

Thomas Tode

Film & Fotografie im Dialog

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tode, Thomas: Film & Fotografie im Dialog. In: *Filmblatt*. Filmblatt 12, Jg. 5 (2000), Nr. 12, S. 39–42.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Bei Durchsicht des Lamprecht stieß ich unter dem Jahr 1923 auf den Titel *Schwarze Erde*. Franz Hofer wurde da als Produzent und Regisseur aufgeführt, außerdem Zensur-Datum, -länge und -entscheid sowie die Prüfnummer, also die Angaben aus dem Wolffsohn-Jahrbuch. Das allein brachte mich nicht weiter, der ungelöste Fall kam auf die Warteliste. Viel zu lange: Seit einigen Jahren sind nämlich die ca. 50.000 Zensurkarten des Bundesarchiv-Filmarchivs in Berlin in einer Datenbank erfasst. Warum hatte ich da nicht eher nachgeschaut? Denn es gab sie, die Zensurkarte *Schwarze Erde*! Und sie passte zur Prager Kopie, die mit 1.234 m gar nicht so weit von der Zensurlänge (1.264 m) entfernt lag.

Nun ist die baldige Farb-Umkopierung des Nitro-Materials vorgesehen. Die tschechischen Zwischentitel werden durch die authentischen deutschen Titel der Zensurkarte ersetzt. Leider gibt es kein Schriftbeispiel für die neuen Titel; wir haben uns daher für die Arial-Schrift entschieden, wie sie um 1923 häufig anzutreffen ist.

Film & Fotografie im Dialog

14. Mannheimer Filmsymposion I. - 3. Oktober 1999

von Thomas Tode

Das Thema der filmenden Fotografen und fotografierenden Filmemacher ist hierzulande nur selten behandelt worden, zuletzt 1992 auf der „Foto und Film“-Tagung des Europäischen Dokumentarfilm Instituts, deren Wirkung aber ohne die Publikation der Kongressakten verpuffte. Schwierig der Forschungsstand, da das Thema - sieht man von einigen autorenbezogenen Artikeln ab - in Deutschland bisher nicht bearbeitet wurde. Um so begrüßenswerter das diesjährige Mannheimer Filmsymposion, zu dem auch ein 170 Seiten starker Reader (Bezug über: Cinema Quadrat e.V., Collinstraße 5, 68161 Mannheim, Schutzgebühr 25,- DM) erschien.

Die Problematik der Tagung lag darin, dass die Referate ein sprichwörtlich weites Feld umfassten, sehr unterschiedlich arbeitende Künstler behandelten, Beispiele aus Spiel- und Dokumentarfilm versammelten und auch im Zchnitt der Einzelreferate extrem unterschiedliche Ansätze aufwiesen. Wissenschaftliche Bemühungen, die die Beziehungen der beiden Medien zum Ausgangspunkt nehmen, haben mit der Undiskretheit ihres Themas zu rechnen und können, wenn sie dessen eingedenk sind, auch nur versuchend sein. Einen solchen experimentellen Ansatz verfolgte Michael Gööck. Zunächst projizierte er eine Rolle aus *Godzilla* (1998, R: Roland Emmerich) und zeigte im Anschluss per Dia einzelne Bildkader („Bilder, die über den Film hinausweisen“), die er aus einer abgespielten Kopie herausgeschnitten hatte. Tatsächlich fanden sich einige interessante, unerwartete Kompositionen. Das Weg-

nehmen der Bewegung änderte den Charakter der Bilder erheblich. Unklar blieb, ob dieses Erstaunen nicht nur bei narrativen (und action-geleiteten) Filmen sich einstellt. Auch die Fortsetzung des Experiments überzeugte nicht: Die ausgewählten Einzelbilder waren mit der Videokamera abgefilmt worden, um sie erneut „mit Bewegung“ zu versehen. Gööck stellte dann resümiierend das Mislingen dieses Vorgehens als künstlerisches Verfahren fest. Doch das Experiment ist m. E. nicht konsequent durchgeführt worden: Die Einzelbilder waren ja nicht daraufhin ausgesucht worden, dass sie ein „vorher“ und „nachher“ in sich bereits andeuten, enthielten eben keine narrativen Verweisstrukturen und folglich musste der so entstandene Film – als eine Abfolge von Bildern – völlig auseinanderfallen. Narration ist eben vor allem ein System von zeitlichen Transformationen, wie schon Christian Metz betonte. Einige der im Lauf der Tagung vorgeführte Fotofilme (Filme, die nur aus überblendeten Fotografien bestehen) sollten das eindringlich demonstrieren, da sie genau an den Grenzen der beiden Medien operieren. Chris Marker etwa unterstreicht mit seinem Fotofilm *La Jetée* (1962), dass für ihn das typisch Filmische nicht in der Bewegung, sondern in der Zeitdauer der Einstellungen liegt. Das Referenzsystem dieses Films ist eben nicht Linearität, Chronologie und Bewegung, sondern doppelbödiges Räumlichkeiten, Taumel der Zeiten und schmerzhaft ausgereizte Zeitdauer bei formaler Bewegungslosigkeit. Leider war gerade dieser (intermediale) Film einer der wenigen, der nicht von einem Referat begleitet wurde, und seine Provokation verpuffte um so mehr, als nie genügend Zeit zur Diskussion der angerissenen Themen war, ließen doch die Veranstalter die Referate und Filme stets außerordentlich knapp aufeinander folgen.

