

Bewegungsbilder

»Man weiß, daß ein Film aus Fotografien zusammengesetzt ist«, hat Christian Metz einmal geschrieben, »aber man *sieht* keine davon.«¹ Für den französischen Filmtheoretiker läßt die Verwandtschaft beider Medien ihren Unterschied nur desto deutlicher hervortreten. Denn obwohl Film und Foto ihre technische Grundlage in der Verwendung lichtempfindlichen Negativmaterials haben, handelt es sich um unterschiedliche Formen von Bildlichkeit.

Das herkömmlich erzeugte Foto steht in der Tradition des Tafelbildes, weil es für den Betrachter erkennbar einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergibt, der durch die Grenzen des Abzugs bestimmt wird. Mit dem fotografischen Bild geht damit notwendig die Erkenntnis seiner zweidimensionalen Gegebenheit einher. Im Gegensatz dazu sind wir uns in einer Filmsequenz der Grenzen des projizierten Bildes weitaus weniger bewußt. Denn in gewisser Hinsicht läßt die Aufführungspraxis des Kinos die Apparatur des Films und damit die technische Gemachtheit seiner Bilder verschwinden.²

Zudem verfügt der Film über andere raum-zeitliche Darstellungsmöglichkeiten als die Fotografie. Dies wird deutlich, wenn man sich an den ersten Film der Brüder Lumière aus dem Jahre 1895 erinnert, der weniger als eine Minute dauert und nichts anderes zeigt als Arbeiterinnen und Arbeiter, die durch ein Fabriktor auf die Straße treten. Wenn all diese Personen aus der Tiefe des Raumes dem Betrachter entgegenlaufen, um dann jeweils nach rechts oder links das Bild zu verlassen, dann nehmen wir dies nicht als Fiktionsbruch wahr, sondern als Beweis filmischer Illusion, die uns den Eindruck räumlicher und zeitlicher Kontinuität ermöglicht. Raum und Zeit gehen im Film eine untrennbare Verbindung ein. Dabei ist klar, daß das Illusionspotential der Filmbilder nicht nur mit objektiven Darstellungsmöglichkeiten zusammenhängt, sondern sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Grammatik ausgebildet hat, die wir beherrschen, ohne sie je bewußt gelernt zu haben. Der Film ist nicht nur ein Medium mit bestimmten technischen Voraussetzungen, sondern eine Sprache.

Mag auch eine fotografierte Momentaufnahme die Suggestion eines laufenden Menschen erzeugen, so kann nur der Film zeigen, wie eine Person von einem Stuhl aufsteht, sich in Bewegung setzt, um schließlich wegzulaufen. Der Film kann die dargestellten Aktionen beschleunigen und verlangsamen. Zwar haben Maler und Fotografen seit jeher den Eindruck von Bewegung zu illusionieren versucht, aber nur der Film kann den Tempowechsel als wesentliche Möglichkeit der Zeit vorstellen. So wurde die Möglichkeit zur Illusion hoher Geschwindigkeit in der Frühzeit des Kinos als besonders spektakulär erlebt. Der Film eines in einen Bahnhof einlaufenden Zuges soll die Zuschauer dazu bewegt haben, erschrocken von ihren Sitzen aufzuspringen. Der Unterschied zur Fotografie liegt auf der Hand: Kein Mensch wird auf das Foto einer Eisenbahn mit ähnlichem Schrecken reagieren.

Diese wenigen Bemerkungen weisen auf den wichtigsten Unterschied zwischen Film und Foto hin, sie sollen aber zugleich daran erinnern, daß das Verhältnis von Film und Fotografie historisch ist und sich im Lauf des 20. Jahrhunderts verändert hat. Im folgenden sollen vier künstlerische Positionen vor-

gestellt werden, die uns diese Entwicklung exemplarisch vor Augen führen und von der klassischen Moderne bis in die Gegenwartskunst reichen.

Das technische Bild

Die Avantgarde der Weimarer Zeit hat Fotografie und Film als Möglichkeiten zur Überwindung einer erstarrten bürgerlichen Kunstpraxis begrüßt: »Immerhin erscheint es mir unumgänglich«, schreibt László Moholy-Nagy in seiner programmatischen Schrift *Malerei, Fotografie, Film* aus dem Jahre 1925, »an der Gestaltung der eigenen Zeit mit zeitgemäßen Mitteln mitzuarbeiten.«³ Ein deutlicheres Bekenntnis zur modernen Kunst läßt sich kaum denken, würdigt der ungarische Künstler doch generell die Leistungen der abstrakten Malerei und erörtert die besonderen Möglichkeiten der Fotografie, die sich aus ihrem technischen Charakter ergeben. Fotografie dürfe sich nicht als Malerei mißverstehen, um Bilder »romantischer Landschaften« oder in der Art des Impressionismus herzustellen, sondern habe den objektiven Gesetzen des eigenen Mediums zu folgen.

Moholy-Nagy reagiert mit seinem Text auf die falsch verstandene Konkurrenz, die Malerei, Film und Fotografie seit jeher bestimmt hat, und entwirft selbstbewußt das Programm einer neuen Gestaltung, bei dem allen Medien eine ihnen gemäße Aufgabe zugewiesen wird. Eine Reihe von Bildbeispielen in *Malerei, Fotografie, Film* soll dies unmittelbar vor Augen führen. Der technisch-abstrakte Charakter vieler Fotografien fällt sofort ins Auge: Durch extreme Perspektiven werden die dargestellten Gegenstände aus der uns gewohnten Erscheinungsweise gerückt, die hier gezeigte Welt löst sich in abstrakte Muster und Ornamente auf.

Daß die in *Malerei, Fotografie, Film* geäußerten Thesen zur modernen Gestaltung für seine eigenen Fotografien gelten, belegt die Arbeit »Der Berliner Funkturm« (Abb. S. 146), die ca. 1928 entstanden ist. Aus der Vogelperspektive schauen wir an der Stahlkonstruktion des Fernsehturms hinunter auf den Platz. Der gewohnte Blickwinkel wird umgekehrt: Aus dem Raum wird eine Fläche, die sich aus Kreisen und Linien zusammensetzt. Man fühlt sich an die Scheiben und Schwungräder einer gewaltigen Maschine erinnert. Auch die Anordnung der Stühle und Tische auf der Kaffeehausterrasse läßt an Zahnräder und Schraubenköpfe denken. Die moderne Welt wird als technisch-rationale Leistung präsentiert.

Auch die Fotografie »Winter vom Funkturm aus« (Abb. S. 144) folgt avantgardistischer Ästhetik. Aus großer Höhe sehen wir ein Fußballfeld mit Tribüne und dazugehörigen Anfahrtswegen. Der Gebäudekomplex löst sich in Linien und geometrische Formen auf. Wie schon der Funkturm, so stellt auch das Fußballstadion eine Inkunabel modernen Lebens dar. Der Kulturkritiker Siegfried Kracauer sah mit dem Stadion gar die Möglichkeit für den modernen Menschen gegeben, sich in positiver Weise als Massenwesen wahrzunehmen. Doch über die Modernität hinaus, die per se mit dem Motiv des Stadions gegeben ist, gilt es den Verfremdungseffekt zu betonen. Die fotografischen Experimente des ungarischen Künstlers wollen zu einem neuen Blick auf die Umwelt

1 Christian Metz, *Foto, Fetisch* (1985, 1990), in: *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995. Eine Anthologie*, hg. von Hubertus von Ameln, München 2000, S. 345-355, hier S. 347.

