

## Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen

Martin Nies, Universität Passau

**Summary.** Films about photography thematize the photographic medium with respect to its capacities of representation, including referentiality (as it occurs in the depiction of reality in a documentary photo), aesthetization (as in a photo whose meaning is detached from the concrete objects which it depicts, if any), and abstraction (as in a photo which is not taken to have a meaning). Being technologically based on photography, films tend to use photos as vehicles of implicit or explicit self-reflection, and in this context photos can stimulate discourse on the ethics of media, carried out either on the diegetic level of a film or implied by the film as a whole. Moreover, some films discuss the relationship between a single-picture photograph, a series of 'static' pictures, and a motion picture, i.e., movie – thereby reflecting on problems of narrativity, such as the (re-)reconstruction of a 'story' in a film or any other medium. The present contribution describes paradigmatic ways in which films use photographs and photographers as signs and characterizes the basic conditions and perspectives of meaning creation that ensue.

**Zusammenfassung.** Filme über Fotografie reflektieren das Spektrum ihrer Repräsentationsmöglichkeiten von der gemeinhin unterstellten Referentialität (insbesondere der Abbildung von Realität in der dokumentarischen Fotografie) bis hin zu einem teilweise oder ganz entreferentialisierten künstlerischen Zeichensystem (das gelöst von der Existenz konkreter abgebildeter Objekte Bedeutung schafft beziehungsweise sich im Fall der abstrakten Fotografie dieser auch noch verweigert). Da die Filmkunst technisch auf der Fotografie aufbaut, tendieren viele Filme dazu, Fotos zum Anlass implizierter oder explizierter Selbstreflexion zu nehmen und auf diese Weise medienethische Diskurse zu etablieren, die entweder auf der diegetischen Ebene ausgetragen oder vom Film als Ganzem verhandelt werden. Darüber hinaus reflektieren einige Filme über das Verhältnis zwischen fotografischem Einzelbild, einer Serie 'statischer' Bilder und 'laufenden' Bildern (d.h. Film) – was Gelegenheit gibt, Probleme der Narrativität, zum Beispiel der (Re-)Konstruierbarkeit von 'Geschichten' zu diskutieren. Der vorliegende Beitrag beschreibt anhand repräsentativer Filmbeispiele die paradigmatischen Funktionsweisen des Zeichensystems Fotografie im Film und erläutert die grundsätzlichen Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution in der Fotografie.

## 1. Fotografie und Fotografen im Film

Die spätestens seit den 1970er Jahren konstante Häufigkeit von Filmen, die thematisch zentral Fotografie und Fotografenfiguren verhandeln (vgl. die Filmografie im Anhang<sup>1</sup>), konstituiert ein Genre, aus dem sich rekurrente paradigmatische Strukturen rekonstruieren lassen. Darunter können all jene Filme subsumiert werden, die auf den Fotografen als Figur, auf die Fotografie als Medium und/oder auf einzelne fotografische Bilder als relevante Zeichen innerhalb des filmischen Bedeutungssystems fokussieren. Die in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Funktionen problematisierte Fotografie korreliert dabei in der Regel mit zentralen Transformationsprozessen dargestellter fotografierender Amateure, Journalisten, Detektive, Paparazzi und Künstler, oder sie bedingt katalysatorisch solche. Das heißt, die Thematisierung des statischen Mediums Fotografie ist in diesen Filmen immer in dynamischen Geschichten eingebunden und an Handlungsträger geknüpft, die die Fotografie anwenden. So werden am Beispiel der Protagonisten etwa Erkenntnisprozesse und Wertewandel vorgeführt, die sich jeweils aus den Bedingungen und Funktionen des Mediums sowie der Bedeutung konkreter fotografischer Bilder ergeben. Medienethische Problemstellungen und die Darstellung figuraler Selbstfindungs- oder allgemeiner Aufklärungsprozesse sowie andererseits fundamentaler Sinnkrisen, ausgelöst durch Fotografie beziehungsweise einzelne fotografische Bilder, sind in der Regel die Gegenstände der filmischen Narrationen.

Neben den „Fotografenfilmen“ im engeren Sinne wie *Blow up* (Michelangelo Antonioni, GB 1966), *Little Murders (Kleine Morde)*, Alan Arkin, USA 1971), *Under Fire* (Roger Spottiswoode, USA 1983) und *Fur – An Imaginary Portrait of Diane Arbus (Fell – Ein imaginäres Porträt von Diane Arbus)*, Steven Shainberg, USA 2006), in denen der Fotografierende, seine Gebrauchsweise des Mediums und seine Geschichte im Mittelpunkt stehen, finden sich solche Filme, in denen Fotografen lediglich als Nebenfiguren auftreten – die dann aber in der Regel eine katalysatorische Funktion für Transformationsprozesse der Protagonisten haben – beziehungsweise in denen Fotografen überhaupt nicht thematisiert werden, in denen der Fotografie selbst aber ein zentraler Status im intradiegetischen filmischen Diskurs zukommt. Dazu gehören Filme, deren Handlungsträger als fotografische ‚Objekte‘ problematisiert werden, wie zum Beispiel *Models in The Model Shop (Das Fotomodell)*, Jaques Demy, USA 1968) und *Model (Modell)*, Frederick Wiseman, USA 1980), oder Filme, in denen weniger der Akt des Fotografierens oder Fotografiert-Werdens konstitutiv für das filmische Bedeutungssystem ist als die Rezeption ‚vorgefundener‘ Fotografien. Das ist der Fall, wenn zum Beispiel Bilder in dem Kontext (quasi-)detektiver Ermittlung eine besondere Relevanz haben, sie wie in dem Tatort *Bildersturm* (Niki Stein, D 1998) und in *Das siebte Foto* (Jörg Lühdorff, D 2003) von historischen Verbrechen zeugen, sie ein Indiz beziehungsweise einen Anlass für familiäre oder sonstige private Nachforschungen bilden wie in *Alice in den Städten* (Wim Wenders, BRD

1974) und in *Mortelle randonnée* (Das Auge, Claude Miller, F 1983), oder wenn etwa die Konzeption einer Ausstellung thematisiert wird, wie wiederum in dem Tatort *Bildersturm* und zentral in *Ceux d'en face (Die von gegenüber)*, Jean-Daniel Pollet, F 2001), wo gerade die Abwesenheit des Fotografen zeichenhaft ist und nur noch Bildresultate geordnet, klassifiziert und kontextualisiert werden.

Darüber hinaus finden sich Filme, in denen ein Fotograf zwar als Handlungsträger fungiert, dies aber letztlich nur, um über die Zuschreibung dieser Profession Charakteristika einer bestimmten Figurentypologie (Künstler, Paparazzo, Dokumentarist, Voyeur usw.) aufzurufen, ohne dass die Fotografie selbst eine semantisch relevante Funktion hätte.

Die hier berücksichtigten Filme umfassen also einen skalierbaren Bereich, in dem einerseits Fotografenfiguren mehr oder weniger zentral als Handlungsträger fungieren und in dem andererseits der Fotograf signifikant absent ist, aber fotografische Produkte oder Objekte ein relevanter Teil des filmischen Bedeutungssystems sind.

## 2. Die Fotografie als Zeichen

Die Filme funktionalisieren entweder implizit über die Darstellung ihrer Anwender oder explizit das Medium Fotografie und/oder einzelne fotografische Bilder als Zeichen für bestimmte Aussageinhalte, die offenbar nur durch Referenz auf Fotografie und eben nicht auf Malerei oder Film generiert werden können. In der Abgrenzung von diesen Medien lassen sich aber erst für die Fotografie konstitutive Merkmale bestimmen, die die Filme seit *Blow up* rekurrent semantisieren.

### 2.1 Momentaufnahme: Narrativität und Repräsentation von Wirklichkeit in der Fotografie

Im Unterschied zum Film besteht die Fotografie aus nur einem einzelnen Bild. Zugleich stellt sie aber die technische Grundlage des Filmes dar, dessen Eindruck von der Wiedergabe natürlicher Bewegung bekanntlich durch die Aneinanderreihung von 24 Bildern pro Sekunde hervorgerufen wird. Die Differenz zwischen singulärem Bild und serieller Bildfolge hat zur Folge, dass Fotografie mit ‚Statik‘, Film dagegen mit ‚Dynamik‘ korreliert, ungeachtet dessen, dass beide Medien intradiegetisch durch verschiedene Mittel jeweils ‚Statik‘ oder ‚Dynamik‘ semiotisieren können. Ein sich daraus ergebendes fundamentales Charakteristikum des fotografischen Bildes ist, dass es als statisch-ikonisches Zeichensystem keine narrative Struktur aufweist und damit keine Geschichte erzählen kann, im Falle des Filmes dagegen das Fehlen von narrativen Strukturen geradezu eine innerhalb des Mediums signifikante Abweichung darstellt und als ‚experimentell‘ angesehen wird. Eine „narrative Struktur“ liegt nun nach Wunsch genau dann vor, wenn in ihr gegeben sind<sup>2</sup>:

„(1) zwei Zustände derselben menschlichen oder nicht-menschlichen Entität, wobei diese beiden Zustände zeitlich geordnet sind: einer ist früher beziehungsweise später als der andere – und zwischen beiden Zuständen eine Opposition besteht, d.h. beide Zustände hinsichtlich eines relevanten Merkmals gegensätzlich sind; (2) eine zustandsverändernde Operation, eine Transformation also, die von der menschlichen oder nicht-menschlichen Entität selbst aktiv ausgeführt oder von ihr passiv erlitten wird und die kausal den späteren Zustand herbeiführt“ (Wünsch 1999: 328f).

Das bedeutet für Einzelbilder, dass sie „immer nur einen Zustand d a r s t e l l e n und einen anderen Zustand, ein Vorher oder Nachher, allenfalls p r ä s u p p o n i e r e n“ können (Wünsch 1999: 331) und sie sich im Regelfall präsentieren als:

„[...] momentane Ausschnitte aus der temporalen und prozessualen Geschichte ihres Objektes: Aus einer Menge sukzessiver Zeitpunkte und Zustände wird ein Zeitpunkt und Zustand im Bild festgehalten, wobei Art und Umfang der implizierten Temporalität erheblich variieren können. [...] Das Bild kann eine Handlung also nicht d a r s t e l l e n, sondern nur i n d i z i e r e n, indem es aus den sukzessiven Teilschritten und Zeitpunkten der Handlung einen charakteristischen Moment auswählt, aufgrund dessen wir erschließen können und müssen, was diesem Zeitpunkt vorangegangen ist und/oder was ihm folgen wird“ (Wünsch 1999: 334).

Als Beispiel für diesen Sachverhalt und für weitere Überlegungen kann Robert Capas berühmtes Bild „Loyalist Soldier“ (später als „The Falling Soldier“ betitelt) herangezogen werden. Es zeigt einen Mann in einer rückwärts gerichteten Fallbewegung, dem ein Gewehr entgleitet:

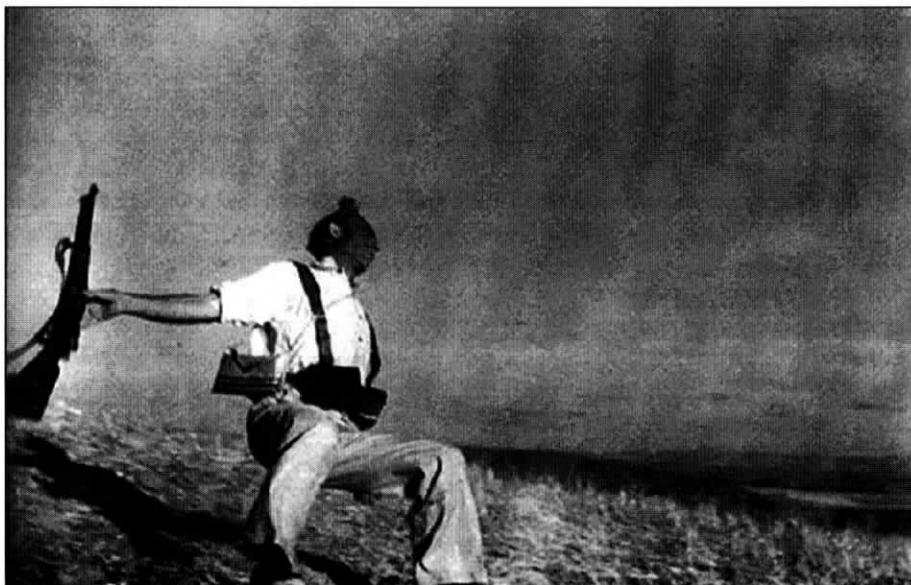


Abb. 1: Robert Capa (1936), „Loyalist Soldier“ (in Manchester 1989: 89).

Obwohl das Foto als Momentaufnahme selbst statisch ist, repräsentiert es ‚eingefrorene‘ Dynamik, das Standbild einer Bewegung, die Temporalität impliziert, also auf ein Geschehen verweist, das sich in der Zeit entfaltet – und zwar den Übergang der gezeigten Person aus der Position des ‚Aufrechten‘ in die eines ‚Gefallenen‘. Demnach indiziert das Bild ‚Handlung‘: es präsupponiert eine narrative Struktur, deren vorangehende Situation („aufrecht“) und folgende Situation („gefallen“) der Rezipient bei dessen Dechiffrierung mittels kulturellen Wissens ergänzen muss.<sup>3</sup> Nun zeigt das Foto zwar ein Geschehen beziehungsweise eine Handlung an, nicht aber dessen Motivation, das heißt, der Grund des Fallens der Person ist nicht Gegenstand der in dem Bild ausgesagten Bedeutung. Um es verstehen zu können, bedarf es ergänzender kontextualisierender Informationen, etwa durch eine Bildunterschrift, oder zumindest bestimmter auf Grund kulturellen Wissens wahrscheinlicher Annahmen, die sich aus dem Bild ergeben, seitens des Rezipienten. Die indizierte Fallbewegung nach hinten in Einheit mit der Gestik und Mimik des Mannes lässt darauf schließen, dass diese keine ‚normale‘ Ursache hat, wie etwa durch ein Stolpern oder Ausrutschen, denn dann wären eine andere Körperhaltung und ein anderer Gesichtsausdruck wahrscheinlich. Da dieses Foto zu den bekanntesten Aufnahmen des zwanzigsten Jahrhunderts zählt und zu einer Ikone der Antikriegsbewegung wurde, die es von den 1960er bis in die späten 1980er Jahre mit dem Aufdruck „Why?“ plakatierte, sind auch die das Bild kontextualisierenden Informationen Teil des kulturellen Gedächtnisses geworden, und so ist hinlänglich bekannt, dass es im Spanischen Bürgerkrieg entstanden ist und einen republikanischen Soldaten im Augenblick des Todes durch eine Kugel der Gegner darstellt. Das „Warum?“, also die Motivation des gezeigten Geschehens, die ‚Geschichte um das Bild herum‘ ist aber eben aus dem fotografisch festgehaltenen Moment heraus selbst nicht erkennbar. Dass es einen Soldaten in einem Krieg zeigt, der durch einen Treffer zu Fall gebracht wird, machen die im Bild enthaltenen Informationen (Fallen nach rückwärts, Gestik, Mimik, Waffe, Patronengurt) zwar wahrscheinlich, aber dass es sich dabei um die Repräsentation eines „Death in the Making“ (vgl. den Titel des ersten Bildbandes von Robert Capa in Capa und Taro 1938) handelt, bezeugt erst etwa die Bildunterschrift aus dem Magazin *Life* vom 12.07.1937: „Robert Capa’s camera catches a Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba“ (zitiert nach Paul 2004: 214). Postuliert ist also, dass das Foto den Augenblick des Todes repräsentiere, den der Fotograf als Augenzeuge dokumentiert hat, und diese aber eben nur über Zusatzinformationen vermittelte Bedeutung des Bildes hat die Antikriegsbewegung auch funktionalisiert. Das heißt, die Aufnahme indiziert nicht nur ein Geschehen mit einem Vorher und einem Nachher, sondern sie visualisiert exakt den Moment eines der kulturell höchstbewerteten Ereignisse, der Grenzüberschreitung vom Leben zum Tod.<sup>4</sup> Damit realisiert das Bild in nuce das in der Geschichte und Theorie der Fotografie paradigmatische Postulat von Henri Cartier Bresson – mit Capa Begründer der Bildagentur *Magnum* –, die Fotografie müsse den „entscheidenden Moment“ festhalten (vergleiche Cartier-Bresson 1952 und 1999 sowie Rosenkranz o.J.). In

dem gezeigten Sterben, verursacht durch den – im Foto nur implizierten – Tötungsakt eines anderen, repräsentiert es den modernen Krieg ‚an sich‘: ‚Krieg an sich‘, weil es das darstellt, was im Krieg rekurrent und konstitutiv getan wird, ‚moderner Krieg‘, weil dies dort in der Regel aus der anonymen Distanz durch die ‚verlängerte Hand‘ eines (eben auch im Bild) unsichtbaren Feindes geschieht.

