

## „Man erinnert sich nicht – man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt.“<sup>1</sup>

Beobachtungen und Anmerkungen zu Chris Marker:

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977 – 2008)

Er gehört zu denen, die dem französischen *cinéma militant* in den 60er Jahren auf die Beine geholfen und ihm nachhaltige Impulse verliehen haben. Er ist nicht nur Initiator und ‚spiritus rector‘ des filmischen Kollektivprojekts LOIN DU VIÊT-NAM (FERN VON VIETNAM, 1967), das Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Agnès Varda, William Klein und Claude Lelouch auf dem Höhepunkte der weltweiten Proteste gegen den US-amerikanischen Krieg in Vietnam zusammenbrachte. Er ist daneben ein sich auch mit einem eigenen Film<sup>2</sup> einbringender Mentor für die in Besançon und Sochaux 1967 entstehenden Gruppierungen filmender Arbeiter, die sich unter dem Namen des sowjetischen Regisseurs Alexander Medwedkin (1900 – 1989) zu Filmkollektiven zusammenschließen und die Arbeitskämpfe und Fabrikbesetzungen in der Region (v. a. Peugeot, Rhodiaceta) operativ begleiten. Zugleich ist er ein in Bildern schreibender Essayist, der – abgesehen von Jean-Luc Godard in Frankreich oder Harun Farocki in Deutschland – wie nur wenige ähnlich konsequent den Zusammenhang von politischer und filmischer Praxis im Horizont linker Utopien im Medium Film reflektiert hat.

### 1.

1977/78, knapp ein Jahrzehnt nach den Ereignissen des Jahres 1968, stellte Chris Marker seinen filmischen Essay unter einen Titel, der sich einer meteorologischen Metapher bedient. „Rot liegt in der Luft“, heißt es in der deutschen Synchronfassung, doch vermittelt diese Beschreibung des politischen Klimas nur wenig von der Ambivalenz, die das Original charakterisiert. Zugrunde liegt die nur schwer zu übersetzende französische Wendung „Le fond de l'air est frais ...“, was einen Zustand des klimatischen Übergangs beschreibt: im Frühjahr, wenn unter den ersten warmen Sonnenstrahlen des Frühlings noch die frische, von der Kälte des Winters herrührende Luft zu spüren ist; im Herbst, wenn in der Nachsaison sich in die som-

1 Chris Marker: SANS SOLEIL (UNSIHTBARE SONNE, 1983).

2 Chris Marker: À BIENTÔT, J'ESPÈRE (BIS BALD, HOFFENTLICH!, 1968).

merliche Restwärme der erste Raureif mischt. Der Filmtitel, der diese Metapher eines klimatischen Wandels symbolisch-politisch umkodiert, lässt offen, ob damit die Anzeichen einer revolutionären Aufheizung, der Abkühlung vor Eintritt einer Vereisung oder gar die zyklische Wiederkehr beider Phänomene gemeint sind.<sup>3</sup>

Immerhin, unverkennbar zeitigt zumindest die Reflexion dieser politischen Klimaveränderung formal die Tendenz zum Zyklischen. 1993, ein Vierteljahrhundert nach den Maiereignissen, als der „kommunistische Traum [...] implodiert“<sup>4</sup> ist und die europäischen kommunistischen Systeme längst zusammengebrochen sind, sorgte Marker für eine überarbeitete, von vier auf drei Stunden verdichtete Version;<sup>5</sup> im Jahr 2008, 40 Jahre nach den Pariser Maiereignissen, wird eine nochmals durchgesehene, von ARTE ausgestrahlte und (in der DVD-Version) um ein aktualisiertes Begleitwort bereicherte Fassung von 180 Minuten veröffentlicht.<sup>6</sup>

## 2.

Alle drei Versionen zeichnen sich durch ein paradoxes, aber von geradezu musikalischer Strenge geprägtes Formprinzip aus. Sowohl in der vier- wie in den dreistündigen Fassungen waltet das Prinzip einer nahezu überbordenden polyphonen Vielstimmigkeit in Bild und Ton, dem aber eine symmetrische Gesamtstruktur zugrunde liegt; jeweils exakt in der Mitte zeitigt der Film eine Zäsur, zugleich werden die so markierten zwei Teile unter sich spiegelnde Titel gestellt: „Les mains fragiles“ („Die zerbrechlichen Hände“) vs. „Les mains coupées“ („Die abgetrennten Hände“). Die zunächst enigmatisch anmutenden Zwischentitel gewinnen für den Zuschauer eine konkretere Bedeutung, wenn dieser im Verlauf des Films die Wendung „Les mains fragiles“ als isoliertes Syntagma einer politischen Losung wahrnimmt, die sich während einer der studentischen Demonstrationen im Mai 68 öffentlich artikuliert: „Les ouvriers – prendront – des mains fragiles – des étudiants – le drapeau – de la lutte.“<sup>7</sup> Doch der im Filmzwischen Titel zum Ausdruck kommende hoffnungsvolle

3 Vgl. Jean-Paul Török: Une phrase qui n'a pas de sens (LE FOND DE L'AIR EST ROUGE). In: *Positif*, Nr. 2004 (1978), S. 3. – Siehe dagegen die auch sprachlich groteske Übersetzung von Felis Umbruch („Der Rücken des Himmels.“): Für ihn besagt der Titel, dass „hinter dem durch Abgasschwaden verhängten Himmel [...] die Luft rot und frisch“ sei. Felis Umbruch: Auf der Suche nach der Revolution. „Der Rücken des Himmels ist rot“ / „Le fond de l'air est rouge“. In: *Filmfaust* 2 (1978), S. 27.

