

**Karl Prümm**

## **Blasse Bilder und ferne Klänge**

**Zu Thomas Schadts Neuverfilmung des Stadtfilmklassikers *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von Walther Ruttmann (1927)**

Berlin ist in diesen Tagen eine wirkliche Hauptstadt. Die schwere ökonomische Krise, die das Land sich nur halb eingesteht, tritt in der Kapitale gänzlich und unverhüllt hervor. „Berlin ist pleite“ – das weiß inzwischen jeder, denn der Satz ist gar zum Slogan und zum Gassenhauer geworden. Nun soll es aber wohl doch ernst werden: Berlin schert aus allen Tarifgemeinschaften und Verdrängungsnormen aus. Den Angestellten des öffentlichen Dienstes wird jene Lohnerhöhung verweigert, die ihnen allerorts zugebilligt wird, die Gehälter der Beamten sollen gekürzt werden. Überall wird Personal „ausgedünnt“, was die ohnehin überlasteten Strukturen der Kitas, Schulen, Universitäten und Krankenhäuser noch mehr strapaziert. Ganzen Kliniken und Opernhäusern droht die Schließung. Empörung und Verzweiflung machen sich breit. Die ausgebuhte politische Elite igelt sich ein, zieht sich in die Wagenburg selbstverkündeter Zwänge zurück. Berlin, so scheint es, ist zum Experimentierfeld einer neuen politischen „Grausamkeit“ geworden. Der Stadt ist unversehens eine neue Vorreiterrolle zugefallen. Vielleicht lässt auch deshalb die „große“ Politik die lokale Szene der Hauptstadt so achtlos hängen, springt ihr nicht bei. So lässt sich austesten, wie weit ein rigider Sparkurs getrieben werden kann.

Wieder einmal und aufs Neue ist Berlin Brennpunkt, Fokus und Zentrum des politischen Geschehens, hier spitzt sich alles zu. Aber merkwürdig – gerade jetzt ziehen sich die Medien aus Berlin zurück, überlassen die Stadt sich selbst. Die großen überregionalen Tageszeitungen, die *Süddeutsche Zeitung* und die *Frankfurter Allgemeine*, haben im letzten Jahr ihre Berlin-Seiten aus Kostengründen eingestellt. Die Berlin-Korrespondenten werden abgezogen. Der Berliner Zeitungsmarkt befindet sich ohnehin schon seit 1989 in einer Dauerkrise. Die zahlreichen Reporter und Essayisten, die in den neunziger Jahren voller Tatendrang nach Berlin aufgebrochen waren, finden mit ihren Stadterkundungen und Stadtreisen kein Forum mehr. Auch das literarische Interesse am wilden Berlin ist erkennbar abgeflaut. Es tritt gegenwärtig kein anerkannter, weit verbreiteter Chronist des Berliner Alltags auf, Autoren und Kolumnisten wie Gabriele Göttele und Max Goldt haben keine Nachfolger gefunden. Fernsehsendungen mit Titeln wie *Berlin Mitte* und *Bericht aus Berlin* sind nur mehr leere Chiffren, teilen nichts mehr mit vom Fluidum und von der Atmosphäre der Stadt. Berlin ist stumm geworden und entzieht sich unseren Blicken. Und all dies vollzieht sich zu einem Zeitpunkt, zu dem es erst eigentlich spannend wird, neue Herausforderungen sich abzeichnen. In den nächsten Jahren der EU-Erweiterung wird Berlin noch stärker als

je zuvor zur Grenzstadt werden, zur Passage und zum Fluchtpunkt all der Ehrgeizigen und Ungeduldigen, die dem Elend des Ostens schneller entkommen wollen. Ihr überhitztes Tempo und ihre frischen Energien treffen nun auf die Beharrungskräfte der alteingesessenen Berliner, die sich in eine Verteidigungsrolle gedrängt sehen, sich abschotten. Wer zeigt uns die Reibungen und Konflikte, die daraus entstehen werden, die neuen Lebensstile und Alltagswelten? Wer durchstreift die bald aufgefüllten letzten Brachen im Innern der Stadt, wer die wild wuchernden Außenbezirke? Wer taxiert die neuen Stadtlandschaften, die einmal eine monumentale Hauptstadt ergeben sollten und nun viel bescheidener ausfallen werden, mit viel weniger Geld auskommen müssen? Wer registriert die gebrochenen Wirklichkeiten, die Übergänge, die Zwischenformen, das Zwielficht? Das kommende Berlin bedarf erst recht der äußersten Aufmerksamkeit, der sensiblen Wahrnehmung, des genauen Sehens und des differenzierten Vokabulars.

