

Chris Marker und das audiovisuelle Archiv

Zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des
Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte Dissertation

von

Oliver Mayer

aus Dillingen a.d. Donau

Hauptreferent: Prof. Dr. Andreas Böhn (KIT)
Korreferent: Prof. Dr. Sven Kramer (Universität Lüneburg)
Tag der mündlichen Prüfung: 06.07.2016

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Zielsetzung	1
2	Was ist ein Archiv?	13
2.1	Archiv als Institution	14
2.2	Archivgut/Archivmaterial	22
3	Was ist audiovisuelles „Archivmaterial“?	35
3.1	Exkurs: <i>L’Ambassade</i> (1973)	43
4	Aktualisierungen des Archivs	46
4.1	Vorüberlegung: Speicherung im Archiv vs. Aktualisierung	47
4.2	Zu den Archivkonzepten von Walter Benjamin und Aby Warburg	54
4.2.1	Walter Benjamin	58
4.2.2	Aby Warburg	86
4.3	Zur Verwendung von audiovisuellem Archivmaterial in anderen Gattungen	124
4.3.1	Spielfilm und Mischformen (Doku-Drama)	124
4.3.2	Konventioneller Dokumentarfilm und Kompilationsfilm	131
4.3.3	Experimentalfilm/Found Footage-Film	139
5	ANALYSETEIL	147
5.1	Einführende Bemerkungen zur Filmauswahl und zum Erkenntnisinteresse der Analysen	147
5.1.1	Warum Marker?	147
5.1.2	Marker und der Essayfilm	149
5.1.3	Filmauswahl	150
5.1.4	Untersuchungsbereich der Filmanalysen	155
5.2	<i>Le Fond de l’air est rouge</i> (1977)	158
5.2.1	Einführung und Untersuchungsgegenstand	158
5.2.2	Die „chutes“ und ihre archivische Latenz	161
5.2.3	Markers militante Phase und das Konzept der „Gegen-Information“	163
5.2.4	Provenienz, Beschaffenheit und Einordnung der Archivmaterialien	166
5.2.5	Heterogenität der Materialien	171
5.2.6	Titel, Gliederung und unterschiedliche Fassungen	173
5.2.7	Polyphonie des Kommentars	178

5.2.8	Verschränkung chronologischer und achronologischer Strukturen	180
5.2.9	Konstellationen und „historischer Index“	185
5.2.10	Nachträglichkeit/Lesbarkeit	191
5.2.11	Aby Warburg und die „Pathosformeln“ der Achtundsechziger	199
5.2.12	Sophrosyne und „energetische Inversion“	205
5.2.13	„Verräterische“ Details	209
5.2.14	Heterogenität des Archivmaterials	212
5.2.15	Dokument und Fiktion	214
5.2.16	Theatralität und Medialität des Archivs von Achtundsechzig	218
5.3	<i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993)	227
5.3.1	Einführung	227
5.3.2	Briefstruktur und Chronologie	229
5.3.3	Materialarten und Medien	231
5.3.4	Die „rettende Kritik“ Medwedkins und der sowjetischen (Film-)Geschichte ..	232
5.3.5	Markers Arbeit an den Bildern der Geschichte	235
5.3.6	Analytische Verfahren: Vergrößerung, <i>freeze frame</i> usw.	238
5.3.7	Synthetische Verfahren: Collage und Montage	243
5.3.8	„Pathosformeln“ des Kommunismus	249
5.3.9	Markers Ikonoklasmus	255
5.3.10	Visuelle Serien	259
5.3.11	Traumaarchive und das Archiv als Quelle historischer Erkenntnis	263
5.3.12	Latenz des Archivs	266
5.3.13	Das zensierte und gefälschte Archiv	271
5.3.14	Dokument und Fiktion	273
5.3.15	Medialität und Materialität des Archivs	283
5.4	<i>Le Souvenir d'un avenir</i> (2001)	286
5.4.1	Einführung	286
5.4.2	Struktur und Selektion der Fotografien	289
5.4.3	Nachträglichkeit historischer Erkenntnis	294
5.4.4	Markers Prolepsen und Warburgs Pathosformeln	303
5.4.5	Fotografie und Film	306
5.4.6	Dokument und Fiktion	308
5.4.7	Bellon und der Surrealismus	312
5.4.8	Rolle des Kommentars	314

5.4.9	Evidenz und Fälschung	318
5.4.10	Akustisches und linguistisches Archiv.....	320
5.4.11	Doppelcharakter des Archivs zwischen Vergangenheit und Zukunft.....	323
5.4.12	<i>Le Souvenir d'un avenir</i> als historischer „Zwischenstand“	324
6	Zusammenfassung und Ausblick	326
6.1	Zusammenfassung	326
6.1.1	Zielsetzung und konzeptioneller Rahmen	326
6.1.2	Vergleichende Zusammenfassung der Ergebnisse der Filmanalysen	330
6.2	Ausblick: Chris Marker und das audiovisuelle Archiv im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit	340
7	Filmografie (Auswahl).....	350
8	Bibliografie	353

1 Einleitung und Zielsetzung

[M]on propos est d'interroger les images [...].
(Aus der Kommentarspur zu *Le Tombeau d'Alexandre*)

Viel war seit dem Ende der Neunziger vom „Archiv“ als einem neuen Schlüsselbegriff des kulturwissenschaftlichen Diskurses zu hören. Zahlreiche mehr oder weniger umfangreiche Ausstellungsprojekte im Kunstbereich widmeten sich unter diesem Schlagwort oft sehr heterogenen Praktiken des „Sammelns, Speicherns, Archivierens“¹. Poststrukturalistische² und postkoloniale³ Theoretiker haben sich des Archivs als Ort der Wissensproduktion angenommen und untersuchen die mannigfaltigen machtpolitischen Strategien, die dabei von dieser Institution als kulturellem Ort ausgehen und wieder auf selbigen zurückwirken. Interdisziplinäre Publikationen, die auch die Bereiche der Natur- und Sozialwissenschaften miteinbeziehen⁴, haben sich dem Archiv sowohl als Institution als auch als stärker metaphorisch gewendetem Begriff gewidmet und thematisieren dieses von geschichtstheoretischer, medientheoretischer oder philosophischer Perspektive aus. Manche Forscher diagnostizierten analog zum „linguistic turn“, zum „performative turn“ oder zum „pictorial turn“ gar einen „archival turn“⁵ in den Kulturwissenschaften, um klarzustellen, dass es sich beim Archiv um *den* Schlüsselbegriff der aktuellen Debatte handeln soll.

So scheint die Formulierung von Sue Breakell durchaus zuzutreffen, wenn sie zum Modethema „Archiv“ konstatiert: „Archives, it seems, are everywhere, both in popular culture and academic discourse.“⁶ Die Ubiquität der Archiv-Thematik ist dabei offensichtlich ein – wenn auch keineswegs peripheres – Symptom eines breiter angelegten Forschungsinteresses hinsichtlich des kulturellen Gedächtnisses, das sich innerhalb der vergangenen zehn bis 15 Jahre zu einer Konstante der akademischen Reflexion entwickelt hat. Dem Archiv als Lagerungs- und Speicherungsort materieller Artefakte kommt nicht zuletzt wohl daher aktuell eine privilegierte Position im Zugang zur Vergangenheit zu, als sich die letzten Zeitzeugen

¹ So etwa der Untertitel von Schaffner/Winzen 1997. Vgl. auch von Bismarck 2002 und Enwezor 2008.

² Vgl. Foucault 1973, Derrida 1997.

³ Vgl. Spivak 1985, Hamilton 2002.

⁴ Vgl. die dem Thema „Archiv“ gewidmete Ausgabe von *History of the Human Sciences* 11 (1998), Nr. 4. Dem Archiv als Institution sind teilweise ganze Zeitschriften gewidmet wie etwa die Zeitschrift *Archivaria* der „Association of Canadian Archivists“.

⁵ Fertig 2011, S. 1.

⁶ Breakell 2008.

der großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts mittlerweile in hohem Alter befinden und zu erwarten ist, dass in absehbarer Zukunft keine direkte Zeugenschaft des Dritten Reichs, des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust mehr möglich sein wird – eine unausweichliche Entwicklung, die für den Ersten Weltkrieg schon beinahe vollständig eingetreten ist. Daher auch die mannigfaltigen Bemühungen, die Ephemierität der mündlichen Zeugenschaft per Film oder anderen audiovisuellen Medien zumindest als Spur in archivierbaren materiellen Artefakten zu externalisieren, wie es exemplarisch etwa im *Visual History Archive* im Rahmen von Steven Spielbergs *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* geschieht. Das Archiv ist zweifellos eine der zentralen Instanzen des Post-Gedächtnisses.

Die Kehrseite der Hochkonjunktur des Begriffs liegt jedoch darin, dass sich mittlerweile zahlreiche hochgradig divergente Verwendungen und damit auch enorm heterogene Theoretisierungen des Terminus etabliert haben. Von einer rein institutionellen Verwendung, die an die konkrete Einrichtung „Archiv“ gebunden ist, über die Bezugnahme auf die Gesamtheit der dort gelagerten Gegenstände bis hin zu immateriellen Strukturen wie dem kulturellen Bildgedächtnis erstreckt sich der Gebrauch des Terminus, und Michel Foucaults äußerst abstrakter Archivbegriff scheint selbst darüber noch hinaus zu gehen, indem dieser das Archiv zum „*allgemeine[n] System der Formation und der Transformation der Aussagen*“⁷ erhebt und so dem Begriff eine bis dahin nicht gekannte Allgemeinheit verleiht. Die poststrukturalistische Wendung bei Foucault und auch in Derridas archivtheoretischer Schrift „Dem Archiv verschrieben“ ist dabei nicht Bestandteil dieser Arbeit, jedoch versucht sie zumindest Teilaspekte der divergenten Archivbegriffe zu integrieren und aufzuzeigen, dass sich jede der erwähnten Ebenen des Archivs nicht ohne weiteres von den anderen trennen lässt. Sie knüpft den Begriff allerdings überwiegend konkreter an eine spezifische ästhetische Praxis, als dies große Teile des archivtheoretischen Diskurses tun, nämlich der Wiederverwendung präexistierenden audiovisuellen Materials, das hier als „Archivmaterial“ bezeichnet wird, in filmischen Werken. Zumindest im Arbeitsfeld des dokumentarischen Films ist der Begriff des „Archivmaterials“ seit Jahrzehnten etabliert und wird sowohl in der theoretischen Diskussion als auch im praktischen Umgang mit bereits vorhandenem, vorgefundenem Filmmaterial assoziiert. Freilich hat die traditionelle Dokumentarfilmtheorie mit dem Begriff des „Archivs“ - abseits der damit in Verbindung gebrachten Institution zur Aufbewahrung und Konservierung des filmischen Erbes, also dem Filmarchiv – erstaunlich wenig anzufangen gewusst. So sind auch vergleichsweise wenige

⁷ Foucault 1973, S. 188 (kursiv im Orig.).

Texte zur Verwendung von Archivmaterial im Dokumentarfilm zu finden⁸ – geschweige denn zum Einsatz von Archivquellen im Spielfilm, der nichtsdestotrotz gerade in historisch orientierten fiktionalen Filmen eine essentielle Strategie der Beglaubigung der „Authentizität“ des Dargestellten verkörpert. Die Entstehung von Mischformen wie dem mittlerweile gängigen „Re-Enactment“ im Dokumentarfilm oder dem Doku-Drama erscheint dabei als ein weiterer Anlass, derartige Tendenzen der Archivverwendung in den Blick zu nehmen. Allerdings widmet sich diese Untersuchung den eben erwähnten Genres und Gattungen nur peripher und thematisiert statt dessen eine eher experimentelle Form der Wiederverwendung von Archivmaterial. Da im traditionellen dokumentarischen Film, wie noch zu erläutern sein wird, überwiegend eine stark konventionalisierte Verwendung von Archivmaterial anzutreffen ist, die üblicherweise das Archiv als unhinterfragt-unhinterfragbare Quelle historischer Beweiskraft funktionalisiert, sollte, so die Überlegung zur Themenwahl, der Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich des Experimentalfilms oder des essayistischen Films stammen, denn dort kommen oft wesentlich komplexere und reflektiertere Archivpraktiken zum Einsatz.

Die Untersuchung nimmt als Beispiel für einen solchen alternativen Archivzugriff die (Wieder-)Verwendung von audiovisuellem Archivmaterial durch den französischen Filmemacher Chris Marker (1921-2012) zum Ausgangspunkt und fokussiert dabei in erster Linie auf die Aktualisierungsstrategien, die Marker im Rahmen von drei exemplarischen essayistischen Filmen, nämlich *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) und *Le Souvenir d'un avenir* (2001), auf das jeweilige archivische Material anwendet. Welch zentrale Position die reflektierende Aneignung von präexistierenden Bildern in Markers Oeuvre einnimmt, hat bereits Arnaud Lambert angedeutet:

La pédagogie markérienne a ceci de particulier qu'elle se développe à partir des images, leur usage et leur réception. Ce travail passe concrètement par une remise en jeu des représentations passées, actualisation qui produit de nouvelles images, d'autres films, d'autres commentaires.⁹

Diese Auseinandersetzung Markers mit vorgefundenen Bildern (und teils auch Tönen), die Lambert jedoch nur in sehr pauschaler Form anspricht und nicht weiter im Detail verfolgt,

⁸ Darauf hat etwa Matthias Steinle hingewiesen: „Vor dem Hintergrund einer seit Jahrzehnten praktizierten Verwendung von Archivmaterial in den unterschiedlichsten Kontexten verwundert die geringe wissenschaftliche Beachtung dieses Phänomens, das fast ausschließlich im thematischen Zusammenhang von NS-Propaganda und Judenvernichtung problematisiert wird.“ (Steinle 2007, S. 259). Seitdem ist immerhin u.a. ein instruktiver Aufsatz von Philipp Blum erschienen, der auch reflexive Formen der Archivverwendung thematisiert (Blum 2013).

⁹ Lambert 2008, S. 232f.

stellt die Leitlinie dieser Untersuchung dar. Analysiert werden dabei allerdings nur tatsächliche materielle Übernahmen von audiovisuellen Archivfragmenten, die in einen neuen Kontext eingefügt werden – es handelt sich also nicht um zitierende oder anspielende intertextuelle Bezüge¹⁰. Der genaue Analysegegenstand wird dann vor den Filmanalysen noch einmal ausführlicher präzisiert. Im Mittelpunkt der analytischen Untersuchung der Wiederverwendung von Archivmaterial in Markers essayistischen Filmen stehen Verfahren der Aktualisierung latenter archivischer Potenziale, die durch Prozesse der De- und Rekontextualisierung an die Oberfläche treten. Montage und Collage erscheinen als die bedeutsamsten Instrumente, um derartige Re-Lektüren präexistierenden Materials zu ermöglichen. Dabei tritt in vielen Passagen der Filme ein dynamisches Archivkonzept zutage, das davon ausgeht, dass die Semantik von Archivquellen keine überzeitliche Konstante bildet, sondern je nach dem Kontext des neuen Zusammenhangs umfangreichen Umcodierungen unterzogen werden kann.

Um Markers Aktualisierungsstrategien archivisch tradierter Quellen in seinen Filmen zu analysieren, boten sich für den methodischen Zugriff die Schriften zweier Denker der Klassischen Moderne an, die jeweils nicht nur als Kulturtheoretiker hervorgetreten sind, sondern auch nach längerer wissenschaftlicher Latenz heute als Vordenker des „iconic turn“ sowie als Vorläufer des kulturwissenschaftlichen Diskurses gelten: Walter Benjamin und Aby Warburg sind mit dem *Passagen-Werk* und dem *Mnemosyne-Atlas*, zwei Mitte der Zwanziger begonnenen und unvollendeten, vermutlich auch nicht zu vollendenden Großprojekten, selbst in eine Grauzone zwischen künstlerischer Produktion und wissenschaftlicher Analyse vorgedrungen, in der auch die essayistischen Filme Markers angesiedelt sind. Die aktualisierenden Formen der Montage und Collage, die in den beiden fragmentarisch überlieferten Werken anzutreffen sind, finden sich in den hier besprochenen Filmen Markers teils in überraschender Deutlichkeit wieder, jedoch sind immer wieder auch andere Aspekte des Benjaminschen und des Warburgschen Archivdenkens in seinem Oeuvre vorzufinden. Dieser Nähe versucht diese Untersuchung nachzugehen, nicht als Behauptung eines künstlerischen oder philosophischen „Einflusses“, aber auch nicht als systematisch aus den Vorgaben Benjamins und Warburgs entwickelte Methode, die dann auf die Filme

¹⁰ Zitate implizieren im sprachlichen Bereich lediglich inhaltliche Übernahmen, die aber in der Materialität der Zeichen, wozu etwa Schriftart, Größe oder der Zeilenumbruch zählen, durchaus abweichen können, während die Wiederverwendung von Archivmaterial, die hier im Zentrum des Interesses steht, auch die Reproduktion der materiellen Komponenten desselben miteinschließt. Der Begriff des „Zitats“ findet hier daher keine Verwendung. Vergleichbar mit den hier untersuchten materiellen Übernahmen von präexistierenden Materialien wäre im sprachlichen Bereich statt des Zitats eher das Erstellen von Textcollagen (z. B. durch Zusammenkleben von ausgeschnittenen Passagen), bei dem diese Elemente des Ausgangsmaterials ebenfalls in den neuen Kontext übernommen werden.

„anzuwenden“ wäre, sondern vielmehr als „rapprochement“, als gegenseitige Annäherung, der selbst der Gedanke der Montage nicht fremd ist. Allerdings fallen die Jahre der zunehmenden politischen und ästhetischen Radikalisierung Markers, die Sechziger und Siebziger, zeitlich mit der wissenschaftlichen Renaissance dieser beiden nicht zuletzt aufgrund der Zäsur durch die Nazi-Herrschaft in Deutschland in Vergessenheit geratenen Denker zusammen - eine Wiederentdeckung, die in vielen Aspekten auch für die Politisierung einer ganzen Generation stand, die nun nicht nur die audiovisuellen Medien als vollwertiges Instrument des politischen Kampfes zu nutzen wusste, sondern die nicht zuletzt über die Rezeption von Benjamin und später von Warburg realisierte, dass die unbewältigten Konflikte der Vergangenheit sich auch im audiovisuellen Archiv niedergeschlagen hatten und nun ihrer Thematisierung und reflexiven Aufarbeitung harrten. Die Arbeit an der Geschichte vollzog und vollzieht sich für viele Vertreter dieser Generation immer noch als Arbeit an den Archiven der Geschichte, als kritische Hinterfragung des tradierten Bildbestandes und seiner Medialität. Chris Marker darf neben anderen essayistischen Filmemachern wie Jean-Luc Godard oder Harun Farocki in dieser Hinsicht als exemplarischer Repräsentant dieser Generation gelten.

Neben den beschriebenen Aktualisierungsprozessen kommen in den Analysen aber auch weitere archivische Aspekte wie etwa die Diskrepanzen zwischen im Archiv gelagerten Materialien und der tatsächlichen Zirkulation von Bildern im sozialen Raum zur Sprache, die von Marker immer wieder adressiert werden, wenn er etwa bisher unbekanntes, jedoch enorm aussagekräftiges Material in seine Filme und damit in die öffentliche Sphäre einspeist. So rückt *Le Fond de l'air est rouge* (1977) die Frage in den Mittelpunkt, wie sich anhand von vergessenem und ausgesondertem Archivmaterial eine alternative Geschichte der globalen Achtundsechziger-Bewegung erstellen ließe, so dass hier auch Fragen der archivischen In- und Exklusion berührt werden. Und mitunter erstreckt sich Markers analytischer Zugriff auch auf weitere institutionelle Aspekte archivischer Speicherung wie der oft aus politischen oder ideologischen Gründen erfolgenden Manipulation oder gar der totalen Vernichtung von Archivgut – insbesondere in seinem filmischen Porträt des sowjetischen Regisseurs Alexander Medwedkin, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), das sich auf einer allgemeineren Ebene mit dem Erbe der sowjetischen Bildproduktion auseinandersetzt und dabei auch mannigfaltige Prozesse von Zensur und Unterdrückung unliebsamer Bilder durch das Regime relektiert, erörtert Marker derartige Vorgänge. *Le Souvenir d'un avenir* (2001) setzt sich hingegen mit den fotografischen Werk von Denise Bellon auseinander und lässt durch vielfältige Formen der Re-Lektüre deren Werk der Zwischenkriegszeit als prophetische

Vorwegnahme der kommenden Katastrophen des Zweiten Weltkriegs erscheinen - Marker liefert mit diesem Film eine eindrückliche Demonstration der Instabilität archivischer Semantik und damit der nicht stillzustellenden nachträglichen Bedeutungsgenerierung innerhalb eines überlieferten (audio-)visuellen Archivbestandes. Marker pendelt nicht nur in diesem, sondern auch in vielen seiner anderen Werke zwischen den Medien, zwischen Film, Video, Fotografie, Installation und Literatur und offenbart in der dabei erfolgenden medienspezifischen Annäherung an das Archiv ein hohes Maß an Bewusstsein der Medialität der verwendeten Materialien. Insbesondere diese reflexive Komponente bezüglich der Medialität und Historizität des audiovisuellen Archivbestandes sowie der von ihm selbst angewandten medialen Strategien empfehlen seine Filme, wie zu Beginn der Analysen noch konkreter ausgeführt wird, vor denen anderer essayistischer Filmemacher als Gegenstand einer Untersuchung der Wiederverwendung von Archivmaterialien.

Die Studie wird sich zuerst ausführlich dem Begriff „Archiv“ in den für diese Arbeit relevanten Schattierungen widmen und dabei unterschiedliche Aspekte zu integrieren versuchen. Ein einleitendes Kapitel untersucht den Terminus in verschiedenen Facetten, die das Archiv als Institution sowie den Archivbestand berühren. Dabei kommen Phänomene wie das Zerstören und Vernichten von Archivgut, aber auch dessen Gefährdung durch Medienwandel und physischen Verfall zur Sprache. Auch die „Versprechen“ des Archivs an historische Evidenz und Transparenz sowie sein Anspruch auf Totalität werden thematisiert und problematisiert. Nach diesen einführenden Bemerkungen widmet sich die Arbeit dem Begriff des audiovisuellen „Archivmaterials“. Dieses wird im Kontext der Arbeit definiert als vorgefundenes Material, das erkennbar Zeichen der Wiederverwendung trägt. Als Referenzfolien für die Analysen sollen nach einer kurzen Vorüberlegung zur Differenz von Speicherung und aktualisierender Wiederverwendung von Archivmaterial anschließend ausführlich Walter Benjamins und Aby Warburgs Archivkonzepte erläutert werden. Benjamins in den „Thesen zur Philosophie der Geschichte“ und in verstreuten Äußerungen im Passagen-Werk entfaltetes Geschichtskonzept gründet sich auf ein filmisches Montagedenken, das statt des positivistischen Geschichtsmodells, das auf Teleologie und Kontinuität basiert, „Konstellationen“ von Vorgefundenem bildet, mit Momenten der Gegenwart schockhaft zusammenprallt. Durch die Aktivierung bisher latenter „historischer Indices“ der Materialien entsteht eine neue „Lesbarkeit“ derselben. Desweiteren kommen Benjamins Aufwertung scheinbar wertloser Fundstücke zur Sprache sowie seine Wertschätzung signifikanter Details, ebenso die Heterogenität des von ihm untersuchten Materials. Aby Warburg wiederum organisiert die Bruchstücke des Archivs im Mnemosyne-Atlas zu Serien visuell ähnlicher

Motive, mit denen er das „Nachleben“ antiker „Pathosformeln“ in der Renaissance, aber auch in der Moderne zu illustrieren versucht. Er entwickelt seine Methode auch zu einer elaborierten Form der Bilderkritik, die im Aktuellen die Bild- und Inszenierungsform(e)l(n) der Vergangenheit aufspürt und so zu einer kritischen Betrachtung ideologisch aufgeladener Bilder einlädt. Auch in Warburgs Archivkonzept dominieren Diskontinuität und ein protofilmisches Montagedenken statt einer linearkausalen Archivaktualisierung. Ebenso wie Benjamin hegt Warburg eine Vorliebe für scheinbar periphere Details der Archivbilder, und auch bei ihm lässt sich eine Nivellierung von „hoher“ und „niederer“ Kultur sowie von Dokumentation und Fiktion feststellen. Ebenso soll die Frage, inwiefern sich diese Ansätze auf das Medium Film übertragen lassen, dabei angesprochen werden – denn weder bei Benjamin noch bei Warburg lässt sich ein einfaches Analogieverhältnis zwischen dem bei ihnen erfolgenden Zugriff auf das Archiv und entsprechenden Verfahren im Medium Film herstellen. Als Vorbereitung zu den Filmanalysen und teils als Abgrenzung zu Markers Annäherung an das audiovisuelle Archiv wird im folgenden Abschnitt untersucht, wie filmische Genres wie der Found Footage-Film, der konventionelle Dokumentarfilm, Spielfilme oder Doku-Dramen audiovisuelles Archivmaterial integrieren – während viele Dokumentationen, Spielfilme oder benachbarte Gattungen dieses meist als Nachweis historischer Evidenz von Ereignissen behandeln und die Archivfragmente zu einem teleologischen Narrativ organisieren, bildet der Found Footage-Film, der überwiegend oder ausschließlich aus vorgefundenem Material besteht, komplexe Collagen aus heterogenen Quellen, die Markers Archivzugriff durchaus nahestehen.

Nach einer kurzen Erörterung, warum sich ausgerechnet Chris Markers Filme besonders für die Auseinandersetzung mit den hier aufgeworfenen Fragestellungen anbieten, und einer Erläuterung der Filmauswahl (eine biografische Einführung zu Marker und ein Überblick zu seinem Gesamtwerk kann hier unterbleiben, da dies in den entsprechenden Monografien und z.B. auch bei Barbara Filser¹¹ ausführlich nachzulesen ist) folgt der Hauptteil der Untersuchung: Die detaillierten Filmanalysen greifen die im Theorieteil erarbeiteten Gesichtspunkte auf, ohne diese jedoch rein deduktiv auf die einzelnen Filme zu übertragen. Vorrang vor der „Anwendung“ der Theorie hat in jedem Fall das konkrete Material, der Einzelfall vor dem Allgemeinen. So werden die drei Werke im Hinblick auf die Fragestellung einer akribischen Untersuchung unterzogen, die sich oft bis in Details einzelner Einstellungen erstrecken. Dabei werden bei jedem Film unterschiedliche Aspekte beim Zugriff auf das audiovisuelle Archiv akzentuiert, der in jedem Werk des Filmemachers neue Nuancen zutage

¹¹ Vgl. Filser 2010, S. 21-26.

fördert. Den Bezugsrahmen der Analyse bilden die in den vorausgehenden Kapiteln dargestellten Archivkonzepte von Benjamin und Warburg, jedoch werden diese Referenzfolien immer wieder auch überschritten, wenn etwa die Selbstreflexivität von Markers Archivzugriff thematisiert wird, so dass diese nur als Rahmenvorgaben, aber nicht als sklavisch abzuarbeitende Analyseschemata fungieren sollen. Abschließend erfolgt nach der Zusammenfassung der Ergebnisse ein Ausblick auf Markers Übergang zu den digitalen Medien und insbesondere auf seine CD-ROM *Immemory* (1998), wo sich zeigen wird, dass die dort eröffneten hypertextuellen Spielarten des Archivzugriffs die Strukturen von Markers Essayfilmen aufgreifen und weiterentwickeln.

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass die filmwissenschaftliche Forschung zu Chris Marker vor einigen Jahren einen ähnlich sprunghaften quantitativen Anstieg verzeichnet hat, wie es bei der Forschung zum Thema „Archiv“ der Fall ist. Nachdem international lange nur wenig Literatur verfügbar war (die deutschsprachige Forschung verzeichnete immerhin zwei Sammelbände¹²), entstanden allein im englischsprachigen Raum kurz hintereinander drei vollwertige Marker-Monografien¹³, aber auch in der französischsprachigen Forschung erschienen mehrere Sammelbände¹⁴. Zeitschriften widmeten Marker Sonderausgaben, teilweise sogar zwei Ausgaben hintereinander¹⁵. Man wird diese Häufung sicher nicht nur darauf zurückführen dürfen, dass das Lebenswerk des Filmemachers, der zum Zeitpunkt der meisten Veröffentlichungen bereits über 80 Jahre alt war, plötzlich überschaubarer schien als noch zehn Jahre zuvor, sondern auch darauf, dass sich im Werk Markers Forschungsfelder wie das kulturelle Gedächtnis, Intermedialität und nicht zuletzt die Archiv-Thematik exemplarisch abzeichnen, die Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends eine Hochkonjunktur erlebten. Die notorische Offenheit des Künstlers für neue Medientechnologien dürfte dazu ein Übriges getan haben, angesichts der zunehmenden Digitalisierung aller Lebensbereiche sein Werk etwa auf den Aspekt des Medienumbruchs zu untersuchen, da Marker seine letzten Projekte überwiegend in digitalen Medien wie dem Internet fortführte. Der Tod des Filmemachers im Juli 2012 hingegen führte (zumindest bisher) nicht zu einer neuen Welle der Marker-Literatur. Die einzige umfänglichere Studie, die sich seitdem ausschließlich mit Markers Werk auseinandergesetzt hat, veröffentlichte 2012 Gavin Keeney¹⁶, der sich unter anderem mit christlichen, marxistischen und existenzialistischen

¹² Kämper/Tode 1997 und Binczek/Rass 1999.

¹³ Alter 2006, Lupton 2005 (a), Cooper 2008.

¹⁴ Dubois 2002, Habib/Paci 2008, dazu die Monografie von Lambert 2008.

¹⁵ Vgl. die Doppelausgaben von *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3 und 4 sowie von *Image & Narrative* 10 (2009), Nr. 3 und 11 (2010), Nr. 1.

¹⁶ Keeney 2012.

Einflüssen in Markers Werk befasst und dessen Untersuchung sich mit der hier formulierten Fragestellung kaum berührt. Ähnliche Gedankengänge wie in der vorliegenden Untersuchung wurden in kürzeren Aufsätzen wie etwa der Annäherung einiger Filme Markers an Überlegungen Aby Warburgs¹⁷ oder Walter Benjamins¹⁸ präsentiert, die jedoch kursorisch bleiben und kaum in die Detailarbeit an einzelnen Filmen einsteigen. Das „Archivische“ der Werke Markers wurde von Uriel Orlow thematisiert¹⁹, allerdings ohne eine Konkretisierung, welches Konzept von „Archiv“ sich hinter dieser Formulierung verbirgt. Ihm geht es eher um allgemeinere Gedächtnisfunktionen des Markerschen Werkes als um unmittelbare Übernahmen von vorgefundenem Material. Überschneidungen ergeben sich hingegen zum Teil mit Barbara Filser's ausführlicher Studie „Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder“ aus dem Jahr 2010²⁰. Sie wählt sich die Frage zum Untersuchungsgegenstand, wie Marker in seinen Werken die Bildhaftigkeit der Bilder ausstellt:

Das tautologisch anmutende Präsentieren und explizite Adressieren der Bilder des Films als Bilder begründet sich [...] wesentlich in deren ungewissem Bild-Status und bringt etwas zum Vorschein, das als Ungewissheit der Bilder selbst zu bezeichnen ist.²¹

Diese „Ungewissheit“ ist ihr zufolge im wesentlichen auf dessen Strategie zurückzuführen, Zuordnungen der Bilder zu Kategorien wie Dokumentation und Fiktion zu hinterfragen: „In Markers Kino der Bilder als Bilder [...] manifestiert sich eine Ungewissheit, die sich generell als Ungewissheit zwischen Dokumentarität und Fiktionalität begreifen lässt“²² Dies führe zu einer prinzipiell reflexiven Haltung Markers gegenüber Bildern:

Im Kontext der Fragen nach Geschichte, Gedächtnis, Erinnern und der Rolle medialer Repräsentation, die Markers Schaffen durchziehen, ist die beharrliche Arbeit an den Bildern somit immer auch die einer bildtheoretischen Auseinandersetzung mit dem Filmbild [...].²³

Filser untersucht daraufhin vier Werke Markers, nämlich *La Jetée*, *Le Fond de l'air est rouge*, *Sans soleil* und *Level Five* auf ebensolche Konstellationen, in denen die Filme in der Reflexion über die Bilder die binären Zuweisungen „dokumentarisch“ und

¹⁷ Laborde 2009.

¹⁸ Lindroos 2003, Foster 2009.

¹⁹ Orlow 2002.

²⁰ Filser 2010.

²¹ Filser 2010, S. 13.

²² Filser 2010, S. 20.

„fiktional“ hinterfragen und unterlaufen, sowie die diesen Verfahren zugrundeliegenden reflexiven Strategien. Zwar berührt sich dieser Ansatz insofern zum Teil mit dem Fokus der vorliegenden Untersuchung, als gerade Archivmaterialien von Marker immer wieder durch entsprechende Markierungen als vorgefunden und damit auch als mediale Repräsentationen ausgestellt werden, wodurch sich ihre Bildhaftigkeit vor die Transparenz im Hinblick auf historische Ereignisse schiebt. Auch die Dekonstruktion der starren Gegenüberstellung von Dokumentar- und Spielfilm sowie der hinter diesen beiden Großgattungen des Films stehenden Archivbestände ist hier immer wieder Thema. Jedoch macht Filser dies nicht nur an konkreten materiellen Übernahmen von Archivmaterialien fest, sondern an allen Bildformen, die in den jeweiligen Filmen vorzufinden sind. So erklärt sich auch die Entscheidung für *La Jetée*, der ja keinerlei Archivmaterial im Sinne dieser Untersuchung enthält. Die vorliegende Arbeit nähert sich hingegen Marker aus der Perspektive der Archivthematik und knüpft diese mit ihrem Fokus auf die Wiederverwendung von Archivmaterial nicht nur an eine konkretere filmische Praxis, sondern erörtert auch Aspekte der archivischen Speicherung, Lagerung und In- bzw. Exklusion sowie der Manipulation und des „Nachlebens“ der Bilder. Daraus resultiert auch eine andere Filmauswahl, die sich mit der Filser nur in der Analyse von *Le Fond de l'air est rouge* überschneidet. „Ungewiss“ sind Bilder in dieser Arbeit nicht nur zwischen Dokument und Fiktion, sondern auch zwischen „hohen“ und „niederen“ Repräsentationsformen, zwischen hochhoffiziellen Dokumenten und scheinbar wertlosen, im Müll gefundenen Schnipseln, aber auch zwischen den Medien, die sich in ständigem Austausch von Bildmotiven befinden. Diese Entgrenzungen werden wie auch andere Rahmenvorgaben anhand der Archivzugriffe und Aktualisierungsstrategien von Benjamin und Warburg erarbeitet, was die Analysen in eine deutlich andere Richtung lenkt, als dies bei Filser der Fall ist, da die Wahl dieser Referenzfolien andere Aspekte wie die „rettende“ Kritik utopischer Momente durch eine antiteleologische Anordnung der Archivfragmente, die enorme mediale Heterogenität des Archivzugriffs oder die sowohl bei Benjamin als auch bei Warburg vorzufindende Arbeit an peripheren Details des Archivs in den Vordergrund rückt.

Weitere wichtige Veröffentlichungen, etwa zur Wiederverwendung von Archivmaterial in essayistischen und experimentellen Kontexten, haben etwa Patrik Sjöberg²⁴ und Christa Blümlinger²⁵ vorgelegt. Sie interessieren sich tatsächlich vornehmlich für konkrete Relektüren von präexistierenden Aufnahmen, wie dies auch in dieser Arbeit der Fall ist. Sjöberg

²³ Filser 2010, S. 20.

²⁴ Sjöberg 2001.

²⁵ Blümlinger 2009.

bringt bei seiner Studie des „compilation film“, den er allerdings entgegen der üblichen Bedeutung des Terminus für alle Formen von Filmen verwendet, die hauptsächlich aus Archivmaterial bestehen, auch ausführlich den Archivbegriff ins Spiel.²⁶ Ähnlich setzt sich auch Blümlinger bei ihrer Analyse von „materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst“ mit diesem Begriff auseinander.²⁷ Beide erwähnen jeweils cursorisch Benjamin und Warburg als Referenzen für die in ihren Untersuchungen analysierten Aktualisierungsprozesse²⁸, ohne aus diesen kurzen Verweisen jedoch eine tiefgreifende und systematische Basis für die Analyse von Filmen zu gewinnen. Auch ist die Quantität der besprochenen Filme in ihren Studien sehr hoch, so dass auf die Filme Chris Markers jeweils nur wenig Platz verwendet wird.²⁹ Desweiteren handelt es sich bei den von beiden angesprochenen Werken des Filmemachers auch um die üblichen Marker-„Klassiker“ wie *Sans soleil* und *Level Five*³⁰, weshalb sich die vorliegende Studie, die gerade bisher weniger beachtete Werke des Filmemachers in den Mittelpunkt stellen will, bei der Filmauswahl kaum mit ihnen überschneidet. Gerade die hier gewählten Filme eignen sich jedoch in besonderem Maß, um Markers Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Archiv in allen Facetten zu beleuchten und über die Vermittlung über Benjamin und Warburg eine alternative Form des Archivzugriffs zu beschreiben, die das audiovisuelle Archiv nicht nur als selbstverständliche Instanz der Formierung des kulturellen Gedächtnisses im Zeitalter fast ausschließlich medial vermittelter Zeugenschaft begreift, sondern eben auch aufzeigt, in welchem hohem Maß dasselbe nach wie vor einer kritisch-reflexiven Annäherung durch künstlerische Interventionen essayistischer oder experimenteller Filmemacher wie Chris Marker bedarf.

Hier ist auch der Ort, um jenen Personen meinen herzlichen Dank auszusprechen, die mich bei der Anfertigung der Dissertation unterstützt haben. An erster Stelle ist hier mein Betreuer Prof. Dr. Andreas Böhn (Karlsruhe) zu nennen, der mir trotz längerer Unterbrechungen der Niederschrift stets mit Rat und Tat behilflich war. Wichtige Impulse verlieh mir auch die Mitgliedschaft im Internationalen Promotionsprogramm (IPP) „Performance and Media Studies“ der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, das mir mit seiner internationalen und interdisziplinären Ausrichtung immer wieder neue Horizonte eröffnete. Besonders Prof. Dr.

²⁶ Sjöberg 2001, S. 38-85.

²⁷ Blümlinger 2009, S. 133-163.

²⁸ Sjöberg 2001, S. 152-160 (Benjamin) und S. 70 (Warburg); Blümlinger 2009, S. 157 (Benjamin) und S. 30-34 sowie S. 167 (Warburg, teils auch mit Bezug auf Marker).

²⁹ Bei Sjöberg bleibt es bei kurzen Erwähnungen (z. B. Sjöberg 2001, S. 139f. und S. 224f.), Blümlinger widmet dem Filmemacher ein kurzes Kapitel („Nachleben und Bildspeicher: Chris Marker“; Blümlinger 2009, S. 164-177), meist mit Bezug auf *Level Five*.

Friedemann Kreuder (Mainz) konnte mir aus der Perspektive der Theaterwissenschaft wertvolle Hinweise für mein Thema liefern. Wegweisende Anregungen in der Anfangsphase der Promotion erhielt ich auch von Dr. Bernd Kiefer (Mainz) und Prof. Dr. Michael Bachmann (Glasgow). Prof. Dr. Sven Kramer (Lüneburg) danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens. Zu guter letzt sei meiner Familie gedankt, die mir auch in der langen Zeit der Abfassung voller Geduld und Verständnis zur Seite stand.

³⁰ Kurze Verweise auf *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* mit Bezug zu Warburgs Mnemosyne-Atlas finden sich in Blümlinger 2009, S. 34.

2 Was ist ein Archiv?

Chris Markers Filme lassen sich bezüglich der Integration von Archivmaterial vor allem vor dem Hintergrund von Aktualisierungsvorgängen archivisch tradiertes mediales Artefakte begreifen, die sich durch die Kombination mit anderen Bild- oder Tonmaterialien vollziehen. Diesen Aktualisierungsprozessen von audiovisuellem Archivmaterial widmet sich das unmittelbar anschließende Kapitel, das dabei in erster Linie theoretische und praktische Anregungen von Walter Benjamin und Aby Warburg aufgreifen wird. Jedoch treten in vielen Passagen von Markers Werken, insbesondere in *Le Fond de l'air est rouge* und in *Le Tombeau d'Alexandre*, auch Fragestellungen in den Vordergrund, die an die vor jeder Neuverwendung von Archivmaterial zwangsläufig erfolgende Einlagerung (oder eben auch Nicht-Einlagerung bzw. sogar Zerstörung), Strukturierung und Zugänglichmachung desselben im Archiv geknüpft sind und die von Marker immer wieder kritisch reflektiert werden. Ohne diese Aspekte, die als vorstrukturierende Rahmenbedingungen die potentiellen Möglichkeiten der (Neu-)Kombination von Archivmaterial bereits tiefgreifend determinieren, lassen sich diese Aktualisierungsvorgänge nur unzureichend verstehen. Daher sollen diese Faktoren, die insbesondere mit institutionell-strukturellen Fragestellungen zusammenhängen, an dieser Stelle zur Sprache kommen. Dieses Kapitel versucht dabei, einen Archivbegriff zu entwickeln, der sowohl Aspekte der Institution Archiv, der dort physisch gelagerten Materialien („Archivgut“) sowie allgemeine Fragen wie das Verhältnis des Archivs zu seinem „Versprechen“ auf Totalität, seine angebliche Neutralität und die Gefährdungen durch Medienwandel, physische Alterung oder bewusste Zerstörungen anzusprechen.

Der Archivar Dietmar Schenk leitet seine eher konservativ gehaltene Ergründung des Archivbegriffs mit folgender Feststellung ein: „Der Begriff des Archivs wird heute erstaunlich weit gefasst und schillert in vielen Farben.“¹ Wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, handelt es sich bei dem Begriff „Archiv“ in der Tat um einen im wissenschaftlichen Diskurs ebenso populären wie umkämpften Terminus. Sehr konkret gefasste Definitionen, die etwa auf die institutionelle Dimension begrenzt sind, konkurrieren mit poststrukturalistischen Modellen, die den Begriff oft bis zur Unkenntlichkeit, ja bis zur Ubiquität ausweiten.² Das hier vorgeschlagene Archivkonzept umfasst im wesentlichen zwei Säulen: Erstens ein sehr konkretes Verständnis, das an den topografischen und institutionellen

¹ Schenk 2008, S. 9.

Ort „Archiv“ geknüpft ist – dieses beinhaltet hier jedoch nicht nur offizielle Archive, sondern alle Formen der mehr oder weniger strukturierten Sammlung und Aufbewahrung von Archivalien. Zweitens meint es die Gesamtheit der in einer solchen Institution überlieferten materiellen Objekte, das sogenannte „Archivgut“. Im analytischen Teil dieser Arbeit werden die von Marker wiederverwendeten Materialien dann als „Archivmaterial“ bezeichnet, was auch eher den in der Filmpraxis angewandten Begrifflichkeiten entspricht. Wichtig erscheint hier allerdings, dass diese Artefakte zwar einem Archiv im Sinne der ersten, institutionellen Definition als Archivgut entstammen können, dies jedoch für ihre Subsumption unter den Überbegriff „Archivmaterial“ nicht zwingend erforderlich ist. Tatsächlich wird in Markers Filmen die konkrete Provenienz des wiederverwendeten Materials aus einem archivischen Bestand eher selten thematisiert. Entscheidend ist für den Begriff vielmehr der Aspekt des Vorgefundenseins: Es handelt sich bei „Archivmaterial“ um präexistierendes und damit eben nicht um eigens für den vorliegenden Kontext angefertigtes Material. Diese Definition sowie die konventionalisierten Signale, die dem Zuschauer anzeigen, ob es sich bei den zu sehenden Bildern und Tönen um Vorgefundenes oder neu Produziertes handelt, werden dann im entsprechenden Abschnitt erläutert.

2.1 Archiv als Institution

Zumindest eine der verschiedenen Herleitungen des Begriffs „Archiv“ verweist auf die allerkonkreteste Dimension des Terminus, die etymologisch offensichtlich auch die früheste Bedeutungsschicht darstellt³, nämlich auf ein mit einer speziellen Funktion ausgestattetes Gebäude. Uwe Wirth etwa erläutert: „Archiv (von gr. *archeion* bzw. lat. *archivum*) bezeichnet das Amtsgebäude, in dem bestimmte Dokumente (Urkunden, Akten, Amts- und Geschäftsbücher) aufbewahrt werden, die zu rechtlichen oder administrativen Zwecken erhalten werden sollen.“⁴ Auch Jacques Derrida entwickelt ausgehend vom topografischen Ort des Archivs seine Theorie der Konsignation, die gleichzeitig Aspekte des Zugangs und der Machtausübung einschließt.⁵ Das Archiv als Gebäude gibt durch seine Lokalisierung in einem überwiegend urbanen Kontext und durch seine architektonische Struktur bereits

² Vgl. hierzu Fohrmann 2002, S. 19f.

³ Vgl. Ebeling 2007, S. 80: „Der Begriff des Archivs bezeichnete also zunächst nicht das Archivgut oder das Archiv, sondern nur den Ort des Archivs, das Haus des *árchon*, des Magistratsangehörigen, der für die Verwahrung der Gesetze verantwortlich war.“ (kursiv im Orig.).

⁴ Wirth 2005, S. 17 (kursiv im Orig.).

⁵ Vgl. Derrida 1997.

bestimmte Nutzungspraktiken vor, und auch symbolische Faktoren fließen auf dieser ersten Ebene ein: Ist es in einem historistischen, tempelähnlichen Gebäude untergebracht, in einem zweckmäßigen Neubau oder in einer avantgardistischen Architektur? Ist es an einem zentralen Platz der Stadt situiert (was seine Bedeutung für die Erinnerungskultur unterstreichen würde) oder eher an der Peripherie? Derartige Fragestellungen spielen für die vorliegende Untersuchung allerdings eine sehr untergeordnete Rolle.

Auf der nächsthöheren Abstraktionsebene des Begriffs liegt die institutionelle Dimension des Archivs in seiner Funktionalität. Das Archiv unterscheidet sich hierbei deutlich von anderen Institutionen der Erinnerungskultur, die materielle Gegenstände für die Nachwelt bewahren, wie etwa Bibliotheken und Museen, insofern als seine Aufgabe meist auf die Lagerung und Erschließung der archivischen Artefakte beschränkt ist – Ausstellungen wie in Museen finden zwar mitunter auch statt, dies ist im Gegensatz zum Museum aber nicht der Hauptzweck dieser Institution. Dietmar Schenk plädiert daher dafür, den Begriff auf die klassischen Speicher-Archive zu beschränken und ihn nicht, wie etwa bei Boris Groys, als „Oberbegriff für historische Archive, Bibliotheken und Museen“⁶ zu verwenden. Die Ausstellungsfunktion des Museums, die den „Markenkern“ dieser Institution bildet und bereits eine (meist sehr selektive) Aktualisierung des Aufbewahrten vornimmt, sofern das Museum überhaupt über eine Sammlung verfügt, geht über die konventionelle Funktion des Archivs weit hinaus. Vergleichbar der Wiederverwendung von Archivmaterial in audiovisuellen Produktionen findet in der Ausstellung eine Neukontextualisierung der Einzelwerke statt, die Bedeutungsnuancen verschiebt oder gar neu erschließt. Die Bibliothek wiederum sammelt andere Arten von Objekten als ein Archiv: Statt wie dieses Dokumente, audiovisuelles Material, Fotos oder andere Artefakte zu speichern, die oft auch einen enger gefassten Zusammenhang hinsichtlich Herkunft oder Inhalt aufweisen, sammelt die Bibliothek schwerpunktmäßig eher Bücher und Zeitschriften, und zwar ohne konkrete Rahmenvorgaben, was Inhalt oder Herkunft betrifft, zumindest wenn man von Spezialbibliotheken absieht. Während das Archiv meist unveröffentlichte und nicht für die Veröffentlichung gedachte Artefakte aufbewahrt, widmet sich die Bibliothek vor allem der Sammlung bereits publizierter Schriften.⁷ Daran ließe sich auch die Unterscheidung anschließen, dass Archive im Gegensatz

⁶ Schenk 2008, S. 19. Er bezieht sich dabei auf Groys 1992 und distanziert sich deutlich von dessen Verwendung des Begriffs.

⁷ Wegmann 2001, S. 53. Für das Filmarchiv gilt das Kriterium des Unveröffentlichtseins der Objekte allerdings nur sehr eingeschränkt, zumindest, was die audiovisuellen Artefakte anbelangt. Anders sieht es wiederum für die eventuell auch gesammelten Aufzeichnungen von an der Filmproduktion beteiligten Personen aus, die sowohl Arbeitsmaterialien als auch Privates umfassen können.

zu Bibliotheken Unikate bzw. Originale sammeln.⁸ Ein Archiv erhebt oft auch einen gewissen Anspruch auf Vollständigkeit (siehe unten), was hingegen nur sehr wenige Bibliotheken tun⁹. Dies hat auch damit zu tun, dass die Sammlungstätigkeit von Archiven, wie bereits erwähnt, im Grunde immer auf einen spezifischen Rahmen beschränkt ist, was Objektgattung, Provenienz, Zeitraum usw. betrifft, während der Sammlungsrahmen einer konventionellen Bibliothek meist sehr allgemein gehalten und damit kaum in seiner Gänze zu erfüllen ist. Darüber hinaus ist die Nutzung von (öffentlichen) Bibliotheken weniger aufwändig und ohne Voranmeldung möglich, während der Zugang zu Archiven tendenziell deutlich restriktiver ist: Meist muss man sich dort vor der Nutzung anmelden und durch den Archivar erst in die Struktur eingewiesen werden. Der direkte Zugriff auf die Objekte ist dem Benutzer dabei oft verwehrt und wird von Mitarbeitern durchgeführt, die diesem dann im Lesesaal bzw. Sichtungsraum die bestellten Archivalien vorlegen. Die Nutzungsfunktion steht also bei der Bibliothek viel stärker im Vordergrund als beim Archiv, das den Schwerpunkt auf die Speicherfunktion bei einer eher niedrigen Nutzungsfrequenz durch die Öffentlichkeit legt. Gleichwohl gilt natürlich auch für das Archiv, dass die gespeicherten Artefakte nur in dem Maß zur Geltung kommen, in dem sie auch entsprechend genutzt werden. Ein großer Teil des Archivbestandes ist dazu verurteilt, in der Latenz des Archivs verborgen zu bleiben, ohne durch wissenschaftliche bzw. journalistische Forschung oder durch künstlerische Aktualisierung jemals die Aufmerksamkeit zu erhalten, die den einzelnen Archivalien eventuell zustünde. Zahlreiche Filme von Chris Marker widmen sich nicht zuletzt dieser Aufgabe, vergessene und übersehene, ja durch (Selbst-)Zensur bewusst aus der Zirkulation in der öffentlichen Sphäre verdrängte Archivalien ans Licht zu bringen, etwa *Le Fond de l'air est rouge* oder *Le Tombeau d'Alexandre*, die mit ihren teils überraschenden Funden scheinbare Gewissheiten über historische Personen und Ereignisse erschüttern. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Marker in einem Akt der Selbstzensur lange Zeit die öffentliche Vorführung seiner eigenen Werke vor 1962 verbot, da er sie offenbar für unreife Vorübungen hielt¹⁰ – was angesichts der Innovativität der Bildsprache und des Esprit der Kommentarebene kaum nachzuvollziehen ist. Mittlerweile

⁸ Hier stellt das Filmarchiv wieder eine Besonderheit dar, da die dort eingelagerten Kopien aufgrund ihres Status als Reproduktionen weder Unikat- noch Originalcharakter aufweisen. Auch die teilweise ebenfalls archivierten sogenannten „Originalnegative“, von denen in verschiedenen Stufen die Vorführkopien gezogen wurden, sind durch ihre weitgehende Identität mit den Kopien in ihrem Status als Original zumindest in Frage gestellt. Die beinahe unbeschränkte Reproduzierbarkeit audiovisuellen Archivmaterials liefert schließlich auch die technische Basis für filmische Archivaktualisierungen, wie sie in Markers Filmen zur Anwendung kommen.

⁹ Und dies auch nur im nationalen Kontext, wie etwa die Deutsche Nationalbibliothek in Frankfurt/Main, deren Aufgabe es ist, alle Medienwerke in deutscher Sprache im In- und Ausland seit 1913 zu sammeln. Es versteht sich von selbst, dass sich dabei massive Probleme der Abgrenzung des zu inventarisierenden Materials ergeben, was Medialität und Textgattung anbelangt, auf die hier aber nicht näher eingegangen werden kann.

sind auch diese frühen Werke des Filmemachers wieder der Latenz des Archivs entkommen und in teils hervorragend restaurierten Fassungen auf DVD verfügbar.

Die prinzipielle Zugänglichkeit von Archiven wird von vielen Autoren als eine grundlegende Säule des zivilen Lebens und der demokratischen Partizipation gesehen. Jacques Derrida etwa bezeichnet in der wohl meistzitierten Passage seines archivtheoretischen Werks „Dem Archiv verschrieben“ die „Frage einer Politik des Archivs“ als eine „durchgehende Bestimmung des Politischen als **res publica**“¹¹ und fährt fort: „Keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs, wenn nicht gar des Gedächtnisses. Die wirkliche Demokratisierung bemißt sich stets an diesem essentiellen Kriterium: an der Partizipation am und dem Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und zu seiner Interpretation.“¹² Erst wenn die interessierte Öffentlichkeit angemessenen Zugang zu den im Archiv verwahrten Artefakten hat, kann sich also eine Gesellschaft als wahrhaft demokratisch bezeichnen, während im Umkehrschluss die Beschränkung des Zugangs der Bürger zum Archiv oder gar dessen teilweise oder vollständige mutwillige Zerstörung¹³ ein Kennzeichen von Diktaturen ist. In dieser Konzeption wird das Archiv als Hort der ungebrochenen historischen Wahrheit und als Korrektiv zu möglichen interessengeleiteten Verzerrungen der Historie durch Politik, Wissenschaft oder andere Sphären des öffentlichen Diskurses verstanden – prägnant wird dies in einem Lexikonartikel zum Thema „Archiv“ ausgedrückt: „Archive sollen [...] die Willkür in der Interpretation des Vergangenen verhindern.“¹⁴ Freilich ist dies ein Anspruch, der, wie noch zu erläutern sein wird, nicht immer der Realität standhält, denn, wie Marlene Manoff stellvertretend für viele andere Forscher anmerkt: „Whatever the archive contains is already a reconstruction – a recording of history from a particular perspective; it thus cannot provide transparent access to the events themselves.“¹⁵ Auch in Chris Markers Werken gerät dieses „Versprechen“ des Archivs auf unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit ins Wanken, denn obwohl auch bei ihm etwa neu gefundenes Material aus dem Archiv zur Widerlegung historischer Mythen eingesetzt wird, hinterfragen seine Filme doch zum Teil genau diese oft als selbstverständlich angenommene Beziehung des (audiovisuellen) Archivs zur historischen Wahrheit, ohne diese dabei freilich komplett zu verwerfen. Genauer wird dies dann im Abschnitt „Was ist audiovisuelles Archivmaterial“ sowie in den einzelnen Analysen erläutert.

¹⁰ Vgl. Cooper 2008, S38.

¹¹ Derrida 1997, S. 14 (Hervorhebg. im Orig.).

¹² Derrida 1997, S. 14f.

¹³ Zerstörung von Archivalien ist jedoch auch ein unumgänglicher Bestandteil der Archivpraxis in demokratischen Ländern, da irgendwann die Kapazitäten für die weitere Aufnahme nur noch durch Vernichtung älterer Bestände geschaffen werden können (siehe unten).

¹⁴ Wegmann 2001, S. 54. Auch Wegmann hinterfragt direkt im Anschluss an das Zitat diesen Anspruch: „[...] das ausschließliche Vertrauen auf die Arbeit der A.e [=Archive, O.M.] ist zugleich naiv“.

Die verschiedenen institutionellen Formen von Archiven unterscheiden sich zum Teil stark in der Art und Weise, in der sie der Öffentlichkeit Zugang gewähren. Entscheidend hierfür ist meist die Art des Archivträgers, d.h. derjenigen Instanz, die für Finanzierung und Personalpolitik des Archivs zuständig ist. Welche Archivträger gibt es nun, welche Arten von Archiven unterhalten diese, und wie gestaltet sich der öffentliche Zugang? Im Fall von Bundes-, Landes- (bzw. Staats-) und Kommunalen Archiven, die verschiedenste amtliche Urkunden und Dokumente aus der jeweils zugeordneten Organisationsebene aufbewahren, handelt es sich um öffentliche Träger, die in der Regel umfangreichen Zugang zu den Archivalien bieten, solange dies aus konservatorischen Gründen möglich ist¹⁶ - hier besteht der eigentliche Sinn der Einrichtungen ja darin, Wissenschaftlern und anderen interessierten Gruppen das nicht mehr für aktuelle Verwaltungsvorgänge benötigte Archivgut zur Forschung zu erschließen. Die archivische Speicherung von Materialien, die von Behörden und Ämtern produziert werden, ist in vielen Bereichen gesetzlich verpflichtend vorgeschrieben. Anders sieht es hingegen mit Unternehmensarchiven aus, die die über die Jahre hinweg im Rahmen der betrieblichen Tätigkeit angelegten Dokumente sammeln: Archive werden hier, wenn überhaupt, meist nur zum internen Gebrauch unterhalten. Nicht jedes Unternehmen hat Interesse daran, sein Innenleben gegenüber der Öffentlichkeit offenzulegen, und ist dazu im Gegensatz zu öffentlichen Einrichtungen auch nicht verpflichtet. Ähnliches gilt für private Adels- und Familienarchive. Professionell geführte Firmenarchive gibt es nur in großen Unternehmen, die dann der Öffentlichkeit allerdings oft allgemeinen Zugang gewähren. Aber auch ansonsten unter Verschluss gehaltenes Archivgut kann unter bestimmten Umständen den Träger wechseln und beim Übergang von einem privaten zu einem öffentlichen Träger allgemein zugänglich werden.

Auch Medienproduzenten legen oftmals Archive ihrer Produktionen an. Gerade die öffentlich-rechtlichen Sender oder größere Tageszeitungen archivieren in derartigen „Medienarchiven“ ihre eigenen Produktionen. Die Zugänglichkeit dieser Archive für die Öffentlichkeit schwankt allerdings stark und ist sehr individuell gehalten. Gerade die öffentlich-rechtlichen Anstalten unterhalten die Archive eher zum Eigengebrauch, der oft aus dem „Abklammern“, d.h. dem Wiederverwenden von Archivmaterial in Neuproduktionen besteht. Von besonderem Interesse für den Zusammenhang dieser Arbeit ist wiederum die

¹⁵ Manoff 2004, S. 14.

¹⁶ Es gibt allerdings gerade bei personenbezogenen Dokumenten bestimmte Sperrfristen, die wiederum unter bestimmten Voraussetzungen auf Antrag verkürzt werden können. Materialien, die sich noch im Geschäftsgang befinden, d.h. die noch Einfluss auf aktuelle Entscheidungsprozesse nehmen können, gelangen per definitionem nicht ins Archiv, denn „[i]m strengen archivfachlichen Sinne“ liegt „Archivgut“ erst vor, wenn das Material „zur Erledigung der laufenden Geschäfte nicht mehr benötigt“ wird (Burkhardt 2006). Historische Forschung im Archiv kann also immer erst dann erfolgen, wenn die Archivalien ihre Machtbindung bereits eingebüßt haben.

Archivtätigkeit privater Medienproduzenten wie etwa der militanten Produktionsgesellschaften SLON bzw. ISKRA, an denen Marker beteiligt war. Die wohl eher unsystematische Archivierung fertiggestellter Filme, aber auch nicht verwendeter und herausgeschnittener Fragmente ließ hier über die Jahre ein „Gegenarchiv“ entstehen, aus dessen reichem Fundus Marker im Zusammenspiel mit den offiziellen Quellen seine alternative Geschichte der weltweiten linken Bewegungen um Achtundsechzig, *Le Fond de l'air est rouge* (1977), zusammenstellte. Dies wird dann in der zugehörigen Filmanalyse näher thematisiert.

Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass sich seit einiger Zeit neben den von öffentlichen Trägern geführten und den Wirtschafts- und Adelsarchiven zahlreiche kommerzielle Archive etabliert haben, die für die Nutzung der von ihnen vertretenen Archivalien Lizenzgebühren erheben. Insbesondere im Bereich der Fotografie, aber auch hinsichtlich audiovisueller Dokumente haben hier einige wenige Anbieter eine bemerkenswerte Marktposition erreicht. So hat sich die im Besitz von Microsoft-Gründer Bill Gates befindliche Bildagentur Corbis etwa durch den Ankauf umfangreicher historischer Sammlungen eine dominante Stellung auf diesem Markt erarbeitet. Auf das Bild, das sich künftige Generationen von der Vergangenheit bzw. der Gegenwart machen werden, bleibt diese Entwicklung nicht folgenlos: „Dies hat problematische Konsequenzen: Zunächst ist ein gewisser Selektionsprozess im Gange, der sich auf die Auswahl der Bilder bezieht, die überhaupt digitalisiert und online verfügbar oder käuflich gemacht werden (denn alle Bilder können in absehbarer Zeit und mit absehbaren Ressourcen ohnehin nicht digitalisiert werden). Da gerade das Bettmann-Archiv einige der bekanntesten Pressefotos enthält, kontrolliert Corbis durch solche Selektionsprozesse die visuelle Geschichte selbst [...].“¹⁷ Das visuelle Gedächtnis wird so eher zufälligen Faktoren unterworfen wie der Frage, welche Sammlung von wem aufgekauft wurde, welche Bilder bereits digitalisiert und erschlossen sind, oder der Preisgestaltung für die Nutzung der jeweiligen Materialien. Es ist nachvollziehbar, dass Fernsehredaktionen oder Dokumentaristen, die bekanntermaßen oft unter enormem Kostendruck stehen, eher auf günstiges oder gar lizenzfreies Material zurückgreifen und besonders teure Dokumente hingegen meiden werden, was für die Aussagekraft des Materials nicht immer von Vorteil ist. Schnell verfügbare und billige Bilder werden aufgrund dieser Voraussetzung dementsprechend oft verwendet und verfestigen sich zu ikonischen Formeln, obwohl es durchaus bessere Dokumente zum selben Thema gäbe, die vielleicht einen neuen Blick auf dieses oder gar eine völlig neue Bewertung eines historischen Ereignisses ermöglichen

¹⁷ Schröter 2004.

könnten. Urheberrechts- und Lizenzfragen, die in dieser Arbeit nicht thematisiert werden, spielen bei archivisch orientierten audiovisuellen Produktionen meist eine kaum zu unterschätzende Rolle – und führen oft zu Kompromisslösungen, die nicht nur historisch und ästhetisch zum Nachteil der jeweiligen Produktion ausfallen, sondern gar das Bild der Vergangenheit entscheidend mitbestimmen. Der Trend zur Kommerzialisierung von audiovisuellen Archivalien ist daher durchaus kritisch zu bewerten.

Archive sind darüber hinaus nicht nur in der Frage des Zugangs an machtpolitische Aspekte gebunden, sondern auch im Zweck ihrer Nutzung. Keineswegs dienen die archivischen Artefakte immer subversiven Absichten gegenüber öffentlichen Diskursen, wie etwa, wenn von politischer Seite lancierte Mythen durch Dokumentenfunde widerlegt werden. In vielen Fällen werden sie vielmehr von herrschenden Gruppen als legitimierende Instanz der Machtausübung instrumentalisiert oder bereits auf dieses Ziel hin angelegt. Dies gilt einerseits in sehr evidenter Weise für Adelsarchive, deren Sinn und Zweck zumindest vor der Einführung demokratischer Strukturen vor allem darin bestand, den Herrschaftsanspruch des entsprechenden Geschlechts genealogisch zu dokumentieren. Die Bindung an machtpolitische Aspekte ist jedoch nicht immer derart offensichtlich, und oft dient die archivarischen Institutionen konventionell zugeschriebene Objektivität genau dazu, diesen Machtwillen zu kaschieren. Die scheinbar rein dokumentierende Funktion des Archivs wird dabei instrumentalisiert und unterschwellig durch Herrschaftsinteressen ausgehöhlt. Marlene Manoff verweist etwa auf eine Studie von Wolfgang Ernst, in der dieser die Einrichtung eines NS-Archivs zur genealogischen Erforschung möglicher jüdischer Wurzeln von deutschen Bürgern beschreibt.¹⁸ Auch in vielen Kolonien etablierten die Kolonialherren entsprechende Archive, die nicht nur der Verwaltung der Länder dienten und sich keineswegs auf die Abbildung und Speicherung von Informationen beschränkten, sondern gleichzeitig in noch größerem Maß den Dominanzanspruch der Europäer über die unterworfenen Völker untermauern sollten.¹⁹ Gerade um derartige Machtansprüche hegemonial auftretender Gruppen zu konterkarieren, sind in den letzten Jahrzehnten alternative Archive entstanden, die die Geschichte von gesellschaftlichen Gegenkulturen wie der Frauen- oder der Friedensbewegung dokumentieren. Die dort gespeicherten Archivalien fanden aufgrund der Inklusions- bzw. Exklusionskriterien der offiziellen Archive oft keinen Eingang in selbige, so dass hier „Gegenarchive“ entstanden sind, aus denen sich wiederum Material für alternative historische Narrative gewinnen lässt. Ganz ähnlich geht Chris Marker in *Le Fond de l'air est rouge* vor, wenn er einen großen Teil seiner Geschichte der Achtundsechziger-Bewegung

¹⁸ Manoff 2004, S. 14f.

eben nicht auf den Materialien der Massenmedien aufbaut, sondern auf den von ihm und seinen militanten Kollegen explizit als Gegenentwurf zu jenen produzierten Filmen und damit auf seinem eigenen Gegenarchiv – jedoch nicht, ohne dieses ähnlich skrupulös wie die offiziellen Bilder und Töne auf ihre medialen und ideologischen Implikationen zu untersuchen.

Der scheinbare Neutralitätsanspruch des Archivs offenbart sich besonders in krassen Fällen wie den oben genannten Nazi- und Kolonialarchiven erkennbar als Mythos. Allerdings trifft dieser Kritikpunkt letzten Endes auf jede Form von Archivbildung zu, wenn auch in unterschiedlich ausgeprägtem Maß. Allan Sekula bringt dies mit der prägnanten Formel auf den Punkt: „Clearly archives are not neutral.“²⁰ Die technisch-mediale und administrative Struktur des Archivs, seine In- und Exklusionsmechanismen sowie zahlreiche weitere Kriterien beeinflussen tiefgreifend die Nutzung der Institution, so dass die scheinbare Neutralität und Objektivität des Archivs als Quelle geschichtlichen Wissens zumindest als fragwürdig einzuschätzen ist: „The methods for transmitting information shape the nature of the knowledge that can be produced. Library and archival technology determine what can be archived and therefore what can be studied.“²¹ Und einer der zentralen Sätze von Jacques Derridas Archivtheorie lautet nicht umsonst: „Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.“²² Ein unverstellter Zugriff auf archivische „Inhalte“ ist also eine Illusion, da sowohl die Medien der Aufzeichnung als auch die spezifische Ordnung des jeweiligen Archivs unausweichlich determinieren, welche Materialien in welcher Quantität und Qualität für die Erforschung des Vergangenen zur Verfügung stehen: „Im Archiv sind die gespeicherten Materialien, die Prinzipien seiner Organisation und die Medien, die sie aufzeichnen, so miteinander verschränkt, daß sie nicht voneinander abgezogen werden können.“²³ An dieser Stelle kann dieser wichtige Aspekt über einen abstrakten Verweis hinaus nicht weiter vertieft werden, da er die institutionelle Dimension des Archivs eher am Rande betrifft, er wird jedoch im folgenden Abschnitt über die im Archiv gelagerten Materialien in konkreterer Form wieder aufgegriffen.

¹⁹ Manoff 2004, S. 14f.

²⁰ Sekula 1987, S. 118.

²¹ Manoff 2004, S. 12.

²² Derrida 1997, S. 35. Wohlgermerkt leugnet Derrida also nicht gänzlich die Fähigkeit des Archivs, historische Ereignisse für die Nachwelt zu konservieren, betont aber, dass bei der Archivierung neben der Rekonstruktion von Geschichte stets auch ein hohes Maß an Konstruktion beteiligt ist.

²³ Spieker 2004, S. 15.

2.2 Archivgut/Archivmaterial

Die zweite, abstraktere Bedeutungsschicht des Begriffs „Archiv“ zielt nicht mehr auf den institutionellen Ort der Speicherung, sondern auf den dort gespeicherten Bestand. In der Fachterminologie werden die im Archiv aufbewahrten materiellen Objekte üblicherweise mit den Begriffen „Archivgut“ oder „Archivalien“ umschrieben.²⁴ Im Hinblick auf die spätere Übertragung des Konzepts auf den filmischen Bereich wird hier allerdings auch bereits der Begriff „Archivmaterial“ verwendet, der jedoch in zwei wichtigen Punkten von der Definition des „Archivguts“ abweicht. Erstens fällt der Begriff „Archivmaterial“ meist nur dann, wenn dieses tatsächlich in einem neuen Kontext wiederverwendet wurde, um es so von neu entstandenem Material zu differenzieren, während das „Archivgut“ auch als solches bezeichnet wird, wenn es ohne Wiederverwendung im Archiv lagert. „Archivmaterial“ wird also erst durch die Aktualisierung in einem anderen Kontext zu selbigem. Auch im filmpraktischen Bereich wird dieser Begriff meist verwendet, wenn entsprechende Materialien in neue Produktionen eingefügt oder zumindest für diesen Zweck in Erwägung gezogen werden. Zweitens muss „Archivmaterial“, wie es hier konzeptualisiert wird, im Gegensatz zum „Archivgut“ nicht notwendigerweise aus einer tatsächlich als Archiv benannten Quelle stammen, sondern kann z.B. auch im Müll oder auf einem Speicher gefunden worden sein.²⁵ Entscheidend ist hier lediglich, dass es erkennbar ursprünglich für einen anderen Kontext angefertigt wurde und damit zeitlich bereits vor der Entstehung des aktuellen Zusammenhangs existierte. Gerade die nicht in offiziellen Archiven gefundenen Materialien sind für Marker besonders interessant, weil deren bewusste Exklusion aus institutionellen Archiven oft bereits im Hinblick auf die Gedächtnispolitik der entsprechenden Institutionen und den hinter diesen stehenden Trägern außerordentlich vielsagend ist. In vielen Fällen sind die Begriffe jedoch deckungsgleich, da das verwendete Archivmaterial tatsächlich aus einem Archiv stammt. Der Zuschauer eines Films kann darüber allerdings

²⁴ Burkhardt 2006.

²⁵ Michael Zyrd wiederum differenziert diese beiden Materialgattungen als „Found Footage“ und „Archivmaterial“: „*Found Footage* ist nicht dasselbe wie Archivmaterial. Während das Archiv als offizielle Einrichtung historische Aufzeichnungen von unbrauchbaren Aufzeichnungen, den *Outtakes*, trennt, ist ein großer Teil des in experimentellen *Found Footage*-Filmen verwendeten Materials nicht archiviert, sondern in privaten Sammlungen, kommerziellen Bildagenturen, Trödeläden und Abfalleimern untergekommen oder wurde im wahrsten Sinne des Wortes auf der Straße gefunden“ (Zyrd 2002, S. 113f.; kursiv im Orig.). Dies mag durchaus richtig und wichtig sein, in der Praxis zeigt sich jedoch, dass sich viele Bildsorten kaum eindeutig in ihrer Provenienz entweder einem offiziellen Archiv oder einer privaten Sammlung zuordnen lassen. Außerdem arbeitet Marker, dessen Filme bekanntlich eher dem Essayfilm als dem Genre des Found Footage-Films zuzurechnen sind, ähnlich intensiv mit beiden von Zyrd benannten Materialarten. Eine Differenzierung dieser Materialgruppen erscheint daher jenseits dieser einführenden Bemerkungen für die filmanalytische Arbeit nicht sinnvoll. In der vorliegenden Arbeit umfasst „Archivmaterial“ daher sowohl die in offiziellen Archiven zu

meist keine Aussage treffen, weil ihm der Filmemacher nur in seltenen Fällen Informationen über die konkrete Herkunft der Materialien an die Hand gibt und die Bilder selbst dies oft nicht eindeutig erkennen lassen. Relevant wird diese Diskrepanz auch bei den Filmanalysen nur dann, wenn Marker im Kommentar derartige Angaben zur Provenienz hinzufügt.

Der materielle Bestand der Archive ist neben der institutionell-topografischen Dimension bereits unabdingbarer Teil der üblichen Definitionen des Begriffs. Marlene Manoff etwa führt die „standard dictionary definition“ aus dem *Webster's College Dictionary* an: „a place where documents and other materials of public or historical interest are preserved“²⁶. Ähnlich verfährt Dietmar Schenk in seiner Eingrenzung des Begriffs: „Unter einem Archiv versteht man einen Ort der fachkundigen Bewahrung alter Urkunden, Akten und anderer Dokumente, die vornehmlich als Geschichtsquellen von Interesse sind.“²⁷ Bereits aus diesen beiden kurzen definitorischen Annäherungen ergeben sich zwei Problemlagen bezüglich der archivierten Materialien. Erstens: Welche Art von Objekten und Medien soll gespeichert werden? Und zweitens: Welche dieser Materialien sind tatsächlich „of public or historical interest“? Hinsichtlich des ersten Punkts hat sich in den letzten Jahrzehnten eine bemerkenswerte Verschiebung ergeben: Waren die historisch orientierten Archive – ganz wie die Geschichtswissenschaften, auf deren Ansprüche diese Institutionen meist abgestellt waren – lange Zeit auf schriftliche Quellen wie Urkunden, Akten, Chroniken usw. fixiert, so haben auch diese sich parallel zur zunehmenden Akzeptanz von audiovisuellen Materialien als Geschichtsquellen durch die Historiker mittlerweile für nicht-schriftliches Archivgut geöffnet. Auch die eher konservative Archivtheorie hat mittlerweile die traditionelle Beschränkung auf schriftliche Dokumente ad acta gelegt und versteht unter Archivalien nun gleichermaßen „Schrift-, Bild- und Tongut“²⁸. Je nach institutioneller Ausrichtung des jeweiligen Archivs kann der Anteil der verschiedenen Medien jedoch höchst unterschiedlich ausfallen: Kommunale Archive oder Archive bestimmter Behörden bewahren nach wie vor größtenteils schriftliche Materialien auf, während Film- und andere Medienarchive ihren Schwerpunkt naturgemäß auf audiovisuelle Archivalien legen – was wiederum nicht bedeutet, dass dort nicht auch Schriftliches wie z.B. Produktionsunterlagen, Drehbücher, Kritiken, Werbematerialien usw. archiviert wird. Zu den bedeutendsten Filmarchiven in Deutschland gehören das Filmarchiv des Bundesarchivs (Koblenz/Berlin), das Deutsche Filminstitut (DIF, Frankfurt/Main), die Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin), die Murnau-Stiftung

findenden Materialien (hier: „Archivgut“) als auch die oben von Zyrd als „Found Footage“ definierte Materialgruppe, die aus obskuren Quellen stammt.

²⁶ Zitiert nach Manoff 2004, S. 10.

²⁷ Schenk 2008, S. 9.

²⁸ Eckart Franz zitiert nach Schenk 2008, S. 62.

(Wiesbaden), sowie diverse Filmmuseen, die neben ihrer Ausstellungstätigkeit meist auch Archive unterhalten. In anderen Ländern wird die Archivierung wesentlich zentralistischer betrieben, wie etwa in Frankreich mit der Cinémathèque Française, dem wohl berühmtesten Filmarchiv der Welt, oder in England mit dem British Film Institute – diese Institutionen übernehmen freilich auch andere Aufgaben jenseits der Archivtätigkeit. Wie in anderen Bereichen gibt es selbstverständlich auch im Filmbereich eine Vielzahl von stärker spezialisierten Archiven, die die Archivierung nach bestimmten Kriterien (regional, thematisch, personell usw.) betreiben. Manche Archive widmen sich etwa auch bestimmten filmischen Formen, wie etwa die von Jonas Mekas gegründeten und ausschließlich dem Experimentalfilm gewidmeten Anthology Film Archives in New York. Und natürlich beschränkt sich die Ausweitung des „Archivguts“ je nach Ausrichtung des Museums nicht nur auf filmische Quellen, sondern umfasst auch Video, digitales Material, Fotografien usw., also den gesamten audiovisuellen Bereich, auf den auch Marker in vollem Umfang in seinem Werk zurückgreift. Eher als problematisch sind hingegen Verwendungen des Archivbegriffs zu bewerten, die diesen gar auf Einrichtungen erweitern, die nicht medial-diskursiv verfasste Gegenstände (Möbel, technisches Gerät, Kleidung usw.) aufbewahren – hier scheinen dann die Begriffe der „Sammlung“ (oder des Museums, wenn die Präsentationsfunktion gegenüber der Speicherfunktion im Vordergrund steht) doch angemessener.

Bereits weiter oben wurde die scheinbare Neutralität des Archivs in allgemeiner Form kritisch kommentiert. Ein konkreter Aspekt, der diese Problematik veranschaulichen kann, ist das Verfahren, das über Aufnahme oder Nichtaufnahme eines Objekts ins Archiv entscheidet – bzw. über dessen Aussonderung oder Verbleib, wenn das Archiv die Grenzen seiner Kapazität erreicht. In der Regel zwingt der beschränkte Speicherraum eines Archivs die Archivare dazu, eine Auswahl der einzulagernden Gegenstände zu treffen. Dieser Vorgang wird in der Fachterminologie der Archivare „Bewertung“²⁹ genannt. Die jeweilige Entscheidung für In- oder Exklusion hängt dabei von Kriterien ab, die sich ausschließlich an den Interessen der Gegenwart orientieren, die aber nicht zwangsläufig den Forschungsinteressen zukünftiger Historiker und deren Fragestellungen an diese mittlerweile zur Vergangenheit gewordene Gegenwart entsprechen müssen: „What is considered a legitimate contribution to the archive changes over time and is a function of the transformations of the disciplines and the shifting boundaries among them.“³⁰ Der Archivar muss sich also seiner besonderen Verantwortung der Zukunft gegenüber bewusst sein, wenn er seine Auswahl trifft, da er dadurch das Geschichtsbild, das sich zukünftige Generationen von seiner Zeit (bzw. der Zeit, auf die das

²⁹ Schenk 2008, S. 81.

zu archivierende Objekt verweist) machen werden, maßgeblich beeinflusst: „Die Zielsetzung des Archivars muss [...] sein, eine unverfälschte Basis für die Erkenntnis unserer Gegenwart zu sichern oder erst zu schaffen, wenn diese später einmal Vergangenheit geworden ist.“³¹ Freilich ist sich auch der Archivpraktiker Schenk bewusst, dass diese Neutralität des Archivars im Hinblick auf die Bedürfnisse einer noch unbekanntem Zukunft auch immer bis zu einem gewissen Grad Illusion ist: „Der Archivar kann nicht umhin, sich ein Stückweit als Historiker der Zukunft zu gerieren, und weiß doch, dass er in diese Rolle nur widerwillig schlüpfen darf.“³² Die Selektionskriterien der Archivare sind historisch hochgradig volatil, denn „was als Informationsmüll ausgesondert wird, kann im nächsten Augenblick ein Recycling erfahren.“³³ Joel Katz insistiert noch wesentlich nachdrücklicher auf der unumgänglichen ideologischen Prägung des Bewertungsverfahrens: „[A]ll archives perform a selection process which is inherently ideological. Just as all writing of history is ideologically encoded, so too is the selection of material for inclusion in archives.“³⁴ Der Archivar, der für die Nachwelt ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild der Gegenwart konservieren will, gestaltet dieses also immer auch bis zu einem gewissen Grad mit – und diese Auswahl ist unweigerlich von subjektiven Entscheidungen des Archivars, aber auch von ideologischen Maßgaben seiner Zeit und Umwelt geprägt. Die Entscheidung zur Kassation, der Vernichtung von nicht als archivwürdig betrachtetem Material, ist meistens nicht wieder rückgängig zu machen und stellt daher für die Nachwelt einen unwiderruflichen Vorgang dar.³⁵ Dieser Prozess kann noch vor der Einlagerung geschehen, aber auch, wenn aufgrund bevorstehender Neueinlagerungen ins Archiv alte Bestände ausgesondert werden müssen, um Platz zu schaffen. Grundsätzlich wird es immer notwendig sein, irgendwann Archivgut zu vernichten, da unbegrenztes Wachstum nun einmal bereits aus logistischen Gründen nicht zu bewältigen ist. Einige Forscher leiten daraus eine spezifische Dialektik des Archivs zwischen Bewahrung und unumgänglicher Zerstörung ab, eine „Apologie des Vergessens“³⁶, die gleichermaßen die Voraussetzung für die Speicherung des Bewahrenswerten bildet: „Es kann, so können wir schließen, kein Archiv ohne Abfall geben, kein Speichern ohne Verdrängung, kein Erinnern ohne Vergessen.“³⁷ Auch für Derrida ist die Archivierung eng an die Zerstörung gekoppelt,

³⁰ Manoff 2004, S. 14.

³¹ Schenk 2008, S. 85.

³² Schenk 2008, S. 86.

³³ Schenk 2008, S. 103.

³⁴ Katz 1991, S. 96f.

³⁵ In Einzelfällen ist eine Rekonstruktion von vernichtetem Archivgut durchaus möglich, was etwa bis heute mithilfe von Computern mit den unmittelbar nach dem Mauerfall von Stasi-Mitarbeitern geschredderten Unterlagen versucht wird.

³⁶ Fohrmann 2002, S. 21.

³⁷ Spieker 2004, S. 21.

was er mit der bei Freud vorzufindenden Koexistenz von Lebens- und Todestrieb vergleicht: „Wenn es kein Archiv gibt ohne Konsignation an irgendeinem *äußeren* Ort, der die Möglichkeit der Memorisierung, der Wiederholung, der Reproduktion oder der Re-impression sicherstellt, so sollten wir uns zudem in Erinnerung rufen, daß die Wiederholung selbst, die Logik der Wiederholung, ja der Wiederholungszwang nach Freud untrennbar bleibt vom Todestrieb. Also von der Destruktion.“³⁸ Hier wird im übrigen wie auch bei anderen Autoren eine strukturelle Analogie zwischen der Funktionsweise des individuellen menschlichen Gedächtnisses und den in einem Archiv vorzufindenden Vorgängen konstruiert. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich allerdings trotz oberflächlicher Parallelen schnell enorme Unterschiede zwischen menschlichem Gedächtnis und externalisierten, mediengebundenen Archiven. So ist etwa die Verlässlichkeit materiell niedergelegter Dokumente in Archiven um ein Vielfaches höher als die der ständig in Prozesse des Verdrängens, Vergessens und Umschreibens verstrickten menschlichen Psyche. Die Kriterien des menschlichen Vergessens sind grundsätzlich andere als die, die etwa bei der Bewertung und der Kassation von Archivgut zur Anwendung kommen. Darüber hinaus sind archivisch gespeicherte Dokumente im Gegensatz zum menschlichen Gedächtnis stets an ein konkretes Medium gebunden, das wiederum eine spezifische Materialität aufweist und auf entsprechende Abspielgeräte angewiesen ist. Eine ausführliche Erörterung dieses Vergleichs ist hier nicht möglich, es soll an dieser Stelle der Hinweis genügen, dass diese Analogie mit Vorsicht zu betrachten und eher als Metapher denn als präzise Beschreibung der Strukturen in realen Archiven zu bewerten ist.

Vernichtung droht den Archivalien bei weitem nicht nur durch die Kassation. Insbesondere zwei Vorgänge stellen eine permanente Gefahr für das Fortbestehen von Archivgut dar. Einerseits handelt es sich um den jedem materiellen Datenträger drohenden physischen Zerfall. Nicht nur Papier, sondern auch Trägermaterialien wie Zellulose oder Magnetband sind diesem Prozess ausgesetzt und müssen daher mit aufwändigen Vorkehrungen vor allem vor zu viel Luftfeuchtigkeit und Wärme geschützt werden. Erstaunlicherweise haben sich dabei ältere Materialien wie Papier zum Teil als wesentlich beständiger erwiesen als historisch jüngere Trägerformen wie etwa der Nitrozellulosefilm, der neben seiner extremen Entzündlichkeit auch für seinen schnellen Verfallsprozess berüchtigt ist und daher in den Fünfzigern weitgehend aus dem Verkehr gezogen wurde. Doch auch die nachfolgende Materialgeneration ist nicht gegen den physischen Zerfall gefeit, so dass bereits Filme aus den Achtzigern heute aufwändig restauriert werden müssen. Wie bei anderen Materialarten wie

³⁸ Derrida 1997, S. 25 (kursiv im Orig.).

Papier gelten jedoch die Spuren der Alterung paradoxerweise gleichzeitig auch als Nachweis der Authentizität. Ist das Papier eines historischen Dokuments zu hell und glatt oder das Filmbild klar und völlig ohne Beschädigungen, gerät es schnell in den Verdacht, eine Fälschung zu sein – was so weit führt, dass für historische Dokumentationen nachgedrehte Szenen nachträglich digital mit „Kratzern“ versehen werden, um diesen die Glaubwürdigkeit zu verleihen, die sie als (mehr oder weniger deutlich als solche zu erkennende) Reenactments gar nicht aufweisen können.³⁹ Die Digitalisierung scheint für die Filmkonservatoren neben ihren zahlreichen Herausforderungen auch eine große Erleichterung zu bringen, da durch die Digitaltechnik erstmals verlustfreies Umkopieren möglich ist. Dennoch sind dadurch keineswegs alle alten Probleme gelöst, und es entstehen sogar neue. Auch digitale Datenträger altern und gehen durch Verschleiß und Zerfall irgendwann kaputt (CDs sogar bereits nach 30 Jahren). Darüber hinaus müssen für die Datenträger kompatible Lesegeräte bereitgehalten werden, die oft in der Zwischenzeit ebenfalls veraltet sind und auch nicht mehr hergestellt werden. Und nicht zuletzt veralten auch Dateiformate und können unter Umständen Jahrzehnte später nicht mehr ohne weiteres von Computern gelesen werden. Sogar unter den Bedingungen der Digitalkultur ist das Versprechen einer beliebig langen, komplett verlustfreien und totalen Archivierung also (noch) nicht erfüllbar.

Andererseits drohen Archivalien neben den unweigerlichen physikalischen und chemischen Zerfallsprozessen sowie dem Veralten von Datenträgern, Abspielgeräten und Dateiformaten allerdings noch andere Gefahren, die von außerhalb des Archivs kommen. Die Palette solcher Vorgänge reicht von mutwilligen Zerstörungen im Krieg oder Brandstiftung über Naturkatastrophen bis hin zu Unfällen. Derartige Ereignisse sind in der Geschichte von Archiven und anderen Aufbewahrungsorten wie Museen und Bibliotheken so häufig, dass Georges Didi-Huberman zu Recht konstatiert: „Das Archiv ist häufig grau, nicht allein durch die verstrichene Zeit, sondern auch von der Asche des Umgebenden, des Verkohlten.“⁴⁰ Bei kriegerischen Auseinandersetzungen stellt es eine besondere Grausamkeit dar, nicht nur gegen Menschen und Gebäude vorzugehen, sondern auch gezielt das materiell überlieferte Gedächtnis einer Ethnie oder Nation auszulöschen. Auch für den zukünftigen Wiederaufbau und eine eventuelle Versöhnung der Krieg führenden Parteien ist dies oft ein herber Schlag, wie Marlene Manoff am Beispiel von Archiv- und Museumsplünderungen im Irak ausführt: „[...] a number of scholars have gone so far as to suggest that what was lost with these repositories was an artifactual heritage that might have provided a basis for building a

³⁹ In jüngster Zeit hat Quentin Tarantino in seinem Beitrag zum „Grindhouse“-Double Feature mit Robert Rodriguez, *Death Proof* (USA 2007), derartige Strukturen im Spielfilmbereich genutzt, um sie andererseits durch bewusste Anachronismen der Technikgeschichte wieder gezielt zu unterlaufen.

common culture among Iraq's disparate ethnic and religious groups.“⁴¹ In Fällen, in denen diktatorisch geführte Staaten zusammenbrechen und die bisherigen Machthaber Racheakte durch die unterdrückten Untertanen zu befürchten haben, tritt wiederum zuweilen die paradoxe Situation ein, dass Angestellte eines Archivs selbst zur Zerstörung der eigenen Archivalien schreiten. So geschah es etwa unmittelbar nach dem Fall der Mauer 1989, als Stasi-Mitarbeiter auf Anordnung hochrangiger Funktionsträger hektisch versuchten, die in den Stasi-Akten zu findenden Belege für die jahrzehntelange Überwachung und Drangsalierung von DDR-Bürgern zu vernichten. Archive werden jedoch nicht nur durch Krieg und Plünderungen gefährdet, sondern auch durch Naturkatastrophen und Unfälle. Wie der schockierende Einsturz des Kölner Stadtarchivs im Jahr 2009 demonstrierte, beschränken sich derartige Ereignisse keineswegs auf Entwicklungsländer, sondern können auch mitten in Europa stattfinden. Absolute Sicherheit kann es auch für Archivalien also selbst am auf den ersten Blick am sichersten erscheinenden Ort nicht geben. In diesem Sinne ist Didi-Huberman uneingeschränkt zuzustimmen, wenn er seinen Text „Das Archiv brennt“ nicht mit der Trauer um die vielen verlorenen, verbrannten und auf andere Weise vernichteten Archivalien beginnt, sondern mit der selten verbalisierten Freude über diejenigen, welche statt dessen vor der Zerstörung bewahrt wurden: „Sollten wir nicht jedes Mal, jedes glückliche und beschauliche Mal, wenn wir ein Buch aufschlagen, darüber nachdenken, wie das Wunder überhaupt möglich wurde, dass dieser Text zu uns gelangte?“⁴²

Doch selbst, wenn der im Archiv recherchierende Forscher ein Dokument in der Hand hält, das von Beschädigung oder Zerstörung verschont wurde, kann er sich keineswegs sicher sein, dass es sich bei diesem um ein authentisches Zeugnis der Vergangenheit handelt, das geschichtliche Ereignisse neutral repräsentiert. Dieses Faktum ist als umso schwerwiegender einzuschätzen, als dem Archiv als Institution wie kaum einer anderen Instanz zur Rekonstruktion der Vergangenheit stets ein enormes Vertrauen auf Wahrhaftigkeit und Authentizität entgegengebracht wurde und wird: „Appeals to ultimate truth, adequacy and plausibility in the work of the humanities and social sciences rest on archival presuppositions.“⁴³ Das Archiv ist der Ort einer „spezifisch historische[n] Suche nach Wahrheit“⁴⁴, der das Archivgut als „Beweismittel“⁴⁵ gilt. Die Skepsis gegenüber archivisch tradierten Artefakten als Geschichtsquelle ist heute jedoch größer denn je, was Marlene

⁴⁰ Didi-Huberman 2007, S. 7f.

⁴¹ Manoff 2004, S. 12.

⁴² Didi-Huberman 2007, S. 7.

⁴³ Velody 1998, S. 1.

⁴⁴ Schenk 2008, S. 18.

⁴⁵ Schenk 2008, S. 17.

Manoff mit der grundsätzlichen Krise der Repräsentation in der Postmoderne verbindet: „This stems from what might be described as the postmodern suspicion of the historical record.“⁴⁶ Je nach dem archivierten Medium stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit des Archivs dabei anders. Im audiovisuellen Bereich knüpft die Diskussion hier an die lange Debatte der „Authentizität“ des dokumentarischen Films an.⁴⁷ Das Theorem der Indexikalität des Mediums Film, das etwa André Bazin in seinen Texten so nachdrücklich beschworen hat, hat dazu geführt, dass fotografischem und filmischem Material eine weit über die Beweiskraft schriftlicher Materialien hinausgehende Fähigkeit zur Dokumentation der Vergangenheit entgegengebracht wird. Es ist eine in jedem filmanalytischen Lehrbuch nachzulesende Binsenweisheit, dass dieses Vertrauen trügerisch sein kann. Abgesehen von den mannigfaltigen Möglichkeiten, die Vorgänge vor der Kamera zu beeinflussen, sind bereits die Wahl der Perspektive, die Kadrierung, die Schärfengestaltung oder auch die Wahl der Blende unumgängliche gestalterische Mittel, die schon auf dieser Ebene trotz der durch physikalische Automatismen verbürgten Indexikalität des Mediums zwangsläufig eine Subjektivierung des Kamerablicks nach sich ziehen. So ist festzuhalten, dass für audiovisuelles wie für alle anderen Formen von Archivgut gilt, was Jean-Louis Comolli auf die simple, aber treffende Formel gebracht hat: „Il n’y a pas d’archives ‚brutes‘, ‚vraies‘ [...]“⁴⁸. Statt dessen gibt das Archiv durch seine Struktur bestimmte Nutzungsmöglichkeiten und Interpretationen vor und erschwert wiederum andere: [I]t [=das Archiv] is always assembled so as to lead later investigators in a particular direction.“⁴⁹

Neben der grundsätzlichen Skepsis, die jeder Art von Archivgut aufgrund seiner unhintergehbaren Medialität und Ausschnitthaftigkeit im Hinblick auf die Aussagekraft über die in ihm dokumentierte Vergangenheit entgegenzubringen ist, kann es sich auch um teilweise oder komplett gefälschte Materialien handeln. Manipulationen sind zwar auch im Rahmen der Neukontextualisierung von vorgefundenem Material möglich, indem dieses unzulässig (und unmerklich) mit nicht zugehörigen anderen Dokumenten verknüpft oder im Filmbereich mit einer anderen Tonspur versehen wird. Aber bereits das Ausgangsmaterial kann gefälscht sein – entweder schon bei seinem Eingang ins Archiv oder auch nachträglich

⁴⁶ Manoff 2004, S. 14.

⁴⁷ In der hier angewandten Definition des Begriffs „Archivmaterial“ umfasst dieser, wie noch näher ausgeführt wird, neben dokumentarischen Quellen auch fiktionale Materialien wie Spielfilme. Da an diese allerdings üblicherweise kein vergleichbarer Anspruch auf Authentizität und historische Beweiskraft und damit nicht das „Archivversprechen“ auf einen unverfälschten Zugang zur Vergangenheit angelegt wird, beziehen sich die folgenden Aussagen ausschließlich auf dokumentarische Quellen aus dem filmischen und fotografischen Bereich.

⁴⁸ Zitiert nach Roskis 1997, S. 32.

⁴⁹ Manoff 2004, S. 16.

nach längerer Verwahrung⁵⁰. Speziell die mit Zensur befassten Stellen in der Sowjetunion haben einen bemerkenswerten „Einfallsreichtum“ hinsichtlich der gezielten Manipulation von fotografischen und filmischen Dokumenten entwickelt – diesem Aspekt der sowjetischen Propaganda wird sich Chris Marker in *Le Tombeau d’Alexandre* in aller Ausführlichkeit widmen, aber auch *Level Five* thematisiert die Manipulierbarkeit des audiovisuellen Archivs in einigen Passagen *expressis verbis*. Die Möglichkeiten zur Manipulation sind vielfältig: Sie reichen von der kompletten Fälschung (z. B. der Inszenierung scheinbar dokumentarischer Filmaufnahmen) über das Hinzufügen oder Löschen einzelner Elemente (etwa das zu einiger Berühmtheit gelangte Entfernen Leo Trotzki aus zahlreichen Fotografien, nachdem dieser bei Stalin in Ungnade gefallen war) bis zu einer Kadrierung, die wesentliche Teile eines Vorgangs im Off belässt und diesen damit in der Reproduktion verfälscht. Wenn es sich im filmischen Bereich um bereits geschnittenes Material handelt, kann außerdem auch schon das Ausgangsmaterial entweder durch die Montage mit anderem Bildmaterial oder durch das Hinzufügen einer Tonspur in seiner Bedeutung einer semantischen Akzentverschiebung oder gar einer kompletten Umcodierung unterzogen worden sein. Essayistische Archiv-Relektüren derartigen Materials wie zum Teil bei Chris Marker oder auch bei Harun Farocki, Hartmut Bitomsky usw. können dann diese Manipulationen entweder kritisch beleuchten oder auch rückgängig machen, indem sie das Ausgangsmaterial von diesen gezielten Entstellungen befreien und so den Zuschauer für Verfälschungsstrategien sensibilisieren, indem sie die Mechanismen der gezielten Verfälschung bloßlegen.

Möglich sind auch falsche (oder nicht vorhandene) Angaben hinsichtlich Zeit und Ort der Entstehung, die zu einer fehlerhaften historischen Einordnung führen können, wie es etwa bei einigen der Exponate für die „Wehrmachtsausstellung“ geschah⁵¹. Hans Ulrich Reck hat in einem Vortrag nachdrücklich darauf hingewiesen, dass das Archiv stets „angeschrieben“ werden müsse, d.h. das Archivgut muss mit externen Metadaten (Zeit, Ort, erstellende Person usw.) versehen werden, die Rückschlüsse auf den Entstehungskontext erlauben, um falsche Kontextualisierung zu vermeiden und eine historisch akkurate Zuordnung zu ermöglichen, da das Archivgut selbst oft nicht hinreichend mit Belegen für eine solche Zuschreibung

⁵⁰ Dass Wolfgang Ernst an vielen Stellen (z.B. Ernst 2004 (c), S. 49) seiner ohnehin von fragwürdiger Computer-Metaphorik durchsetzten Archivtheorie das klassische Archiv als ein „read only memory“ bezeichnet, dessen Inhalte also nach ihrer Archivierung nicht verändert und überschrieben werden könnten, ist wohl eher als Projektion eines frommen Wunsches denn als Beschreibung der archivischen Realität zu verstehen.

⁵¹ Einige der Fotografien, die im Rahmen der Ausstellung die Verstrickungen der „einfachen“ Soldaten der Wehrmacht in nationalsozialistische Kriegsverbrechen belegen sollten, entpuppten sich nach nochmaliger Recherche als Dokumente sowjetischer Übergriffe.

ausgestattet ist⁵². Solche fehlerhaften Einordnungen können beispielsweise auch durch ein unbewusst geschehenes Versehen verursacht werden (z. B. durch falsches Einsortieren), so dass in solchen Fällen gar nicht immer Vorsatz im Spiel sein muss. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass es oft schwierig ist, absolute Sicherheit über die Echtheit oder Unechtheit von Archivgut zu erlangen, und dies gelingt manchmal nur durch einen Zufallsfund, wenn etwa das nicht veränderte Original eines Dokuments auftaucht.

Ganz prinzipiell ist zu guter letzt zu konstatieren, dass das fragmentarisch überlieferte Archivgut niemals zu einer umfassenden Ganzheit integrierbar ist, obwohl die Arbeit im Archiv oft mit dieser Utopie assoziiert wird: „There is the promise (or illusion?) that all time lost can become time regained.“⁵³ Seit der Wende zur positivistischen Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert verbindet sich mit dem Archiv als Institution ein geradezu unbeschränkter Anspruch auf Vollständigkeit und totale Verfügbarkeit - Eigenschaften, die dazu dienen sollen, die Vergangenheit verlustfrei zu speichern und ebenso auf Abruf wiederauferstehen zu lassen. Dieses „Versprechen“ führt dabei durchaus einen universellen Anspruch mit sich:

Universalität ist vielleicht eine der phantasmatischsten Archivkategorien, insofern die mit ihrer Idee verbundenen Projekte die größtmöglichen Geltungsansprüche produzieren: es geht immer um „alles“ – mithin um konzeptionelle Koordinaten, deren methodische wie anwendungsbezogene Produktivität es mit „dem Rest der Welt“ aufnehmen will.⁵⁴

Daher sind „alle Praxen des Archivs [...] immer auch als Projekte und Planspiele von einer gewissen Hybris gezeichnet, die auf Machtentfaltung, die Welt ohne Reste und ohne Verluste drängt.“⁵⁵ Dieses Versprechen des Archivs enthüllt sich nun bei genauerer Betrachtung erwartungsgemäß als trügerisch. Selbst wenn ein Bestand vollständig überliefert wurde und nicht der Zerstörung anheimfiel, und selbst wenn keine gezielte Manipulation am Archivgut festzustellen ist, trägt Archivgut neben seiner prinzipiellen und unumgänglichen Mediengebundenheit ein weiteres Charakteristikum mit sich, das das unverfälschte Heraufbeschwören des Vergangenen aus dem Fundus des Archivs zumindest als fragwürdig erscheinen lässt. Aus der Tatsache, dass jede einzelne Archivalie nur einen beschränkten Teil der Vergangenheit abdecken kann, ergibt sich aus diversen Gründen in vielen Fällen, dass sich bei der Repräsentation des Vergangenen Lücken zwischen den Archivalien bilden, die

⁵² Mündlicher Vortrag an der damaligen Akademie für Bildende Künste Mainz (heute: Kunsthochschule Mainz) am 28.01.2009.

⁵³ Bradley 1999, S. 119.

⁵⁴ Pompe/Scholz 2002, S. 13.

⁵⁵ Pompe/Scholz 2002, S. 10.

blinde Flecken im historischen Bewusstsein der Zukunft hinterlassen werden. Im filmischen Bereich liegt besonders deutlich auf der Hand, dass aufgrund der kostenintensiven und auch logistisch aufwändigen Filmtechnik nur ein winziger Bruchteil historischer Zeit archivisch dokumentiert sein kann. Bereits über die Frage, was dokumentarisch aufgenommen wird, entscheiden oft rein zufällige Faktoren, wie etwa die Tatsache, dass der Kleidungshändler Abraham Zapruder sich am 22. November 1963, nachdem er zuerst seine Filmkamera zuhause vergessen hatte, entschied, diese doch noch zu holen, und so kurz darauf, ohne dies im mindesten vorauszuahnen, das einzige filmische Dokument des Attentats auf John F. Kennedy drehte.⁵⁶ Mittlerweile ist aufgrund der hohen Dichte von Mobiltelefonen mit Kameras und der enorm gestiegenen Videoüberwachung die Wahrscheinlichkeit, dass ein unerwartet eintretendes historisches Ereignis zufällig gefilmt wird, wesentlich höher als in den Sechzigern, dennoch ist die lückenlose Dokumentation der Gegenwart zu archivischen Zwecken natürlich weder möglich noch wünschenswert. Ob diese fragmentarisch dokumentierte historische Zeit dann Eingang in ein Archiv findet oder anderweitig für die Nachwelt konserviert wird, ist, wie bereits beschrieben, ebensowenig gesichert und hängt oft von nicht minder zufälligen Vorgängen ab. Weitere Lücken in die Archivbestände reißen die bereits beschriebenen Prozesse von mutwilliger Zerstörung, physikalischem Verfall, fehlerhaftem Ablegen, die Kassation durch Platzmangel und der Wandel der Speicherformate. Und noch ein letzter Aspekt hinsichtlich der unumgänglichen Lückenhaftigkeit archivischer Speicherung sei kurz erwähnt. Die bewusste Entscheidung zur Kassation bestimmter Materialien ist beileibe nicht der einzige Prozess, der auf den Inhalt des Archivs Einfluss nimmt. Archiviert werden kann nämlich auch immer nur das, wofür im jeweiligen Archiv entsprechende „Schubladen“ zur Ablage existieren. Alles andere fällt somit durch das Raster und wird entweder gleich kassiert oder an einer nicht mit der wünschenswerten Präzision indexierten Stelle gelagert, an der es später nicht mehr aufgefunden werden kann und in Vergessenheit gerät. Die Struktur des Archivs (die Form der Katalogisierung, die Beschränkung auf bestimmte Medien, Formate usw.) determiniert also tiefgreifend, was archiviert wird und was nicht:

Denn für die Kanzlei gilt ebenso wie für die elektronische Post, daß nur dasjenige archivierbar ist, was bereits mit Blick auf seine zukünftige Archivierung formatiert

⁵⁶ Vgl. Bruzzi 2006, S. 13f. Bruzzi stellt anhand dieses so unvollkommenen und von der Wissenschaft minutiös in einzelne Frames zerlegten filmischen Dokuments auch grundsätzlich die Frage nach der historischen Aussagefähigkeit audiovisuellen Materials.

wurde. In der Verwaltung zum Beispiel kann nur das aktenkundig und zum ‚Fall‘ werden, was schriftlich gemacht (und damit archivierbar) werden kann.⁵⁷

Die blinden Flecken im Raster der Archivstruktur, die immer auch eine (unumgängliche) Komplexitätsreduktion mit sich bringt, bewirken notwendigerweise eine Selektion, die wie auch die anderen Selektionsprozesse bei Archivierung und Archivzugriff das Bild zukünftiger Generationen von der Gegenwart nachhaltig prägt.

Statt mit historischer Vollständigkeit und kontinuierlicher Dokumentation wird der Forscher bei seinen Archivrecherchen also ständig mit schmerzlichen Leerstellen und Lücken konfrontiert. Die phantasmatische Totalität, die mitunter mit dem Archiv in Verbindung gebracht wird, zerfällt ihm bei der konkreten Recherche oft zwischen den Fingern in verstreute Bruchstücke ohne erkennbare Kohärenz: „Researchers in many fields are used to dealing with gaps in the archive.“⁵⁸ Georges Didi-Huberman resümiert daher: „Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen.“⁵⁹ Man muss nicht so weit gehen wie Didi-Huberman oder gar Wolfgang Ernst, der das Archiv noch apodiktischer mit seinen Leerstellen gleichsetzt („Das Archiv sind die Lücken“⁶⁰), um zu konstatieren, dass das Versprechen auf Totalität sich selbst bei einer oberflächlichen Archivrecherche schnell als Mythos entpuppt. Vielmehr hat man es bei der Beschäftigung mit einem Archivkorpus stets mit Fragmenten zu tun, die immer nur partikuläre Einsichten ermöglichen: „Ein Absolutes geben Archiv, Bild, Archivbild weder zu sehen noch zu wissen; nur einen Fetzen, ein Bruchstück, einen winzigen unteilbaren Aspekt: eine Monade.“⁶¹ Stets muss sich der Forscher der Ausschnitthaftigkeit und der zeitlichen und räumlichen Begrenztheit bewusst sein, mit der das Archivgut die Vergangenheit dokumentiert. Das Wesen jedes Archivs ist allem Anspruch auf Totalität zum Trotz fragmentarisch. Umso mehr gilt dies für die einzelne Archivalie. Wie noch zu zeigen sein wird, ist die Erkenntnis sowie das Unterlaufen der verbreiteten Illusion des Wahrheits- und Totalitätsanspruchs von Archiven und Archivmaterialien einer der essentiellen Grundpfeiler von Chris Markers Archivzugriff. Vor der näheren Betrachtung von Markers Arbeiten soll hier jedoch zuerst den weiteren Bedeutungsschichten des Archivbegriffs nachgegangen werden. Neben dem institutionellen Archivbegriff zielt der Terminus, wie bereits erwähnt, auch auf die dort gespeicherten Materialien ab. Der folgende Abschnitt setzt sich daher näher mit dem Begriff „Archivmaterial“ auseinander und thematisiert dabei mit einer Verschiebung der Perspektive auf den audiovisuellen Bereich

⁵⁷ Spieker 2004, S. 7.

⁵⁸ Manoff 2004, S. 16.

⁵⁹ Didi-Huberman 2007, S. 7.

⁶⁰ Ernst 2003 (a), S. 22.

auch, welche Signale etwa in einem filmischen Werk darauf hindeuten, dass man es überhaupt mit präexistierendem Material aus einem anderen Kontext zu tun hat – und wie diese Signale gleichzeitig auf vielfache Weise manipulativ eingesetzt werden können.

⁶¹ Didi-Huberman 2007, S. 11.

3 Was ist audiovisuelles „Archivmaterial“?

Obwohl der Begriff „Archivmaterial“ scheinbar selbsterklärend wirkt, lassen sich, wie etwa bereits im vorigen Abschnitt bei der Kommentierung der Differenzierung Michael Zyrds zwischen „Found Footage“ und „Archivmaterial“ angedeutet, dennoch durchaus differente Verständnisse und Verwendungen antreffen. Daher dient dieser Abschnitt einer Erläuterung und Konkretisierung des Terminus. Insofern als die Untersuchung der Einbindung von Archivmaterial in Markers essayistischen Werken den zentralen Fokus der Analyse verkörpert, wird hier somit auch der Untersuchungsgegenstand dieser Studie noch einmal präziser eingegrenzt.

Wie der zweite Bestandteil des Wortes bereits andeutet, meint der Begriff „Archivmaterial“ tatsächlich materiell gespeicherte Artefakte, die also an ein physisch in Raum und Zeit existierendes Trägermedium gebunden sind. Der Begriff wird sowohl im theoretischen als auch im filmpraktischen Bereich gebraucht. Im englischsprachigen Raum trifft man Bezeichnungen wie „archival material“, „stock footage“, oder „stock shots“, aber auch „library shots“ oder „file footage“ sowie diverse andere Kombinationen bereits genannter Wortkomponenten an. Insbesondere die Begriffe „stock footage“ und „library footage“ implizieren dabei eine spezielle Praxis, die die aus kommerziellen Erwägungen heraus erfolgende gezielte Herstellung und Archivierung von später in verschiedenen Kontexten (wieder-)verwendbarem Material wie etwa Aufnahmen von Städten, Tieren oder Naturerscheinungen bezeichnet. Größere Produktionsfirmen oder auch Rundfunkanstalten unterhalten oft ein umfangreiches hauseigenes Archiv mit derartigem Material, das sich über komplexe Indexierungen schnell und effizient auf Wiederverwertbarkeit für einen konkreten Kontext durchsuchen lässt. Im praktischen Bereich ist beim Herauslösen von Archivmaterial und dessen anschließender Wiederverwendung in einem anderen Zusammenhang oft von „Abklammern“ die Rede. „Archivmaterial“ deckt im Rahmen der Untersuchung jedoch ein breiter gefächertes Begriffsspektrum ab: Allgemein wird der Terminus hier als Bezeichnung *aller in den jeweiligen Film integrierten, aber nicht spezifisch für diesen hergestellten Materialien* verwendet. Es handelt sich also ganz generell um „vorgefundenes“ oder auch „präexistierendes“ Material. Wie noch zu zeigen sein wird, basiert die Unterscheidung zwischen eigens angefertigtem und vorgefundenem Material aus der Perspektive des Rezipienten jedoch ausschließlich auf äußeren Markierungen, die letzten Endes allesamt

manipuliert werden können – ein Umstand, über den Marker in seinen Filmen immer wieder auf der Metaebene reflektiert.

Zu „Archivmaterial“, also zu in einem anderen Kontext wiederverwendetem Material, kann jedes mediale Artefakt werden, das technisch reproduziert werden kann. Jegliche mediale Hervorbringung trägt somit ein Potential in sich, in anderem Zusammenhang als Archivquelle zu erscheinen – vorausgesetzt natürlich, dass sie noch irgendwo verfügbar und zugänglich ist. Matthias Steinle unterstützt dieses Verständnis des Begriffes: „So kann alles zum Archivbild werden (neben fiktionalen und nichtfiktionalen Filmen auch abgefilmte Fotos, Dokumente, Akten, Gemälde, Statuen, Bauten etc.) unabhängig von der konkreten Herkunft.“¹ Als besonders wichtig erscheint in diesem Zusammenhang der Zusatz „unabhängig von der konkreten Herkunft“, denn ob nun das integrierte Archivmaterial aus Archiven im eigentlichen Sinn (also offiziellen Institutionen), aus Privatarchiven, die entsprechend ungeordnet geführt werden können und meist nicht den gängigen Katalogisierungsnormen offizieller Archive genügen, oder direkt aus dem Müll stammt, ändert auf einer ersten Ebene nichts an der Zugehörigkeit zu dem hier vorgeschlagenen erweiterten Begriff des „Archivmaterials“, die durch den Status als *vorgefundenes, präexistierendes* Material begründet ist. „Archivmaterial“ kann also, muss aber nicht zwangsläufig die Bedingung des „Archivguts“ erfüllen, in einem institutionellen Archiv gelagert zu werden. Joel Katz argumentiert ähnlich, indem er das „Archivische“ („archival“), das dem hier vorgeschlagenen Terminus des „Archivmaterials“ durchaus nahekommt, vom Archiv als Institution trennt: “[N]ot all which may be considered archival is to be found in a formal archive.”² Damit ist jedoch noch längst nicht gesagt, dass die Frage nach der Provenienz und der Art der Archivierung in Markers Filmen keine Rolle spielen würde – ganz im Gegenteil, oft ist Markers Archiveinsatz ohne die Thematisierung dieser Dimension überhaupt nicht vorstellbar.