2 Marc Glöde, *The Empire Strikes Back. Über das Wechselverhältnis von Animation und kinematischen Bildwelten*, in: *Kunst/Kino*, hg. von Gregor Stemmrich, Jahresring 48, S. 30-42, hier S. 31-32.

3 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Nachwort von Otto Stelzer, in: *Neue Bauhausbücher. Neue Folge* der von Walter Gropius und László Moholy-Nagy begründeten »Bauhausbücher«, hg. von Hans M. Wingler, Berlin 1986, S. 8.

anleiten, der sich von den Konventionen traditioneller Fotografie und ihres vermeintlich »natürlichen« Blickwinkels frei macht.

Schon der Titel von Moholy-Nagys Schrift *Malerei, Fotografie, Film* entwirft ein Programm, das den Film als Ziel medialer Entwicklung begreift: »Da die Lichterscheinungen in der Bewegung im allgemeinen höhere Differenzierungsmöglichkeiten ergeben als im statischen Zustande, erreichen alle fotografischen Verfahren ihren Höhepunkt im Film.«⁴ Die Künste sind auf dem Weg zu einem utopischen Endzustand, bei dem die älteren durch die neueren Medien von ihrer wirklichkeitsreproduzierenden Aufgabe entlastet werden. Der Film kann Bewegungen in ihrer Dynamik darstellen, Zeitraffer zur Beschleunigung und Zeitlupe zur Verlangsamung einsetzen.⁵ So wird der Film der Dynamik gerecht, die das moderne Leben selbst darstellt.

Moholy-Nagys dokumentarischer Film »Marseille vieux port« (Abb. S. 145) aus dem Jahre 1929 versucht dieser Aufgabe zu entsprechen. Der Künstler erzählt über das Leben im alten Hafenviertel, wobei sein assoziativer Erzählstil die Idee der Gleichzeitigkeit städtischen Lebens vor Augen führt. Der imaginierte Spaziergang führt über die belebten Boulevards zum Hafen, hoch auf einen Ladekran, zurück in ärmere Gegenden der Stadt, wiederum zum Wasser und endet mit einer Bootsfahrt, durch die sich unser Blick allmählich von der Stadt entfernt. Die Filmbilder vollziehen einen wandernden Blick nach, der neu sehen lehren will: Die Welt ist immer in Bewegung, die menschliche Apperzeption muß es deshalb auch sein. Wir erleben die Filmbilder als lockere Abfolge von Impressionen. Dabei scheut der Künstler auch keine abschreckenden Dinge: Abfallhaufen, in denen Hunde und Katzen nach Eßbarem suchen, ein auf der Straße urinierender Mann, Rinnsale von Schmutzwasser, die die Straßen und Treppen hinab zum Hafenbecken fließen. Der Film erzählt aber auch von den Stahlgerüsten der Brücken und Kräne im Hafen, den Elektrizitätsmasten, die ihre Schattenmuster über das Wasser und die Häuser werfen, von einer abstrakten Harmonie, die als Gegensatz zum Schmutz auf den Straßen und im Hafenbecken inszeniert wird und die man als eine Vorausschau auf eine modernere Zukunft verstehen kann.

Auch Moholy-Nagys Film »Lichtspiel schwarz-weiß-grau« (Abb. S. 147) aus dem Jahre 1930 läßt sich ähnlich programmatisch begreifen. Er zeigt abstrakte Formen, die Teil einer metallenen, aus verschiedenen Segmenten zusammengesetzten Apparatur sind.⁶ Zu keinem Zeitpunkt erhalten wir dabei eine Gesamtansicht des Gerätes. Immer wieder werden die polierten Stahlsegmente durch starkes Schlaglicht angestrahlt, das sich auf den Flächen spiegelt. Kugeln laufen durchs Bild, und die entstehenden Schattenspiele sorgen für unvorhersehbare Bewegung. Bei »Lichtspiel« handelt es sich um eine Übung im abstrakten Sehen. Der ästhetische Reiz der Filmbilder besteht in ihrem rhythmischen Charakter. Auf unvorhersehbare Weise werden räumliche und flächige Elemente zu einem komplexen Bewegungsbild komponiert. Und obwohl man weiß, daß sich diese Bilder einer einfachen Maschine verdanken, sind die Sequenzen von großer optischer Komplexität: Raum- und Flächenerscheinung durchdringen sich zu einer untrennbaren Form: »Alle festen Formen«, so schrieb der Künstler im Szenario zu seinem Film, »lösen sich in Licht auf.«⁷ Selbst heute noch wirkt »Lichtspiel schwarz-weiß-grau« avantgardistisch, gelingt es dem

4 Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, S. 31.

5 Ebd., S. 34.

6 Hierzu und zum sogenannten »Licht-Raum-Modulator« vgl. Wulf Herzogenrath, László Moholy-Nagy, in: *Ausst.-Kat. Film als Film – 1910 bis heute*, Museum Folkwang, Essen, 21.4. bis 28.5.1978, S. 79-82.

7 Vgl. ebd., S. 80.

Film doch, die Möglichkeiten der Wahrnehmung zu erweitern und Welten des Sichtbaren zu eröffnen, die dem klassischen Erzählkino verschlossen bleiben.⁸

Foto, Film, Fernsehen

In Robert Franks Fotoserie »The Americans« gibt es eine ganze Reihe von Fotos, die von der medialen Entwicklung in den fünfziger Jahren erzählen. Er zeigt Autokinos und Filmschauspielerinnen, die von ihren Fans bestaunt werden. Zwei Bilder stellen laufende Fernsehapparate dar, davon eines sogar ein Studio, in dem gerade eine Nachrichtensendung aufgenommen wird. Die mediale Entwicklung im Amerika der Nachkriegszeit ist in seinen Fotografien präsent, und man hat den Eindruck, als würde der Fernseher die klassische Opposition von Film und Foto auflösen.

Bei Franks Fotoserie »The Americans« handelt sich dabei weniger um eine Dokumentation als vielmehr um einen subjektiv-poetischen Blick auf Menschen, Technik, Architektur und Landschaft.⁹ Dem Fotografen gelingt eine Vielzahl von Perspektiven auf die amerikanische Gesellschaft der Eisenhower-Ära und das scheinbar paradoxe Unterfangen, Poesie und Gesellschaftskritik zu verbinden.

Die in Detroit aufgenommene Fotografie (Abb. S. 148) zeigt den Ausschnitt eines Raums, bei dem es sich vermutlich um eine Bar handelt. Sofort fällt unser Blick auf großformatige Porträts von George Washington und Abraham Lincoln. Beide Bilder rahmen eine Kunststoffflagge der Vereinigten Staaten, die von hinten durch eine Lampe beleuchtet wird. Die Bilderrahmen stehen auf einem Sims, der wahrscheinlich zur Holzverkleidung der Bar gehört. Dies bestätigt eine Tafel in der rechten unteren Bildecke mit der Aufschrift »You must be 21 and prove it«, womit das Mindestalter für Alkoholkonsum in der Öffentlichkeit benannt ist. Bestimmend ist der augenblickshafte Eindruck des Bildes. So als hätte man gerade die Augen gehoben, um dieses patriotische Ensemble zu entdecken.