Am 10. April letzten Jahres wurde ein Film uraufgeführt, der ein so umfassendes und nuanciertes Bild versprach: *Berlin. Sinfonie einer Großstadt*.<sup>1</sup> Thomas Schadt, für Buch, Regie und Kamera gleichermaßen verantwortlich, griff nicht nur im Titel auf Walther Ruttmanns klassischen Stadtfilm aus dem Jahr 1927 zurück.<sup>2</sup> Auch der Anspruch und der Grundgestus des Originals wurden adaptiert. Hier soll die Stadt unmittelbar und direkt sprechen, ohne den Umweg einer Erzählung und ohne die Einengung durch erfundene Figuren und Schicksale. Schadts Ambition reichte jedoch über ein Remake weit hinaus. Er wollte alles andere als eine Reprise und erst recht keine nostalgische Reinszenierung der „goldenen Zwanziger“ geben. Er verstand Ruttmanns Vorgabe als „Inspiration“ und als „kreative Energiequelle“.<sup>3</sup> Die Erwartungen an die Fortschreibung dieses Ursprungstextes waren gewaltig und wurden durch zahlreiche Vorberichte in allen Medien, durch Interviews mit dem Regisseur, durch Reportagen von den Dreharbeiten und Orchesterproben noch einmal gesteigert. Die interessierte Öffentlichkeit wurde auf einen definitiven Berlin-Film eingestimmt, auf ein bündiges Resümee des neuen Berlin nach dem Mauerfall, auf den repräsentativen Querschnitt durch eine bewegte Stadt, die sich auf der Schwelle zu einem neuen Jahrtausend befindet. Die Uraufführung war dann auch ein pompöses Ereignis, das in der altherwürdigen Staatsoper Unter den Linden stattfand und an dem viel Prominenz teilnahm. Das Sinfonieorchester des SWR spielte in großer Besetzung die Musik von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst aus dem Orchestergraben live den Bildern Schadts zu, tat so, als gäbe es weder eine Tonspur noch *Dolby Surround*. Für ein Medien-event verließ der Film seinen angestammten Ort und seine ureigene Technologie. Er verwandelte sich in einen Stummfilm zurück und simulierte dessen opernhafte Aufführungspraxis. Man muss sich schon fragen, ob dieses Gehabe einem ehrgeizigen Projekt angemessen ist, das Ruttmanns Stadtsinfonie produktiv weiterdenken, aktualisieren, in die Realität des Jahres 2002 übersetzen möchte. Gleichzeitig zur Uraufführung erschien ein aufwendiger Fotoband mit zahlreichen Abbildungen aus dem Film und mit Texten von Nico Hofmann, Thomas Schadt,

Hans-Jörg Rother, Birgit Galle, Lydia Jeschke und Hans Helmut Prinzler.<sup>4</sup> Am Ende des Buches ist eine Bildleiste mit Stills aus Ruttmanns Film beigegeben, die – zumindest in Ansätzen – einen vergleichenden Blick ermöglicht.

Die Ereignisinszenierung, der gigantische Aufwand an Publicity, die Fülle der Begleit- und Paratexte – all dies verfehlte jedoch seine Wirkung. Weder beim Publikum noch bei der Kritik kam Thomas Schadts *Berlin-Sinfonie* so recht an. Kühl bis ablehnend waren die Reaktionen der Feuilletons, die sich von dieser so oft angekündigten Premiere weit mehr versprochen hatten. Der Film blieb weitgehend ein Berliner Lokalereignis, drang erst gar nicht in die mittleren und kleinen Städte vor, verschwand selbst in Berlin schon nach kurzer Zeit aus den Kinoprogrammen.

Kaum jemand wollte diesen Film sehen. Ist das die Ignoranz eines saturierten Publikums, das von einem gewagten Experiment nichts wissen will? Geschah dem Film Unrecht? Wurde er Opfer eines Anti-Berlin-Affekts, oder liegen die Ursachen des nicht zu leugnenden Scheiterns doch tiefer?