4 Chris Marker: *Conclusio* 1993. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): *Chris Marker. Filmessayist*. München 1997 (= CICIM 45 – 47), S. 286.

5 Marker zu dieser gekürzten Fassung von LE FOND DE L'AIR...: „originelle 4 heures, sagement ramené à trois, mais sans modification du contenu, juste un raccourcissement, et un petit monologue de conclusion“. Chris Marker: *Sixties* [Beiheft zur DVD 2008], S. 8.

6 Fernsehausstrahlung bei ARTE am 15.4.2008.

7 „Die Arbeiter werden aus den zerbrechlichen Händen der Studenten die Fahne des Kampfes übernehmen.“ – Ursula Langmann weist darauf hin, dass diese Studentendemonstration zu einer Verbindung mit den Renaultarbeitern in Billancourt führen sollte. Dort hatten die PC und die (kommunistische Gewerkschaft) CGT alle Werkstore geschlossen, so dass der geplante demonstrative Zusammenschluss nicht stattfinden konnte; für Marker also eine entscheidende, zumal auch symbolisch aufgeladene Zäsur während der Mai-Ereignisse. Vgl. Ursula Langmann: *Das geträumte Gesichtsbuch*. In: *CICIM* 8 (Institut Français de Munich), München 1984, S. 4-77, S. 61.

(Vor-)Satz bricht ab, bleibt Fragment – und wird gespiegelt im Bild der verstümmelten Hände, das den zweiten Teil des Films überspannt.<sup>8</sup> Beide Teile des Films wiederum sind noch einmal durch Schriftzwischen Titel in sich hälftig gegliedert:

- „Les mains fragiles“: „Du Viêt-Nam à la mort du Che“ – „Mai 68 et tout ça“<sup>9</sup>  
 „Les mains coupées“: „Du printemps de Prague au programme commun“ –  
 „Du Chili à quoi, au fait?“<sup>10</sup>

Man könnte angesichts dieser klaren Makrostruktur an ein Diptychon denken, an jene Form zweigliedriger, durch ein Scharnier zusammengehaltener Tafeln, denen in der Antike vornehmlich bei rituellen öffentlichen Anlässen – ob bei der politischen Ämterübergabe oder beim Gottesdienst – schriftbildliche Erinnerungsfunktionen zukamen, oder an jenen Typus mittelalterlicher zweiteiliger Altäre oder zweiflügeligen Bilder, die zumeist über eine sich wechselseitig bedingende Leidens- und Erlösungsgeschichte erzählen, um das zwischen und hinter den Bildern Verborgene, i. e. letztlich das Wirken des göttlichen Heilsplans, zu veranschaulichen. Tatsächlich erscheint eine solche formale Analogie (einschließlich der konnotierten Erinnerungsfunktion) nicht abwegig – nur dass es sich hier um ein von Marker höchst säkularisiert-invertiertes Formmuster handelt, das die Dialektik in der Entwicklung der linken revolutionären Bewegungen in aller Welt vor allem seit den späten 50ern bis in die 70er zum Thema hat. Auch hier liegt das Bemühen zugrunde, etwas Unsichtbares sinnlich erfahrbar zu machen; freilich geht es nicht um ein metaphysisches Wirkungsprinzip, sondern um konkret Verdrängtes, das der gesellschaftlichen Erinnerung entzogen wurde und wird. Im Vorwort zum Textbuch des Films spricht Marker von einer doppelten „Verdrängung“, die sich in der aktuellen gesellschaftlichen Realität manifestiere, welche vor allem von der Wirkungsmacht der Medien zutiefst imprägniert sei.<sup>11</sup> Da sind zum einen die *Outtakes*, jene in Film- und Fernsehproduktionen letztlich nicht verwendeten Bilder und Sequenzen, die bei der Montage dem endgültigen Zusammenschnitt und der letzten inhaltlichen und programmatischen Finissage zum Opfer fallen. „Ich wollte anhand eines Themas, das mich beschäftigt (die Entwicklung der politischen Weltlage um 1967/70) herausfinden, was hinter der Verdrängung dieser Bilder steckt.“<sup>12</sup> Eine andere Art von Verdrängung liege in der Struktur des Informationsflusses begründet, den zu liefern sich das Fernsehen verschrieben hat:

8 Anspielung auf die Verstümmelung der Leiche Che Guevaras nach seiner Exekution durch das bolivianische Militär, um auch später dessen Identität beweisen zu können.

