

Zwischen Resten von Bildern

Publikumsgespräch mit Jürgen Reble über den Film »Instabile Materie« (1995)

Gefundenes Filmmaterial, Found Footage, bildet den Ausgangspunkt der Arbeiten Jürgen Rebles. Durch chemische, mechanische und optische Verfahren werden aus filmischen Resten Bilder freigelegt, die der Phantasie des Zuschauers Raum lassen, zwischen ihnen zu nisten.¹ Pulsierende Formen und verwaschene Farben verbinden sich zu Schemen, die ihre Herkunft nur noch erahnen lassen. Sie fordern dazu auf, selber Sinn in den Film »hineinzuprojizieren«. Mit der Gegenständlichkeit löst sich auch die gewohnte Sichtweise auf, die das Bild als Abbild eines Vorgangs begreift.

In dem Film »Instabile Materie« (1995) stellt Reble Dokumentarmaterial über das Deutsche Elektronensynchrotron (DESY), einen Teilchenbeschleuniger in Hamburg, an den Beginn. Zersetzt bis auf die Grundbestandteile des Kinematografischen involviert der Film die Zuschauer in ein alchemistisches Spiel, das sich zwischen Innen und Außen, Form und Farbe, Gesehenem und Ungesehenem vollzieht. Das hier wiedergegebene Publikumsgespräch wurde am 8. Juli 2004 im »Mal Seh'n Kino« (Frankfurt/Main) geführt.

Jürgen Reble: Ich hatte mir zur Aufgabe gesetzt, einen Film über das Thema Materie zu gestalten. Ein Teil des Ausgangsmaterials des Films zeigte die Forschungsstätte in Hamburg. Interessant in diesem Zusammenhang war für mich zu sehen, wie Physiker heutzutage mit dem Objekt Materie umgehen. Das war eigentlich auch der Ausgangspunkt, an dieses Thema heranzugehen. Weil ich hier mitverfolgen konnte, wie Physiker die Materie erklären, welche Hilfsmo-

1. Zur Geschichte des Found Footage Films siehe Hausheer/Settele (1992).

delle oder was für Hilfsmittel sie zur Verfügung haben, um das anschaulich zu machen.

Ich hatte diese Video-Kassetten aus Hamburg bekommen, die die unterschiedlichen Atommodelle zeigten. Die darin gezeigten Elementarteilchen haben auch alle Namen, sie heißen zum Beispiel *Gluon* und *Hadron* und *Pion*. In dem Teilchenbeschleuniger werden Protonen und Elektronen auf riesigen Bahnen mit einem Umfang von sechs Kilometern in Gegenrichtung beschleunigt und in einer Halle, in der ein riesiger Detektor steht, aufeinander geschossen. Der Detektor heißt ›ZEUS‹, der Ring ›HERA‹. An diesem Detektor ›ZEUS‹ kollidieren die Elementarteilchen, und dann spricht man vom ›Event‹. Aus diesem ›Event‹ versuchen die Physiker, etwas heraus zu lesen. Und letztendlich versuchen sie, weil der augenblickliche Zustand der Materie nicht vollständig erklärbar ist, eben einen zerfallenden, instabilen Zustand zu Hilfe zu nehmen. Genauer gesagt einen, der sich in einer unglaublich kurzen Zeitspanne nach dem Urknall des Universums ereignet hat.

Bei dieser Art der Forschung entstehen sehr viele Ungereimtheiten, weil immer wieder Teilchen Spuren hinterlassen, die man nicht erklären kann. Bestehende Modelle müssen ständig mit mathematischen Theorien ergänzt werden und schließlich kann der überwiegende Teil der gesammelten Informationen überhaupt nicht mehr bewältigt werden. Praktisch werden alle Forschungsergebnisse von Computern gefiltert. Ein winziger Bruchteil, der den augenblicklichen Theorien standhält, wird bewahrt, der Rest wird gelöscht und überschrieben.

Da habe ich gedacht, dass ich in diesem heillosen Chaos keinen Film machen kann. Mit dem Material oder dem, was ich zur Verfügung hatte, ging das einfach nicht.