Die anhaltende Diskussion darüber, ob es sich bei diesem Foto um eine ‚Fälschung‘ im Sinne einer Inszenierung handelt oder nicht (vgl. Whelan 1989: 136ff und Paul 2004: 189), und die gegenwärtig durch das Auffinden der lange verschollen geglaubten Negative Capas aus dem Spanischen Bürgerkrieg neu belebt wird (siehe *Der Spiegel* 6/2008: 127), ist hinsichtlich dessen Bedeutung im semiotischen Sinne irrelevant, denn der dem Bild eingeschriebene Aussagewert wird von diesem Sachverhalt nicht tangiert. Die Relevanz, die der Frage nach der Authentizität des ikonisch repräsentierten Todes kulturell beigemessen wird, verweist aber auf die grundsätzliche Problematik in der Rezeption von Fotografie – und auf deren in diesem Kapitel eingangs thematisierte, in den Fotografenfilmen rekurrent funktionalisierte besondere Relation zu der *M a l e r e i*: den Status des fotografischen Bildes als ‚Kunstwerk‘ einerseits, damit als etwas ‚Gemachtes‘, ‚Konstruiertes‘, ‚Künstliches‘, und andererseits als ‚authentisches Dokument‘ des fotografierten Augenblicks und damit als Repräsentant von Wirklichkeit. So geht es in der Debatte um Capas Foto weniger darum, ob das Bild tatsächlich den Tod des als Federico Borrell Garcia identifizierbaren Soldaten am 5. September 1936 zeigt oder nicht (Angaben nach Whelan 2005: 81). Es geht also nicht um die abgebildete Person, ihr Schicksal und die daraus resultierende Bildbedeutung, sondern vielmehr darum, dass – so ist impliziert – eine Fotografie nur dann einen semantischen, sozialen und kulturellen Mehrwert besitzt, wenn sie ‚Wirklichkeit‘ repräsentiert, sie dagegen diesen verliert, wenn sie von einem Fotografenkünstler zu dem Zwecke einer intendierten Aussage ‚nur‘ inszeniert ist, weil sie dann dasjenige einbüßt, was sie wesentlich vor der Malerei auszeichnet.<sup>5</sup> Die eigentliche kulturelle und mediale Relevanz des Capa-Fotos besteht demnach primär in der Augenzeugenschaft von Fotograf und Kamera in dem Todesaugenblick. Die Frage, ob eine der populärsten dokumentarischen Fotografien in der Geschichte des Mediums eine Fälschung ist, berührt nun aber eine zentrale Basisproposition der Rezeption von Fotos sowie der Ontologie der Fotografie: die Vorstellung vom fotografischen Bild als Momentaufnahme, als einer medialen Repräsentation eines zum Zeitpunkt der Aufnahme in der Realität gegebenen Sachverhaltes. Obwohl Film als audiovisuelles Medium zusätzlich über einen auditiven Informationskanal verfügt, Bewegung und damit narrative Strukturen, also potenziell mehr Facetten von ‚Wirklichkeit‘ abzubilden und so komplexere Sachverhalte zu repräsentieren vermag, wird der Fotografie gemeinhin eine Autorität in der „Wiedergabe von etwas Realem“ zugeschrieben (vgl. Sontag 2003: 33). So unterschiedlich die thematischen, argumentativen und kunstdiskursgeschichtlichen Kontexte entsprechender Positionen in der Theorie der Foto-

grafie von den Anfängen der Moderne bis zum Postmodernismus im Einzelnen sind<sup>6</sup>, soll hier nur deren gemeinsame Voraussetzung einer ontologischen Relation von Referent und fotografischem Signifikanten interessieren. Diese gründet in der physikalisch-technischen Genese des fotografischen Bildes. Obwohl es bekanntlich Ergebnis einer Vielzahl von bewussten oder unbewussten Einflussnahmen des Fotografen wie auch der im Einzelfall verwendeten Techniken und Materialien ist, muss – vom Fall der Fotomontage abgesehen – das Abgebildete in irgendeiner Form vor der Apparatur stattgefunden und ‚Lichtspuren des Realen‘ auf dem Bildträger gezeichnet haben. Den vielfältigen Manipulationsmöglichkeiten und aller abstrakten Fotografie zum Trotz ist es offenbar der physikalisch-technische Aspekt, der die Auffassung davon, „was Fotografie ist“, im Wesentlichen bestimmt. In Bezug auf Robert Capas „Falling Soldier“ bedeutet eine potenzielle Entlarvung des wohl berühmtesten Augenzeugen-Fotos der Geschichte als Fälschung, dass der Glaube des Rezipienten an die technisch reproduzierte ‚Realität‘ ein weiteres Mal fundamental erschüttert würde. So wenig allerdings die Semantik des Dargestellten dadurch tangiert ist, ist es auch der prinzipiell mimetische Charakter der Fotografie: Denn nicht der Apparat hätte ‚gelogen‘, sondern lediglich das abgebildete Objekt eine falsche Wirklichkeit inszeniert.

Wenn nun Film Fotografie zum Thema der Narration macht, dann meistens um deren mimetischen Charakter zu problematisieren, während dagegen Filme, die etwa von Malerei handeln, in der Regel dazu tendieren, den künstlerischen Schaffensprozess und damit verbundene Schwierigkeiten darzustellen, wie dies etwa in *Lust for Life (Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft, Vincente Minnelli, USA 1956)*, *La belle noiseuse (Die schöne Querulantin, Jaques Rivette, F 1991)*, *Goya en Burdeos (Goya, Carlos Saura, E 1999)* und *Girl with a Pearl Earring (Das Mädchen mit dem Perlohring, Peter Webber, GB/USA 2003)* der Fall ist. Hier geht es weniger darum, ein Objekt oder einen Sachverhalt möglichst genau medial zu reproduzieren, als in einem für den Künstler krisenhaften Erkenntnisprozess das zunächst äußerlich nicht sichtbare ‚Wesen‘ eines Objektes zu erfassen und im Bild sichtbar zu machen (exemplarisch: *La belle noiseuse*), das heißt, diese Filme verhandeln Malerei als ein primär ‚subjektives‘ Medium, das es vermag, ‚eigentlich‘ objektive, aber hinter der materiellen Oberfläche des Sichtbaren ‚verborgene‘ immaterielle Bedeutungen zu vermitteln, die – so ist impliziert – die Fotografie *n i c h t* abbilden kann.

Die Funktionalisierung des fotografischen Paradigmas ‚Abbildung von Realität‘ beziehungsweise ‚Abbildung von scheinbarer Wirklichkeit‘ ist konstitutiv für viele Filme über Fotografie. Sie ermöglicht diesen die Reflexion über mediale Repräsentation anhand eines Spektrums, das im idealisierten Fall eben die Abbildung des Realen, seine Ästhetisierung, das fotografische Zitat und die Inszenierung von Bildern bis hin zur Fälschung umfasst.<sup>8</sup> Bevor aber Fotografie und Fotografenfiguren als Zeichen im Film einer näheren Betrachtung unterzogen werden können, sind einige Grundlagen der Bedeutungskonstitution in der Fotografie zu rekapitulieren.

## 2.2 Konstituierung von Bedeutung in der Fotografie

Eine erste notwendige Unterscheidung ist die zwischen der Fotografie als Medium und der einzelnen Fotografie als einem visuellen Zeichensystem: Als Medium ist ein „(technisches) System der Informations- und Zeichenübertragung zu verstehen, das der Speicherung und Reproduktion kommunikativer Akte dient, also eine Kommunikation jenseits der Unmittelbarkeit einer Situation in ihrer raumzeitlichen Kontinuität ermöglicht“ (Krah 2006: 144). Darüber hinaus verfügt jedes Medium über „je eigene Normen der Produktion, Vermittlung (Distribution), Rezeption und Verarbeitung“, und es „filtert die ursprüngliche Information nach seiner Medialität, seinen ihm zur Verfügung stehenden Informationskanälen“ (Krah 2006: 145). Fotografie ist ein visuelles mediales Produkt, dessen spezifische Medialität sich daraus konstituiert, dass es ‚Wirklichkeit‘ in einer bestimmten Weise abbilden kann. Die grundsätzliche Frage, die aus den (technischen) Bedingungen der fotografischen Medialität resultiert, lautet entsprechend: Wenn gegebene Objekte durch ein Objektiv Licht auf einen Film reflektieren, das dort eine chemische Reaktion hervorruft, und wenn diese ‚Lichtspuren‘ anschließend durch einen weiteren chemischen Prozess sichtbar, haltbar und reproduzierbar gemacht werden beziehungsweise wenn reflektiertes Licht elektrische Impulse auslöst und diese digital gespeichert werden, handelt es sich dann bei diesen technischen Abbildern von Objekten überhaupt um Zeichen und bei Fotografien um Zeichensysteme, die über das Zeigen des Abbildungsgegenstandes hinaus Bedeutung kommunizieren können?<sup>9</sup> Sind die Objekte inszeniert, also einer Aussageabsicht folgend bewusst ausgewählt, arrangiert, im Bildraum platziert usw., fungieren die fotografischen Referenten und ihre Relationen zueinander also selbst bereits als Zeichen, dann lässt sich deren fotografisches Abbild ohne weiteres als ein medial vermittelter zeichenhafter Äußerungsakt lesen. Entsprechend hat Roland Barthes für seine semiotische Bildanalyse *Die Rhetorik des Bildes* eine inszenierte Werbefotografie ausgewählt (Barthes <sup>5</sup>1990), ebenso wie Marianne Wünsch die Problematik von „narrativen und rhetorischen Strukturen im Bild“ am Beispiel von Werbung auflöst (1999) und Axel von Criegern in seiner zeichentheoretisch fundierten *Fotodidaktik als Bildlehre* mehrheitlich ebensolche verwendet (1976). Im Fall der mimetisch-dokumentarischen Fotografie fragt sich aber, ob dort das in der Realität vorgefundene Abgebildete über den ‚buchstäblichen‘ Nachweis seiner Existenz in der Welt hinaus auch in semiotischer Hinsicht etwas kodieren kann. Im Hinblick etwa auf potenziell tropische Aussageinhalte im Foto argumentiert Wünsch, dass im Unterschied zur Sprache das Bild nicht ‚uneigentlich‘ sein und für ein anderes ‚eigentliches‘ Bild stehen kann:

„Die dargestellte Welt des sprachlichen Tropus wird eben nicht als real gesetzt, die dargestellte Welt des Bildes ist aber zunächst immer als real gesetzt: Ich nehme sie visuell wahr und ersetze sie nicht durch ein anderes Bild. [...] Sie ist immer auch Ziel der Darstellung, nicht nur Mittel: Sie kann zudem auch anderes

bedeuten, aber sie steht nicht für anderes. [...] Ein ikonisches Bild kann also im rhetorischen Sinne nicht ‚uneigentlich‘ sein“ (Wünsch 1999: 346).

Nur dann, wenn „der durch die visuelle Wahrnehmung ausgelöste Eindruck, die dargestellte Welt sei Ziel der Darstellung und – faktische oder fingierte – Realität“, zum Beispiel durch verbale Kontexte aufgehoben wird, entsteht ein ikonischer Tropus (Wünsch 1999: 346f). Für diejenige Fotografie, die sich prinzipiell als mimetisch versteht, und damit für die dokumentarische Fotografie im Besonderen bedeutet dies, dass ein Bildinhalt grundsätzlich nicht nur als zum Beispiel metaphorisch oder metonymisch, also ausschließlich als zeichenhaft für etwas anderes als den Gegenstand seiner Darstellung gelesen werden darf, da hier die abgebildete Realität immer auch das Ziel der Darstellung ist. Die fotografische Pieta etwa, das Abbild einer trauernden Mutter mit ihrem toten Kind, ist in der Kriegsfotografie rekurrent und lässt sich als Teil eines von der christlichen Mythologie geprägten kulturellen Bildrepertoires auffassen, aber es **s t e h t** nicht für Maria mit dem Jesuskind **a n s t e l l e** der gezeigten ‚eigentlichen‘ Personen, sondern diese Referenz wird erst durch eine Analogiebildung mit Hilfe kulturellen Wissens außerhalb des Bildes assoziiert. Das heißt, das Bild kann zwar ohne Kontextualisierung nicht etwas anderes bedeuten, als es darstellt, aber sehr wohl Konnotationsräume eröffnen, die **z u s ä t z l i c h e** Bedeutungen offerieren.