Wie schon die amerikanische Flagge, so stellt auch die Juke-Box ein immer wiederkehrendes Motiv in »The Americans« dar. Auf der Fotografie »Bar. New York City, 1955« steht sie hellerleuchtet im Zentrum des Bildes. Der muschelförmige Kunststoffaufsatz und die Seiten sind derart grell erleuchtet, daß der übrige Raum dunkel wirkt. Die Menschen in der Bar erscheinen fast nebensächlich. Der leere Raum um die Juke-Box verleiht ihr eine zusätzliche Aura. Franks Darstellung monumentalisiert diese Ikone amerikanischen Lebensstils. Aber wie so oft in »The Americans« gibt es zu dieser Stimme eine Gegenstimme: Fällt doch auf, wie intensiv und geradezu übernatürlich das Licht hier erscheint, so als hätte es die Fähigkeit, die gewohnte Wirklichkeit zu verschlingen. Frank selbst hat einmal gesagt, ihm gefalle die Idee, daß aus einem Bild Musik käme.

In vielen seiner Arbeiten unternimmt der Fotograf eine Reflexion des fotografischen Bildes.¹⁰ Ein Beispiel dafür ist das Foto »Hoover Dam Nevada« aus dem Jahr 1955 (Abb. S. 150), das allerdings erst in dem Fotobuch *The Lines of My Hand* aus dem Jahr 1972 verwendet wurde. Es zeigt auf einem Holztisch

8 Zum Modernismus Moholy-Nagys und mit ausführlicher Bibliographie vgl. Herbert Molderings, Lichtjahre eines Lebens. Das Fotogramm in der Ästhetik László Moholy-Nagys, in: Ausst.-Kat. *László Moholy-Nagy. Fotogramme 1922-1943 aus den Sammlungen des Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris und des Museum Folkwang, Museum Folkwang, Essen*, 4.2. bis 31.3.1996, S. 8-17.

9 Vgl. Sarah Greenough, Fragmente, die ein Ganzes ergeben: Zur Bedeutung in fotografischen Sequenzen, in: dies./Philip Brookman: *Robert Frank*, Zürich 1995, S. 110.

10 Vgl. hierzu Ute Eskildsen, Hold Still - keep going. Bild im Bild - Bilder zu Bildern, in: Ausst.-Kat. *Hold Still - keep going*, Museum Folkwang, Essen, 10.12.2000 bis 11.2.2001, S. 140-145.

drei Postkarten in einem Kartenständer. Frank hat das Motiv derart fasziniert, daß er es mehrfach aufgenommen hat. In den Varianten wechselt das Größenverhältnis der Postkarten zum Hintergrund. Drei Motive sind übereinander angeordnet. Oben sieht man eine Fotografie des Grand Canyon, in der Mitte eine Aufnahme des Hoover-Staudamms und unten das Bild eines gigantischen Atompilzes. Die drei Postkarten auf dem Kartenständer weisen diagonal in den Bildraum hinein. Diese formale Maßnahme steigert aber keineswegs die Tiefenwirkung des Hintergrunds. Denn die Raumsuggestion und Tiefenerstreckung in den Postkartenmotiven erscheint viel intensiver. Vor allem durch die Unschärfe des Hintergrunds gelingt es Frank, die Postkartenmotive realer erscheinen zu lassen als ihre Umgebung, so als sollten sie als prägnante Wahrzeichen hervortreten: Ikonen Amerikas, in denen die Erhabenheit der Natur, die technische Bändigung der Naturgewalten und die Möglichkeit unendlicher Zerstörung zum Thema wird.¹¹

Auch das Bild »Port Gibson, Mississippi: In front of the High School« (Abb. S. 149) gehört in das Fotobuch *The Lines of My Hand* und datiert ebenfalls in das Jahr 1955. Vier Aufnahmen werden zu einem Bild montiert und mit einem Text versehen, der das Gespräch zwischen den Jugendlichen und dem Fotografen wiedergibt. Bei Franks Arbeit fällt der Sequenzcharakter des Dargestellten ins Auge, denn sowohl Einstellungsgröße als auch dargestellter Moment verändern sich, jedoch ohne daß dadurch eine konkrete Handlung deutlich würde. Vielmehr nimmt man die Gruppe von Jugendlichen zunächst unbedarft wahr und glaubt, daß hier harmlose Späße gemacht würden. Der Text erzählt dann aber vom alltäglichen Rassismus dieser Ära. Von links oben nach rechts unten liest sich die Sequenz als zunehmende Distanzierung des Fotografen von der Gruppe. Das noch scheinbar freundliche Lächeln der drei Jungen auf dem Bild oben links erweist sich auf den folgenden Bildern im Kontext des Mienenspiels der ganzen Gruppe, vor allem aber im Zusammenhang mit dem Text als abweisend und zynisch. Die Sequenzialisierung stellt den Gesprächscharakter heraus und zeigt, wie sich die Einschätzung der Gruppe durch den Fotografen verändert.

In den Arbeiten Robert Franks befinden sich Film und Foto in keinem kontradiktorischen Verhältnis. Entsprechend kann sich die Fotografie auch filmischer Techniken bedienen. Frank geht es nicht um die »Reinheit« einer Kunstform. Im Gegenteil könnte man bei vielen seiner Arbeiten von einem hybriden Umgang mit den Medien sprechen. Die Fotografie kann helfen, den Film zu begreifen. Aber auch umgekehrt bietet der Film die Möglichkeit, Fotografie zu thematisieren. Es geht um eine Reflexion des einen Mediums mit Hilfe des anderen. Gerade sein Film »Conversation in Vermont« aus dem Jahre 1969 führt das komplementäre Verhältnis von Film und Foto vor Augen. Dabei verzichtet der Film in weiten Teilen auf eine konventionelle Handlung, sondern stellt eine Meditation über Bilder dar. Die erste Einstellung zeigt Frank, wie er die Linse der Filmkamera wischt. Zum einen zeigt dieser bewußte Fiktionsbruch das Gemachtsein des Films, zum anderen könnte man hier von einer Metapher reden, bei der es um »Klärung« oder »Aufklärung« geht. Die Kamera zeigt uns Fotos und Kontaktstreifen, während Frank kommentierend weiterblättert: »This film is about the past«, sagt er unvermittelt, »which goes back 19 years.« Die immer wiederkehrende Bild-im-Bild-Struktur läßt die Realitäts-

¹¹ Vgl. Greenough, *Fragmente, die ein Ganzes ergeben*, S. 96.

ebenen verschwimmen: Vergangenheit findet in der Gegenwart und Gegenwart in der Vergangenheit statt. Nicht die gezeigten Fotografien, sondern Franks Off-Stimme ist der wichtigste Garant der Wirklichkeit. Der Film endet mit der Off-Stimme des Künstlers, die über Zeit und Umstände der Produktion spricht, aber auch als einzige mögliche Realitätsinstanz erscheint.¹² Während sich in vielen Szenen Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Realität durchdringen und die Grenzen unscharf werden, wirkt dieser Schluß wie ein solider Rahmen, oder wie ein Nagel, an dem die vorangegangenen Filmbilder befestigt werden.

