

Christa Blümlinger

Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes

Zu Chris Markers LEVEL FIVE

In den fünfziger Jahren schrieb André Bazin anlässlich eines Kompilationsfilmes von Nicole Védres, *PARIS 1900*, eine geradezu programmatische Feststellung: „Man soll aber nicht glauben, daß das Verdienst der Autoren durch die Existenz all der kinematographischen Zeitdokumente gemindert wird, die sie ausschließlich verwendeten. Ihr Erfolg ist im Gegenteil auf eine subtile Arbeit mit dem Medium zurückzuführen, auf die Intelligenz ihrer Auswahl innerhalb eines immensen Materials; auf das Feingefühl und die Intelligenz der Montage, auf all die erlesene List des Geschmacks und der Kultur, die es einzubringen galt, um die Gespenster zu zähmen“ (Bazin 1958, 41f). Es ist kein Zufall, daß Chris Marker *Found Footage* (gefundenes Material) aus genau diesem Film Jahrzehnte später in *LEVEL FIVE* (1997), einer Art dokumentarischer Science Fiction, re-zitiert. Im Programmheft zu seiner mit Referenzfilmen versehenen Retrospektive an der Cinémathèque Française bemerkt Marker 1998: „Nicole Védres verdanke ich alles“, um dies in einer Weise zu begründen, als antwortete er auf Bazin: „Es handelt sich hier nicht um die Intelligenz der Filmemacher, sondern um die damals wenig geläufige Idee, daß die Intelligenz das Basismaterial sein könnte, das Rohmaterial, von dem der Kommentar und die Montage ausgehen, um daraus ein Objekt namens Film zu beziehen“ (übers. v. C.B.).

Man könnte Markers Filme - frei nach Gilles Deleuze - als ein intellektuelles Kino des Denkens bezeichnen, das um die Problematik des Gedächtnisses kreist: Ausgehend von bergsonianisch begründeten komplexen Gedächtnisformen definiert Deleuze das direkte Bild der Zeit (1991) auch als „reines“ optisches Bild, das nicht nach Aktionen oder Bewegungen strebt, sondern sich eher auf „Erinnerungs-Bilder“ bezieht, die es aktualisiert. Man könnte Marker weiters als Historiographen betrachten: Seine Filme widmen sich vorrangig dem Abwesenden und ihr Diskurs über die Vergangenheit ist

wie die von de Certeau¹ analysierte Historiographie immer auch ein Diskurs über Tote. Markers Ursprünge liegen in einer „modernen“ Ästhetik der Nachkriegszeit, seine Filme können wie die von Alain Resnais als ein Kino bezeichnet werden, das auf Wesen beruht, die aus dem Tod geboren wurden und auf einen anderen Tod zugehen, ein Kino, dessen Horizont Auschwitz und Hiroshima ausmachen.²

In Markers Werk wird der Status des Dokumentes und die Konzeption einer Historie medial dekliniert und insofern fortschreitend aktualisiert. Dies zeigt sich bis hin zu seinem jüngsten Film LEVEL FIVE (1997). Es stellt sich die Frage, welche diskursiven Positionen dieser im Cyberspace (als diegetisiertem³ Dispositiv) angesiedelte Film einnimmt und welche theoretische Bedeutung dem „gefundenen“ Material dabei zukommt. Mit Jacques Rancière (1998) kann dabei davon ausgegangen werden, daß das Zeitalter des Kinos mit dem Zeitalter der Geschichte in ihrer modernen Auffassung zusammenfällt: Die Frage nach der Einschreibung von Geschichte im Film gestaltet sich sehr komplex als die Frage nach dem Handlungstypus eines Films, als Frage nach der Funktion der Memorialisierung, die ein Film erfüllt, schließlich als Frage nach der Art und Weise, wie ein Film die Teilhabe an einem gemeinsamen Schicksal bestätigt.

Den weiteren Überlegungen soll eine kurze Beschreibung des Films vorangestellt werden: LEVEL FIVE ist ein Semidokumentarfilm⁴, in dem die Prot-

¹ Michel de Certeau analysiert in diesem Sinne die Geschichtsschreibung als einen Diskurs in der dritten Person, der durch einen (zeitlichen) Abstand zwischen Autor und Objekt gekennzeichnet ist: „Der Tote ist die objektive Figur eines Austausches unter Lebenden“ (de Certeau 1975, 60; übers. v. C.B.).

² In den letzten Jahren hat sich die kritische und wissenschaftliche Literatur über Chris Marker vervielfacht. Eine ausführliche Bibliographie zum Gesamtwerk findet sich in Kämper/Tode 1997. Zu Resnais vgl. Deleuze 1991, 269.

³ „Dispositiv“ wird als räumliche bzw. symbolische Blickanordnung verstanden, die ein Medium charakterisiert. Es handelt sich hier insofern um ein „diegetisiertes“ Dispositiv, als LEVEL FIVE ein Kino-Dokumentarfilm und kein Computerspiel ist; Bilder und Maschinen des elektronischen Netzes bestimmen den „fiktiven“ Rahmen dieses „dokumentarischen“ Films.

