinen zunächst noch verpixelt, haben einen kalten silbrigen Farbton und werden mit den Jahren immer schärfer.

Es sind die in den Achtziger Jahren gedrehten Videoaufnahmen aus *Absent/Present*, die mich zu der durchaus spekulativ-subjektiven These veranlassen, dass sich Erinnerungen auch durch Reminiszenzen an mediale Formate und Modellierungen wecken lassen. Erinnerungen haben offenbar auch die spezifische Ästhetik verschiedener filmischer Techniken zum Inhalt und können durch entsprechende Verweise wieder ausgelöst werden. So stelle ich mir meine Mutter als junge Frau in ihren Bewegungen wie eine Figur auf Super-8-Material vor, erinnere meine Kindheit in Videobildern und meine Jahre als Jugendliche und junge Erwachsene in jenen verpixelten Bildern, die die frühe Digitalfotografie geprägt haben. Werden in Essay- oder Dokumentarfilmen fotografische und filmische Aufnahmen gezeigt, die durch die Markierungen und Erscheinungsbilder historischer Aufzeichnungstechniken bestimmt sind, so können bei den Zuschauer*innen korrespondierende Erinnerungen evoziert werden. Die in dieser Arbeit diskutierten Filme richten die Aufmerksamkeit auch auf mittlerweile veraltete oder obsolet gewordene Techniken der Bilderzeugung und die entsprechenden Träger, etablieren damit aber auch wieder einen nostalgischen Blick auf das Vergangene, der mit einem melancholischen Pathos verbunden ist. Wie Thomas Elsaesser mit Bezug auf Found Footage-Filme feststellt:

[I]m Vergleich von Film und Video oder Film und digitalem Bild [tritt; CP] nicht nur die anders geartete Materialität des jeweiligen Bildträgers

plastisch ins Bewusstsein, sondern neben den materiellen werden auch ästhetische Affekte wie Pathos und Melancholie durch die Fragilität und Vergänglichkeit der filmischen Substanz evoziert oder direkt in Szene gesetzt.⁵⁷⁰

Es geht innerhalb dieser Konstellationen also nicht allein darum, die materiell vergänglichen analogen Fotos oder Filme mit Hilfe einer anderen Technologie zu ›konservieren‹, sondern auch um die Möglichkeit, die Ästhetik verschiedener obsolet gewordener Aufzeichnungstechniken in den Blick zu rücken und affektiv zu besetzen. Um das damit verbundene Wissen herzustellen oder um die Differenz der Materialien zu profilieren, kommen nicht nur Hände zum Einsatz, die das analoge fotografische Material in Form von Abzügen präsentieren (siehe Kapitel 3, Abschnitt 1.1), sondern es werden wie beispielsweise in Elsaessers Film *Die Sonneninsel* die Perforation des Filmstreifens in Szene gesetzt oder auch der Filmprojektor visuell oder akustisch in die Inszenierung einbezogen. Auch in anderen Fällen (*November, Mein Leben Teil 2, A Story for the Modlins, Why Colonel Bunny Was Killed*) werden nicht selten veraltete Abspielgeräte wie Kassettenrecorder, Walkmans, Videokassetten, Videorekorder oder Plattenspieler vor die Kamera gehalten oder ins Bild gesetzt, um auf einen historischen Kontext und eine vergangene Medienkultur zu verweisen.

Bei den entsprechenden Medienkombinationen geht es also nicht mehr nur um die Beziehung unterschiedlicher Medien zu- und untereinander, sondern vor allem um deren Materialitäten. Je weiter sich die Mediengeschichte entwickelt, umso mehr Medien können miteinander kombiniert werden und in mehr oder weniger komplexe Beziehungen treten.⁵⁷¹ Dabei zirkulieren diese Materialien auch, indem sie aus ihren ursprünglichen Kontexten – sei es, dass sie zuvor in einem Album klebten, in einem Archiv lagerten oder als eigene Filmszene existierten – in einen neuen Kontext übertragen, und im Zuge dessen digitalisiert, formatiert oder komprimiert wurden.

Es ist gerade die Heterogenität unterschiedlicher Medien und Materialien, durch die ein Raum für das viel zitierte ›Dazwischen‹ etabliert werden kann, das gerade in zeitgenössischen Projekten anzutreffen ist: »Diese Interaktionen heterogener Elemente erlauben uns nämlich, intermediale Verfahren als den Schauplatz eines ›Dazwischens‹ zu betrachten; als ein flüchti-

570 Elsaesser, »Die Geschichte, das Obsolete und der found footage Film«, a. a. O., S. 138

571 Vgl. Ebd., S. 36

Abbildung 25: *Mein Leben Teil 2*

ges »zwischen den Medien«, dessen *Spuren* einzig in deren Materialien oder medialen Produkten zu finden sind«⁵⁷², schreibt der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller. Die folgenden beiden Abschnitte widmen sich der Frage, inwieweit durch die Wiederverwendung, Kontextualisierung und Kopräsenz unterschiedlicher Medien Zwischenräume erzeugt werden, und wie das fotografische Material bewahrt, zirkuliert und tradiert wird.

3.2 Zwischenräume: Vom Zweifel zur Melancholie

Zwischenräume, die sich im Kontext heterogener Medien- und Materialzusammenstellungen ergeben, werden seit den Sechziger Jahren von verschiedenen Filmtheoretiker*innen diskutiert, und zwar besonders häufig mit Bezug auf den Essayfilm. Zunächst ist es Gilles Deleuze, der im mo-

572 Müller, Jürgen E.: »Intermedialität und Medienhistoriographie«. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, Fink, München 2008, S. 31–46, hier S. 36

dernen Kino und insbesondere mit Blick auf die Filme von Godard solche Zwischenräume erkennt, die sich nach seiner Darstellung durch nonlineare, asynchrone und voneinander unabhängige Bildkonstellationen ergeben. Für Deleuze steht nicht mehr »die Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder«⁵⁷³ im Vordergrund. »Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt.«⁵⁷⁴ Die Methode der Zwischenräume beschreibt er noch einmal genauer:

Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, »zwischen zwei Bildern«, die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, »dies und dann das«, die das Kino des »Seins = ist« beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen.⁵⁷⁵

Diese Zwischenräume setzen die unterschiedlichen Bilder aber nicht nur in ein Verhältnis zueinander und verweisen auf deren Grenzen. Vielmehr können sie durchaus einen Zustand der Diffusion und der Verknüpfung herstellen. So schreibt Deleuze über die von ihm als »Neuverkettungen« bezeichneten Interaktionen zwischen Bildern, die zunächst voneinander unabhängig sind und dann im Film neu zusammengesetzt werden:

Einerseits wird das kinematographische Bild, gemäß den nicht-kommensurablen Beziehungen und den irrationalen Schnitten, zu einer direkten Darstellung der Zeit. Andererseits bringt dieses Zeit-Bild das Denken in Bezug zu einem Ungedachten: zum Unevozierbaren, Unerklärbaren, Unentscheidbaren, und Inkommensurablen.⁵⁷⁶

Zu einer ähnlichen Beschreibung kommt Christa Blümlinger mit Blick auf die im Essayfilm gegebenen Bild-Ton-Verhältnisse, die oft nicht mehr vom

573 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a. a. O., S. 233

574 Ebd.

575 Ebd., S. 234

576 Ebd., S. 276

Prinzip der Synchronität oder der Naturalisierung bestimmt sind. Ohne direkten Bezug auf den Text von Deleuze formuliert sie:

Der *Zweifel* wird so zum Angelpunkt eines kontrapunktischen Bild-Ton-Verhältnisses. Er richtet sich nicht bloß gegen eine vermeintlich objektive Abbildbarkeit eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit, sondern stößt bewußt an die Grenzen des Photographischen, an das Imaginäre oder das nicht Darstellbare. In den Zwischenräumen solcher Neuverketungen entsteht der Raum für das Unentscheidbare, Nicht-Evozierbare, Unvereinbare oder Unmögliche.⁵⁷⁷

Die Zuschauer*innen finden in diesen »Zwischenräumen« laut Blümlinger nicht nur den Zweifel, sondern auch »Ruhe- und Reflexionspole«⁵⁷⁸; ermöglicht werde außerdem »eine oszillierende Lektüre, die zwischen Bild und Sprache, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, einer räumlichen Dimension der Photographie und einer zeitlichen des auf Vergangenes referierenden Kommentars sich bewegt«⁵⁷⁹. Entsprechenden Zuständen und Phänomenen des ›Dazwischen‹ begegnet man oft genug in den hier diskutierten Foto- und also auch Found Foto-Filmen, da bereits das Einsetzen von Fotos einen Einschnitt und somit eine Grenze markiert, durch die das fotografische Bild zu anderen Fotos oder Bewegungsbildern ins Verhältnis gesetzt wird oder nicht nahtlos in einem Bilderfluss aufgeht.

Ein Beispiel, in dem Heterogenität, Zweifel und Zwischenräume kopräsent sind, und auf das sich auch Blümlinger in einem ihrer Texte bezogen hat, ist *Ulysse* von Agnes Varda. In diesem Film versucht die Filmemacherin die Bedeutungsvielfalt eines Fotos zu konkretisieren, indem sie einer vor zwanzig Jahren von ihr selbst angefertigten fotografischen Aufnahme nachgeht und diese mit unterschiedlichen Materialien aus jener Zeit kontextualisiert. So zeigt sie die auf dem Foto abgebildeten Personen – einen Mann und einen kleinen Jungen – auch auf anderen Fotos und Collagen, die sie damals gestaltet hat. Hinzu kommen Fotos der Familie des Jungen, die damals aus dem franquistischen Spanien geflüchtet war und im Haus neben Varda lebte. Die abgefilmten Fotos werden mit Interviews, die in der Ge-

577 Blümlinger, »Zwischen den Bildern/Lesen«, a. a. O., S. 15, Anmerkung: Blümlinger bezieht sich hier konkret auf den Film *F for Fake* von Orson Welles.

