

Viva Fotofilm bewegt/unbewegt



herausgegeben von

Katja Pratschke – Autorin, Künstlerin, Berlin; Gusztáv Hámos – Autor, Künstler, Berlin; Thomas Tode – freischaffender Filmemacher, Filmwissenschaftler, Hamburg. Kuratoren der Filmreihe Viva Fotofilm und begleitenden Symposien.

Originalbeiträge von

Hubertus von Amelunxen, Raymond Bellour, Rainer Bellenbaum, Christa Blümlinger, Nathalie David, Stefanie Diekmann, Hubert Fichte, Ole Frahm, Gusztáv Hámos / Katja Pratschke, Daniel Kothenschulte, Verena Kuni, Michaela Ott, Gerd Roscher, Gerhard Schumm, Shelly Silver, Thomas Tode und Agnès Varda.

Gespräche mit

Frank Geßner, Sirkka-Liisa Konttinen / Peter Roberts, Leonore Mau, Elfi Mikesch, Helke Misselwitz, Siegfried Zielinski, Franz Winzentsen.

368 Seiten, 698 Abbildungen, davon 133 in Farbe; Format 17,0 x 22,5 cm; deutsch / englisch

Der Fotofilm öffnet Zwischenräume: Zwischen den unbewegten Bildern im Film befinden sich mögliche Räume, fruchtbare Plätze, die durch Imagination aufgeladen werden. »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 Potential Space, also der mögliche Raum zwischen den Bildern, wird im Fotofilm zelebriert und bekommt eine Entfaltungsmöglichkeit.« (Siegfried Zielinski). Das Buch dokumentiert einen neu intensivierten Diskurs zum Stillbild im kinematografischen Kontext, zwischen Experimental-, Animations-, Dokumentar- und Erzählkino, zwischen Film, Fotografie und Medienkunst. Der Fotofilm siedelt in diesen Zwischenräumen, an den Schwellen, zwischen den Künsten.

Die Publikation wurde gefördert von

Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf, Potsdam-Babelsberg / Stiftung Kulturwerk der VG BILD-KUNST Bonn / Kunsthochschule für Medien Köln / Frankfurter Stiftung maecenia für Frauen in Kunst und Wissenschaft / Hochschule für bildende Künste Hamburg / Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, Filmwerkstatt Kiel.

Mit freundlicher Unterstützung von

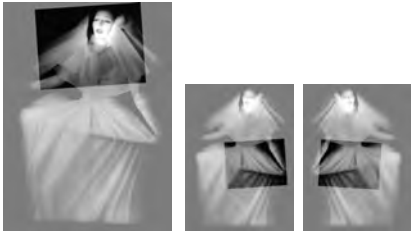
Filmfest Dresden / Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW / Museum für Fotografie Berlin / Monat der Fotografie Berlin / Arsenal – Institut für Video und Filmkunst e.V. / S. Fischer Stiftung / German Films / AG Kurzfilm / Concrete Narrative Society e.V.

€ 29,90

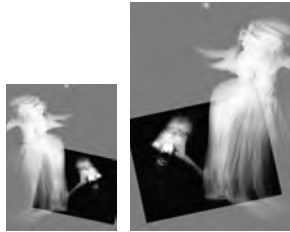
ISBN: 978-3-89472-679-9



SCHÜREN



Bildvorlagen zu Elfi Mikesch:
Excursion, A Study of
Mau (© 1999)
Originalfotografien,
mit tatsächlich realisierten
Bildausdrücken