Dieser Veranstaltungs-Marathon bedeutete zwar Vielfalt, konnte aber die Defizite an Theoriebildung nicht ausgleichen. Dies wurde besonders an zwei Referaten deutlich, die verdienstvoll zahlreiche Videoausschnitte präsentierten, aber an einem Mangel an dazugehörigen Thesen litten.

Ernst Schreckenberg stellte eine kleine Motivgeschichte von Fotografien im Spielfilm vor. Akribisch und geradezu kriminalistisch hatte er die Beispiele zusammengesucht, doch die daraus abgeleitete These bestand lapidar darin, dass das auf den Fotos Gezeigte verloren gegangen sei und gesucht werde (Familie, einzelne Mitglieder, Heimat, Häuser à la Wenders usw.). Das Problem scheint mir vor allem darin zu liegen, dass hier die Themenstellung von vornherein zu allgemein gewählt war, als dass spezifischere Erkenntnisse zu erwarten waren.

Das ergänzende Referat zum Thema Fotografie im Dokumentarfilm legte Hans Beller vor, ebenfalls begleitet von einer soliden Auswahl an Videobeispielen, vornehmlich Porträtfilmen über Fotografen. Doch auch hier blieb der Referent zugespitzte, klare Thesen schuldig und beschränkte sich darauf, das Spektrum der Verwendungs- und Annäherungsweisen an Fotografie aufzuzei-

gen, z.T. durchaus mit interessanten kategorienbildenden Distinktionen. Instrukтив auch die Überlegungen zum „Travelling Frame“ (das etablierte Bild wird von einem zweiten kleineren mobilen Bild gequert), der die klassischen Unterschiede zwischen bewegter und fester Kadrierung, zwischen Film und Foto aufgelöst.

Beindruckend war der Auftritt des Brecht-Schülers Egon Monk, der anhand seines ZDF-Fernsehspiels *Die Geschwister Oppermann* (1983) erläuterte, dass er die in Abständen zwischen die Spielszenen gesetzten Blöcke aus historischen Foto- und Pressedokumenten nicht so sehr aufgrund der Gemeinsamkeit, sondern vor allem aufgrund des Unterschieds zum bewegten Film gewählt hatte: das Absetzen des Stiles für einen kurzen Moment. Hier meinte man seinen Lehrer sprechen zu hören. Unnötig, weil ohne Folgen für die Tagung, war die Ansetzung der konventionellen Hollywoodproduktion *The Public Eye* über das Leben des berühmten rasenden New Yorker Fotoreporters Weegee. Interessanter wäre es da gewesen, einmal Weegees eigene Kurzfilme *Weegee's New York* (1948), *Cocktail Party* (1950) oder *The Idiot Box* (1965) zu sehen.

Souverän und witzig referierte Gert Koshofer über „Farbe in Foto und Film“, spürbar aus einem fundierten foto- und filmhistorischen Wissen schöpfend. Erstklassige Dias zeigten u.a. Bildfelder früher Farbfilmsequenzen von 1916, des ersten abendfüllenden Farbfilms von 1921 usw. Ähnlich solide war auch der informative und kritisch verfasste Vortrag von Gerhard Midding zur Arbeit der Standfotografen, dargestellt anhand des Hollywoodveteranen Bob Willoughby und der Französin Isabelle Weingarten. Während Willoughby als Pionier dieser „dienenden Kunst“ zweifellos weltweit bekannte Starfotografien von Schauspielern schuf, ist bei der Französin auffällig oft der Regisseur der Star, ein Erbe der Autorenfilmer-Tradition und der Fachzeitschrift *Cahiers du cinéma*. Robert Müller beleuchtete nun das Thema „Modofotografie in Spielfilmen“, spürte dem Bild des Modofotografen nach, traditionell ein Symbol der sexuellen Libertinage, z.B. in Stanley Donens *Funny Face* (1956), Antonionis *Blow Up* (1966), William Kleins *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) und Irving Kershners *The Eyes of Laura Mars* (1978).