578 Ebd., S. 27

579 Ebd., S. 27

genwart Anfang der Achtziger Jahre geführt werden, montiert und aus dem Off von Varda kommentiert. Auch eine Zeichnung des Jungen, mit der dieser damals das Foto zu reproduzieren versuchte, bezieht die Fotografin mit ein: Sie zeigt sie auf der Straße spielenden Kindern, die das, was sie sehen wie folgt beschreiben. »I think the photograph is more human than the painting [...] a little more real«⁵⁸⁰, sagt eines. Über dieses heterogene Bildmaterial hinaus verwendet Varda in *Ulysee* verschiedene Archivmaterialien, die denselben Tag wie das Foto datieren, Zeitungsartikel und Ausschnitte aus dem Fernsehprogramm des 9. Mai 1954. Aber trotz aller ostentativen Bemühungen, das Foto in einem zeitlichen und medialen Kontext zu verorten und bei den porträtierten Personen Erinnerungen an den Tag, an dem die Aufnahme gemacht wurde, hervorzurufen, bleibt eine Leerstelle (siehe auch Kapitel 2, Abschnitt 2.3.1). Weder erinnern sich die Porträtierten oder andere Interviewpartner an die entsprechende Situation noch gibt die Aufnahme selbst zu erkennen, wann und wo sie gemacht wurde. Zwischen den Dokumenten und den Auskünften entstehen Lücken und Zwischenräume, in denen sich der von Blümlinger beschriebene Zweifel breit macht: »Ihre [Vardas; CP] Betrachtung einer Fotografie will keine abschließende Lektüre vorlegen, keine autobiografischen Gewissheiten vermitteln, sondern führt über den Versuch einer Rekonstruktion des zugrunde liegenden fotografischen Aktes vor allem den Zweifel ein.«^{581, 582} Die Zwischenräume, die sich in filmischen Montagen aus heterogenen Materialien ergeben, schaffen auch in anderen Found Foto-Filmen neueren Datums einen Raum für die Wahrnehmung von Ambivalenz und Inkongruenz. Beispielsweise dann, wenn das Gesagte und Gezeigte, wie in *The Host* oder *Mein Leben Teil 2*, nur partiell synchron erscheinen. Oder wenn auf unterschiedlichen Ebenen die Grenzen zwischen Realität und Wirklichkeit verschwimmen, wie dies in *A Story for the Modlins*, *November* oder *Kirik Beyaz Laleler* der Fall ist. Die von Blümlinger et. al. so bezeichneten »Zwischenräume« werden oft auch in Gestalt unterschiedlich eingesetzter Zwischenbilder markiert: So bleibt das Bild in *Die tote Nation* schwarz, während die Stimme aus dem

580 *Ulysee*, Minute 13.25

581 Blümlinger, »Die Ansichtskarten der Agnès Varda«, a. a. O., S. 90 f.

582 Auch *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* von Harun Farocki lässt Zweifel an den Fotografien aufkommen, die von Bomberpiloten und in Auschwitz gemacht wurden: Indem er das Material umkreist, hinterfragt und mit anderen Materialien verknüpft, lotet er aus, was darstellbar ist und was nicht. (Siehe Kapitel 1, Abschnitt 2.4.)

Off von den Verbrechen der Nazis berichtet. In *A Story for the Modlins* wird der zunächst weiße Hintergrund metaphorisch mit einem schwarzen Vorhang überzogen, der als Hintergrund für die dann geschilderte ›dunkle‹ Episode im Leben der Modlins figuriert. Zwischenbilder verwenden aber auch Eitan Efrat und Foighel Brutmann, wenn sie in *Printed Matter* eine neue Filmrolle einlegen, oder Steyerl, wenn sie die jeweiligen Sequenzen mit Zwischentiteln in einzelne Kapitel einteilt.

Gerade im Vergleich zu den etablierten Essay- oder Fotofilmen der Sechziger bis Achtziger Jahre stehen jedoch Uneindeutigkeit und Zweifel in den hier diskutierten zeitgenössischen Filmen insgesamt weniger stark im Mittelpunkt. (Mit Ausnahme von *November*, siehe Kapitel 1, Abschnitt 2.1.). Vielmehr kreisen diese Arbeiten um das Motiv des Bewahrens von Dokumenten, Zeugnissen und Spuren. So wird etwa in *A Story for the Modlins* anhand unterschiedlicher Materialien wie Fotos, Gemälden, einem Video und schließlich durch Filmaufnahmen der leerstehenden Wohnung auf immer neue Weise versucht, Erinnerungen an das Leben der Familie zu evozieren und existent zu setzen. Auch in Filmen wie *The Host* oder *El tiempo suspendido* werden nicht nur Fotos aus verschiedenen Archiven gezeigt, sondern auch Alben, Ordner und Schachteln als Zeugnisse präsentiert, die die Wirklichkeit und Authentizität des Materials zu unterstützen scheinen. Dieser Aspekt scheint insbesondere deshalb von Bedeutung, weil die Filmemacher*innen durchaus auch online in Foto-, Text- oder Tonarchiven auf die Suche nach interessantem und verwertbarem Material gehen könnten⁵⁸³, offenbar aber gezielt nach analogen und haptisch inszenierbaren Fund-Objekten suchen. So legt Safoğlu in *Kirik Beyaz Laleler* nicht nur Fotos und Zeitungsausschnitte neben- und aufeinander, sondern platziert auch Blumen, Geldscheine oder ein Glas Raki vor die Kamera. Darin äußert sich, das wurde bereits in den letzten Kapiteln an verschiedenen Stellen thematisiert, ein melancholischer Drang zur Bewahrung, zum Zurückblicken und zum Wunsch in der Vergangenheit zu verweilen. Die neueren Found Foto-Filme sind also weniger von dem Interesse bestimmt, die Präsentation ihres Materials mit Zweifeln, Ambivalenzen und Inkongruenzen zu verbinden. Sie laden vielmehr zur melancholischen Nostalgie ein. Dies hat auch Siegfried Zielinski unter Verweis auf den Psychoanalytiker D.W. Winni-

583 Amateurmateriale findet sich online beispielsweise auf folgenden Webseiten: <https://digit.wdr.de>, <https://open-memory-box.de>

cott und dessen Konzept des *Potencial Space* herausgestellt. Im »Raum des Möglichen oder möglichen Raum«⁵⁸⁴, der nach Winnicott das Verhältnis des Kindes zur Außenwelt organisiert, entdeckt Zielinski eine Kategorie, die sich auf künstlerische Artefakte und spezifisch auch auf den Fotofilm beziehen lässt:

Es geht hier um die Öffnung eines Spielraums und die Gestaltbarkeit von Leben. Im künstlerischen Sinne kann man das als ›gestaltbarer Raum‹, als Zeitraum denken. Das zeichnet den Fotofilm [...] in einer besonderen Weise aus: Dieser *Potencial Space*, also der mögliche Raum zwischen den Bildern, wird im Fotofilm zelebriert und bekommt eine Entfaltungsmöglichkeit.⁵⁸⁵

In dieser »Entfaltung« erkennt auch Zielinski eine melancholische Haltung, weil der Raum des ›Dazwischen‹ in den Fotofilmen im Gegensatz zum paranoiden Drang stehe, solche Zwischenräume zuzudecken und unsichtbar zu machen. Melancholiker zeichneten sich durch ein »Zu-viel-in-der-Zeit-Sein« aus und Paranoiker durch ein »Ständig-der-Zeit-hinterher-Rennen, ein Vergessen-wollen.«⁵⁸⁶ Folgt man dieser Gegenüberstellung, so stehen die zeitgenössischen Found Foto-Filme eindeutig auf der Seite der Melancholiker, da sie sich nicht nur im Umgang mit ihren Sujets auf die Suche nach Erinnerungen und Vergangenheiten begeben, sondern weil sie durch ihr Material und ihre Gestaltung (Freezes, lange Einstellungen, Rekurse, Kontemplation) dazu einladen, »[z]u-viel-in-der-Zeit« zu verweilen.

