Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 4

Artikel: Das Leben tanzt weiter
Autor: Schaub, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931798

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Leben tanzt weiter

Kleinbildfotografie, Film, Polaroid, Video, Fotoinstallation – Robert Franks Werk ist umfangreich und vielfältig. Nur widerspenstig fügt es sich in ein Ganzes und scheint doch inneren Gesetzen zu gehorchen.

Text: Martin Schaub* Fotos: Robert Frank

Die Einmaligkeit des Werks von Robert Frank ist unbestritten, augenfällig in jedem veröffentlichten Werk. Ein untrügliches Gefühl sagt dem Künstler, was er in den Rang seiner Handschrift erheben will. Allein die statistischen Zahlen seines Hauptwerks dokumentieren einen langen Weg der Selbstfindung: So sind aus rund 30'000 Aufnahmen der grossen Reise durch die USA in einem langwierigen Selektions- und Montageprozess 83 Bilder des Buchs «The Americans» (Erstausgabe Paris 1958 unter dem Titel «Les Américains») geworden. Mag der Instinkt bei vielen Aufnahmen seine gewichtige Rolle gespielt haben, so wurde der Kunstverstand anschliessend ausschlaggebend. Dieser Kunstverstand braucht nicht systematisch zu sein. Bei Frank ist er eine permanente Selbstbefragung. Seine Frage lautet: «Was ist wahr?» Und sie ist gleichbedeutend mit der Frage: «Wer bin ich?»

Das Subjekt der Bilder ist immer er selbst, seit den siebziger Jahren ist er oft auch der Bildgegenstand. Mit Bildern sagt Robert Frank, woran er leidet, was ihn bewegt. Es gibt keinen anderen Fotografen, der seine Innerlichkeit stärker an der Aussenwelt gerieben hat. Man könnte sagen, dass sein Werk bis 1958 die Odyssee einer ungeschützten Sensibilität durch die ihr fremde Welt darstellt, und das Werk seit dem Beginn der sechziger Jahre den Weg in diese Sensibilität selbst.

Man kann es auch ganz anders zu sagen versuchen. Nie aber wird eine bloss sachliche Sprache fassen können, was sich in dem Künstler abspielt und in seinen Bildern Gestalt bekommt. Und was diese Gestalt im Betrachter und der Betrachterin auslöst, in unserem Nachvollzug der Wege, in dem wir uns selber auf unseren Weg machen. Wir werden bewegt, und wir bewegen uns in einer Art Identifikation mit dem Künstler.

Martin Schaub hatte vor, diesen Text zu überarbeiten und zu ergänzen. Wegen einer Erkrankung war ihm das leider nicht rechtzeitig möglich, so dass die Redaktion die Überarbeitung übernommen hat.

© Bilder: PaceWildensteinMacGill, New York

Bewegende Bilder

«Moving Pictures» nennt Frank ein kurzes Video, das er für seine umfangreiche Retrospektive – sie war ab Oktober 1994 in Washington, Yokohama, Zürich und an weiteren Orten zu sehen – hergestellt hat: bewegte und bewegende Bilder. Wenn wir die Wörter von ihrem ganzen sentimentalen Ballast befreien, können wir auch sagen: gerührte und rührende Bilder. Solche Formulierungen sprechen nicht nur deren aktive und passive Dimension an, sondern auch deren Zeitdimensionen, die Vergangenheit und die Gegenwart. Um die unentwirrbare Einheit von «Gegenwart der Gegenwart», «Gegenwart der Vergangenheit» und – besonders in den Bildern der letzten Jahre – «Gegenwart der Zukunft» geht es in Robert Franks Werk. Ganz ausdrücklich ist diese – ersehnte oder bedrückende – Einheit der Zeitdimensionen in einigen seiner Filme zum Thema geworden.

Nichts geht von Franks Einmaligkeit verloren, wenn man sie vor dem Hintergrund allgemeinerer Entwicklungen betrachtet. Frank steht mit seiner Dynamisierung der Fotografie nicht allein. Vergleichbare Strategien, die Fotografie aus ihrer Statik, aus der Zeitform des Perfekt hinauszu führen, prägten die Fotografie nach den beiden Weltkriegen; der erste Schub dieser Dynamisierung hat zur «Erfindung» der Reportage geführt; der zweite, in den fünfziger Jahren, ging noch tiefer. Die Illustrierten-Reportage der

Coney Island July 4th, 1958

zwanziger und dreissiger Jahre imitierte kinematografische Formen. Das Vorher und das Nachher eines Einzelbildes wurde durch Texte und andere Bilder in eine Geschichte verschmolzen. Zweifellos war das ästhetische Programm der Fotoreportage aus der Montageästhetik des Stummfilms entwickelt worden.

Seitenblicke

1958, kurz bevor Robert Franks revolutionäres Buch «The Americans» in Frankreich erstmals erscheint, publiziert Tom Maloney in seinem Jahrbuch «U.S. Camera 1958» ein 24seitiges Portfolio aus dem gleichen Material, das der Fotograf 1955 und 1956 auf seinen Reisen durch die USA gesammelt hatte, eine Galerie von «kleinen Momenten», von Einblicken, von Seitenblicken abseits der Strasse sozusagen. Die Neuheit und Erstmaligkeit von Franks fotografischem Zugriff ist unbestreitbar. Dennoch bietet das Jahrbuch die Möglichkeit, das zeitgenössische Umfeld kennenzulernen.