Schon die betonte Musealität der Uraufführung widersprach jenem Grundprinzip der freien Verfügung über Ruttmanns Film, das Schadt an den Anfang seiner Arbeit gestellt hatte. Die Eckdaten seines Filmprojekts, die er bereits früh festlegte, kommen dann auch eher einer werkgetreuen Adaption gleich. Schadt kündigte schon in den ersten Gesprächen mit der Tochter Walther Ruttmanns an, er werde „das sinfonische Prinzip, die 35-mm-Schwarz-Weiß-Ästhetik und die erzählerische Grunddramaturgie eines Tagesablaufes“ übernehmen.<sup>5</sup> Damit sind bereits alle Grundentscheidungen über die Ausrichtung, die Form und die Wirkung des Films gefallen. Schadt war wohl nicht klar, wie stark er sich mit dieser linearen Fortschreibung selbst beschränkte, denn die *Stadtsinfonie* aus dem Jahre 1927 ist ja keineswegs ein bloß neutraler Rahmen, der dann nur noch mit der aktuellen Wirklichkeit Berlins auszufüllen wäre. Statt zu prüfen, ob Ruttmanns Prämissen für eine gegenwärtige filmische Wahrnehmung der Stadt überhaupt noch tauglich sind, bleiben diese unberührt, werden neu aufgelegt und angepasst. Für einen eigenen Blick und ein eigenes Bild der Stadt gibt es so nur wenig Raum. Ein lähmender Historismus liegt über dem ganzen Film, der nie aufhört, auf das große Vorbild zu starren und sich damit selbst um seine Lebendigkeit bringt.

Problematisch war bereits die Grundsatzentscheidung für eine Schwarz-Weiß-Ästhetik. Die Schwarz-Weiß-Fotografie ist eben nicht mehr eine selbstverständliche Gebrauchsform und sie funktioniert auch nicht mehr als Signum des Dokumentarischen. Auf radikale Weise haben sich die Zuschreibungen geändert, ins Gegenteil verkehrt, dies muss jeder Filmemacher bedenken. Im Kino der letzten Jahrzehnte ist die Schwarz-Weiß-Fotografie zu einem beinahe exzentrischen Kunstmittel geworden, das auf exterritoriale Bilderwelten verweist. Jim Jarmusch und sein Kameramann Robby Müller behaupten mit einem hochartistischen Schwarz-Weiß die gänzlich autonome Sphäre ihrer Filme (vor allem in *Down by Law* und *Dead*

Man). Woody Allen beschwört in *Shadows and Fog* mit einem bewussten Historismus die Kontrastschärfe des deutschen Expressionismus. Oskar Roehler verleiht in dem Schwarz-Weiß-Film *Die Unberührbare* der hermetischen Innenwelt seiner Protagonistin einen ebenso suggestiven wie befremdlichen Formausdruck. Weniger kalkuliert und eher kontraproduktiv erscheint dagegen die Distanz, die die Schwarz-Weiß-Fotografie in Schadts *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* bewirkt. Die gewiss kontemplativen Bilder lassen den Betrachter eher kalt. Es ist, als blättern wir in einem Fotoband aus den zwanziger oder fünfziger Jahren. Wir sind in andere Welten entrückt und blicken auf die gegenwärtige Stadt wie durch einen Schleier. Mit der lebendigen und farbigen Wirklichkeit Berlins haben diese Ansichten nur wenig gemein.

Nur an wenigen Stellen überwindet Thomas Schadt seine Ehrfurcht gegenüber dem Original und lässt sich auf eine Auseinandersetzung ein. Walther Ruttmann definierte Mitte der zwanziger Jahre Berlin ostentativ als moderne Industriestadt. Er feierte in seinen Bildmontagen naiv und enthusiastisch eine gänzlich automatisierte industrielle Produktion. Die Maschinen und die Laufbänder, die er immer wieder bildbeherrschend zeigt, sind vollkommen abgelöst vom menschlichen Körper. Nur ein Handgriff, das Umlegen eines Hebels, das Bedienen eines Schalters, ein einziger menschlich-energetischer Impuls genügen, und alles bewegt sich zauberhaft und selbsttätig. Die gigantischen Maschinen haben bei Ruttmann aber nichts Monströses und Bedrohliches – ganz im Gegenteil. Er will demonstrieren, dass die mechanischen Greifarme, die Schieber und die Auffangbänder zu äußerster Empfindsamkeit fähig sind. Sie nehmen den Menschen, die überflüssig werden, die mühsame Arbeit ab und schonen selbst das sensibelste Material. Glühbirnen, die feinsten Glaskörper werden rein maschinell geformt, gepresst, ausgestoßen und transportiert, ohne zu zerbrechen. Ganze Batterien von Milchflaschen werden perfekt und sauber abgefüllt, ohne dass es eines menschlichen Eingriffs bedarf.