Künstlerische Fotografie (auch Werbefotografie) lässt sich wie alle Kunst als ein „sekundäres, modellbildendes System“ verstehen (Lotman <sup>4</sup>1993: 22), sekundär, da sie visuelle Zeichen im Rahmen einer eigenständigen kommunikativen ikonischen Äußerung funktionalisiert, modellbildend, da sie innerhalb eines begrenzten Ausschnittes ein Modell von Welt entwirft. Das heißt, im Falle eines menschlichen Abbildes etwa wird aus gestischen, mimischen, proxemischen Zeichen, Bekleidung, dargestellter Handlung usw. eine Personenkonzeption figuriert, die eine Signifikanz über das Abbild des Individuums hinaus beansprucht. In seinem Fotoprojekt *Antlitz der Zeit* porträtiert August Sander etwa systematisch individuelle Vertreter verschiedener Berufsgruppen und sozialer Schichten, um daraus eine überindividuelle Typologie „deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts“ zu entwickeln (1929). Julius Shulmans Architekturfotos der 1950er und -60er Jahre modellieren über das Abbilden von modernistischen Häusern hinaus eine Weltordnung, die sich durch Sauberkeit und Überstrukturiertheit im Sinne einer Inszenierung von Architektur auszeichnet, die den Platz eines jeden häuslichen Gegenstandes festlegt sowie deren Bewohner wie in die Wohnlandschaften hineindrapiert wirken lässt und damit ‚Nicht-Ordnung‘ zeichenhaft negiert. Diese beiden Beispiele aus dem Bereich der Porträt- und Architekturfotografie zeigen auch bereits, wie schwierig es ist, eine Grenze zwischen künstlerischer und dokumentarischer Fotografie ziehen zu wollen. Abgesehen davon, dass aus Fotografien selbst, solange sie nicht als Modelle eindeutig ‚irrealer‘ Welten identifizierbar sind, nicht anhand trennscharfer Kriterien abgeleitet werden kann, ob sie jeweils mehr oder weniger künstlerische Weltentwürfe oder dokumen-

tarische Wirklichkeitsabbildungen darstellen, ist eine derartige ontologische Unterscheidung innerhalb der Theorie der Fotografie wenig sinnvoll. Denn nicht zuletzt wird in der Rezeption zumeist genau denjenigen dokumentarischen Fotografien der größere Wert zugesprochen, die a u c h künstlerisch sind, weil das in ihnen Gezeigte über den abgebildeten Referenten hinaus als modellhaft verallgemeinerbar verstanden werden kann beziehungsweise sie bestimmte ästhetische Kriterien erfüllen. Ob die Fotografien von Diane Arbus die abgebildeten Missgestalteten als Individuen dokumentieren oder sie Teil eines surrealistischen Kunstkonzeptes sind, das die Personen zu Modellen werden lässt, ist letztlich nur über die Kontexte entscheidbar, in die diese Fotografien gestellt sind. Dass Henri Cartier-Bressons Fotografieauffassung vom Surrealismus geprägt war, ist ein aus seinen konzeptuellen Äußerungen hinlänglich bekannter fotografiehistorischer Topos. Seine surrealistischen Bildresultate (was auch immer das sei) erzeugte er jedoch auf gänzlich dokumentarische Weise ohne nachträgliche Manipulationen des Negativs nur im Augenblick der Aufnahme durch die Motivauswahl, die Festlegung des Ausschnitts und den „entscheidenden“ Auslösemoment. Dagegen funktionalisiert der Dokumentar Fotograf Philip Jones Griffiths in vielen seiner Fotografien aus dem Vietnamkrieg ein kohärenzstiftendes Kompositionsprinzip – die Abbildung von Objekten, die zu oppositionellen semantischen Klassen gehören, räumlich organisiert in Vordergrund und Hintergrund, zum Beispiel „Gl und Kind“ (1996: 127), badende Zivilbevölkerung (signalisiert ‚Frieden‘) versus landendes Marineinfanterieboot (signalisiert ‚Krieg‘) (1996: 117) oder Heckenschütze versus zerbrochene Puppe (1996: 158f). Ob ein derartiges fotografisches Bild, das Wirklichkeit zeigt und zugleich modelliert, als mehr oder weniger dokumentarisch oder mehr oder weniger künstlerisch zu gelten hat und ihm damit eine potenziell unterschiedliche Semantik hinsichtlich des Status der dargestellten Welt eingeschrieben wird, ist abhängig davon, in welchen Kontext die Fotografie gestellt ist.

Die Definition von Kunst- und Dokumentarfotografie ist also genau so kontextabhängig wie die Frage, ob Duchamps Urinal Kunst sei oder nicht. Dieser Kontext kann sich zum Beispiel aus der Positionierung einer Fotografie innerhalb einer Serie, des Gesamtkonzeptes einer Foto-Publikation oder einer Ausstellung ergeben. In der Regel sind es aber sprachliche Kontexte, die Deutungsrichtlinien für eine Fotografie festlegen, und bei einer Koexistenz verbaler und ikonischer Zeichen ist der sprachliche Text immer das dominante Zeichensystem, das die ikonischen Merkmalsmengen auf hierarchisierte Aussagen hin organisiert und fokalisiert (vergleiche Wünsch 1999: 352 und grundlegend dazu Titzmann 1990 und 2006). Überhaupt können dokumentarische Bilder nur selten für sich selbst sprechen. Bilder starker menschlicher Emotionen zum Beispiel werden zwar universell intuitiv verstanden, und solange ‚Leid‘ beziehungsweise ‚Freude‘ oder ‚Angst‘ das Bedeutete ist, ist die dem Foto aus der Mimik abgebildeter Personen entnehmbare Information hinreichend. Die Fotos komplexerer Sachverhalte bedürfen aber in der Regel einer Erläuterung des situativen Kontextes, um verstanden zu werden, und

dieses Problem ist auch häufig Gegenstand filmischer Diskurse über Fotografie.

Sowohl die künstlerische als auch die dokumentarische Fotografie generieren nun innerhalb der Begrenzung des Fotos implizit auch ein Weltmodell, das durch den aus einer Vielzahl möglicher raumzeitlicher Ausschnitte von Welt ausgewählten, durch die semantischen Beziehungen der dargestellten Objekte und die spezifische Art und Weise ihrer Darstellung beziehungsweise Inszenierung strukturiert ist. Voraussetzung für das Verstehen eines fotografischen Bildes ist die Kenntnis basaler Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums zur Konstituierung von Bedeutung. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen einer technisch-apparativen und einer semiotischen Dimension.

### 2.3 Die technisch-apparative und die semiotische Dimension

(1) Die t e c h n i s c h - a p p a r a t i v e D i m e n s i o n : Die technischen Bedingungen und Möglichkeiten eines Mediums entscheiden darüber, welche Arten von Zeichen überhaupt produziert werden können. Für die Produktion visueller Zeichen stehen der analogen Fotografie verschiedene Alternativen hinsichtlich verwendbarer Apparaturen oder Belichtungsmaterialien zur Verfügung, wobei die Wahl der verwendeten Kamera (zum Beispiel Messsucher-, Spiegelreflex-, Großformat- oder Hochgeschwindigkeitskamera), des Objektivs (zum Beispiel Weitwinkel- oder Teleobjektiv), eventuell künstlicher Beleuchtung (Blitz, Studioleuchtung), des Filmmaterials (zum Beispiel Schwarz/Weiß – Sepia – Farbe, Material unterschiedlicher Körnung und Lagerungsgrade) und des letztendlichen Bildträgers (zum Beispiel Fotopapier unterschiedlicher Körnung und Farbwiedergabe) das Bildresultat bekanntlich schon weitgehend beeinflussen. Die digitale Fotografie und Bildbearbeitung verfügt nicht nur über der herkömmlichen Fotoproduktion analoge Möglichkeiten, sondern vermag auch deren technische Bedingungen wie etwa Körnigkeit zu simulieren. In der Anwendung der zur Verfügung stehenden Techniken und Materialien bestehen zahlreiche weitere Beeinflussungsmöglichkeiten – zum Beispiel die Auswirkung der gewählten Kombination von Belichtungszeit und Blende auf die Tiefenschärfe im Augenblick der Aufnahme bis hin zu diversen Praktiken der Bildnachbearbeitung –, die aber bereits in die semiotische Dimension hineinreichen.

(2) Die s e m i o t i s c h e D i m e n s i o n : Jenseits von pragmatischen Erwägungen können Effekte, die sich aus der Wahl bestimmter Apparate oder Belichtungsmaterialien ergeben, potenziell als bedeutungsgenerierend funktionalisiert werden. Die Entscheidung Günther Derleths gegen Ende der 1990er Jahre, Venedig mit einer Camera obscura zu fotografieren (Derleth 2000), mag auch der Konzeption einer antidigitalen Retro-Fotografie geschuldet sein, aber die Eigenart dieser Kamera, durch die notwendigen extrem langen Belichtungszeiten Bewegungen im Motiv ‚unsichtbar‘ zu machen, so

Menschen daraus ‚verschwinden‘ zu lassen und darüber hinaus das Motiv unscharf abzubilden, ist in den Bildern als zeichenhaft funktionalisiert, um den Raum Venedig in einer bestimmten Weise darzustellen, die ihn der ‚Wirklichkeit‘ entrückt – eine Semantik, die zudem durch eine oftmals schiefe Bildebene unterstützt wird und so auf eine Welt außerhalb der Ordnung und des Normalen verweist. Der Effekt der Unschärfe kann auch durch das grobe Korn hoch lichtempfindlichen Filmmaterials zur Bedeutungsgenerierung eingesetzt werden. Allerdings semiotisiert das ‚pointillistisch‘ wirkende Korn im Unterschied zu Derleths Unschärfekonzeption tendenziell ‚Authentizität‘ und nicht ‚Distanz‘, denn die durch diese für Available-Light-Fotografie geeigneten Filme erzeugte Ästhetik ist konnotativ mit Pressefotografie korreliert und wirkt daher dokumentarischer und authentischer als Motive, die künstlich beleuchtet wurden. Schon die Objektivwahl entscheidet über perspektivische ‚Distanz‘ und ‚Nähe‘ von Objekten zueinander: ein Weitwinkelobjektiv rückt nahe Objekte optisch weiter auseinander, während ein Teleobjektiv diese relational näher zusammenstellt und so Distanzen verringert. Semantisierungen beziehungsweise Hierarchisierungen des Abzubildenden lassen sich darüber hinaus auf technischem Wege durch den Einsatz von Trick- und Effektfiltren (wie zum Beispiel Weichzeichnen), durch die Lichtführung, gezielte Über- oder Unterbelichtungen (High Key – Low Key) oder die Abgrenzung von scharfen und unscharfen Objekten erzielen. Das heißt, jede Abweichung von den zu einem gegebenen Zeitpunkt geltenden fotografisch-technischen Standards der Belichtung durch zum Beispiel spezielle Kameras, Verwendungsweisen der Technik usw. kann in der Fotografie zeichenhaft sein und den Bildern zugleich eine Metatextualität ermöglichen, die das fotografische Authentizitätspostulat desavouiert. Bedeutung konstituiert sich nun in der Fotografie analog zu der Literatur wiederum auf zwei Ebenen:

(2.1) Die Ebene des fotografischen Discours betrifft die Frage, wie ein bestimmtes Objekt, ein Sachverhalt – ein Sujet dargestellt ist. Die technisch-apparative Dimension definiert hier die Möglichkeiten, innerhalb derer ein Bild realisiert werden kann. Da eine Vielzahl von Alternativen in der Technik und ihrer Anwendung bei der Bildproduktion zur Verfügung steht, ist davon auszugehen, dass ein Bild, genau so, wie es gemacht ist, gemacht sein wollte. Das heißt, selbst wenn eine Aufnahme nicht von gewissen Standards abweicht, ist auch das standardisierte Aufnahmeverfahren ein gewähltes und damit zeichenhaft, zum Beispiel um ‚Authentizität‘ der Fotografie zu bedeuten, weil es eine automatisch generierte ‚Objektivität‘ garantiert. Der fotografische ‚Standard‘ definiert sich dabei weitgehend über die normierte Technik: die Verwendung eines ‚üblichen‘ Apparates, einer Standardbrennweite sowie automatisierter fotografischer Verfahren, zum Beispiel einer automatischen Belichtung auf der Grundlage eines aus dem Motiv gemessenen mittleren Grauwertes, einer Fokussierung auf den Bildmittelpunkt bei maximaler Tiefenschärfe. Für derartige technische Standards gilt aber, dass sie historisch variabel sind. So hat sich zum Beispiel die Standardbrennweite, also diejeni-

ge, die als „der menschlichen Sichtweise entsprechend“ gilt und für natürlich gehalten wird, von bis in die 1980er Jahre hinein 50mm zu heute auf die 35mm-Weitwinkelbrennweite verschoben. Auch die eigene Farbwiedergabe von Filmen und Fotopapieren unterliegt einem Wandel: während diese etwa in den 1970er Jahren die rot-orangen Anteile des Lichts betonten, tendieren die Belichtungsmaterialien der gegenwärtig marktführenden Hersteller zu der Intensivierung von Blau- beziehungsweise Grüntönen. Fotografische Normen finden sich über die Technik hinaus in bestimmten standardisierten ästhetischen Darstellungsweisen, zum Beispiel in der klassischen Fotografie die Verwendung des Goldenen Schnittes bei Landschaftsaufnahmen oder das Herauslösen der Person aus dem Hintergrund mittels selektiver Schärfe in der Porträtfotografie. Dagegen tendiert die durch postmodernistische Diskurse beeinflusste Fotografie in ihren Formenrepertoires zu Überbelichtungen, Unschärfe und Farbübersteuerungen, um Selbstreferentialität zu semiotisieren. Denn diese repräsentieren genuin fotografische Effekte, die dem ‚natürlichen‘ Sehen widersprechen. Unschärfe beispielsweise ist eine technisch erzeugte Abweichung, die eine Distanz zwischen der medialen Vermittlungsinstanz und dem dargestellten Objekt schafft. Sie signalisiert eine Störung, ein mediales Rauschen zwischen Signifikant und Referent, das die Sichtbarkeit des Referenten unterminiert und die Medialität exponiert. Wie in allen Kunstsystemen lassen sich in der Geschichte der Fotografie zu verschiedenen Zeitpunkten je dominante Darstellungsmodi bestimmen, und das gilt auch für die dokumentarische Fotografie. Innerhalb des fotografischen Discours ist nun die Kamera die Zeige- und Wahrnehmungsinstanz, und es können weitere damit verbundene Aspekte der Bedeutungsgenerierung ausgemacht werden: So lassen sich analog zum filmischen Discours bei der Bildanalyse verschiedene Einstellungsgrößen und Perspektiven unterscheiden sowie die Position der Kamera außerhalb oder innerhalb der im Bild dargestellten Welt. In Anlehnung an die narratologischen Kategorien Gérard Genettes kann der Grad der Beteiligung der Kamera am Dargestellten als entweder heterodiegetisch bezeichnet werden (vgl. Genette 1994: 249) – das heißt, die Vermittlungsinstanz inszeniert sich nicht als selbst am Geschehen beteiligt, was dem Normalfall entsprechen dürfte – oder als homodiegetisch, wenn die Kamera auch Gegenstand der Darstellung ist (zum Beispiel in einem Spiegel) oder etwa dargestellte Personen signifikant auf die Kamera reagieren.