In diesem Jahrbuch 1958, dem Jahr von Franks epochalem Buch und der Arbeit an seinem ersten Film, sind auch die Inserate interessant: Eine Seite wirbt für den neuen HPS-Film von «Ilford», den «schnellen» Film mit seiner Empfindlichkeit von 400 ASA, die man bis auf 1600 ASA puschen kann. Die Firma «Leica» preist den neuen Sucher ihrer Kamera «M-3» an: für das neuartige, extrahelle zentrale Feld, das «schnelle und genaue Scharfeinstellung» erlaubt. «Nikon» verspricht bei der «N-3» Objektivwechsel in weniger als zehn Sekunden. Geschwindigkeit ist das Werbeargument aller drei Hersteller. Das sind Indizien eines kollektiven ästhetischen Prozesses. Die Fotografie hat schnell werden müssen im Weltkrieg, aber erst zehn Jahre danach kommt sie wirklich in Bewegung.

Das Jahrbuch enthält neben dem zentralen Portfolio mit Franks Amerika-Arbeit eine Reportage über eine Seitengasse in Neapel von Dan Weiner, eine 2-Tage-Arbeit des Kleinbild-Fotografen, der seit 1949 im Auftrag grosser Magazine die ganze Welt bereist. Ein anderes Portfolio stellt den Schweizer Michael Wolgensinger, einen der Lehrmeister Robert Franks, mit einem Phasenbild vor. Tom Maloney macht sein interessiertes Fotografiepublikum des weiteren auf die *rollercoaster*-Bilder von Harold Feinstein aufmerksam, auf das verwischte Bild eines *scooter* in Italien von Norman Lemer, auf eine «filmische» Fotosequenz von Frank Horvat. Und er beschliesst das Buch einerseits mit Phasenbildern von Raketenstarts – von der US-Navy hergestellt –, andererseits mit Bildern, die «Life»-Fotografen in Ungarn im Jahr 1956 gemacht haben, Kriegsbilder von einer bis dahin unbekannten Nähe und Dramatik. Die Sequenz von verhafteten und standrechtlich erschossenen Geheimdienstoffizieren könnte aus einem 16-mm-Aktualitätenfilm montiert worden sein.

Gesprengte Grenzen

Es ist, als ob die Fotografie ihre Grenzen sprengen muss, weil sich der «entscheidende Augenblick» (Henri Cartier-Bresson) nicht mehr ausmachen lässt. Sie schneidet Figuren an, operiert mit unkonventionellen Schärfenebenen, mit Bewegungsunschärfen, mit überraschenden, «einstürzenden» Perspektiven. Viele Fotografen verzichten auf den Blitz und arbeiten mit hochempfindlichem Filmmaterial; der Blitz blendet das Umfeld der Hauptsachen aus und reduziert die Komplexität einer Situation zu schematisch. Genau das aber wollen die neuen Fotografen vermeiden.

Die Fotografie gerät aus dem Lot. Die *en-face*-Fotografie vermag dem äusserlichen Leben und dem inneren Lebensgefühl der Menschen vor und hinter der Kamera nicht mehr gerecht zu werden. Die reisenden, nomadisierenden Fotografen vermitteln eine andere Sicht auf die veränderten Dinge. Mobilität und Dynamik der Fotografie entsprechen einem Lebensgefühl, einem Zeit-Stil. Die Menschen der fünfziger Jahre verlassen ihre Schutzräume. Alles, was felsenfeste Überzeugung gewesen ist, gerät in Bewegung. In Europa wird der Einbruch des Wertesystems philosophisch von den verschiedenen existentialistischen «Schulen» unterstützt; in den USA reagiert die Nachkriegsgeneration vehement auf die von den Veteranen verordnete Rückkehr zu den amerikanischen Werten und den mit dem Kalten Krieg kombinierten Immobilismus. Gegen diesen Immobilismus rebellieren am allerstärksten die Dichter der Beatgeneration». Jack Kerouac prägt den Begriff von der *free-wheeling identity*. Er ist nicht allein *on the road*; Robert Frank ist im buchstäblichen Sinne auch dort, die Maler des abstrakten Expressionismus im übertragenen. Der Jazz. So viel Bewegung kommt auf und droht, sodass das immobile, konservative Amerika den Begriff der «unamerikanischen Umtriebe» erfindet. Ein Stichwort in dem Abwehrkampf, den die Ruhe-und-Ordnung-Politiker gegen alles Unstete führen, lautet vielsagend *fellow traveller*, wörtlich: Reisegefährte.

Entwicklungslinien

Zwei Entwicklungslinien scheinen sich zu kreuzen: Einerseits ist sich die Fotografie nicht mehr selbst genug, sie

Obsessiv kehren Robert Franks Filme melancholisch an jenen Ort zur

sprengt ihre Grenzen. Andererseits wird der Film selbstreflektiv – in Europa am deutlichsten mit dem Neorealismus und später mit der Nouvelle Vague, in Amerika bei Orson Welles, bei John Cassavetes. Am Schnittpunkt entstehen neue Film-Formen.

