

**CHRISTIAN PISCHEL**

**Fotorealismus revisited – von der Wiederholung  
der Fotografie in der Malerei und der Malerei im Film**

Seit den 90er Jahren ist der filmische Realismus unter dem Eindruck digitaler Bildtechniken vehement problematisiert worden. Das Potenzial, alles Vorstellbare im Film zu zeigen, führte einerseits dazu, den Film als fortan malerisches Medium zu deklarieren. Andererseits wurde das visuelle Simulationspotential des Computers dezidiert auf die Fotografie bezogen (Manovich). Damit fand der Begriff des Fotorealismus in die Debatte – häufig schlicht dazu verwendet, die nahtlose Integration computergenerierter Bewegungsbilder in den photochemischen Film zu taxieren. Was aber bedeutet Fotorealismus? Einem Foto irgendwie ähnlich, aber nicht eigentlich authentisch?

Der Begriff des Fotorealismus kann im Rekurs auf eine andere mediale Schnittstelle neu justiert werden. Als in den 60er und 70er Jahren der Fotorealismus in der amerikanischen Malerei aufkeimte, griff die Rezeption auf das zurück, was Bernd Stiegler „die *Doxa*, das triviale Wissen über das Foto“, nennt. Da fotografische Reproduktionstechniken an eben der Stelle in den Herstellungsprozess integriert wurden, wo traditionell das Künstlersubjekt allein waltete, haftete dem Fotorealismus der Ruf der Geheimnislosigkeit, Oberflächlichkeit und rein handwerklichen Virtuosität an. Doch gerade ein Blick auf die Techniken, die Künstler wie Chuck Close, Don Eddy oder Richard Estes verwendeten, eröffnet den synthetischen Charakter der Gemälde – ein für ihre Ästhetik zentrales Moment. Denn von dort aus erschließt sich der Begriff des Fotorealismus jenseits der malerischen Wiederholung und jenseits des Ähnlichkeitsgebots. Er wird stattdessen greifbar in der Tiefe der Selbstabbildlichkeit des Bildes, in der Vielzahl der optischen Relationen, die das Bild mit sich selbst unterhält.

Wie sich zeigen lässt, sind diese bildimmanenten, ‚fotogramatischen‘ Relationen bereits in der historischen Avantgarde erkundet worden. Was bei Ray, Moholy-Nagy, Schad anschaulich wird, lässt sich theoretisch ausarbeiten, legt man das Bildkonzept Bergsons an. Zuletzt soll erfragt werden, welche Bedeutung diese Revision für den Film besitzt, deutet der Begriff doch auf ein kompositorisches Potential, in dem die erfahrbare Dichte der inneren Bildrelationen zur Attraktion wird.

**Christian Pischel**, Dr. des., studierte Theaterwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Leipzig und Lausanne. 2006-2008 arbeitete er am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste, Berlin. Seit 2009 ist er wiss. Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft/Seminar für Filmwissenschaft an der FU Berlin. 2009 promovierte er über die Affektpoetiken des amerikanischen Großfilms der 90er Jahre. Seit 2008 ist er Mitarbeiter im Projekt Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung von Prof. Dr. Hermann Kappelhoff am Exzellenzcluster Languages of Emotions (FU Berlin). Arbeitsschwerpunkte: kinematographische Formen der Affektmodulation, ferner Bild- und Fotografietheorie.