⁴ Im Presseheft zum Film führt Marker eine „Definition“ des Films als Semidokumentarfilm an und begründet diese mit einem doppelten Zitat: „Ein Dokumentarfilm, das ist ein Film ohne Frau. Wenn eine Frau vorkommt, denn handelt es sich um einen Semidokumentarfilm. – Harry Cohn, Chef der Columbia, zitiert nach Fred Zinnemann, An Autobiography. – Der Film ist also ein

agonistin Laura (Catherine Belkhodja), abgeschlossen von der Welt, doch angeschlossen an das elektronische Netz, einer besonderen Aufgabe nachkommt: Sie versucht, ein Computerspiel fertigzuschreiben, das der Geschichte des japanischen Inselarchipels Okinawa gewidmet ist. Es ist dies ein strategisches Spiel, normalerweise die Möglichkeit, verlorene Schlachten zu gewinnen, doch hier auf die Wiederholung und Erinnerung der Geschichte angelegt. Es geht dabei vor allem um eine im Westen nahezu unbekannte Tragödie, deren Ablauf eine entscheidende Rolle im Zweiten Weltkrieg gespielt hat: Ein Drittel der Zivilbevölkerung dieser Inseln war 1945 dem japanischen Befehl gefolgt, sich eher umzubringen als dem amerikanischen Feind in die Hände zu fallen. Laura sucht ihre Informationen über Okinawa an einer Schnittstelle namens O.W.L. („Optional Word Link“), die sie mit allerlei gegenwärtigen und zukünftigen Informationsnetzwerken verbindet. Lauras Gesprächspartner, mit denen sie ihr Computerspiel entwickelt oder denen sie es widmet, sind nicht sichtbar. Wenn sie an ihrem elektronischen Arbeitsplatz meist direkt in eine Videokamera spricht, so richtet sie sich wechselweise an einen Unbekannten, an einen verstorbenen Geliebten, oder an den Filmemacher „Chris“, dessen Stimme sich hin und wieder aus dem Off zu Bildern aus der japanischen Gegenwart einschaltet. Diese Reiseberichte formen eine komplementäre Ebene zu Lauras Cyber-Suche nach historischem Material.

In Lauras elektronischer Sphäre werden schriftliche und visuelle Dokumente verschiedenster Herkunft aufgerufen und bearbeitet. Die Bilder sind hier weniger als Beweise für die Rekonstruktion eines Ereignisses bedeutend. Vielmehr werden sie hinsichtlich ihrer Ambivalenz und Historizität *gelesen*. Was die Bilder nicht zeigen, wird in diesem Leseprozeß ebenso wesentlich wie das, was sie zeigen. Zwar geht es in LEVEL FIVE um jahrzehntelang Verschüttetes und Verdrängtes⁵, doch dienen hier weitgehend

Semidokumentarfilm.“ Dem Witz dieses Zitats liegt die interessante Erkenntnis zugrunde, daß auch die diskursive Struktur eines Dokumentarfilms durch so etwas wie ein Geschlechterdispositiv bestimmt werden kann, in das sich das Begehren des Zuschauers/ der Zuschauerin einklinkt. Lauras Spiegel-Blick in eine Kamera, die sie hin und wieder mit einer Fernbedienung scharfstellt, verkörpert auf radikale Weise die Abwesenheit ihres männlichen Gegenübers.

⁵ Chris Marker sagt in einem (vermutlich fiktiven) Interview mit Dolores Wal-fisch im Presseheft zum Film: „Man spricht heute viel von einer CD-Rom über den Zweiten Weltkrieg. Suchen Sie Okinawa: 'Die Japaner haben 110.000 Menschen verloren, davon zahlreiche Zivile...'. Doppelter Irrtum, die *militärischen* Verluste der Japaner belaufen sich in der Tat auf etwa 100.000, die zivi-

unbekannte Dokumente und Zeitzeugnisse nicht dazu, den Zuschauer zum imaginären „Meister der Archive“⁶ zu machen, wie es seit der Öffnung bisher unzugänglicher Archive insbesondere im Fernsehen üblich geworden ist. Das Dokument repräsentiert hier weniger die Geschichte selbst als den gesellschaftlichen Umgang mit derselben.

So rücken die (medien-)geschichtlichen Kontexte des dokumentarischen Materials in den Mittelpunkt, um dessen ikonographische und mythologische Dimensionen zu eröffnen. Dies wird besonders deutlich am Beispiel der amerikanischen Repräsentation der Schlachten im Pazifik. Der Sieg der U.S.-Armee auf den Japan vorgelagerten Inseln gerann in einer die immensen zivilen Opfer leugnenden symbolischen Geste. Marker analysiert diese als serielles Mythologem: In einem Kriegsfilm von Allan Dwan aus dem Jahr 1949 (*SANDS OF IWO JIMA*) sieht man John Wayne, wie er am Schlachtfeld die amerikanische Flagge hißt. Diese signifikante Pose steht in einer ikonographischen Reihe, wie dies Marker geradezu warburgianisch nachweist, indem er darauffolgend ein nachgestelltes Foto von amerikanischen Marines in Iwo Jima zeigt, das auf ähnliche Weise die Landnahme repräsentiert. Die *Pathosformel*⁷ der Marines wiederholt sich, wie LEVEL FIVE in Überblendungen verdichtet vorführt, „als eine der Ikonen unserer Zeit“⁸ über Jahrzehnte in Karikaturen und Kriegsdarstellungen, bis hin zum

len waren die Bewohner von Okinawa, eine autonome Kollektivität, die ihre Geschichte und Kultur hat [...]. Man schätzt die Zahl ihrer Toten auf 150.000, ein Drittel der Inselbevölkerung [...]. Es ist dieses einzigartige Beispiel, eine der verrücktesten und mörderischsten Episoden des Zweiten Weltkrieges, vergessen von der Geschichte, aus dem kollektiven Gedächtnis gestrichen, das ich Lust hatte, wieder ins Licht zu rücken“ (übers. v. C.B.).