(2.2) Die Ebene des fotografischen Sujets betrifft die Frage, was dargestellt ist.<sup>10</sup> Bedeutungskonstituierend sind Bildausschnitt, dargestellter Moment, die Objekte der Darstellung, ihre Position im Bildraum und ihre semantische Relation zueinander, wobei „eine semantische Kohärenz der simultanen Elemente“ unterstellt werden muss (Wünsch 1999: 348), ohne die ein Foto prinzipiell nicht als zeichenhaft und bedeutungstragend gedeutet werden kann.<sup>11</sup> Die durch Festlegung von Ausschnitt und Moment der Aufnahme bestimmte Darstellung von Objekten und Handlungen ist insofern immer ‚ideologisch‘, als sie auf Selektion beruht, Zeigenswertes von Nicht-Zeigenswer-

tem abgrenzt und damit eine Hierarchisierung vollzieht, ohne die ihr zugrunde liegenden Propositionen und Mechanismen offen zu legen. An einem Beispiel aus dem Bereich der ‚wirklichkeitsabbildenden‘ Fotografie lässt sich illustrieren, wie diese Art von Selektion erst eine eigene textuelle ‚Wirklichkeit‘ hervorbringt, indem sie bestimmte Realitätsbereiche ausgrenzt, um so zu der gewünschten Bildaussage zu gelangen. Gerhard Paul zeigt in seiner Studie *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder* drei unterschiedliche Versionen des Fotos einer Gruppe von Kindern, die vor einem Napalm-Angriff durch südvietnamesische Flieger fliehen, unter ihnen das neunjährige weinende nackte Mädchen Kim Phúc (Nick Ut 1972 in Paul 2004: 356f). Dem berühmt gewordenen Bild ging bei der Herstellung eine Aufnahme voran, auf der ein dort am rechten Bildrand positionierter Junge noch in der Bildmitte fokussiert ist und auf dem zu erkennen ist, dass den verängstigten Kindern eine Gruppe von Fotografen folgt, die nicht helfend eingreift. Das damals zur Publikation ausgewählte Foto zeigt diese Fotografen nicht und rückt das Mädchen ins Zentrum. Aus dieser Aufnahme wurde für die Erstveröffentlichung auf dem Titel der *New York Times* wiederum ein Ausschnitt vergrößert, der zwei Kinder, die weniger verängstigt scheinen, sowie drei Soldaten ausblendet. Das Resultat ist eine Bedeutungsverengung auf eine allgemeine Aussage wie ‚Schrecken des Krieges‘, die nun zwar nicht die ‚wirkliche‘ Situation an sich verfälscht, aber auf die Darstellung der Hilfeverweigerung für die Kinder durch die Fotografen als nicht wünschenswerte Aussage verzichtet und die Situation durch das Wegschneiden der ‚gemäßigter‘ agierenden Personen weiter dramatisiert.

Betrachtet man das fotografische Bild nun als ein prinzipiell künstlerisches Zeichensystem, können solche produktionsgeschichtlichen Aspekte zwar interessante Hintergründe eröffnen, aber letztlich tragen diese nichts zu der Frage nach der Bedeutung einer Fotografie bei, die nur in der **a u s d e m B i l d s e l b s t h e r a u s n a c h w e i s b a r e n B e d e u t u n g** bestehen kann. In dem Fall des Kim-Phúc-Fotos aus der *New York Times* ist bekannt, dass es sich um ein auf eine bestimmte Aussage hin konzentriertes ‚manipuliertes‘ Bild handelt, aber das grundsätzliche Verfahren der fotografischen Bedeutungskonstitution auf der Sujet-Ebene durch die Selektion eines raumzeitlichen Ausschnittes (und damit potenziell die Wahl eines Ausschnittes, der **n i c h t** repräsentativ ist für ein Gesamtgeschehen in der Wirklichkeit) gilt für alle und daher auch für als dokumentarisch angesehene Fotografien. Das heißt, unbenommen einer irgendwie gearteten Existenz der Objekte vor der Kamera, evokiert das Bildwerk eine eigene Wirklichkeit und Semantik, deren Repräsentationsstatus für Sachverhalte in der Realität in der Regel erst durch eine sprachliche oder wie im hier behandelten Fall des Filmes über Fotografie durch eine audiovisuelle und narrative Kontextualisierung bezeugt werden müsste.

### 3. Die Fotografie als Zeichen im Film

In den betrachteten Filmen wird die Fotografie thematisch als einerseits selbstständige Äußerung sowie andererseits als Teil der filmischen audiovisuellen narrativen Äußerung verhandelt und damit ein intermedialer Vergleich evokiert. Denn da die Fotografie nicht nur ein dem Film verwandtes Medium ist, sondern seine technische Grundlage, ist die Reflexion über diese im Film implizit auch eine Selbstreflexion über dessen eigene Repräsentationsmöglichkeiten. Daraus ergibt sich eine Vergleichsebene zwischen fotografischen Bildern und ihrem ‚Realitätsstatus‘ in der Diegese einerseits sowie der filmischen Inszenierung dargestellter ‚Realität‘ in Erzählen und Erzähltem andererseits.

#### 3.1 Repräsentation von ‚Wirklichkeit‘ in Fotografie und Film

In *Blow up* objektiviert die Filmkamera die zunächst anhand der Fotos noch bezweifelbare Existenz einer Leiche im Park, während *Under Fire* in der dargestellten Welt den Fälschungsprozess einer Fotografie zeigt, die einen toten Revolutionsführer als lebend inszeniert, um den Fortgang der Revolution zu gewährleisten. In *The Omen* (*Das Omen*, Richard Donner, USA 1976) bestätigt der Verlauf der filmischen Narration in Fotografien zukunftsicher angekündigte mysteriöse Todesfälle als Wirken einer metaphysischen Instanz, ebenso wie in *Don't Look Now* (*Wenn die Gondeln Trauer tragen*, Nicolas Roeg, GB 1973) die Narration die „Gabe des zweiten Gesichts“ bei dem Protagonisten beweist, die sich zu Filmbeginn beim Betrachten eines Dias zum ersten Mal offenbart, so dass sich in diesen Fällen von einer „mediumistischen“ Fotografiekonzeption sprechen lässt.<sup>12</sup> *Fairy Tale: A True Story* (*Fremde Wesen*, Charles Sturridge GB/USA 1997) erzählt die Geschichte der so genannten „Cottingley Fairies“. Zwei englische Mädchen hatten 1917 großes Aufsehen mit gefälschten Feenfotos erregt, die lange für echt gehalten, schließlich aber als Fälschungen entlarvt wurden. Entgegen diesen historischen Sachverhalten authentisiert der Film die Bilder als Realitätsbeweis bisher nicht für real gehaltener Wesen, indem er die Feen als in der dargestellten Welt existent vorführt.

Den Beispielen ist gemeinsam, dass der Authentizitätsstatus des fotografischen Bildes als Problem behandelt wird. Dabei beansprucht der Film gegenüber der Fotografie jeweils den ‚objektiven‘ Standpunkt und damit den Status als eigentlich realitätsabbildendes Medium, denn was anhand der Fotografien nur als mögliche, aber noch fragwürdige Realität erscheint, wird durch den Film entweder als faktisch erwiesen oder als Fälschung entlarvt. Der Film erhält auf diese Weise eine mediale Darstellungs- und Deutungshoheit für Reales zugesprochen und wird „als die zeitliche Vollendung der fotografischen Objektivität“ konzipiert (Bazin 1999: 63). In diesem Sinne formuliert der Protagonist in Jean Luc Godards *Le petit soldat* (*Der kleine Soldat*, F 1960) explizit: „Die Fotografie, das ist die Wahrheit, und das Kino ist

vierundzwanzigmal die Wahrheit in der Sekunde“ (47. Minute). Da zusätzlich zu der temporalen Dimension Film „sich praktisch aller überhaupt verfügbaren Zeichensysteme bedienen“ kann (Wünsch 1999: 326) und dies auch simultan vermag, verfügt er über die umfassenderen Repräsentationsmöglichkeiten. Filme, die Fotografie unter dem Paradigma der ‚Wirklichkeitsabbildung‘ behandeln, erzählen so letztlich auch immer von ihrer eigenen medialen Überlegenheit. In Bezug auf die zeitlich-narrative Dimension verdeutlicht dies in *Under Fire* eine mit automatischem Bildtransport gefertigte Fotoserie, die die willkürliche Ermordung eines populären amerikanischen Journalisten durch Soldaten der nicaraguanischen Regierung dokumentiert (vergleiche dazu Nies 2006: 72ff). In filmischer Weise montiert, zeigen die Einzelfotos das ganze Geschehen, und bewirken nach einer Fernsehausstrahlung, dass die USA die Unterstützung des Diktators einstellen und damit einen Sieg der Revolutionäre ermöglichen. Was das erwähnte inszenierte Einzelfoto von dem vermeintlich noch lebenden Revolutionsführer nicht vermochte – die Sympathien der USA über die Ikonisierung und Romantisierung eines Helden an sich zu binden –, die signifikant einer filmischen Sequenz analog präsentierten Bilder über den Tod eines Reporters führen katalysatorisch zu einem Metaereignis in der dargestellten Welt, dem politischen Systemwechsel.

Brian de Palmas an *Blow up* angelehnter Film *Blow out (Blow out – Der Tod löscht alle Spuren, USA 1981)* fügt der zeitlich-narrativen Dimension noch die auditive hinzu: Während ein Toningenieur draußen bei Nacht Töne aufnimmt, die in Filmen als Hintergrund verwendet werden sollen, zeichnet er die Geräusche eines Unfalls auf, hinter dem er später einen Mord vermutet. Die in *Blow up* erzählte Geschichte wurde hier also zunächst aus dem Bereich der Bilder in den der Töne übertragen. Der Beweis für einen tatsächlichen Mord ergibt sich jedoch erst durch die Montage der eigenen Tonaufnahmen mit einer in einem Magazin veröffentlichten Bildserie von dem Geschehen, die ein zufällig ebenfalls am Tatort anwesender Fotograf gemacht hat. Das heißt, der Film setzt, dass weder nur die Bilder noch nur der Ton genügen, um ‚Wirklichkeit‘ zu rekonstruieren; erst die (filmische) audiovisuelle Kombination führt zu der Erkenntnis des wirklichen Zusammenhanges.

### 3.2 *Das dokumentarische Paradigma in der filmischen Bedeutungskonstitution*

Neben der filmischen Funktionalisierung von Fotografie in impliziten intermedialen Vergleichen ist diese in unterschiedliche Diskurse und Narrationen eingebunden, die sich nach je differenten semantischen Funktionen sowie den filmisch inszenierten sozialen Gebrauchsweisen des Mediums paradigmatisch strukturieren und sich im Wesentlichen zwei Oberklassen, dem dokumentarischen und dem künstlerischen Paradigma, subsumieren lassen. Denn jenseits medientheoretisch sinnvoller Differenzierungen wird diese Unter-

scheidung in den Filmen als relevant modelliert. Dabei ist das *d o k u - m e n t a r i s c h e P a r a d i g m a* – also die ‚Repräsentation von Wirklichkeit‘ im weitesten Sinne – in den filmischen Diskursen dominant. Darunter fällt das fotografische Aufzeigen beziehungsweise die ‚Aufklärung‘ von Sachverhalten; das Foto versteht sich in diesem Fall also als eine Realitätsbezeugung. In dieser Weise fungiert es etwa als kriminalistischer Beweis oder als Indiz in einer Detektion<sup>13</sup>, als Beweis für ein historisches Faktum<sup>14</sup>, als Beweis für die Realität von Sachverhalten, die bisher als nicht realitätskompatibel erachtet wurden<sup>15</sup>, aber auch als Katalysator für eine Verunsicherung über die ‚Realität‘<sup>16</sup>, als Porträt sozialen Lebens<sup>17</sup> oder als Mittel der Kriegsberichterstattung.<sup>18</sup>

(1) Innerhalb des dokumentarischen Paradigmas ist eine deutliche Dominanz des Themas *Kriegsfotografie* zu erkennen. Ein Grund dafür mag darin bestehen, dass diese Filme die medialen Repräsentationsmöglichkeiten von ‚Wirklichkeit‘, das Problem der ‚Authentizität‘ und medienethische Problemstellungen am Beispiel einer Extremsituation reflektieren können. Denn das im Kriegsberichterstattefilm rekurrent modellierte Problem ist das der affektiven und aktiven Involvierung des Fotografen in das zu dokumentierende Geschehen (vgl. dazu ausführlich Nies 2006).

(2) Auch diejenigen Filme, die Fotografie als ein Mittel zur *B e w a h r u n g v o n E r i n n e r u n g* thematisieren, lassen sich dem dokumentarischen Paradigma zurechnen. Ob als Stellvertreter einer affektiv hoch bewerteten Absenz (*Mortelle randonnée*), als Lebenshilfe gegen pathologisches Vergessen (*Memento*), als Familienschnappschuss im Sinne eines Zeugnisses momentanen, bildlich bewahrenswerten privaten Lebens (*One Hour Photo*) oder als touristisches Dokument einer Reise (zum Beispiel *Italienreise – Liebe inbegriffen; Wilder Westen inklusive*) – gemeinsam ist dieser Verwendungsweise von Fotografie, dass das Bild als Repräsentant einer historischen Situation oder Person fungiert, wobei „historisch“ im Sinne einer Existenz zu einem gegebenen Zeitpunkt zu verstehen ist. Die Filme über diesen Aspekt der Fotografie zeigen aber allesamt Brüche auf zwischen dem Erinnerungsträger (dem Bild) und dem Gegenstand der Erinnerung. In *Mortelle randonnée (Das Auge, Claude Miller, F 1983)* weiß der Detektiv nicht, welches der Mädchen auf einem alten Klassenfoto seine Tochter, die er nie kennen gelernt hat, ist. So imaginiert er eine Vaterbeziehung zu je unterschiedlichen der abgebildeten Personen in das Bild hinein und projiziert sukzessive eine solche in das weibliche Objekt einer aktuellen Observation. *Memento* (Christopher Nolan, USA 2001) zeigt einen unter Gedächtnisverlust leidenden Protagonisten, der auf beschriftete Polaroids angewiesen ist, um Gewesenes rekonstruieren und darauf aufbauend sein weiteres Handeln strukturieren zu können, doch die Fehlinterpretation eines Sachverhalts führt zu einer nicht zutreffenden Beschriftung eines Bildes und damit zu einer ‚falschen‘ Erinnerung, aus der in fataler Weise dem realen Sachverhalt unange-

messenes Handeln resultiert. In *One Hour Photo* (Mark Romanek, USA 2002) umgibt sich der einsame Protagonist, ein Fotofachhändler, mit den fotografischen Erinnerungen einer fremden Familie, um in seiner Imagination selbst Teil dieser Familie und ihrer Erinnerungen zu werden. Doch bei dem näheren Betrachten einer Fotografie offenbart sich ihm eine heimliche Beziehung des Familienvaters zu einer anderen Frau und damit eine Störung der Strukturen, die ihm selbst einen virtuellen sozialen Halt gaben und die das von den restlichen Fotografien bedeutete intakte Familienleben als Schein entlarvt (vgl. dazu Diekmann 2004 [Internetquelle]). Das heißt, die Filme negieren nicht nur die Möglichkeit ‚ungetrübter‘ Erinnerungen anhand von Bildern, sondern sie inszenieren einen Bruch zwischen Signifikant und Referent, der selbst vor der touristischen Fotografie nicht Halt macht: Fungiert in *Italienreise – Liebe inbegriffen* (Wolfgang Becker, BRD 1957) die Fotografie noch als Beweis der eigenen Präsenz am Zielort der Sehnsucht, wird sie in *Wilder Westen inklusive* (Dieter Wedel, BRD 1988) nur noch zur Dokumentation von Missständen in Hotels und Reisebussen für Schadenersatzforderungen an den Reiseunternehmer genutzt.