3.3 Umbettung und Zirkulation am Beispiel von *re-burial* und *poor images*

Neben diesen Tendenzen, innerhalb heterogener Materialkompositionen Zwischenräume zu erzeugen, um dadurch in der Vergangenheit zu verweilen, sind in den zeitgenössischen Found Foto-Filmen auch Tendenzen zu beob-

584 Zielinski, Siegfried: »Das reine war mir immer suspekt. Ein Gespräch mit Siegfried Zielinski«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 55–70, hier S. 68

585 Ebd.

586 Vgl. Ebd., S. 69

achtet, in denen das Material einerseits »herauf beschwört« und »verleben- digt« werden soll, zum anderen durch die Konservierung im Film eine »Um- bettung« der Materialien vorgenommen wird. Diese Begriffe sind einem Konzept entnommen, das die Medienwissenschaftlerin Alexandra Schneider anwendet, um sich Filmen, die mit vorgefundenen Familienfilmen und Fo- tos arbeiten, zu nähern. Das eher ungewöhnliche und der Ethnologie ent- liehene Konzept des *re-burial* definiert Schneider wie folgt: »Unter *re-burial* versteht man einen Vorgang, der etwa auf Madagaskar zu beobachten ist, bei dem in regelmäßigen Abständen die Gebeine von Verstorbenen aus ihren Grabstätten gehoben und an einem anderen Ort neu beerdigt werden.«⁵⁸⁷ Dabei gehe es um eine Verschränkung individuellen Gedenkens mit dem Gedenken einer Gruppe: »Das *re-burial* ist eine Mnemotechnik, bei der ein- zelner Verstorbener gedacht wird und über die sich die Gruppe zugleich als Zusammenhang des Erinnerns über die Herstellung eines sozialen Gedäch- nisses konstituiert.«⁵⁸⁸ Schneider überträgt dieses Konzept auf die Filme der Regisseure Alan Berliner und Rea Tajiri, die beide bereits in den Neunziger Jahren mit vorgefundenem Material arbeiteten. Sie erkennt darin eine Me- thode, die sie als ein mediales *re-burial* versteht, eine »Umbettung von Erin- nerungsresten, die ein Gedächtnis gerade durch das Nicht-Erinnern stiftet«⁵⁸⁹. In diesem Kontext bezieht sich Schneider auch auf das Konzept der *armen Bilder*, das sie von Hito Steyerl übernimmt. Als *arme Bilder* können zunächst häufig distribuierte oder zirkulierende Bilder beschrieben werden, die sich erst im Verlauf und durch häufiges Kopieren, Komprimieren oder Umfor- matieren zu *armen Bildern* verwandeln.⁵⁹⁰ In Steyerls Film *November* taucht dieses Motiv bereits an prominenter Stelle auf, wenn in einer Sequenz mit dem Zwischentitel »travelling images« diese reisenden Bilder am Beispiel eines Porträts der Protagonistin, deren Foto sich schließlich zu einem iko- nografischen Bild verwandelt, genauer beschrieben werden. Durch das Zir- kulieren im digitalen Raum werden fotografische Motive und Materialien nach Steyerls Auffassung zu »armen Bildern«, da sie an Qualität verlieren, indem sie immer wieder neu formatiert, kopiert und komprimiert werden:

587 Schneider, Alexandra: »Ta-Ta Ta-Ra-Ta-Ta Ra-Ra. 1991 – Kompressionsformate und Memoryscapes«, a. a. O., S. 303

588 Ebd., S. 303

589 Ebd., S. 316

590 Ebd., S. 318

Das »arme Bild« ist eine Kopie in Bewegung. Es ist grob, seine Auflösung ist unterdurchschnittlich. Je mehr es beschleunigt wird, desto mehr löst es sich auf. Es ist das Gespenst eines Bildes, ein Vorschaubild, ein Thumbnail, ein wandernder Gedanke, ein kostenlos verteiltes Bewegungsbild, das durch langsame digitale Verbindungen hindurchgezwingt, komprimiert, vervielfältigt, gerippt, remixt und in andere Vertriebskanäle hinüberkopiert wird.⁵⁹¹

Im Gegensatz zu diesem *armen Bild* steht das hochaufgelöste, scharfe Bild, das Steyerl als *reiches Bild* bezeichnet und gegen das sie das *arme Bild* verteidigt: Würde man auf der Verwendung von *reichen Bildern* beharren, dann würden viele Filme, insbesondere Essay- und Experimentalfilme, ausschließlich in Archiven gelagert und nur zu seltenen Gelegenheiten präsentiert werden. Erst infolge der Verbreitung *armer Bilder* werde ein differenzierter Zugang, beispielsweise zur Filmgeschichte, ermöglicht: So können ganze Oeuvres von Filmemacher*innen (beispielsweise das von Chris Marker) mittlerweile auf Youtube oder auf anderen Online-Plattformen konsumiert werden.⁵⁹² Ungeachtet dieses Plädoyers beschreibt Steyerl das *arme Bild* an einigen Stellen aber durchaus ambivalent:

Die Netze, in denen arme Bilder zirkulieren, bilden folglich sowohl eine Plattform für neue, noch zerbrechliche gemeinsame Interessen als auch ein Schlachtfeld für kommerzielle und nationale Zugänge. Sie umfassen experimentelles und künstlerisches Material, gleichzeitig aber auch Pornografie und Paranoia in schier unglaublichen Mengen.⁵⁹³

Mit Bezug auf Filmklassiker und Filme des experimentellen und künstlerischen Genres schreibt Steyerl diesen Filmen und Videos trotz des Verlusts an Bildqualität, und vielleicht gerade um diesen Verlusts Willen, eine neue Aura zu:

Diese Aura beruht nicht mehr auf der Dauerhaftigkeit des »Originals«, sondern auf der Vergänglichkeit der Kopie. [...] Es wird aus den Kel-

591 Steyerl, Hito: »In Verteidigung des armen Bildes (2009)«. In: Marius Babias (Hg.): *Hito Steyerl. Jenseits der Repräsentation/Beyond Representation. Essays 1999–2009*, Walther König, Köln 2016, S. 17–24, hier S. 17

592 Vgl. Ebd., S. 18f.

593 Ebd., S. 21

lerdepots des Kinos hinaus auf neue, vergängliche Projektionsflächen katapultiert, die aus den Sehnsüchten weit verstreuter Betrachter zusammengeflickt werden.⁵⁹⁴

Auch bei dem Material, das sich die Filmemacher*innen der Found Foto-Filme aneignen, wird die Originalität der Funde konterkariert, indem von den fotografischen Bildbeständen in doppeltem Sinne flüchtige (filmische) Kopien angefertigt werden, um diese für ein Publikum – nicht selten auch auf Internet-Plattformen wie Youtube oder Vimeo – zugänglich zu machen. In diesem Sinne sind die Found Foto-Filme auch als ›Verarmung‹ der Fotos zu verstehen, die sich gleichwohl von der Materialität und Vergänglichkeit des Originals fasziniert zeigen.

Genau diese Verschränkung ist aber in Schneiders Idee des medialen *re-burial* enthalten, das als Metapher sowohl die kultische Verehrung sterblicher Überreste als auch deren langsames Verschwinden in einem Ritual zusammen denkt: »Die Kultur des *re-burial* von *poor images* ist immer auch eine Kultur der Evokation, der Geisterbeschwörung durch das Re-Arrangieren von Bildern. Eine Mediengeschichte, die sich über das Re-Arrangement von medialen Knochensplittern schreibt [...].«⁵⁹⁵ Found Foto-Filme sind imstande, eine vergleichbare »Umbettung von Erinnerungsresten«⁵⁹⁶ vorzunehmen, wenn sie, wie in *A Story for the Modlins*, *El tiempo suspendido*, *Mein Leben Teil 2* und *The Host*, auf die Hinterlassenschaften verstorbener und zum Teil unbekannter Personen zugreifen und das hinterlassene (Bild-) Material neu arrangieren, um so Erinnerungen ›heraufzubeschwören‹ oder neu zu konstruieren. Ein weiteres Begräbnis- und Erinnerungsritual, das die Erinnerung an Verstorbene in ein soziales Gedächtnis überführt und ganz direkt mit der Vervielfältigung und Verbreitung von Bildern zusammenhängt, ist das Verteilen von Erinnerungsbildern. Damit werden vor allem in der katholischen Tradition Fotos bezeichnet, die auf Beerdigungen verteilt werden, um den Trauernden ein Bild zur Erinnerung an die verstorbene Person mitzugeben. In einigen Found Foto-Filmen werden fotografische Funde nach dem Modell solcher Erinnerungsbilder behandelt. Es geht eben nicht nur darum, die Vergangenheit zu thematisieren, sondern auch

594 Ebd., S. 23

595 Schneider, »Ta-Ta Ta-Ra-Ta-Ta Ra-Ra. 1991 – Kompressionsformate und Memoryscapes«, a. a. O., S. 318

596 Ebd., S. 316

darum, die geliebte Mutter (*Mein Leben Teil 2*), Großmutter (*El tiempo suspendido*) oder Freundin (*November*) festzuhalten. Mit dem Prozess, das Material zu sortieren, zu ordnen und es letztlich filmisch zu konservieren, verbindet sich das Versprechen, die bruchstückhaft damit verbundenen Erinnerungen immer wieder evozieren und auch teilen zu können.

Dies lässt sich besonders gut an dem Film *El tiempo suspendido* veranschaulichen. Im Verlauf des Films vollzieht sich ein Bedeutungswandel der Fotos, den man wie folgt beschreiben kann: Das Foto der Familie Bonaparte am Strand, das in den ersten Minuten des Films zu sehen ist, zeigt zunächst ein gewöhnliches Familienbild, entstanden im Rahmen eines Urlaubes.

Wenn kurz darauf durch den Kommentar aus dem Off klar wird, dass nur noch zwei der sechs abgebildeten Personen am Leben sind und die anderen während der Militärdiktatur in Argentinien ermordet wurden, verändert sich der Blick auf das Bild. In Folge werden aber nicht nur fotografische Porträts der verschwundenen und ermordeten Personen gezeigt, sondern filmische Aufnahmen, in denen zu sehen ist, wie diese Porträts von Laura Bonaparte in der Funktion von Erinnerungsbildern genutzt werden, wenn sie sie als politische Aktivistin auf Demonstrationen auf dem Plaza de Mayo in Buenos Aires vor sich herträgt, oder wenn die Porträts von ihr vor die Kamera gehalten werden, während sie von dem Verschwinden ihrer Kinder berichtet, deren Begräbnis niemals stattfinden konnte. In den Momenten, in denen sich die an Demenz erkrankte Protagonistin beim Betrachten der Fotos nicht mehr an ihre Kinder erinnern kann und deren Namen durcheinanderbringt, scheinen die Fotos ihre Bedeutung für einen Moment zu verlieren. Weil aber dieser Prozess im Film festgehalten wird, übernimmt nicht nur die Enkelin die Rolle der Erinnernden, sondern sie teilt Erinnerungsbilder auch mit dem Publikum.