Diesen Optimismus der Automatisierung korrigiert Schadt. Er zeigt die industrielle Fertigung als Ensemble von Maschine und Körper, erfasst die Monteure, die die Waschmaschinen zusammensetzen, betont mit beinahe zärtlichen fotografischen Gesten die Manufaktur als Kern der Massenproduktion. Eine Hand fängt in der Großbäckerei den Mehlstaub auf, der vom Förderband herabrieselt. Die Döner- und die Schaschlikherstellung, die alltägliche Kost für Millionen, ist mühsame Handarbeit in kleinen, überschaubaren Ateliers.

Während Ruttmann die sozialen Differenzen, das Erscheinungsbild von Arm und Reich, kühl und neutral aufzeichnet, ist Schadt ein offen parteilicher Beobachter der Oberfläche der Stadt. Seine Sympathie gilt deutlich den Randfiguren und den Ausgestoßenen, den einsamen Trinkern vor einer Kreuzberger Eckkneipe, den Illegalen, die auf der Straße des 17. Juni wieselstark die Scheiben der vor den Ampeln haltenden Autos reinigen, um ein paar Cent zu ergattern, den Pennern,

die auf die Suppenküche der öffentlichen Wohlfahrt angewiesen sind. Ebenso deutlich spürbar ist die Distanz, als die Kamera sich durch den VIP-Bereich der *German Open* schlängelt, das Damentennisturnier am Hundekehlesee besucht. Ganz beiläufig erfasst sie den Schriftzug *Berliner Bankgesellschaft* auf einem der Partytische, die Spur jenes milliardenverschlingenden, von der Politik lange gestützten Skandalunternehmens. Ungeniert wird posiert, eine elegante Dame beginnt einen Flirt mit der Kamera. Mit grotesken Bläserklängen höhnt die Musik unmissverständlich zurück.

Thomas Schadt hat auch als Fotograf gearbeitet. In *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* wird dieses Interesse übermächtig. Der Film ist letztlich eine Fotoserie, der Fotoband daher auch dessen adäquate Dokumentation. Schadt unternahm eine aufwendige Fotoreise<sup>6</sup> durch das Berlin der Gegenwart, er will das Dynamische und Lebendige in expressiven Ausschnitten und repräsentativen Tableaus festhalten. Dieser alles entscheidende fotografische Impetus ist für den Film aber auch problematisch, bezeichnet exakt seine Grenze. Die Ambitionen der Gestaltung richten sich beinahe ausschließlich auf das Interieur der Bilder, auf den sorgfältig komponierten Bildraum werden die Blicke der Zuschauer gelenkt. Die Montage gleicht dagegen einer Abfolge statuarischer Tableaus, die Bewegung zwischen den Bildern wird vernachlässigt. Auch die Musik kann mit ihren Raumeffekten diesen Mangel nicht ausgleichen, die fehlenden Verknüpfungen und Linien nicht herstellen.