9 „Von Vietnam bis zum Tod des Che“ – „Mai 68 und all das...“

10 „Vom Prager Frühling zum Gemeinsamen Programm“ – „Von Chile bis ... wohin eigentlich?“ – „Programme commun“: Gemeinsame Programmpunkte im Zuge eines im Sommer 1972 vereinbarten wahltaktischen Bündnisses zwischen der kommunistischen Partei Frankreichs und den Sozialisten „unter Ausklammerung ideologischer Differenzen“. Vgl. Ingrid Gilcher-Holthey: „Die Phantasie an die Macht“. *Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt/M. 1995, S. 469.

11 Chris Marker: *Le Fond de l'air est rouge*. Paris 1978.

12 Chris Marker: Vorwort zum Textbuch zu *Le Fond de l'air est rouge*. Paris 1978. Nachdruck in dt. Übers. in: Kämper/Tode 1997 (wie Anm. 4), S. 176-177, S. 176.

„Eine andere Art der Verdrängung wurde mir zufällig durch eine Fernseh-Koproduktion zugespielt: Bilder, die hier nun tatsächlich verwendet, montiert und ausgestrahlt wurden, jedoch durch die Tatsache, daß sie Teil von Nachrichtensendungen des Fernsehens waren, sofort vom Treibsand, auf dem diese Imperien gebaut sind, verschluckt wurden. Ein Ereignis wird von einem andern weggefegt, Geträumtes wird durch Wahrgenommenes ersetzt, und schließlich fällt alles dem kollektiven Nicht-Erinnern anheim.

Es reizte mich, beide Arten der Verdrängung aufeinander wirken zu lassen, in der einen so etwas wie eine Erleuchtung der anderen zu suchen: die aus einem militanten Film herausgeschnittene – da zu widersprüchliche – Aufnahme, die mit demselben Ereignis zusammenprallt, das ‚objektiv‘ von einer Bildagentur geschrieben wird; das Zeichen oder der Aufschrei, der einem an dem Ereignis unbeteiligten Reporter entfährt, wird dem – mangels untermauernden Augenzeugenberichten – flachen politischen Kommentar gegenübergestellt. Das sind meine Arbeitshypothesen.“<sup>13</sup>

Bilder diesem Zusammenhang von politischen und medialen Verdrängungsprozessen zu entreißen und sie für gegenwärtige Erinnerungsarbeit zugänglich zu machen – das sind vor allem Bilder aus der Geschichte der Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt seit den 50er Jahren sowie der Geschichte des europäischen Kommunismus und seiner Institutionen; Bilder von den „in der Entstehungszeit der ‚Bewegung‘ angesammelten Energien und Hoffnungen“ wie auch von ihren Niederlagen und ihrem Scheitern.<sup>14</sup> Dabei nehmen für Marker die Jahre 1967/68 eine Schlüssel-funktion ein – gleichsam das Scharnier des medialen wie politischen Diptychons:

„Die Zäsur findet um das Jahr 1968 herum statt, obwohl 1967 bereits alles klar war: [...] überall schickt sich die Macht an, die ‚subversiven‘ Gruppierungen zu infiltrieren und zu kontrollieren, die überkommenen politischen Apparate sekretieren bereits jene Antikörper, die ihr Überleben sichern werden angesichts der größten Bedrohung, der sie sich je gegenübersehen.“<sup>15</sup>

Dass dieser generelle Befund vor allem auch mit Blick auf die Fortentwicklung der kubanischen Revolution, die Ereignisse im China Mao Tse Tungs vor und nach der sogenannten Kulturrevolution, die russische Intervention 1968 gegen den Reformkommunismus in der Tschechoslowakei oder die opportunistisch-taktierende Politik der französischen PC formuliert ist, lässt die Schwierigkeiten ahnen, die Marker bei seinem Kampf an der Erinnerungsfront zu gewärtigen hat, wo doch über alles Erreichte und vielleicht noch Lebendige

„zugleich die Erinnerung daran verändert oder ausgelöscht wurde, bisweilen sogar von jenen selbst, die an der Spitze der Ereignisse standen. Daher ist es wichtig, den zurückgelegten Weg noch einmal geduldig abzugehen, Spuren zu sichern, Indizien zu finden, Zigarettenstummel, Fußabdrücke ... Eine nicht-polizeiliche Untersuchung,

13 Ebd.

14 Ebd., S. 177.

15 Ebd., S. 176.

die mehr nach den unschuldigen Tägigen als nach den Tätern des Verbrechens sucht, selbst (und insbesondere) dann, wenn die Unschuld von ‚68 das Verbrechen von ‚78 wurde, oder umgekehrt.“<sup>16</sup>

Zugleich wird deutlich, dass für Marker die Ereignisse von 1968 – um einen Begriff von Deleuze zu verwenden – wie *Kristallbilder* Illusionen, Hoffnungen, Niederlagen eines radikalen gesellschaftlichen Wandels, Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges, Reales und Imaginäres zur Anschauung einer Epoche bringen; wird erkennbar, dass über die Bilder und Aufzeichnungen von 68 und ihre De-Konstruktion „nun endlich ein Dialog möglich [erscheint] zwischen all den Stimmen, die für einen kurzen Augenblick allein die lyrische Illusion von ‚68 zusammengebracht hatte. [...] Wir hoffen, daß die Montage der Geschichte ihre Mehrstimmigkeit zurückgibt.“<sup>17</sup>