Fazit

Ausgangspunkt des vorliegenden Buches war die Beobachtung einer bestimmten Tendenz im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm, dass sich Filmemacher*innen seit Beginn der Nuller Jahre verstärkt der Darstellung und Inszenierung fotografischer Funde zuwenden. Ich habe vorgeschlagen, diese Tendenz mit dem Begriff des Found Foto-Films zu fassen und damit sowohl in eine bestimmte Tradition zu rücken und zugleich auch als etwas Neues davon abzuheben. Diese neue Form des Found Foto-Films habe ich anhand eines ausgewählten und nach thematischen Gesichtspunkten jeweils erweiterten Korpus sowie aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben. Daraus haben sich verschiedene Fragestellungen ergeben, die im Laufe der Arbeit diskutiert wurden: Welchen besonderen Reiz hat die analoge Fotografie im digitalen Zeitalter? Wie können Fotos im Film narrativiert, historisiert oder gar archiviert werden? Welche Formen der Montage, Kameraeinstellung und auditiver Inszenierung werden genutzt, um die Materialien in einer *Mise en Scène* zueinander in Beziehung zu setzen? Wie lässt sich das Verhältnis der beiden Medien in den Filmen und in deren Wahrnehmung bestimmen?

Das erste Kapitel widmet sich dem filmischen Umgang mit der Materialität des fotografischen Fundes. Dabei habe ich deutlich gemacht, dass die Gemeinsamkeit des Korpus, trotz heterogener Inszenierungsformen und Zugänge, nicht nur darin besteht, einen fotografischen (und teilweise auch andere Materialien umfassenden) Fund zu präsentieren, sondern auch darin, dass die Filmemacher*innen eine nostalgische oder gar rettende Haltung einnehmen, wobei diese zum Teil auch reflexiv eingeholt wird. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung fotografischer Bildproduktion fasse ich die Zuwendung zu obsoleten Techniken als Re-Auratisierung, wobei gezeigt wurde, dass neben Benjamins Konzept der *Aura* auch andere Motive klassischer fototheoretischer Texte von Barthes und Kracauer eine Renaissance erfahren und neue Aktualität gewinnen.

Die Sammlung, Ordnung und in gewissem Sinn auch Konservierung von analogem Foto- und Filmmaterial durch digital produzierte Filme warf dabei die Frage auf, ob und inwiefern Filme Funktionen eines Archivs übernehmen können. Weil neben dem Bewahren, Konservieren und Ordnen der Bestände vor allem das zum Teil durch Idiosynkrasien und Assoziationen geprägte Denken und Handeln der Filmemacher*innen im Mittelpunkt steht, hat sich gezeigt, dass es wenig produktiv ist, das Archiv als kulturwissenschaftliche Metapher auf die Filme zu beziehen. Stattdessen wurde hervorgehoben, dass sie als Inszenierungen einer bestimmten archivarischen Praxis der Filmemacher*innen beschrieben werden können. Als besonders produktiv hat sich hier Foucaults Modell der Archiv-Arbeit als ›archäologischer Praxis‹ erwiesen, weil die zentralen Metaphern seiner Beschreibung des materialen Vergangenheitsbezugs eine große Nähe nicht nur zu den analysierten Filmen, sondern auch zu klassischen foto- und filmtheoretischen Texten von Barthes und Benjamin aufweisen.

Im zweiten Kapitel steht dagegen im Mittelpunkt, welche Verfahren und Strategien in den Found Foto-Filmen angewendet werden, um das Material zu narrativieren und es »zum Erzählen zu bringen«. Ein zentrales Motiv bildet hierbei die Inszenierung der eigenen Such- und Recherche-handlung. Am Beispiel der Filme *The Host*, *No pasarán*, *album souvenir* und *Finding Vivian Maier* wurde gezeigt, wie die Filmemacher*innen ihre Recherche nicht nur Schritt für Schritt aus dem Off kommentieren und die Zuschauer*innen in ihren Suchprozess mit einbeziehen, sondern auch einem investigativen Modus folgen.

Daran anschließend wurde untersucht, wie das fotografische Material als Beweis oder Zeugnis fungiert, um Geschichte zu vergegenwärtigen bzw. insbesondere auf vergessene, lückenhafte oder gar verschollene Geschichten zu verweisen. Das Foto als Zeugnis der individuellen Erinnerung aber auch für vergessene, unbeachtete oder verdrängte Aspekte der Zeitgeschichte wird durch den Film im Kracauer'schen Sinne »von unten nach oben« befördert, das heißt vor dem Vergessen bewahrt und in eine nie behandelte, neu aufbereitete, inszenierte oder auch imaginierte Erzählung eingebettet. In diesem Zusammenhang wurde ausführlich diskutiert, dass in fast allen Filmen nicht nur das Verhältnis von Mikro- und Makrogeschichte (*Mein Leben Teil 2*, *The Host*, *El tiempo suspendido* u. a.) verhandelt wird, sondern auch dokumentarisches und fiktionales Erzählen miteinander verknüpft werden (*A Story for the Modlins*, *November*, *Kirik Beyaz Laleler*).

Welche Strategien die Found Foto-Filme verwenden, um vorgefundenes Material zu fiktionalisieren, wurde nach einem filmhistorischen Rückblick auf essayistische Filme wie *Porträt einer Bewährung* und *La Jetée* am Beispiel der Filme *A Story for the Modlins* und *A Company in Greece* analysiert. Weil dabei der der Fotografie oft zugebilligte Status als beweiskräftiges Dokument genutzt wird, um eine Fiktion zu beglaubigen und mitunter einen Illusionseffekt zu erzielen, wird dadurch auch die in der Film- und Fototheorie häufige assoziative Gegenüberstellung der Fotografie als Dokument und des Films als Fiktion in Frage gestellt.

Das dritte Kapitel legt den Fokus auf die konkreten künstlerischen Mittel, die für die Inszenierung des fotografischen Materials genutzt werden. Hier stach vor allem die Bedeutung der Hände heraus, die in einigen Filmen das Material vor der Kamera platzieren. Diese Präsenz der Hände betont den materialen Charakter der analogen Fotos: Das physische und greifbare Material steht dabei einer postmodernen Skepsis entgegen, die sich besonders oft an digitalen Fotos und Bewegtbildern festmacht.⁵⁹⁷ Die Methode des sichtbaren Auflegens setzt die Frage nach einer möglichen Manipuliertheit außer Kraft, weil die Fotos als physische Gegenstände und quasi als Garanten einer vergangenen Zeit präsentiert werden. Während die Fotos als Dinge vor die Kamera gebracht werden, bleibt die Kamera in vielen Found Foto-Filmen auffällig bewegungslos. Die Unbeweglichkeit der Fotos verlangt auch von der Kamera zu verharren, sich zu versenken und im besten Fall einzelne Bildausschnitte und Details hervorzuheben. Die Found Foto-Filme sind oft durch lange, mitunter über Minuten gedehnte Einstellungen geprägt, die ebenso sehr das Material ›für sich sprechen‹ wie zugleich auch die darauf gerichteten Blicke hervortreten lassen.

Eine ähnliche Spannung durchzieht auch die Verwendung des Tons. In den meisten Filmen wird ein Kommentar eingesprochen, der oft subjektive und auch persönliche Gedanken und Betrachtungen wiedergibt, die sich konkret auf Bildinhalte beziehen. Dennoch sind auditive und visuelle Ebene häufig auch autonom, können einander ergänzen oder auch stören und treten mitunter sogar zueinander in Kontrast. Ton, Kameraarbeit und *Mise en Scène* schaffen in den Found Foto-Filmen also typischerweise keine zeitliche und räumliche Einheit, sondern ein zunächst disparates Gefüge,

⁵⁹⁷ Vgl. Steyerl, »Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit«, a. a. O., S. 363

das als solches aber dennoch in einigen Fällen (*A Story for the Modlins*, *Kirik Beyaz Laleler*, *No pasarán*, *album souvenir*, *Why Colonel Bunny Was Killed*) eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der traditionellen Struktur eines Albums aufweist: Die Anordnung der Fotos vor der Kamera, die Einstellung als Draufsicht oder über die Schulter, die im Blickfeld tätigen Hände und der bisweilen über die Bilder fahrende Finger sowie Gespräche und Erklärungen aus dem Off sind typisch für die gemeinsame Betrachtung von Fotoalben.

Die ersten drei Kapitel diskutieren die Found Foto-Filme anhand von Fragestellungen, die eng am Material entwickelt und gewissermaßen aus dem Korpus herausgelesen wurden. Das vierte und letzte Kapitel unternimmt es hingegen, den Ort und die Besonderheit der Found Foto-Filme abschließend historisch und theoretisch genauer zu bestimmen. Dafür wurde zunächst das Verhältnis von Film und Fotografie sowohl mit Blick auf film- und fototheoretische Texte ebenso wie am Beispiel früherer Verwendungen von Fotos im Dokumentarfilm beleuchtet. Hierfür wurden die Filme *Menschen am Sonntag* und *Drei Lieder über Lenin* hinzugezogen, die spätere Reflexionen über das Medienverhältnis bereits filmisch vorwegnehmen. Im Anschluss daran wurden unterschiedliche Effekte und Wirkungen diskutiert, die die filmische Verwendung von Fotos haben können, wobei vor allem von Barthes' Konzept des *punctum* und der Frage nach seiner Übertragbarkeit auf filmische Bilder ausgegangen wurde.