Diese Konzentration auf isolierte Bildkader, auf exemplarische Ausschnitte führt durchaus zu bemerkenswerten visuellen Entdeckungen. Im rastlos bewegten Architekturraum der Stadt lässt Schadts kunstvolle Kadrierung phantastische Einstellungen entstehen, die bisweilen optischen Installationen und Exponenten einer Video-Art gleichen. Am Checkpoint-Charlie-Denkmal in der Friedrichstraße wirken die überlebensgroßen Porträts von amerikanischen Soldaten, die dort aufgerichtet sind und über dem Asphalt schweben wie eine innere Montage, wie ein hineinkopiertes Bild. Das schrille Nebeneinander von fertigen, monumental-futuristischen Gebäuden und chaotischen Baustellen mit ihrem unentwirrbaren Chaos der Dinge nimmt sich wie ein *trompe-l'œil* aus, als seien in einer Doppelbelichtung zwei Bilder übereinandergeschoben. Durch die Glasfront des Sony-Centers blicken wir in mehrere Büroetagen und schauen den Angestellten bei der Arbeit zu, als befänden wir uns auf einer Simultanbühne oder als wär's ein Bild von Edward Hopper. Die Ansicht ist aber zugleich höchst gebrochen. Nur gegenüber dem frontalen Blick ist das Glas transparent, an der Giebelseite prallt das Sehen ab. Ein gigantischer Spiegel wird in die Bildtiefe hinein ‚aufgeklappt‘ und verdoppelt noch einmal den Wirrwarr der Baustelle im Bildhintergrund, die Kräne, die Bauwagen, die Zäune und die Steinhäufen. Der Alltag erscheint im fotografischen Abbild ins Surreale verschoben. Der Blick vom Sony-Center herab auf das Sony-Forum lässt ein bizarres Flächenbild entstehen, eine verwirrende Geometrie von Bögen, Kreisen und Linien, die durch Spiegelreflexe noch einmal

verrätselt wird. Durch eine ebenso raffinierte Spiegelung schreibt sich der Fotograf in den Film ein. Im Reichstag, an der verglasten Stirnseite des Plenarsaals, erscheint der Mann mit der Kamera als überlebensgroßer Schatten, als Silhouette, die selbst den riesigen Bundesadler winzig aussehen lässt.

Dies könnte das Schlüsselbild des ganzen Films sein. Von hier aus lässt sich eine stringente, programmatisch subjektive Fotoreise entwerfen, die Raum und Menschen allein den Blickinteressen des Fotografen unterwirft und so die Stadt jenseits aller Klischees und Konventionen neu entdeckt. Es gibt sie durchaus, die in diesem Sinne radikalen *point of views*, die sprechenden, ausdrucksstarken Bilder, die ein zugleich aufmerksames und konstruktives Sehen offenbaren, die Stadt auf ungewöhnliche Weise zeigen, eingefangen durch das Temperament des Fotografen: Herr und Hund vor dem Schaufenster eines Hundesalons im schäbigen Neukölln, der rauchende Stadtstreicher auf einer Bank des Breitscheidplatzes, ganz in sich versunken, die Arme auf die Knie gestützt, kein Blick für die Passanten, die ebenso achtlos an ihm vorbeihasten – ein beinahe emblematisches Bild der Großstadtristesse, der tiefen Einsamkeit in der Menge. Dieser subjektive Blick, die Wahrnehmungsreise, die Suche nach den sprechenden Bildern sind aber keineswegs die dominanten Prinzipien des Films. Thomas Schadt forscht zugleich nach den Spuren der Vergangenheit, wird durch Bildzitate zu einem Erzähler der traumatischen Geschichte Berlins. Der jüdische Friedhof in Weißensee, ein Stück Mauer, als Denkmal bewahrt, das Stasigefängnis, die monumentale Architektur des Olympiastadions, die Baustelle des Holocaust-Mahnmals – Berlin wird immer auch ein verstörender Tatort politischer Verbrechen bleiben. Die menetekelhaften Zeichen sind nicht zu tilgen, auch wenn sich die Gegenwart noch so lärmend und bunt in den Vordergrund drängt. Ungeniert haben Werbestrategen neben dem Hinweisschild auf das entstehende „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ eine Plakatwand aufgerichtet, die das *GirlsCamp* von RTL anpreist. An solchen Stellen wird der Film unversehens zum politischen Traktat.

Trotz so starker Momente kann er den Eindruck der Blässe und Beliebigkeit niemals abstreifen. Zu sehr lässt sich Schadt die Rolle eines offiziellen Berlin-Chronisten aufdrängen, der niemanden enttäuschen und keine „repräsentativen“ Orte auslassen möchte. Da muss eben alles vorkommen, was der Berlin-Propaganda lieb und teuer ist – die Love Parade, der Berlin-Marathon, das Sechs-Tage-Rennen, die Verleihung des deutschen Filmpreises, das neue Bundeskanzleramt, die begehbare Kuppel des Reichstags. Aber auch die alternative Szene soll nicht zu kurz kommen, also gibt es auch Sequenzen vom Karneval der Kulturen und von einer Anti-NPD-Kundgebung. „Det is Berlin, wa“ – vom simplen Preisgesang auf die große Stadt kann auch Schadt nicht lassen. Naiv nimmt er an, dass dann doch alle disparaten Augenblicke – wie bei Ruttmann – im sinfonischen Zusammenklang *ein* Bild der Stadt ergeben. Doch diese „Einheit“ der Bildmusik ist nicht mehr zu haben. Ruttmanns *Sinfonie der Großstadt* war beherrscht von einem durchaus traditionellen Kunstbegriff, der sich hinter der Fassade eines veristischen