### 3.

Tatsächlich präsentiert sich der Film als ein überaus komplexes polyphones Gewebe – auf der Bild- wie auf der Kommentarebene. Auf der Bildebene wird Bildmaterial heterogener Provenienz verwoben: von Spielfilmen – z. B. BRONENOSETS POTYOMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, 1925), DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975) – über Wochenschau- und Fernsehbilder, Propaganda- und Werbe-filme (etwa des Waffenhandels) bis hin zum Filmmaterial linker militanter Zeitzeu-gen und Dokumentaristen, ohne die – so Marker – dieses filmische Erinnerungsar-beit nicht möglich gewesen wäre:

„Les véritables auteurs de ce film. Bien que pour la plupart ils n'aient pas été consultés sur l'usage fait ici de leurs documents, sont les innombrables cameramen, preneurs de son, témoins et militants dont le travail s'oppose sans cesse à celui des Pouvoirs, qui nous voudraient sans mémoire.“<sup>18</sup>

Auf diese Weise evoziert Marker ein kollektives Bildgedächtnis der Linken, das sich aber nicht umstandslos artikuliert, sondern in das sich über Bildbearbeitung (z. B. Kolorierung, Einfrieren von Bilderfolgen zu einzelnen *Stills*) und vor allem über die Montage Markers Eingriffe erkennbar formierend eingeschrieben haben. Dieses Prinzip findet seine Entsprechung auf der Kommentarebene: Neben Marker persönlich agieren sieben weitere verschiedene OFF-Stimmen als Rollen-Sprecher, die die vom Autor verfassten Kommentare zu den Bildern vortragen; gleichzeitig

16 Ebd., S. 177. – 1978: Spektakuläres Scheitern des Linksbündnisses von Kommunisten, Sozialisten und Links-Radikalen bei den Wahlen zur französischen Nationalversammlung; praktisch war diese Linksunion schon im Herbst 1977 v. a. über die Frage nach der Verstaatlichung der Schlüsselindustrien auseinandergebrochen.

17 Ebd.

18 Abspann des Films: „Die wahren Autoren dieses Films sind, obwohl sie zum größten Teil hinsichtlich der Verwendung der von ihnen hergestellten Dokumente nicht befragt wurden, die unzähligen Kameralleute, Tonleute, Augenzeugen und militanten Vorkämpfer, deren Arbeit sich unaufhörlich gegen die Herrschenden richtet, welche ihrerseits am liebsten sehen, dass wir alle das Gedächtnis verlieren.“

fungieren sie als authentische prominente Zeitzeugen, die – alle der Generation Markers angehörend – auf unterschiedliche Weise in die wechselvolle Geschichte der organisierten Linken involviert waren: Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspéro, François Périer sowie Yves Montand.<sup>19</sup> Nicht dass diese OFF-Stimmen sich grundsätzlich widersprechen würden, aber sie unterbinden eben eine einheitliche Perspektive; überdies lassen sie den gesprochenen Diskurs prismatisch gebrochen im Spektrum unterschiedlicher Erinnerungsformen und -modi erscheinen: etwa von der tiefen emotionalen Betroffenheit der Signoret gleich zu Anfang des Films, über die analytische Distanz eines Jorge Sempruns (insbesondere in der Stalinismuskussion), die surrealistisch anmutenden Erinnerungen Sandra Scarnatis an die „Nacht der Barrikaden“ Mai 68 im Pariser Quartier Latin, Yves Montands beißende Ironie („Georges Pompidou, président de la République française, futur mort, converse avec Chiang Ch'ing, future veuve ...“)<sup>20</sup>, bis hin zu Markers medienselbstreflexiven Erinnerungen („On ne sait jamais ce qu'on filme / Man weiß nie, was man filmt“) oder François Périers präsentischen Kommentar auf die Bilder vom Prager Frühling („[...] regardez bien ces images: on y voit quelque chose qui n'a jamais existé ...“).<sup>21</sup> Dieses Prinzip der Mehrstimmigkeit übersetzt sich indes nicht in einem unverbindlichen Relativismus; vielmehr entsteht der Eindruck einer polyphonen Erzählung über die Geschichte linker Utopien und ihrer tatsächlichen Enttäuschungen und Pervertierung in der Realpolitik; es konstituiert sich über die Dramaturgie des Films ein imaginärer Dialog, in den der Zuschauer mit seinen Erinnerungen und Erfahrungen einbezogen ist.