Welche Medien kommen nun hinsichtlich des Begriffs des „Archivmaterials“ in Frage? Matthias Steinle etwa hat eine kurze Liste aufgestellt (siehe oben), die auch medial von großer Heterogenität gekennzeichnet ist. Während sich Filme und Fotografien als Binnenmedium relativ problemlos in den Kontext des Rahmenmediums (Video-)Film einfügen lassen, bedürfen Gemälde oder Akten zur Integration in den filmischen Kontext einer komplexeren medialen Transformation, die von ihrer originären Materialität abstrahiert. Noch tiefgreifender zeigt sich dieser Prozess bei den ebenfalls von Steinle angeführten Medien Skulptur und Architektur, da selbige neben ihrer Materialität auch ihre räumliche Dimension

¹ Steinle 2007, S. 266.

einbüßen. Von „Archivmaterial“ kann bei diesen Medien eigentlich auch nicht mehr gesprochen werden, da ihre eigene Medialität von der des Films zu different ist. Der Begriff erscheint nur angemessen für die Binnenmedien Film und Fotografie, denn auch Gemälde und Akten, Artefakte, die insbesondere Eingang in *Le Tombeau d'Alexandre* finden³, können erst durch Abfilmen in den filmischen Text integriert und auf diese Weise technisch reproduziert werden, was einen tiefen Eingriff in ihre Medialität (und Originalität) darstellt⁴. Archivmaterial von Gemälden oder Akten oder auch von Denkmälern und Bauwerken müsste also bereits früher gedrehtes Film- oder Fotomaterial dieser Quellen sein, das nun wiederverwendet würde – eine Konstellation, die in dieser Form selten anzutreffen und hier auch von untergeordneter Relevanz ist. Diese Untersuchung konzentriert sich auf den Einsatz vorgefundener Quellen aus den Bereichen Film und Fotografie, Medien, die (zumindest in ihrer dokumentarischen Ausprägung) auch ein „Authentizitätsversprechen“ in sich bergen, das, wie sich noch an einigen Stellen der Analysen bewahrheiten wird, von essayistischen und anderen experimentellen Filmen kritisch dekonstruiert wird.

Zu „Archivmaterial“ gehört in aller Regel – es sei denn, es handelt sich um stummes Material, was in einigen der hier untersuchten Filme wie etwa in *Le Tombeau d'Alexandre* gar nicht selten ist – auch eine Tonebene. Obwohl hier öfter von „Archivbildern“ die Rede sein wird, soll jedoch auch die Tonspur des von Marker integrierten Materials dann und wann in den Fokus rücken. Im Grunde kann das gesamte Spektrum an medial überlieferten Tonquellen problemlos in den Essayfilm integriert werden: Musik, Geräusche, Wortbeiträge (z. B. Radiosendungen), aber auch gesamte Tonspuren von Filmen und Fernsehberichten, die selbst Kombinationen von Wort, Musik und Geräuschen sein und ihrerseits bereits vorgefundenes Material enthalten können. Auch für die Tonebene gilt, dass sich der Begriff „Archivmaterial“ auf *präexistierende* Artefakte bezieht, die wie im Bereich des Bildes über entsprechende Markierungen als solche ausgewiesen sein müssen, die jedoch ebenso einer eventuellen Manipulation unterliegen. Möglich ist bei der Einbindung auditiven Archivmaterials neben der Variante, dieses etwa bei Filmmaterial zusammen mit der bereits vorhandenen Bildspur

² Katz 1991, S. 97.

³ Andere Essayfilmer setzen diese Medien in wesentlich größerem Umfang ein, wie etwa Godard, der in den *Histoire(s) du cinéma* (F 1989-1998) eine äußerst große Zahl von Gemälden (bzw. deren Abfilmungen) integriert, oder Harun Farocki, der in *Stilleben* (D 1997) über alternierende Montage die Stilleben-Malerei des 17. Jahrhunderts mit der Ästhetik aktueller Werbe-Aufnahmen konfrontiert. Auf Markers CD-ROM *Immemory* finden sich hingegen zahlreiche (oft verfremdete) Gemälde wieder, für die sogar eine eigene „Zone“ (sinnigerweise „Musée“ genannt) existiert.

⁴ Auch die Fotografie erfährt durch das Abfilmen eine mediale Transformation, die jedoch geringer als etwa bei Gemälden ausfällt, da erstens Film und Fotografie im Gegensatz zu Film und Malerei über ähnliche technische Voraussetzungen verfügen (konkret: die Abbildung der äußeren Realität durch photochemische Prozesse) und die Fotografie zweitens ohnehin kein Unikat darstellt, dessen Aura durch das Abfilmen zerstört werden könnte,

einzubinden, auch das Loslösen von der ursprünglichen Bildebene, wenn es mit anderen Bildern verbunden wird. Diese können ihrerseits wiederum archivisch konfiguriert oder neu produziert sein, so dass sich eine ganze Reihe von Kombinationsmöglichkeiten zwischen Bildern und Klängen sowie archivischen und neu gefertigten Bild- und Tonmaterialien ergibt. Ebenso wie für die Bildebene gilt auch für die Tonspur, dass die eingebundenen auditiven Passagen sowohl dokumentarischer als auch fiktionaler Provenienz sein können. Dass Marker um die komplexen Wechselbeziehungen von Bild und Ton weiß, lässt sich nicht nur der dreimal wiederholten und mit drei jeweils verschiedenen Kommentarspuren versehenen Sequenz aus *Lettre de Sibérie* entnehmen, die offenlegt, dass auch die „objektive“ Kommentierung immer schon eine Deutung der Bilder mit sich bringt, sondern etwa auch zahlreichen Passagen in *Le Fond de l'air est rouge*, in denen Bilder mit vorgefundenem Ton neu kombiniert und entsprechend umcodiert werden. In *Le Tombeau d'Alexandre* montiert er direkt hinter ein Fragment aus Leni Riefenstahls Olympia-Filmen einen faschistischen Wochenschau-Ausschnitt, der den Vorstoß der deutschen Truppen in die Sowjetunion schildert und für den Zuschauer deutlich hörbar überraschenderweise mit derselben heroischen Musik unterlegt ist – eine Art akustischer *match cut*, wie er auf der Bildebene in Markers Filmen ja so häufig auftritt, der hier offenlegt, welche Anknüpfungspunkte Riefenstahls heroischer Sportfilm für die Kriegspropaganda der Nazis bot. Dennoch sei nicht verschwiegen, dass sich die Methodik der Bilduntersuchung, die sich vorwiegend auf die Instrumentarien von Walter Benjamin und Aby Warburg stützt, nur sehr bedingt auf die Tonspur übertragen lässt, ja im Grunde einer gänzlich anderen Form der Theoretisierung bedürfte. Insofern wird sich die Analyse von Archivmaterial im Werk Markers weitgehend auf die visuelle Ebene konzentrieren und nur vereinzelt auf die Tonebene Bezug nehmen.

Mit der oben erwähnten Unterminierung der historischen Evidenz von dokumentarischem Archivmaterial geht im Markers Filmen ebenso eine gegenläufige Bewegung einher: Das Insistieren auf der Tatsache, dass auch Spielfilmen in gewisser Hinsicht dokumentarische Qualitäten innewohnen. Der Begriff „Archivmaterial“ schließt hier also explizit entgegen der landläufigen Verwendung des Terminus, die sich ausschließlich auf dokumentarische Quellen bezieht, auch die Wiederverwendung von Fragmenten aus fiktionalen Werken der Filmgeschichte ein. Auch bei François Niny erscheint der Spielfilm ausdrücklich als potentielle Quelle für Archivmaterial:

wie es beim Gemälde als an ein Hier und Jetzt gebundenes Original geschieht. Vgl. hierzu Benjamins „Kunstwerk“-Aufsatz.

Mais une archive filmée, cela peut être bien d'autres choses qu'une ancienne ‚actualité‘ : films industriels, médicaux, militaires, éducatifs, d'explorateurs, films de famille ou d'amateurs, autobiographies filmées plus ou moins artistes, émissions de télévision (archives de l'Institut National de l'Audiovisuel et homologues d'autres pays) et même films de fiction.⁵

Entgegen der hartnäckigen Zweiteilung der Filmgeschichte in Dokumentar- und Spielfilm, die bereits in der Gründungsphase des Mediums etabliert wurde und zwischen den Gebrüdern Lumière und Georges Méliès einen scheinbar unüberbrückbaren Abgrund aufwies, hat sich sowohl in der Filmtheorie als auch in der Filmgeschichtsschreibung seit Jahren die Erkenntnis durchgesetzt, dass sich die beiden Gattungen des Films nicht ohne weiteres auseinanderdividieren lassen. Essayfilme, die sich auf der Metaebene mit Fragen der kinematografischen Repräsentation auseinandersetzen, tendieren oft dazu, fiktionales und dokumentarisches Material aufeinanderprallen und in komplexe Wechselbeziehungen treten zu lassen und auf diese Weise die binäre Opposition zwischen ihnen zu unterlaufen oder zumindest infragezustellen.⁶ Dies geschieht nicht immer, aber doch meistens unter direkter Einbeziehung von Ausschnitten, Einstellungen oder mitunter nur einzelnen Frames aus Spielfilmen. Auch Marker wird sich die Argumentation zu eigen machen, dass Spielfilme unter Umständen Mentalitäten und andere Phänomene ihres Entstehungskontexts verlässlicher „dokumentieren“ als ein herkömmlicher Dokumentarfilm – wenn auch in verschlüsselter Form, die wiederum geeigneter Dechiffrierungstechniken bedarf. Andererseits decouvriert er ein ums andere Mal die „fiktionale“ Qualität von Dokumenten, indem er diese als gezielte Inszenierungen entlarvt oder die theatrale Komponente der Selbstinszenierung der Protagonisten betont. Insbesondere die Filme *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* nutzen diese Möglichkeiten der gegenseitigen Konfrontation und Entgrenzung von dokumentarischem und fiktionalem Material ausgiebig.

Teilweise erfolgt die Eingrenzung von als Archivmaterial geltenden Quellen auch dadurch, dass das integrierte Material nicht vom Filmemacher selbst angefertigt wurde. In diesem Argumentationszusammenhang wird dann oft von „Fremdmaterial“ gesprochen, ein Begriff, der desöfteren synonym für „Archivmaterial“ gebraucht wird. Im Kontext des Found Footage-Films definiert etwa Willem de Greef das Genre über die „Wiederverwendung oder das Entleihen von Material anderer“⁷, obwohl auch dort die Filmemacher zum Teil exzessiv auf eigene, bereits in anderem Kontext eingesetzte Materialien zurückgreifen. Ohne Zweifel sind

⁵ Niney 2000, S. 253 (Hervorhebg. vom Verf.).

⁶ Dies ist der zentrale Fluchtpunkt in Barbara Filser's Marker-Studie (vgl. Filser 2010).

⁷ De Greef 1992, S. 76 (Hervorhebg. vom Verf.).

begriffliche Differenzierungen zwischen Eigen- und Fremdmaterial sinnvoll und finden sich auch zum Teil in der einschlägigen Literatur. So weist Christa Blümlinger auf die Unterscheidung „zwischen ‚endogener‘ und ‚exogener‘ Wiederaufbereitung, also zwischen dem Rückgriff des Filmemachers auf Eigen- oder Fremdmaterial“⁸ durch Nicole Brenez und Pip Chodorov hin. Die Verengung des Terminus auf Fremdmaterial mag für einen großen Teil der im essayistischen Film und auch in Chris Markers Filmen integrierten Fragmente zweifellos Sinn ergeben. Allerdings ist hier besonders im Bezug auf Marker-Werke wie *Le Fond de l'air est rouge* oder *Le Tombeau d'Alexandre* auch Vorsicht geboten, und Barbara Filser schließt im Abschnitt „Intertextualität“⁹ das Verwenden eigener Materialien durch den Filmemacher zu Recht ausdrücklich ein, wenn es um die Einbindung bereits existierender Aufnahmen geht. In diesen Filmen verwendet der Filmemacher eigenes Material erneut, das der Zuschauer etwa aus vorausgehenden Werken wie *La Sixième face du Pentagone* oder *Le Train en marche* kennt, und stellt es in einen neuen Kontext, der die frühere Intention des Materials unter Umständen stark modifiziert oder gar komplett umcodiert. Dabei entwickelt dieses Material für Marker allein schon durch die biografische Abständigkeit von der Epoche seiner Produktion eine derartige Fremdheit, dass es sich genauso gut um „Fremdmaterial“, also um von einer anderen Person erzeugte Bilder handeln könnte. Insofern differenziert diese Untersuchung zwar durchaus zwischen „eigenen“ und „fremden“ Bildern, subsumiert diese jedoch beide unter der Kategorie „Archivmaterial“, da sich Markers Umgang mit beiden Materialgruppen nicht substantiell unterscheidet – wobei gerade die fremd gewordenen eigenen Bilder ihm mitunter dazu dienen, auf die Instabilität der eigenen Subjektivität im Verlauf des historischen und biografischen Prozesses zu verweisen. Dies wird anhand der einschlägigen Passagen der erwähnten Filme dann eingehend diskutiert werden.

Wie lässt sich nun im Rahmen eines essayistischen Films erkennen, bei welchen Bildern es sich um vorgefundenes Material handelt? Denn „[d]ie Wahrnehmung als Zitat, also als direkte Wiedergabe von vorgefassten Inhalten, ist die [conditio] *sine qua non* des Status von Archivbildern.“¹⁰ Wie bereits angedeutet, lässt sich nur bestimmten konventionalisierten Signalen entnehmen, ob im konkreten Fall Archivmaterialien vorliegen, wie Matthias Steinle im Anschluss an Roger Odin ausführt: „Externe und binnenästhetische Hinweise sollen den Rezipienten zu einer bestimmten Lektüreform bewegen.“¹¹ Diese Hinweise können zumeist auch gefälscht werden. Letztendlich ist der Zuschauer in dieser Hinsicht auf Gedeih und

⁸ Blümlinger 2009, S. 56.

⁹ Filser 2010, S. 102-106.

¹⁰ Steinle 2007, S. 263 (kursiv im Orig.). Auf die Problematik des Zitatbegriffs im Hinblick auf die Wiederverwendung von Archivmaterial wurde bereits hingewiesen.

¹¹ Steinle 2007, S. 263.

Verderb dem Filmemacher ausgeliefert, und wie noch zu sehen sein wird, hat Marker zumindest in einem Film seine Rezipienten – natürlich mit pädagogischer Absicht – mit gefälschtem „Archivmaterial“ hinters Licht geführt. Welche Formen der Markierung signalisieren dem Zuschauer nun das Vorliegen von Archivquellen? Die wohl schlichteste Möglichkeit verkörpert die direkte Bezeichnung bestimmter Passagen als „Archivmaterial“. Dies kann entweder in verbaler Form durch den Kommentar erfolgen (wobei hier natürlich verschiedenste Formulierungen vorstellbar sind, die nicht unbedingt den Begriff „Archiv“ enthalten müssen), in Nachrichtensendungen geschieht dies zum Teil durch die Einblendung des Schriftzuges „Archiv“ oder Varianten wie „Archivbilder“ in einer Ecke des Bildes, um zu signalisieren, dass es sich nicht um aktuelle Aufnahmen handelt¹². Freilich ist letztere Verwendungsform, ganz im Einklang mit der oben angeführten konventionellen Verwendung des Begriffs, auf Material reduziert, das in üblicher Form als dokumentarisch-berichtend verstanden wird, andere Quellen (wie etwa Spielfilm-Ausschnitte in Berichten anlässlich des Todes einer Persönlichkeit aus dem Filmbereich) werden nicht in dieser Weise gekennzeichnet, da der Kontext sie hier eindeutig genug als präexistierend ausweist. Dass diese Signale problemlos auch zu neu hergestellten Bildern hinzugefügt werden können, deren Status damit als vorgefunden simuliert wird, liegt auf der Hand.

Neben derartigen externen Markierungen sind auch dem Material immanente Signale möglich, die Steinle als „binnenästhetisch“ bezeichnet (s.o.). Handelt es sich bei dem die Archivquellen integrierenden Werk um einen Film neueren Datums, so erscheint es offensichtlich, dass eingeflochtene Schwarzweißbilder, die dazu mit grober Körnung und Alterungsspuren auftreten, nicht zeitgleich mit den sie umgebenden Bildern entstanden sein können und somit auf eine andere historische Ebene verweisen. Die technische Defizienz der Artefakte indiziert also ihre Entstehung vor bestimmten Brüchen in der Technikgeschichte des Mediums (Ton, Farbe usw.), oder physikalische Alterungsprozesse legen ganz grundsätzlich den Schluss nahe, dass zwischen der Produktion der Bilder und ihrer Rezeption in der Gegenwart Zeit verflossen sein muss, deren Verstreichen sich auf den physischen Zustand des Trägermediums ausgewirkt hat. Auch Matthias Steinle verweist auf diese „gängige Repräsentationsstrategie zur Kennzeichnung von Archivmaterial [...], das zumeist bereits durch qualitative Differenzen (heute vor allem Schwarzweiß oder Alterungsmerkmale des Bildträgers) ‚Achtung, Vergangenheit!‘ signalisiert.“¹³ Doch diese markierenden Merkmale

¹² Ähnlich argumentiert Filser 2010, S. 103.

¹³ Steinle 2007, S. 264. Freilich kann diese Form der Markierung nur auf Materialien zutreffen, die historisch vor derartigen technologischen Brüchen produziert wurden – bei nur wenige Jahre alten Quellen, die man ohne Zweifel als „Archivmaterial“ bezeichnen kann, entfallen solche kennzeichnenden Charakteristika natürlich, da sie sich von neu hergestellten Bildern technisch nicht (oder nicht wahrnehmbar) unterscheiden.

sind ebenso leicht auch manipulierbar, denn mit heutigen Mitteln sind nur ein paar Klicks am Computer nötig, um die Farbe herauszunehmen, die Körnung der Bilder zu erhöhen und Kratzer und andere Alterungsspuren hinzuzufügen – auch wenn ein geübtes Auge derartige Fälschungen beim derzeitigen Stand der Technik meist noch erkennen kann.

Darüber hinaus soll noch eine letzte Form der Markierung von vorgefundenen Materialien thematisiert werden, die nicht auf internen oder externen Signalen basiert, sondern auf dem medialen Vorwissen der Rezipienten. Durch ständige Wiederholung bestimmter ikonischer Archivbilder hat sich im kulturellen Gedächtnis ein Kernbestand von wiedererkennbaren Bildern ausgeprägt, die in Deutschland etwa besonders das Dritte Reich, die Studentenbewegung und die RAF, aber auch Mauerfall und Wiedervereinigung umfassen, in den USA beispielweise die Ermordung von J. F. Kennedy, die Mondlandung oder seit einigen Jahren die Bilder von 9/11 – diese Materialien sind überwiegend sogar weltweit im Bildgedächtnis verankert. Erscheinen derartige Bilder (oder manchmal auch Tonelemente wie Reden, Fernsehkommentare usw.) in anderem Kontext, können sie von vielen Zuschauern dennoch als bereits existierendes Archivmaterial erkannt werden. Auch Spielfilmszenen aus kanonischen Werken wie etwa *Gone with the Wind*, *Casablanca* oder *The Godfather*, um nur einige relativ beliebige Beispiele zu nennen, gehören zu dieser Kategorie weithin wiedererkennbarer visueller Repräsentationen. Das Wiedererkennen bekannter Bilder und damit die Einordnung von Materialien als Archivmaterial ist allgemein enorm vom individuellen Vorwissen der Zuschauersubjekte abhängig, so dass im konkreten Einzelfall diese Zuordnung auch fehlschlagen kann, wenn keine weiteren Markierungen hinzutreten. Es ist jedoch anzunehmen, dass innerhalb einer bestimmten Gesellschaft ein gemeinsamer basaler Kanon des visuellen kulturellen Gedächtnisses existiert, mit dem zumindest ein Großteil der Mitglieder dieser Gesellschaft vertraut ist. Diese Möglichkeit, Archivmaterial von neu gedrehten Bildern zu unterscheiden, lässt sich zwar nicht ohne weiteres für Fälschungen und Manipulationen nutzen, dies heißt aber nicht, dass deswegen die Ausgangsbilder „echt“ im Sinne von dokumentarischer Authentizität sein müssen - und in der Tat müssen sich die Bilder der Mondlandung oder vom 11. September 2001 regelmäßig gegen derartige Vorwürfe verteidigen, wenngleich diese Skepsis wohl eher paranoiden Tendenzen als einem reflektierten Misstrauen gegenüber der Objektivität von Dokumentarbildern zu entspringen scheint. Denkbar wäre hingegen auch, fiktive Personen oder Ereignisse mit derartigen kanonischen Archivbildern zu kontextualisieren und dadurch ihre angebliche historische Existenz zu beglaubigen - eine Strategie, die sich die Spielfilme *Zelig* (USA 1980,

R.: Woody Allen) und stellenweise auch *Forrest Gump* (USA 1994, R.: Robert Zemeckis) in ironischer Form aneignen.

3.1 Exkurs: *L'Ambassade* (1973)

Chris Marker wird sich insbesondere in Filmen wie *Le Tombeau d'Alexandre* und *Level Five* mit dem prekären Status insbesondere von dokumentarischen und damit historische Authentizität beanspruchenden Archivbildern auseinandersetzen und dabei mit den Mitteln des Essayfilms ein ums andere Mal Manipulationen von Bildern decouvrieren, die zum Zweck propagandistischer Beeinflussung vorgenommen wurden. Dies ist jedoch nicht die einzige Strategie, die der Filmemacher einsetzt, um den Status von Archivmaterial zu hinterfragen und damit das naive Vertrauen in ihre „Echtheit“ zu erschüttern. In einem Film, der auf den ersten Blick in vielerlei Hinsicht aus dem Werk Markers ausscheidet, bei genauerer Betrachtung jedoch die obsessive Beschäftigung des Filmemachers mit Fragen der dokumentarischen Objektivität audiovisueller Medien in anders akzentuierter Form fortsetzt, thematisiert Marker genau die oben aufgeführten Signale und Konventionen, die audiovisuelle Materialien als „vorgefunden“ inszenieren. Mit diesen treibt er ein listiges Spiel mit dem Zuschauer, bis die Schlusspointe des Films den Zuschauer jäh aus dem Glauben an die dokumentarische Haltung des Materials reißt.

L'Ambassade (1973) beginnt mit einem Schriftinsert: Nach der Nennung des Titels weist dieses den Film als „un film super-8mm trouvé dans une AMBASSADE“ aus. Die folgenden zwanzig Minuten schildern in stummen Super 8-Bildern, zu denen ein Kommentar in Ich-Form hinzugefügt ist, die Ereignisse in einer zuerst nicht näher benannten Botschaft - der Erzähler ist also selbst Teil des Geschehens. Es ist die Rede von einem Staatsstreich. Politische Flüchtlinge haben sich in das Botschaftsgebäude gerettet und richten sich dort eine Notunterkunft ein. Man vertreibt sich die Zeit mit politischen Diskussionen, Schach oder Musik. Einzelne Personen werden vorgestellt: Der Botschafter und seine Frau, linke Studenten, Schauspieler, Intellektuelle. Gerüchte von Exekutionen in einem Sportstadion machen die Runde, Communiqués der neuen Militärregierung werden im Fernsehen verlesen. Immer wieder kommen neue Flüchtlinge an, einmal ist beim Blick aus dem Fenster sogar ein Mann zu sehen, der in Richtung des Botschaftsgebäudes rennt, jedoch erschossen wird, bevor er sich ins Innere retten kann. Spannungen brechen zwischen den Flüchtlingen auf. Einige erhalten schließlich Passierscheine und können das Land verlassen. Als die Kamera vom Fenster der Botschaft aus die Abreisenden beim Einsteigen in einen Kleinbus beobachtet,

schwenkt sie nach oben auf die Silhouette der Stadt: Deutlich ist am Horizont der Eiffelturm zu erkennen. Schockhaft wird dem Zuschauer bewusst, dass die Handlung nicht in einem fernen Land spielt (aufgrund des nur zwei Jahre vor Entstehung des Films erfolgten Putsches gegen Allende in Chile stellen sich während des Films quasi automatisch Assoziationen zu Südamerika ein), sondern (zumindest für die französischen Zuschauer) mitten im eigenen Land¹⁴. Gleichzeitig realisiert der Betrachter, dass es sich bei dem Film nicht um ein reales Dokument handeln kann, sondern um eine Inszenierung, die sich bis ganz zuletzt als Dokument ausgegeben hat: „[W]enn alles in Paris aufgenommen wurde, dann muß es ‚inszeniert‘ gewesen sein.“¹⁵ Vom scheinbaren Dokument wandelt sich der Film zu einer fiktionalen Warnung, dass auch das Frankreich der Gegenwart von derartigen Zuständen nicht weit entfernt ist – und zu einer metafilmischen Reflexion über Authentisierungsstrategien von „dokumentarischen“ Bildern.

Die Form des nur etwa 20 Minuten langen Films orientiert sich an den Konventionen des *cinéma vérité*, einer Dokumentarfilmströmung, die seit den späten Fünfzigern durch den Einsatz neu entwickelter, sehr leichter Handkameras ermöglicht wurde und eine bis dato nicht gekannte Suggestion von „Authentizität“ und Teilhabe des Publikums am Geschehen ermöglichte. Auch einige von Markers militanten Filmen wie *La Sixième face du Pentagone* (1968) lassen sich dieser Tendenz zurechnen. Insbesondere die wackelige Führung der Handkamera, die harten, oft unerwarteten Kontraste zwischen Hell und Dunkel und der häufige Einsatz des Zooms (bzw. des Herauszoomens) suggerieren Spontaneität und Unmittelbarkeit: „The images and dialogue are presented by the narrator as spontaneous, unedited, raw footage.“¹⁶ Freilich arbeitet Marker hier nicht mit den neu entwickelten Kameras der Fünfziger, die auch die Aufnahme von synchronem Ton erlaubt hätten, sondern mit der überwiegend stummen Super8-Technik. Dennoch atmen gerade die Super8-Bilder die Aura des Spontanen und Ungeplanten und evozieren gleichzeitig durch die Assoziation mit der üblichen Verwendung dieses Filmformats im Familienkreis ein Gefühl des Amateurhaften und Privaten. Die Glaubwürdigkeit des Materials als Dokument wird durch den Hinweis zu Beginn noch potenziert, dass es sich um einen in einer Botschaft aufgefundenen und erst nachträglich der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Film handle - ein im Literaturbereich

¹⁴ Einen vergleichbaren Schock erzielte im Jahr 1968 – freilich in gänzlich anderem Kontext - Franklin J. Schaffner in *Planet of the Apes*: Die Hauptfigur, die nach künstlichem Tiefschlaf und einer durch Lichtgeschwindigkeit hervorgerufenen Zeitreise mit seinem Raumschiff abstürzt, muss am Ende des Films, der scheinbar auf einem fremden Planeten spielt, erkennen, dass es sich bei dem verwüsteten und von einem hoch entwickelten Affenstamm bevölkerten Himmelskörper um die Erde handelt, denn aus dem Wüstensand ragt ein Teil der Freiheitsstatue.

¹⁵ Kämper/Tode 1997, S. 275.

¹⁶ Alter 2006, S. 98.

als „Herausgeberfiktion“ bezeichneter Kunstgriff, den sich etwa bereits Goethe in „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) zunutze machte und im 20. Jahrhundert beispielsweise noch raffinierter von Vladimir Nabokov in „Lolita“ (1955) angewandt wurde. In den letzten Jahren fand er verstärkt in Horrorfilmen wie etwa *The Blair Witch Project* (USA 1999) oder *Paranormal Activity* (USA 2007) Verwendung. So scheint alles darauf hinzudeuten, man habe es mit „un document brut tourné sur le vif“¹⁷ und damit mit gefundenem Material zu tun, das hier freilich nicht wohlgeordnet in einem tatsächlichen institutionellen Archiv verwahrt wurde, dennoch aber nach der hier verwendeten Definition als „Archivmaterial“ bezeichnet werden kann, da es sich um Vorgefundenes und nicht speziell Hergestelltes handelt – beziehungsweise zu handeln scheint, was ihm dann für einen unvoreingenommenen Zuschauer die Anmutung des Realen verleiht. Befassen sich Markers spätere Essayfilme wie *Le Tombeau d’Alexandre* oder *Level Five* mit der Frage der dokumentarischen Objektivität, indem sie über verbale oder non-verbale Strategien bereits vorliegendes Archivmaterial in einen essayistischen Kontext einflechten und es auf diese Weise kritisch beäugen, so wählt der Filmemacher hier einen gänzlich anderen Ansatz: Der Zuschauer wird zuerst aufs mediale Glatteis geführt und erst ganz am Ende aufgeklärt, um die eigene Manipulierbarkeit umso eindringlicher am eigenen Leib zu erfahren. Wie manch andere „mockumentary“, etwa *Opération lune* (F 2002, R.: William Karel), die den Betrachter ebenfalls erst im Verlauf des Films über seine „uneigentliche“ Absicht aufklärt, schärft auch *L’Ambassade* die kritische Haltung des Zuschauers gegenüber konventionalisierten Authentisierungsstrategien, die insbesondere in Bezug auf den „objektiven“ Anspruch von Archivmaterial, das sich im vorliegenden Fall ganz besonders auf seinen Status als (im wahrsten Sinne des Wortes) „vorgefunden“ stützt, gerne zur Anwendung kommen. Idealerweise wäre bei einer solch aufgeklärten Haltung des Zuschauers dann auch eine fast schon medienpädagogisch ausgerichtete Schocktherapie wie am Ende dieses Films nicht mehr vonnöten.

¹⁷ Collas 1993, S. 23. Schaut man genauer hin, so kommen allerdings bereits auch ohne das den Schwindel eindeutig aufdeckende Ende Zweifel an der Echtheit des Materials: Wie konnte etwa die Kommentarebene zu den Bildern hinzugefügt werden, wenn die Super8-Kamera doch keinen Ton aufnehmen kann, wie sich den stummen Bildern entnehmen lässt? Auch eine Stelle, an der zum Abschied der Abreisenden Musik erklingt, gibt in dieser Hinsicht Rätsel auf. Da der Film sowohl in der Botschaft gedreht als auch dort gefunden wurde, hätte er, da Tonstudios in Botschaften eher eine Seltenheit sein dürften, zwischendurch die Örtlichkeit verlassen müssen. Während einer unvoreingenommenen Erstsichtung dürften derartige Details jedoch noch kaum als merkwürdig empfunden werden.- zu stark erscheint die Suggestivkraft der authentisierenden Mechanismen.

4 Aktualisierungen des Archivs

Nach den einleitenden konzeptionellen Überlegungen zum Archivbegriff und der Klärung des für den Kontext dieser Untersuchung relevanten Terminus „Archivmaterial“ beschäftigt sich der folgende Abschnitt mit der Frage, wie in konkreten Formen der Wiederverwendung von selbigem die semantischen Potenziale von Archivartefakten einer Aktualisierung unterzogen werden. Zunächst soll in einigen kursorischen Vorüberlegungen der Prozess der Aktualisierung von Archivmaterial gegenüber dessen Lagerung im Archiv abgegrenzt werden. Als theoretisch-ästhetische Bezugspunkte für Markers Archivzugriff werden anschließend zwei in vieler Hinsicht vergleichbare Archivkonzeptionen vorgestellt, und zwar diejenigen von Walter Benjamin und Aby Warburg. Nach kurzen Ausführungen zu deren Biografie und der Rezeption ihrer Theorien in der Wissenschaft, aber auch einer breiteren Öffentlichkeit, die bei beiden bedingt durch das Nazi-Regime verspätet einsetzte, werden die wichtigsten Komponenten ihres Archivdenkens vorgestellt, die sich in entscheidenden Punkten auch überschneiden: Etwa im Verzicht auf eine teleologische Anordnung der Archivfragmente, der Aufwertung von scheinbar unbedeutenden Materialien und der damit verbundenen Aufmerksamkeit für Details, der Nivellierung von „hohen“ und „niederen“ Kunst- bzw. Repräsentationsformen sowie der engen Verknüpfung heterogener Medien im Prozess der Archivaktualisierung. Die Darlegung der Archivkonzepte dieser beiden deutsch-jüdischen Denker, die bereits auch mögliche Anknüpfungspunkte in Chris Markers Filmen andeutet, soll dann schließlich zu den detaillierten Filmanalysen überleiten, die Benjamins und Warburgs Archivkonzepte auf Markers filmische Aktualisierungen des Archivs übertragen. Davor widmet sich das Kapitel jedoch noch in einem Seitenblick konkreten Formen derartiger Neukontextualisierungen im audiovisuellen Bereich. Ein kursorischer Überblick soll zunächst einige Beobachtungen zum Gebrauch von Archivmaterial in Dokumentar- und Spielfilmen zusammenfassen. Insbesondere die konventionelle historische Fernsehdokumentation prägt nach wie vor die Wahrnehmung von Archivmaterial durch ein größeres Publikum, wie Patrik Sjöberg richtigerweise feststellt: „It is almost exclusively through television that a wider audience encounters archival material.“¹ In Abgrenzung dazu widmet sich ein kurzer Abschnitt dann experimentellen Formen des Archiveinsatzes, wie sie

¹ Sjöberg 2001, S. 139.

etwa im Avantgardefilm oder der Sonderform des Found Footage-Films vorzufinden sind. Diese Archivstrategien sind bereits durchaus mit Markers Vorgehensweise verwandt.

4.1 Vorüberlegung: Speicherung im Archiv vs. Aktualisierung

In audiovisuellen Produktionen in Film und Fernsehen, aber auch in zahlreichen anderen Schaudispositiven wie z. B. Museen oder archivisch orientierten Installationen und Performances tritt Archivmaterial nicht als isoliertes Artefakt auf wie bei der Lagerung in einem Archiv, sondern wird in einen neuen Kontext eingefügt, der die Wahrnehmung dieses Materials unter Umständen stark modifizieren kann. Dies gilt auch dann, wenn präexistierendes Material einem bereits bestehenden Kontext entnommen wird. Zwar soll Archivmaterial durch die Aufbewahrung in einem Archiv möglichst „unverfälscht“ bewahrt und möglichst lange vor materiellem Verfall, aber auch vor inhaltlichen Veränderungen geschützt werden - wie Wolfgang Ernst mehrfach angemerkt hat, werden das traditionelle Archiv und sein Inhalt, wie bereits erwähnt, daher konventionell als „read-only memory“² gedacht. Jürgen Fohrmann beschreibt genau diese vermeintliche semantische Stabilität archivischer Artefakte: „Dieser Anspruch auf Geltung setzt voraus, dass das Archivierte nicht umgeschrieben werden kann, dass es bleibt, wörtlich, verwahrt bleibt, um immer wieder in die beanspruchte Geltung eintreten zu können.“³ Diese Betrachtungsweise blendet jedoch Umcodierungen durch zukünftige Aktualisierungsprozesse aus, wie Fohrmann anschließend einwendet:

Dennoch ist der Inhalt der Kiste [gemeint ist das Archiv als Aufbewahrungsort von Archivmaterial] nur wirksam in den Weisen, in denen aus ihr etwas hervorgeholt, etwas mit ihr veranstaltet wird, also in den Arten ihres Gebrauchs. Die Wörtlichkeit und das auf ewig Verwahrte unterliegen damit jenen Bearbeitungsweisen, die das Archiv wieder in Geschichten, andere Rahmungen und Kommentare überführen, in denen allein das, was es ist, zur Erscheinung kommen kann. Das Archiv muss zwar die Fiktion, geschlossen zu sein und geschlossen zu bleiben, unterhalten, in Wirkung tritt es allerdings nur als geöffnetes und damit immer schon Anverwandertes.⁴

² Z.B. Ernst 2013, S. 81. Die Problematik dieser Konzeption, die Marker etwa in *Le Tombeau d'Alexandre* durch das Aufzeigen von manipulativen Eingriffen in den Archivbestand darlegt, wurde bereits im vorausgehenden Kapitel angedeutet.

³ Fohrmann 2002, S. 21.

⁴ Fohrmann 2002, S. 21.

Zwar geht es hier nicht wie bei manipulativen Verfälschungen des Archivbestands um einen unwiderruflichen materiellen Eingriff in das gelagerte Archivgut, sondern um eine Neuverwendung, die im audiovisuellen Bereich über eine Kopie vonstatten geht und daher die Materialität und Integrität des Ausgangsmaterials unangetastet lässt. Nichtsdestotrotz kommt eine breitere Öffentlichkeit mit Archivmaterial so gut wie immer bereits in aktualisierter Form mit Archivmaterial in Berührung, so dass die spezifischen Formen der Wiederverwendungen für die öffentliche Wahrnehmung desselben ähnlich gravierende Konsequenzen wie eine gezielte Fälschung haben können. Die Bedeutung eines Archivartefaktes wird also trotz der materiellen Unverändertheit des Ausgangsmaterials, die Ernst mit der Formulierung vom Archiv als „read-only memory“ anspricht, durch Neuverwendungen permanent „umgeschrieben“. Dieser nicht ohne weiteres aufzulösende Zwiespalt kennzeichnet jeglichen Umgang mit Archivmaterial: Das „Archivversprechen“ auf Authentizität und historische Wahrhaftigkeit erhält durch den Zugriff der Gegenwart einerseits erst seinen Sinn, da die Archivalie ohne die Aktivierung durch aktuelle Nutzungen tote Archivmasse ohne Bezug zur gegenwärtigen soziokulturellen Sphäre bleibt. Dieses Versprechen ist aber andererseits durch die Vorgaben der aktuellen Inanspruchnahme stets auch ein Stück weit in Frage gestellt. Denn jeder Zugriff auf das Archiv geschieht interessengeleitet und mit einer spezifischen Fragestellung, manchmal auch mit einer bereits feststehenden Zielsetzung, die im Archiv lediglich Illustrationsmaterial für eine gedanklich schon fixierte These sucht. Gottfried Korff weist vollkommen zurecht darauf hin,

daß Akte des aktiven Erinnerns in Form des Exponierens und des Aktivierens von gespeichertem und magaziniertem Material eines aktuellen Rahmens [...] bedürfen. Mit der Rahmung erfolgt eine Redimensionierung von Relikten der Vergangenheit aus der Sicht und der Interessenskonstellation einer jeweiligen Gegenwart.⁵

Wie bereits in der Einführung zum Archivbegriff festgestellt, kann es daher kein „reines“ Archiv geben: „Il n’y a pas d’archives ‚brutes‘“⁶, wie mit Verweis auf Jean-Louis Comolli immer wieder in Erinnerung zu rufen ist - oder, um genauer zu sein, keine „reine“ Wahrnehmung des Archivs.

Besondere Tragweite erhält dieser Aspekt, wenn archivische Artefakte nicht zu Forschungszwecken isoliert betrachtet, sondern in einen neuen medialen Kontext eingebunden werden. In zeitbasierten Medien wie Film und Fernsehen wird dem Material

⁵ Zitiert nach Ballhausen 2007, S. 42.

dabei notwendigerweise eine Dramaturgie aufoktroziert, und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine dokumentarische, fiktionale oder essayistische Neukontextualisierung handelt. Ähnlich wie in der Historiografie werden also die diskret gespeicherten Archivalien, denen bei der räumlich simultanen Lagerung im Archiv die zeitliche Dimension entzogen ist, wieder in eine sukzessive temporale Relation gebracht. Mit Bezug auf die Geschichtsschreibung formuliert Wolfgang Ernst dies folgendermaßen: „Historiographie heißt Transformation der Räumlichkeit des Archivs in den Effekt einer Temporalisierung (Erzählung).“⁷ Diese Narrativierung archivischer Artefakte kann dabei dramaturgisch signifikant von der zeitlichen Ordnung abweichen, die die Archivalien selbst vorgeben, sei es im Hinblick auf ihre Entstehungszeit oder die Zeit, auf sie inhaltlich verweisen. Freilich versuchen gerade konventionelle Dokumentarfilme, wie noch zu erläutern sein wird, das wiederverwendete Archivmaterial meist in dieselbe kausal-teleologische Struktur zu bringen, der nach den traditionellen historiografischen Modellen auch der reale Geschichtsverlauf folgt: „For historicism, the archive confirms the existence of a linear progression from past to present, and offers the possibility of an easy and unproblematic retrieval of the past from the transcendent position offered by the present.“⁸ Wolfgang Ernst hat in zahlreichen Veröffentlichungen als „Gegengift“ gegen derartige teleologische Narrativierungen des Archivs durch die traditionelle Geschichtsschreibung eine „Ästhetik der Datenbanken“ vorgeschlagen: „[...] im Grunde ist die Ästhetik der Datenbanken die Alternative zu den großen Erzählungen. Wir haben lange Zeit in einer Kultur gelebt, in der die Organisation von Daten im Medium der Erzählung passierte.“⁹ Allerdings scheint es sich, wie gerade die filmische Gattung des Essayfilms beweist, bei seiner Gegenüberstellung von traditioneller (erzählender) Geschichtsschreibung und der Ästhetik diskreter Daten in der Datenbank um eine Scheinalternative zu handeln - übersieht Ernst doch, welcher reicher und vielfältiger Zwischenraum sich eröffnet, wenn man ästhetische Verfahren in Betracht zieht, die zwar sehr wohl mit einer zeitbasierten Dramaturgie arbeiten, indem sie archivische Elemente auf einem Zeitstrang anordnen, die jedoch statt mit linearer Narration mit den Mitteln von Montage und Collage arbeiten und dabei gerade das Fragmentarische und Heterogene des vorgefundenen Materials statt seines Aufgehens in der Linearität des erstellten Narrativs ausstellen. Ernst spricht jedoch einen wichtigen Punkt an, wenn er den Zustand der einzelnen Archivalie im

⁶ Zitiert nach Roskis 1997, S. 32. Das französische Adjektiv „brut“ ist hier wohl im Sinne von „roh“ oder „unbearbeitet“ zu verstehen, so dass eine Umschreibung mit „rein“ der Intention Comollis recht nahe kommen dürfte.

⁷ Ernst 2003, S. 49.

⁸ Sekula 1987, S. 121.

⁹ Ernst [o.J.], <<http://de.scribd.com/doc/98409106/wozu-medientheorie>>, S. 35 [Abruf am 01.02.2016].

Archiv als zunächst von einer sinnstiftenden Narration befreit ansieht. Allan Sekula hat dies mit Hinblick auf fotografische Archive folgendermaßen formuliert: „[S]ince photographic archives tend to suspend meaning and use, within the archive meaning exists in a state that is both residual and potential. The suggestion of past uses coexists with a plenitude of possibilities.“¹⁰ Welche dieser „plenitude of possibilities“ sich im konkreten Fall der Aktualisierung realisiert, bestimmt weitgehend der neue mediale Kontext: „Where a single image offers factual, documentary information, the strategic montage into a series produces new meanings and interpretations.“¹¹ Nur in der Konfrontation mit anderen medialen Zeichen können sich die semantischen Potenzialitäten der Archivalien von der Latenz in die Aktualität verschieben: „Erst das Exponieren macht aus dem Zeugs den Zeugen, erst in der Auf- und Gegenüberstellung wird der Zeuge aussagefähig, erst im Kreuzverhör der Ex-, Juxta- und Kontraposition wird der Zeuge zur Auskunft veranlaßt.“¹² Oder, wie Georges Didi-Huberman treffend anmerkt: „Immer wieder muss es [das Archiv; O.M.] durch unablässige Schnitte und Montagen mit anderen Archiven durchgearbeitet werden.“¹³

Montage und Collage mit anderem Bildmaterial sind hierbei die vorrangigen Mittel der Aktualisierung. Die Kollision mit selbigem, unabhängig davon, ob es sich dabei auch wieder um Archivmaterial handelt oder nicht, lässt im Ausgangsmaterial mehr oder weniger latente semantische Potenziale zutage treten und andere ungenutzt bleiben. Welche der Potenziale aktiviert werden und welche nicht, hängt ganz von der neuen medialen Umgebung ab, in die das Archivmaterial einmontiert wird. Daher wird hier in Anlehnung an die noch darzustellenden Archivkonzepte von Walter Benjamin und Aby Warburg ein dynamisches Archivkonzept vorgeschlagen, das darauf beruht, dass Archivalien keinen statischen Bestand fester, unabänderlicher semantischer Elemente in sich tragen, sondern eine dynamische Gemengelage, die sich je nach Form der Neuverwendung verändert, in manchen Fällen sogar gegenteilige Aktualisierungen zulässt, wie es etwa Warburgs Idee der „energetischen Inversion“ nahelegt. Stella Bruzzi formuliert dies im Hinblick auf dokumentarisches Material folgendermaßen: „[T]he document – though showing a concluded, historical event – is not fixed, but is infinitely accessible through interpretation and recontextualisation, and thus

¹⁰ Sekula 1987, S. 117. Dies gilt freilich für das audiovisuelle Archiv nur in eingeschränkter Form, da filmische Archivmaterialien selbst bereits mehr oder weniger komplexe Narrationen aufweisen können. Die Bandbreite des hier unter dem Begriff „Archivmaterial“ ist schließlich enorm – es reicht im Prinzip vom einzelnen Frame eines Films, das in der Tat kaum Narrativierungen beinhaltet, über Material aus einer Einstellung bis zu kompletten abendfüllenden Spiel- und Dokumentarfilmen.

¹¹ Orlow 2006, S. 44. Orlow bezieht sich hier nur auf dokumentarisches Material. Darüber hinaus ist auch das von ihm erwähnte Vertrauen auf dessen Fähigkeit zur Vermittlung von „factual, documentary information“ durchaus skeptisch zu betrachten.

¹² Zitiert nach Ballhausen 2007, S. 42f.

¹³ Didi-Huberman 2007, S. 20.

becomes a mutable, not a constant, point of reference.“¹⁴ Die semantische Volatilität des Archivs hat also durchaus auch einen performativen Charakter, da dessen Bedeutung erst im Vollzug aufscheint und weniger in einer „inneren“, bereits festgelegten und vorgängigen Form unabhängig vom Gebrauch besteht¹⁵. Dieser Effekt der ständigen Neumodellierung und Destabilisierung ist als generelle Begleiterscheinung jeglicher Archivaktualisierung unumgänglich. Jürgen Fohrmann kommentiert diesen archivischen Rückkopplungsprozess wie folgt:

Wenn alles, was aus dem Archiv stammt, modelliert durch die Arbeit des Benutzers, dann wieder in das Archiv eingeht, um erneut aktiviert zu werden usw. – dann ist Archiv nicht nur als Thesaurus, als Ort, als Wunderkammer zu verstehen, sondern als Prozess. Archiv wäre die stete Umarbeitung eines tatsächlichen, aber nur virtuell zu denkenden und gar nicht zu sistierenden „Bestandes“.¹⁶

Aufgrund ihres Komplexitätsgrades sowie des indexikalischen Charakters fotografischer und filmischer Zeichen sind diese sowohl im Hinblick auf ihr Verhältnis zum realweltlichen Referenten als auch in ihrer kulturellen Semantik allerdings nicht frei durch Neukontextualisierungen umcodierbar. Die neuen Lesarten, denen man Archivmaterial zuführen kann, sind nicht unbegrenzt und vollkommen beliebig. Vielmehr muss die dabei aktualisierte Bedeutung bereits latent im Ausgangsmaterial angelegt sein – auch wenn sie nicht immer ohne weiteres erkennbar ist. Dieser Zwiespalt führt dazu, dass bedeutungstragende Elemente des archivischen Ausgangsmaterials oft jahrzehntelang unerkant und ungenutzt ruhen, bis schließlich in der Gegenwart eine historische Konstellation entsteht, die plötzlich bisher unidentifizierte semantische Potenziale in ihm zu erschließen erlaubt. Der Spielraum zur Aktualisierung archivischer Bedeutungspotenziale hängt somit von geschichtlichen und damit stark veränderlichen Rahmenbedingungen ab: „Archival potentials change over time.“¹⁷ Besonders präzise hat diesen Sachverhalt Walter Benjamin beschrieben: Er spricht von einem „historischen Index“ von Bildern, der dazu führt, dass sie erst an einem spezifischen historischen Punkt zur „Lesbarkeit“ gelangen, wie noch

¹⁴ Bruzzi 2006, S. 21. Auch hier lässt sich der Befund, der freilich im Hinblick auf Dokumentarmaterial angesichts dessen meist unterstellter „Authentizität“ noch überraschender wirkt, problemlos auf Material aus Spielfilmen erweitern.

¹⁵ Es ist kaum verwunderlich, dass mittlerweile mehrere Veröffentlichungen künstlerische Aktualisierungen des Archivs unter einem performativen Ansatz untersuchen (vgl. z.B. Osthoff 2009). Impliziert ist dabei ein weiter gefasster performativer Begriff, der nicht auf theatral-körperliche Darstellung abhebt, sondern allgemein auf Prozesse instabiler und ephemerer Bedeutungskonstruktion im Vollzug künstlerischer Aktivität und eben nicht auf statische Konzeptionalisierungen abzielt.

¹⁶ Fohrmann 2002, S. 22.

¹⁷ Sekula 1987, S. 117.

detailliert ausgeführt wird. So können auch für den Schöpfer des archivischen Materials bestimmte Bedeutungskomponenten unidentifiziert geblieben sein, denn insbesondere bei den Medien Film und Fotografie führen die übersubjektiven Automatismen der auf der Basis physikalisch-optischer Gesetzmäßigkeiten operierenden Aufnahmeapparatur zwangsläufig zu einem Anteil an „optisch Unbewusstem“ (Benjamin) in den Bildern, der die Intentionalität des Autors übersteigt. Die „Nachträglichkeit“¹⁸, mit der audiovisuelles Archivmaterial oft lange nach seiner Entstehung erst in seinen semantischen Dimensionen erschlossen werden kann, ist in Chris Markers Filmen ein häufig anzutreffendes Motiv¹⁹ und soll an entsprechender Stelle der Analysen dann auch anhand von einschlägigen Sequenzen erläutert werden.

Bei jeder erneuten Aktualisierung lagern sich neue Bedeutungsschichten an, die unter Umständen auch vom Zuschauer mehr oder weniger bewusst mitassoziiert werden, sofern er denn Kenntnis über die Nutzungsgeschichte einer Archivalie hat. Jacques Derrida hat derartige Anlagerungsprozesse und die durch selbige bedingte Unabschließbarkeit archivischer Bedeutungskonstitution in seinem archivtheoretischen Werk „Dem Archiv verschrieben“ folgendermaßen umschrieben: „Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht es schwanger [...]. Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.“²⁰ Wie Chris Marker in zahlreichen Passagen seiner Filme demonstriert, tragen oft verwendete Archivmaterialien daher häufig auch die Geschichte ihrer Gebrauchsweisen mit sich (Aby Warburg spricht in diesem Zusammenhang von „Nachleben“), die deren Bedeutungskonstitution entscheidend geprägt haben. Dies schließt explizit auch missbräuchliche Umnutzungen ein, denn nicht jede Archivaktualisierung ist per se bereits kritisch oder selbstreflexiv angelegt. So können jahrelange bewusste Fehlnutzungen, die eine Passage etwa gezielt aus einem Kontext reißen, um ihren Inhalt für politische Zwecke zu verfälschen, einem konkreten Material gewaltsam eine Deutung aufzotroyieren, die auch Eingang ins kulturelle Gedächtnis findet. Künstlerische Interventionen wie beispielsweise essayistische Filme können derartige Missnutzungen von

¹⁸ Der Begriff taucht bereits in Freuds frühen, noch stark klinischen Schriften vor der Jahrhundertwende auf, in denen er sich mit Traumata und anderen einschneidenden psychischen Ereignissen befasst. Zur Anwendung auf essayistische Filmstrukturen, u.a. bei Marker, vgl. Scherer 2001, S. 379-384.

¹⁹ In anderer Form als in den essayistischen Filmen etwa in *La Jetée*, wo sich die bis dato enigmatische Kindheitserinnerung des Protagonisten erst im Moment seines Sterbens als Vorwegnahme seines eigenen Todes offenbart.

²⁰ Derrida 1997, S. 123. Mit „Archivar“ ist hier wohl nicht die üblicherweise unter diesem Begriff firmierende Berufsbezeichnung gemeint, also jemand, der Archivalien ordnet und speichert, sondern jegliche Person, die sich mit dem Archiv beschäftigt, also auch der in ihm forschende Wissenschaftler, vielleicht sogar der mit ihm arbeitende Künstler bzw. Filmemacher.

Archivmaterial hingegen kritisch ausstellen oder etwa auch die semantische Verfestigung eines durch gleichförmige Wiederholung in den Massenmedien ikonisch gewordenen Bildes aufbrechen, indem sie erstens den problematischen Gebrauch des Materials kenntlich machen und es zweitens mit anderem Material konfrontieren, das wiederum bisher ungenutzte semantische Reservoirs desselben aktiviert, so dass anderweitige, möglicherweise auch konträre Lesarten entstehen können.²¹ Marker verfährt insbesondere in Filmen wie *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre*, die in manchen Sequenzen eine Art audiovisuelle Bildkritik vollziehen, in genau dieser Form, wenn er es mit hochgradig politisch aufgeladenem Material zu tun hat.

Nach diesen einleitenden Vorüberlegungen zur Differenz von archivischer Speicherung und aktualisierender Re-Lektüre soll nun entwickelt werden, inwiefern die Archivkonzepte Walter Benjamins und Aby Warburgs den Anspruch eines dynamischen Archivbegriffs, aber auch der kritischen Dekonstruktion ideologisch aufgeladener Bildformen, wie sie Markers archivisch orientierte Essayfilme praktizieren, bereits einlösen und daher als Referenzfolie für Markers Archivzugriff dienen können.

²¹ Die archivethisch „korrekte“ Grenze zwischen propagandistischem Missbrauch archivischer Artefakte durch regimetreue Filmemacher und der kreativen Umcodierung durch den Essayisten ist jedoch nicht immer ohne weiteres zu ziehen. Beide greifen ja im Grunde auf ähnliche Verfahren der De- und Rekontextualisierung zurück, indem sie Material aus dem ursprünglichen Zusammenhang lösen und andernorts wieder einfügen. Dennoch sind die Vorgehensweisen sicher nicht deckungsgleich. Propaganda versucht in der Regel, dem Archiv eindeutige, leicht verständliche Aussagen abzurufen, die sich auch ideologisch in das Denkmuster des jeweiligen Regimes einfügen. Ambivalenz und Unverständliches haben darin keinen Platz. Der Umgang des Essayisten mit Archivmaterial hingegen entspricht oft, aber nicht immer, dem essayistischen Prinzip, das gerade dem Ambivalenten einen zentralen Platz im ästhetischen Konzept einräumt und dabei auch bewusst unauflösbare Widersprüche in Kauf nimmt. Der Essayist legt darüber hinaus oft die Mittel, mit denen er selbst Bedeutung aus dem Archiv konstruiert, selbstreflexiv bloß und stellt dabei auch die medialen Bedingungen dieser Konstruktion aus, was der propagandistische Filmemacher bei der Arbeit mit dem Archiv tunlichst vermeidet. Dennoch ist an dieser Stelle anzumerken, dass auch essayistische Filmemacher mitunter nicht gegen gewaltsame „Zurichtungen“ archivischer Artefakte gefeit sind und ein naives Vertrauen auf die ethische Unantastbarkeit essayistischer Archivstrategien wenig zielführend wäre.

4.2 Zu den Archivkonzepten von Walter Benjamin und Aby Warburg

Neben Michel Foucault und Jacques Derrida, deren Archivkonzeptionen hier kaum eine Rolle spielen, fallen im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik „Archiv“ auffallend häufig zwei Namen: Walter Benjamin und Aby Warburg. Ein interkultureller Workshop zu „Archiving Practices“ an der Universität Heidelberg im Jahr 2009 etwa lässt folgendes verlauten: „As anchors, we have chosen two scholars of the Humanities who have had major impact on discussions related to visibility and mediality since the early twentieth century: Walter Benjamin and Aby Warburg.“¹ Dieses Kapitel will nicht nur aufzeigen, dass sich die Texte und die zum Teil ins Künstlerisch-Praktische tendierenden Werke dieser beiden deutsch-jüdischen Denker der Weimarer Republik hervorragend als Referenzfolie zum Thema „Archiv“ anbieten, sondern auch die dann in den Filmanalysen zu konkretisierende These vorbereiten, dass sie sich gleichermaßen zur Analyse essayistischer Filme und insbesondere zu den hier besprochenen Werken von Chris Marker eignen. Zentrale Archivstrategien der beiden Denker, ihre jeweils fragment gebliebenen ästhetischen Großprojekte, das „Passagen-Werk“ (Benjamin) und der „Mnemosyne-Atlas“ (Warburg), sowie ihr Bezug zum Medium Film werden im folgenden im Hinblick auf die Themenstellung dieser Untersuchung vorgestellt. Die Einzelanalysen werden sich dann auf die hier dargestellten Grundlagen beziehen, ohne diese sklavisch auf das jeweilige individuelle Werk „anzuwenden“. Ein solch schablonenhafter, ja dogmatischer Ansatz stünde auch in krassem Widerspruch zu der eher antisystematischen Vorgehensweise Benjamins und Warburgs, die nicht nur von den widrigen historischen Umständen von der Ausarbeitung eines geschlossenen ästhetisch-philosophischen Systems im Stil des 19. Jahrhunderts abgehalten wurden, sondern auch ganz bewusst von derartigen Tendenzen zur totalisierenden Schließung ihres Denkens Abstand nahmen.

Walter Benjamin und Aby Warburg sind aus dem kulturwissenschaftlichen Diskurs heute nicht mehr wegzudenken. Wer sich mit Problemstellungen zu Visualität und Kulturellem

¹ Quelle: http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/de/forschung/hcts-professuren/globale-kunstgeschichte/events/event-view/cal/event/view-list?page_id-1672|offset-1/tx_cal_phpicalendar/2009/03/09/workshop_by_research_project_b4_archiving_practices.html [Abruf am 01.02.2016]. Der Verweis auf Benjamin und Warburg in diesem Zusammenhang ist bei weitem nicht der einzige. So verweist etwa die Ausschreibung der im April 2011 in Udine stattfindenden Konferenz *The Archive: Memory, Cinema, Video and the Image of the Present* auf die beiden Meisterdenker: „[I]n the field of the visual studies, a renewed attention toward figures like Aby Warburg and Walter Benjamin testimony an intellectual sensibility focused on the relationship between image, memory and historical time.“ (<http://www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/news/index.php?TID=685> [Abruf am 01.02.2016]). Und Matthew Rampley (Rampley 1999) betitelt seinen Artikel über das „Passagen-Werk“ und den „Mnemosyne-Atlas“ mit „Archives of Memory“.

Gedächtnis und insbesondere mit solchen beschäftigt, die innerhalb der Schnittmenge dieser Forschungsfelder lokalisiert sind, kommt an ihren wegweisenden Beiträgen zu diesen Themenkomplexen kaum vorbei. Insbesondere der Boom der Bildwissenschaft seit Anfang der Neunziger hat Benjamin und Warburg einen (erneuten) Höhenflug in der wissenschaftlichen Diskussion verschafft. Das war freilich nicht immer so. Bekanntermaßen sorgte die Naziherrschaft auch im Fall dieser beiden deutsch-jüdischen Intellektuellen für eine verspätete Rezeption. Benjamins rasante Wiederentdeckung ab den Siebzigern wurde dann allerdings durch die Herausgabe der Gesamtausgabe von Tiedemann und Schweppenhäuser wie durch einen Katalysator in Gang gesetzt. Seine Texte fielen in dieser Zeit auf fruchtbaren Boden in der enorm politisierten Studenten- und zum Teil auch Professorenschaft der Achtundsechziger, wo Benjamins dialektisch-materialistisch geprägte Werke wie auch die anderer Vertreter der Kritischen Theorie nun intensiv rezipiert wurden. Seitdem sind Benjamins zentrale Texte fester Bestandteil des globalen kulturwissenschaftlichen Diskurses. Insbesondere Benjamins materialistischer Theoriediskurs wurde im Verlauf der Siebziger wie die Schriften anderer Vertreter der Kritischen Theorie zum Allgemeingut kritischer Intellektueller, auf die Benjamins geschichtsphilosophische und medientheoretische Schriften enormen Einfluss ausübten und die diese als Multiplikatoren auch in ihr weiteres soziales Umfeld hineintrugen. Benjamin bot sich dabei als idealtypische Projektionsfläche für die Achtundsechziger-Generation an, und zwar auch aus Gründen, die über sein Werk hinauswiesen. Erstens bereits aufgrund seiner Existenz als Jude, die er zwar nie offensiv nach außen trug, die ihn jedoch aufgrund des Aufstiegs der Nationalsozialisten ab September 1933 zum Exil zwang, das 1940 bekanntermaßen mit seinem Suizid an der französisch-spanischen Grenze auf der Flucht vor den Nazis ein schreckliches Ende fand. Zweitens war Benjamin durch die Ablehnung seiner Habilitationsschrift in Frankfurt 1925 früh zur institutionellen Randständigkeit verurteilt, die neben der Demütigung der Zurückweisung durch den akademischen Betrieb auch eine permanente prekäre Finanzsituation zur Folge hatte. Diese mehrfache Außenseiterposition und der damit verbundene Status als Opfer der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten ließen ihn – ganz anders etwa als den institutionell etablierten Adorno, der trotz seiner marxistisch-dialektischen Positionen von den aufbegehrenden Studenten als Teil des gesellschaftlichen Establishments wahrgenommen wurde – zu einer zentralen Identifikationsfigur der Achtundsechziger-Bewegung werden. Darüber hinaus war es auch die Aufgeschlossenheit Benjamins gegenüber Strömungen der Populärkultur und nicht zuletzt gegenüber dem damals im akademischen Bereich immer noch verpönten Medien Film, die die Studenten als relevant für die eigene Gegenwart wahrnahmen

und den deutsch-jüdischen Denker wesentlich zeitgemäßer erscheinen ließen als den gegenüber populärkulturellen Phänomenen bekanntermaßen reservierten Adorno.

Dies geschah in einer Epoche, in der einige von Markers essayistischen Hauptwerken entstanden, so etwa *Le Fond de l'air est rouge* (die erste Schnittfassung stammt von 1977) und wenige Jahre später *Sans soleil* (1982). Hier soll nicht die These aufgestellt werden, dass eine direkte Beeinflussung Markers durch umfangreiche Studien des Benjaminschen bzw. Warburgschen Werks erfolgt ist. Eine Rezeption Benjamins durch Marker lässt sich zwar anhand einer Interviewpassage von 1999 (siehe die Ausführungen zur Rolle des Details bei Benjamin) belegen, wo dieser auf dessen *Passagen*-Werk verweist und selbiges auch als ästhetisch-theoretisches Modell für zukünftige Projekte anführt, jedoch bleibt dies die einzige Stelle, die von einer bewussten Auseinandersetzung des Filmemachers mit dem deutsch-jüdischen Denker zeugt. Eine systematische Rezeption von dessen Werk durch Marker ist somit wenig wahrscheinlich. Und im Fall Warburgs, dessen Wiederentdeckung noch weitaus später als die Benjamins einsetzte, deutet nichts auf einen Kontakt des Filmemachers mit dem Oeuvre des Kunsthistorikers hin. Jedoch lässt sich durchaus auch ein indirekter Einfluss Benjamins auf Chris Marker postulieren, denn die oben angedeuteten Gedankenfiguren des materialistisch-dialektischen Denkers flottierten, wenn auch oft vermittelt, im Diskursgewebe der Siebziger und diffundierten so auch nachhaltig in Milieus jenseits des akademischen Bereichs. Jedoch versteht sich die hier vorgenommene Annäherung der Theorien von Benjamin und Warburg an die Filme von Marker, wie bereits bemerkt, eher als Überblendung von dessen Werken mit zwei teilweise auch divergierenden Theoriefolien, die die Filme in ihrer Struktur und der zugrundeliegenden Archivkonzeption erhellen sollen, ohne dabei den Nachweis einer direkten Rezeption der chronologisch vorausgehenden Konzeptualisierungen auf die künstlerische Tätigkeit des Filmemachers zum Ausgangspunkt zu machen.

Ein Grund für die bis heute anhaltende Hochkonjunktur von Benjamins Schriften besteht zweifellos in ihrer Auseinandersetzung mit verschiedensten Medien von der Literatur über die Fotografie bis zum Film. Nicht nur der bekannte „Kunstwerk“-Aufsatz, sondern auch zahlreiche andere seiner Texte prägen mittlerweile nachhaltig den medienwissenschaftlichen Diskurs. Durch das Aufkommen der mittlerweile als „Bildwissenschaft“² apostrophierten Forschungsrichtung und den damit verbundenen „Iconic Turn“ steigerte sich die Aufmerksamkeit für den Bildtheoretiker Benjamin ab Anfang der Neunziger erneut. In diesem Kontext konnte schließlich auch Aby Warburg als Denker des medial vermittelten Bildes wieder in den Mittelpunkt des Interesses rücken, der seit seinem frühen Tod im Jahr

² Vgl. hierzu etwa Mitchell 1994 und Sachs-Hombach 2005.

1929 praktisch vergessen war³ und im Gegensatz zu Benjamin auch im ideologiekritischen Diskurs der Achtundsechziger keine Rolle spielte. Seit einigen Jahren ist das Interesse an dem Hamburger Bildtheoretiker jedoch sprunghaft gestiegen, was sich nicht zuletzt in einer stetig zunehmenden Zahl an Publikationen niedergeschlagen hat.⁴ Auch kann es angesichts der zu Warburgs Zeit innovativen Verbindung enorm heterogener darstellender Medien im Mnemosyne-Atlas nicht erstaunen, dass sein Umgang mit Bildern mittlerweile sogar in die Ahnenreihe zeitgenössischer Computer-Darstellungstechniken eingerückt wird.⁵ Die immer stärker zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen tendierenden Geisteswissenschaften berufen sich neben Walter Benjamin und anderen zeitgenössischen Denkern wie etwa Ernst Cassirer, Siegfried Kracauer oder Sigmund Freud mittlerweile ebenfalls auf Aby Warburg, und so kann Perdita Rösch resümieren: „[B]estimmte Aspekte, welche die Kulturwissenschaften und die Bildwissenschaft(en) heute für sich in Anspruch nehmen und durch welche sie bestimmt sind, finden ihre Grundlagen in der Denk- und Arbeitsweise Warburgs [...]“.⁶ Rösch nennt dabei „Interdisziplinarität“, „Erweiterung des Gegenstandsbereichs“, „Bilder als ausgezeichneter Gegenstandsbereich“⁷ und weitere Aspekte, die in diesem Kapitel noch ausführlich zur Sprache kommen, insofern sie für die Analyse der Werke Markers von Relevanz sind.

Markers Archivstrategien vor dem Hintergrund des Archivdenkens Walter Benjamins und Aby Warburgs zu beleuchten, ist mittlerweile zugegebenermaßen kein gänzlich neuer Gedanke mehr. Beide Denker wurden mittlerweile in einigen Artikeln mit dem Werk des französischen Filmemachers in Verbindung gebracht.⁸ Auch Werke anderer essayistischer Filmemacher wurden bereits entweder mit ihren Texten gelesen oder mit deren Analyseinstrumentarien untersucht.⁹ Es liegt jedoch noch keine Untersuchung vor, die sich in der gebotenen Ausführlichkeit mit den weitreichenden Analogien zwischen den Archivstrategien der Denker Benjamin und Warburg einerseits und dem Filmemacher Chris

³ Eine frühe Ausnahme verkörpert der Aufsatz von Wolfgang Kemp, der bereits Mitte der Siebziger einen detaillierten Vergleich zwischen Benjamins und Warburgs Texten vollzog (Kemp 1975).

⁴ Beispielhaft erwähnt seien Didi-Huberman 2002a, Michaud 2004, Flach/Münz-Koenen /Streisand 2005, Rösch 2010.

⁵ Sierek 2007.

⁶ Rösch 2010, S. 32.

⁷ Rösch 2010, S. 32f.

⁸ Bei ihren Marker-Analysen stellen etwa Blümlinger 1998 bzw. Blümlinger 2009 und etwas ausführlicher Laborde 2009 einen Bezug zu Warburg her, eine Verbindung zu Benjamin konstruieren beispielsweise Kämper 1997 und Lindroos 2003. Kurze Nebenbemerkungen mit Bezug auf die beiden Denker finden sich in zahlreichen anderen Texten zu Markers Oeuvre.

⁹ Zu den Filmen Harun Farockis und dessen oft mit Warburgs Atlas verglichenen Werken, speziell seine Trilogie *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), *Der Ausdruck der Hände* (1997) und *Gefängnisbilder* (2000), vgl. Ernst/Heidenreich/Holl 2003, zur Bezugnahme auf Benjamin in der Forschung zu Alexander Kluges Filmen siehe z. B. Sinha 2002 und Schulte 2004, zur Ästhetik und Geschichtsphilosophie bei Jean-Luc Godard, speziell in der bereits erwähnten Reihe *Histoire(s) du cinéma*, und den teilweise frappierenden Überschneidungen mit Benjamins Überlegungen vgl. Ricciardi 2001 und Dall'Asta 2004.

Marker andererseits beschäftigt und dabei auch einen expliziten Bezug zu archivorientierten Fragestellungen herstellt. Diese Lücke möchte diese Studie schließen. Sie will durch die detailorientierte Untersuchung mehrerer exemplarischen filmessayistischen Werke die Aktualität dieser beiden Archivtheoretiker der Klassischen Moderne demonstrieren und damit auch einen Beitrag zum besseren Verständnis archivischer Filmpraktiken im Bereich des essayistischen und experimentellen Films liefern.

Die folgenden Abschnitte entwickeln das für diese Untersuchung relevante „Archivdenken“ Benjamins und Warburgs, aber auch ihre Archivpraxis in den Großprojekten des Passagen-Werks und des Mnemosyne-Atlas, wobei vereinzelt auch vergleichende Bemerkungen einfließen sollen¹⁰. Bekanntermaßen entwickelten beide Denker ihre Archivtheorien nicht im Kontext und im Hinblick auf eine unmittelbare Nutzenanwendung im Bereich des Filmischen. Die Übertragbarkeit der beiden Ansätze auf das Medium Film wird daher in diesem Kapitel kurz thematisiert und problematisiert. Dennoch wird sich dabei zeigen, dass im Kern sowohl von Benjamins als auch von Warburgs Archivdenken durchaus ein kinematografischer Ansatz nachweisbar ist, so dass deren Transfer ins Medium der bewegten Bilder legitim erscheint.

4.2.1 Walter Benjamin

Der Begriff „Archiv“ taucht im Werk Benjamins vor allem im Zusammenhang mit seinen sprachphilosophischen Überlegungen auf, wo im Hinblick auf Schrift und Sprache von einem „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“¹¹ die Rede ist. Ein explizites und kohärentes „Archivkonzept“, wie es in der vorliegenden Untersuchung verstanden wird, hat Benjamin nicht erarbeitet, sondern es ist vielmehr indirekt aus seinen Texten abzuleiten. Dazu ist es zunächst notwendig, sich ausführlicher mit seinen Aussagen zur Geschichtsphilosophie zu befassen. In mehreren seiner späten Texte entfaltet der deutsch-jüdische Denker ab Mitte der Dreißiger ein historiografisches Konzept, das sich dezidiert von traditionellen Modellen der Geschichtsschreibung wie dem Historismus oder dem Positivismus, aber auch von einem auf Fortschrittsdenken fixierten Marxismus distanziert. Benjamin entwickelt sein eigenes historiografisches Verfahren dabei nicht systematisch, denn die einschlägigen Äußerungen sind eher aphoristisch gehalten und über verschiedene Texte verstreut¹² – nicht unähnlich der

¹⁰ Vergleichende Darstellungen der Schriften beider Denker haben beispielsweise bereits Kemp 1975, Rampley 1999 u. 2000, Emden 2003 und in bisher umfangreichster Form Zumbusch 2004 vorgelegt. Auf diesen Studien kann hier aufgebaut werden.

¹¹ Benjamin GS, Bd. II/1, S. 208.

¹² Vgl. Bolle 2000, S. 413.

Vorgehensweise Markers verwendet Benjamin dabei auch bei seinen eigenen theoretischen Ausführungen Textpassagen mehrfach, indem er sie geringfügig moduliert oder in neue Zusammenhänge montiert.

Eine zentrale Position nehmen in dieser Hinsicht das Konvolut N des Passagen-Werks („Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“), die Schriften „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“ (1937 veröffentlicht) und die „Thesen über den Begriff der Geschichte“ (1940, postum veröffentlicht) sowie die zu letzteren überlieferten Notizen¹³ ein. Als verbindendes Motiv kristallisiert sich bei der Betrachtung dieser Texte Benjamins Polemik gegen teleologische, auf einem naiven Fortschrittsbegriff und auf der Herstellung von Kontinuität basierende Verfahren der Historiografie heraus. An zahlreichen Stellen unterwirft Benjamin die noch zu seinen Lebzeiten dominierende historistische Geschichtsschreibung einer harschen Kritik: „Die Geschichte, welche die Sache zeigte, ‚wie sie eigentlich gewesen ist‘, war das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts.“¹⁴ Mit dem Binnenzitat „wie sie eigentlich gewesen ist“ verweist Benjamin hier sehr eindeutig auf einen der herausragenden Vertreter des Historismus im 19. Jahrhundert, Leopold von Ranke, der mit der entsprechenden Formulierung (bzw. genauer: „wie es eigentlich gewesen“) das vielzitierte Motto zu dieser Form von Geschichtsschreibung prägte. Die Praxis derartiger Historiografie erzeugt nach Benjamin eine „homogene und leere Zeit“¹⁵. Das historistische Paradigma, das sich der Aufgabe der umfassenden Rekonstruktion des Vergangenen verschreibt, indem es Fakten (und damit auch die fragmentarisch überlieferten Bruchstücke des materiell überlieferten Archivs) zu einem lückenlosen kausalen Kontinuum anzuordnen versucht, wird deshalb zur Zielscheibe Benjamins, weil es sich nicht in einem machtleeren Raum abspiele, sondern sich aufgrund seiner teleologischen Struktur stets den Mächtigen, sprich: den bisherigen „Siegern“ der geschichtlichen Prozesse angedient habe. Benjamin fragt daher, „in wen sich der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger.“¹⁶ Der Historiker des Historismus rechtfertigt nachträglich das gewaltsame Handeln der Sieger, indem er die Vergangenheit nach den machtpolitischen Vorgaben der Gegenwart organisiert und das Vergangene teleologisch auf den Sieg der jetzigen Machthaber zusteuern lässt. Widersprüche und abgebrochene alternative Entwicklungen, die dem nun determiniert, ja schicksalhaft wirkenden Gang der Geschichte

¹³ Vgl. Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1223-1266.

¹⁴ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 578. Vgl. zum Ranke-Zitat auch die Passage in den „Thesen über den Begriff der Geschichte“: „Vergangenheit historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist“ (GS, Bd. I/2, S. 695). Auch hier ist die ablehnende Haltung zum Rankeschen Konzept eindeutig erkennbar.

¹⁵ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 701.

¹⁶ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 696.

zuwiderlaufen, werden ausgeblendet und verdrängt. Die Herrschenden erscheinen als „natürliche“ Sieger eines vorausbestimmten historischen Prozesses, ohne dass es jemals eine Alternative gegeben hätte. Jeanne Marie Gagnebin hat Benjamins Problematisierung narrativer Konstruktionen der Repräsentation von Geschichte folgendermaßen paraphrasiert:

[J]ede Form narrativer Kontinuität neigt dazu, einen zwingenden Handlungsverlauf, eine Kausalität a posteriori vorzugaukeln, die alles vernachlässigt, was hätte anders sein können, was nicht realisiert wurde, jedoch als „Anspruch“ (I, 694, These II) weiterhin in die Gegenwart hineinreicht – was diese blitzschnell erfassen und aktualisieren kann.¹⁷

Benjamin führt bei seiner Kritik des Historismus geschichtsphilosophische und erzähltheoretische Aspekte eng, indem er dem historistischen Geschichtsschreiber formal das epische Erzählen zuweist: „Die zweite befestigte Position des Historismus ist in der Vorstellung zu erblicken, die Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse.“¹⁸ Der Zwang zur Versprachlichung, der eine sukzessive Darstellung der Ereignisse fordert, bringt für den Historisten auch den Zwang zur Narrativierung der Geschichte mit sich. Diese retrospektive narrative Formung des Geschichtsprozesses presst dessen Verlauf in eine lückenlose kausallineare Erzählung, die in der Regel zeitlich chronologisch fortschreitet und eine „gelassene, kontemplative Haltung dem Gegenstand gegenüber“¹⁹ aufweist. Wie noch zu zeigen sein wird, setzt Benjamins historiografischer Gegenentwurf mit der „Liquidierung des epischen Elements“²⁰ der Geschichtsschreibung genau an dieser Struktur des historistischen Geschichtskonzepts an, denn „[...] die Elemente der Geschichtsschreibung [sind] für Benjamin weder in der linearen Entwicklung von Fakten noch in kausaler Herleitung zu suchen. Das läuft auf eine entschiedene Kritik des kausalgenetischen Paradigmas hinaus.“²¹ Als Gegengift zu diesem Paradigma präferiert Benjamin, wie Kia Lindroos sehr richtig bemerkt, die Struktur der Montage, wie weiter unten demonstriert wird: „He turns away from representing history in the ‚traditional sense‘ of German historicism and turns towards describing a montage-like image of history.“²² In Chris Markers Filmen werden sich in der dramaturgischen Struktur und in der Verbindung der Archivfragmente insbesondere bei *Le*

¹⁷ Gagnebin 2006, S. 290.

¹⁸ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1240.

¹⁹ Benjamin GS, Bd. II, S. 467f.

²⁰ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1241.

²¹ Bolle 2000, S. 404.

²² Lindroos 2003, S. 236f. Lindroos stellt in ihrem Aufsatz allgemein eine Verbindung zwischen Benjamins Konzepten wie dem „dialektischen Bild“ und dem „historischen Index“ und Markers Filmen her. Die dabei angeführte Analyse von *Sans soleil* bleibt bedauerlicherweise jedoch sehr kursorisch.

Tombeau d'Alexandre und *Le Fond de l'air est rouge* frappierende Parallelen zu Benjamins Zurückweisung von Teleologie und historischem Fortschrittsdenken aufzu.

Kritik formuliert Benjamin allerdings nicht nur gegenüber dem üblicherweise dem Bürgertum entstammenden historistischen Geschichtsschreiber, sondern auch gegenüber den Theoretikern der Sozialdemokratie und des Marxismus. So bezeichnet Andreas Pangritz die „Thesen über den Begriff der Geschichte“ als „eine theologische Kritik der am ‚Fortschrittsglauben‘ orientierten bürgerlichen Geschichtsphilosophie, deren metaphysisch-religiöse Deutung des geschichtlichen Verlaufs von Benjamin in der Sozialdemokratie, aber auch im orthodoxen Marxismus diagnostiziert wird.“²³ Eine der bekanntesten Passagen in Benjamins Werk ist nicht umsonst die Exegese von Paul Klees Zeichnung „Angelus Novus“, die in der berühmten Aussage über den Sturm gipfelt, der den Engel vom Paradies fortweht: „Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“²⁴ Im Jahr 1940 sah Benjamin bereits sehr deutlich, dass die Idee des ungebremsten Fortschritts nicht wie vom Marxismus angenommen ins klassenlose Paradies, sondern in die Barbarei führte:

Besonders unnachgiebig [...] ist Benjamin in seinem Angriff auf den Mythos des automatischen historischen Fortschritts. Zu Benjamins Zeit – also gerade auf der Schwelle zum Nuklearzeitalter und zum allmählichen Verlust der Unschuld in technischen Dingen – war dieser Mythos noch weitgehend unerschüttert und bildete nach Benjamins Auffassung die größte politische Gefahr.²⁵

Seine äußerst kritische Beurteilung des Fortschrittskonzepts kommt aber auch schon sehr klar in einem bekannten Zitat aus dem teils enigmatischen, in dieser und anderer Hinsicht aber sehr ergiebigen Konvolut N des Passagen-Werks (überschrieben mit „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“!) zum Ausdruck: „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter‘ geht, *ist* die Katastrophe.“²⁶ Statt kontinuierlicher teleologischer Entwicklung, die den Fortschrittsbegriff prägt, setzt Benjamin auf den Bruch, die Stillstellung, die Diskontinuität, die bewirkt, dass es eben nicht „so weiter geht“: Die viel zitierte „Aufsprengung der historischen Kontinuität“²⁷, die das Herzstück der Benjaminschen Geschichtskonzeption verkörpert, vollzieht sich genau über die bereits erwähnte „Liquidierung des epischen Elements“, das narratologisch die Konzeption historistischer und sozialdemokratischer Geschichtsvorstellungen garantiert.

²³ Pangritz 2000, S. 795.

²⁴ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 697 (kursiv im Orig.).

²⁵ Buck-Morss 2000, S. 105.

²⁶ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 592 (kursiv im Orig.).

²⁷ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 594.

Hierin erblickt Benjamin das Gegengift zum „gemächlich erzählenden Historismus“²⁸ und somit die Möglichkeit, die augenscheinlich geradlinig verlaufende Geschichte „gegen den Strich zu bürsten“²⁹. Während Benjamin die historische Kontinuität mit der Katastrophe assoziiert, bewahrt gerade das Aufbrechen dieser Zielgerichtetheit, die jeden historischen Zeitpunkt lediglich zu einer weiteren notwendigen Stufe auf dem Weg zum angenommenen Telos der Geschichte degradiert, den einzelnen historischen Moment davor, lückenlos in der Kette der Ereignisse aufzugehen. Gerade Momente, die einen utopischen Kern und damit ein Versprechen auf eine zukünftige Einlösung in sich tragen, werden so davor bewahrt, einer problematischen Teleologie untergeordnet zu werden. Diese Form des Rückgriffs auf Vergangenes unterscheidet Benjamin mit dem Begriff des „Eingedenkens“ sehr deutlich von der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Vergangenheit, wie sie der Historiker praktiziert:

Das Korrektiv dieser Gedankengänge [Benjamin bezieht sich hier auf einen Brief von Max Horkheimer] liegt in der Überlegung, daß die Geschichte nicht allein eine Wissenschaft sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist. Was die Wissenschaft „festgestellt“ hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.³⁰

Im Eingedenken liegt also ein Potenzial, das von der Geschichte abgebrochene und noch uneingelöste Utopien ihrem tatsächlichen negativen Ausgang in der Historie entreißen und wieder für eine mögliche Einlösung in der Zukunft öffnen kann. Das Eingedenken weist auch eine große Nähe zu einer weiteren wichtigen Denkfigur Benjamins auf, nämlich dem der „Rettung“ einer Person, eines Ereignisses usw. aus einem falschen Überlieferungszusammenhang, der dessen subversives Potential unter sich begraben hat. Die „Rettung“ utopischer Momente, die dafür, so die oft zitierte Benjaminsche Formulierung, „aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes herausgesprengt“³¹ werden müssen, kommentiert Heinrich Kaulen wie folgt:

²⁸ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1248.

²⁹ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 697.

³⁰ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 589. Vgl. hierzu auch Benjamins Äußerungen an anderer Stelle: Er [der wissenschaftliche Charakter der Geschichte] wird erkaufte mit der gänzlichen Ausmerzung alles dessen, was an ihre ursprüngliche Bestimmung als Eingedenken erinnert. Die falsche Lebendigkeit der Vergegenwärtigung, die Beseitigung jedes Nachhalls der ‚Klage‘ aus der Geschichte, bezeichnet ihre endgültige Unterwerfung unter den modernen Begriff der Wissenschaft.“ (GS, Bd. I/3, S. 1231).

³¹ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 594.

Indem sie [die Rettung] das in der Wirkungsgeschichte Tradierte sorgsam gegen den Strich bürstet, deckt sie auf, was sich dem Ganzen nicht fügt, was sich nicht ohne weiteres einordnen und erklären läßt und was aus diesem Grund in der herrschenden Tradition entweder vollständig vergessen oder aber in seinem Gehalt verkannt worden ist.³²

Wie kaum ein anderes Medium erlaubt der Film, mit den Mitteln der Montage diese „Heraussprengung“ eines visualisierten Moments aus einem (historischen, aber auch dramaturgischen) Kontinuum und damit dessen „Rettung“ zu leisten. Bereits hinsichtlich literarischer Formen der „Rettung“ konstatiert Kaulen:

Gemeint ist damit im engeren Sinn die schriftstellerische Form der „Rettung“, die auf starre Hierarchisierungen und Systematisierungen verzichtet und statt dessen eine dem Essay und dem Traktat nahestehende, gleichsam musikalische Darstellung favorisiert, die den Gehalt der Sache zwanglos aus der Interpolation gleichrangiger Bedeutungselemente hervortreten läßt und so die Achtung für das Besondere auch zum Formgesetz der eigenen Schreibweise erhebt.³³

Überträgt man diesen Befund auf die Arbeit mit dem Medium Film, wird schnell klar, dass sich für diesen Ansatz gerade der essayistische Film (im obigen Zitat wird nicht umsonst der literarische Essay erwähnt) oder der Experimentalfilm mit ihrer nonlinearen Dramaturgie und dem Verzicht auf eine teleologische Narration anbieten. Statt auf ein „alternativlos“ scheinendes Ziel hinzusteuern, können diese Filmgattungen mit ihrer mäandrierenden Struktur abgebrochene Linien wieder aufgreifen, weiterspinnen oder mit auf den ersten Blick scheinbar völlig inkongruenten Ereignissen verknüpfen. Insbesondere jedoch, wenn mit vorgefundenem Material, im vorliegenden Zusammenhang also mit „Archivmaterial“, gearbeitet wird, können einzelne Sequenzen, Einstellungen oder gar Frames aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, der oft eine lineare Dramaturgie darstellt, entnommen und so vom semantischen Ausgangskontext isoliert werden.³⁴ Mittels diverser ästhetischer Strategien, die noch zu erläutern sein werden, kann das Material dann einer Aktualisierung

³² Kaulen 2000, S. 648. Die „Rettung“ ist damit das genaue Gegenteil der „Würdigung“, die Benjamin an anderer Stelle wie folgt definiert: „Die Würdigung oder Apologie ist bestrebt, die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zu überdecken. Ihr liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt nur auf diejenigen Elemente des Werkes Wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht und damit ihre Schroffen und Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will.“ (GS, Bd. V/1, S. 592).

³³ Kaulen 2000, S. 650.

³⁴ Der Vorgang der Dekontextualisierung archivischer Artefakte aus ihrem Ursprungskontext ließe sich auch mit Benjamins Allegorie-Begriff in Verbindung bringen, wenn dieser etwa Baudelaires poetologische Vorgehensweise kommentiert: „Das Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen – das bei den Waren im Stadium ihrer Ausstellung normal ist – ist ein für Baudelaire sehr kennzeichnendes Verfahren.“

und Neukombination unterzogen werden. Diese dadurch ermöglichte „Neubewertung und Reaktualisierung gänzlich übersehener oder auf problematische Weise rezipierter Traditionsbestände“³⁵ kennzeichnet nicht nur Benjamins inhaltliche Verfahren in den Aufsätzen und, wie später erläutert wird, auch seine archivpraktische Arbeit am Passagen-Werk, sondern auch die filmische Herangehensweise Chris Markers an Phänomene wie den Sowjetkommunismus (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993) oder die Geschichte der linken Protestbewegungen in Europa und anderen Teilen der Welt (*Le Fond de l'air est rouge*, 1977/1993). Die beiden Filme, die jeweils an historischen Wendepunkten der Geschichte entstanden, nämlich der allmählichen Desillusionierung der militanten Linken gegen Ende der Siebziger im Fall von *Le Fond de l'air est rouge* und nach dem Fall der Berliner Mauer und dem endgültigen Niedergang des Kommunismus in Osteuropa im Fall von *Le Tombeau d'Alexandre*³⁶, weigern sich entschieden, die untersuchten Phänomene rückblickend aus der Perspektive ihrer Niederlage zu lesen. Marker sperrt sich gegen die übliche Teleologie, die die Geschichte des Kommunismus und der Linken als ein von Anfang auf den Untergang zusteuernendes Narrativ konstruiert – ein Narrativ, das in der konservativen Geschichtsschreibung auch heute noch vorzufinden ist. Auf der anderen Seite verfällt er auch nicht in die Versuchung, dieses Paradigma schlicht umzukehren und die Geschichte der linken Bewegungen als teleologisches Fortschrittsnarrativ zu konstruieren. Statt dessen „sprengt“ Marker im Moment eines historischen Bruchs einzelne utopische Momente dieser Bewegungen aus dem historischen Kontinuum heraus und trennt sie damit von ihrem Niedergang ab, um das ihnen innewohnende utopische Potenzial so für eine mögliche Einlösung durch zukünftige Generationen zu öffnen. Diese Herangehensweise kommt Benjamins Idee der „Rettung“ frappierend nahe.

Benjamin verbleibt aber in seinen theoretischen Erwägungen nicht bei der Idee, einzelne Elemente aus der Kontinuität des Geschichtsverlaufs herauszuberechnen. Vielmehr entwickelt er in verschiedenen Texten mehr oder weniger konkret Methoden zur Neukombination des aus dem Ursprungskontext isolierten Materials. Dabei stößt er schließlich unvermeidlich auf die Montage von vorgefundenen Fragmenten: „Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen.“³⁷ Benjamin situiert sich mit dieser programmatischen Aussage ästhetisch (und auch politisch) klar im Rahmen der für ihn

Es hängt mit der Zerstörung der organischen Zusammenhänge in der allegorischen Intention zusammen.“ (GS, Bd. I/2, S. 670). Dies wird hier jedoch nicht weiter verfolgt.

³⁵ Kaulen 2000, S. 629.

³⁶ *Le Fond de l'air est rouge* wurde von Marker etwa zur Entstehungszeit von *Le Tombeau d'Alexandre* noch einmal stark ummontiert, was die These, dass der Fall der Mauer Marker zu einer Neubewertung auch dieser mit der Geschichte der linken Bewegungen in Verbindung stehenden Arbeit veranlasste, noch einmal unterstreicht.

³⁷ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 575.

zeitgenössischen Klassischen Avantgarde, deren künstlerische Strategien von Collage und Montage geprägt sind – die ästhetischen Verfahren künstlerischer Strömungen wie Dadaismus und Konstruktivismus, aber später auch des Surrealismus beruhen bekanntermaßen grundlegend auf diesen Mitteln. Gegen das Phantasma der Organizität und Geschlossenheit des autonomen Kunstwerks setzten diese Bewegungen ihre Collagen und Montagen, die von Objekten wie Zeitungsausschnitten oder verschiedensten Alltagsgegenständen durchdrungen sind.³⁸ Wie anhand des Passagen-Werks noch näher erläutert wird, stellt diese Einbindung präexistierenden Materials, das im Kontext dieser Untersuchung bekanntlich als „Archivmaterial“ bezeichnet wird, eine zentrale Anknüpfungsstelle zwischen Benjamins nonlinearer Archiv-Ästhetik und Chris Markers Strategien der Archivintegration dar.

Nicht nur das Fragmentarisch-Bruchstückhafte und das Einbinden von Realitätspartikeln hebt diese Werke der Klassischen Moderne vom autonomen Kunstwerk ab, sondern auch die Tatsache, dass dabei Materialien stark heterogener medialer Provenienz in oft irritierenden Kombinationen aufeinanderprallen. Gerade die Integration von bisher als kunstfremd erachteten Gegenständen lehnt sich gegen den tradierten Kunstbegriff auf, indem sie „niedere“ Darstellungsformen und Medien auf dieselbe Ebene wie als wertvoll erachtete Kunstformen stellt. Benjamins Überlegungen zum von ihm meist mit Baudelaires poetischem Verfahren assoziierten „Lumpensammler“, der gerade das Verworfene und Ausgesonderte aufammelt und mit dem sich Benjamin offenbar selbst identifiziert, stehen diesen neuen Techniken sehr nahe: „Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“³⁹ Gerade dieser von Benjamin selbst so bezeichnete „Abfall der Geschichte“⁴⁰, den Max Pensky als „small pieces of historical experience otherwise dismissed as insignificant, beneath attention, unassimilable“⁴¹ umschreibt, birgt aufgrund seiner im Gegensatz zu offiziellen Dokumenten in der Regel nicht-intentionalen kulturellen Semantik eine enorme Aussagekraft über ebendiese Kultur, und insbesondere über deren unbewusste Dimensionen. Gerade Benjamins speziell im Passagen-Werk (s.u.) stark ausgeprägtes Bemühen, „dem allerletzten, zufälligsten, skurrilsten Fund Eingang zu verschaffen“⁴², statt die fragwürdige Trennung zwischen hoher und niederer Kultur aufrechtzuerhalten, lässt erkennen, dass er bereits früh Entwicklungen der neueren Kultur-, aber auch der

³⁸ Vgl. hierzu allgemein Bürger 1974. Zum Verhältnis von Benjamin zur Historischen Avantgarde vgl. etwa Schöttker 2004, S. 10-29.

³⁹ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 574.

⁴⁰ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 575.

⁴¹ Pensky 2004, S. 192.

⁴² Wohlfarth 1984, S. 94.

Geschichtswissenschaft vorwegnahm, die gegenüber dem offiziellen Dokument das scheinbar Nebensächliche und Banale des Alltags in seiner Bedeutung als Quelle kulturgeschichtlicher Betrachtung aufwerten. Wie die Vorliebe für Strukturen wie Collage und Montage rückt auch die Aufwertung des Banalen Benjamins archivischen Ansatz in die Nähe der Collagisten der Klassischen Moderne, die wie Kurt Schwitters oder Georges Braque Zeitungsschnipsel und Streichholzschachteln auf ihre Werke klebten und damit provokativ ganze Gegenstandsklassen neu zur Kunstfähigkeit erhoben. Derselbe Impuls zum Sammeln und Neumontieren von Vergessenem, Ausgesondertem und scheinbar Minderwertigem und Peripherem kennzeichnet in ganz besonderem Maß die Arbeiten zahlreicher Vertreter des bereits beschriebenen Found Footage-Films, die ihre Materialien oft buchstäblich im Müll oder auf Speichern und in Kellern gefunden haben. Ebenso wird man ihn dann aber auch in den Filmen Chris Markers finden, der bei seinen Recherchen nicht nur diverse skurrile oder erschreckende Fundstücke aus dem Archiv ausgräbt, wie es zuweilen auch der konventionelle Dokumentarfilm tut, sondern einen Film wie *Le Fond de l'air est rouge* fast ausschließlich aus Schnittresten und anderem tatsächlich zu Abfall bestimmtem Material komponiert hat. Ein früher Beleg für Markers Aufwertung des Ausgesonderten und Wertlosen sowie dessen Ursprünge in der historischen Avantgarde findet sich bereits in seiner biografischen Annäherung an Jean Giraudoux von 1952:

Since the beginning of the century, through the conversation-poems of Apollinaire, the newspaper collages of Picasso and Braque and the tracings of Max Ernst, to Calder's mobiles and the tick tock shocks of McLaren via others that were less foreseen, a plot unfolds [...] which consists of raising the most humble things from the disdain to which they were abandoned by the art of the egotistical, humanist and megalomaniacal periods. [...] Redemption extends to the whole of creation; gold and lead are guests at the same supper (with a preference for lead).⁴³

Der Fokus auf das scheinbar Randständige hat in Markers Filmen aber jenseits der Integration scheinbar peripheren und vergessenen Materials noch eine weitere Konsequenz. Auch bereits bekanntes, ja kanonisches Material kann durch die Konzentration auf bisher übersehene, aber umso aufschlussreichere Details einer Re-Lektüre unterzogen werden. Insbesondere in *Le Tombeau d'Alexandre* (und später teilweise auch in *Level Five*) wendet Marker bei der Untersuchung von Archivaufnahmen kinematografische Techniken an, die die Lektüre derartiger scheinbar peripherer Elemente in den Bildern erleichtert: Er dehnt die Zeit in Zeitlupe, verändert den Raum durch Vergrößerung der Kadrierung, hebt Einzelheiten durch

⁴³ Zitiert nach Lambert 2014, S. 82.

farbliche Umrahmungen hervor oder friert das Bild komplett ein, um schwer oder gar nicht wahrnehmbare Elemente im Fluss der Bewegung überhaupt erst ersichtlich werden zu lassen. Aus der Lektüre dieser Details, bei denen es sich oft um symptomatische Gesten handelt, entwickelt Marker ein subversives Gegen-den-Strich-Lesen bekannter Bilder, deren bisher hegemoniale offizielle Bedeutung nun durch überraschende und unkonventionelle Lesarten durchkreuzt und als Konstruktion entlarvt wird. Neben der simultanen Collage und der sukzessiven Montage, also Methoden der Archivaktualisierung durch Neukombination mit anderem Material, die im Anschluss ausführlich erläutert werden und in dieser Arbeit auch im Vordergrund stehen, spielen derartige Techniken der Archivbearbeitung zumindest in manchen Filmen Markers ebenfalls eine zentrale Rolle. Im Abschnitt über Aby Warburg und besonders bei der Erläuterung der Konzeption der „Pathosformel“ wird auf die Recherche nach solchen signifikanten Details im überkommenen Bildarchiv, deren eigentlich periphere Position im Bild in Warburgs Wortprägung des „bewegten Beiwerks“ gut zum Ausdruck kommt, noch einmal unter veränderter Perspektive eingegangen. Jedoch ist auch Benjamin diese Idee nicht fremd, und Ernst Bloch etwa lobt daher auch dessen

Sinn für Nebenbei: Benjamin [...] hatte einen einzigartigen Blick eben fürs bedeutsame Detail, für das, was nebendran liegt, für die frischen Elemente, die von hier aufbrechen im Denken und in der Welt, für ungewohnt und unschematisch unterbrechendes Einzelsein, das nicht in den Kram paßt und das daher eine ganz eigene, einschwingende Beachtung verdient.⁴⁴

Gerade Benjamins Konzept des „Optisch-Unbewussten“ liegt der Gedanke zugrunde, dass der die Realität durch optische, physische und chemische Prozesse - und damit ohne Intervention eines menschlichen Subjekts wie bei der Malerei – aufzeichnende Aufnahmeapparat der Filmkamera sowie die dem Medium Film innewohnenden Bearbeitungsmöglichkeiten des so erzeugten Materials die Möglichkeit bieten, solche Details auch ohne bzw. sogar gegen die Intention des Filmemachers sichtbar werden zu lassen. In seiner filmtheoretischen Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) erläutert er die Differenz von „natürlicher“ und technischer Wahrnehmung durch die Kamera und schreibt dieser zu, insofern dem menschlichen Auge überlegen zu sein, als sie über die Fähigkeit verfügt, das, was dem menschlichen Bewusstsein und dem von ihm geprägten Sinnesapparat entgeht, aufzunehmen und dadurch wiederum der menschlichen Wahrnehmung zugänglich zu machen. Aus der Argumentation sei hier ein längerer Passus zitiert:

⁴⁴ Bloch 1968, S. 17.

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. [...] So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.⁴⁵

Markers symptomatische Re-Lektüren für das menschliche Auge kaum wahrnehmbarer gestischer Details in *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* schließen, wie in den Einzelanalysen herausgearbeitet wird, nicht nur gedanklich, sondern auch in der filmischen Ausführung an diese Überlegungen an, indem sie sich diese durch das Medium Film eröffneten Bearbeitungsmöglichkeiten audiovisueller Archivartefakte zunutze machen, die geeignet sind, den Blick des Betrachters auf ansonsten kaum wahrnehmbare Details zu lenken. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass die einzige nachweisbare explizite Selbstaussage Markers zu Benjamin und dessen Werk genau diesen Aspekt in den Blick nimmt. In einem von Marker fingierten, 1999 in der Tageszeitung *Libération* veröffentlichten Interview mit der Katze Guillaume, die durch die CD-ROM *Immemory* führt, legt er dieser auf die Frage, ob es ein Leben nach *Immemory* gebe, folgende Aussage in den Mund:

Il devrait y avoir une suite à *Immemory*. Elle a même un titre « des chouettes a midi » (*Owls at Noon*). Autrement dit, attirer à la lumière des choses ou des êtres qui normalement n'y ont pas accès. C'est un peu le projet qu'avait Walter Benjamin dans *Passagen Werk* : s'attacher à des détails, à des choses infimes que dédaignent les historiens et les sociologues, et par leur maillage arriver au portrait d'une époque.⁴⁶

Genau in Benjamins Wertschätzung dessen, was Historiker und Soziologen aufgrund seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit geringschätzen und aus dem Kanon geschichtlicher Quellen

⁴⁵ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 500.

⁴⁶ *Libération*, 8. Januar 1999. Zitiert nach Lambert 2008, S. 233.

ausgrenzen, sieht Marker also wertvolle Anknüpfungspunkte für seine eigene Ästhetik. Da diese Aussage erst im Jahr 1999 fiel, ist zwar nicht nachzuweisen, ob Marker bereits bei der Konzeption von *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* mit Benjamins Werk vertraut war, dennoch dürfte es kaum zu weit gegriffen sein, aus dieser Interviewpassage auch hinsichtlich der früher entstandenen Filme Markers eine gedankliche Affinität zu Benjamins Geschichts- und Archivkonzeption zu postulieren.

Dass das Medium des Films nicht nur als Medium des Sichtbarmachens von kaum Wahrnehmbarem, sondern auch in besonderem Maß für die Neukombination von vorgefundenem Material prädestiniert ist, insofern es nicht nur das Einzelbild als simultane Collage konstruieren, sondern als zeitbasiertes Medium auch sukzessive Montagen bewerkstelligen kann⁴⁷, hat Benjamin ähnlich wie viele Vertreter des Avantgardefilms der Zwanziger schnell erkannt. Schon im bereits erwähnten „Kunstwerk“-Aufsatz hat Benjamin das Schockhafte derartiger Filmmontagen hervorgehoben sowie die Unmöglichkeit, gegenüber diesen Werken eine kontemplative Haltung einzunehmen. Im Bereich des Geschichtlichen konstruiert Benjamin sein Alternativmodell zu Historismus und teleologischem Fortschrittsfetischismus analog zur Filmmontage.⁴⁸ Die Unterbrechung historischer Kontinuität und damit die Stillstellung des geschichtlichen Fortschritts vollzieht der historische Materialist (im Benjaminschen, nicht im Marxschen Sinn), indem er Fragmente aus der Gegenwart herausbricht und mit Fragmenten der Vergangenheit zusammenmontiert, ein Zusammenprall, aus dem blitzhaft eine schockhafte Erkenntnis erwächst:

Der materialistischen Geschichtsschreibung [...] liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.⁴⁹

Viel gäbe es angesichts dieser mitunter rätselhaften Formulierungen zu interpretieren. Letztendlich sind auch sie wie viele Passagen in den Texten des deutsch-jüdischen Denkers

⁴⁷ Diese Unterscheidung (Collage: simultan/räumlich, Montage: sukzessiv/zeitlich) erweist sich besonders im Filmbereich als hilfreich, da in diesem Medium Elemente sowohl in räumlichem Nebeneinander als auch in zeitlichem Nacheinander angeordnet werden können, so dass die Differenzierung zwischen den Termini hier beibehalten wird - im Gegensatz etwa zu Wees, der die Begriffe synonym verwendet: „As far as I am concerned, either term will do, so long as it is understood to mean the juxtaposition of pre-existing elements extracted from their original contexts, diverted [...] from their original, intended uses, and thereby made to yield previously unrecognized significance.“ (Wees 1993, S. 52).

⁴⁸ Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Kramer 2000.

⁴⁹ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 702.

nicht vollständig aufzuschlüsseln⁵⁰. In diesem Kontext festzuhalten ist die Relevanz dieser Aussagen für eine mögliche Theorie der Montage, die ganz den Vorgaben Benjamins entsprechend Fragmente unterschiedlichster Zeiten und Räume miteinander verknüpft und dabei die historische Kontinuität linearer Narrative unterwandert. Philippe Simay bemerkt zum Benjaminschen Montagedenken:

Montage is this construction (different from any recomposition under the form of a whole or of a sequence) in which the fragments come into connection in order to form a constellation intelligible to the present, because no kind of continuity exists between them and it.⁵¹

Benjamins berühmte Wortprägungen wie „dialektisches Bild“, „Korrespondenz“ und „Konstellation“ sind in ihrem Ursprung zwar auf den sprachlichen Bereich gemünzt (Benjamin konstatiert hinsichtlich der dialektischen Bilder klar und deutlich: „[D]er Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache“⁵²) und somit zunächst eigentlich nicht für den Umgang mit konkreten Bildern gedacht. Daher ist ein Transfer in die visuelle Sphäre mit Bedacht zu vollziehen. Dennoch wurden diese Konzepte von zahlreichen Autoren auf den Umgang mit materiellen Bildern und Bildwelten bezogen⁵³. Benjamin selbst hat wiederum in einigen bekannten Zitaten die Bildhaftigkeit seiner Erinnerungskonzeption prägnant herausgearbeitet: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“⁵⁴ Von zentraler Bedeutung für diese Fragestellung ist auch Benjamins bekannter Aphorismus „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“⁵⁵ Benjamins historisches Montagedenken, soviel sei bereits vorweggenommen, ist für Markers Archivaktualisierungen außerordentlich anschlussfähig, wenn in *Le Tombeau d'Alexandre* oder *Le Fond de l'air est rouge* verschiedene Zeiten, oft eine, manchmal auch mehrere Schichten der Vergangenheit und die Gegenwart der Entstehung des Films zueinander in Bezug gesetzt werden und eine inhaltliche Übereinstimmung zwischen ihnen postuliert wird. Dies geschieht in einigen Fällen mit grafischen (in seltenen Fällen sogar akustischen) Analogien bzw. *match cuts*, die, wie im zweiten Abschnitt des Kapitels zu zeigen ist, das sich mit Aby Warburg auseinandersetzen wird, gleichzeitig auch über dessen Konzept der „Pathosformel“ zu verstehen sind.

⁵⁰ Vgl. Kramer 1991.

⁵¹ Simay 2005, S. 147.

⁵² Benjamin GS, Bd. V/1, S. 577.

⁵³ Vgl. hierzu einige der Aufsätze in Coles 1999 und Schöttker 2004. Vgl. beispielsweise auch Benjamins Aussage zur Allegorie: „Das ursprüngliche Interesse an der Allegorie ist nicht sprachlich sondern optisch.“ (GS I/2, S. 686).

⁵⁴ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 695.

Benjamin findet für derartige Montagekomplexe verschiedene Begriffe, die jedoch zumindest ähnliche Konzepte meinen: „Konstellation“ und „dialektisches Bild“ heißen etwa die in seinen späteren Texten öfter anzutreffenden Bezeichnungen:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild[,] sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d.h. nicht archaische) Bilder [...].⁵⁶

Zwischen Vergangenheit und Gegenwart gibt es in dieser Konzeption also keine „kontinuierliche“ Verbindung, vielmehr prallen bestimmte Momente der Vergangenheit mit der Gegenwart „blitzhaft zu einer Konstellation“ zusammen: „[J]ahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.“⁵⁷ Ein bestimmter Augenblick der Gegenwart aktiviert aber immer nur bestimmte Bilder der Vergangenheit. In den „Thesen über den Begriff der Geschichte“ gibt Benjamin ein Beispiel: „So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom.“⁵⁸

Diese „Korrespondenzen“⁵⁹ zwischen Gegenwart und Geschichte, wie Benjamin derartige oft überraschende Übereinstimmungen im Anschluss an die „correspondances“ des für ihn so bedeutenden Lyrikers Baudelaire auch nennt, vollführen einen „Tigersprung ins Vergangene“⁶⁰, der sich ebenso schockhaft wie gewaltsam realisiert. Erst die Montage kann als ästhetisches Mittel den historischen Zwischenraum zwischen den beiden Elementen so verkürzen bzw. komplett eliminieren, dass jede organische Verbindung zwischen ihnen abbricht, dafür aber umso sichtbarer ihre Analogien hervortreten. Benjamins These, die Französische Revolution sei ein „wiedergekehrtes Rom“, verkörpert eine solche Montage in sprachlicher Form, sie kann aber auch selbstredend in visueller Form vollzogen werden, wie es im filmischen Bereich etwa *match cuts* bzw. visuelle Analogien besonders eindringlich vermögen, da sie thematisch-inhaltliche Anschlüsse über grafische Übereinstimmungen vermitteln. Benjamins Montage von Korrespondenzen simuliert auf diese Weise Prozesse

⁵⁵ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 596.

⁵⁶ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 576f.

⁵⁷ Benjamin GS, Bd. II/1, S. 479.

⁵⁸ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 701.

⁵⁹ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1241.

unbewusster kultureller Erinnerung, die an eine ins Kollektive übertragene „*mémoire involontaire*“ à la Proust gemahnen⁶¹: Ein Sinnesreiz löst beim Subjekt ohne willentliche Absicht, ja auch gegen seinen Willen eine Erinnerung an eine Zeit hervor, in der dieser Reiz sich dem Gedächtnis eingeschrieben hat. Der Reiz muss dabei nicht in engem kausalen Zusammenhang mit dem Erinnerten stehen, oft handelt es sich um ein peripheres Detail, das mittlerweile längst verschüttet war. Diesen Reiz stellt in diesem Kontext die visuelle Analogie dar, die wie eine Proustsche „*Madeleine*“ (welche freilich bei diesem im gustatorischen Bereich des Sinnessensoriums und nicht im Optischen angesiedelt ist) korrespondierende Ereignisse aus der Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis reaktiviert, die in Benjamins Konzeption allerdings weniger persönlicher als kollektiver Natur und damit einer über einen ähnlichen Referenzrahmen verfügenden kulturellen Gruppe gemeinsam sind, wie Maurice Halbwachs dies in seiner wegweisenden Studie aufgezeigt hat⁶². In den erwähnten Filmen von Chris Marker ist eine ganz ähnliche Form der Montage anzutreffen, die über visuelle Ähnlichkeiten historische Zeiten und Räume zusammenspannt und zeigt, wie historisch „ähnliche“ Bilder (insbesondere Gesten) an anderen Stellen und Orten reaktiviert werden. Wie Marker insbesondere in *Le Tombeau d'Alexandre* in einer Vielzahl von Passagen demonstriert, können solche visuellen Korrespondenzen sowohl über simultane Collagen als auch über sukzessive Montagen erfolgen.

Benjamins Montageansatz ist allerdings – im Gegensatz zu Aby Warburgs weitgehend auf visuelle Analogien beschränkter Archivzugriff - noch weiter gefasst, da er auch Verbindungen einschließt, die sich nicht über visuelle Übereinstimmungen, sondern eher über abstrakte inhaltliche Kategorien herstellen. Während sich die Montagen visueller Übereinstimmungen eher als „Korrespondenzen“ bezeichnen lassen, sind die „Konstellationen“ allgemeiner als fragmentarische Zusammenstellungen heterogener Zeitschichten zu verstehen: „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“⁶³ Diese Form von Montage vollzieht sich eher im inhaltlichen Bereich, also den „unsinnlichen Ähnlichkeiten“, die Benjamin in seiner Sprachtheorie mit der Astrologie in Verbindung bringt, da aus den Sternen ja erst durch die Entzifferung ihrer Stellung zueinander ein Sinn herausgelesen werden muss, der nicht unmittelbar als Bild gegeben ist. Auch zwischen zwei visuell nicht ähnlichen Bildern entsteht – wie bekanntlich im Kuleschow-

⁶⁰ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 701.

⁶¹ Dass Benjamin, der bekanntlich Proust übersetzt hat, diese Parallele bewusst war, legt etwa auch diese Formulierung nahe: „Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist in seiner weiteren Bestimmung ein Erinnerungsbild. [...] Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich.“ (GS, Bd. I/3, S. 1243).

⁶² Vgl. Halbwachs 1967.

⁶³ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 576.