Ich wollte eine Aussage über die Materie machen, also über das, was ich mir unter Materie vorstelle oder was mir die Materie erzählen könnte. Und nichts lag natürlich näher, als die Materie auszuwählen, mit der man als Filmemacher täglich zu tun hat. Das sind in diesem Fall etwa 1000 Meter Filmmaterial und ein Pfund Salz verschiedenster Art. Grob gesagt, kippt man das ineinander.

Man sollte sich dabei nicht das große Bild auf der Leinwand vorstellen, sondern das Ausgangsmaterial ›Film‹. Es spielt sich schließlich alles auf der Größe eines Daumennagels ab. Auf der Leinwand erscheinen nicht die aufgenommenen Bilder selber, sondern auskristallisierte Leuchtspuren, die von bestimmten Materiekonstellationen durch dieses Bildfenster durchgeschossen werden. So habe ich das Thema gefunden. Die mit der Kamera gefilmten Bilder rück-

ten in den Hintergrund und das bearbeitete Filmmaterial in den Mittelpunkt meines Interesses.

Ich verwendete einen großen Fundus Bildmaterial, einfach um verschiedenste Schichten im Hintergrund zu haben. In diesem Fall waren das nicht nur Atommodelle. Man hat auch manchmal makrokosmische Bilder gesehen, Planetenbewegungen. Der Saturn war auch einmal andeutungsweise im Spiel. Aber es gab eben auch viele Bilder, die sich da hineingemogelt haben, die da eigentlich gar nicht hineingehörten: Ausschnitte von Spielfilmen, wissenschaftliches Material, Dokumentarfilme über afrikanische Völker, Tintenfische. Dies ist alles mehr oder weniger in eine Serie von Bildern hineingerutscht, die ich alle unter diesen Chemikalien begraben habe. Die sind letztendlich nur der Vorwand dafür gewesen, aus dem eigentlichen Material heraus, also aus den Chemikalien, mit denen ich arbeiten wollte, eine Form entstehen zu lassen, in die ich hineinarbeiten konnte. Denn das ist manchmal wesentlich leichter, als etwas in einem blanken Film oder in einen schwarzen Film einzugravieren.

Das ist natürlich auch eine Geschichte der Materie oder des Universums, dass Bilder nie einzeln auftauchen, sondern immer in einer Verkettung von Prozessen stehen. Und das ist auch ein ganz wichtiger Bestandteil des Films: Zu zeigen, dass ein Bild nie alleine oder isoliert auftauchen kann, sondern immer nur in einem Prozess, in einer Verbindung. Natürlich auch in einer fragilen Verbindung, aus der heraus jede Fortsetzung möglich ist. Ich habe versucht, das Ganze möglichst offen zu halten. Vielleicht können wir auf Fragen des Publikums eingehen.

Zuschauer: Ja, also ich sage vorweg, das war der erste Film, den ich wirklich ohne Brille gut habe sehen können. (Gelächter)

Reble: Tatsächlich? Auch gut.

Zuschauer: Das heißt, ich habe die Brille wohl etwa nach einer halben Stunde tatsächlich abgesetzt – und dadurch wurden die Bilder noch dreidimensionaler.

Reble: Sehr gut.

Zuschauer: Was mich bei dem Sehen am meisten beschäftigt hat, war die Frage, wo die Bewegung herkommt. Weil ich das nicht so richtig habe lokalisieren können. Einerseits, vor allem im ersten Teil des Films, blieb es undeutlich. Da hat man das Gefühl, es wird eine Art

vergrößerter Ameisenhaufen fotografiert, bei dem ohnehin eine bestimmte Bewegung abläuft und der Film hält diese Bewegung fest. Und andererseits denkt man aber auch, dass das so nicht funktionieren kann, weil wir lauter Einzelbildchen sehen. Die müssten Sie aber dann in einem furchtbaren Aufwand aneinander geklebt haben, weil die nur ganz minimal zeitversetzt werden, damit diese ruckartigen Bewegungen entstehen. Und ich bin bis zum Ende des Schauens nicht zu einem Ergebnis gekommen.

Reble: Ja, ich habe gerade schon versucht, das anzudeuten. Diese chaotische oder manchmal explosive Veränderung von einem Bild auf das andere, die kommt einfach dadurch zustande, dass hier eine Grundbedingung des Films einfach ignoriert wird und zwar die Illusion der kontinuierlichen Bewegung.

