

Audiovisionen

Zwischen Spur und Relikt

Wie kommt es, dass der Totenmaske, einer Haarlocke oder selbst der Fotografie eines Verstorbenen größerer Erinnerungswert beigemessen wird als dem noch so perfekt gemalten Bild? Was prädestiniert diese Objekte dazu, eine spezifische Form von Authentizität zu begründen?

Faktum ist, dass diese Erinnerungsstücke über die bloße Nachahmung der Malerei hinausgehen. Als *Spur* (Totenmaske) beziehungsweise als *Relikt* (Haarlocke) standen sie mit der verstorbenen Person einmal tatsächlich in Kontakt und bezeugen daher ihre Existenz. Wird eine Fotografie wie der Ersatz des Abgebildeten behandelt, so kommt ihr die Bedeutung eines Relikts (oder einer Reliquie) zu. Technisch betrachtet ist sie ein Lichtabdruck und trägt das vergangene Ereignis gleichsam in sich. Als *Spur* zeigt die Fotografie jedoch nicht nur die Berührung an, aus der sie hervorgegangen ist, sondern ebenso die *Trennung* und den *Verlust*.¹ Diese Dialektik zwischen größtmöglicher Nähe (im Moment der Aufnahme) und schlussendlicher Distanz (im fertigen Bild) erklärt die nahezu magische Macht fotografischer Erinnerungsstücke. Die Personen und Objekte, die auf einem Foto zu sehen sind, waren zu einem bestimmten Zeitpunkt an genau dem Ort präsent, wo sie ihre Spuren hinterlassen haben. Zum Zeitpunkt des Betrachtens einer Fotografie sind sie jedoch *nicht mehr da*. Als Echo dieser Doppelbedingung des fotografisch hergestellten Bildes ließe sich alles anführen, was mit den sentimentalischen Gebrauchsweisen der Fotografie zusammenhängt, wie etwa Liebesfotos, Todesfotos oder Familienalben. Genau dieses Spannungsverhältnis zwischen einer sinnlichen Nähe und einer zeitlichen Distanz begründet die spezifische Erinnerungsqualität des fotografischen Bildes.

Das Prinzip der *Spur* ist dabei nicht auf die Fotografie (im engeren Sinn) beschränkt. Das „fotografische Paradigma“² wird auch dort wirksam, wo keine Kamera dazwischentritt. Exemplarisch dafür steht die kultische Verehrung, die Christusbildnisse, wie das Schweiß Tuch der Veronika oder das Turiner Grabs Tuch genießen, die angeblich *sine manu facta*, das heißt ohne Zutun der Hand entstanden sind. Bildende Künstler und Künstlerinnen schätzen die

¹ Vgl. Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks (1997). Köln: DuMont 1999, S. 9.

² Vgl. Rosalind Krauss: Das Photographische (1990). Eine Theorie der Abstände. München: Fink 1998.

Fotografie in gleicher Weise wegen ihres Werts als Spur wie wegen ihres Werts als *Relikt*. Das Foto repräsentiert nicht nur die authentische Spur eines einmal Dagewesen-Seins, sondern ist, als materieller Überrest, auch eine direkte Entnahme aus dem Wirklichen. Man könnte sie deshalb auch als *Spolium* oder Beutestück bezeichnen, das einer unwiderruflich entrückten Vergangenheit abgerungen worden ist.

Traces versammelt filmische Arbeiten, die zwischen dem *Bild als Spur* und dem *Bild als Relikt* aufgespannt sind. Auch wenn die technischen Verfahren vom analogen Film über Video bis hin zur digitalen Bearbeitung reichen, immer ist es das fotografische Paradigma, das authentisches Sich-Erinnern zu gewährleisten scheint.