Spur einer Unschärfe. Das ist nicht statisch. Beim Film ist das gut zu beobachten. Das Korn bewegt sich. Und natürlich auch in schnellen Bewegungen oder Verwischungen, wenn die Optik, bzw. das Aufnahmegerät, bzw. die Belichtung nicht nachkommt, und die Bewegung auf dem Bild dadurch nicht mehr identisch ist mit der Geschwindigkeit des Objekts. Diese Verschiebung zeigt, dass wir nicht wirklich festhalten können. Das hat mich bei Excursion, A Study of Mau sehr

fasziniert. Ich hatte das Negativ, Kleinbild, aber es waren oft zu wenige Unschärfen drin. Die Unschärfen habe ich dann nachträglich bei jeder einzelnen Vergrößerung im Labor selbst hergestellt. Ich wollte die Dynamik, die in dem Bild ist, durch meine Bewegungen in der Dunkelkammer verstärken. Ich arbeitete mit ganz simplen Hilfsmitteln, wie z. B. Abhalten des Lichts mit Hilfe meiner Hände, oder mit feidelfahnen Gläsern mit Luftblasen oder brüchigen Kanten. Da hatte ich eine ganze Kollektion. Und dabei



Doppelseite aus:
DIE BILDER LIEGEN UNTER WASSER UND ICH MUSS NACH IHNEN TAUCHEN
Ein Gespräch mit Elfi Mikesch



Um diese Erfahrung zu schildern, muss er ihre Verhältnisse nicht auf einen Begriff bringen. Doch ist es kein historischer Zufall, dass die Filme eben jene Zeit umspannen, in der das Proletariat in dem Versuch, sich aus den herrschenden Verhältnissen zu emanzipieren – wie beim wilden Generalstreik in Frankreich 1968 – seine größten Hoffnungen auf eine Gesellschaft jenseits der politischen Ökonomie des Kapitals einfache und seine größte Niederlage erlitt.

Das Thema des proletarisierten Lebens tritt in den Fotofilmen deutlicher hervor als in den Romanen Fichtes und den Portfolios Maus, die in dem gleichen Motivatkontext entstanden. Ich habe mich gefragt, woher das kommt? Warum scheint die Ästhetik der Fotofilme für diese Erfahrung geeignet? Lässt sich das Leben der Subalternen, um einen Begriff und eine Frage Gayatri Chakravorty Spivaks zu verwenden,⁷ überhaupt repräsentieren – also darstellen oder sogar vertreten? Zwingt die Repräsentation sie nicht in die herrschende bürgerliche Kultur, aus der sie doch so wiederholt ausgeschlossen werden? Entmündigt die Darstellung sie nicht? Diese Frage der Repräsentation wird in den Fotofilmen von Mau und Fichte zwischen den Medien Sprache und Foto gestellt. Sie entsprechen einander nicht und eröffnen dadurch einen Raum doppelter Existenz.

3. WEITWINKEL ODER TELE?

Um dem Verhältnis von Sprache und Bild begrifflich näher zu kommen, ist ein Umweg über Hubert Fichtes Roman *Eine Glückliche Liebe* nötig, der Fotografieren und Schreiben als

Praktiken poetologisch in ein Verhältnis zueinander setzt.⁸ Dieser vierte Band der *Geschichte der Empfindlichkeit* spielt kaum zufällig im portugiesischen Fischerdorf Seimilhe (L. Ceimilhe), dem Ort des zweiten Fotofilms *Das Fischmarkt und die Fischer* (D 1965).⁹ Irma und Jacki, die alter Egos von Mau und Fichte, halten sich dort auf, das Jahr bleibt ungenannt, ist aber leicht als 1964 zu bestimmen. Jacki korrigiert *Das Waisenhaus*, liest Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und beginnt über seinen nächsten Roman *Die Palette* nachzudenken, der schließlich 1968 publiziert wird.¹⁰