Leben mit der Kamera

Larry Clarks fotografische Arbeit orientiert sich nicht an technischen oder medialen Fragen. Er nutzt das Medium zu dokumentarischen Zwecken. Doch ist es keine gesellschaftskritische Position, die ihn antreibt. Was er in seinen Arbeiten präsentiert, ist sein eigenes Leben. Alles wird gezeigt, nichts wird hinterfragt. Was auch nicht nötig ist, da es sich bei den Themen Drogen und Sex um den Versuch permanenter Ekstase handelt: Ein Mann sitzt auf einer Bettkante und setzt sich einen Schuß. Neben ihm steht eine schwangere Frau. Der Bildausschnitt schneidet ihren Kopf ab. Im Hintergrund nimmt man ein Fenster und einen Fernsehapparat wahr. Von dieser Szene sehen wir vier Einzelbilder und ein fünftes zur Hälfte. Offensichtlich handelt es sich um einen Filmstreifen. Daneben sieht man den Ausschnitt eines Arms, dessen Vene in der Armbeuge besonders hervortritt. Wiederum sind es vier Einzelbilder, die dasselbe Motiv zeigen. Larry Clark hat für sein Werk zwei Filmstreifen belichtet, nebeneinander geklebt und dann abfotografiert. Diese Arbeit gehört in den Bildband *Tulsa*, der 1971 erschien und nach dem gleichnamigen Ort in Oklahoma benannt ist, wo Clark geboren wurde und seine Jugend verbracht hat. *Tulsa* erzählt aus dem Alltag von Drogensüchtigen, die sich ohne jede Scheu aufnehmen lassen, weil der Fotograf einer von ihnen ist.¹³ Schon die ersten Bilder machen klar, daß sich der gesamte Tagesablauf der Clique um Drogen dreht. Dabei verstört die »Innensicht«, die »Normalität«, mit der registriert wird, wie eine hochschwangere Frau Heroin nimmt. Der Schock für den Rezipienten besteht in der Lakonik, mit der uns dies alles mitgeteilt wird. Während des Blätterns hat man den Eindruck, als verändere sich im Laufe des Bandes das Tempo. Die Sucht scheint sich zu verselbständigen, was durch eine hektischere, geradezu paranoide Außenwahrnehmung zum Ausdruck kommt.

Nach *Tulsa* veröffentlichte Clark 1983 *Teenage Lust*, das von Kritikern als Roadbook bezeichnet wurde. Entscheidend ist auch hier das autobiographische Moment, beginnt das Buch doch mit Familienfotos aus seiner Kindheit und Jugend und wird am Ende um einen autobiographischen Essay ergänzt, der das Leben des Fotografen bis 1981 nacherzählt. Viele der Arbeiten werden durch knappe handschriftliche Angaben zu Ort und Person ergänzt: »Vicki Pregnant, Oklahoma City 1974/one week before« zeigt den nackten Oberkörper einer schlafenden jungen Frau. Lichtflecken spielen auf ihrem Haar und ihrem Kör-

¹² Michael Wetzel, Acousmètrie. Zum Verhältnis von Stimme und Film in den Filmen von Chris Marker, in: *Kunst/Kino*, hg. von Gregor Stemmerich, Jahresring 48, S. 79-93.

¹³ Vgl. Diedrich Die-drichsen, Larry Clark, Jock Sturges. Im Schatten junger Mädchenblüte – Utopie und Sexualität, in: *Texte zur Kunst*, Mai 1995, 5. Jg./Nr. 18, S. 65-75.

per. Die Aufnahme ist körnig und unscharf, wodurch Körper und Gegenstände fließend ineinander überzugehen scheinen. Das Hochformat und die den Körper umspielenden Lichtflecken erzeugen einen schwerelosen Eindruck. Bei der jungen Frau handelt es sich um Clarks damalige Freundin, die in dieser Zeit als Prostituierte gearbeitet hat.

Larry Clarks Film »Kids« (USA, 1995) beginnt mit dem vermutlich längsten Kuß der Filmgeschichte. Clark hat bewußt mit jugendlichen Laiendarstellern gearbeitet, deren Gesichter nicht den gängigen Schönheitsklischees entsprechen. Wie schon für die Fotografien Larry Clarks gilt auch für »Kids«, daß die Drastik des Dargestellten die Wahrnehmung der formalen Gestaltung in den Hintergrund treten läßt. Film und Foto sind die Garanten authentischer Bilder.

Das Foto als Still

Die technische Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte hat das bewegte Fernseh- oder Videobild zur vorherrschenden Bildform gemacht. Es bildet die Regel heutiger visueller Kultur. Natürlich bleibt die Fotografie davon nicht unbeeinflusst. Wie wir an den Arbeiten von Frank und Clark gesehen haben, reichen geringe formale Eingriffe aus, um eine Fotografie zum »Bewegungsbild« werden zu lassen. Der heutige Betrachter ist sofort bereit, die Abfolge von zwei Bildern als Wechsel zweier Einstellungen zu begreifen.

In der hier skizzierten Entwicklungslinie gehen die Arbeiten von Beat Streuli noch einen Schritt weiter. Er nutzt weniger den fotografischen Abzug als vielmehr die Diashow, um seine Bilder zu zeigen. Jedes unbewegte Bild entsteht bei ihm im Horizont des bewegten: Das Foto wird zum Still. Dies kann man bei seiner fotografischen Arbeit »Sidney/Melbourne, 1997/98« beobachten, die einen alltäglichen Moment zeigt.¹⁴ Eine junge Frau und ein junger Mann sind irgendwo auf einer Straße stehengeblieben und scheinen auf etwas zu warten. Der genaue Zusammenhang des Geschehens bleibt unbekannt. Die Frau ist im Begriff, sich den Zopf zu binden oder zu richten, während der Mann sich an eine Hauswand gelehnt hat. Im linken Hintergrund erkennt man Straßenschilder und eine Ampelanlage, weshalb man immerhin vermuten könnte, daß die beiden auf den Bus warten. Trotz ihres fragmentarischen Charakters erzeugt die Fotografie wegen ihrer homogenen blauen Farbigkeit einen geschlossenen Eindruck. In dem ereignislosen Bild fällt die Aktion der jungen Frau ins Auge. Der dargestellte Moment wird ganz durch ihren Charme bestimmt.