Experiment nachgewiesen – im Zusammenprall der Montage immer ein Sinn beim Betrachter, der aus der Kombination der Einzelbestandteile das hier zuerst nicht offensichtliche verbindende Element erschließen muss. Jede Konfrontation von Bildern unterschiedlicher Zeitschichten kann als eine solche „Konstellation“ verstanden werden, in der durch die aktive Tätigkeit des Betrachters, der hier im Gegensatz zum linear-teleologischen Paradigma nicht in einer kontemplativen Rezeptionshaltung verharren kann, ein „dialektisches Bild“ entsteht:

Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist.⁶⁴

Das Erscheinen des „dialektischen Bildes“ ist also auch an einen möglichst großen Kontrast der durch Montage zueinander in Bezug gesetzten Elemente gebunden. Wichtig scheint hier ein Aspekt, den Ansgar Hillach bei seiner Erläuterung des „dialektischen Bildes“ als „Zeitdifferential“⁶⁵ bezeichnet. Gemeint ist damit, dass die montierten Elemente unterschiedlichen Zeitschichten angehören müssen, die Erkenntnis erst durch ihre historische Differenz ermöglichen. Benjamin selbst deutet dies in einer Notiz zum Passagen-Werk an: „Zum dialektischen Bilde. In ihm steckt die Zeit. [...] Ganz lässt sich das Zeitmoment im dialektischen Bilde nur mittels der Konfrontation mit einem anderen Begriffe ermitteln. Dieser Begriff ist das ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘.“⁶⁶ Es sind zum dialektischen Bild somit zwei divergente Zeitschichten notwendig, da sich das Bild der Vergangenheit mit dem der Gegenwart in einem „erkennbaren“ Bezug befinden muss. Chris Markers Archivmontagen knüpfen an diesen Gedanken in zahlreichen Passagen an, indem sie Bilder der Gegenwart auf ähnliche Weise mit denen der Vergangenheit konfrontieren, wobei diese „Gegenwart“ nicht notwendigerweise die des Films sein muss, da auch mehrfach gestaffelte Vergangenheitsrelationen (ein Bild der Vergangenheit bezieht sich auf ein noch älteres Bild, das sich allerdings wiederum zwangsläufig auf die Gegenwart der Entstehungszeit des Films und auch die des individuellen Zuschauers bezieht) immer wieder in Markers Werken auftauchen. Grundsätzlich ist jedoch eine zeitliche Diskrepanz zwischen den Elementen nötig, so dass die Verbindung zweier historisch synchroner Archivartefakte nicht ohne weiteres mit dem Benjaminschen Archivdenken in Verbindung gebracht werden kann. In der astrologischen Metapher der Konstellation, die Benjamin zum Teil überschneidend mit dem

⁶⁴ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 595.

⁶⁵ Hillach 2000, S. 190.

Begriff des dialektischen Bildes verwendet, schwingt zudem mit, dass die jeweiligen Relationen zwischen den einzelnen Elementen nicht auf Dauer gegründet, sondern veränderlich sind und – ganz im Sinne von Warburgs auf verschiebbaren Elementen basierendem Mnemosyne-Atlas, dessen Urheber etwa in „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“ auch zu astrologischen Themen forschte, aber auch in Entsprechung zu Benjamins eigenem Archivzugriff spiegelt, da die Bestandteile des Passagen-Werks ja in einer weitgehend austauschbaren Reihenfolge angeordnet sind – als „work in progress“ jederzeit zu neuen Konstellationen umgruppiert werden können. Dass auch dieser Aspekt des Benjaminschen Archivzugriffs sich bei Marker zumindest ansatzweise wiederfinden lässt, wird weiter unten wieder aufgegriffen.

Wie bereits in der Formulierung vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ angedeutet, kann in Benjamins Erinnerungskonzept aber nicht jeder historische Moment zu jedem Moment der Gegenwart fruchtbar in Bezug gesetzt werden. Er entwickelt daher das Konzept des „historischen Index“, mit dem jeder geschichtliche Moment ausgestattet ist und der zu je unterschiedlichen Zeiten von der Gegenwart wahrgenommen und aktualisiert werden kann – oder eben nicht. So formuliert er etwa in den „Thesen über den Begriff der Geschichte“: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“⁶⁷ Bilder ohne einen solchen mit der Gegenwart korrespondierenden historischen Index, die also nicht über dieses (unsinnliche oder sinnliche) Ähnlichkeitsverhältnis mit gegenwärtigen Bildern verfügen, rauschen hingegen an der Gegenwart unerkannt vorbei. Weniger messianisch und dafür stärker auf Bilder bezogen taucht der Begriff bereits vorher im Passagen-Werk auf:

Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. [...] Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.⁶⁸

Dieser für Benjamins Konzeption des Eingedenkens zentrale „historische Index“ ist untrennbar mit dem hier auftretenden Begriff der „Lesbarkeit“ verbunden: „Benjamin considers the *textum* of historical images to be possible to interpret only at a certain time, the time of their legibility, and that this forms their critical core.“⁶⁹ Der „Text“ tradierter Bilder ist also nicht für jede Gegenwart entzifferbar, diese kann aber durch historische Veränderungen

⁶⁶ Benjamin GS, Bd. V/2, S. 1037f.

⁶⁷ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 693.

⁶⁸ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 577.

und Brüche plötzlich in eine Beziehung zu dieser Schicht der Vergangenheit treten, so dass sich der in ihr niedergelegte Gehalt der Nachwelt „im Augenblick seiner Erkennbarkeit“⁷⁰ nun erschließt und „lesbar“ wird. Noch stärker in die Richtung visueller Phänomene schiebt Benjamin den durch die „Lesbarkeit“ hier noch stark an eine Textmetapher geknüpften „historischen Index“ in dieser Passage, die sich der Fotografie aufgrund der Referenz auf literarische Texte zwar vordergründig auch nur als Metapher bedient, die Metaphorik aber in der Konkretheit der Bildlichkeit dann weit überschreitet, so dass sie daher ohne weiteres auf tatsächlich fotografische Medien wie Fotografie und Film bezogen werden kann:

Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihr Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden. „Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen. Manche Seite bei Marivaux oder bei Rousseau weist einen geheimen Sinn auf, den die zeitgenössischen Leser nicht voll haben entziffern können.“⁷¹

Aus den Zitaten lässt sich ableiten, dass bestimmte visuelle Artefakte für ihre eigene Gegenwart noch gar nicht decodierbar sind, da die entsprechenden Dechiffrierungscodes noch nicht zur Hand sind. Erst für zukünftige Generationen sind diese Bilder dann entschlüsselbar, nachdem historische Brüche neue Rahmenbedingungen herbeigeführt haben. Für Benjamin ist der ideale Moment, um spezifische historische Artefakte in ihrer bisher unverstandenen Bedeutung zu erschließen, ein „Augenblick der Gefahr“, eine Formulierung, die sich gleich mehrfach in seinem Spätwerk findet⁷². Im Rahmen der Entstehungszeit der „Thesen über den Begriff der Geschichte“ ist hier natürlich an die NS-Herrschaft in Deutschland sowie Benjamins eigene Verfolgung als Jude zu denken, generell kann der Begriff aber auf jede Form der Zeitenwende bezogen werden, der durch die historische Diskontinuität veränderte Bedingungen der „Lesbarkeit“ herbeiführt. Gleichmaßen ist es auch möglich, dass der Gegenwart die Entzifferung des historischen Artefakts misslingt: „Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht,

⁶⁹ Lindroos 2003, S. 242 (kursiv im Orig.).

⁷⁰ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 695.

⁷¹ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1238. Benjamin zitiert hier aus der Übersetzung eines Texts von André Monglond namens „Le préromantisme français“, der 1930 erschienen war. Das erweiterte französischsprachige Original dieses Zitats findet sich im Passagen-Werk: „Le passé a laissé de lui-même dans les textes littéraires des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque sensible. Seul l’avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. Mainte page de Marivaux ou de Rousseau enferme un sens mystérieux, que les premiers lecteurs ne pouvaient pleinement déchiffrer.“ (GS, Bd. V/1, S. 603). Vgl. zum Verhältnis von Fototheorie und Geschichtsphilosophie bei Benjamin auch Sjöberg 2001, S. 152-160.

⁷² Z. B. Benjamin GS, Bd. I/2, S. 695 und Bd. I/3, S. 1243.

die sich nicht als in ihm gemeinte erkannte.⁷³ So kann auch bereits Lesbares wieder in die Perspektive der Unlesbarkeit einrücken, wenn sich durch geschichtliche Brüche entsprechende kulturelle Verschiebungen ergeben und der Schlüssel zum Verständnis eines Artefakts aus der Vergangenheit verlorengeht. Spezifische Lesarten sind somit nie als definitiv, sondern immer als vorläufig zu betrachten und damit stets vom aktuellen Referenzrahmen der Gegenwart abhängig. Dabei ist es gar nicht von Belang, ob die Vergangenheit diesen Text bewusst und für die Nachwelt gestaltete, vielmehr stuft Benjamin, wie bereits erwähnt, gerade die nicht-intentionalen unbewussten Spuren vergangener Zeitschichten als wertvoller ein als intentional gestaltete Quellen, die bereits den Selbstdarstellungswillen einer Kultur in sich tragen und daher zu einer verzerrten Wahrnehmung der entsprechenden historischen Epoche führen können. Aus ihnen ist nur die „Geschichte der Sieger“ zu erschließen. Wie bereits beschrieben, räumt er im Gegensatz zu sprachlich verfassten Zeichensystemen insbesondere den indexikalisch verfahrenen Medien Film und Fotografie die Fähigkeit ein, vom Produzenten nicht Intendiertes als „optisch Unbewusstes“ zu erschließen und für eine mögliche Entzifferung in der Zukunft zu sichern.⁷⁴ Diesen Gedankengang wird man in einigen Passagen von Markers Filmen, die sich mit überkommenem Archivmaterial auseinandersetzen, deutlich ausgeprägt vorfinden – besonders im Foto-Film *Le Souvenir d'un avenir*, der sich mit dem angeführten Zitat von André Monglond und seiner fotografischen Metapher der nachträglichen Lesbarkeit hervorragend in Verbindung bringen lässt, da sich auch hier die Bedeutung der fotografischen Archivbilder erst im Rückblick erschließt: Anhand der Fotografien der französischen Fotografin Denise Bellon aus der Zwischenkriegszeit demonstriert Marker, wie sich in der nachträglichen Betrachtung der Bilder bereits die Vorzeichen des Zweiten Weltkriegs ankündigen, die für die Zeitgenossen jedoch noch nicht zu entziffern waren.

Die Deutung archivischer Artefakte ist somit als Prozess niemals abschließbar und die retrospektive Bedeutungsgenerierung niemals zu sistieren, so dass keine Generation sich sicher sein kann, im Besitz des „abschließenden“ Sinns einer Vergangenheitsschicht zu sein. Diese historische Kontingenz der Erkenntnis, die Benjamins Konzept der Lesbarkeit und

⁷³ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1238..

⁷⁴ Gemeint ist mit dem Begriff ursprünglich das Sichtbarmachen für das menschliche Auge nicht wahrnehmbarer visueller Phänomene durch technische Mittel wie Vergrößerung und Zeitlupe: „Benjamin entdeckt das ‚optisch Unbewusste‘ im Kontext der fotografischen Technik, welche Schichten des Sichtbaren entbirgt, die dem natürlichen Auge verborgen sind.“ (Meister 2004, S. 298). In einem erweiterten Sinn lassen sich mit dem „optisch Unbewussten“ aber alle indexikalisch festgehaltenen Phänomene zusammenfassen, die nicht auf eine unmittelbar vom Urheber intendierte Sinnkonstruktion zurückzuführen sind – so etwa das oft thematisierte Zittern der Blätter im Wind in den ersten Filmen der Lumière-Brüder, das ein Moment des Akzidentellen, Unbewussten und von der Autorenintention Unabhängigen in den (teils stark inszeniert wirkenden) Abbildungsvorgang einbringt.

insbesondere seine Metaphorik der „lichtempfindlichen Platte“ prägen, für die erst die Zukunft die Mittel zur Entwicklung bereitstellen wird, steht etwa auch in enger Nachbarschaft von Freuds psychischem Konzept der „Nachträglichkeit“: Freud postuliert, dass Gedächtnis nicht als statische Summe von Erlebtem zu sehen ist, sondern dass Ereignisse in der Gegenwart zu einer Neubewertung und –verknüpfung des Vergangenen führen können, die dieses einer völlig anders gearteten, teilweise gar gegenteiligen Bewertung zuführen können. Der Prozess der biografischen Autonarration, der jedes Subjekt in seiner Identitätskonstitution unterliegt, ist bis zum Tod von einer nicht abschließbaren Dynamik der Umarbeitung und Neubewertung geprägt. Chris Markers Erinnerungskonzept erinnert teils frappierend an diese Argumentation, und in der Tat könnte der berühmte Satz aus *Sans soleil* („Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um, wie man Geschichte umschreibt“) kaum stärker an die bekannten Konzepte wie etwa Freuds „Wunderblock“, der ebenfalls den palimpsestartigen Umschrift-Charakter des Gedächtnisses hervorhebt, erinnern. Bereits die Struktur von *La Jetée* wird ganz entschieden durch die Nachträglichkeit der Entzifferung eines Bildes geprägt, nämlich insofern, als sich eine Kindheitserinnerung des Protagonisten paradoxerweise als eine Vorwegnahme des eigenen Todes erweist – tragischerweise stellt sich diese Erkenntnis erst in jenem Moment des Todes, also zu spät ein. Für den Umgang Markers mit Archivmaterial in den essayistischen Filmen ist das Konzept der Nachträglichkeit jedoch ebenso zentral, insofern es hier dazu dient, historisch kontingente Lesarten dieses Materials zu erschließen, die sich je nach dem Bezugsrahmen der Gegenwart modifizieren.

Benjamins archivische Ambitionen schlugen sich nicht nur in seinen theoretischen Ausführungen zur Geschichtsphilosophie und zur spezifischen Struktur des Eingedenkens nieder, sondern auch praktisch in seinem unabgeschlossenen Großprojekt, dem Passagen-Werk, das er ab 1927 bis zu seinem Tod mit Unterbrechungen verfolgte⁷⁵. Das als wissenschaftliche Studie geplante Werk sollte in seiner vollendeten Fassung ausgehend von den Pariser Passagen nicht weniger als eine „materiale Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts“⁷⁶ entwerfen. An der zu Benjamins Lebzeiten bereits längst im Verschwinden begriffenen Passagenarchitektur sollten sich technische, soziale, ökonomische, philosophische und künstlerische Entwicklungen des neunzehnten Jahrhunderts auskristallisieren und zu einem materialistischen Panoptikum der Epoche integriert werden. Die Passagen entsprechen somit genau dem, was Benjamin an anderer Stelle als „Monade“ bezeichnete: Ein Einzelphänomen, das jedoch als „Kristall des Totalgeschehens“⁷⁷ figuriert

⁷⁵ Vgl. Tiedemann in Benjamin GS, Bd. VI/1, S. 11.

⁷⁶ Vgl. Tiedemann in Benjamin GS, Bd. VI/1, S. 11.

⁷⁷ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 575.

und von dem ausgehend sich das gesamte Zeitalter erschließt. „Als ‚Urphänomene‘ der Moderne sollten sie das Material liefern, das notwendig war für eine Interpretation der jüngsten Konfigurationen der Geschichte.“⁷⁸ Verschiedenste Themenbereiche wie Literatur, Mode, Konstruktionstechnik, Architektur, Medien wie Fotografie und Panoramen sowie soziale Typen wie der Sammler oder der Flaneur fanden Eingang in den langwierigen und immer wieder zugunsten anderer Arbeiten unterbrochenen Rechercheprozess. Insbesondere die vergessenen und verdrängten Produkte der Unterhaltungs- und Populärkultur gerieten in Benjamins Blick, deren „Rettung“ aus dem Dunkel der Geschichte einen wichtigen Fluchtpunkt des Konzepts bildet. Bekanntlich setzte der Selbstmord Benjamins im Jahr 1940 dem Langzeitprojekt, von dem nur diverse Exposés in abgeschlossener Form existieren, ein Ende – fraglich ist jedoch, ob die Anlage des Werkes überhaupt auf eine mögliche Fertigstellung ausgerichtet war oder ob es nicht bereits aufgrund seiner offenen Konzeptualisierung zum Scheitern verdammt, oder positiver formuliert, zu einem unabschließbaren „work in progress“ geworden wäre. Relevant für die hier formulierte Fragestellung ist hingegen weniger der Entstehungsprozess des Projekts oder sein Inhalt, sondern vielmehr die enorm umfangreiche Zitate- und Materialsammlung, die Benjamin während seiner Recherche kompilierte und die mittlerweile unter dem Namen „Passagen-Werk“ veröffentlicht wurde. Es handelt sich hierbei um eine zahlreiche thematisch überschriebene „Konvolute“ umfassende Zusammenstellung von teils deutsch-, teils französischsprachigen Zitaten aus verschiedensten Quellen. Eingang in die fragmentarische Sammlung fanden literarische Zitate, in großem Umfang etwa von Baudelaire, Texte aus philosophischen Werken (Marx, Fourier), aber auch Textpassagen aus Sachbüchern etwa zur Architektur- oder Sozialgeschichte, darüber hinaus Zeitungsartikel und andere kleinere Formen. Nicht nur nehmen also heterogene Quellen verschiedener Medien (Buch, Zeitung, Zeitschrift) hier den gleichen Stellenwert ein, so dass die konventionellen Hierarchien zwischen „seriösen“ wissenschaftlichen Werken und eher feuilletonistischen Gelegenheitsarbeiten eingeebnet werden, sondern es werden auch literarische Texte auf die Stufe (sozial)historisch relevanter Zeugnisse erhoben und somit nicht-literarischen Texten hinsichtlich ihrer Aussagekraft gleichgestellt. Diese zum Entstehungszeitpunkt des Passagen-Werks außerordentlich innovative Methodik Benjamins weist weit auf heutige Entwicklungen der Kulturwissenschaft voraus, insofern als mittlerweile auch dort die etablierten Hierarchien zwischen verschiedenen Textgattungen und verschiedenen Medien nivelliert und fiktionale und nicht-fiktionale Texte als gleichberechtigte historische Zeugnisse behandelt werden. Sie

⁷⁸ Buck-Morss 2000, S. 15.

überschneidet sich aber auch, wie noch ausführlich dargestellt wird, mit Aby Warburgs Archivkonzept im Mnemosyne-Atlas, der nicht nur ähnlich heterogene Repräsentationsformen in sein Großprojekt einbettete, sondern dabei auch eine vergleichbare Nivellierung „hoher“ und „niederer“ Darstellungsformen vornahm.

Bis heute umstritten ist die Frage, inwieweit neben sprachlichen Quellen auch visuelle Darstellungen in das fertiggestellte Werk integriert werden sollten. Susan Buck-Morss zitiert einen Brief von Benjamin, in dem er seine Recherche zum Passagen-Werk dokumentiert: „Dies nämlich ist novum: daß ich mir über wichtiges und entlegnes Bildmaterial zu meinen Studien Aufzeichnungen mache. Das Buch, soviel weiß ich seit einiger Zeit, läßt sich mit den bedeutsamsten illustrativen Dokumenten ausstatten.“⁷⁹ Er sammelte wohl ein Album mit Kopien von Illustrationen, doch „[d]ieses Album ist offenbar verloren gegangen.“⁸⁰ Immerhin hat Rolf Tiedemann, der Herausgeber der Gesammelten Schriften Benjamins, am Ende des ersten Bandes der Ausgabe des Passagen-Werks einige Illustrationen versammelt, auf die in den Texten verwiesen wird. Auch in diesem Punkt stellt sich die Frage, welche Rolle konkrete visuelle Phänomene für Benjamin wirklich spielten: Dienten sie ihm lediglich als metaphorische Anregungen für seinen Bildbegriff, oder ist doch von einem tatsächlichen und wörtlichen Bildbezug auszugehen? Und deutet der Begriff „illustrativ“ darauf hin, dass die Bilder lediglich verbalisierte Thesen illustrieren sollten, oder hätten sie gar einen gleichberechtigten Stellenwert wie die Texte eingenommen, wie es später etwa Roland Barthes in seinem Japan-Buch „Das Reich der Zeichen“ vorschwebte? Auch diese Frage muss an dieser Stelle der Benjamin-Philologie überlassen bleiben. Unzweifelhaft scheint lediglich, dass sich beispielsweise Aby Warburgs Bilddenken im allgemeinen und speziell sein Mnemosyne-Atlas wesentlich stärker auf konkrete Bilder beziehen, als dies bei Benjamins Beschäftigung mit dem Phänomen „Bild“ der Fall ist, das bei ihm oft kaum entscheidbar zwischen metaphorischer und konkreter Bedeutung oszilliert und eher selten von tatsächlichen Bildern wie etwa Paul Klees „Angelus Novus“ oder Dürers „Melencolia I“ ausgeht. Festzuhalten ist jedoch auch hier, dass Visualität und Sehen etwa bei den Ausführungen zu den Passagen selbst sowie zu Panoptiken, zu Reklame, Mode und Stadtbeleuchtung, aber auch zu Medien wie der Malerei und der Fotografie einen derart zentralen Raum im Passagen-Werk besetzen, dass ein Transfer Benjaminscher Theoreme auf konkrete visuelle Darstellungen legitim erscheint.⁸¹

⁷⁹ Zitiert nach Buck-Morss 2000, S. 96.

⁸⁰ Buck-Morss 2000, S. 96.

⁸¹ Buck-Morss nennt ihre umfangreiche Studie zum Passagen-Werk nicht ohne Grund „Dialektik des Sehens“ (Buck-Morss 2000). Ansgar Hillach wiederum verweist als Vorläufer des Benjaminschen Bilddenkens

Charakteristisch für die sehr heterogene Textsammlung des Passagen-Werks ist desweiteren ein Wechsel aus Eigen- und Fremdmaterial, aus Zitat und Kommentar, wobei rein quantitativ das Fremdmaterial klar dominiert, auch wenn Benjamin vereinzelt längere selbständige Passagen von Eigentexten einfließt oder das Zitierte mit kurzen Kommentaren versieht. Das Fremdmaterial der Sammlung erfüllt insofern das hier verwendete Kriterium des „Archivmaterials“, als es sich um präexistierendes, also um vorgefundenes und zitiertes Material handelt, das hier durch De- und Neukontextualisierung einer Aktualisierung unterzogen wird. Irving Wohlfarth formuliert daher nicht zu Unrecht über das Passagen-Werk: „Es nimmt die Archive in Angriff [...]“⁸² Entsprechend der zentralen Rolle dieses vorgefundenes Materials beschreibt Benjamin seine Vorgehensweise: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“⁸³ Zwar erweist sich diese aphoristische Zuspitzung angesichts der durchaus existierenden und teilweise auch längeren Eigenpassagen als nicht ganz wahrheitsgemäß, dennoch ist der Charakter der Materialsammlung damit treffend umschrieben. Sicher ist bei der Betrachtung des Passagen-Werks zu berücksichtigen, dass die nun veröffentlichte Form wohl nur als Vorstudie für ein stärker dem konventionellen wissenschaftlichen Duktus folgendes Werk intendiert war. Wie die Materialsammlung letzten Endes strukturiert und verbunden werden sollte, ist eher eine Frage der Spekulation, da „sich nur überaus allgemeine Hinweise finden, wie diese Bruchstücke schließlich hätten angeordnet werden sollen“⁸⁴. Der Montage-Charakter wäre im Zuge der Fertigstellung wohl stark gemindert worden. Jede Beschäftigung mit dem Projekt ist daher, wie Buck-Morss richtigerweise (selbst-)kritisch anmerkt, immer auch eine „Erfindung des Passagen-Werks“⁸⁵. Nichtsdestotrotz legen eben Zitate von Benjamin wie das obige eindeutig Zeugnis davon ab, dass die Montage vorgefundenes Materials essentieller Bestandteil des Projekts sein und wohl auch bleiben sollte. Diese Montage verbindet zwar durch die Konvolutstruktur thematisch zusammenhängende, aber dennoch enorm heterogene Materialien, die, wie bereits erwähnt, verschiedenen Textgattungen und –sorten sowie verschiedenen Kulturen und Sprachen (deutsch/französisch/englisch) entstammen. Auch reicht die Länge der Exzerpte von einem Satz bis zu seitenlangen Zitaten. Der schroffe

auf Denker wie Bloch, Simmel und Kracauer als ebenfalls stark bildhaft argumentierende Denker (Hillach 2000, S. 188).

⁸² Wohlfarth 1984, S. 78. Auch Buck-Morss bringt den Archiv-Begriff im Hinblick auf das Passagen-Werk ins Spiel, wenn sie kommentiert: „Indem Benjamin die Archive der Geschichte nach Gegenindizien durchstößt, wendet er die ganze ihm zu Gebote stehende Gelehrtenphantasie auf, um dort Gegenbilder ausfindig zu machen, durch die sich die Semantik des Fortschritts [...] grob gegen den Strich bürsten ließe.“ (Buck-Morss 2000, S. 121).

⁸³ Benjamin GS, Bd. V/I, S. 574.

⁸⁴ Buck-Morss 2000, S. 7.

⁸⁵ Buck-Morss 2000, S. 7.

Zusammenprall dieser heterogenen Fragmente eröffnet genau die von Benjamin angestrebten Korrespondenzen über verschiedene Zeiten hinweg (etwa die Annäherung der Passagen an antike Gewölbe⁸⁶), wengleich sich dies hier freilich im Medium der „unsinnlichen Ähnlichkeiten“, also der Sprache vollzieht, aber auch gleichzeitig Konstellationen von scheinbar nicht Zusammenhängendem, das in der Kollision ein Drittes entstehen lässt, das die Summe der Einzelteile übersteigt. Bereits die Themen der Konvolute verkörpern eine solche Zusammenstellung scheinbar inkongruenter Elemente, die von der Darstellung sozialer Typen über Stadtarchitektur und Ingenieurswesen zu Aspekten wie Langeweile und Mode bis zum Lyriker Baudelaire und dessen Verhältnis zum Kapitalismus oder zur barocken Allegorie reicht. Doch auch die Mikrostruktur innerhalb der Konvolute ist von derartigen Montagen durchdrungen, die sich zu dialektischen Bildern verdichten sollen. Fragmente heterogener Provenienz prallen aufeinander, wobei immer wieder einzelne Themen aufgegriffen werden und sich als Isotopieebenen herauschälen, ohne sich jedoch zu einem totalisierenden Gesamtbild zu integrieren. Gerade am Warenfetisch sowie an den Passagen selbst sollen sich in der Verschränkung der Zeitebenen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie ihrer Zwischenstellung zwischen Traumbild und Erwachen die dialektischen Bilder auskristallisieren, die erst in der Kombination der Einzelzitate im Passagen-Werk zum Vorschein kommen.

Legt das Passagen-Werk bereits in der sehr heterogenen Auswahl des integrierten Archivmaterials, im Nebeneinander von Eigen- und Fremdmaterial sowie der fragmentarischen Darstellungsform in blockhaften Montagen deutliche Übereinstimmungen mit essayistischen Filmformen an den Tag, so kommt hierzu noch ein weiterer Aspekt, der die ästhetische und intellektuelle Nähe Benjamins zu den essayistischen Filmemachern und speziell zu Marker noch frappierender belegt. Benjamin begnügt sich im Passagen-Werk eben nicht mit einer reinen Sammlung von Materialien, er fügt auch einen Abschnitt hinzu, der die Methodik der Arbeit selbst thematisiert und damit einen selbstreflexiven Überbau zum gesamten Werk bietet. Dieses Konvolut N, das den bezeichnenden Titel „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“⁸⁷ trägt, umfasst eine Reihe von Überlegungen, in denen Benjamin seine Vorgehensweise im Passagen-Werk erläutert – oft in Formulierungen, die sich zwischen wissenschaftlichem und literarischem Duktus bewegen. Darunter finden sich etwa die bereits mehrfach zitierte Aussage: „Methode dieser Arbeit:

⁸⁶ Im Konvolut C („Antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris“): Benjamin GS, Bd. V/1, S. 133-155.

⁸⁷ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 570-611.

literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen“⁸⁸, die sich auf den hohen Anteil an Fremdmaterial im Passagen-Werk bezieht. Ebenfalls erläutert Benjamin sein Konzept des „dialektischen Bildes“⁸⁹ und seine Ablehnung des Fortschrittsbegriffs⁹⁰, also Aspekte, die sich auch auf die Struktur des Gesamtwerks auswirken – die entsprechenden Passagen wurden ja bereits an anderer Stelle inhaltlich vorgestellt. Hier geht es vor allem um die Tatsache, dass Benjamin diese theoretischen Erwägungen, die als selbstreflexive Äußerungen über den Bau des Werks ganz offenbar auf einer höheren Abstraktionsebene angesiedelt sind als der Rest des Passagen-Werks mit seinem eher motivisch strukturierten Zugriff, wie selbstverständlich mitten in seine Materialsammlung aufnahm. Denn das Konvolut N ist von Benjamin - zumindest im Rahmen der Vorarbeiten - strukturell ganz gezielt nicht auf einer Metaebene angesiedelt worden, wie es von methodischen Erläuterungen eigentlich zu erwarten wäre, sondern es verkörpert eines unter vielen Konvoluten, die sich ansonsten rein inhaltlich und motivisch bestimmen. Dies lässt den Schluss zu, dass die hier formulierten theoretischen und methodischen Aspekte von ihm als integraler Bestandteil des Werks selbst begriffen wurden. Zwar existieren mit zwei frühen Entwürfen⁹¹, dem 1935 erstellten Exposé „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“⁹² und einer stark abgeänderten französischen Fassung desselben⁹³ auch vom eigentlichen Werk abgetrennte Metatexte zum Passagen-Werk, die gleichwohl eher den inhaltlichen Gehalt des Werkes als die angewandte Methodik thematisieren. Auch wäre wiederum zu beachten, dass in einer vollendeten Fassung des Passagen-Werks die methodischen Erwägungen durchaus herausgehoben am Anfang der Studie platziert hätten werden können. Jedoch ist das Passagen-Werk keineswegs der einzige Text Benjamins, der eine derartige Verflechtung der Ebenen von inhaltlicher Argumentation und methodischer Reflexion vornimmt. Sigrid Weigel etwa betont zu Recht, dass diese Struktur in gleicher Form für andere Texte Benjamins, und zwar auch für vollendete und publizierte, prägend ist: „So läßt sich an zahlreichen leitmotivischen Konstellationen seiner Schriften ausmachen, wie aus den Spannungen zwischen poetischer Sprache und begrifflichem (Meta)Diskurs eine eigene Schreibweise gewonnen wird: gleichsam ein Drittes jenseits des Gegensatzes von Literatur und Philosophie.“⁹⁴ Es ist wohl kein Zufall, dass der Romantik-Kenner Benjamin sich damit in großer Nähe zur frühromantischen Poetologie eines Friedrich Schlegel bewegt, in dessen

⁸⁸ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 574.

⁸⁹ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 591f. und S. 595.

⁹⁰ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 596f.

⁹¹ Benjamin GS Bd. V/2, S. 1041-1059.

⁹² Benjamin GS Bd. V/1, S. 45-59.

⁹³ Benjamin GS Bd. V/1, S. 60-77.

⁹⁴ Weigel 1997, S. 60.

„progressiver Universalpoesie“ sich bekanntlich Literatur und Literaturtheorie verbinden sollten, statt in zwei hierarchisch angeordnete Ebenen auseinanderzufallen. Zahlreiche Romane der Literaturgeschichte wie etwa Laurence Sternes „Tristram Shandy“, Brentanos „Godwi“ oder Musils „Mann ohne Eigenschaften“ flechten in die Romanhandlung immer wieder poetologische Reflexionen ein, die sich mit dem Prozess des Schreibens selbst beschäftigen. Aber auch der literarische Essay ist seit Montaigne reich an derartigen Digressionen über die eigenen medialen und poetologischen Voraussetzungen, und analog hierzu finden sich in den essayistischen Filmwerken von Godard, Farocki, Kluge und eben auch bei Chris Marker zahllose Referenzen auf den Prozess des Filmemachens und die Struktur des eigenen Mediums – oft sind diese so geschickt in die Filme integriert, dass sie sich sowohl als Kommentar zum aktuellen Inhalt als auch als mediale Selbstreferenz lesen lassen. Diese Passagen werden dann in den einzelnen Filmanalysen gezielt herausgearbeitet. Insofern wird sich dort auch Benjamins Verflechtung von methodologischer Reflexion und praktischer Textarbeit im Passagen-Werk als eng mit Markers filmischer Vorgehensweise verwandt erweisen.

Angesichts der Masse an Material, die Benjamin für das Passagen-Werk zusammengetragen hat, und dem beinahe schon größtenwahnsinnig zu nennenden Anspruch, aus dem Paris des 19. Jahrhunderts und speziell der Passagen-Architektur eine umfassende Sozial-, Technik-, Medien- und Kunstgeschichte der Epoche auszulesen, stellt sich nicht zu Unrecht die Frage, ob das von Benjamin 13 Jahre lang verfolgte Großprojekt jemals hätte vollendet werden können bzw. ob es nicht sogar „von vornherein auf Unabschließbarkeit angelegt war“⁹⁵. Zwar konnte Benjamin etwa die umfangreichen Materialien über Baudelaire für Veröffentlichungen wie „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939) nutzen. Dennoch ist die Quantität der komplettierten Texte, die aus dem Projekt hervorgingen, im Vergleich zum Umfang des gesammelten Materials äußerst gering. Vieles spricht dafür, das Passagen-Werk als „work in progress“ zu sehen, das – ähnlich wie andere Großprojekte des 20. Jahrhunderts wie Musils bereits erwähnter Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ oder eben auch Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas – aufgrund der exponentiell gestiegenen Komplexität des modernen Lebens einerseits und des enorm erweiterten Gegenstandsbereichs der künstlerischen und wissenschaftlichen Sphäre andererseits grundsätzlich nicht mehr in eine strukturierte, abschließbare Form zu bringen war. Die Grenzen zwischen Kunst bzw. Wissenschaft und Leben, Darstellenswertem und Nicht-Darstellenswertem lösen sich in derartigen Projekten auf, das künstlerische oder wissenschaftliche Werk droht mit dem Leben zu verschmelzen,

⁹⁵ Pethes 2001, S. 78.

was mit dem Preis der Unabschließbarkeit bezahlt wird. Benjamin scheint genau dies beim Passagen-Werk unterlaufen zu sein, so dass die Stofffülle nicht mehr zu bewältigen war. Mit dem Essayfilm und speziell mit Marker hat dies insofern einerseits etwas zu tun, als die essayistische Filmform mit ihrem Fragmentarismus, ihrer nonnarrativen Dramaturgie und ihrer Selbstreflexivität auch auf diese Krise der Repräsentation in der (Post-)Moderne antwortet und versucht, dem Undarstellbaren so doch noch einmal eine Form abzurufen, die sich von den tradierten Formen freilich dezidiert absetzt. Entscheidender in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass es auch und gerade im filmischen Essayismus eine Tendenz zum „work in progress“ gibt, die sich gegen den endgültigen Abschluss eines Projekts sperrt. Der Bruch mit gängigen Genre- und Repräsentationsstrukturen, den viele Essayfilme vollziehen, impliziert auch das Hinterfragen der etablierten Grenzen zwischen Werk und Welt, Zentralem und Peripherem, was sehr grundlegend auch die Möglichkeit der Abschließbarkeit eines solchen Werkes in Frage stellt. So wird auch in dieser Filmform fremdes und eigenes Material immer wieder neu verwendet und in andere Kontexte eingearbeitet. Speziell bei Farocki, Godard und Marker taucht die Neigung auf, einen Film nicht als definitiv und abgeschlossen, sondern als vorläufige Momentaufnahme und damit weiterhin für Veränderungen offen zu begreifen. Bei Marker trifft dies besonders für seinen ebenfalls als Großprojekt klassifizierbaren Film *Le Fond de l'air est rouge* zu. Einerseits besteht bereits die erste Fassung des Films von 1977 zum Teil aus Materialien, die Marker schon in früheren Filmen verwendet hatte, etwa Aufnahmen von Fidel Castro aus *Cuba si!* (1961) oder Passagen aus *La Sixième face du Pentagone* (1968), die er nun einer völligen Neubewertung unterzog. Andererseits arbeitete er diese Fassung immer wieder um, so dass beispielsweise 1993 eine stark veränderte Version in Umlauf kam, die unter anderem mit einem Epilog versehen war, der die politischen und sozialen Veränderungen seit der Uraufführung der Erstfassung thematisierte. Aber auch eine Fernsehfassung von 2008 beinhaltet wiederum geringfügige Änderungen, die zeigen, dass Marker dieses Projekt fast bis zum Ende seines Lebens als unabschließbares „work in progress“ begriff, das aus der historischen Distanz wiederum einer Umarbeitung und Neubefragung bedurfte – ein Steinbruch von Material, der keinerlei Anspruch auf überzeitliche Geltung hat, sondern dem gerade nach historischen Umbrüchen stets aufs neue Bedeutung abgerungen werden muss. Auch in anderen Medien finden sich in Markers Oeuvre derartige Übernahmen, und gerade die CD-ROM *Immemory* (1998) greift zahlreiche Materialien aus dem Filmen, aber auch den Fotobänden wie „Coréennes“ (1959) wieder auf und transformiert sie mit einem hypertextuellen Zugriffsmenü ins digitale Zeitalter. Die bereits mehrfach thematisierte

semantische Volatilität des Archivs kommt gerade in solchen veränderbaren Konstellationen ein und desselben Materials im Werk eines einzigen Künstlers besonders prägnant zum Ausdruck. Zwar hinkt der Vergleich mit Benjamins Passagen-Werk hinsichtlich des „work in progress“-Charakters insofern, als dessen Fertigstellung im Gegensatz zu Markers Werk auch durch die äußeren Umstände – nicht zuletzt durch die skeptische Aufnahme im Umkreis des Instituts für Sozialforschung – verhindert wurde und Benjamin gegen den Abschluss der Arbeit sicher nichts einzuwenden gehabt hätte. Warburgs Mnemosyne-Atlas etwa trägt noch sehr viel stärker den Stempel des Vorläufigen und Unabschließbaren, das sich bei ihm auch als intendiert nachweisen lässt. Dennoch ist Howard Hampton zuzustimmen, wenn er nicht nur in dieser Hinsicht eine Parallele zwischen Markers filmischer Praxis und Benjamins Arbeit am Passagen-Werk aufzeigt: „His [Markers; O.M.] work could be considered the cinematic equivalent of Benjamin’s sprawling, saturnine notebooks for his unfinished, literally interminable Arcades Project – but transposed to a world where the video arcade and Internet has replaced the 19th century’s cathedral-like proto-shopping-malls and flaneur-haunts.“⁹⁶

⁹⁶ Hampton 2003, S. 33.

4.2.2 Aby Warburg

Chris Markers Archivzugriff soll hier jedoch nicht nur unter dem Licht der Benjaminschen Schriften erscheinen. Dadurch blieben zahlreiche blinde Stellen in seinem Werk, die nur durch eine methodische „Doppelillumination“ aufgehellt werden können. Den zweiten „Scheinwerfer“ dieser Untersuchung stellt Aby Warburgs in seinen Texten und im Mnemosyne-Atlas entwickelter Ansatz zur Reaktualisierung von archivisch tradierten Bildern dar, der insbesondere durch das Konzept der „Pathosformel“ für Markers Oeuvre Relevanz erhält. Für die Analyse seiner Filme ist hier weniger Warburgs durchaus anfechtbare Kulturtheorie von Belang, vielmehr soll seine Methode des epochen- und medienübergreifenden Bildervergleichs, die aus dem Archiv der Kunstgeschichte, aber auch dem anderer, nicht kanonisierter Repräsentationsformen schöpft, im Mittelpunkt des Interesses stehen. Das innovative Schaudispositiv des Mnemosyne-Atlas, das Warburg ab der Mitte der Zwanziger entwickelte, um dieser Konzeption Anschaulichkeit zu verleihen, verkörpert daher einen zentralen Fluchtpunkt der folgenden Ausführungen.

Während Walter Benjamins Rezeption, wie bereits erwähnt, seit der Publikation der Gesammelten Schriften durch Tiedemann und Schweppenhäuser zu Beginn der Siebziger ungebrochen ist, bedurfte es neuer wissenschaftlicher Konstellationen, um dem Hamburger Bankierssohn mit jüdischen Wurzeln zu einer Renaissance zu verhelfen. Einen ersten Schritt in diese Richtung ging die Biografie des dem Warburg Institute nahestehenden Kunsthistorikers Ernst Gombrich, dessen biografische Annäherung von 1970 (dt. 1981¹) Warburg erstmals wieder einer größeren Öffentlichkeit bekannt machte. Insbesondere durch die deutsche Übersetzung dieser Biografie konnte die durch die Nazizeit abgebrochene Rezeption der Werke Warburgs wieder aufgenommen werden, auch wenn Gombrichs Biografie die Radikalität und Modernität des Warburgschen Denkens noch nicht in adäquater Weise freilegen konnte. Erst der *iconic turn* in den Neunzigern des letzten Jahrhunderts lieferte einen „neue[n] ,günstige[n] Augenblick“², der zutage treten ließ, welche Anschlussmöglichkeiten Warburgs Überlegungen für zeitgenössische Debatten über Visualität und die anlaufende Diskussion über das Kulturelle Gedächtnis, später dann auch über die Archiv-Thematik bereithalten. Gerade die Kulturwissenschaften entdeckten Warburgs Plädoyer gegen die „grenzpolizeiliche Befangenheit“³ und damit *avant la lettre* für Interdisziplinarität, die Ansätze aus Kunstgeschichte, Ethnologie, Anthropologie, Psychologie

¹ Gombrich 1981.

² Bredekamp 1991, S. 5.

und sogar Medienwissenschaft vereint und ihrerseits wiederum „sehr willkommene Anknüpfungspunkte für Kunst-, Bild- und Kulturwissenschaften liefert“⁴. Weitere Positionen, die Warburg als Vorreiter der Kulturwissenschaften ausweisen, wie etwa die Aufmerksamkeit für das periphere Detail oder die Nivellierung der Differenz von Hoch- und Populärkultur sollen im Verlauf dieses Abschnitts noch erarbeitet werden, da sie auch für die Betrachtung von Markers Archivstrategien relevant sind. Darüber hinaus sind hier auch medienwissenschaftliche Überlegungen von Belang, insofern als Warburgs Bilddenken von nicht wenigen Forschern als protokinematografisch interpretiert wird.⁵

Zunächst jedoch kurz zu den Grundlagen der Warburgschen Kulturtheorie, die für die Themenstellung dieser Arbeit allerdings nur von marginaler Relevanz sind. Im ersten Satz der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas präsentiert Warburg den grundlegenden Gedanken, der nicht nur sein gesamtes Werk, sondern seiner Ansicht nach die gesamte Menschheitsgeschichte prägt und strukturiert: „Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen[...]“⁶ Der Mensch pendelt nach Warburg seit Anbeginn der Kultur zwischen Magie und Rationalität, Dämonenangst und Naturbeherrschung, Religion und Aufklärung. Diese bipolare Konzeption der menschlichen Existenz findet Warburg in der phylogenetischen Entwicklung der gesamten Menschheit, aber insbesondere im Westen vor, so dass er im Nachlass von der „Schizophrenie des Abendlands“⁷ spricht. Die die Ausprägung dieser dichotomen Struktur fundierende Epoche ist für Warburg die griechische Antike, die er fern der Winckelmannschen Idealisierung zum Zeitalter „edler Einfalt, stiller Größe“ in der Nachfolge Nietzsches⁸ als zutiefst gespalten zwischen archaischer Wildheit und rationalen Kräften sieht: „Die Warburgsche Antike zeigt das Doppelantlitz des Apollinischen [sic] und Dionysischen. Warburg spricht von der ‚olympischen‘ und ‚dämonischen‘ Seite der Antike, von der ‚Doppelherme von Apollo-Dionysos‘ [...]“⁹ Um sich vor der Natur und den Dämonen zu schützen, erarbeitet sich der Mensch einen „Denkraum der Besonnenheit“¹⁰, der ihn in Distanz zu den ängstigenden Mächten setzt. Dieser „Akt des Kampfes um Aufklärung, also

³ Warburg 2010, S. 396.

⁴ Rösch 2010, S. 11.

⁵ Vgl. Michaud 2004, Sierek 2007 und Hensel 2011.

⁶ Warburg 2010, S. 629.

⁷ Zitiert nach Hofmann 1995, S. 182.

⁸ Vgl. Forster 1995, S. 196.

⁹ Böhme 1997, S. 141 (kursiv im Orig.). Warburg selbst bezeichnet etwa den Einfluss der Antike auf die italienische Renaissance als „nicht nur dionysisch anstachelnd, sondern auch apollinisch abklärend“ (Warburg 2010, S. 179f.).

¹⁰ Warburg 2010, S. 485.

um Hinwendung zur Vernunft“¹¹ kann sich durch die Rationalität der Wissenschaft, aber auch durch die aufgrund ihrer Stellung zwischen Magie und bewusster Formbildung stehende Kunst vollziehen – denn diese trägt dazu bei, „zu ‚symbolischen Formen‘ zu finden, welche diese ‚Energien‘ ‚aufnehmen‘ und zugleich zu ihnen Distanz schaffen“¹². Warburg spricht demgemäß auch von der „polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft“¹³. Hartmut Böhme beschreibt die Aufgabe künstlerischen Schaffens im Kulturprozess nach Warburg wie folgt:

Die Künste, allgemeiner: die visuellen Medien, sind das privilegierte Archiv „der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks“. Denn „das Bild“ stellt die breite Übergangsskala dar zwischen magischem Bann der Affekte einerseits, d.h. ihrer unmittelbar überwältigenden (noch bilderlosen) Einleibung, und theoretisch-abstraktem (wieder bilderlosen) Kalkül andererseits, das keinerlei somatische Performanz aufweist.¹⁴

Die onto- und phylogenetische Entwicklung ausgehend vom Ausgeliefertsein des Menschen gegenüber seiner irrationalen Urangst über symbolisierende Distanzbildung in Ritual und Kunst hin zur wissenschaftlichen Weltansicht vollzieht sich jedoch nicht in einer teleologischen Bewegung, sondern „als ein unablässig neu einzulösender Prozeß [...], der jederzeit in der Gefahr steht, umgekehrt zu werden“¹⁵, so dass stets wieder Regressionen in ein früheres Stadium möglich sind. Denn die in der Antike geprägten „Superlative der Gebärdensprache“¹⁶ (Warburg) sind „aus noch so tiefer Latenz jederzeit wieder manifestierbar, d. h. den Körper ergreifend und das Ich überschwemmend“¹⁷, so dass dieser Prozess eher als „Pendelschwingung“¹⁸ zu verstehen ist. Warburg fasst dies zu der oft zitierten Formel zusammen: „Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein“¹⁹, wobei „Athen“ hier im Gegensatz zu Warburgs ansonsten eher janusköpfigen Griechenland-Bild sinnbildlich für Ratio und Vernunft steht, „Alexandrien“ für die Kräfte des Irrationalen. Der Rückfall in die Barbarei, der sich bereits während des Ersten Weltkriegs und kurz nach Warburgs Tod im Jahr 1929 in Deutschland in noch fatalerem Ausmaß vollzog, bewies diese These Warburgs jedenfalls eindringlich. Auch persönlich hatte Warburg bekanntermaßen mit

¹¹ Rösch 2010, S. 76.

¹² Böhme 1997, S. 141.

¹³ Warburg 2010, S. 629.

¹⁴ Böhme 1997, S. 139. Das Binnenzitat ist eine Übernahme aus Warburgs Schifanoja-Aufsatz (Warburg 2010, S. 396).

¹⁵ Bredekamp 1991, S. 3.

¹⁶ Warburg 2010, S. 373.

¹⁷ Böhme 1997, S. 153.

¹⁸ Böhme 1997, S. 154.

lange anhaltenden psychischen Krisen zu kämpfen, in denen er sich nur in einem langwierigen Prozess von seinen Ängsten distanzieren konnte.

Für den Themenbereich der kulturellen Erinnerung ist vor allem von Bedeutung, dass sich nach Warburg in bestimmten Epochen außerordentliche Ereignisse im kollektiven Gedächtnis als „Engramme“²⁰ einprägen, die zwar im Verlauf der Geschichte verdrängt, jedoch in bestimmten späteren Epochen wieder erinnert werden und an die Oberfläche drängen. In Warburgs zum Teil recht umständlicher Diktion liest sich dieser Prozess folgendermaßen:

In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.²¹

Diesen Akt der Reaktivierung archaischer Regungen nennt Warburg „Mnemosyne“, während er die bannende Kontrolle und Beherrschung eben dieser orgiastischen Affekte durch rationale oder künstlerische Strategien als „Sophrosyne“ bezeichnet, die die „Umwandlung der Dämonenfurcht in symbolisches Denken“²² ermöglicht. Bilder spielen in diesem Prozess insofern eine privilegierte Rolle, als sie durch die Wiedererweckung scheinbar überwundener Kulturzustände im Betrachterkörper Medien der Mnemosyne sein können, gleichzeitig aber auch eine Schutzfunktion durch Distanzbildung ausüben:

Darum spricht Warburg auch von Bildern als „Energiekonserven“: sie sind Container und Transformatoren gewaltiger Affektschübe, deren Formgeber und Abstandhalter, aber auch Speicher und Batterien von Lebenskraft, Still-Leben, das in der Kunst erwachend die Augen aufschlägt, ohne zu verletzen: „Du lebst und tust mir nichts.“²³

Unter dem Begriff des „Nachlebens“ fasst Warburg das Phänomen, dass bestimmte visuelle Formeln an unerwarteten Stellen wieder auftauchen, was nicht nur einen langen Zeitraum der

¹⁹ Warburg 2010, S. 485.

²⁰ Den Begriff entnimmt Warburg dem Werk des Evolutionsbiologen Richard Semon. Vgl. Weinberg 2001, S. 637, ausführlicher Michaud 2004, S. 255.

²¹ Warburg 2010, S. 631.

²² Bredekamp 1991, S. 1.

²³ Böhme 1997, S. 145.

Latenz, sondern auch einen Motivtransfer von einer Kultur zur anderen implizieren kann.²⁴ Diese „internationale[r] Bilderwanderung“²⁵ sollte sich schließlich als sein Lebensthema herauskristalisieren, das auch die Arbeit an seinem Hauptwerk, dem Mnemosyne-Atlas, bestimmen sollte. Warburg verabschiedet sich in seiner Konzeption der Bilderwanderung vom konventionellen Einfluss-Begriff der Kunstgeschichte und lokalisiert die Ursache des „Nachlebens“ in unbewusst ablaufenden „Energeströmen“: „Geschichte ist für Warburg ein Problem der Energieübertragung. [...] Das Bildgedächtnis soll als das Medium der kulturellen Energieströme erfahrbar werden.“²⁶ Der Transfer der von ihm untersuchten „Pathosformeln“ (dieser Begriff wird im Zusammenhang mit dem Mnemosyne-Atlas weiter unten ausführlich thematisiert) geht zwar vor allem nonintentional und damit jenseits bewusster Gestaltungsabsichten vonstatten, er ist jedoch – im Gegensatz zu C. G. Jungs „Archetypen“-Lehre - an konkrete materielle Artefakte gebunden.²⁷ Auch denkt Warburg, was von ihm verwendete Begriffe wie „Verleibung“ und „Einleibung“ belegen, den Bildertransfer als prinzipiell körperbezogen, statt ihn auf einen rein mentalen Prozess zu reduzieren: „[d]ies meint, daß die Affekte eine den Körper formierende Macht haben. [...] Dadurch wird der Leib selbst zum memorialen Träger der Affekte, die ihn ergreifen.“²⁸ Diese „somatische Übertragung“²⁹ führt zu einem Wechselspiel von körperlosen Bildern und bilderlosen Körpern: „In einem Akt schmiegsamer Anverwandlung nimmt das Subjekt der Betrachtung die Bewegtheiten der ‚Objekt‘-Welt auf und inkorporiert sie durch die eigene Körperbewegung im diskursiven Raum.“³⁰

Wie Benjamin distanziert sich Warburg über das Konzept des „Nachlebens“ der Pathosformeln von teleologischen und linear fortschreitenden Geschichtsmodellen. Manfred Weinberg etwa betont, „dass es für W. [=Warburg; O.M.] kein endgültig erreichbares Ziel der Menschheitsgeschichte gibt, sondern dass sein Geschichtsdenken zwar eine Entwicklung voraussetzt, aber gerade keinen eindeutigen Fortschritt unterstellt.“³¹ In der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas spricht Warburg im Hinblick auf den Gegenstandsbereich des Projekts, die

²⁴ Dies ist die Erkenntnis des bekannten „Schifanoja“-Vortrags von 1912, in dem er das teilweise obscure Bildprogramm eines Renaissance-Palastes in Ferrara auf Vorbilder aus dem orientalischen Kulturkreis zurückführte (Warburg 2010, S. 373-397).

²⁵ Warburg 2010, S. 397.

²⁶ Böhme 1997, S. 151.

²⁷ Vgl. Böhme 1997, S. 152.

²⁸ Böhme 1997, S. 153.

²⁹ Sierek 2007, S. 40.

³⁰ Sierek 2007, S. 21. Wie Sierek zeigt, setzt sich Warburgs Verständnis von Bildern als „Energiströme“ (Böhme 1997, S. 151) und „Kraftfelder“ (Böhme 1997, S. 148) seinen Ansatz auch entschieden von dem seiner ikonologisch arbeitenden Nachfahren wie etwa Erwin Panofsky ab, die sich in ihren Analyse weitgehend auf die Bedeutungsebene beschränkten und das Warburgsche Bildverständnis damit enorm verengten.

³¹ Weinberg 2001, S. 637.

unterschwelligen psychischen Affekte, die die Pathosformeln in ihrer jeweiligen Ausformung hervorbringen, daher von „achronologisch geschichtete[r] Materie“³². Die Geschichte der Menschheit ist für Warburg, dabei durchaus dem Grundgedanken der erst 1947 erschienenen „Dialektik der Aufklärung“ von Adorno und Horkheimer verwandt³³, keine kontinuierliche Entfaltung der Vernunft, wie noch Hegel es sich in seiner Geschichtskonzeption ausmalte. Vielmehr denkt er die Geschichte in Sprüngen, die bereits überwunden Scheinendes wieder regressiv zutage treten lassen. Gerade mit der Pathosformel hat Warburg ein Modell entwickelt, das sich dezidiert vom kausallogischen Geschichtsparadigma absetzt, da diese nach langen Latenzen oft plötzlich und unerwartet auftaucht – und manchmal wieder ebenso schnell verschwindet. Karl Sierek hat das Warburgsche Geschichtsmodell sehr präzise und nicht unoriginell auf den Punkt gebracht, indem er dieses – und keineswegs nur in metaphorischer Intention - mit dem Medium Film überblendet:

Seine historischen Bilderzählungen sind nicht mit linearer Narrativität im Sinne traditioneller Geschichtsschreibung oder nach der Art eines Feature-Films vergleichbar. [...] Warburgs geschriebene Bilderfolge zur Renaissancemalerei ist kein lineares Erzählkino. Kontinuierlichen Sequenzen und bruchlosen ‚Geschichten‘ steht er skeptisch gegenüber. [...] Die Bilder werden *Orte des Gedächtnisses* und wie das Kino der Moderne gehorchen sie weitgehend einer disparaten, non-kausalen und a-chronologischen Verkettung.³⁴

Wenn nicht „lineares Erzählkino“ oder „Feature-Film“, welche filmische Form entspricht dem Warburgschen Geschichtsparadigma denn dann? Filmemacher wie Harun Farocki oder Jean-Luc Godard, aber insbesondere auch Chris Marker gestalte(te)n ihre essayistischen Filme geradezu als audiovisuelle Replik auf diese Frage – vermutlich, ohne sich dabei explizit an Warburg zu orientieren. Der Analyseteil dieser Studie wird die Analogien (und Differenzen) in Chris Markers Werk zu Warburgs Bild- und Archivdenken dann eingehend untersuchen. Hier soll jedoch zuerst zur Sprache kommen, wie Warburg selbst seinen Gegenentwurf zu den optimistischen „grands récits“ des 18. und 19. Jahrhunderts konzipiert. Wenn historistische und positivistische Geschichtskonzepte und teleologisches Entwicklungsdenken als Ansatzpunkte ausfallen, so eröffnen sich zwei alternative Wege: Erstens das radikale Entkontextualisieren des einzelnen Elements und das Akzentuieren seiner unhintergehbaren Singularität, die sich nicht dem Narrativ des „großen Ganzen“ unterordnet; und zweitens die

³² Warburg 2000, S. 4. In der einbändigen Gesamtausgabe von Warburgs Schriften durch Martin Treml wird allerdings darauf hingewiesen, dass der Begriff „achronologisch“ nachträglich von Warburgs Mitarbeiterin Gertrud Bing eingefügt wurde und somit nicht von ihm selbst stammt, weswegen er beim Abdruck der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas vom Herausgeber weggelassen wurde (Warburg 2010, S. 21 u. S. 633).

³³ Vgl. Adorno/Horkheimer 1969.

Neuanordnung der Elemente durch Montage und Collage, die dem Paradigma der linearkausalen Narration ein fragmentarisches Palimpsest heterogener Komponenten entgegensetzt. Diese beiden Modelle seien im folgenden – auch in konkreterem Bezug zum Umgang mit archivisch tradiertem Material – näher erläutert.

„Der liebe Gott steckt im Detail“ – kaum eine Studie zu Warburgs Oeuvre kommt ohne dieses Bonmot des deutsch-jüdischen Kunsthistorikers aus. Zwar bleibt unklar, zu welchem Anlass Warburg diesen Satz geäußert hat³⁵, die zentrale Bedeutung dieses Aperçus für Warburgs Denken ist jedoch unumstritten. So schreibt etwa Kurt W. Forster diesem zu, dass er „ein besonderes Gespür für das scheinbar Beiläufige, das Nebensächliche und Abliegende bewies, sich also mit offenen Augen für Phänomene interessierte, die anderen entgangen waren“³⁶. Insbesondere der „Schifanoja“-Aufsatz arbeitet sich an scheinbar nebensächlichen Einzelheiten der Fresken ab und gewinnt gerade aus ihnen seine wegweisenden Erkenntnisse. Die Aufmerksamkeit für das Periphere steht quer zum Systemdenken des 19. Jahrhunderts, das sich für abseitige Details höchstens als Mittel zur Demonstration eines größeren Ganzen interessierte. Sicher ist die Betrachtung des Details auch bei Warburg letzten Endes nicht als Selbstzweck zu verstehen, da auch er ja ausgehend vom Peripheren durchaus allgemeine Theoreme wie etwa die „Pathosformel“ entwickelte. Dennoch steht bei ihm die möglichst unvoreingenommene Betrachtung phänomenhafter Details in zumindest für seine Zeit ungewöhnlicher Deutlichkeit am Ausgangspunkt der Reflexion - auch in diesem Punkt erweist sich Warburg als Vordenker zeitgenössischer kulturwissenschaftlicher Methoden. Gerade aus solchen in den Archiven der Kulturgeschichte vorgefundenen Details will Warburg die unbewussten Tiefendimensionen einer Kultur herauslesen, da sie weniger stark dem intentionalen Gestaltungswillen unterworfen sind als die bewusst in den Mittelpunkt gerückten Motive eines Werkes: „Le détail est toujours compris par Warburg à partir de sa nature *symptomale* (...).“³⁷ Allerdings sind diese Symptome ins Kollektive gewendet und werden nicht auf das hervorbringende Individuum bezogen, sondern auf soziale, ästhetische und politische Tendenzen der entsprechenden historischen Epoche. In der Privilegierung des ohne willentliche Gestaltungsabsicht eingebundenen Details gegenüber der planvoll vorgehenden Autorenintention trifft sich Warburgs Denken wiederum auch mit Benjamin,

³⁴ Sierek 2007, S. 23f. (kursiv im Orig.).

³⁵ Didi-Huberman legt unter Berufung auf Gombrich nahe, dass Warburg die Aussage zum Motto eines Seminars in Hamburg im Jahr 1925 erhoben habe (Didi-Huberman 2002a, S. 487f.). Auch ist unklar, ob er sich von Flauberts Aphorismus „Le bon Dieu est dans le détail“ dazu inspirieren ließ

³⁶ Forster 1995, S. 200.

³⁷ Didi-Huberman 2002a, S. 489 (kursiv im Orig.). Der Autor weist dort auch die von Carlo Ginzburg behauptete Nähe von Warburgs Denken zum „Indizienparadigma“ eines Sherlock Holmes oder des Kunsthistorikers Morelli

dessen Konzept des – allerdings an fotografische Medien gebundenen - „Optisch Unbewussten“ ebenfalls stärker auf unbewusste Schichten verweist denn auf die künstlerische Intentionalität. Prominentestes Zeugnis von Warburgs Fokussierung auf das Detail ist seine Idee des „bewegten Beiwerks“³⁸. Perdita Rösch zufolge bezeichnet diese Umschreibung „die aus der Antike übernommene formalisierte Darstellungsweise von flatterndem Haar und bewegtem Gewand“³⁹. Das dahinter stehende Konzept ist bereits in seiner Dissertation von 1893 präsent, wo Warburg nachweist, dass Botticellis „Venus“ gerade in den Details der flatternden Haare und des Bewegung simulierenden Arrangements der Gewänder in einer Kontinuität mit Darstellungsformen der Antike steht, während die zentralen Elemente des Bildes eher zeitgenössischen Formen verpflichtet sind. Den Nachweis des „Nachlebens“ antiker Formen liefern also zumindest in Warburgs frühen Texten gerade nicht die in den Mittelpunkt gerückten Elemente, sondern die peripheren Randbereiche der Bilder, die sich erst dem beharrlichen Blick erschließen und zudem nicht direkt mit den dargestellten Körpern zu tun haben, sondern eher als begleitende Accessoires, eben als „Beiwerk“, auftreten. Zwar wird Warburg bei der Konzeption der Pathosformel, die mit dem „bewegten Beiwerk“ verwandt, jedoch nicht deckungsgleich ist, dann eher den menschlichen Körper selbst und damit also die in der Regel zentral platzierten Elemente gegenüber den entlegenen Details als Analysegegenstand präferieren, dennoch schlägt sich auch im Mnemosyne-Atlas eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit für die peripheren Aspekte visueller Archivartefakte nieder. Diesen Fokus teilt Warburgs archivischer Ansatz dann auch mit Chris Markers Archivstrategien. Gerade durch das Akzentuieren übersehener Details der Archivbilder eröffnen sich in seinen Filmen teils völlig neue Lektüremöglichkeiten, die deren scheinbar eindeutigen Sinn durchkreuzen und unterlaufen. Das Hervorheben minimaler Gesten erschließt unbewusste Dimensionen der Bilder und lässt die offizielle Bedeutung fragwürdig werden oder entlarvt diese in manchen Fällen gar als propagandistische Verzerrung. Bei diesem Unterfangen der Re-Lektüre von Archivmaterial kommen alle Formen der Fokussierung von Details ins Spiel, die dem umfangreichen Analyseinstrumentarium des Essayfilms zur Verfügung stehen: Zeitlupe, Vergrößerung, *freeze frame*, Hervorhebung durch farbige Kreise, Montagen in Bilderserien, die bestimmte Details erst in der vergleichenden Reihung sichtbar werden lassen, schließlich die Hervorhebung durch die Kommentarspur, die gleichzeitig eine Interpretation und Umdeutung dieser Elemente vornehmen kann. In Filmen wie *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* zieht Marker alle Register

zurück, da sich Warburg nicht auf die pure Feststellung der Identität eines Künstlers oder die Lösung eines kriminalistischen Falls beschränke.

³⁸ Warburg 2010, S. 39.

solcher Bearbeitungstechniken von Archivmaterial, die so entweder bisher Übersehenes überhaupt sichtbar machen oder in ein gänzlich neues Licht rücken.

Anschlussfähig für essayistische Filmformen im allgemeinen und für Markers Archivarbeit im besonderen ist Warburgs Ansatz nicht zuletzt auch aufgrund seiner medienübergreifenden Ausrichtung. In dreierlei Hinsicht überschreitet er bei der Auswahl seiner Untersuchungsgegenstände Grenzen, die bisher als unüberwindbar für kunstgeschichtliche Forschung galten. Erstens setzt Warburg ganz grundsätzlich verschiedenste Medien miteinander in Bezug, wenn er in seinen Studien und insbesondere im Mnemosyne-Atlas die Wanderung von Bildmotiven nicht nur innerhalb der Kunstgeschichte, sondern auch in Werken der Bildhauerei, Münz- und Briefmarkenprägung oder der Fotografie nachverfolgt. Zweitens weigert sich Warburg, die bis dato etablierten Hierarchien zwischen diesen medialen Formen zu akzeptieren, und reißt damit die Dichotomie zwischen „hoher“ Kunst und als minderwertig eingeschätzter Gebrauchskunst ein. Und drittens durchbricht er dabei ebenso eine gerade für den Filmbereich essentielle binäre Differenz, nämlich die zwischen dokumentarischen und fiktionalen Repräsentationsformen. Diese drei Aspekte seien im folgenden erläutert.

Warburgs Dürer-Aufsatz von 1905 endet mit der Formulierung, die dort vorgenommene Analyse des „Problem[s] vom Austausch künstlerischer Kultur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert“ enthülle „bisher ungewürdigte Erscheinungen zu allgemeinerer Erklärung der Kreislaufvorgänge im Wechsel künstlerischer Ausdrucksformen“⁴⁰. Dieser „Wechsel künstlerischer Ausdrucksformen“ lässt sich durchaus auch auf Bildwanderungen zwischen verschiedenen Medien beziehen, die Warburg in seinen Texten immer wieder nachvollzieht. Um diese transmedialen Motivwanderungen überhaupt untersuchen zu können, bedurfte es freilich zunächst einer radikalen Erweiterung des Quellenspektrums:

Warburg plädiert für eine Öffnung des Quellenkorpus (wie heute der New Historicism und die Cultural Studies). In diesem sind neben Bild- und Wortquellen aller qualitativen Grade und medialen Formen auch religiöse, ethnische wie soziale Rituale, Lebensstile, habituelle Muster des Agierens und Objekte materieller Kultur prinzipiell „gleichberechtigt“. Im Bildbereich hat alles Geltung: Altarbilder wie Flugschriften-Illustrationen, Spielkarten wie Festdekorationen, Wandteppiche wie Gemälde, Sternenkarten wie Spielbretter, Zeitungsphotos wie Architekturen, Münzen wie

³⁹ Rösch 2010, S. 46.

⁴⁰ Warburg 2010, S. 182.

Briefmarken, Diagramme wie Plastiken, Ornamente wie Wappen, Embleme wie Werbeanzeigen: die gesamte visuelle Kultur.⁴¹

Bereits früh widmet sich Warburg in seinen Studien Objekten wie flandrischen Bildteppichen oder den Theaterkostümen der italienischen Renaissance, aber Hartmut Böhme zufolge etwa auch Propagandamaterialien: „Im Ersten Weltkrieg trat die Auswertung der internationalen Presse und Propaganda zumindest gleichberechtigt neben die traditionellen Sammlungsgebiete.“⁴² Und auch seine ethnografische Studie über die Hopi-Indianer spannt einen Bogen von realen Schlangen über von diesen im Sand hinterlassenen schlangenförmigen Spuren bis zu zeichnerischen Darstellungen derselben. All diese Bildgattungen formen für Warburg einen kontinuierlichen Kosmos visueller Repräsentationen, die in ständigem motivischen Austausch stehen. Das bedeutendste Resultat dieser Überlegung ist selbstverständlich der Mnemosyne-Atlas, auf dessen letzten Tafeln so heterogene Medien wie Gemälde, Briefmarken, Fotografien, Münzen oder auch Reklamebilder zu einem Kontinuum wechselseitig kommunizierender Repräsentationsformen versammelt werden. Wie in Warburgs Kulturwissenschaftlicher Bibliothek herrscht hier das „Gesetz der guten Nachbarschaft“⁴³, das im Atlas-Projekt interdisziplinär und medienübergreifend „Bildmaterial verschiedenster Herkunft“⁴⁴ zu konkreten Fragestellungen versammelt, ohne sich um tradierte Sortierungskriterien wie Gattungs- und Epochengrenzen zu scheren. Freilich wird die mediale Heterogenität im Mnemosyne-Atlas durch das verbindende Medium der Fotografie wiederum nivelliert, um dadurch die Vergleichbarkeit zu erhöhen. „Son [des Mnemosyne-Atlas; O.M.] dénominateur commun, c’est l’échelle photographique.“⁴⁵ Die Fotografie abstrahiert von der konkreten Materialität der einzelnen Medien (Öl auf Leinwand, Zeichenpapier, Metall bei den Münzen, verschiedenste Werkstoffe bei Skulpturen usw.) und reduziert deren Sinneseindruck auf eine zweidimensionale, durchgängig schwarzweiße Reproduktion.⁴⁶ Auch werden dadurch die Größenverhältnisse der Objekte angeglichen, so dass die verbindenden Elemente umso prägnanter hervortreten.⁴⁷ Im

⁴¹ Böhme 1997, S. 140.

⁴² Böhme 1997, S. 137.

⁴³ Fritz Saxl zitiert nach Gombrich 1981, S. 436.

⁴⁴ Hofmann 1995, S. 172.

⁴⁵ Didi-Huberman 2002a, S. 455.

⁴⁶ Dieser Begriff lässt bereits anklingen, dass Warburgs Ansatz der Wiedergabe von Kunstwerken durch Fotografien im Mnemosyne-Atlas durchaus auch mit Benjamins Überlegungen zur Reproduzierbarkeit des Kunstwerks in Verbindung zu bringen wäre. Vergleichbarkeit und serielle Kontextualisierung treten hier an die Stelle der auratischen Dimension des Einzelwerks im Original. Werner Hofmann deutet diese Verbindung zumindest an (Hofmann 1995, S. 172f.).

⁴⁷ Kurt W. Forster kommt daher zu der „Feststellung, daß Warburgs gesamtes Konzept schwerlich ohne die Fotografie als zentralem Instrument denkbar, ja, als Wissenschaftspraxis durchführbar gewesen wäre. Die fotografische Ablichtung vereinheitlicht radikal ihre Gegenstände und neutralisiert ihre traditionellen

Filmbereich lässt sich Analoges vom Medium Film sagen: Auch hier werden alle eingebundenen Medien durch Abfilmen oder Reproduktion auf dieselbe materielle Basis gestellt und erfüllen so umso leichter die Voraussetzungen der Vergleichbarkeit. Der Eindruck eines kontinuierlichen Universums der Bilder drängt sich hier noch stärker auf als auf Warburgs Bildtafeln, zumal im Film durch das einheitliche Bildformat die Größendifferenzen der integrierten Bilder noch stärker nivelliert werden. Gerade der Essayfilm führt die mediale Heterogenität des Atlas, aber auch die Erforschung motivischer Kontinuität im audiovisuellen Bereich fort. Die Einbindung von Archivmaterial unterschiedlicher medialer Provenienz ist nicht nur als wichtiges Charakteristikum, sondern geradezu als *conditio sine qua non* dieser filmischen Form zu verstehen. So spricht Christina Scherer in ihrer Annäherung an die essayistische Form von einer „Montage des Heterogenen“⁴⁸, und der zumindest phasenweise essayistisch arbeitende Jean-Luc Godard kommentiert seine filmische Arbeit mit den Worten „On peut tout mettre dans un film. On doit tout mettre dans un film.“⁴⁹ In einem wichtigen Aspekt weichen essayistische Filme allerdings von Warburgs Ansatz ab. Während bei diesem die mediale Differenz zwischen den untersuchten Artefakten meist zugunsten des gemeinsamen Inhalts in den Hintergrund rückt und in seinen theoretischen Überlegungen daher eher unterrepräsentiert ist, kennzeichnet den Essayfilm oft ein gesteigertes Bewusstsein für die Medialität der eingebundenen Materialien, das gerade angesichts der motivischen Kontinuität die mediale Differenz der Archivquellen akzentuiert und selbstreflexiv thematisiert. Insbesondere in Markers Filmen bleibt die Aufmerksamkeit für die spezifische Medialität des jeweiligen Archivmaterials stets erhalten, auch und gerade dort, wo die transmedialen Motivwanderungen am offensichtlichsten sind.

Warburg gibt sich bei der Erweiterung des Quellenkorpus nicht damit zufrieden, bisher ungeahnte Materialschichten der Kulturgeschichte zu erschließen, er weigert sich auch, etablierte Hierarchien zu übernehmen, die die verschiedenen Kunstformen in „hohe“ und „niedrige“ Gattungen einordnen: „Die kulturwissenschaftliche ‚Grenzerweiterung‘ der Kunstgeschichte führt zu einer Entprivilegierung der sogenannten hohen Kunst.“⁵⁰ Die kanonisierten Höhenkämme der Kunstgeschichte stehen nun im Hinblick auf ihre kulturwissenschaftliche Aussagekraft auf einer Ebene mit Werken der „Gebrauchskunst“ wie Briefmarken, Teppichen und Werbung. Dies erlaubt Warburg, „die Werke freier und

ästhetischen Kategorien. [...] Mit der Fotografie brach überhaupt eine uferlose Vergleichbarkeit von allem und jedem in der Kunst an, ein Umstand, dem Warburg jedoch ein ganz neues Potential abzugewinnen vermochte.“ (Forster 1995, S. 193).

⁴⁸ Scherer 2001, S. 79.

⁴⁹ Zitiert nach Pantenburg 2006, S. 158.

⁵⁰ Böhme 1997, S. 140.

angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen“⁵¹. So scheut er etwa nicht davor zurück, eine eher nüchterne Reklame-Abbildung einer Reisenden mit einer antiken Nymphe in Verbindung zu bringen: „Das Reisefräulein auf dem Reklamezettel ist eine heruntergekommene Nymphe.“⁵² Werner Hofmann erläutert Warburgs in Aussagen wie dieser zutage tretenden „offenen Kunstbegriff“⁵³ folgendermaßen:

Nicht beengt von ästhetischen Normen und Stilfiktionen, umfaßt sein Blick alle Höhen und Tiefen der Bildkünste, dabei auch die eurozentrischen Wertmaßstäbe vernachlässigend. Deshalb kann er formale Verzweigungen und Akzentverschiebungen bis hin zur Trivialekunst, bis in das Plakat und die Briefmarke verfolgen und die „Urworte der Gebärdensprache“ noch im banalen Bildesperanto und in Illustriertenphotos aufspüren.⁵⁴

Dies ermöglicht Warburg, den von ihm nachverfolgten Motivwanderungen auch in die bisher kunstgeschichtlich unbeleuchtet gebliebenen Winkel der Kulturproduktion nachzugehen – ganz ähnlich, wie Benjamin sich erhoffte, gerade aus dem Abfall und den „Lumpen“ relevante Erkenntnisse auszulesen. Gerade in diesem Punkt wird deutlich, wie sehr neben Benjamin auch Warburg gegenwärtige kulturwissenschaftliche Debatten um die Legitimität der Populärkultur und deren Nobilitierung in den Rang von Objekten wissenschaftlichen Interesses vorweggenommen hat – das obige Zitat von Hartmut Böhme nennt in diesem Kontext zu Recht Strömungen wie Cultural Studies und New Historicism. Warburg erweist sich auch hier aber gleichermaßen als Gewährsmann des filmischen Essayismus, wenn etwa Harun Farocki in *Stilleben* (1997) zeitgenössische Werbefotografien mit *Stilleben* aus dem 17. Jahrhundert parallelisiert oder Jean-Luc Godard in den *Histoire(s) du cinéma* Gemälde, Filmklassiker, aber auch weitgehend unbekannte Stummfilme, Dokumentaraufnahmen und sogar vereinzelt pornografisches Material aufeinanderprallen lässt. Chris Marker wiederum widmet sich insbesondere in *Le Tombeau d’Alexandre* oder *Le Fond de l’air est rouge* ausgesondertem, vergessenem und übersehenem Material wie etwa Fernsehnachrichten, Zeitungsartikeln oder Schnittresten von Agitprop-Filmen, welche er gerade durch ihre gezielte Exklusion von der Zirkulation im öffentlichen Raum für ebenso aufschlussreich hält wie etwa den aus dem cineastischen Kanon nicht wegzudenkenden *Panzerkreuzer Potemkin*, der als Referenzrahmen für die Eröffnungssequenz von *Le Fond de l’air est rouge* dient.

⁵¹ Warburg 2010, S. 396.

⁵² Gombrich 1981, S. 400.

⁵³ Hofmann 1995, S. 174.

⁵⁴ Hofmann 1995, S. 174f.

Das letzte Beispiel deutet bereits eine weitere wichtige Grenzüberschreitung in Warburgs Werk an, die besonders produktiv auf den Filmbereich übertragen werden kann. Überblickt man die verschiedenen Materialgattungen, die Warburg in seinen Studien und im Atlas einbindet, so fällt auf, dass er dabei nicht nur die Dichotomie von „hoher“ Kunst und Populärkultur unterläuft, sondern auch die zwischen fiktionalen und dokumentarischen Medien. So verschränken sich gerade auf den letzten Tafeln Reproduktionen von Gemälden, die tendenziell eher dem Bereich des Narrativ-Fiktionalen zuzuordnen sind, mit fotografischen Dokumenten. Diese „montages volontaires de niveaux contradictoires de la réalité“⁵⁵ unterwandern damit auch den scheinbaren ontologischen Abgrund zwischen der „fiktiven“, weil von Künstlerhand frei geschaffenen Malerei und der „authentischen“ Fotografie, die sich zum großen Teil automatisierten physikalischen, optischen und chemischen Abläufen verdankt. In der Gegenüberstellung im Atlas wird einerseits deutlich, dass Fotografen ihre Bilder gezielt nach Vorbildern aus der Malerei modellieren und diesen damit immer auch ein Moment der Inszenierung innewohnt. Andererseits wertet die Konfrontation mit den Fotografien wiederum auch scheinbar rein fiktive Gemälde, die etwa biblische oder mythologische Szenen zeigen, als historische Dokumente auf, da die strukturellen Parallelen zur Sprache der historischen Fotografien klar ersichtlich werden, aber auch deutlich wird, dass Gemälde stets auch auf die historische Epoche ihrer Entstehung verweisen, und sei es auch nur in technischer oder ästhetischer Hinsicht. Chris Marker gibt sich in mehreren seiner Filme als ebenso unnachgiebiger Kritiker dieser Dichotomie zu erkennen. Zu den bekanntesten Beispielen der Verwendung von Spielfilm-Materialien in seinen Essayfilmen gehört sicher die Integration von Standbildern aus Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958) in der Passage von *Sans soleil*, die sich mit dem „wahnsinnigen Gedächtnis“ befasst. Aber auch die hier untersuchten Filme unterlaufen diese binäre Opposition, wenn Marker etwa in *Le Fond de l'air est rouge* die Tonspuren einer dokumentarisch gefilmten Verhaftung von Terroristen und eines motivisch identischen Ausschnitts aus *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* miteinander vertauscht, oder wenn in *Le Tombeau d'Alexandre* Spielfilmszenen eines fiktionalen Stalin mit dokumentarischem Material von diesem konfrontiert werden und gar behauptet wird, für viele Sowjetbürger sei der von einem Schauspieler dargestellte Stalin „echter“ gewesen. Auch die bereits erwähnte Eingangssequenz von *Le Fond de l'air est rouge* gewinnt noch einmal an Vielschichtigkeit, wenn man bedenkt, dass die mit dokumentarischen Bildern aus Agitprop-Filmen verwobenen Spielfilmszenen des *Potemkin* ja auf ein historisches Ereignis verweisen und

⁵⁵ Didi-Huberman 2002a, S. 455.

dann wiederum das geschichtliche Bild der Oktoberrevolution für Generationen mitbestimmen. Derartige Grenzgänge zwischen den üblicherweise getrennten Hauptgattungen des Mediums Film gehen im Essayfilm freilich oft noch tiefer als in Warburgs Atlas, da solche Passagen in Markers Werken eine starke Neigung zur Selbstreflexivität zeigen, die im Mnemosyne-Atlas nicht ohne weiteres vorzufinden ist.

Nach dieser allgemeineren Einführung in das Warburgsche Denken soll nun eine eingehendere Betrachtung seines Hauptwerks, des Mnemosyne-Atlas, erfolgen, der dann bei den Filmanalysen stärker als die Schriften als Referenzfolie fungieren wird. Die Genese und der Aufbau dieses nur fotografisch überlieferten Projekts, das aus einer Reihe von großen Tafeln besteht, auf denen Warburg Reproduktionen von Gemälden, aber auch diverser anderer Objekte anbrachte, um das „Nachleben“ der Pathosformeln zu illustrieren, wurden in zahlreichen Publikationen bereits in aller Ausführlichkeit beschrieben⁵⁶ und sollen an dieser Stelle daher nicht im Detail wiedergegeben werden. Zunächst gilt es, kurz den grundsätzlichen Bezug von Warburgs Atlas zur Archiv-Thematik dieser Untersuchung zu erläutern. Archivmaterial wurde hier bereits mehrfach als *präexistierendes Material* definiert, das nicht speziell für das vorliegende Projekt angefertigt, sondern vorgefunden wurde. Im Fall des Mnemosyne-Atlas handelt es sich dabei im Unterschied zu Markers Filmen, die auch früher entstandenes und bereits verwendetes Eigenmaterial einbinden, durchgängig um Fremdmaterial. Die Struktur des Mnemosyne-Atlas lässt sich insofern eindeutig als Aktualisierung von Archivmaterial verstehen, als dieser ausnahmslos mit vorgefundenen Werken aus den verschiedensten Bereichen visueller Gestaltung arbeitet – freilich mit der bereits erläuterten Differenz, dass es sich bei den eingebundenen Materialien um fotografische Schwarzweiß-Reproduktionen der Objekte handelt, die die Diskrepanzen in Materialität und Medialität der Artefakte nivellieren. Georges Didi-Huberman stellt den Archivbezug des Atlas klar heraus: „[...] *Mnemosyne* permettait d'exposer l'archive entière [...]“⁵⁷. Gemeint ist hier mit „l'archive“ nicht die institutionelle Dimension des Archivs⁵⁸, sondern die virtuelle Gesamtheit der Hinterlassenschaften der Kunstgeschichte, aber eben auch der „Gebrauchskünste“ und der historischen und zeitgenössischen Fotografie. Didi-Huberman bezieht sich mit dem Zusatz „entière“ auf das potenzielle Vermögen des Atlas-Dispositivs, grundsätzlich alle visuellen archivischen Artefakte in seine Struktur zu

⁵⁶ Vgl. etwa Gombrich 1981, Bauerle 1988 und van Huisstede 1995.

⁵⁷ Didi-Huberman 2002a, S. 457 (kursiv im Orig.).

⁵⁸ Im Zusammenhang mit Warburgs wissenschaftlicher Arbeit sind allerdings durchaus auch institutionell geführte Archive vorhanden, nämlich das „Warburg-Archiv“ des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg im Warburg-Haus sowie das Archiv des Warburg Institute in London, die beide verschiedenste Arbeitsmaterialien Warburgs sammeln und zugänglich machen.

integrieren. Allerdings wird sich dabei in der Praxis stets eine Beschränkung ergeben, da immer eine Auswahl getroffen werden muss und so nie das „gesamte Archiv“ gleichzeitig zur Darstellung gelangen kann. Die 63 Tafeln der letzten Version⁵⁹ des Mnemosyne-Atlas, die wiederum durch Fotografien überliefert sind, stellen dementsprechend auch nur einen winzigen Teil der von Didi-Huberman als „Archiv“ bezeichneten Gesamtheit aus. Eine weitere Ebene des Archivbezugs ergibt sich insofern, als sich die durch Fotografien überlieferten Tafeln von Warburgs Atlas wiederum selbst als Archiv betrachten lassen, das Warburgs Arbeit am Archiv der Kunstgeschichte dokumentiert. So spricht Sigrid Weigel im Hinblick auf dieses Projekt einerseits von einem „auf Tafeln versammelten Bildarchiv“⁶⁰, argumentiert andererseits aber auch, Warburgs Atlas sei „genau an der Schwelle von Archiv und Gedächtniskunst situiert“⁶¹, denn:

Der Bilderatlas folgt zwar insoweit dem System eines Archivs, als die Sammlung der Tafeln über die Numerierung und die Themen gleichsam indexikalisch zugänglich ist. Er unterscheidet sich aber vom Archiv dadurch, daß jede einzelne Tafel einen Gedächtnisraum inszeniert und als Schauplatz von Gedächtnisspuren lesbar ist.⁶²

Der Atlas wäre also zugleich eine aktualisierende „Reformulierung des Archivs der Kunstgeschichte“⁶³ und ein neues Archiv, wie etwa auch Matthew Rampley feststellt: „The *Atlas* thus functions as a visual archive of European cultural history.“⁶⁴ Ähnliches ließe sich auch über ein so epochales Werk wie Markers *Le Fond de l'air est rouge* behaupten, da sich dieses nicht nur weitgehend aus Archivmaterial speist, sondern selbst wiederum als eine Art audiovisuelles Archiv der globalen Achtundsechziger-Bewegung betrachtet werden kann, das auf der anderen Seite allerdings bereits stark von Marker vorstrukturiert ist.

Nach welchen Fragestellungen vollzieht sich nun Warburgs Griff in das „Archiv der Kunstgeschichte“ (Weigel, s.o.), welche Leitlinien bestimmen die Auswahl und die Anordnung der Archivartefakte im Atlas? Strukturierendes Prinzip des Projektes ist das Thema, das den Kunsthistoriker bereits in vielen Aufsätzen und Einzelanalysen beschäftigt hatte, nämlich der Nachvollzug der Wanderungsbewegungen stereotypisierter Motive durch die europäische Kunstgeschichte. Im Sinn hatte Warburg dabei ein „Inventar (...) der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der

⁵⁹ Genaue Angaben zur Versionsgeschichte bei van Huisstede 1995, S. 135. Die Nummerierung der letzten Version reicht zwar bis 79, jedoch wurden nicht durchgängig alle Zahlen vergeben.

⁶⁰ Weigel 2004 (b), S. 185.

⁶¹ Weigel 2005, S. 111.

⁶² Weigel 2005, S. 117.

⁶³ Weigel 2005, S. 111.

⁶⁴ Rampley 1999, S. 100.

Renaissance nachweislich mitstilbildend einwirkten“⁶⁵. Diese „Wanderschaft von Bildmotiven“⁶⁶ wird dabei nicht nur epochenübergreifend, sondern auch in ihrer interkulturellen Dimension untersucht, die historisch durch mobile Bildträger (Warburg nennt sie „Bilderfahrzeuge“⁶⁷) wie Bildteppiche und Münzen eröffnet wurde, und sprengt damit die in der Kunstgeschichte zumindest damals üblichen historischen und geografischen Untersuchungsrahmen. Insbesondere das „Nachleben“ sogenannter „Pathosformeln“ stellt sich dabei als strukturbildendes Element heraus. Warburg selbst definiert den bei ihm erstmals im Dürer-Aufsatz von 1905 auftretenden Begriff in der Einleitung zum Atlas folgendermaßen:

Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren.⁶⁸

Gemeint sind also alle Formen von Gestik, Mimik und Körperbewegung, die ein gesteigertes Maß an innerer Erregung zum Ausdruck bringen. Hartmut Böhme erläutert das Konzept weiter:

Warburg meint hiermit die Geschichte der *eloquentia corporis*, der Rhetoriken, Semantiken und Topiken körperbezogener Ausdrücke und Habitus, also die zu Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern. Dies nennt Warburg auch „Pathosformel“.⁶⁹

Warburg interessiert nun vor allem das „Nachleben“ dieser in der Antike geprägten Bildformeln in der Neuzeit und in erster Linie in der italienischen Renaissance. Auf den Tafeln des Atlas gruppiert Warburg daher die Reproduktionen der Kunstwerke so, dass die entsprechenden Filiationen der antiken Motive mit ihren neuzeitlichen Wiederbelebungen auch ohne weitere Erklärungen ersichtlich werden. Diese Form der Bildsortierung nach visuellen Analogien ist z.B. auf Tafel 37 (letzte Version) klar erkennbar. Die Tafel wählt als Ausgangspunkt drei antike Zeichnungen nach einem neoattischen Sarkophagrelief aus Herkulaneum: Drei Satyrn bzw. Mänaden sind dort in leidenschaftlich bewegtem Gestus mit

⁶⁵ Warburg 2010, S. 630.

⁶⁶ Bredekamp, Horst/Diers, Michael, zitiert nach Sierek 2007, S. 25.

⁶⁷ Warburg 2010, S. 376.

⁶⁸ Warburg 2010, S. 633.

⁶⁹ Böhme 1997, S. 139.

einer Lyra oder einer Keule zu sehen. Der Rest der Tafel enthält Variationen dieses Motivs bei Pollaiuolo, Mantegna oder Pisanello, die Figuren in ähnlicher Körperhaltung darstellen und damit die antike Vorgabe aufgreifen, wenngleich in verschiedenen Medien, Kontexten und Intensitätsgraden. Warburgs Erkenntnisinteresse endet aber nicht mit dem Nachweis, „daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten“⁷⁰, sondern er führt diese Spurensuche bis zu den Bilderwelten der Gegenwart fort: „The analysis of expressive gestures opens up an unusual, intuitive path to the figures of the past and allows one to identify their recurrence in contemporary imagery.“⁷¹ Gerade die letzten Tafeln integrieren, wie noch ausführlicher beschrieben wird, Dokumente aktueller politischer Ereignisse, um die „moderne energetische politische Machtsymbolik“⁷² von Pressefotografien freizulegen, aber auch Objekte aus der zeitgenössischen Werbung.

Freilich ist als Ausgangspunkt der Tafeln nur selten ein antikes „Vor-Bild“ vorhanden, oft verfolgt Warburg lediglich die Bandbreite der Variationen einer Pathosformel in der Neuzeit, ohne den antiken Ausgangspunkt selbst zu integrieren. Nicht immer sind die Analogien so klar auf der visuellen Ebene angesiedelt, manchmal liefert auch eine inhaltliche Verknüpfung die Verbindung zwischen den einzelnen Objekten, wie etwa auf Tafel 56, wo es um „Auffahrt und Sturz“ geht, wie Warburg vermerkt hat. Hier besteht die Verknüpfung in einem Gegensatz auf der Bedeutungsebene und damit eher in einer logischen Kategorie.⁷³ Dennoch ist die Verkettung der integrierten Bildwerke nach visueller Analogie zu „Bilderreihen“⁷⁴ das Strukturprinzip, welches aufgrund seiner rein visuellen Orientierung als am innovativsten zu bewerten ist und bis heute am intensivsten rezipiert wurde. Genau bei dieser Organisation serieller Motivketten knüpfen zahlreiche essayistische Filme mit ihren Montagestrukturen bei der Archivintegration an. Da Schnittmuster wie der „unsichtbare Schnitt“, Schuss-Gegenschuss und andere Kontinuität generierende Strukturen in dieser Filmform nicht als normative Vorgaben gelten, eröffnen sich dem essayistischen Filmemacher neue Möglichkeiten der Verknüpfung. Eine davon ist eben die nach Warburgschem Muster erfolgende Reihenbildung visueller Analogien, die Genealogien von Bildmustern zu ihren Ursprüngen zurückverfolgen (Warburg nennt dies im Schifanoja-Aufsatz „Entschälung“⁷⁵)

⁷⁰ Warburg 2010, S. 176.

⁷¹ Michaud 2004, S. 271.

⁷² Warburg zitiert bei van Huisstede 1995, S. 147.

⁷³ Dies veranlasst Claus Pias zu der Behauptung, „daß visuelle Ähnlichkeit nicht das vorherrschende Ordnungskriterium [des Atlas] ist“ (Pias 2003, S. 103).

⁷⁴ Van Huisstede 1995, S. 146.

⁷⁵ Warburg 2010, S. 381. Genauer spricht er von der „Entschälung des griechischen Urbildes“.

oder von einem historischen Punkt in die Gegenwart springen, um die immer noch prägende Kraft tradierter Inszenierungsformen und deren subkutane politische Implikationen freizulegen. Insbesondere Werke von Harun Farocki, Jean-Luc Godard und eben Chris Marker folgen dem Warburgschen Paradigma bei der Konstruktion solcher visueller Analogien. Bevor dieser Punkt vertieft wird, sollen jedoch noch weitere für diese Untersuchung relevante Aspekte von Warburgs Atlas herausgearbeitet werden.

Warburg demonstriert in seinem Großprojekt nicht nur die motivische Kontinuität von visuellen Formeln, er belegt gleichermaßen, dass es bei der Aufnahme der antiken Vorbilder zu kompletten Umcodierungen der Bedeutung kommen kann. Warburg selbst nennt diesen Prozess „energetisch invertierte Sinngebung“⁷⁶ oder kürzer „energetische[n] Inversion“⁷⁷. Gemeint ist damit „[d]ie polare Umkehr der Richtung eines Engramms unter Beibehaltung der Intensität des energetischen Ausdrucks“⁷⁸. Ein Beispiel für einen solchen Prozess konstruiert Warburg auf der Tafel 55: Hier entwirft er ausgehend von Edouard Manets berühmtem Gemälde „Déjeuner sur l’herbe“ (1863) eine visuelle Genealogie von einem durch Raffael kopierten römischen Sargrelief zu Werken von Giorgione und Marcantonio Raimondi, die ebenfalls eine im Gras ruhende Gruppe zeigen, und zwar in verblüffend ähnlicher Haltung. Jedoch, so Warburg, verwandelt sich im Lauf der Bearbeitungen die Bedeutung dieser Pose radikal:

In anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen im Spiel der Gebärden und des Gesichtes vollzieht sich nun eine energetische Umverseelung des dargestellten Menschentums. Aus der kultlich zweckgebundenen Geste untergeordneter blitzfurchtiger Naturdämonen auf dem antiken Relief vollzieht sich über den italienischen Stich die Prägung freien Menschentums, das sich im Lichte selbstsicher empfindet.⁷⁹

Für diese Untersuchung entscheidend ist hier in erster Linie die Tatsache, dass die Aufnahme visueller Muster nicht zwingend gleichbedeutend mit inhaltlicher Kontinuität sein muss. Geringe Veränderungen können bereits die Bedeutung eines Motivs so verschieben, dass diese ins Gegenteil wird. Allerdings muss die ursprüngliche Bedeutung selbstredend nicht wie bei der eher einen Sonderfall verkörpernden Form der „energetischen Inversion“ direkt umgedreht werden. Vielmehr stehen im Mnemosyne-Atlas vor allem subtilere Prozesse der Neuakzentuierung und Verschiebung von Bedeutung im Vordergrund. Latente

⁷⁶ Warburg 2010, S. 632.

⁷⁷ Warburg 2010, S. 641.

⁷⁸ Rösch 2010, S. 130.

⁷⁹ Warburg 2010, S. 648.

Bedeutungsschichten, die dem Einzelbild kaum zu entnehmen sind, treten durch die Montage mit anderen Bildern an die Oberfläche und können so vom Betrachter entschlüsselt werden: „In arranging the images on the black cloth of the panels of his atlas, Warburg was attempting to activate dynamic properties that would be latent if considered individually.“⁸⁰ Die Aktivierung „schlummernder“ Bedeutungspotenziale ist dabei immer nur als ephemere und vorläufig zu betrachten, da der Kontakt mit anderem Bildmaterial diese sofort wieder in den Hintergrund rücken und andere in der Latenz befindliche Elemente aktivieren kann. Ausschlaggebend für derartige Umcodierungsprozesse ist vor allem, in welche Filiation das jeweilige Bild eingerückt wird. Denn darüber, welche Bedeutungselemente eines Bildes zutage treten und entsprechend neu akzentuiert werden, bestimmt vor allem der konkrete Kontext der Tafel. Warburgs Konzept der Montage ist somit durchaus auch in der intellektuellen und ästhetischen Nachbarschaft von Benjamins „Konstellationen“ sowie künstlerischer Praktiken der Avantgarde anzusiedeln. Es sei auch darauf verwiesen, dass Warburgs Filiationen im Atlas keineswegs nur als wissenschaftlich-historische Rekonstruktionen von visuellen Motivwanderungen verstanden werden sollten. Dem Mnemosyne-Dispositiv wohnt ganz grundlegend auch ein *konstruktives* Element inne, denn der Atlas bildet ja nicht einfach motivische Transferprozesse ab, sondern erzeugt sie vielmehr im Prozess seiner Entstehung erst:

[...] the format of the atlas suggests the construction of meanings rather than the transmission of one originary meaning, and the interplay of the different images on each of the boards of the atlas mirrored Benjamin's interest in the productive function of the constellation of opposites and the mutability of meaning.⁸¹

Durch diese Doppelnatur des Atlas sowohl als „neutrales“ wissenschaftliches Medium der Rekonstruktion historisch bestehender Motivwanderungen, als das Warburg selbst seinen Atlas wohl sah, als auch als Medium der Konstruktion neuer und überraschender Zusammenhänge zwischen archivisch tradierten Artefakten changiert der Status dieses Projektes in einem diffusen Zwischenreich zwischen historisch getreuer Abbildung und kreativer Anverwandlung und damit zwischen Wissenschaft und Kunst – ganz ähnlich wie Benjamins Passagen-Werk. In einem vergleichbaren Zwischenraum ist wiederum der essayistische Film angesiedelt: Er schöpft sowohl aus dem Anspruch des Dokumentarfilms auf eine transparente Wiedergabe der Realität als auch aus dem Fundus des Autoren- und Experimentalfilms, die selbige bewusst einer konstruktiven Transformation unterziehen. Ganz

⁸⁰ Michaud 2004, S. 253.

besonders Markers Filme jedoch pendeln zwischen den Polen eines historisch orientierten Dokumentarismus mit seinem Anliegen einer objektiven Wiedergabe des Vergangenen und dem essayistischen Prinzip einer subjektiven Aneignung und kreativen Neuperspektivierung der Realität. Wenn dabei, wie in den hier im Hauptteil analysierten Filmen, der Schwerpunkt auf die Integration von Archivmaterial gelegt wird, stellt sich die Frage, inwiefern sich die dabei geschaffenen Verbindungen zwischen den jeweiligen Archivartefakten auf tatsächlich existierende Verknüpfungen berufen können, oder ob diese eher der Willkür eines kreativ tätigen Subjekts entspringen, das diese retrospektiv erst konstruiert. Gerade der Fotofilm *Le Souvenir d'un avenir* nimmt für sich in Anspruch, aus den archivisch tradierten Fotos von Denise Bellon, die in der Zwischenkriegszeit entstanden sind, unbewusste Vorausdeutungen auf den unmittelbar bevorstehenden Zweiten Weltkrieg herauszulesen. Hier wäre zu fragen, ob das vorliegende Bildmaterial tatsächlich entsprechende Indizien liefert, oder ob Marker diesen Zusammenhang durch die essayistischen Verfahren der Montage mit anderem Material und der Kommentierung nicht erst im Nachgang *konstruiert*. Derartige Fragestellungen werden dann an entsprechender Stelle in den Analysen zur Sprache kommen.

Wie in der allgemeinen Beschreibung von Warburgs breit aufgestelltem kulturwissenschaftlichem Ansatz bereits ausgeführt, überschreitet der Kunsthistoriker bei der Auswahl der integrierten Archivobjekte in dreifacher Hinsicht etablierte Grenzen: Zwischen verschiedenen Medien, zwischen verschiedenen „Niveaus“ der Kulturproduktion und zwischen dokumentarischen und fiktionalen Quellen. Dies sei im folgenden noch einmal anhand der konkreten Gestaltung des Mnemosyne-Atlas erörtert. Zwar nivelliert die Fotografie die medialen Differenzen der unterschiedlichen Artefakte, dennoch findet sich im Atlas eine Vielzahl heterogener Objekte, denn „da begegnen sich, Wange an Wange, spätantike Reliefs, profane Handschriften, monumentale Fresken, Briefmarken und populäre Flugblätter, Illustriertenmaterial und Meisterzeichnungen“⁸². In der Tat prallt bereits auf der einführenden Tafel C eine symbolische Darstellung der Planetensphären aus der Renaissancezeit mit der Frontseite der „Hamburger Illustrierten“ zusammen, auf der ein fliegender Zeppelin abgebildet ist. Skulpturen und Reliefs dominieren die ersten Tafeln des Atlas, später gesellen sich Gemälde dazu. Auf Tafel 41 ist eine Medaille zu sehen, Tafel 77 integriert Werbematerialien („Eßt Fisch!“) und die Fotografie einer Golfspielerin, aber auch zwei Briefmarken. Tafel 78 zeigt u.a. Pressefotografien des Abschlusses der Lateranverträge zwischen Mussolini und dem Vatikan. Visuelle Muster suchen sich nach Warburg unterschiedlichste Medien als Träger, sie lassen sich bei ihren Wanderungsbewegungen nicht

⁸¹ Rampley 2000, S. 94-96.

von den Grenzen zwischen ihnen abhalten und erobern bei ihrer Ausbreitung schnell auch neuere Medien wie die Fotografie. Die moderne Bildwissenschaft hat diese transmedialen Bewegungen von Bildern über die Grenzen der Medien hinweg längst vollumfänglich bestätigt⁸³, wenngleich sie sich meist reflektierter als Warburg in Hinsicht auf die medialen Differenzen zeigt, die sich den Bildern bei diesen Wanderungen in das „Gastmedium“ einschreiben – Warburg selbst blendet diesen Aspekt meist aus. Marker und andere Essayfilmer bewegen sich bei der Erforschung visueller Genealogien dennoch durchaus in der Warburgschen Tradition, wenn sie so heterogene Medien wie Filmaufnahmen, Fotografien, Gemälde, Zeitungsartikel usw. miteinander konfrontieren. Allerdings ist bei ihnen ebenfalls ein ausgeprägteres Bewusstsein für die mediale Spezifität der Bilder vorzufinden.

Die Tatsache, dass Warburg keinen qualitativen Unterschied zwischen den verschiedenen Medien und Genres einzieht, bildet die zweite Entgrenzung des visuellen Archivs im Mnemosyne-Atlas: „The atlas was an instrument of orientation designed to follow the migration of figures in the history of representation through the different areas of knowledge and in the most prosaic strata of modern culture.“⁸⁴ Und tatsächlich lässt sich im Atlas zwar ein quantitatives Übergewicht der kanonisierten Künste wie Gemälde, Stiche, Reliefs oder Fresken finden, aber keine Belege dafür, dass Warburg die Münzen, Fotografien oder Werbematerialien in irgendeiner Form als diesen gegenüber minderwertige Kulturträger betrachtetete. Sie werden wie selbstverständlich in die Tafeln eingebettet und ihre Einbindung nicht eigens gerechtfertigt. Kurt W. Forster kommentiert: „Für die Fachwelt hat Warburgs Gegenüberstellung banalster Bildträger mit Werken höchster Kunst ihre Irritation bis heute nicht ganz verloren, obwohl er gerade darin dem Stand der Dinge vorgriff, den wir erst heute voll einzuschätzen vermögen, denn er hat sich unabweislich etabliert.“⁸⁵ Als noch provokativer erweist sich jedoch die dritte Entgrenzung von Objektgruppen, denn die letzten Tafeln überschreiten sogar die Grenze zwischen dem dokumentarischen Medium der Fotografie, das die Realität vermittelt durch physikalische Automatismen abbildet, und frei gestaltenden Medien wie Gemälden und Fresken, denen ein solches indexikalisches Verhältnis zur Wirklichkeit fehlt – dennoch hindert auch diese Grenze die visuellen Muster nicht daran, von einem frei gestaltenden Medium auf ein auf indexikalischen Vorgängen basierendes überzugehen. Die allerletzte Tafel, Nr. 79, verknüpft etwa Fresken von Raffael und Giotto mit aktuellen Fotos von Prozessionen in Rom, und das Foto eines Unfallopfers, der die Sterbesakramente empfängt, wird mit einem Renaissance-Holzschnitt einer

⁸² Forster 1991, S. 29.

⁸³ Vgl. Belting 2001.

⁸⁴ Michaud 2004, S. 277.

Hostienschändung zusammengruppiert. Warburgs Atlas suggeriert: Es ist ein und derselbe umfassende Bilderkosmos, in dem sich die Pathosformeln bewegen, auch wenn sie dabei zwischen den verschiedensten Trägermedien hin- und herwandern. Horst Bredekamp fasst diesen Gedanken prägnant zusammen: „Warburgs Mnemosyne-Gedächtnisarbeit spielt mit dem Gedanken einer Summe aller Bildformen [...]“⁸⁶ Wenn Chris Marker in *Le Tombeau d'Alexandre* die Spielfilme des sowjetischen Regisseurs Alexandre Medvedkin mit dokumentarischen Zeugnissen engführt und dabei das Dokumentarische im Fiktionalen, aber auch die mehr oder minder stark ausgeprägte, jedoch letztendlich unhintergehbare Inszeniertheit von Dokumenten bloßlegt, löst sich die klare Trennung zwischen fiktionalen und „authentischen“ Repräsentationen der Geschichte auf ähnlich frappierende Weise auf. Philippe-Alain Michaud kommentiert Warburgs Methode der Reihenbildung im Mnemosyne-Atlas folgendermaßen: „This iconology is based not on the meaning of the figures [...] but on the interrelationships between the figures.“⁸⁷ Er unterstreicht dabei zurecht nicht nur den komparatistischen Ansatz Warburgs, sondern auch den stark ausgeprägten Montagecharakter, der das dominante Strukturprinzip des Atlas bildet:

Il fallait donc inventer une forme nouvelle de collection et de monstration. Une forme qui ne fût *ni rangement* (qui consiste à mettre ensemble les choses les moins différentes possibles, sous l'autorité d'un principe de raison totalitaire) *ni bric-à-brac* (qui consiste à mettre ensemble les choses les plus différentes possibles, sous la non-autorité de l'arbitraire). Il fallait montrer que les flux ne sont faits que de tensions, que les gerbes amassées finissent par exploser, mais aussi que les différences dessinent des configurations et que les dissemblances créent, ensemble, des ordres inaperçus de cohérence. Nommons cette forme un *montage*.⁸⁸

Nicht umsonst verweisen zahlreiche Autoren darauf, dass die „discontinuous sequences“⁸⁹ von Warburgs *opus magnum* unübersehbare Parallelen zu gleichzeitig in der Avantgarde auftretenden Collageformen aufweisen: „Ihrer Faktur nach gehören Warburgs Tafeln in der Bereich der Montage *à la* Schwitters oder Lissitzky. [...] Dabei springen bestimmte Züge ins Auge, wie z. B. das Fragmentarische der ausgewählten Beispiele oder ihre Anordnung zu mehrdeutigen Figurengruppen.“⁹⁰ Zahlreiche andere Künstler, deren Werke an Warburgs

⁸⁵ Forster 1995, S. 196.

⁸⁶ Bredekamp 1991, S. 6.

⁸⁷ Michaud 2004, S. 252.

⁸⁸ Didi-Huberman 2002a, S. 474 (kursiv im Orig.).

⁸⁹ Michaud 2004, S. 258.

⁹⁰ Forster 1991, S. 29f. In einem späteren Aufsatz (Forster 1995, S. 190) verweist der Autor wiederum auf die Nähe des Atlas zur visuellen Populärkultur der Weimarer Republik, die sich auch in neuartigen Collageformen in den Illustrierten niederschlug und von denen unter anderem auch Walter Benjamin fasziniert war (vgl. Köhn 2004).

Atlas erinnern, ließen sich anführen, so etwa die Collagisten Hannah Höch oder John Heartfield. Ohnehin gehören Montage und Collage in den Zwanzigern quer durch alle Kunstgattungen zu den bestimmenden ästhetischen Verfahren. Von zahlreichen Forschern wird auch die Nähe der Warburgschen Montage zu Benjamins Montagekonzept im Passagen-Werk unterstrichen.⁹¹ Ganz entscheidend für den Zusammenhang dieser Arbeit ist jedoch Warburgs ästhetische Nachbarschaft zur zeitgenössischen Filmavantgarde, etwa zum Sowjetischen Montagefilm von Eisenstein und Wertow. Hierüber wird noch zu sprechen sein, wenn die Frage thematisiert wird, ob Warburgs aus statischen Bildern bestehender Atlas ohne weiteres mit bewegten Filmbildern in Verbindung gebracht werden kann.

Eine weitere Parallele zwischen Vertretern der Avantgarde und Warburgs Atlas legt offen, warum die bildkomparatistische Methode Warburgs auch jenseits wissenschaftlicher Intentionen gerade für den politisch engagierten essayistischen Filmemacher von Interesse ist: Die Rückführung medialer politischer Repräsentationen auf tradierte Bildmuster kann nämlich der ideologiekritischen Entlarvung der Selbstinszenierung von Machthabern und anderen Autoritätspersonen dienen. Solche didaktischen Gegenüberstellungen visuell ähnlicher Motive erfreuten sich in der Avantgarde einer gewissen Beliebtheit, insbesondere John Heartfield verstand es in seinen Fotomontagen, Bildformen der gegenwärtigen politischen Sphäre auf tradierte Muster zurückzuführen und so der Lächerlichkeit preiszugeben. Vom ideologiekritischen Ansatz Heartfields lässt sich durchaus ein Bogen zur Tafel 78 des Warburgschen Atlas schlagen: Hier untersucht Warburg die Ikonografie der Pressefotografien, die die Unterzeichnung der Lateranverträge zwischen dem Königreich Italien, vertreten durch Mussolini, und dem Vatikan im Jahre 1929 dokumentieren. Auf der Tafel sind etwa Fotografien vom Empfang Mussolinis durch einen Vertreter des Vatikan, von Mussolini und Kardinal-Staatssekretär Gasparri bei der Unterschrift, der anschließenden Messe und einer Menschenmenge auf dem Petersplatz zu erkennen. In einem Tagebucheintrag wird bereits Warburgs Interesse an der „nachlebenden“ Ikonografie des Pakts zwischen Vatikan und Faschismus deutlich, wenn er im Zusammenhang mit diesem Ereignis von Mussolinis „böse[m] schöne[m] caesarische[m] Mund“⁹² spricht, wodurch Warburg Mussolini in eine Reihe mit den keineswegs demokratisch legitimierten Diktatoren des römischen Kaiserreichs eingliedert. Noch prägnanter erscheint Warburgs entlarvende „Entschälung“ der Mussolini-Ikonografie in einer Bilderreihe, die er vermutlich im Zusammenhang eines Vortrags von Eugen Rothacker im Jahr 1927 in Hamburg konzipierte. Mussolini ließ sich im Zuge seiner Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit gerne mit Löwen

⁹¹ Vgl. Kemp 1975, Rampley 1999, Efal 2000 usw.

ablichten, was Warburg dankbar aufgriff: Woldt und Fleckner sprechen von einer „Bildmontage mit einer Pressefotografie Mussolinis und seiner Löwin Europa, um 1926-1927, Giotto's Fresko ‚Franziskus predigt den Vögeln‘, um 1296-1299, Assisi, San Francesco, und zwei persischen Marken mit Löwenwappen, spätes 19. Jahrhundert“⁹³, die dieser angefertigt habe⁹⁴. Warburgs Intention ist klar: Die Bilderreihe versucht, zu demaskieren, wie Mussolinis propagandistische Selbstdarstellung auf antike oder christliche, teils auch außereuropäische Inszenierungen von Macht bzw. Demut durch die Abbildung von Figuren mit Tieren zurückgreift: „Warburg rückt die ausgeschnittenen Bilder unmittelbar aneinander [...], so daß die Absicht der faschistischen Bildpropaganda, die Sakralisierung Mussolinis staatspolitisch zu nutzen, geradewegs deutlich wird.“⁹⁵ Jost Philipp Klenner fasst Warburgs Vorgehen zusammen: „Indem er die Wege der antiken Bildformel anhand von wenigen Pressephotographien beschrieb, legte Warburg zugleich die Bedeutungshülle frei, die sich selbst in den modernen [...] Herrschaftsbildern der visuellen Massenmedien versteckte.“⁹⁶ Mit Warburgs bildkomparatistischem Ansatz und seiner Untersuchung des Nachlebens von Bildformeln lässt sich also an eine Tradition der kritischen Analyse der politischen Ikonografie anknüpfen, die mit Hilfe von Bilderreihen zeitgenössische, evtl. auch bereits historische politische Selbstinszenierungen als solche decouviert und damit deren Macht bricht.⁹⁷ Im Essayfilm bieten sich wie in kaum einer anderen Filmgattung durch die Erstellung von Bilderreihen verschiedenste Möglichkeiten, politischen Inszenierungen kritisch zu begegnen, indem in ihnen geborgene tradierte Bildformeln ans Tageslicht gebracht werden. Gerade Chris Marker greift in zahlreichen Passagen seiner Filme auf diese entlarvende Funktion der visuellen Analogiebildung zurück, um ideologisch motivierte Inszenierungen zu demaskieren. Insbesondere *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* arbeiten sich an eben solchen Repräsentationsformen der Macht ab, indem sie durch Archivmontagen

⁹² Zitiert nach Woldt/Fleckner in Warburg 2012, S. 138.

⁹³ Woldt/Fleckner in Warburg 2012, S. 137. Zur Kombination mit Giotto's Franziskus-Fresko ist anzumerken, dass Paolo Ardali, ein katholischer Priester, 1926 ein Buch namens „San Francesco e Mussolini“ veröffentlicht hatte, das Mussolini unmittelbar in eine Kontinuität mit dem christlichen Heiligen stellte. In Warburgs Montage ergibt sich eine weitere Parallele dadurch, dass beide Figuren offenbar in engem und naturwüchsigem Kontakt mit dem Tierreich stehen.

⁹⁴ Diese Montage, die in der vorletzten Fassung des Atlas enthalten war, ist bei Klenner 2007 (a), S. 479 abgedruckt.

⁹⁵ Woldt/Fleckner in Warburg 2012, S. 137.

⁹⁶ Klenner 2007 (a), S. 467. Warburgs „Ahnenreihe“ der Selbstinszenierung Mussolinis umfasst, wie Klenner zuvor ausführt, auch antike Bildmuster – deshalb auch der Verweis im Zitat auf die hier nicht erwähnten „antiken Bildformeln“.