⁷ Vgl. beispielsweise auch in Nagisa Oshima's Film *Yume no Na ni* (Yamagata Tagbuch, 1965/66). Es ist interessant, dass Oshima diese Technik wie Fichte verwendet, nämlich die Aussage der Off-Sinner an ein deszendes »Wo, das mit den Personen auf dem Foto assoziiert werden kann.
⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge/London: Harvard University Press 1999, S. 108–126.
⁹ Hubert Fichte, *Eine Glückliche Liebe*, Frankfurt: M. Fischer 1988, alle folgenden Seitenangaben in weiteren Text beziehen sich auf diesen Band.
¹⁰ Teile des Textes sind deutlich aufeinander bezogen, z. B. S. 78, 140 f. Fichte hat 1962 redigiert das *Waisenhaus*. Rück zu einem portugiesischen Fischerdorf/Fischerleben, das ebenfalls Niles zu beiden aufweist. Auf der ersten Seite des *Waisenhaus* sind neben dem Datum »Potsdam 1964 bis 1965« vermerkt, dass die in Roman *Eine Glückliche Liebe* verwendeten Stellen durchgehenden sind. (Nachlass Hubert Fichte in der Hamburger Staatsbibliothek, Kasselstr. 1, Dokument 1, S. 79, im folgenden als NHF zitiert). Es sind die eigenen Untersuchungen von Fichte, die ästhetische Technik zum einfachen Verarbeiten des überflüssigen optischen Materials an diesem Beispiel genauer zu bestimmen.
¹¹ Hubert Fichte, *Die Palette*, Bielefeld: Bielefeld 1968.

Storyboard zu Leonore Mau/Hubert Fichte: *Das Fischmarkt und die Fischer* (D 1968), Nachlass Hubert Fichte, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Doppelseite aus:
Ole Frahm
DIE DOPPELTE EXISTENZ
Zur Ästhetik der Fotofilme Leonore Maus und Hubert Fichtes



according to very varied forms and it would be a bit vain to want to seize them in words. But these moments, which multiply themselves, have the common quality of producing movements which approach (without using the force of power or wanting to conform) the movement of cinema and its illusion of life. In one of the most disturbing sections, a longish part towards the end of the film, a mouth appears that flickers from one shot, or photograph, to the next, and as much as these units of images are brief, they mime an expression, making it look as though something is being spoken. One even hallucinates (wouldn't this be fitting) that there are two mouths there and that it's a sketch of the dialogue that would have taken place at that moment. It doesn't matter that it's real or not. The thing that counts is that such an impression makes an echo of the two main forces that mold this film.

Firstly, a passion for the encounter with the other, which also animated the previous work of Shelly Silver (from *MEET THE PEOPLE TO SUICIDE* by way of *FORMER EAST/ FORMER WEST* or *17 STORIES ABOUT LEAVING HOME*). Whatever it is, here, in the street, flying towards the other with images or, in a more elaborate fashion, striking up a baiting dialogue on the Net, it continues in the reality of an encounter (with the surprises, the dangers and the agitation that one imagines). Next, we retain a relatively unique way of standing there between

perception and hallucination, as though between mechanical recording and mental imagery, and this duality has the same explicit proportions which delimit cinema and photography. The end of the film is, in this way, exemplary: the images surge in floods, scanning various darkensses, as though surging from these darkensses; images that are steady, miming the physical reality of an imaginary film with this bombardment of light and forms, animating the projection (from which we seize the internal principle) of an intermittent parade of images on an interior screen.

Such a feeling adheres to the fact that this film, in the face of which we isolate ourselves – as its creator intended – is at the same time the end of a journey that the two previous moments issued. On the one hand, the photographs, some of the photographs that allow for the film, and for which each can be thus matched with its own portion of time. On the other hand, above all, there are the printed pages that belong to the website, which permitted the adventure of the film. The distress these pages cause is huge. Hence it induces an effect of concomitant reality to its imaginary capacity. We can also read, into life itself, that which each participant of the www.personals.uconn.edu is "looking for". Lives are handed over well across truths that are equally masks. Desires are expressed, the fictions of desires try to become true. We remember, as though in passing, that Chris Marker's film *LA VIE EN FIVE* (his