Ausgangspunkt von Eva Brunner-Szabos *99 Bilder – 3 Reisen & ein Ende* (1993) war ein Zufallsfund am Flohmarkt: Eine Kiste mit teils beschrifteten Fotografien aus den Jahren 1901-1913, allesamt aufgeklebt auf große Bögen Papier. In detektivischer Manier begann Brunner-Szabo die Geschichte des anonymen Fotografen zu recherchieren und ihre Erkundungen auf Video zu dokumentieren. Da sind einmal ihre eigenen beiden Reisen (Reise 1 und 3), die sie bis in die Slowakei führten. Diese Aufnahmen sind in Farbe und werden von einer männlichen *Off*-Stimme kommentiert. Das Bildmaterial von Reise Nummer 2 stammt aus dem Fotofund: Es sind Schnappschüsse in Schwarzweiß einer Mittelmeerfahrt, die der Fotograf vermutlich anlässlich seiner Hochzeit unternommen hatte. Dazu hören wir eine weibliche Stimme, die aus einem fiktiven Reisetagebuch vorliest und die statischen Bilder mit Leben erfüllt. Diese durch die Reiseaufnahmen inspirierte, jedoch durch und durch konstruierte Geschichte findet ihren Ankerpunkt in den fotografischen Fundstücken. Sowohl die historische Mittelmeerreise als auch die gegenwärtige Suche der Künstlerin nach den Spuren des unbekanntes Fotografen nimmt sich der Fotografie als Relikt, als materieller Überrest einer fernen Vergangenheit an. Am Ende von *99 Bilder* steht nicht die Lösung des Rätsels sondern ein neuer Fund: Ein Schmalfilm über einen Zeppelinflug von Friedrichshafen nach Rio de Janeiro, der den drei Reisen eine unerwartete Wende verleiht.

Verlust, Trennung und Sehnsucht sind die Themen von Moucle Blackouts *Loss* (1998). Der Film ist aus einem transkontinentalen Projekt hervorgegangen: Die österreichische Künstlerin tauschte mit den in Australien lebenden Filmemachern Peter Mudie und Dirk de Bruyn Filmmaterial, das dann in die jeweils eigenen Filme Eingang fand. *Loss*,

ein Stückwerk aus „vorgefundenen“ und selbst gefilmten Szenen, versammelt äußerst persönliche Erinnerungsfragmente: Aufnahmen von de Bruyns erster Kanadareise, die er, nicht ganz freiwillig, als junger Mann aus beruflichen Gründen antreten musste und deren Impressionen von der Sehnsucht nach seiner Familie überlagert waren; ein aufgelassener Steinbruch in Sardinien, dessen rosa Trachyt unter anderem zum Bau jenes Hauses verwendet wurde, das Moucle Blackout einst mit ihrem Mann auf der Insel bewohnte; eine aus einem Spielfilm herauskopierte Passage von Peter Mudies Tochter, die er durch Scheidung (und der daraus resultierenden räumlichen Trennung von der Familie) verlor. Genau in der Mitte des ansonsten stummen Films ist für rund eine Minute bilderloser Schwarzfilm einmontiert, unterlegt mit einer männlichen Stimme: „This is silence, interrupted by language. Time is this. [...]“.

Loss ist um seine Mittelachse gespiegelt, denn unmittelbar nach der Schwarzfilmphase bewegt sich der Film von seinem Ende wieder zum Anfang zurück. Dennoch gibt es minimale, auf den ersten Blick unauffällige Unterschiede zwischen Teil eins und Teil zwei, die Variationen ähnlicher Situationen sind. So findet sich beispielsweise in beiden Teilen – jeweils in gleichem Abstand vom Mittelstück – das Bild einer sich drehenden Frau in Doppelbelichtung. Doch einmal ist es die Filmemacherin selbst, das zweite Mal ein junges, blondes Mädchen. Eingebunden ist das Bildmaterial in eine Montage, die, abwechselnd rhythmisch beschleunigt und verzögert, Macht über das Vergehen von Zeit zu gewinnen sucht. Kurzschnitt, Zeitlupe und Zeitraffer bieten – zumindest für die Dauer eines kurzen Films – die Illusion, Einfluss auf den zeitlichen Ablauf vergangener Ereignisse nehmen zu können. Das Wissen darum, dass es im „realen Leben“ einen solchen Rücklauf nicht gibt, ist Teil der Melancholie von *Loss*.

