

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.