Der Film kündet sich bei Robert Frank in der Bewegungsfotografie, in den diagonalen Seitenblicken an. (Diese Seitenblicke erscheinen im amerikanischen Film etwas später auf fast penetrante Weise. Das Roadmovie aller Roadmovies, Dennis Hoppers «Easy Rider» (1969), scheint Franks Blicke geradezu zu imitieren; wenn man will, kann man «The Americans», das Buch, als Vorwegnahme mit anderen Mitteln bezeichnen.) Auch die Montage von Einzelbildern, «eingefrorene Filmsequenzen» sozusagen, finden sich schon in «The Americans»: in einer vierteiligen Fotofolge mit jungen Südstaatlern, und in der dreiteiligen Schluss-Sequenz, deren Protagonisten Franks Familie, sein Auto und eine Reklametafel sind. Das skulpturale Einzelbild ist problematisch geworden, das Bild, das die Zeit anhält, um alles auf einmal zu sagen; es erzählt nicht mehr genug, wie sehr sich der Fotograf auch gegen seine Statik auflehnt.

Das Einzelbild artikuliert, wie Roland Barthes in «La chambre claire» (1980) ausführt, unweigerlich Vergangenheit, Erinnerung. Bereits die Pioniere Eadweard Muybridge (1830 – 1904) oder Ottomar Anschütz (1846 – 1907) waren aus diesem Zeitgefängnis ausgebrochen und sind so zu Miterfindern des Films geworden. In den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts geht es weniger um die Erweiterung als um die Kritik des Mediums, in dem und mit dem man arbeitet. Der Grenzverkehr zwischen Fotografie und Film wird in dem Moment interessant, als die beiden Medien alle Mittel ausgeschöpft haben, und als in beiden Bereichen Wiederholung und Routine sowie totale Kommerzialisierung drohen, ja Tatsache geworden sind.

Vieldeutige Abblenden

Die beiden Arbeiten, mit denen sich Frank – vorläufig – von der Fotografie verabschiedet, beide aus dem gleichen Jahr 1958, sind einerseits ein Abschied von einer Fotografie, welche «die Wahrheit» aus einer Art ebenso freundlicher wie befremdeter Distanz suchte, andererseits die Imitation filmischer Formen mit fotografischen Mitteln. Einen Tag lang fotografiert Frank den 4. Juli, den amerikanischen Nationalfeiertag; die Bilder sind, zusammengenommen, eine vieldeutige Abblende, vieldeutig, weil hier die fröhliche Feier mit Massenauflauf und Fahnen in der Nacht versinkt, in der sich die Menschen, die eben noch Menge waren, als Einsame, auch als einsame Liebespaare, verlieren. Und in der Bus-Serie («Ten Bus Photographs») betrachtet Frank vom fahrenden Bus aus, wie aus einer Raumstation, wie ein Extraterrestrischer, stumm, die Menschen eines Territoriums, ohne sie begreifen zu wollen; er betätigt seine Kamera in der Kamera (im Bus), verdoppelt die Fenster; es gibt das Fenster des Busses und das Fenster des Suchers. Zusammengenommen ergeben die Bilder Momente eines endlosen *travelling* seitwärts.

Wechsel zum Film

In Robert Franks eigener Argumentation über seinen Wechsel von der Fotografie zum Film spielt die Ausweitung der Zeit noch keine eminente Rolle. Eher schon das Problem der (objektiv drohenden) Vereinnahmung und jenes der (subjektiv empfundenen) Gefahr der Wiederholung – sozusagen moralische Probleme. «Ich hätte ein General in der Armee der Fotografen werden kännen», sagt er in einem Fernsehinterview. Er wird das Gegenteil von einem General.

Als Filmemacher fängt er buchstäblich noch einmal an, und zwar von Grund auf, und nicht, indem er sich auf eine existierende und gültige Grammatik abstützt und sich in bestehende Produktionsstrukturen begibt. Die beiden ersten Filme, *«Pull My Daisy»* (1959) und *«The Sin of Jesus»* (1961, nach einer Erzählung von Isaak Babel), sind eigentlich konventionell, doch immer wieder wird man Zeuge von einer nervigen Ungeduld der Kamera, die zu einem problematischen und produktiven Verhältnis von Bild und Ton führt.

Frank wird kein General in der Armee der Fotografen, sondern ein Barfussfilmer ausserhalb einer boomenden amerikanischen Filmindustrie, ja auch ausserhalb eines in jenen Jahren beginnenden handwerklichen New-Yorker-Films. Er schlägt einen absolut einsamen Weg ein; er und seine Familie bezahlen einen hohen Preis für seine Ablehnung aller bestehenden Strukturen. In seinem Filmtagebuch berichtet der New-Yorker-Filmemacher Jonas Mekas von zwei Begegnungen mit Franks Frau Mary, der er 50 Cents leiht, damit sie Früchte einkaufen kann, und mit Frank, der daran ist, «Pull My Daisy» fertigzustellen: «Wir haben ihm 400 Fuss ausdatierten Films gegeben (Rohmaterial für 12 Minuten, Anm. d. Aut.). Er war müde, wütend, von der Arbeit, vom Geldmangel, von Geschäftsleuten und Verträgen niedergeschlagen. 'Ich werde nie mehr einen Film wie diesen machen', sagte er. Unrasiert, schwarz, müde; er redete beinahe mit sich selbst» (1. Oktober 1960).

k, an dem die filmischen Bilder entsprungen sind: zu den Fotografien.

Emanzipation der Kamera

Nie theoretisiert Frank über seine Kunst. Für den Wechsel von der Fotografie zum Film und für die neuen Leiden findet er entwaffnend einfache Worte: Filme machen.