⁶ Diese Praxis wurde von Jean-Louis Comolli im Rahmen eines Vortrages treffend beschrieben. Comolli definiert den medialen „Archiv-Trick“ folgendermaßen: Erstens: einen Zuschauer zum „Meister der Archive“ machen; zweitens: ihn davon zu überzeugen, daß er bis dahin getäuscht wurde; drittens: ihn „enttäuschen, mithilfe von „plötzlich enthüllten Archiven“ (Jean-Louis Comolli in Lussas 1997, zit. n. Roskins 1997).

⁷ Aby Warburg analysierte Körperbilder mit dem Konzept der „Pathosformeln“, die eine Art Bildspeicher des kulturellen Gedächtnisses darstellen, und die auf einer Kunsttheorie beruhen, deren Akzent auf der Dynamik des Ausdruckspotentials in den Dastellungen der Plastik und der Malerei liegt. Vgl. Warburg 1979.

⁸ Dieses sowie alle weiteren nicht näher ausgewiesenen Zitate entstammen dem Kommentar bzw. Lauras Text aus LEVEL FIVE.

jüngsten Einsatz amerikanischer UN-Soldaten in Ex-Jugoslawien. Marker begnügt sich jedoch nicht damit, die Bilder ikonographisch zu lesen, sondern widmet diesem Krieg nach dem Krieg, dem „Krieg der Bilder“, Recherchen über die Geschichte dieser Bilder und ihrer Darsteller: Was ist mit dem unbedeutenden Marine namens Ira Hayes geschehen, der für ein gefälschtes Bild die US-Fahne lange nach der Schlacht in den japanischen Boden rammte? Wie geschah John Wayne, als dieser im Cowboy-Aufzug den „moralstärkenden“ Spielfilm in einem amerikanischen Militärspital vor realen Soldaten präsentierte? Wie lange wurde dagegen John Hustons „demoralisierender“ Film *LET THERE BE LIGHT* (1946), der sich mit Iwojima als soldatischem Trauma auseinandersetzt, der amerikanischen Öffentlichkeit nicht gezeigt?

Je mehr die medialen Repräsentationen sich vervielfältigen, umso mehr verdrängen sie bis zur Nicht-Existenz das, was sie nicht erfaßt haben. Die Medien, allen voran das Fernsehen, überbewerten das, was sie inszenieren, in einem Prozeß, den Pierre Nora *Ereignis-Schaffen* genannt hat. Michèle Lagny sieht in diesem Umstand generell den paradoxen Status eines Filmbildes begründet, das die Erinnerung ersetzt, indem es den Gedächtnisfluß an sich bindet, um seinerseits zum Gedächtnis-Bild zu werden. Das Kino, so Lagny⁹, wirkt der Konstituierung eines „Distanz-Gedächtnisses“ entgegen, wie es Pierre Nora als für den historiographischen Diskurs grundlegend beschrieben hat: Sobald die Historie sich dessen bemächtigt, was sie Gedächtnis nennt - das heißt, der Spuren, die es ihr erlauben, sich zu konstruieren - distanziert, mediatisiert und tötet sie dieses. Wenn sich dieses kritische Unterfangen auch nicht zwingenderweise in der Lust auf die Wahrheit gründet, so geht es jedenfalls immer darum, etwas „bedeuten“ zu lassen. Sobald hingegen das Fernsehen sich zum Gedächtnisspeicher erklärt, wird die Erinnerung an das (Fernseh-)Archiv als Ort des Gedächtnisses deligiert: der Effekt des Unmittelbaren und die Zugänglichkeit des visuellen Dokumentes sind in diesem Zusammenhang wesentlich weniger als seine Bedeutung. Gerade Fernsehformen, die Archivbilder zur bloßen Illustrierung eines Ereignisses heranziehen oder diese gar live durch ausgewiesene Experten als Gedächtnis-Bild zu kommentieren pflegen, privilegieren die affektive gegenüber der reflexiven Dimension der Bilder und entziehen damit dem Zuschauer die Möglichkeit zur Distanz.

⁹ Vgl. Nora (1974) sowie Lagny (1991, bes. 69 u. 72).