Anstelle einer Prüfung, ob und wie sich Found Foto-Filme mit Konzepten der Intermedialität fassen lassen, erwies es sich als fruchtbar, Found Foto-Filme nicht anhand des Verhältnisses zweier grundsätzlich unterschiedener Medien, sondern vordergründig anhand technischer und materialer Variationen gleicher oder ähnlicher fotografischer Bildmedien zu beschreiben. Diese mediale Heterogenität lässt Zwischenräume und Zwischenzeiten entstehen, die allerdings anders als in älteren essayistischen Filmen weniger von einer kritischen, sondern vielmehr von einer nostalgischen und melancholischen Perspektive geprägt sind.

Somit führt das Ende dieser Arbeit wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, nämlich zur im ersten Kapitel diskutierten Auratisierung analoger Materialität. Gerade die heterogenen Materialmontagen, die zwischen fotografischem Einzelbild und filmischem Schmalfilm oder Videoformaten changieren, sind von einer melancholischen Stimmung, die nicht nur von der Obsoleszenz analoger Medien, sondern auch dem Versuch geprägt ist, momenthafte Erinnerungen zu konservieren und zugleich auch bei den

Zuschauer*innen zu evozieren. Das wirft allerdings zum Schluss auch die elementare Frage auf, inwieweit die Found Foto-Filme spezifisch durch den Fund analoger Fotos gekennzeichnet sind und ob sie nicht einem sehr viel umfassenderen Trend zur Inkorporation obsoleter Medien entsprechen. So werden auch in den in dieser Arbeit analysierten Filmen immer wieder andere Materialien und Medien, und zwar insbesondere alte Video- und Filmaufnahmen, einbezogen.

Sind Found Foto-Filme also letztlich nicht einfacher als »appropriation films« zu bezeichnen? Diesen Begriff benutzt die Filmwissenschaftlerin Jaimie Baron für sämtliche Filme, die sich fotografisches oder filmisches Archivmaterial aneignen, und fasst diesen bewusst allgemein. Denn Barons Ansatz zum Verständnis solcher Filme besteht in einem Perspektivwechsel, der weniger von den Quellen des Materials als von der Wahrnehmung der Zuschauer*innen ausgeht. Dabei tauchen viele Aspekte, die in dieser Arbeit eine Rolle gespielt haben, in ähnlicher Form auch bei Baron auf: Zentral beschreibt sie einen »archive effect«, den sie vorrangig am besonderen Zeitgefüge der »appropriation films« festmacht, nämlich der »juxtaposition of shots perceived as produced at different moments in time.«⁵⁹⁸ In engem Zusammenhang mit der durch den *archive effect* ausgelöste Lektürehaltung steht laut Baron auch ein *archive affect*:

When we are confronted by these images of time's inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the ›real‹ past, but also with the feeling of loss.⁵⁹⁹

Barons Konzepte des *archive effect* und *affect* weisen also eine entscheidende Nähe zu den in der vorliegenden Arbeit immer wieder, vor allem aber im ersten und letzten Kapitel formulierten Verbindung zwischen Materialität und Nostalgie auf. Allerdings besteht dennoch ein entscheidender Unterschied zwischen Barons allgemeinem Begriff des »appropriation films« und dem hier untersuchten Found Foto-Film. Denn Baron sieht im Zuge des

598 Baron, Jaimie: »The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception«. In: *Projections*, Bd. 6, Heft 2, New York 2012, S. 102–120, hier S. 105

599 Ebd., S. 109

Perspektivwechsels hin zur Erfahrung der Zuschauer*innen dezidiert von der konkreten Herkunft des Materials ab. Die hier diskutierten Filme indes definieren sich gerade darüber, dass sie die Herkunft oder den Hintergrund des Materials zentral zum Thema machen: Es sind eben nicht nur die disparaten Zeitebenen oder das melancholische Moment, die sich mit Blick auf das gealterte Material offenbaren, sondern auch das Archiv des eigenen Vaters (*Journal, Printed Matter*), der Mutter (*Mein Leben Teil 2*), der Großmutter (*El tiempo suspendido*) oder des entfernten Verwandten (*Why Colonel Bunny Was Killed*), das hier gewürdigt und konserviert werden soll; es ist das Leben der unbekanntes Nanny (*Finding Vivian Maier*) oder der Familie Modlin (*A Story for the Modlins*), über das nicht nur die Filmemacherin oder der Filmemacher selbst, sondern auch die Zuschauer*innen mehr erfahren wollen (und sollen).

Und genau hierbei spielen die Fotos eine zentrale Rolle, denn sie sind oft ein wesentlicher Teil einer Hinterlassenschaft. Und auch wenn davon nur noch Bruchteile vorhanden sind, wurden sie in den meisten Fällen als Teil einer Sammlung oder als Einzelbilder einer Filmrolle, in der immer auch viele weitere Aufnahmen vorhanden waren, produziert. Found Foto-Filme spüren diesem spezifischen Bedürfnis nach Vervollständigung nach und damit auch einem Verlangen, das bereits in der fototheoretischen Tradition verankert ist; dem Verlangen, um zuletzt noch einmal Benjamin zu zitieren, »nach dem Namen derer [...], die da gelebt«⁶⁰⁰ haben.

Das heißt nicht, dass der Found Foto-Film nicht auch anderes Material einbeziehen kann, wodurch die Erzählung ergänzt wird, wie beispielsweise die Amateur- und Familienfilme, die häufig ebenso Teil von Sammlungen und Hinterlassenschaften sind. Gerade Amateur- und Familienfilme sind den vorgefundenen Fotos nicht unähnlich, da auch sie häufig nur in Form von Fragmenten vorzufinden sind und ähnlich von Inkohärenz und Unabgeschlossenheit geprägt sind wie das fotografische Einzelbild.⁶⁰¹ Darüber hinaus sind auch sie nicht selten von einem auratischen Effekt geprägt, wie Roger Odin mit Bezug auf Benjamin behauptet:

Wenn sich die Aura als ›einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‹ definieren lässt, haben Familienfilme eine Aura: die einmaligen

⁶⁰⁰ Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, a. a. O., S. 363

⁶⁰¹ Vgl. Schneider, *Die Stars sind wir*, a. a. O., S. 214

Spuren einer Familienvergangenheit. Diese Zerbrechlichkeit macht ihren Wert aus. Die Familienfilme sind ›Schätze‹ [...], nicht weil sie kostbare oder geheime Dinge enthalten [...], sondern weil sie etwas enthalten, was der magischen Kraft gleicht, die uns zwingt, unsere Vergangenheit zu hinterfragen. Dieses Potenzial gibt ihnen eine unvergleichliche emotionale Kraft; es bewirkt, dass man sie nicht ohne Furcht anschaut.⁶⁰²

Eine solche am Ende bezeichnete »Furcht« geht auch mit einem Unbehagen einher, das François Niney mit Blick auf die künstlerische Aneignung von Amateurmaterial und Found Footage am Beispiel von Filmemacher*innen wie Peter Forgács, Bruce Conner oder Angela Ricci-Luchi und Yervant Gianikian beschreibt:

Schließlich betrachten uns ihrerseits die Bilder im Sinne der Adressierung ›Zurück zum Absender‹; sie weisen uns auf ihre Hinterlassenschaft ohne Erben hin oder beunruhigen uns wegen ihrer möglichen gefährlichen Metastasen, sie verlangen von uns Gerechtigkeit oder erinnern uns an ihre in Vergessenheit geratenen Hoffnungen, die die unsrigen sein könnten.⁶⁰³

Wenn das Material also ohne »Erben« und ohne eine »Erklär-Instanz«⁶⁰⁴, die eine Verbindung zwischen den Rezipient*innen und den privaten Aufnahmen herstellen kann, in Amateurfilmarchiven oder auf Online-Plattformen zirkuliert, stellt sich die Frage, was sich eigentlich mit diesem Material, über einen *archive effect* hinaus, anfangen lässt?

Genau dieser Frage spüren Filmemacher*innen zeitgenössischer Found Foto-Filme nach: Der Frage nach der Geschichte hinter dem Material, den damit verbundenen oder darauf abgebildeten Personen oder Orten, sowie nicht zuletzt einer möglichen, vielleicht auch fiktionalen Geschichte, wie es war oder auch wie es hätte sein können. Lohnen würde sich hier eine erweiterte Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilmen, wie unter anderem mit den bereits genannten Filmen *Die Sonneninsel* (Thomas Elsaesser, 2017), *That Summer* (Göran Hugo Olsson, 2017), *Uncle*

602 Odin, »Kino ›mit klopfendem Herzen‹«, a. a. O., S. 116

603 Niney, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, a. a. O., S. 191

604 Gramann/Schlüpmann, »Amateurfilm zeigen. Eine Fußnote«, a. a. O., S. 140

Howard (Aaron Brookner, 2016), die ähnlich wie die Found Foto-Filme einer Funderzählung ausgehend von privaten Hinterlassenschaften nachgehen. Dabei wäre es vor allem spannend zu prüfen, wie sich die in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen vielleicht noch ergänzen, problematisieren oder erweitern ließen.