«Wenn ich filme, fahre ich fort, um mich her zu blikken; aber ich bin nicht mehr dieser einsame Beobachter, der sich wegdreht nach dem Klicken des Verschlusses. Im Gegenteil: Ich versuche, dessen von neuem habhaft zu werden, was ich gesehen und gehört habe, was ich gefühlt habe, was ich weiss! Es gibt keinen 'entscheidenden Augenblick'. Man muss ihn schaffen. Ich muss das Nötige tun, damit es vor meinem Objektiv geschieht.»

Franks erster Film, «Pull My Daisy», ist zum grossen Teil in einem zum Studio umgebauten Loft entstanden, die Kamera ist über lange Strecken verhältnismässig gesittet, die Ausleuchtung eigentlich ziemlich amerikanisch. Was den halbstündigen Film so unverwechselbar macht, ist der Darstellungsstil der Freunde, die nur andeutungsweise in eine Rolle einsteigen: Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Larry Rivers und Gregory Corso treten als sie selbst auf; deshalb ist auch die Handlung, die sich auf den dritten Akt eines unveröffentlichten Stücks von Jack Kerouac stützt, nicht ganz leicht verständlich. Was «Pull My Daisy» unverwechselbar macht, neu, frisch und überraschend, ist die Off-Stimme von Jack Kerouac, die den «Stummfilm» (ich übertreibe) untermalt und in Schwung hält. Das hat nichts mehr mit dem im amerikanischen Kino gängigen Naturalismus zu tun; mit seinem poetischen, ironischen, ebenso distanzierten wie einschmeichelnden Singsang unterwandert Kerouac das Bild, unterstützt die Kamera, wenn sie sich selbständig macht. Diese Emanzipation der Kamera wird noch deutlicher in Franks Verfilmung von Isaak Babels Erzählung «The Sin of Jesus». Frank misstraut instinktiv der literarischen Dramaturgie des Stoffs und kommt zu einer Stummfilmästhetik, die auch viele andere Fotografen-Filme, etwa jene von William Klein, charakterisiert.

Selbstporträts

Der Durchbruch zu einer ganz eigenen Weise des filmischen Sprechens ereignet sich in *«Me and My Brother»* (1968), dem eineinhalbstündigen Film, den der Künstler in ständiger Geldnot und unter Entbehrungen in über dreijähriger Arbeit dreht. Hier erfindet Frank eine Art *action filming*, das alle seine Filme mit Ausnahme von «Candy Mountain» (1987) auszeichnet, seine eigene filmische Handschrift. Erstmals gelingt Frank, so scheint mir, eine Bildsprache, die keiner Dialogstütze bedarf. Der Film arbeitet sich in seinen besten Passagen rein assoziativ voran. Ein filmisch lyrisches Sprechen prägt diesen Film, der ein erster Selbstporträtfilm Franks ist, obwohl es äusserlich um den Bruder des Beat-Poeten Peter Orlovsky, Julius, geht. In diesem Schweiger mit einer zweifelsohne immensen Sensibilität erkennt sich Frank selber: Mit und nach «Me and My Brother» sagt Frank in seinen Filmen «ich». Er sagt «ich» als Lyriker, der in sich hineinhört, auch wenn er auf die Welt blickt.

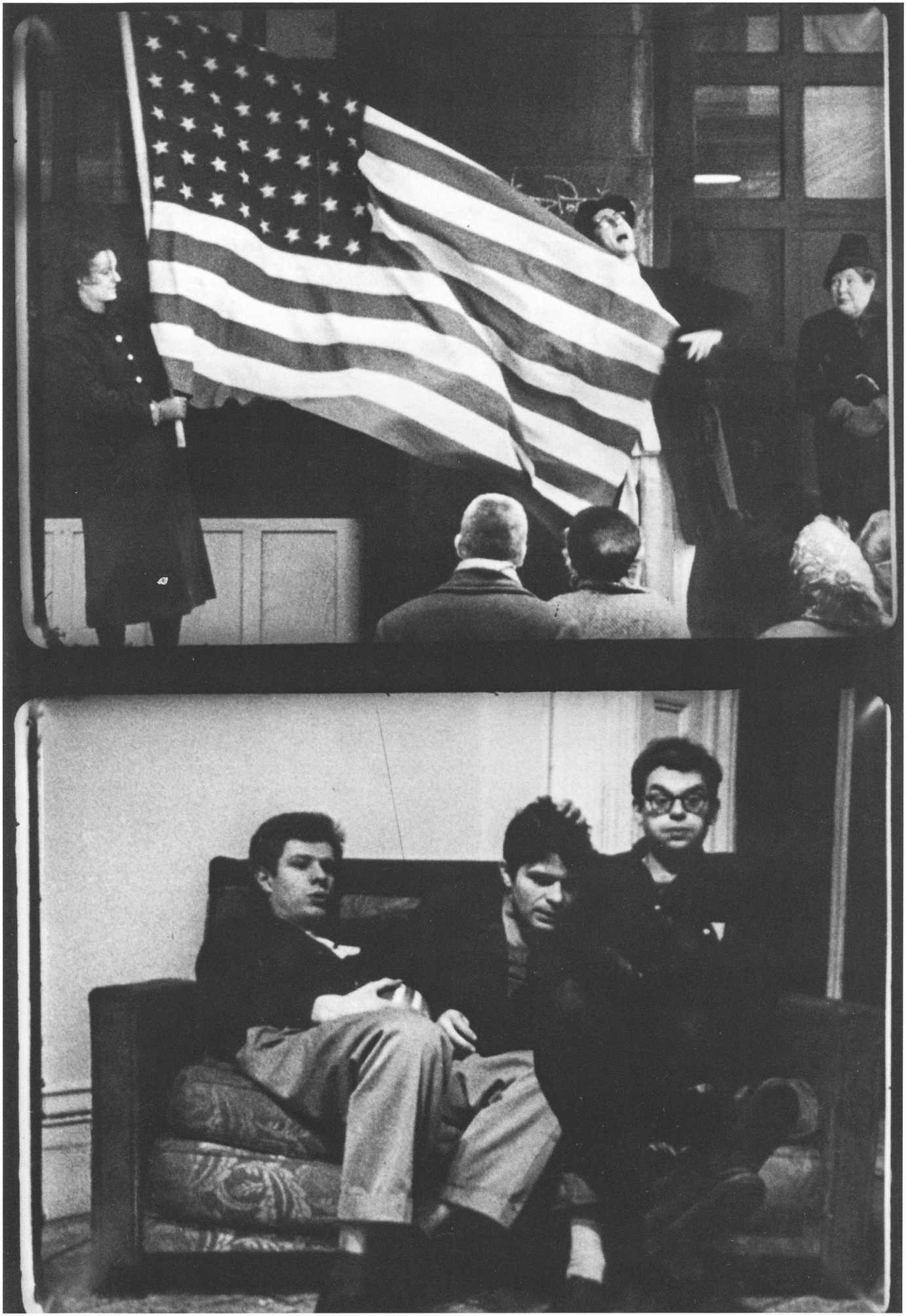
Frank ist nie am Ende seines Wegs gewesen. Das ist das Wesentliche an ihm. Weshalb er abgekommen ist vom lyrischen, metaphorischen Sprechen von «Me and My Brother», wo er sich sozusagen selber «verhandelt» und im Leben und Schweigen des Bruders seines Freundes Peter Orlovsky spiegelt, kann ich nur vermuten. Das metaphorische Sprechen muss ihm eines Tages zu kunstvoll, zu geistreich und geschmackvoll, zu «wenig wahr» vorgekommen sein.