An genau dieser Distanz zum Archivmaterial aber setzt LEVEL FIVE an: Wie die Bilder von der Landnahme untersucht Marker die Aufnahme von einem unbekanntem Soldaten näher, der als lebende Fackel zusammenbricht. Dieses Bild, das in mehreren Dokumentarfilmen – ob über Okinawa oder über Vietnam – auftauchte, stammt eigentlich, so erzählt Laura ihrem imaginären Gesprächspartner, aus Borneo. Laura gibt dem Unbekannten einen Namen (sie nennt ihn Gustave), um ihm damit auch eine Geschichte zuweisen zu können: „Das Interessanteste ist, daß man am Ende der ursprünglichen Einstellung sieht, daß er nicht tot ist. Er richtet sich wieder auf. Vielleicht nicht sehr frisch, aber man könnte immerhin glauben, daß er noch eine Chance hat, davonzukommen, wie die napalmverseuchte Kleine aus Saigon.“ Der brennende Mann, der immer nur bis zu einem gewissen Punkt des Zusammenbrechens gezeigt wurde, ist zu einem medialen Versatzstück geworden. Marker zeigt diese Einstellung zweimal, das erste Mal kürzer und schematisch (das heißt: digital verändert), das zweite Mal länger und als Originalaufnahme. Die Einstellung wird jeweils am Ende kurz eingefroren. Diese Stillstellung macht zusammen mit der figurativ und zeitlich abweichenden Wiederholung dreierlei augenfällig: erstens die Bedeutung des Schnittes und der Montage¹⁰ in bezug auf den Status des visuellen „Dokuments“, zweitens die mortifizierende Dimension eines Dokumentarismus, der den Krieg *zeigen* will, und drittens die Erstarrung einer dokumentarischen Aufnahme zum Klischee-Bild.

Was zum ersten die Akzentuierung des Schnittes in der „Gustave“-Sequenz betrifft, so teilt Marker hier mit Godard eine Konzeption der Montage, deren „transzendente Bedingungen“ Giorgio Agamben (1996) ebenfalls mit Wiederholung und Stillstellung benannt hat: die Wiederholung als Wiederherstellung der Möglichkeit des Gewesenen und die Stillstellung als die Macht zur revolutionären „Durchbrechung“ eines Umlaufs (im Sinne von Walter Benjamin). Was weiters den in dieses Bild eingeschriebenen künftigen Tod betrifft, so stellt sich der Effekt des von Roland Barthes (1980) beschriebenen *Dagewesenseins* der Fotografie durch das Anhalten eines Bewegungsbildes ein, das zunächst (im Unterschied zum Fotografischen) eher eine Präsenz, denn eine Vergangenheit beschwört. Was schließlich die

¹⁰ Auf ähnlich „pädagogische“ Weise führte Marker in *LETTE DE SIBÉRIE* die Funktion des Kommentars vor, indem er drei verschiedene Kommentare hintereinander zur selben Einstellung montierte. Die Geschichte von „Gustave“ wird im übrigen schon in dem von Marker orchestrierten Kollektivfilm *LOIN DU VIET-NAM* (1967) in einer von Alain Resnais realisierten Episode erwähnt.

Erstarrung eines Laufbildes zum sich endlos vervielfältigenden Klischee betrifft, so kommt man freilich mit dem Blick auf das „Original-Dokument“ der historischen „Wahrheit“ nicht unbedingt näher. Doch wird hier die Memorabilität einer Geschichte wiedererweckt, die durch die diskursive Indifferenz der audiovisuellen Institutionen gegenüber einem bestimmten „Dokument“ erloschen war. Die Markersche Pädagogik verweist auf eine Tendenz zur Beliebigkeit, die sich in Zeiten der digitalisierten und zentralisierten Bilderarchive verstärkt.

Den Bildern gilt bei Marker dieselbe Aufmerksamkeit wie den Worten. Geschichte und Gedächtnis konstituieren sich nicht ohne verbalsprachliche Bezeichnungen. In *LEVEL FIVE* sind Namen und Orte deshalb nicht bloß als dokumentarische Referenzen bedeutend, sondern auch als mythologische Kristallisationen. Sie präsentieren sich als diskursive Ketten. „Okinawa“ – das führt Marker bis zu Chateaubriands autobiographischem Roman *Mémoires d'Outre-Tombe*, in dem eine Anekdote von Napoleon erzählt wird, dem ein englischer Kapitän von einer merkwürdigen pazifischen Insel namens Okinawa berichtete, wo die Menschen keine Waffen besaßen - in den Augen Napoleons eine „verachtenswerte“ Eigenschaft. Laura, die „andere“ Stimme des Filmemachers, der selbst in der Vergangenheit und immer nur als *Voice Over* spricht und eine ähnliche Position wie Chateaubriand in seinen Memoiren aus dem Jenseits¹¹ einnimmt, sagt, was „Okinawa“ für sie persönlich bedeutet: „Ich kann mich in dieser kleinen Insel wiedererkennen, weil mein so einzigartiges, so intimes auch das banalste, das am einfachsten benennbare Leid ist, warum ihm also keinen Namen geben, der wie ein Lied klingt, wie ein Film, *Okinawa mon Amour...*“. Mit dieser Reverenz an den Hiroshima-Film von Alain Resnais bezeichnet Marker hier das Konstruktionsprinzip von *LEVEL FIVE*, die Verkettung einer fiktiven subjektiven Geschichte (Laura) mit der realen, doch letztlich nicht-darstellbaren Geschichte einer kollektiven Vernichtung (Okinawa).