Auch wenn Streulis Arbeiten vielfach einer Ästhetik des Augenblicks huldigen, so sind sie dennoch nicht voraussetzungslos. Im Gegenteil, sie stehen in der Tradition der *street photography*¹⁵, einer Gattung, deren Ursprünge weit ins 19. Jahrhundert zurückreichen und die das »moderne Leben« der Städte, ihre Schnellebigkeit und optische Flüchtigkeit zu zeigen versucht. Dies gilt auch für die Videoarbeit »Fifth Avenue South. New York City 13, 7, 1994«, die aus zwei ungefähr 40minütigen Tapes besteht. Der Künstler hat eine feste Einstellung gewählt, die im Laufe des Films nicht verändert wird. Bei dem von der Kamera eingefangenen Ausschnitt handelt es sich um den Teil einer belebten Straße. Die Leute halten kurz an, vergewissern sich, daß sie die Straße überqueren

¹⁴ Zur Einführung vgl. Roberta Valtorta, *The Crowd as Body. The Silent Photography of Beat Streuli*, in: Ausst.-Kat. *Portraits 98-00. La bella estate*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, 9.9. bis 5.11.2000, S. 25-31.

¹⁵ Vgl. hierzu Kerry Brougher, *The Camera in the Street*, in: Ausst.-Kat. *Open City. Street Photography since 1950*, Museum of Modern Art Oxford, 6.5. bis 15.7.2001, S. 23-33, bes. S. 32.

können, und gehen weiter. Gedankenverloren bleiben sie stehen. Sie fühlen sich in der Masse gänzlich unbeobachtet. Fast möchte man von einem in gesellschaftlicher Hinsicht repräsentativen Querschnitt sprechen: Männer und Frauen, Kinder, Jugendliche, Menschen aller sozialen Schichten sind zu sehen. Manchmal fahren Autos und Busse durchs Bild. Intensiv erleben wir die Geräuschkulisse der Großstadt: Bustüren zischen, Autos hupen. Man gelangt nie an einen Punkt des Innehaltens und der Reflexion, denn immer gilt es Neues zu entdecken, weitere Gesichter zu beobachten. Auf sehr direkte Weise erlebt man das Tempo der Großstadt, und dennoch stellt sich im Laufe der Zeit eine geradezu meditative Wirkung ein.

Das ästhetische Zentrum, um das Streulis Werk kreist, ist die Vorstellung, daß Schönheit positiv zu bestimmen ist. Viele seiner Werke sind von hoher Farbintensität und zeichnen sich durch Nahsicht aus. Die enthaltene Schönheit teilt sich unmittelbar mit. Sie ist kein kompliziertes Konstrukt, sondern erscheint als natürlicher Bestandteil der Welt, in der wir leben. Ohne daß wir die abgebildeten Personen kennen, erscheinen sie uns vertraut. Sie sind Teil unseres Alltags. Seit dem 19. Jahrhundert hat es immer wieder die Forderung gegeben, daß es in der Kunst darum gehe, die spezifische Schönheit des modernen Alltags zu beschreiben und den Konflikt von Individualität und Anonymität als ästhetische Herausforderung zu begreifen. Die Qualität von Streulis Werk besteht aber auch darin, daß wir etwas über das Sehen im großstädtischen Alltag erfahren.¹⁶ Seine Fotografien bleiben in der Schweben. Die dargestellten Menschen sind anonym, und doch prägen sie sich ein und behaupten ihre Individualität. Die Bilder könnten fast überall fotografiert sein.

Rückwirkend belegen die Vergleiche von Film und Fotografie, wie unterschiedlich im Laufe des 20. Jahrhunderts die künstlerischen Reflexionen darüber ausfallen, was ein fotografisches oder filmisches Bild eigentlich sei. Dabei zeigt sich, daß in der klassischen Moderne die beiden Medien als autonome Ausdrucksformen erachtet wurden. In den Texten von Moholy-Nagy geht damit ein gewisses Fortschrittsdenken einher. Diese Idee medialen Fortschritts ist der Kunst der Nachkriegszeit fremd. So sind in Franks und Clarks Arbeiten die Grenzen zwischen Film und Fotografie fließend. Viele ihrer Fotografien finden auf der Grenze zwischen beiden Medien statt. Streulis Kunst hingegen spricht von einer Vorherrschaft des Videobildes. Viele seiner Fotos erzählen vom schweifenden und registrierenden Alltagsblick.

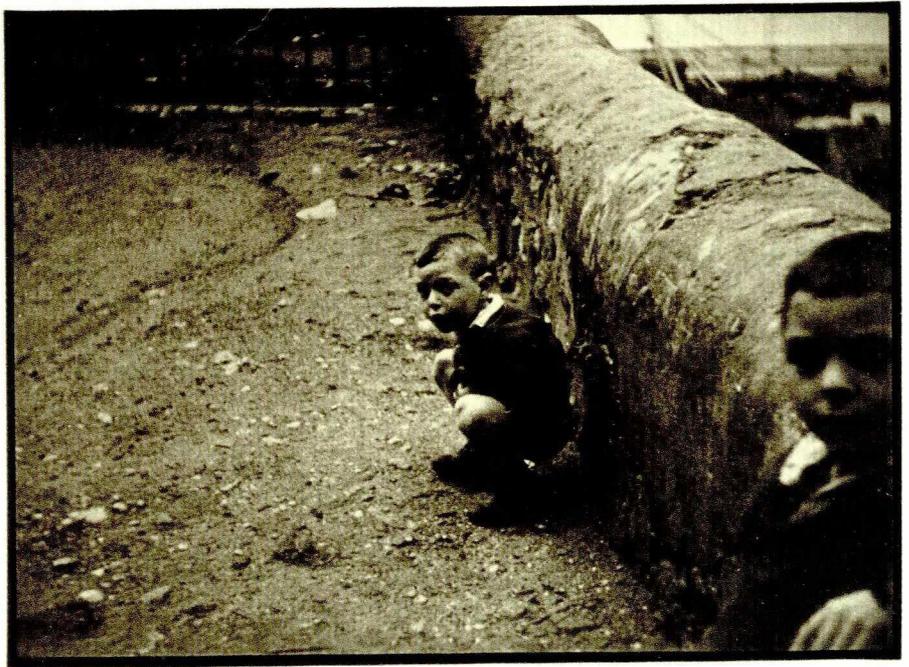
Löst man sich von den besprochenen Beispielen, so fällt auf, daß wir es heute mit unterschiedlichen Bildlichkeiten zu tun haben. Wir können nicht mehr sicher sein, was sich hinter der Oberfläche eines Bildes verbirgt. Denn für unsere Gegenwart gilt wohl kaum, daß Bilder noch einem materiellen Substrat entsprechen müssen und daraus ihre Identität gewinnen. Sie können digital aufgenommen werden und brauchen den Kreislauf der Rechner und Bildschirme gar nicht zu verlassen. Wir haben es heute mit einer alten und einer neuen Definition zu tun. Bilder repräsentieren die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit ist ein Bild.

Jürgen Müller

¹⁶ Vgl. die zahlreichen Beiträge zu Streuli der Parkett-Themennummer. S. Parkett, No. 54, 1998/99.