⁹⁷ Im Anschluss an Warburgs Anregungen wurde Anfang der Neunziger des letzten Jahrhunderts unter dem Kunsthistoriker und Warburg-Forscher Martin Warnke die Arbeitsstelle „Politische Ikonographie“ am Hamburger Warburg-Haus gegründet. Sie setzt unter einer bildwissenschaftlichen Perspektive fort, was Warburg begann, nämlich, zu fragen, „welche historischen Kontinuitäten und Brüche die Begriffe, Themen und Motive

offen legen, welche Bildtraditionen sich den zeitgenössischen bzw. teilweise schon aus historischem Abstand betrachteten Bildern eingeschrieben haben.

Im Abschnitt über Benjamins Passagen-Werk wurde bereits ausgeführt, inwiefern dessen *opus magnum* wohl nicht nur wegen der misslichen äußeren Umstände, sondern bereits aufgrund seiner Konzeption Fragment bleiben musste. Ähnliches lässt sich von Warburgs Atlas sagen. Zwar tat sich Warburg sicher auch aufgrund des vorausgehenden Sanatorium-Aufenthalts in Kreuzlingen zur Behandlung seiner psychischen Erkrankung schwer, die Konzentration und Entschlossenheit aufzubringen, den Atlas in eine publizierbare Form zu bringen, und sein Tod im Alter von nur 63 Jahren setzte dem Projekt ein erzwungenes Ende. Dennoch deuten gewichtige Indizien darauf hin, dass der offene, vorläufige Charakter des Atlas eine Beendigung von vornherein nicht zuließ – und dies von Warburg trotz immer wieder geäußerter Publikationsabsichten⁹⁸ insgeheim vielleicht auch gar nicht angestrebt wurde:

Die Frage, die sich dabei stellt, ist, ob der fragmentarische Charakter des Atlas Ausdruck eines Scheiterns ist: die angestrebte Synthese wurde nicht erreicht, war vielleicht gar nicht erreichbar. Oder ob das Fragmentarische „Methode“ hat, etwas zur Anschauung bringt, das dem Denken und den Arbeiten Warburgs inhärent und adäquat ist.⁹⁹

Bereits die von Warburg verwendete Technik zur Befestigung der Fotografien auf der schwarzen Leinwand legt nahe, dass ein definitiver Status des Projekts zumindest zunächst nicht vorgesehen war: „Die Photographien wurden nur lose befestigt, so dass ihre Anordnung leicht wieder verändert werden konnte.“¹⁰⁰ Warburg gruppierte jahrelang die verschiedenen Elemente immer wieder zu neuen Konstellationen, ließ Fotos weg und nahm Neues auf. Auf drei Reihen von Fotografien sind die jeweiligen „Zwischenstände“ dokumentiert¹⁰¹, von denen jedoch keiner eine privilegierte Stellung oder gar den Status des Definitiven beanspruchen kann. Der „work in progress“-Charakter des Atlas spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Tatsache, dass Warburg den Untertitel des Projekts beständig reformulierte¹⁰². So urteilt Rösch: „Eine Vollendung des Bildatlas wäre einer Stillstellung seines Denkens gleichgekommen [...]“¹⁰³ Der Atlas trägt damit Züge einer wissenschaftlichen Experiments, das unter Laborbedingungen durchgeführt wird und auf der Suche nach einem noch

politischer Visualität über die Jahrhunderte hinweg prägen“ (Fleckner/Warneke/Ziegler 2011, S. 7.), so das Vorwort des „Handbuchs der politischen Ikonographie“, das aus den Forschungen dieser Institution hervorging.

⁹⁸ Vgl. van Huisstede 1995, S. 143.

⁹⁹ Rösch 2010, S. 98.

¹⁰⁰ Rösch 2010, S. 96.

¹⁰¹ Vgl. van Huisstede 1995, S. 135.

¹⁰² Vgl. Didi-Huberman 2002, S. 465.

unbekanntes Resultat nach dem „try and error“-Prinzip vorgeht, statt lediglich bereits vorgefertigte Ergebnisse zu illustrieren. Nicht umsonst nennt van Huisstede in seiner detailreichen Beschreibung des Projektes den Atlas ein „Laboratorium der Bildgeschichte“¹⁰⁴. Sigrid Weigel argumentiert in eine ähnliche Richtung:

Der Charakter eines Laboratoriums wird darin deutlich, daß es sich beim Mnemosyne-Atlas um ein Work in progress handelt, vor allem an der Offenheit und Beweglichkeit des Archivs, insofern Warburg die nummerierten Tafeln permanent umgeordnet und die Bilder darauf neu arrangiert hat.¹⁰⁵

Selbstverständlich erschöpft sich die dadurch entstehende Variabilität der einzelnen Elemente nicht mit ihrer rein topografischen Platzierung auf den Tafeln des Atlas. Diese impliziert vielmehr, dass durch die Vorläufigkeit der Anordnung auch der Prozess der Bedeutungsgenerierung im Dispositiv des Mnemosyne-Atlas niemals zum Erliegen kommt, da jedes Element stets in einen neuen Kontext eingefügt werden kann und zudem immer neue Materialien aufgenommen werden können:

Dieses freie Verfügen, Verknüpfen und Widerrufen bestimmt auch die Ästhetik von Warburgs Bildertafeln. Abgesehen von einigen, die monographische Einheitlichkeit aufweisen, stellen die meisten Versuchsanordnungen (Konstellationen) dar. Wir begegnen thematisch umgrenzten Spielfeldern, auf denen sich verschiedene Deutungsprozesse austragen lassen, welche keinerlei Endgültigkeit und folglich auch keinerlei Eindeutigkeit behaupten.¹⁰⁶

In dieser Vorläufigkeit und dem Charakter des Experiments trifft sich Warburgs Atlas nicht nur mit dem Passagen-Werk, sondern auch sehr grundsätzlich mit dem Essayistischen in Literatur und Film. Ebenso wie die flexible Struktur des Mnemosyne-Atlas geht der literarische Essay seit Montaigne weniger von einer vorgeformten Aussage aus, die er dann in einen linear argumentierenden Text umsetzt, sondern umkreist sein Thema viel mehr tastend, verfolgt Nebenthemen in Exkursen, verwirft bereits Behauptetes und setzt mit der Denkbewegung neu an. Das Mäandernde dieser Textgattung ist auch darauf zurückzuführen, dass das Ergebnis des Gedankenganges für den Essayisten nicht von vornherein feststeht, sondern sich im Verlauf des Schreibens erst entwickelt. Wolfgang Müller-Funk hat daher mit dem Charakteristikum des Experimentellen eine fundamentale Eigenschaft des Essays

¹⁰³ Rösch 2010, S. 121.

¹⁰⁴ Vgl. den Titel von van Huisstede 1995.

¹⁰⁵ Weigel 2005, S. 115.

¹⁰⁶ Hofmann 1995, S. 175.

benannt.¹⁰⁷ Die Struktur einer Versuchsanordnung mit offenem Ausgang charakterisiert daran anknüpfend aber auch den Essayfilm als Genre. Ganz besonders deutlich wird dies in Filmen, die analog zu Warburgs Vorgehensweise an den Arbeiten zum Atlas die Bedeutungspotenziale vorgefundener Materialien in verschiedenen Kontexten erproben: So etwa in Godards *Histoire(s) du cinéma*, in denen Archivmaterial zum Teil mehrfach verwendet und in immer wieder andere Zusammenhänge eingerückt wird. Auch in Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* tauchen Passagen mehrfach auf und entfalten dabei jeweils neue semantische Anknüpfungspunkte an den jeweiligen Kontext. Chris Marker arbeitet in dieser Hinsicht wieder etwas anders: Er verwendet mitunter Materialien Jahre später erneut und unterzieht sie aus dem historischen Abstand heraus einer Umdeutung oder Neubewertung. Dies gilt etwa für den Film *La Sixième face du Pentagone*, aus dem Passagen unter veränderten politischen und historischen Vorzeichen Eingang in *Le Fond de l'air est rouge* fanden, aber auch für die zahlreichen Filme, die auf der CD-ROM *Immemory* wieder aufgegriffen werden. Ivelise Perniola kommentiert im Hinblick auf Markers Oeuvre: „[U]n nombre limité de motifs et d'éléments offrent un matériel malléable pour des combinaisons et des variations toujours nouvelles.“¹⁰⁸

Eine gewisse Uneinigkeit herrscht in der Forschung bei der Frage zum Verhältnis von Bild und Text im Mnemosyne-Atlas. Werner Hofmann entdeckt in dessen Collagen eine Art „Denken[s] in Bildern“¹⁰⁹, Georges Didi-Huberman eine „pensée par images“¹¹⁰, also eine Art visuelle Argumentation, die der Entfaltung von Gedankengängen innerhalb der diskursiven Sprache vergleichbar wäre, sich aber in Bildern vollzieht und somit ohne begleitenden Text auskommt. Auch im visuellen Bereich ist ein System aus Übereinstimmungen und Gegensätzen zwischen Elementen möglich, das über eine Bilderfolge komplexere abstrakte Sachverhalte zum Ausdruck bringen kann. So lassen sich auch mit Bildern Verknüpfungen erstellen, die durchaus an sprachliche Argumentationen erinnern – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die visuelle Darstellung sich im Gegensatz zu einem rationalen und linearen sprachlichen Diskurs kaum auf einen eindeutigen Sinn eingrenzen lässt. Insbesondere dann, wenn es sich nicht um stark abstrahierte und visuell reduzierte Symbole handelt, sondern um detailreiche Gemälde und Fotografien mit hoher Informationsdichte wie zumeist im Mnemosyne-Atlas, erhöhen sich die möglichen Bezugspunkte exponentiell. Bereits wenn zwei Bilder kombiniert werden, ergeben sich mehrere Vergleichsebenen, die miteinander auch in Widerspruch geraten können. Die

¹⁰⁷ Vgl. Müller-Funk 1995.

¹⁰⁸ Perniola 2008, S. 118.

¹⁰⁹ Hofmann 1995, S. 178.

simultane Anordnung einer Vielzahl von Bildern auf den Tafeln des Atlas multipliziert diese Mehrdeutigkeit auch dadurch, dass sie durchaus verschiedene Leserichtungen zulässt und so auch diverse Lesarten eröffnet. Philippe-Alain Michaud verweist daher darauf, dass die Verknüpfungen auf den Atlas-Tafeln zwar mit mentalen Operationen vergleichbar sind, dabei aber weniger an diskursiv strukturierte, rationallogische Sprachäußerungen als an assoziativ-unbewusste Vorgänge erinnern, nämlich an „associations, memories, repetitions, focalizations“¹¹¹. Die Tafeln des Atlas folgen also weniger einem logisch nachvollziehbaren, linearen Gedankengang, als sie einen Raum für komplexe Assoziationen eröffnen, die bei verschiedenen Rezipienten auch zu sehr heterogenen Resultaten führen können. So kann es leicht passieren, dass die vom Ersteller der Tafeln intendierte Aussage vom Rezipienten nicht in gewünschter Form dechiffriert wird. Im Gegensatz zu den Vertretern der Avantgarde, deren Werke ihren künstlerischen Wert oft gerade durch die bewusst konstruierten semantischen Ambivalenzen erhalten, scheint Warburg diese mögliche Vieldeutigkeit in der Rezeption seines Werkes jedoch skeptisch gesehen zu haben. Denn um die potenziellen Lesarten zumindest einzugrenzen, hatte er wohl geplant, gemäß seiner Maxime „Zum Bild das Wort“¹¹² dem Atlas einige erläuternde Kommentartexte beizugeben:

On a souvent insisté – souvent trop – sur le caractère exclusivement visuel de *Mnemosyne* : on a parlé, à son propos, d’une « histoire de l’art sans texte », voire d’une histoire de l’art « muette ». [...] Mais c’est oublier que le projet des *Mnemosyne* était, non seulement d’étendre le corpus à deux mille images environ, mais encore de l’accompagner de deux volumes de commentaires écrits, pas moins.¹¹³

Perdita Rösch gibt konkretere Hinweise zu den begleitenden Texten: „Geplant war ursprünglich ein Bildband [...] sowie zwei begleitende Textbände, der eine mit ‚Tafelerklärungen und Dokumenten‘, der andere mit ‚Darstellung‘ (Tgb., 543), also vermutlich der thematischen/theoretischen Darstellung der Inhalte.“¹¹⁴ Warburg hatte offenbar Bedenken, dass die Bedeutungskonstitution in der Rezeption sich von seiner eigenen Intention zu weit entfernen könnte, und versuchte wohl, mit den flankierenden Texten zumindest eine Richtung der Interpretation vorzugeben, um so die dem Dispositiv inhärente hypertrophierende Multivalenz wieder mit einem logisch-argumentativen Diskurs einzuschränken, oder, mit Warburgs eigenen Worten, um „widerspruchlose Evidenz [zu]

¹¹⁰ Didi-Huberman 2002, S. 452.

¹¹¹ Michaud 2004, S. 258.

¹¹² Van Huisstede 1995, S. 155.

¹¹³ Didi-Huberman 2002, S. 464 (kursiv im Orig.). Die Binnenzitate beziehen sich auf Kemp 1975 und Michaud 1999 (hier als Michaud 2004, engl. Ausgabe).

¹¹⁴ Rösch 2010, S. 96.

erringen“¹¹⁵. Denn ganz „selbsterklärend“ sind viele der Tafeln des Mnemosyne-Atlas tatsächlich nicht: „Die Tafeln, das bringt Warburg klar zum Ausdruck, funktionieren nicht ohne Text.“¹¹⁶ Mit verschiedenen Kommentierungen lassen sich aus ein und derselben Anordnung von Materialien auch unterschiedliche kunsthistorische Narrative und ikonografische Genealogien generieren¹¹⁷. In dieser Verschränkung der Eigenlogik montierter Archivmaterialien und einer zusätzlichen Bedeutungsebene durch eine verbale Kommentierung überschneidet sich Warburgs Projekt erneut mit Benjamins Passagen-Werk, das sich ebenfalls nicht ausschließlich auf die semantische Eigendynamik des eingebundenen Fremdmaterials bzw. die durch Kombination dieser entstehenden potenziellen Neudeutungen verlässt, sondern durch zusätzliche Kommentare die Anzahl der möglichen Lesarten beschränkt. Auch der essayistische Film neigt dazu, durch die diskontinuierliche Montage von Bildern ein sich über visuelle Formen artikulierendes „Denken in Bildern“ zu entwickeln, dabei jedoch ergänzend auf die zusätzlichen Bedeutungspotenziale einer verbalen Kommentarebene zurückzugreifen. Zu den regelmäßig genannten Charakteristika der Gattung zählt die These, dass die vom „continuity editing“ des narrativen Spielfilms und des konventionellen Dokumentarfilms dezidiert abweichenden Montageformen visuelle Muster ermöglichen, die mentalen Verknüpfungen ähneln. Ein solches „Denken in Bildern“ will etwa Volker Pantenburg in den Filmen von Harun Farocki und Jean-Luc Godard erkennen¹¹⁸, Jörg Becker lässt Farocki „in Bildern denken“¹¹⁹, und Klaus Theweleit analysiert Godards „Filmdenken“¹²⁰. David Montero hat den „thinking images“ des Essayfilms sogar eine komplette Monografie gewidmet.¹²¹ Tatsächlich spricht etwa auch Godard in seinen *Histoire(s) du cinéma* vom Medium Film immer wieder als „une forme qui pense“, also einer visuellen Form, die eine ähnliche Abstraktionsleistung wie die diskursive Sprache hervorzubringen vermag. Dabei kann der Essayfilm – und hierbei geht er über Warburgs Atlas hinaus - nicht nur über verschiedenste Gegenstände reflektieren, sondern auch über die eigene Medialität, was an dieser Stelle aber eher im Hintergrund bleiben soll.¹²² Bei der Erörterung der historischen Genese des „Bilddenkens“ im Essayfilm verweist die Forschung fast immer auf Sergej Eisensteins Konzept der „Intellektuellen Montage“, das dieser in den

¹¹⁵ Zitiert nach Pias 2003, S. 104.

¹¹⁶ Pias 2003, S. 103.

¹¹⁷ So weist auch Wolfgang Ernst darauf hin, dass der Betrachter des Atlas immer nur „einen von mehreren möglichen Zusammenhängen“ auf den Tafeln nachvollziehen kann (Ernst 2005, S. 333; kursiv im Orig.).

¹¹⁸ Pantenburg 2006, S. 68.

¹¹⁹ Becker 1998.

¹²⁰ Vgl. Theweleit 2003.

¹²¹ Vgl. Montero 2012.

¹²² Dieser Thematik widmet sich ausführlich Pantenburg 2006, der dort die dem Essayfilm und vor allem seiner visuellen Ebene inhärenten selbstreflexiven Potenziale erläutert.

Zwanzigern entwickelte.¹²³ Philippe-Alain Michaud vergleicht Eisensteins für den Essayfilm so folgenreiche „intellektuelle Montage“ auch mit Warburgs Mnemosyne-Atlas: „[...] sequences of images are used like ideograms in *Mnemosyne* to produce a new art-historical language that is similar to Eisenstein’s visual syntax. The very development of the concept of the interval on which the structure of the atlas rests [...], dates from 1920s Russian film theory.“¹²⁴ Auch in späteren essayistischen Filmen wie etwa von Farocki oder Godard treten assoziativ-fragmentarische Montagestrukturen an die Stelle der raumzeitlich kontinuierlichen Narration und ermöglichen gerade durch die Integration nondiegetischer Elemente den Sprung ins Abstrakte, wobei die sinnliche Ebene der Bilder dabei stets präsent gehalten wird. Wie die Analysen zeigen werden, gilt dies nicht zuletzt auch für Markers Filme. Für den Zusammenhang dieser Arbeit ist nicht nur das den Atlas und den Essayfilm verbindende assoziative „Denken in Bildern“ relevant, sondern auch die Rolle der dabei hinzutretenden Verbalsprache. Selbst Eisenstein nimmt mitunter in den Zwischentiteln das Wort zuhilfe, um die intendierte Bedeutung zu verdeutlichen. Auch Warburg versuchte, wie oben beschrieben, seine in vielfacher Weise lesbaren Tafeln mit flankierenden Texten zu begleiten, um das allzu polyphone Dispositiv wieder stärker semantisch zu disziplinieren. Freilich lässt sich über diese Texte größtenteils nur spekulieren, da einige der Materialien weiterhin unveröffentlicht sind¹²⁵. Erhalten sind etwa einige Aufzeichnungen¹²⁶, ein Manet-Kommentar¹²⁷ sowie die hinlänglich bekannte Einleitung¹²⁸. Bei der Lektüre dieser Texte fällt allerdings auf, dass sie sich keineswegs auf eine rein erläuternde Funktion reduzieren lassen. Dass die Aufzeichnungen im Tagebuch der KBW in ihrer aphoristisch gehaltenen Form einem eher kryptischen Duktus folgen, lässt sich noch nachvollziehen, schließlich handelt es sich dabei eher um eine Gedächtnisstütze für Warburg, die wohl „vor allem zur eigenen Selbstvergewisserung geschrieben“¹²⁹ wurde und daher nicht den üblichen Anforderungen an intersubjektive Verständlichkeit genügen musste. Anders sieht es mit der für die Publikation gedachten Einleitung aus. Auch dort verwendet Warburg einen für seine späte Schaffensphase charakteristischen poetisch verdichteten Stil, der teilweise weniger dem argumentativ-logischen Diskurs der Wissenschaftssprache als der pathetischen und mit Neologismen

¹²³ In die Ahnenreihe des Essayfilms werden Eisensteins Überlegungen etwa von Liandrat-Guigues 2004, S. 8, Möbius 1991, S. 8, und Pantenburg 2006, S. 158f. eingeordnet.

¹²⁴ Michaud 2004, S. 283. Der Begriff des „Intervalls“ verweist natürlich auch auf Dziga Wertows theoretische Überlegungen, in denen dieser Terminus eine zentrale Position einnimmt. Auch Didi-Huberman verweist in seiner Warburg-Monografie auf die Nähe zu den Filmtheorien Eisensteins und Wertows (Didi-Huberman 2002, S. 495).

¹²⁵ Perdita Rösch zählt die Texte in ihrer Warburg-Monografie auf (Rösch 2010, S. 96).

¹²⁶ Warburg 2012, S. 640-646.

¹²⁷ Warburg 2012, S. 647-659.

¹²⁸ Warburg 2012, S. 629-639.

arbeitenden Sprache des literarischen Expressionismus folgt. Dieser verbale Kommentar dient weniger der didaktischen Erhellung der Atlastafeln als vielmehr der Überblendung derselben mit einem durchaus abstrakten, aber weniger argumentativ als suggestiv wirkenden Diskurs, der im Zusammenprall mit den Bildern neue Assoziationen freisetzt. Im Gegensatz zu den in beliebiger Reihenfolge lesbaren Atlastafeln gibt der zeitbasierte Film zwar zumindest eine zeitliche Struktur vor. Dennoch sind auch die assoziativen Verknüpfungen gerade des Essayfilms oft vieldeutig dechiffrierbar, so dass zur Verdeutlichung einer vom Filmemacher präferierten Lesart die Kommentarebene herangezogen werden kann. Dies ist aber längst nicht immer der Fall, denn der essayistische Film definiert sich ja geradezu dadurch, dass er dem Zuschauer eine eindeutige Lektüre der Bilder und Töne verweigert und diesem eher Spielräume zu einer eigenständigen Rezeption eröffnet. Da der Kommentar hier von einer rein erklärenden Funktion befreit ist, kann er auch ganz anderen zwecken dienen. So pendelt die Kommentarebene im essayistischen Film zwischen den Polen lyrischer Stimmungserzeugung, der Anregung assoziativer Vorgänge und stringenter Argumentation. Während Godard z. B. in den *Histoire(s) du cinéma* die ohnehin bereits oft rätselhaften Archivbilder mit einer lyrischen, stark assoziativ gehaltenen Kommentarebene anreichert, übernehmen die Kommentare in Harun Farockis Filmen (zumindest oberflächlich betrachtet) die erläuternd-didaktische Funktion von konventionellen Dokumentarfilmen, die allerdings durch permutierende Wiederholungen auf den zweiten Blick oft auch unterlaufen wird. Alexander Kluges Filme wiederum weisen wie seine literarischen Texte im Kommentar Mischformen auf, so dass dort lyrische Passagen, Zitate, aber auch historische oder wissenschaftliche Erläuterungen in diskursiver Form auftreten. Marker hingegen verfolgt in verschiedenen Filmen stark divergierende Kommentarstrategien. Hinsichtlich der lyrisch-expressiven Qualitäten ragt sicher *Sans soleil* heraus, der mit seiner sorgfältig durchgearbeiteten Kommentarspur, die oft nicht unmittelbar mit den Bildern in Zusammenhang zu bringen ist, wohl der „literarischste“ von Markers Filmen ist. Der Text zu *Level Five* ist genau genommen kein klassischer Kommentar, da er von der intradiegetischen und oft auch on-screen zu sehenden Figur Laura gesprochen wird, dennoch übt er strukturell eine ähnliche Funktion aus. Auch hier stehen dessen lyrisch-essayistische Eigenschaften im Vordergrund. In *Le Fond de d'air est rouge* zerfällt der Kommentar in acht verschiedene Stimmen, die allein dadurch bereits polyphonen und subjektiven Charakter aufweisen und gegenüber den O-Tönen quantitativ in den Hintergrund treten. Der Informationsgehalt und die erklärende Funktion gegenüber den Bildern weichen auch in diesem Film eher dem Schildern subjektiver

¹²⁹ Vorbemerkung der Herausgeber in Warburg 2012, S. 603.

Eindrücke der verschiedenen Zeitzeugen. In Filmen wie *Le Tombeau d'Alexandre* und *Le Souvenir d'un avenir* verschiebt sich hingegen der Duktus des Kommentars stärker auf die argumentativ-didaktische Ebene. Die Kommentare dienen hier eher der Erklärung der Bilder und auch zum Teil der Verdeutlichung des „Sinns“ der Archivmontagen. Zwar bleibt auch hier noch viel Raum für essayistische Abschweifungen, Metaphernbildungen und lyrische Stimmungsbilder, dennoch ist in diesen Werken, die bezeichnenderweise nicht fürs Kino, sondern für das Kulturfernsehen (ARTE u.a.) produziert wurden, eindeutig die Tendenz erkennbar, die Vieldeutigkeit der Archivmontagen durch den Kommentar zu reduzieren und dem Zuschauer eine Lesart zu suggerieren. In seinem Text über *Le Tombeau d'Alexandre* äußert sich Jacques Rancière daher kritisch zu diesem Widerspruch zwischen assoziativ-polyphoner Bildmontage und dem seiner Ansicht nach „pädagogischen“ Kommentar:

Jedoch ist er [Marker; O.M.] [...] dem offensichtlichen Paradoxon ausgesetzt, das dazu zwingt, auktorial über die Kommentarstimme zu unterstreichen, was die Bilder „sagen“, die „für sich selbst sprechen“ [...]. [...] Der Pädagoge-Dialektiker Marker hat sich selten zurückgehalten, entweder das hervorzuheben, was die Bilder offensichtlich selbst leisten und was unser Gedächtnis zu vergessen tendiert oder unser Verstand nicht begreifen will, oder das, was sich selbst überlassene Bilder an Bedeutungslosigkeit oder Ambivalenz enthalten. Von daher hat er auf die Notwendigkeit bestanden, daß die möglichen Lesarten verdeutlicht werden müssen.¹³⁰

Allerdings tritt diese Tendenz nur in wenigen Filmen Markers zutage. Vielmehr verrät die berühmte selbstreflexive Sequenz aus *Lettre de Sibérie*, in der dieselbe Bildfolge zuerst ohne Kommentierung, dann nacheinander mit drei Kommentaren mit je unterschiedlicher ideologischer Färbung (einem pro-sowjetischen, einem anti-sowjetischen und einem vorgeblich „neutralen“) präsentiert wird, ein stark ausgeprägtes Bewusstsein, dass Bilder eben tatsächlich nie einfach „für sich selbst sprechen“, wie Rancière ironisch formuliert, sondern durch verschiedene Kommentierungen auch mit divergierender Bedeutung ausgestattet werden können. Da Markers Filme im Gegensatz zu Rancières Argumentation eher selten eine „natürliche[n] Lesbarkeit der Dokumente“¹³¹ voraussetzen bzw. die Multivalenz der Bildebene didaktisch einschränken, vervielfältigen sie entweder das Sinnpotenzial der (Archiv-)Bilder durch lyrisch gehaltene Kommentare oder heben oft den Prozess der

¹³⁰ Rancière 1999, S. 36f. Nora M. Alter pflichtet Rancière in diesem Punkt bei, wenn sie behauptet: „[m]uch of his filmic work is characterized by efforts both to inform and instruct“ (Alter 2006, S. 57). Und selbst Marker räumt im Vorwort zum Textbuch von *Le Fond de l'air est rouge* ein, dass ihm die Kommentarspuren seiner früheren Filme teilweise zu autoritär geraten seien („ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire-dirigeant“; Marker 1978, S. 7).

¹³¹ Ebert 1999, S. 123.

Sinngenerierung, den die Kommentarebene unablässig vollzieht, selbstreferentiell ins Bewusstsein des Rezipienten. Im Rahmen der Filmanalysen soll in Markers Werken teils auch nicht nur die den Bildern angeblich bereits innewohnende Bedeutung rekonstruierende, sondern auch dieselbe erst konstituierende Funktion der Kommentarebene im Blick behalten werden, wenngleich die Untersuchung der Bildebene eindeutig im Mittelpunkt steht.

Zuvor ist jedoch noch die immer wieder aufgeworfene Frage zu thematisieren, ob sich Warburgs Archivkonzept im Mnemosyne-Atlas überhaupt ohne weiteres auf filmische Werke übertragen lässt, die etwa Claus Pias anspricht, wenn er von Warburgs „Restitutio Eloquentiae“¹³² behauptet: „In ihr geht es gerade nicht um Film, sondern um Stills: Der Affekt ist eben keine *Ausdrucksbewegung*, sondern eine *stillgestellte* fleischliche Maske.“¹³³ Warburg selbst hat sich recht spärlich zum Film als Medium geäußert. Allgemein ist seine Haltung zu zeitgenössischen Technologien eher als ambivalent zu bewerten. Einerseits stattete er die KBW mit modernsten Kommunikations- und Medientechniken wie „Rohrpost, Fahrstuhl, Laufbänder für den Transport der Bücher, automatische Verdunklung, aus dem Boden fahrbare Leinwand etc.“¹³⁴ aus, andererseits war er der festen Überzeugung, dass neue Technologien wie Elektrizität, Telegrafie und Telefonie seiner Ansicht nach genau jenen „Denkraum“ zerstörten, den sich die Zivilisation im Lauf der Jahrhunderte mühsam erarbeitet habe.¹³⁵ Hartmut Böhme überträgt diese skeptische Haltung Warburgs auch auf Medien im allgemeinen und speziell Bildmedien:

Kulturpessimistisch sieht Warburg in der zweiten Natur der technischen Gesellschaft den Bildraum und Leibraum untergehen, ein Sich-Verlieren des Ichs ans Technisch-Anorganische und die Zerstörung des Andachts- und Denkraumes, den das bildschaffende Vermögen in Jahrtausenden geschaffen hat, in den telekommunikativen Medien des „Maschinenzeitalters“ [...].¹³⁶

Jedoch spricht auch Böhme gleichzeitig vom „multimedialen Bewußtsein[s] Warburgs“¹³⁷. Dass Warburg sich im Atlas die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks durch das

¹³² Pias 2003, S. 106.

¹³³ Pias 2003, S. 107 (kursiv im Orig.).

¹³⁴ Weigel 2004b, S. 191.

¹³⁵ Eine seiner Betrachtungen über die Pueblo-Indianer schließt Warburg mit folgender Überlegung: „Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin der Blitzfänger und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen. Telegramm und Telephon zerstören den Kosmos. Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Verknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder Denkraum, den die elektrische Augenblicksverbindung raubt, falls nicht eine disziplinierte Humanität die Hemmung des Gewissens wieder einstellt.“ (Warburg 2010, S. 561). Nähere Ausführungen zu Warburgs Verhältnis zu zeitgenössischen (Medien-)Technologien bei Hensel 2011.

¹³⁶ Böhme 1997, S. 146f.

¹³⁷ Böhme 1997, S. 141.

Medium der Fotografie zunutze machte, deutet bereits auf seine prinzipielle Offenheit gegenüber medialen Reproduktionstechniken hin: „Aby Warburg, en utilisant comme support de mémoire la reproduction photographique des oeuvres posait déjà la question des modifications qu'induit la reproductibilité de l'image.“¹³⁸ Der Film als Medium wird von Warburg selten *expressis verbis* erwähnt. Wenn am Ende des Schifanoja-Vortrags davon die Rede ist, er habe bei der Auflösung des Rätsels um die Ikonographie der rätselhaften Fresken „nicht einmal ruhig beleuchten, sondern nur kinematographisch scheinwerfen“¹³⁹ können, so schwingt darin offenbar eine gewisse Geringschätzung des Mediums mit, das er hier wohl mit einer oberflächlichen, flüchtigen Darstellung seines Gegenstandes in Verbindung bringt. Dennoch scheint Warburg des Öfteren das Kino aufgesucht zu haben, was von einer gewissen „Wertschätzung des Kinos“¹⁴⁰ zeugt. Bedeutender für den Zusammenhang dieser Arbeit ist neben diesen eher cursorischen Kontakten des Kunsthistorikers mit dem Film jedoch die ästhetische und strukturelle Nähe seines Bilddenkens und insbesondere des Atlas zur Kinematografie. Tatsächlich lässt sich nachweisen, dass Warburg auf allen Ebenen versuchte, Bilder in Bewegung zu setzen und und so in einen Kontext einzubetten, der über das statische Einzelbild hinausgeht: „Warburg considered the image a cinematic structure, within a problematic of movement, or montage.“¹⁴¹ Bereits innerhalb des an sich unbewegten Einzelbildes bringen die Konzepte des „bewegten Beiwerks“ sowie der Pathosformel, die ja auch als mitten in einer heftigen inneren und äußeren Bewegung stillgestellte Momentaufnahme zu verstehen ist, aber gleichzeitig auf ein Vorher und ein Nachher verweist, ein Moment der Bewegung in die medial determinierte Statik von Gemälden, Zeichnungen und Fotografien ein. So „vermag der Begriff der Pathosformel de facto auch filmische Artefakte auszuzeichnen, insofern er gerade nicht nur an ‚statischen‘ Einzelbildern gewonnen wurde.“¹⁴² Doch insbesondere die Einbettung der Einzelartefakte in den Kontext der Tafeln des Mnemosyne-Atlas bewirkt eine Dynamisierung der Bilder, die ohne weiteres mit filmischen Strukturen in Verbindung zu bringen ist - freilich mit dem Unterschied, dass die „Einstellungen“ hier nicht zeitlich nacheinander, sondern gleichzeitig zu sehen sind: „The Mnemosyne panels function as screens on which the phenomena produced in succession by

¹³⁸ Laborde 2009, S. 56.

¹³⁹ Warburg 2010, S. 396.

¹⁴⁰ Hensel 2011, S. 105. Warburg legte auch in seinen Zettelkästen eine Rubrik „Kino“ an (Hensel 2011, S. 104), und Karl Sierek berichtet von einem Kinoerlebnis Warburgs 1929 in Rom, wo diesen eine Wochenschau sehr beeindruckte (Sierek 2007, S. 31f.)

¹⁴¹ Michaud 2004, S. 282. Wie dem Titel von Michauds Studie zu entnehmen ist, widmet sich dieser dem Phänomen der Dynamisierung von Bildern durch Warburg in aller Ausführlichkeit.

¹⁴² Hensel 2011, S. 140.

the cinema are reproduced simultaneously.“¹⁴³ So lässt bereits die Tatsache an sich, dass hier Bilder montiert werden, ganz generell an die Filmmontage denken, wie auch bereits aufgezeigt, wurde, wie nahe Warburgs Anordnung der Bilder im Atlas etwa Eisensteins „intellektueller Montage“ kommt. Doch auch konventionellere Montageformen finden sich im Atlas wieder. So bezeichnet Michaud Warburgs Arrangement auf Tafel 2 als eine „syntax entirely cinematic in inspiration“¹⁴⁴ und betont aufgrund der gezielten *Découpage* inklusive „Großaufnahmen“ ihre Nähe zu Storyboards. Die Betrachtung der Tafel 37 führt Hensel zu der Erkenntnis, „dass die einzelnen sukzessiven Phasen beider Ringens, des Herkules Drehen um die eigene Körperachse, vor dem inneren Auge des Betrachters wie ein Film abzulaufen scheinen“, wodurch die Einzelbilder zu „quasifilmischen Sequenzen“¹⁴⁵ arrangiert werden. Aber auch der umgekehrte Prozess sei auf den Tafeln zu erkennen, etwa auf Tafel 34 und 40: „Zum anderen zerlegte Warburg analytisch kontinuierende Darstellungen [...] in Einzelbilder.“¹⁴⁶ Angesichts solcher Bildfolgen lassen sich noch konkretere Verbindungen zum Film bzw. dessen historischen Vorläufern herstellen: So assoziieren mehrere Autoren Warburgs Bildsequenzen mit den chronofotografischen Versuchen von Marey und Muybridge¹⁴⁷, die bekanntlich zu den wichtigsten präkinematografischen Unternehmungen zählen. Auch diese Verbindungslinien deuten darauf hin, dass Warburgs Bildkonzeption eben nicht vom Einzelbild ausgeht:

Aus dem Nachweis synthetischer und analytischer Gestaltungspraktiken, um nicht zu sagen filmischer Montage- und Schnitttechniken, resultiert, dass eine Charakterisierung des Bildatlas als statisch wesentlich zu kurz greift. Das Gegenteil ist der Fall: Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* lässt sich, pointiert ausgedrückt, als ein protokinematographisches Dispositiv verstehen, das zentrale Strukturmerkmale des Mediums Film adaptiert und das Einzelbild nicht selten als Element einer Bildsequenz auffasst.¹⁴⁸

Hensel fasst seine Darstellung des „protokinematographischen“ Denkens Aby Warburgs schließlich folgendermaßen zusammen:

Warburg griff Strukturmerkmale auch dieses jungen Mediums auf und formte sie zu Strukturmerkmalen seiner Historiographie und seines Bilderdenkens. Kein anderes Dispositiv nämlich erlaubte es, Bilder rhythmisch zu einer gewünschten Abfolge zu

¹⁴³ Michaud 2004, S. 260.

¹⁴⁴ Michaud 2004, S. 257.

¹⁴⁵ Hensel 2011, S. 127-9.

¹⁴⁶ Hensel 2011, S. 131.

¹⁴⁷ Vgl. Michaud 2004 und Métraux 2005.

¹⁴⁸ Hensel 2011, S. 131f.

ordnen und in folgedessen Bilder zu narrativieren; und kein anderes Dispositiv gewährte, sowohl lineare historische und genealogische Kontinuität wie auch ihre Spannungen, Widersprüche und Frakturen abzubilden und ineins zu denken.¹⁴⁹

Hensels Ausführungen legen nahe, dass sich Warburgs Bild- und Archivdenken im Atlas aufgrund zahlreicher Analogien mit einer gewissen Vorsicht legitimerweise auf das Medium Film übertragen lässt. Besonders leicht fällt der Transfer Warburgscher Theoreme auf solche Filme, die dazu neigen, selbst wiederum das filmische Bewegtbild zu statischen Einzelbildern stillzustellen. Dies verkörpert zwar genau die gegenläufige Tendenz zu Warburgs Dynamisierung von Einzelbildern, jedoch verschreiben sich die entsprechenden Werke einer ähnlichen Dialektik von Stillstand und Bewegung, auch wenn sie sich im Gegensatz zum Atlas vom anderen Pol dieser Dichotomie, nämlich der Bewegung, an diese annähern. Der Essayfilm tendiert allgemein dazu, neben Bewegtmaterial auch Unbewegtes wie Fotos, Zeichnungen und Gemälde zu integrieren. Godards *Letter to Jane* (F 1972), Bitomskys *Das Kino und der Tod* (D 1988) oder Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (D 1989) sind nur einige Werke, die entweder vorgefundene oder selbst erstellte Fotografien als Materialquelle nutzen, um nicht nur über deren Inhalte, sondern auch über die Ontologie des durch die Bewegungslosigkeit der Fotografien in Frage gestellten Rahmenmediums Film zu reflektieren, das üblicherweise fraglos mit Bewegung assoziiert wird. Welch enormen Stellenwert die Fotografie in Chris Markers Werk einnimmt, belegt bereits der Umstand, dass sein hier nur am Rande erwähntes Schlüsselwerk *La Jetée* fast ausschließlich aus Standbildern besteht, jedoch verzichten auch *Si j'avais quatre dromadaires* und *Le Souvenir d'avenir* beinahe komplett auf Bewegung, und auch *Level Five* oder *Le Tombeau d'Alexandre* wären ohne die Integration unbewegten Materials kaum denkbar. Gerade in den beiden zuletzt genannten Filmen wendet Marker auch häufig das Mittel des *freeze frame* an, um Bewegtmaterial in Standbilder zu überführen. Darüber hinaus sei auch darauf verwiesen, welche bedeutende Rolle in Markers Oeuvre Statuen und Masken spielen – hier hat man es per se mit stillgestellten Körpern und eingefrorener Mimik zu tun¹⁵⁰, ohne dass dazu die Mittel

¹⁴⁹ Hensel 2011, S. 141.

¹⁵⁰ Man denke etwa an den frühen Film *Les statues meurent aussi*, den Marker zusammen mit Alain Resnais 1953 realisierte, aber etwa auch an die Aufmerksamkeit, die er verschiedenen Statuen in *Le Tombeau d'Alexandre* wie etwa der Skulptur „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ von Wera Muchina oder dem Standbild von Felix Dserschinski widmet, das nach dem Fall der Sowjetunion 1991 vom zentralen Lubjanka-Platz in Moskau entfernt wurde. Noch komplexer wird die Dialektik von Stillstand und Bewegung, wenn Bilder von Statuen, Masken, Puppen oder anderen unbewegten Repräsentationen des Körpers in den Fotofilmen auftauchen (wie etwa die „Mannequins“ der Surrealisten in *Le Souvenir d'un avenir*) und sich die Differenz zwischen Statuen, Puppen und Masken einerseits und Menschen andererseits durch deren Stillstellung in der Fotografie nivelliert. Vgl. allgemein zur Dialektik von Bewegung und Stillstand die Marker-Monografie von Sarah Cooper (Cooper 2008), die diese Thematik als Leitlinie für ihre Passage durch das Markersche Oeuvre wählt.

der Fotografie oder des *freeze frame* nötig wären. Insbesondere dort, wo Marker mit unbewegten Archivquellen arbeitet, ist die „gute Nachbarschaft“ seiner Montagen und Collagen zum Mnemosyne-Atlas evident. Denn gerade in den Passagen, wo Marker wie im Atlas Bilder vergleichend gegenüberstellt, sei es simultan oder sukzessiv, ist häufig unbewegtes Material zu sehen, was sicher auch damit zu tun hat, dass Bewegung das Erkennen visueller Analogien zunächst erschwert. Allerdings, und hier unterscheidet sich das Medium Film grundsätzlich von Warburgs aus Fotografien bestehendem Atlas, kann dieses durch die Montage wiederum die Bewegungsmuster selbst in Beziehung setzen, so dass Bewegung an sich zum Vergleichskriterium erhoben wird. Derartige Montagemuster prägen etwa die Eröffnungssequenz von *Le Fond de l'air est rouge*, wo nicht nur Ähnlichkeiten von Bildstrukturen kenntlich gemacht, sondern auch in der Zeit vollzogene Gesten wie das Werfen von Gegenständen oder die Hiebe der Polizisten auf die Demonstranten in verschiedenen Ländern miteinander abgeglichen und zu einem bewegten Thesaurus revolutionärer Pathosformeln kompiliert werden. Claus Pias bringt für solche Vergleiche für Bewegungsabläufe daher die analog zu „Ikonographie“ und „Ikonologie“ gebildeten Begriffe „Kinegraphie“ und „Kinologie“¹⁵¹ ins Spiel. Auch hieraus wird ersichtlich, wie nahtlos das Medium Film trotz aller Differenzen an Warburgs Vorgaben anknüpfen kann.

In der Tat wurden auch in der Forschung ähnlich wie bei Benjamin die Warburgschen Theoreme bereits allgemein auf den Film¹⁵², teilweise auch auf konkrete Filme aus dem essayistischen Bereich bezogen. Während sich etwa Karl Sierek in seiner Warburg-Studie mit den physischen Energieströmen zwischen (Film-)Bild und Betrachter auseinandersetzt und damit das Warburgsche Denken unter der verzerrenden Rezeption durch die Ikonologen Panofsky und Gombrich in seiner Radikalität freizulegen versucht¹⁵³, widmet sich Pierre-Alain Michaud Warburgs Nähe zum Film im allgemeinen, wobei der Aspekt der Bewegung in verschiedener Hinsicht eine zentrale Rolle spielt. Er bringt den Atlas mit Mareys Chronofotografie als Vorläufer des Kinos in Verbindung, arbeitet aber auch konkret Parallelen zwischen Warburgs Collagen im Atlas und Godards Montagetechniken heraus.¹⁵⁴

¹⁵¹ Pias 2003, S. 107.

¹⁵² Problematisch erscheint dabei beispielsweise, wie etwa Maurizia Natali (Natali 1996) Warburgs Ikonologie und insbesondere das Pathosformel-Konzept auf das Kino überträgt: Natali dient der Atlas als Vorbild einer ikonologischen Betrachtung der Kinogeschichte. Jedoch löst sie das Konzept der Pathosformel vollständig vom menschlichen Körper und seiner Performanz ab und wendet ihn in erster Linie auf die Landschaft im Film an. Zwar vermögen im Film selbstredend auch Landschaften als Träger und Vermittler affektiv aufgeladener Energien zu dienen, dennoch hat Warburg sein Konzept so auf den menschlichen Körper und die vom ihm mimisch, gestisch oder anderweitig performativ vermittelten Affekte ausgerichtet, dass ein Transfer auf unbelebte Objekte die Pathosformel bis zur Unkenntlichkeit verzerren und überdehnen würde. Diese Untersuchung orientiert sich daher meist am körperbasierten Modell Warburgs.

¹⁵³ Vgl. Sierek 2007.

¹⁵⁴ Michaud 2004, S. 262.

Wolfgang Ernst, der Warburgs Mnemosyne-Atlas generell als Vorläufer einer nicht auf textuell-hermeneutischen, sondern auf rein visuellen Kriterien basierenden Archivsortierung profiliert, sieht in archivisch orientierten Filmen von Harun Farocki wie *Arbeiter verlassen die Fabrik* (D 1995) oder *Der Ausdruck der Hände* (D 1997) mit ihren analog zu einem visuellen Lexikon angelegten Sortierungsprozessen eine kinematografische Fortführung des „Warburg Paradigm“¹⁵⁵. Auch Markers Filme wurden im Hinblick auf die Archivintegration zum Teil bereits unter Warburgscher Perspektive gelesen.¹⁵⁶ Dabei werden vor allem die Analogien in Markers Montagestrukturen zur „Pathosformel“-Sortierung im Mnemosyne-Atlas hervorgehoben. Insbesondere Barbara Laborde hat in ihrem kurzen Aufsatz „Avatars de l’histoire, Warburg et Marker“ wertvolle Vorarbeit geleistet, wo sie sehr konkrete Analogien zwischen Markers essayistischer Ästhetik und Warburgs Atlas herstellt:

Extraction, fragmentation, montage, associations inédites, arrêt sur les gestes et leur portée politique, recadrage, résonances formelles, questionnements idéologiques, retour de motifs plastiques : il me semble que *Mnemosyne* peut servir d'outil heuristique pour mieux comprendre la démarche de montage de Chris Marker [...].¹⁵⁷

Dies ist auch einer der Ansatzpunkte für diese Untersuchung, jedoch sollen in den Analysen auch die anderen in diesem Abschnitt hervorgehobenen Aspekte von Warburgs Archivdenken als Bezugspunkte dienen, so etwa dessen Aufmerksamkeit für Details, das Einbinden von nicht kanonisierten Bildquellen, das Vermischen dokumentarischer und fiktionaler Repräsentationsformen oder der *work in progress*-Charakter des Atlas.

¹⁵⁵ Vgl. Ernst/Farocki 2004.

¹⁵⁶ Vgl. Perniola 2008, Laborde 2009. Sehr vage deuten diese Verbindung auch Holl 2005 (S. 262), Blümlinger 1998 (S. 94) bzw. 2009 (S. 167) und Keeney 2012, S. xxvii (Anm. 2) an.

¹⁵⁷ Laborde 2009, S. 49 (kursiv im Orig.).

4.3 Zur Verwendung von audiovisuellem Archivmaterial in anderen Gattungen

In der Einleitung seiner Auseinandersetzung mit audiovisuellen Archiven verschiedenster Art formuliert Wolfgang Ernst die auch für diese Untersuchung bedeutsame Fragestellung: „In welchem Verhältnis steht der (Dokumentar- und Spiel-)Film (sowie Fernsehen) zum Archiv?“¹ Um Chris Markers spezifischen Zugriff auf das audiovisuelle Archiv einordnen zu können, bietet es sich an dieser Stelle an, zumindest cursorisch auch andere Formen der Einbindung von Archivmaterial näher in den Blick zu nehmen, die oft wesentlich publikumswirksamer als Markers Essayfilme sind, und dadurch die in dessen Filmen anzutreffenden Strukturen mit ihrem medialen Umfeld zu kontextualisieren. Es mag eine wenig überraschende Erkenntnis sein, dass Marker Archivmaterial anders einsetzt als etwa Guido Knopp, dennoch erschließt sich die Tragweite derartiger Aussagen erst durch die Betrachtung der konkreten Differenzen dieser Ansätze. Archivmaterial kann prinzipiell natürlich in alle filmischen Gattungen und Genres einmontiert werden. Im folgenden soll eine kleine Phänomenologie der Archivverwendung in verschiedenen audiovisuellen Formen erstellt werden, die selbstredend in keinster Weise Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

4.3.1 Spielfilm und Mischformen (Doku-Drama)

Im narrativen Spielfilm können sowohl dokumentarische als auch fiktionale Archivmaterialien integriert werden. Die große Mehrzahl der Archivaufnahmen verwendenden Filme setzt dokumentarisches Material ein, überwiegend handelt es sich bei diesen Werken um historisch ausgerichtete Filme, die geschichtliche Ereignisse oder (als sogenanntes „Bio-Pic“) biografische Schilderungen, oft auch eine Kombination aus beidem zum Thema machen. Meist wird das vorgefundene Material so eingesetzt, dass der Zuschauer ohne weiteres erkennen kann, dass es sich um präexistierende Aufnahmen handelt, es gibt jedoch auch Fälle, in denen aus praktischen Gründen versucht wurde, die Übergänge von Spielfilmhandlung und Archivszenen so zu glätten, dass die Archivmaterialien als Teil des fiktionalen Kosmos wahrgenommen werden (oder andersherum argumentiert: dass die Spielhandlung als Teil der realen Historie wahrgenommen wird). So verwendete etwa Sergei Eisenstein für die letzte Sequenz des *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) Archivaufnahmen von

¹ Ernst 2007, S. 16.

deutschen Kriegsschiffen, da aufgrund eines Missgeschicks der eigentliche Dreh der Kriegsflotte misslungen war².

Die konventionelle Verwendung von dokumentarischem Archivmaterial im Spielfilm dient neben diesen „common functions in commercial fiction films of filling iconic gaps in logic or continuity“³, die im Gegensatz zu dem Eisenstein-Beispiel natürlich normalerweise gleich von Anfang an einkalkuliert werden, insbesondere der historischen Beglaubigung der in der Vergangenheit angesiedelten inszenierten Handlung. Meist erscheint das Material an markanten Stellen, insbesondere Beginn und/oder Ende sind dafür beliebt, indem sie als Rahmen gleich zur Einstimmung oder im Nachgang visuell beglaubigen, dass es sich um eine „authentische“ Geschichte handelt, die auf der historischen Realität basiert. Diese ontologische „Erdung“ lässt sich nicht einmal der mit dokumentarischem Anspruch auftretende Animationsfilm *Waltz with Bashir* von Ari Folman (ISR 2008) entgehen, der die artifizielle Zeichentrickwelt ganz am Ende brutal in dokumentarisches Material kippen lässt, das die verwesenden Leichen des Massakers von Sabra und Schatila von 1982 zeigt, welches gerade noch in animierter Form zu sehen war. Meistens finden komplexe Formen des Übergangs zwischen dem historischen Archivmaterial und den fiktiven Szenen statt, um die gegenseitige Anschlussfähigkeit der Materialien zu erhöhen. So beginnt Arthur Penns *Bonnie & Clyde* (USA 1967) mit einer Abfolge historischer Fotos der Dreißiger, die die trostlose Atmosphäre der Depressionszeit in den USA einfangen. Diese Titelsequenz endet mit ähnlichen sepiafarbenen Fotografien, die nun aber bereits die Schauspieler Warren Beatty und Faye Dunaway in der Rolle der historischen Figuren Bonnie Parker und Clyde Barrows zeigen und so sanft in die Welt der Inszenierung überleiten (die wiederum, wie der Vorspann unmissverständlich deutlich gemacht hat, auf historischen „Tatsachen“ beruht). *Der Pianist* (F/GB 2002, R.: Roman Polanski) eröffnet mit dokumentarischen Filmaufnahmen idyllischer urbaner Szenen in Schwarzweiß, die von einem Schriftinsert in das Warschau des Jahres 1939 datiert werden und die mit Klaviermusik unterlegt sind. Geht man zuerst davon aus, dass es sich bei der begleitenden Musik um konventionell eingesetzte asynchrone Filmmusik handelt, so wechselt die Musik anschließend zur Synchronität, indem zuerst die Hände eines Klavierspielers und durch eine Kamerabewegung das Gesicht des Protagonisten des nun

² Ein Assistent hatte der extra für die Dreharbeiten angerückten sowjetischen Flotte offenbar zu früh ein Signal gegeben, so dass der Kameramann nicht rechtzeitig seine Aufnahmen von den abfahrenden Schiffen machen konnte. Die amüsante Anekdote wird erzählt in Roskis 1997, der sie einer Sendung eines ARTE-Themenabends entnahm („Faux et images de faux“, 10.06.1993). Darf man Roskis glauben, so verstärkten die Kriegsminister in Westeuropa nach der Sichtung des Films ihre Flottenverbände, da sie mit Schrecken realisierten, über welche beeindruckende Seestreitkräfte die Sowjets angeblich verfügten. Auch Beauvais erzählt die Geschichte, seinen Angaben zufolge handelte es sich jedoch um Aufnahmen britischer Schiffe (Beauvais 1991, S. 11, Anm. 3).

³ Arthur, Paul: On the Virtues and Limitations of Collage (Online-Quelle, s. Bibliografie).

folgenden Spielfilms in den Blick kommen. Ganz offenbar wird die zu den Archivbildern erklingende Musik von ihm gespielt. Auch hier erfolgt der Wechsel zwischen Archivmaterial und Spielszenen also durch einen Übergang, der Elemente der einen Ebene in die andere überträgt und die beiden ontologischen Ebenen von Dokumentar- und Spielfilm so verklammert. Es ist jedoch auch möglich, dass der Zusammenhang der Archivquellen und der Spielhandlung zuerst nicht eindeutig erscheint: So montiert etwa Volker Schlöndorff vor die Haupthandlung seiner „Michael Kohlhaas“-Verfilmung von 1969 (*Michael Kohlhaas – der Rebell*) dokumentarische Aufnahmen der erst wenige Monate zurückliegenden Achtundsechziger-Revolution: Straßenschlachten, Kämpfe der Revolutionäre gegen die Polizei usw. Erst die Eigenaktivität des Zuschauers kann die intellektuelle Nähe des Gerechtigkeitsfanatismus der Kleistschen Novellenfigur und Teilen der linken Studenten (bzw. der RAF) erschließen. Ein ebenfalls konventionell auftretender Gebrauch von Archivmaterial im Spielfilm besteht darin, dass eine Figur des Films sich ins Kino begibt, fernsieht oder einem ähnlichen Dispositiv ausgesetzt ist und nun durch diese inhaltliche Motivation auf der diegetischen Ebene dokumentarische Archivbilder auftreten, die (sei es mit oder ohne den Rahmen der Leinwand bzw. des Fernsehers) auch für den Zuschauer zu sehen sind, so wie etwa in *Die bleierne Zeit* (D 1981, R.: Margarethe von Trotta), wo die beiden Hauptfiguren Juliane und Marianne während ihrer Schulzeit die schockierenden Bilder der Befreiung von Auschwitz vorgeführt bekommen⁴.

Noch viele weitere, weniger konventionelle Formen des Rückgriffs auf das dokumentarische Archiv im Rahmen des narrativen Spielfilms könnten erörtert werden, es seien hier jedoch stellvertretend nur noch zwei Spielarten der Archivintegration angesprochen. Auf eine dieser Möglichkeiten weist Matthias Steinle hin: „In der Narration können Archivbilder selbst Thema und Ausgangspunkt der Handlung sein“⁵ In Oliver Stones *JFK* (1993) kommt dem eingebetteten audiovisuellen Archivmaterial eine völlig andere Funktion zu als in den bisher erwähnten Beispielen. Es handelt sich in erster Linie um das aus zahlreichen historischen Dokumentationen hinlänglich bekannte „Zapruder-Tape“, ein 8mm-Filmdokument, auf dem der Amateurfilmer Abraham Zapruder zufällig den Moment der Erschießung von John F. Kennedy im Jahre 1963 festhielt – Bilder, die zum Kernbestand des visuellen kulturellen Gedächtnisses der USA gehören. Dieses dient hier nicht der Beglaubigung historischer Authentizität, vielmehr erscheint es selbst als Gegenstand einer skrupulösen Untersuchung im Rahmen des Mediums Film, die hier tatsächlich kriminalistische Züge aufweist. Das Material

⁴ Es handelt sich um Passagen aus *Nacht und Nebel* (F 1955, R.: Alain Resnais) - ein Film, der übrigens selbst wiederum zu großen Teilen aus präexistierendem Archivmaterial zusammengesetzt ist. Bekanntlich war auch Chris Marker an dem Projekt beteiligt (vgl. Lupton 2005 (a), S. 60f.).

wird stillgestellt, vergrößert, zurückgespult oder in einzelne Frames zerlegt sowie zahlreichen verbalen Deutungsversuchen unterworfen, von denen jedoch keiner am Ende vollkommen überzeugt. Der Zuschauer selbst wird Zeuge der Analyse des Materials, bis zu dem Punkt, wo aus dem Archiv jeglicher Sinn oder zumindest jegliche stabile Semantik gewichen scheint, nicht unähnlich dem Prozess, den Antonionis *Blow Up* (1966) vorführt, allerdings nicht anhand von realen historischen Quellen wie bei Stone. Ein derartiges rahmendes Dispositiv zur Untersuchung von audiovisuellem Archivmaterial findet sich im Rahmen des narrativen Spielfilms sonst äußerst selten.

Innovativen Gebrauch macht auch Woody Allen in *Zelig* (USA 1983) vom audiovisuellen Archiv. Eigentlich handelt es sich hier weniger um einen Spielfilm als um eine sogenannte „Mockumentary“, eine gefälschte Dokumentation, die sich jedoch aller konventionellen Mittel der Authentisierung des eigenen Darstellungsmodus als historisch „wahrheitsgetreu“ bedient – was in *Zelig* von Anfang an eine ironische Note enthält, da für den Zuschauer ab den ersten Einstellungen klar ersichtlich ist (und auch sein soll), dass die angeblich historische Hauptfigur Leonard Zelig von Woody Allen selbst gespielt wird und daher nie in der vom Film behaupteten Form existiert haben kann. Neben dem Auftritt zahlreicher prominenter Intellektueller (Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim), die als sie selbst von ihren angeblichen Erlebnissen mit Zelig erzählen, und dem Kommentar, der mit großer Detailverliebtheit und ohne einen Anflug von Ironie die Lebensgeschichte der Figur ausbreitet, dient vor allem manipuliertes fotografisches und filmisches Archivmaterial als Beweis für die Existenz Zeligs. So wurde Zelig/Allen in alte Fotografien und Filme hineinkopiert, die prominente Figuren der Zeitgeschichte zeigen (die Spannweite reicht von Charlie Chaplin über Al Capone bis zu Hitler), wobei die Collagen trotz der Tatsache, dass dem Zuschauer hier von Anfang an der Schwindel bewusst ist, möglichst real aussehen sollten – eine wahre „perversion of archive“⁶, wie Joel Katz zu dem Film angemerkt hat. Das in Schwarzweiß neu nachgedrehte Material wurde zum Teil mit Kratzern und anderen Altersspuren versehen, um es möglichst authentisch wirken zu lassen.⁷ Wie bereits erwähnt, hat auch Chris Marker mit *L’Ambassade* (1973) „seine“ Mockumentary vorgelegt, die allerdings nicht auf Archivmaterial zurückgreift und dieses manipuliert, sondern

⁵ Steinle 2007, S. 260.

⁶ Katz 1991, S. 102.

⁷ Robert Zemeckis nutzte dann zehn Jahre später digitale Techniken, um seinen Helden in *Forrest Gump* (USA 1994) verstorbenen amerikanischen Präsidenten wie John F. Kennedy die Hand schütteln zu lassen. Zemeckis musste im Gegensatz zu Allen harsche Kritik für die manipulierten Szenen einstecken, da sie zwar aufgrund ihres Kontextes innerhalb des Films als gefälscht erkannt werden konnten, jedoch auch dafür kritisiert wurden, ernsthaften und nicht ohne weiteres durchschaubaren Fälschungen und damit der Geschichtsklitterung Tür und Tor zu öffnen.

selbstgedrehtes Material über verschiedenste Strategien als vorgefunden ausgibt und erst in letzter Sekunde diese Falschangabe selbst entlarvt, um das Misstrauen des Zuschauers gegenüber derartigen Manipulationen zu schärfen.

Die seit der zweiten Hälfte der Neunziger zu größerer Publikumsresonanz gelangten Mischformen zwischen Spielfilm und Dokumentation und insbesondere das von Heinrich Breloer geprägte Fernsehformat des Doku-Dramas wie *Todesspiel* (D 1997), *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (D 2001) oder *Speer und Er* (D 2004) integrieren neben den Spielszenen und Interviews mit Zeitzeugen auch große Mengen an archivischem Dokumentarmaterial. Überwiegend kommt diesem dabei dieselbe Rolle zu wie im narrativen Spielfilm oder im konventionellen Dokumentarfilm, nämlich die, die Spielszenen bzw. deren Anspruch an historische Evidenz zu untermauern. Im Vergleich zu anderen Genres ist hier oft eine noch engere Verzahnung der unterschiedlichen Bildelemente zu beobachten, wenn etwa per *match cut* über ähnliche Formen der Bildgestaltung vom Archivbild zur Spielszene oder umgekehrt geschnitten wird. In *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* wird eine Archivaufnahme als subjektive Erinnerung von Elisabeth Mann-Borghese inszeniert, indem diese eine Kopfbewegung von Mann-Borghese aufnimmt und die Archivszene somit als Subjektive der Mann-Tochter erscheint. Paul Arthur beschreibt derartige Strukturen folgendermaßen: „It is far from unusual for found footage to occupy the same structural position and logic as a fictional flashback.“⁸ Der Kinofilm *Der Baader Meinhof-Komplex* (D 2008), der abgesehen von den im Doku-Drama eingeflochtenen Interviews mit diesem Genre weitgehende ästhetische und dramaturgische Übereinstimmungen aufweist, übernimmt hinsichtlich der Einbindung von Archivmaterial diese enge Verzahnung der dokumentarischen und fiktionalen Ebenen, indem zahlreiche Grenzüberschreitungen zwischen diesen stattfinden. Während oft bekanntes und durch ständige Wiederholung in Fernseh-Dokumentationen zu ikonischen Bildern erstarrtes Originalmaterial relativ konventionell an den entsprechenden Punkten der inszenierten Handlung eingeflochten wird, zeigen andere Abschnitte wesentlich problematischere Züge, da hier das bekannte Archivmaterial unter Beibehaltung der formalen Eigenschaften des Ausgangsmaterials nachinszeniert wird. Ein Beispiel: Die Original-Filmaufnahmen der Verhaftung von Holger Meins, der nur mit Unterhose bekleidet von Polizeibeamten abgeführt wird, gehören zu den bekanntesten Materialien der Ikonografie der RAF. Der Regisseur Uli Edel lässt im *Baader Meinhof-Komplex* den Schauspieler Stipe Erceg die Verhaftung detailgetreu nachspielen, wobei auch Einstellungsgröße, Kameraführung und sogar die grobe Körnung der Vorlage imitiert werden. An anderer Stelle blendet Edel eine

⁸ Arthur, Paul: On the Virtues and Limitations of Collage (Online-Quelle, s. Bibliografie).

originale Nachrichtensendung zur Schleyer-Entführung ein, das Konterfei des historischen Schleyer im Hintergrund wurde jedoch durch ein Foto des Schauspielers Bernd Stegemann ersetzt, der im Film den damaligen Arbeitgeber-Präsidenten verkörpert. Da im Gegensatz zu essayistischen Montagen von Dokument und Fiktion hier keine reflexive Dimension zu der Vermischung der Ebenen hinzutritt und die Zuordnung des Materials oft nicht durch Markierungen erleichtert wird, besteht die Gefahr, dass insbesondere mit der Geschichte und Ikonografie der RAF unzureichend vertraute Zuschauer nicht mehr in der Lage sind, diese Ebenen zu unterscheiden. Derartige Archivmontagen sind also auch aus medienethischer Sicht durchaus kritisch zu bewerten.

Wesentlich seltener als dokumentarische Aufnahmen sind in Spielfilmen auch Ausschnitte aus anderen Spielfilmen zu finden. Bei Low Budget-Spielfilmproduktionen wird aus ökonomischen Gründen zwar gerne auf bereits existierende Szenen anderer Filme zurückgegriffen (was finanziell nur sinnvoll ist, wenn die entsprechenden Rechte bereits bei der Produktionsfirma liegen), doch geschieht dies in einer nicht markierten Form, da dem Zuschauer – wie in der erwähnten Eisenstein-Szene - der Rückgriff auf bereits vorhandenes Material in solchen Fällen ja nicht bewusst werden soll. Solche unmarkierten Formen der Archivverwendung spielen hier jedoch keine Rolle. Während das indirekte Zitat, die anspielende Nachinszenierung populärer Filmszenen oder –dialoge (wie beispielsweise die Treppensequenz aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* in Woody Allens *Bananas* oder in Brian de Palmas *The Untouchables*) zu den beliebtesten Formen der Intertextualität auch im Mainstream-Kino gehört, finden sich direkte Übernahmen von Passagen nur vereinzelt. Neben der Rechtfertigung dürfte bei der Zurückhaltung gerade des kommerziellen Kinos in dieser Hinsicht wohl auch die Tatsache eine Rolle spielen, dass durch derartige Strukturen der Betrachter von der fiktionalen Handlung distanziert und damit in seiner illusionistischen Haltung beeinträchtigt wird. Wenn überhaupt, vollziehen sich solche Übernahmen so gut wie immer im Zusammenhang mit einem Kinobesuch oder durch die Fernseh-Rezeption einer der Hauptfiguren, also mit einer innerdiegetischen Motivation.⁹ Im Autorenkino ist die Integration von Szenen anderer Spielfilme im Rahmen einer fiktiven Handlung etwas häufiger anzutreffen. Jean-Luc Godard, der später in seinem essayistischen Großwerk *Histoire(s) du*

⁹ Auch hier ist eine große Bandbreite von Formen möglich. Besondere Raffinesse erreicht etwa Pedro Almodovar in *Sprich mit ihr* (SP 2002) durch die Einbindung einer Vorführung in einem Filmmuseum, in der ein angeblich historischer Stummfilm zu sehen ist: Ein Mann schluckt ein Mittel, das seinen Körper schrumpfen lässt, und kriecht dann in die Vagina seiner Geliebten, um dort schließlich zu verschwinden – dies ist mit Hilfe von entsprechend gestalteten Kulissen in „Großaufnahme“ bebildert. Die Komik der Sequenz entsteht neben der schlüpfrigen Thematik nicht zuletzt dadurch, dass dem Zuschauer von *Sprich mit ihr* klar ist, dass es sich um keinen historischen Film handeln kann, während das Publikum auf der innerdiegetischen Ebene den historischen Charakter des Films fraglos hinnimmt.

cinéma (F 1988-1998) hunderte von Spielfilmausschnitten mit anderem Material zu einem gewaltigen Palimpsest der (Film-)Geschichte arrangieren sollte, flocht bereits in die essayistischen Spielfilme der Sechziger zum Teil Passagen aus Spielfilmen ein. So begleitet *Vivre sa vie* (F 1962) die Protagonistin Nana (Anna Karina) zu einer Kinovorführung von Carl Theodor Dreyers Stummfilmklassiker *La passion de Jeanne d'Arc* (F 1928), von dem ohne jegliche visuelle Rahmung Ausschnitte eingebunden werden. Der Film, der für den exzessiven Einsatz von Großaufnahmen bekannt ist, wird in der Passage, als der weinenden Jeanne d'Arc das Todesurteil verkündet wird, mit einer Großaufnahme der ebenfalls weinenden Nana unterschritten. Die Integration des Spielfilmausschnitts dient hier nicht nur der Parallelisierung bzw. Kontrastierung des Schicksals von Nana und dem der Heiligen Johanna und ist auch nicht nur Godards notorischer Cinephilie geschuldet, sondern dient ebenso der Reflexion über Rezeptionsmechanismen im Kino-Dispositiv. Gerade wenn es um nachahmenswert erscheinende Rollenbilder oder um mit dem Starkult verbundene erotische Phantasien geht, wird mitunter zu Ausschnitten aus anderen Spielfilmen gegriffen. Federico Fellini lässt eine der vielen Figuren in *Amarcord* (I 1973) von Gary Cooper träumen, und prompt erscheint eine Einstellung Coopers aus *Marokko* (USA 1930, R.: Josef von Sternberg), ohne dass in diesem Fall eine diegetische Motivation durch einen Kinobesuch nötig gewesen wäre. In seinem Alterswerk *Intervista* (I 1987) verwendet Fellini gar Einstellungen seines eigenen Klassikers *La dolce vita* (I 1960): Marcello Mastroianni und Anita Ekberg, die sich in diesem Film selbst spielen, sehen sich zusammen Ausschnitte aus ihrem früheren Erfolgsfilm an und versetzen sich so wehmütig in „ihre“ gemeinsame (Kino-)Vergangenheit. Der zeitliche Abstand, aber auch die biografische Abständigkeit von der eigenen Rolle lässt die archivierte Vergangenheit hier zum Anlass zu einer nostalgischen Suche nach der verlorenen Zeit werden, die nichtsdestotrotz unwiederbringlich vergangen ist. Unwiederbringlich vergangen ist auch die Epoche des Film noir, und gerade deshalb hat ihm Carl Reiner wohl eine mit zahlreichen Originalausschnitten aus Klassikern wie *Tote schlafen fest*, *Ein einsamer Ort* oder *Berüchtigt* gespickte nostalgische Hommage gewidmet (*Tote tragen keine Karos*, USA 1982), die diese Materialien durch die Suggestion von Kontinuität über eines geschickte Montage (Schuss-Gegenschuss usw.) mit neu gedrehten Szenen u.a. mit Steve Martin verbindet. Dazu ist hier auch keine Motivation durch innerdiegetische Medien nötig - im komödiantischen Kontext der Persiflage werden derartige Metalepsen generell bereitwilliger akzeptiert als in ernsthafteren Genres. Durch die Umcodierungen der ursprünglichen Zusammenhänge, die oft nach dem Prinzip der Banalisierung von tragischen Ausgangskontexten funktioniert,

entstehen dabei komische Wirkungen, die sich zum Vergnügen des Zuschauers am Raten über die Quellen der Szenen gesellen.

4.3.2 Konventioneller Dokumentarfilm und Kompilationsfilm

Am häufigsten findet Archivmaterial, sei es dokumentarischer oder fiktionaler Natur, Eingang in den konventionell gestalteten Dokumentarfilm, und zwar nicht nur in die für das Kino konzipierten Langfilme, sondern insbesondere auch in historische Fernseh-Dokumentationen – eine dramaturgische Option, die sich kaum ein Filmemacher entgehen lässt¹⁰. Dies dürfte, wie Patrik Sjöberg anmerkt, die audiovisuelle Form sein, über die die meisten Zuschauer mit Archivmaterial konfrontiert werden: „Due to factors regarding the minimal distribution of documentary film in cinema theaters, it is almost exclusively through television that a wider audience encounters archival material.“¹¹ Setzt die Dokumentation dokumentarisches Material ein, so in der überwältigenden Mehrheit der Fälle, um Vorgänge, die auf der Kommentarebene (oder in Interviews) bereits sprachlich dargestellt wurden, zu illustrieren und durch den angeblichen Beweischarakter dokumentarischer Aufnahmen als tatsächlich geschehen und wahrheitsgemäß zu belegen¹²: „The conventional television use of archive is largely non-dialectical, the purpose of its retrieved archive being to demonstrate what has already been or is in the process of being signalled by other information sources such as the voice-over or the words of interviewees.“¹³ Dabei ist also eine klare Hierarchie zwischen

¹⁰ Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) stellt in seiner ganz bewussten Absage an das Archiv und seiner absoluten Konzentration auf die Zeitzzeugen und die Orte des Geschehens eine bedeutende und viel beachtete Ausnahme dar.

¹¹ Sjöberg 2001, S. 139.

¹² Neben der Fokussierung auf die Evidenz, die belegt, dass das abgefilmte Ereignis in genau dieser Form historisch stattgefunden haben soll, eröffnet sich noch eine weitere Möglichkeit zum Einsatz von Archivbildern in historischen Dokumentarfilmen, die auch ausgiebig genutzt wird: die des Einsatzes von sogenannten „generic shots“ (Arthur 1997; Bruzzi 2006, S. 33; Zyrd 2002, S. 123). Gemeint ist damit, dass das verwendete Material nicht als Beleg einer konkreten Situation eingesetzt wird, sondern als figurative Illustration eines allgemeinen Sachverhalts dient. So evozieren etwa Bilder von Bomberflugzeugen allgemein das Thema „Luftkrieg“, es geht an solchen Stellen aber nicht um eine konkrete Schlacht oder gar um ein bestimmtes Flugzeug oder den in ihm befindlichen Piloten. Dieselben Bilder könnten aber auch dazu dienen, die Geschichte einer konkreten Schlacht zu belegen, sofern man sicher sein kann, dass sie genau in jener Schlacht aufgenommen wurden. Ein- und dasselbe Material kann also je nach Kontext generisch und nicht-generisch verwendet werden. Generische Bilder werden meist eingesetzt, um Lücken auf der Bildebene zu füllen und den Kommentar oder Zeugenaussagen zu illustrieren. Es versteht sich von selbst, dass die (nicht thematisierte) Vermischung von generischer und nicht-generischer Archivverwendung problematische medienethische Implikationen nach sich zieht – was der Häufigkeit ihres Auftretens nach zu urteilen jedoch insbesondere die fürs Fernsehen arbeitenden Filmemacher wenig zu stören scheint.

¹³ Bruzzi 2006, S. 21. Paul Arthur erwähnt den seltenen Fall, dass eingespieltes Archivmaterial nicht die Aussagen des Interviewten illustrierend unterstreicht, sondern diese im Gegenteil widerlegt (vgl. Arthur, Paul: „On the Virtues and Limitations of Collage“; Online-Quelle, s. Bibliografie). Audiovisuelles Archivmaterial liegt also in der öffentlichen Wahrnehmung in der historischen Beweiskraft höher als eine Zeugenaussage und

Bild- und Kommentarebene erkennbar: „[L]e montage illustre un discours fabriqué en dehors des images.“¹⁴ Dass große Teile derartiger Produktionen im Hinblick auf dokumentarische Archivquellen unumwunden einem unreflektierten Glauben an Objektivität frönen, wird in vielen Texten der Forschung erwähnt¹⁵ - wie fragwürdig diese Praxis ist, muss daher an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Dies gilt selbstredend nicht nur für Archivmaterial, sondern ganz generell für den dokumentarischen Ansatz, allerdings erhöht der meist vorzufindende Einsatz kurzer audiovisueller Fragmente, die aus ihrem Ursprungskontext gelöst wurden, die Ausschnitthaftigkeit des Materials gegenüber dem Originalmaterial und damit auch die Zweifel an der ohnehin problematischen Fixierung auf Objektivität. Ab und an findet sich im Programm der Fernsehanstalten aber doch ein Beitrag, der archivisch tradierte Bildquellen auf ihre Objektivität hinterfragt, wie etwa die ARTE-Sendung „Die Kameramänner von Verdun“ (F 2003, auf ARTE Deutschland gesendet am 9.11.2005), die die These vertritt, dass viele heute als „authentisch“ geltende Aufnahmen der Kampfhandlungen im Ersten Weltkrieg erst nach dem Krieg nachgestellt wurden. Es bleibt allerdings in derartigen Sendungen meistens bei der Erörterung gezielter Manipulationen und Fälschungen, während die Diskussion der generellen und unhintergehbaren medialen Transformation von Geschichte, die in der Struktur und Wahrnehmung von Medien immer schon angelegt ist, grundsätzlich nicht zum Thema wird, sondern dem Essayfilm und dem Experimentalfilm sowie der größtenteils verbal verfahrenen Medienwissenschaft vorbehalten bleibt.

Dramaturgisch lässt sich in konventionellen Fernsehproduktionen meist feststellen, dass die Archivfragmente, die im Archiv enttemporalisiert in räumlicher Nachbarschaft angeordnet sind, wieder in eine temporale Ordnung gebracht werden. Dies muss selbstredend jedes zeitbasierte Medium bei der Verwendung vorgefundener Materialien tun, und auch Essayfilme und Experimentalfilme sind auf die zeitliche Achse verwiesen, wenn sie nicht zum Mittel der Simultancollage greifen, was jedoch auch nur in beschränktem Umfang möglich ist. Die konventionalisierte Methode in der historisch orientierten Fernsehdokumentation verkörpert meist eine chronologische Anordnung der Fragmente, die gemäß tradierter Vorstellungen vom Verlauf der Geschichte aus dem 19. Jahrhundert linear-kausal oder gar teleologisch abläuft. Die aus dieser Vorgehensweise hervorgehenden „großen Erzählungen“, wie sie Jean-François Lyotard bekanntermaßen genannt hat, korrespondieren im großen und ganzen mit den Strukturen der Geschichtsschreibung des Historismus. Gerne bedient werden

kann diesen im Zweifelsfall „übertrumpfen“. Freilich können Archivbilder wiederum kaum die emotionale Kraft und die körperliche Performanz der Zeugenschaft anbieten.

¹⁴ Niney 2000, S. 257.

etwa dramaturgische Muster wie Aufstieg, Höhepunkt und Fall von Personen, Reichen oder Nationen oder lineares Fortschrittsdenken.¹⁶ Geschichte wird hier wie in der Historiografie des 19. Jahrhunderts vor allem von den „großen weißen Männern“ gemacht, die durch ihre übermächtige Subjektivität dem Geschichtsverlauf ihren Willen aufzwingen – bevorzugt wird hier also ein Modell handlungsmächtiger Aktanten gegenüber der oft schwierig zu bebildern Darstellung von ökonomischen, technischen oder sozialen Strukturen, die mittlerweile stärker die heutige akademische Geschichtsschreibung prägen.

Durch die unablässige Wiederholung bestimmter Archivmaterialien können sich Bilder zu Ikonen verfestigen, die schließlich als Synekdochen für das Ganze eines geschichtlichen Ereignisses stehen¹⁷. Derartige Kanonisierungen des visuellen kulturellen Gedächtnisses lassen sich etwa anhand des bereits erwähnten Zapruder-Tapes der Kennedy-Ermordung oder der Mondlandung feststellen, wo extrem wenig Material vorhanden ist und damit zwangsläufig auf immer dieselben Bilder zurückgegriffen werden muss. Doch auch im Bereich des Dritten Reichs oder der Achtundsechziger-Revolution, Epochen, über die eigentlich relativ große Mengen an Material vorliegen, haben sich stereotype Bilder herausgebildet, die als aussagekräftige Bildformeln kaum in einer historischen Dokumentation fehlen, jedoch auch dazu führen, dass das visuelle Gedächtnis eines Ereignisses auf wenige einprägsame Formeln aus dem Archiv reduziert wird: „Im Prozess der Wiederverwendung einiger weniger Schlüsselbilder aus diesen Filmen als Archivbild, gleich ob in Dokumentation oder Spielfilm, sind diese zu ‚Superzeichen‘ geronnen, die vom eigentlichen Kontext losgelöst durch die Medien vagabundieren.“¹⁸ Aufgrund der hohen Wiedererkennbarkeit der Materialien lassen sich einerseits schnell und effizient Assoziationen zu komplexen Diskursen im Betrachter wecken. Andererseits führt diese Kanonisierung zu einer Reduktion der im kulturellen Gedächtnis fluktuierenden Bilder, die oft die Herausbildung eines einseitigen Bildes eines Geschehens befördert. Marker wird sich derartigen ikonischen Verfestigungen einerseits dadurch widersetzen, indem er diese oft politisch aufgeladenen Bildformeln, die, wie noch zu zeigen sein wird, mit Aby Warburgs Konzept der „Pathosformel“ in Verbindung gebracht werden können, in ihren machtpolitischen Inszenierungen analysiert und damit deren Fraglosigkeit unterminiert,

¹⁵ Niney 2000, Bruzzi 2006, Steinle 2007, Arthur (s.o.) usw.

¹⁶ Zur unhintergehbaren narrativen Verfasstheit der Historiografie und den daraus erwachsenden Problemlagen vgl. White 1973.

¹⁷ Auf derartige Prozesse sowie auf die zugrundeliegenden infrastrukturellen und ökonomischen Strukturen weist etwa Zyrd 2002, S. 125f. hin.

¹⁸ Steinle 2007, S. 280.

andererseits, indem er ihnen weniger bekannte Archivbilder entgegensetzt und sie dadurch als oft tendenziöse, zumindest einseitige Reduktionen der Ereignisse entlarvt.

In der konventionellen Fernseh-Dokumentation haben sich neben diesen Formen jedoch noch weit problematischere Methoden der Archivverwendung etabliert. Es handelt sich dabei um handfeste Manipulationen, die insbesondere deshalb als kritikwürdig erscheinen, weil sie dem durchschnittlich gebildeten und medienkompetenten Zuschauer Authentizität vorspiegeln und von diesem daher nicht als gezielte manipulative Eingriffe in die Struktur des Originalmaterials zu durchschauen sind. Dazu zählt etwa das Hinzufügen von Geräuschen aus dem Klangarchiv besonders zu Bildmaterial, das ganz offensichtlich aus der Stummfilmzeit stammt - ursprünglich kann der Ton also aufgrund der technischen Bedingungen der Entstehungszeit nicht synchron zu den Originalaufnahmen aufgenommen worden sein. Auch später hergestelltes Material kann mit einer Konserven-Tonspur ausgestattet werden, denn es ist offensichtlich, dass das Brummen des Propellers oder die Motorengeräusche, die zu aus dem Cockpit eines deutschen Jagdflugzeuges aufgenommenen Bildern einer Luftschlacht während des Zweiten Weltkriegs erklingen, ebenfalls nicht an Ort und Stelle aufgenommen wurden. Doch selbst der versierte Rezipient ist nicht immer in der Lage, derartige Mechanismen zu durchschauen, da offensichtlich die eingefahrenen Wahrnehmungsgewohnheiten nach einer synchronen Tonspur zu den Bildern verlangen, besonders, wenn im Bild Tonquellen zu sehen sind. Ganz augenscheinlich geht es bei diesen Bearbeitungsformen des Archivs darum, diesem einen höheren Grad an Realismus zu verleihen und damit dem Publikum das Miterleben und die Immersion in die gezeigte Situation zu erleichtern, statt die Materialität des Mediums zu betonen und damit eine Distanzierung bei ihm herbeizuführen. Analog lässt sich auch die nicht minder fragwürdige Tendenz feststellen, schwarzweiße Aufnahmen mit Farbe zu versehen. Neben Sendungen, die tatsächlich neu gefundenes genuin farbiges Material präsentieren wie *Das Dritte Reich in Farbe* und damit den Blick der Nachgeborenen auf diese Epoche durchaus neu justierten, traten in den letzten Jahren zunehmend Beiträge mit Titeln wie *Die Russische Revolution in Farbe* oder *Der Erste Weltkrieg in Farbe*, in denen nachträglich eingefärbtes Schwarzweiß-Material zu sehen ist. Auch hier scheint der Grundsatz der emotionalen Beteiligung des Zuschauers Vorrang vor historischer Genauigkeit zu genießen, denn schließlich bleibt offen, ob die kolorierten Aufnahmen die historisch korrekten Farben wiedergeben. Immerhin geschieht dies im Gegensatz zur stillschweigenden Nachvertonung von stummem Material meist mit einem direkten Hinweis an das Publikum, dass die Archivquellen in dieser Hinsicht bearbeitet wurden.

Auch die Provenienz der Bilder sowie ihre ästhetische Ebene spielt in den meisten derartigen Sendungen kaum eine Rolle. Inwiefern die Wahl des Bildausschnitts, Kamerabewegungen, Blende und andere Faktoren Einfluss auf die Repräsentation des Dargestellten ausüben, aus welchem Archiv das verwendete Material stammt und welcher „komplexen Entstehungs- und Verwendungsgeschichte“¹⁹ es ausgesetzt war und ist, wird so gut wie immer ausgeblendet: „[T]he origin of the footage is rarely an issue.“²⁰ Dabei ist die Frage, von wem und zu welchem Zweck das Material hergestellt wurde, prinzipiell von essentieller Bedeutung. Während audiovisuelle Quellenkritik nach dem Vorbild der Behandlung von Quellen anderer Medien in den Geschichtswissenschaften in derartigen Produktionen also nur selten praktiziert wird, geht mancher Filmemacher gar so weit, Einstellungen aus Spielfilmen zweckzuentfremden und sie als angeblich dokumentarische Aufnahmen in seine Dokumentation einzubinden. Manche Sendung zur Russischen Revolution verwendet Einstellungen aus Eisenstein-Filmen als „Dokument“, und Tobias Ebbrecht wies in einem Vortrag darauf hin, dass eine Einstellung aus einer Dokumentation über das Ende des Zweiten Weltkriegs Konrad Wolfs zwar auf autobiografischen Erlebnissen beruhendem, aber deshalb nicht weniger inszeniertem Kriegsfilm *Ich war neunzehn* (DDR 1968) entnommen war²¹. Kaum weniger fragwürdig erscheint die Praxis, im Rahmen solcher Produktionen nachträglich gedrehtes Material wie originales Archivmaterial aus der betreffenden Epoche wirken zu lassen. Dabei wird nicht nur die Farbsättigung reduziert, mitunter werden durch digitale Effekte sogar Alterungsspuren wie Kratzer, Verschmutzungen oder andere Bildfehler simuliert, die zu den konventionalisierten Markierungsstrategien von dokumentarischen Archivquellen zählen, da sie auf die Alterung des Materials verweisen. Mag es sich hier für den geschulten Betrachter, der die Manipulation erkennen kann (und meistens auch soll), um ein durchaus raffiniertes selbstreflexives Spiel mit der Materialität des Mediums handeln, besteht insbesondere bei Fernsehproduktionen mit größerer Reichweite die Gefahr, dass von weniger medienkompetenten Zuschauern die künstlich geschaffene Archivmarkierung wörtlich genommen und das Material als authentisch wahrgenommen wird, falls der zugrundeliegende Prozess nicht explizit offengelegt wird.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass die konventionelle Dokumentation selbstverständlich auch Spielfilmszenen integrieren kann. Meistens erfolgt dies allerdings nur in Produktionen, denen Themen aus dem Bereich des Films zugrunde liegen, wie etwa in

¹⁹ Steinle 2007, S. 282.

²⁰ Bruzzi 2006, S. 21.

²¹ Vortrag „Geschichtsfernsehen im internationalen Vergleich“ im Rahmen der vom SWR und dem Haus des Dokumentarfilms veranstalteten Tagung „Mattscheibe ohne Hitler - Die Zukunft des Geschichtsfernsehens“ am 25.04.2008 in Stuttgart.

Porträts von Persönlichkeiten wie Regisseuren und Schauspielern, filmhistorischen Bewegungen, Genres oder der Darstellung der Geschichte eines Filmfestivals. In den letzten Jahren wurden besonders auf ARTE immer wieder auch thematisch angelegte Produktionen ausgestrahlt, die sich der filmischen Darstellung eines Themas oder Motivs widmen und dieses quer durch die Filmgeschichte verfolgen, so etwa das der Darstellung amerikanischer Geschichte und Mythen im Film (*Amerika made in Hollywood*, F 2006) oder der Homosexualität im Kino (*Schau mir in die Augen, Kleiner*, D 2007). Die Spielfilmausschnitte werden hier meist mit Interviews von Zeitzeugen und Beteiligten kombiniert, während ein Kommentar den Stellenwert des einzelnen Films innerhalb des größeren Kontexts der Sendung erläutert. Den Ausschnitten kommt hier allerdings eine größere Eigenständigkeit gegenüber den anderen Gestaltungselementen zu, sie werden hier weniger zur Illustration bereits verbal geäußerter Aussagen degradiert, wie es so oft mit dokumentarischem Material geschieht, sondern als eigenständiger, manchmal sogar tragender Bestandteil der dramaturgischen Struktur ernst genommen, dem sich dann wiederum die anderen Komponenten unterordnen. Hier kann auch per Montage zusätzlich ein Abgleich mit dokumentarischen Aufnahmen erfolgen, die sich denselben Ereignissen oder Phänomenen widmen.

Freilich hat sich auch im Dokumentarfilm der letzten Jahrzehnte, besonders im Kinobereich, einiges im Hinblick auf die Verwendung von Archivmaterial getan. Seit geraumer Zeit pflegt etwa Hartmut Bitomsky einen unkonventionellen Umgang mit Archivaufnahmen, das von ihm oft gegen den Strich gelesen und reflexiv hinterfragt wird. Statt der Illustration einer These haben die Ausschnitte bei ihm stets einen Eigenwert, der nicht im Diskursiven aufgeht und ihnen oft auch widersprüchliche Sinnebenen zugesteht. Besonders prägnant arbeitet Bitomsky dabei heraus, inwiefern Bilder andere Bilder überlagern oder Dinge in der Repräsentation zum Verschwinden bringen, die in ihnen paradoxerweise dennoch präsent bleiben. So wundert sich Bitomsky an einer Stelle von *Der VW-Komplex* (D 1989) im Kommentar über eine Archivaufnahme der VW-Werke von 1942, dass die Lücken zwischen den dort fahrenden Fahrzeugen ungewöhnlich groß sind. Er kommentiert: „Zwangsarbeiter wurden vor der Kamera versteckt. Man muss sie in die Lücken hineindenken.“ Nicht nur, dass der Kommentar das von der Repräsentation Ausgeschlossene wieder in die Bilder einfügt – besonders deutlich wird hier, dass auch bei der Rezeption von Archivbildern dem Zuschauer einiges an Eigenaktivität abverlangt wird, und vermutlich auch abverlangt werden muss, da gerade hier dem Blick des nachgeborenen Betrachters die ethisch-moralische Aufgabe zukommt, der Auslöschung der Opfer des Nazi-Regimes auch in dem von diesem

hergestellten Zeugnissen entschieden entgegenzuarbeiten. Gleich zu Beginn des Films hatte Bitomsky eine Archivquelle vorgeführt, in der Hitler dem Kommentar zufolge die Gründung des VW-Werks verkündet, entzieht diesem aber durch einen Schnitt genau in dem Moment das Wort, als er zu seiner Rede ansetzen will. Die Lücken, die Pausen des Archivs werden von Bitomsky aufgewertet, die ansonsten übliche Fokussierung aufs Spektakuläre unterlaufen. Die Werke des Filmmachers situieren sich mit derartigen Prozeduren allerdings bereits am Rand des konventionellen Dokumentarfilms und überschreiten ein ums andere Mal die (ohnehin kaum eindeutig zu ziehende) Grenze zum essayistischen Film.

Der Kompilationsfilm als besondere Spielart des Dokumentarfilms wird üblicherweise von der konventionellen Dokumentation dadurch unterschieden, dass sich die Bildebene fast ausschließlich aus Archivmaterial, und zwar meist aus Filmaufnahmen und/oder Fotografien zusammensetzt.²² Er enthält also keine Interviews mit Zeitzeugen und Experten oder anderweitiges neu gedrehtes Material und ist damit medial wesentlich homogener als der konventionelle Dokumentarfilm oder auch der Essayfilm. Der Ursprung dieses Genres wird üblicherweise bei den Archivmontagen von Esfir Schub (*Der Fall der Romanow-Dynastie*, SU 1927²³) angesetzt, die bereits in den Zwanzigern in der Sowjetunion tradiertes Material neu montierte. Als herausragende Beispiele des Kompilationsfilms gelten etwa Nicole Védres' *Paris 1900* (F 1947), Erwin Leisers *Mein Kampf* (D/S 1959) oder Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* (SU 1965). Neben Dokumentarmaterial kann der Kompilationsfilm auch fiktionales Material integrieren, wie dies etwa Erwin Leisers Film *Deutschland, erwache!* (D 1968) tut, der die manipulativen Strategien der während der NS-Zeit unter der Ägide von Joseph Goebbels entstandenen Spielfilme untersucht. Auch heute noch erfreut sich das Genre im Rahmen des Dispositivs Fernsehen einer gewissen Beliebtheit, wie etwa Marcel Schwierins Untersuchung der nationalsozialistischen Bildästhetik in *Ewige Schönheit* (D 2003) demonstriert. Beim Ausgangsmaterial dieser Filme handelt es sich oft um propagandistisches oder anderweitig ideologisch enorm aufgeladenes Material. Diese ideologische Grundierung wird im Kompilationsfilm teilweise durch satirische Montagen entlarvt und unterwandert (etwa in *Der gewöhnliche Faschismus*), in den überwiegenden Fällen geschieht dies jedoch durch einen stark didaktisch angelegten Kommentar, der im

²² Bei Patrik Sjöberg (Sjöberg 2001) wird der Begriff „compilation“ entgegen der üblichen Bedeutung auf alle möglichen Formen der Verwendung von gefundenem Material angewendet, also auch auf experimentelle und essayistische Filme.

²³ Dieser Film enthält besondere Brisanz, insofern als ein großer Teil des Materials des letzten Zaren Nikolai II. selbst angefertigt wurde und der Legitimation seiner herrschaftlichen Interessen dienen sollte. Durch eine dialektische Montage mit Bildern geschundener Arbeiter unterminiert Schub diesen Anspruch. Schubs Film ist daher ein prägnantes Beispiel für die konträre Umcodierung von präexistierendem Material. Vgl. Leyda 1967, S. 26f.

Gegensatz zur Kommentarebene des Essayfilms durchgehend diskursive Züge trägt. Zwar wird in Kompilationsfilmen zum Teil auf die Form der Inszenierung der propagandistischen Bilder und die dahinterliegende Intention hingewiesen, eine tiefergehende Reflexion über die Medialität und Materialität des Mediums Film oder auch über die eigenen filmischen Mittel bleibt jedoch weitgehend aus. So urteilt William C. Wees zurecht über die Filme des Genres: “[T]hey do not challenge the representational nature of the images themselves.”²⁴ Der Kompilationsfilm bewegt sich insgesamt eher im aufklärerisch-medienpädagogischen Spektrum und will den Blick des Zuschauers insbesondere für ideologisch gefärbte Ikonografie schärfen. Einen darüber hinausgehenden künstlerischen Anspruch verfolgt er in der Regel nicht. Auch im Bereich des Kompilationsfilms gilt natürlich, dass sich die Übergänge zu anderen Genres fließend gestalten, und Matthias Steinle merkt zu einer möglichen Definition der Gattung zu Recht an: „Dabei ist die Abgrenzung zu anderen Formen und Formaten wie Montagefilm, TV-Dokumentation, Archivkunstfilm, Found Footage usw. problematisch.“²⁵ So enthält der von Pier Paolo Pasolini gestaltete Teil des Films *La rabbia* (1963)²⁶ zwar wie in einem typischen Kompilationsfilm ausschließlich Material aus dem „Fundus einer bankrotten Wochenschaufirma“²⁷, doch weist der stark lyrisch überhöhte Kommentar, der oft keinen nachvollziehbaren Zusammenhang mit den Bildern aufweist, den Film eher als essayistisch aus. Andererseits ließe sich sogar Markers Film *Le Souvenir d'un avenir* (2001) durchaus als Kompilationsfilm bezeichnen, da er auf der Bildebene abgesehen von einigen einmontierten Fremdmaterialien zum Großteil aus Fotografien von Denis Bellon besteht und auch die Kommentarebene wesentlich stärker diskursiv und argumentativ stringent verfasst ist als andere Werke des Filmemachers. Die Genrebezeichnungen sollten also weniger als feststehende Definitionen denn als heuristisch notwendige Arbeitsbegriffe gesehen werden, die oft schon durch eine geringfügige Akzentverschiebung in der Struktur der Filme ineinander übergehen können.

²⁴ Wees 1993, S. 36.

²⁵ Steinle 2007, S. 261.

²⁶ Pasolini und der antikommunistisch eingestellte Journalist und Autor von „Don Camillo und Peppone“, Giovannino Guareschi, führten zusammen ein hochinteressantes Archiv-Experiment durch: Beide montierten aus ein und demselben Wochenschau-Material zwei völlig unterschiedliche Kompilationen. Vgl. dazu Tode 1993.

²⁷ Tode 1993, S. 55.

4.3.3 Experimentalfilm/Found Footage-Film

Der sogenannte Found Footage-Film²⁸, wie er beispielsweise von Bruce Conner, Craig Baldwin oder Ken Jacobs vertreten wird, hat mit dem Kompilationsfilm gemeinsam, dass er (fast) ausschließlich²⁹ aus bereits existierendem, also nicht speziell vom Filmemacher hergestelltem Material besteht. So beschreiben etwa Hausheer/Settele das Genre als ein „ästhetisches Verfahren, für das die extensive Verwendung, Transformation und Umdeutung von fremdem, gefundenem oder in Archiven speziell ausgesuchtem Filmmaterial charakteristisch ist“³⁰. Hier enden jedoch bereits die Überschneidungen zwischen Found Footage-Film und Kompilation. Denn während der Kompilationsfilm sich mit seinem oft chronologischen Aufbau, seiner fraglosen Akzeptanz der Medialität der Quellen und seinem „Rückgriff auf einen ordnenden Kommentar, dessen Form sich an den Tropen linearer Narration orientiert“³¹, relativ klar konventionellen Formen des Dokumentarfilms zuordnen lässt, offenbart sich der Found Footage-Film als „spezielles Subgenre des Experimental- (oder Avantgarde-)Kinos“³². Er verweigert sich also wie der Experimentalfilm ganz allgemein einer linearen Narration, der im Spielfilm üblichen Gestaltung von Handlungen und Charakteren sowie einer illusionistischen Rezeptionshaltung und setzt stattdessen auf fragmentarische Repräsentation und integriert oft selbstreflexive Elemente, was eine aktive, koproduzierende Rezeptionsstruktur vom Zuschauer verlangt. Nicht selten handelt es sich bei einem Found Footage-Film um ein „explizites Rätsel“³³. Die Tonebene liefert meist keinen wohlgeordneten diskursiven Kommentar, sondern besteht oft nur aus Fragmenten, Sprachfetzen, Musik- und Geräuschcollagen und steht manchmal in keiner unmittelbar erkennbaren Beziehung zur Bildebene³⁴. Manche der Filme verfügen auch über gar keinen Ton. Selbstverständlich können auch andere Experimentalfilme Archivmaterial integrieren, hier ist jedoch vor allem

²⁸ Der von Sandusky 1992 ins Spiel gebrachte alternative Begriff „archival art film“ stellt einen direkten Bezug des Genres zum Archiv her, konnte sich jedoch bisher nicht in der Literatur durchsetzen.

²⁹ Selbstredend ändern einige wenige selbstgedrehte Einstellungen, die in den Film eingewoben werden, wenig am Charakter eines Found Footage-Films, wie Yann Beauvais anmerkt: „Found Footage muss nicht ausschliesslich aus gefundenem Material bestehen.“ (Beauvais 1992, S. 14). Das präexistierende Material sollte quantitativ und qualitativ jedoch prägend für die Struktur des Werkes sein.

³⁰ Hausheer/Settele 1992, S. 4. Kay Kirchmann hingegen differenziert Kompilationsfilm und Found Footage-Film nach der Provenienz des Materials: „Entsprechend bezieht der Kompilationsfilm sein Material vorrangig aus den *Archiven*, der Found-Footage-Film das seine hingegen aus den *Abfalleimern* der Filmgeschichte.“ (Kirchmann 2006, S. 501; kursiv im Orig.). Tendenziell mag dies richtig sein, doch lassen sich auch genügend Found Footage-Filme ausfindig machen, die gerade hochgradig bekanntes und wertgeschätztes Material etwa aus dem Spielfilmbereich kritisch dekonstruieren. Sinnvoller erscheint es daher, die Unterscheidung weniger anhand des verwendeten Materials als der dramaturgischen und ästhetischen Vorgehensweise zu treffen, wie es hier auch geschieht.

³¹ Blümlinger 2009, S. 9.

³² Zyrd 2002, S. 113.

³³ Peterson 1992, S. 72.

³⁴ Beauvais 1991, S. 9; Wees 1993, S. 56; Sandusky 1992, S. 18f.

die Sonderform des Found Footage-Films von Interesse, da sich an dieser Spielform des Experimentalfilms die für diese Untersuchung relevanten Formen der Archivaktualisierung am klarsten beobachten lassen.

Found Footage-Filme können alle Arten von Fremdmaterial (Film, Video, Fernsehbilder, aber auch Fotos) integrieren und durch diese „juxtaposition of different media“³⁵ zwischen den heterogenen Medien und Formaten, die sie verwenden, komplexe intermediale Beziehungen konstruieren. Grundsätzlich lassen sich zwei Tendenzen gegeneinander abgrenzen, die jedoch auch in einem einzigen Film auftreten können. Erstens die Verwendung „offizieller“ Quellen, die entsprechend über die Massenmedien an ein größeres Publikum distribuiert werden, zweitens die Einbindung von im privaten Kontext erstellten Materialien, denen eine öffentliche Wirkung versagt bleibt und die teilweise tatsächlich auf dem Müll gefunden wurden. Zu ersterer Gruppe gehören etwa Nachrichtensendungen, Propagandafilme oder auch mehr oder minder bekannte Spielfilme. Da diese Materialien meist mit einem relativ stabilen semantischen Gehalt ausgestattet sind, der oft auch pädagogisch oder gar propagandistisch aufgeladen ist, verfügen diese Bilder über eine große ideologische Fallhöhe, die sie besonders für satirische Bearbeitungen anfällig macht: „Je stärker die diskursive Kraft, die in dem ikonischen Bild erzeugt wird, desto größer der potenzielle Effekt der ironischen Umkehrung.“³⁶ Sharon Sandusky sieht gerade in der Dekonstruktion dieser stabilen Sinneinheiten stark ideologisch aufgeladener „toxic film artifacts“³⁷ Sinn und Zweck des Found Footage-Films: eine Art „de-brainwashing process“³⁸, der darauf setzt, dass mit der kritischen Hinterfragung bestimmter in Herrschaftspraxis eingebundener Bilder auch die zugrundeliegenden Prozesse der ideologischen Indoktrination kritisch aufgearbeitet werden können. Ein frühes Beispiel für derartige satirische Bearbeitungen verkörpert beispielsweise *Germany Calling/Panzer Ballet* (GB 1941, R.: Charles Ridley), in dem der britische Regisseur Propagandabilder von marschierenden Nazi-Soldaten so manipulierte, dass ihr Stehschritt wie ein grotesker Tanz erschien. Zu den bekanntesten Repräsentanten dieser Spielart des Found Footage-Films gehört *The Atomic Cafe* (USA 1982, R.: Jayne Loader, Kevin & Pierce Rafferty), in dem ein satirischer Blick auf Lehrfilme der Fünfziger geworfen wird, in denen Kindern das „richtige“ Verhalten bei einem Atombombenangriff beigebracht werden sollte („Duck and cover!“). Für diese Materialsorte trifft auch William C. Wees' These zu, dass der Found Footage-Film die massenhafte Verbreitung von Bildern unterbrechen und diese dadurch einer kritischen Lektüre zuführen kann: „[T]hey interrupt the

³⁵ Wees 1993, S. 56.

³⁶ Zyrd 2002, S. 127.

³⁷ Sandusky 1992, S. 4.

endless recirculation and unreflective reception of mass media images.”³⁹ Es versteht sich von selbst, dass durch die Einbindung in einen neuen Kontext die überkommenen Bilder zwar aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst werden, dennoch aber weiterhin auf diesen verweisen und so bestimmte Aspekte an ihm wahrnehmbar werden lassen, die im Ursprungszustand nur schwer zu erkennen wären. Der neu konstruierte Zusammenhang im Found Footage-Film lässt nicht nur die oft subliminal vermittelten Sinngehalte des Ausgangskontexts erkennbar und kritisierbar werden, sondern rückt auch die Formen und Gattungen der Bedeutungsproduktion in den Massenmedien in den Blick: „Da die ursprünglichen Bedeutungen zurückgedrängt sind, eröffnet sich ein neuer, zu erforschender Bereich, den die experimentellen und unabhängigen Filmemacher erschließen, und der oft die Dokumentation, den Bericht, die Reportage hinterfragt.“⁴⁰ Neben dokumentarischen Quellen können aber auch Spielfilme in den Rahmen des Found Footage-Films eingebunden werden: Als der erste Found Footage-Film, der kalkuliert (und quasi „freiwillig“⁴¹) mit gefundenem Material arbeitet, gilt üblicherweise Joseph Cornells *Rose Hobart* (1936), der Einstellungen des Films *East of Borneo* (USA 1931; R.: George Melford) mit Aufnahmen einer Sonnenfinsternis kombiniert. Der daraus neu montierte Film hinterfragt nicht nur dessen koloniale und misogyne Repräsentationsschemata, die „exotische“ Länder mit schwülstiger Erotik in Verbindung bringen, sowie den mittlerweile in Hollywood erblühten Starkult, sondern auch die „intradiegetischen Blickparadigmen des classical style“⁴². Bereits hier tendiert das Genre also zur Selbstreflexivität. In *Tom, Tom, the Piper's Son* (USA 1969) von Ken Jacobs wird eine Einstellung aus D. W. Griffiths gleichnamigem Biograph-Film von 1905 in seine Einzelteile zerlegt, und in *Passage à l'acte* (A 1993) von Martin Arnold bringt die stakkatoartige Wiederholung einzelner Frames einer scheinbar unbedeutenden Szene am Familientisch aus *To Kill a Mockingbird* (USA 1962, R.: Robert Mulligan) das Neurotisch-Zwanghafte in der Gestik des ödipalen Figurenensembles zur Wahrnehmbarkeit.

Die zweite Gruppe von Material, die sich der Found Footage-Film einverleibt, stellen private Aufnahmen dar, die ursprünglich nicht für die Zirkulation in der Öffentlichkeit intendiert waren und die daher auch weniger eng an Fragen der Politik und der Macht gekoppelt sind. Kay Kirchmann nennt in diesem Zusammenhang „ausgemusterte Takes, Schnittschnipsel, alte

³⁸ Sandusky 1992, S. 4.

³⁹ Wees 1993, S. 32.

⁴⁰ Beauvais 1991, S. 7.

⁴¹ Es existieren natürlich noch weit ältere Zusammenschnitte von bereits vorhandenem Material, insbesondere im Nachrichtenbereich, aber auch in Spielfilmen finden sich sehr früh bereits ähnliche Phänomene (vgl. Leyda 1967, S. 11-22). Diese Archivmontagen, die meist durch Mangel an neuem Material motiviert sind, verfügen jedoch nicht über die künstlerisch-kritische Dimension des Found Footage-Films.

⁴² Kirchmann 2006, S. 502.

Bandvorspänne, eigentlich zum Wegwerfen bestimmte, abgespielte Filme, bei irgendeinem Umzug entsorgte Super-8-Privatfilme etc.“⁴³. Oftmals wurden die Materialien tatsächlich im Müll gefunden und waren daher bereits entwertet und für nutzlos erachtet, wodurch sich den mit derartigem Material operierenden Filmen nicht nur die Möglichkeit eröffnet, sie in die öffentliche Zirkulation einzuspeisen und ihnen dadurch wieder Wert zu verleihen (Kirchmann spricht in diesem Zusammenhang auch von „Recycling“⁴⁴), sondern auch auf der Metaebene über Prozesse der Exklusion und (Selbst-)Zensur zu reflektieren. Willem de Greef definiert den Found Footage-Film etwa gerade dadurch, dass er sich derartigen Bildsorten widmet und diese zu einer „Ode an den Abfalleimer“⁴⁵ transformiert. Der Found Footage-Film nimmt also ähnlich wie der Essayfilm keine Rücksicht auf die Trennung von hochkulturell konnotierten Bildformen und scheinbar weniger wertvollen Genres. Es besteht auch die Möglichkeit, derartige private Aufnahmen wiederum mit offiziell lancierten Bildern zu verkoppeln und dabei die gegenseitigen Resonanzen des Privaten und des Politischen aufzuzeigen, „wie aus den unzähligen Filmen ersichtlich wird, in denen Filmschaffende die eigene, familiäre Geschichte mit historischen Bildern von wichtigen politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen aus der Vergangenheit verbinden und illustrieren.“⁴⁶ Insbesondere Markers Film *Le Fond de l'air est rouge* (1977) steht in der Materialauswahl dem Found Footage-Film sehr nahe, insofern als er weitgehend aus Schnittresten und anderen Abfallprodukten militanter Filmemacher besteht und aus diesem ein „Gegenarchiv“ erstellt, das er wiederum konfrontativ den offiziellen Bildern entgegenstellt.

Nur kurz sei an dieser Stelle auf die verschiedenen Bearbeitungsstrategien eingegangen, denen der Found Footage-Film sein Ausgangsmaterial unterzieht. Während der Kompilationsfilm das Basismaterial oft in längeren Ausschnitten präsentiert und es dabei weitgehend unbearbeitet lässt, sind die Transformationsprozesse im Found Footage-Film wesentlich komplexer. Offensichtlich ist, dass der Found Footage-Film das Ausgangsmaterial einer starken Fragmentierung unterwirft und dabei auch dessen Chronologie und Geografie nach Belieben variieren kann. Dekontextualisierung und Neukontextualisierung mit anderem, eventuell auch anderen Medien entstammendem Material sind für diese Filmgattung prägend. Montage und Collage werden daher häufig als künstlerische Prozeduren genannt, die für das

⁴³ Kirchmann 2006, S. 501.

⁴⁴ Kirchmann 2006, S. 498.

⁴⁵ De Greef 1992, S. 78. De Greef bezieht dabei ähnlich wie Kirchmann 2006 („Die Materialbasis des Found Footage-Films ist sehr viel stärker im Bereich der als minderwertig angesehenen, der rasch wieder vergessenen oder sogar nie öffentlich gezeigten Filmgattungen und –genres anzusiedeln“; S. 501) auch ephemere Bildsorten wie Werbung, Industriefilme und andere Gebrauchswerke ein, die nach der Erfüllung ihres Zweckes ebenso ausrangiert werden wie Gebrauchsgegenstände.

⁴⁶ De Greef 1992, S.88.

Genre prägend erscheinen⁴⁷. Dabei bedient es sich aber nicht nur der sukzessiven Montage, sondern auch der Simultancollage, die zwei (oder auch mehr) Bilder zur Überlagerung bringt, sei es, um die Parallelität zwischen ihnen hervorzuheben oder eher den Kontrast herauszustellen. Bei den Verknüpfungsformen des Materials erfreuen sich beispielsweise grafische Analogien besonderer Beliebtheit⁴⁸, aber auch andere Formen des assoziativen Verbindens sind häufig anzutreffen: „Die über metaphorische (Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen) und metonymische (angrenzende Beziehung zweier Objekte wie Inhalt und Behälter) Verbindungen konstruierte Montage klingt an die Assoziationsstruktur unseres Denkens an [...].“⁴⁹ Durch derartige Strategien kann die Bedeutung eines Bildes komplett gegen den Strich gelesen und völlig neu codiert werden. Auch bei Marker werden sich solche Prozesse in großer Fülle finden, daher sei an dieser Stelle auf die entsprechenden Kapitel dieser Arbeit verwiesen. Dass auch das dem Found Footage-Film zugrunde liegende Geschichtsverständnis dem des Essayfilms und speziell Markers nicht fern ist (und die Geschichte kommt in dieser filmischen Gattung angesichts des emphatischen Bezugs auf das Archiv unweigerlich ins Spiel), erläutert Kay Kirchmann in einer Passage, die die Montage- und Collagetechniken des Genres in Verbindung mit dessen Vorliebe für das im Müll Gefundene und Verworfenen explizit auf Walter Benjamins Ausführungen zur Figur des „Lumpensammlers“ bezieht:

Nichts anderes praktiziert der Found Footage-Film, nur dass er nicht länger *Redelumpen* und *Sprachfetzen*, sondern *Film lumpen* und *Bilderfetzen* aufsammelt und zur Weiterverarbeitung bestimmt – und dies mutmaßlich, weil er die sprachskeptischen Grundsätze der Benjamin'schen Geschichtsphilosophie verinnerlicht hat, derzufolge „Geschichte in Bilder [zerfällt], nicht in Geschichten.“⁵⁰

Auch an dieser Stelle soll es bei Andeutungen verbleiben, denn insbesondere diesem Aspekt wird sich die vorliegende Arbeit eingehend widmen. Desweiteren seien der Vollständigkeit halber noch Techniken wie Vergrößern, Unterbrechen, Einfärben von Archivmaterial, Verlangsamung und Beschleunigung und insbesondere die Wiederholung bis zur scheinbaren Endlosschleife erwähnt, wobei bei letzterer Vorgehensweise die Betonung auf der Differenz

⁴⁷ Wees 1993 stellt eine Tabelle mit drei verschiedenen Aneignungsstrategien auf: „compilation“, „collage“ und „appropriation“. Diese ordnet er dann den Genres „documentary film“, „avant-garde film“ (also auch Found Footage) und „music video“ zu (S. 34). Das Schema erscheint letztendlich jedoch als zu grob, um einzelne Werke differenziert betrachten zu können.

⁴⁸ Peterson 1992, S. 62.