Der Computer, die neuen Bildbearbeitungsmaschinen und das elektronische Netz sind bei Marker im Gegensatz zum Fernsehen ein Ort der Reflexion: In seinem *Hypertext* geht es nicht mehr um die Herstellung von Effekten der Authentizität, um die Repräsentation und (lineare) Erzählung eines

¹¹ Laura erläutert ihren „blinden“ Blick, zu dem es keinen Gegenschuß gibt, am Ende des Films mit der Abwesenheit des Filmemachers als Vorwegnahme einer Zukunft: „Sehe ich mich in zehn Jahren, getrennt von Dir, Deinen Tod aus der Zeitung erfahrend, und einen vagen Eindruck des déjà-vu fühlend [...]?“

Ereignisses, sondern um die Möglichkeit, eine Vielfalt von Kontexten und Verknüpfungen herzustellen. Diese Kontexte werden über Lauras und Chris' Kommentare, aber auch über die Oberfläche des Computerspiels, das Laura entwirft, gebildet. Diese Oberfläche ist zwar visuell gestaltet, doch wird sie buchstäblich *geschrieben*. Dem Film LEVEL FIVE eignet, im Unterschied zu historiographischen Texten und „klassischen“ historischen Dokumentarfilmen, insgesamt der Duktus einer autobiographischen Schrift, eines Ichberichtes (alternierend zwischen Chris, dem Filmemacher, und seinem weiblichen Alter Ego Laura). Die radikal subjektive Position dieser Rede bildet das Relais zwischen dem Zuschauer und den Menschen, die in diesem Film als Betroffene und als Zeugen sprechen.

Interviews, die Marker etwa mit einem der Überlebenden des von der japanischen Armee befohlenen kollektiven Selbstmordes oder auch mit dem Filmemacher Nagisa Oshima geführt hat, werden visuell überschrieben und in den Computer gewissermaßen eingelagert: Ein roter Cursor bleibt zum Beispiel wahlweise auf „witnesses“ oder „media coverage“ stehen, um unter „Request“ weitere Optionen aufscheinen zu lassen und die Frage schließlich als Sackgasse zu verlassen, so daß beim Schlußwort der betreffenden Sequenz einer von Markers Interviewpartnern wieder volle visuelle Präsenz erlangt: „Ich glaube, daß der Krieg noch nicht zu Ende ist“, sagt Kenji Togitsu, ein junger Japaner, und wirft damit die Frage nach den Spuren auf, die die weitgehende Zerstörung Okinawas bei den Überlebenden hinterlassen hat. Daß dieser Tragödie etwas Unsagbares anhaftet, bemerkt Laura später, als sie nach „media coverage“ die Option „bibliography“ wählt: „Man erfährt hier [...], daß es kein Buch gibt, das verständlich machen könnte, wie ein Kind von sechzehn Jahren seine Mutter tötet, weil eine unsichtbare Kamera ihm auflauert, und er dieser den Gehorsam nicht verweigern kann.“ In Lauras multimedialer Recherche zu Okinawa geht es letztlich um die (Nicht-)Darstellbarkeit dieser Geschichte.

Die von Marker heute befragten Menschen sprechen demgemäß nicht bloß über ein vergangenes Ereignis, sondern auch über die Erinnerung daran und über die Orte des Gedenkens. „Ich, der ich die alte Kultur so sehr liebe, verzweifle völlig, wenn ich nach Okinawa komme“, sagt Oshima. In den fünfziger Jahren hatte Oshima Filmaufnahmen von Familien gemacht, die um Kinder trauerten, die 1944 bei einem militärischen Schiffstransport ums Leben gekommen waren, der sie hätte retten sollen. Marker kommentiert Archivbilder von zwei Abschieden, einem „realen“ in schwarzweiß und Oshimas „symbolischem“ in Farbe, indem er aus der Position eines im Heute Anwesenden den Diskurs eines Historikers über die Abwesenden, die

damals Verschwundenen führt: „Noch bevor die Schlacht begann, hatte Okinawa bereits seine Toten - ohne es zu wissen. Die Überlebenden hatten den Befehl bekommen, Postkarten zu schicken, um zu sagen, daß alles gut gegangen wäre“. Das Zusammenspiel von Kommentar und dokumentarischem Material aus verschiedenen Zeiten entspricht hier auf frappierende Weise der Konzeption von Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD*, zu der Marker wesentlich beitrug¹². Wie bei Resnais¹³ verwandelt dieser Film die Beziehung zwischen Geschichte und Gedächtnis in die Frage nach der Funktion des Bildes. Der Film präsentiert sich so seinerseits als Gedächtnisort, an dem sich das bloße Ausüben des Gedächtnisses zu einer Befragung über das Gedächtnis selbst verkompliziert.

Die Art und Weise, wie Marker hier mit „gefundenen“ (Film-)Geschichten verfährt, die er wie abgefallene Späne sorgfältig in seine Maschinen einspeist, um sie zu einem polyvalenten Diskurs zu verarbeiten, gleicht nicht nur formal Jean-Luc Godards ultimativem Video-Statement über das Kino mit *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*. Jacques Rancière begründet in einem philosophischen Aufsatz zur Historizität des Kinos diesen Vergleich zwischen zwei Filmen, in denen jeweils die Sehmaschine sich zur Schreibmaschine transformiert: „Der ‘Dokumentarfilm’ erfüllt bei ihnen in seiner Radikalität diese Identität des Denkens, des Schreibens und des Sichtbaren, die im Kern des ästhetischen Denkens selbst und seiner ‘historischen’ Fähigkeit liegen.“¹⁴ Geschichte (im Sinne von Historie) wird von Godard wie auch von Marker als Diskurs begriffen und ist als solcher in einer Geschichte der Bilder aufzuspüren. Bei beiden Cinéasten erzeugt das mediale Dispositiv immer schon eine Distanz zu den filmischen bzw. photographischen Ursprungs-Bildern. Video, Fernsehen und Computer sind hier niemals Ersatz des Kinos, sondern allenfalls dessen Spur. In Markers CD-ROM *Immemory* (1997), einer konsequenten Fortsetzung seines Gedächtniskunst-Werks,

¹² Vgl. Jousse 1995, 77. Vgl. auch Kämper/Tode 1997, 372: „Im Abspann des Films wird Marker als Regieassistent geführt. [...] Resnais [...] betont, daß Marker wesentlichen Anteil an der Adaption des Cayrol-Kommentars an die Bilder hatte und auch einzelne Textpartien ihm zu danken sind“.