Doppelseite aus:
Raymond Bellour
THE TIME IN MOVEMENT

INHALTSVERZEICHNIS

- 7 Vorwort
- 9 Schöpferische Konstruktionen – eine Einführung
- 17 Kurze Geschichte des Stillbildes im Film
- 21 Thomas Tode
FILME AUS FOTOGRAFIEN: PLÄDOYER FÜR DIE BASTARDISIERUNG
- 39 Raymond Bellour
ZWEI MINUTEN UNGEWISSHEIT IN MENSCHEN AM SONNTAG
- 55 **DAS REINE WAR MIR IMMER SUSPEKT.** Ein Gespräch mit Siegfried Zielinski
- 71 Agnès Varda
FILMFOTOMONTAGE. Textfragmente, ausgewählt von Christa Blümlinger
- 81 Christa Blümlinger
DIE ANSICHTSKARTEN DER AGNÈS VARDA
- 99 Rainer Bellenbaum
LIFE-DEATH – FILM ODER FOTO. Fotografische Rekonzeptionen des bewegten Bildes in Katharina Sieverdings Werk
- 107 Hubertus v. Amelunxen
FOTO-FILM: VOR UND ZURÜCK, AUF DER STELLE UND FORT. Eine kleine Schwellenkunde
- 119 Stefanie Diekmann
RÄUBERPISTOLE, FOTOGRAFISCH. Anmerkungen zu Raoul Ruiz: COLLOQUE DE CHIENS
- 127 Gusztáv Hámos / Katja Pratschke
BEWEGT ODER NICHT BEWEGT, DAS IST DIE FRAGE
- 141 Michaela Ott
ZEITFALTEN IN ALAIN RESNAIS' FILM L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD
- 151 Gerhard Schumm
DIAGONALMONTAGE UND FOTOFILM. Ein Brief und zwei, drei Notizen zu (NOSTALGIA) von Hollis Frampton
- 163 **DIE BILDER LIEGEN UNTER WASSER UND ICH MUSS NACH IHNEN TAUCHEN.**
Ein Gespräch mit Elfi Mikesch
- 179 Michaela Ott
DIE KRÜMMUNG DER WELT. Zu zwei Fotofilmen von Silke Grossmann

- 187 **REFLEXION UND SINNLICHKEIT.** Im Laboratorium des Fotofilms – eine Diskussion
- 201 Shelly Silver
WHAT I'M LOOKING FOR. Kommentar des Fotofilms
- 207 Raymond Bellour
THE TIME IN MOVEMENT
- 213 Verena Kuni
WHAT I'M (REALLY) LOOKING FOR. Auf des Messers Schneide: Sehnsucht und Begehren, punctum und Projektion
- 217 **FOTO – MALEREI – FILM.** Ein Gespräch zwischen Frank Geßner und Gusztáv Hámos
- 229 **ICH HAB' IM GRUNDE ALLE BILDER UMGEDeutET.** Ein Gespräch mit Franz Winzentsen
- 239 Daniel Kothenschulte
STOP MOTION! Still Images im Film zwischen Pathos und Wahrheitsversprechen
- 251 Nathalie David
AUF DEN FILMISCHEN SPUREN VON SIE UND ER. Leonore Mau und Hubert Fichte
- 259 Ole Frahm
DIE DOPPELTE EXISTENZ. Zur Ästhetik der Fotofilme Leonore Maus und Hubert Fichtes
- 283 Hubert Fichte
DIE SPANISCHE TREPPE. Kommentar des Fotofilms von Leonore Mau und Hubert Fichte
- 291 **FOTOFILM – MAN DENKT IN ABFOLGEN.** Ein Gespräch mit Leonore Mau
- 297 **EIN LEBEN, AUS DEM SCHUHKARTON GEKRAMT.** Ein Gespräch mit Helke Misselwitz
- 311 Gerd Roscher
FOTOFILM UND VERGÄNGLICHKEIT
- 321 Sirkka-Liisa Konttinen / Peter Roberts
SWING ME AROUND! SWING ME AROUND! Über die Entstehung von **THE WRITING IN THE SAND**
- 327 **VIVA FOTOFILM – KOMMENTIERTE FILMREIHE**

ANHANG

- 340 Danksagung
- 341 Bibliografie
- 345 Filmografie zum Fotofilm
- 351 Über die Autoren
- 357 Bildnachweis
- 361 Personenregister
- 366 Filmtitelregister