⁴⁹ Tröhler 1992, S. 51 (kursiv im Orig.). James Peterson (Peterson 1992) fokussiert fast ausschließlich auf metaphorische Montagestrukturen, wobei er unterschlägt, dass den Found Footage-Filmemachern wie Experimentalfilmern generell keineswegs nur an der semantischen Dimension von (Archiv-)Bildern gelegen ist, sondern sie oft gerade deren Materialität jenseits aller Semantik exzessiv in den Vordergrund rücken.

⁵⁰ Kirchmann 2006, S. 508 (kursiv im Orig.).

und nicht auf der Stabilität der Bedeutung liegt. Minimale Variationen werden dabei teilweise ähnlich den Patterns in der Minimal Music als scheinbar unendlich fortsetzbare Permutationen durchgespielt. Neben den Techniken der Montage und Collage finden sich in Chris Markers Filmen, besonders wenn sie sich wie *Le Tombeau d'Alexandre* und *Level Five* intensiv mit der Analyse überkommenen Bildmaterials befassen, diese Techniken der Bearbeitung und Sichtbarmachung gerade von ansonsten kaum wahrnehmbaren Details an exponierten Stellen wieder, während das Einfärben der vorgefundenen Bilder insbesondere in *Le Fond de l'air est rouge* eine prominente Position einnimmt.

Ein weiterer ausgeprägter Aspekt des Found Footage-Films soll jedoch noch kurz zur Sprache kommen, da auch dieser in bemerkenswerter Nähe zum essayistischen Kino Markers angesiedelt ist. Nicht nur im Hinblick auf das Geschichtsverständnis legt das Genre einen enormen Hang zur Reflexivität an den Tag (so kommentiert etwa Michael Zyrd: „Die Herstellung von *Found Footage*-Filmen ist eine metahistorische Form des Filmemachens“⁵¹), ganz allgemein kennzeichnet ihn eine starke Tendenz zur Selbstreflexion und zur „Hinterfragung der politischen Natur oder der Politik und der Darstellungs-Strategien“⁵². So können Aspekte der Repräsentation im Dispositiv Kino und in anderen Medien sowie die damit verbundenen ethischen und politischen Fragestellungen thematisiert werden. Dies geschieht freilich meist nicht verbal, sondern unter Zuhilfenahme anderer Bilder oder durch die kontrapunktische Montage mit nicht unmittelbar mit den Bildern in Zusammenhang stehenden Tonmaterialien⁵³. Oftmals nimmt sich der Found Footage-Film die Filmgeschichte selbst zum Thema, indem er Archivmaterial aus mehr oder weniger bekannten Filmen einmontiert (vgl. die bereits erwähnten Filme von Joseph Cornell und Ken Jacobs), und reflektiert so kinematografische Darstellungs-codes oder konventionalisierte Rezeptionsschemata. Oder die mediale Reflexion greift sogar noch tiefer und setzt an den basalen Charakteristika der filmischen Repräsentation an, etwa an der von André Bazin so emphatisch beschworenen Referenzialität des Filmbildes gegenüber der vorfilmischen Realität. Diese meist fraglos hingegenommene Referenz kann der Found Footage-Film ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, indem er die Transparenz des Filmbildes hintertreibt und es statt der Simulation eines kontinuierlichen raumzeitlichen Ausschnittes zu einer opaken Fläche werden lässt. Kay Kirchmann formuliert diesen Sachverhalt wie folgt: „Eben diese Referenzialität [...] ist in einem sehr viel grundsätzlicheren Sinne konstitutiver

⁵¹ Zyrd 2002, S. 114.

⁵² Beauvais 1992, S. 10.

⁵³ Dem Essayfilm stehen beide Möglichkeiten offen: Die verbal-diskursive Selbstreflexivität durch den Kommentar und/oder die Thematisierung von Repräsentationsprozessen durch die Montage, die sich auch gegenseitig ergänzen und unterstützen können.

Kritikpunkt des Found-Footage-Films, insofern als dieser sich mit der Zeichenhaftigkeit und der Medialität des Films *schlechthin* reflexiv auseinander setzt, tradierte Repräsentationsfiguren *generell* hinterfragt, aufbricht und dekonstruiert.“⁵⁴ Auch diese Tendenz ist in Markers essayistischem Werk in vielen Passagen anzutreffen, wenn etwa die Materialität der Archivbilder zulasten ihrer historischen Transparenz in den Vordergrund gerückt wird.

Neben den beschriebenen Methoden der Bearbeitung des Archivs über die Montage von Bildern und Tönen tritt im Found Footage-Film noch eine weitere wichtige Form der Transformation von Archivmaterial auf: die direkte materielle Einwirkung auf den Bildträger. Dem Einfallsreichtum der Filmemacher scheinen hier keine Grenzen gesetzt: Vom Bemalen des Materials über das Zerkratzen des Zelluloids und das Ablösen der Emulsion reicht das Spektrum bis zu eher skurrilen Praktiken wie dem Braten in der Pfanne, dem Bearbeiten durch Bakterien oder dem Eingraben in der Erde⁵⁵. Natürliche und künstlich herbeigeführte Verfallsprozesse erscheinen so als visuelle Transformationsprozesse, die nicht nur die Transparenz des Mediums durch den Blick auf die opake Materialität des Bildträgers unterminieren, sondern auch darauf verweisen, dass das audiovisuelle Archiv denselben Zersetzungs Vorgängen ausgesetzt ist wie alle anderen menschlichen Erzeugnisse. Dass das Archiv niemals auf Dauer gestellt sein kann, wird hier zum produktiv gewendeten künstlerischen Mittel. Bei Marker finden sich derartige Formen in den untersuchten Filmen zwar kaum, doch lassen sie sich durchaus mit den elektronisch verfremdeten Bildern des Videosynthesizers parallelisieren, mit denen *Sans soleil* schließlich endet. Zwar findet dort kein direkter Eingriff in die Materialität des Bildträgers statt, doch wird auch in diesen Passagen die Transparenz von Bildern als Repräsentation einer vorgängigen Realität zugunsten ihrer Materialität zurückgedrängt.

Markers Filme nähern sich also zum Teil durchaus der Praxis des Found Footage-Films an. Zwar unterscheiden sich seine Werke dadurch von selbiger, dass sie eine ausgeprägte Kommentarebene aufweisen, die allerdings weniger diskursiv verfasst ist als im Kompilationsfilm, sondern eher assoziativ-essayistisch verfährt, und dadurch, dass das verwendete Archivmaterial nur einen (mehr oder weniger großen) Teil der filmischen Struktur bildet. Manche Filme wie *Si j'avais quatre dromadaires* und *Le Souvenir d'un avenir* setzen sich zu einem großen Teil aus bereits vorhandenen Artefakten zusammen, auch wenn sie die extrem fragmentierte Struktur des Found Footage-Films nicht übernehmen. Am nächsten kommt Marker dem Genre wohl in *Le Fond de l'air est rouge*, der, wie erwähnt, insbesondere

⁵⁴ Kirchmann 2006, S. 501 (kursiv im Orig.).

dadurch zentrale Prämissen des Found Footage-Films einlöst, dass er sich tatsächlich aus weggeworfenen Schnittresten zusammensetzt⁵⁵. Von den hier erwähnten ästhetischen Strategien des Found Footage-Films finden sich also zumindest einige ansatzweise in Markers Werk wieder.

⁵⁵ Vgl. de Greef 1992, S. 78.

⁵⁶ Markers Filme werden kaum im Found Footage-Kontext erwähnt. Die einzige explizite Nennung eines Films im Rahmen der wissenschaftlichen Untersuchung dieses Genres bezieht sich folgerichtig auf diesen Film, nämlich bei Beauvais 1992, S. 16.

5 ANALYSETEIL

5.1 Einführende Bemerkungen zur Filmauswahl und zum Erkenntnisinteresse der Analysen

5.1.1 Warum Marker?

Angesichts des Titels dieser Untersuchung stellt sich dem Leser wohl zwangsläufig die Frage: „Warum ausgerechnet Chris Marker?“ In der Tat böten sich als Objekte für die Analyse der Integration von Archivmaterial in ein filmisches Werk und des Verhältnisses eines Filmemachers zum audiovisuellen Archiv zahlreiche Alternativen: Filmformen wie der Essay- und der Experimentalfilm, aber auch stärker narrativ gehaltene Gattungen wie der konventionelle Spielfilm, Gruppierungen wie die Nouvelle Vague und der Neue Deutsche Film oder natürlich auch die Werke vieler anderer Regisseure könnten auf ihre Bezugnahme auf das audiovisuelle Archiv befragt werden. Gerade der Essayfilm weist bei näherer Betrachtung eine enorm hohe Bandbreite heterogener Archivstrategien auf und ist darüber hinaus im Vergleich zum experimentellen Film besonders durch die oft relativ stark diskursiv gehaltene verbale Komponente in der Lage, auch über die diesen zugrundeliegenden medialen Prämissen zu reflektieren. So lag es nahe, Filme aus dem essayistischen Bereich auszuwählen und deren Archivzugriff konventionellen Archivstrategien als Gegenmodell entgegenzusetzen. Tatsächlich ging diese Arbeit ursprünglich vom essayistischen Film als kinematografischer Form aus und setzte sich zum Ziel, dessen spezifische Arbeit an und mit den Archiven zu thematisieren, und zwar mit Blick auf die Werke von Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Hartmut Bitomsky und eben Chris Marker. Letztendlich entpuppten sich deren Archivzugriffe dann doch als zu heterogen, um aus selbigen einen kohärenten Bestand an Strategien abzuleiten, so dass es nahelag, den Fokus auf einen der Filmemacher einzugrenzen. Der Entscheidung für Chris Marker haftet zugegebenermaßen ein gewisses Maß an Willkür an, und es wäre vorstellbar gewesen, eine ähnliche Arbeit über einen anderen der anfangs in die engere Auswahl genommenen Regisseure (oder andere wie Guy Debord, Alexander Kluge usw.) zu verfassen. Neben der zum Zeitpunkt der Aufnahme der Untersuchung im Vergleich

zu Godard und anderen (auch im deutschsprachigen Bereich¹) eher rar gesäten Marker-Literatur, die sich allerdings zum Leidwesen des Verfassers während der Erstellung der Arbeit dann zumindest hinsichtlich der englisch- und französischsprachigen Publikationen geradezu vervielfachte² und auch in der deutschsprachigen Forschungslandschaft mit der Arbeit von Barbara Filser eine wegweisende, ausschließlich Markers Filmen gewidmete monografische Studie entstand, sprach insbesondere ein Punkt für diese Wahl: Kaum ein anderer Filmemacher reflektiert so nachhaltig über die Rolle vorgefundener Archivmaterialien bei der Konstitution des kulturellen Gedächtnisses, über Provenienz und „Nachleben“ bestimmter Archivartefakte und über die Medien, die auf allen Ebenen des Prozesses der Archivaktualisierung beteiligt sind. Zumindest in den ausgewählten Filmen findet sich auch auf der Ebene des Kommentars ein außerordentlich klar ausgeprägtes Bewusstsein der Historizität, Materialität und Medialität von Archivbildern, das zusätzlich zu den auch bei anderen Filmemachern vorzufindenden Aktualisierungsprozessen durch die De- und Rekontextualisierung eine Vielschichtigkeit der Reflexion von Archivprozessen an den Tag legt, wie sie sonst vereinzelt am ehesten noch in manchen Werken Harun Farockis anzutreffen ist. Die Beschäftigung mit den politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, der Medialität und der semantischen Instabilität des audiovisuellen Archivs zieht sich wie ein roter Faden durch Markers Oeuvre, auch wenn nicht alle seiner Filme im selben Maß von diesem geprägt sind. Da einige spätere Werke des Filmemachers außerdem den Zugriff auf das audiovisuelle Archiv im Zeitalter seiner digitalen Transformation thematisieren, so etwa der Videofilm *Level Five*, der – noch im Rahmenmedium des Films - Computer und Internet in einer intermedialen Konfiguration als Medien der Archivrecherche vorstellt, und natürlich in besonderem Maß die interaktive CD-ROM *Immemory*, bot sich zunächst an, den Archivzugriff der vordigitalen Werke des Filmemachers und deren bereits hypertextuelle Strukturen auf diese späteren, zunehmend digitale Medien integrierenden und schließlich gänzlich digitalen Werke zu perspektivieren. Die Erörterung dieses Punktes spielt in der vorliegenden Arbeit nun abgesehen von einigen kurzen Anmerkungen in einem Ausblick keine Rolle mehr, dennoch trägt auch dieser Aspekt maßgeblich zur Aktualität des filmischen Oeuvres Markers bei und wertet sein dort anzutreffendes Archivkonzept als Forschungsgegenstand nachträglich auf.

¹ Frühe Ausnahmen stellen die Sammelbände von Kämper/Tode 1997 und Binczek/Rass 1999 dar.

5.1.2 Marker und der Essayfilm

Kaum eine Publikation über Marker kommt ohne einen Verweis auf den sogenannten „Essayfilm“ aus³. Wie erwähnt, nahm auch die vorliegende Untersuchung ursprünglich von dieser filmischen Form ihren Ausgang. Im Verlauf der Recherche rückte allerdings der Aspekt der Gattungspoetik angesichts der drängenden medientheoretischen und politischen Herausforderungen, die die Frage nach dem Archiv im 21. Jahrhundert aufwirft, immer stärker in den Hintergrund. Das Ringen um eine „Definition“ dieser filmischen Form, die Frage, ob es sich überhaupt um eine „Gattung“ oder ein „Genre“ handle, und Bemühungen um eine Abgrenzung gegen andere Filmformen wie den Experimentalfilm und den Kompilationsfilm, die nicht selten in wenig produktiven Unterscheidungen zwischen „Essayfilm“ und „Filmessay“ oder zwischen „Essayfilm“ und „essayistischem Film“ münden⁴, verlor zunehmend seine Relevanz für die Arbeit. Darüber hinaus vervielfachte sich während der Abfassung der Untersuchung nicht nur die Literatur zu Marker, sondern auch zum Essayfilm erschienen neue Beiträge⁵, so dass es schwierig erschien, der ausufernden gattungspoetischen Debatte weitere Nuancen hinzuzufügen. Das filmische Paradigma, für das sich dieser Begriff eingebürgert hat, wurde in den vorliegenden Standardwerken *in extenso* definiert, eingegrenzt und unter verschiedensten Fragestellungen untersucht⁶. Dass sich zumindest die hier analysierten Filme von Marker⁷ unter dieser Filmform rubrizieren lassen, kann kaum bezweifelt werden. Manchen gilt Chris Marker gar als „cinema’s only true essayist“⁸. Daher wird hier weitgehend auf eine Diskussion des gattungstheoretischen Begriffs verzichtet. Entscheidender erscheint die Frage, welche Modifikationen im Hinblick auf die Aktualisierung und Reflexion des audiovisuellen Archivs festzustellen sind, sobald sich diese nicht mehr in den konventionellen Formen von Linearisierung und unhinterfragtem Insistieren

² Vgl. hierzu die Monografien von Lupton 2005 (a), Alter 2006, Lambert 2008 und Cooper 2008 sowie diverse Sammelbände wie Habib/Paci 2008 und Sonderausgaben von (Online-)Zeitschriften wie die beiden Marker-Ausgaben von *Image & Narrative* (Vol. 10, Nr. 3, 2009 und Vol. 11, Nr. 1, 2010).

³ Jüngst etwa auch Filser 2010, S. 81-105.

⁴ Vgl. zur Begriffsthematik die prägnante Zusammenfassung bei Scherer 2001, S. 21f.

⁵ Vgl. etwa Ofner 2007, Kramer/Tode 2011 und Corrigan 2011.

⁶ Vgl. Möbius 1991, Blümlinger/Wulff 1992, Biemann 2003, Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004 usw.

⁷ Angesichts der gar nicht so hohen Zahl der Werke des Filmemachers, die eindeutig dem essayistischen Paradigma zugeordnet werden können, erstaunt die Aussage von Barbara Filser: „Nur vereinzelte seiner Filme werden verschiedentlich anderen Filmformen [als dem Essayfilm] zugerechnet...“ (Filser 2010, S. 93, Anm. 128). Nimmt man eine vollständige [!] Filmografie Markers zur Hand, so fällt höchstens ein Drittel seiner Filme zweifelsfrei in diese Sparte. Die Vielzahl der militanten Filme im *cinéma vérité*-Stil, der eher konventionellen Künstlerporträts und der Werke, die sich nur schwer überhaupt einem Genre zuordnen lassen (*Le Joli mai*, *La Jetée*, *L’Ambassade* usw.), wird angesichts der Tatsache, dass die bekanntesten Werke Markers neben *La Jetée* eben die essayistischen sind und vor allem diese den unnachahmlichen „Marker Touch“ an den Tag legen, offenbar gerne unterschätzt.

⁸ Lopate 1996, S. 270. Andere erkennen wiederum Jean-Luc Godard diesen „Ehrentitel“ zu: Er sei „le cinéaste essayiste par excellence“ (Moure 2004, S. 33).

auf historische Evidenz abspielen, sondern in einer essayistischen Struktur. Diese spezifisch essayistische Form der Werke wie Non-Linearität, Fragmentierung, Heterogenität der verwendeten Materialien, Selbstreflexivität oder der Entgrenzung von „hohen“ und „niederen“ Repräsentationsformen wird, zumindest was den visuellen Anteil betrifft, in den Analysen jedoch in Auseinandersetzung mit den Archivkonzepten von Walter Benjamin und Aby Warburg erarbeitet, die sich in vielerlei Hinsicht durchaus mit essayistischen Prinzipien überschneiden.

5.1.3 Filmauswahl

In Markers umfangreicher Filmografie⁹ eignen sich selbstredend nicht alle Werke gleichermaßen für die hier relevante Fragestellung. Die gewählten Filmbeispiele sollten erstens einen hohen quantitativen Anteil an als solche erkennbaren Archivaufnahmen enthalten, zweitens qualitativ besonders komplexe Formen der Archivbearbeitung aufweisen und drittens einen hohen Grad an Reflexivität bezüglich geschichtstheoretischer Aspekte, der Archivverwendung und den an diesen Prozessen beteiligten Medien an den Tag legen. Ein großer Teil des Markerschen Oeuvres schied dadurch gleich zu Beginn als Untersuchungsgegenstand aus. *La Jetée*, Markers einziger Spielfilm, der bisher die wohl größte wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden sowie (nicht zuletzt durch das Remake von Terry Gilliam, *Twelve Monkeys* von 1995 mit Bruce Willis in der Hauptrolle) den höchsten Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit erreicht hat, ist sicher von größter Relevanz, wenn Fragen nach der Intertextualität (etwa bezüglich Hitchcocks *Vertigo*), des individuellen Gedächtnisses oder der Intermedialität (Film/Fotografie), gestellt werden. Da der Film jedoch schlicht und ergreifend keinerlei wiederverwendete Archivaufnahmen enthält, erwies er sich für den vorliegenden Kontext von eher peripherem Interesse, auch wenn, wie bereits angedeutet, Aspekte späterer Archivfilme wie etwa die Thematik der Nachträglichkeit hier bereits in einer anderen medialen Konstellation voll und ganz ausgeprägt sind. Zumindest für den Zusammenhang dieser Arbeit gilt daher der Ausspruch von Paul Arthur: „Forget about *La Jetée*: the richer cache of frozen gestures resides in the films and videos (and installations) devoted to stripping clotted meaning from extant images.“¹⁰ Von marginaler Relevanz erscheinen für die Analyse auch die Werke aus Markers militant-radikaler Phase (ca. 1967-

⁹ Vgl. hierzu die ausführlichen Filmografien in den einschlägigen Marker-Monografien (Kämper/Tode 1997, Lupton 2005 (a), Alter 2006, Cooper 2008 usw.).

¹⁰ Arthur 2003, S. 34.

1977) wie etwa *A bientôt j'espère* (1968) oder die *On vous parle de...*-Reihe, in denen Marker zum Teil im Kollektiv arbeitete. Auch hier finden sich eher selten Archivmaterialien, statt dessen sind diese Filme überwiegend durch einen dokumentarisch-realistischen Ansatz ganz im Sinne des *cinéma vérité* geprägt, den die Montage und Collage mit Archivbildern eher unterminieren würden. Ebenso kam die „Mockumentary“ *L'Ambassade* (1973) nicht in Betracht, da auch sie faktisch kein Archivmaterial enthält. Dieser Spezialfall in Markers Werk ist jedoch insofern für den vorliegenden Kontext von Bedeutung, als der Film als ganzer sich bis zur Auflösung am Ende als „vorgefunden“ und damit im Sinne dieser Arbeit als archivisch inszeniert. Marker nutzt dieses Dispositiv hier geschickt dazu, die Authentizität von Archivmaterial metafilmisch zu untergraben. Aus diesem Grund wurde der Film im Theorieteil bereits an entsprechender Stelle in einem kurzen Exkurs gewürdigt. Einige Werke der militanten Phase erhalten dadurch besondere Relevanz, dass Teile von ihnen selbst wiederum als Archivmaterial in die späteren essayistischen Archivarbeiten Markers Eingang finden und dabei einer radikalen Transformation unterzogen werden: Das Medwedkin-Portrait *Le Train en marche* von 1971 etwa wurde in Fragmenten in *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) einmontiert, *La Sixième face du Pentagone*, eine Dokumentation des Marsches auf das Pentagon 1967, integrierte Marker 1977 ebenfalls partiell in *Le Fond de l'air est rouge* – allerdings erhielten die Vorgänge hier eine völlig neue Einschätzung und erschienen in einem gänzlich anderen, desillusionierten Licht. Auch das diesen Materialien innewohnende eher naive Realismuskonzept erfährt durch die Rekontextualisierung eine kritische Neubewertung. Genau derartige Archivumcodierungen sollen hier thematisiert werden.

Eine dritte Werkgruppe, die für die Analyse der Archivarbeit des Filmemachers größtenteils nicht in Betracht kam, sind die Porträts anderer (zum Teil befreundeter) Künstlerpersönlichkeiten. Die Filme über Akira Kurosawa (*A.K.*, 1985), Andrei Tarkowski (*Une Journée d'Andrei Arsenevich*, 2000), Yves Montand (*La Solitude du chanteur de fond*, 1974) usw. entpuppen sich jedoch bei genauerer Betrachtung als eher konventionell gehaltene Dokumentationen, die Archivmaterial, und zwar sowohl dokumentarisches als auch Spielfilmmaterial, im üblichen Rahmen meist illustrierend einsetzen und bis auf wenige kurze Passagen weitgehend auf die komplexen Montagestrukturen der essayistischen Arbeiten verzichten. Allerdings weist diese Werkgruppe zwei bedeutende Ausnahmen auf: *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) und *Le Souvenir d'un avenir* (2001) sind beide zwar ebenfalls vordergründig als Porträts zweier Künstlerpersönlichkeiten angelegt (Alexander Medwedkin und Denise Bellon), dennoch erweisen sie sich schnell als breiter konzipierte Werke, die nicht nur den jeweiligen Künstler in den historischen Kontext ihrer Zeit einbetten, sondern den

Diskurs auch auf ästhetische, politische und medientheoretische, vor allem aber auch archivtheoretische Aspekte ausweiten. Die Re-Lektüre und kritische Hinterfragung der audiovisuellen Produktion der Künstler vollzieht sich vor allem über die Neukombination mit anderem Archivmaterial, das dieses rekontextualisiert und ihm neue Bedeutungen abgewinnt. Auch archivische Aspekte von Lagerung bzw. archivischer Latenz, Manipulation und Zensur werden hier immer wieder von Marker thematisiert. In diesen Filmen kommen also genau die Archivstrategien zum Tragen, die diese Arbeit als Untersuchungsgegenstand wählt, und daher werden diesen beiden Werke auch ausführliche Analysen im Hauptteil gewidmet. Diese beiden Werke bieten vor allem auch die Möglichkeit, zwei abgesehen von kurzen Kommentaren in den jeweiligen Monografien bisher kaum zur Kenntnis genommene Filme Markers ausführlich zu würdigen¹¹, die bis heute weit im Schatten der „Evergreens“ der Marker-Forschung wie *La Jetée*, *Sans soleil* und *Level Five* stehen – eine Stellung, die erstaunlicherweise mit Abstrichen auch für *Le Fond de l'air est rouge* gilt¹².

Generell wendet sich die Arbeit insbesondere den essayistischen Werken Markers zu. In abgeschwächter Form tritt die Essayform bereits in Markers frühen Reisefilmen auf, die in der Entwicklung der Gattung als Meilensteine und als früheste Beispiele dieser Filmform nach dem Krieg angesehen werden (insbesondere *Lettre de Sibérie*, 1958, aber auch die Beteiligung an Alain Resnais' *Nuit et brouillard* von 1955). Hier deuten sich auch einige der später zur vollen Entfaltung gelangenden Archivstrategien des Filmemachers bereits an, ebenso der hohe Grad an Reflexivität, mit denen Marker Archivmaterial einsetzt. Als Paradebeispiele dieser Filmform kann definitiv *Le Fond de l'air est rouge* gelten. Der Film führt mustergültig Fragen der Politik, der Geschichte und der Medialität eng, indem er diese Aspekte anhand des audiovisuellen Archivbestands der linken Bewegungen, aber auch der Produktionen offizieller Medien aufarbeitet. Er besteht fast ausschließlich aus Archivmaterial und stellt wohl Markers vielschichtigste Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Archiv dar. Hier kommen Aspekte der archivischen Latenz und der „Nachträglichkeit“ der Bedeutungsgenerierung, aber auch der ununtergehbaren Medialität des Archivträgers zur Sprache, die die dokumentierende Funktion von Archivbildern in den Hintergrund drängen

¹¹ Während zu *Le Tombeau d'Alexandre* einige wenige, meist kurze Aufsatzbeiträge existieren (Amengual 1993, Rosenbaum 1997, Rancière 1999, Walsh 2000, Foster 2009), wurde *Le Souvenir d'un avenir* von der Forschung abgesehen von kurzen Verweisen noch gar nicht entdeckt.

¹² Zu diesem Film existiert immerhin eine Monografie von Ursula Langmann (Langmann 1984), die zwar bereits wichtige Erkenntnisse bietet, allerdings weniger mit wissenschaftlichen Standards arbeitet, sondern eher an der Vermittlung dieses Werks gegenüber einer größeren Öffentlichkeit interessiert ist. Zusätzlich liegen neben der Auseinandersetzung in Kritiken und Diskussionsrunden (vgl. den Beitrag „Table ronde sur *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker“ in *Cahiers du Cinéma* 28 (1978), Nr. 284, S. 46-51) kürzere Aufsätze von Gerd Roscher (Roscher 1997), Barry Langford (Langford 2005) und Heinz B. Heller (Heller 2008) vor. In ihrer Marker-Studie

und sie statt dessen als historisch kontingente mediale Produkte mit oft ideologischer Einfärbung kennzeichnen. Dieses *opus magnum* Markers, das er jahrzehntelang immer wieder umarbeitete, soll daher zusammen mit den bereits erwähnten Filmen über Alexander Medwedkin und Denise Bellon im Analyseteil die größte Aufmerksamkeit erfahren. Dass es sich bei den drei ausgewählten Werken einerseits um einen Film für die Vorführung auf der Kinoleinwand (*Le Fond de l'air est rouge*) handelt, andererseits um zwei Videofilme, die fürs Kulturfernsehen erstellt wurden, sollte im Zeitalter zunehmender Medienkonvergenz nicht weiter irritieren. Die Abspielmedien und -orte sind mittlerweile besonders für den Wissenschaftler, aber auch für den interessierten Laien oft dieselben, nämlich DVD und Fernseher bzw. PC, so dass sich die Differenz der Dispositive in der Rezeption heutzutage meist nivelliert. Allerdings zeigen die beiden Videofilme gegenüber dem am Schneidetisch entstandenen Kinofilm dann teils deutlich andere Strukturen der Bearbeitung von Archivbildern wie etwa Simultancollagen oder Hervorhebungen von Details durch diverse Formen von farbigen Markierungen, die gerade durch die Möglichkeiten der Videotechnik eröffnet werden, was an entsprechender Stelle auch erwähnt werden soll.

Der nach *La Jetée* wohl bekannteste Film Markers, *Sans soleil*, der häufig auch als *der* Essayfilm *par excellence* betrachtet wird¹³, spielt hier hingegen eine eher untergeordnete Rolle. Zwar integriert er durchaus in beträchtlichem Umfang Archivmaterial (man denke etwa an die Bilder aus dem japanischen Fernsehen, an die einmontierten Standbilder aus *Vertigo* oder das Material der Guerillakämpfe in Guinea-Bissau), wenn auch nicht derart exzessiv wie die ausgewählten Werke. In diesem Film sind die Grenzen zwischen neugedrehtem und wiederverwendetem Material zum Teil jedoch bewusst so verwischt, indem meist auf markierende Signale verzichtet wird, so dass eine klare Unterscheidung eigentlich nur noch anhand der Credits am Ende¹⁴ möglich ist. Dies gilt etwa für die Aufnahmen der Tötung der Giraffe oder des Karnevals in Bissau, die keinerlei Archivmarkierungen aufweisen und daher genauso gut von Marker selbst angefertigt worden sein könnten, würde ein Verweis im Abspann den Zuschauer nicht eines Besseren belehren¹⁵. Zweitens kommen die dort auftretenden Archivstrategien in den für die Analyse gewählten Werken prägnanter und konsequenter zum Einsatz. Die am Ende von *Sans soleil* auftretenden Verfremdungen von

hat Barbara Filser den Film dann allerdings umfassend - auf ihre spezifische Fragestellung hin - bearbeitet (Filser 2010, S. 215-296).

¹³ Sarah Cooper etwa beginnt ihre Analyse des Films folgendermaßen: „Hailed as Marker’s masterpiece, and also taken to be the quintessential essay film, *Sans Soleil* (1982) continues to attract the critical attention that *La Jetée* also enjoys.“ (Cooper 2008, S. 114).

¹⁴ Es heißt dort: „Certaines images ont été empruntées à...“, dann folgt eine kurze Auflistung der Regisseure und Filmtitel.

bereits gezeigten Bildern mit dem Videosynthesizer verkörpern wiederum eine andere Form der Archivbearbeitung als die hier vorgestellte - die monochromen Einfärbungen von Archivbildern in einigen der untersuchten Filme werden daher eher am Rand erwähnt, während sich die Analysen vor allem auf Montage- und Collagetechniken beziehen. Darüber hinaus schien es angesichts der Tatsache, dass bereits eine Fülle von (auch deutschsprachigen) Einzelanalysen zu *Sans soleil* existiert, ratsam, sich auch anderen, meist ebenso beachtenswerten Werken des Filmemachers zu widmen, denen bisher kaum die verdiente Aufmerksamkeit zuteil wurde¹⁶.

Markers im Lauf der Neunziger zunehmende Tätigkeit im Installationsbereich muss hier ebenfalls weitgehend unbeachtet bleiben, obwohl laut Beschreibung von Catherine Lupton etwa die frühe Installation *Quand le siècle a pris formes* (1979)¹⁷ auch intensiv mit Archivmaterialien arbeitete. Der ephemere Charakter der Installationen gestattet jedoch nicht, allein aus den spärlich vorhandenen Beschreibungen verlässliche Angaben über Ästhetik und Dramaturgie sowie über die räumliche Anordnung der simultan Ausschnitte wiedergebenden Monitore zu ziehen. Daher erschien es nicht ratsam, diese Werkgruppe in die Analyse zu integrieren. Nur am Rande sollen auch Markers immer weitere Vorstöße in die digitale Archivwelt thematisiert werden. *Level Five* (1996), ohne Zweifel ein essayistischer Film mit einem hohen Maß an Archivmaterial und einem enormen Maß an Reflexivität über die Veränderungen des Archivzugriffs im digitalen Zeitalter, konnte aus dem Grund nicht berücksichtigt werden, da die intermediale Konfiguration von filmischem Dispositiv und der interaktiven Binnenmedium Computer und Internet einer völlig neuen Theoretisierung der Archivaktualisierung bedurft hätte, die sich auch nur schwer mit den vorherigen Analysen in Einklang hätte bringen lassen. Noch weiter stieß Marker schließlich auf der CD-ROM *Immemory* (1998) in die Sphäre der digitalen Archive vor, wo er den Betrachter zu einer eigenständigen interaktiven Erforschung der verschiedenen „Zonen“ einlädt, in denen dieser auf eine Vielzahl aus den Filmen Markers bekannter Archivmaterialien stößt – hier jedoch eingebunden in eine nicht vom Urheber festgelegte, sondern dem Nutzer überlassene Navigationsstruktur. Diese Form der Archivaktualisierung weicht so weit von der in den essayistischen Filmen praktizierten ab, dass eine Aufnahme der CD-ROM in den Analyseteil denselben zweifellos überdehnt hätte. Nichtsdestotrotz lässt sich ohne weiteres argumentieren,

¹⁵ Dort wird in diesem Zusammenhang auf Danièle Tessiers *Mort d'une girafe* und Sana na N'hadas *Carnaval de Bissau* verwiesen.

¹⁶ So klagt Catherine Lupton noch 2005, die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk des Filmemachers sei „still largely dominated by the twin peaks of *Sans soleil* and his celebrated future vision fable *La Jetée* (1962), most of his other work submerged to varying degrees from sight“ (Lupton 2005 (a), S. 46).

¹⁷ Catherine Lupton beschreibt die Installation folgendermaßen: „The piece contained archive film images from the First World War and the Russian Revolution [...]“ (Lupton 2005 (a), S. 148).

dass die hypertextuelle Struktur der untersuchten essayistischen Filme auch zum Teil bereits die interaktiven Elemente dieser späten Werke Markers präfiguriert. Einige kursorische Hinweise zu diesen digitale Medien integrierenden oder tatsächlich digitalen und interaktiven Werken sollen daher schließlich auch Abschluss und Ausblick der Arbeit bilden.

5.1.4 Untersuchungsbereich der Filmanalysen

Konkret richtet sich das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit auf die Einbindung von Archivmaterial in Markers Filmen sowie der diesen Vorgängen zugrundeliegenden Konzeption des Archivzugriffs. Der Begriff „Archivmaterial“ wird dabei definiert wie im einführenden Teil: Es handelt sich um präexistierende Aufnahmen, die nicht speziell für das aktuelle Projekt angefertigt, sondern für einen anderen Kontext produziert wurden. Bestimmte (oft konventionalisierte) Markierungen weisen die Aufnahmen als Archivmaterial aus, wobei Marker diese Markierungen wie etwa in *Sans soleil* nicht immer konsequent vornimmt. In den hier zur Analyse herangezogenen Werken existieren jedoch kaum solche „Grauzonen“. Hinsichtlich der Medialität der Materialien umfasst der Untersuchungsbereich sowohl dokumentarische Aufnahmen als auch Ausschnitte aus Spielfilmen – von Interesse ist bei dieser Einführung dieser beiden Hauptstränge der Filmgeschichte in erster Linie, wie Marker diese Dichotomie immer wieder ins Wanken bringt. Die Integration von Archivmaterial beschränkt sich nicht auf Fremdmaterial, das also erkennbar von anderen Filmemachern angefertigt wurde, sondern bezieht ganz gezielt auch Markers frühere Eigenmaterialien ein, die er immer wieder – meist mit kritischer Absicht – in spätere Werke einbindet. Bei der Analyse dominiert der Blick auf die Bildebene der eingebundenen Fragmente, während die Tonebene überwiegend eine eher untergeordnete Rolle spielt. Allerdings soll die Kommentarebene neben der Erläuterung der teils komplizierten Inhalte der Filme durch Zitate aus derselben vor allem dann eine wichtige Rolle bei der Analyse spielen, wenn sie maßgeblich zur Bedeutungsgenerierung beiträgt – und damit teils auch in Konkurrenz zu nonverbalen Formen der Aktualisierung von Archivmaterial tritt – sowie dann, wenn sie zur Reflexion über archivische Prozesse wie Speicherung, Lagerung, Medialität und der Instabilität der archivischen Semantik einlädt. Eine tiefergehende Theoretisierung des Verhältnisses von Bild/Ton und Kommentar im Essayfilm und speziell bei Chris Marker soll hier jedoch nicht vorgenommen werden – hierzu kann auf die Ausführungen von Barbara

Filser verwiesen werden, die diesen Komplex bereits mustergültig aufgearbeitet hat.¹⁸ Neben Bewegtbildquellen schließt die Untersuchung explizit auch Fotografien ein, die in Markers Filmen sehr häufig eingebunden sind. Speziell *Le Souvenir d'un avenir* etwa besteht fast ausschließlich aus fotografischem Material. Weniger zentral hingegen werden andere integrierte Medien betrachtet, so etwa Gemälde, Musik, Text usw., die nicht im gleichen Maß ein „Authentizitätsversprechen“ wie Film und Fotografie mit sich bringen. Dieses Versprechen wird von essayistischen Filmen oft kritisch hinterfragt und somit zumindest in seiner Selbstverständlichkeit erschüttert, ohne es deshalb jedoch völlig zu verabschieden. Gerade den Medien Film und Fotografie haftet auch im digitalen Zeitalter und trotz ausgefeiltester Bildbearbeitungsmöglichkeiten noch der Ruch des unhinterfragt „Authentischen“ an. Manfred Hattendorf schreibt dem Essayfilm die Fähigkeit zu „kritische[r] Authentizität“¹⁹ zu, anders formuliert: zur (sowohl verbalen als auch nonverbalen) Hinterfragung dieser Eigenschaft von analog verfahrenen Bildmedien. Zumindest in einigen Filmen von Marker lässt sich dieser kritische Ansatz, der oft im Rahmen der Einbindung von Archivmaterial auftritt, als durchgehendes Motiv erkennen und soll an der jeweiligen Stelle entsprechend herausgearbeitet werden.

Im Mittelpunkt des Interesses steht die Reaktualisierung von archivischen Artefakten durch Neukontextualisierung sowie den damit verbundenen Umcodierungsprozessen. Latente semantische Potenziale werden durch den neuen Kontext aktualisiert, während andere in den Hintergrund treten. Entscheidend ist dabei das Bewusstsein der Dynamik dieses Prozesses: Archivmaterialien tragen keine überzeitliche Bedeutung in sich, sondern diese modifiziert sich je nach dem Kontext der neuen Einbindung. Methodisch verordnet sich diese Untersuchung keinen streng systematischen Zugriff. Als Referenzfolien dienen die im einleitenden Teil ausführlich dargelegten Archivkonzeptionen von Walter Benjamin und Aby Warburg. Relevante Aspekte sind hier vor allem das der Makrodramaturgie und der Archivintegration zugrundeliegende antiteleologische Geschichtsverständnis, Prozesse der Umcodierung durch Bildung von „Konstellationen“ in der Montage, die Struktur der „Nachträglichkeit“, die retrospektiv die Bedeutung archivischer Artefakte verschiebt, die Aufmerksamkeit für Details, die Bildung visueller Serien über Mediengrenzen hinweg, die dazu beiträgt, das „Nachleben“ von Motiven zu erforschen und ideologisch aufgeladene Inszenierungen zu entlarven, desweiteren auch die Entgrenzung des Objektbereichs der Archiveinbindung auf fiktionale Ausschnitte und scheinbar periphere Materialgruppen.

¹⁸ Vgl. das Kapitel ihrer Arbeit „Ton und Bild im Tonfilm – Vom audiovisuellen Film zum Film als audiovisuelles Bild“ (Filser 2010, S. 107-145).

¹⁹ Zitiert nach Filser 2010, S. 96.

Einzelne prägnante Passagen der Filme werden hierbei möglichst detailliert beschrieben, ohne jede Einzelheit einer „großen Erzählung“ in der Theorie zu unterwerfen. Gerade die Ansätze von Benjamin und Warburg, die die Beschreibungen der Werke als Leitlinien prägen sollen, die aber in keinster Weise als geschlossene Systeme oder stringente „Methoden“ missverstanden werden sollten, ermöglichen eine flexible und detaillierte Lektüre konkreter Einzelpassagen, die vermeidet, in generalisierenden Schematismus, aber auch in kleinteiligen Partikularismus zu verfallen.

Besonderes Augenmerk richtet sich neben der Bezugnahme auf Benjamin und Warburg, deren Archivkonzepte vor allem hinsichtlich von Aktualisierungsprozesse durch Montage und Collage als Anknüpfungspunkte dienen können, jedoch auch auf die Passagen, die sich reflexiv mit Prozessen der Speicherung, Zerstörung und bereits vorher erfolgten (Wieder-)Verwendung von archivisch tradierten Artefakten auseinandersetzen. Hier rückt der Begriff „Archiv“ also vereinzelt auch wieder in seiner institutionellen Dimension in den Fokus der Aufmerksamkeit. Ebenso sollen Strukturen der Medien- und Selbstreflexivität angesprochen werden, die einerseits die Medialität der eingebundenen Archivmaterialien in den Vordergrund rücken, die andererseits aber auch in charakteristisch essayistischer Weise die eigenen medialen Mittel ins Bewusstsein des Zuschauers heben, die Marker bei seiner spezifischen Form des Archivzugriffs anwendet.

5.2 Le Fond de l'air est rouge (1977)

C'était le premier projet de ce film : interroger en quelque sorte, autour d'un thème qui me préoccupe (l'évolution de la problématique politique dans le monde autour des années 67/70), notre refoulé en images.¹

Chris Marker

5.2.1 Einführung und Untersuchungsgegenstand

Der je nach Fassung² drei- bis vierstündige Film *Le Fond de l'air est rouge* kann in verschiedener Hinsicht als Chris Markers *opus magnum* gelten. Diese von Catherine Lupton als „groundbreaking work of visual historiography“³ bezeichnete Arbeit stellt einerseits eine Bestandsaufnahme sowohl des politischen Engagements als auch des künstlerischen Schaffens des Filmemachers in der unmittelbaren Vergangenheit dar und ist dabei einem reflexiv-melancholischen Duktus des nachdenklichen Zurückblickens auf Erfolge und Misserfolge, auf die Strahlkraft vergangener Utopien und deren unsanfter Konfrontation mit der Realität verpflichtet, wie Vincent Bonin ausführt: „*Le fond de l'air est rouge* témoigne de la rupture entre l'utopie des années 1960 et la désillusion de la décennie suivante.“⁴ Der Film gilt als eine der wegweisenden audiovisuellen Arbeiten über die Achtundsechziger-Bewegung und wurde etwa im April 2008 von ARTE im Rahmen eines Themenabends zum 40. Jahrestag des Höhepunkts der Aufstände ausgestrahlt.⁵ John Kear urteilt daher: „*Le Fond de l'air est rouge* is an archive of tricontinental conflicts during the 1960s and 70s [...]“.⁶ Régis Debray, der im Film teils auch auftritt, beurteilt diesen gar als „le « Bildungsfilm », le film

¹ Marker 1978, S. 5.

² Zu den unterschiedlichen Fassungen des Films siehe den Abschnitt „Titel, Gliederung und unterschiedliche Fassungen“.

³ Lupton 2005 (a), S. 143.

⁴ Bonin 2008, S. 187.

⁵ Instruktive Anmerkungen zum Verhältnis des Films zum Geschichtsfernsehen sowie zu den Transformationen, die sich bei der Ausstrahlung eines Kinofilms wie *Le Fond de l'air est rouge* im Fernsehen ergeben, finden sich bei Lagny 2003.

⁶ Kear 2005, S. 52. Der Archivbegriff wird von Kear hier sehr problematisch verwendet, da es sich bei dem Film selbstredend um ein bereits stark bearbeitetes, aktualisiertes „Archiv“ handelt, das mit den Mitteln einer ausgefeilten Dramaturgie und Montage einen sehr spezifischen Archivzugriff praktiziert, jedoch keineswegs um ein „Archiv“, das eine objektive Gesamtübersicht mit einem Anspruch auf zumindest annähernde Vollständigkeit bieten könnte. Der Film wurde nicht zuletzt wegen seiner stark selektiven Vorgehensweise und den damit verbundenen Auslassungen (Palästina-Konflikt, Frauenbewegung u.a.) teils harsch kritisiert (vgl. Langmann 1984, S. 47f.).

d'apprentissage de notre génération“⁷. Andererseits zeigt der Film *Marker* auf dem Höhepunkt seiner Fähigkeiten als kritisch-essayistischer Filmemacher, eine Position, die er in der zurückliegenden Dekade seit Mitte der Sechziger zugunsten der aktiven und unterstützenden Beteiligung an diversen militanten Gruppierungen politischer Filmemacher aufgegeben hatte. *Le Fond de l'air est rouge* kehrt nun nach dieser dem *cinéma vérité* nahestehenden Schaffensperiode zu den essayistischen Strukturen der früheren Reisefilme zurück, jedoch unter veränderten ästhetischen und historisch-politischen Vorzeichen. Vor allem rückt hier ein Aspekt in den Mittelpunkt, der zwar in eher spielerischer und kursorischer Form bereits in den Filmen der späten Fünfziger und frühen Sechziger präsent war, nun jedoch konsequent zum tragenden Strukturprinzip der Dramaturgie erhoben wird: Das kritische Hinterfragen und Recodieren tradierter audiovisueller Archivartefakte, das Marker mit all seinen ästhetischen und politischen Implikationen und in teils sehr heterogenen Formen durchspielt. Die Re-Vision der Epoche zwischen 1967 und 1977 vollzieht sich fast ausschließlich anhand von Archivmaterial, das sich, wie noch näher zu beschreiben ist, sowohl aus Schnittresten und Fragmenten militanter Filme als auch aus Produktionen der von den Revolutionären und den ihnen nahestehenden agitatorischen Filmemachern kritisierten „Mainstream“-Medien speist. Das audiovisuelle Archiv der Achtundsechziger-Bewegung dient hier nicht einfach als „authentisches“ Reservoir zur Illustration geschichtlicher Prozesse, sondern erscheint als Instanz einer visuellen Form von Geschichtsschreibung und wird dabei in seiner manipulativen Dimension auch selbst zum Gegenstand des Interesses. Mehr als die Geschichte „an sich“ steht hier die Repräsentation der Geschichte zur Debatte, aber auch die Geschichtlichkeit der Repräsentation dieser Geschichte, in die sich eben auch die jeweilige Mediengeschichte der Archivträger einschreibt.

Die Analyse von Markers Archivstrategien soll sich dabei mehreren Aspekten widmen. Nach einigen einleitenden Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte, zur Provenienz des Materials und zu den diversen existierenden Fassungen soll zunächst das dem Film zugrunde liegende Geschichtskonzept erläutert werden, das, wie später auch in *Le Tombeau d'Alexandre*, frappierende Übereinstimmungen mit Walter Benjamins Entwurf zu einem nicht auf Fortschritt und Linearität, sondern auf die Konstruktion von „Konstellationen“ gegründeten Geschichtsbegriff an den Tag legt. Das Heraussprengen einzelner, im Archiv bewahrter utopischer Momente aus dem im Rückblick für die Achtundsechziger-Bewegung ungünstig verlaufenen Geschichtsprozess durch die Montage lässt eine zu diesem alternative Entwicklung des Geschichtsverlaufs aufscheinen, statt diese in eine bruchlose Narration

⁷ Debray 1993, S. 40.

zunehmender Desillusionierung einzugliedern. Sprünge, Brüche und allgemein Widersprüche und Ambivalenzen kennzeichnen die aus dem Archiv ausgelesene historische Entwicklung statt eine von Linearität und Teleologie geprägte Struktur. *Le Fond de l'air est rouge* lässt sich jedoch auch gewinnbringend mit Aby Warburgs Konzept der „Pathosformel“ lesen, da der Film bei der Untersuchung der Archivmaterialien enorm große Aufmerksamkeit auf die performative Dimension der weltweiten antibürgerlichen Proteste verwendet: Die mediale und theatrale (Selbst-)Inszenierung der Revolutionäre ist beherrschendes Thema in zahlreichen Sequenzen, die sich diesem Phänomen in einer dem Mnemosyne-Atlas eng verwandten Montage von Körperdarstellungen widmen. Der Körper des Revolutionärs wird dabei zum idealtypischen Träger von Pathosformeln. Desweiteren soll Markers Fokus auf periphere Details der Archivbilder hervorgehoben werden, die über diverse Strategien ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, so dass das „optisch Unbewusste“ der Archivbilder ins Bewusstsein des Zuschauers gehoben und als sinntragendes Element gedeutet wird. Nicht zuletzt spielt hier das Paradigma der „Nachträglichkeit“ eine entscheidende Rolle, das im zeitlichen Abstand zur Erstellung der Archivmaterialien eine Neudeutung desselben ermöglicht und in dem Schlüsselsatz kulminiert: „On ne sait jamais ce qu'on filme.“ Aber auch die Tatsache soll zur Sprache kommen, dass immer wieder Spielfilmbilder in den Fluss der dokumentarischen Bilder und Töne eingebunden werden, die diese kommentieren, in ihrer Authentizität in Frage stellen oder gar fiktiv erscheinen lassen, während sie selbst mit Aspekten des Dokumentarischen ausgestattet werden. Ganz allgemein weist *Le Fond de l'air est rouge* eine enorm große Bandbreite an eingebundenen Archivquellen auf – auch diese außergewöhnliche Heterogenität der Archivartefakte kann mit Warburgs und Benjamins Archivkonzepten fruchtbar in Bezug gesetzt werden. In diesem Film stellt Marker zudem in besonders prononcierter Form die Materialität und Medialität der Archivquellen aus: Ihre spezifische Eigengesetzlichkeit schiebt sich immer wieder vor ihre repräsentierende Funktion und lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass das audiovisuelle Archiv im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis in konventionellen Dokumentarfilmen keinen einfachen und direkten Zugang zur Vergangenheit eröffnet, sondern stets auch durch mediale Determinanten codiert ist. In mustergültiger essayistischer Form verweigert Marker in *Le Fond de l'air est rouge* eine historisch „authentische“ Rekonstruktion der Geschichte der linken Bewegungen aus dem Archiv, indem er die medienspezifischen Aspekte des verwendeten Materials reflektiert und zu einem integralen Bestandteil seiner Analyse der Achtundsechziger-Bewegung erhebt. Derartige Gesichtspunkte sollen zusätzlich zu den Bezügen zu Benjamin und Warburg an gegebener Stelle in die Untersuchung des Films einfließen.

5.2.2 Die „chutes“ und ihre archivische Latenz

Der komplette Text des Films wurde 1978 mit dem aufschlussreichen Untertitel *Scènes de la troisième guerre mondiale 1967-1977* auf französisch veröffentlicht. Im Vorwort erläutert Marker den Grundgedanken des Filmprojekts folgendermaßen:

Qu'est-ce qu'elles ont en commun, ces images qui traînent au fond de nos boîtes après chaque film terminé, ces séquences montées qui à un certain moment disparaissent du montage, ces « chutes », ces « non utilisées » (NU dans le code des monteurs) ? C'était le premier projet de ce film : interroger en quelque sorte, autour d'un thème qui me préoccupe (l'évolution de la problématique politique dans le monde autour des années 67/70), notre refoulé en images.⁸

Das Material, das Marker zu *Le Fond de l'air est rouge* anregte, stammt zum großen Teil aus dem Fundus der Produktionsgesellschaft ISKRA (s. u.) und wurde von Valérie Mayoux, die mit dem Filmemacher öfter als Cutterin zusammenarbeitete, wiederentdeckt:

Un beau jour, au chômage, j'avais décidé d'aller mettre de l'ordre dans l'arrière-boutique d'ISKRA. C'était littéralement une arrière-boutique, il y avait des étagères où s'entassaient les boîtes de tous les gens qui avaient tourné des choses à un moment ou à un autre depuis 68, et qui n'en avaient jamais rien fait. Des chutes de toutes sortes s'étaient amassées là, pleine d'étiquettes - étiquettes parfois paranoïaques, clandestines, déguisant le contenu de la boîte. J'ai donc commencé à ouvrir ces boîtes un peu rouillées (ça relevait parfois de l'ouvre-boîte), à remettre un peu d'ordre dans tout ça... et à découvrir des tas de choses formidables. Je racontais ça à Chris., et je lui disais: « Il y a un film à faire, un film-collage qui raconterait une histoire à partir de tous ces morceaux. »⁹

In diesem Zitat benennt Mayoux das zentrale Konstruktionsprinzip des Films: Bei einem Teil des Materials handelt es sich um Ausschuss, Müll, der nicht wert schien, in der Öffentlichkeit zu zirkulieren. Als fragmentarischer Schnittrest wurde er ausgesondert und in die Latenz eines Archivs verbannt, das nicht nur aufgrund unzulänglicher Lagerungsmöglichkeiten¹⁰ chaotisch strukturiert, sondern auch teils bewusst missverständlich bezeichnet war, um Funde von

⁸ Marker 1978, S. 5.

⁹ Zitiert nach Kohn/Niogret 1997, S. 94.

¹⁰ Vincent Bonin kommentiert: „Comme plusieurs collectifs de cinéma militant des années 1960 et 1970, ISKRA est dépourvu de locaux d'entreposage adéquats pour la conservation des bobines de film, car la production constitue son premier mandat.“ (Bonin 2008, S. 190).

potenziell belastendem Material durch staatliche Stellen zu erschweren¹¹. Das Exklusionskriterium der nicht verwendeten Aufnahmen lag laut Marker darin, dass sie zu wenig aussagekräftig und zu zweideutig („trop ambigu“¹²) schienen, um Eingang in einen militanten Film mit einer eindeutig dechiffrierbaren politischen Aussage zu finden. Im Fall des ISKRA-Archivs wurde das aus der Zirkulation in der Öffentlichkeit ausgeschiedene Material trotz seiner scheinbaren Irrelevanz für die aktuellen Zwecke gottlob nicht entsorgt, sondern – eher zufällig – konserviert. Bei diesem Archiv, das wohl nie als ein solches gedacht war, handelt es sich um ein verborgenes und teils selbst den ISKRA-Mitarbeitern unbekanntes Archiv, das durch den projektierten Film aus der Latenz dieses Archivs wieder in die öffentliche Sphäre eingespeist werden und das kulturelle Gedächtnis anreichern sollte: „A posteriori, ces chutes abandonnées représentent donc ici une métaphore de l’occultation (par les médias français et certains intellectuels) des luttes menées dix ans plus tôt.“¹³ Laut seiner Einleitung zum Textbuch interpretiert Marker die gefundenen Fragmente als „notre refoulé en images“¹⁴, als von der Gruppe der militanten Filmemacher kollektiv Verdrängtes. Genau dieses in den wiedergefundenen Schnittresten festgehaltene Verdrängte deutet Marker in *Le Fond de l’air est rouge* als Vorzug dieses Materials vor den ideologisch auf Linie getrimmten fertiggestellten Erzeugnissen der militanten Filmemacher. Bereits im Aspekt der Hinwendung zu derartigen obskuren Materialkorpora liegt eine deutliche Parallele etwa zu Walter Benjamins Vorliebe für die „Lumpen“ der Geschichte, die als Quellen jedoch wesentlich aussagekräftiger sein können als die intentional gefertigten Artefakte, die immer vom Gestaltungswillen und dem Selbstbild einer Epoche überlagert sind und daher kaum zuverlässige Rückschlüsse auf die tatsächlichen Verhältnisse zulassen: „[Marker] wondered if these abandoned fragments might not yield up the essential matter of history better than the completed films.“¹⁵ So finden wie im Passagen-Werk auch scheinbar belanglose Bruchstücke und Schnipsel Eingang in den Film und werden zu vollwertigen Zeugnissen der geschichtlichen Ereignisse erhoben. Aber auch Warburgs Integration von „minderwertigen“ Repräsentationsformen wie Zeitungsberichten und Werbung in den ansonsten mit den hochkulturellen Erzeugnissen von Malerei und Skulptur bestückten Mnemosyne-Atlas findet in Markers Kombination der Schnittreste mit „staatstragenden“ Medienbildern und Meisterwerken der Filmkunst ein Echo. Wohl in keinem anderen seiner Werke kommt Marker

¹¹ Bonin erläutert die politischen Hintergründe: „[...] la répression après 1968 peut expliquer cette tentative de camouflage, car toute projection de film concernant l’insurrection de 68 était alors obligatoirement soumise à la censure.“ (Bonin 2008, S. 192).

¹² Marker 1978, S. 5.

¹³ Bonin 2008, S. 192.

¹⁴ Marker 1978, S. 5.

¹⁵ Lupton 2005 (a), S. 140.

in diesem Film der *Found Footage*-Bewegung so nahe, die ihre Filme ebenfalls zu großen Teilen aus zufällig gefundenem und vergessenem Material zusammensetzt, jedoch gerade im Faktum des Ausgesondertseins, aber auch im Unfertigen und Improvisierten eine besondere Qualität des Materials entdeckt und dieses mit Hilfe diverser ästhetischer Verfahren in den eigenen Filmen zu entbergen versucht.

5.2.3 Markers militante Phase und das Konzept der „Gegen-Information“

Dass die Kriterien, auf deren Grundlage die Beurteilung der Bedeutung von archivischen Artefakten erfolgt, keineswegs überzeitlich, sondern historisch kontingent sind, hat Aleida Assmann prägnant auf den Punkt gebracht: „Was der einen Epoche Abfall ist, ist der anderen kostbare Information.“¹⁶ Es kann auch von individuellen Fragestellungen verschiedener Personen an das Archiv abhängen, was als relevante Information und was als Abfall angesehen wird: Der militante Filmemacher, der klare „Aussagen“ an den Mann bringen will, beantwortet diese womöglich anders als der Essayist, der gerade die Widersprüche der Bewegung in den Mittelpunkt stellen möchte. Marker verkörpert dabei beide Positionen: Nach der vor allem durch essayistische Reisefilme und *La Jetée* geprägten frühen Schaffensphase vollzog sich bereits mit dem enger an traditionelle dokumentarische Strukturen angelehnten Film über das Ende des Algerienkriegs, *Le Joli mai* (1962), eine Politisierung des Filmemachers. Diese Tendenz verstärkte sich im Laufe der Sechziger parallel zur Entwicklung vieler französischer Intellektueller zunehmend, was sich schließlich in Markers Partizipation an zahlreichen agitatorischen Kollektivprojekten niederschlug¹⁷. Hierzu gehört der „Omnibus“-Film *Loin du Viêt-Nam* (1967), der von der Produktionsgesellschaft SLON (i.e. „Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles“) produziert wurde – Marker hatte diese im selben Jahr gegründet. Sie produzierte später etwa die *On vous parle de...*-Reihe, die als Gegeninformation zu den offiziellen Medienberichten konzipiert war und zum Teil auch Eingang in *Le Fond de l'air est rouge* fand. Aus den teils negativen Reaktionen der beteiligten Arbeiter auf die über sie gedrehten SLON-Filme ging die Initiative zur „Groupe Medvedkine“ hervor, die – angelehnt an den späteren Protagonisten von *Le Tombeau d'Alexandre*, Alexander Medwedkin, und seinen „Kino-Zug“ – die Arbeiter anleiten sollte, eigene Filme zu erstellen. Nebenbei beteiligte sich Marker neben Godard und Resnais an den agitatorischen *ciné-tracts*, anonymen filmischen „Flugblättern“. Aus SLON

¹⁶ Assmann 2001, S. 269.

wurde 1974 die heute noch existente Produktionsgesellschaft ISKRA, in deren Fundus sich die verwendeten Materialien fanden. In all den im Rahmen dieser Kollektive entstandenen Filmen ist der essayistische Impuls der vorausgehenden Phase kaum mehr zu spüren, vielmehr widmen sich die Werke mit einer stark ins Geschehen involvierenden, wackeligen Handkamera, aber oft in langwierigen Interviews einem „direkten“ und „unverstellten“ Zugriff auf die Realität, wie ihn das *cinéma vérité* in Frankreich und das *Direct Cinema* in den USA seit Ende der Fünfziger mit unterschiedlichen Akzentuierungen propagierten. Zwar weist auch *Le Fond de l'air est rouge* teils längere Passagen mit „talking heads“-Ästhetik auf, die auf die ästhetische Struktur der in diesem Film verarbeiteten Materialien verweisen, doch kehrt Marker nach dieser kollektiv-militanten Phase der eindeutigen Thesen und des politischen Engagements, das keine Ambiguität duldet, in der Form der Bearbeitung dieses Materials nun großenteils wieder zu seinen subjektiv-essayistischen Anfängen zurück. Im Jahr 1977 blickt Marker also als ehemaliger militanter Filmmacher mit dem kritischen Blick des Essayisten auf diese Epoche und das in ihr entstandene Archivmaterial. Der naive Glaube an die „ungefilterte“ filmische Wiedergabe der Wirklichkeit weicht einer skeptisch-reflexiven Haltung gegenüber der medialen Repräsentation an sich, wie noch genauer analysiert werden soll, beschränkt sich dabei aber nicht auf die Erzeugnisse der „Massenmedien“, sondern bezieht auch die eigenen Bilder und diejenigen der militanten Kollegen mit ein. Die fertiggestellten militanten Filme wie *La Sixième face du Pentagone* (1968) scheinen plötzlich ihre ursprüngliche Bedeutung verloren zu haben, während scheinbar unbedeutende Schnittreste, teils mit Produktionsfehlern, nun gerade aufgrund ihrer Unzulänglichkeiten zu aussagekräftigen Zeugnissen der Ereignisse aufgewertet werden. Auch die materialen Spuren und die Medialität der Archivquellen, die während der militanten Phase eher als notwendiges Übel in Kauf genommen wurden, rücken gegenüber den Inhalten und den agitatorischen Intentionen nun wieder in den Vordergrund. Insofern ist der vorliegende Film als Abrechnung Markers nicht nur mit der Achtundsechziger-Generation und ihren Utopien zu verstehen, sondern auch mit einem kinematografischen Ansatz, der während dieser Zeit oft dogmatisch als einzig mögliche Form des engagierten Filmmachens verabsolutiert wurde. Diese in vielen Passagen spürbare Spannung zwischen der einem großen Teil des integrierten Archivmaterials zugrunde liegenden filmischen Methode und der Struktur des daraus entstandenen Films prägt *Le Fond de l'air est rouge* wesentlich und ist als eines seiner zentralen Konstruktionsprinzipien erkennbar. Dies wird im einzelnen noch näher erläutert, wenn die selbstreflexiven Tendenzen des Films thematisiert werden.

¹⁷ Siehe hierzu u.a. Lee 2003, Cooper 2008, S. 73f. und Filser 2010, S. 222f.

Allerdings stellt das Material des ISKRA-Fundus nur eine mehrerer Quellen dar, aus denen sich der Film speist. Ursula Langmann etwa zählt folgende Bestandteile des Films auf: „Der Film besteht fast ausschließlich aus Dokumenten, Ausschnitten aus Fernsehsendungen, aus militanten Filmen dieser Zeit und bis dahin unveröffentlichtem Archivmaterial, Super-8-Filmen, Photos, Ton-Ausschnitten aus Radiosendungen, Wochenschauen und Ähnlichem.“¹⁸ Besondere Relevanz kommt nun neben den militanten und alternativen Zeugnissen der Achtundsechziger-Bewegung denjenigen Archivmaterialien zu, die diese aus gänzlich anderer Perspektive darstellen: Den Produktionen der „Massenmedien“ Rundfunk und Fernsehen. Marker setzt hier an einem nicht erst zur Entstehungszeit, sondern auch während der Achtundsechziger-Revolution bereits virulenten Diskurs um die angeblich ideologisch manipulativen Absichten der von Großkonzernen beherrschten oder staatlich gesteuerten offiziellen Medienkanäle an. So ist auch deren teils grobe Verzerrung der historischen Ereignisse, wie noch zu zeigen ist, immer wieder Thema von *Le Fond de l'air est rouge*, denn dieser Film sei, so Catherine Lupton, wie *Sans soleil* „preoccupied with the tensions between official cultural memory and those historical events and experiences that it routinely represses and denies.“¹⁹ Das kulturelle Gedächtnis der Ereignisse um Achtundsechzig schien bereits 1977 laut Marker nicht nur durch die Selbstzensur der militanten Filmemacher, sondern auch durch eine weitere Gruppe von Archivmaterialien in Frage gestellt, die dieses paradoxerweise durch ihre Überpräsenz gefährdeten. Marker charakterisiert diese wie folgt:

Depuis, une autre forme de refoulé m'a été proposée par le hasard d'une coproduction télévisée : des images, cette fois, parfaitement utilisées, montées, émises – mais par le fait qu'elles appartenaient aux émissions d'information TV, immédiatement absorbées par les sables mouvants sur lesquels s'édifient ces empires : balayage de l'événement par un autre, substitution du rêvé au perçu, et chute finale dans l'immémoire collective.²⁰

Bezeichnenderweise setzt Marker hier mit seiner Kritik also gar nicht so sehr an den Inhalten der Erzeugnisse der Massenmedien an, sondern an deren Dispositiv, etwa am ständigen „Flow“ des Fernsehprogramms, in dem stets ein Bild das vorausgehende wegwische und so für kollektiven Gedächtnisschwund Sorge. Im Film prangert er die Verzerrung historischer Ereignisse im Fernsehen an, wenn ein Student erläutert, wie die eigentlich geringe Zahl der brennenden Autos nach den Studentenunruhen im Mai durch die permanente Wiederholung zu einem völlig unangemessenen und übertriebenen Bild der Ausschreitungen in der

¹⁸ Langmann 1984, S. 10.

¹⁹ Lupton 2005 (a), S. 159.

Öffentlichkeit führte – was durch einige auf diese Passage folgenden Kommentare von Passanten, die die Auswirkungen der Proteste als schlimmer als die Nazi-Besatzung von Paris beschreiben, eindringlich belegt wird. Deutlich wird auch, dass Marker die ästhetischen Möglichkeiten des Kinofilms gegen den seiner Ansicht nach beliebigen und folgenlosen Fluss der Fernsehbilder in Stellung bringt: Während das Fernsehen mit dem Vergessen in Verbindung gebracht wird, erscheint das Kino als adäquater Ort der Bearbeitung des Vergangenen und damit der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses.²¹ So dankt er im Abspann schließlich auch allen, die Material zu diesem Film beitrugen, Personen, „dont le travail s’oppose sans cesse à celui des Pouvoirs [sic], qui nous voudraient sans mémoire.“²² Marker bietet bei seiner Neubearbeitung der Materialien in *Le Fond de l’air est rouge* dann auch alle mit dem Medium der Kinematografie assoziierten Mittel der Montage und Collage in Bild und Ton auf, die in den ihm vor Augen schwebenden Produktionen der Massenmedien zugunsten der linearen Narration und der Konstruktion einfacher Kausalbeziehungen in den Hintergrund treten. Zudem bietet die Rahmung durch die essayistische Struktur diverse Möglichkeiten, die Medialität der Archivmaterialien kritisch zu reflektieren. Insofern setzt die Rückkehr zum Essayismus die Ablehnung der Strukturen der Mainstream-Medien in der militanten Phase durchaus fort, allerdings unter veränderten ästhetischen Bedingungen.

5.2.4 Provenienz, Beschaffenheit und Einordnung der Archivmaterialien

Barbara Filser argumentiert hinsichtlich der Bildquellen in *Le Fond de l’air est rouge*, Marker unterscheide „einerseits die ausgesonderten Bilder, ab- oder herausgeschnittene Stücke oder Sequenzen, die aus inhaltlichen oder qualitativen Gründen keine Verwendung fanden – Bilder also, die übrig geblieben und kaum von jemandem gesehen worden sind –, und andererseits die zwar verwendeten, bereits gesehenen Bilder, die jedoch in der Flut visueller Eindrücke, wie sie das Fernsehen produziert, untergegangen sind [...]“²³ Die ständige Wiederholung und Selektion einiger weniger Archivbilder lässt diese zu ikonenhaften Darstellungen erstarren, die in konventionellen dokumentarischen Produktionen metonymisch für bestimmte

²⁰ Marker 1978, S. 5.

²¹ Vgl. zu dieser Gegenüberstellung Filser 2010, S. 286f. Betrachtet man allerdings Markers weiteren Werkkatalog, so wird deutlich, dass die hier noch bestehenden Vorbehalte gegenüber dem Fernsehen später einer sehr viel offeneren Haltung gegenüber diesem Medium weichen, und auch die anderen in dieser Arbeit untersuchten Werke sind für dieses produziert und nicht fürs Kino.

²² Marker 1978, S. 200. Marker weist im selben Atemzug übrigens daraufhin, dass der Großteil der Produzenten der Materialien nicht um Erlaubnis nach Wiederverwendung derselben für den vorliegenden Film gefragt wurde.

²³ Filser 2010, S. 226f.

historische Ereignisse stehen.²⁴ Diese „wurden durch ihre massenhafte Verbreitung und massenmediale Aufbereitung zu entleerten Signalen reduziert [...]“.²⁵ Es gilt also zum einen, bislang ungesehene Bilder aus dem Archiv in die symbolische Zirkulation und damit ins kulturelle Gedächtnis einzuspeisen, andererseits den bereits bekannten Materialien durch verfremdende Neukontextualisierungen bisher ungenutzte semantische Potenziale abzurufen. Darüber hinaus enthält der Film immer wieder kurze Ausschnitte aus Spielfilmen wie etwa aus *L'Aveu* (F 1970, R.: Costa-Gavras), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (D 1975, R.: Volker Schlöndorff/Margarethe von Trotta) und selbstverständlich aus dem als Leitmotiv fungierenden *Panzerkreuzer Potemkin* (SU 1925, R.: Sergej Eisenstein). Aus der Kollision dieser sehr heterogenen Archivkorpora und den daraus resultierenden Widersprüchen oder auch Parallelen speist sich die Dramaturgie des Films. Wie *Le Fond de l'air est rouge* diese Bildergruppen im Einzelfall miteinander konfrontiert, soll dann in späteren Abschnitten erläutert werden.

Ein Großteil des verwendeten Materials weist somit die Eigenschaft des Vorgefundenseins auf, denn es wurde nicht für den vorliegenden Kontext gedreht. In den meisten Fällen wurden die Materialien also wiederverwendet, im Fall der ursprünglich ausgesonderten Schnittreste erfolgt nun hingegen die Erstverwendung. Gemeinsam ist ihnen jedoch der Status der Präexistenz, der ja als entscheidend für die Bewertung als „Archivmaterial“ definiert wurde. Wie in den einführenden Erläuterungen angemerkt, ist für den Zuschauer das Erkennen von vorgefundenem Material von verschiedenen externen und internen Signalen abhängig, die dessen Auftreten begleiten. Allerdings können diese Markierungen unter Umständen auch komplett fehlen. Problematisch bei der konkreten Untersuchung von *Le Fond de l'air est rouge* bleibt in der Tat, dass in der Rezeption eine Unterscheidung vieler Materialien hinsichtlich ihrer Präexistenz bzw. ihrer Provenienz nicht eindeutig zu treffen ist, da teilweise die entsprechenden Markierungen ausbleiben. Bei einigen wird ihre Herkunft direkt im Kommentar benannt, wie etwa im Fall des Studentenfilms, der die Demonstrationen gegen den Schah-Besuch 1967 in Berlin sowie die begleitenden Ausschreitungen der „Jubelperser“ dokumentiert: „Extrait d'un film militant allemand, produit par les étudiants de l'Université libre de Berlin.“²⁶ Manchmal wird die historische Einordnung der Archivbilder auch durch schriftliche Einblendungen übernommen. Einige Materialien etwa sind auch aus früheren Werken Markers bekannt, so die Ausschnitte aus *Cuba si!*, *Olympia 52* und *La Sixième face*

²⁴ Derartige Prozesse der „Verfestigung von Geschichte“ werden bei Hohenberger 2003 beschrieben. Diese erwähnt Hervé le Roux' Film *Reprise* (F 1996) als Beispiel eines filmischen Unternehmens, diese Gesichtsbilder wieder in Fluss zu versetzen.

²⁵ Filser 2010, S. 265.

²⁶ Marker 1978, S. 35.

du Pentagone (in den beiden letzteren Fällen weist Marker auch im Kommentar darauf hin, dass es sich hier um eigene Filmaufnahmen handelt). Filmhistorisch bewanderte Zuschauer wiederum werden etwa die Bilder aus Leni Riefenstahls *Olympia*-Filmen oder *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* erkennen und zuordnen können, was natürlich auch für die dem *Panzerkreuzer Potemkin* entnommenen Einstellungen gilt, wobei der Titel dieses Films auch gleich zu Beginn genannt wird. Die enthaltenen Spielfilmszenen lassen sich leicht durch Inszenierungsform und formale Merkmale von den dokumentarischen Bildern unterscheiden. Ältere Archivmaterialien wie aus Wochenschauen oder ausländische Berichte zum Ende des Zweiten Weltkrieges können grundsätzlich durch die geringere Körnung und die allgemein niedrigere Materialqualität von aktuellen Bildern unterschieden werden, aber auch durch die dargestellten historischen Ereignisse (wie im Fall der französischen und sowjetischen Wochenschauen, die jeweils die Befreiung von Prag 1945 darstellen). Auch viele der neueren Aufnahmen lassen sich aufgrund der dokumentierten Vorgänge (Mai 1968, Prager Frühling, Interview mit dem 1973 verstorbenen Allende usw.) bei entsprechendem historischem Wissen als vor der Entstehung des Films im Jahr 1977 produziert identifizieren. „Fehlerhafte“ Aufnahmen wie etwa die verwackelten Bilder, die mit der bekannten Frage „Pourquoi quelquefois les images se mettent-elles à trembler?“ eingeleitet werden, oder diejenigen, in denen sich die Kamera wie von selbst auf Zeitlupe schaltet, fanden sicher nie Eingang in einen fertiggestellten Film und können den bei ISKRA aufgefundenen Schnittresten zugeordnet werden. Grundsätzlich deutet die filmische Struktur der Materialien auch auf ihre Provenienz hin: Getreu den Prinzipien des *Direct Cinema* erscheinen die oft direkt aus dem Geschehen heraus aufgenommenen, verwackelten Handkamera-Bilder eher als Produktionen militanter Filmemacher, während die „offiziellen“ Fernsehbilder (wie etwa die Aufnahmen vom 2500jährigen Kronjubiläum in Persepolis) eher aus der Distanz gefilmt wurden und eine deutlich höhere handwerkliche Qualität aufweisen. Genau diese „Unprofessionalität“ der im agitatorischen Kontext entstandenen Materialien sollte diese jedoch von den „professionellen“ Produktionen der etablierten Medien abgrenzen und durch ihre Spontaneität und Involviertheit ein neues Maß an Partizipation des Zuschauers ermöglichen. Barbara Filser unterscheidet diese beiden Abbildungsmodi im Anschluss an Markers eigene Formulierungen im Textbuch²⁷ mit den Begriffen „information sauvage“ bzw. „information civilisée“, wobei die „wilde“ Information für die militanten Filme und die „zivilisierte“ für die konventionellen Medienproduzenten steht. Die gewollte Rohheit der militanten Materialien signalisiert also

²⁷ Dort heißt es: „L’information sauvage : une caméra super-8 dans une prison mexicaine, une bande magnétique avec la voix de Soljenitsyne, un ciné-tract de la CGT argentine. [...] L’information civilisée : Léon Zitronne présente les fêtes de Persépolis.“ (Marker 1978, S. 205).

ganz gezielt einen Bruch mit den Produktionen der Massenmedien und kann auch ein Stück weit helfen, die Archivmaterialien in ihrer Provenienz zuzuordnen. Jedoch ist hier auch Vorsicht geboten, denn, wie häufig zu beobachten, fanden auch in diesem Bereich die Methoden der politisch-ästhetischen Avantgarde, der sich die militanten Filmemacher zugehörig sahen, alsbald Eingang in die Arbeitsweise der institutionalisierten Medienproduktion, wodurch sich die Differenz der dokumentarischen Ansätze zwischen Mainstream und Gegenkultur bald wieder verwischte, so dass dieser Aspekt nur unzureichend als Abgrenzungskriterium der Archivquellen dienen kann. Ein Teil der Materialien weist in der Tat keinerlei Markierungen auf und kann daher nicht zweifelsfrei als vorgefunden identifiziert werden, wodurch ein gewisser Unsicherheitsfaktor hinsichtlich der Präexistenz einiger Materialien bestehen bleibt. Allerdings scheint insgesamt nur sehr wenig Material neu gedreht worden zu sein, so dass Ursula Langmann konstatiert, es handle sich insgesamt um einen Film, „der kaum Aufnahmen enthält, die von vorneherein für diesen Film bestimmt waren“²⁸. Die Einstellungen im Quartier Latin, die mit den historischen Bildern der Straßenschlachten an diesem Ort im Mai 1968 parallelisiert werden, könnten etwa in der Tat speziell für *Le Fond de l'air est rouge* angefertigt worden sein²⁹. Was die Herkunft der einbezogenen Materialien anbelangt, hilft zumindest der Abspann etwas weiter, denn dort werden unter „Extraits des films“ die Titel und die Regisseure eines Teils der jeweiligen Ausgangsmaterialien genannt. Unter dem Punkt „Documents“ werden dann Institutionen wie SLON, INA, Film Polski oder Pathé Cinéma als Quellen weiterer Materialien aufgeführt. Eine genaue Zuordnung des Gesehenen kann hier jedoch nicht vorgenommen werden. Zum Teil hilft auch das Textbuch weiter, wenn der Zuschauer diesen Paratext als Hilfe zurate ziehen sollte. Sehr wahrscheinlich ist diese Verunsicherung des Zuschauers jedoch auch ein Stück weit intendiert, denn der Versuchung einer allzu schablonenhaften Gegenüberstellung der „guten“ militanten Produktionen und der „schlechten“ offiziellen Bilder versucht Marker offensichtlich zu widerstehen, wenn er militante und offizielle Materialien gleichermaßen als „deux séries de refoulés“³⁰ bezeichnet. Zudem ist in diesem Punkt auch an Markers ironisches Spiel mit augenscheinlich vorgefundenem Material in *L'Ambassade* (1972) zu denken, in dem er dem Zuschauer dessen eigene Leichtgläubigkeit gegenüber der Herkunft einer Archivquelle vor Augen hält und ihn gleichermaßen für die Gefahren allzu simpler Zuordnungen sensibilisiert. Letzte Sicherheit über Authentizität und Provenienz von Archivmaterial, so suggeriert *Le Fond de l'air est rouge* in zahlreichen Passagen, kann es daher niemals geben.

²⁸ Langmann 1984, S. 33.

²⁹ Filser 2010, S. 253, Anm. 104.

³⁰ Marker 1978, S. 5.

Bei der inhaltlichen Identifikation der im Archivmaterial dargestellten Vorgänge hinsichtlich Zeit, Ort, Personen und geschichtlichem bzw. politischem Hintergrund ergeben sich ähnliche Problemlagen, wenn diese Angaben nicht explizit im Kommentar mitgeliefert werden, was bei weitem nicht immer der Fall ist. Grundsätzlich ist die Fähigkeit zur Einordnung derartiger Materialien stark durch individuelle Rahmenbedingungen wie Alter, Bildungsstand oder geschichtliches Hintergrundwissen determiniert, so dass generelle Aussagen bezüglich der Identifizierbarkeit der Archivquellen schwierig zu treffen sind. Ein heutiger Betrachter muss jedenfalls enormes Faktenwissen mitbringen, um die Vielzahl an historischen Ereignissen und Personen in diesem Film korrekt zuordnen zu können. Einige der auftretenden Personen wie etwa Fidel Castro oder Che Guevara und speziell für den deutschen Kontext Daniel Cohn-Bendit oder Rudi Dutschke dürften für durchschnittlich gebildete zeitgenössische Zuschauer sicher zu erkennen sein, auch historische Ereignisse, wie sie die Bilder des Vietnam-Kriegs oder die Demonstrationen während des Schah-Besuchs wiedergeben, sind durch Fernsehdokumentationen weitgehend im kulturellen Gedächtnis verankert. Andere Materialien waren wohl im Erscheinungsjahr des Films für das Publikum noch zu kontextualisieren, während die betreffenden Personen und Ereignisse mittlerweile weitgehend in Vergessenheit geraten sind.³¹ Wieder andere Inhalte konnten wohl selbst zum Zeitpunkt der Produktion nur von einem eingeweihten Publikum entschlüsselt werden, wie etwa die Identität der Anführer der diversen linken Splittergruppen. Besonders hier hilft wiederum ein Blick in den Paratext des Textbuchs, wo Marker dem Leser die entsprechenden Informationen meist an die Hand gibt. Teils bleibt aber auch das Textbuch vage, wenn es kurz zuvor pauschal heißt: „Manifestation contemporaine : une foule monte un escalier“³² – vielleicht war hier Marker selbst nicht klar, welches Ereignis im Archivmaterial zu sehen war. Bei einer Erstrezeption, insbesondere *en bloc*, wird selbst der gebildete und interessierte Zuschauer daher angesichts der Fülle von Themen, Personen und Ereignissen, der Komplexität des Diskurses und der in den essayistischen Passagen von dokumentarischen Prinzipien abweichenden Montage sowie der oft anzutreffenden Vielsprachigkeit, die durch diverse Untertitel und Einblendungen noch verstärkt wird, irgendwann vor der Informationsflut kapitulieren. Dies mag man dem Film auf den ersten Blick als Manko anlasten. Eine gewisse Überforderung des Zuschauers liegt dem Film jedoch sicher auch als Intention zugrunde. Die Tatsache, dass Marker aus dem vorliegenden Archivmaterial eben kein übersichtliches Narrativ konstruiert, sondern immer wieder mit Brüchen, Sprüngen und abrupten

³¹ So kommentiert Barry Langford: „Marker’s explorations of the intricate sectarianism of the French left certainly make few concessions to contemporary viewers, and especially those unequipped with the appropriate political-economic coordinates [...]“ (Langford 2005, S. 65).

Themenwechselln arbeitet, ist zweifellos ästhetisches Kalkül, und die spezifische Dramaturgie des Films lässt sich, wie anschließend erarbeitet wird, mit Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Überlegungen als bewusste „Rettung“ der in den Anfängen der Achtundsechziger-Bewegung geborgenen Utopien verstehen. Darüber hinaus erscheint die Struktur des Films mit ihrem kaum mehr zu bewältigenden Überschuss an Information auch als adäquates Abbild einer unübersichtlichen historischen Periode, in der die Fronten zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien immer unklarer wurden und sich gerade die linken Bewegungen in immer kleinere, teils einander feindlich gesonnene Untergruppen zersplitterten, so dass das anfangs scheinbar klar erkennbare „große Ganze“ des linken Weltbildes sich immer mehr in heterogene Partikularinteressen verflüchtigte. Marker verweigert sich mit seinem essayistischen Archivzugriff genau den komplexitätsreduzierenden Strategien, mit denen sich konventionelle Dokumentarfilme oft an historische Stoffe annähern, nämlich der Generierung leicht nachvollziehbarer linearer Narrative und der psychologischen Identifikation mit den Protagonisten. An deren Stelle tritt hier ein polyphones und vieldeutiges Kaleidoskop archivisch tradierter Stimmen und Bilder.

5.2.5 Heterogenität der Materialien

Bevor die Struktur und die diversen Fassungen von *Le Fond de l'air est rouge* genauer beschrieben werden, sollen noch einmal einige wichtige Verweise auf die grundsätzliche Heterogenität der Materialien erfolgen und dabei einige Parallelen zu den fragmentarischen Großprojekten von Walter Benjamin und Aby Warburg, dem Mnemosyne-Atlas und dem Passagen-Werk, erläutert werden. In diesen werden bekanntlich Materialien enorm heterogener Provenienz zusammengeführt und als *ein* umfassendes archivistisches Reservoir der Kulturgeschichte begriffen. Bereits erwähnt wurde, dass sich auch Markers Film aus verschiedensten medialen Quellen speist: Diese stammen nicht nur von unterschiedlichen Instanzen wie militanten Amateur-Filmemachern und professionellen „offiziellen“ Bildproduzenten, sondern auch einer in technisch-medialer Hinsicht heterogenen Gruppe von Archivträgern. So finden sich grobkörnige 16mm-Aufnahmen neben Fotografien, Schwarzweiß-Material (das teils eingefärbt wurde, siehe unten) neben farbigen Passagen, Super 8-Sequenzen neben historischen Wochenschauen. Auf der Tonebene ist eine ähnliche Heterogenität festzustellen: Musik und Kommentarebene werden mit verzerrten

³² Marker 1978, S. 18.

Synthesizerklängen vermischt, es erklingen historische Radiomitschnitte oder gar die Tonspuren von Spielfilmen. Bereits bei der Wahl der Medien der Archivmaterialien stellt Marker heraus, dass sich aus der Vielzahl der Quellen kein homogenes, harmonisches Ganzes, sondern ein fragmentarisch erscheinendes Palimpsest ergibt, das die Brüche zwischen den Bildern und Tönen nicht kaschiert, sondern betont und offengehalten. Nicht nur integriert Marker verschiedenste Medien in seinen Film, auch die Trennlinie zwischen Hochkultur und scheinbar banalen Alltagsaufnahmen wird hier immer wieder überschritten, wenn einschneidende geschichtliche Ereignisse (Vietnamkrieg, die Ermordung Che Guevaras usw.) und staatstragende Anlässe mit offenbar Trivialem konfrontiert wird wie etwa der skurrilen Szene, in der ein älteres Paar einen „Zweitfernseher“ geschenkt bekommt, oder die nicht minder erheiternde Sequenz, in der Fidel Castro die Zubereitung seines Lieblingsgerichts erläutert - was nicht selten zu humoristischen Brechungen führt. Auch ein Meisterwerk der Filmgeschichte wie den *Panzerkreuzer Potemkin* lässt Marker mit einem recht desillusionierenden Interview mit einer Fremdenführerin in Odessa zusammenprallen, die nach 50 Jahren Touristen über die berühmte Treppe aus dem Film führt, und bricht so das enorme Pathos, das von der fulminanten Eingangssequenz ausgeht. Am nächsten kommt *Le Fond de l'air est rouge* den Großprojekten Benjamins und Warburgs jedoch im Hinblick auf die Entgrenzung hinsichtlich des Fiktionsgrades der Materialien: Sowohl im Passagen-Werk als auch im Mnemosyne-Atlas stehen Literarisches und Wissenschaftliches, Malerei und (dokumentarische) Fotografie in unmittelbarer Nachbarschaft und kommentieren sich gegenseitig. Eine solche Entgrenzung vollzieht Marker auch in diesem Film (wie später in noch dezidierterer Form in *Le Tombeau d'Alexandre*), wenn er in die dokumentarischen Bilder immer wieder Spielfilmszenen einflieht. Den Alleinvertretungsanspruch des Dokumentarfilms auf die audiovisuelle Überlieferung von Geschichte weist er zurück, vielmehr zeigt er in komplexen Montagen auf, wie sich historische Realität und die Produktion von fiktionalen Spielfilmen immer wieder gegenseitig bedingen: Die Spielfilmszenen bilden historische Realität nicht nur ab, sondern wirken auch auf diese zurück, während den dokumentarischen Materialien immer auch ein Moment des Inszeniertseins innewohnt. Anhand von Warburgs „Pathosformel“-Konzeption soll dann beispielhaft an der Eingangssequenz mit seiner Einbeziehung des *Panzerkreuzer Potemkin*, aber auch an anderen Passagen erläutert werden, wie Marker das wechselseitige Verhältnis des dokumentarischen und des fiktionalen Archivs in *Le Fond de l'air est rouge* austariert.

5.2.6 Titel, Gliederung und unterschiedliche Fassungen

Vor der Analyse sollen an dieser Stelle noch einige Fakten erwähnt werden, die das Verständnis des Films erleichtern. Der zuerst enigmatisch wirkende Titel des Films geht laut Ursula Langmann auf die französische Redensart „Le fond de l’air est frais“³³ zurück, womit in etwa gemeint ist, „dass an vermeintlich warmen Frühsommertagen die Luft immer noch kühl ist“³⁴, wie Barbara Filser paraphrasiert. Wenn Marker das „frais“ durch die Symbolfarbe „rouge“ ersetzt, könnte dies im Zusammenhang mit dem Inhalt des Films darauf hindeuten, dass die mit dieser Farbe gemeinhin assoziierten linken Ideen trotz des zur Entstehungszeit des Films wenig Anlass zu Optimismus bietenden politischen Klimas immer noch im Hintergrund und damit virtuell als politische Utopie vorhanden sind. Marker selbst hingegen wird mit folgender Paraphrase seines Filmtitels zitiert: „The idea is that on a fair day you can perceive some freshness in the background, provided you pay attention. Similarly, the idea of revolution was already present but only for particularly sensitive people.“³⁵ Dennoch bleibt der Titel auch für andere Lesarten offen.³⁶ Die Grobgliederung des Films besteht aus zwei jeweils ungefähr gleich langen Teilen, die mit „Les mains fragiles“ und „Les mains coupées“ betitelt sind. Die Betitelung der beiden Teile nimmt auch Bezug auf ein Transparent, das am Ende der ersten Hälfte des ersten Teils eingeblendet wird: „Les ouvriers prendront des mains fragiles des étudiants le drapeau de la lutte“, ein Ausspruch, der – wie Marker laut Textbuch erst nach dem Erscheinen des Films erfuhr – auf Stalin zurückgeht³⁷. Der Übergang von den „zerbrechlichen“ Händen des ersten Teils zu den „abgeschnittenen“ des zweiten lässt bereits erahnen, dass der „Stabwechsel“ von den Studenten zu den Arbeitern nicht planmäßig vonstatten geht und die mühsam erkämpfte Solidarität aufgrund der aufbrechenden Gräben zwischen den so heterogenen Gruppen bald wieder zerbricht. Die Titel der beiden Großteile verweisen also wie der englische Titel auf die allmähliche Entfremdung von Studenten- und Arbeiterbewegung, in der Marker einen zentralen Auslöser des Niedergangs der Linken

³³ Langmann 1984, S. 11.

³⁴ Filser 2010, S. 215 (Anm. 1).

³⁵ O. Verf., *Film Comment* 2003, S. 49.

³⁶ Der englische Titel „A Grin Without a Cat“ erscheint hier klarer, da er sich eindeutig auf Lewis Carrolls „Grinsekatz“ in *Alice in Wonderland* bezieht, deren Charakteristik darin besteht, dass sie sich von Zeit zu Zeit in Luft auflöst und als letztes ihr grinsender Mund zu sehen ist. Im Zusammenhang der ersten Hälfte des ersten Teils lässt sich dies klar auf die Situation der Guerrilla in diversen lateinamerikanischen Ländern übertragen, die von den kommunistischen Parteien im Stich gelassen wurden und damit ähnlich entkörperlicht „in der Luft hängen“ wie der grinsende Katzenmund. An einer Stelle fällt auch die Bezeichnung der Guerrilla als „un fer de lance sans lance“ (Marker 1978, S. 46), die in ihrer Metaphorik in eine ähnliche Richtung zielt. Aber die beiden Bilder lassen sich auch problemlos als Anspielung auf die zunehmende Entfremdung der politisierten Studentenschaft von den Arbeitern verstehen, die eine vergleichbare Abspaltung einer revolutionären Avantgarde von der Basis darstellt und die Marker, wie noch erläutert wird, als eine der zentralen Ursachen für das Scheitern der linken Bewegungen sieht.

erkennt. Dies kristallisiert sich in allen Fassungen als eine der Hauptthesen des Films heraus: Die lange Passage über den Bruch zwischen der Guerrilla und den kommunistischen Parteien in Südamerika widmet sich dieser Spaltung der linken Bewegungen in eine mehr oder minder militante, ideologisch geprägte Avantgarde und eine eher von Pragmatismus und materiellen Aspekten beherrschte Basis genauso wie die teils langwierige Darstellung der allmählichen Distanzierung der Arbeiter, die sich schließlich in den Verhandlungen mit den Arbeitgebern meist mit Lohnerhöhungen und anderen Verbesserungen ihrer Arbeitsbedingungen zufriedengaben, von den umfassenden sozialpolitischen Forderungen der Studentenschaft. Doch auch die Studenten verraten die eigenen Ideale, wenn sie, wie in einer Sequenz erwähnt, beim Ausbruch der Straßenkämpfe einfach weglaufen.³⁸ Ursula Langmann umschreibt die Hauptargumentation des Films folgendermaßen:

Die Solidarität von Studenten und Arbeitern, die zu Beginn des Mai 68 in Frankreich relativ groß gewesen war, wird von der KP zerstört, in studentischen Kreisen entsteht das erste Kriegsheldentum, es kommt zu Kämpfen innerhalb der Gewerkschaften um die richtige politische Linie und schließlich zu den „Accords de Grenelle“, mithilfe denen es dem Unternehmertum gelingt, den Unwillen des größten Teils der aufmüpfigen Arbeitnehmerschaft zu kanalisieren.³⁹

Langmann erkennt auf einer abstrakteren Ebene den zentralen Konflikt in *Le Fond de l'air est rouge* in der Unvereinbarkeit von Revolution und Macht: „Macht und Revolution sind nicht vereinbar, wer revolutionär bleibt, bleibt nicht an der Macht und wer an der Macht bleibt, wird reaktionär.“⁴⁰ Insbesondere die Darstellung des Werdegangs von Fidel Castro, schon nach quantitativen Maßstäben einer der Protagonisten des Films, legt diesen Schluss nahe: Von Marker 1961 in *Cuba si!* noch als Prototyp eines aufrechten, von Moral und Gerechtigkeitsempfinden getriebenen Guerrillakämpfers gefeiert, präsentiert der Filmemacher hier dessen Niedergang zu einem machtversessenen Diktator, der nicht nur sein eigenes Land in eine Scheindemokratie verwandelt hat, wie die grotesken „Abstimmungen“ vor einer riesigen Volksmenge belegen, sondern auch noch den Einmarsch der Sowjetunion während des Prager Frühlings als unumgänglich rechtfertigt. Die Analyse soll sich dann allerdings im folgenden anstelle einer inhaltlichen Diskussion auf die konkrete filmische Gestaltung derartiger historischer Prozesse anhand von Archivmaterial konzentrieren und die politische Dimension des Films in erster Linie über dessen „Politik der Repräsentation“ erörtern, wie

³⁷ Vgl. Marker 1978, S. 60.

³⁸ Vgl. Cooper 2008, S. 108.

³⁹ Langmann 1984, S. 14.

⁴⁰ Langmann 1984, S. 21.

Barbara Filser es auch für Markers Film beschreibt: „Das Unterfangen, die Repräsentation von politischen Ereignissen mit einer Politik der Repräsentation zu verschränken und damit die Repräsentationen der Politik zu konterkarieren, prägt den gesamten Film.“⁴¹

Die beiden Großabschnitte von *Le Fond de l'air est rouge* sind wiederum jeweils in zwei Hälften eingeteilt, die die Zeitspanne, die der Film umfasst, insgesamt in vier Abschnitte gliedern, die mit historischen Zäsuren betitelt sind: „Du Viêt-Nam à la mort du Che“, „Mai 68 et tout ça“, „Du printemps de Prague au Programme Commun“ und „Du Chili à – quoi, en fait“. Die Makrodramaturgie des Films folgt also – ähnlich wie in zahlreichen anderen essayistischen Werken Markers und in allen der hier behandelten Filme – zumindest grob durchaus der historischen Chronologie. Allerdings ergeben sich bei der Betrachtung der Mikrostruktur dann weitreichende Abweichungen, die im Zusammenspiel mit anderen dramaturgischen Strategien den Charakter des Films von einer konventionellen historischen Dokumentation der Achtundsechziger-Bewegung zum Essayistischen verschieben und im Anschluss unter Bezug auf die Geschichtskonzepte von Walter Benjamin und Aby Warburg en détail untersucht werden sollen. Bereits ein anderer, noch augenfälligerer Aspekt weist auf die Geistesverwandtschaft zwischen den beiden Archivkern und Markers Film hin, nämlich die Tatsache, dass *Le Fond de l'air est rouge* in diversen Fassungen im Umlauf ist und damit zumindest für einen längeren Zeitraum als „work in progress“ existierte. Sowohl das Passagen-Werk als auch der Mnemosyne-Atlas zeichnen sich durch eine – auch durch äußere Faktoren bedingte - faktische Unabgeschlossenheit, jedoch ebenso durch eine konzeptionelle Unabschließbarkeit aus, wie in den einführenden Kapiteln dargelegt wurde, die eine „definitive“ Fassung der Werke weder möglich noch wünschenswert erscheinen lässt. Besonders Warburgs kontinuierliches Umordnen der Bilder auf den Tafeln des Atlas, das ja durch die Stecknadel-Technik geradezu herausgefordert wird, kann hier als Ansatzpunkt dienen. *Le Fond de l'air est rouge* knüpft an diesen „work in progress“-Charakter gleich in zweifacher Hinsicht an: Erstens, indem der Film selbst zum großen Teil eine Transformation von bereits existierendem, teils auch verwendetem Archivmaterial bzw. Eigenmaterial verkörpert. Gerade an dem wiederverwendeten Eigenmaterial aus Markers eigenen Werken lässt sich ablesen, dass der Filmemacher dasselbe Material aus dem historischen Abstand unter veränderten Vorzeichen interpretiert und in einen völlig neuen Kontext einstellt oder mit desillusionierenden Kommentierungen versieht. Während dieser Aspekt sich auf diverse Werke Markers beziehen lässt, stellt der zweite durchaus ein Alleinstellungsmerkmal von *Le Fond de l'air est rouge* in dessen Oeuvre dar, denn kein anderes seiner Werke hat der

⁴¹ Filser 2010, S. 253.

Filmemacher so oft umgearbeitet und zu neuen Fassungen arrangiert. 1988, also elf Jahre nach der Veröffentlichung der ursprünglichen vierstündigen Fassung, erstellte Marker für den internationalen Markt eine dreistündige Version, 1993 eine ebenfalls dreistündige für den französischen Markt, die er mit einem Epilog versah, der Bezug auf aktuelle Entwicklungen seit dem Fall des Eisernen Vorhangs nimmt. Und auch für eine Retrospektive in der Cinémathèque Française 1998 erarbeitete Marker noch einmal eine neue Fassung, die ebenfalls den genannten Epilog enthält.⁴² Marker verweist hinsichtlich der Motivation zu den verschiedenen Fassungen laut Lupton eher auf pragmatische Gründe: Etwa darauf, dass die in der vierstündigen Fassung breit thematisierten französischen Verhältnisse im Ausland uninteressant und auch nicht zu verstehen seien, ebenso darauf, dass der historische Abstand diese auch für spätere französische Zuschauer kaum mehr verständlich erscheinen lasse, und dann schlicht darauf, dass er die Lauflänge des Films habe reduzieren wollen.⁴³ In einer Ausgabe von *Film Comment* wird er gar mit der Aussage zitiert:

In both cases the process was one of shortening, never modifying, so when it was released last year I was a bit sorry to read in most U.S. reviews the word ‘re-edit’ or ‘new cut,’ which implies rewriting History. The thing [i.e. der Film *Le Fond de l’air est rouge*; O.M.] remains what it originally was, simply shorter for the comfort of the viewer (with a brief updating text at the end).⁴⁴

Dies darf jedoch bezweifelt werden. Zwar können die einzelnen Fassungen hier nicht verglichen werden, so dass eine detaillierte Beurteilung der jeweiligen Modifikationen nicht möglich ist. Dennoch dürfte eine Kürzung um eine Stunde kaum nur einen quantitativen Eingriff in den Film darstellen, sondern auch eine erhebliche Verschiebung der Sinngehalte mit sich bringen. Und zumindest der 1993 hinzugefügte Epilog, der von Marker oben als „updating text“ bezeichnet wird, lässt eindeutig auf ein Bedürfnis Markers schließen, unmittelbar nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und damit an einer

⁴² Filser 2010, S. 215 und Lupton 2005 (a), S. 227. Die vorliegende Analyse basiert auf der DVD-Edition von 2008, die – so vermutet Filser – weitgehend mit der Fassung von 1998 identisch ist. Sie dauert drei Stunden und enthält den Epilog von 1993. Dies ist auch die Fassung, die 2008 auf ARTE zum 40. Jahrestag des Mai 68 gesendet wurde. Diese Version wird hier herangezogen, weil sie die aktuellste von Marker erarbeitete ist und somit den „work in progress“-Charakter des Werkes besonders prägnant zum Ausdruck bringt. Dadurch, dass sie auch den nach dem Fall des Kommunismus erstellten Epilog enthält, lässt sich an ihr auch illustrieren, wie historische Brüche Marker zu Neubewertungen des eigenen Archivs veranlassten. Die Angaben von Thomas Tode, der einen ganzen Aufsatz über die Unterschiede der verschiedenen Fassungen erstellt hat (Tode 2015), differieren hier teilweise von Filser und Luptons Angaben. Da die unterschiedlichen Fassungen für den Verfasser nur mit großem Aufwand zugänglich gewesen wären und eine Verifizierung daher kaum machbar war, wird hier auf die Diskussion der Details verzichtet. Die Untersuchung übernimmt an dieser Stelle die Daten aus den früheren Texten von Filser und Lupton.

⁴³ Lupton 2005 (a), S. 227f.

⁴⁴ O. Verf., in *Film Comment* 2003, S. 49.

diskontinuierlichen Epochenschwelle einen neuen Blick zurück auf die linken Utopien zu werfen, deren Höhepunkt und Niedergang in *Le Fond de l'air est rouge* so eindringlich geschildert wurden – sowie auf das Archivmaterial, das diese Entwicklungen dokumentiert. Jede Deutung des im Archiv gelagerten Materials kann, so lässt sich aus Markers häufigen Umarbeitungen schließen, immer nur ein Zwischenstand sein, der sich besonders zu Zeiten historischer Umbrüche wieder verschiebt oder gar ins Gegenteil verkehrt. Die Arbeit am Archiv ist niemals abschließbar, die Bedeutungsgenerierung nicht stillzustellen. Thomas Tode kommentiert diesen Aspekt in seinem Aufsatz zu den diversen Schnittfassungen des Films:

Jeder Film ist bei seinem Erscheinen bereits veraltet. Daher interessierte sich Marker auch für das essayistische Verfahren, da es darauf beharrt, nur den – wie bescheiden auch immer gearteten – Beitrag eines Autors im Moment des Entstehens darzustellen. Das Provisorische verhindert, dass sich geschlossene Systeme bilden. Ein Essayfilm stellt immer nur eine vorläufige Bearbeitung des Themas dar, erhebt keinen Anspruch auf Ewigkeit. Durch die Umarbeitungen von *Le Fond de l'air est rouge* kann also in bescheidenem Maße das Fortschreiten der Zeit in einer „Umschrift des Films“ sichtbar gemacht werden.⁴⁵

Gleichzeitig verweisen die vielen Schnittfassungen des Werkes auch darauf, dass eine allumfassende Geschichte der Achtundsechziger-Bewegung aus dem Archiv ohnehin nicht realisierbar ist, da in diesem stets Lücken klaffen und auch die beschränkte Spielzeit immer bereits eine Selektion des Material nötig macht. Da *Le Fond de l'air est rouge* schon kurz nach Erscheinen als umfassende Aufarbeitung der globalen Achtundsechziger-Bewegung verstanden wurde, wurden auch sofort kritische Stimmen laut, die monierten, dass Konfliktherde wie Palästina, Angola oder Kambodscha nicht thematisiert⁴⁶ und etwa auch die Frauenbewegung nicht ausreichend gewürdigt worden sei⁴⁷. Dem ist entgegenzuhalten, dass Markers Film sich von der ersten Sequenz an als subjektiv-essayistische Annäherung an den behandelten Zeitraum zu erkennen gibt und damit in seiner Auswahl der Archivmaterialien und der bearbeiteten Themen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt:

Accurate though these observations [die Kritik an den im Film nicht thematisierten Aspekten; O.M.] are, this objection registers the difficulty of assembling an all-inclusive film. The focus of *Le Fond* reveals an admittedly partial take on the ten-year history of revolutionary struggle, since it is filtered through Marker's perception. The

⁴⁵ Tode 2015, S. 85 (kursiv im Orig.).

⁴⁶ Vgl. Cooper 2008, S. 107.

⁴⁷ Vgl. hierzu Lupton 2005 (a), S. 145.

broad span of revolution across various geographical spaces is, however, apparent in the focus on 1968.⁴⁸

Im Verlauf des Films wird dann immer klarer, dass es Marker hier weniger um eine generelle Aufarbeitung der Achtundsechziger-Bewegung geht als um eine Hinterfragung der Medialität und Historizität der medialen Artefakte, die diese Bewegung und ihre Gegner hinterlassen haben und die die Basis für das Bild von Achtundsechzig in der Öffentlichkeit bilden.

5.2.7 Polyphonie des Kommentars

Der Verzicht auf eine übergeordnete, Allgemeingültigkeit beanspruchende Perspektive schlägt sich auch in der Gestaltung der Kommentarebene des Films nieder. Wie bereits in *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), wo drei Sprecher über die präsentierten Fotografien diskutieren, teilt Marker die Kommentierung auf mehrere Stimmen auf, statt einer einzigen die Deutungshoheit über die Bilder und Töne zu verleihen. Hier sind es sogar acht verschiedene Sprecher, die jedoch im Unterschied zu *Si j'avais quatre dromadaires* nur selten in einen Dialog eintreten, sondern sich meistens eher monologisch auf die Bild- und Tonebene des einmontierten Archivmaterials beziehen.⁴⁹ Im Textbuch und im Abspann werden die Sprecher der Kommentarstimmen aufgezählt: Es handelt sich um Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, Marker selbst⁵⁰, François Maspero, François Périer und Yves Montand, – allesamt Weggefährten und Freunde Markers, die zum Teil selbst eine Rolle in der Achtundsechziger-Bewegung gespielt haben⁵¹: „Sie vertreten nicht die Position des vermeintlich objektiven Allwissenden, sondern repräsentieren involvierte, parteiische Stimmen, waren doch die politischen Sympathien und das Engagement der Genannten öffentlich bekannt.“⁵² Allerdings gibt Filser richtigerweise auch zu bedenken, dass die Kommentarstimmen nicht ohne weiteres mit den ihnen zugeordneten Sprechern und deren realer Identität gleichgesetzt werden können: „Nicht Simone Signoret oder Yves Montand sprechen, sondern namenlose Figuren, die durch das, was sie sagen,

⁴⁸ Cooper 2008, S. 107.

⁴⁹ Eine Ausnahme bildet der Beginn der zweiten Hälfte des ersten Teils, wo mehrere Sprecher aus Anlass der „zitternden Bilder“ ihre Erfahrungen mit den Fallstricken der Kameratechnik austauschen.

⁵⁰ Marker wird nur im Textbuch als Sprecher genannt, im Abspann hingegen nicht.

⁵¹ Yves Montand und Simone Signoret sind im ersten Teil kurz bei einer Demonstration zu sehen. Semprun erscheint in der ersten Hälfte des zweiten Teils sogar als Interviewter vor der Kamera, als das Weiterwirken stalinistischen Gedankenguts in den kommunistischen Parteien nach Stalins Tod diskutiert wird.

⁵² Filser 2010, S. 232.

Kontur gewinnen.⁵³ Dies gilt auch für Markers Stimme, deren (fiktionaler) Sprecher sich hier zwar als Filmemacher ausgibt, was natürlich sehr deutlich auf Markers reale Persona verweist, die aber nichtsdestotrotz keinerlei Vorrang vor den anderen Kommentarstimmen beanspruchen kann. Genau diesen Verzicht auf die in vielen Dokumentationen auftretende „voice of God“, die als entkörperlichte, aber durch ihre Stimme omnipräsente Instanz mit einer ungeheuren Machtfülle und damit mit einer weitreichenden Deutungsmacht über die (Archiv-)Bilder ausgestattet ist, versuchte Marker in *Le Fond de l'air est rouge* zu vermeiden, wie er durchaus selbstkritisch in den Notizen im Textbuch ausführt:

[...] il y a ce dialogue enfin possible entre toutes ces voix que seule l'illusion lyrique de 68 avait fait se rencontrer un court moment. [...] Le montage restitue, on l'espère, à l'histoire sa polyphonie. [...] Chaque pas de ce dialogue imaginaire vise à créer une troisième voix produite par la rencontre des deux premières et distincte d'elles... [...] Mais j'ai essayé, pour une fois (ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire dirigeant) de rendre au spectateur, par le montage, « son » commentaire, c'est-à-dire son pouvoir.⁵⁴

Der „commentaire dirigeant“, den Jacques Rancière Marker noch im Hinblick auf den viel späteren Film *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) als zu didaktisch kritisieren sollte⁵⁵ und über dessen Deutungsmacht in der bereits angesprochenen mehrfach kommentierten Sequenz in *Lettre de Sibérie* ja auch ironisch reflektiert wird, wird in *Le Fond de l'air est rouge* durch die Polyphonie einer Vielzahl von Stimmen ersetzt und weicht somit einem pluralistischen Geflecht an gleichberechtigten Stimmen, einer „Inszenierung einer fiktiven Mehrstimmigkeit“⁵⁶, die dem Zuschauer Raum bei der eigenen Rezeption der Archivmontagen bietet, statt diese sofort mit einer unilateralen und eindeutigen Botschaft zu versehen: „*Le Fond de l'air est rouge* bringt seine Stimmen nicht zum Schweigen, überantwortet seine Konstruktion einer Geschichte weder einer autoritären Kommentarstimme mit verschwiegener Identität, noch gibt er ihr den Anschein, sie würde sich selbst erzählen.“⁵⁷ Für die vorliegende Arbeit, die sich in erster Linie auf die Umcodierung von Archivmaterial durch Rekontextualisierung in der visuellen Montage bezieht, spielt die Kommentarebene durchaus eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Wie anhand der Montage im Mnemosyne-Atlas und den diesem von Warburg beigefügten Texten ausgeführt, entsteht auch im essayistischen Film eine Konkurrenzsituation zwischen der

⁵³ Filser 2010, S. 232.

⁵⁴ Marker 1978, S. 6f.

⁵⁵ Vgl. Rancière 1999.

⁵⁶ Filser 2010, S. 241.

nonverbalen Sinnstiftung durch die Bildmontage und der verbalen Deutungsmacht über das Archiv, die vom Kommentartext ausgeht. Nicht notwendigerweise muss der Sinngehalt, den der Kommentar aus den Archivbildern herausliest, auch bereits eindeutig den Bildern selbst bzw. deren Montage zu entnehmen sein. Und auch auf der Ebene historischer Zeugenschaft treten das audiovisuelle Archiv und die Erinnerung der Zeitzeugen im Kommentar in vielen Passagen von *Le Fond de l'air est rouge* in Konkurrenz. Denn nicht selten ergeben sich zwischen diesen beiden Ebenen Diskrepanzen, wenn etwa direkt zu Beginn die von Simone Signoret gesprochene Kommentirstimme ganz andere Bilder aus dem *Panzerkreuzer Potemkin* heraufbeschwört als die, die dann tatsächlich zu sehen sind. Diese typisch essayistischen Verschiebungen zwischen Bild- und Tonebene sollen in der sich nun anschließenden Analyse immer wieder Erwähnung finden, auch wenn die Untersuchung sich in erster Linie auf die Bildmontage konzentriert.

5.2.8 Verschränkung chronologischer und achronologischer Strukturen

Wenn aus einer Fülle von Archivmaterial ein zeitbasiertes Werk arrangiert wird, so ist auf der Ebene der Makrodramaturgie zwangsläufig eine Entscheidung zu treffen, in welcher zeitlichen Ordnung die zunächst simultan gelagerten und damit nicht in einer temporären Folge befindlichen Archivfragmente in den neuen Kontext eingefügt werden sollen. Drei Zeitebenen sind bei der Betrachtung dieses Verhältnisses zu berücksichtigen: Erstens der Zeitpunkt der Herstellung der Filmaufnahme, zweitens der Zeitpunkt des historischen Bezugs (d.h. die innerhalb des Fragments dargestellte Epoche) und drittens die Position im Kontext des neuen Werkes. Im dokumentarischen Bereich fallen im Gegensatz zum historischen Spielfilm die ersten beiden Ebenen zwangsläufig zusammen. Grundsätzlich besteht bei der Gestaltung des Verhältnisses der Ebenen von Dargestelltem und Darstellung bzw. *histoire* und *discours*, wie sie etwa Tsvetan Todorov benannt hat⁵⁸, eine Wahlmöglichkeit zwischen chronologischen und nicht chronologischen Archivaktualisierungen. Todorovs für fiktionale Texte konzipierte Differenzierung lässt sich dabei ohne weiteres auf den Bereich dokumentarischer Texte und audiovisueller Werke übertragen, da sich auch hier eine Ebene der Darstellung und eine des Dargestellten unterscheiden lassen. Hier kommt allerdings hinzu, dass im dokumentarischen Bereich zwar die *histoire* wie bei fiktionalen Werken aus dem *discours* erschlossen werden kann, diese jedoch bereits durch die historische Realität

⁵⁷ Filser 2010, S. 285.

vorgegeben ist. Denn sollten sich zwischen dem aus dem jeweiligen Werk erschlossenen Geschichtsverlauf und der realen Geschichte Abweichungen ergeben, ohne dass diese ausreichend motiviert werden, so sind elementare dokumentarische Prinzipien verletzt.