¹³ In bezug auf *NUIT ET BROUILLARD* vgl. Lagny 1991, 75.

¹⁴ Rancière 1998, 57. Das ästhetische Denken von Godard und Marker liegt nach Rancière in der Tradition der deutschen Romantik, als eine Kunst der Kombination von Zeichen variabler Natur, Intensität und Bedeutung. In dieser Hinsicht ist für Rancière diese Form von Dokumentarfilm (im Verhältnis zur aristotelischen Aneinanderreihung der Handlungen, wie sie dem narrativ-repräsentativen Film zugrunde liegt) Kino par excellence.

steht die entsprechende ästhetische Position in bezug auf die mediale Relektüre der Kino-Bilder zu lesen: „Indem es in ein kleineres Objekt übergeht, dem gegenüber man die Augen senkt, verliert das Kino seine Essenz. Man kann bewegt werden von der Spur, die es hinterlassen hat, dieses Erinnerungs-Porträt, das man betrachtet wie das Foto eines geliebten Wesens, das man bei sich trägt, man kann im Fernsehen den Schatten eines Films sehen, die Sehnsucht nach einem Film, die Nostalgie, das Echo eines Films, niemals einen Film“ (übers. v. C.B.). Wie Raymond Bellour in einem Essay über *Immemory* ausführt (1997, 101ff), weisen Godard und Marker ausgehend von dieser ihnen gemeinsamen Nostalgie jedoch grundlegend verschiedene Haltungen gegenüber dem Kino auf: Während Godard dem (kinematographischen) Bild ein ontologisches Privileg zugesteht, indem er der Aufzeichnung der Realität deren „Wiederauferstehung“ (vgl. Godards Video HISTOIRE(S) DU CINÉMA, 1A) durch die Projektion gegenüberstellt, somit einen Glauben an das kinematographische Bild kundtut, begreift Marker das Kino innerhalb einer umfangreicheren Bildkultur, deren Tragik im Tod liegt, den sie inkarniert, in der Erinnerungsarbeit, deren Träger sie ist.

Markers Ästhetik kann dennoch auch als bazinianisch bezeichnet werden. Dies weniger in bezug auf die berühmte Bazinsche Formel „Montage verboten“, welche in einer Zurückweisung einer einseitigen Interpretation des Realen durch bestimmte „klassische“ Schnitteffekte fußt, um die Ambiguität und das Zufällige in einem Bild hervorzuheben. Vielmehr in bezug auf deren Konsequenz, die Pascal Bonitzer (1982, 127) treffend als Bazins eigentliche Frage des Kinos, jenseits des Realitätseindrucks, bezeichnet hat: die des Gebrauchs der Bilder, sowohl in politischer als auch in ethischer Hinsicht. So kritisiert Marker beispielsweise am Bewegungsbild vom brennenden Soldaten weniger die direkte Repräsentation des Todes als eine Art ontologischer Obszönität (wie dies wohl Bazin getan hätte), als deren Manipulation je nach Bedarf und Kontext.

Dem von Bazin verpönten Kuleschov-Effekt des Eindeutigen entgeht Marker durch eine fragmentarische Form sowohl der Bilder als auch der Worte. Seine Kommentare sind dem Essay, der Sentenz und dem Aphorismus eher verwandt als der Erzählung; das Visuelle präsentiert sich als Ausschnitt, denn das Sichtbare verweist hier immer auf seine Rahmen im engeren und weiteren Sinne. Markers Gebrauch der Bilder basiert - formal betrachtet - auf deren Veränderung im Prozeß der Relektüre: Sie werden ver-

langsam, angehalten, neu kadriert, vervielfacht, überlagert, pixellisiert, bisweilen bis zur Abstraktion via Computer¹⁵ bearbeitet und vor allem in eine dialogische Beziehung zur Schrift und zum Kommentar gesetzt. An einer zentralen Sequenz des Films, die einige wenige sekundenlange Einstellungen minutiös analysiert, kann diese Methode der Lektüre beschrieben werden: Eine Kamera der Marines registrierte 1945 in ambivalenter Komplizenschaft den selbstmörderischen Sturz einer Frau aus Saipan, deren letzter Blick dem feindlichen Auge galt. Marker assoziiert diese fatale Einschließung des Kamera-Zeugen mit einer Einstellung aus PARIS 1900 (dem eingangs erwähnten Kompilationsfilm von Nicole Védres): Da schickt sich ein Mann an, mit einem abenteuerlichen Fluggestell vom Eiffelturm zu springen. Nach kurzem Zögern vergewissert sich dieser der filmischen Registratur seines gewagten Aktes – und wird trotz seiner allzu berechtigten Zweifel in die Tiefe stürzen. Durch Vergrößerung, Verlangsamung, Kасhierung, Wiederholung und Bildstillstand lenkt LEVEL FIVE die Aufmerksamkeit des Zuschauers sukzessive auf den Blick der Gejagten in eine Kamera, die deren Tod im Visier hat. Dabei wird klar, daß selbst dann, wenn das Individuum den Kamera-Blick erwidert, es zuallererst Gegenstand der Repräsentation ist und bleibt. Dieser Blick stellt eine Art soziale Agentur dar, durch die wir zum Schauspiel ausgewählt oder aber verleugnet werden.