Eingeschriebene Erinnerungen

In Franks ganzem Werk, auch im fotografischen von 1971 bis heute, sind Eigenheiten zu beobachten, denen man – wenn denn Vergleiche oder Verweise sein sollen – im Feld der Outsider-Kunst begegnet. Nur liegen die Verhältnisse ziemlich anders bei ihm und bei jenen, die Jean Dubuffet zu den wahren Künstlern des Jahrhunderts erhoben hat. Bei Robert Frank liegen Skepsis und Verweigerung zugrunde, nicht Unkenntnis möglicher künstlerischer Strategien und Muster.

Bei ihm ist in allen Äusserungen – und dazu gehören auch seine Texte, Briefe sowie Bildinschriften und Bildlegenden – auf nichts anderes Verlass, als auf die eigene Sensibilität und Verletzlichkeit, den erfahrenen Schmerz und die tief eingeschriebene Erinnerung. Die Erinnerung, das ist seine Familie und das sind seine Fotografien. Sie werden von 1969 an als vergangene und verinnerlichte Zeit in die Gegenwart des vorwärts drängenden Films, in seinen Fluss geworfen, in der Hoffnung auf eine Art Auferstehung, auf das Wiederfinden der Zeit und der ersten Gefühle.

In «Conversations in Vermont» (1969), in «About Me – A Musical» (1971), in «Keep Busy» (1975), «Life Dances On ...» (1980), «This Song for Jack» (1983), «Home Improvements» (1985): Obsessiv kehren Franks Filme melancholisch an jenen Ort zurück, an dem die filmischen Bilder entsprungen sind: zu den Fotografien. Er macht sie zu Wärtern in seinen filmischen Elegien, in seiner permanenten Zwiesprache des eigenen Inneren mit dem Aussen, der Gegenwart, mit dem gelebten Leben. Er sucht den «Geist der Frühe», indem er sich an die Offenheit erinnert, mit der er sich selber in der Aussenwelt gesucht hat. Der Prozess der Vergegenwärtigung dieser Trauerarbeit ist mit dem Einbau der frühen Bilder in die Filme noch nicht abgeschlossen. Aus den Fotogrammen der Filme werden in fotografischen Montagen wieder Fotografien: Erinnerungsobjekte an Filme, die Erinnerungen aufarbeiteten.



Pull My Daisy, 1959

Schatten von Leben und Tod

Es sind schmerzliche Filme, auch weil sie so subjektiv sind. In den beiden Jahrzehnten, in denen ein intellektuelles Publikum von ernstzunehmenden Filmen ein gewisses Mass an gesellschaftlicher, politischer Analyse erwartet, können Franks Filme nur wenige Freunde finden. Tatsächlich ist in seinen Filmen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre nie von Vietnam die Rede. Schon bevor Frank New York verlässt und sich wie ein Eremit nach Nova Scotia (Kanada) absetzte, hat sich sein Blick ganz nach innen gewendet.

«Conversations in Vermont» kaschiert den autobiografischen Charakter und den selbsttherapeutischen Zweck nicht mehr. Es geht in diesem Film um nicht mehr, aber auch nicht um weniger als den Autor, um seine beiden Kinder Andrea und Pablo, um ihre Mutter Mary, um das, was mit ihren Beziehungen geschehen ist, was sie mit ihnen gemacht haben, um die Störungen und Zerstörungen. Robert Frank setzt sich dem Malaise der Kinder, ihrer Kritik ohne Schonung aus, und zwar sicht- und hörbar, als realer Protagonist der filmischen Familientherapie. Andrea und Pablo verbringen den Sommer in einer Sommerschule für «schwierige Kinder» in Vermont, der Vater bringt seine eigene Schwierigkeit mit, ausgerechnet auch mit den Fotografien, die er auf den Tisch oder die Wiese blättert als Zeugnisse der Vergangenheit, als Seismogramme der seelischen Befindlichkeit. Sie repräsentieren nicht bloss die Gegenwart der Vergangenheit, sondern stellen – weil sie keine Versöhnung herzustellen vermögen – auch die Frage nach dem Sinn des Bildernehmens überhaupt.