„Es sollen hier keine beliebigen Gemeinsamkeiten konstruiert werden, auch keine hinterhältigen Fallen, die darin bestehen, die Menschen mit sich selbst in Widersprüche zu verstricken (denn wer ist das nicht, zumindest manchmal)? Jeder Schritt dieses imaginären Dialogs zielt darauf ab, eine dritte Stimme zu schaffen aus dem Zusammentreffen der ersten beiden, die sich von diesen aber deutlich unterscheidet ... Vielleicht versteht man ja genau das unter Dialektik? Ich will nicht behaupten, daß mir ein dialektischer Film gelungen ist. Doch ich habe (nachdem ich zu meiner Zeit häufig genug die Machtausübung durch einen lenkenden Kommentar genutzt habe) zumindest dieses Mal versucht, dem Zuschauer durch die Montage ‚seinen‘ Kommentar d. h. seine Macht wiederzugeben.“<sup>22</sup>

19 Davos Hanich: Filmschauspieler u. a. *LA JETÉE (AM RANDE DES ROLLFELDES)*, 1962); Sandra Scarnati: Filmschauspielerin; François Maspéro: Schriftsteller, Übersetzer, ehemaliger Herausgeber der Edition Maspéro, eine der wichtigsten Publikationsbasen der antiimperialistischen Linken; François Périer: Filmschauspieler u. a. *ORPHÉE* (1950), *LE NOTTI DI CABIRIA (DIE NÄCHTE DER CABIRIA)*, 1957), *Z* (1969).

20 „Georges Pompidou, Präsident der französischen Republik, künftiger Toter, unterhält sich mit Tschiang Tsching, Ehefrau Mao Tse Tungs, künftige Witwe ...“

21 Vgl. dazu Langmann (wie Anm. 7), S. 41ff.

22 Marker 1978 (wie Anm. 1), S. 177.

## 4.

Marker organisiert seine Spurensuche und sein Untersuchungsmaterial entlang zweier, sich einander überlagernder Fluchtlinien.<sup>23</sup> Zum einen ist da die politische ‚senso strictu‘, die ausgerichtet ist auf „un thème précis: ce qui advient lorsqu'un parti, le PC, et une grande puissance, l'URSS, cessent d'incarner l'espoir révolutionnaire, ce qui naît à leur place, et comment se joue l'affrontement.“<sup>24</sup> Überlagert wird diese Perspektive von einer zweiten, deren Fluchtlinien auf die Probleme öffentlicher Repräsentation des Politischen zielen, die nicht anders als medial vermittelte gedacht werden kann – ja bis zu dem Punkt gedacht werden *muss*, wo die mediale Repräsentation sich zeichenhaft vom eigentlich konkret Bezeichneten ablöst, sie damit ihre soziohistorische Referenz verliert und zum Mythos oder Simulacrum wird. Bereits die Eingangssequenz im Vorspann des Films legt in dieser Hinsicht mit einer fulminanten Montage die Struktur offen. Am Anfang steht nicht das Wort, sondern stehen erinnerte Pathosgesten aus einem Spielfilm: Aus dem OFF hören wir Simone Signoret sagen, dass sie damals, als der Film PANZERKREUZER POTEMKIN in die Kinos kam, zu klein gewesen sei, um ihn sehen zu können; aber aus späteren Zeiten hätten sich einzelne Szenen in der Erinnerung festgesetzt, allen voran die solidarische Geste der meuternden Matrosen: „Brüder!“ Und zu der ebenso pathetischen wie tonal verfremdeten, ergreifend und doch eigentümlich distanzierend wirkenden Marschmusik von Luciano Berio werden dann in einer alternierenden Montage Szenen des Films – die Trauer, die Empörung, das Massaker auf der Treppe von Odessa – verschnitten mit Szenen weltweiter Proteste aus den 60er Jahren; auch sie sind Szenen der Trauer, der Wut, brutal eingreifender ‚Ordnungskräfte‘ repressiver Staatsgewalt. (Abb. 1 a-f) Doch die Parallelmontage ist indes weniger darauf angelegt, reale historische Analogien oder Zusammenhänge zu stiften, als vielmehr das Imaginäre, das Zeichenhafte dieser nur medial begründeten Referenz hervorzutreiben: Am Ende der Sequenz wird die Reiseführerin von Intourist den Zuschauer belehren, dass auf der Treppe von Odessa, wo sich jetzt die Touristen drängeln, ein Massaker niemals stattgefunden habe. Dieses gab es nur in der Imagination des Regisseurs, den die Begeisterung für die revolutionären Ziele zu dieser *Mise-en-scène* und zu solchem Pathos getrieben hatte.

Diese Sequenz findet ein Pendant gegen Ende des ersten Teils – beim Bau der Barrikaden am 10. Mai 68 im Quartier Latin, Höhepunkt der Ereignisse, die Marker unter dem Zwischentitel „Intermède comique“ („Lustiges Zwischenspiel“) bündelt. Nachdem schon kurz zuvor der sich im POTEMKIN-Film erhebende steinerne Löwe parallelisiert wurde mit dem von Demonstranten vereinnahmten Löwen an der Place Denfert-Rochereau (Abb.2 a-b), gerät der Barrikadenbau in der Rue

23 Vgl. Jean-Michel Frodon: *L'Âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris 1995, S. 508.

24 „[...] ein genaues Thema: Was passiert, wenn eine Partei, die KP, und eine große Macht, die UdSSR, aufhören, die revolutionäre Hoffnung zu verkörpern, was entsteht an deren Stelle, und wie spielt sich die Auseinandersetzung ab.“ Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.