(3) In Filmen über P a p a r a z z o - F o t o g r a f i e ist das ‚authentische‘ Privatleben von Prominenten jenseits einer Inszenierung für die Kameras fotografisches Sujet. Frühe Beispiele für eine filmische Thematisierung sind *Roman Holiday* (1953) und *La Dolce Vita* (1959). Wohl unter anderem als Folge des Todes der Princess of Wales modellieren seit Ende der 1990er Jahre einige Filme explizit einen Konflikt zwischen der Forderung von Prominenten nach einem ungestörten Privatleben einerseits und andererseits der journalistischen Begründung dieser Fotografie mit einem Informationsrecht der Leser auch über die private und damit ‚wirkliche‘ Lebensweise öffentlicher Personen. In drei Filmen, die nach Paparazzo-Figuren betitelt sind, zeigt sich eine unterschiedliche Bewertung der Protagonisten: Präsentiert *Paparazzi* (*Paparazzi – Fotos um jeden Preis*, Alain Berberian, F 1998) das Thema mit tendenzieller Sympathie für die Fotografenfiguren in Gestalt einer Abenteuergeschichte, stellt der von Mel Gibson produzierte Film *Paparazzi* (Paul Abascal, USA 2004) ein explizit ideologisches Rachedrama dar, in dessen Verlauf ein Filmstar sich gegen einen gewissenlosen Paparazzo zur Wehr setzt, der dessen Karriere und Familie vorsätzlich ruinieren will. Die Anwendung brutaler Gewalt zum Schutz der Privatsphäre wird durch das narrative Modell des Films legitimiert. *Paparazzo*, unter dem Regie-Pseudonym Alan Smithee als TV-Zweiteiler erschienen (D 2007), perspektiviert die Geschichte wiederum auf die Fotografen, die im Rahmen einer Verschwörung von Medienproduzenten zunächst unwissentlich als Schachfiguren fungieren, aber die verborgenen Vorgänge letztlich aufklären können. Zwar problematisieren alle drei Filme Prominente als Opfer von Fotografen und Rezipienten und inszenieren zeichenhaft das ‚Schmutzige‘ dieses Geschäftes, wenn die Paparazzi den Müll der Beobachteten durchsuchen, um private Informationen zu erhalten, aber eine ‚Abrechnung‘ mit dieser Art des Enthül-

lungsjournalismus ohne harmonisierende beziehungsweise relativierende Schlusslösung präsentiert nur der Film von Abascal. Die Fokussierung auf die Figur des Paparazzo macht deutlich, dass hier weniger die Fotografie als vielmehr ihre spezifische moralisch beziehungsweise ethisch problematische Verwendungsweise durch einen bestimmten Personentypus im Vordergrund steht. Mit den Kriegsberichterstattefilmen haben die Filme also die Betonung medienethisch relevanter Aspekte gemeinsam; fungiert das Foto dort aber primär als Nachricht, als Argument oder Beweis in einem sozialen oder politischen Diskurs, so wird hier sein Warencharakter und das Recht öffentlicher Personen an ihrem Bild verhandelt.

### 3.3 Das künstlerische Paradigma

Eine unproblematische Darstellung von künstlerischer Fotografie weisen letztlich nur diejenigen Filme auf, die die fotografische Inszenierung von Mode, Stars oder Erotik thematisieren. In den 1950er Jahren zeigt sich etwa am Beispiel von *I love Melvin* (*Fotograf aus Liebe*, Don Weis, USA 1953) und *Funny Face* (*Ein süßer Fratz*, Stanley Donen, USA 1957) in Variation der Aschenbrödel-Geschichte ein noch ungebrochenes Vertrauen in das Potenzial der künstlerischen Fotografie und die Macht der Presse, wenn diese eine ‚wahre‘ Schönheit bei zuvor unscheinbaren Modellen – analog dem, was über M a l e r e i -Filme festgestellt wurde –, erst sichtbar macht und der Fotograf so neue Stars kreiert.

In der Regel reflektieren aber Filme, die Fotografie unter künstlerischen Aspekten thematisieren, in der Folge von *Blow up* implizit oder explizit auch die Grenze beziehungsweise den Übergang zwischen Fotokunst und der primär wirklichkeitsabbildenden Fotografie des dokumentarischen Paradigmas. *Pecker* (John Waters, USA 1998) stellt etwa die grundsätzliche Kontextabhängigkeit von Kunst heraus. Der titelgebende Protagonist fotografiert Alltagsszenen aus seinem sozialen Umfeld, er macht Schnappschüsse von Freunden, Verwandten und Bewohnern seines Viertels in Baltimore und wird zufällig von der New Yorker Kunstszene entdeckt. Indem Fotokünstler wie Cindy Sherman (dargestellt von ihr selbst) den eigentlich dokumentarischen Fotografien einen ästhetischen Wert zusprechen und diese im Rahmen einer Ausstellung in New York präsentieren, führt der Film vor, wie der räumliche Kontext (das Whitney Museum) und eine entsprechende Rezeptionshaltung ‚Kunst‘ entstehen lassen (vergleiche dazu auch Schlüter 2004 [Internetquelle]). Das Filmende verweist zudem auf die Willkür des Kunstbegriffes und die Kurzlebigkeit des künstlerischen Erfolges, wenn sich der nächste Hype schon auf Peckers Vernissage in Gestalt eines blinden Fotografen ankündigt, der Zufallsschnappschüsse von den Gästen produziert.

*The Eyes of Laura Mars* (*Die Augen der Laura Mars*, Irwin Kershner, USA 1978) thematisiert die Grenze zwischen kommerzieller Werbefotografie, Kunstfotografie und mimetischer Fotografie sowie darüber hinaus medienethische Aspekte. Die Fotografin Laura Mars inszeniert ihre Werbefotos als

intendierte Tabubrüche, indem sie Models als Opfer von Gewaltverbrechen in ‚realistischer‘ Weise und Umgebung darstellt. Intendiert ist, „ein Stimmungsbild der Zeit“ zu vermitteln, „die Menschen [zu] zwingen, sich das anzusehen“ (25. Minute) und so weitere Verbrechen zu verhindern<sup>19</sup>, doch provozieren die Fotos erst die Mordserie eines mit dem ermittelnden Polizisten identischen psychopathischen Killers, die sich gegen das Team von Laura Mars richtet. Statt abzuschrecken, generiert diese Kunst nach der Wirklichkeit eine neue Realität von Gewalt, die der ursprünglichen künstlerischen Intention nicht nur zuwiderläuft, sondern die der eigenen Intention folgt, weitere derartige Fotografien mit einer medienethischen Begründung zu verhindern. Schon zu Filmbeginn stellt der mordende Ordnungshüter der Künstlerin eine kritische Frage, die durch die folgende filmische Narration implizit bejaht wird: „Was die Gewalt in Ihren Bildern angeht: Finden sie nicht, dass sie dazu beitragen, die Leute eher zu brutalisieren?“ (7. Minute). Denn problematisch ist, dass die Fotografie die Gewalt wiederum nur darstellen, nicht aber auch Anleitungen für deren Rezeption geben kann; so banalisiert und ästhetisiert zugleich die Kontextualisierung von Mord und Produktwerbung die gezeigten Tode. *The Eyes of Laura Mars* funktionalisiert Fotografie nicht zuletzt, um zentrale Paradigmen filmischer Diskurse der 1970er Jahre zu komprimieren: Medienethik, Sozialkritik, Psychopathologie und Parapsychologie (vgl. dazu Krahl und Struck 2001). Denn wie in *The Omen* und *Don't Look Now* korreliert die Fotografie hier mit seherischem Potenzial. Wenn in jenen Filmen allerdings die Fotografie selbst als ‚mediumistisch‘ fungiert, ist es hier die Fotografin, die Visionen von Morden in fotografische Inszenierung umsetzt, die ohne Wissen von Laura Mars wiederum auf sich synchron mit den Visionen tatsächlich ereignende Verbrechen verweisen. Das heißt, der Film löst zeichenhaft Grenzen auf mehreren Ebenen auf: *e r s t e n s* zwischen den fotografischen ‚Genres‘, Kunst, Werbung und Dokumentation von Geschehenem, *z w e i t e n s* zwischen dem Visionär-Imaginären, der künstlerischen Inszenierung und der Wirklichkeit sowie *d r i t t e n s* auf der Ebene der synthetisierenden Figurenkonzeption zwischen dem Vertreter der Ordnung und demjenigen, der diese Ordnung selbst unterwandert.

### 3.4 Michelangelo Antonionis *Blow up* und die Tilgung der Grenze zwischen dokumentarischem und künstlerischem Paradigma

Der Film *Blow up* markiert einen Paradigmenwechsel in der filmischen Thematisierung von Fotografie, indem er das prinzipielle Verhältnis von Realität, Medialität und Kunst auf allen bedeutungskonstituierenden Ebenen grundlegend problematisiert und einen zentralen Referenztext für viele Filme in der Folge liefert – um nur einige zu nennen: *Blow out* überträgt das narrative Modell auf das Medium Ton, *The Draughtman's Contract* (*Der Kontrakt des Zeichners*, Peter Greenaway, GB 1982) auf das der Malerei<sup>20</sup>, *Bodyshot* (Dimitri Logothetis, USA 1993) auf das Genre Erotikfotografie; *Negresco*<sup>\*\*\*\*</sup>: *Eine tödliche Affaire* (Klaus Lemke, BRD 1967) banalisiert die Geschichte

von dem ‚Realitätsverlust‘ des Fotografen; hinzu kommen all jene Filme, die Detektivgeschichten beziehungsweise Erkenntnisprozesse um fotografische Bilder (und insbesondere deren Vergrößerungsprozess) modellieren.

Das Thema Fotografie ist in *Blow up* im Rahmen postmodernistischer Diskursformationen funktionalisiert. Dazu gehören: (1) Die *S e l b s t r e f l e x i o n* über Kunst, Medien, Kommunikation und narrative Strukturen; (2) die *D e ( k o n ) s t r u k t i o n* von Zeichen als explizites Thema der Diegese; (3) *S e l b s t r e f e r e n t i a l i t ä t*, denn die filmischen Zeichen referieren primär auf Zeichen, wobei die intradiegetische ‚Realität‘ jenseits ihrer medialen Repräsentation als nicht erkennbar gesetzt ist. Darüber hinaus stellt der Film bekanntlich aber auch explizite extratextuelle Bezüge her, wenn er als ‚Zeitfilm‘ die Kultur des ‚Swinging London‘ repräsentiert; sowie (4) eine ‚*O f f e n h e i t*‘ der *B e d e u t u n g* im Sinne der nicht konsistenten Auflösung des Geschehenen – die tatsächlichen Vorgänge in der dargestellten Welt bleiben sowohl dem Protagonisten als auch dem Zuschauer verborgen. Auf der Ebene der Inszenierung sind ‚*B r ü c h e*‘, ‚*S t ö r u n g e n*‘, und ‚*R a u s c h e n*‘ rekurrente Strukturmerkmale, die (5) *m e t a - f i k t i o n a l e B r e c h u n g e n* zwischen dem filmischen Discours und der Histoire etablieren. So wechseln abrupt laute und leise, rhythmisch schnelle und langsame Szenen einander ab. „Gegen den Rhythmus“ empfiehlt der Protagonist sich zur Musik zu bewegen (47. Minute), und das ist ein kompositorisches Prinzip des gesamten Films, das spätestens dann evident wird, wenn die Menge der Zuhörer bei einem Konzert der Yardbirds in einem Beatkeller völlig bewegungslos versteinert. Damit korrespondiert eine Inszenierung optischer ‚*B a r r i e r e n*‘ im Bildaufbau, so dass der eigentliche Gegenstand der Darstellung in der Regel nicht unverstellt präsentiert und auf diese Weise Distanz erzeugt wird. (6) Der Film tilgt dem oftmals synonym mit postmodernistischer Ästhetik betrachteten Postulat Leslie Fiedlers in *Cross the Boarder – Close the Gap* zuvorkommend zeichenhaft die Grenze zwischen ‚hochkulturellen‘ (Malerei, Skulptur) und ‚trivial-‘ beziehungsweise ‚popkulturellen‘ (Fotografie, Ready-made, Jazz, Beat) Kunstkonzeptionen (Fiedler 1971; zu Fiedler vgl. Petersen 2003: 178). In diesem Kontext steht auch die in dem Film realisierte Grenztilgung zwischen dokumentarischer (das Foto als Wirklichkeitsbezeugung) und künstlerischer Fotografie (in einer der Malerei analogisierten Abstraktion vom Wirklichen).

Gegenstand der erzählten Geschichte ist die detektivische Suche eines Fotografen nach verborgenen Bedeutungen in einer Bildserie, die er in einem Park von einem Liebespaar aufgenommen hat. Diese eigentliche (und zunächst nicht erkannte) Bedeutung des Fotografierten (aber im Augenblick des Fotografierens nicht Gesehenen) ergibt sich erst bei genauer Betrachtung aus der Bildvergrößerung („*B l o w u p*“), also aus einem deduktiven Akt, der Rekonstruktion von Zeichen und aus nicht zuletzt einer Betrachtung der fotografischen Einzelbilder der Serie in ihrem chronologisch-logischen und damit narrativen Zusammenhang. Ursprünglich intendierte der Fotograf, die Bilder als „friedvollen“ Abschluss eines „harten“ sozialdokumentarischen

Bildbandes zu veröffentlichen. Tatsächlich bezeugen sie aber, wie sich bei der Bildanalyse herausstellt, einen Mord. Das heißt, die Bilder repräsentieren das Gegenteil von dem, was sie der fotografischen Intention nach hätten bedeuten sollen: Die gewünschte harmonisierende, „versöhnliche“ Aussage des Abschlussbildes in dem Kontext des Bildbandes wird damit desavouiert. Darüber hinaus verweist die bildfüllende filmische Präsentation der fotografischen Einzelbilder in ihrer narrativen Sukzession auf die syntagmatische Ebene der visuellen Bedeutungskonstituierung im Film. Indem innerhalb der Präsentation eines Fotos ein filmischer Schwenk in Kombination mit einem Zoom ausgeführt wird, um die Blickrichtung und den Erkenntnisprozess des Fotografen bei der Bildbetrachtung zu semiotisieren, demonstriert der Film weitere eigenmediale narrative Möglichkeiten.