Im Kapitel zur Archivverwendung in anderen filmischen Gattungen wurde darauf verwiesen, dass ein Großteil konventioneller archivorientierter Fernsehproduktionen, aber auch viele historische Kino-Dokumentationen überwiegend auf das chronologische, kausallineare Paradigma zurückgreift, das auf dem historistischen Geschichtsmodell linear fortschreitender Zeit, aber auch auf dem Ursache-Wirkungs-Prinzip basiert. Zwar arbeitet auch der konventionelle Dokumentarfilm durchaus mit historischen Rückgriffen und Vorwegnahmen, diese werden jedoch durch den Kommentar meist klar als solche markiert und zu übersichtlichen blockhaften Sequenzen organisiert, so dass dort die auf der Montagetechnik beruhenden alternativen Möglichkeiten, die etwa Essay- und Found Footage-Film eröffnen, kaum ausgeschöpft werden. Dabei schließen sich diese beiden Formen des Archivzugriffs gar nicht prinzipiell aus. Wie in den anderen hier besprochenen Filmen kombiniert Marker auch in *Le Fond de l'air est rouge* diese beiden Strukturen. Wie bereits ausgeführt, verweisen schon die Titel der vier Teile auf eine chronologische Grobgliederung, so dass die Anordnung der Materialien im Film, dem *discours*, weitgehend mit der tatsächlichen historischen Reihenfolge der von ihnen dokumentierten Ereignisse, der *histoire*, zusammenfällt – zumindest, wenn sich dies aufgrund einer historischen Datierung des Materials überhaupt beurteilen lässt, was bei weitem nicht immer der Fall ist. Auch innerhalb der Kapitel dominiert die historische Chronologie. Verfolgt man die dramaturgische Verkettung der Materialien jedoch stärker in die Mikrostrukturen der Montage, fallen bereits in der Eingangssequenz eklatante Abweichungen von einem linear fortschreitenden Zeitkonzept auf:

Although *A Grin Without a Cat* does follow a loose chronological sequence, it is as little a straightforwardly linear informational narrative as one would expect of Marker; rather, as usual Marker's reflections revolve around a defined set of specific images and fragments, cytosures of meaning to which the film repeatedly returns and which it progressively interrogates.⁵⁹

Wie die meisten Werke des Filmemachers begnügt sich auch *Le Fond de l'air est rouge* also nicht damit, wie in einer konventionellen archivorientierten TV-Dokumentation die Archivfragmente zu einem linear fortschreitenden Narrativ zu organisieren, auch wenn der Film zum Teil tatsächlich so verfährt. Jedoch versucht Marker immer wieder, dem Eindruck

⁵⁸ Vgl. Todorov 1966.

⁵⁹ Langford 2005, S. 65.

sowohl eines durch die Achtundsechziger-Bewegung angestoßenen Fortschrittsnarrativs als auch einer ebenso teleologisch angelegten Verfallsstruktur nachhaltig entgegenzuwirken, wie Barbara Laborde zu *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* ausführt:

C'est la croyance rassurante en un « sens de l'histoire » qu'il faut remettre en question, l'idée d'une vectorisation orientée du flux historique, partant d'une origine à découvrir pour se développer dans la continuité, au rythme des progrès de la conscience humaine dont l'histoire aurait pour tâche de tracer le dessein.⁶⁰

In der Verweigerung einer linear verlaufenden narrativen Organisation der Archivfragmente berührt sich Markers Geschichtskonzept in mehreren Punkten mit Walter Benjamins „Thesen über den Begriff der Geschichte“ und den im einführenden Kapitel zitierten Äußerungen im Passagen-Werk und anderen Schriften. Diese Affinität klingt bereits bei Catherine Lupton an, die die Dramaturgie des Films und dessen Geschichtskonzeption folgendermaßen umreißt:

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 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.⁶¹

Die Formulierung der „winners of history“ lehnt sich unüberhörbar an Benjamins „Sieger“ der Geschichte an, in die sich, so die Formulierung in den „Thesen“, „der Geschichtsschreiber des Historismus [...] einfühlt“⁶² und mit dem er daher, sei es bewusst oder unbewusst, gemeinsame Sache macht.⁶³ Dass Marker selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem Benjaminschen Geschichtskonzept vertraut war, offenbart eine längere Kommentarpassage in der ersten Hälfte des zweiten Teils, die im Textbuch mit „Lettre à quelques camarades“ betitelt ist und auf der Bildebene zwei chinesische Tänzer, einen Mann und eine Frau, in Zeitlupe bei einer künstlerischen Darbietung zeigt. Der aktuelle Anlass innerhalb des Films ist die Auseinandersetzung mit der chinesischen Politik und der ungeheuren Zahl an Opfern, die

⁶⁰ Laborde 2009, S. 55.

⁶¹ Lupton 2005 (a), S. 143 (kursiv im Orig.).

⁶² Benjamin GS, Bd. I/2, S. 696.

⁶³ Diese Nachbarschaft der Dramaturgie von *Le Fond de l'air est rouge* zu Benjamins Geschichtskonzept deutet auch bereits Arnaud Lambert an (Lambert 2008, S. 234f.), allerdings sehr cursorisch und ohne nähere Erläuterungen.

die Durchsetzung des Kommunismus durch Mao forderte. Die teils kryptische, wie oft in Markers Filmen in Briefform abgefasste Passage verkörpert eine Art Anklage an linke „Kameraden“, die versuchen, den Geschichtsverlauf trotz seiner Grausamkeiten, Sackgassen und Abirrungen retrospektiv auf einen klar erkennbaren Sinn zu bringen, indem sie ihn von seinen Widersprüchen reinigen und so als lineares Fortschrittsnarrativ konstruieren:

C'est sans doute votre fonction, d'être les rats laveurs de la révolution, de la faire apparaître toujours immaculée, c'est-à-dire explicable... Comme tout le reste s'était accompli, sans vous, vous trouviez là votre utilité : expliquer, tout expliquer. Ça ne vous paraissait sans doute pas suffisant que l'histoire humaine telle qu'elle est, avec ses horreurs et ses souillures, se montre capable d'arracher un pays de 700 millions d'hommes à la misère et à l'esclavage – fût-ce en créant de nouvelles formes de servitude contre lesquelles une autre vague de l'Histoire aurait à lutter. Non. Il fallait que tout y trouve son compte, tout de suite : la théorie politique, la démocratie, la philosophie et même la littérature et l'art... Les contradictions, on ne peut pas dire que vous les refusiez. Vous faisiez même grand cas de la lutte perpétuelle entre les deux lignes. Mais elle se déchiffrait toujours retrospectivement, et du point de vue du vainqueur. Vous pratiquiez une dialectique à l'envers, qui commençait par sa conclusion, c'est-à-dire la parole de la faction dominante, et remontait impeccablement à une origine jusque-là inaperçue...⁶⁴

Zwar geht es hier um eine Aufarbeitung der Geschichtsbetrachtung *innerhalb* der Linken und nicht um eine Kritik an der bürgerlich-konservativen Historiografie. Jedoch sind trotz der umgekehrten ideologischen Vorzeichen die strukturellen Analogien zwischen dem linken „Reinwaschen“ der Revolution zu einem Fortschrittsnarrativ, das Benjamin in den „Thesen“ ja bereits der Sozialdemokratie vorwarf, und der konservativen Konstruktion eines alternativlosen Verfallsnarrativs offensichtlich. Die obige Passage weist bis in einzelne Formulierungen frappierende Parallelen zu Benjamins Kritik an der Geschichtsschreibung der „Sieger“ auf, wenn vom „point de vue du vainqueur“ und der „parole de la faction dominante“ die Rede ist, die dann die Basis der nachträglichen Umschreibung der Geschichte darstellen. Auch zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Le Fond de l'air est rouge* drohte eine solche Fremdbetrachtung der Geschichte der Linken. Denn in der Rückschau aus der Sicht von 1977 ließ sich diese von den „Siegern“, die zumindest im Westen damals eindeutig die

⁶⁴ Marker 1978, S. 143f. Mit der Metapher der „Waschbären der Revolution“ („rats laveurs“) meint Marker offensichtlich Kräfte innerhalb der Linken, die eine solche Reinwaschung der eigenen Bewegung betreiben. So montiert er an anderer Stelle im letzten Teil des Films mitten in ein Interview mit dem amerikanischen Studentenführer Larry Bensky, der den zunehmenden Rückzug der Linken vom Aktivismus auf der Straße ins Privatleben rechtfertigt, ein Bild eines solchen Tieres – ganz im Stil von Eisensteins „intellektueller Montage“ – wobei sich der Sinngehalt dieser Verknüpfung hier keineswegs so unmittelbar erschließt wie bei der

konservativen Kräfte zu sein schienen, als ein linear verlaufender „grand récit“ des Niedergangs darstellen, in dem die einzelnen Archivfragmente ganz dieser Funktionalisierung als narrative Elemente in einem teleologischen Prozess untergeordnet werden. Und erst recht aus der Perspektive von 1993, wenige Jahre nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Ostblocks (und in etwa zum Zeitpunkt der Entstehung von *Le Tombeau d'Alexandre*), als Marker angesichts dieser historischen Zäsur einen neuen Epilog zum Film erstellte, bot sich konservativen Historikern die Gelegenheit, die Geschichte der linken Ideen und Bewegungen von Anfang an wie zwangsläufig auf ihr (zumindest vorläufiges) Scheitern zusteuern zu lassen, als hätte es nie eine andere historische Option gegeben. Genau einer solchen ideologisch motivierten Verengung des Archivbestandes auf eine „tidy linear narrative of causal progress“ (Lupton, s.o.) mit einem ebenso eindimensionalen Sinngehalt verweigert sich Marker in seinen Filmen, und genau in diesem Punkt bietet sich das essayistische Verfahren als „Gegengift“ zu Teleologie und linearkausalem Denken an. Die aus den Archivfragmenten erstellte Dramaturgie von *Le Fond de l'air est rouge* verläuft daher trotz der chronologischen Grobgliederung nicht fein säuberlich linear, sondern integriert „loose ends, blind spots and inconsistencies“⁶⁵, die immer auch einen virtuell möglichen alternativen Geschichtsverlauf andeuten. Wie in Benjamins Geschichtskonzept wird in Markers Montage die fatale Kontinuität des Geschichtsverlaufs „aufgesprengt“ und der mit utopischem Gehalt erfüllte archivisch überlieferte Einzelmoment als unabgegoltene Versprechen für eine mögliche Einlösung in der Zukunft „gerettet“. Als „unfinished business“⁶⁶ geht er nicht in der historischen Chronologie auf, sondern harret einem zukünftigen „Augenblick seiner Erkennbarkeit“⁶⁷, der auch dem Konzept des „Eingedenkens“ nahesteht: „Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.“⁶⁸ Das „Unabgeschlossene“ des revolutionären Prozesses wird bei Benjamin wie bei Marker zum utopischen Versprechen einer abschließenden Verwirklichung in der Zukunft („das Glück“), während in vielen Momenten des Films auch den linken Opfern des Geschichtsprozesses gedacht wird, deren scheinbar abgeschlossenes „Leid“ aufgebrochen und als „Unabgeschlossenes“ wiederum als historischer Auftrag und Vermächtnis an die Nachgeborenen erscheint. Insbesondere die Montagepassagen der immer wieder in den Diskurs der Stimmen einbrechenden körperlich-

Gleichsetzung Kerenskis mit dem Pfau, sondern weitere Dechiffrierungsarbeit fordert. Markers Montage bleibt auch in dieser Hinsicht offener und polyphoner als Eisensteins teils überdeutliche Parallelisierungen.

⁶⁵ Lupton 2005 (a), S. 146.

⁶⁶ Lupton 2005 (a), S. 145.

⁶⁷ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 695.

⁶⁸ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 589.

performativen Gesten der Protestierenden, die sich in revolutionären Aktionen entladen und die chronologische Dramaturgie der Ereignisse aufsprengen, erscheinen als Momente ungebrochener revolutionärer Energie eines solidarisch auftretenden Kollektivs jenseits jeder narrativ-epischen Struktur, in der Benjamin bekanntlich den Sündenfall des Historismus sah. Als quasi monadische Zellen bergen diese aus dem epischen und historischen Kontinuum gebrochenen Passagen von *Le Fond de l'air est rouge* ein utopisches Potenzial, das Markers Montage vor der nachträglichen Eingliederung in das Narrativ des Niedergangs bewahrt. Durch die vom chronologischen Paradigma auffällig abweichende Struktur, mit der Marker versucht, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“⁶⁹, wie die bekannte Formulierung Benjamins in den „Thesen“ lautet, entsteht auch eine enorme Differenz dieser Sequenzen zu den anderen Teilen des Films, was ihren Stellenwert im Gesamtzusammenhang besonders hervorhebt, denn erst durch den weitgehend chronologischen Kontext kommt die Spezifität dieser Montagekomplexe zur Geltung. Diese Beobachtung ist umso aufschlussreicher, als diese quantitativ im Gesamtwerk eine eher untergeordnete Rolle spielen.

5.2.9 Konstellationen und „historischer Index“

Wie konstruiert Marker diese aus dem chronologischen Paradigma ausscherehenden Passagen nun konkret? Auch bei der Analyse der Mikro-dramaturgie dieser Archivmontagen erweist sich ein Blick auf Benjamins Geschichtskonzept als anschlussfähig, denn Markers archivischer Ansatz legt hier frappierende Parallelen zu dessen Theoriebildungen wie der „Konstellation“ und dem „historischen Index“ an den Tag. Hier kommt nun die von Benjamin als Alternative zum epischen Erzählen des bürgerlichen Historismus favorisierte Montage ins Spiel: „Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten.“⁷⁰ Zahlreiche Passagen im Werk des französischen Filmemachers erinnern an diesen Bauplan, und so gibt es kaum einen einführenden Text über Marker, der nicht die Rolle von Montage und Collage in dessen Oeuvre hervorkehrt.⁷¹ Auch in *Le Fond de l'air est rouge* lassen sich diese ästhetischen Strategien als maßgeblich für das Strukturprinzip des Films betrachten:

⁶⁹ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 697.

⁷⁰ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 575.

Es entsteht also eine andere Form von Geschichtsschreibung; der hinter dem Problem, die Vergangenheit auf eine andere als die chronologische Weise nachzuzeichnen stehende Gedankengang findet seine Analogie in der Form des Films. Die Vergangenheit läßt sich linear nicht adäquat nachvollziehen, sondern sie füllt einen Raum aus, in dem Orte und Zeiten in eine neue Beziehung zueinander gesetzt werden müssen.⁷²

Diese „neuen Beziehungen“ stiftet dabei eine Form der Montage, die sich im Gegensatz zu realistischen Montagekonzepten in Spiel- und Dokumentarfilm nicht auf die Kontinuität von Raum und Zeit stützt, um die „natürliche“ Wahrnehmung zu imitieren, sondern bewusst Heterogenes verbindet, ohne sich selbst unsichtbar machen zu wollen: „Là où s’opère une coupe, le montage nécessite le raccord, mais la fragmentation souligne, derrière le raccord, l’intervalle.“⁷³ Die Montage gibt sich so als bewusster Eingriff eines gestaltenden Subjekts zu erkennen, der aufgrund seiner Abweichung von der Norm des *continuity*-Systems eine Interpretation durch den Rezipienten verlangt: „En ce sens Marker ne montre pas, ne cache pas, mais fait signe, précisément dans l’intervalle où s’engouffre l’ellipse de la totalité fragmentée.“⁷⁴ Dieses gerade im Essayfilm verbreitete Montagekonzept fordert dadurch die aktive Partizipation des Zuschauers, der angehalten wird, die De- und Rekontextualisierungen der Materialien auf ihren Sinngehalt hin zu dechiffrieren. Je nach der Neukombination der Archivmaterialien aktualisieren sich dabei latente semantische Potenziale, die im isolierten Einzelfragment kaum wahrnehmbar wären, und treten durch den Kontakt mit anderem Material an die Oberfläche, oder, mit Benjamin zu sprechen, werden „lesbar“. So entstehen in *Le Fond de l’air est rouge* zahlreiche Montagekomplexe, die in vielen Fällen an Benjamins „Konstellationen“ erinnern. Einige Beispielsequenzen seien hier nun beschrieben.

Die wohl ergiebigste Sequenz hinsichtlich dieses Aspekts eröffnet auch direkt den Film. Sie gehört zu den meistkommentierten Passagen in Markers Oeuvre und etabliert als eine Art „Visitenkarte“ gleich zu Beginn die maßgebliche Rolle, die die Montage von Archivfragmenten im folgenden Werk zumindest passagenweise spielen wird, sowie das dieser zugrundeliegende Geschichtskonzept. Die Eingangssequenz des Films wird weiter unten nochmals im Hinblick auf ihr Verhältnis zu Warburgs „Pathosformel“-Konzept im Mnemosyne-Atlas analysiert und daher an dieser Stelle nicht im Detail beschrieben, sondern nur ihre Grundstruktur herausgearbeitet. Nach einigen Einstellungen aus Eisensteins

⁷¹ Stellvertretend für viele andere können hier etwa Langmann 1984, S. 17f, Gauthier 1997, S. 28f. und Rass 1999, S. 20f. genannt werden.

⁷² Langmann 1984, S. 57.

⁷³ Laborde 2009, S. 52.

⁷⁴ Laborde 2009, S. 52.

Panzerkreuzer Potemkin folgen alternierend Bilder aus diesem Film und fragmentarische Archivaufnahmen, die offensichtlich an diversen Standorten der Welt Unruhen und Aufstände sowie die entsprechenden Repressalien von Polizei und Armee zeigen. Gut durch die unterschiedliche Bildqualität zu differenzieren, sieht man dabei auf Archivbildern aus beiden Quellen, dem Eisenstein-Film und den dokumentarischen Aufnahmen aus der Gegenwart, wie Menschenmassen eine Treppe hinunterlaufen, Soldaten auf Protestierende zumarschieren, Fäuste bei Trauermärschen rebellisch in die Höhe schnellen oder Getroffene eine Treppe hinabstürzen - verknüpft werden die Einstellungen meist durch visuelle Analogien, die auch den Bildaufbau einschließen, oder zumindest durch motivische Ähnlichkeit. Die hohe Schnittfrequenz erlaubt dabei kaum eine Identifikation der einzelnen Materialien, die in einigen wenigen Fällen dann auch im Verlauf des Films noch einmal in längeren Ausschnitten vorkommen, wie etwa eine kurze Einstellung aus Markers eigenem Film *La Sixième face du Pentagone* (1968). Marker etabliert hier eine „Konstellation“ im Benjaminschen Sinn zwischen den beiden Materialschichten und damit zwischen den dargestellten historischen Ereignissen: Der utopisch-revolutionäre Impuls, der von den Bildern des *Panzerkreuzers* ausgeht, erhält durch die frappierend ähnlichen Aufnahmen der Gegenwart eine neue „Lesbarkeit“, da der „historische Index“, den sie mit sich tragen, sich im Zusammenprall mit den Bildern von gegenwärtigen Aufständen realisiert und ihnen neue „Aktualität“ verleiht. Marker bricht den utopischen Impetus des Stummfilms aus der historischen Kontinuität heraus (die im übrigen ja belegen würde, dass die Revolution von 1905 zunächst scheiterte) und lässt den Geist des uneingelösten Versprechens auf gesellschaftlichen Umbruch im Zarenreich in den revolutionären Kämpfen der Sechziger und Siebziger wiederaufleben, indem er eine historische Synchronizität der Gegenwart bzw. der direkten Vergangenheit mit diesem früheren Ereignis konstruiert. So erscheint Eisensteins fiktionale Darstellung eines Aufstandes im Jahr 1905, die sich ja nur vage an die tatsächlichen historischen Vorgänge anlehnt, als künstlerische Vorwegnahme, ja geradezu als Vor-Bild der weltweiten Auseinandersetzungen der linken Proteste der Sechziger und Siebziger: „La reconstitution d’un épisode de la Russie de 1905 apparaît sous cette forme comme le modèle d’une contestation tout au long d’un siècle, et plus particulièrement au cours de la décennie 1967-1977.“⁷⁵ Auf der anderen Seite stellen sich die revolutionären Aktionen der globalen Achtundsechziger-Bewegung so als Rückgriff und Reaktualisierung utopischer Potenziale dar, die 1905 zunächst einmal abbrechen und erst 1917 dann zumindest in Russland eingelöst werden konnten, während dies im Westen durch das Auftreten der Achtundsechziger-

⁷⁵ Pourvali 2003, S. 43.

Generation geschehen sollte. Der amerikanische Studentenführer Larry Bensky kommentiert an anderer Stelle daher auch treffend: „On disait que 68-69 aux Etats-Unis, c’était 05 en Russie...“⁷⁶ – eine präzise Beschreibung dessen, was Markers Eröffnungssequenz (allerdings auf globaler und nicht nur der nordamerikanischen Ebene) nonverbal suggeriert.

Panzerkreuzer Potemkin stellt in der Tat eine der zentralen Referenzfolien des Films dar, auf den er sich an zahlreichen Stellen bezieht. Immer wieder flicht Marker archivische Einstellungen aus Eisensteins Revolutionsdrama ein, wie etwa in einer Sequenz, in der das Attentat auf Rudi Dutschke thematisiert wird und dazu die in die Menge schießenden Soldaten der Treppensequenz einmontiert werden, oder in der Anfangssequenz des zweiten Teils, der mit der Großaufnahme des meuternden Matrosen Wakulintschuk und dem Zwischentitel „Brüder!“ noch einmal die Solidarität der kommunistischen Staaten beschwört. Marker kommentiert die immense Bedeutung des Eisenstein-Films für die Achtundsechziger-Bewegung im Vorwort des Textbuchs folgendermaßen: „Il [Eisenstein; O.M.] ne savait qu’en même temps, il mettait en scène l’imaginaire de plusieurs générations.“⁷⁷ Als fester Bestand der imaginären Revolutionsikonografie verselbständigten sich die Bildfindungen aus Eisensteins propagandistischem Spielfilm und konnten so zum mehr oder minder bewussten Vor-Bild zahlreicher (Selbst-)Inszenierungen der Bewegung werden, wie später mit Bezug zu Warburg genauer ausgeführt wird. Die Allgegenwart dieses Films in *Le Fond de l’air est rouge* ist auch deshalb umso weniger verwunderlich, als er nicht nur aufgrund seiner revolutionären Thematik für die Generation der Achtundsechziger prägend wirkte, sondern auch durch seine formale Innovativität geradezu als Musterfall und Modell einer radikalen politischen Filmform galt, nach der die Filmemacher dieser Bewegung und nicht zuletzt Chris Marker selbst auf der Suche waren. *Le Fond de l’air est rouge* reflektiert in zahlreichen Passagen ja auch über die Frage, wie Geschichte sich überhaupt adäquat in audiovisueller Form darstellen lässt. Bamchade Pourvali hebt zurecht hervor, dass Marker hier auch auf der formalästhetischen Ebene an Eisensteins Vorbild anknüpft: Er bringt Markers Montagetechniken in diesem Film und speziell der Eingangssequenz sowohl aufgrund der sehr hohen Schnittfrequenz als auch der stark affektiv aufgeladenen Bildinhalte mit dessen

⁷⁶ Marker 1978, S. 180. Gemeint ist mit dem Bezug auf 1905 und eben nicht auf 1917 ganz offensichtlich, dass Benskys Meinung zufolge die Kämpfe der Achtundsechziger-Bewegung noch nicht die „echte“ Revolution darstellten, sondern nur eine Art „Prolog“, der vielleicht im Rückblick zwar vielleicht verloren worden sei, der den tatsächlichen Umsturz der Verhältnisse wie in Russland 1917 aber vorbereitet habe. So fügt Bensky seinem historischen Vergleich süffisant hinzu: „...on verra bien, parce qu’il nous en reste toujours douze ans pour savoir!“ – was Marker wiederum im Textbuch, also bereits zehn Jahre nach dessen Äußerung, zu dem halb ironischen, halb resignativen Zusatz verleitet: „Plus que deux, Larry !“ (Marker 1978, S. 180).

⁷⁷ Marker 1978, S. 10.

„Montage der Attraktionen“ in Verbindung.⁷⁸ Wie in *Le Tombeau d'Alexandre*, dessen formalästhetische Struktur unzweifelhaft auf die seines Gegenstandes, nämlich der sowjetischen Avantgarde der Zwanziger und Dreißiger verweist, lässt sich auch hier beobachten, dass Markers Bezugnahme auf Eisensteins Filmpraxis weit über inhaltliche Aspekte hinausgreift und sich tief in die eigene Filmform einschreibt.

Ein weiteres Beispiele für derartige Archivmontagen im Sinne Benjamins folgt bereits nach wenigen Minuten, als eine Parallele zwischen dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Vietnamkrieg etabliert wird, dem im Film eine Schlüsselrolle für die Genese der Achtundsechziger-Bewegung zugeschrieben wird. Fast schematisch stellt Marker in dieser Sequenz angreifende Flugzeuge, brennende Gebäude, Kriegsoffer und marschierende Soldaten gegenüber, indem er Archivmaterial aus den beiden Kriegen jeweils abwechselnd aneinander montiert und dieses dabei durch visuelle Analogien verbindet. Der Vietnamkrieg erscheint durch die Konstellation mit dem Archivmaterial des Spanischen Bürgerkriegs, das sich durch die Bildqualität sowie inhaltliche Aspekte wie etwa die auftretenden Flugzeugtypen gut von den Vietnam-Aufnahmen unterscheiden lässt, ebenfalls als Auftakt und Vorspiel zu einem größeren Krieg, nämlich dem „Dritten Weltkrieg“, von dem im Titel des Textbuches („Scènes de la troisième guerre mondiale“) die Rede ist und der diesem zufolge zu dessen Publikation also bereits in vollem Gange war. So wie in Benjamins „Thesen“ die Zeit des Antiken Rom für die Französische Revolution „eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit“⁷⁹ verkörperte, lässt Marker den Spanischen Bürgerkrieg und den Vietnamkrieg in eine historische Synchronizität treten, indem der „historische Index“ des Spanischen Bürgerkriegs sich durch die Konstellation mit dem Vietnamkrieg aktualisiert und neu lesbar wird – eine Verknüpfung, die die Sichtweise auf diese beiden kriegerischen Auseinandersetzungen nachträglich verschiebt und auch einen Appell an die Gegenwart formuliert, indem die folgenschwere historische Bedeutung des Vietnamkriegs durch diese Analogie nachdrücklich hervorgehoben wird.⁸⁰ Stets implizieren Markers Montagen wie in diesem Fall eine neue Sichtweise auf beide beteiligte Elemente. Barbara Filser betont angesichts solcher Konstellationen daher zu Recht: „Mit diesen Gegenüberstellungen werden immer auch die Relationen zwischen ihren beiden Seiten in den Blick gerückt und

⁷⁸ Pourvali 2003, S. 43.

⁷⁹ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 701.

⁸⁰ Neben die Betonung der Analogien tritt zumindest verbal allerdings auch eine Differenz, die Marker darin erblickt, dass der Spanische Bürgerkrieg für die linken Kräfte von vornherein verloren war, während der Vietnamkrieg die Gelegenheit biete, den Imperialismus zu überwinden: „Alors que la guerre du Viêt-nam, c'est la guerre d'Espagne, mais avec la possibilité de vaincre l'imperialisme à un point donné du globe...“ (Marker 1978, S. 25). Die Parallelität der Ereignisse muss also nicht in den fatalistischen Glauben an eine zwangsläufige

problematisiert und damit beide Seiten dynamisiert.“⁸¹ Die „[a]lternance des plans de la guerre d’Espagne et de la guerre du Viêt-nam“⁸², wie es im Textbuch heißt, findet übrigens auch eine Entsprechung im Kommentar: „La guerre du Viêt-nam dans les années 60-70, c’était la guerre d’Espagne d’aujourd’hui... *C’est la guerre d’Espagne d’aujourd’hui.*“⁸³ Teils lenkt der Kommentar also den Dechiffrierprozess des Zuschauers in eine bestimmte Richtung und stellt sicher, dass die Interpretation der teils mehrdeutigen Montagen auch im intendierten Sinn erfolgt, indem er durchaus autoritär eine Lesart vorgibt. In derartigen Passagen fällt Marker dann also doch wieder in die Gewohnheit des bevormundenden „commentaire dirigeant“ mancher seiner früheren Filme zurück, die er laut seiner oben erwähnten Eigenaussage durch die Polyphonie des Films eigentlich zu vermeiden suchte.

Mit einer ähnlichen Konstellierung eröffnet Marker auch den zweiten Teil des Films, in diesem Fall stellt er jedoch die Differenz der historischen Ereignisse in den Vordergrund. Zuerst präsentiert Marker einen Ausschnitt eines sowjetischen Nachrichtenbeitrags, in dem propagandistisch geschickt die Rote Armee als angebliche Befreierin in Prag einmarschiert. Dann wird auf eine Aufnahme desselben Panzers geschnitten, der sich nun als Denkmal in Prag befindet, jetzt aber von weiteren, realen Panzern umringt ist - man schreibt das Jahr 1968, in dem der „Prager Frühling“ durch den Einmarsch der sowjetischen Truppen niedergeschlagen wird. Über die Montage von Archivmaterial der Ereignisse von 45/68, die auch hier durch eine visuelle Analogie, nämlich den Panzer, vollzogen wird, stellt Marker eine tragische Konstellation dieser beiden historischen Vorgänge her, die auf den ersten Blick durchaus ähnlich scheinen (schließlich geht es in beiden Fällen um den Einmarsch der Sowjets in Prag), jedoch vollkommen unterschiedliche politische Hintergründe aufweisen – handelte es doch im Fall des Jahres 1945 um eine freundlich gesonnene Absicht im gemeinsamen Kampf gegen Hitlerdeutschland, während der Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes unter Führung der Sowjets im Jahr 1968 von den Tschechoslowaken als feindliche militärische Okkupation durch die „Schutzmacht“ UdSSR empfunden wurde, die tief in das Selbstbestimmungsrecht der Bevölkerung eingriff. Die Parallelisierung dieser beiden so ähnlichen und doch so unterschiedlichen Ereignisse über die Montage lässt sich nicht so eindeutig mit dem Konzept der Konstellation in Verbindung bringen wie das zuerst genannte Beispiel, da bei Benjamin die Analogie von Gegenwart und historischem Moment gegenüber der Abweichung im Vordergrund steht. Vielmehr erscheint die Niederschlagung

Wiederholung der Geschichte münden, sondern öffnet auch den Blick auf alternative Möglichkeiten des Geschichtsverlaufs.

⁸¹ Filser 2010, S. 272.

⁸² Marker 1978, S. 24.

⁸³ Marker 1978, S. 24f. (kursiv im Orig.).

des Prager Frühlings durch die Sowjets umso tragischer, als er mit dem so hoffnungsvollen Neuanfang des Jahres 1945 konfrontiert wird. Hier knüpft die Gegenwart also nicht nahtlos an einen utopischen Moment der Vergangenheit bzw. eines fiktionalen Vorbilds an, wie es etwa in der Anfangssequenz des Films durch die Anlehnung der revolutionären Aktionen an die Szenen aus dem *Panzerkreuzer Potemkin* geschieht, sondern illustriert trotz ähnlicher formaler Vorgehensweise im Gegenteil dessen Niedergang. Der Einmarsch der Roten Armee im Jahr 1945 erscheint nun nachträglich erst recht nicht als die „Befreiung“, als die der sowjetische Nachrichtenbeitrag ihn verkauft, sondern als Vorwegnahme der Besetzung Prags während des „Prager Frühlings“, so dass sich der ursprüngliche semantische Gehalt dieses Archivfragments geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Weiter unten soll dann Warburgs Konzept der „energetischen Inversion“ mit solchen Umcodierungen von Archivmaterial in Verbindung gebracht werden. Auch hier taucht im übrigen einige Minuten später das utopische „Urbild“ der Fraternalisierung aus dem Film Eisensteins auf, nämlich der russische Zwischentitel „Brüder!“ und eine Großaufnahme Wakulintschuks, die die Archivmontage zu Beginn einläuten – hier allerdings verbunden mit den Bildern eines sowjetischen Soldaten, der nach der Besetzung Prags 1968 von der tschechoslowakischen Zivilbevölkerung heftig angegangen und als Verräter am Kommunismus beschimpft wird. Barbara Filser kommentiert diese von tragischer Ironie erfüllte „Bild-Gegenbild-Konfrontation“⁸⁴:

Der Aufruf zur Solidarität aus *Panzerkreuzer Potemkin* erscheint hier als eine Erinnerung an die Geschichte der russischen Revolution, die der Film dem Sowjetsoldaten während des Einmarsches in Prag vorhält. Er funktioniert gleichzeitig als Hinweis darauf, dass die Erben dieser Revolution sich nun selbst dem Volk entgegenstellen und dem Prager Frühling ein Ende setzen.⁸⁵

5.2.10 Nachträglichkeit/Lesbarkeit

Bei solchen „Konstellationen“ aktualisieren sich mit teils großem zeitlichem Abstand semantische Potenziale von Archivmaterial, die zu dessen Entstehungszeit weder seinem Urheber bekannt waren noch von ihm oder seiner Umwelt wahrgenommen werden konnten. Erst der Kontakt mit neuem Material lässt in der Rückschau derartige Bedeutungsaspekte des Materials an die Oberfläche treten: „Andererseits erweisen sich Filmbilder retrospektiv immer wieder voller geschichtsträchtiger Latenz, die im Augenblick ihrer Aufnahme gelesen sein

⁸⁴ Filser 2010, S. 272.

⁸⁵ Filser 2010, S. 269.

will.“⁸⁶ Im fiktionalen Bereich hatte Marker diese Struktur bereits in *La Jetée* thematisiert: Hier kann bekanntlich der Protagonist das Erinnerungsbild, das ihn seit seiner Kindheit verfolgt, erst im Moment seines Ablebens als vorweggenommenes Bild seines eigenen Todes dechiffrieren. In zahlreichen Kommentaren zu Markers Werken wird dieses Phänomen unter dem Begriff der „Nachträglichkeit“ verhandelt.⁸⁷ Christina Scherer etwa kommentiert die Funktion dieser Struktur in Markers Filmen folgendermaßen: „Die Natur von Ereignissen, ihre mögliche historische Bedeutung, läßt sich oft nur nachträglich erkennen. Die Erinnerung stellt die Verbindung zwischen einem Ereignis und dem späteren Zeitpunkt her, an dem es sich in seiner Bedeutsamkeit zeigt, und kann in dieser Hinsicht zu einem Erkenntnisinstrument werden.“⁸⁸ Sie verweist auf die bekannte Szene aus *Sans soleil*, in der Marker Archivmaterial einer Beförderungszeremonie eines weinenden Kommandanten von Guinea-Bissau zeigt, der laut Kommentar einige Jahre später gegen die Machthaber, die ihn ausgezeichnet hatten, einen Putschversuch unternahm, so dass sich die Tränen des Soldaten nachträglich nicht als Tränen der Rührung, sondern der Verbitterung verstehen lassen:

Hier sind die Dinge und Ereignisse nicht, was sie äußerlich scheinen, und offenbaren ihre Bedeutung möglicherweise erst mit zeitlicher Verzögerung. Das Sichtbare, der äußere Anschein, ist eigentlich ein ‚Unentzifferbares‘. Es läßt sich erst später - wie im Fall der Auszeichnung des Kommandanten Nino – die wahre Natur der Ereignisse entziffern. In dieser Differenz zwischen dem, was man glaubte zu sehen (hier: die Tränen der Ergriffenheit des alten Kriegers und die Brüderlichkeit des Kampfes), und dem, was sich später herausstellt (die Tränen waren Tränen eines Helden, der aus verletztem Stolz weint und der wenig später die Macht ergreifen wird), spiegeln sich die Täuschungen, denen die Erinnerung unterliegt. Nach Benjamin kommt Vergangenheit nicht an sich zur Anschauung, sondern wird erst in ihrer Konstellierung mit der Gegenwart lesbar. Marker beschreibt mit der Beförderungszeremonie eine solche Konstellation.⁸⁹

Zwar wird die Konzeption der „Nachträglichkeit“ oft mit Erinnerung, Gedächtnis und speziell Trauma in Zusammenhang gebracht, selten jedoch mit dem des materiellen Archivbestandes. Eine Brücke zwischen dem ursprünglich Freudschen Begriff der „Nachträglichkeit“ zu materiellen Archivbildern kann hier Benjamins in den einführenden Kapiteln dargelegtes Konzept des „optisch Unbewussten“ schlagen: Die unbestechliche und emotional unbeteiligte

⁸⁶ Heller 2008, S. 110.

⁸⁷ Neben Scherer 2001 (s.u.), die die Nachträglichkeit allgemein als konstitutives Kennzeichen des Essayfilms aufführt (S. 32 und S. 367), so etwa in Blümlinger 1998 oder Binczek 1999, S. 185 (hier bezogen auf das Verhältnis von Bildern und Kommentar). Filser 2010 thematisiert diese Struktur im Hinblick auf *Le Fond de l'air est rouge* im Abschnitt „Die ungewissen Bilder“ (S. 277-282).

⁸⁸ Scherer 2001, S. 379.

Filmkamera registriert ohne das bewusste Zutun des Kameramanns Details eines Vorgangs, die im Moment des Filmens sowohl dem Urheber als auch den Zeitgenossen noch bedeutungslos erscheinen. Die physikalisch gespeicherten Spuren der Vergangenheit, die die Apparatur festgehalten hat, warten im Archiv auf einen günstigen historischen Moment, wo dieses „optisch Unbewusste“ in das Bewusstsein der gegenwärtigen Betrachter treten kann und eine neue „Lesbarkeit“ entfaltet. Gerade bei der Wiederverwendung scheinbar bekannter präexistierender Bilder stellt sich oft heraus, dass sich deren Bedeutung aus der Perspektive des zeitlichen Abstandes enorm verschieben kann. Insbesondere historische Brüche und einschneidende Ereignisse können zu solchen nachträglichen Neubewertungen von archivischem Material führen. *Le Fond de l'air est rouge* erhebt nun diese Differenz des „ursprünglichen“ Sinns einer audiovisuellen Aufnahme und deren möglicher Bedeutungsverschiebung zu einem seiner zentralen Themen, was im Kontext eines Films, der sich fast ausschließlich aus Archivmaterialien zusammensetzt, besonders naheliegt. Diese „Widerrufbarkeit zeitgeschichtlicher Dokumentaraufnahmen“⁹⁰ demonstriert Marker im vorliegenden Film teils an fremdem, aber in erster Linie an eigenem Material, was diesen Film auch zu einem sehr persönlichen Werk des Filmemachers macht, da er deutlich herausarbeitet, wie die eigenen Bilder und Erlebnisse fremd werden und sich so scheinbar feste Ansichten und Überzeugungen aus dem biografischen Abstand heraus als unhaltbar erweisen können. Marker setzt bei der Untersuchung dieser Archivmaterialien sowohl die Montage als auch erläuternde Kommentare ein. Anhand von Bildern aus Leni Riefenstahls *Olympia*-Film stellt er die These auf, dass auch so erfahrenen Propagandisten wie Riefenstahl die Bedeutung der eigenen Bilder im Moment ihres Entstehens nicht bewusst ist. Marker weist darauf hin, dass der angebliche Japaner, der im Mittelpunkt der berühmten Marathon-Sequenz aus dem *Olympia*-Film steht, ursprünglich gar kein Japaner, sondern Koreaner war – die Japaner hatten Korea bereits 1910 erobert und zwangen dessen Sportler, für das japanische Team anzutreten, für das Sohn Kee-chung unter dem aufgezwungenen Namen „Son Kitai“ dann auch die Goldmedaille gewann. Der Läufer, der 1952 als Koch die koreanische Olympiamannschaft nach Helsinki begleitete (Marker belegt dies mit eigenen Bildern aus *Olympia* 52), wurde von Riefenstahl laut Marker also für einen Japaner gehalten:

Il y avait à Helsinki une équipe de Corée du Sud, et le cuisinier de cette époque était l'homme qui en 1936, à Berlin, avait gagné le marathon devant les caméras de Leni

⁸⁹ Scherer 2001, S. 156.

⁹⁰ Langmann 1997, S. 284.

Riefenstahl... [...] Seulement, à l'époque, il était japonais... On ne sait jamais ce qu'on filme. [...] Leni Riefenstahl avait cru filmer un Japonais, elle avait filmé un Coréen.⁹¹

Marker dient diese Anekdote als Beleg für seine These der „Nachträglichkeit“ der geschichtlichen Erkenntnis. Riefenstahl lag mit ihrer Annahme ganz offensichtlich falsch – wengleich wohl eher nicht aus Versehen, wie Marker obigem Zitat zufolge wohl denkt, sondern mit voller Absicht⁹². Außerdem, und in diesem Punkt lässt sich Marker nun bedenkenlos zustimmen, konnte Riefenstahl im Moment der Aufnahme tatsächlich nicht wissen, dass der „Japaner“ nach dem Zweiten Weltkrieg, also nur neun Jahre nach der Entstehung der Bilder durch das Ende der Kolonialherrschaft Japans über Korea de facto wieder zu einem (Süd-)Koreaner werden würde – vielleicht ist die leicht missverständliche Aussage im Kommentar auch eher so zu verstehen.⁹³ Dem Phänomen der „Nachträglichkeit“, das, wie erwähnt, Benjamins Konzept der „Lesbarkeit“ nahesteht, wird Marker dann einen ganzen Film widmen, nämlich *Le Souvenir d'un avenir* (2001), der sich mit dem fotografischen Werk von Denise Bellon zwischen den Kriegen auseinandersetzt und in diesem zahlreiche Vorzeichen des Zweiten Weltkriegs erkennen will. Die Bilder aus dem Archiv entwickeln so ein semantisches Eigenleben und emanzipieren sich von der Intention ihres Urhebers, im Verlauf der Geschichte lagern sich immer neue Bedeutungsschichten an sie an und führen zu einer hypertrophierenden, teils unkontrolliert wuchernden Bedeutungsgenese. Filser argumentiert daher treffend,

dass im Moment der Produktion kinematografischer Bilder nicht absehbar ist, welche Geschichte diese Bilder erzählen, haben und machen werden. [...] Der Blickwechsel, dem sie in *Le Fond de l'air est rouge* unterzogen werden, impliziert, dass unter einem zukünftigen Blick möglicherweise wieder ein anderes Bild daraus werden wird, sich

⁹¹ Marker 1978, S. 131f.

⁹² Es ist anzunehmen, dass Riefenstahl die „Japanisierung“ des Koreaners sehr bewusst vornahm, um die Weltöffentlichkeit nicht auf die gewaltsame Annexion Koreas durch das seit 1936 im Antikominternpakt mit Nazideutschland verbündete Japan aufmerksam zu machen und den Olympiasieg dem japanischen Kaiserreich zuzuschreiben. Der „Japaner“ wird in der die Tatsachen propagandistisch entstellenden Inszenierung Riefenstahls zum Inbegriff von Ausdauer und Willenskraft stilisiert, was ganz offensichtlich nicht nur den Charakter des verbündeten Volkes positiv darstellen, sondern auch in einer gewagten Form der Übertragung dieser Eigenschaften auf die Wahrnehmung des „Deutschen“ im In- und Ausland zurückwirken sollte: „Auch Sohn ist primär ‚Sinnbild deutschen Wesens‘. Riefenstahl pflanzt in ihn den deutschen Willen ein [...].“ (Wildmann 1998, S. 91).

⁹³ Was etwa Barbara Filser's Lesart der Passage entspräche: „Ungeachtet dessen, wer sie für welchen Kontext auch immer gemacht hat, gewinnt die Aufnahme des Marathonläufers [aus dem Riefenstahl-Film; O.M.] eine gewichtigere historische Bedeutung, als man zum Zeitpunkt ihres Entstehens vermutet haben könnte. *Le Fond de l'air est rouge* präsentiert sie als Bild eines Olympiasiegs und als Bild der Geschichte, zu dem sie durch ihre eigene (zukünftige) Geschichte wird. Diese Geschichte des Bildes wird in der Gegenüberstellung der beiden Aufnahmen von 1952 und 1936 inszeniert, indem ein Wechsel von dem damaligen Blick zu einem durch ein späteres Wissen perspektivierten vorexerziert wird.“ (Filser 2010, S. 279).

eine weitere Schicht darüber legt und sich ein weiteres mögliches Bild zu den bereits gesehenen addiert.⁹⁴

Marker macht in *Le Fond de l'air est rouge* diese Erfahrung aber sogar mit den eigenen Archivbildern: Hier ist er selbst der Produzent des Materials und blickt so teils ohnmächtig, teils ungläubig auf die Metamorphosen der Bedeutungen, die die zunehmende historische Distanz mit sich bringt. Es sind insbesondere drei seiner früheren Werke, die in den Fokus seiner kritischen Analyse geraten: Der bereits erwähnte Dokumentarfilm über die Olympischen Spiele in Helsinki, *Olympia 52* (1952), der frühe Essayfilm *Cuba si!* (1961) und die aus seiner militanten Phase stammende Dokumentation *La Sixième face du Pentagone* (1968). Relativ einfach strukturiert ist die nachträgliche Entschlüsselung einer Passage aus *Olympia 52*, die sich unmittelbar an die oben beschriebene Riefenstahl-Passage anschließt und eine zunächst politisch unverfänglich erscheinende Aufnahme eines Mitglieds des chilenischen Springreit-Teams zeigt. Der dort zu sehende Sportler, César Mendoza, sollte allerdings 1973 zu der für den gewaltsamen Sturz des demokratisch gewählten chilenischen Präsidenten Salvador Allende verantwortlichen Junta Pinochets gehören: „Moi, en suivant le champion de jumping de l'équipe chilienne, j'avais cru filmer un cavalier, j'avais filmé un putschiste : le lieutenant Mendoza, devenu plus tard le général Mendoza, un des quatre de la junte de Pinochet... On ne sait jamais qu'on filme.“⁹⁵ Auch hier wird kurz eine spätere Archivaufnahme der Mitglieder von Pinochets Junta einmontiert, die am Ende eben diesen Mendoza zeigt, hier allerdings ohne visuelle Analogie. Dass die Kommentarspur an dieser Stelle von Marker selbst gesprochen wird und diese zu den wenigen Passagen des Films gehört, in denen der Sprecher die Ich-Form verwendet, deutet sehr klar darauf hin, dass Marker hier seine eigene Person in den Film einbringt.⁹⁶ Mit dem „on“ aus obigem Zitat, das sich in diesem Schlüsselsatz des Filmes trotz identischem Wortlaut kurz vorher noch auf Leni Riefenstahl bezogen hatte, meint der Filmemacher hier nun sich selbst. Die sich zwangsläufig mit dem Verstreichen der Zeit einstellende Abständigkeit von der eigenen Vergangenheit lässt die Bilder des eigenen Archivs fremd werden, als ob sie das Erzeugnis eines anderen wären. Im Fall der Übernahmen aus *Cuba si!* handelt es sich u.a. um Straßenszenen aus Havanna, in denen Marker die überschäumende Energie der Bevölkerung lebhaft eingefangen hatte, sowie um Interviewsequenzen mit dem neuen politischen Führer Fidel Castro, den der Filmemacher

⁹⁴ Filser 2010, S. 280f.

⁹⁵ Marker 1978, S. 132.

⁹⁶ Das von Barbara Filser hervorgehobene Prinzip, dass „sich die Kommentarstimmen nicht als diejenigen [äußern], die ihnen ihre Stimme leihen“ (Filser 2010, S. 232), sondern als abstrakt zu verstehende Rollenmasken, wird an dieser Stelle des Films also bewusst durchbrochen – zumindest für den, der erkennt, dass hier der Filmemacher selbst spricht und die an dieser Stelle zu sehenden Aufnahmen tatsächlich von Marker stammen.

in diesem frühen Essayfilm ungebrochen positiv darstellte. Hier legt Marker nun über die gerafften Straßenschilder der Eröffnungssequenz auf der Tonspur ein Interview mit Salvador Allende, in dem dieser begeistert von seiner ersten Begegnung mit Fidel Castro erzählt. Mitten in das Interview, das nun auch auf der Bildebene zu sehen ist, montiert Marker ein kurzes Fragment aus *Cuba si!*, in dem Castro unter Mühen versucht, den Begriff „institucionalizara“ (=„wird sich institutionalisieren“) auszusprechen, mit dem dieser auf eine mögliche Institutionalisierung der Revolution in der Zukunft verweist. Nach einigen anderen Bildern folgt eine sehr viel spätere Rede vor dem Volk, wo Castro eine Farce von Volksabstimmung durchführt („Ist irgendjemand dagegen?“), schließlich Aufnahmen vom Ersten Parteitag der Kommunistischen Partei Kubas, auf dem Castro ein Loblied auf die Partei hält. Die Institutionalisierung der Kubanischen Revolution in der Kommunistischen Partei scheint somit abgeschlossen, und das oben erwähnte Interviewfragment erweist sich als prophetische Vorwegnahme der zukünftigen Negativentwicklung, die im Moment der Aufnahmen jedoch noch nicht absehbar war. In der alternierenden Konfrontation der Interviewpassagen des jugendlichen Castro aus Markers so optimistischem Essayfilm *Cuba si!* mit dem aktuelleren Material, das ihn bei Albernheiten wie dem Austausch von Kochrezepten, bei undemokratischen „Volksabstimmungen“ und bei Lobhudeleien auf den Parteiapparat präsentiert, spiegelt sich unzweifelhaft der Niedergang der für den Film so zentralen historischen Figur Castros. Markers eigenes Archivmaterial aus *Cuba si!* erscheint nun nachträglich als Zeugnis des naiven Optimismus seines Urhebers, der durch die geschichtliche Entwicklung Lügen gestraft wurde, andererseits konfrontiert es auch die zur Entstehungszeit des Films gegenwärtige Situation in Kuba mit den heroischen Anfängen der Revolution und belegt so, in welchem geringem Maß die damaligen utopischen Hoffnungen in die Tat umgesetzt werden konnten.

Zu den unangenehmeren Momenten in *Le Fond de l'air est rouge* dürfte für Marker neben der Enttäuschung durch den Hoffnungsträger Castro die Wiederbegegnung mit einem Ausschnitt aus *La Sixième face du Pentagone* gehören. Der von ihm selbst zusammen mit François Reichenbach erstellte Film dokumentiert den Marsch auf das Pentagon im Oktober 1967, auf dem ca. 100000 Teilnehmer für das Ende des Vietnamkriegs demonstrierten. Das Ereignis gehört zu den wichtigsten Eckpfeilern der amerikanischen *counterculture* und ihrer Mythenbildung. Im ursprünglichen Zusammenhang feierte Marker den erstaunlich einfachen Vorstoß der Demonstranten auf das Hauptgebäude als Meilenstein der Bewegung, wie er in *Le Fond de l'air est rouge* erzählt: „J'ai filmé ça, et je l'ai présenté [...] comme une victoire

du Mouvement...“⁹⁷ Bei der Betrachtung der Bilder aus dem zeitlichen Abstand von zehn Jahren und mit dem Wissen um den zukünftigen Verlauf der Geschichte beschleichen Marker, der die *voix off* hier erneut selbst spricht, jedoch „grundsätzliche Zweifel über die Bewertung so mancher ursprünglicher Darstellungen der Ereignisse aus jenen Jahren“⁹⁸. Daher vermutet er nun, dass in der konkreten Situation aus seinem früheren Film die Sicherheitskräfte absichtlich vor den Demonstranten zurückgewichen seien, während dann nach deren Vorstoß zum Gebäude des Pentagons wieder deutliche Gegenwehr der Soldaten erkennbar war – und zwar, um einerseits den Demonstranten einen symbolischen Sieg zuzugestehen, andererseits jedoch, um der Öffentlichkeit über die Medienbilder die Gefährlichkeit der linken Aktivisten vor Augen zu führen. Filser kommentiert diese Passage:

Mit der Relektüre der Geschichte in den wieder aufgesuchten Bildern stellt der Filmemacher einmal mehr dem zeitgenössischen Blick einen späteren zur Seite, der hier in einer Umkehr der historischen Bedeutung der von ihm selbst einmal als andere Geschichte präsentierten Bilder resultiert.⁹⁹

Wenn nicht einmal der Urheber der Bilder nach Jahren die ursprüngliche Intention in ihnen wiederfinden kann, so wird offensichtlich, dass dies für die fremden Bilder umso mehr gilt. Was diese Sequenz von Markers anderen Neubewertungen seines eigenen Materials unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie sich nicht durch die Montage mit anderen Bildern realisiert, sondern ausschließlich über die Interpretationsarbeit des Kommentars. Für den Großteil dieser „Relektüren“ trifft hingegen zu, was Ursula Langmann mit Bezug auf die Historizität medialer Bilder, die durch das fotografische Abbildverfahren unhintergebar an den Zeitpunkt ihrer Entstehung gebunden sind, ausführt:

Daraus ergibt sich eine permanente Veränderung der Vergangenheit, das heißt: mit dem Fortlaufen der Zeit, mit dem Hinzukommen neuer Bilder, einer sich immer während in Vergangenheit verwandelnden Gegenwart wird das Bild der Vergangenheit ständig neu erfunden. Ständig werden neue Momentaufnahmen in Beziehung zueinander gesetzt [...].¹⁰⁰

Was Langmann damit stimmig zum Ausdruck bringt, ist Markers an Benjamins „Lesbarkeits“-Paradigma anschließende Dynamisierung des Archivverständnisses, das sich von einer Summe scheinbar statischer und ahistorischer Bedeutungen zu einer hochgradig

⁹⁷ Marker 1978, S. 179.

⁹⁸ Filser 2010, S. 284.

⁹⁹ Filser 2010, S. 284.

volatilen Konzeption verschiebt – ein fragiles Netz an Bedeutungen, das sich mit jedem neu hinzukommenden Bild verändert und so permanent im Fluss bleibt. Auch der 1993 nach dem Fall des Kommunismus hinzugefügte Epilog von *Le Fond de l'air est rouge* verdeutlicht noch einmal die Unabschließbarkeit des archivischen Dechiffrierprozesses, der mit einem Verweis auf eine erneute Relektüre des Films durch Marker beginnt:

Imaginez maintenant que celui qui a fait ce montage en 1977 se voie soudain offrir l'occasion de regarder ses images après un long intervalle. Ce pourrait être par exemple, quinze ans après, l'espace d'une jeunesse, l'âge qu'avaient beaucoup de héros de cette année légendaire, 1968... Il pourrait méditer sur le temps qui passe, et en mesurer les changements avec un instrument très simple - en énumérant les mots qui n'avaient simplement aucun sens pour les gens des sixties. Des mots comme boat people, sida, thatcherisme, ayatollah, territoires occupés, Perestroïka, cohabitation, ou ce sigle qui remplace « URSS » et que d'ailleurs personne n'arrive à retenir : CEI. Car la si puissante et si redoutée Union soviétique avait cessé d'exister.¹⁰¹

Hier sind es zwar neue Begriffe und nicht neue Bilder, die den krisenhaften Epochenumbruch begleiten, dennoch erfordern – oder besser: ermöglichen – auch diese einen frischen Blick auf Zurückliegendes und vielleicht auch auf bereits Dagewesenes, das mit den aktuellen Entwicklungen in eine Konstellation treten kann, während es 1977 noch als peripheres Detail erschien. So heißt es im bereits erwähnten „Brief an einige Kameraden“ in *Le Fond de l'air est rouge* treffenderweise: „Chaque crise n'engendrait pas seulement un nouvel avenir, mais un nouveau passé [...]“¹⁰² Das Archiv erscheint in diesem Film als Ort einer solchen permanenten Umschichtung und Umgruppierung des Archivbestandes und reagiert äußerst sensibel auf die jeweilige Gegenwart. Jeder historische Umbruch (re-)aktiviert wieder neue „historische Indices“ von Archivmaterial und lässt andere wieder (vorerst) in die archivische Latenz abgleiten. Die Eigendynamik der Bedeutungsgenerierung der Archivbilder, die der Verlauf der Geschichte hervorruft, liegt nicht mehr in den Händen ihres Urhebers. Dass der „Einfallsreichtum“ der Geschichte dabei die Vorstellungskraft der Zeitgenossen oft übersteigt, wird auch Marker im Rückblick des Epilogs auf die Fassung von 1977 schmerzhaft bewusst: „Ainsi notre auteur s'émerveillerait des ressources de l'Histoire, qui a toujours plus d'imagination que nous...“¹⁰³

¹⁰⁰ Langmann 1984, S. 56.

¹⁰¹ Der Text des Epilogs ist zu finden im Abschnitt „Le montage est politique“ unter <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/coffret-chris-marker-les-sixties,107661-note-50547> [Abruf am 01.02.2016].

¹⁰² Marker 1978, S. 144.

¹⁰³ <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/coffret-chris-marker-les-sixties,107661-note-50547> [Abruf am 01.02.2016].

5.2.11 Aby Warburg und die „Pathosformeln“ der Achtundsechziger

Im bisherigen Teil dieser Analyse stand als Referenzfolie für Markers Archivstrategien das Archivdenken Walter Benjamins im Vordergrund. Insbesondere auf der Ebene der Makrodramaturgie konnten dessen geschichtsphilosophische Ansätze wertvolle Hinweise auf das Archivkonzept des Films liefern, und auch einzelne Montagekomplexe erwiesen sich in dieser Hinsicht anschlussfähig an Benjamins Überlegungen zur „Konstellation“ und zur „Lesbarkeit“. Andere mit der für den Film charakteristischen Wiederverwendung von Archivmaterial in Verbindung stehende Aspekte blieben jedoch bislang unterbelichtet, so etwa die für den Essayfilm generell bedeutsame Migration von visuellen Mustern zwischen verschiedenen Filmgattungen und Medien, die Aufmerksamkeit für scheinbar periphere Gesten oder das „Nachleben“ der Eisensteinschen Revolutionsikonografie in der performativen Selbstinszenierung der linken Revolutionäre um 1968. Um diese blinden Flecken der bisherigen Analyse aufzuhellen, soll nun Aby Warburgs Pathosformel-Konzept und seine aus diesem resultierende Archivkonzeption im Mnemosyne-Atlas herangezogen werden. Die Nähe einiger Passagen besonders dieses Films zu dessen ikonografischem Ansatz wurde bereits von diversen Autoren hervorgehoben, wobei diese Verweise meist über kurze Randbemerkungen nicht hinausgehen.¹⁰⁴ Eine etwas detailliertere Beschreibung der Affinitäten von *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* zu Warburgs Archivkonzept findet sich hingegen bei Barbara Laborde. Sie betont dabei, dass sich Warburgs Ansatz im Mnemosyne-Atlas vor allem darin mit Markers filmischen Strukturen berührt, dass dieser eine Möglichkeit der permanenten Re-Lektüre von Archivbildern durch De- und Rekontextualisierungen und damit die auch hier herausgearbeitete dynamische Archivkonzeption jenseits eines chronologisch-linearen und hinsichtlich der Bedeutung der Materialien statischen Archivzugriffs ermöglicht:

Le point commun de ces deux démarches historiographiques [von Warburg und Marker; O.M.] semble résider dans la recherche d'une forme qui puisse permettre de relier et de relire les images. [...] Je crois que Marker, comme Warburg, a toute sa vie recherché cette forme pour dire l'Histoire, cet avatar au sens le plus littéral du terme, c'est-à-dire une forme sans cesse susceptible de relectures, une forme labile, toujours en devenir. Une forme qui nie la possibilité d'une vision chronologique de l'histoire

¹⁰⁴ So etwa Holl 2005, S. 262f. und Blümlinger 2009, S. 167.

pour lui substituer une historiographie faite de (dé)liaisons souterraines, de connexions parfois fortuites, et qui ne peut finalement s'écrire que comme un texte discontinu.¹⁰⁵

Diese Untersuchung kann dabei an Laborde's Überlegungen anknüpfen, versucht jedoch dabei, Warburgs Archivkonzept nicht nur auf einer rein formalen Ebene auf Markers Werke zu übertragen, sondern teilweise auch die Warburgs Atlas zugrunde liegende kulturtheoretische Dichotomie zwischen Pathos und Distanzierung in Verbindung mit Markers Haltung zur Achtundsechziger-Generation zu bringen. Die formalästhetischen Strukturen, die Warburg im Atlas entwickelte, können, so soll hier im folgenden unter anderem erarbeitet werden, sowohl der empathischen Affirmation von archivischem Material als auch deren kritischer bzw. ironischer Hinterfragung dienen – wie in Warburgs kulturtheoretischem Modell pendelt Marker zwischen dem ungebrochenen „Nachleben“ der Bilder in der Mnemosyne und der reflektierenden Brechung in der Sophrosyne.

Wohl kaum eine andere Sequenz in Markers gesamtem Oeuvre bietet einen ähnlich offensichtlichen Anknüpfungspunkt an Warburgs Archivzugriff wie die bereits mit Benjamins Konzept der „Konstellation“ gelesene Einstiegssequenz von *Le Fond de l'air est rouge*, die durch die Einblendung der Credits gleichzeitig als Vorspann fungiert und die Barbara Filser zurecht als „sowohl inhaltlich als auch formal expositorisch“¹⁰⁶ einordnet. Sie soll hier unter veränderter Perspektive erneut aufgegriffen werden. Die Passage fällt bereits aufgrund ihrer affektiven Stimmung aus der sonstigen Produktion Markers heraus: Wohl keine andere Sequenz in seinem Schaffen weist ein derart hohes Maß an mitreißendem Pathos auf, das die bei Marker ansonsten anzutreffenden Tonlagen zwischen lyrisch-assoziativem Essayismus und eher rationaler Analyse hier komplett verdrängt. Dies ist sicher einerseits der hier verwendeten Musik geschuldet, einer sich im Stil des „Bolero“ allmählich steigenden marschartigen Komposition des Italieners Luciano Berio, deren gravitatischer Wucht sich der Zuschauer nur schwer zu entziehen vermag. Andererseits steht die Bildebene der Sequenz der Tonspur in der Intensität kaum nach, und zwar sowohl auf der Ebene der visuellen Inhalte als auch ihrer Verknüpfung. Bereits die inhaltlichen Motive lassen eine Distanzierung des Zuschauers kaum zu, handelt es sich doch, um noch einmal Bamchade Pourvalis Vergleich mit Eisensteins „Montage der Attraktionen“ aufzugreifen, durchaus um „Attraktionen“, also um stark affektiv aufgeladene Bilder mit hoher Wirkmächtigkeit. Noch weiter scheint hier jedoch die Analogie mit Warburgs „Pathosformeln“ zu reichen: Mit dieser besonders auf den menschlichen Körper bezogenen affektgeladenen Inszenierungsform meinte Warburg ja

¹⁰⁵ Laborde 2009, S. 49.

¹⁰⁶ Filser 2010, S. 253.

die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie [...] gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen [...].¹⁰⁷

Sowohl für die Ikonografie der „hilflosen Versunkenheit“ als auch des „mörderischen Taumels“ finden sich in der Vorspannsequenz von *Le Fond de l'air est rouge* zahllose Beispiele aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und den diversen zeitgenössischen Dokumentaraufnahmen: Die Passage schreitet nach der kurzen Einführung durch Simone Signoret und einigen Bildern aus dem Eisenstein-Film von einer Serie von Trauermärschen, bei denen Menschen gestisch ihre Verzweiflung zum Ausdruck bringen, über verschiedene Formen des Protestes (gereckte Fäuste und wütendes Gestikulieren) zu offenen Gewaltandrohungen wie dem bedrohlichen Marschieren von Soldaten voran, bis sich die Sequenz zu einer Serie von tatsächlichen Gewalthandlungen wie Attacken mit Schlagstöcken und Erschießungen steigert und mit Bildern verletzter und tödlich getroffener Opfer endet. All diese Bilder lassen sich ohne weiteres als „Pathosformeln“ in Warburgs Sinn interpretieren, die sich sukzessiv in ihrer affektiven Wirkung steigern und in der Summe eine Art „Thesaurus“¹⁰⁸ der Ikonografie der Revolution bilden, der die zentralen visuellen Topoi revolutionärer Handlungen in sich vereint. Marker organisiert diese Pathosformeln ganz analog zu Warburgs Mnemosyne-Atlas, nämlich als Serien visueller Ähnlichkeiten, die im zeitbasierten Medium des Films über den *match cut* erfolgt. Auch nehmen die Bilder teilweise Bewegungen vorheriger Bilder auf, was besonders verblüfft, da die Aufnahmen erkennbar nicht zur selben Zeit und am selben Ort aufgenommen wurden.¹⁰⁹ Die Bilder sind hier nicht nach narrativer Kontinuität, sondern nach grafischen Übereinstimmungen strukturiert, wobei sich interessanterweise trotz der ständigen Sprünge in Raum und Zeit innerhalb der Sequenz doch eine Mikronarration erkennen lässt: Trauer – Protest – Kampf – Tod¹¹⁰. Marker behauptet durch die gestischen Übereinstimmungen in den zeitgenössischen Aufnahmen über alle Ländergrenzen hinweg ein gemeinsames Reservoir revolutionärer Pathosformeln, auf das sich die aufbegehrenden Massen von Lateinamerika über die USA bis nach Europa bei ihren

¹⁰⁷ Warburg 2010, S. 633.

¹⁰⁸ Harun Farocki in Ernst/Farocki 2004, S. 273.

¹⁰⁹ Im Textbuch wird teilweise eine Lokalisierung der Einzelbilder vorgenommen („A Berkeley, une pointe de baionette menace la gorge d'un manifestant torse nu.“ (Marker 1978, S. 20). Diese Information steht freilich nur den Lesern dieses Paratextes zur Verfügung und nicht den Zuschauern des Films, denen auch die teils sehr schnelle Montage der Bilder eine Identifikation kaum möglich macht.

Aktionen beziehen: „Marker colle souvent bout à bout de tels segments tournés dans différents contextes où s’affichent des gestes semblables des manifestants.”¹¹¹ Die Frage stellt sich nun, woher dieses gestische Reservoir stammt. Bei Warburg gibt es einen konkreten Ursprung der neuzeitlichen Pathosformeln, nämlich die griechische Antike, in deren religiösen Ritualen er die Prägung dieser Ikonografien ansiedelt. In der Vorspannsequenz zu *Le Fond de l’air est rouge* wagt Marker eine noch kühnere These: Als Ur-Bild der Selbstinszenierung der globalen linken Bewegungen erscheint hier Eisensteins Revolutionsdrama *Panzerkreuzer Potemkin*, ein Film, der laut Marker ja eine zentrale Rolle für die Achtundsechziger-Generation spielte: „[I]l mettait en scène l’imaginaire de plusieurs générations.“¹¹² In der Tat montiert Marker die beiden Materialsichten der Eingangssequenz so, dass die aktuellen dokumentarischen Archivaufnahmen die Vor-Bilder aus dem Spielfilm von Eisenstein aufgreifen und so deren „Nachleben“ darstellen:

Il s’agit en effet de suggérer l’existence d’un modèle de l’Histoire, non plus calqué sur la transmission académique des savoirs, mais s’exprimant par une sélection plus ou moins consciente de formes *spectaculaires* véhiculées par les images cinématographiques ou médiatiques : les Indiens et Irlandais se retrouvent autour d’une même attitude corporelle.¹¹³

Die unbewusst verinnerlichten Bilder aus dem für die globale Linke so wichtigen Film werden im Moment des Protests wieder ebenso unbewusst ausagiert und in körperliche Performanz transformiert. Barbara Filser spitzt das Verhältnis des Eisenstein-Films und der historischen Aufstände der Linken daher konsequent zu: „Die Revolution ist ein Film von Eisenstein.“¹¹⁴ Dieses Wechselspiel von Bildern und Körpern hat Karl Sierek allgemein als maßgeblich für Warburgs Konzept der Energieübertragung herausgestellt, ohne das ja die Konzeption des „Nachlebens“ kaum denkbar wäre:

In einem Akt schmiegsamer Anverwandlung nimmt das Subjekt der Betrachtung die Bewegtheiten der ‚Objekt’-Welt auf und inkorporiert sie durch die eigene

¹¹⁰ Auf die grobe narrative Übereinstimmung von Markers stark kondensierter Version des Films mit der Originalsequenz verweist auch Filser: „Die narrative Linie des Eisenstein-Films jedoch wird eingehalten [...]“ (Filser 2010, S. 247).

¹¹¹ Bonin 2008, S. 189.

¹¹² Marker 1978, S. 10.

¹¹³ Laborde 2009, S. 54 (kursiv im Orig.).

¹¹⁴ Filser 2010, S. 243. Christa Blümlinger kommentiert die Eingangssequenz folgendermaßen: „Noch wichtiger als die Erinnerung an die historische Oktoberrevolution, so das Argument der eingängigen Kompilation, sind für die nachfolgenden Aufstände die Bilder selbst.“ (Blümlinger 2009, S. 34).

Körperbewegung im diskursiven Raum. [...] Das Subjekt der Wahrnehmung setzt sich in *Bewegung*.¹¹⁵

In der vorliegenden Sequenz scheint Marker diese Verschränkung von (Archiv-)Bildern und Körpern noch wörtlicher zu nehmen, als dies wohl bei Sierek gedacht ist. Mit dem erneuten Ausagieren des Eisensteinschen Vor-Bilds ist es auch noch nicht getan, denn diese sind in den Dokumentarfilmen, die Marker zu den Eisenstein-Bildern montiert, selbst wieder Bild und potentiell Archivmaterial geworden, das wiederum auf das immaterielle Körpergedächtnis zurückwirkt: „Bild und Vorbild ist Eisensteins Inszenierung der Revolution aber auch für die späteren Revolutionen selbst und die Bilder, die wiederum von diesen zurückbleiben.“¹¹⁶ Ute Holl hat diese unauflösbare Verschränkung von kinematografischer Repräsentation und körperlicher Performanz anhand dieser Passage stimmig beschrieben:

In *Le fond de l'air est rouge* stellt Marker eine Konkordanz von Bildstruktur und Physis her, wie sie sich in bestimmten politischen Konstellationen zwischen Kino und Körpern einstellt. Markers Film als Konstruktion eines Bildatlases der Gebärden, Gesten und Stimmen produziert mithin aus den Resten und Abfällen der Geschichte eine kollektive Struktur, in der Leib und Bildraum sich so unwiderruflich und ununterscheidbar durchdringen, wie Benjamin es sich von einer surrealistischen Revolution versprochen hatte [...].¹¹⁷

Zwischen den materiellen Archivartefakten des Eisenstein-Films, dem von diesen beeinflussten immateriellen Körpergedächtnis der Aufständischen, deren auf selbigem beruhenden performativen Aktionen und den medialen Aufzeichnungen, die wiederum von diesen erstellt werden, besteht also ein permanenter Austausch. Gesten migrieren wie in Warburgs Konzeption des kulturellen Gedächtnisses zwischen Bildern und Körpern, aber auch zwischen unterschiedlichen Medien. Insbesondere das Medium des Films bzw. des Kinos scheint aufgrund seiner Fähigkeit, körperliche Energie in bewegter Form zu speichern und wiederzugeben, sowohl für Eisenstein als auch für die der linken Gegenkultur nahestehenden Filmemacher, die dessen Werke wiederum als Vor-Bilder für ein radikal politisches Kino ansahen, der ideale Multiplikator dieser Distribution der revolutionären Korporalität gewesen zu sein:

¹¹⁵ Sierek 2007, S. 21.

¹¹⁶ Filser 2010, S. 248.

¹¹⁷ Holl 2005, S. 264f.

En cela le cinéma, en tant qu'il est vecteur d'une certaine « gestuelle » et que ses images sont destinées à une diffusion de masse, est sans doute le meilleur moyen de suivre à la trace ces réapparitions, mais aussi sans doute de les provoquer. En cela l'empreinte corporelle de temps « survivants » renvoie bien à une Histoire qui s'écrit « comme au cinéma ». ¹¹⁸

Le Fond de l'air est rouge thematisiert nicht nur in der Anfangssequenz, sondern auch in zahlreichen anderen Passagen genau diese ikonografischen Migrationsprozesse, indem historische Vorbilder aktueller (Selbst-)Inszenierungen herausgearbeitet oder das „Nachleben“ bestimmter visueller Muster erforscht werden, untersucht aber nicht zuletzt auch die Rolle der Medien, die zwischen den Körpern und den Bildern vermitteln. In der Tat tritt in diesem Film die Untersuchung der revolutionären Theatralität in der Selbstinszenierung der Protagonisten der Bewegung und ihre mediale Repräsentation in vielen Passagen vor die Auseinandersetzung mit der Bewegung an sich und ihren politischen Inhalten, wie am Ende der Analyse noch ausgeführt wird. Allerdings unterscheidet sich die Eingangssequenz des Films von den meisten anderen ikonografisch strukturierten Passagen im Werk Markers durch ihre Haltung bezüglich des behaupteten Vor-Bildes. Marker suggeriert in dieser außergewöhnlichen Sequenz eine nahtlose Kontinuität zwischen Eisensteins wirkungsmächtiger Inszenierung und der Selbstinszenierung der Achtundsechziger. Das Pathos der Passage beruht eben nicht nur auf der Kombination von mitreißender Musik, stakkatoartiger Montage und stark emotionalisierenden Bildinhalten, sondern auch darin, dass die Aktionen der Revolutionäre bruchlos an den Eisensteinschen Revolutionsimpuls anknüpfen: Die kinetische Energie des Vor-Bildes wird ohne Distanzierung im nachlebenden „Nach-Bild“ weitergeführt. Warburg hatte diese ungebrochene Reaktivierung der „wilden Energien“ mit dem Begriff der „Mnemosyne“ beschrieben und diesem die „Sophrosyne“ als distanzierenden Umgang mit den überlieferten Pathosformeln entgegengestellt, die in der Lage ist, diese zu bändigen und zu domestizieren. Wie im folgenden herausgearbeitet wird, nutzt Marker die Möglichkeiten der visuellen Analogie in den meisten anderen Passagen dieser Art im Film genau zu dem Zweck einer teils kritisch-analytischen, teils ironischen Brechung der affektgeladenen Bildformeln, die die mediale Repräsentation der Revolutionäre zum Teil prägte. Die Eingangssequenz von *Le Fond de l'air est rouge* erscheint so eher als emotionalisierende Einstimmung auf die Thematik der linken Gegenkultur, indem sie noch einmal ungebrochen deren mitreißende Faszinationskraft vorführt. Hier wird gleich zu Beginn ein euphorischer Ausgangspunkt der Bewegung konstruiert, der im weltweiten Einklang der

¹¹⁸ Laborde 2009, S. 54.

Gesten des Protests die internationale Solidarität der Aktivisten beschwört und sich über die Korrespondenzen zwischen Achtundsechzig und der Oktoberrevolution auch historisch legitimiert. Im Verlauf des Films wird sich nicht nur die internationale Solidarität zwischen den Protestierenden in den westlichen Ländern und den Revolutionären der Entwicklungsländer auflösen, die die Eingangssequenz so nachdrücklich behauptet hatte, sondern auch die historische Kontinuität zwischen russischer Revolution und der Achtundsechziger-Bewegung fragwürdig werden, wenn die Auswüchse des Stalinismus und damit auch die mittelbaren Folgen der Oktoberrevolution zur Sprache kommen. Einzelne Bilder des Vorspanns, die dort entkontextualisiert und enthistorisiert zu Ikonen der Revolution stilisiert wurden (wie etwa der blutige Kopf eines Aktivisten aus *La Sixième face du Pentagone*), werden teils in längeren Ausschnitten präsentiert und erhalten so ihren Kontext zurück, der oft ernüchternd wirkt und auch zeigt, dass die einzelnen Situationen, denen sie entstammen, keineswegs so leicht vergleichbar sind, wie dies in der „Gleichsetzungseuphorie“ der Eröffnungssequenz suggeriert wird.

5.2.12 Sophrosyne und „energetische Inversion“

Gleich nach der pathosgeladenen Einstiegssequenz setzt Marker ein kaum zu übersehendes Signal der Distanzierung, wenn er unmittelbar an diese ein aktuelles Interview mit einer Touristenführerin in Odessa anschließt. Der durchaus plakative Gegensatz zwischen den teils bunt eingefärbten, affektiv aufgeladenen Bildern, die mit der gravitatischen Musik von Luciano Berio unterlegt sind, welche Marker sogar mitten im Schlussakkord unsanft abbricht, und dem ernüchternden Schwarzweiß dieses kurzen Interviews mit der recht pragmatisch wirkenden jungen Dame streicht den desillusionierenden Charakter dieses Bruchs deutlich heraus. Die Verknüpfung mit der Einstiegssequenz liefert ganz offensichtlich das Motiv der Treppe, die hier nur im Hintergrund zu sehen ist, so dass die visuelle Übereinstimmung nur vage angedeutet wird. Dennoch ist die „Botschaft“ dieser Montage kaum misszuverstehen: Von einem ikonischen Ort der Revolution ist die berühmte Treppe nun zu einer Touristenattraktion herabgesunken.¹¹⁹ Die Entzauberung des mythischen „lieu de mémoire“ in Odessa, der ja weniger durch ein historisches Ereignis als vielmehr durch Eisensteins Inszenierung zu einem Mythos geworden war, erfolgt hier durch eine Art Anti-Pathosformel,

¹¹⁹ In *Le Tombeau d'Alexandre* wiederum lässt Marker einen Einkaufstrolley die Treppe in Odessa hinunterfahren und konfrontiert diese Szenen mit Eisensteins Originalszenen des Kinderwagens – auch dies eine

die zwar formal das Treppenmotiv aufgreift, dieses jedoch in einen derart nüchternen Kontext verlegt, dass die Motivaufnahme nach dem vorausgehenden Pathos nun in erster Linie ironisch wirkt. Der Wechsel von der Archivmontage der farbigen, stark von Bewegung geprägten Bilder zum sachlichen Schwarzweiß des Interviews lässt dabei sogar an Warburgs Überlegungen zur Grisaille denken¹²⁰, eine ausschließlich mit Grautönen arbeitende Maltechnik, in der dieser eine Möglichkeit zur distanzierenden Bearbeitung einer Pathosformel und damit einen Akt der distanzierenden Sophrosyne sah – was hier zusätzlich durch das Verstummen der Musik sowie die fast komplette Bewegungslosigkeit des Bildes verstärkt wird. Obwohl sie eigentlich mit denselben formalen Strukturen arbeitet, funktioniert diese Form der Aufnahme eines visuellen Motivs umgekehrt wie die Aktualisierung der im Archivmaterial gebundenen Energien in der Mnemosyne, wie sie in der Vorspannsequenz anzutreffen war – hier lässt sich eher an Warburgs im einführenden Teil vorgestelltes Konzept der „energetischen Inversion“ denken, das bei diesem Beispiel zwar nicht zu einer Umkehrung der Bedeutung, aber doch zu einer ironischen Entkräftung der gespeicherten Energie führt. Hier geht es eher um eine bilderkritische Re-Lektüre von (Archiv-)Bildern als um eine emotionsgeladene Beschwörung von deren Weiterwirken, wie sie die Eingangssequenz zelebrierte. Statt der fast gespenstischen Wiederkehr der Eisensteinschen Pathosformeln in der Vorspannsequenz, die an Warburgs Diktum vom „Kampf mit der Geister Compagnie“¹²¹ denken lässt, wiederholt sich Geschichte hier eher wie bei Karl Marx als Farce¹²². Barry Langford betont daher zurecht, dass Markers Ansatz in *Le Fond de l'air est rouge* eher ein analytischer denn ein politisch engagierter sei: „It [der Film] also exemplifies Marker's habitual use of film not as a political weapon but as a tool of political analysis.“¹²³ Überhaupt scheint dieses Konzept der kritischen Re-Lektüre von Archivmaterial gegenüber der emotionalen Unmittelbarkeit der Beschwörung des „Nachlebens“ von Bildern in Markers Werk weit zu überwiegen, wie auch Barbara Laborde herausstellt: „... [m]ais là où le concept de « survivance » supposerait une immanence de l'événement, Marker semble proposer davantage la

recht pessimistische Entzauberung eines mythischen Ortes und ein sarkastischer Kommentar zur im Jahr 1993 kaum zu leugnenden „Altersschwäche“ der Revolution.

¹²⁰ Vgl. hierzu Sierek 2007, S. 62f. und Hensel 2008, S. 45, die die Grisaille bereits mit fotografischen Reproduktionstechniken in Verbindung bringen.

¹²¹ Zitiert nach van Huisstede 1995, S. 148. Die Spektralität wiederkehrender, „untoter“ Bilder und Motive in Markers Werk streicht auch Barbara Laborde heraus: „[...] il me semble effectivement que les films de Marker sont peuplés d'êtres du passé qui n'en finissent pas de survivre, hors et en dehors de leur temps, de façon presque anachronique, survivant à leur propre mort.“ (Laborde 2009, S. 53).

¹²² Zur Lektüre des Films mit dem Marxschen Gedanken der Theatralität von Revolutionen vgl. Langford 2005. Auf das bekannte Zitat von der sich als „Farce“ wiederholenden Geschichte aus dem „Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte“ verweist er auf S. 70.

¹²³ Langford 2005, S. 64.

possibilité d'une relecture de ce passé."¹²⁴ Die Montage der Einstiegssequenz kann daher durchaus als eine Ausnahmeerscheinung in Markers Oeuvre betrachtet werden. Allerdings wäre es auch möglich, diese trotz des Pathos der Bildformeln und der so wirkungsmächtigen Musik Luciano Berios auch als kritische Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Bilderarchiv Eisensteins zu lesen. Denn in der Vorspannsequenz scheint bereits auf, wie präzise Marker in der revolutionären Theatralität der Achtundsechziger ein Ergebnis einer weitreichenden Medialisierung der Revolution erkennt, da die Gesten der Revolutionäre eher den Bildfindungen eines ikonischen Spielfilms denn der „Eigentlichkeit“ spontanen Empfindens entspringen zu scheinen. Was also in den dokumentarischen Bildern des Vorspanns ohne die Eisenstein-Passagen wie ein „authentisches“ Aufbegehren gegen politische Unrechtssysteme wirken könnte, erscheint in der Montage mit denselben wie als (unbewusstes) „re-enactment“ bereits gesehener medial vermittelter Muster und damit als hochgradig kulturell codiert, wie auch Barry Langford hervorhebt: „[...] the Odessa Steps sequence is used to designate the revolution always and already under the sign of cultural appropriation [...]“¹²⁵. Die ikonischen Bilder Eisensteins hielten die Achtundsechziger-Revolutionäre nach dieser Deutung so in ihrem Bann, dass sie keine eigene revolutionäre Körpersprache mehr entwickeln konnten. Eine Revolution *jenseits* der Vorgaben des kulturellen Archivs scheint in der medial geprägten Spätmoderne von 1968 bereits kaum mehr möglich. Dieser Aspekt wird am Ende der Analyse noch präziser ausgeführt.

Die Bilder des *Panzerkreuzer Potemkin* tauchen nach dem Vorspann dann nur noch kurz wie eine ferne, melancholische Erinnerung auf, um gleich wieder zu verschwinden, wie etwa, als bei der Erwähnung des Dutschke-Attentats erneut die schießenden Soldaten aus der Eisensteinschen Treppensequenz eingeblendet werden – oder in der bereits beschriebenen Sequenz zum Prager Frühling, als mitten in der Besetzung Prags durch die „brüderlichen“ Truppen der Sowjetarmee noch einmal der Zwischentitel „Brüder!“ aus dem Stummfilm aufblitzt. Marker entzaubert dessen Revolutionsikonografie nach und nach durch die Kollision mit der trostlosen Realität. Doch nicht nur Eisensteins Bilder, auch die mittlerweile bereits zehn Jahre zurückliegenden Pathosformeln der Aufstände unterzieht Marker mit Hilfe von visuellen Analogien einem desillusionierenden Abgleich mit der tristen Gegenwart. Zwar bindet Marker im Verlauf des Films immer wieder kurze Sequenzen ein, die an die globale Orientierung der Vorspannsequenz mit ihrer Behauptung des gestischen Einklangs zwischen den weltweiten linken Bewegungen anknüpfen, wenn er etwa zu Beginn der zweiten Hälfte des ersten Teils eine Serie von visuell ähnlichen Bildern präsentiert, die Steine werfende Revolutionäre in Italien, Indien oder Irland zeigen. Doch das überwältigende Pathos der

¹²⁴ Laborde 2009, S. 53.

¹²⁵ Langford 2005, S. 69.

Eingangssequenz kommt hier nicht mehr auf, und insgesamt dominieren die Montagen, die über visuelle Übereinstimmungen eher den Verfall der linken Protestkultur andeuten. Eine solche tragisch-melancholische Konfrontation stellt Marker etwa nach einer Stunde des ersten Teils her: Abwechselnd montiert er Archivaufnahmen der Vorbereitungen für eine Straßenschlacht im Jahr 1968, auf denen die Revolutionäre das Pflaster aufreißen und die Steine als Wurfgeschosse vorbereiten, zu nüchternen Bildern desselben Ortes aus der Gegenwart, wo man Wasser den Rinnstein entlang fließen und Passanten und Automobile brav den Baustellen ausweichen und den Verkehrsregeln folgen sieht. Marker beschwört hier durch die Archivaufnahmen zuerst den Genius loci des Ortes, wo 1968 die legendären Straßenschlachten auf den Barrieren stattfanden, konfrontiert ihn dann jedoch mit der fast unerträglichen Nüchternheit der Gegenwart. Die wohl neu gedrehten Szenen könnten kaum in krasserem Kontrast zu den geschichtsträchtigen Archivbildern von vor fast zehn Jahren stehen, auch die Tonspur lässt mit einer Montage diverser Originaltonaufnahmen (Radioberichte über die Krawalle) den revolutionären Geist der Ereignisse wiederauferstehen, während die Passanten des Jahres 77 gleichgültig dem Verkehrsfluss folgen. Grundsätzlich kennzeichnet *Le Fond de l'air est rouge* ein permanentes Wechselspiel der erneuten Beschwörung der revolutionären Stimmung von Achtundsechzig und einer mal ironischen, mal melancholischen Distanzierung von den Motivationen und Aktionen der linken Gegenkultur, die sich über die Auseinandersetzung mit den von dieser produzierten audiovisuellen Materialien und ihren Vor-Bildern vollzieht. Marker macht sich die an Warburg erinnernde Form der Konfrontation von Archivmaterial über visuelle Analogien dabei für beide Zwecke zunutze: Einerseits lässt er den Geist der Bewegung immer wieder kurz auferstehen, andererseits lässt er diesen hart mit der ernüchternden Realität zusammenprallen. Nach dem Vorspann knüpfen nur noch wenige Montagen an die euphorische Stimmung desselben an, vielmehr überwiegt nun meist die kritisch-analytische Haltung gegenüber den vorgefundenen Materialien. Manche Sequenzen wirken dabei, als wollte der Filmemacher das „Imaginäre“, das Eisenstein in die Köpfe der Aufständischen gepflanzt hatte, wieder bannen und die übermächtigen Bilder aus dem kulturellen Gedächtnis „austreiben“, wie Warburg die in den Pathosformeln gespeicherten „wilden Energien“ durch den apotropäischen Akt der Sophrosyne zu bändigen versuchte. Ikonische Bilder werden in *Le Fond de l'air est rouge* so über Archivmontagen mit visuell ähnlichen Bildern entzaubert und ihrer Macht beraubt: „The issue around which his work increasingly revolves from *Grin Without a Cat* onward is how the power of images can be salvaged from their tendency to

become images of power.”¹²⁶ Der politischen Instrumentalisierung von Bildern und deren Rolle bei der Strukturierung von Machtprozessen setzt er nicht nur in diesem Film die kritische (Re-)Lektüre von archivisch tradierten Materialien entgegen, die entzaubernd und entmythisierend wirkt, indem sie deren Macht über den Betrachter bricht. Einen ähnlich kritischen Umgang mit ikonischen Bildprägungen im Stil von Warburgs Pathosformeln pflegt Marker dann etwa in *Le Tombeau d’Alexandre*, wenn die Inszenierungen des Stalinismus entlarvt werden, oder in *Level Five*, als das Warburg-Paradigma verwendet wird, um das berühmte Flaggen-Foto nach dem Sieg der amerikanischen Armee auf Iwo Jima im Februar 1945 zu dekonstruieren, das in der Tat eine Pathosformel ersten Ranges darstellt, die aber keineswegs spontan entstand, sondern ein bewusst herbeigeführtes Ergebnis von Inszenierung und nachträglicher Bildbearbeitung ist und von der amerikanischen Seite gezielt als Propagandainstrument eingesetzt wurde.¹²⁷ Markers Bilderkritik in *Le Fond de l’air est rouge* ist in dieser Hinsicht in seinem Werk singulär, als es sich bei den Objekten der kritischen Analyse hier in erster Linie nicht um die Bilder der „Anderen“ handelt, sondern um solche, die er entweder tatsächlich selbst produzierte oder zumindest Personen bzw. Gruppierungen, denen er unmittelbar nahestand, was nach Arnaud Lambert auch eine tiefeschürfende Selbstbefragung der persönlichen Biografie einschließt:

À l’engagement vécu au quotidien des films militants, succède donc un mouvement de recul ou d’écart en surplomb : attention à des cycles plus longs ou, si l’on veut, relativisme historien. L’intéressant est que la démarche historique au principe du film est aussi, par la force des choses, un examen personnel, la réévaluation, peut-être cruelle, des actions menées tout au long d’une vie – Marker, juge et partie.¹²⁸

Die Position der Selbstkritik, die in den Kommentaren immer wieder anklingt, kennzeichnet somit auch fundamental die Haltung zu den Archivartefakten, aus denen sich der Film größtenteils zusammensetzt.

5.2.13 „Verräterische“ Details

Die Archivkonzepte von Walter Benjamin und Aby Warburg wurden in den einführenden Kapiteln auch im Hinblick auf die Aufmerksamkeit für scheinbar periphere Details

¹²⁶ Langford 2005, S. 71.

¹²⁷ Auf die Nähe von Markers Umgang mit dieser Fotografie zu Warburg hat bereits Christa Blümlinger verwiesen (Blümlinger 1998, S. 94, Anm. 7).

¹²⁸ Lambert 2008, S. 231.

beschrieben. Dieser Aspekt hallt in manchen Passagen von Markers Filmen unverkennbar wider. Auch im Textbuch klingt der Vorsatz, bereits im Unscheinbaren Bedeutsames erkennen zu wollen, deutlich an, wenn es heißt: „D’où l’intérêt de refaire patiemment le chemin parcouru, d’en relever les traces, d’y trouver les indices, les mégots, les empreintes.”¹²⁹ Besonders die „Zigarettenkippen“ („mégots“) stehen in dieser Aussage für das, was achtlos weggeworfen und für Müll erachtet wird, jedoch möglicherweise wertvollere Rückschlüsse erlaubt als manches offizielle Dokument – wovon ja bereits zeugt, dass Marker in diesem Werk Schnittreste zu präsentationswürdigem Material erhebt. Doch auch in den Bildinhalten sucht Marker gezielt nach aussagekräftigen Randphänomenen. In diesem Kontext lässt sich natürlich an Benjamins „Lumpensammler“-Metapher denken¹³⁰. Doch die Art und Weise, wie Marker sein Augenmerk immer wieder auf Unscheinbares richtet, erinnert insbesondere auch an Warburgs Begeisterung für das auf den ersten Blick Unbedeutende eines Faltenwurfs oder einer minimalen Geste. Umso weniger erstaunt es, dass Marker auch zu ähnlichen Mitteln wie dieser greift, um für den Betrachter die ansonsten leicht zu übersehenden Details des eingebundenen Archivmaterials sichtbar werden zu lassen. Einerseits geschieht dies teils über die Kommentarebene, wenn einer der Sprecher die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein solches Detail lenkt, das ansonsten im Fluss der Bilder unterginge. Häufiger tritt in *Le Fond de l’air est rouge* jedoch die Struktur der Serienbildung auf: Ganz analog zu Warburgs Vorgehensweise im Atlas reiht Marker ähnliche Motive per Montage aneinander, so dass die Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern hervortreten. Als symptomatisch für eine solche Serie lässt sich die oft kommentierte Sequenz betrachten, in der Fidel Castro bei diversen Reden vor einer Reihe von Mikrofonen zu sehen ist. Hier montiert Marker eine Reihe von Ausschnitten aus Reden aneinander, in deren Verlauf Castro jedesmal in einer Redepause die Mikrofone neu justiert. Erst am Ende der Reihe, in Moskau, trifft Castro auf Mikros, die sich trotz mehrmaligen Versuchs partout nicht bewegen lassen wollen. Die Kommentierung an dieser Stelle lautet:

¹²⁹ Marker 1978, S. 6.

¹³⁰ „Voilà pourquoi il faut en passer par les détails révélateurs, les indices ou les symptômes, le refoulé, tous ces mégots de l’histoire : c’est à travers eux que se rend accessible le sens, ou plutôt la signification, de l’histoire. (Constamment, on retrouve cette double sémantique, entre pratique de la chiffonnerie et volonté rédemptrice, qui épouse nettement la terminologie benjaminienne.)“ (Lambert 2008, S. 235). Vgl. zur Affinität von Markers Aufmerksamkeit für Details zu Benjamins Theoriekonzepten noch einmal seine im Kapitel zu Benjamin und Warburg zitierte Eigenaussage, die auch explizit auf das Passagen-Werk verweist: „C’est un peu le projet qu’avait Walter Benjamin dans *Passagen Werk* : s’attacher à des détails, à des choses infimes que dédaignent les historiens et les sociologues, et par leur maillage arriver au portrait d’une époque.“ (zitiert nach Lambert 2008, S. 233).

Fidel avait le génie des grands acteurs, de transformer l'accidentel en légendaire. Ce geste, par exemple, de faire bouger les micros, né de la nécessité d'occuper ses mains quand il n'avait pas encore toute son expérience d'orateur, était devenu un geste rituel, une signature guettée avec ravissement par tous les Cubains à longueur de discours. Il ne rencontrerait qu'une fois des micros qui refusaient de bouger : à Moscou.¹³¹

Was in der einzelnen Archivaufnahme unbedeutend und zufällig erscheint, entpuppt sich in der Kombination mit ähnlichen Bildern als regelhaft. Wie in Warburgs Atlas ermöglicht die Reihenbildung das Wahrnehmen winziger Abweichungen – in dieser Passage die Tatsache, dass die starren Mikros sich in Moskau nicht bewegen, was sich unmissverständlich auch als metaphorische Darstellung der Rigidität des Sowjetkommunismus lesen lässt, die sich ja am deutlichsten in der Niederschlagung des Prager Frühlings manifestierte. Zugleich entbehrt die Archivmontage nicht einer gewissen Komik: Was im Einzeldokument spontan und ungeplant wirkt, erscheint in der Serie als gewollte Inszenierung. Das scheinbar nebensächliche Detail entpuppt sich in diesem Fall also paradoxerweise als geplanter Ausdruck von Spontaneität und damit als Teil einer manipulativen rhetorischen Strategie, wie sie ja auch Castros Redehalten zu Grunde liegt. Auch diese Reihung hat somit eine bilderkritische Funktion: Sie bricht die verführerische Macht der Selbstinszenierung Castros, indem sie das Gewollte, planvoll Manipulative ins Bewusstsein des Betrachters hebt. An anderer Stelle parallelisiert Marker Aufnahmen von Händen von Aktivisten und isoliert diese aus ihrem ursprünglichen Kontext zu einer Serie, die das Motiv der Hände, das bereits die Titel der beiden Teile des Films („Les mains fragiles“ – „Les mains coupées“) prägt, zu einer metaphorischen Geste der aktiven Gestaltung der sozialen und politischen Umgebung durch die engagierten Linken erhebt. In derartigen Passagen betont Marker über die Reihenbildung noch einmal die Solidarität der teils weit verstreuten und politisch weit auseinander liegenden Aktivistengruppen über alle Grenzen hinweg, aber auch das Überpersönliche, das die Hände von ihren individuellen Besitzern löst und in einen größeren kollektiven Zusammenhang einbettet: „Diese, fast vom Menschen verselbständigten Hände bekommen eine Eigenständigkeit, werden zu unabhängig handelnden ‚Wesen‘, die an den politischen Ereignissen teilnehmen, als seien sie Stück eines Naturvorgangs [...]“¹³² Auch hier erhalten gestische Details, die in ihrem ursprünglichen Kontext kaum Beachtung verdienen würden, über die Neumontage mit Gleichartigem eine Bedeutung, die weit über die des Einzelbildes

¹³¹ Marker 1978, S. 184.

¹³² Langmann 1984, S. 54. In diesem Zusammenhang erhält der Titel des zweiten Teils auch noch einmal eine neue Bedeutungsnuance: Die vom Körper durch die Montage „abgeschnittenen“ Hände bilden nun in der montierten Serie ein überindividuelles Kollektiv, losgelöst von den egoistischen Subjekten der „Besitzer“ – ein

hinausgeht. In *Le Tombeau d'Alexandre* wendet Marker dann neben derartigen Mitteln auch Strukturen wie die Stillstellung von Bewegtbildern oder die Hervorhebung von Bestandteilen des Bildes durch farbige Markierungen an, um einzelne Details zu betonen. Dies ist hier allerdings noch nicht der Fall – *Le Fond de l'air est rouge* verlässt sich in dieser Hinsicht ganz auf die Macht von Kommentar und Montage, wie allgemein die Bild-im-Bild-Collage und die Bearbeitung von Teilbereichen von Bildern oder des gesamten Bildes von wenigen Ausnahmen in *Sans soleil* abgesehen erst in *Le Tombeau d'Alexandre* zu zentralen Formprinzipien erhoben werden, die unverkennbar auch aus der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgardekunst herrühren.

5.2.14 Heterogenität des Archivmaterials

Marker lässt in *Le Fond de l'air est rouge* nicht nur unbedeutende Einzelheiten zu hochbedeutsamen sinntragenden Elementen aufsteigen, sondern nivelliert auch in medialer Hinsicht die Kluft zwischen verschiedenen Darstellungsmodi, indem er sie in ein Kontinuum korrespondierender Formen einbettet. Die Bandbreite des verwendeten Materials umfasst dabei auf der Bild- und der Tonebene alle denkbaren Medien und Genres, wie Marker selbst in der Vorrede des Textbuches hervorhebt:

[E]crans de télévision, lignes du kinescope, citations d'actualité, lettre enregistrée « sur mini-cassette », images tremblées, voix de radios, commentaires des images à la première personne par ceux qui les ont captées, rappel des conditions de tournage, caméra clandestine, ciné-tract...¹³³

Bereits auf der medialen Ebene der Bilder kennzeichnet den Film also eine enorm heterogene Textur: Der Großteil des Werkes besteht aus Filmaufnahmen, zu sehen sind jedoch immer wieder auch Fotografien und abgefilmte TV-Sendungen, die sich durch die Bildqualität auch deutlich als solche erkennen lassen. Die Filmaufnahmen wiederum weisen im Hinblick auf Gattung und Gestaltungsform eine ebenso hohe Variabilität auf: Schnittreste von militanten Agitprop-Filmen oder ein geheimer Super 8-Mitschnitt aus einem mexikanischen Gefängnis treffen auf offizielle Produktionen wie die Fernsehberichte zum 2500jährigen Jubiläum der iranischen Monarchie, Bilder von Giscard d'Estaing beim Sport oder Aufnahmen einer

„Über-Körper“, der noch einmal sinnbildlich kurzfristig eine sozialistische Utopie einlöst, bis sich diese am Ende fast vollkommen zerschlagen hat.

¹³³ Marker 1978, S. 10.

Pressekonferenz von Mitterand. Auch Spielfilm-Ausschnitte werden, wie bereits erwähnt, immer wieder eingebunden. Schwarzweiß-Bilder stehen nachbarschaftlich neben Farbmateriale, wobei Archivmateriale von Marker teils nachträglich eingefärbt wurde.¹³⁴ Verwackeltes und unprofessionell wirkendes wechselt sich mit professionellen Medienproduktionen ab, hektisch bewegte Bilder von Straßenschlachten mit „talking heads“. Ebenso heterogen erscheint die Tonspur, auf der neben den Stimmen der Kommentatoren Radio- und TV-Ausschnitte, Mitschnitte auf Minikassette (ein von Solschenizyn vorgetragenes Gedicht), Fragmente von Tonspuren von Spielfilmen (s.u.) sowie ein enorm artifiziell wirkender Klangteppich von Synthesizersounds erklingen. Marker nutzt auf beiden Ebenen die beinahe unbegrenzte Aufnahmefähigkeit des Essayfilms, der als eine Art „Omnivor“ der audiovisuellen Kultur alle beliebigen Bild- und Tonquellen integrieren kann. Die Brüche, welche die disparate Medialität der einzelnen Archivfragmente mit sich bringt, werden hier nicht kaschiert, statt dessen stellt Marker die Lückenhaftigkeit und Fragmentarität, aber auch die Heterogenität des Archivs geradezu aus, indem er auf eine Linearisierung dieser Fragmente bewusst verzichtet, wie es in konventionellen historischen TV-Produktionen häufig geschieht. Vielmehr arrangiert er sie, wie Catherine Lupton formuliert, zu einer „mosaic structure“¹³⁵. Dennoch verknüpft Marker, wie erarbeitet, die archivischen Fragmente sowohl durch die assoziativ gehaltene Kommentarspur als auch durch visuelle Analogien. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als diese Motivwanderungen sich auch über die Grenzen einzelner Medien und Gattungen hinweg vollziehen. Marker integriert diese in *Le Fond de l'air est rouge* wie in anderen seiner Essayfilme zu einem *einzigem* Bilderkosmos, in dem die verschiedenen medialen Repräsentationsformen in permanentem Austausch visueller Motive stehen. Bildmuster wandern von Dokumentaraufnahmen zu Fotos und zu Spielfilmszenen, die wiederum auf die Realität verweisen – wobei das jeweilige Trägermedium sich mit seiner Medialität und Materialität immer in die adaptierten Formen einschreibt (s.u.). In diesem Aspekt der transmedialen Motivmigrationen steht Markers Archivzugriff den letzten Tafeln von Warburgs Mnemosyne-Atlas sehr nahe, wenn sich dort Pressefotografien neben Münzen und Briefmarken, Reproduktionen von Gemälden und Skulpturen neben Werbeanzeigen finden.

¹³⁴ Barbara Filser argumentiert zu der Einfärbung der Archivbilder: „Die Filmaufnahmen werden durch die Farbschicht gewissermaßen verflacht, die augenscheinliche Transparenz des Fensters zur Welt wird getrübt. Dergestalt als Bilder ausgewiesen geben die Aufnahmen in *Le Fond de l'air est rouge* die Tatsache preis, dass sie einmal gemacht wurden.“ (Filser 2010, S. 252). Die Methode der Einfärbung verweist damit bereits voraus auf Markers Bearbeitungen der eigenen Bilder in *Sans soleil* mit dem Videosynthesizer, die ihnen jegliche Referentialität entzieht, wie die Kommentarspur in diesem Film an dieser Stelle klar herausstreicht: „Au moins elles [die Bilder; O.M.] se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible.“

Jenseits der medialen Disparität, die den Archivzugriff beider kennzeichnet, lassen sich dabei aber noch weitere Parallelen erkennen. Warburg löst auf den letzten Tafeln des Atlas die etablierten Grenzen zwischen verschiedenen Repräsentationsformen auf, indem er einerseits Erzeugnisse der „Hochkultur“ mit den oft als „minderwertig“ betrachteten Gebrauchskünsten konfrontiert, andererseits, indem er durch die Auswahl der Werke die Trennung zwischen dokumentierenden Medien wie der Fotografie und frei imaginativ vorgehenden Künsten wie der Malerei unterläuft. Dass Marker im ersten Punkt an Warburgs enthierarchisierende Methode anknüpft, wird bereits dadurch evident, dass sich *Le Fond de l'air est rouge* zu einem beträchtlichen Teil aus „Abfall“ zusammensetzt, nämlich den eingangs erwähnten „chutes“, den Schnittresten, die bei der Montage ausgesondert werden. Diese „non-utilisées“ stellt Marker gleichberechtigt neben kanonisierte Meisterwerke der Filmkunst wie den *Panzerkreuzer Potemkin*, hochoffizielle Dokumente wie eine Neujahrsansprache von de Gaulle oder geschichtsträchtige Interviews mit dem jungen Fidel Castro oder Salvador Allende. Einem scheinbar belanglosen Gerangel zweier linker Gruppen wird dieselbe soziohistorische Signifikanz beigemessen wie dem Vietnamkrieg oder dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag. Markers enthierarchisierender Zugriff in der Auswahl der Archivmaterialien schließt sich dabei übrigens nicht nur an Warburgs Entgrenzungen zwischen „hohen“ und „niederen“ Repräsentationsformen an, sondern setzt im Medium des Films auch eine Tendenz um, die die Geschichtswissenschaft seit einigen Jahrzehnten umtreibt: Weg von einer Ereignisgeschichte der von bedeutenden Charakteren gelenkten „Haupt- und Staatsaktionen“ zu einer stärker an Mentalitäten, sozialen Praktiken und diskursiven Formationen interessierten sozialgeschichtlichen Orientierung. Diese Entwicklungen waren zur Entstehungszeit des Films mit der bereits seit längerem bestehenden Annales-Schule oder dem Aufkommen der stärker an ethnologischen Ansätzen angelehnten kulturgeschichtlichen Strömungen im amerikanischen Diskurs mittlerweile durchaus etabliert.

5.2.15 Dokument und Fiktion

Mit Warburgs revolutionärer Erweiterung des Quellenkorpus im Mnemosyne-Atlas geht aber noch eine weitere Entgrenzung einher: Nicht nur verschiedene Kulturniveaus, auch verschiedene Repräsentationsmodi werden dort in ihrer dichotomen Entgegensetzung hinterfragt. So stehen hier neben frei imaginativ vorgehenden Gemälden Fotografien, die auf

¹³⁵ Lupton 2005 (a), S. 143.

dem dokumentierenden Abbildungsmodus beruhen. Warburg lässt Motive dennoch von antiken Skulpturen auf Werbefotografien und von Renaissancegemälden auf Pressefotografien über das Konkordat zwischen Mussolini und dem Vatikan übergehen. Marker führt in mehreren seiner Essayfilme (und besonders in jenen, die hier ausführlich analysiert werden) eine ähnliche Entgrenzung durch, indem er die so oft gegenübergestellten filmischen Großgattungen des Dokumentarfilms und des Spielfilms mittels komplexer Archivmontagen eng verzahnt. So weist er die „dokumentarische“, aber auch die realitätsbeeinflussende Qualität von Spielfilmen nach, legt aber gleichzeitig dar, dass Dokumentaraufnahmen immer auch auf Formen der Inszenierung beruhen. Einige Beispiele aus *Le Fond de l'air est rouge* sollen diese doppelte Bewegung der Hinterfragung dieser binären Dichotomie illustrieren. Der wichtigste Bezugspunkt des Films aus dem fiktionalen Bereich wurde bereits mehrfach genannt, nämlich Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*. Den Film kennzeichnet selbst bereits eine komplexe Gemengelage zwischen Fakt und Fiktion:

Eisensteins Film erzählt von einem Ereignis, das tatsächlich stattgefunden hat, stellt dies aber fiktional dar, kann es überhaupt nur in Form einer Fiktion dokumentieren, mit erfundenen Ausschmückungen, deren prominenteste die Erschießung der Aufständischen auf der Treppe von Odessa ist.¹³⁶

Marker postuliert in der Eingangssequenz, dass Eisensteins teils auf Fakten beruhende fiktionale Darstellung der Ereignisse sich als performative „Blaupause“ derart nachhaltig in das Unterbewusstsein der Achtundsechziger-Revolutionäre einschrieb, dass diese die Ikonografie des Revolutionsdramas bei ihren Protesten wieder in die Realität trugen. Der fiktionale Spielfilm wurde so also wiederum zum Ausgangspunkt für reale Ereignisse: „Die Revolution ist ein Film von Eisenstein“ (Filser, s.o.). *Le Fond de l'air est rouge* thematisiert jedoch auch den umgekehrten Prozess, wenn etwa die Realität sich in einen Spielfilm transformiert, und zwar zunächst durchaus im wörtlichen Sinn. So flicht Marker in einer Passage, die von der Ermordung Che Guevaras durch die CIA handelt, einige kurze Bilder aus Richard Fleischers Bio-Pic *Che!* (USA 1969) ein, das das Leben des Guerrillakämpfers (mit Omar Sharif in der Titelrolle!) in den Mittelpunkt eines Hollywood-Spielfilms stellt¹³⁷. Die sehr undeutlichen, wohl von einem Fernsehmonitor abgefilmten Bilder zeigen den Abtransport Guevaras mit dem Hubschrauber. Sie wären wohl kaum als Spielfilmausschnitt zu identifizieren, wenn nicht auf der Kommentarebene folgende Bemerkung fiele: „... Oui, là, ça s'est passé à peu près comme dans le film de Fleischer : l'embuscade, le Che blessé

¹³⁶ Filser 2010, S. 247.

transporté à La Higuera [...].¹³⁸ Dass die Dreharbeiten zu Fleischers Film kaum ein Jahr nach dem Tod des Titelhelden starteten, ist wenig verwunderlich, denn dessen reales Leben und die Umstände seines Todes schienen wie prädestiniert für den Transfer in einen Spielfilm nach Hollywood-Manier. Die Biografie des kubanischen Revolutionärs schien sich auch in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit der Dramaturgie eines Spielfilms anzugleichen, umso mehr, als der reale Che Guevara durch die legendäre Fotografie „Guerrillero Heroico“ (1960) von Alberto Korda längst zu einer massenmedial verbreiteten und vermarkteten Ikone geworden war, deren Verbreitung in der öffentlichen Sphäre selbst die Präsenz der bekanntesten Filmstars der Ära in den Schatten stellte.¹³⁹ Der Ausschnitt aus Fleischers Spielfilm illustriert in diesem Kontext damit auch, dass reale Personen der revolutionären Bewegungen von deren Sympathisanten teils zu Helden im Hollywood-Stil verklärt wurden – ein ästhetisierender, ja fikionalisierender Blick, der belegt, wie stark die Wahrnehmung der Realität durch die Achtundsechziger-Generation bereits von den Codes des Kinos durchdrungen war.

Auf die Spitze treibt Marker die Unentwirrbarkeit von Realität und Fiktion bzw. von Dokumentarfilm und Spielfilm schließlich in einer kurzen Archivmontage, in der er auch die Tonebene zu Hilfe nimmt, um den komplexen Transfer zwischen den beiden Ebenen zu thematisieren. Nach einem Statement von Larry Bensky, der die Gefährlichkeit von revolutionären Aktionen anspricht, ist ein Ausschnitt aus Volker Schlöndorffs viel diskutiertem Spielfilm *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (D 1975) zu sehen, in der eine unbescholtene Frau ins Visier der deutschen Anti-Terror-Fahndung gerät: Spezialeinheiten schleichen durch einen Gang, stürmen eine Wohnung und nehmen die Protagonistin in Gewahrsam. Der Titel des Films wird dabei auf Französisch eingeblendet. Direkt anschließend montiert Marker Dokumentaraufnahmen der Verhaftung der RAF-Terroristin Margrit Schiller, die von mehreren Beamten weggetragen wird. Zwar sind die visuellen Übereinstimmungen hier nicht sehr ausgeprägt, dennoch wird sofort ersichtlich, wie stark sich die Geschehnisse in Spiel- und Dokumentarfilm ähneln. Die Pointe der kurzen Passage besteht jedoch darin, dass Marker dabei teilweise die Tonspuren der Ausschnitte vertauscht bzw. austauscht. Zu beiden Archivfragmenten erklingen Lautsprecherdurchsagen der Einsatzkräfte, die den Widerstandsgeist der Verhafteten zu brechen versuchen. Was den Zuschauern des Films möglicherweise entgeht, ist im Textbuch nachzulesen: „En fait, les

¹³⁷ Vgl. Filser 2010, S. 256 (Anm. 109).

¹³⁸ Marker 1978, S. 55.