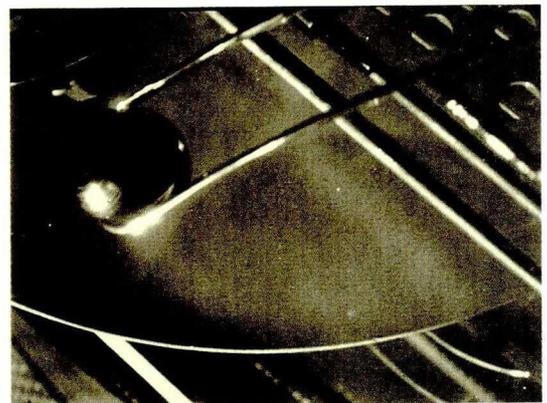
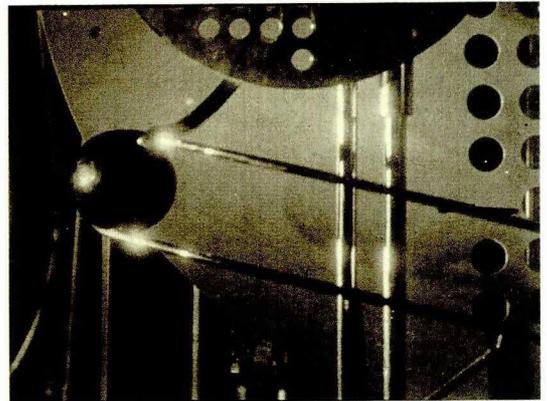
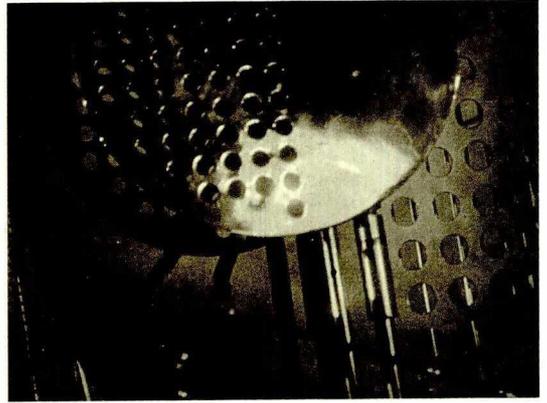


László Moholy-Nagy
Winter vom Funkturm aus,
1928





László Moholy-Nagy
Der Berliner Funkturm,
um 1928



László Moholy-Nagy
aus dem Film: *Lichtspiel*
schwarz-weiß-grau, 1931



Robert Frank.



Robert Frank.

PORT GIBSON, MISSISSIPPI: in front of the High School - September 1955

KIDS: WHAT ARE YOU DOING HERE? ARE YOU FROM NEW YORK?

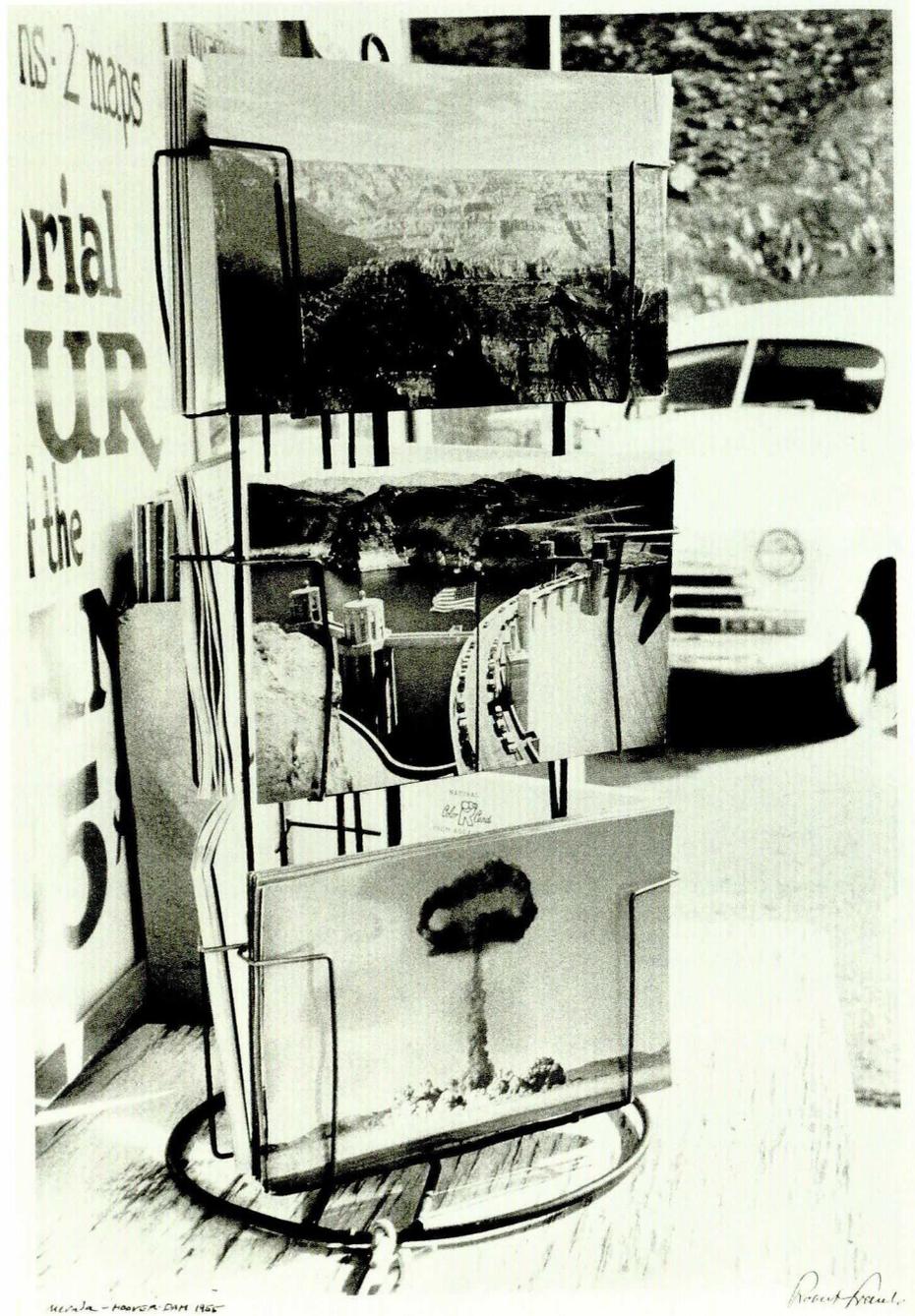
ME: I'M JUST TAKING PICTURES

KIDS: WHY?

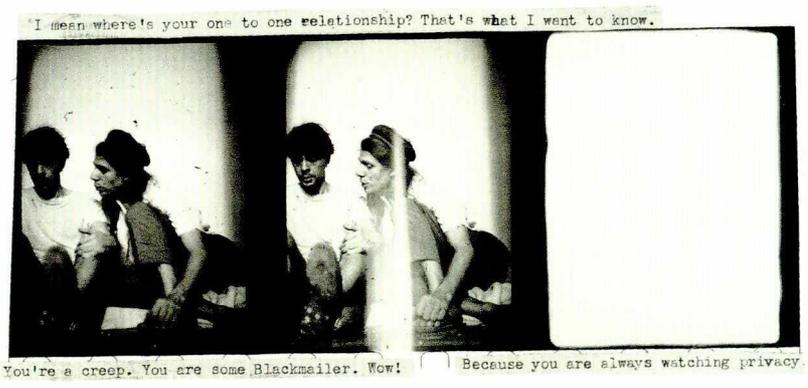
ME: FOR MYSELF - JUST TO SEE.