Auf der Tonspur korrelieren die im Fotostudio präsentierten Bilder mit einem akustischen Zeichen: dem Rauschen der Parkbäume. Das heißt zunächst, dass die fotografischen Reproduktionen des Parks an den Moment des Fotografierens rückgekoppelt werden, in dem dieses Rauschen erstmals zu hören ist. Dennoch steht hier die Tonspur in einem Widerspruch zu der aktuell gezeigten Situation innerhalb des Studios. Das Rauschen manifestiert sich so auf der Ebene filmischer Informationsvermittlung als eine Grenzüberschreitung zwischen dem Moment der Bildproduktion und dem Moment der Bedeutungsrekonstruktion. Es könnte den Erinnerungsprozess des Fotografen semiotisieren, den Versuch, die lediglich bildlich repräsentierte Situation ‚vollständig‘ und damit auch akustisch ins Gedächtnis zu rufen, um das Geschehene zu verstehen. Dagegen spricht jedoch, dass das Rauschen nicht als subjektive Wahrnehmung des Fotografen markiert ist, und somit muss es als ein die Situation der Bedeutungsrekonstruktion *k o m m e n t i e r e n d e s* Zeichen der filmischen Erzählinstanz aufgefasst werden. Rauschen ist nun in technischer Perspektive zunächst eine Empfang und Dekodierung kommunizierter akustischer Codes beeinträchtigende Störung im Kanal (ganz wie zum Beispiel atmosphärische Störungen, Frequenzverschiebungen usw.), beziehungsweise es signalisiert das gänzliche Fehlen von vermittelter Information. Rauschen ist also ein Geräusch, das ‚empfangen‘ wird, zwar nicht selbst Träger einer Botschaft, eines kommunizierten Sinnes ist, aber als Signal für eine Störung identifiziert werden kann. Als ein filmisch funktionalisiertes und durch die Unmöglichkeit seiner Präsenz innerhalb der Diegese markiertes Zeichen bedeutet Rauschen (gleich ob technisch oder von Bäumen produziert) hier eine Störung des semiotischen Prozesses und verweist damit auf das dekonstruktivistische Postulat einer Uninterpretierbarkeit der Zeichen.

Analog kann das Endprodukt der fototechnischen Vergrößerung metaphorisch als Bildrauschen bezeichnet werden, denn der sukzessive Vergrößerungsakt führt zur ‚Atomisierung‘ der Bildelemente und damit zur Auflösung in Unkenntlichkeit dessen, was sie repräsentieren (siehe Abbildung 2). Rauschen läuft hier also auf eine zeichenhafte Destruktion von ‚Sinn‘ hinaus. Von den Fotos, aus denen sich ‚Wirklichkeit‘ rekonstruieren ließ, bleibt entsprechend nach dem Bilderraub nur das rauschende Bild als unentzifferbares Zei-



Abb. 2: *Blow up*, Standbild (76. Minute).

chen und unbrauchbarer Beweis des stattgefundenen Mordes übrig. In dem Vergrößerungsprozess, unter dem prüfenden Blick, entzieht sich also die ‚Realität‘ Schritt für Schritt dem Betrachter. So stellt das bleibende Bild lediglich ein entgegenständlichtes Abstraktum dar.

*Blow up* beschränkt sich aber nicht auf die Problematisierung des Mediums Fotografie und seiner Möglichkeiten zur Repräsentation von ‚Realität‘, sondern führt einen grundsätzlichen Diskurs über Zeichen, indem der Film die künstlerischen Zeichensysteme Fotografie, Malerei, Musik, Skulptur, Architektur und Schauspielerei (die Schluss-Pantomime) rekurrent thematisiert und der eigenen Medialität integriert. Dabei ist in der Auseinandersetzung mit den Zeichensystemen Fotografie, Malerei und Skulptur auffällig, dass sie je durch gegenständlich-mimetische und abstrakte Erscheinungsformen repräsentiert sind, die Grenzen zwischen ihnen aber nivelliert werden. Zum einen löst sich der traditionelle Kunstbegriff durch die Erklärung von Gebrauchsgegenständen (Ready-mades) zu Kunstobjekten (der Propeller) und durch die Umfunktionalisierung von Kunst zum Gebrauchsobjekt (eine Skulptur wird als Aschenbecher gebraucht) zeichenhaft auf. Zum anderen werden Fotografie und Malerei analogisiert, wenn eine Betrachterin über die letzte Vergrößerung aus dem Park sagt, dass das Bild aussehe, als sei es von Bill gemalt. Dieser mit dem Protagonisten befreundete Maler produziert abstrakte Bilder, deren ‚Bedeutung‘ sich für ihn erst sukzessive im Entstehungsprozess zusammenfügt, „so als ob man in einem Krimi eine Spur findet“ (16. Minute). Durch den Figurendialog wird sein letztes Werk – über das er aber „noch nichts weiß“, mit dem Schlussbild der Parkserie analogisiert. Darüber hinaus zeigt der Film aber ein passant auch einmal den Fußboden von Bills Atelier:

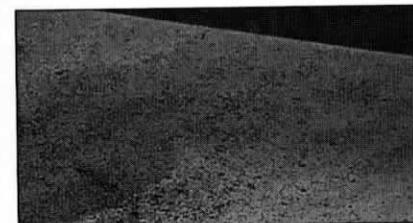


Abb. 3: *Blow up*, Standbild: Bills neues Bild (16. Minute, Detail).



Abb. 4: *Blow up*, Standbild: Fußboden in Bills Atelier (81. Minute).

Die Farbsprenkel auf dem Fußboden bezeichnen in der filmischen Kontrastierung mit Bills Gemälde ‚Nicht-Zeichenhaftigkeit‘, da sie nicht Teil eines Kommunikationsaktes sind, wie es Kunst ist. Aber das ‚Bildresultat‘ ist abgesehen von der ‚Grundierung‘ identisch und wird innerhalb der Narration zu

einem Zeitpunkt gezeigt, als der Protagonist über dem Verlust seiner Bilder und seines „Glaubens an Zeichen“ resigniert.

Die Schluss-Sequenz des pantomimischen Tennisspiels in dem Park, in dem die Mordaufnahmen entstanden, expliziert das filmische Spiel mit Zeichen und integriert den Fotografen in dieses Spiel: Zunächst betrachtet der Protagonist außerhalb des ‚Tenniskäfigs‘ stehend das stumme, balllose Match als Zuschauer eines Schauspiels (analog dem Betrachter des Filmes). Wenn der imaginierte Ball über den Käfig ‚hinausfliegt‘ – was metafictional die Grenzüberschreitung von einem Bereich des (intratextuell) ‚Imaginierten‘ zu demjenigen des (intratextuell) ‚Wirklichen‘ bezeichnet – und der Fotograf seine Kamera aus der Hand legt, um diesen ‚aufzunehmen‘ und über den Zaun in das Feld zurückzuwerfen, dann macht der Film deutlich, dass der Protagonist die Grenztilgung zwischen dem ‚Imaginären‘ und dem ‚Realen‘ akzeptiert. Analog dem intradiegetisch ‚unmöglichen‘ Zeichen des Rauschens bei der Betrachtung der Parkbilder zuvor, ist nun das Aufschlagen des nicht sichtbaren Balles auf der auditiven Ebene des Films zu hören, das heißt, die visuell vermittelte ‚Realität‘ (Nicht-Existenz des Balles) und die auditiv vermittelte ‚Realität‘ (Existenz des Balles) stehen in einem signifikant unauflösbaren Widerspruch zueinander. Indem der Film die Schluss-situation mit der ‚Konfliktlösung‘ des Protagonisten als eindeutig ‚tropisch-uneigentlich‘ herausstellt, extrapoliert er die eigene Zeichenhaftigkeit: Der Fotograf dematerialisiert sich aus dem statischen Schlussbild, verschwindet spurlos von einem ansonsten ‚leeren‘ grünen Rasen, in den dann die Filmcredits ‚hineinlaufen‘.

Der Film *Blow up* kommuniziert als Bedeutungssystem Nicht-Konsistenz, Nicht-Erkennbarkeit von ‚Realität‘ und De(kon)struktion von Zeichen. Als ein Kunstwerk, ein sekundäres Modell von Welt, semiotisiert er aber genau diese Bedeutungen kohärent und verständlich, das heißt, der Film lässt sich ohne weiteres konsistent interpretieren und die von ihm verwendeten Zeichen lassen sich konsistent dekodieren – ein für ‚postmodernistische‘ Texte symptomatischer Befund, der Dekonstruktion primär als ein ästhetisches diskursives Verfahren erweist.

### 3.5 Fotografie als katalysatorische Tätigkeit und symbolischer Repräsentant

In einigen Filmen ist die Zeichenhaftigkeit der Bilder weniger relevant gesetzt als die Tätigkeit des Fotografierens, das heißt, Fotografie ist hier primär eine soziale Handlungsweise der Fotografenfiguren in der dargestellten Welt. Dies ist der Fall, wenn das Fotografieren in den Narrationen zum Beispiel als Mittel der Sinnstiftung (*Smoke*), als Ausweg aus einer Krise beziehungsweise einer bestimmten Lebenssituation (*Cidade de Deus*), als Katalysator für Selbstfindungsprozesse (*La petite voleuse*; *Fur – An Imaginary Portrait of Diane Arbus*) oder im Rahmen von Initiationsgeschichten (*Guinevere*) fungiert. Für diese Filme gilt, dass die Fotografenfiguren über das Medium versuchen, ihre Relation zur sozialen Umwelt oder zur ‚Welt‘ beziehungsweise zur ‚Realität‘ neu zu definieren.

*Alice in den Städten* (Wim Wenders, BRD 1974) beispielsweise handelt von den für deutsche Filme der 1970er Jahre paradigmatischen Themen „Entfremdung“ und „Sprachlosigkeit“. Das Roadmovie führt einen Schriftsteller auf einer USA-Reise vor, dem die Fremdheitserfahrung die Sprache verschlägt. In einem Gespräch mit einem Verlagsagenten in New York rechtfertigt er sich dafür, dass er Bilder gemacht und noch nicht, wie verlangt, eine Geschichte geschrieben hat:

„Ich hab' eine Menge Fotos gemacht und mir viel notiert, ich habe genug Material. – Sie sollten keine Fotos machen, sie sollten eine Geschichte schreiben. – Ja, ich weiß, aber die Geschichte handelt von Sachen, die man sehen kann, von Bildern, Zeichen. – Jetzt waren sie vier Wochen unterwegs und haben nichts wie einen Haufen Fotos. Sie sollten etwas schreiben, Mann. Die Fotos hätte ich mir auch woanders besorgen können. Sie sollten über die amerikanische Landschaft schreiben. [...] – Ich bin noch nicht fertig, das ist es. Wenn man durch Amerika fährt, dann passiert ja was mit einem, durch die Bilder, die man sieht. Und der Grund, warum ich so viele Fotos gemacht habe, das ist ein Teil der Geschichte“ (15. Minute).

Fotografisches Sujet des Protagonisten sind menschenleere Landschaften, aber der Sachverhalt, dass ein fotografiertes Kind aus dem fertigen Bild auf magische Weise verschwunden ist, weist darauf hin, dass die Fotos über die abgebildeten ‚Wirklichkeitsräume‘ hinaus im Film zeichenhaft für die ‚Seelenlandschaft‘ und die soziale Bindungslosigkeit des Protagonisten stehen. Zudem dient das Fotografieren als eine Bewältigungsstrategie in dem Umgang mit der Fremdheitserfahrung und der eigenen Krise: „To shoot pictures. Erschießen, alles abknallen, was man nicht aushält“ (5. Minute). Mit der ihm oktroyierten Verantwortung für das fremde Mädchen Alice, dessen Großmutter er mit Hilfe eines Fotos von deren Haus irgendwo im Ruhrgebiet nach der Rückkehr nach Deutschland zu finden gezwungen ist, zeugen die nunmehr gefertigten Fotografien sukzessive von einem psychischen und sozialen Wandel des Fotografen. Die im Film erste auf einem Polaroid sichtbare Person ist er selbst, fotografiert von Alice, „damit du wenigstens weißt, wie du aussiehst“ (49. Minute). In der Folge der nun ermöglichten Selbsterkenntnis zeigt eine Serie von vier Bildern aus einem Passfotoautomaten Momentaufnahmen der sozialen Annäherung zwischen Mann und Kind. Gegen Filmende inszeniert der Film den Protagonisten auf einer Fährüberfahrt ‚zu neuen Ufern‘ bei der Motivsuche, um dann eine perspektivische Synthese von Foto- und Filmkamera herzustellen und auf eine Frau mit Kind, der Alice sich zugesellt hat, zu fokussieren, so dass der fotografische Apparat als Mittler einer zeichenhaften Familienzusammenführung fungiert und auf eine potenzielle zukünftige soziale Integration verweist (100. Minute).

Auf ein harmonisierendes Ende verzichtet dagegen *Little Murders (Kleine Morde*, Alan Arkin, USA 1971), wenngleich auch hier eine geglückte soziale Integration geschildert wird. Wiederum semiotisieren die Fotografien primär den Blick des Fotografen auf die Welt, die Gesellschaft sowie seine psychi-

sche Situation. In der narrativen Ausgangssituation fotografiert der als phlegmatisch eingeführte Protagonist im Sinne eines ‚Modells von der Welt‘ ausschließlich Hundefäkalien. Die dargestellte urbane Welt New Yorks präsentiert der Film als befindlich in einer Art Bürgerkrieg eskalierender und ungerichteter Gewalt. Nachdem der Fotograf eine ihm konträr charakterisierte Frau kennen gelernt und in einer „existenzialistischen“ Trauungszeremonie geheiratet hat, diese aber bald einem ‚Sniper‘ zum Opfer gefallen ist, findet er Anschluss an deren Familie und gewinnt damit einen neuen, positiven Blick auf die Welt, der sich zeichenhaft in einer neuen Motivwahl ausdrückt. Auch hier teilt die Filmkamera das Sucherbild des Fotoapparates und zeigt bei einem Spaziergang im Park bei Sonnenschein Blumen, Vögel, ein Liebespaar. Resultat dieser neuen optimistischen Sichtweise ist aber nun, dass der Fotograf – wie von seinem sozialen Umfeld gefordert – endlich handelt: Er erwirbt ein Gewehr und erschießt gemeinsam mit der gefundenen Familie aus Vergnügen Passanten. Der Tausch der Apparate, das Ersetzen des passiven Beobachtens durch aktives Töten erscheint innerhalb des filmischen Weltmodells als wünschenswerte Anpassung an soziale Normen, als eine Integration des Protagonisten in eine Gesellschaftsordnung, in der sinnlose Verbrechen als normal gesetzt sind.