¹³⁹ Das berühmte Foto ist auch hier kurz vorher zu sehen, allerdings mehrfach gebrochen, insofern es Teil einer von einem Monitor abgefilmten TV-Dokumentation über Guevara ist, die sich Régis Debray ansieht. In der Doku heißt es über den Verbreitungsgrad des Fotos wahrheitsgemäß: „Ce visage a été tiré à des centaines de millions d'exemplaires sous la forme d'affiches géantes...“ (Marker 1978, S. 55). Vgl. hierzu auch Filser 2010, S. 265.

deux sons sont volontairement inversés : celui du film accompagne les images de la réalité, et ce qu'on entend derrière Katharina Blum, c'est la bande sonore de l'arrestation de Baader.¹⁴⁰ Der Spielfilm erhält also eine dokumentarische Tonspur (die Geräuschebene ist unverändert, lediglich die Lautsprecherdurchsage ist ausgetauscht), das Dokumentarmaterial eine aus einem fiktionalen Produkt. Die Durchsagen ähneln sich trotz des unterschiedlichen Wortlauts in ihrem Duktus so stark, dass der unbedarfte Zuschauer die Vertauschung gar nicht bemerkt – der Erkenntnisgewinn kann sich nur beim Leser des Textbuches einstellen. Das Austauschen der Tonebenen weist hier erneut darauf hin, wie sehr sich fiktionale Inszenierung und „authentische“ Dokumentation in derartigen Passagen angleichen: Einerseits greift der Spielfilm tatsächliche Ereignisse wie die Verhaftungen der Baader-Meinhof-Gruppe auf und „dokumentiert“ trotz aller fiktionalen Transformation reale Ängste und Sehnsüchte der Gesellschaft. Er kann durch seine Inszenierung Debatten in der Realität anstoßen, auf Mentalitäten realer Menschen einwirken und – wie im Fall des *Panzerkreuzer Potemkin* – sich gar in die Korporalität einer Gruppe einschreiben. Andererseits ist auch im Fall der realen Terroristen offensichtlich, wie sich ihre Situation zwischen Verfolgung und ständig drohender Verhaftung den Formen von Filmgenres wie dem Thriller annäherte. Auch die linksextremistischen Terrorgruppen in Deutschland verstanden sich in der Öffentlichkeit zu „inszenieren“, was sich teils bis heute in einer an die Strukturen der Popkultur angelehnten Verehrung niederschlägt. Das Archivmaterial der Verhaftung von Margrit Schiller ist wiederum in einem anderen Sinn als „Inszenierung“ zu verstehen: Die Gefangennahme von Terroristen wurde von den staatlichen Stellen auch medienwirksam vorgeführt, um der Öffentlichkeit über die Vermittlung durch die Massenmedien zu signalisieren, dass bei der Terroristenjagd Erfolge zu verzeichnen sind. Dieser „Schauwert“ solcher dokumentarischen Bilder hat durchaus Züge einer bewussten Inszenierung, wie man sie sonst eher von Theater und Spielfilm kennt. Indem Marker Spielfilm und Dokumentation über die Montage von Archivmaterial miteinander verknüpft, erschüttert er insbesondere das Vertrauen in die „Authentizität“ des dokumentarischen Materials und kehrt dessen Überformung der Realität durch inszenatorische Strategien hervor – so ermöglicht er es dem Betrachter, die manipulative Intention der Dokumentarbilder zu durchschauen und sich kritisch zu ihnen zu positionieren. Nichts anderes hatte Warburg auf den letzten Tafeln des Mnemosyne-Atlas im Sinn, wenn er etwa die Inszenierung des Konkordats zwischen dem Vatikan und Mussolini auf den Pressefotografien durch den Verweis auf die Ikonografie der Renaissancemalerei

¹⁴⁰ Marker 1978, S. 168. Es ist davon auszugehen, dass es in den Dokumentaraufnahmen zur Verhaftung von Schiller keine geeignete Durchsage gab und Marker sich deshalb bei den Aufnahmen der Baader-Verhaftung bediente.

entlarvte. Auch bei Marker entstammen Spiel- und Dokumentarfilm, Fiktion und Dokumentation *ein- und demselben* Bilderkosmos und bilden ein zusammenhängendes Bilderarchiv – sie sind deshalb noch lange nicht pauschal gleichzusetzen, jedoch korrespondieren sie wie die heterogenen Medien in Warburgs Atlas über den Austausch von visuellen Motiven so eng miteinander, dass eine Aufteilung der Filmgeschichte und damit auch des audiovisuellen Archivs in Spiel- und Dokumentarfilm wesentlich zu kurz greift. Markers essayistische Strategien in *Le Fond de l'air est rouge* und den anderen hier untersuchten Werken führen die übliche Dichotomie dieser ansonsten getrennten Teilbereiche des audiovisuellen Archivs daher gezielt ad absurdum.

5.2.16 Theatralität und Medialität des Archivs von Achtundsechzig

Markers Neuorganisation des Archivbestandes in *Le Fond de l'air est rouge* fokussiert auch jenseits dieser Engführung von Spiel- und Dokumentarfilm ganz allgemein auf die reflexive Untersuchung der Archivartefakte in ihrem „Gemachtsein“: „Throughout *A Grain Without a Cat*, [...] Marker insists – as in all his work – upon the impossibility of an experience of the world outside of representation, and of acts in the world outside of acting [...]”¹⁴¹ Es lassen sich in dieser Hinsicht also grob zwei Ebenen unterscheiden: Einerseits geht es um die Prozesse, die bei der (Selbst-)Inszenierung der einzelnen Charaktere und Gruppierungen *vor* der Kamera wirksam werden, die Langford als „acting“ bezeichnet. Diese werden hier unter dem Stichwort „Theatralität“¹⁴² behandelt. Andererseits thematisiert Marker in zahlreichen Passagen des Films die Rolle, die das Archivmedium im Rahmen der Dokumentation und Distribution dieser Vorgänge spielt (Langford meint dies in obigem Zitat mit „representation“). Für diese Prozesse wird hier der Begriff „Medialität“ verwendet. Theatralität und Medialität, die sich im audiovisuellen Archivbestand niedergeschlagen haben, stellen die in der Einführung beschriebenen „Versprechen“ des Archivs an „Authentizität“ und „Transparenz“ elementar in Frage. Marker widmet in *Le Fond de l'air est*

¹⁴¹ Langford 2005, S. 68. Wie bereits erwähnt, arbeitet Langford in seinem Aufsatz u.a. heraus, wie bereits Marx einen theatralen Blick auf die Revolution entwickelte, die er als eine von der griechischen Tragödie inspirierte Inszenierung interpretierte, sich aber gleichzeitig bewusst war, dass dieser ästhetisierende Blick von der Realität von Gewalt und Leiden abstrahiert.

¹⁴² Die Verwendung des Begriffs orientiert sich hier an der einflussreichen Definition von Erika Fischer-Lichte, die diesen über vier Aspekte definiert: „Performance“, „Inszenierung“, „Korporalität“ und „Wahrnehmung“ (vgl. Fischer-Lichte 1998). Alle Komponenten lassen sich, wie Fischer-Lichte betont, auch außerhalb des Theaters bei öffentlichen Veranstaltungen vorfinden und kennzeichnen auch die hier beschriebenen Ereignisse wie Demonstrationen, Reden, Gerichtsprozesse und Sportveranstaltungen, aber auch Interviews vor der Kamera, da

rouge beiden Aspekten daher ein enormes Maß an Aufmerksamkeit, indem er sie sowohl über nonverbale als auch über verbale Strukturen reflektiert. Diese seien im folgenden abschließend untersucht. Zwar lässt sich der theatrale Aspekt der Selbstinszenierungen prinzipiell nicht von der medialen Komponente ablösen, da in einem Film die theatralen Vorgänge immer schon medial vermittelt zugänglich sind, dennoch sollen diese beiden Aspekte hier aus heuristischen Gründen weitgehend getrennt dargestellt werden.

„*Le Fond* maintains a keen eye for the theatre (and theatricality) of political protest: its ritual actions, gestures, chants, slogans, icons and rhetoric styles”¹⁴³. Diese Sensibilität für das Theatrale durchzieht den kompletten Film, wobei Marker dieses in beiden politischen Lagern ausfindig macht. Dabei lassen sich wiederum zwei Ebenen unterscheiden. Einerseits integriert Marker zahlreiche Archivsequenzen, die in den verschiedensten Formen klar abgegrenzte Situationen des „Als Ob“ präsentieren: Besonders deutlich ist die theatrale Komponente in explizit an Strukturen des Theater angelehnten Veranstaltungen wie der 2500-Jahr-Feier der iranischen Monarchie oder dem Katzenumzug in Ypern zu erkennen. Auch andere, weniger offensichtliche Formen der theatralen Präsentation sind im Film enthalten: So ist bereits relativ am Anfang eine Passage zu sehen, in der das US-Militär in einer Übung die Verhaftung von Aufständischen durchspielt:

C’était pas une mutinerie. C’était la simulation d’une mutinerie... C’était comme tout le reste dans ces camps : un spectacle. C’était tout un répertoire de toutes les situations de la guerre antisubversion. C’était un grand jeu...¹⁴⁴

Direkt danach präsentieren einige Soldaten ihre Fertigkeiten in der Tarnung und im Nahkampf. Auch die Explosion einer Autobombe wird demonstriert. Die Erläuterungen der Soldaten und das Lachen der Zuschauer bringen immer wieder ins Bewusstsein, dass es sich hier um eine reine Schauveranstaltung ohne reale Kämpfe handelt. Auch die Gegenseite arbeitet mit solchen Mitteln: Zuvor hatte bereits ein vietnamesischer Pilot seinen umstehenden Kameraden mit Spielzeug-Flugzeugen seine Taktik erläutert. Hier geht es also um Situationen, die durch eine Rahmung relativ klar von der Realität abgegrenzt sind:

Diese Bilder einer Präsentation vor einem Publikum lassen auch das Geschehen in den Aufnahmen aus dem Trainingslager als ein Schauspiel erscheinen, das zudem vom

sich der Sprecher hier trotz der fehlenden physischen Kopräsenz über ein Medium vermittelt an ein imaginäres Publikum wendet.

¹⁴³ Lupton 2005 (a), S. 144.

¹⁴⁴ Marker 1978, S. 26.

Kommentar als Simulation und Spektakel bezeichnet wird – eine Inszenierung, die einen Zuschauer impliziert, hier die Kamera, welche die Bilder aufgezeichnet hat.¹⁴⁵

Aber auch solche Sequenzen gehen durch die Montage teils in tatsächliche Gewalthandlungen über, wenn etwa von einer Übung zum Training von Folter mit Elektroschocks zu (vermutlich) realen Folterbildern mit dieser Methode in Vietnam geschnitten wird. Die scheinbare Harmlosigkeit der Übungen erweist sich dadurch schnell als trügerisch.

Marker belässt es bei seiner Untersuchung der theatralen Komponenten des Archivbestandes jedoch nicht bei solchen relativ eindeutig gerahmten Situationen. So erscheint das öffentliche Auftreten der linken Bewegungen und ihrer Protagonisten insgesamt als überformt vom Bedürfnis nach (Selbst-)Inszenierung. Reale Situationen wie politische Auftritte, aber auch Gerichtsverhandlungen, Sportdarbietungen und andere Veranstaltungen im öffentlichen Raum werden in *Le Fond de l'air est rouge* nicht nur als mit einer konkreten Funktion ausgestattete Ereignisse präsentiert, sondern auch als im Hinblick auf ihren Schauwert bewusst für ein entweder physisch kopräsenten oder über ein Medium verbundenes Publikum gestaltete Inszenierungen decouvert. Am deutlichsten verbalisiert dies der Kommentar zu der bereits angesprochenen Bilderserie Castros, der sich bei Reden an diversen Mikrofonen zu schaffen macht: „Fidel avait le génie des grands acteurs [...]“¹⁴⁶ In der Tat erinnert auch die auffällig lange Einstellung, in der sich (wohl beim Ersten Parteitag der Kommunistischen Partei Kubas) ein Vorhang öffnet und den Blick auf die dort bereits sitzenden Funktionäre freigibt, frappierend an den Beginn einer Theatervorstellung. Solche Situationen, in denen die Protagonisten zu Schauspielern und die Betrachter zum Publikum werden, kennzeichneten ja bereits die Montagekomplexe von Dokumentarbildern und Spielfilmszenen, in denen Marker andeutet, dass nicht nur die jeweiligen „Akteure“ ihre sozialen Rollen denen von Filmcharakteren angleichen, sondern auch das Publikum selbst einen fiktionalisierenden Blick auf die historische Realität entwickelte. Die Selbstinszenierung der Achtundsechziger-Bewegung wiederum untersucht Marker in den zahlreichen bereits angesprochenen Passagen, die die performative Komponente der Proteste zum Thema hat: In Warburgscher Serienbildung erscheinen hier nacheinander ähnliche Gesten an diversen Orten, die in der Summe eine konstante theatrale Sprache des Protestes ergeben. Auch die Eingangssequenz lässt sich in diesem Kontext erneut anführen. Insbesondere symbolische, also nicht auf einen direkten Zweck, sondern auf den Schauwert abzielende ostentative Gesten wie das Recken der Fäuste, das Hochheben des „Roten Buches“ von Mao durch die Black Panthers oder das

¹⁴⁵ Filser 2010, S. 264.

¹⁴⁶ Marker 1978, S. 184.

Tragen von Transparenten sind ohne die Vorstellung eines imaginären Zuschauers nicht denkbar – und seien diese auch nur die mitlaufenden Revolutionäre, die sich so in einer Form von Selbstverständigung durch eine gemeinsame Gestik als Gruppe identifizieren und gegenseitig bestärken. Ebenso wird auch die Konfrontation zwischen den Sicherheitskräften und den Linken im Kommentar beschrieben, als agierten die Beteiligten auf einer Bühne:

Et puis, une question d'espace. Il y avait le barrage des flics, c'était un ordre. Le service d'ordre du syndicat, c'était un autre ordre. Entre les deux, il y avait un espace. A remplir. Un type qui gesticulait dans cet espace pour appeler à l'action, vu de l'époque, ça ne pouvait être qu'un provocateur [...].¹⁴⁷

Der Raum zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien und die Proxemik der diesen füllenden Personen erscheint hier als Ort eines theatralen Auftritts, der semantisiert ist wie eine Theaterbühne. All diese Passagen weisen darauf hin, wie sehr sich sowohl die Kräfte der staatlichen Seite als auch die Protestierenden bewusst waren, dass ihre Aktionen nicht nur auf konkrete Zwecke, sondern insbesondere auch auf Außenwirkung abzielten. Beide Seiten inszenierten ihre Auftritte in der Öffentlichkeit als Botschaften an ein Publikum - und zwar vor allem auch vermittelt über die Film- und Fernsehkameras, deren Aufmerksamkeit sie sich sicher sein konnten bzw. die sie im Fall der militanten Filmemacher selbst stellten. Marker nutzt in vielen Sequenzen die von Warburg im Mnemosyne-Atlas vorexerzierte Methode der vergleichenden Gegenüberstellung durch De- und Rekontextualisierung, um diese in ihrem ursprünglichen Kontext kaum wahrnehmbaren Einzelmomente aus dem Archivbestand herauszupräparieren und die Invarianten der revolutionären Selbstinszenierung umso deutlicher ans Tageslicht zu bringen. Hierzu bietet die serielle Neusortierung des Bildmaterials nach der Kontinuität von „Pathosformeln“ einen idealen Anknüpfungspunkt, da diese Form des Archivzugriffs die Theatralität der wiederkehrenden Gesten besonders wirkungsvoll zur Darstellung bringen kann. Barbara Filser, die die theatrale Komponente in *Le Fond de l'air est rouge* bereits eingehend untersucht hat, ist insofern zuzustimmen, wenn sie argumentiert: „Die Bilder übermitteln die Botschaft, welche die Inszenierung intendiert, doch verkehrt *Le Fond de l'air est rouge* ihre Komplizenschaft ins Gegenteil: Die Inszeniertheit wird als die eigentliche Botschaft sichtbar, mittels der Parallelisierung [...].“¹⁴⁸ Allerdings fokussiert sie dabei vor allem auf die offiziellen Medienbilder:

¹⁴⁷ Marker 1978, S. 41.

¹⁴⁸ Filser 2010, S. 259.

Dabei geraten vor allem die Darstellungen der politischen Mächte, wie sie etwa die staatlich regulierten oder kontrollierten Sendeanstalten reproduzieren, ins Visier, ihre medienwirksamen Selbstinszenierungen, die bereits die Bilder präfigurieren, die von ihnen entstehen, und sich ihrerseits in vorgängigen Bildern präfiguriert finden.¹⁴⁹

Dem ist entgegenzuhalten, dass sich Marker eben nicht darauf beschränkt, die Inszeniertheit der massenmedial verbreiteten Materialien bloßzulegen. Vielmehr bezieht er in seine Analyse der Theatralität der Epoche ebenso die Bilder der militanten Filmemacher ein. Auch sie arbeiten mit den Mitteln der Inszenierung, auch sie sind von den Codes der Massen- und Populärkultur geprägt und stellen daher nicht das „Draußen“ der Repräsentation dar, das sie durch ihre Machart zu sein vorgeben. Ein öffentliches Auftreten „außerhalb“ der Inszenierung ist nicht denkbar, da Theatralität als Voraussetzung jeglicher Kommunikation vor Zuschauern unhintergebar ist. Auch die scheinbar so spontanen Ausbrüche der Revolutionäre sind kulturell vermittelt und präfiguriert. Marker versucht in seinen Archivmontagen in *Le Fond de l'air est rouge* daher nicht, den „inszenierten“ Bildern der Massenmedien die „authentischen“ Materialien der militanten Filmemacher entgegenzusetzen, sondern vielmehr das Bewusstsein des Zuschauers zu schärfen, dass auch letztere der Inszenierung nicht entkommen können. Ebenso wenig hintergebar wie die Theatralität des öffentlichen Auftritts ist die Medialität des audiovisuellen (Archiv-)Bildes. Im Vorwort des Textbuches erläutert Marker seine Haltung gegenüber der Medialität der Archivmaterialien in *Le Fond de l'air est rouge*:

Le mode d'information fait partie de l'information et l'enrichit. C'est un des principes de choix des documents : chaque fois que c'était possible (écrans de télévision, lignes du kinescope, citations d'actualité, lettre enregistrée « sur mini-cassette », images tremblées, voix de radios, commentaires des images à la première personne par ceux qui les ont captées, rappel des conditions de tournage, caméra clandestine, ciné-tract...), rapprocher le document des circonstances concrètes de son élaboration, faire en sorte que l'information n'apparaisse pas comme *cosa mentale*, mais comme une matière – avec son grain, ses aspérités, quelquefois ses échardes.¹⁵⁰

Nicht als „cosa mentale“ sollen die archivisch festgehaltenen Ereignisse der Vergangenheit erscheinen, d.h. als von der Materialität der dokumentierenden Medien gereinigte „Inhalte“, sondern als immer schon von der Situation ihres Entstehens und der Medialität der beteiligten Kommunikationsmittel geprägte Phänomene. Alle medialen Archivartefakte tragen daher bereits den Stempel der Medien, die sie speichern und verfügbar halten, was für Marker sogar eine „Bereicherung“ darstellt. Seine Präsentation der Archivmaterialien in *Le Fond de l'air*

¹⁴⁹ Filser 2010, S. 265.

est rouge kehrt in vielen Passagen daher genau diese mediale Komponente des Archivbestandes hervor, statt diesen wie in konventionellen Dokumentationen weitgehend zu ignorieren und die Materialien lediglich als Belege historischer Evidenz zu präsentieren:

Le Fond engages film and television imagery and representation more generally, as the actual substance of history, rather than its shadow. This is in keeping with the political importance attached to the media by the new Left [...]. A core premise of *Le Fond* is that the ‘real’ political history of the 1960s and ‘70s cannot be somehow abstracted from the welter of recorded images that documented it, debated it, offered it visual models of action and communication, and ultimately gave form to its memories.¹⁵¹

Ein Paradebeispiel stellen in diesem Zusammenhang die von Marker oben erwähnten „zitternden Bilder“ dar, die die zweite Hälfte des ersten Teils eröffnen und durch Inserts („Pourquoi – quelquefois – les images – se mettent-elles – à trembler ?“) unterbrochen werden. Die Bilder selbst zeigen Aufnahmen von Polizisten in Kampfmontur und Demonstranten auf der Straße – jedoch zittert das Bild stark, wie der Kommentator (in der Ich-Form!) erzählt: „[...] quand j’ai vu les rushes, j’ai vu le tremblement. J’avais maîtrisé mes mains, mais la caméra avait tout capté.“¹⁵² Kurz darauf folgen Bilder von einem Wasserwerfer, der in Zeitlupe durch die Straßen fährt: „A Santiago du Chili, la caméra s’était mise toute seule au ralenti...“¹⁵³ Die Aufnahmeapparatur entwickelt hier entgegen der Intention des Urhebers eine Eigendynamik, die sich als Abweichung von der normierten Wahrnehmung in die Bilder eingeschrieben hat. Ob man nun der Andeutung im Kommentar folgen will, dass die Kamera hier selbsttätig eine „Ahnung der bevorstehenden Konfrontation“ registriert habe, „so als ob die Bilder selbst von der Anspannung der sich vorbereitenden Auseinandersetzung ergriffen worden wären“¹⁵⁴, sei dahingestellt. Hier handelt es sich eher um eine nachträgliche Mystifikation – schließlich gibt es genügend nicht verwackelte Bilder in diesem Film, die ähnlich dramatische Vorgänge zeigen. Eher ist es wohl Zufall, dass sich die Medialität des Mediums gerade hier vor die dokumentierende Funktion der Bilder drängt und sich selbst ins Bewusstsein hebt. Entscheidend ist jedoch, dass die Fehlerhaftigkeit des Apparats und die unprofessionell wirkende Kameraführung hier im Gegensatz zu Teilen der dokumentarischen Tradition oder pseudodokumentarischen Spielfilmen wie *The Blair Witch Project* (USA 1999) als Authentifizierung dienen:

¹⁵⁰ Marker 1978, S. 10 (kursiv im Orig.).

¹⁵¹ Lupton 2005 (a), S. 144.

¹⁵² Marker 1978, S. 64.

¹⁵³ Marker 1978, S. 64.

¹⁵⁴ Filser 2010, S. 273.

Le Fond de l'air est rouge lässt seine missglückten Aufnahmen, die zitternden oder „tanzenden“, die verwackelten oder unscharfen Bilder weder hier noch an anderen Stellen als unmittelbare, authentischere Wiedergaben des Geschehens erscheinen, wie sie sie in der Logik des *Direct Cinema* darstellen würden, ungefiltert, unkontrolliert. Vielmehr werden sie in eine Distanz gerückt, indem sie etwa wie in der Eingangssequenz einer Fiktion eingegliedert werden, die sie selbst infiltriert.¹⁵⁵

Die Eigendynamik der medialen Basis der Bilder schiebt sich auch an zahlreichen anderen Stellen vor die Transparenz der Archivmaterialien. Diese materialen Aspekte der Archivmedien sind etwa spürbar, wenn die Grobkörnigkeit eines Fragments, das Flimmern der abgefilmten TV-Monitore oder das Rauschen des Tonbandmitschnitts im Gedichtvortrag von Solschenitzyn die „Inhalte“ so stark in den Hintergrund drängen, dass sie kaum mehr zu dechiffrieren sind. Diese „Rauheit“¹⁵⁶, wie Filser diese materialen Spuren der Archivträger in Anlehnung an Roland Barthes nennt, kennzeichnet die wiederverwendeten Materialien eben nicht als „la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible“, wie es in *Sans soleil* heißt, sondern als mediale Hervorbringungen, die auf einer spezifischen Technik basieren, welche die historische Realität nicht „neutral“ und „authentisch“ archiviert, sondern immer bereits eine gefilterte und codierte Transformation derselben darstellt. So ist *Le Fond de l'air est rouge* nicht nur als eine Geschichte der Achtundsechziger-Generation, sondern ebenso als ein Stück Mediengeschichte zu verstehen:

Thus, throughout *A Grin without a Cat* Marker highlights the media that impart the information; in one instance it is a cassette tape with the voice of a worker remembering a deceased comrade, in another a Super 8 camera brought undetected into a jail cell in Mexico. At other times the images are taken with a video recorder or copied directly from television. The film thereby provides not only a sociohistorical portrait of the Left from the period after World War II but also a chronicle of the history of contemporary recording technologies.¹⁵⁷

Auch in anderer Hinsicht wird der Akt der Hervorbringung medialer Erzeugnisse hier immer wieder ins Bewusstsein gehoben. Die Passagen, die sich mit den Scheitern Che Guevaras auseinandersetzen, sind teils dadurch gebrochen, dass dazu Bilder aus einem Schneiderraum zu sehen sind, auf denen der Schneidetisch und der Filmprojektor deutlich ins Bild gerückt werden. Mit der Präsentation der Apparatur wird dabei auch auf die technologischen

¹⁵⁵ Filser 2010, S. 274.

¹⁵⁶ Filser 2010, S. 289.

¹⁵⁷ Alter 2006, S. 87.

Voraussetzungen verwiesen, die den Akt der Montage erst ermöglichen. Teils sind Filmklappen zu sehen, die sonst üblicherweise bei der Montage entfernt werden, auch taucht Jean-Luc Godard bei einer Demonstration mit Kamera auf¹⁵⁸, dessen Präsenz für die Eingeweihten wiederum auf eine sich mit Markers Filmpraxis während der im Film dargestellten Epoche teilweise überschneidende Arbeitsweise verweist.¹⁵⁹ Durch solche „Signale der Medienpräsenz“¹⁶⁰ wird „die Medienproduktion selbst thematisiert, indem die Handwerkszeuge der Bild- und Tonaufzeichnung in den Aufnahmen erscheinen [...]“¹⁶¹. Neben solch an Brecht erinnernden Verfremdungseffekten, die die Apparatur hinter der Repräsentation sichtbar werden lassen und in der filmischen Gegenkultur der Achtundsechziger eine Konstante verkörpern, trägt aber auch die Kommentarebene dazu bei, dass dem Betrachter stets bewusst wird, dass er es bei den eingebundenen Archivmaterialien mit medialen Produkten zu tun hat. So erwähnt der Kommentar teils die Provenienz und das konkrete Medium eines Ausschnittes: „Un jour, on a reçu ça... Une caméra super-8 a pu pénétrer dans la prison de Lucumberri, à Mexico... [...] Une autre fois, c’était une bande magnétique, avec la voix de Soljenitsyne...“¹⁶² Allgemein liegt vielen Kommentarpassagen das Nachdenken über das Wesen der Bilder, ihrer Distribution und ihres „Nachlebens“ zugrunde, wenn der unabschließbare Bedeutungswandel der Materialien („On ne sait jamais ce qu’on filme“) oder das Zittern der Bilder angesprochen wird. Auch mancher der Gesprächspartner hebt auf die „Bilderfrage“ ab, wenn etwa ein Arbeiter beklagt, dass die Anzahl der brennenden Autos während der Straßenkämpfe im Mai 68 durch die ständige Wiederholung derselben Aufnahmen im Fernsehen in der Öffentlichkeit als sehr viel höher wahrgenommen worden sei, als sie es tatsächlich war.

All diese reflexiven Elemente kennzeichnen den eingebundenen Archivbestand als zutiefst von der Materialität und Medialität des Mediums durchdrungen. Keineswegs wird das Archiv hier zum transparenten Zeugen der Vergangenheit, das diese verlustfrei wiedererwecken könnte. Vielmehr dekonstruiert Marker die Fiktion der Neutralität des Archivs und thematisiert die Mitwirkung der beteiligten Medien am Prozess der Vergegenwärtigung von Geschichte. Hatte der Filmemacher sich nach der essayistischen Periode seiner frühen Reisefilme während der in diesem Film dargestellten Epoche zu einer dokumentarischen Praxis hingewandt, die in der Tradition des *cinéma vérité* die Medialität und Materialität des

¹⁵⁸ Vgl. zu diesen Elementen Filser 2010, S. 257f.

¹⁵⁹ Godard hatte bekanntlich wie Marker ein militantes Filmkollektiv gegründet: Die „Groupe Dziga Vertov“. Vgl. zum Verhältnis von Marker und Godard in den Sechzigern Hilliker 2000.

¹⁶⁰ Filser 2010, S. 257.

¹⁶¹ Filser 2010, S. 257.

¹⁶² Marker 1978, S. 165.

Filmmediums gerade zum Verschwinden zu bringen versucht, indem sie Unmittelbarkeit und Direktheit suggeriert, so vollzieht Marker mit *Le Fond de l'air est rouge* erneut einen Bruch in seinem Oeuvre. Die archivisch tradierten Erzeugnisse seiner militanten Periode werden einer tiefeschürfenden Re-Lektüre und Kritik zugeführt, die zwar einzelne utopische Momente der Bewegung aus dem Geschichtsverlauf „rettet“, dabei aber gleichzeitig nicht nur die Instabilität ihrer Bedeutung hervorkehrt, sondern auch die Transparenz dieser Archivartefakte hinterfragt und damit ihren Anspruch auf historische Zeugenschaft problematisiert. Insofern stellt dieser Film nicht nur einen melancholischen Abgesang auf die Achtundsechziger-Generation und ihre Ideale dar, sondern auch eine Abrechnung mit einer engagierten Filmpraxis, deren Versprechungen sich schließlich als trügerisch erwiesen. Diese wieder aufkommende Skepsis gegenüber der filmischen Repräsentation, aber auch gegenüber der damit verbundenen Transparenz des Archivbildes sowie allgemein dem Totalitätsanspruch des Archivs führte zu einem tiefen Einschnitt in Markers Werk. So stellt sich seine erneute Hinwendung zu essayistischen Strategien, die ab *Le Fond de l'air est rouge* die meisten seiner Filme prägen und mit *Sans soleil* (1982) schließlich *den* Essayfilm schlechthin hervorbringen sollten, als logische Folge dar. Eine ähnlich intensive Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Archivbestand findet sich in seinem Oeuvre jedoch erst wieder in *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) – verbunden mit einer neuen Thematik und teils auch mit veränderten Methoden des Archivzugriffs. Dies soll die folgende Analyse erarbeiten.

5.3 Le Tombeau d'Alexandre (1993)

Was ich vorhabe ist, Baudelaire zu zeigen, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet liegt. Der Abdruck, den er darin hinterlassen hat, muß so klar und so unberührt hervortreten wie der eines Steines, den man, nachdem er jahrzehntelang an seinem Platz geruht hat, eines Tages von seiner Stelle wälzt.¹

Walter Benjamin

C'est donc de ce point d'achèvement que sera embrassée, enroulée comme un drapeau rouge autour de la vie d'Alexandre Ivanovitch [Medwedkin], l'aventure de ce siècle.²

Chris Marker

5.3.1 Einführung

Der 1993 erschienene Videofilm *Le Tombeau d'Alexandre* (englischer Verleihtitel: *The Last Bolshevik*) stellt mit seiner Hauptfigur Alexander Medwedkin einen der zahlreichen Porträtfilme im Oeuvre Chris Markers dar, der bereits früher Werke wie *La Solitude du chanteur de fond* (1974, über Ives Montand), *A.K.* (1985, über Akira Kurosawa) und *Mémoires pour Simone* (1986, über Simone Signoret) befreundeten Künstlerpersönlichkeiten gewidmet hatte. Er besteht aus zwei nahezu gleich langen Teilen („Le royaume des ombres“ und „Les ombres du royaume“), die – zumindest in der DVD-Fassung – von einem kurzen, inhaltlich jedoch wenig relevanten Zwischenspiel getrennt werden („Chat écoutant la musique“)³. *Le Tombeau d'Alexandre* lässt sich unter drei verschiedenen Perspektiven analysieren: Erstens als weitere Hommage an einen von Marker als seelenverwandt erkannten Regiekollegen nach *A.K.* (im Jahr 2000 sollte noch ein Porträt über Andrej Tarkowski namens *Une journée d'Andrej Arsenevitch* folgen), zweitens als essayistische Aufarbeitung der Geschichte der Sowjetunion von der Oktoberrevolution bis zur Perestroika sowie der in dieser Epoche stattfindenden Kunstproduktion, und drittens als historiografische Reflexion über das Medium Film, die auch die Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Archivbestand zum Gegenstand ihrer Untersuchung erhebt. Bereits das Herausprengen einer individuellen Biografie aus dem historischen Kontinuum erinnert dabei an Walter Benjamins Hinweise an den historisch-materialistischen Geschichtsschreiber, und es liegt nahe, dass Marker

¹ Benjamin GS Bd. V/1, S. 405.

² Marker 1993 (a), S. 48.

Medwedkins Biografie, ähnlich wie es Benjamin mit Baudelaire vorschwebte, als eine solche Monade begriff, aus der die gesamte Epoche auszulesen sei:

[S]o sprengt er [der historische Materialist] ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben [...].⁴

Alexander Medwedkin (1900-1989), im Gegensatz zu Eisenstein, Wertow und Pudowkin bis zum Ende der Sechziger selbst einem cinephilen Publikum kaum bekannt – Emma Widdis spricht in ihrer Medwedkin-Monografie gar vom „most neglected of directors“⁵ - schien sich also für Marker in besonderem Maß als Leitfigur einer retrospektiven Bestandsaufnahme der sowjetischen Filmproduktion oder gleich als „index of 20th-century Russian history“⁶ anzubieten, wie Marker zu seinem Film erläutert: „Peut-on rêver meilleur fil conducteur pour explorer la tragédie de notre siècle?“⁷ Mit dem neuen Jahrhundert geboren, erreichte er kurz nach der Oktoberrevolution das Erwachsenenalter und starb nach der Einleitung von Perestroika und Glasnost durch Gorbatschow schließlich im Jahr des Berliner Mauerfalls. Nicht zum erstenmal setzt sich Marker mit Medwedkins Person und Werk auseinander: Die erste Begegnung mit einem Film des Sowjet-Regisseurs reicht bereits ins Jahr 1961 zurück⁸, als der Archivar Jacques Ledoux in der Cinémathèque Brüssel eine von Wladimir Dimitriew an verschiedene Filminstitutionen versandte „Flaschenpost“⁹, nämlich Kopien von Medwedkins *Das Glück*, projizieren ließ. Marker reagierte euphorisch auf ein ihm bisher unbekanntes Meisterwerk der Filmgeschichte, dessen Regisseur ihm bis dato nicht geläufig war¹⁰ - obwohl Eisenstein bereits 1935 den Film zu einem Klassiker des Sowjetkinos erhoben hatte.¹¹ Persönlich begegnete man sich dann durch Zufall 1967 auf dem Leipziger Filmfestival durch die Vermittlung des Filmhistorikers Jay Leyda¹². In der Folge entstand der Plan einer

³ Es steht zu vermuten, dass der von diversen Fernsehsendern (u.a. La SEPT/ARTE) koproduzierte Film in der Fernsehfassung in zwei Teilen zu verschiedenen Terminen ausgestrahlt wurde (vgl. Walsh 2000, S. 103), so dass dort kein Anlass für ein Zwischenspiel vorhanden war und dieses also nachträglich hinzugefügt wurde.

⁴ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 703.

⁵ Widdis 2005, S. 2.

⁶ Walsh 2000, S. 103. Noch näher kommt Catherine Lupton dem Geschichtsverständnis Markers mit der Bezeichnung Medwedkins als „lightning-rod [=„Blitzableiter“, O.M.] for Russian and Soviet history“ (Lupton 2005 (a), S. 186).

⁷ Marker 1993 (a), S. 45.

⁸ Vgl. Feigelson 2002, S. 121. Vgl. auch das Marker-Interview von 1971 mit Anne Philipe, erneut abgedruckt in Alter 2006, S. 139-144.

⁹ Vgl. den Abdruck des französischen Kommentars: „comme des bouteilles à la mer“. Marker 1993 (b), S. 54.

¹⁰ Vgl. Alter, S. 140.

¹¹ Vgl. Widdis 2005, S. 2.

¹² Bei diesem handelt es sich übrigens um den Autor eines der ersten Werke zum Kompilationsfilm: „Films Beget Films“ (Leyda 1967).

Wiederaufführung von *Das Glück* in Verbindung mit einem einführenden Kurzfilm (daraus wurde dann *Le Train en marche*), der neben einem ausführlichen Interview mit Medwedkin über das Projekt des Kinozugs auch einige bemerkenswerte Montagen und Collagen aus Archivmaterial zur Thematik der Kunst in der jungen Sowjetunion enthält. Beide Filme wurden schließlich 1971 gemeinsam vorgeführt. Längst war Medwedkin für Marker vor allem aufgrund des Kinozug-Projekts von 1932 zu einer Symbolfigur des kollektiven und militanten linken Kinos geworden, so dass sich (wohl auf Markers Vorschlag¹³) mehrere Filmkollektive aus dem Arbeitermilieu in Besançon und Sochaux nach dem sowjetischen Regisseur als „Groupe Medvedkine“ benannten. Bis zu seinem Tod verband Marker und Medwedkin eine innige Freundschaft, auf die der Kommentar von *Le Tombeau d'Alexandre* gleich zu Beginn augenzwinkernd verweist.

5.3.2 Briefstruktur und Chronologie

Nach *Lettre de Sibérie* und *Sans soleil* bedient sich Marker in diesem Film auf der Kommentarebene erneut der Briefstruktur als Form der intimen Äußerung, die auch im Medium Film sofort ein Verhältnis der Privatheit und Nähe etabliert¹⁴. Als Adressat der sechs Briefe, aus denen der Kommentar des Films besteht, fungiert zunächst ganz offensichtlich Alexander Medwedkin, gleichzeitig wird aber auch der Zuschauer in die Position des Angesprochenen gerückt, und zwar umso mehr, als der eigentliche Adressat der Briefe, Medwedkin, ja zur Zeit der Produktion des Films bereits verstorben war. Auch die Seite des „Absenders“ erscheint, wie üblich bei Marker, komplexer angelegt als in der konventionellen Briefform. Zwar verweist das „Ich“ bzw. „Wir“ des Kommentars offenkundig auf den Filmemacher selbst: Markers Profil ist etwa kurz bei einem Besuch bei dem mit Medwedkin befreundeten Kameramann Jakov Tolchan zu sehen, als dieser neugierig dessen Videokamera ausprobiert, und auch die Verweise auf die Produktion von *Le Train en marche* („Et puis un jour de 1971, à Paris, tu *nous* avais tout raconté.“¹⁵) lassen diesen Schluss zu. Dennoch liest Marker, wie meist, den Kommentar nicht selbst, sondern lässt ihn von einem anderen Sprecher vortragen, so dass auch hier die Identität des sprechenden Subjekts wie in *Sans soleil*, aber auch wie in *Le Fond de l'air est rouge* mehrfachen Brechungen und Verschiebungen unterliegt.

¹³ Vgl. Cooper 2008, S. 78.

¹⁴ Vgl. Bellour 1992 und Schaub 1992.

¹⁵ Marker 1993 (b), S. 51 (kursiv O.M.).

Der Brief, ursprünglich an das Medium der Schrift gebunden, spaltet sich im Film-Brief in eine plurimediale Textur auf, die auf der Tonebene neben der Stimme des Kommentars auch den Gebrauch von Musikzitatzen sowie die zahlreichen O-Töne der Interviewpartner und der Ausschnitte aus Medwedkin-Filmen einschließt. Auf der Bildebene liegt eine ebenso vielgestaltige mediale Textur vor: Film, Video, Fotografien und Gemälde, aber auch Ausschnitte aus Büchern und Zeitschriften sowie eine Vielzahl von Kombinationen dieser Medien in Collagen schaffen die für den Essayfilm im allgemeinen und für viele von Markers Werken im Besonderen so charakteristische „Verkettung heterogener Bilder“¹⁶. Interessanterweise steht Markers „Grabmal“ (tombeau) für Medwedkin damit auch in der Tradition des literarischen „tombeau“ für einen Verstorbenen, denn selbiges sei

composée d'éléments dont l'hétérogénéité, littérairement parlant, est un trait constitutif majeur. Hétérogénéité de genre et de formes – sonnets, épigrammes – des langues aussi, voire coexistence de la prose et du vers, hétérogénéité qui ne doit pas être tenue comme un inaccomplissement, un défaut, mais comme un signe de richesse et de diversité.¹⁷

In der konsequenten wechselseitigen Verknüpfung von dokumentarischem und fiktionalem Material geht *Le Tombeau d'Alexandre* wohl allerdings weiter als jeder andere Film des Filmemachers. Davon wird noch zu sprechen sein.

Le Tombeau d'Alexandre verfolgt die Biografie Medwedkins und parallel dazu die Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert, die Medwedkins Lebenslauf exemplarisch verkörpert, nicht als geradlinige, teleologische Entwicklung. Eine zumindest lose chronologische Strukturierung der Kapitel bzw. Briefe erscheint zwar offensichtlich: Der erste Brief nach dem Prolog setzt im zaristischen Russland ein und erzählt von Medwedkins Pferdetheater im Bürgerkrieg, der zweite beschäftigt sich mit der künstlerischen Produktion in der jungen Sowjetunion, der dritte Brief beschreibt Medwedkins Kinozug-Unternehmen im Jahr 1932. Der Beginn des zweiten Teils thematisiert die weiteren Projekte des Regisseurs in den Dreißigern und Vierzigern sowie den stalinistischen Terror und die Schauprozesse. Die beiden letzten Abschnitte handeln von Medwedkins Projekten während der Zeit des Zweiten Weltkriegs und schließlich der Verleihung des Lenin-Preises im Jahr 1970 sowie von seinem Tod und der fast gleichzeitig auseinanderbrechenden Sowjetunion. So ließe sich auf der Makroebene des Films durchaus von einer „chronologischen Ordnung“¹⁸ sprechen. Doch ist bei näherer Betrachtung

¹⁶ Rancière 1999, S. 37.

¹⁷ Dominique Moncond'huy zitiert nach Laborde 2008, S. 145.

¹⁸ Rancière 1999, S. 33.

kaum ein längerer Abschnitt in *Le Tombeau d'Alexandre* auszumachen, in dem diese Chronologie nicht auf der Mikroebene aufgebrochen würde, so dass es zu einer sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft weisenden komplexen Schichtung der Zeitebenen, einem „eigentümliche[n] Gemisch verschiedener Zeiten“¹⁹ kommt:

Mais derrière cette apparente chronologie s'efforçant de revisiter l'histoire de l'URSS, le cinéaste brouille tous les repères temporels, conjuguant le passé au présent pour souvent se projeter dans un futur improbable.²⁰

Somit kennzeichnet diesen Film also eine ähnliche Kombination chronologischer und achronologischer Elemente, wie dies bereits bei *Le Fond de l'air est rouge* der Fall war. Auch in der Analyse von *Le Tombeau d'Alexandre* wird daher zu untersuchen sein, welche Techniken Marker auf das von ihm wiederverwendete Archivmaterial anwendet, um eine Teleologisierung der Archivfragmente zu einem geradewegs auf den Untergang des Kommunismus und damit aller linken Utopien zulaufenden Narrativ zu unterwandern, so dass statt dessen einzelne utopische Momente „aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes herausgesprengt werde[n]“²¹.

5.3.3 Materialarten und Medien

Die von Marker selbst hergestellten Passagen des Films wurden auf Video gedreht, wie an der Beschaffenheit der Farben sowie den oft verwischt wirkenden Bewegungen unschwer zu erkennen ist. Marker bindet in die Videosequenzen (ein Großteil davon Interviews mit Verwandten und Bekannten Medwedkins oder Filmwissenschaftlern wie Nikolai Iswolow²²) eine Fülle verschiedenartigen Materials ein: Zahlreiche Spielfilmausschnitte aus den Filmen des Sowjet-Regisseurs (und insbesondere aus *Das Glück*) werden von Ausschnitten seiner Kollegen Eisenstein, Wertow, Protasanow und anderer flankiert. Immer wieder treten die fiktionalen Filme in Korrespondenz zu dokumentarischem Material unterschiedlichster Provenienz, sei es stumm oder mit Ton, schwarz-weiß oder in Farbe. Über verschiedenartige verbale und non-verbale Strategien wird Marker jedoch auch in diesem Film eine

¹⁹ Ebd.

²⁰ Feigelson 2002, S. 121.

²¹ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 594.

²² Die Vielzahl der Interviews im Film veranlasst Michael Walsh dazu, ihn als „a comparatively conventional arts documentary with a dozen talking heads and much archival footage“ (Walsh 2000, S. 107) zu bezeichnen, seine eigene Analyse legt allerdings eine wesentlich komplexere Lesart des Films nahe.

Dekonstruktion der Dichotomie zwischen „authentischen“ Dokumentarbildern und „inszenierten“ Spielfilm-Sequenzen vornehmen, die auch filmtheoretische Elemente in seinen Film einspeist. Wie in zahlreichen vorausgehenden (und folgenden) Filmen Markers werden auch Fotografien eingebunden, ebenso findet man eine Montage avantgardistischer Kunstwerke oder auch abgefilmte Seiten aus Büchern und Magazinen, auf denen dann einzelne Sätze oder Wörter hervorgehoben werden. Überhaupt spielt die durch die Videotechnik ermöglichte Bearbeitung und Verfremdung von Archivbildern in *Le Tombeau d'Alexandre* eine vergleichsweise große Rolle, wie noch zu erläutern ist, und auch der Videosynthesizer aus *Sans soleil* kommt vereinzelt wieder zum Einsatz, obwohl dieses Verfahren hier nicht mit der gleichen Insistenz angewandt wird wie noch in diesem Film. Besondere Aufmerksamkeit soll in der Analyse des so heterogenen medialen Geflechts des Films gerade den Bruchstellen zwischen den verschiedenen (Archiv-)Medien zukommen, insbesondere dann, wenn auf der inhaltlichen oder formalästhetischen Ebene eigentlich Kontinuität suggeriert wird. Speziell Aby Warburgs transmediale Motivmigrationen in Mnemosyne-Atlas können hier wieder als Anknüpfungspunkt dienen. Der Transfer eines Motivs bzw. dessen Wiederaufnahme in einem veränderten medialen und historischen Kontext dient Marker darüber hinaus teilweise auch zur Reflexion der Medialität der beteiligten Archivmedien.

5.3.4 Die „rettende Kritik“ Medwedkins und der sowjetischen (Film-)Geschichte

Hinsichtlich des Zeitpunkts der Veröffentlichung von *Le Tombeau d'Alexandre* wiederholt sich hier eine Struktur, die bereits die im selben Jahr mit einem Epilog versehene Neufassung von *Le Fond de l'air est rouge* gekennzeichnet hatte: Der Film erscheint zu einem soziohistorischen und geopolitischen Wendepunkt, der in vielerlei Hinsicht einen tiefgreifenden Kontinuitätsbruch mit der Vergangenheit symbolisiert, nämlich dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten in Osteuropa, der sich im Gefolge des Zerfalls der ehemaligen „Schutzmacht“ UdSSR in der zweiten Hälfte der Achtziger vollzieht und mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 seinen Höhepunkt erreicht. Der Film lässt diesen krisenhaften Zustand in einigen der im gegenwärtigen Russland von Marker selbst gedrehten Sequenzen spürbar werden: Denkmäler werden in einem Akt des Bildersturms umgestoßen, Ausschreitungen und Putsche sind an der Tagesordnung, Demagogen wie Schirinowski versuchen das zutiefst verunsicherte Volk zu verführen. Unzweifelhaft thematisiert Marker in

Le Tombeau d'Alexandre die Erfahrung einer geschichtlichen Epochenschwelle²³, den Bruch von Kontinuität und damit auch eine Krise der gewohnten Geschichtsbilder, die unter der Perspektive einer veränderten historischen Situation nun einer kritischen Re-Lektüre zugeführt werden können: „This motivation to turn back time and re-read the images of the past can depend, as it had done in *Sunless*, on acquiring a new historical perspective on events.“²⁴ Auf der Epochenschwelle des Zusammenbruchs des Kommunismus sind die sowjetischen Bilderwelten und damit auch die Bildarchive zwar noch im Imaginären der Menschen verankert, das „Erwachen“ aus dem kommunistischen Traum ermöglicht aber bereits, dass selbige einer kritischen Überprüfung zugeführt werden – und genau dieses Projekt verfolgt Marker in diesem Film. Unzweifelhaft ist dabei auch, dass Markers Interesse dabei nicht nur der Person Medwedkins und auch nicht nur der Geschichte des sowjetischen Films und der anderen Künste gilt, sondern auf einer abstrakteren Ebene ebenso einer möglichen Weiterführung des linken Erbes nach dem Zusammenbruch des real existierenden Kommunismus und damit auch der Zukunft von „the very idea of utopia“²⁵.

Für den hier erörterten Zusammenhang der Dramaturgie von *Le Tombeau d'Alexandre* auf der Makroebene und damit der Frage nach der Narrativisierung und (Re-)Temporalisierung der Archiv-Fragmente kann hier erneut an Walter Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen angeknüpft werden. In der Tat eröffnete ja die Implosion der kommunistischen Utopie konservativen Historikern, wie bereits in der Analyse zu *Le Fond de l'air est rouge* hinsichtlich des Niedergangs der linken Bewegungen in der zweiten Hälfte der Siebziger angemerkt wurde, die Gelegenheit, aus der Perspektive der „Sieger“ retrospektiv ein lineares, teleologisches Narrativ des real existierenden Kommunismus zu konstruieren, das suggeriert, dass selbiger von Beginn an zum Scheitern verurteilt war und auch in seinen utopischen Momenten auf nichts anderes als seine eigene Selbstabschaffung zusteuerte. Benjamins Überlegungen sehen bekanntlich vor, derartige teleologische Konstrukte mit antiteleologischen Verfahren zu konterkarieren und so „gegen den Strich zu bürsten“. Ganz ähnlich sperrt sich nun die komplex angelegte Dramaturgie von *Le Tombeau d'Alexandre* gegen eine derartige Narrativierung: Zwar schreitet die historische Zeit von Brief zu Brief chronologisch voran, doch die einzelnen Archivfragmente (und speziell die Ausschnitte aus den Filmen Medwedkins) werden hier nicht zu erzählerischen Sprossen auf einer Stufenleiter

²³ Auch Thomas Tode rückt Markers Film in die Nähe einer Schwellenerfahrung (wenngleich er statt der Wendezeit um 1990 eher die Jahrtausendwende anvisiert), wenn er mutmaßt, Marker lege sich hier „Rechenschaft ab über den Stand seiner Utopien an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, zu einem Zeitpunkt, da die Linke mit ihrer eigenen Geschichte aufräumt“ (Tode in Kämper/Tode 1997, S. 315).

²⁴ Lupton 2005 (a), S. 190. Den Begriff der Re-Lektüre verwenden etwa auch Amengual 1993, S. 57 und Feigelson 2002, S. 129.

²⁵ Walsh 2000, S. 114.

des Niedergangs degradiert, sondern sie behalten explizit ihren Fragmentcharakter, indem Marker sie über die Montage aus dem historischen Kontinuum „heraussprengt“. Statt einer epischen Aufbereitung der sowjetischen (Film-)Geschichte eröffnet Markers Dramaturgie die Möglichkeit zur „Rettung“²⁶ mit Utopie aufgeladener Fragmente und zu einer denkbaren Einlösung in der Zukunft: Das scheinbar zu einem Abschluss gekommene Narrativ des Kommunismus wird – und hier ergeben sich deutliche Parallelen zu *Le Fond de l'air est rouge* - von Marker also wieder aufgebrochen und im Hinblick auf eine mögliche Weiterführung des geschichtlich „Unabgeholtenen“ (Ernst Bloch) der Utopie durch zukünftige Generationen geöffnet.

Der von Benjamin heraufbeschworene „Augenblick der Gefahr“²⁷, mit dem vom Autor zweifellos der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und die sich rapide vergrößernde Einflussphäre der Nationalsozialisten gemeint war, lässt sich im Hinblick auf Markers Film in der krisenhaften Lage in Mittel- und Osteuropa zum Zeitpunkt des Zusammenbruchs des Kommunismus und damit in der drohenden Abwicklung aller linken Utopien erkennen. Einher geht mit der Revision der Geschichte der „Sieger“ aber auch die kritische Überprüfung des archivischen Bildbestandes, wie er nun von den „Siegern“ präsentiert wird: „Das Inventar der Beute, welche die erstern [die Sieger] vor den letztern zur Schau stellen, wird von dem historischen Materialisten nicht anders als sehr kritisch gemustert werden.“²⁸ Und auch wenn die Bilder von den Verlierern der Geschichte selbst stammen, so geht aufgrund geänderter Machtverhältnisse doch die Deutungshoheit über die Bilder und über das Archiv an die Sieger über: „Die Art, in der es [das Gewesene] als ‚Erbe‘ gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es sein könnte.“²⁹ Wie diese kritische Bestandsaufnahme der sowjetischen Bilderwelten nach dem Untergang der Sowjetunion bei Marker im einzelnen auf der Mikroebene vonstatten geht, wird noch konkret zu untersuchen sein. Vorläufig gilt es jedoch bereits festzuhalten, dass Markers Verhältnis zu Medwedkin (und damit einerseits zur sowjetischen Filmavantgarde, andererseits zur Utopie des Kommunismus schlechthin) frappierend Benjamins „rettender Kritik“ in Vergessenheit geratener Phänomene wie etwa der Passagen oder Persönlichkeiten wie Eduard Fuchs ähnelt, der es darum zu tun ist, „verkannte oder mißachtete Traditionsbestände für die Erinnerung in Form einer ‚Rettung‘ wiederzugewinnen“³⁰. Neben den sozialutopischen Momenten, die Markers Darstellung der Aufbruchsstimmung in den ersten Jahren der Sowjetunion kennzeichnen, sind es vor allem die

²⁶ Zum Begriff der „Rettung“ vgl. Kaulen 2000, S. 619-664.

²⁷ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 695.

²⁸ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1241.

²⁹ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1242.

³⁰ Kaulen 2000, S. 628.

Ausschnitte aus den Filmen Medwedkins und insbesondere aus *Das Glück*, die sich gegen eine Einordnung in ein Verfallsnarrativ des Kommunismus sperren und auf dem Versprechen auf eine „bessere“ Welt beharren bzw. die Erinnerung an dieses während des gesamten Films immer wieder wachhalten. Medwedkin erscheint so eben nicht als Repräsentant des Niedergangs und der Erstarrung, obwohl er doch in einem politischen Kontext arbeiten musste, der diese Entwicklungen zweifellos zeigte, sondern als Mahner für eine bessere Zukunft und ein humaneres Zusammenleben. Nora M. Alter hat im Hinblick auf Markers Oeuvre daher völlig zu Recht in diese Richtung argumentiert: „[...] an important part of his intellectual project involves recuperating names, events, and individuals from the ‘dustbin of history’, offering them a second chance in the world.”³¹ Die Weigerung des Filmemachers, das Archiv der sowjetischen (Film-)Geschichte und besonders Medwedkins Werke nach den historistischen Vorgaben von Kausalität und Kontinuität retrospektiv auf den Verfall des Systems hin zu narrativieren, lässt *Le Tombeau d’Alexandre* zu einem Werk des „Eingedenkens“ (Benjamin) werden, das sich als Totenklage und affektiv gestimmte Trauerarbeit³² auch gegen eine Historisierung seiner Gegenstände sperrt, sondern vielmehr auch nach dem Epochenbruch deren Aktualität für Gegenwart und Zukunft behauptet.

5.3.5 Markers Arbeit an den Bildern der Geschichte

Markers Zugriff auf das audiovisuelle Archiv ist nicht nur auf der Makroebene der Dramaturgie von Diskontinuität geprägt. Insbesondere die Mikroebene, also die Struktur der Montage einzelner Einstellungen und Fragmente, weist *Le Tombeau d’Alexandre* als essayistisch-assoziative Bearbeitung der sowjetischen Bilderwelten aus. Getreu dem von George Steiner formulierten Aphorismus („Ce n’est pas le passé qui nous domine. Ce sont les images du passé“), den Marker seinem Film als Schrifftafel vorangestellt hat, vollzieht Marker seine Trauerarbeit für Medwedkin und die linken Utopien entlang einer kritischen Bestandsaufnahme des geschichtlich überlieferten Bildarchivs: „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.“³³ Nicht umsonst nennt der Kommentar an einer Stelle den Film ein „livre d’images“³⁴, ein historisches Bilder-Buch, das stärker einer assoziativen Logik der Bilder als einer narrativ kohärenten Entwicklung verschrieben ist.

³¹ Alter 2006, S. 57.

³² Der Begriff der Trauer(-arbeit) ist im französischen Originaltitel bereits über den Ausdruck „tombeau“, also „Grab“, angedeutet. Zu den verschiedenen Bedeutungsnuancen von „tombeau“ vgl. Rancière 1999, S. 29.

³³ Blümlinger 1998, S. 99.

Verschiedenste Formen kritischer Re-Lektüre und Neu-Kontextualisierung von Archivmaterialien („a ceaseless recontextualizing and repositioning of images“³⁵) ziehen sich durch den Film, und völlig in Einklang mit Markers ästhetischer Vorgehensweise äußert der die assoziative Montage des Films gleichermaßen organisierende wie begleitende Kommentar an einer markanten Stelle des Films, nämlich gegen Ende des ersten Teils: „Mon propos est d’interroger les images.“³⁶ Das Subjekt, das den Fluss von Bild und Ton organisiert, weist sich also selbst den Status eines Bildforschers³⁷ zu, denn „what matters is not the past ‚itself‘ but representations of the past“³⁸, wie Michael Walsh noch einmal Steiners Diktum paraphrasiert. Dieser Abschnitt behandelt in erster Linie Verfahren der Montage, über die Marker durch den Zusammenprall scheinbar disparater Elemente bisher übersehene oder vernachlässigte Bedeutungsebenen des Archivmaterials aktualisiert, und bezieht sich damit eher auf die semantische Dimension der Artefakte, während anschließend Markers Reflexion der Medialität und Materialität der Bilder und der Überlieferungsgeschichte und damit auch seine kritische Hinterfragung der Institution des audiovisuellen Archivs sowie dessen machtpolitische Implikationen thematisiert werden sollen.

In mehreren Passagen montiert Marker wie schon in *Le Fond de l’air est rouge* Materialien unterschiedlicher historischer Zeitebenen, geografischer Räume oder auch heterogener Repräsentationsmodi (etwa dokumentarisches und fiktionales Material) gegeneinander. Darunter befinden sich immer wieder Bilder, die unschwer als Archivmaterial zu identifizieren sind. Entweder weisen diese sich als solche aus, indem sie dem Zuschauer bereits aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades vertraut sind. Dies gilt etwa für die Szenen, die (erneut) Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, insbesondere der berühmten „Treppensequenz“, entnommen sind – zahlreiche Einstellungen, darunter beispielsweise der ins Rollen geratende Kinderwagen oder die unerbittlich voranschreitenden Stiefelreihen der zaristischen Soldaten, sind zu auch in der postsowjetischen Ära wiedererkennbaren Emblemen der sozialistischen Ikonografie geronnen³⁹ und wurden dementsprechend in der Filmgeschichte - nicht selten postmodern-verspielt wie 1987 in Brian de Palmas *The Untouchables* oder auch parodistisch wie in Woody Allens *Bananas* (1971) - ausgiebig zitiert. Fachkundige Zuschauer vermögen eventuell auch Einstellungen aus Wertows *Der Mann mit*

³⁴ Marker 1993 (b), S. 54.

³⁵ Hampton 2003, S. 34.

³⁶ Marker 1993 (b), S. 52.

³⁷ Vgl. zum Motiv der „Bildforschung“ im Medium (Essay-)Film vgl. Pantenburg 2006, der Filme von Godard und Farocki auf ihre jeweiligen Techniken der Befragung von überliefertem Bildmaterial untersucht.

³⁸ Walsh 2000, S. 104.

³⁹ Der Kommentar des Films bezeichnet Eisensteins epochales Werk nicht zu Unrecht als „le drapeau du cinéma soviétique“ (Marker 1993 (b), S. 50).

der Kamera oder Eisensteins *Oktober* zu erkennen. Weitere Signale, die dem Zuschauer die Provenienz eines Bildes aus dem Archiv verraten, sind etwa das Fehlen von Farbe, das sichtlich gealterte Material, das Kratzer und andere altersbedingte Mängel aufweist, oder auch Hinweise des Kommentars, der entweder den Titel des Films nennt - oft mit deiktischen Hinweisen wie „cela“ – oder gleich explizit auf den Archivcharakter des Bildes verweist („un plan d’archives de Staline“⁴⁰). Darüber hinaus signalisieren auch Strukturen wie Bild-im-Bild oder andere Formen der zusätzlichen Rahmung, dass das Material ursprünglich einem anderen Kontext entstammt. Doch das Decouvrieren des Trägerischen und Manipulativen derartiger Archiv-Markierungen einschließlich der zugrundeliegenden ideologischen und politischen Mechanismen gehört ebenfalls zu Markers Anliegen, wie sich noch herausstellen wird. Welchen Transformationsprozessen unterwirft Marker nun aber zunächst konkret das audiovisuelle Archivmaterial in diesem Film?

„*The Last Bolshevik* is a screen for interrogating representations of the past [...]“⁴¹, hat Catherine Lupton vollkommen zu Recht festgestellt. Archivbilder werden hier teilweise ganz ähnlich behandelt wie bei einer wissenschaftlichen Analyse, bei der das zu erforschende Material auf einen Objektträger gespannt und mit wechselnden mikroskopischen Optiken untersucht wird, die jeweils verschiedene Aspekte des zu erforschenden Gegenstands zur Sichtbarkeit gelangen lassen. Michael Walsh hat eine Liste von Bearbeitungs- und Aktualisierungsstrategien des Archivs in *Le Tombeau d’Alexandre* erstellt⁴², die einige der Möglichkeiten andeutet, welche Marker nutzt, um den überlieferten Bildbestand der sowjetischen (bzw. der prä- und postsowjetischen) Archive zu befragen. Neben einigen durchaus instruktiven Hinweisen zu Techniken wie „eyeline match“, „freeze-frame“ oder „graphic match“⁴³ vermag Walshs Analyse allerdings kein tieferreichendes Bewusstsein für die historiografischen und archivtheoretischen Implikationen dieser Verfahren zu entwickeln. Grob lassen sich zwei Gruppen von Untersuchungstechniken des Archivs differenzieren: Eine Gruppe ist stärker darauf ausgerichtet, die Bilder zu zerlegen, zu verlangsamen bzw. anzuhalten oder bestimmte Details besser oder überhaupt erst erkennbar werden zu lassen. Diese ließe sich als „analytisch“ bezeichnen und umfasst vor allem Techniken des Sichtbarmachens. Eine andere Gruppe lässt latente Bedeutungsnuancen des Materials eher durch den Kontakt mit anderem Bildmaterial hervortreten, was entweder simultan (Collage) oder sukzessive (Montage) oder auch durch die Konfrontation mit akustischen Elementen

⁴⁰ Marker 1993 (b), S. 52.

⁴¹ Lupton 2005 (a), S. 187.

⁴² Vgl. Walsh 2000.

⁴³ Walsh 2000, S. 107ff.

(Sprache, Musik, Geräusche) erfolgen kann. Diese Archiv-Techniken können als „synthetisch“ bezeichnet werden.

5.3.6 Analytische Verfahren: Vergrößerung, *freeze frame* usw.

Von vielen Kommentatoren wurde bereits auf die zentrale Stellung eines Archivfragments aus der präsovjetschen Ära innerhalb der Struktur des Films hervorgehoben⁴⁴, das eine Parade zaristischer Würdenträger (und vermutlich auch der Zarenfamilie selbst) anlässlich des 300. Jahrestages der Romanov-Dynastie präsentiert – in der Tat kann Markers Umgang mit diesem Bildmaterial als exemplarisch für seinen bildanalytischen Ansatz betrachtet werden. Der Kommentar weist zwar zuerst explizit darauf hin, dass das betreffende Material zum kanonischen Bildbestand der Repräsentation russischer bzw. sowjetischer Geschichte im dokumentarischen Bereich zählt („Quel film n’a pas montré cette procession des dignitaires ?“⁴⁵) und damit auch in der öffentlichen Zirkulation fest verankert ist, so dass auch die bisherige Nutzungsgeschichte dieses Archivfragments angesprochen wird. Doch bringt er schließlich die These vor, dass dabei ein wichtiges Detail bisher unbeachtet blieb bzw. falsch interpretiert wurde: Ein dickleibiger Uniformierter ist inmitten des Paradezuges zu sehen, der sich im Vorbeilaufen mit einer merkwürdig insistierenden Geste mehrfach an den Kopf fasst, jeweils kurz stehenbleibt und dabei gebieterisch in die Menschenmenge blickt. Was auf den ersten Blick wie eine Verspottung der Zuschauer wirken könnte („Que l’assistance est fêlée ?“⁴⁶), wird von Marker nun als Aufforderung an das Publikum interpretiert, anlässlich des Defilees der Würdenträger den Hut abzunehmen: „On ne reste pas couvert au passage de la noblesse.“⁴⁷ Es scheint sich also um eine gezielte symbolische Demütigung der Anwesenden und eine Aufforderung zu Demutsgesten gegenüber der Obrigkeit zu handeln. Interessant ist in diesem Zusammenhang nun weniger, dass Marker mit der Neu-Lektüre eines bekannten Bildes die Unmenschlichkeit und Überheblichkeit des zaristischen Regimes entlarvt, sondern die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, die er hier einem winzigen Detail des Archivs zukommen lässt und daraus ein ganzes Sittengemälde einer Epoche herausliest. Mit welcher geschichtsträchtigen Bedeutung Marker dieses bisher übersehene Detail im nachhinein versieht, indem er es förmlich mit einer legitimierenden Funktion für die Oktoberrevolution,

⁴⁴ Z.B. Rancière 1999, S. 34; Alter 2006, S. 48; Lupton 2005 (a), S. 190.

⁴⁵ Marker 1993 (b), S. 49.

⁴⁶ Marker 1993 (b), S. 49.

⁴⁷ Marker 1993 (b), S. 49.

aber auch für alle nachfolgenden historischen Umwälzungen in der russischen Geschichte ausstattet, lässt sich diesem Passus des Kommentars entnehmen:

Et puisque le sport à la mode est de remonter le temps pour trouver les capables de tant de crimes et tant de malheurs déversés en un siècle sur la Russie, je voudrais qu'on n'oublie pas, avant Staline, avant Lénine, ce gros type qui ordonnait aux pauvres de saluer les riches.⁴⁸

Wie in *Le Fond de l'air est rouge* öffnet sich Markers Blick hier also erneut auf das Periphere der Bilder und lässt diesem eine Aufmerksamkeit zukommen, die ansonsten für Haupt- und Staatsaktionen wie eben das Defilee der Würdenträger in dieser Aufnahme reserviert ist, wie auch Barbara Laborde anmerkt: „L'attention portée au détail, au petit morceau, au fragment : la fragmentation comme mise en scène de l'intervalle, c'est bien là la mémoire mise en oeuvre par Marker [...]“⁴⁹. Allerdings sind die Techniken, die hier zur Entbergung dieser Details angewandt werden, teilweise andere als im vorausgehenden Film – nicht zuletzt eröffnet hier die Marker mittlerweile zur Verfügung stehende Videotechnik ganz neue Bearbeitungsmöglichkeiten des Materials. Neben der Rolle des Kommentars, der natürlich auch zur Aufmerksamkeitslenkung beiträgt, erhöht zunächst die Verlangsamung der Laufgeschwindigkeit die Sichtbarkeit von Einzelheiten: Was im Fluss der Bilder normalerweise unbemerkt untergeht, lässt sich bei der halben Geschwindigkeit wesentlich leichter erkennen. Das „Kamera-Auge“, wie es Dziga Wertow formuliert, der als Parallel- und Kontrastfigur zu Medwedkin in *Le Tombeau d'Alexandre* einen prominenten Platz einnimmt, ermöglicht mit seiner Fähigkeit, die Zeit zu dehnen und zu raffén, die Wahrnehmung von Prozessen, die dem menschlichen Auge verborgen bleiben müssen, und erweitert so dessen „natürliche“ Fähigkeiten.⁵⁰ Als medialen Nebeneffekt erhalten die Figuren der Prozession durch die Verlangsamung jedoch gleichzeitig auch eine gewisse „Geisterhaftigkeit“, eine Spektralität, die ihren Status als unheimliche historische Wiedergänger zusätzlich unterstreicht – eine „Geisterparade“ der Untoten der Geschichte, und es ergibt Sinn, dass die

⁴⁸ Marker 1993 (b), S. 49.

⁴⁹ Laborde 2009, S. 51.

⁵⁰ Wertow: „Das mechanische Auge, die Kamera, ablehnend die Nutzung des menschlichen Auges als Gedächtnisstütze, zurückgestoßen und angezogen von den Bewegungen, spürt im Chaos visueller Ereignisse den Weg für seine eigene Bewegung oder Schwingung auf und experimentiert, indem es die Zeit dehnt, Bewegung zergliedert oder umgekehrt Zeit in sich absorbiert, Jahre verschluckt und so langdauernde Prozesse ordnet, die für das menschliche Auge unerreichbar sind...“ (Wertow 2003 [1923], S. 47). Vgl. hierzu auch die Exposition zu Markers *Le Train en marche* (1971), in dem das Auge und vor allem das durch die Filmkamera technisch erweiterte Auge eine zentrale Position in der sowjetischen Avantgarde und dem Weg zum „Neuen Menschen“ zugewiesen bekommt.

zaristischen „Zombies“ gerade jetzt, 1993, das postkommunistische Russland heimsuchen.⁵¹ Neben der Manipulation der Realzeit kann das Medium Film bekanntlich ebenso eine Transformation der räumlichen Wahrnehmung bewirken. Marker wendet auch diese Technik auf das Archivmaterial der Prozession an, indem er bei der Wiederholung des Materials nach einem kurzen Zwischenschnitt auf eine sich drehende Matrioschka, die von außen nach innen Figuren von Gorbatschow, Breschnew, Kruschtschow und Stalin enthält, eine (im Originalmaterial sicher nicht enthaltene) Vergrößerung des dicken Uniformträgers vornimmt: Von der Totalen springt der Film nun in eine halbnaher Einstellungsgröße. Noch deutlicher lässt sich nun die demütigende Geste erkennen, die der beleibte Würdenträger vollführt, auch wenn das bereits gealterte Filmmaterial durch die Vergrößerung noch körniger wird und dadurch auch in seiner Materialität (und gleichzeitig die materielle Defizienz des Archivs im allgemeinen) ausgestellt wird. Überhaupt wendet Marker prinzipiell die Wiederholung, das erneute genaue Betrachten bereits gezeigten Materials vor dem Hintergrund mittlerweile hinzugewonnener Erkenntnisse, häufig als Verfahren an, wobei sich meist zeigt, dass bei der Wiederholung des Materials nicht die Identität, sondern die Differenz in den Vordergrund tritt.⁵² Zwei weitere Techniken sorgen für den gewünschten Erkenntniseffekt, den Marker in dieser Sequenz anstrebt: Erstens der Einsatz einer zusätzlichen farbigen Hervorhebung eines Teilbereichs des Bildes, hier ein hellgrün gefärbtes Rechteck, das über Kopf und Oberkörper des Mannes gelegt ist. Als Mittel der Aufmerksamkeitssteuerung nimmt dieses Rechteck eine Hierarchisierung des Bildraumes vor, der dadurch in einen wichtigeren und einen weniger wichtigen Bereich unterteilt wird. In ähnlicher Weise hebt Marker etwa auch durch ein weißes Dreieck im Abspann von Medwedkins Propagandafilm *Blühende Jugend* den Namen des Regisseurs hervor, der dem mit der kyrillischen Schrift nicht vertrauten Zuschauer wohl entgangen wäre (siehe unten). Zweitens bringt Marker bei der farblich unterlegten Wiederholung des Materials das vergrößerte Bild des gestikulierenden Uniformierten schließlich gänzlich zum Stillstand. Das just im Moment des Rufs des Mannes in die Menge erstellte Standbild lässt dem Betrachter Zeit, über die symbolische Dimension des Bildes und über die historischen Folgen der Handlung zu reflektieren, indem es im Moment der Demütigung verharrt und so dessen empörende Wirkung auf den Zuschauer zusätzlich erhöht. Michael Walsh stellt nicht zu Unrecht fest: „Freeze frames are seen in most of Marker's films

⁵¹ Die Geisterhaftigkeit des Films, der gleichzeitig ein Dialog mit (Un-)Toten ist, bestätigt sich schließlich auch noch einmal im Abspann, wo unter den Beteiligten auch „le fantôme d'A.I. Medvedkine“ aufgeführt wird. Zur Thematik der Spektralität in *Le Tombeau d'Alexandre* vgl. auch Jost 2008.

⁵² Ein klassisches Beispiel hierzu findet sich bekanntlich in *Lettre de Sibérie*, als eine Bildsequenz dreimal mit je unterschiedlichem Kommentar wiederholt wird.

from the 1960s onwards, but they are never as insistent as in *Le tombeau d'Alexandre*.⁵³ Die Stillstellung von bewegtem Material wendet Marker im Verlauf des Films mehrfach an - etwa, als er ein bekanntes und angeblich dokumentarisches Foto der Revolution als inszeniert entlarvt, indem er eine Filmaufnahme einer theatralen Reinszenierung der Stürmung des Winterpalais von 1920 anhält, um sie medial an die Form des zu vergleichenden Fotos anzupassen. Dabei stellt er so weitreichende Übereinstimmungen fest, dass der Schluss unumgänglich ist, dass dieses auch von seriösen Verlagen als authentisch anerkannte Foto („toujours reprise par les maisons d'édition les plus respectables“⁵⁴) während der Reinszenierung des Ereignisses und nicht während der historischen Stürmung des Winterpalais selbst aufgenommen wurde. Allgemein setzt Marker freezeframes gerne ein, wenn es um ikonografische Vergleiche von Bildern aus Filmen geht, wie etwa zwischen einer Einstellung eines Popen, der mit dem KGB kollaboriert haben soll, und einem Ausschnitt aus *Das Glück*, der einen habgierigen und korrupten Klerus zeigt. So lässt sich die Parallelität der Bildformeln leichter erkennen. Solche Bildervergleiche, die unten im Hinblick auf Warburgs „Pathosformel“-Konzept noch näher beschrieben werden, werden erst so wirklich offensichtlich, so dass Marker hier trotz der Arbeit mit einem Bewegtbildmedium sich wieder stärker dem Dispositiv des „Mnemosyne-Atlas“ anzunähern scheint. Ebenso beendet Marker den ersten Teil von *Le Tombeau d'Alexandre* mit der Stillstellung einer Einstellung aus *Das Glück*, in der die Hauptfigur Khmyr von einem Aufseher der Kolchose verfolgt und gestellt wird, weil er Getreide gestohlen und so seine eigenen Interessen über die der Gemeinschaft gestellt hat. Die von Marker eingefrorene Großaufnahme zeigt ein aus Furcht zusammengekniffenes Gesicht, ängstlich in Erwartung einer Bestrafung nach oben ins Gesicht seines Gegenüber blickend (der sich außerhalb des Bildausschnitts befindet). Ein einzelnes Frame wird aus dem zeitlichen Ablauf herausgesprengt und steht so nun *pars pro toto* für den Terror, den der zwangskollektivierte Bauer Ende der Zwanziger am eigenen Leib erfahren musste.

Die Dehnung von Zeit und die Transformation des kinematografischen Raums⁵⁵ dienen hier also zur Sichtbarmachung eines Details, das im Fluss des Originalmaterials aufgrund mangelnder Deutlichkeit untergegangen wäre – und wohl auch oft genug untergegangen ist, wie Marker mit Hinblick auf das Material des zaristischen Defilees mit der rhetorischen Frage andeutet: „Et qui l'a regardée?“ - trotz des hohen Bekanntheitsgrads des Materials wurde es

⁵³ Walsh 2000, S. 110.

⁵⁴ Marker 1993 (b), S. 51.

⁵⁵ Diese Kategorien zur präziseren Analyse von gefundenem Material nennt auch Christa Blümlinger: „... die Verbindung der Bearbeitung von Raum und Zeit, die Verbindung von *Vergrößerung* und *Verlangsamung*“ (Blümlinger 2009, S. 159).

bisher, so Marker, noch nie *wirklich* gesehen und verstanden. Kinematografische Techniken erhöhen also die Lesbarkeit eines Bildes, dessen „Text“ ansonsten unentziffert bleiben müsste. Die Passage der Parade lässt eine charakteristische Herangehensweise Markers an Archivmaterial hervortreten: Die Analyse eines scheinbar unbedeutenden Details, das nichtsdestotrotz *in nuce* bedeutsame Aufschlüsse über kulturelle Zusammenhänge zulässt. Schließlich dürfte es wenig Bildmaterial aus dem prärevolutionären Russland geben, das unverblümt die Unterdrückung und Demütigung des Volkes durch das zaristische Regime zeigt, da die Produktion von Bildmaterial streng von selbigem kontrolliert wurde. Umso wertvoller also Markers Aufmerksamkeit für das Detail, die sich ja bereits in *Le Fond de l'air est rouge* in der Montagesequenz zu Fidel Castros „Performances“ an den Mikrofonen gezeigt hatte. Diese Eigenschaft verbindet ihn mit Walter Benjamins Konzept des „optisch Unbewussten“, das sich entgegen der Intentionen des Urhebers der Bilder, aber auch des Abgebildeten durch die Unbestechlichkeit der Kameraapparatur in verräterischen Details niederschlägt, die es dann aus dem Archiv zu entbergen gilt. Gleichzeitig korrespondiert sie aber auch mit Aby Warburgs Archivzugriff – ganz im Einklang mit dessen Diktum „Der liebe Gott steckt im Detail“ und der Vorliebe für das „bewegte Beiwerk“, das als Motiv so manche Tafel des „Mnemosyne-Atlas“ durchzieht, während die eigentlichen Hauptmotive der Bilder eine geringere Rolle spielen. Diese Methode des „scrutinizing [of] archival images for evidence of hidden historical realities“⁵⁶ empfiehlt sich natürlich besonders angesichts eines Archivbestands, der bereits stark von ideologischen Absichten durchdrungen ist, also entweder auf die direkte Vermittlung offizieller Bedeutungen hin hergestellt wurde, nachträglich auf diese getrimmt oder eben ins Archiv verbannt bzw. gleich komplett zerstört wurde – Eigenschaften, die auf einen Großteil der sowjetischen Bildproduktion zweifellos zutreffen. Guy Gauthier resümiert Markers subversive Re-Lektüre dieses Archivfragments noch einmal prägnant:

Um die Zeit davor [vor der Revolution; O.M.] in Erinnerung zu rufen, nimmt er sich ein nebensächliches Ereignis vor, das er abhorcht wie ein schweres Leiden. Es bedurfte des Spürsinns eines Jägers, um diese nichtssagende Einstellung aus einem Film jener Zeit aufzustöbern und ihr das Gewicht einer Vor-Geschichte zu verleihen. [...] So kann das unscheinbarste Detail den Übergang zu den Großen Ereignissen, die die Großen Probleme zur Sprache bringen, herstellen. Das ist vielleicht kein „Dokument“, würden die Historiker sagen, doch für Marker ist es mehr als ein Dokument: es ist ein Zeichen.⁵⁷

⁵⁶ Lupton 2005 (a), S. 23.

Im Vertrauen auf diese Fähigkeiten des Kamera-Auges als Erweiterung des menschlichen Sehapparates, das Wertow und andere Avantgardisten, aber auch Walter Benjamin im „Kunstwerk“-Aufsatz ja so frenetisch gefeiert hatten, steht Marker durchaus in der Tradition der sowjetischen Filmavantgarde und setzt sie gewissermaßen über die Epochenschwelle selbst fort. Die praktische Weiterführung der sowjetischen Film-Utopien, insbesondere der ästhetischen Ansätze von Eisenstein, Wertow und Esfir Shub (weniger von Medwedkin selbst, der ihn eher durch sein „Kinozug“-Unternehmen zu neuen Formen kollektiver Filmarbeit inspirierte) lässt sich dabei also auch auf formalästhetischer Ebene in Markers bereits skizziertes Projekt einer gleichermaßen kritischen wie enthusiastischen „Rettung“ der sowjetischen Filmavantgarde einordnen⁵⁸. Sein eigener Archivzugriff scheint in diesem Film ein Stück weit von den inhaltlich thematisierten Personen und Bewegungen beeinflusst zu sein, wenn er das vorgefundene Material Verfahren unterzieht, die aus der Avantgarde allgemein, aber insbesondere von den sowjetischen Avantgardisten der Zwanziger bekannt sind. Sicher haben bereits zahlreiche Filmemacher und Bewegungen die Anregungen der Sowjet-Regisseure wieder aufgegriffen, und insbesondere die Filmemacher der Achtundsechziger-Generation und der verschiedenen aus dieser hervorgehenden Erneuerungsbewegungen wie der Nouvelle Vague versuchten aus diesen Vorgaben eine revolutionäre Filmästhetik zu gewinnen, wie im Zusammenhang mit den wiederverwendeten Passagen aus *Panzerkreuzer Potemkin* im vorigen Kapitel bereits dargelegt wurde. Doch gerade der Zeitpunkt der Entstehung von *Le Tombeau d'Alexandre*, als mit dem Schwinden aller utopischen Hoffnungen der Linken auch die Suche nach einer politisch relevanten Filmsprache zur Bedeutungslosigkeit zu verkommen drohte, lässt die Relevanz von Markers „Rettungsprojekt“ der sowjetischen Avantgarde klar zutage treten.

5.3.7 Synthetische Verfahren: Collage und Montage

Wie bereits angedeutet, bearbeitet Marker die tradierten Archivbilder nicht nur über Techniken der Vergrößerung, Verlangsamung und Zergliederung, sondern lässt latente Bedeutungsgehalte des Archivs auch dadurch zutage treten, indem er Neukombinationen mit anderen Materialien herstellt. Zu diesen „synthetischen“, also additiven Verfahren zählen insbesondere Montage und Collage. Auch Medwedkin hat sich offenbar mit der bedeutungskonstituierenden Funktion der Montage auseinandergesetzt, obwohl in der

⁵⁷ Gauthier 1997, S. 25f.

⁵⁸ Zum komplexen Verhältnis von Marker zur sowjetischen Filmavantgarde vgl. Arthur 2003 (b).

Filmgeschichte die theoretische und praktische Erforschung dieser Technik in der frühen Sowjetunion in erster Linie mit den Namen Eisenstein und Kuleschow verknüpft ist. Dennoch erzählt einer der vielen Interviewpartner in *Le Tombeau d'Alexandre*, der Drehbuchautor und Kunsthistoriker Viktor Dyomin, die Anekdote, dass Medwedkin in Tränen ausgebrochen sei, als er beim Schneiden eines Films entdeckt habe, dass die Kombination zweier Filmbilder durch die Montage neue Bedeutungen erzeugen könne.

Zunächst scheint bei der Untersuchung der Strukturen von Collage und Montage innerhalb des Films eine Rückkehr zu Walter Benjamins Vorschlag, „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen“⁵⁹, Sinn zu ergeben, und damit den „historical montage-character in the Benjaminian sense“⁶⁰ in den Blick zu nehmen, der sich gerade in den in großem Umfang mit Archivmaterial arbeitenden Filmen Markers klar erkennen lässt und in der Literatur auch bereits des öfteren konstatiert wurde.⁶¹ Nicht nur auf der Makrostruktur der Dramaturgie, sondern auch auf der Mikrostruktur der Montage von Bild zu Bild erweist sich Markers historisch-politischer Ansatz als aufs engste mit dem Benjaminschen Bilddenken verwandt. Von besonderer Brisanz für Markers durchaus als plurimorph zu verstehende Montagestrategien ist hier erneut Benjamins Begriff der „Konstellation“. Die Unterbrechung historischer Kontinuität und damit die Stillstellung des geschichtlichen Fortschritts vollzieht der historische Materialist im Benjaminschen Sinn, wie in der Einführung dargelegt, indem er Fragmente aus der Gegenwart herausbricht und mit Fragmenten der Vergangenheit montiert, ein Zusammenprall, aus dem blitzhaft eine schockhafte Erkenntnis erwächst. Vor der Erläuterung des Zusammenhangs von Benjamins Konzept der Konstellation mit dem Film soll allerdings noch eine Vorüberlegung zur weiteren Differenzierung der synthetischen Verfahren der Aktualisierung von Archivmaterial erfolgen.

Bei der Betrachtung der konkreten Verknüpfungsstrukturen in *Le Tombeau d'Alexandre* lässt sich sehr viel deutlicher als noch in *Le Fond de l'air est rouge* zwischen zwei Formen differenzieren, die sich nach der raumzeitlichen Koppelung der Elemente unterscheiden: Die Collage wird üblicherweise als simultane Kopräsenz von Materialien im Raum, also als ein Nebeneinander verstanden, während die Montage im engeren Sinne ein zeitlich sukzessives Nacheinander der Elemente impliziert. So wird der Begriff „Collage“ meist eher für Werke der Bildenden Kunst (wie z.B. in Dadaismus oder Konstruktivismus) verwendet, während bei zeitbasierten Kunstformen der Begriff „Montage“ üblich ist. Collagierende Methoden in der Bildenden Kunst stehen darüber hinaus auch grundsätzlich der Wiederverwendung von

⁵⁹ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 575.

⁶⁰ Lindroos 2003, S. 249.

⁶¹ Vgl. hierzu etwa Veillon 1993, Orlow 2002, Lindroos 2003, Hampton 2003 und Alter 2006.

Archivmaterial in Filmen nahe, da es sich bei beiden Verfahren oft um die Einbindung von *vorgefundenen*, also bereits existierenden Materialien handelt, die nicht speziell für den jeweiligen Kontext hergestellt wurden und damit über den Kontext des vorliegenden Werkes hinaus verweisen.⁶² Dem Film als Medium stehen bekanntlich sowohl Montage als auch Collage offen, obwohl sich die Diskussion meist auf die zeitbasierte Montage der Einstellungen und nicht auf die Gleichzeitigkeit collagierter Materialien innerhalb ein- und derselben Einstellung konzentriert, da diese Technik im Film eher selten zur Anwendung kommt. Auch in *Le Fond de l'air est rouge* spielten collagierende Verfahren gegenüber sukzessiven Montageformen kaum eine Rolle. Die mittlerweile zur Verfügung stehende Videotechnik eröffnet hier nun jedoch ein breiteres Arsenal von Bearbeitungstechniken von Archivmaterial, das die Anfertigung von Collagen enorm erleichtert. Darüber hinaus zeigt sich Marker, wie bereits erwähnt, in diesem Punkt erneut dem Gegenstand dieses Films, nämlich dem Modernismus der Zwanziger und besonders den Künstlern der Sowjetunion wie El Lissitzky oder Rodtschenko verpflichtet, so dass dies sich auch formal im Aufbau des Films niederschlägt. Marker, der „prodigieux assembleur d'images“⁶³, nutzt in *Le Tombeau d'Alexandre* nun das Verfahren der Collage in verschiedensten Facetten. Zusätzliche Bildfenster und Überblendungen von Materialien finden sich zuhauf, etwa wenn Marker auf der auf einem historischen Foto einer Meyerhold-Inszenierung zu sehenden Leinwand über der Bühne, die laut Kommentar genutzt wurde, um während der Vorführung Filme von Dziga Wertow abzuspielen, kurze Ausschnitte genau dieser Filme einblendet. In einer anderen Passage montiert Marker in die Reproduktion einer Titelseite der von Lenin gegründeten Zeitung ISKRA an der Stelle, wo man ein Nachrichtenfoto erwarten dürfte, einen ebenfalls bewegten Ausschnitt aus Eisensteins Spielfilm *Oktober* (1927) – die Botschaft ist klar⁶⁴: Eisenstein liefert in diesem Film eine fiktionale Inszenierung der historischen Realität, die nichtsdestotrotz als geschichtliches Dokument (zu Markers Grenzgängen zwischen Dokument und Fiktion siehe unten) Eingang ins kulturelle Gedächtnis fand.⁶⁵ In zahlreichen Passagen

⁶² Der Collage-Begriff taucht daher auch in einigen Veröffentlichungen auf, die sich mit der Wiederverwendung von Archivfragmenten in Filmen und speziell im Found Footage-Bereich beschäftigen, wie Wees 1993 und Sjöberg 2001, S. 210-213.

⁶³ Gauthier 1990, S. 11.

⁶⁴ Sie wird auch auf der Kommentarebene explizit verbalisiert, um sicherzugehen, dass die Collage auch begriffen wird: „C'est ainsi qu'*Octobre*, faute de document d'époque, figurerait dans tous les films de montage sur la révolution de 17.“ (Marker 1993 (b), S. 51). Die Szene wird in der Analyse später noch einmal aufgegriffen.

⁶⁵ Bemerkenswert auch, dass sich selbst in den Interviewszenen oder auch in einer Sequenz im Londoner „Museum of the Moving Image“ immer wieder zusätzliche Bildräume und –rahmen durch im Hintergrund laufende Fernseher öffnen, auf deren Bildschirm meist Ausschnitte aus der sowjetischen Kinogeschichte zu sehen sind. Diese Form der „motivierten“ Collage, die vom Filmemacher bereits in der vorfilmischen Realität vorgefunden (und bereitwillig integriert) wird, ist jedoch von der erst auf der diegetischen Ebene des Films stattfindenden Collagierung von Fragmenten zu unterscheiden.

montiert Marker auch stark verfremdete Bilder über ebenfalls verfremdetes Bewegtbildmaterial, dessen Referenzen in der Realität durch die starke Bearbeitung teils nur noch schwer zu erkennen sind. Fotografische Archivmaterialien bieten hier den Rahmen, in dem audiovisuelle Archivmaterialien eingebettet werden, oder umgekehrt – eine Bild im Bild-Konstruktion, die durch die Möglichkeiten der Video-Bearbeitung erleichtert wird und neben der teils starken Bearbeitung zusätzlich auf den Status der Materialien als mediale Repräsentationen verweist.

Ebenfalls erscheint eine sehr spezielle Form der Simultancollage in *Le Tombeau d'Alexandre*, die wohl mit Markers seit 1978 stetig zunehmender Aktivität im Bereich der für das Museum konzipierten künstlerischen Installation in Verbindung zu bringen ist. In diesem Jahr hatte der Filmemacher mit der Installation *Quand le siècle a pris formes* erstmals verschiedenste filmische Archivmaterialien parallel auf Fernsehbildschirmen im Ausstellungskontext präsentiert. 1990 folgte die Installation *Zapping Zone* für das Centre Georges Pompidou, und bis zu seinem Tod setzte Marker in zunehmendem Maß, während seine filmische Produktion in den letzten Jahren beinahe zum Erliegen kam, die Beschäftigung mit dieser künstlerischen Form fort.⁶⁶ An mehreren Stellen von *Le Tombeau d'Alexandre* nutzt Marker nun – transformiert ins Medium des Films - die ästhetischen Möglichkeiten dieser Kunstform, indem er auf zwei gegenüberliegenden TV-Bildschirmen Archivmaterialien abspielt, wodurch sich zwangsläufig ein enger Zusammenhang zwischen diesen herstellt. Diese Form der Collage entsteht bereits beim Drehen, indem Elemente schon bei der Aufnahme nebeneinander platziert werden, und unterscheidet sich insofern von den anderen Collagearten, die erst in der Postproduktion umgesetzt werden. Einerseits konfrontiert Marker dabei seine Leitfigur Medwedkin mit verschiedenen Zeitgenossen durch die Gegenüberstellung zweier Porträtfotos auf den Monitoren. Gleich in den ersten Minuten des Films kontrastiert eine derartige Collage den Prinzen Jussupow, der später für die Ermordung Rasputins verantwortlich sein sollte, mit Medwedkin. Hier scheinen vor allem die Differenzen zu überwiegen: Zwei vollkommen verschiedene Lebenswege zeichnen sich hier ab, der eine in der abgezielten Welt des russischen Hochadels, der andere als junger Soldat in der Roten Armee und später als sowjetischer Filmemacher. Auch die Physiognomien und Kleidung auf

⁶⁶ Marker gehört dabei zu einer wachsenden Gruppe von Essayfilmern, die sich auch im Ausstellungskontext betätigen. Neben Harun Farocki, bei dem die Produktion von Filmen und Video-Installationen oft Hand in Hand gingen (*Auge/Maschine* oder *Ich glaubte Gefangene zu sehen* existieren jeweils sowohl als simultane Mehrkanal-Installation als auch als Film bzw. „Single-Channel-Version“), haben sich jüngst etwa auch Jean-Luc Godard oder Hartmut Bitomsky in diesen Bereich vorgewagt. Dies ist sicher nicht nur auf die etwas komfortablere Finanzierungssituation im Kunstbereich, sondern auch auf das zunehmende Interesse an Präsentationsformen zurückzuführen, die im Sinne des „Expanded Cinema“ die fehlende Raumin szenierung des konventionellen Films hinter sich lassen.

den gegenübergestellten Fotografien unterscheiden sich stark. Dennoch suggeriert nicht nur die visuelle Konfrontation der Fotos im Raum einen Zusammenhang, sondern auch die Tatsache, dass Marker die Bildschirme so angeordnet hat, dass sich ein Foto jeweils auf der Oberfläche des anderen Monitors spiegelt und so visuelle Palimpseste entstehen, in denen sich Anteile beider Bilder zumindest ansatzweise überlagern. Catherine Lupton beschreibt den dadurch sich einstellenden Effekt folgendermaßen:

Several times in *The Last Bolshevik* Marker sets two figures opposite each other on angled screens, to indicate lives that in many respects are poles apart, but by virtue of being bound up in the same history have instructive resonances and parallels.⁶⁷

Tatsächlich treten auch im weiteren Verlauf des Films derartige Kontrastierungen Medwedkins mit anderen Figuren der Zeitgeschichte auf. Je nach Wahl der Vergleichsperson profilieren und aktualisieren sich dabei unterschiedliche Aspekte in Medwedkins Biografie, sei es als Gemeinsamkeit oder Differenz. Die Gegenüberstellung mit dem Schriftsteller Isaak Babel, der im Rahmen der stalinistischen Säuberungsprozesse interniert und hingerichtet wurde, suggeriert etwa in erster Linie die Gefahr, anlässlich kritischer Äußerungen in Lebensgefahr zu geraten, die wie ein Damoklesschwert permanent über den sowjetischen Intellektuellen und Künstlern hing, und liefert gleichzeitig zumindest teilweise ein Erklärungsmodell für das offensichtliche Fehlen explizit kritischer Momente im Werk Medwedkins, indem sie aufzeigt, welche Alternative ihm ansonsten gedroht hätte. Die beiden Charaktere verkörpern zwei Seiten ein und desselben historischen Prozesses, der kritische Intellektuelle Babel und der sich anpassende, zuweilen opportunistische Medwedkin, „aussi nécessaire l’un que l’autre pour recevoir la tragédie en stéréo“⁶⁸. Ganz ähnlich hatte Benjamin in Bezug auf Baudelaire argumentiert: „Baudelaire mit Blanqui zusammenstellen heißt ihn retten.“⁶⁹ So wird jeder Figur ihre Bedeutung im historischen Prozess erst durch die Kontrastierung mit anderen zugewiesen und erhält dabei eine je neue „Lesbarkeit“, wie Benjamin dies formuliert. Derartige „Konstellationen“ mit Zeitgenossen, die sich auch im Kommentar, aber vorrangig über die simultane Gegenüberstellung von Archivmaterialien vollziehen, ziehen sich durch den gesamten Film. Aspekte der Medwedkinschen Biografie, die bisher unbemerkt blieben, werden durch die collagenhafte Gegenüberstellung mit anderen historischen Figuren erst ins Bewusstsein des Zuschauers gerückt, indem die „historischen Indices“, die in Medwedkins Biografie beschlossen liegen, sich durch solche

⁶⁷ Lupton 2005 (a), S. 191.

⁶⁸ Marker 1993 (b), S. 50.

⁶⁹ Benjamin GS, Bd. VII, S. 754f.

Kontrastierungen aktualisieren und andere, vielleicht auch offensichtlichere, zumindest für den Moment in den Hintergrund treten. So erscheint wie der audiovisuelle Archivbestand auch Medwedkins Persönlichkeit nicht als stabiles, mit sich selbst identisches Subjekt, sondern als kontextabhängige Konstruktion – ein Abbild seiner von Marker immer wieder akzentuierten Wandelbarkeit, die zum Teil an Opportunismus, ja an Selbstverleugnung grenzt. Darüber hinaus liegt ein wichtiger Aspekt der TV-Collagen auch darin, dass durch die zusätzliche mediale Rahmung des Archivmaterials ihr Status als bereits medial codierte Artefakte hervorgehoben wird und somit nochmals die Tatsache unterstrichen wird, dass dieser Film nicht nur von der Geschichte selbst, sondern auch von deren Repräsentationsformen und archivischen Speicherungsformen handelt.

Im Gegensatz zur simultanen Collage, die den Vergleich zweier nebeneinander angeordneter Bilder ermöglicht, tritt im Bereich der sukzessiven Montage wieder eine zeitliche Dimension hinzu, die jedoch nicht zwangsläufig ein chronologisches „Vorher/Nachher“ oder eine kausale Relation implizieren muss. In Markers Filmen emanzipiert sich in typisch essayistischer Form die Montage von der fast ausschließlichen Aufgabe der Herstellung raumzeitlicher Kontinuität und öffnet sich stattdessen auf andere Modi der Bildverknüpfung - was die Schnitte alles andere als „unsichtbar“ werden, sondern vielmehr die Brüchigkeit und das Fragmentarische der auch medial heterogenen Struktur bewusst hervortreten lässt. Oft erzeugt die Montage in *Le Tombeau d'Alexandre* dabei per visueller Analogie Kontinuitäten zwischen ähnlichen visuellen Formen oder Bewegungen, obwohl jeweils unterschiedliche Medien oder gar unterschiedliche Abbildungsmodi (Spielfilm/Dokumentarfilm) vorliegen. Die Verknüpfungen, die über visuelle Analogien hergestellt werden, sollen überwiegend im Warburg gewidmeten Teil der Analyse zur Sprache kommen. Im Vergleich zu *Le Fond de l'air est rouge* dominieren die Verknüpfungen über visuelle Analogien hier noch deutlicher, wobei in diesem Film auffällt, dass sehr viel öfter Übergänge von Motiven zwischen dokumentarischem und fiktionalem Material vorzufinden sind als im zuvor besprochenen Film, der diese meist zwischen unterschiedlichen Dokumentarmaterialien vornahm, dafür aber wesentlich stärker den Akzent auf Verbindungen zwischen teils weit auseinanderliegenden historischen Zeitschichten durch die Montage legte, die dort mit Benjamins Konzept der „Konstellation“ beschrieben wurden. Die heterogenen Repräsentationsformen erscheinen in *Le Tombeau d'Alexandre* noch durchlässiger füreinander und tauschen noch bereitwilliger gegenseitig Bildformeln aus – was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass der Anteil fiktionaler Archivmaterialien und künstlerischer Repräsentationen hier wesentlich höher ausfällt als in *Le Fond de l'air est rouge*, das solche meist als Ausnahmen integrierte und eher

Zeit- und Ortssprünge innerhalb des Dokumentarmaterials vollzog, während hier gleichzeitig mit der Geschichte der Sowjetunion auch eine tiefeschürfende Auseinandersetzung mit den künstlerischen Bilderwelten derselben geführt wird. Gerade die Wechselwirkungen dieser beiden Bildsphären in der Mikrostruktur lassen sich mit dem Warburg-Paradigma konsequenter beschreiben lassen als mit Benjamins Begrifflichkeiten, die in diesem Fall eher Anknüpfungspunkte für die Makrostruktur der antiteleologischen Dramaturgie bieten. In den folgenden Abschnitten soll die medien- und gattungsübergreifende Verknüpfungsstruktur, die weite Teile von *Le Tombeau d'Alexandre* prägt, beschrieben und dann mit Warburgs Archivkonzept als Referenzfolie gelesen werden.

5.3.8 „Pathosformeln“ des Kommunismus

Aby Warburgs Modell der „Pathosformel“ und seine Einlösung im Mnemosyne-Atlas erscheinen in der Tat besonders geeignet, Markers kritische Hinterfragung der kommunistischen Ikonografie, die sich in große Teile des sowjetischen Bildarchivs eingeschrieben hat, zu erhellen und deren propagandistische Grundierung ans Tageslicht zu fördern.⁷⁰ Es liegt auf der Hand, dass insbesondere propagandistische Kunst und Alltagsinszenierungen verschiedenster politischer Couleur aufgrund ihrer Intention der affektiven Überwältigung, der psychischen Manipulation und der ideologischen Indoktrination des Betrachters seit jeher in hohem Maß auf derartige „Pathosformeln“ setzen. Aby Warburgs aufklärerische Absicht, die sich insbesondere im Mnemosyne-Atlas niederschlägt, lässt sich darin erblicken, dass bestimmte ikonografische Formeln auf historische Muster zurückgeführt und dadurch als machtpolitische und ideologisch motivierte Inszenierungen mit konkreter Wirkabsicht entlarvt werden. Dies ermöglicht dem Betrachter, die Funktionsweise der Bilder zu verstehen, ihre propagandistische Absicht zu durchschauen und sich auf diese Weise von dem von ihnen vermittelten ideologischen Gehalt kritisch-rational und manchmal auch mit den Mitteln des Humors zu distanzieren. Erinnerung sei hier nochmals an die bereits im Kapitel zu Warburgs Archivkonzeption erläuterte Entlarvung der Selbstinszenierung Mussolinis mit dem jungen Löwen, das Warburg mit einem Werk der christlichen Ikonografie konfrontierte, das den Heiligen Franziskus im „Gespräch“ mit den Vögeln abbildet.⁷¹ Der Stilisierung der faschistischen Führerfigur zum Heiligen versucht

⁷⁰ Barbara Laborde rückt auch *Le Tombeau d'Alexandre* wie zuvor schon *Le Fond de l'air est rouge* in die Nähe des Warburgschen Paradigmas – auch hier jedoch bleibt ihr Aufsatz sehr kursorisch und beschränkt sich auf kurze Verweise, statt konkret in die Diskussion einzelner Passagen einzusteigen (vgl. Laborde 2009).

⁷¹ Vgl. Klenner 2007 (a).

Warburg, alarmiert durch aktuelle Zuspitzungen der politischen Lage, durch die Offenlegung und Demaskierung genau dieser Inszenierungsform(e)n entgegenzuwirken. In *Le Fond de l'air est rouge* wurde die revolutionäre Theatralität, die der Selbstinszenierung der Archundsechziger-Bewegung im öffentlichen Raum zugrunde lag, von Marker über die Relektüre der militanten Materialien teils einer harschen Kritik unterzogen. In zahlreichen Passagen von *Le Tombeau d'Alexandre* finden sich ebenfalls derartige ikonografische Auseinandersetzungen mit ähnlichen propagandistischen Materialien, die überwiegend über die Prinzipien Collage und Montage vollzogen werden. Markers Re-Vision des sowjetischen Bildarchivs kann auch als eine Art „Exorzismus“ der oft stark affektiv geladenen Bilder verstanden werden, der die wirkungsmächtigen Bildformeln ironisch bricht oder statt dessen auf tradierte Muster zurückführt. Wie im Mnemosyne-Atlas werden auch hier Verknüpfungen zwischen räumlich, zeitlich und medial weit auseinanderliegenden Materialien hergestellt - das filmische Mittel, diesen Bildervergleich zu ermöglichen, ist dabei die visuelle Analogie, die die Kontinuität der Formen (re-)konstruiert. In stärkerem Maß als wohl jeder andere Regisseur arbeitete Sergej Eisenstein in vielen seiner Filme und besonders im *Panzerkreuzer Potemkin* mit pathetisch aufgeladenen Bildformeln, die auf die affektive Überwältigung des Zuschauers zielen.⁷² Wenn Marker in *Le Tombeau d'Alexandre* nun Eisensteins hochgradig emotionalisierenden Filmbildern von der Odessaer Treppe per alternierender Montage die gegenwärtige Realität dieses Ortes gegenüberstellt (siehe unten), so besteht die Pointe dieser Sequenz eben genau darin, dass trotz der visuellen Analogien zwischen den beiden Zeitebenen aus den nüchternen aktuellen Bildern jegliches Pathos des „Vor-Bildes“ verschwunden zu sein scheint. Warburg hat diesen Vorgang der Entladung bzw. Umkehrung von Pathosformeln bekanntlich als „energetische Inversion“⁷³ bezeichnet. Ein besonders prägnantes Beispiel für ein solches Aufgreifen einer Inszenierungsformel bei gleichzeitiger völliger Umkehrung des affektiven Gehalts des Ausgangsmaterials liefert eine kurze Sequenz, in der Marker einen Ausschnitt aus Medwedkins Musical *Wir erwarten euren Sieg* (1941) präsentiert – produziert „à l'entretien du morale de la population“⁷⁴ während der Kriegszeit. Nach der Einblendung des Titels schließt sich an einen fröhlichen Tanz einer jungen Dame in idyllischer, rustikaler Umgebung unerwartet mit einer gewissen Schockwirkung eine (dokumentarische?) Kriegsszene an, indem die Sprungbewegung eines Tänzers aus dem Musical unmittelbar von einem an der Front niederstürzenden Soldaten aufgegriffen wird.

⁷² Zum Verhältnis von Warburgs *Mnemosyne-Atlas* zu Eisensteins Filmtheorie vgl. Michaud 2004, S. 282f. Michaud hebt dabei allerdings stärker auf Eisensteins Montage ab als auf die Verwendung von Pathosformeln in einzelnen Einstellungen.

⁷³ Zitiert etwa bei Raulff 2005, S. 143.

⁷⁴ Marker 1993 (b), S. 53.

Trotz der Kontinuität der Bewegung könnte der Kontrast zwischen der im Spielfilm dargestellten Lebensfreude und den Schrecken des Krieges aus der Dokumentaraufnahme⁷⁵ kaum größer sein. Die Aussage ist klar: Medwedkins Bemühungen, die Moral der Bevölkerung während des Krieges positiv zu beeinflussen, werden so durch Markers Montage als verlogene Fassade angesichts der Gräueltaten des realen Kriegsgeschehens und damit als reine Propaganda entlarvt, denn die sarkastische Montage lässt das Musical als gezielte Verschleierung der zeitgleich sich abspielenden Kriegsrealität erscheinen. Von besonderer Bedeutung im Hinblick auf Markers an Warburg erinnernde bildkomparatistische Methode erweist sich auch eine erneute TV-Simultancollage aus Archivmaterial, die über alle ideologischen Grenzen hinweg die stalinistischen Schauprozesse mit Aufnahmen vom Nazi-„Volksgerichtshof“ unter Roland Freisler konfrontiert. In einigen Ausschnitten, in denen beide Gerichtsprozesse zuerst getrennt nacheinander, dann simultan auf zwei Monitoren zu sehen sind, ergeben sich zwischen Wyschinski und Freisler in der Tat frappierende Übereinstimmungen in Gestik und Mimik. Zusätzlich spiegeln sich die Oberflächen der Monitore in dieser Passage gegenseitig, so dass sich Wyschinski und Freisler, die UdSSR und Nazi-Deutschland, Kommunismus und Faschismus hier zu einem die Grenzen zwischen beiden Ideologien überschreitenden Palimpsest des Totalitarismus überlagern. Marker entlarvt so in seiner mit den Konfrontationen in Warburgs Mnemosyne-Atlas vergleichbaren bildkritischen Gegenüberstellung das propagandistische Material des stalinistischen „Schauprozesses“ als verwandt mit faschistischen Selbstinszenierungen, indem er es in diese Bildtradition einreicht, und decouvriert so den antifaschistischen Anspruch des Sowjetregimes als pure Fassade. Der Kommentar resümiert: „Au royaume des ombres, il existe d'étranges jeux de miroirs.“⁷⁶

Ein eindeutig als Pathosformel zu identifizierendes Kunstwerk, das geradezu exemplarisch für die staatlich gelenkte Kunstproduktion unter Stalin steht, liefert wiederum den Ausgangspunkt für eine medial äußerst heterogene Bilderserie, in der Marker das „Nachleben“ dieser Bildformel über verschiedene Archivquellen hinweg demonstriert. Wera Muchinas Skulptur „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ wurde zur Weltausstellung in Paris 1937 geschaffen und anschließend an einem zentralen Ort im Moskauer Stadtbild aufgestellt. Ein Arbeiter und eine Bäuerin, weithin sichtbar auf einem hohen Sockel postiert, sind in weitausschreitendem Gestus zu sehen und präsentieren in den hochgereckten Händen

⁷⁵ Michael Walsh suggeriert, dass es sich auch bei dem Material von der Front um eine Inszenierung handeln könnte: “Yet this sudden substitution of bodies is shocking, the more so in that the stark framing, level horizon, and even exposure of the matching shot suggest that it is not an actuality but another staging.” (Walsh 2000, S. 109). Diese Vermutung ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen.

⁷⁶ Marker 1993 (b), S. 53.

gemeinsam die Symbole der Sowjetmacht, Hammer und Sichel. Die Positur der Figuren, besonders aber ihre wehenden Haare und der Faltenwurf der Gewänder (Warburg sprach im Zusammenhang seiner Botticelli-Dissertation von der „Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare“⁷⁷) suggerieren ein hohes Maß an Dynamik und lassen eine Einordnung als typische Pathosformel Warburgscher Prägung ohne weiteres zu. Gleichzeitig gilt die Skulptur als beispielhaft für den spätestens ab Mitte der Dreißiger in allen Kunstgattungen verbindlichen Sozialistischen Realismus. Abweichungen von dieser ästhetischen Doktrin wurden bekanntlich von den sowjetischen Funktionären als „Formalismus“ gebrandmarkt, die jeweiligen Künstler hatten mit empfindlichen Repressalien und Behinderungen durch das System bis hin zum Berufsverbot zu rechnen, und in manchen Fällen folgten auch die Internierung oder gar die Hinrichtung, wie etwa im Fall des Avantgarde-Theaterregisseurs Wsewolod Meyerhold, auf dessen Schicksal Marker in *Le Tombeau d'Alexandre* nicht ohne Grund mehrfach verweist. Die Bilderserie, die Marker ausgehend von dieser Statue entwickelt, ist folgendermaßen strukturiert: Am Ende einer rasch montierten „Slideshow“ sowjetischer Avantgarde-Werke der Zwanziger ist vor einem weißen Hintergrund ein typisch konstruktivistisches Werk zu sehen: Geometrische Formen wie Linien, Quadrate, Kreise und Dreiecke formen sich zu einer menschenähnlichen Figur, die beide „Arme“ in die Höhe gereckt hat und dynamisch nach vorn schreitet. Es handelt sich um eine digital verfremdete Version von El Lissitzkys Bild „Neuer“, das also bereits im Titel auf das Konzept des „Neuen Menschen“ verweist. Es folgt eine bewusst stark pixelnde Überblendung auf ein ebenfalls digital bearbeitetes Foto der Muchina-Skulptur, so dass für einige Sekunden beide Bilder gleichzeitig zu sehen sind. Nun wird klar sichtbar, dass die anthropomorphe Gestalt auf dem Bild von El Lissitzky starke Ähnlichkeiten mit der Positur der Körper der Muchina-Statue aufweist. Das Avantgarde-Bild verschwindet, und von dem übrigbleibenden Foto der Skulptur wird nun per visueller Analogie auf bewegtes Archivmaterial geschnitten, auf dem ein Mann und eine Frau offensichtlich während einer Parade als „tableau vivant“ auf einem Wagen an der Kamera vorbeifahren – sie stellen dabei, mit Hammer und Sichel ausgerüstet, die Muchina-Statue nach.⁷⁸ Ein erneuter Schnitt führt zu einer weiteren Variation des Motivs: Nun ist eine Bronzekopie der Statue zu sehen, die sich auf einem Sockel dreht, während darunter der Schriftzug „Mosfilm“ in kyrillischer Schrift eingeblendet wird – es handelt sich um das Vorspann-Logo der gleichnamigen staatlichen Produktionsfirma.

⁷⁷ Warburg 1992, S. 13.

In dieser komplexen Passage scheint ein ungewöhnlich kritischer Impetus gegenüber der sowjetischen Avantgarde durch. Die Überblendung des konstruktivistischen Werks El Lissitzkys mit der Pathosformel der sozialistisch-realistischen Statue, die überraschende formale und gestische Parallelen zwischen zwei Kunstrichtungen offenbart, welche üblicherweise als konträr eingestuft und auch vollkommen unterschiedlich bewertet werden (die Avantgarde als positiv konnotierte ästhetische und gesellschaftliche Erneuerungsbewegung und der Sozialistische Realismus als künstlerischer Rückschritt im Dienst einer totalitären Ideologie), suggeriert nun eine fast unheimliche Kontinuität zwischen beiden. Der Kommentar unterstreicht diese Erkenntnis, die jedoch bereits auf der Bildebene mit ausreichender Deutlichkeit aus dem Bildervergleich hervorgeht:

Cet art russe des années vingt, on a voulu l’opposer idéologiquement à l’art stalinien. Il s’opposait à lui surtout par le talent. L’idéologie, c’était déjà celle de l’Homme nouveau, de l’Avenir radieux [...].⁷⁹

Marker scheint hier zu einem ähnlichen Befund zu gelangen wie Boris Groys in seiner nur wenige Jahre vor *Le Tombeau d’Alexandre* erschienenen Studie „Gesamtkunstwerk Stalin“⁸⁰, in der dieser die gängige Gegenüberstellung von sowjetischer Avantgarde und der weitgehend durch den Sozialistischen Realismus geprägten stalinistischen Kunst hinterfragte und stattdessen die provokative These formulierte, dass die Entwicklung zur stalinistischen Kunst bereits in der Avantgarde angelegt und der Stalin-Kult letztendlich nur die konsequente Einlösung der Forderungen der Avantgardisten nach einer totalen Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der Sowjetunion gewesen sei. Nur das „Talent“, so wiederum Markers Urteil, habe beide Kunstrichtungen unterschieden, die Ideologie des „Neuen Menschen“ sei hingegen bereits in der Avantgarde vorgeprägt worden. Das Motiv wandert anschließend weiter zu Filmmaterial einer propagandistischen Veranstaltung, wo nun echte Menschenkörper die Muchina-Statue nachstellen – gleichzeitig liefert Marker hier durch die Bilderfolge eine Reflexion über die performative Einschreibung von Ideologie in den Körper des individuellen Subjekts in totalitären Regimes sowie dessen totaler Kontrolle in der Stillstellung durch die erstarrte Pathosformel. Und Markers Erforschung des „Nachlebens“ dieser Bildformel, die nun auch das Medium des Films miteinbezieht, geht noch einen Schritt weiter: Die Symbolfigur des Sozialistischen Realismus wurde schließlich zum Logo des

⁷⁸ Diese Einstellung taucht auch ganz am Ende von Wertows *Wiegenlied* (1937) auf. Ob Wertow sie selbst angefertigt oder seinerseits wiederum auf bereits existierendes Archivmaterial zurückgegriffen hat, lässt sich in diesem Kontext nicht zweifelsfrei feststellen.