Abb. 1 a-f

Gay-Lussac zu einer geschichtsträchtigen Selbstinszenierung der Rebellierenden. Bar jeglicher Strategie und taktischen Notwendigkeit, es sei denn derjenigen des demonstrativ-performativen Aktes, fungieren die Barrikaden als Teil einer *Mise-en-image* im Zeichen des Revolutionären. Prompt fühlt sich der eingeschlossene Hörfunkreporter von Europe 1 in seinem Radio-Livebericht an die Revolution von 1848 erinnert, sieht er die Barrikade bis auf die Höhe der zweiten Etage der Häuserzeile anwachsen und über allem eine schwarze und eine rote Fahne – bemerkenswerterweise aber friedlich, „fast möchte ich sagen: gemütlich“. Zu diesem auf





Abb 2 a–b

demonstrative Sichtbarkeit abgestellten Arrangement passt, dass man aus dem Off über den Sender Cohn-Bendits dringenden Appell an die Demonstrierenden vernimmt, sie sollten sich nicht länger *auf* den Barrikaden zeigen, sondern statt dessen *hinter* ihnen Schutz suchen.<sup>25</sup>

So sehr die dramatisierende Schnittfolge den Zuschauer in einen affektgeladenen Sog der Bilder geraten lässt, so irritierend wirken die reflexiven Brechungen, werfen sie ihn auf sich selbst und seine eigenen Erfahrungen zurück.

## 5.

Das von Marker 1967 initiierte und mentorierte Filmprojekt LOIN DU VIËT-NAM hatte in seinen überzeugendsten Beiträgen – denen von Alain Resnais und von Jean-Luc Godard – die problematischen Aspekte einer umstandslosen politischen Parteinahme für und einer praktischen Solidarisierung mit der vietnamesischen Befreiungsbewegung thematisiert; dies insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich doch die Wahrnehmung der fernöstlichen Kriegseignisse nahezu ausnahmslos nur auf medial vermittelte Erfahrungen stützte, denen paradoxerweise die dokumentarischen Filmbeiträge (z. B. Joris Ivens), zumal unterlegt mit einem autoritativ erklärenden Kommentar, entgegenwirken sollten. In LE FOND DE L'AIR... erscheint dieses ursprünglich auf die westeuropäische Intelligenz ausgerichtete mediale Wahrnehmungsdispositiv totalisiert; denn der Krieg in Vietnam wird von Marker nicht nur erinnert in Form einer filmischen TV-Live-Aufzeichnung eines US-amerikanischen Bombenangriffs aus der Pilotenperspektive; zugleich stellt er die US-amerikanische Kriegsstrategie und -taktik gegen Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt auf eine wirklichkeitsfremde Basis der (Zwangs-) Vorstellungen: US-Militärs und -Waffenproduzenten demonstrieren die Effektivität und Überlegenheit von operationeller Planung und praktischem Einsatz des Geräts in einer für Kunden und Politiker inszenierten Stunt-Show; eine Simulation, die von der

25 Vgl. Török 1978 (wie Anm. 3), S. 3.

Wirklichkeit nachhaltig widerlegt werden sollte. LE FOND DE L'AIR... handelt auch von solchen Fiktionen und fragwürdigen Legendenbildungen.

## 6.

Wenn gesagt wurde, dass die öffentliche Repräsentation des Politischen kaum anders als medial vermittelte gedacht werden könne, dann wendet Marker diesen Satz in eine offensive Praxis. Wie in einem Teleskop, das die historische Tiefenschärfe zusammenstaucht, montiert Marker sein Bildmaterial, um neue, provokante Zusammenhänge zu stiften; Zusammenhänge, die sich nicht über einen linear argumentativen Duktus einstellen, sondern eher assoziativ – wie in einem Traum – entstehen, genauer gesagt: über palimpsestartig sich wechselseitig überschreibende Bilder. So scheinen in den Bildern von den weltweiten Protesten gegen den Vietnamkrieg („der Spanische Bürgerkrieg unserer Zeit“) die beispiellose internationale Solidarität mit der spanischen Republik ebenso durch wie die traumatischen Erinnerungen an die innere Widersprüchlichkeit und Zerstrittenheit der Linken im Kampf gegen den Faschismus; so verfremden sich in einer höchst irritierenden Montage wechselseitig Bilder der (Selbst-)Befreiung im Mai 1945 aus Paris mit Aufnahmen von den in Prag einrückenden sowjetischen Panzern – zunächst im Jahr 1945, dann im August 1968.

Über solche zeichenhafte Parallelen, deren Form über tiefgreifende Widersprüche und Perversionen nicht hinwegtäuschen kann, entwickelt Marker sein letztlich deprimierendes Panorama praktisch gewordener linker Realpolitik, das gleichwohl den schwer greifbaren Impulsen linker Utopien nicht entraten will. Und dies trotz solcher Erfahrungen wie der stalinistischen Säuberungsaktionen und der Schauprozesse in der CSSR der frühen 50er Jahre (als Reprise der berüchtigten Moskauer Prozesse), trotz des Schismas zwischen lateinamerikanischer Guerilla und verbürokratisierten kommunistischen Parteien, das mit dem kläglichen Scheitern und dem Tod Che Guevaras in Bolivien seinen sinnfälligen Ausdruck fand, oder trotz der überaus widersprüchlichen Verhaltensweisen und inneren Zerrissenheit der französischen Linken insgesamt: Da sind die Versuche der PC, einerseits die Proteste in Paris und in der Provinz zu instrumentalisieren und andererseits gleichzeitig die treibenden „gauchistischen“ Kräfte zu isolieren, auszugrenzen und zu diffamieren;<sup>26</sup> da sind die einerseits von Marker z. T. mit unverkennbarer Sympathie begleiteten Aktionen der Trotzlisten und Maoisten, denen aber – als modische Attitude der Intelligenz – gleichzeitig ein vernichtendes Urteil ausgestellt wird: „Le maoïsme