Wir haben es beim Film mit einer Apparatur zu tun, die das Sehvermögen des Menschen täuscht, weil man weiß, dass sein Wahrnehmungsvermögen die Abläufe nur begrenzt auflösen kann.

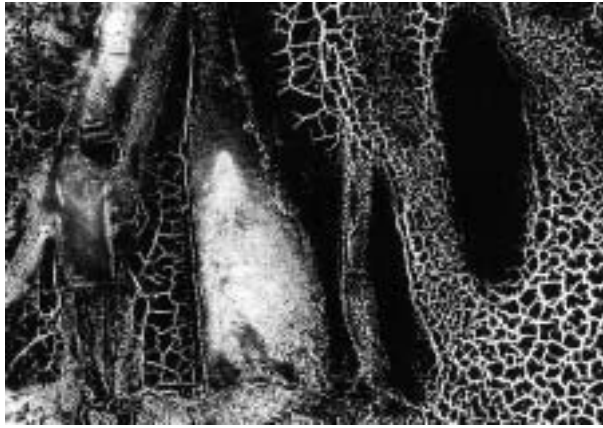
Man könnte den Film sicher auch Insekten zeigen, z.B. Libellen. Die würden da eine Einzelbild-Diashow sehen und hätten vielleicht auch genug Zeit, alles genau anzuschauen. Aber man hat den Filmapparat so konstruiert, damit das träge menschliche Auge die etwa 24 Bilder pro Sekunde, die jeweils von zwei Schwarzphasen unterbrochen sind, als kontinuierliche Bewegung wahrnimmt. Noch bevor man den ersten Projektor gebaut hat, war der erste wichtige Schritt, diese Grenze der Wahrnehmung durch Versuche zu bestimmen, sie erfahrbar zu machen. Dort setzt der Film, der klassische Film, an. Indem man diese Augentäuschung nutzt, bekommt man den Eindruck, eine kontinuierliche Bewegung zu sehen. In Wirklichkeit ist die aber nicht da. Viele Filmemacher haben den Film Bild für Bild transportiert, Ken Jacobs zum Beispiel. Er hat lange Zeit Filme am optischen Printer gemacht. Der optische Printer ist ein Gerät, mit dessen Hilfe man den Film arritieren kann. Man kann jedes Bild einzeln bearbeiten, einen Rotfilter hinzufügen oder eine Abblende auf ein anderes Bild setzen. Kurz gesagt: Man kann mit dem einzelnen Bild machen, was man will. Man kann es beliebig lange stehen lassen und letztendlich sogar Ornamente auf das Bild eingravieren, darauf sogar herumkritzeln. Der Film liegt offen im Projektor und man hat ihn praktisch aus der Zeit herausgenommen und für sich verfügbar gemacht. Und das ist die Methode, mit der ich hier auch arbeite.

Ich gehe in die einzelnen Bilder hinein und nehme Veränderungen vor. Während der Arbeit habe ich den Film dann auf einem

Leuchttisch abgespult, immer so etwa zwei Meter Stücke, und habe mir dann überlegt, welchen Teil ich verwende. Meistens waren das keine einzelnen Streifen, sondern zehn Streifen hintereinander. Diese zehn Streifen à zwei Meter liegen dann auf dem Leuchttisch und lassen sich bearbeiten. Bei manchen geht man etwa diagonal mit Chemikalien hinein, die haben eine rote Tonung und bestehen aus Würfelkristallen, und dann nimmt man eine Säge oder ein Schleifpapier und ritzt diagonal von der anderen Seite dagegen und fängt an, die Filmfläche nach beliebigen Vorgaben, die man sich eben in diesem Moment setzt, kaderartig zu bearbeiten. Und dadurch gerät natürlich das, was im Filmbild zu sehen ist – oder vorher zu sehen war – in den Hintergrund. Deswegen auch der Titel meines Beitrags »Zwischen Resten von Bildern«. Man erkennt eben Reste oder Strukturen *zwischen* Resten von Bildern.