Filmverzeichnis

- A Company in Greece* (Eva Hegge, Deutschland 2015, 6 Min.)
- A Story for the Modlins* (Sergio Oksman, Spanien 2012, 26 Min.)
- Austerlitz* (Sergei Loznitsa, Deutschland 2016, 94 Min.)
- Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, Deutschland 1988, 75 Min.)
- Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, Großbritannien 1966, 111 Min.)
- Die Sonneninsel* (Thomas Elsaesser, Deutschland 2017, 89 Min.)
- Drei Lieder über Lenin* (Dziga Vertov, Sowjetunion 1934, 62 Min.)
- El tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, Mexiko 2015, 68 Min.)
- Die tote Nation* (*Tara moartă*, Radu Jude, Rumänien 2017, 83 Min.)
- Finding Vivian Maier* (John Maloof/Charlie Siskel, USA 2013, 84 Min.)
- Journal* (Eitan Efrat/Sirah Foighel Brutmann, Belgien 2013, 16 Min.)
- Kirik Beyaz Laleler* (Aykan Safoglu, Deutschland/Türkei 2013, 24 Min.)
- La Jetée* (Chris Marker, Frankreich 1962, 28 Min.)
- Mein Leben Teil 2* (Angelika Levi, Deutschland 2003, 90 Min.)
- Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, Deutschland 1929, 74 Min.)
- No pasarán, album souvenir* (Henri-François Imbert, Frankreich 2003, 70 Min.)
- Nostalgia* (Hollis Frampton, USA 1971, 38 Min.)
- November* (Hito Steyerl, Deutschland 2004, 25 Min.)
- Porträt einer Bewährung* (Alexander Kluge, Deutschland 1964, 13 Min.)
- Printed Matter* (Eitan Efrat/Sirah Foighel Brutmann, Belgien 2011, 29 Min.)
- Stories We Tell* (Sarah Polley, Kanada 2012, 109 Min.)
- The Host* (Miranda Pennell, Großbritannien 2015, 59 Min.)
- Why Colonel Bunny Was Killed* (Miranda Pennell, Großbritannien 2010, 27 Min.)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: <i>A Story for the Modlins</i>	54
Abbildung 2: <i>A Story for the Modlins</i>	58
Abbildung 3: <i>Finding Vivian Maier</i>	58
Abbildung 4: <i>The Host</i>	79
Abbildung 5: <i>No pasarán, album souvenir</i>	86
Abbildung 6: <i>No pasarán, album souvenir</i>	86
Abbildung 7: <i>Printed Matter</i>	114
Abbildung 8: <i>The Host</i>	132
Abbildung 9: <i>Mein Leben Teil 2</i>	137
Abbildung 10: <i>Mein Leben Teil 2</i>	137
Abbildung 11: <i>November</i>	167
Abbildung 12: <i>November</i>	167
Abbildung 13: <i>A Story for the Modlins</i>	175
Abbildung 14: <i>Kirik Beyaz Laleler</i>	179
Abbildung 15: <i>A Story for the Modlins</i>	180
Abbildung 16: <i>Kirik Beyaz Laleler</i>	186
Abbildung 17: <i>El tiempo suspendido</i>	197
Abbildung 18: <i>Kirik Beyaz Laleler</i>	197
Abbildung 19: <i>Journal</i>	205
Abbildung 20: Ausstellung von <i>Journal</i> im Oktober 2014 im Argos – Center for Arts and Media, Brüssel	210
Abbildung 21: <i>I Am Not Your Negro</i>	215
Abbildung 22: <i>El tiempo suspendido</i>	215
Abbildung 23: <i>A Story for the Modlins</i>	228
Abbildung 24: <i>Why Colonel Bunny Was Killed</i>	228
Abbildung 25: <i>Mein Leben Teil 2</i>	277

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981, S. 9–33
- Alter, Nora M.: »Sound Thoughts. Hearing the Essay«. In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. UVK, Konstanz 2011, S. 175–188
- Assmann, Aleida: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 165–175
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. C. H. Beck, München 2014
- Baer, Ulrich: »Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung«. In: Ders. (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen, Erinnerungskultur nach der Shoah*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 236–254
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2017
- Baron, Jaimie: »The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception«. In: *Projections*. Bd. 6, Heft 2, New York 2012, S. 102–120
- Bate, David: »Fotografie und der koloniale Blick«. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 115–132
- Barthes, Roland: »Auge in Auge«. In: Ders.: *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Suhrkamp, Berlin 2015, S. 200–204
- Barthes, Roland: »Beim Verlassen des Kinos«. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays Band 4*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006, S. 376–380
- Barthes, Roland: »Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn«. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays Band 3*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 47–66
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989

- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008
- Bauer, Matthias: *Michelangelo Antonioni. Bild – Projektion – Wirklichkeit*. Edition Text und Kritik, München 2015
- Bazin, André: »Lettre de Sibérie«. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, S. 205–208
- Bazin, André: »Ontologie des Photographischen Bildes«. In: Ders.: *Was ist Film?* Alexander, Berlin 2004, S. 33–42
- Bellour, Raymond: »Der Filmzuschauer. Eine einzigartige Erinnerung«. In: Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahle (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Schüren, Marburg 2011, S. 349–366
- Bellour, Raymond: »The pensive spectator«. In: David Company (Hg.): *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Ventures Limited, London 2007, S. 19–123
- Bellour, Raymond: »Zwei Minuten Ungewissheit in Menschen am Sonntag«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/ unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 39–54
- Bellour, Raymond: »Zwischen Sehen und Verstehen«. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, S. 61–94
- Benjamin, Walter: »Ausgraben und Erinnern«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 4*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Hg. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983
- Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie«. In: Ders.: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Hg. von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007
- Benjamin, Walter: »Zentralpark«. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 230–250
- Beauvais, Yann: »Verloren und wiedergefunden«. In: Hausheer, Cecilia (Hg.): *Found Footage Film*. VIPER-Zyklus, Luzern 1992, S. 8–25
- Bickenbach, Matthias: »Die Enden der Alben. Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 107–124
- Blümlinger, Christa: »Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film«. In: Dies. (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990, S. 193–208

- Blümlinger, Christa: »Die Ansichtskarten der Agn s Varda«. In: Gusztav H mos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 81–98
- Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Vorwerk 8, Berlin 2009
- Blümlinger, Christa: »Sichtbares und Sagbares«. In: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*. Vorwerk 8, Berlin 2003, S. 82–97
- Blümlinger, Christa: »Zwischen den Bildern/Lesen«. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, S. 11–32
- Bourdieu, Pierre: »Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede«. In: Bourdieu/Boltanski u. a. (Hg.): *Eine Illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Europäische Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt am Main 1981, S. 25–84
- Brandstetter, Gabriele: »Pose-Posa-Posing. Zwischen Bild und Bewegung«. In: Bettina Brandl-Risi/Gabriele Brandstetter/Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Theater der Zeit, Berlin 2012, S. 41–51
- Brauchitsch, Boris von: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Reclam, Stuttgart 2012
- Breven, Jan von: »Praxis und Theorie der Bilderflut«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 5–12.
- B hrer, Valeska: »An den Grenzen der Archive – Der Künstler als Archivar«. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*. Waxmann, Berlin 2013
- Cole, Teju: *Vertraute Dinge, fremde Dinge*. Suhrkamp, Berlin 2018
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. Fink, München 2007
- Didi-Huberman, Georges: *Das Archiv brennt*. Kadmos, Berlin 2007
- Diekmann, Stefanie: »Editorial. Fotografie im Dokumentarfilm«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 3–5
- Diekmann, Stefanie/Gerling, Winfried: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Transcript, Bielefeld 2010, S. 7–11
- Diekmann, Stefanie: *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums*. Fink, Paderborn 2003
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1998
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 7–26

- Elsaesser, Thomas: »Die Geschichte, das Obsolete und der *found footage* Film«. In: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Vorwerk 8, Berlin 2016, S. 135–155
- Engell, Lorenz: »Are you in pictures?« Ruhende Bilder am Ende bewegter Bilder, besonders in Ethan und Joel Coens Barton Fink«. In: Stefanie Diekmann/Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Transcript, Bielefeld 2010, S. 172–191
- Ernaux, Annie: *Die Jahre*, Suhrkamp, Berlin 2020
- Fahle, Oliver: »Grenzgänge des Sichtbaren«. In: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Transcript, Bielefeld 2014, S. 73–86
- Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs*. Wallstein, Göttingen 2011
- Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. Fink, München 2010
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*. Merve, Berlin 2001
- Friedlander, Lee/Szarkowski, John (Hg.): *Bellocq, E.J. Storyville portraits: photographs from the New Orleans red-light district, circa 1912*. The Museum of Modern Art, New York 1970
- Freud, Sigmund: »Vergänglichkeit«. In: Ders.: *Gesammelte Werke Band X. Werke aus den Jahren 1913–1917*. Fischer, Frankfurt am Main 1963, S. 358–361
- Göttel, Dennis: »Bildsprache in Zwiesprache«. In: *Moving/Image: An Exploration of Film and Photography*. Begleitheft zur Ausstellung in der DZ Bank Kunstsammlung vom 06. Juni–12. Oktober 2019 in Frankfurt am Main, DZ Bank Kunstsammlung, Frankfurt am Main 2019, S. 16–25
- Glasenapp, Jörn: »Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film«. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Transcript, Bielefeld 2014, S. 135–152
- Gludovatz, Karin: »Arbeit an den Bildern der Geschichte. Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955)«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 13–18
- González, Delia/Greiner, Rasmus, u. a. (Hg.): *Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton*. Bertz und Fischer, Berlin 2015
- Grafe, Frieda: »Bilder illustrieren«. In: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie 1980–1995*. Schirmer Mosel, München 2006, S. 339–344
- Graw, Isabelle: »Verlorene Lebensspuren. Ein Gespräch über Indexikalität in analoger und digitaler Fotografie zwischen Isabelle Graw und Benjamin Buchloh«. In: *Texte zur Kunst*, Jg. 25, Heft 99, Berlin 2015, S. 43–55
- Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide: »Amateurfilm zeigen. Eine Fußnote«. In: Siegfried Matzl/Carina Lesky u. a. (Hg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Synema, Wien 2015, S. 137–142