Die Funktion dieser Kamera wird hier als paradox begriffen: Sie verleiht dem Individuum über das Gesehen-Werden eine Identität und eine Memorabilität, um sein Bild gleichzeitig mit einem *faszinatorischen Effekt*¹⁶ zu versehen und es damit tödlich zu bannen. Indem LEVEL FIVE mit einer Art von Meta-Blick diesen Kamera-Blick in beiden Aufnahmen als Ausschnitt und buchstäblich als einen Moment des Stillstands markiert, verweist der Film auf genau diese Doppelstruktur des Bewahrens und Zerstörens. André Bazin hat die betreffende Sequenz vom „Vogel-Menschen“ aus der Jahrhundertwende ähnlich wie Marker kommentiert: „Aber die Kamera ist da, die ihn für die Ewigkeit fixiert, und deren seelenloses Auge er letztlich

¹⁵ Im Nachspann von LEVEL FIVE sind die entsprechenden Computerprogramme aufgelistet: Hyperstudio, Adobe Photoshop, Fractal Design Painter, Studio 32 und Morph.

¹⁶ Lacan (1973) spricht von der tödlichen Fixierung des Subjekts im *Fascinum*, einer Dimension der Macht des Blickes, der die Bewegung anhalten und bannen kann. Zur lacanianischen Analyse der Funktion der Kamera und des Blickes vgl. u.a. Silverman 1996, 125ff.

nicht zu enttäuschen wagt. Wären hier nur menschliche Zeugen gestanden, hätte ihn eine weise Feigheit sicherlich überwältigt“ (1958, 41f). Für Bazin trifft diese Aufnahme den Doppelcharakter eines Mediums, das im Gegensatz zur Literatur einen unpersönlichen Blick auf die Geschichte wirft und uns die Zeit keineswegs wiederfinden, sondern bloß ein zweites Mal verlieren läßt. Es geht in PARIS 1900 wie auch in LEVEL FIVE nicht um die Proustsche Freude an der Erinnerung (das Thema von SANS SOLEIL), sondern um „gefundene“ und also „fremde“ Erinnerungen, die nach Bazin im übrigen jedwedes Film-Bild für den Zuschauer konstituieren.

Das eigentliche Rätsel, das LEVEL FIVE dem imaginären Computerspieler als Repräsentanten des Zuschauers aufgibt, ist: Was ist ein Dokument? Und genauer noch: was bedeutet ein dokumentarisches Bild? Bezeichnenderweise finden sich in diesem Film zahlreiche Aufnahmen und „Lektüren“ von Monumenten, Trauerritualen, Namenslisten, Memorials und Friedhöfen: Die Analyse des gesellschaftlichen Diskurses über die historischen Ereignisse begleitet deren fragmentarische Erzählung. Noch die Analyse des „dokumentarischen“ Bildmaterials zur Schlacht zielt auf die Frage nach deren Monumentalisierung ab. Dies zeigt etwa Markers Kommentar zu einem Bild, das im Gegensatz zu den Fotos vom Massensuizid sofort mediatisiert wurde: „Zwei Wochen später sollte eines der berühmtesten Fotos von der Schlacht ein kleines Mädchen zeigen, die eine Grotte mit einer weißen Fahne verließ, im Gefolge von zerlumpten Zivilen und Soldaten. Das Gedächtnis von Okinawa sollte diese symbolische Sicht behalten: ein Kind, das die suizidalen Anweisungen der Armee überlebt hatte, wurde vorausgeschickt, um die Reste dieser Armee zu schützen.“

Dieser „theoretische“ Umgang mit Archivmaterial ist Michel Foucaults Konzeption einer Archäologie des Wissens nicht unverwandt: Auch in der Diskussion um dokumentarische Filmbilder könnte man das Augenmerk auf die Diskursivität der Fakten innerhalb eines „Archives“ richten, um diese nicht mehr als *Dokumente* (einer versteckten Wahrheit oder einer Konstruktionsregel), sondern als *Monumente* zu begreifen: Dieses *Archiv* wäre mit Foucault „weder die Gesamtheit der Texte [bzw. Bilder], die von einer Zivilisation konserviert wurden, noch das Ensemble der Spuren, die man vor ihrer Zerstörung retten hat können, sondern das Regelwerk, das in einer Kultur das Erscheinen und das Verschwinden von Äußerungen

[énoncés] bestimmt, ihr Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als *Ereignisse* und als *Dinge*¹⁷ (übers. v. C.B.).