Die Filmbilder geben also die Bewegungsrichtung vor. Im Moment der Materialbearbeitung folgen sie natürlich keiner Bewegung, sondern sind Einzelereignisse auf meinem Leuchttisch, und genau da gehe ich mit den Chemikalien hinein. In jedem Bild prallt ein Einzelereignis auf eine Bewegung. Manchmal geht das auch ineinander über. Es gibt da beim Film, der ja noch analog arbeitet, genügend Graubereiche oder Zwischenbereiche. Das sind genau die Bereiche, die mich auch bei dieser Art der Arbeit immer interessieren – einfach in Bereiche hineinzugehen, die man nicht kennt, die visuell neu sind, die natürlich auch eine Dynamik und eine Bewegung entstehen lassen, die man auch nicht unbedingt in der vollen Schärfe sehen soll oder braucht.

Die Brille abzunehmen finde ich gut. Ich habe sie auch nicht aufgesetzt, ich habe auch eine leichte Sehunschärfe. Und ich empfinde es eigentlich als angenehmer, den Film auch mit einer leichten Unschärfe zu sehen.



Das führt uns auf einen wirklich interessanten Kernpunkt: Was ist das überhaupt: das Sehen? Und inwiefern knüpft so ein Film an eine bestimmte Form des Sehens an? Kann man eine Seherfahrung mit so einem Film machen? Ich lege das natürlich auch zugrunde, weil ich mich sehr viel mit dem Sehenlernen des Menschen beschäftigt habe.

Während der Mensch beim Hören eine Art embryonaler Antenne hat und akustische Eindrücke bereits früh wahrnimmt, ist das Sehen eine ganz spezifische Sache, die sich eigentlich in den ersten Wochen nach der Geburt ereignen muss. Und wenn man das Sehen in diesem Zeitraum nicht lernt, dann lernt man es in der Regel im ganzen Leben nicht mehr. Jedenfalls gibt es diese Fälle, dass Menschen blind geboren wurden, dann später an den Augen operiert werden und durch die plötzliche Lichtwahrnehmung in eine unglaubliche seelische Krise stürzen, weil sie eben eine Möglichkeit, die Welt zu bestimmen, schon erlernt haben und durch das Sehen, das sie nicht mehr lernen können, wieder völlig zurückgeworfen werden. Sie werden wieder auf eine Form oder auf irgendetwas in ihrer Wahrnehmung hingewiesen, das sie nicht mehr verarbeiten können. Und das sind Gebiete, die mich unglaublich stark interessieren. Es gibt da auch einige Filme, die sich mit dem Thema sehr intensiv auseinandersetzen, beispielsweise Stan Brakhages Film »The Text of Light«, Anfang der 70er Jahre gemacht. Bei diesem sieht man nur relativ unscharfe Bewegungsabläufe, auch abstrakter Art, die immer wieder in ein Schwarz fallen, man macht hier eine ähnliche Erfahrung. Er ist etwa eine Stunde lang und hat mich sehr stark beeindruckt. Zu versuchen, wieder an diese Punkte anzuknüpfen, wie man Sehen gelernt hat, oder was man mit dem visuellen Apparat verbinden kann. Das geht natürlich nicht, wenn man das schon gelernt hat und alle die Bilder in seinem Kopf drinnen hat. Man kann natürlich nicht wieder an diesem Ausgangspunkt ansetzen, aber man kann mit dem Gehirn wieder in Bereiche zurückkommen, von denen aus man aus diesem analytischen Sehen herausfindet. Und sich auf diese Weise wieder an diese ursprüngliche Art des Sehens annähert. Die hat auch sehr stark damit zu tun, dass man im Grunde genommen nur verschwommene Farbflächen sieht, die man nicht zuordnen kann. Und mit diesem Film versuche ich, solche Prozesse wieder aus dieser Frühphase des Sehens auszubuddeln.

Zuschauer: Ein anderer Filmemacher, den Sie, glaube ich, auch kennen, Christoph Keller, der auch in Köln an der Kunsthochschule für

Medien war, vielleicht haben Sie den einmal getroffen, jedenfalls hat der auch einmal fast dasselbe gezeigt. Allerdings ist er ganz anders dazu gekommen. So hat nämlich die SS, als die Rote Armee Berlin erobert hat, die Filmaufnahmen des Krankenhauses Charité in Berlin, in dem Euthanasie-Experimente durchgeführt und medizinisch auf Film dokumentiert wurden, im Stößensee von Berlin versenkt. Und die sind bei Taucherarbeiten vor wenigen Jahren wieder gefunden worden.²

Reble: Spannend.