- Groebner, Valentin: »Der Eisberg. Vergängliche Bilder, massenhaft«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 13–20
- Groebner, Valentin/Steinfeld, Thomas: »Kann man das wegwerfen? Editorial«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 3–4
- Gregor, Ulrich: »Porträt einer Bewährung«. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Herzog, Kluge, Straub. Reihe Film 9*. Carl Hanser, München/Wien 1976
- Guibert, Hervé: *Phantom-Bild. Über Photographie*, Reclam, Leipzig 1993
- Günay, Cengiz: *Geschichte der Türkei. Von den Anfängen der Moderne bis heute*. Böhlau, Köln u. a. 2012.
- Hámos, Gusztav/Pratschke, Katja/Tode, Thomas: »Schöpferische Konstruktionen. Eine Einführung«. In: Dies (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010
- Hartmann, Britta/Selck, Inga: »Editorial«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 25, Nr. 1, Marburg 2016, S. 5–12
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2012
- Hirsch, Marianne: »Der archivale Impuls der Nacherinnerung«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 125–142
- Hirsch, Marianne: *Family Frames, photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press, Cambridge/London 2012
- Horak, Jan-Christopher: »Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker«. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): *Chris Marker. Filmsessayist*. CICIM, München 1997, S. 73–86
- Horak, Jan-Christopher: *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Smithsonian Institution Press, Washington/London 1997
- Holl, Ute: »Album, Montage, carte postale. Aspekte medialer Historiografie. Zum Film No pasarán, album souvenir (F 2003) von Henri-François Imbert«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 89–106
- Jutz, Gabriele: »Shoot! Shoot! Shoot! Spielarten des voyeuristischen Blicks«. In: Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (Hg.): *Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie*. Albertina Hatje Cantz, Ostfildern 2014, S. 26–31
- Kamensky, Volko/Rohrhuber, Julian: »Phaedrus' Ferkel. Zum Problem des Geräuschs im dokumentarischen Filmton«. In: Dies. (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013, S. 332–353
- Kessler, Frank: »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 7, Nr. 2, Marburg 1998, S. 63–78

- Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. UVK Medien, Stuttgart 1999
- Kluge, Alexander: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Vorwerk 8, Berlin 2011
- Koch, Gertrud: *Siegfried Kracauer zur Einführung*, Junius, Hamburg 2012
- Kohler, Birgit: »Galerie der Postkarten. Henri-François Imbert, *No pasarán, album souvenir* (2003)«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 29–32
- Kracauer, Siegfried: »An der Grenze des Gestern«. In: Ders.: *Kleine Schriften zum Film 1932–1961, Werke 6.3*. Hg. von Inka Mülder-Bach, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, S. 76–82
- Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985
- Kramer, Anke/Pelz, Annegret: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 7–24
- Kramer, Sven/Tode, Thomas: »Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, UVK, Konstanz 2011, S. 11–28
- Krauss, Rosalind: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresden 2000
- Kuni, Verena: »What I'm (Really) Looking For. Auf des Messers Schneide: Sehnsucht und Begehren, punctum und Projektion«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010. S. 213–216
- Ladwig, Sandra: »Von der Arbeit am Film. Die österreichische Amateurfilmkultur der Zwischenkriegsjahre«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 19, Jg. 10, Nr. 2, 2018, S. 82–92
- Lorde, Audre: *Zami. Eine Mythobiografie*. Orlanda Frauenverlag, Berlin 1982
- Manovich, Lev: *The language of Media*. The MIP Press, Massachusetts 2001
- Martinéz, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. C. H. Beck, München 2005
- Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz. Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*. Fink, Paderborn 2018
- Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Nodus Publikationen, Münster 2000
- Metz, Christian: »Foto, Fetisch«. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 215–225

- Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Klett, Stuttgart 1958
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Rowohlt, Hamburg 1995
- Müller, Jürgen E.: »Intermedialität und Medienhistoriographie«. In: Jens Schröter/Joachim Paech (Hg.) *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Fink, München, 2008, S. 31–46
- Muir, Robin (Hg.): *John Deakin. Photographien*. Schirmer/Mosel, München 1996
- Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, London 2006
- Mundhenke, Florian: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Springer, Wiesbaden 2017
- Neilson, W.: »Kunstkritische Stichworte«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*. Schirmer/Mosel, München 1980, S. 159–163
- Nessel, Sabine: »Amateurfilm-Werden. Hybridität des Amateurfilms und Foucaults archäologische Praxis«. In: Siegfried Mattl/Carina Lesky u. a. (Hg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Synema, Wien 2015, S. 135–136
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Schüren, Marburg 2012
- Nsiah, Lydia: *Hybrid-Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*. Turia + Kant, Berlin/Wien 2011
- Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990, S. 125–146
- Odin, Roger: »Kino ›mit klopfendem Herzen‹. Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm«. In: Matthias Brütsch (Hg.): *Emotionalität und Film*. Schüren, Marburg 2005, S. 103–120
- Odin, Roger: »Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach«. In: Karen L. Ishizuka/Patricia R. Zimmermann (Hg.): *Mining the home movie. Excavations in histories and memories*. Univ. of California Press, Berkeley 2008, S. 255–271
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Junius, Hamburg 2018
- Paech, Joachim: »Anmerkungen zu *La Jetée* (1963) von Chris Marker«. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.): *Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder... Anschlüsse an Chris Marker*. Königshausen und Neumann, Würzburg 1999
- Paech, Joachim/Schröter, Jens: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Fink, München 2008, S. 9–14
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Transcript, Bielefeld 2006

- Pantenburg, Volker: »1970/2010 Experimentalfilm und Kunsträume«. In: Lilian Haberer, Annette Urban (Hg.): *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*. Transcript, Bielefeld 2016, S. 193–208
- Pauleit, Winfried: »Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion«. In: Rasmus Greiner/Winfried Pauleit, u.a. (Hg.): *Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl*. Bertz und Fischer, Berlin 2018, S. 20–85
- Plastos, Melinda/Allegra Raimon, Eve: »Brutality and Brotherhood: James Baldwin and Prison Sexuality«. In: *African American Review*, Volume 46, Number 4, Winter 2013
- Rieger, Monika: »Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Kadmos, Berlin 2009, S. 253–269
- Roscher, Gerd: »Fotofilm und Vergänglichkeit«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.) *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 311–320
- Rothöhler, Simon. *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Diaphanes, Zürich 2011
- Ruoff, Jeffrey K.: »Ton-Konventionen im Dokumentarfilm«. In: Volko Kamensky/Julian Rohrhuber (Hg.): *Tön. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013, S. 137–158
- Safoglu, Aykan/Heidenreich, Nanna: »Eine Form migriert, Aneignung und Übersetzung in Aykan Safoglus Essayfilm Kirik Beyaz Laleler (Off-White Tulips, TR/D 2013). Ein Gespräch zwischen Nanna Heidenreich und Aykan Safoglu«. In: *Frauen und Film*, Heft 67, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2016, S. 113–124
- Sahli, Jan: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg 2006
- Sander, August: *Menschen ohne Maske*. C.J. Bucher, Luzern/Frankfurt 1971
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Fink, München 2001
- Schröter, Jens: »Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch«. In: Jens Schröter/Joachim Paech (Hg.): *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. Fink, München 2008, S. 579–602
- Schröter, Jens: »Fotografie und Fiktionalität«. In: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Transcript, Bielefeld 2010, S. 143–158
- Schröter, Jens (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 2014
- Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissiger Jahre*. Schüren, Marburg 2004

- Schneider, Alexandra »Ta-Ta Ta-Ra-Ta-Ta Ra-Ra. 1991 – Kompressionsformate und Memoryscapes«. In: Ute Holl/Matthias Wittmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen und Erinnerung*. Diaphanes, Zürich/Berlin 2014, S. 301–320
- Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Kadmos, Berlin 2017
- Seidl, Monika: »Das Scrapbook«. In: Anke Kramer/Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Wallstein, Göttingen 2013, S. 204–212
- Sicinski, Michael: »Dekaden des Lichts. Die Zähigkeit und Materialität von 16 mm: Fünfzig Jahre Canyon Cinema«. In: *Cargo. Zeitschrift für Film, Medien und Kultur*. Heft 37, Berlin 2018, S. 57
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Fischer, Frankfurt 2008
- Smith, Alison: *Agnés Varda*, Manchester University Press, Manchester 1998
- Steyerl, Hito: »In Verteidigung des armen Bildes (2009)«. In: Marius Babias (Hg.): *Hito Steyerl. Jenseits der Repräsentation/Beyond Representation. Essays 1999–2009*, Walther König, Köln 2016, S. 17–24
- Steyerl, Hito: »Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit«. In: Adina Lauenburger/Chris Tedjasukmana/Lisa Åkervall/Sulgi Lie (Hg.): *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*, b_books, Berlin 2016, S. 351–366
- Stiegler, Bernd: »Fotografie als Ikone. Dziga Vertov, *Drei Lieder über Lenin* (1934)«. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 27, Heft 106, Marburg 2007, S. 7–11
- Stiegler, Bernd: »Fotografie zwischen Wegwerfobjekt und Kulturgut«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 38, Heft 149, Kromsdorf 2018, S. 39–47
- Stiegler, Bernd: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. Fink, München 2009
- Stieglitz, Alfred: »Bildmäßige Fotografie«. In: Hubertus v. Amelunxen/Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV 1839–1995*, Schirmer/Mosel, München 2006, S. 219–224
- Szarkowski, John (Hg.): *E. J. Bellocq, Storyville-Porträts. Fotografien aus dem Red-Light District von New Orleans, um 1912*. DuMont Buchverlag, Köln 1978
- Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Fink, Paderborn 2014
- Thiel, Wolfgang: »Ästhetik und Geschichte der Musik in den dokumentarischen Filmgenres«. In: Volko Kamensky/Julian Rohrhuber (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Vorwerk 8, Berlin 2013, S. 64–73
- Tode, Thomas: »Abenteuer Essayfilm – 60 Jahre Fieber und Träume«. In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. UVK, Konstanz 2011, S. 29–44