26 So die Verhöhnung des vom Werkschutz der Renault-Werke erschossenen maoistischen Studenten Pierre Overney durch die PC als ‚agent provocateur‘. Marker: „[U]ne terrible complicité entre l'appareil conservateur de la CGT et l'appareil conservateur du gouvernement“ / „eine schreckliche Komplizenschaft zwischen dem konservativen Apparat der CGT und dem konservativen Apparat der Regierung“. Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 7.

français [...] c'est la bêtise des intelligents“;<sup>27</sup> eine Dummheit, die anzusehen geradezu körperliche Schmerzen verursacht.<sup>28</sup>

Weder nimmt sich Marker von eigenen Fehleinschätzungen aus,<sup>29</sup> noch glaubt er über jenen archimedischen Punkt zu verfügen, von dem aus sich die Widersprüche und das Scheitern der Utopien einsinnig erklären ließen. Catharine Lupton hat mit Recht auf eine Besonderheit dieses Filmprojekts hingewiesen:

„As a groundbreaking work of visual historiography, *Le Fond* attempts nothing less than to give cinematic form to the chaotic and contradictory movement of world history during the tumultuous decade that it covers. [...] *Le Fond* is opposed to the selective versions of the past that are created by the winners of history, and to the resolution of history into a tidy linear narrative of causal progress. Instead, it attempts to trace the decline of the Left back to its sources, by juxtaposing an array of competing perspectives and events in a mosaic structure of film and television images, location sound, music and multi-vocal commentary, which benefits from the kind of hindsight that is able to see the complex interplay of different forces more clearly, but not the sort that assumes from the outset that defeat was inevitable or desirable.“<sup>30</sup>

## 7.

„Man weiß nie, was man filmt.“ Mehrmals fällt dieser von Marker eingesprochene Satz, und er artikuliert die Dialektik filmischer Erinnerung. Als Momentaufnahmen kann in den Filmbildern einerseits Geschichte bis zur Unkenntlichkeit ihrer Zusammenhänge gestaucht erscheinen: Anhand von Ausschnitten seines eigenen Films über die Olympischen Spiele 1952 in Helsinki reflektiert Marker:

„Ich habe Zatopek [...] gefilmt. Was uns wie ein Aufatmen vorkam, eine Insel des Friedens mitten im Kalten Krieg, wird von den Historikern vielleicht als wahres Bemühen um die Kontakte zwischen Ost und West eingeschätzt werden, ein Vorläufer der Ping-Pong- und Basketball-Diplomatie, in einem Moment, wo der Korea-Krieg allem andern voranzugehen schien. ... In Helsinki war eine Mannschaft aus Südkorea vertreten, und der Koch dieser Mannschaft war der Mann, der 1936 in Berlin, vor den Kameras von Leni Riefenstahl, den Marathonlauf gewonnen hatte ... Nur zu diesem Zeitpunkt war er Japaner ... Man weiß nie, was man filmt. Leni Riefenstahl glaubte, einen Japaner zu filmen, und filmte einen Koreaner.“

Andererseits erweisen sich Filmbilder retrospektiv immer wieder voller geschichtsträchtiger Latenz, die im Augenblick ihrer Aufnahme gelesen sein will.

„Als ich dem Sprungchampion der chilenischen Mannschaft folgte, glaubte ich, einen Reiter zu filmen, und filmte einen Putschisten: den Leutnant Mendoza, später

27 „Der französische Maoismus [...], das ist die Dummheit der Intelligenz.“ (Ebd.)

28 „Il arrivait qu'on éprouve une douleur presque physique à voir l'intelligence.“ (Ebd.)

29 Vgl. dazu Markers Selbstkommentare in *LE FOND DE L'AIR...* zu der von ihm gefilmten Großdemonstration 1967 in Washington mit dem Ziel einer symbolischen Besetzung des Pentagons. Chris Marker: *LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE* (1967).