Diese beiden Beispiele, *Alice in den Städten* und *Little Murders*, zeigen nun grundsätzlich, wie Film über den Kontext der Narration eine tertiäre, hier uneigentlich-metaphorische Semiotisierung des fotografisch Abgebildeten produzieren kann. Während die menschenleeren Landschaften oder die Hundefäkalien in den Fotos zwar nur mediale Repräsentanten ihrer selbst sind, etablieren die filmischen Narrationen die Ebene des tertium comparationis: Bei Wenders zeigt der Vergleich des Fotos von dem ‚verschundenen‘ Kind mit der diegetischen äußerlich wahrnehmbaren Realität eine Realitätsinkompatibilität auf, eine technische Unmöglichkeit des Bildes, die signalisiert, dass es zeichenhaft für etwas anderes steht, was über die akustische und narrative Informationsvermittlung als die psychosoziale, ‚innere‘ Situation des Bildermachers identifiziert werden kann. In *Little Murders* setzt der filmische Kontext die Bilder des Fotografen als Repräsentanten für eine transformierende Weltsicht, aber er zeigt damit auch an, wie fotografische ‚Wirklichkeitsabbildungen‘ prinzipiell durch den Akt der Selektion raumzeitlicher Ausschnitte eine sekundäre Zeichenhaftigkeit erlangen.

### 3.6 Funktionen von Fotografie als filmischem Zeichen

Abschließend lassen sich die folgenden Funktionen von Fotografie als filmischem Zeichen rekapitulieren: (1) **Filmische Selbstreflexion**: durch die explizite oder implizite Abgrenzung von der Fotografie als verwandtem Medium reflektiert der Film seinen eigenen medialen Status und seine Funktion; (2) **Reflexion der Relation von extramedialer Wirklichkeit und deren medialem Abbild** mittels der Problematisierung von dokumentarischer und/oder künstlerischer Foto-

grafie, (3) in einer weiteren Abstraktion von Punkt (1) und (2) eine grundsätzliche **Reflexion über Zeichen**, deren Funktionsweise und die Konstituierung von ‚Bedeutung‘; (4) **Reflexion über soziale Gebrauchswesen der Fotografie**, etwa Erinnerung, Dokumentation, Werbung usw. und in Verbindung damit (5) **Reflexion über Medienethik** und (6) innerhalb narrativer Prozesse die **katalysatorische Funktion** des Fotografierens beziehungsweise der Rezeption von Fotografien für Transformations- beziehungsweise Bewusstwerdungs- oder Erkenntnisprozesse von Figuren; (7) **Funktionalisierung als Tropus**: Der Film benutzt Fotografien, um über das fotografisch Abgebildete etwas anderes (in der Regel äußerlich nicht wahrnehmbare Bewusstseinszustände von handelnden Figuren) zu semiotisieren; (8) die **narrative Funktionalisierung als mediumistischer Beweis** für die Existenz metaphysischer Instanzen in der dargestellten Welt.

Konstitutiv für die Verwendung von Fotografie als filmischem Zeichen sowohl auf der Ebene medialer Selbstreflexion als auch auf der intradiegetischen Ebene narrativer Prozesse ist das Postulat der **Realitätsbezeugung** beziehungsweise **Wirklichkeitsabbildung** durch das Medium – unbenommen, ob als Basisproposition unreflektiert gesetzt, ob als Problem verhandelt, ob signifikant dekonstruiert, ob in figuralen Prozessen durch die Tätigkeit des Fotografierens beziehungsweise die Rezeption von Fotografien katalysatorisch in Auseinandersetzung mit ‚Wirklichkeit‘ modelliert oder ob in tropischer Verwendung der Fotografien subjektive figurale ‚Weltsichten‘ semiotisierend.

### Anmerkungen

- 1 In der Folge von Michelangelo Antonionis *Blow up* (GB 1966) lässt sich eine deutliche Zunahme von Filmen mit dieser Thematik feststellen. Damit soll nicht die Konstituierung des Genres monokausal aus dem Einfluss eines einzelnen Filmes hergeleitet sein, aber die in *Blow up* erstmalig dominant medienselbstreflexive Funktion des Themas ‚Fotografie und Fotograf‘ (siehe Kapitel 3.4) koinziiert mit der Häufung von tendenziell medienkritischen Inhalten beziehungsweise von dikursiver Reflexion über Medien in Filmen der 1970er Jahre.
- 2 Zur Narrativik vgl. grundlegend Lotman 1993, Titzmann 1980 und Renner 1983.
- 3 Zu dem Begriff des kulturellen Wissens siehe Titzmann 1989.
- 4 Zum Begriff der Grenzüberschreitung und des Ereignisses als zentralen Kategorien der Narrativik vergleiche Lotman 1972 und Renner 1983.
- 5 Vgl. dazu etwa André Bazin (1999: 62) „Die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Malerei besteht also in ihrer Objektivität“.
- 6 Die folgenden Zitate belegen den mimetischen Status des Mediums in der Rezeptions- und Theoriegeschichte von den Anfängen der Fotografie bis zur Postmoderne: (1) Jules Janin, „Le Daguerotype“ (1838/39): „[D]ie lichtempfindliche Platte

wird dem Tageslicht ausgesetzt und alsbald, welcher Art auch immer der Schatten sei, der sie trifft [...] – alle diese Dinge, ob groß oder klein, sind vor der Sonne gleich und prägen sich augenblicks dieser Art von Camera obscura, die alles festhält, ein“ (zitiert nach Buddemeier 1981: 15). (2) Charles Baudelaire, „Salon von 1859“ (1859): „In diesen kläglichen Tagen ist eine neue Industrie hervorgetreten, die nicht wenig dazu beitrug, die platte Dummheit in ihrem Glauben zu bestärken [...], daß die Kunst nichts anderes ist und sein kann als die genaue Wiedergabe der Natur [...]. Ein rächerischer Gott hat die Stimme dieser Menge erhört. Daguerre ward sein Messias“ (zit. n. Benjamin 1977: 63f). (3) André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945): „Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben, des tatsächlich repräsentierten, das heißt des in Zeit und Raum präsent gewordenen. Die Fotografie profitiert aus der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion. [...] Das ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie beruht in der Aufdeckung des Wirklichen“ (1999: 62f). (4) Luc Boltanski, „Die Rhetorik des Bildes“ in Pierre Bourdieus Sammlung über *Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965): „Die Verwendung der Photographie zur Dokumentierung von Ereignissen und ihre Verbreitung durch die Presse – beides scheint den objektiven Möglichkeiten der photographischen Technik und der gesellschaftlichen Definition der photographischen Praxis zu entsprechen. Alles spricht dafür, die Photographie, das objektive Medium par excellence zur Erfassung des Wirklichen, und die Presse zusammenzuführen, deren Funktion darin besteht, die realen menschlichen Handlungen mitzuteilen“ (1983: 137f). (5) Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft* (1974): „Ihre Fähigkeit, die äußere Wirklichkeit ganz genau wiederzugeben – eine Fähigkeit ihrer eigenen Technik – verleiht ihr einen dokumentarischen Charakter und lässt sie damit als genauestes und unbestechlichstes Verfahren zur Abbildung des sozialen Lebens erscheinen“ (1979: 6). (6) Roland Günter, *Fotografie als Waffe* (1977): „Sozialfotografie ist die fotografische Erfassung der sozialen Realität. [...] Jedes, auch das unscheinbarste Foto ist ein Fragment der Realität und enthält dadurch soziale Erfahrungen“ (1982: 16). (7) Roland Barthes, *Die helle Kammer* (1980): „Von Natur aus hat die Photographie [...] etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar. Man könnte meinen, die Photographie hätte ihren Referenten immer im Gefolge“ (1989: 13).

- 7 Vgl. Stephan Berg in *Unschärferelation: Fotografie als Dimension der Malerei*: „Wir glauben den fotografischen Bildern auch dann noch, wenn wir wissen, dass sie lügen können, weil die Mechanik ihrer Bilderzeugung eine bestimmte Gewähr für die Wahrheit des Abgebildeten in sich zu tragen scheint. Darin steht das Medium in krassem Gegensatz zur Malerei, in der jeder Pinselstrich geradezu ein Beweis für seine subjektive Setzung ist, weil er der Malhand entspringt“ (2000: 8).
- 8 Als ‚fotografisches Zitat‘ soll der Sonderfall bezeichnet sein, dass die Abbildung eines Referenten durch die Art und Weise seiner Darstellung mehr als auf sich selbst auf bekannte fotografische Vorbilder sowie motivische und ästhetische Repertoires der Fotografie verweist.

- 9 Unbenommen stellen Fotografien ikonische Zeichen dar und innerhalb der Fotografie lassen sich indexikalische Zeichen als Anzeichen für bestimmte Sachverhalte deuten – fraglich ist aber, ob Fotografien darüber hinaus auch ‚symbolische‘ Bedeutungen hervorbringen können, in dem Sinne, dass das Abgebildete für etwas anderes als ‚sich selbst‘ steht.
- 10 „Sujet“ ist im Fall der Fotografie allgemein im Sinne des ‚Gegenstandes der Darstellung‘ verstanden, nicht in der engeren von Lotman verwendeten narratologischen Begriffsbestimmung, der zufolge ein Text nur dann sujethaft ist, wenn er eine narrative Struktur aufweist.
- 11 Entsprechend desavouieren postmodernistische beziehungsweise dekonstruktivistische Fotografiekonzeptionen diese Voraussetzung, um eine Sinnhaftigkeit des Dargestellten zu negieren. Allerdings wird die Bedeutung der Sinnlosigkeit wiederum durch sinnvolle und interpretierbare Zeichen transportiert. Ein Beispiel für eine derartige Fotografiekonzeption ist das Fotografieren in der Bewegung ‚aus dem Handgelenk‘ ohne horizontale Justierung, bei dem die Aufnahmerichtung nur noch grob bestimmt und die Fokussierung auf ein vorher nicht festgelegtes Objekt dem Apparat überlassen wird, um das Bildergebnis so als ‚zufällig‘ erscheinen zu lassen. Dazu werden häufig ältere Kameratypen mit verfremdenden Abbildungseigenschaften (zum Beispiel Lomo, Holga) in Kombination mit überlagertem Filmmaterial verwendet, um zusätzlich die vorher angesprochenen Effekte wie Unschärfe, Farbübersteuerung usw. zu erzielen.
- 12 Zu diesem Terminus vgl. Wunsch 1991: 86.
- 13 Zum Beispiel *Ascenseur pour l'échafaud; Blow up; Alice in den Städten; Columbo – Negative reaction; Mortelle randonnée; Hitting the Ground; Tatort – Bildersturm; Kommissar Rex – Der schöne Tod; Berlin – Eine Stadt sucht den Mörder; Das siebte Foto; Mankells Wallander – Bilderrätsel*. Der Übersichtlichkeit halber werden unter dieser paradigmatischen Zuordnung und bei den folgenden Aufzählungen in Klammern, wenn die Filme im Einzelnen nicht Gegenstand einer detaillierteren Darstellung sind, nur die Titel ohne Angabe des Regisseurs, Produktionslandes und -jahres gelistet. Die vollständigen Angaben können der Filmmografie entnommen werden.
- 14 *Tatort – Bildersturm*.
- 15 *Don't Look Now; The Omen; Fairy Tale – A True Story*.
- 16 *Blow up; Negresco\*\*\*\* – Eine tödliche Affaire*.
- 17 *Pecker; Fur – An Imaginary Portrait of Diane Arbus*.
- 18 *Who'll Stop the Rain?; Le Faussaire; The Year of Living Dangerousley; Under Fire; The Killing Fields; Salvador; Full Metal Jacket; The Unbearable Lightness of Being; De Amory de Sombra; Before the Rain; Warshots; Tatort – Bildersturm; Ceux d'en face; Newsman; We Were Soldiers; In My Father's Den; Das Duo – Bauernopfer; Der Bernsteinfischer; Mankells Wallander – Bilderrätsel; Flags of Our Fathers*.
- 19 Einen prinzipiell ähnlichen und umstrittenen Ansatz von der Werbung als Skandal verfolgte später die Werbekampagne von Oliviero Toscani für Benetton (1984 bis 2000); vgl. dazu Salvemini 2002.
- 20 Zu der Funktion und Bedeutung von Fotografie im filmischen Werk Peter Greenaways vgl. Struif 2000.