Zuschauer: Und die sehen exakt so aus. Das ist die reine Entropie. Also daran musste ich denken. Das Material ist auf einem ganz anderen Weg zustande gekommen, nicht durch künstlerische Intention, sondern durch die reine Entropie des Films.

Reble: Man kann das auch so nehmen wie es ist und gar nichts daran machen.

Zuschauer: Das ist ja auch in Ihrem Sinne.

Reble: Natürlich.

Zuschauer: Also das scheint mir auch das wesentliche Element zu sein, dass der Film selbst an sich, also das Filmmaterial an sich mit chemischen und physikalischen Mitteln bearbeitet ist. Und in zehn Jahren könnten Sie so einen Film gar nicht mehr machen, weil das Filmmaterial nicht mehr hergestellt wird. Sie haben eigentlich nur ein Zeitfenster von vielleicht 70 Jahren, so einen Film machen zu können. In ungefähr zehn Jahren ist das Filmemachen bereits ein Relikt einer vergangenen Epoche. Also ein Rest.

Reble: Ja, das stimmt. Ich würde den Rahmen allerdings nicht ganz so eng stecken.

Zuschauer: Na gut, ich habe jetzt mal die Zeitperiode des Farbfilms genommen, jetzt sagen wir mal von den 1930er Jahren bis irgendwo Anfang diesen Jahrhunderts –

² Keller hat die medizinischen Filme der Charité von 1903-1990 auf seiner Homepage dokumentiert (www.medfilm.de).

Zuschauer: Nein, das ist aber nicht der Farbfilm, sondern das ist das, was wirklich in den alten Stummfilmen gemacht worden ist. Das muss man noch mal festhalten. Also das ist eben dieses farbige Eintönen, dieses farbige Unterlegen, das bereits in den alten Stummfilmen gemacht wurde, und zwar vor dem Farbfilm.

Reble: Was wir jetzt gesehen haben, die Kopie, war ein Farbfilm, natürlich.

Zuschauer: Aber auch das Basismaterial, das Sie verwendet haben?

Reble: Nein, das war alles Schwarzweißmaterial. Ich habe da überhaupt nicht mit Farbfilm gearbeitet –

Zuschauer: Ach so –

Reble: – sondern nur mit Schwarzweiß.

Zuschauer: Und dass z.B. Kratzer in dem Filmmaterial waren, wo sich dann mehrere Schichten am Band abgebildet haben?

Reble: Das liegt einfach daran, dass ich in der Regel das Salz oder die Farbstoffe nicht in einem Durchgang, sondern oft in fünf, sechs oder mehr Durchgängen aufgetragen habe. Und dann hat man von vorneherein schon eine Menge Schichten. Wenn man dann anfängt, mit Sandpapier einzugravieren oder mit Sägen oder mit anderen Mitteln arbeitet, dann entstehen auch ähnliche Kratzer wie beim Farbfilm mit starkem Abrieb.

Zuschauer: Verändert sich der Originalfilm eigentlich durch die chemischen Prozesse? Gehen die weiter?

Reble: Die gehen weiter. Teilweise lösen sich die Bilder nach Jahren auch ganz auf. Vielleicht ist jemand von Ihnen schon mal in den Genuss gekommen, diese alten Nitratfilme, die im Zerfall sind, zu sehen. Das Filmmuseum in Amsterdam hat sich zur Aufgabe gemacht, viele von diesen halb zerstörten Filmen noch im Zerfall zu kopieren und das sind zum Teil ganz tolle Sachen, die da entstehen, obwohl das alles von den Filmemachern nicht vorgesehen war. Das sind wirklich wertvolle Zeitdokumente.

(Transkription: Caroline Schmidt, Einleitung: Andreas Becker, Screenshots aus »Instabile Materie«)

Literatur

Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.) (1992): *Found Footage Film*, Luzern: VIPER/zyklop Verlag.