Dokumentarismus verbarg. Ruttmann formte durch seine radikale Verfügung über das Material, durch den Akt der Montage den Rhythmus der Stadt, gestaltete das Stadtbild zu einem Kontrapunkt, verwandelte den Wirklichkeitstext in eine musikalische Partitur. Die Montage fällt als Gestaltungsprinzip bei Schadt jedoch fast gänzlich aus. Ruttmann ordnete das gefundene Material, die Wirklichkeitsmomente einer *Idee der Stadt* unter. Berlin, das war für ihn eine Megamaschine, der nichts und niemand entgeht, die den Bewegungsrhythmus der Dinge und der Menschen diktiert. Die Mechanisierung des Körperlichen ist die letzte Konsequenz, die Ruttmann wieder und wieder ausstellt. Beständig partikularisiert der fotografische Blick die Körper der Passanten, der Tänzer in den Bars, der Chorusline in den Varietés und der Freizeitsportler auf den Seen und Kanälen, zeigt die Arme und die Beine isoliert und rhythmisiert im Bild, als seien es die Pleuelstangen eines großen Räderwerks. Weder das Prinzip des Sinfonischen noch die alles bezwingende Idee der Stadt sind in einem Remake so einfach wiederholbar. Es gibt kein Zurück zu den Zeiten des Idealismus und des souveränen Künstler-Ichs. Schadts Bezug auf Ruttmann fehlt schlicht die reflexive Ebene, das Durchdenken der ganz unterschiedlichen Voraussetzungen, die letzte Konsequenz einer eigenen Strategie. Das ist der eigentliche Grund, warum der Film gescheitert ist, keine Kontur gewinnt und am Ende nur noch Teilnahmslosigkeit erzeugt. Auf den mutigen, den originellen und zündenden Berlin-Film, der das drohende Verstummen der Stadt aufbrechen und neue Erkenntnis stiften könnte, müssen wir immer noch warten.

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> *Berlin. Sinfonie einer Großstadt*. Buch, Regie und Kamera: Thomas Schadt. Kameraassistent: Thomas Keller. Musik: Helmut Oehring, Iris ter Schiphorst. Orchester: SWR Sinfonieorchester unter der Leitung von Roland Kluttig. Produktion: Nico Hoffmann/teamWorx, Thomas Schadt/Odyssee Film. Uraufführung: 10. April 2002 in der Deutschen Staatsoper Unter den Linden.
- <sup>2</sup> *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Buch: Walther Ruttmann, Karl Freund (nach einer Idee von Carl Mayer). Regie: Walther Ruttmann. Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, Lászlo Schäffer. Mitarbeit: Lore Leudesdorff, UMBO (Otto Umbehrr). Musik: Edmund Meisel. Produktion: Fox-Europa-Film. Uraufführung: 23. September 1927 in Berlin (Tautenzien-Palast). Zu diesem Film gibt Guntram Vogt einen ausgezeichneten Überblick: Guntram Vogt: *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900 - 2000*. Marburg 2001. S.167-187.
- <sup>3</sup> Thomas Schadt: Die Bilder hinter den Bildern. In: Thomas Schadt: *Berlin. Sinfonie einer Großstadt*. Berlin 2002. S.11.
- <sup>4</sup> Vgl. Anm. 3.
- <sup>5</sup> Ebenda S.11.
- <sup>6</sup> Zu recht wird in einem Aufsatz des Begleitbandes auf das Vorbild des Schweizer Fotografen Robert Frank verwiesen, der in den fünfziger Jahren die Vereinigten Staaten bereiste und diese Erkundung in einem berühmten Fotoband (*Les Américains*) dokumentiert hat. Birgit Galle: *Wahre Momente*. S.139.