Noch tiefer in die Verzweiflung bohrt sich *«Life Dances On...»* hinunter. Die Landschaft und das Wetter von Nova Scotia, das Haus in Mabou, die Porträts von marginalen Freunden, die Person und die Kunst seiner Frau June, die Verwirrung seines Sohnes Pablo, Radionachrichten, die primitive Musik von Nachbarn: All das ist nur dazu da, um vom Tod der Tochter zu sprechen, die im Monolog des Autors und mit alten Filmbildern wieder lebendig wird und nach der Vergegenwärtigung um so schmerzlicher wieder verschwindet.

«Ich möchte die Schatten von Leben und Tod auf der Leinwand flackern sehen», sagt Robert Frank, «June fragt mich: Warum nimmst du diese Bilder? – Weil ich lebe.»

Offene Arbeitsweise

Vor etwas mehr als einem Duzend Jahren ist die Technologie dem nach innen und aussen blickenden Bildpoeten Robert Frank entgegengekommen: mit Video. Mit dem neuen Werkzeug fällt das ganze handwerkliche Gewicht wieder so weg, wie es bei der Fotografie mit der «Leica» weggefallen war. Die Erinnerungsarbeit, peinvoll mit ▶

The Present

Robert Franks bislang jüngste filmische Arbeit schliesst thematisch und formal an sein bisheriges Werk an, kreist um Persönliches und gleichzeitig Universelles.

Robert Frank hat in seinen neueren Collagen und Fotos von Objekten, Räumen, Landschaften, Personen oft mit direkt aufs Bild geschriebenen oder ins Negativ geritzten Schriften gearbeitet, die persönliche Empfindungen und Gefühle ausdrücken. Bilder und Worte – zwei ineinander verschlungene Ebenen, sich ergänzend, sich aneinander reibend.

In Franks jüngstem filmischen Werk, dem 24minütigen Video «The Present» (1996), sind die geschriebenen zu gesprochenen Worten geworden; meist ist die Stimme des Künstlers im Off zu hören. Wie in seinen Arbeiten der letzten Jahre geht es hier wiederum um die beiden Pole «Innen» und «Aussen» und um deren Beziehung zueinander: Fenster, durch welche die Kamera nach aussen blickt, und Spiegel, die das Innere symbolisieren, kehren als Motive mehrmals wieder.

«I'm almost sure that I will not see him again. Good-bye Werner.» Ein Balkon mit einem leeren Tisch, dann Fotos von einem alten Mann, gefolgt vom Bild einer Notiz in einem Heft mit linierten Seiten. Klein und allein steht da: «New Year's Day 96. Werner dies in Zurich.» Ein schmerzlicher Abschied. Was eben noch Gegenwart war, wird Vergangenheit, Erinnerung.

Memory: Ein Wort auf einer transparent scheinenden, doch reflektierenden Fläche. Ein junger Mann – offensichtlich ein Freund von Robert Frank – reibt daran herum; so einfach abwischen lässt sich die Schrift jedoch nicht. Zum Schluss bleiben zwei Buchstaben stehen: Me.

Einzelne Sequenzen, Einstellungen, die auf den ersten Blick wie zufällig wirken und keine gängigen Kino-Dramaturgie berücksichtigen, ergeben letztlich ein Ganzes. Intuition hat die Hand des Regisseurs geführt, das ist offensichtlich. Frank hält einfach fest, erklärt nicht, wer die Leute im Film – etwa seine durch Worte und Fotos präsenten Kinder – sind. Alles dreht sich letztlich um ihn selber, um seine Familie und seine Freunde. So ist «The Present» eine Art persönlicher Essay, gefilmt aus der Hand, fast durchwegs mit Originalton.

Durch ein Fenster könne man zwar hinaus-, aber nicht hineinsehen, wird im Film einmal gesagt. Immer wieder lässt Robert Frank «in sich hineinsehen», gibt mit seiner Arbeit sozusagen den Blick in sein Inneres frei. Doch wie seine früheren Werke ist auch «The Present» mehr als eine Arbeit über die Befindlichkeit der Person des Machers, vielmehr kreist sie um universelle Themen, um die Vergänglichkeit, um die in der Gegenwart präsente Vergangenheit, um Abschiede. So schliesst sich «The Present» an frühere Arbeiten von Robert Frank an (vgl. Hauptartikel).

«The Present» – zu deutsch «die Gegenwart» oder «das Geschenk» – ist ein schmerzlicher Film, aber keiner, in dem die Resignation überhand nimmt. Vielleicht könnte man sagen, dass diese Arbeit eine Art Versöhnung ausstrahlt mit dem, was ist. Zum Schluss ist ein betagter Mann zu sehen, er würfelt und sagt dann: «I lost. But so what? That's the question.»