Zum Regelwerk einer Gedächtniskultur gehört mehr als das bloße Dokument, mehr als der referentielle Bezug auf ein historisches Ereignis oder einen Zusammenhang. In LEVEL FIVE sehen wir nicht bloß die Spuren von selbstmörderischen Handgranaten an der Wand einer Grotte, sondern auch die entsprechenden Dioramen und Fotografien in den angrenzenden Museen, die Anordnung der Namenslisten und Reihen von Porträts als „Wettbewerbe des Gedächtnisses“. Das Imaginäre eines Bildes wird hier seinem dokumentarischen Charakter diskursiv vorgelagert. Es erzeugt eine Distanz zum verbürgten Bezug eines historischen Ortes zum Realen bzw. Vergangenen. Die Bilder und Worte gelten niemals als „reine“ Dokumente, selbst wenn sie sich mündlicher oder photographischer Zeugenschaften bedienen. Es geht hier nicht um den Beweis der Wahrheit einer Geschichte, auch wenn Markers historische Referenzen gültig sind. In der Anordnung der Zeichen liegt die imaginäre Kraft von LEVEL FIVE, eine Dimension des Fabulierens, die mehr auf die (De-)Konstruktion des Erinnerns abzielt als auf die Rekonstruktion der Geschichte. Was Raymond Bellour über Markers CD-ROM als „im Entstehen begriffenes Selbstporträt“ schreibt, kann ebenso für LEVEL FIVE gelten: „Marker erzählt nicht - er ordnet Zeichen an, durchläuft sie, häuft sie an und setzt sie zusammen; seine Fiktion entsteht durch deren *mise en circulation*“ (1997, 90; übers. v. C.B.).

Auch die „gegenwärtigen“ Bilder von Markers elektronischem Gestell, die letztlich über das Verfertigen des Filmes LEVEL FIVE Auskunft geben, werden von einer (fiktiven) zukünftigen Position aus bereits als Monumente verstanden: „Zu prähistorischen Zeiten des Minitel verwendete man Pseudonyme, hier konnte man virtuelle Masken ausleihen“, heißt es über eine von Lauras Reisen in die Zukunft über die O.W.L.-Schnittstelle, dem „Netz der Netze“. Das Spiel mit dem Computer wird in LEVEL FIVE wie der Besuch eines Friedhofes begriffen, als modernes Begräbnisritual. Marker/Laura beschreibt in diesem Sinne unser Medienzeitalter, einen „Ethnologen der Zukunft“ ironisch-distanziert vorwegnehmend: „Es war eine gängige Praxis bei diesen Völkern, sich an einen bekannten und schützenden Geist zu richten, den man in bestimmten Stämmen Computer und in anderen Ordi-

¹⁷ Foucault 1994, 708. Die Foucaultsche Analyse des wissenschaftlichen Diskurses ist freilich nicht ohne weiteres auf das Kino anzuwenden. Dennoch scheint mir die epistemologische Diskussion über die Historie in mancher Hinsicht auch die Funktion moderner medialer Archive zu erhellen.

nateur nannte. Man fragte ihn seine Meinung über alles, man vertraute ihm sein Gedächtnis an, man hatte tatsächlich kein Gedächtnis mehr, er war ihr Gedächtnis“ (übers. v. C.B.).

Literatur

- Agamben, Giorgio (1996) Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords. In: *Documenta Documents*, 2, S. 68-75.
- Barthes, Roland (1980) *Die helle Kammer*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bazin, André (1958) *Qu'est-ce que le Cinéma. 1*. Paris: Ed. Du Cerf.
- Bellour, Raymond (1997) Le livre, aller, retour. In: *Qu'est-ce qu'une Madeleine? A propos du CD-ROM „Immemory_ de Chris Marker*. [Katalog.] Paris/Bruxelles: Centre Georges Pompidou / Yves Gaevart Editeur, S. 65-103.
- Bonitzer, Pascal (1982) *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile.
- De Certeau, Michel (1975) *L'Ecriture de l'Histoire*. Paris: Ed. Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994) Sur l'Archéologie des Sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie [1968]. In: *Dits et Ecrits. 1. 1954-1988*. Paris: Gallimard, S. 696-731.
- Jousse, Thierry (1995) Jean Cayrol récrit le Commentaire de NUIT ET BROUILLARD. In: *Cahiers du Cinéma*, no. spécial: 100 Journées qui ont fait le Cinéma, S. 77.
- Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hrsg.) (1997) *Chris Marker. Filmessayist*. München: Institut de Français de Munich / Cicim (Revue Cicim. 45-47.).
- Lacan, Jacques (1973) Qu'est-ce qu'un Tableau? In: *Quatres Concepts fondamentaux de la Psychoanalyse*. Paris: Ed. Du Seuil, S. 97-109.
- Lagny, Michèle (1991) L'Histoire contre l'Image, l'Image contre la Mémoire. In: *Hors Cadre*, 9, S. 63-76.
- Nora, Pierre (1974) Le Retour de l'Evènement. In: *Faire de l'Histoire. 1*. Hrsg. v. Pierre Nora u. Jacques Le Goff. Paris: Gallimard, S. 212-215.
- Rancière, Jacques (1998) L'Historicité du Cinéma. In: *De l'Histoire au Cinéma*. Ed. par Antoine de Baecque et Christian Delage. Bruxelles: Ed. Complexe, S. 45-60.
- Roskins, Edgar (1997) Mensonges du Cinéma. In: *Le Monde diplomatique*, Nov.1997, S. 32.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Warburg, Aby (1979) *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. v. Dieter Wuttke und C.G. Heise. Baden-Baden: Valentin Koerner.