KIDS: HE MUST BE A COMMUNIST, HE LOOKS LIKE ONE.

WHY DON'T YOU GO TO THE OTHER SIDE OF TOWN + WATCH THE NIGGERS PLAY



Robert Frank
Hoover Dam, Nevada, 1955



Robert Frank
 Filmstrips Allen Ginsberg,
 aus dem Film: *Me and My
 Brother*, 1964

17 LUCKY SURVIVORS

81 Killed in GI Plane

Patients Die

IN YOUR J-A TODAY

Dear Abby	4	10	10	10	10
Dear Sam	7	10	10	10	10
Dear Mike	22	10	10	10	10
Dear Bob	23	10	10	10	10
Dear Al	24	10	10	10	10
Dear Ed	25	10	10	10	10
Dear Fred	26	10	10	10	10
Dear George	27	10	10	10	10
Dear Harry	28	10	10	10	10
Dear Jack	29	10	10	10	10
Dear John	30	10	10	10	10
Dear Paul	31	10	10	10	10
Dear Sam	32	10	10	10	10
Dear Tom	33	10	10	10	10
Dear Dick	34	10	10	10	10
Dear Carl	35	10	10	10	10
Dear Alan	36	10	10	10	10
Dear Peter	37	10	10	10	10
Dear David	38	10	10	10	10
Dear Robert	39	10	10	10	10
Dear James	40	10	10	10	10
Dear Joseph	41	10	10	10	10
Dear William	42	10	10	10	10
Dear Thomas	43	10	10	10	10
Dear Charles	44	10	10	10	10
Dear Martin	45	10	10	10	10
Dear Anthony	46	10	10	10	10
Dear Donald	47	10	10	10	10
Dear Kenneth	48	10	10	10	10
Dear Edward	49	10	10	10	10
Dear Bruce	50	10	10	10	10
Dear Eric	51	10	10	10	10
Dear Frank	52	10	10	10	10
Dear Raymond	53	10	10	10	10
Dear Albert	54	10	10	10	10
Dear Walter	55	10	10	10	10
Dear Philip	56	10	10	10	10
Dear Steven	57	10	10	10	10
Dear Mark	58	10	10	10	10
Dear Paul	59	10	10	10	10
Dear Andrew	60	10	10	10	10
Dear Christopher	61	10	10	10	10
Dear Daniel	62	10	10	10	10
Dear Matthew	63	10	10	10	10
Dear Patrick	64	10	10	10	10
Dear Richard	65	10	10	10	10
Dear Timothy	66	10	10	10	10
Dear James	67	10	10	10	10
Dear Robert	68	10	10	10	10
Dear William	69	10	10	10	10
Dear Thomas	70	10	10	10	10
Dear Charles	71	10	10	10	10
Dear Martin	72	10	10	10	10
Dear Anthony	73	10	10	10	10
Dear Donald	74	10	10	10	10
Dear Kenneth	75	10	10	10	10
Dear Edward	76	10	10	10	10
Dear Bruce	77	10	10	10	10
Dear Eric	78	10	10	10	10
Dear Frank	79	10	10	10	10
Dear Raymond	80	10	10	10	10
Dear Albert	81	10	10	10	10
Dear Walter	82	10	10	10	10
Dear Philip	83	10	10	10	10
Dear Steven	84	10	10	10	10
Dear Mark	85	10	10	10	10
Dear Paul	86	10	10	10	10
Dear Andrew	87	10	10	10	10
Dear Christopher	88	10	10	10	10
Dear Daniel	89	10	10	10	10
Dear Matthew	90	10	10	10	10
Dear Patrick	91	10	10	10	10
Dear Richard	92	10	10	10	10
Dear Timothy	93	10	10	10	10
Dear James	94	10	10	10	10
Dear Robert	95	10	10	10	10
Dear William	96	10	10	10	10
Dear Thomas	97	10	10	10	10
Dear Charles	98	10	10	10	10
Dear Martin	99	10	10	10	10
Dear Anthony	100	10	10	10	10

Metin Board Pinup (Page 12) ... A GREAT AMERICAN STORY:

81 Killed in GI Plane

New York **Journal-American** NIGHT EDITION
 NEW YORK'S LARGEST EVENING NEWSPAPER
 8,302-DAILY SATURDAY, APRIL 23, 1966 10 CENTS
 LATEST SCRATCHES

Hedy's Court Scene

For Planes:

By SAUL LOEB
 The multi-engine plane that crashed in the Atlantic Ocean last night was a Douglas C-124 Globemaster II, a military transport aircraft that has been used by the Army since World War II.

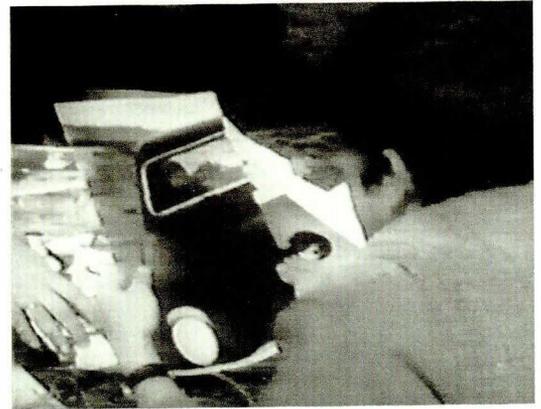
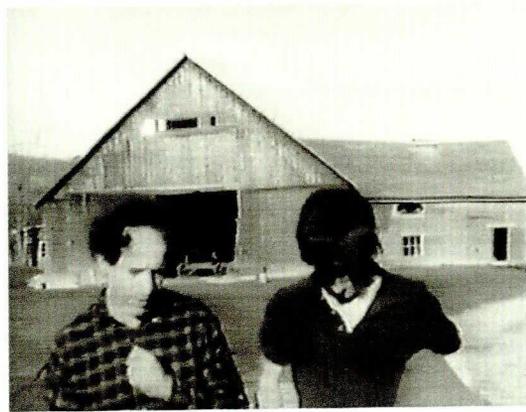
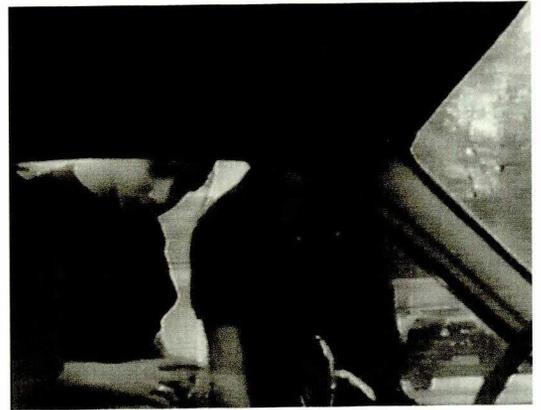
THE WEDD MAIN

The wreckage of the plane was seen by a group of fishermen off the coast of New York City.