Judith Waldner

Sick of Goodby's, 1978

Filme von Robert Frank
«Pull My Daisy» (Koregie mit Alfred Leslie, USA 1959, 16mm, sw, 28 Min.)
«The Sin of Jesus» (USA 1961, 35mm, sw, 40 Min.)
«O.K. End Here» (USA 1963, 35mm, sw, 30 Min.)
«Me and My Brother» (USA 1968, 35mm, sw und Farbe, 91 Min.)
«Conversations in Vermont» (USA 1969, 16 mm, sw, 26 Min.)
«Liferath Earth» (USA 1969, 16mm, sw und Farbe, 37 Min.)
«About Me: A Musical» (USA 1971, 16mm, sw, 35 Min.)
«Cocksucker Blues» (USA 1972, 16mm, sw und Farbe, 90 Min.)
«Keep Busy» (Koregie mit Rudy Wurlitzer, Kanada 1975, 16mm, sw, 38 Min.)
«Life Dances On ...» (USA 1980, 16mm, sw und Farbe, 30 Min.)
«Energy and How to Get It» (Koregie mit Rudy Wurlitzer und Gary Hill, USA 1981, 16mm, sw, 28 Min.)
«This Song for Jack» (USA 1983, 16mm, sw, 30 Min.)
«Home Improvements» (USA 1985, Video, Farbe, 29 Min.)
«Candy Mountain» (CH/F/Kanada 1987, 35mm, Farbe, 91 Min.)
«Hunter» (D 1989, 16 mm, sw und Farbe, 37 Min.)
«C'est vrai! (One Hour)» (F 1990, Video, Farbe, 60 Min.)
«Last Supper» (CH/GB 1992, 16mm, Farbe, 52 Min.)
«Moving Pictures» (USA 1994, Video, sw und Farbe, 16 Min.)
«Summer Cannibals» (Musikvideo für Patti Smith, USA 1996)
«The Present» (CH 1996, Video, Farbe, 24 Min.)

Bücher von Robert Frank (Auswahl)
«Les Américains» (Paris 1958; «Gli Americani», Mailand 1959; «The Americans», New York 1959; «Die Amerikaner», Zürich 1993)
«New York Is» (New York 1959)
«Zero Mostel Reads a Book» (New York 1963)
«The Lines of My Hand» (Tokyo/New York 1972, Zürich 1989)
«Flower Is ...» (Tokyo 1987)
«Black White and Things» (Washington/Zürich 1994)
«Jackets: Alberto Aspesi» (Mailand 1995)

Bücher über Robert Frank (Auswahl)
Philip Brookman: «Robert Frank: An Exhibition of Photography and Films, 1945 – 1977» (Santa Cruz 1978)
Vincent Todoli, Jno Cook, Martin Schaub: «Robert Frank: Fotografias/Films 1948/1984» (Valencia 1985)
Sarah Greenough, Philip Brookman: «Robert Frank: Moving Out» (New York/Berlin/Zürich 1994)

Einzel- und Gruppenausstellungen, Filmreihen (Auswahl)
«51 American Photographers» (1950, Museum of Modern Art, New York, Fotos)
«The Family of Man» (1955, Museum of Modern Art, New York, Fotos)
«Photografie als Ausdruck» (1955, Helmhaus, Zürich, Fotos)
«Photografie in der Schweiz – 1840 bis heute» (1974, Kunsthaus, Zürich, Fotos)
«Robert Frank: Photography and Films, 1945–1977» (1978, Mary Porter Sesnon Art Gallery, Santa Cruz, Fotos/Filme)
«In the Margins of Fiction: The Films of Robert Frank» (1988, American Film Institute, Washington, Filme)
«The Lines of My Hand» (1989, Museum für Gestaltung, Zürich, Fotos)
«Movin Out» (1994, National Gallery of Art, Washington, später in Yokohama, Zürich, Amsterdam, New York, Los Angeles, Fotos/Filme)
«Atelier Robert Frank» (1999, Filmfestival «Visions du réel», Nyon, Filme)

▶ Film, wird leicht: Video stellt Frank, der von Perfektion nie etwas gehalten hat, kaum Widerstände entgegen. Der Camcorder ermöglicht jene offene Arbeitsweise, welche die Kleinbildkamera erlaubt hat, *on the road*, in dauernder Bewegung, ermöglicht ein Leben, das in der Gegenwart aufgehoben ist, auch wenn die Dämonen Trauer und Angst es dauernd bedrohen.