Stanley Kubricks Pressefotografien, die er 1945 - 50 für eine Zeitschrift machte, sind gerade in einem Katalog publiziert worden und in einer Wanderausstellung in Deutschland zu sehen. Die aus dem Kreis der Organisatoren der Ausstellung stammende Referentin Christina Auer verglich Fotoarbeiten von Kubrick mit dessen frühen Filmen. Da gab es zwar einzelne motivische Übernahmen, z.B. aus Fotoreportagen über den Boxchampion Cartier in den Boxerfilm *Killers Kiss* (1955), doch insgesamt schreiben sich Kubricks Fotoarbeiten in den Stil der sozialen amerikanischen Fotografie der 30er und 40er Jahre ein, während der kalte teilnahmslose, scheinbar zynische Blick seiner späteren Filme in den Fotografien noch kaum zu finden ist.

Zu den historischen Referenzpunkten, die in verschiedenen Referaten angeschnitten wurden, gehörte auch die Stuttgarter Film und Fotoausstellung 1929. Professor Karl Steinorth, der u.a. durch den verdienstvollen Reprint des Ausstellungskatalogs als Spezialist ausgewiesen ist, betonte bei verschiedenen Gelegenheiten den Pioniercharakter dieses Unternehmens, das beide Medien gleichberechtigt nebeneinander betrachtet hatte (u.a. durch gehängte Vergrößerungen aus Filmstreifen und Filmvorführungen auf Tageslichtschirmen innerhalb der Ausstellung).

Leider gab es in der Diskussion zu wenig Befruchtung zwischen solch traditionell historischen Betrachtungsweisen von Fotografen und Fotografieepochen und Erwägungen zur Fotografie in modernen, komplexen Kunstansätzen. Den radikal transmedialen Einsatz von Fotografien im Werk von Andy Warhol und Kenneth Anger stellten Michael Schwarzkopff und Ide Sczakiel vor. In der Subkultur der 60er und 70er ist Fotografie zu einem Medium unter vielen geworden, das vom Künstler ganz selbstverständlich beherrscht und gemeinsam mit den anderen (Licht, Gesang, Performance, Schrift) eingesetzt wird. Dieses Referat informierte gewissermaßen über die Auflösung der Fotografie im Gesamtkunstwerk, dem Schlusspunkt einer historischen Entwicklung, der nun aber auch schon wieder vor 30 Jahre gesetzt wurde. Was kommt danach?

Ausgewählte französische und englische Literatur zum Thema:

Revue Belge du Cinéma, Brüssel, Nr. 4, Sommer 1983 (Themenheft: Films de Photos) – La Recherche Photographique, Paris, Nr. 3, Dezember 1987 (Themenheft: Le cinéma, la photographie) – Raymond Bellour: L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo. Paris: La Différence, 1990 – Jan-Christopher Horak: Making Images Move: Photographers and Avant-Garde Cinema. Smithsonian Institution Press, 1997

Es stand im Deutschen Reichsanzeiger...

von Herbert Birett

„Bekanntmachung: Auf Grund des § 2 des Gesetzes über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit vom 14. Juli 1933 (...) erkläre ich (...) folgende Personen der deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig: (...) 9. Pape, Lilian (Künstlernamen: Lilian Harvey), geb. am 19.1.1906 in London (England). (...) Das Vermögen vorstehender Personen wird beschlagnahmt. Berlin, 4. Februar 1943. Der Reichsminister des Innern. I.A. Hering (Deutscher Reichsanzeiger, Nr. 30, 6. 2. 1943)

Lilian Harvey war bei weitem nicht die einzige, der dieses Schicksal widerfuhr. Die Beschlagnahmung des Eigentums von etwa 50 000 Personen (meist Juden) wurden im Deutschen Reichsanzeiger von 1933 bis 1945 veröffentlicht. Bei der Auswertung fiel mir dieser Name als erster bekannter auf. Sollten weitere Namen auftauchen, werde ich sie ebenfalls mitteilen.