29 Met Patients

n' Talks

Metin Board Pinup (Page 12) ... A GREAT AMERICAN STORY: The Sop



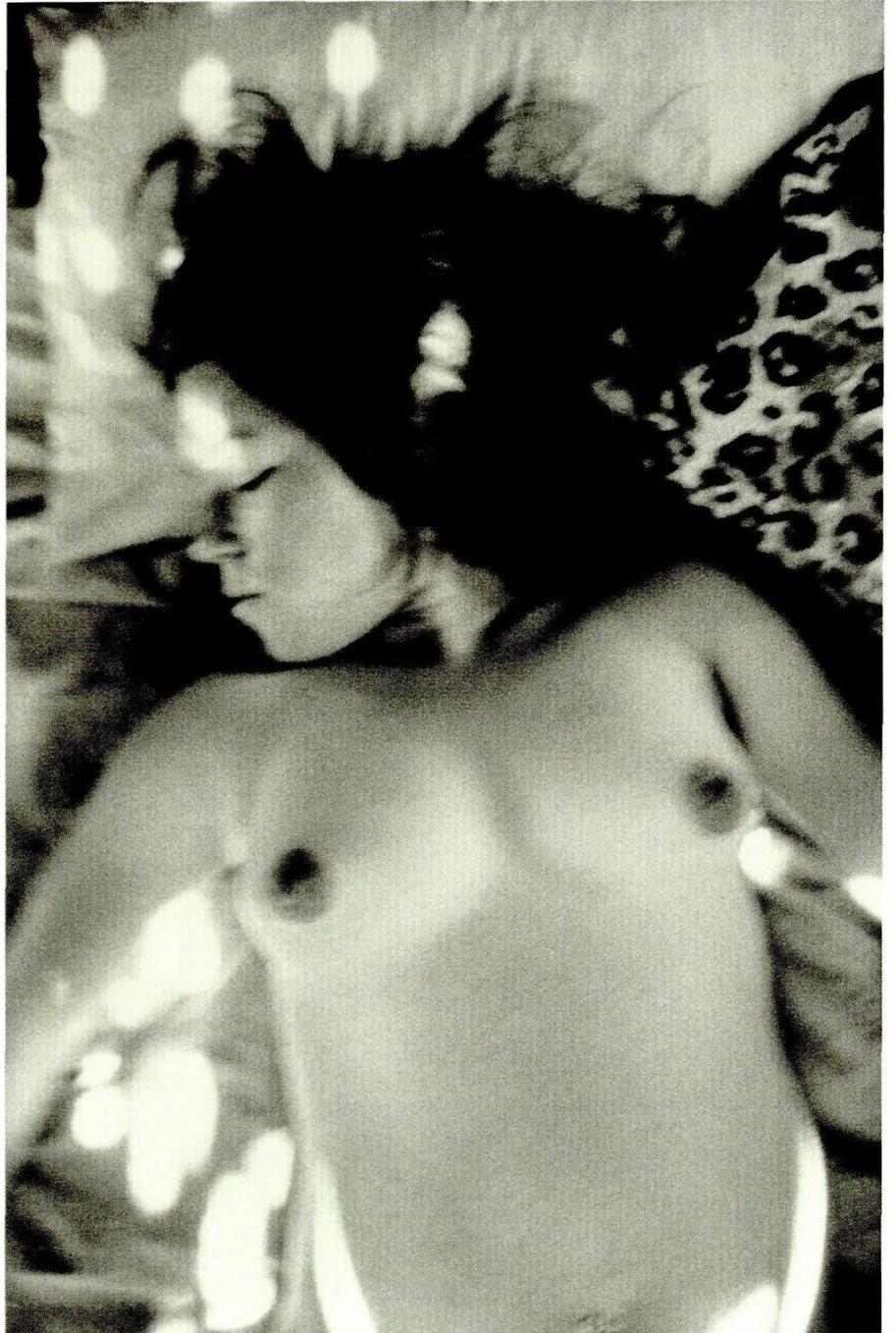
Robert Frank
aus dem Film:
*Conversations in
Vermont*, 1969.



Larry Clark
aus der Serie: *Tulsa*, 1963

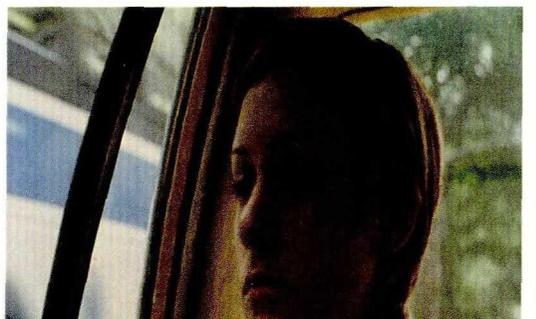
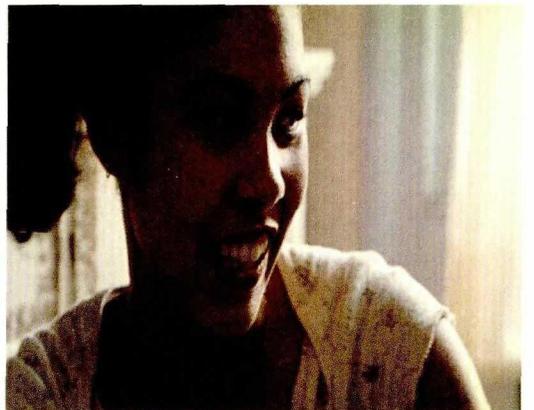
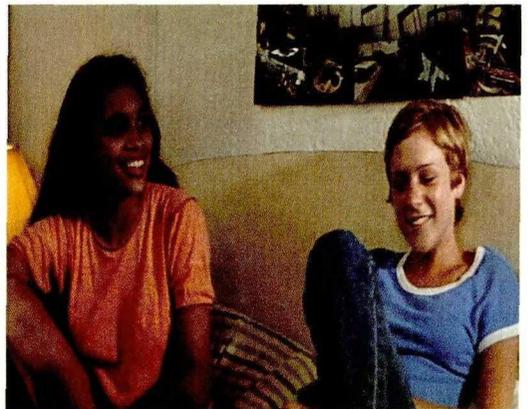


Larry Clark
aus der Serie: *Tulsa*, 1968



Larry Clark
aus der Serie:
Teenage Lust, 1974

FOTOGRAFIE/FILM

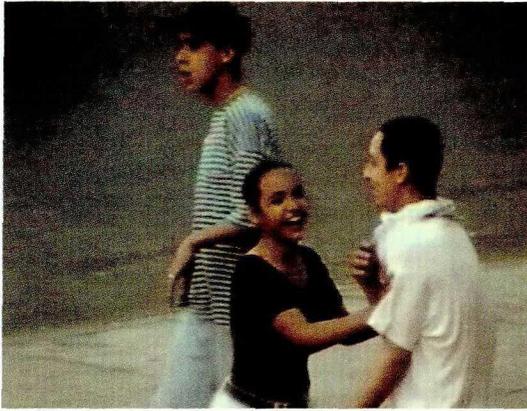


Larry Clark
aus dem Film: *Kids*, 1995



Beat Streuli
Sydney/Melbourne 97/98,
1998

FOTOGRAFIE/FILM



Beat Streuli
aus dem Video: *Allen Street*,
New York, 24th, 5, 1994