## Filmografie

### (a) Fotografie im Film (chronologisch)

1920

*Sunrise (Sonnenaufgang – Ein Lied von zwei Menschen*, USA 1927, Friedrich Wilhelm Murnau)

*The Cameraman (Der Kameramann*, USA 1928, Edward Sedgwick)

1930

*The Picture Snatcher (Der Mann mit der Kamera*, USA 1933, Lloyd Bacon)

1940

*Call Northside 777 (Kennwort 777*, USA 1948, Henry Hathaway)

*Kind Hearts and Coronets (Adel verpflichtet*, GB 1949, Robert Hamer)

*L'amorosa menzogna (I* 1949, Michelangelo Antonioni)

1950

*Shakedown (Ohne Skrupel*, USA 1950, Joseph Pevney)

*I Love Melvin (Fotograf aus Liebe*, USA 1953, Don Weis)

*Roman Holiday (Ein Herz und eine Krone*, USA 1953, William Wyler)

*Rear Window (Das Fenster zum Hof*, USA 1954, Alfred Hitchcock)

*Ascenseur pour l'échafaud (Fahrstuhl zum Schafott*, F 1957, Louis Malle)

*Funny Face (Ein süßer Fratz*, USA 1957, Stanley Donen)

*Peeping Tom (Augen der Angst*, GB 1959, Michael Powell)

*La Dolce Vita (Das süße Leben*, I/F 1959, Federico Fellini)

1960

*Le petit soldat (Der kleine Soldat*, F 1960/63, Jean Luc Godard)

*Blow up* (GB 1966, Michelangelo Antonioni)

*Negresco\*\*\*\*: Eine tödliche Affaire* (BRD 1967, Klaus Lemke)

*The Model Shop (Das Fotomodell*, USA 1968, Jacques Demy)

*Der Partyphotograph* (BRD 1968, Hans D. Bove)

1970

*Little Murders (Kleine Morde*, USA 1971, Alan Arkin)

*The Asphyx (Experiments*, GB 1973, Peter Newbrook)

*Don't Look Now (Wenn die Gondeln Trauer tragen*, GB 1973, Nicolas Roeg)

*Fotografia (Fotografie*, UNG 1973, Pál Zolnay)

*Alice in den Städten* (BRD 1974, Wim Wenders)

*Kakaja u was ulybka (Bitte recht freundlich*, UdSSR 1974, Oleg Nikolajewski)

*Negative Reaction (Columbo – Momentaufnahme für die Ewigkeit*, USA 1974, Alf Kjellin)

*L'important, c'est d'aimer (Nachtblende*, BRD/F/I 1974, Andrzej Zulawski)

*The Omen (Das Omen*, USA 1976, Richard Donner)

*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (BRD 1977, Helke Sander)

*The Eyes of Laura Mars (Die Augen der Laura Mars*, USA 1978, Irwin Kershner)

*Vertical Features Remake* (GB 1978, Peter Greenaway)

*Who'll Stop the Rain? (Dreckige Hunde*, USA 1978, Karel Reisz)

1980

*Model (Modell*, USA 1980, Frederick Wiseman)

*The Elephant Man (Der Elefantenmensch*, GB/USA 1980, David Lynch)

*Blow out (Blow out – Der Tod löscht alle Spuren*, USA 1981, Brian de Palma)

*Die Fälschung (Le Faussaire*, BRD/F 1981, Volker Schlöndorff)

*Blade Runner* (USA 1982, Ridley Scott)

*Missing (Vermißt*, USA 1982, Constantin Costa-Gavras)

*Mortelle randonnée (Das Auge*, F 1983, Claude Miller)

*The Year of Living Dangerously (Ein Jahr in der Hölle*, AUS/USA 1983, Peter Weir)

*Under Fire* (USA 1983, Roger Spottiswoode)

*The Killing Fields (The Killing Fields – Schreiendes Land*, GB 1984, Roland Joffe)

*A Zed & Two Noughts (Ein Z und zwei Nullen*, GB 1985, Peter Greenaway)

*The Girl in the Picture (Die Frau auf dem Foto*, GB 1985, Cary Parker)

*On ne meurt que deux fois (Mörderischer Engel*, F 1985, Jaques Deray)

*Rouge Baiser (Rote Küsse/Rote Küsse für meine Mutter*, F/BRD 1985, Vera Belmont)

*The Belly of an Architect (Der Bauch des Architekten*, GB 1986, Peter Greenaway)

*Salvador* (USA 1986, Oliver Stone)

*Full Metal Jacket* (USA 1987, Stanley Kubrick)

*The Unbearable Lightness of Being (Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, USA 1987, Philip Kaufman)

*La petite voleuse (Die kleine Diebin*, F 1988, Claude Miller)

*Der Fotograf* (BRD 1989, Thomas Mitscherlich/Franz Winzentsen)

1990

*Due occhi diabolici (Two evil Eyes*, I/USA 1990, Dario Argento)

*Der Strass* (BRD 1991, Andreas Höntsch)

*Donusa* (GR/BRD/CH 1992, A. Antonoiu)

*Ita chayim alpy Agfa (Das Leben wie von Agfa bezeugt*, ISR 1992, Assi Dayan)

*The Public Eye (Der Reporter*, USA 1992, Howard Franklin)

*Bodyshot* (USA 1993, Dimitri Logothetis)

*California* (USA 1993, Dominic Sena)

*De Amory de Sombra (Von Liebe und Schatten*, E 1994, Betty Kaplan)

*Before the Rain (Vor dem Regen*, GB/F/MAZ 1994, Milcho Manchevski)

*The Bridges of Madison County (Die Brücken am Fluß*, USA 1995, Clint Eastwood)

*Hitting the Ground (Close up – Sprung in den Tod/Zeuge der Tragödie*, USA 1995, David P. Moore)

*Smoke* (USA 1995, Wayne Wang)

*Men (Männer sind zum Küssen da*, USA 1996, Zoe Clarke-Williams)

*Warshots – Kriegsbilder* (BRD 1996, Heiner Stadler)

*Fairy Tale: A True Story (Fremde Wesen*, GB/USA 1997, Charles Sturridge)

*High Art* (CAN/USA 1998, Lisa Cholodenko)

*Paparazzi (Paparazzi – Fotos um jeden Preis*, F 1998, Alain Berberian)

*Pecker* (USA 1998, John Waters)

- Tatort – Bildersturm* (BRD 1998, Niki Stein)  
*Guinevere (Das Mädchen und der Fotograf)*, USA 1999, Audrey Wells)
- 2000
- Exposure (Der Tod steht Modell)*, USA 2000, David Blyth)  
*A Snake of June (Rokugatsu no Hebi)*, JAP 2000, Tsukamoto Shinya)  
*Yi Yi – A One, and a Two (Eine Eins und eine Zwei [Festivaltitel])*, TAIW/JAP 2000,  
 Edward Yang)  
*Memònto* (USA 2001, Christopher Nolan)  
*Ceux d'en face (Die von gegenüber)*, F 2001, Jean-Daniel Pollet)  
*James Nachtwey – Kriegsfotograf* (CH 2001, Christian Frei)  
*Kommissar Rex – Der schöne Tod* (BRD/A 2001, Michi Riebl)  
*Newsman (Reporter in der Krise)*, CH 2001, Yvan Butler)  
*We Were Soldiers (Wir waren Helden)*, USA 2001, Randall Wallace)  
*Cidade de Deus (City of God)*, BRAS 2002, Fernando Meirelles)  
*One Hour Photo* (USA 2002, Mark Romanek)  
*Berlin – Eine Stadt sucht den Mörder* (BRD 2003, Urs Egger)  
*Elephant* (USA 2003, Gus van Sant)  
*Femme fatale* (USA/F 2003, Brian de Palma)  
*Reconstruction* (DK 2003, Christoffer Boe)  
*Das siebte Foto* (BRD 2003, Jörg Lühdorff)  
*Traumprinz in Farbe* (BRD 2003, Oliver Dommengeset)  
*In My Father's Den* (Als das Meer verschwand, NZL/GB 2004, Brad McGann)  
*Das Duo: Bauernopfer* (BRD 2004, Christian Görlitz)  
*Marseille* (BRD 2004, Angela Schanelec)  
*Paparazzi* (USA 2004, Paul Abascal)  
*Saw* (USA 2004, James Wan)  
*Der Bernsteinfischer* (BRD 2005, Olaf Kreinsen)  
*Mankells Wallander: Bilderrätsel* (S/BRD 2005, Jonas Grimås)  
*Le temps qui reste* (Die Zeit, die bleibt, F 2005, Francois Ozon)  
*Auftauchen* (BRD 2006, Felicitas Korn)  
*Fur – An Imaginary Portrait of Diane Arbus (Fell – Ein imaginäres Porträt von Diane Arbus)*, USA 2006, Steven Shainberg)  
*Flags of Our Fathers* (USA 2006, Clint Eastwood)  
*Paparazzo* (BRD 2007, Alan Smithee)

#### (b) Weitere zitierte Filme

- La belle noiseuse (Die schöne Querulantin)*, F 1991, Jaques Rivette)  
*The Draughtman's Contract (Der Kontrakt des Zeichners)*, GB 1982, Peter Greenaway)  
*Girl with a Pearl Earring (Das Mädchen mit dem Perlohring)*, GB/USA 2003, Peter Webber)  
*Goya en Burdeos (Goya)*, E 1999, Carlos Saura)  
*Italienreise – Liebe inbegriffen* (BRD 1957, Wolfgang Becker)  
*Lust for Life (Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft)*, USA 1956, Vincente Minnelli)  
*Wilder Westen inklusive* [TV-Mehrteiler] (BRD 1988, Dieter Wedel)

## Literatur

- Barthes, Roland (1989), *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990), „Die Rhetorik des Bildes“. In: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 28-46.
- Bazin, André (1999), „Ontologie des fotografischen Bildes“. In: Wolfgang Kemp (ed.), *Theorie der Fotografie. Band III: 1945–1980*. München: Schirmer und Mosel: 59-64.
- Benjamin, Walter (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berg, Stephan (2000), „Zur Einführung“. In: Kunstverein Freiburg im Marienbad (ed.) (2000), *Unschärferelation: Fotografie als Dimension der Malerei*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz: 8-11.
- Boltanski, Luc (1983), „Die Rhetorik des Bildes“. In: Bordieu u.a.: 137-163.
- Bourdieu, Pierre u.a. (1983), *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buddemeier, Heinz (1981), *Das Foto: Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Capa, Robert und Gerda Taro (1938), *Death in the Making*. New York: Covici-Friede.
- Cartier-Bresson, Henri (1952), *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster.
- Cartier-Bresson, Henri (1999), „Der entscheidende Augenblick“. In: Wolfgang Kemp (ed.), *Theorie der Fotografie. Band III: 1945–1980*. München: Schirmer/Mosel: 78-82.
- Criegern, Axel von (1976), *Fotodidaktik als Bildlehre*. Berlin: Rembrandt.
- Derleth, Günter (2000), *Venedig: Camera obscura*. Zürich und New York: Edition Stemmler.
- Fiedler, Leslie (1971), „Cross the Boarder – Close the Gap“. In: Leslie Fiedler, *The Collected Essays, volume II*. New York: Stein & Day: 461-485.
- Freund, Gisèle (1979), *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Genette, Gérard (1994), *Die Erzählung*. München: Fink.
- Günter, Roland (1982), *Fotografie als Waffe: Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jones Griffiths, Philip (1996), *Dunkle Odyssee*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Kemp, Wolfgang und Hubertus Amelunxen (eds.) (1999), *Theorie der Fotografie*. 4 Bde. München: Schirmer und Mosel.
- Krah, Hans (2006), „Performativität und Literaturverfilmung: Aspekte des Medienwechsels am Beispiel von Franz Kafkas *Der Prozeß* (1925), Orson Welles' *Der Prozeß* (1962) und Steven Soderberghs *Kafka* (1991)“. In: Erika Hammer und Edina Sandorfi (eds.), *Der Rest ist – Staunen: Literatur und Performativität*. Wien: Praesens: 144-187.
- Krah, Hans und Wolfgang Struck (2001), „Gebrochene Helden / gebrochene Traditionen / gebrochene Mythen: Der Film der 70er Jahre“. In: Hans Krah (ed.), *All-*

- Gemeinwissen: Kulturelle Kommunikation in populären Medien.* Kiel: Ludwig (LIMES, Kiel, 2): 117-137.
- Lotman, Jurij M. (1993), *Die Struktur literarischer Texte.* München: Fink.
- Manchester, William (ed.) (1989), *Zeitblende: Fünf Jahrzehnte MAGNUM-Photographie,* München: Schirmer und Mosel.
- Nies, Martin (2006), „Death in the Making: Reflexionen über Journalismus und Fotografie im Kriegsberichterstattungsfilm der 1980er und -90er Jahre“. In: Stephan Jäger und Christer Petersen (eds.), *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Bd. II: *Ideologisierung und Entideologisierung.* Kiel: Ludwig: 59-91.
- Paul, Gerhard (2004), *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges.* Paderborn, München, u.a.: Schöningh und Fink.
- Petersen, Christer (2003), *Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr.* Kiel: Ludwig.
- Renner, Karl N. (1983), *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore.* Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München: Fink.
- Rosenkranz, Stefanie (o.J.), „Das Leben auf frischer Tat ertappen“. In: Werner Funk (ed.), Henri Cartier-Bresson: *Landschaften/Landscapes.* (Stern Portfolio: Bibliothek der Fotografie 13) Hamburg: Gruner und Jahr: 20-24.
- Salvemini, Lorella Pagnucco (2002), *Toscani: Die Werbekampagnen für Benetton 1984-2000.* München: Knesebeck.
- Sander, August (1929), *Antlitz der Zeit: 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts.* München: Transmare [Reprint München: Schirmer und Mosel 1990].
- Sontag, Susan (1980), *Über Fotografie.* Frankfurt a. M.: Fischer.
- Sontag, Susan (2003), *Das Leiden anderer betrachten.* München und Wien: Hanser.
- Struif, Barbara (2000), „Fotografie im Film bei Peter Greenaway“. In: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus u.a. (eds.), *Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft* (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 8). Marburg: Schüren: 183-204.
- Titzmann, Michael (1990), „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Bild-Text-Relationen“. In: Wolfgang Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text.* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung: 368-384.
- Titzmann, Michael (1980), „Struktur. Strukturalismus“. In: Klaus Kanzog und Achim Masser (eds.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Bd. 4. Berlin u.a.: de Gruyter: 256-278.
- Titzmann, Michael (1989), „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. *Zeitschrift für französische Sprache und Kultur* 99: 47-61.
- Titzmann, Michael (2006), „Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern“. In: Hans Kraus und Michael Titzmann (eds.), *Medien und Kommunikation: Eine interdisziplinäre Einführung.* Passau: Stutz: 215-48.
- Weege (1996), *New York 1935–1960: Katalog zur Ausstellung im Photoforum Pasquart,* Biel/Bienne. Hrsg. von Galerie Bilderwelt. Berlin.

- Whelan, Richard (1989), *Die Wahrheit ist das beste Bild: Robert Capa, Photograph; Eine Biographie.* Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Whelan, Richard (2005), Robert Capa: *Die Sammlung.* Berlin: Phaidon.
- Wünsch, Marianne (1991), *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930): Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen.* München: Fink.
- Wünsch, Marianne (1999), „Narrative und rhetorische Strukturen im Bild: Das Beispiel der Werbung.“ In: Horst Brunner, Claudia Händl u.a. (eds.), *Helle, döne, schöne: Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 668). Göppingen: Kümmerle: 323-359.
- [o.V.] (2008), „Mythos aus dem Koffer“. In: *Der Spiegel* 6/2008: 127.

## Internetquellen

- Diekmann, Stefanie (2004), „Post-Fotografie: Mark Romanek, One Hour Photo“. In: Stefanie Diekmann (ed.), *FotoKino: Fotografie und Fotografen im Spielfilm.* [Tagungsbericht der Tagung FotoKino vom 18. bis 20. November 2004]. [www.nachdemfilm.de/no8/die01dts.html](http://www.nachdemfilm.de/no8/die01dts.html) [aufgerufen am 06.11. 2007].
- Schlüter, Stefanie (2004), „Pecker“. In: Stefanie Diekmann (ed.), *FotoKino: Fotografie und Fotografen im Spielfilm.* [Tagungsbericht der Tagung FotoKino vom 18. bis 20. November 2004]. [www.nachdemfilm.de/reviews/pecker/html](http://www.nachdemfilm.de/reviews/pecker/html). [aufgerufen am 06.11. 2007].

Dr. Martin Nies  
 Universität Passau  
 Lehrstuhl für Neuere deutsche  
 Literaturwissenschaft  
 Innstraße 25  
 D-94032 Passau  
 E-Mail: martin.nies@gmx.net