From home to home (2008) von Sissa Micheli ist in gleicher Weise eine Reflexion über die Medien Fotografie und Video wie über die Vermischung von Authentischem und Fiktivem. Seit Jahren wohnt die Künstlerin in Untermiete in der Wohnung einer ihr unbekannt, in Paris lebenden Dame. Deren Möbel und persönliche Gegenstände (Fotoalben, Kleider) befinden sich noch immer in den Räumen. Über ihre Vermieterin weiß sie nicht viel. Sie kennt nur ihre Stimme vom Telefon und beginnt, Vermutungen anzustellen: Die Frau ist über 90, wahrscheinlich jüdische Emigrantin. Eines Tages beschließt die Künstlerin, nach Paris zu reisen um die Unbekannte kennen zu lernen. Mit im Gepäck ist das

gerahmte Foto eines Mannes, das in der Wohnung hinterlassen wurde und mit dessen Hilfe die Künstlerin hofft, in die Welt der Erinnerungen der Frau einzutauchen.

Linda Christanell thematisiert in *Carrousel deux* (2000) ein klassisches Filmmotiv – den Kuss – und die Störungsanfälligkeit des Systems. Zu sehen ist eine Postkarte aus den 1940er Jahren, die auf einer Drehscheibe rotiert und deren Oberfläche in Streifen zerfressen ist. Diese Beschädigungen, die durch Digitalisierung des ursprünglich auf 16mm hergestellten Films entstanden sind, wurden von der Künstlerin nicht kaschiert, sondern mit Bedeutung aufgeladen. Der Fehler im technologischen System bewirkt, dass der Kuss wie von Malen der Zeit überlagert und in eine sehr ferne Vergangenheit entrückt wird.

Eine Synthese von Reliquie und Fotografie gelingt Hannes Stoll in *akinore V* (1997/2008), der ohne Kamera entstand. Ein Normal-8-Film wurde im Dunkeln aus der Spule genommen und in mehreren Schichten auf einem transparenten Stab übereinander aufgewickelt. In diesem Zustand wurde das Filmmaterial kurz belichtet. Dem Prinzip des Fotogramms folgend entstanden auf dem Filmstreifen Abdrücke der darüber liegenden Filmschichten. Die Abdrücke lassen sich anhand der durch das Licht eingepägten Perforationen erkennen. Der Filmtitel rückwärts gelesen, „Veronika“, ist ein Hinweis auf das „wahre Bild“, die „vera icon“, einem zentralen Topos der europäischen Bildgeschichte. In der Passionsgeschichte reicht Veronika Christus ein Schweiß Tuch, in das sich sein Gesicht durch Kontakt einprägt. Somit wurde die Realpräsenz Christus' auf das Tuch übertragen. Der Abdruck des realen Körpers ist auf die Bildproduktion des Films transferiert. *akinore V* ist ein Film, der sich selbst zeigt und die Genese des fotografischen Bildes thematisiert.³

Als Relikt wie auch als Spur ist die Fotografie unhintergebar Garant einer einmal stattgehabten Berührung. Etymologisch stammt das Wort „Film“ aus derselben Quelle wie das Wort „Haut“. Beiden liegt die germanische Wortgruppe „vel“ zugrunde,⁴ wodurch die im fotografischen Akt stattfindende Berührung (zwischen den vom Objekt ausgehenden Lichtstrahlen und der lichtempfindlichen Oberfläche des Fotopapiers) eine unmittelbar körperliche Dimension gewinnt. In ihrer Bedeutung als Spur ist die Fotografie als physische

³ Vgl. Gespräch mit Hannes Stoll vom 21. August 2008.

⁴ Vgl. Katharina Sykora: Verletzung – Schnitt – Verschönerung. Filmische Freilegungen. In: Ines Lindner (u.a. Hg.): Blick-Wechsel. Berlin: Reimer 1989, S. 362.

Einschreibung zu verstehen; in ihrer Bedeutung als materialer Überrest (Relikt, Reliquie) wird sie selbst zum Schauplatz der Erinnerungsarbeit.

Filmografie

Eva Brunner-Szabo

99 Bilder – 3 Reisen & ein Ende (A 1993)

Video, Ton, Farbe und s/w, 42 Min.

Moucle Blackout

Loss (A 1998)

16mm, Farbe, Ton, 12 Min.

Linda Christanell

Carrousel deux (A 2000)

16mm, Farbe, Mono, 8 Min.

Hannes Stoll

akinore V (A 1997/2008)

digitalisierter Film, Video, s/w, ohne Ton, 3'20''