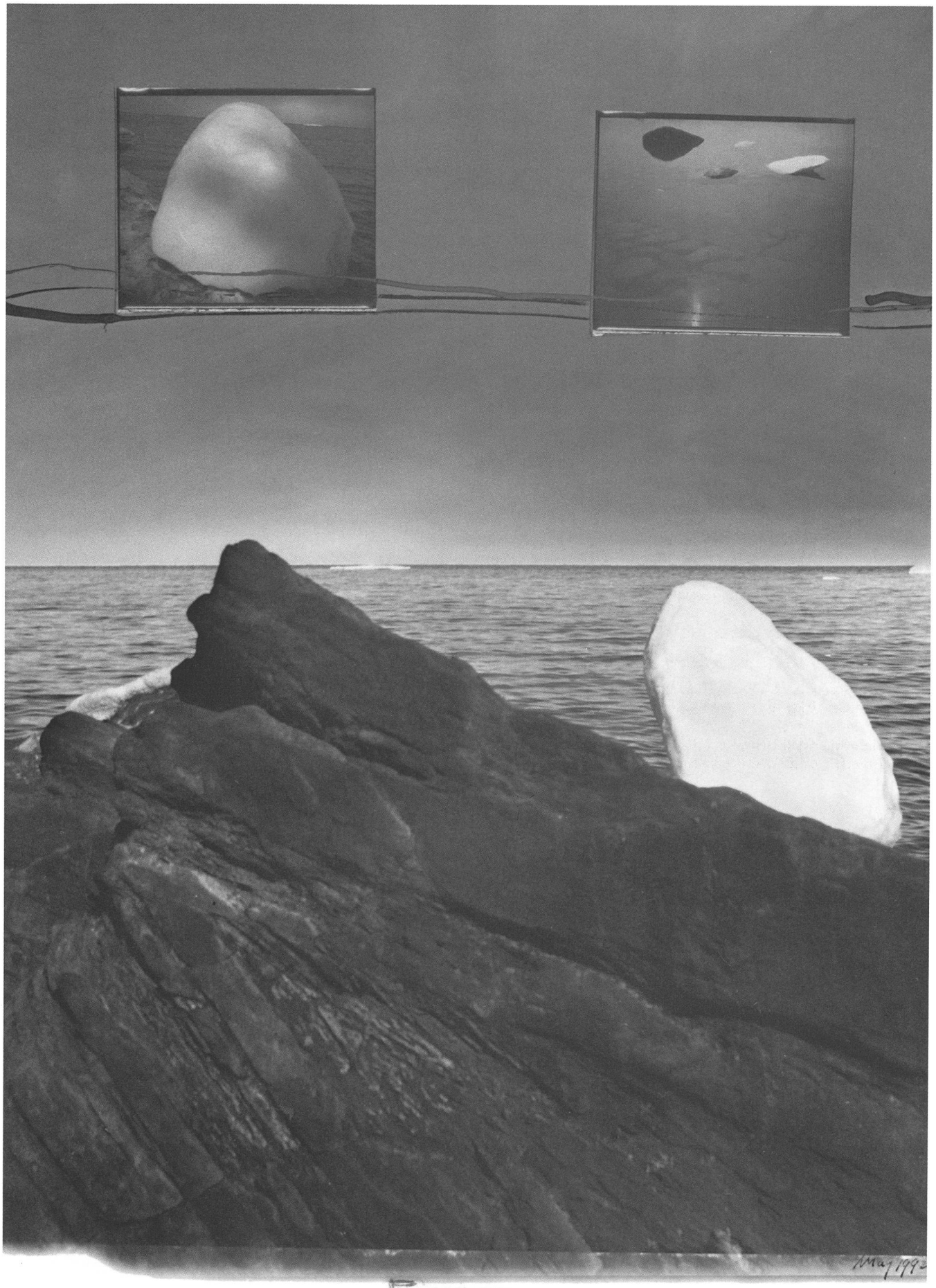
Die filmischen Bilder von *«Home Improvements»* sind ein direktes, von keiner Anstrengung verfälschtes Zwiegespräch mit der Aussenwelt: Es konzertiert mit dem Selbstgespräch dessen, der die Bilder macht. «Hier bin ich», sagt er ganz schlicht, «nicht so berühmt, und ich schaue aus dem Fenster.» In den besten Momenten wird alles eins, alles die eine Innerlichkeit. Nun regiert nicht mehr der Augenblick, schon gar nicht der «entscheidende», sondern das, was die Innerlichkeit im Lauf der Zeit memoriert hat.

Weltinnenraum

In unserem Inneren vermischen sich spontan die Gegenwart der Vergangenheit, die Gegenwart der Gegenwart und die Gegenwart der Zukunft: das Leben in all seinen Aggregatzuständen. Im Herbst 1958 hat Robert Frank gespürt, dass die Fotografie ihm nicht genügt, um dieses sein Inneres mitzuteilen, und er hat sich auf den beschwerlichen Weg des Films gemacht, der in 24 Bildern pro Sekunde alles zur Gegenwart, alles zum Weltinnenraum zu machen vermag.

Als er 1970 das Buch «The Lines of My Hand» zusammenstellt, hat er einen «Lebensfilm» in Momentaufnahmen zwischen zwei Buchdeckeln im Sinn. Er schreibt in seinen genial einfachen Worten: «Ich bin heimgekommen, und ich schaue durchs Fenster. Draussen schneit es; nicht eine einzige Welle. Der Strand ist weiss, die Pfosten des Gartenzauns sind grau. Ich schaue zurück in eine für immer entschwundene Welt. In Gedanken an eine Zeit, die nie mehr zurückkehren wird. Ein Buch mit Fotografien schaut mich an. Fünfundzwanzig Jahre Suche nach dem richtigen Weg. Postkarten von überall. Gäbe es Antworten, so habe ich sie verloren. Das beste wäre, überhaupt nicht zu schreiben.»

In Franks Video *«Moving Pictures»* (1994) ist diese Innen-/Aussenschau wieder gelungen, scheinbar mühelos. Nahtlos fügen sich die 12 Minuten nicht nur in die Reihe seiner Filme, sondern auch in sein fotografisches Werk der letzten zwanzig Jahre. Wie sehr jetzt alles zusammengewachsen ist, könnte eine Zusammenschau der Videos «Home Improvements» und «Moving Pictures» etwa mit der Fotoarbeit «Halifax Infirmary» (1978) zeigen. Es ist immer das Gleiche, mit verschiedenen Mitteln: immer das Ganze in einem Ablauf, einer Bewegung der Augen, die sich dem Inneren mitteilt. ■



END

End of Dream, 1992