- Tröhler, Margrit »Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 13, Nr. 2, Marburg 2004, S. 149–169
- Varda, Agnès: »Filmfotomontage. Textfragmente ausgewählt von Christa Blümlinger«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 71–80
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Fink, Paderborn 2018
- Wirth, Uwe: »Archiv«. In: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Fink, Paderborn 2005, S. 17–27
- Wittmann, Matthias: »You can't put your arms around a memory. Filmische Gesetzen des Erinnerns«. In: Matthias Wittmann/Ute Holl (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*. Diaphanes, Zürich/Berlin 2014, S. 61–96
- Wollen, Peter: »Feuer und Eis«. In: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelunxen (Hg.) *Theorie der Fotografie 1980–1995*, Schirmer Mosel, München 2006, S. 355–360
- Zechner, Anke: *Die Sinne im Kino: eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Stroemfeld, Frankfurt a. M. 2013
- Zielinski, Siegfried: »Das reine war mir immer suspekt. Ein Gespräch mit Siegfried Zielinski«. In: Gusztav Hámos/Katja Pratschke/Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm: bewegt/unbewegt*. Schüren, Marburg 2010, S. 55–70
- Zryd, Michael: »Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins TRIBULATION 99«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11, Nr. 1, Marburg 2002, S. 113–134

Internetquellen

- Brammer, Robert: »Der Ruhm kommt posthum«. In: *Ortszeit*, Deutschlandfunk Kultur, 08.02.2014. Internet: https://www.deutschlandfunkkultur.de/vivian-maier-der-ruhm-kommt-posthum.1046.de.html?dram:article_id=277014. Verifiziert am 09.10.2020.
- Jude, Radu: »I'm not Fond of Nostalgia. An Interview with Radu Jude by Luiza Vasiliu.« In: *Scena 9*, 12.06.2017. Internet: <https://www.scena9.ro/en/article/interview-radu-jude-dead-country>. Verifiziert am 11.12.2020.
- Kalwa, Jürgen: »Die Legende vom wiederentdeckten Künstler. Inszenierungen bei ›Searching for Sugarman‹ und ›Finding Vivian Maier‹«. In: *Kompressor*, Deutschlandfunk Kultur, 24.06.2014. Internet: https://www.deutschlandfunkkultur.de/geschoente-dokumentarfilme-die-legende-vom-wiederentdecken.2156.de.html?dram:article_id=289979. Verifiziert am 01.11.2020.
- Knörer, Ekkehard: »Dämliche T-Shirts«. In: *Der Freitag*, Ausgabe 44/2016. Internet: <https://www.freitag.de/autoren/ekkehard-knoerer/daemliche-t-shirts>. Verifiziert am 23.10.2020.
- Koch, Gertrud: »Bild als Schrift der Vergangenheit«. In: *Kunstforum*, Jg. 1994, Nr. 128, S. 193–196, Internet: <https://www.kunstforum.de/artikel/das-bild-als-schrift-der-vergangenheit>. Verifiziert am 24.12.2020.
- Lueken, Verena: »Er ließ und lässt sich nicht vorführen«. In: *FAZ*, 01.04.2017. Internet: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/i-am-not-your-negro-gibt-james-baldwin-das-wort-14950044.html>. Verifiziert am 11.12.2020.
- Matz, Wolfgang: »Nachdenken über das vergangene Leben«. In: *FAZ*, 06.04.2010. Internet: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/siegfried-kracauer-geschichte-vor-den-letzten-dingen-nachdenken-ueber-das-vergangene-leben-1971792.html>. Verifiziert am 17.12.2020.
- O. A.: »Magnum. Contact Sheets« (Ausstellungsankündigung). Internet: <https://www.co-berlin.org/magnum-contact-sheets>. Verifiziert am 11.12.2020.
- O. A.: »Maria Papadimitriou. Agrimika – Why Look At Animals?, 2015«. In: outset.org.uk. Internet: <https://outset.org.uk/supported-projects/agrimika-why-look-at-animals-greek-pavilion-venice-2015>. Verifiziert am 11.12.2020.

- O.A.: »Sirah Foighel Brutmann and Eitan Efrat: Journal, 7.4.2013–2.6.2013« (Ausstellungsankündigung). Internet: <http://www.kunsthallebasel.ch/exhibition/journal>. Verifiziert am 11.12.2020.
- O.A.: »Una Vida Encontrada en la Basura«. In: *Madrid Directo*, Telemadrid, ohne Datum. Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=YMygSzvXLJo>. Verifiziert am 08.10.2020.
- Paredes, Josefa: »En buscar de una historia para los Modlin«. In: *El Confidencial*, 01.07.2017. Internet: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2012-07-01/en-busca-de-una-historia-para-los-modlin_523099. Verifiziert am 22.12.2020.
- Pennell, Miranda: »Miranda Pennell on The Host: ›Selective memory and partial remembrance is a problem««. In: *BFI*, 07.02.2018. Internet: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/miranda-pennell-host-selective-memory-partial-remembrance-problem>. Verifiziert am 08.10.2020.
- Schröter, Jens: »Intermedialität«. In: *Theorie der Texte*. Internet: https://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12. Verifiziert am 21.12.2020.
- Sonnenschein, Ulrich: »Kritik zu Searching for Sugarman«. In: *Epd Film*, 01.07.2014. Internet: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/searching-sugarman>. Verifiziert am 17.12.2020.
- Steyerl, Hito: »Das brennende Rumoren. Diagonale 2005. Interview mit Hito Steyerl von Olaf Möller«. In: *#009*. Internet: <https://2005.diagonale.at/releases/de/uploads/materialien/november9.pdf>. Verifiziert am 08.10.2020.
- Stern, Lukas: »Nach der Moral«. In: *TAZ*, 15.12.2016. Internet: <https://taz.de/Nach-der-Moral/!5363419/>. Verifiziert am 23.10.2020.

Danksagung

Als Erstes möchte ich Stefanie Diekmann danken, ohne die dieses Buch nicht zustande gekommen wäre und die »unser Projekt« über die Jahre hinweg in allen Phasen begleitet hat. Dabei hat sie die vorliegende Arbeit nicht nur inhaltlich mit viel Geduld und Genauigkeit betreut, sondern mir auch immer wieder Mut gemacht, mich bei der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten unterstützt und mir viele Chancen nicht nur aufgezeigt, sondern auch eröffnet.

Danken möchte ich auch Vinzenz Hediger, der das Projekt in seinen Anfängen mit wohlwollenden Gutachten mit angestoßen hat.

Finanziert wurde das Forschungsprojekt in einer ersten Phase vom Freiburger Graduiertenkolleg 1767 »Faktuales und fiktionales Erzählen«, als dessen Kollegiatin ich auch vom interdisziplinären Austausch mit den anderen Kollegiat*innen profitierte. Dort habe ich auch Stephan Packard kennengelernt, dem ich ebenfalls danken möchte und der meine Promotion zusammen mit Stefanie Diekmann betreut hat. Sein offenes Ohr, das ausführliche Feedback zu einzelnen Kapiteln und auch die Diskussionen in seinem Kolloquium haben der Arbeit viele neue Impulse und teilweise auch überraschende Wendungen gegeben.

Nach einer einjährigen Elternzeit konnte ich die Dissertation dann Dank eines zunächst großzügigen Stipendiums der Stiftung Universität Hildesheim und einer darauffolgenden Anstellung am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur als wissenschaftliche Mitarbeiterin erfolgreich abschließen.

Danken muss ich schließlich auch den Filmemacher*innen Sergio Oksman, Eitan Efrat, Sirah Foighel Brutmann, Aykan Safoğlu, Miranda Pennell, Eva Hegge, Henri-François Imbert und Angelika Levi, die mir großzügig ihre Filme zur Verfügung gestellt haben.

Für die letzten Korrekturen vor der Abgabe möchte ich meiner Freundin Annabelle Ganapol-Vucelic danken, die den ganzen Text mit einem fachfremden, aber sehr genauen Blick geprüft hat.

Der BÜchner-Verlag hat mir durch die Verleihung des Nachwuchspreises nicht nur eine ruhmreiche, sondern auch unkomplizierte Veröffentlichung ermöglicht. Mein besonderer Dank gilt dabei Mareike Gill, die mich nicht nur dazu ermuntert hat, mich überhaupt für den Preis zu bewerben, sondern auch den gesamten Publikationsprozess betreut hat.

Meinen letzten, aber auch größten Dank möchte ich Johannes Praetorius-Rhein aussprechen, der nicht nur alle Höhen und Tiefen des Projekts von Anfang an begleitet, sondern mir auch jederzeit den Rücken freigehalten hat – gerade zum Schluss, mitten in der Pandemie. Außerdem hat er nicht nur jede Zeile dieses Buches geduldig gelesen, sondern es auch mit endlosen Verbesserungsvorschlägen und klugen Anregungen bereichert.