30 Catherine Lupton: *Chris Marker: Memories of the Future*. London 2005, S. 143.



Abb 3 a–b

zum General Mendoza geworden, einem der vier der Pinochet-Junta... Man weiß nie, was man filmt.“

Gerade darin aber liegt das Dilemma einer sich über die Medien vermittelnden Politik – zumal einer Politik im Zeichen ursprünglich linker Utopien:

„how to distinguish between authentic revolutionary impulses and hollow bombast, and how to deal with the possibility that both were part of a spectacle of managed dissent that was never in any danger of overturning the established order“.<sup>31</sup>

Nicht immer blockiert die Technik von sich aus derart erbarmungslos dekouvrierend Fidel Castros scheinbar spontanes, gestisches Spiel mit den Mikrofonen und seine ‚authentische‘ Selbststilisierung auf den Massenkundgebungen wie die Sprechanlage auf dem Podium im winterlichen Moskau, wo er sich als folgsamer Parteigänger der Sowjetunion erweist. (Abb.3a-b) Eher schon sind über erkennbare Eingriffe in die Bilder audiovisuelle Um- und Überschreibungen vonnöten, um ihnen jene Mehrdeutigkeit zu verleihen, die die politische Inszenierung konterkariert – wie eben Castros Massenauftrieb 1968 in Havanna anlässlich der Solidaritätsadresse, in der der sowjetische Einmarsch in Prag und die Zerschlagung der reformkommunistischen Strömungen als historische Notwendigkeit gutgeheißen werden: Die Bilder dieses Massenauftriebs erscheinen aufgrund nachträglicher Bearbeitung auf der Oberfläche ephemer und zittrig; überdies sind sie überlagert von akustischen Störsignalen und von Marker bis an den Rand des Unkenntlichen und Unverständlichen verfremdet.

31 Ebd., S. 144.

8.

LE FOND DE L'AIR... ist ein Projekt der Spurensuche in der Geschichte der Linken, die – mit den Angelpunkten 1967/68 – sich an der Problemstellung orientierte: „ce qui advient lors'qu'un parti, le PC, et une grande puissance, L'USSR, cessent d'incarner l'espoir révolutionnaire, ce qui naît à leur place, et comment se joue l'affrontement.“<sup>32</sup> Bereits in dem Schlusskommentar der Filmversion von 1993 sprach Marker von der bitteren Ironie der Geschichte:

„Der kommunistische Traum ist implodiert. Der Kapitalismus hat eine Schlacht gewonnen, wenn nicht den Krieg. Aber eine paradoxe Logik will es, daß einige der erklärten Feinde des sowjetischen Totalitarismus, nämlich jene Menschen, denen dieser Film weitgehend gewidmet ist, in denselben Strudel mithineingezogen wurden. Die Rache der Stalinisten: ihre linke Opposition ist mit ihnen gestorben. Sie waren dialektisch miteinander verbunden wie der Skorpion und der Frosch, erinnern Sie sich an Orson Welles: das war ihre Natur.“<sup>33</sup>

In seinem Begleitkommentar zur Version 2008 geht Marker noch einen Schritt weiter: Was als Geschichte bleibe, sei die unendlich endlose Einstudierung bzw. die Probe eines Dramas, das niemals aufgeführt worden ist.<sup>34</sup>

Pessimistischer könnte die Bilanz 40 Jahre nach 1968 kaum ausfallen. Und dennoch – trotz alledem! Für Marker liegt Rot als schwer zu greifender ‚fond‘ noch immer in der Luft. Sicher nicht im zynischen Abgesang oder im trotzigen nostalgischen Wiederholungszwang, sondern im Akt der Vergegenwärtigung der Widersprüche und ihrer gewaltsamen Überformungen, im Umschreiben der Geschichte und der von ihr hervorgebrachten Mythen, im Prozess der Aktualisierung jener naturwüchsigen Widerstandsformen, die Marker – „ein absolutes Kriterium“ – in den Katzen verkörpert sieht, wie nicht zuletzt seit dem Mittelalter die alljährlichen, vom König pompös zelebrierten Exorzismusrituale im belgischen Ypres zeigen würden: „Katzen stehen nie auf der Seite der Mächtigen.“ Wenn wir unmittelbar danach Bilder verendender Katzen aus dem vom Chisso-Konzern ökologisch verseuchten Minamata in Japan sehen, heißt dies einmal mehr, die Ausrichtung historischer Fronten aktualisieren und neu justieren zu müssen.

Und nicht zuletzt sei an die gar nicht so hoffnungslosen Schlussbilder und Überlegungen in LE FOND DE L'AIR ... erinnert: Dort hatte Marker schon in der Fassung von 1997 in einem bildlichen Vergleich mit den Großmächten groß angelegte, hightech-gestützte Ausrottungsaktionen von Wolfspopulationen durch eben diese gezeigt. – „Ein tröstender Gedanke dennoch: fünfzehn Jahre später waren da noch immer Wölfe.“<sup>35</sup> Die „potentiellen Möglichkeiten der Geschichte, deren Einfalls-

32 Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.

33 Marker 1993 (wie Anm. 4), S. 286. – Marker nimmt hier Bezug auf die Parabel vom Skorpion und Frosch, wie sie in Orson Welles: MR. ARKADIN (1954/55) erzählt wird.

34 „[...] ce qui reste comme chronique, c'est celle de l'interminable répétition d'une pièce qui n'a jamais été joué.“ Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.

35 Marker 1993 (wie Anm. 4), S. 286.



*Abb 4 a-b*

reichtum“ würde den unseren immer wieder übersteigen.<sup>36</sup> Mit dieser Erfahrung und Erinnerung kann Marker das in der Luft liegende, aber schwer zu fassende Rot selbst nach mehr als vier Jahrzehnten immer noch (ver-)spüren. (Abb. 4 a-b)

36 Vgl. ebd.