⁷⁹ Marker 1993 (b), S. 50.

staatlich kontrollierten „Mosfilm“-Studios, was sich sicher auch als programmatisches Statement lesen lässt, denn der Sozialistische Realismus dominierte nach der Kaltstellung der als „Formalisten“ gebrandmarkten Vertreter der Avantgarde wie Wertow und Eisenstein als Doktrin tatsächlich weite Teile der sowjetischen Filmproduktion - von wenigen Ausnahmen wie Tarkowski abgesehen, der bei formal anspruchsvollen Produktionen wie *Der Spiegel* (1975) erwartungsgemäß jedoch auch auf Gegenwind von den sowjetischen Filmfunktionären stieß. Die motivgeschichtliche Genealogie, die Marker hier erstellt, verfolgt so die Geburt einer beinahe schon „systemrelevanten“ Pathosformel aus dem Geist der Avantgarde, ihre Indienstnahme für die performative Einschreibung von Ideologie in den Körper der Subjekte sowie ihre machtpolitische Instrumentalisierung zum Symbol einer Kunsthaltung, die Abweichungen von der Doktrin mit strengen Sanktionen belegte.⁸¹ Der Bildervergleich im Stil Warburgs ermöglicht Marker nicht nur in dieser Passage die Erforschung der Zirkulationsweise gestisch-mnemischer Energie über verschiedenste Medien und Körper hinweg: Vom Gemälde zur Skulptur über den menschlichen Körper, der nun das gestische Vor-Bild im wahrsten Sinne des Wortes „ver-körpert“, zirkuliert die Bildformel schließlich weiter zum Filmbild. Derartige transmediale Motivwanderungen zwischen Bildern, Körpern und Denkmälern im öffentlichen Raum finden sich in Markers essayistischen Filmen an zahlreichen Stellen – hier ist auch erneut an die Eröffnungssequenz von *Le Fond de l'air est rouge* zu erinnern, wo ebenfalls ein komplexer Austausch gestischer Formeln zwischen Skulptur, dem medialen Bild und dem theatral agierenden Körper konstatiert wird.

Visuelle Analogien treten auch an einer Vielzahl von anderen Stellen des Films auf, und auch hier fördert der Bildervergleich durch die Montage über die Medien und Zeiten hinweg komplexe Korrespondenzen im audiovisuellen Archiv zutage. Im Verlauf des ersten Briefs kommt der Kommentar etwa auf aktuelle Enthüllungen während der Produktion des Films zu sprechen, die belegen, dass ein ranghoher Vertreter der russisch-orthodoxen Kirche, Metropolit Pitirim, als Agent für den KGB aktiv war. Von aktuellem Videomaterial desselben, das, zuerst bewegt, genau in dem Moment eingefroren wird, als Pitirim in die Kamera blickt, schneidet Marker nun auf die zwei habgierigen Priester aus Medwedkins *Das Glück* und stellt somit eine Verbindung zwischen der Fiktion des Spielfilms und der historischen Realität her: Ganz im Sinn der zentralen These des späteren Marker-Films *Le Souvenir d'un avenir* scheint es hier einerseits um die Betonung der Fähigkeit des Künstlers

⁸⁰ Vgl. Groys 1988.

⁸¹ Die Muchina-Statue wird im übrigen noch ein weiteres Mal in Markers Oeuvre auftreten, und zwar in *Le Souvenir d'un avenir* (2001), in dem die Positionierung der Figur, die auf dem sowjetischen Pavillon angebracht war, gegenüber der deutschen Repräsentanz auf der Weltausstellung 1937 in Paris als (unbewusste) Vorwegnahme zukünftiger militärischer Konfrontationen durch die Fotografin Denise Bellon gedeutet wird.

zu gehen, seismografisch zukünftige Entwicklungen in symbolischer Form vorwegzunehmen, wenn auch satirisch überzogen. Gleichzeitig suggeriert Markers Montage hier andererseits, dass der Fall Pitirim auch die Re-Aktualisierung bereits vorhandener Muster nach sich zieht, die im kulturellen Bildgedächtnisses abgelagert sind und aus der Latenzphase in eine manifeste Phase übergehen, sobald aktuelle Ereignisse mit ihnen in eine Konstellation treten. Ganz besonders deutlich wird dies an einer Stelle gegen Ende des Films, als von einer weinenden Frau zur Zeit des Putsches im August 1991 (sie trauert vermutlich um eines der wenigen Opfer des Ereignisses, das letztendlich die Auflösung der UdSSR bedeutete) in exakter visueller Übereinstimmung auf eine Einstellung aus *Panzerkreuzer Potemkin* geschnitten wird, die ebenso eine ältere Frau bei der Geste des Tränenabwischens zeigt. Der Kommentar suggeriert ebenfalls einen engen Zusammenhang: „Ainsi se refermait le livre d’images qui s’était ouvert avec le premier mort du *Potemkine* [...]“⁸² Auch hier erscheint das gestische Reservoir des Eisenstein-Films also als Vor-Bild, das über weit entfernte Räume und Zeiten hinweg ähnliche Gesten präfiguriert und nach sich zieht.

5.3.9 Markers Ikonoklasmus

Ein besonders dankbares Objekt zur Analyse der Aktualisierung des audiovisuellen Archivbestandes über Techniken der Montage in *Le Tombeau d’Alexandre* stellt darüber hinaus eine kurze Passage dar, die sich ikonografisch mit der „Treppensequenz“ aus Eisensteins paradigmatischem Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* auseinandersetzt. Ihr kommt insofern symptomatische Bedeutung zu, als sie auf dasselbe Ausgangsmaterial zurückgreift, das Marker bereits in der Eingangssequenz von *Le Fond de l’air est rouge* verwendet hatte. Die unterschiedlichen Praktiken der Aktualisierung ein- und desselben Archivmaterials in diesen beiden Filmen sollen im folgenden erläutert werden. Wie im Kapitel zu *Le Fond de l’air est rouge* dargelegt wurde, konstruiert Marker in der Anfangssequenz dieses Films eine Kontinuität des revolutionären Körpergedächtnisses zwischen der (fiktiven) Inszenierung der Revolte in *Panzerkreuzer Potemkin* und den verschiedenen weltweiten Protestbewegungen der Achtundsechziger-Generation. Die kollektive körperliche Erinnerung an die von Eisenstein vorgeprägten Inszenierungen, die in der Analyse mit Aby Warburgs „Pathosformel“-Konzept betrachtet wurden, und deren gestische Re-Aktualisierung in der Performativität des Aufstands formt Marker zu einer selbst gleichermaßen von revolutionärem Pathos getragenen Sequenz, die den affektiven Gehalt des

⁸² Marker 1993 (b), S. 54.

Eisensteinschen Vor-Bilds über die zeitliche Distanz in die Unruhen im Jahr 1968 hinüberretten will. Das gestisch-performative Potenzial der Oktoberrevolution (bzw. deren Vorläufer von 1905), das in der Sowjetunion durch Stalinismus und Bürokratie ins Stocken, ja zum Erliegen gekommen ist, pflanzt sich nun in anderen Ländern und Zeiten fort. Das zumindest in dieser Sequenz von *Le Fond de l'air est rouge* unkritisch übernommene Bildmaterial Eisensteins, das allerdings, wie beschrieben, direkt im Anschluss durch die ernüchternden Aussagen der Touristenführerin auf der Odessaer Treppe ironisch gebrochen wird, erfährt nun in *Le Tombeau d'Alexandre* eine wesentlich kritischere Behandlung. Hier wird statt der Kontinuität der linken Bewegungen mit der Oktoberrevolution vielmehr ein Bruch der Gegenwart des Films (also des Anfangs der Neunziger, sprich: dem postsowjetischen Russland) mit dem revolutionären Erbe suggeriert. Nach einigen Ausführungen des Kommentars, dass einige Szenen, die zum Teil auf der Bildebene zu sehen sind (wie etwa die letztlich nicht durchgeführte Erschießung einiger Matrosen unter einer Decke), nicht auf historischen Fakten beruhen, sondern Eisensteins ureigene Bildfindungen sind („Toute la légende *Potemkine* viendrait du cinéma“⁸³), schneidet Marker zwischen Eisensteins Bildern der Treppensequenz direkt über visuelle Analogien zu farbigen Videobildern der Odessaer Treppe, die ganz offensichtlich in der Gegenwart aufgenommen wurden, und wieder zurück. Obwohl bei dieser alternierenden Montage auf der ikonografischen Ebene Kontinuität herrscht (die Bewegungen der heutigen Fußgänger nehmen nahtlos die Bewegungen der *Potemkin*-Figuren auf), so ist – eben ganz im Gegensatz zu den Einstellungen, die Marker den Eisenstein-Bildern in *Le Fond de l'air est rouge* zugesellt - nicht von der Hand zu weisen, dass dem Pathos der Gesten bei Eisenstein hier eine beinahe schmerzliche Nüchternheit in der Gegenwart entgegensteht. Die Banalität der aktuellen Aufnahmen aus Odessa wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass Marker von den marschierenden Soldaten des *Potemkin* auf ein Verkehrsschild in der Gegenwart schneidet, welches zeichenhaft stilisiert einen die Treppe herabsteigenden Fußgänger zeigt. Wo also einst Anarchie und Subversion herrschten, werden die Verkehrsströme nun schön bürokratisch und ordentlich reguliert.⁸⁴ Auf die Spitze treibt Marker die Ironisierung der Revolutionsikonografie jedoch, indem er an den Kinderwagen Eisensteins per *graphic match* in der Gegenwart einen Einkaufstrolley montiert, der von einem älteren Herrn über die Stufen

⁸³ Marker 1993 (b), S. 50.

⁸⁴ Ganz analog schnitt Marker ja, wie beschrieben, in *Le Fond de l'air est rouge* vom Schauplatz der Pariser Straßenkämpfe 1968 auf den selben Ort im Jahr 1977, wo statt Barrikaden nun eine Baustelle den Verkehr behindert und Schilder für die ordnungsgemäße und möglichst reibungslose Umleitung der Fahrzeuge sorgen. Auch hier führt die Wiederbesichtigung des Schauplatzes der historischen Ereignisse zu der desillusionierenden Erfahrung, dass das Pathos der Revolution der Banalität des Alltags und der Ordnungswut zum Opfer gefallen ist.

der Treppe getragen wird. Die Ironie dieses Schnitts liegt nicht zuletzt darin, dass das Ersetzen des Säuglings im Kinderwagen durch den Rentner auf eine Art „Altersmüdigkeit“ der Revolution hindeutet. Damit nicht genug, desillusioniert der Kommentar den Zuschauer auch noch durch die Erklärung, dass man die Treppe in Odessa ohne Eile in der Realität in 90 Sekunden bewältigen könne und Eisensteins siebenminütige Sequenz also nur durch einen kinematografischen „Trick“, nämlich die Zeitdehnung und damit durch eine künstlerische Transformation bzw. Überhöhung der Realität ihre unvergleichliche Wirkung entfalten konnte. Zwar hatte Marker bereits an die Eingangssequenz von *Le Fond de l'air est rouge* mit der pragmatischen Touristenführerin ein ironisches Signal angehängt, doch geht die kritische Dekonstruktion von Eisensteins kanonischen Revolutionsbildern hier entschieden weiter: Mit der Ironisierung eines Kernbestandes des kommunistischen Bildarchivs, der jenseits des pathetischen Inhalts aufgrund seines Status als ikonische Darstellung der Revolution per se bereits eine enorme Fallhöhe aufweist, vollzieht er in dieser Sequenz seine Arbeit an der Geschichte dezidiert als kritische Hinterfragung der Bildarchive der Geschichte und mit einem durchaus ikonoklastischen Anspruch, als „travail de désacralisation des images du régime soviétique“⁸⁵. Christa Blümlinger hat in ihrer Studie „Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst“ zwei entgegengesetzte Aneignungsstrategien von Archivmaterial in allgemeiner Form so beschrieben:

So betrachtet wäre über das Maß an Historizität einer materiellen Wiederverwendung zu ermitteln, ob diese auf der Seite der Geschichte sich befindet, und also auf das Lesen aus der Gegenwart heraus und auf die Differenz zum „vergangenen“ Film insistiert, oder ob sie eher als affektiver und magischer Gedächtnisort des Films fungiert und auf die präsentische Wahrnehmung einer Umgestaltung setzt.⁸⁶

In *Le Tombeau d'Alexandre* wird in der Tat auf der „Differenz zum ‚vergangenen‘ Film insistiert“, während die Treppensequenz in *Le Fond de l'air est rouge* zumindest in der Eröffnungssequenz „als affektiver und magischer Gedächtnisort des Films fungiert“. Mit den Begrifflichkeiten Warburgs gesprochen, schlägt das Pendel des „Nachlebens“ der

⁸⁵ Laborde 2008, S. 141.

⁸⁶ Blümlinger 2009, S. 19. Es sei hier nicht verschwiegen, dass in Blümlingers Studie Markers Filme bereits kurz mit Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas in Bezug gesetzt werden, wobei es allerdings bei sehr cursorischen Verweisen bleibt: „Auf die Geschichtlichkeit filmischer Posen konzentriert sich dagegen Chris Marker in seinen seriellen Montagen, die sehr viel näher an den Warburgschen Gesten des leidenschaftlichen Ausdrucks, den Pathosformeln, liegen als beispielsweise die Godardschen Mischungen.“ (Blümlinger 2009, S. 34). Sie erwähnt dabei insbesondere *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* als beispielhaft: „Das Prinzip des Ausstellens und der Reproduktion dient in all diesen kategorisierenden Filmen nicht einer fetischisierenden Isolierung von Gesten, sondern ist wie bei den Bildertafeln des Warburgschen Mnemosyne-Projekts wesentliche Voraussetzung eines ästhetischen Vergleichs, der das Kino als soziales Erinnerungsorgan ausweist.“ (Ebd.)

Eisensteinschen Pathosformeln also von der Mnemosyne, der emphatischen affektiven Wiederaufnahme des tradierten Bildbestandes wie in der Anfangsszene von *Le Fond de l'air est rouge* fünfzehn Jahre später in *Le Tombeau d'Alexandre* zur Sophrosyne, der rationalen, ja gar ironischen Distanzierung von den mnemischen Potentialen des stark affektgeladenen Ausgangsmaterials um. Die Analyse des „Nachlebens“ der Bilder, die hier allerdings nicht über die Konfrontation mit gefundenen, sondern mit eigens angefertigten Bildern erfolgt, dient Marker als Form der essayistischen Bildkritik, die propagandistische Bildformeln als solche entlarvt und dadurch entzaubert. Die zumindest zum Teil bilderstürmerische Annäherung an kanonische, ideologisch konnotierte und entsprechend propagandistisch eingesetzte Bildbestände aus dem Archiv der sowjetischen Bildproduktion findet ihre Entsprechung in der inhaltlichen Darstellung ikonoklastischer Prozesse zu Beginn und Ende der Sowjetunion. Die berühmten Einstellungen aus Eisensteins *Oktober* (1928), in der die Zarenstatue von ihrem Sockel stürzt, verkörpern einen solchen ikonoklastischen Vorgang (und wurden selbst wiederum zu einer Ikone der Oktoberrevolution).⁸⁷ Die Wiederaufrichtung der Statue in Eisensteins Film, die dort angesichts des Angriffs von General Kornilow die Gefahr eines geschichtlichen Rückschritts symbolisiert und filmtechnisch durch das Rückwärtslaufen des Materials vollzogen wird, integriert Marker übrigens nicht in *Le Tombeau d'Alexandre* – er findet aber in Medwedkins Werk einen Film, der sich mit ähnlichen Prozessen auseinandersetzt⁸⁸: *Das neue Moskau* (1938) enthält eine Sequenz, in der ein junger Architekt per Filmvorführung seine Vision des „Neuen Moskau“ präsentieren will. Unglücklicherweise läuft der Film durch einen technischen Fehler rückwärts, und die futuristischen Architekturmodelle werden von den Kathedralen und Palästen des zaristischen Moskau ersetzt, was das Publikum im Kino zu frenetischem Gelächter hinreißt. Dieser umgekehrte Bildersturm erfreute die sowjetischen Zensoren jedoch nicht in gleichem Maße, und Marker mutmaßt in *Le Tombeau d'Alexandre*, dass diese Sequenz letztendlich zum Verbot des Films führte. An diese Analyse ikonoklastischer Prozesse knüpfen schließlich auch einige Sequenzen gegen Ende von Markers Film an, die die Zerstörung sowjetischer Denkmäler und Statuen zum Zeitpunkt des Zusammenbruchs der UdSSR zeigen: Kinder spielen zwischen gestürzten Statuen (etwa des Chefs der Tscheka, Felix Dserschinski) oder halten respektlos einer Stalin-Statue Augen, Mund und Nase zu – passend zu einem früheren Filmtitel Markers: „Les statues meurent aussi.“ So wird ersichtlich, wie sich politisch-ideologische Auseinandersetzungen um das Bild der Vergangenheit und damit um das kulturelle Gedächtnis gerade zum Zeitpunkt einer Epochenschwelle auch immer als Kampf

⁸⁷ Vgl. Lupton 2005 (a), S. 191.

um symbolische Repräsentationen im öffentlichen Raum manifestieren⁸⁹ und nicht selten in der physischen Zerstörung von Bildwerken der gegnerischen Partei resultieren. Freilich sollte Markers kritische Hinterfragung des Archivbestandes, so ikonoklastisch sie an manchen Stellen daherkommen mag, nicht ohne weiteres mit der realen Zerstörung materieller Artefakte gleichgesetzt werden, denn er vollzieht seine Kritik des propagandistisch Archivbestandes ausschließlich als symbolische Auseinandersetzung mit reproduzierten Bildern und nicht als irreversiblen Eingriff in die Materialität des Originals.

5.3.10 Visuelle Serien

Die visuelle Analogie nutzt Marker bei der Montage von Archivmaterial mitunter auch in eher konventioneller Form. Bereits das Porträt des befreundeten und bewunderten Regiekollegen Akira Kurosawa anlässlich der Dreharbeiten zu *Ran* (A.K., 1985) hatte eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit für die Rekurrenz visueller Motive in Kurosawas Lebenswerk an den Tag gelegt: Neben Abstrakta wie „Treue“, „Geduld“ oder „Geschwindigkeit“ untersucht Marker in den einzelnen Kapiteln dieses Films auch die Darstellung konkreter visueller Motive wie „Pferde“, „Regen“, „Feuer“ oder „Nebel“ – überwiegend im Hinblick auf *Ran*, teilweise werden aber auch über einen Fernseher mit angeschlossenem Videorekorder Sequenzen aus älteren Filmen des japanischen Meisterregisseurs eingespielt, in denen diese Motive auftreten. Markers späteres Tarkowski-Porträt *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (2000) sollte ähnlich vorgehen und dabei unter anderem zu der überraschenden Einsicht gelangen, dass Tarkowskis erster Film (*Iwans Kindheit*, 1962) mit demselben Motiv beginnt, mit dem sein letzter Film (*Opfer*, 1986) endet: Mit einem schlafenden Kind unter einem Baum. Nicht zu Unrecht konstatiert daher Paul Arthur, Markers Film nehme ein „systematic unpacking of Tarkovsky's iconography“⁹⁰ vor, was für ein Filmporträt eines Filmregisseurs auch in der Tat nicht außergewöhnlich anmutet. Ähnliche Bemühungen finden sich vereinzelt auch in *Le Tombeau d'Alexandre* wieder. Alexander Medwedkin hat wohl nicht in gleichem Maß ein Werk mit einer unverwechselbaren „Handschrift“ hervorgebracht wie Kurosawa und Tarkowski, das sich in Hinblick auf Stoffwahl, Dramaturgie und Bildgestaltung, um nur einige Aspekte zu

⁸⁸ Vgl. Widdis 2005, S. 101.

⁸⁹ Wolfgang Beilenhoff etwa bezeichnet derartige ikonoklastische Denkmalstürze als „Zeichenkrieg“. Auch er stellt einen Zusammenhang zwischen dem Bildersturm der Oktoberrevolution und dem Ikonoklasmus der postsowjetischen Phase her. Vgl. Beilenhoff 2006, S. 201ff.

⁹⁰ Arthur 2003 (b), S. 34.

nennen, als ein in sich geschlossenes Oeuvre eines „auteur“ begreifen ließe.⁹¹ Gerade im Fall von Medwedkin scheinen nicht zuletzt die äußeren Umstände, sprich: die Zwänge eines staatlich kontrollierten und ideologisch durchsetzten Produktionsapparats, einer kohärenteren Entwicklung von Medwedkins Bildsprache entgegengewirkt zu haben. Marker beharrt dennoch auf der Existenz zumindest eines „touche Medvedkine“⁹², eine Formulierung, die unübersehbar auf den bekannten „Lubitsch touch“ verweist und eine abgeschwächte Form des persönlichen Stils, quasi eine persönliche Note innerhalb der eng gesteckten Grenzen eines Genres (wie bei Lubitsch der Komödie) bzw. streng regulierter und beaufsichtigter Produktionsbedingungen wie in Hollywood impliziert. Es ist nicht verwunderlich, dass der bekennende Tiernarr Marker dabei ein besonderes Augenmerk auf Medwedkins Tier- und insbesondere Pferdebilder legt, und in der Tat zieht sich gerade das Pferd als Signatur des Regisseurs von seinem „Pferdetheater“ während des Bürgerkriegs über Khmyrs scheckigen Gefährten in *Das Glück* bis in seine späteren Musicals durch sein Werk, aber auch als visuelles Leitmotiv durch Markers filmisches Porträt. Mehrfach reiht Marker aus dem von Medwedkin hinterlassenen kinematografischen Archivbestand Bilder von dessen „Wappentier“ in visuellen Analogien aneinander: Ein Schnitt von einer Einstellung aus einem späteren Musical, in der eine auf die Knie gegangene Figur sein störrisches Pferd an den Zügeln vom Fleck zerren will, auch eine nahezu identische Einstellung aus *Das Glück* weist darauf hin, dass Medwedkin selbst den ideologisch verquersten seiner Produkte zumindest noch einen Hauch einer persönlichen Handschrift zu verleihen wusste, und dementsprechend kommentierte die Voice Over an einer früheren Stelle mit Bezug auf *Das neue Moskau* bereits: „Comme d’habitude, tu ne peux pas empêcher de laisser ici et là tes signes : le petit cheval à pois, Don Quichotte, ou bien l’Ours qui dort à l’intérieur de ton nom...“⁹³ Auch hier erinnert Markers Archivzugriff mit seinem bildkomparatistischen Ansatz über diverse Zeiten, Räume und Medien hinweg an Warburgs ikonografische Reihen im Mnemosyne-Atlas. Die Bilderserie dient hier allerdings eher der Beglaubigung einer individuellen Ikonografie als einem bilder- und archivkritischen Unternehmen, wie es Warburg vorschwebte.

⁹¹ Emma Widdis beschreibt in ihrer Medwedkin-Monografie einige der wiederkehrenden Motive und Gestaltungsprinzipien im Werk des Regisseurs, so etwa die Bezugnahme auf folkloristische Traditionen, die Vorliebe für Satire und Groteske sowie eine Tendenz zur Stilisierung (Widdis 2005).

⁹² Marker 1993 (b), S. 54.

⁹³ Marker 1993 (b), S. 52. Die Anspielung mit dem Bären ergibt sich aus der russischen Bedeutung von медведь - *medved* („Bär“), wie der Filmhistoriker Nikolai Iswolow während eines Interviews im Verlauf des Films erläutert. Daher lässt sich das Auftreten dieses Tiers in Medwedkins Werk auch als eine Art verkappte „Signatur“ des Regisseurs verstehen.

Diese Form der Re-Organisation des Archivbestands anhand eines bestimmten Motivs und damit die Anordnung zu visuellen „Serien“⁹⁴ lässt sich noch in weiteren Sequenzen des Films antreffen. Der Untersuchungsrahmen Markers erweitert sich dabei mitunter von den Filmen Medwedkins auf die Allgemeinheit der sowjetischen Filmproduktion, sodass Medwedkins Bilder mit anderen, zeitlich teilweise parallel entstandenen Filmbildern kontextualisiert und damit in die umgebende Medienlandschaft eingebettet werden. Ein besonders skurriles Beispiel hierfür liefert Marker mit einer Archivmontage verschiedener Variationen einer „Standardsituation“ des sowjetischen Films der späten Zwanziger und frühen Dreißiger, die eng an den Prozess der Zwangskollektivierung gekoppelt ist: „Dans la plupart des films de cette époque, il y a une scène où le tracteur tombe en panne.“⁹⁵ Der Traktor, Symbol der Modernisierung der bisher auf dem Rücken von Menschen und Pferden lastenden Landwirtschaft, versagt plötzlich den Dienst (was sich unschwer als Thematisierung der ständigen Gefahr des Rückfalls hinter einen bereits überwunden geglaubten Geschichtszustand lesen lässt), und jeder Regisseur, so demonstriert die sich anschließende Archivmontage, bearbeitete diese filmische Situation auf eigene Weise. Ausgehend von einer berühmten Szene aus *Der Schwur* (1946), einem stalinistischen Propagandafilm von Michail Tschiaureli, die Stalin beim eigenhändigen Reparieren eines Traktors auf dem Roten Platz zeigt, lässt Marker ähnliche Sequenzen aus Medwedkins *Das Glück*, Dowschenkos *Erde* (1930) und Eisensteins *Die Generallinie* (1929) folgen (die Filmtitel und Regisseure werden dabei vom Kommentar explizit benannt). Als Rahmung endet die Passage mit der Wiederaufnahme der Szene aus Tschiaurelis Film. Kontinuitäten und Differenzen erschließen sich in dieser sukzessiven Konfrontation verschiedener Bearbeitungen ein und desselben Themas, die sich wenig um die historische Chronologie der Filme schert, sondern anhand eines spezifischen Motivs einen Quer-Schnitt durch den Archivbestand erstellt, besonders deutlich. Dowschenkos Kolchosenbauern setzen den Traktor durch Urinieren in den Tank wieder in Gang. Bei Eisenstein verhindert die Protagonistin gerade noch ein Sakrileg, denn dem Traktoristen, der sich anschickt, die rote Fahne auf dem Traktor für die Reparatur seiner Maschine zu missbrauchen, bietet sie stattdessen einen Fetzen ihres Unterrocks an. Und Medwedkins Traktor bleibt gar nicht stehen, sondern gerät außer Rand und Band, weil ihn der hinterhältige Kulak manipuliert hat, der prompt das Vertrauen der Kolchosenbauern gewinnt, indem er das Gefährt wieder ruhigstellt. Wie extrem selbst dieses scheinbar unpolitische Motiv ideologisch aufgeladen werden konnte – und zwar bis zur unfreiwilligen Komik – lässt sich nicht nur aus der Eisenstein-Sequenz, sondern insbesondere auch aus der Passage des

⁹⁴ Diesen Begriff verwenden etwa auch Rancière 1999, S. 31 und Feigelson 2002, S. 131.

Tschiaureli-Films erahnen, der die Reparatur des Fortschrittssymbols Traktor (der schon lange vor 1993 zu den ausrangierten und von der Soz-Art, dem sowjetischen Gegenstück der Pop-Art, ironisierten Sowjet-Symbolen gehörte) zur Chefsache macht. Zwar handelt es sich hier weniger um das Aufspüren visueller Analogien im sowjetischen Bildarchiv als um die Untersuchung der Repräsentation einer bestimmten inhaltlichen Motivs, dennoch erarbeitet Marker hier eine spezifische Ikonografie der „Standardsituation“ der Traktorreparatur, die sich auch in entsprechenden Invarianten der Bildgestaltung niederschlägt. Markers durchaus auch ironische Töne aufweisende Archivmontage der Traktor-Szenen unterscheidet sich jedoch in ihrem ikonografischen Ansatz nicht sehr von ähnlichen Unternehmungen in Dokumentationen, die ein bestimmtes Filmgenre oder eine kinematografische Epoche porträtieren und zu diesem Zweck ebenfalls die für dieses prägenden Standardsituationen quer durch das Genre- bzw. Epochen-Archiv verfolgen. Als ebenso konventionell ist auch der Bildervergleich zwischen den Aufnahmen des Kinozugs und Einstellungen aus *Das Glück* anzusehen: Alternierend präsentiert Marker die wiedergefundenen Bilder von Medwedkins ambitioniertem Kinozug-Projekt und anschließend ihr visuelles Echo in seinem letzten Stummfilm. Der Kommentar des Films beschreibt die Übereinstimmungen folgendermaßen:

Un film allait naître de l’aventure du train : ton fameux *Bonheur*. [...] Et c’est émouvant de reconnaître les traces de sa naissance. Ce paysage du film, c’était le paysage du kolkhoze, des scènes de la vie du kolkhoze seraient transportées dans le film, l’héroïne devant son arbuste, c’était le souvenir de la verdure abandonnée dans la cité minière, le montage haché que tu avais inventé pour la livraison des sacs, tu le reprendrais tel quel [...].⁹⁶

Die visuellen Analogien, die beim Hin- und Herschneiden zwischen den beiden Quellen entstehen, lassen auch ohne die Erläuterungen des Kommentars die Erkenntnis zu, dass die Aufnahmen des Kinozugs Medwedkin als Inspiration für seinen bekanntesten Spielfilm dienten. Interessanter als der Bildertransfer zwischen einem früheren und einem späteren Werk eines Regisseurs, der auch in handelsüblichen Regisseurporträts oder DVD-Bonusmaterialien wie Making-Ofs zum Einsatz kommt, dürfte allerdings die Tatsache sein, dass Marker in dieser Passage nicht zwischen dokumentarischem und Spielfilmmaterial differenziert - und in der Tat gehört die Zurückweisung der strikten Trennung zwischen fiktiven und dokumentarischen Quellen zu den innovativsten und auch provokativsten Archivstrategien von *Le Tombeau d’Alexandre*. Bevor Markers Dekonstruktion der binären

⁹⁵ Marker 1993 (b), S. 52.

⁹⁶ Marker 1993 (b), S. 52.

Opposition zwischen Dokumentar- und Spielfilm und damit auch zwischen einem fiktiven und einem dokumentarischen Archiv erläutert wird, soll aber anhand einer kurzen, jedoch enorm aufschlussreichen Passage des Films der Zusammenhang zwischen Trauma und Archiv zur Sprache kommen, der Markers Wahrnehmung des von ihm bewunderten Regisseurs zumindest kurz ins Wanken bringt.

5.3.11 Traumaarchive und das Archiv als Quelle historischer Erkenntnis

Während Marker sich gegenüber Teilen von Medwedkins Oeuvre sehr wohlwollend, ja gegenüber *Das Glück* und dem Kinozug-Projekt gar enthusiastisch zeigt, kann er bei der Recherche im Filmarchiv seine Enttäuschung nicht verbergen, im Abspann eines Propagandafilms, der ungebrochen der stalinistischen Ideologie und der Affirmation des Systems huldigt, Medwedkin als Regisseur verzeichnet zu finden. *Blühende Jugend* (1939) dokumentiert eine der großen Paraden der Stalin-Zeit auf dem Roten Platz, in dessen Verlauf Choreografien von Gymnastikgruppen oder Turnerinnen auf prächtig geschmückten Wagen am Publikum und an der Filmkamera vorbeiziehen. Flaggen und überlebensgroße Porträts von Funktionären in Sowjetuniform lassen den ideologischen Charakter der Inszenierung erkennen. Medwedkin, der Marker bisher zwar als überzeugter Kommunist, aber keineswegs als linientreuer Bilderlieferant für eine geschönte Inszenierung der Sowjetunion galt, hat sich von der Macht also doch zu einer ungebrochenen Lobhuldigung an das System verführen lassen. Von Interesse ist hier weniger Markers schockhafte Erkenntnis über Medwedkins Opportunismus, sondern die außergewöhnliche Behandlung, die Marker diesem Material im Kontext von *Le Tombeau d'Alexandre* zukommen lässt. Gleich zu Beginn des zweiten Teils ist nach der erneuten Nennung des Titels über der eingefrorenen Geste Medwedkins eine kurze, nur wenige Sekunden dauernde Einstellung zu sehen, in der äußerst undeutlich einige flatternde Fahnen und die Silhouetten von vorbeifahrenden Fahrzeugen zu sehen sind. Unmittelbar nach der Einblendung „Seconde partie – Les ombres du royaume“ wiederholt sich die etwa zwei Sekunden dauernde Einstellung von zuvor, dies alles zu unheilvollen Klängen von Gongs und anderen Metallgegenständen. Dann beginnt der vierte Brief mit Ausschnitten aus Medwedkins *Das neue Moskau*, dessen Entstehung (und Verbot) der Kommentar nun erläutert – keinerlei Bezugnahme auf die fast subliminal erschienenen „Flashes“, die zweimal zwischen den Titeln eingeschnitten waren und an die sich selbst ein aufmerksamer Zuschauer nach der ersten Sichtung wohl kaum bewusst erinnern dürfte. Wem die kurzen Fragmente dennoch aufgefallen sind, der muss lange warten, um eine Erklärung

dieses Rätselbildes zu erhalten – aber er bekommt sie schließlich tatsächlich nachgeliefert: An einer Stelle gegen Ende des Films, die sich mit dem Tod Stalins auseinandersetzt und dabei rückblickend unter anderem auf einen Film über die Maiparade 1939 auf dem Roten Platz Bezug nimmt, von dem man nun einige Ausschnitte sieht:

Et c'est là que m'attendait une surprise: peut-être la plus grande surprise de ce voyage dans le temps qui n'en avait pas manqué. Le film s'appellait *Jeunesse florissante* – et le nom du réalisateur, c'était Alexandre Ivanovitch Medvedkine [...]. Comme toujours, les pièces du puzzle Medvedkine n'étaient pas si faciles à assembler.⁹⁷

Doch erst nach mehreren Statements von Marina Goldowskaja und einigen anderen Filmausschnitten bestätigt sich schließlich endgültig der Verdacht des Zuschauers, es mit den Bildern der Parade zu tun zu haben, die zu Beginn des ersten Teils, vor etwa 50 Minuten, so kurz zu sehen waren: Erneut sind nun die wehenden weißen Fahnen und die paradierenden Fahrzeuge erkennbar, nun jedoch im Kontext längerer Ausschnitte. Erst in diesem Augenblick erschließt sich also der Sinn der Bilder, die als beunruhigendes Rätsel die Titelsequenz des zweiten Teils unterbrochen, ja passend zum Titel der zweiten Hälfte, „Les ombres du royaume“, „überschattet“ hatten. Was an dem scheinbar so unbedeutenden Aufblitzen dieser Bilder und der so spät nachgeholten Erkenntnis über ihre Bedeutung und ihren historischen Kontext so bemerkenswert scheint, ist vor allem der Umstand, dass Marker diesem Material damit ganz offensichtlich den Status eines Traumas zuweist. Die konventionelle Inszenierung traumatischer Bilder im Spielfilm bedient sich nämlich oft einer analogen Struktur: Meist deuten kurze, unwillkürlich aufblitzende Flashes ein traumatisches Erlebnis des Protagonisten zuerst nur schemenhaft an, ohne dass die Bilder in einen narrativen Kontext eingeordnet oder überhaupt kognitiv dechiffriert werden könnten. Oftmals gelingt es der Hauptfigur im Verlauf des Films, die Fragmente allmählich zu einer kohärenten Narration zu integrieren und sie mit ihrer Narrativierung gleichzeitig auch mit Sinn zu belegen. Dadurch kann sich dann eine psychische Bewältigung der traumatischen Ereignisse vollziehen. Das subliminale Aufblitzen der Bilder von Medwedkins Maiparaden-Film scheint ebenso traumatische Züge zu tragen: Die Archivfragmente werden von dem den Bilderstrom organisierenden Subjekt sofort wieder verdrängt und erst sehr viel später, „nachträglich“ verstehbar und historisch kontextualisierbar. Zuerst Signifikant ohne Signifikat, erhalten die antizipierten Bilder erst retrospektiv semantische Qualitäten.⁹⁸ Marker reproduziert also mit dem Schock der Entdeckung des Films im Archiv bzw. von Medwedkins Beteiligung zunächst auch formal die

⁹⁷ Marker 1993 (b), S. 54.

traumatische Dimension der Erkenntnis von Medwedkins Opportunismus. Auch wenn die subliminalen Bilder allmählich in ihren ursprünglichen Kontext reintegriert werden und der Film ebenso versucht, Medwedkins Propagandafilm in dessen bis dahin zwar durchaus von Zugeständnissen gegenüber den Machthabern, aber nie von blankem Opportunismus geprägtes Lebenswerk einzuordnen, bleibt bei Marker jedoch eine spürbare Irritation zurück: „Comme toujours, les pièces du puzzle Medvedkine n'étaient pas si faciles à assembler.“ In diesem Zusammenhang erscheint das Filmarchiv (hier im wörtlichen Sinn als institutioneller Verwahrungsort von Filmen) als Ort der historischen Erkenntnis, indem es durch Funde wie den Verweis auf die bisher unbekannte Beteiligung Medwedkins an Propagandafilmen für das Sowjetsystem latente Sachverhalte, die zwar im Archiv gelagert, aber noch nicht ausgewertet und veröffentlicht sind, an die Oberfläche und damit ins Bewusstsein der Öffentlichkeit bringen kann. Markers Archivrecherche fördert bislang unbekanntes Seite des Sowjetregisseurs zutage und speist diese Erkenntnis durch den Multiplikator seines Porträtfilms, der auch im Fernsehen ausgestrahlt wurde, in die öffentliche Zirkulation ein. Wie im Kapitel zum Archiv als Institution bereits angemerkt, dient dieses hier als Korrektiv eines „Vor-Urteils“, nämlich der ideologischen Unbeflecktheit Medwedkins, der sich entgegen Markers bisherigem Wissensstand also doch dem Regime andiente, und nähert so Markers Medwedkin-Bild (und damit das des Zuschauers) wieder ein Stück weit der historischen Realität an. In den folgenden Abschnitten sollen derartige Prozesse, die aus der Lagerung und Speicherung von audiovisuellem Material im Archiv resultieren, angesprochen werden, aber ebenso die Tatsache, dass dieses durch gezielte Manipulationen auch bewusst verfälscht werden kann, so dass die ideologische Neutralität des Archivs und sein Anspruch auf historische Zeugenschaft in *Le Tombeau d'Alexandre* immer wieder in Zweifel gezogen werden.

Patrik Sjöberg weist darauf hin, dass sich *Le Tombeau d'Alexandre* nicht nur aus archivarischen Quellen aller Art speist, sondern auch in besonderem Maße die Strukturen und geschichtlich-politischen Implikationen der Institution Archiv als Instanz der Vermittlung des kulturellen Gedächtnisses thematisiert: „The film archive becomes the subject in *Le Tombeau d'Alexandre* in other and more direct ways as well.“⁹⁹ Selbst in Markers an Reflexionen über das Archiv nicht gerade armem Werk nimmt der Film in dieser Hinsicht eine zentrale Stellung ein. Auffällig ist dabei, dass das Archiv (sowohl in institutioneller als auch in metaphorischer Bedeutung) hier und in anderen Filmen nicht als alleinige Instanz der Geschichtsvermittlung auftritt, sondern an der Seite anderer Träger dieser Funktion und oft in Konkurrenz zu ihnen.

⁹⁸ Zum Konzept der „Nachträglichkeit“ im Hinblick auf *Le Tombeau d'Alexandre* vgl. Laborde 2008, S. 139.

Eine Vielzahl von Museen und Ausstellungen kommt in dem Film vor, so etwa das (mittlerweile geschlossene) Museum of the Moving Image (MOMI) in London oder eine Ausstellung zum Afghanistan-Krieg in Moskau. Monumente im öffentlichen Raum, insbesondere Statuen, werden immer wieder, wie bereits beschrieben, ins Blickfeld gerückt und die entsprechenden symbolischen Kämpfe um das Gedenken an die abgebildeten Personen und die mit ihnen verknüpften geschichtlichen Ereignisse nachvollzogen. In der Reihe der im Film vorkommenden „lieux de mémoire“¹⁰⁰ wäre etwa auch noch der von Marker mehrmals aufgesuchte Friedhof zu nennen, auf dem Alexander Medwedkin begraben liegt, und der als Ort gelebter Trauerarbeit zu den erwähnten Gedächtnisorten eine besondere rituelle Komponente hinzufügt. Und selbstredend tritt das Archiv (ganz wie in *Le Fond de l'air est rouge*) hier in Konkurrenz zu den Berichten der vielen Zeitzeugen, die Marker für den Film interviewt hat und die allein quantitativ einen großen Teil des Films ausmachen. Dennoch unterzieht Marker besonders das Archiv als Untersuchungsgegenstand sowohl auf der Kommentarebene als auch über andere Verfahren in seine Reflexionen ein, wie im folgenden Abschnitt analysiert werden soll.

5.3.12 Latenz des Archivs

Wenn (audiovisuelle) Dokumente in Archiven lagern, ohne von der Öffentlichkeit oder auch nur von Forschern und Wissenschaftlern wahrgenommen zu werden, ergibt sich eine Diskrepanz zwischen den passiven Bildern des physisch gelagerten Archivs und denjenigen, die als Bilder des kulturellen Gedächtnisses fungieren, sei es, dass diese gerade aktiv zirkulieren oder eher im Hintergrund wirken. Ihre latente Existenzform bezeichnet Jacques Rancière etwa treffend als „Dornröschenschlaf der Archive“¹⁰¹, wodurch auch die Option der hypothetischen Erweckung schon mitgedacht ist. Insbesondere in totalitär geprägten Staatsformen treten derartige Phänomene auf, wenn etwa ideologisch beanstandete Kunstprodukte entweder gleich nach der ersten Präsentation oder gar noch zuvor in den „Giftschrank“, also in eine Art nicht öffentlich zugängliches Archiv, verbannt und damit jeglicher öffentlichen Wirksamkeit beraubt werden. Erst mit gehöriger Verspätung, oft in Phasen soziopolitischer Umbrüche, öffnen sich die Archive, und mitunter werden nun kinematografische Schätze gehoben, die verschollen schienen oder nun überhaupt erst in ihrer Existenz wahrgenommen werden. Alexander Askoldows Film *Die Kommissarin* etwa konnte

⁹⁹ Sjöberg 2001, S. 77.

¹⁰⁰ Vgl. Nora 1989.

nach seiner Fertigstellung 1967 zwanzig Jahre lang nicht aufgeführt werden, bis letztendlich Gorbatschows Perestroika und der sich ankündigende Zerfall der Sowjetunion Lockerungen herbeiführten – 1988 erhielt der Film dann sogar einen Silbernen Bären auf der Berlinale. *Le Tombeau d'Alexandre* nennt einige weitere Beispiele aus der Sowjetzeit, die eine derartige Behandlung erfuhren. Eisensteins Projekt *Die Beshin-Wiese* etwa wurde noch während der Produktion im Jahr 1937 verboten, so dass nur einige Standbilder erhalten sind. Prominentestes Opfer solcher Eingriffe ist im Rahmen des Films allerdings Alexander Medwedkin selbst, zu dessen öffentlichem Bekanntheitsgrad Jacques Rancière anlässlich von *Le Tombeau d'Alexandre* anmerkt:

Es kann nicht wirklich seine [des Films; O.M.] Aufgabe sein, die Erinnerung an einen Autor zu „wahren“, dessen Werke wir nicht kennen und dessen Name uns kein Begriff ist. Nebenbei bemerkt, auch Medwedkins Landsleute sind wenig in den Genuß seiner Filme gekommen. Es kann also nicht darum gehen, ihn im Gedächtnis zu bewahren, sondern dieses überhaupt erst zu bilden.¹⁰²

Unter Zuhilfenahme des noch vorhandenen physischen Archivbestandes seiner Filme soll also erst das Gedächtnis des Regisseurs Medwedkin konstruiert werden, denn es kann natürlich nur an jemanden „erinnert“ werden, der bereits einmal bekannt war. Auch hier tut sich somit ein Spalt zwischen passiv-latentem Archiv und den aktiv zirkulierenden Inhalten des kulturellen Gedächtnisses auf.

Marker erläutert zu Beginn des zweiten Teils, unter welchen Umständen Medwedkins *Das neue Moskau* (1938) verboten und damit in die Tiefen des Archivs verbannt wurde – er mutmaßt, es habe an der bereits angesprochenen Sequenz gelegen, in der in einer Film-im-Film-Szene aufgrund eines technischen Fehlers das neue Moskau sich so wieder in die zaristische Stadt zurückverwandelt: „Une projection, et le film était interdit.“¹⁰³ Medwedkins bilderstürmerische Sequenz wurde also selbst zum Opfer einer ikonoklastischen Aktion, und zwar einer so folgenreichen, dass der Film laut Emma Widdis selbst heute überwiegend zur Latenz im Archiv verurteilt ist¹⁰⁴, auch wenn eine Vorführung mittlerweile grundsätzlich möglich wäre. Immerhin gelang es Marker mit der Integration der Schlüsselszene des Films und einiger anderer kurzer Passagen in seinen Porträtfilm wohl, den Bekanntheitsgrad des Films bei einem cineastisch ausgerichteten Publikum zu erhöhen und diesen so wieder in die

¹⁰¹ Rancière 1999, S. 32.

¹⁰² Rancière 1999, S. 27.

¹⁰³ Marker 1993 (b), S. 52. Emma Widdis führt verschiedene Erklärungsversuche der Forschung für das Verbot des Films an, darunter auch die Hypothese bezüglich der Szene, die Marker anführt, obwohl sie diese Variante als „square[ly]“ (Widdis 2005, S. 110), also wohl als „plump“, charakterisiert.

öffentliche Zirkulation einzuspeisen – wenn auch nur in kleinem Rahmen und unter völlig veränderten soziokulturellen und geopolitischen Voraussetzungen. Dabei handelt es sich nicht um Markers ersten Versuch, das Ausgegrenzte und Verdrängte der sowjetischen (Film-)Geschichte anhand von Medwedkins Werk wieder sichtbar werden zu lassen und von der latenten Archivexistenz in die öffentliche Sphäre zu überführen. Schließlich zeichnete nicht zuletzt er für die Wiederaufführung von *Das Glück* im Jahr 1971 verantwortlich, die nach der sehr zurückhaltenden Rezeption des Films zur Entstehungszeit (der Film wurde zwar nicht wie spätere Projekte des Regisseurs verboten, aber aufgrund von ideologischen Vorbehalten seitens der Funktionäre nur in kleinen Kinos disponiert und konnte so kaum Wirkung entfalten) ein beträchtliches Medienecho auslöste. Mit der Wiederaufführung des Films zusammen mit dem begleitenden Kurzfilm *Le Train en marche* gelang es Marker, Medwedkins Kinozug-Projekt als Vorbild für eine um 1971 in den westlichen europäischen Ländern offensiv eingeforderte politische Filmpraxis zu reklamieren, wie sie Marker selbst in jenen Jahren bei SLON und durch die Unterstützung der „Groupe Medvedkine“ in die Tat umzusetzen versuchte. Insbesondere die Mitwirkung der Arbeiter am Produktionsprozess, die bei Medwedkin zumindest ansatzweise praktiziert wurde, fand eine (noch radikalere) Fortsetzung in den Bemühungen Markers und anderer, die Fabrikarbeiter selbst zum Filmmachen zu animieren und sie dabei zu unterstützen, wie es in der „Groupe Medvedkine“ geschah. Die Re-Aktualisierung der verdrängten politischen Potentialität von Medwedkins Werk fand also zu einem geeigneten historischen Augenblick statt, der das archivisch Latente in eine fruchtbare Konstellation mit den Anforderungen der Gegenwart zu setzen verstand und so, um erneut mit Benjamin zu sprechen, in eine neue „Lesbarkeit“ überführen konnte. So erscheint der „Kinozug“ in der nachträglichen Betrachtung auch als Vorwegnahme der militanten Filmpraxis der Sechziger und Siebziger – wie Medwedkin auch in anderen Passagen des Films als prophetischer Kündler zukünftiger Ereignisse gefeiert wird, wenn es über seine ökologischen Filme der Achtziger im Kommentar heißt: „Encore une fois incompris : tu militais pour l’écologie quinze ans avant tout le monde. Et en même temps... J’imagine ce qu’en penserait un cameraman de Tchernobyl...“¹⁰⁵ Erst mit der Reaktorkatastrophe von 1986 erschließt sich dem Betrachter rückblickend die prophetische Erkenntnis Medwedkins, die Zeichen der kommenden ökologischen Katastrophen vorherzusehen, die aber für seine Zeitgenossen nicht zu dechiffrieren waren – diese Struktur der Vorwegnahme der Zukunft durch sensible Künstlerpersönlichkeiten erhebt Marker dann in *Le Souvenir d’un avenir* (2001) zum Zentrum seiner Aufmerksamkeit. *Le Tombeau*

¹⁰⁴ Widdis 2005, S. 92.

d'Alexandre, der den Moment ebenso militanter wie unkritischer Aneignung von Medwedkins Werk durch die militanten Filmemacher der Sechziger und Siebziger in Form einiger Ausschnitte aus *Le Train en marche* noch einmal aufnimmt und in einen neuen Kontext stellt, rückt allerdings diese naive Hoffnung, dass Medwedkins filmpraktische Utopien noch einmal Wirklichkeit werden könnten, bereits wieder in historische, um nicht zu sagen: nostalgische Ferne, wie Markers Kommentar zumindest andeutet: „Nous t'écoutions raconter le Train, et nous rêvions [...]“¹⁰⁶ Ähnliches war ja auch bereits in *Le Fond de l'air est rouge* geschehen, als Marker Eigenmaterial vom Marsch auf das Pentagon aus *La Sixième face du Pentagone* (1967) wiederverwendete: Aus dem zeitlichen Abstand von zehn Jahren erschien die einstmals einen beispiellosen Erfolg der amerikanischen Linken symbolisierende Aktion plötzlich als Sieg der Ordnungskräfte, ja von denselben überhaupt erst inszeniert, Melancholie trat an die Stelle der euphorischen Begeisterung für die Utopie. Auch hier führt die Wiederbegegnung mit dem erneut eingegliederten Archivmaterial aus dem Rückblick eher zu einer Ernüchterung. Was mit der Wiederaufführung von *Das Glück* dennoch gelungen schien, war, Medwedkin als wichtigen Vertreter des sowjetischen Stummfilms zu profilieren und einen komplett vergessenen Meister aus dem Schatten von Eisenstein, Wertow, Pudowkin und den anderen filmhistorisch längst etablierten Repräsentanten des sowjetischen Films der Zwanziger und Dreißiger und aus den Tiefen der Archivlatenz zu holen und seine Bilderwelten wieder ins Bewusstsein der Zeitgenossen einzuspeisen.

Noch länger zur Latenz im Archiv verurteilt als *Das Glück* waren Medwedkins „Kinozug“-Filme, die lange bis auf einige Fotos komplett verschollen schienen („Ils étaient considérés par tout le monde, et d'abord par toi, comme disparus à jamais“¹⁰⁷), bis der auch in *Le Tombeau d'Alexandre* auftretende Filmhistoriker Nikolai Iswolow einige der Filme im Archiv wiederfand. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als die Struktur des betreffenden Archivs (Iswolow spricht eher unspezifisch von „Archiven“ im Plural, ohne konkrete Institutionen zu benennen) den Aussagen des Forschers im Film zufolge hier keineswegs die Funde erleichterte: Er musste sich völlig ohne Findbuch oder andere Verzeichnisse, die den Standort der Filme angeben hätten können, auf die Suche nach dem Material machen. Es war noch nicht einmal klar, was überhaupt zu suchen war, denn es existierte auch keine Filmografie der Werke Medwedkins. Dennoch fand er auf Anhieb zwei der Filme, die Fortsetzung der Recherchen förderte dann insgesamt neun Filme zutage. Während Marker einige dem

¹⁰⁵ Marker 1993 (b), S. 54.

¹⁰⁶ Marker 1993 (b), S. 51.

¹⁰⁷ Ebd.

Material entstammende Einstellungen präsentiert (es handelt sich um stumme Aufnahmen von Industriearbeit), äußert sich der Kommentar folgendermaßen:

Je voudrais qu'ici le spectateur ressente le même pincement au cœur que j'ai éprouvé dans la petite salle de montage des archives, quand j'ai eu sous les yeux ces plans dont tu nous avais tant parlé. Depuis 1932, aucun regard ne s'était posé sur eux. *Ce n'était pas une émotion d'archiviste* ; ce que je voyais là, personne ne l'avait jamais montré.¹⁰⁸

Obwohl Marker seine Empfindungen während der Erstsichtung des Materials klar und deutlich von denen eines „archiviste“, eines Archivars also, abgrenzt, scheint doch die dem Vorgang zugrunde liegende Emotion ein typisches Phänomen bei der Sichtung von Archivgut und vor allem bei Entdeckungen von verloren geglaubtem Material darzustellen. Auch in diesem Zusammenhang wird Archivmaterial, das seit 1932 nicht gezeigt wurde – und Marker legt offensichtlich großen Wert darauf, dass „aucun regard ne s'était posé sur eux“ – seit langer Zeit zum erstenmal gesichtet: Ein Ereignis, das einen bedeutenden Teil zur Faszination „Archiv“ beiträgt. Das Privileg der Exklusivität, das dem Archivforscher zuweilen zuteil wird, soll sich durch die Integration einiger kurzer Einstellungen aus dem Material auch auf den Zuschauer von Markers Film übertragen („Je voudrais qu'ici le spectateur ressente le même pincement au cœur que j'ai éprouvé...“), was sich jedoch schnell als paradox erweist, da die Filme mittlerweile ja bereits von Marker und sicher auch einigen anderen Experten gesichtet wurden und der Blick auf sie somit nicht mehr derart „jungfräulich“ sein kann wie für die ursprünglichen Entdecker. Und noch in einem weiteren Zusammenhang findet das Archiv wörtliche Erwähnung innerhalb des Films: In einer Art Resümee kurz vor Ende des Films, in der Iswolow noch einmal ein prägnantes Statement zu Medwedkins Arbeit und Leben abgibt, äußert dieser: „Je pense qu'il doit y avoir dans ces archives des documents qui ne sont pas du tout à son faveur.“¹⁰⁹ Es bleibt in diesem Kontext offen, ob Iswolow damit bereits gefundene Dokumente meint (wie etwa den bereits erwähnten Propagandafilm *Blühende Jugend*, den, wie *Le Tombeau d'Alexandre* suggeriert, Marker als erster Medwedkin zuordnen konnte) oder die Tatsache, dass die Archive auch für die Zukunft weitere unliebsame Überraschungen für den Medwedkin-Forscher bereithalten könnten. Iswolow spricht damit ein weiteres charakteristisches Merkmal von Archivarbeit an, das auch in Markers Werk immer wieder aufscheint: Jede neue Entdeckung im Archiv und damit die

¹⁰⁸ Ebd. (Hervorhebg. O.M.).

¹⁰⁹ So die (gesprochene) französische Übersetzung von Iswolows ursprünglich russischem Statement in der französischen Fassung.

Überführung von latentem Archivbestand in die öffentliche Zirkulation modifiziert das gegenwärtige Bild des Untersuchungsgegenstands und nivelliert die Diskrepanz zwischen materiellem und immateriellem Archiv bzw. zwischen Archiv und kulturellem Gedächtnis. Es ist sehr wahrscheinlich, dass zukünftige Forscher wiederum neue Materialien zu Medwedkin ans Tageslicht fördern werden, wie es auch in der Vergangenheit bereits geschehen ist. Somit thematisiert *Le Tombeau d'Alexandre* auch den zeitlichen Doppelcharakter des Archivs: Keineswegs ist es auf den Bezug zur Vergangenheit beschränkt, sondern es öffnet sich gleichermaßen in Richtung Zukunft, wenngleich auch nur als (noch) latente Potentialität. Es kann folglich kein stabiles, für immer festgeschriebenes Bild von Medwedkins Identität und Persönlichkeit geben: Die „Akte Medwedkin“ wird niemals geschlossen werden können. Diese nicht stillstellbare Dynamik in der Aktualisierung des Archivs wird dann den neuralgischen Punkt von Markers späterem Film *Le Souvenir d'un avenir* (2001) bilden.

5.3.13 Das zensierte und gefälschte Archiv

Das vollständige Verbot unliebsamen Materials stellt nur eine Möglichkeit für ein totalitäres Regime dar, das eigene Bild in der Öffentlichkeit zu regulieren und so durch die Manipulation des Archivs quasi Geschichtsklitterung an der Zukunft zu betreiben. Auf diese Weise ergibt sich ebenso Archivbestand, der aufgrund ideologischer Zurichtungen als Zugang zu vergangenen Ereignissen nicht nur „unzuverlässig“ ist, sondern schlicht und ergreifend krude Fälschungen enthält, die zweifelsfrei empirisch belegbar sind. Neben der Inszenierung von Quellen, die anschließend als „authentische“ historische Dokumente ausgegeben werden (siehe unten), eröffnet sich hier die Möglichkeit zur Beschneidung und Kürzung von inkriminierten Passagen, ohne jedoch das komplette Werk ins Archiv verbannen zu müssen, wie es auch mit einigen Medwedkin-Filmen geschah. Oft findet die Streichung nachträglich statt, als das Werk bereits fertiggestellt ist, so dass die Einschnitte manchmal zu merklichen Lücken führen, die dem Endprodukt noch deutlich anzumerken sind. *Le Tombeau d'Alexandre* liefert auch hier zahlreiche einschlägige Beispiele aus der an Zensurvorgängen reichen Geschichte der sowjetischen Kinematografie. Eine Einstellung aus Wertows stalintreuem Propagandafilm *Wiegenlied* (1937) zeigt ein Kind bei einer Rede vor einem Parteikongress mit Blumen in der Hand. Deutlich zu erkennen ist auf der rechten Seite ein schwarzer Balken, der etwa ein Viertel des Bildes einnimmt. Die Vermutung liegt nahe, dass an dieser Stelle des Bildes eine *persona non grata* nachträglich aus dem Bild gelöscht wurde, jedoch so, dass das verbliebene Bild nun eine unverkennbare „Wunde“ trägt. Die Löschung

der betreffenden Person aus dem materiellen Archiv war in diesem Fall umso wirkungsvoller, als selbst Befragungen der Zeitzeugen Marker nicht zu einer Antwort auf die Frage kommen lassen, wer hier denn der „*damnatio memoriae*“, wie derartige Vorgänge in der Antike betitelt wurden, anheimfiel. Der Filmwissenschaftler Iswolow fragt bei Medwedkins Cutterin Sofia Pritouliak nach, wer in Wertows Film aus dem Bild geschnitten worden sein könnte. Sie hat jedoch keine Antwort parat. Dies ist im übrigen eine der wenigen Szenen des Films, in denen die beiden zentralen Instanzen der Geschichtsvermittlung innerhalb des Films, Archiv und Zeitzeuge, in expliziten Bezug gesetzt und durchaus gegeneinander ausgespielt werden.¹¹⁰ Hier hat die Löschung eines Teils des materiellen Archivs offenbar tatsächlich erfolgreich zu einer unwiderruflichen Löschung im immateriellen Archiv des kulturellen Gedächtnisses geführt. Ganz im Sinne der berühmten medien- und gedächtnistheoretischen Kommentarpassage in *Sans soleil*, die Zweifel an der menschlichen Erinnerungsfähigkeit äußert, sobald sich diese nicht (mehr) auf materielle Relikte stützt („Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas“), führt hier das Fehlen bzw. Löschen des externalisierten Zeugnisses zum Vergessen – auch wenn nicht auszuschließen ist, dass entweder das Archiv oder ein Zeuge irgendwann doch noch einmal die Lösung des Rätsels liefern. Eine ähnliche Löschung sollte offensichtlich auch mit Trotzki's Rolle innerhalb der Revolution geschehen, weshalb Eisenstein nach der Fertigstellung von *Oktober* im Jahr 1927 angewiesen wurde, alle Verweise auf den kürzlich in Ungnade gefallenen Revolutionär zu tilgen, was zu umfangreichen Schnitten führte und unter anderem die mitunter sprunghafte Dramaturgie des Films erklärt. Marker verweist ebenso auf diese Archivlöschung, die immerhin innerhalb der filmkünstlerisch wohl bedeutendsten Darstellung der Russischen Revolution erfolgte – freilich, ohne wie im Fall von Wertows *Wiegenlied* ein Bild aus dem Film präsentieren zu können, das die Streichung Trotzki's belegen könnte, denn die Negative der geschnittenen Passagen aus *Oktober* scheinen verloren. Dennoch gelang in diesem Fall dem Regime die Geschichtsklitterung durch die Löschung der materiellen Relikte nicht in demselben Maß wie bei Wertow, so dass Trotzki's Rolle innerhalb der Revolution heute immer noch im kulturellen Gedächtnis verankert ist. Olivier-René Veillon fasst die Verbindung von Archiv und Macht sowie den Zusammenhang von Überlieferung und politischen Interessen im Hinblick auf Markers Archiv-Reflexionen prägnant zusammen:

¹¹⁰ Vgl. zum Verhältnis von Archiv und personaler Zeugenschaft Agamben 2003 und Didi-Huberman 2007.

Marker ne se contente jamais de l'image qui lui est donnée, surtout quand elle est d'archives, suspecte d'avoir été conservée et de faire durer en elle la part d'exercice du pouvoir qui l'a mise à l'abri de la destruction. Une image d'archives témoigne avant tout de la violence exercée sur ce qui n'a pas été considéré comme mémorable.¹¹¹

Auch in diesen Reflexionen lässt sich Markers gedankliche Nähe zu Benjamin vernehmen, denn Veillons Argumentation lässt sich auch als ein Echo der berühmten Formulierung aus den „Thesen über den Begriff der Geschichte“ lesen: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist.“¹¹² Jedes erhaltene archivische Dokument legt also auch indirekt Zeugnis ab von den Dokumenten, die im „Prozeß der Überlieferung“ untergingen. Marker hatte diesem Gedankengang bereits in *Le Fond de l'air est rouge* durch die Integration der eigentlich für den Müll bestimmten Schnittreste eine künstlerische Form gegeben – *Le Tombeau d'Alexandre* führt sie insofern fort, als hier noch stärker das Augenmerk auf die manipulativen Prozesse innerhalb des Archivbestandes gerichtet wird, die die Artefakte nicht zerstören, aber doch so nachhaltig in ihre Struktur eingreifen, dass das Vertrauen auf ihre „Authentizität“ nachhaltig erschüttert wird.

5.3.14 Dokument und Fiktion

Zur Untersuchung der regulierenden Strategien im Bereich des Archivs tritt in *Le Tombeau d'Alexandre* neben Verbote und andere manipulative Eingriffe schließlich auch die gezielte Inszenierung von Material, das zur symbolischen Konstruktion von Geschichtsbildern und damit auch zur Legitimierung aktueller und zukünftiger Politik angefertigt und als „echt“ ausgegeben wird. Spielfilm wird also zu Dokumentarfilm „umgewidmet“. Allerdings geht Marker selbst in seinen essayistischen Filmen gegen die strikte Trennung von Spiel- und Dokumentarmaterial vor. Was bereits in *Le Fond de l'air est rouge* angeklungen war, führt Marker in *Le Tombeau d'Alexandre* nicht nur weiter, sondern er erhebt es zu einem strukturbeherrschenden Prinzip des Films: die Engführung von archivischem Dokumentar- und Spielfilmmaterial. Hier weicht der Filmemacher wohl am weitesten von etablierten Praktiken des historisch orientierten Dokumentarfilms ab, in dem diese beiden Register

¹¹¹ Veillon 1993, S. 49. Veillons Argumentation erinnert auch stark an die im Kapitel „Was ist ein Archiv“ zitierte Aussage von Georges Didi-Huberman: „Das Archiv ist häufig grau, nicht allein durch die verstrichene Zeit, sondern auch von der Asche des Umgebenden, des Verkohlten.“ (Didi-Huberman 2007, S. 7f.).

üblicherweise streng getrennt und unterschiedlichen Funktionen zugeordnet werden, und Marker erweist sich gerade in diesem Punkt als vollwertiger Essayist, nicht zuletzt aufgrund der medientheoretischen Implikationen, die die Dekonstruktion der binären Gegenüberstellung des dokumentarischen und des fiktiven Archivs mit sich bringt. Dennoch muss auch an dieser Stelle betont werden, dass es sich hier natürlich um eine wesentlich andere Form der Überschreitung der Grenzen zwischen den beiden Großgattungen des Films handelt als bei der gezielten Inszenierung „authentischer“ Quellen, die in mehreren Filmen Markers angeprangert wird und als solche für den Zuschauer unbemerkbar bleiben soll. Im folgenden sollen diese beiden Strategien und ihr Bezug zueinander beschrieben werden.

Wie bereits mehrfach angedeutet, schließt Markers Bilderkritik in *Le Tombeau d'Alexandre* auch die Entlarvung einiger scheinbar historischer Dokumente als inszeniert ein. Interessanterweise hat sich die Hauptfigur des Films, Medwedkin, in dieser Hinsicht laut Kommentar allerdings nichts zuschulden kommen lassen, denn über ihn heißt es dort: „armé bien sûr de ta bonne conscience socialiste, mais sans jamais tricher avec l'image“¹¹³. Dennoch ist die Geschichte der sowjetischen Bildproduktion reich an derartigen Maßnahmen. So wurde etwa bereits auf das Foto der Erstürmung des Winterpalais hingewiesen, das zwar nicht speziell für die Ablichtung durch den Fotoapparat nachgestellt wurde, denn es handelt sich um ein Standbild aus einer Filmaufnahme der theatralen Re-Inszenierung der Revolutionsereignisse im Jahr 1920. Dennoch gelte dieses selbst zur Zeit der Produktion von *Le Tombeau d'Alexandre*, also 75 Jahre nach dem historischen Ereignis, noch als authentisches Dokument. So ist es auf dem Buchcover einer damals aktuellen Ausgabe von Trotzki's „Geschichte der russischen Revolution“ reproduziert¹¹⁴. Marker bezeichnet dies im Kommentar als „un des plus gros mensonges de l'histoire des images“¹¹⁵. Dass auch Ausschnitte aus Eisensteins *Oktober* lange als historische Quellen eingesetzt wurden, kommt ebenfalls zur Sprache: „C'est ainsi qu'*Octobre*, faute de document d'époque, figurerait dans tous les films de montage sur la révolution de 17.“¹¹⁶ Wie beschrieben, thematisiert Marker die „Umwidmung“ von inszeniertem zu dokumentarischem Material durch eine Collage, die

¹¹² Benjamin GS, Bd. I/2, S. 696.

¹¹³ Marker 1993 (b), S. 52. Damit sind allerdings nur Strategien wie die im folgenden beschriebenen tatsächlichen Bildfälschungen gemeint. Dass Medwedkin zur idealisierenden Darstellung des Regimes sowohl im Spiel- als auch im Dokumentarfilm beigetragen hat, steht außer Zweifel.

¹¹⁴ Internetrecherchen zufolge wurde das Bild auf dem Cover mittlerweile ausgetauscht.

¹¹⁵ Marker 1993 (b), S. 51.

¹¹⁶ Marker 1993 (b), S. 51. Der Begriff „Film de montage“ trägt im Französischen ungefähr dieselbe Bedeutung wie im Deutschen die Bezeichnung „Kompilationsfilm“. Tatsächlich sind derartige Praktiken in historischen Fernseh-Dokus immer noch anzutreffen. Nicht selten finden in Dokumentationen über die russische Revolution Bilder aus Eisenstein-Filmen als historische Belege Eingang. Eine Fernsehdokumentation über den Vormarsch der Roten Armee in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs enthält beispielsweise, wie bereits im Kapitel

Eisensteins Bilder quasi als bewegtes Nachrichtenfoto in eine Zeitungsseite einmontiert und damit die ihnen zugeschriebene Qualität als historisches Dokument ausstellt. Eine weitere von Marker entlarvte Bilderlüge verkörpert eine weithin bekannte Aufnahme der Schließung des Rings um Stalingrad durch die sowjetischen Truppen. Der Kommentar zu dieser Stelle lautet:

Vingt-trois ans plus tard, notre ami Roman Karmen montrerait au monde la jonction des armées russes à Stalingrad. Il m'expliquerait fièrement comment, ayant manqué l'événement, il l'avait mise en scène « proprement ». Et dès qu'on y pense, c'est évident : cette caméra sur pied, bien stable, bien cadrée, ces soldats qui se rencontrent exactement au centre de l'image.¹¹⁷

Besonders der hohe Bekanntheitsgrad, die Schlüsselposition dieser Aufnahmen im Gedächtnis russischer und deutscher Zuschauer lässt eine Dekonstruktion ihrer vorgetäuschten Authentizität umso dringlicher erscheinen. Aktuelle politische Maßnahmen oder Positionen, die sich bewusst oder unbewusst auf derartige Bilder als Legitimation stützen, erscheinen durch die kritische Erkenntnis der „Gemachtheit“ der Bilder als fragwürdig. Auch Selbstbilder von Nationen oder Gruppen, die sich auf kanonische Archivbilder stützen, können bei derartigen Enthüllungen durchaus ins Wanken geraten oder zumindest brüchig werden. Für die essayistische Qualität von Marker erscheint hier und an anderen Stellen übrigens als besonders wichtig, dass derartige Strategien der Entlarvung nur selten rein verbal vollzogen werden, sondern die zum Mythos geronnenen und ideologisch belasteten Bilder neben dem Kommentar oft über zusätzliche visuelle Verfahren problematisiert werden.¹¹⁸ Im vorliegenden Fall etwa legt Marker zusätzlich zur sprachlichen Erläuterung einen Kamerasucher über das historische Material, um die im Kommentar beschriebene verdächtig mittige Positionierung der Kamera nicht nur im Diskurs, sondern auch sinnlich-körperlich erfahrbar werden zu lassen. Derartige Methoden, den Zuschauer auch zu visuell vermittelter Erkenntnis gelangen zu lassen, grenzen seine essayistischen Filme deutlich gegen konventionelle Dokumentarfilm-Praktiken ab, die Bilderkritik als audiovisuelle Quellenkritik in erster Linie verbal vollziehen.

zur Archivverwendung in anderen Gattungen erwähnt, wiederum eine Spielfilm-Szene aus *Ich war 19* von Konrad Wolf (DDR 1968), ohne deren Status als Teil eines fiktionalen Werkes zu thematisieren.

¹¹⁷ Marker 1993 (b), S. 51. Die Vorgehensweise von Karmen erinnert damit frappierend an die des amerikanischen Fotografen Joe Rosenthal, der die Flaggenhissung auf Iwo Jima durch die amerikanischen Truppen im Februar 1945 noch einmal in nachinszenierter Form fotografierte und damit eine im kulturellen Gedächtnis tief verankerte „Pathosformel“ schuf (vgl. Blümlinger 1998, S. 94). Marker thematisiert das „Nachleben“ dieser Inszenierungsformel bekanntlich in *Level Five*.

¹¹⁸ Jacques Rancière und Christa Blümlinger werfen ihm aufgrund dieser Doppelungen vielleicht nicht völlig zu Unrecht eine gewisse „pädagogische“ Neigung vor: Vgl. Blümlinger 1998, S. 96 (Anm. 10) und Rancière 1999, S. 37.

Die Nach-Inszenierung historischer Ereignisse kann neben der kruden Lüge auch dazu führen, dass im kulturellen Gedächtnis Reales durch Fiktives überschrieben wird. Imaginäres wird als „realer“ als das Reale empfunden, weil es die innere „Realität“ der Wünsche und Sehnsüchte gezielter bedienen kann, und so tritt die Simulation an die Stelle der Realität. Diese postmodernistisch anmutende Überblendung des Realen mit seiner fiktionalen Idealisierung geschah in der Sowjetunion, so Markers Kommentar, etwa durch die Repräsentation von Stalin in den beim Publikum enorm beliebten Filmen von Michail Tschiaureli, in denen der Gewaltherrscher als treusorgende Vaterfigur inszeniert wurde, denn, so die Einschätzung der Wirkung der von dem Schauspieler Michail Gelowani verkörperten Filmfigur im Kommentar, „pour beaucoup de spectateurs de ce temps-là, le vrai Staline, c'était lui...“¹¹⁹. Auch wenn die Filme Tschiaurelis sich freilich nicht als Dokumentaraufnahmen ausgeben, sondern sich deutlich als künstlerisch-fiktive Bearbeitungen der Realität erkennen lassen, scheint ihre Wirkungsmacht – gerade wegen ihrer idealisierenden Tendenzen – doch umso stärker. Selbst Wertow, der bis dato entschiedenste Gegner filmischer Inszenierung und leidenschaftlicher Verfechter des Konzepts der „Kino-Prawda“ („Kino-Wahrheit“), entschied sich bekanntermaßen, wie Marker ebenfalls anmerkt, in *Drei Lieder über Lenin* (1934) bei Lenins Beerdigung in einigen Großaufnahmen künstliche Beleuchtung einzusetzen¹²⁰ – auch hier sieht der Zuschauer von *Le Tombeau d'Alexandre* einen Ausschnitt. Im Kampf um die Hegemonie des kulturellen Gedächtnisses konkurrieren Spiel- und Dokumentarfilm-Archiv miteinander, verweisen aufeinander, legitimieren einander. Marker verweist mit den Beispielen aus der sowjetischen Filmgeschichte auch auf die Möglichkeit, dass dabei die fiktionale Inszenierung die Wahrnehmung der historischen Realität überschreibt und sich diese an die Stelle derselben setzen kann, lässt aber wie in *Le Fond de l'air est rouge* andererseits keinen Zweifel daran, dass auch die dokumentarischen Quellen stets Momente der Inszenierung enthalten und somit keinen unverstellten Zugang zur Historie eröffnen. Marker ist jedoch weit davon entfernt, Spielfilme grundsätzlich als nutzlos für die historische Erkenntnis abzutun. Ganz im Gegenteil: Insbesondere Medwedkins *Das Glück* verkörpert für ihn eine unbewusste Verarbeitung virulenter Hoffnungen und Ängste zur Zeit seiner Produktion – wengleich nicht in direkt-repräsentierender, sondern in künstlerisch chiffrierter Form, die es retrospektiv wieder zu dechiffrieren gilt. Ganz besonders eine Stelle scheint

¹¹⁹ Marker 1993 (b), S. 53. Einen weiteren Beleg für die Überschreibung des historisch Realen durch künstlerische Gestaltung liefert die ebenfalls von Marker erwähnte Beobachtung, dass die Figuren des Denkmals für die revoltierenden Matrosen des „Potemkin“-Schlachtschiffs den Schauspielern aus Eisensteins Film und nicht den historischen Vorbildern nachempfunden sind.

¹²⁰ Es ist anzunehmen, dass die Großaufnahmen im Studio nachgedreht und nachträglich in die reale Szenerie einmontiert wurden.

Marker unbewusste Ängste zu transportieren, und nicht umsonst endet der erste Teil von *Le Tombeau d'Alexandre* mit dieser für den Filmemacher so aussagekräftigen Einstellung: Die Sequenz erzählt, wie der bereits in die Kolchose aufgenommene Held Khmyr Getreide aus dem kollektiven Bestand entnimmt und es offenbar für sich behalten will – ein absolutes Sakrileg im Zeitalter der Zwangskollektivierung. Ein Aufseher entdeckt ihn bei dem Diebstahl und holt ihn aus seinem schlecht gewählten Versteck, eine Truhe, hervor. Es folgt keine unmittelbare Bestrafung, der Aufseher bietet dem vor Angst zitternden Khmyr sogar eine Zigarette an, die er mit bebenden Händen hastig raucht. In diesem Moment (eine Großaufnahme von Khmyr) stellt Marker das Bild still. Sein Kommentar:

Nous ne saurons jamais quelle est la part de conscient ou d'inconscient dans ces images, mais mon propos est d'interroger les images, et avant l'obligatoire fin heureuse, on voit ici ce qu'il y avait dans les yeux du moujik [=russ. „Bauer“, O.M.] mis en face de l'autorité, et c'était la terreur.¹²¹

Bestätigt *Das Glück* auf der Oberflächenstruktur mit seinem positiven Ausgang letztendlich linientreu die geglückte Integration des widerspenstigen Individuums ins Kollektiv, so spricht die Tiefenstruktur zumindest dieser Einstellung eine andere Sprache – wiederum ein winziges Detail, das nur mit Hilfe technischer Mittel, nämlich der Stillstellung, überhaupt zur Wahrnehmbarkeit gebracht werden kann, das jedoch ermöglicht, die gesamte Aussage des Films gegen den Strich zu lesen. Marker vermutet also, dass sich hier im Medium des Spielfilms die sehr reale und historisch belegte Angst der Kleinbauern vor der Zwangskollektivierung und dem bei Weigerung erfolgenden Terror niedergeschlagen hat – und vielleicht sogar gegen den bewussten Willen des Regisseurs („Nous ne saurons jamais quelle est la part de conscient ou d'inconscient dans ces images...“), sicher aber gegen den Willen der Funktionäre. Selbstredend handelt es sich hier nicht um dokumentarisches Material, Marker lässt aber deutlich werden, dass diese Einstellung (und auch andere Szenen des Films, wie etwa die ebenfalls deutlich sichtbare Todesangst des festgenommenen Kulaken vor der Bestrafung) trotz ihres fiktiven Charakters als historisches „Dokument“ dennoch wertvolle Rückschlüsse auf Mentalitäten, Wünsche und Ängste der Entstehungszeit ermöglicht. So bescheinigt auch François Jost in diesem Zusammenhang dem Spielfilm eine „capacité à exprimer un sentiment, une émotion ou une idée similaire à celle montrée par le documentaire“¹²². Als film- und im weiteren Sinne als kulturwissenschaftliche Methode hat sich die Erkenntnis, dass auch fiktionale Werke als mehr oder minder bewusste Zeugnisse

¹²¹ Marker 1993 (b), S. 52.

ihrer Entstehungszeit gelesen werden können, mittlerweile durchgesetzt. François Niney resümiert etwa sehr treffend und prägnant zu beiden Seiten dieser Fragestellung: „Une scène de fiction peut tout à fait fonctionner comme un document sur l'époque [...], et une actualité apparaître comme une fiction de la propagande de l'époque.“¹²³ Die Spielfilmgeschichte erschiene unter dieser Perspektive als „Archiv“ mehr oder weniger verkappter Reflexe des jeweiligen historischen Kontextes, der sich in chiffrierter Form in die Werke eingeschrieben hat. Was mittlerweile Konsens zumindest in der Wissenschaft scheint, ist als dramaturgischer Ansatz innerhalb eines Filmes jedoch immer noch durchaus als ungewöhnlich zu bezeichnen und legt darüber hinaus nahe, dass gerade die essayistische Filmform durchaus auch Elemente wissenschaftlicher Reflexion in die filmische Struktur einbringen kann – und dies keineswegs nur über die diskursive Ebene.

Besondere Beachtung verdienen die Passagen in *Le Tombeau d'Alexandre*, in denen Marker dokumentarisches und fiktionales Material ohne Rücksicht auf den ontologischen Status der Bilder per Montage in enge Verbindung treten lässt, überraschende Kontinuitäten zwischen den beiden Filmgattungen stiftet und sie auf komplexe Weise aufeinander antworten lässt. Die Analyse einer in dieser Hinsicht immens aufschlussreichen Sequenz, in der wohl am konsequentesten im gesamten Film Spiel- und Dokumentarfilm in Relation gesetzt werden, soll dies zumindest andeuten. Die Passage, die Teil des vierten Briefs ist, beginnt mit einer Dokumentaraufnahme, die mit einer Handkamera auf der Schulter in einem Gang gedreht wurde, laut Kommentar handelt es sich bei den beiden schemenhaft zu sehenden Männer um den Regisseur Costa-Gavras und den Schauspieler Yves Montand. Marker erläutert, dass er die beiden 1990 zur ersten Vorführung des Films *L'Aveu* (1970) von Costa-Gavras in Russland begleitete. Das Werk, das im linken Lager teils sehr kritisch aufgenommen wurde, da es, so ein oft gehörter Ausspruch, angeblich „Wasser auf die Mühlen des Gegners“ darstelle, schildert die Geschichte des tschechoslowakischen Politikers Anton Ludvik, der den stalinistischen Terror in Form von Verhören und Folter am eigenen Leib erfährt.¹²⁴ Der Film wurde in der UdSSR niemals gezeigt und liefert so ein weiteres Beispiel für die aus ideologischen Gründen motivierte Latenz des Archivs, wenn auch hier lediglich in einem

¹²² Jost 2008, S. 81.

¹²³ Niney 2000, S. 255.

¹²⁴ Der Film beruht auf dem historischen Fall von Artur London sowie dessen 1968 im französischen Exil erschienener Beschreibung seiner Erlebnisse (Originaltitel: „L'Aveu. Dans l'engrenage du procès de Prague“). Marker war an der Produktion des Films von Costa-Gavras als Standfotograf beteiligt. Darüber hinaus drehte er ein stummes „Making-Of“ des Drehs (*Jour de tournage*, 1969) und behandelte die Kontroverse um die Verfilmung in einem Teil der *On vous parle*-Serie namens *Le deuxième procès d'Artur London* (1969). Den beiden Protagonisten von *L'Aveu*, Yves Montand und Simone Signoret, die beide auch als Kommentar-Sprecher in *Le Fond de l'air est rouge* mitwirken, widmete er später schließlich jeweils eine Dokumentation (*La Solitude du chanteur de fond*, 1974, über Montand, und *Mémoires pour Simone*, 1986, über Signoret).

geografisch beschränkten Raum. Montand, der Hauptdarsteller des Films, ist zuerst dokumentarisch während der Anreise zur Vorführung mit einer Sonnenbrille auf dem Rücksitz eines Autos zu sehen, dann wird auf eine motivisch ähnliche Aufnahme aus *L'Aveu* geschnitten: Ludvik (Montand) sitzt ebenfalls auf dem Rücksitz eines Autos, ihm werden nun aber statt der Sonnenbrille die Augen mit einem Tuch verbunden. Daraufhin sieht man die letzten Szenen des Films, die den Einmarsch der sowjetischen Truppen während des Prager Frühlings 1968 sowie Ludviks ungläubiges Staunen über die Ereignisse darstellen (im übrigen selbst eine virtuose Montage von Inszenierung und Dokumentation), die offensichtlich mit der Kamera seitlich von der Kinoleinwand abgefilmt wurden. Nach einigen Publikumsreaktionen auf die Vorführung wird ein weiterer Ausschnitt aus *L'Aveu* einmontiert: Die Frau des Kommunisten (Simone Signoret) unterhält sich mit einem Funktionär und Freund, der ihren Mann für das Opfer eines Schauprozesses hält, während sie selbst an seine Schuld glaubt. Von einem Ankläger der stalinistischen Prozesse der Dreißiger (dokumentarisch) wird per *match cut* auf den Ankläger der angeblichen Verräter in *L'Aveu* in derselben Pose geschnitten. Weitere Einstellungen aus dem Spielfilm werden von weiteren Dokumentaraufnahmen stalinistischer Schauprozesse abgelöst, darüber lässt Marker folgenden Kommentar sprechen: „Et c'étaient bien des films [gemeint sind die Prozesse], avec tous les attributs d'un film : scénario écrit à l'avance, rôles appris par cœur... Il y avait même des vedettes : les procureurs.“¹²⁵ Einige Augenblicke später fügt er hinzu: „[...] la vie elle-même était devenue un film de fiction. Un film plein de coups de théâtre, où les acteurs applaudissaient d'avance leur propre condamnation.“¹²⁶

In dieser Sequenz, die durch die semantische Isotopieebene „Gericht“ und auf der Metaebene von der Frage nach der „Inszenierung“ zusammengehalten wird, fallen nun tatsächlich jegliche Barrieren zwischen den Repräsentationsformen Spielfilm und Dokumentation sowie den hinter ihnen stehenden Archiven. Im Vordergrund steht in dieser Passage die Argumentation, dass die Darstellung der historischen Realität im Dokumentarfilm selbst Formen des fiktionalen Erzählens übernimmt und so selbst zum (Spiel-)Film wird, denn „la vie elle-même était devenue un film de fiction“. So geht es also auch hier um eine Dekonstruktion der Opposition zwischen Spielfilm und Dokumentation.¹²⁷ Dies äußert sich in

¹²⁵ Marker 1993 (b), S. 53.

¹²⁶ Marker 1993 (b), S. 53.

¹²⁷ Wobei Markers Argumentation im Kommentar zwar auf die Übernahme von Strukturen aus dem Spielfilmbereich in der Inszenierung öffentlicher Ereignisse abzielt, dies jedoch auch der These von der Theatralisierung bestimmter öffentlicher Ereignisse wie etwa Gerichtsverhandlungen nahesteht, die seit längerem unter dem Stichwort der „Theatralität des Alltags“ untersucht werden (vgl. hierzu den Schlüsseltext von Goffman 1959). Diese beiden Phänomene sind allerdings eng verwandt, handelt es sich doch bei beiden um

dieser Passage in der Gegenüberstellung der Gerichtsszenen aus *L'Aveu* und dokumentarischen Aufnahmen von stalinistischen Schauprozessen. Die Kontinuität wird dabei über die Ähnlichkeit der Bildkomposition und der Gesten hergestellt, so dass sich Markers Analyse der Motivmigrationen an dieser Stelle erneut mit Aby Warburgs Pathosformel-Konzept im Mnemosyne-Atlas in Verbindung bringen lässt. Die Migration der Gesten in dieser Sequenz über alle Gattungsgrenzen hinweg suggeriert, dass die realen Schauprozesse sich umso leichter in einen Spielfilm transformieren ließen, als diese selbst bereits Züge der Inszenierung trugen, wie im obigen Zitat bereits angemerkt: Der Ausgang war bereits wie in einem Drehbuch festgelegt, die Staatsanwälte traten während der Prozesse auf wie „Filmstars“. In der Tat müssen auch die Angeklagten in *L'Aveu* ihre Geständnisse wie Theatertexte auswendig lernen (wie der Fabrikchef in der kurzen Dialogpassage mit Ludviks Frau in der Straßenbahn zurecht vermutet), und bereits die Bezeichnung „Schauprozesse“ verdeutlicht ja, dass derartige Veranstaltungen für ein Publikum wie ein Theaterstück aufgeführt wurden. Markers Wahl der Ausschnitte aus Costa-Gavras' Spielfilm erweist sich umso klüger, als er auch noch eine Einstellung integriert, die zeigt, wie im Gerichtssaal innerhalb des Films Kameras und Scheinwerfer aufgebaut sind, um die Verurteilung der angeblichen Delinquenten und Staatsfeinde per massenmedialer Distribution einer noch größeren Öffentlichkeit vorführen zu können. Die Voice Over von Ludvik in *L'Aveu*, die Marker hier mit den Bildern des Films übernommen hat, lautet nicht umsonst: „On nous filme. Et ainsi nous passerons en spectacle dans les salles obscures.“ Ludvik ist sich also bereits vollkommen bewusst, dass der Prozess später als medial aufbereitetes Spektakel dienen soll, und zwar mit ihm in einer der Hauptrollen. So wird hier innerhalb des Spielfilms noch einmal thematisiert, was Marker bereits vorher zu den dokumentarischen Aufnahmen der Schauprozesse konstatiert hatte, nämlich die Nähe der realen Prozesse zu Inszenierungsformen des Spielfilms. Marker kommt in *Le Tombeau d'Alexandre* somit zu einem ähnlichen Befund wie in *Le Fond de l'air est rouge*: „Authentische“ Dokumentaraufnahmen wie die stalinistischen Schauprozesse sind ebenso wie die Auftritte Castros, aber auch die Selbstinszenierung der Achtundsechziger im öffentlichen Raum das Produkt von Inszenierungen, die keineswegs auf „natürlichen“ Strukturen und „spontanen“ Emotionen beruhen, sondern als unhintergebar theatrale Akte stets auch eine ideologische Färbung tragen. Insbesondere der Bildervergleich Warburgscher Provenienz, der die Montage in Passagen wie der erwähnten durchzieht und dabei heterogene Gattungen und Medien miteinander in Bezug setzt, lässt dem Betrachter bewusst werden, wie stark auch

eine Überblendung der Realität mit Strukturen aus den zwei benachbarten darstellenden Kunstformen Film und

dokumentarisches Material oft von Bildformeln durchsetzt ist, die sich aus den Traditionen des Spielfilms oder anderweitiger fiktionaler Repräsentationsformen speisen. *Le Tombeau d'Alexandre* widerlegt auch in diesem Punkt ebenso wie der vorher analysierte Film den Mythos vom „neutralen“ Archiv, das einen unverstellten Zugang zur Vergangenheit ermöglichen würde, indem Markers Bilder- und Archivkritik die ideologischen Zurichtungen hinter den Bildern sichtbar werden lässt.

Markers Entgrenzungen der beiden Hauptstränge des Mediums Film sind allerdings auch hier streng von den Praktiken der Bildfälschungen zu differenzieren, die Marker in diesem Film selbst thematisiert. Nie geht es bei Marker darum, inszeniertes Material als dokumentarisch auszugeben¹²⁸, sondern der Zuschauer wird auf einer ersten Ebene stets über den ontologischen Status der Bilder auf dem Laufenden gehalten. Die zitierte Aussage zu Medwedkins Aufrichtigkeit gegenüber den Bildern („sans jamais tricher avec l'image“) kann sicher auch als Selbstcharakterisierung von Markers eigener Haltung gegenüber der Integrität des Bildes gelesen werden. Der Unterschied der von Marker inkriminierten Vorgehensweisen zu seinen eigenen Strategien liegt darin, dass diese den Zuschauer im Unklaren zu lassen, dass es sich bei den betreffenden Szenen um bewusste Inszenierungen handelt, die ihre Authentizität nur simulieren. Auch für Marker wohnt dem Fiktionalen ein dokumentarischer Wert inne, dieser liegt für ihn jedoch, wie anhand der Szene aus *Das Glück* beschrieben, auf einer symbolischen Ebene, die aufgrund ihrer künstlerischen Codierung erst des Dechiffrierens bedarf. Dennoch lässt sich *Le Tombeau d'Alexandre* die These entnehmen, dass im überlieferten Bildarchiv keine absolute Trennlinie zwischen Dokument und Fiktion eingezogen werden kann: Zu eng verwoben sind die beiden Filmformen, zu komplex die Zirkulation von Bildern und Gesten, zu durchlässig die scheinbar so unüberwindliche Membran zwischen ihnen, als dass die Filmgeschichte in zwei getrennte Abteilungen „Lumière“ (Dokumentation) und „Méliès“ (Fiktion) eingeteilt werden könnte: „[...] Marker montre que l'une et l'autre ne sont pas séparées par un fossé mais que ce sont plutôt deux territoires qui s'interpénètrent [...]“¹²⁹ So integriert Marker eine Vielzahl von Repräsentationsformen zu einem einzigen Bilderuniversum, zu einem einzigen Archiv, in dem einzelne Elemente permanent auf andere verweisen und jede neue Verbindung von Elementen bisher latente semantische Potentialitäten innerhalb derselben aktualisiert. Barbara Filser beschreibt – allerdings ohne Bezug zur hier fokussierten Archivthematik - das

Theater.

¹²⁸ Außer natürlich in der „Mockumentary“ *L'Ambassade*, aber dort handelt es sich auch darum, dem arglosen Zuschauer Skepsis gegenüber medialen Authentizitätsversprechen einzuimpfen, und selbst in diesem Werk erhält der Zuschauer schließlich Aufklärung über den Status der Bilder, wenn auch erst in letzter Sekunde.

¹²⁹ Jost 2008, S. 82.

Verhältnis von „Dokumentarität und Fiktionalität“¹³⁰ in Markers Filmen daher folgendermaßen:

Das Filmbild erscheint also als eines, das sich zwischen Dokumentarität und Fiktionalität bewegt, zwei kategorialen Polen, die einerseits die konkreten Bilder, die dokumentarischen Aufnahmen zeitgenössischer Vorkommnisse oder Ereignisse der jüngeren Geschichte, und andererseits die virtuellen Bilder, die substanzlosen Gebilde des Erinnerns, der Imagination und des Traums, repräsentieren, die beide in den Filmen Markers immer wieder Gegenstand einer expliziten Befragung werden. Die Relation der polaren Kategorien wird in Markers beharrlicher Analytik der Bilder als eine ungewisse ausgewiesen, ein Neben- oder Miteinander zweier konträr anmutender Aspekte als gleichsam zwei Seiten ein und desselben Bildes, das sich einem ständigen Vexieren ausgesetzt findet.¹³¹

Allerdings zielt die vorliegende Arbeit neben der Betonung der Bipolarität des filmischen Bildes zwischen Dokumentarität und Fiktionalität im Vergleich zu Filser's Studie noch stärker auf die Wechselwirkungen dokumentarischer und fiktionaler Materialien ab – und vor allem auf ihre gegenseitige Durchlässigkeit für transmediale Motivwanderungen und die konkreten Konstellationen, die die vorgefundenen Materialien dabei eingehen. Die Dekonstruktion starrer binärer Oppositionen, die zum Grundbestand essayistischer Strategien gehört¹³², spielt sich dabei auf mehreren Ebenen des Films ab: Zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Dokument und Fiktion, teilweise auch zwischen den verfeindeten politischen Systemen Nationalsozialismus und Kommunismus:

Ces montages du passé et du présent, de la fiction et du documentaire, de l'individu et de la collectivité, montrent que loin de s'opposer chacun est en fait le répondant de l'autre et qui, mise en résonance, finissent par dire leurs vérités mutuelles.¹³³

Diese Verschränkung von Zeiten und Räumen, aber auch von Dokumentarischem und Fiktionalem lässt sich ebenso bei Markers Archiv-Vorläufern Walter Benjamin und Aby Warburg wiederfinden. Benjamin untersuchte als einer der ersten Kulturwissenschaftler fiktionale literarische Werke wie etwa von Proust, Kafka und Baudelaire auf ihre Beziehung zu sozialen, wirtschaftlichen und (medien-)technischen Umbrüchen ihrer Entstehungszeit. Das Passagen-Werk integriert literarische und Sachtexte zu einem untrennbaren Ganzen und knüpft Kontinuitäten zwischen beiden Textsorten. Ähnlich verfährt auch Warburg im

¹³⁰ Filser 2010, S. 460.

¹³¹ Filser 2010, S. 460.

¹³² Vgl. Thiemann 1991.

Mnemosyne-Atlas, in dem neben klassischen Gemälden auch dokumentarisches Material wie Pressefotografien auftaucht, denn auch hier verweisen beide Repräsentationsformen - und damit beide historisch gewachsenen Archive - permanent im Austausch der Gesten aufeinander. Insbesondere die letzten Tafeln des Atlas nehmen keinerlei Rücksicht mehr auf die etablierten Grenzen zwischen den Medien und deren Gattungen, zwischen „hohen“ und niederen“ Werken und zwischen dokumentarischen und fiktionalen Repräsentationsformen. Ausgesondertes und Geringgeschätztes steht auf derselben Stufe wie die Meisterwerke der Kulturgeschichte. In *Le Tombeau d'Alexandre* findet diese Konzeption erneut einen filmischen Widerhall – nicht zuletzt etwa dadurch, dass die ins Archiv verbannten und von Marker wieder veröffentlichten Aufnahmen von Medwedkins „Kinozug“-Unternehmen, die Missstände ja durch die filmische Dokumentation offen anprangerten, für diesen ein „authentischeres“ Bild der Zustände in der Sowjetunion zu liefern vermögen, als die staatlich gelenkte Bildproduktion der Sowjetunion dies tat. Das Ausgesonderte und Verdrängte erscheint in dieser Konzeption als wahrheitsgetreueres Dokument als die offizielle Bebilderung der Realität und steht hier gleichberechtigt neben filmischen Meisterwerken von Eisenstein und Wertow.

5.3.15 Medialität und Materialität des Archivs

Neben den zahlreichen Passagen von *Le Tombeau d'Alexandre*, die dokumentarische Materialien als in mehrfacher Hinsicht inszeniert und von Theatralität durchsetzt decouvrieren und damit immer wieder auch den Neutralitätsanspruch des überlieferten Archivbestandes in Zweifel ziehen, verfolgt Marker aber auch in diesem Film noch weitere Strategien, die Transparenz zumindest der dokumentarischen Archivmaterialien auf die von ihnen dargestellten historischen Ereignisse hin zu untergraben und ihre „Materialität und Medialität“¹³⁴ in den Vordergrund zu rücken. Manche waren bereits in *Le Fond de l'air est rouge* vorzufinden, andere treten hier neu hinzu, nicht zuletzt erleichtert durch die technischen Möglichkeiten der Videobearbeitung. Grundsätzlich legt der Film großen Wert darauf, zu erläutern, unter welchen Umständen Bilder entstanden: Wer waren die Urheber, unter welchen politischen Bedingungen und in welchen historischen Kontexten wurden sie produziert und evtl. modifiziert? Diese Fragen begleiten die Kommentarspur während des gesamten Films, so dass kaum ein Archivfragment als objektives Dokument eines Ereignisses

¹³³ Pourvali 2003, S. 48.

¹³⁴ Filser 2010, S. 456.

erscheint, sondern stets in einen machtpolitischen Zusammenhang eingebettet wird, der sie zumindest teilweise als zweckgebundene Repräsentationen ausweist. Die Strukturen und Interessen, die sich so von außen in den Archivbestand eingeschrieben haben, sowie Fragen der Provenienz und des „Nachlebens“ sind bei dessen Sichtung immer präsent. Bildproduktion und –rezeption sind in diesem Film stets Thema und keine unhinterfragt vorausgesetzte Selbstverständlichkeit. Wurde im Kapitel zu *Le Fond de l'air est rouge* angelehnt an die Analysen von Barbara Filser¹³⁵ herausgearbeitet, wie immer wieder die Materialität der einzelnen wiederverwendeten Materialien in den Vordergrund gerückt wurde, so lässt sich ähnliches auch für viele Passagen in *Le Tombeau d'Alexandre* behaupten. Viele vorgefundene Bilder werden so stark vergrößert, dass ihre Körnung sichtbar wird, oft auch so verlangsamt, dass filmische Materialien teils wie eine Abfolge von Fotos wirken (was sie effektiv ja auch sind) und so auf ihre mediale Basis zurückgeführt werden. Immer wieder legt Marker über die Dokumentaraufnahmen farbige geometrische Formen, die ihnen einen stark artifiziellen Charakter verleihen, und bricht damit ihre unmittelbare Verbinsung zum repräsentierten Gegenstand. Zahllose Materialien werden auch über Zweitmonitore eingespielt, im Fall der sich gegenüberstehenden Monitore reflektieren sich die Bildschirme gegenseitig, und auch das Flimmern der Fernsehbilder ist dabei unübersehbar. Häufig erscheinen wiederverwendete Materialien nicht im Vollbild, sondern werden in einen Rahmen gestellt, der nur einen kleinen Teil des Bildschirms ausmacht – dazu häufig mit Techniken verfremdet, die an die Bearbeitungen durch den Videosynthesizer in *Sans soleil* erinnern. Manche der in diesen Rahmen eingefügten dokumentarischen Bilder ähneln oft nur noch abstrakten Anordnungen von Formen und Farben, wie es bereits die Werke der sowjetischen Konstruktivisten vorführten, lassen aber kaum mehr Rückschlüsse auf ihren realweltlichen Referenten zu. Auch Collagen von mehreren Bildschichten treten immer wieder auf, wenn etwa Medwedkins Konterfei mit einem Esel überblendet wird (in Anspielung auf seinen naiven Glauben an den Kommunismus), aber auch in den besprochenen Sequenzen, in denen sich konstruktivistische Kunstwerke und propagandistische Inszenierungen überlagern. Der Monitor wird so zur Präsentationsfläche von heterogenen Materialien statt zu einer zur Immersion in die Vergangenheit einladenden illusionistischen Struktur. All diese Verfahren unterwandern das Versprechen der dokumentarischen Archivbilder auf eine transparente, objektive Wiedergabe der historischen Realität, sondern konstruieren das audiovisuelle Archiv als einen Ort, der alles andere als neutral, sondern zutiefst ideologisch präformiert und unhintergebar medial codiert ist. Letzten Endes erscheinen die Archivartefakte als in erster

¹³⁵ Filser 2010, S. 286-294 („Die Rauheit der Stimmen und der Blicke“).

Linie auf sich selbst verweisende Zeichen ohne stabilen Sinngehalt. Sie sind Teil eines unauflösbaren Puzzles, das bewusst davon Abstand nimmt, ein kohärentes und widerspruchsfreies Gesamtbild des Persönlichkeit Medwedkins, der sowjetischen Geschichte oder ihrer Bilderproduktion zu ergeben: „Comme toujours, les pièces du puzzle Medvedkine n'étaient pas si faciles à assembler.“¹³⁶ Mit der hochgradig fragmentarischen und heterogenen essayistischen Form von *Le Tombeau d'Alexandre* hat Marker eine adäquate Struktur gefunden, dieser ontologischen und kognitiven Unzuverlässigkeit (oder „Ungewissheit“, um mit Barbara Filser zu sprechen) der Archivbilder Ausdruck zu verleihen.

¹³⁶ Marker 1993 (b), S. 54.

5.4 Le Souvenir d'un avenir (2001)

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.¹

Walter Benjamin

Das Kunstwerk [...] hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.²

André Breton

5.4.1 Einführung

Bei *Le Souvenir d'un avenir* (2001) handelt es sich um den dritten Film von Chris Marker, der fast ausschließlich aus Fotografien besteht. Der Filmemacher hatte bekanntlich bereits 1962 in *La Jetée* und vier Jahre später in *Si j'avais quatre dromadaires* auf dieses Verfahren zurückgegriffen. Marker hat während seiner künstlerischen Laufbahn immer wieder auch als Fotograf gearbeitet, was in den letzten Jahren seinen Niederschlag in einer zunehmenden Zahl an Ausstellungen fand, die sich (auch) mit dem fotografischen Werk des vielfältigen Künstlers beschäftigen, wie etwa die Präsentation „Staring Back“ in den Wexner Center Galleries (Columbus, Ohio) 2007 oder die Zürcher Schau „Chris Marker – Abschied vom Kino“ im Jahr 2008 im Museum für Gestaltung. Bereits in den Fünfzigern hat Marker ein Fotografiebuch veröffentlicht („Coréennes“, 1959), deren Fotografien vereinzelt Eingang in *Si j'avais quatre dromadaires* fanden, und begleitend zu *Sans soleil* erschien 1982 ein Fotoband mit Aufnahmen aus Japan („Le dépays“), dessen Inhalt, der auch einige begleitende Texte umfasst, wiederum komplett auf der CD-ROM *Immemory* integriert ist. In Markers Installation *Zapping Zone* (1990) war wiederum eine Sektion namens „Photo Browse“ enthalten, in der er frühere Fotografien verwendete.³ Selbst Video-Stills und Einzelbilder aus Markers Filmmaterial finden mittlerweile als eigenständige Werke Eingang in

¹ Benjamin GS, Bd. II/1, S. 371.

² Zitiert nach Benjamin GS, Bd. I/2, S. 500.

³ Vgl. Horrigan 2007, S. 143.

Buchveröffentlichungen und Ausstellungen, was der Filmemacher über Jahrzehnte hinweg bisher tunlichst vermied⁴. Und wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, beteiligte sich Marker bei Costa-Gavras' Film *L'Aveu* als Standfotograf. Somit lässt sich also festhalten, dass die Fotografie als Medium Markers Filmarbeiten stets eng begleitete und dabei oft auch komplexe intermediale Konfigurationen einging. Nora M. Alter kommentiert daher folgerichtig: „His curiosity regarding, and preoccupation with, the relationship of photographic images to text, context, and historical narrative resurfaces in 2001 with *Le Souvenir d'un avenir*.“⁵

Im Gegensatz zu den früheren „Fotofilmen“ greift Marker hier allerdings nicht auf eigene speziell angefertigte Fotografien (wie in *La Jetée*) bzw. sein eigenes Archiv (wie in *Si j'avais quatre dromadaires*) zurück, sondern auf das Archiv eines anderen Künstlers. Denise Bellon (1902-1999) machte sich einen Namen durch ihre Mitgliedschaft bei der Fotoagentur *Alliance-Photo*, die heute als ein bedeutender Vorläufer der berühmten *Magnum*-Agentur wahrgenommen wird. Sie unterhielt Kontakte zum Umkreis der französischen Surrealisten und begleitete auch einige Ausstellungen dieser Gruppe mit der Kamera. Neben Porträtfotografien von Künstlern zogen Bellon als Motiv auch entlegene Orte wie Algerien, Finnland oder die französischen Kolonien in Afrika an. Aber auch das Leben auf den Straßen Frankreichs oder Ereignisse wie die Pariser Weltausstellung 1937 wurden von ihr abgelichtet, ebenso wie die eigenen Töchter Loleh und Yannick, von denen letztere bei *Le Souvenir d'un avenir* Co-Regie führte⁶. Obwohl Bellons Biografie aufgrund der fast genau das Jahrhundert einrahmenden Lebensdaten einen ähnlich exemplarischen Durchgang durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts ermöglichen könnte wie diejenige von Alexander Medwedkin, konzentriert sich Marker in diesem Film weitgehend auf Bellons Aufnahmen zwischen den beiden Weltkriegen, und zwar aus Gründen, die noch näher zu erläutern sein werden. Auch das Verhältnis der Fotografin zum Surrealismus nimmt eine Schlüsselposition in *Le Souvenir d'un avenir* ein.

Wie im Fall von Alexander Medwedkin in *Le Tombeau d'Alexandre* lässt sich auch in diesem Werk Markers das Bemühen erkennen, mit Denise Bellon eine unterschätzte Künstlerpersönlichkeit zu ihrem Recht kommen zu lassen, und zwar auch hier nur wenige Jahre nach ihrem Tod - obwohl dieser Film weit weniger Elemente von persönlicher

⁴ Vgl. Geldin 2007, S. 135.

⁵ Alter 2006, S. 10.

⁶ Da sich nicht beurteilen lässt, welche ästhetischen und dramaturgischen Entscheidungen von Marker und welche von Bellon stammen, und sich desweiteren zwischen *Le Souvenir d'un avenir* und früheren Filmen Markers in vielen Aspekten, auch im Zugriff auf das Archiv, frappierende Parallelen auftun, wird im folgenden der Einfachheit halber nur Marker als Regisseur genannt.

Trauerarbeit erkennen lässt als *Le Tombeau d'Alexandre*, dessen zentrale Figur im Gegensatz zu Denise Bellon schließlich ein enger Freund des Filmemachers war. Zu Bellon lassen sich bis heute kaum Veröffentlichungen finden, und es existiert wie im Fall Medwedkins ebenfalls nur eine einzige Monografie zu ihrem Leben und Werk, die einige Jahre nach ihrem Tod 1999 erschien.⁷ Auch Einzelausstellungen finden erst seit ihrem Ableben statt.⁸ Freilich müssen Bellon und ihr Werk nicht gegen ähnliche Vorwürfe verteidigt werden, wie dies bei Medwedkin der Fall ist, der seine Kreativität zumindest teilweise einem diktatorischen Regime zur Verfügung stellte. In der Bewertung der künstlerischen Leistung Bellons finden sich sehr positiv gestimmte Positionen, die die mangelnde Rezeption von Bellons Werk bis heute beklagen:

Son œuvre relativement méconnue n'a pas encore été suffisamment perçue dans toute sa richesse, sa valeur historique et formelle. Aujourd'hui, sa présence dans le Musée imaginaire de l'aventure photographique s'impose.⁹

Anderslautende Stimmen urteilen hingegen: „[...] Bellon was not a particularly remarkable photographer. [...] Marker's muse did not possess an extraordinary eye.“¹⁰ Dementsprechend schreibt etwa Michael Almereyda die poetische Wirkkraft von *Le Souvenir d'un avenir* auch nicht Bellons Bildern, sondern Markers subjektiver Transformation des archivisch überlieferten Ausgangsmaterials zu:

Bellon was, simply and mysteriously, a solid witness, a reliable observer in remote locations, a photojournalist whose pictures become revelatory only when re-captioned, nearly 70 years later, by a poet.¹¹

In dieser Analyse kann es selbstredend nicht um eine künstlerisch-ästhetische Beurteilung von Bellons Werk gehen. Von besonderem Interesse ist hingegen die Frage der archivischen „Nachträglichkeit“, der retrospektiven Re-Lektüre von Archivartefakten aus einer historisch nachgeordneten Perspektive, die den Blick auf selbige nachhaltig transformiert. Benjamins „optisch Unbewusstes“ spielt ebenso in Markers Neulektüre des Bellonschen Archivkorpus hinein wie Warburgs visuelle Analogien der Pathosformel-Konzeption, die in Markers

⁷ Le Roy 2004. Der Verfasser, Eric Le Roy, produzierte auch *Le Souvenir d'un avenir*. Er betreut den Fonds Photographique von Bellon und ist darüber hinaus übrigens Archivist bei den Archives Françaises du Film (Paris) sowie einer der Vizepräsidenten des internationalen Zusammenschlusses der Filmarchive FIAF.

⁸ Le Roy verzeichnet mehrere Ausstellungen in Frankreich ab 2000 und 2004 eine Schau in Helsinki, die sich ausschließlich Bellons finnischen Bildern aus dem Jahr 1939 widmet. Vgl. Le Roy 2004, S. 221.

⁹ Le Roy 2004, S. 15.

¹⁰ Almereyda 2003, S. 37.

Aneignung hier allerdings weniger das „Nachleben“ von Bellons Bildern thematisieren, als umgekehrt eine visuelle Vorwegnahme historischer Ereignisse durch Bellons fotografische Produktion zu postulieren. Dem Filmemacher ist jedoch weniger an einer Mystifizierung der prophetischen Fähigkeiten von Denise Bellon gelegen als vielmehr an der Offenlegung von historischen Prozessen, die retrospektive Umcodierungen des audiovisuellen Archivs durch die Nachgeborenen in Gang setzen. Diese in Markers Werk bereits mehrfach vorzufindende These wird in diesem Film exemplarisch anhand des Oeuvres von Bellon vollzogen.

Biografisches spielt in *Le Souvenir d'un avenir* im Vergleich zu *Le Tombeau d'Alexandre* eine eher untergeordnete Rolle: „[H]er [Bellons; O.M.] personal story is implied, or buried, in her pictures“¹². Markers Interesse scheint sich im Gegensatz zu seinem Medwedkin-Film hier weniger auf die Persönlichkeit der Künstlerin zu richten als vielmehr auf die generelle Beziehung des Mediums Fotografie zur Geschichte, die hier sehr konkret anhand eines individuellen und subjektiv geprägten Archivkorpus untersucht wird. So hat man mit *Le Souvenir d'un avenir* wohl weniger ein vollwertiges Künstlerporträt wie bei den Filmen über Tarkowski, Kurosawa und Medwedkin vor sich als eine allgemeine Reflexion über die Historizität von Bildern – und insbesondere über die Historizität fotografischer Archive und die Frage nach möglichen Aktualisierungsstrategien im Rahmen der Wiedersichtung und Neukontextualisierung dieser Archivfragmente durch Montage und Kommentar. Im Zentrum des Interesses steht hier in der Tat Markers „curiosity regarding, and preoccupation with, the relationship of photographic images to text, context, and historical narrative“¹³.

5.4.2 Struktur und Selektion der Fotografien

Im großen und ganzen greift Marker in diesem Film auf die „Slide Show“-Struktur zurück, die bereits *Si j'avais quatre dromadaires* geprägt hatte. Es findet also in relativ regelmäßigen Abständen ein Wechsel von Foto zu Foto statt. Die Verknüpfung der Materialien, die noch näher zur Sprache kommen wird, erfolgt dabei in der für Marker üblichen assoziativen Form. Im Pressematerial¹⁴ verwenden Bellon und Marker für den Film übrigens die Gattungsbezeichnung „essai filmé“, obwohl dessen Textur jedoch weniger essayistisch erscheint als einige von Markers früheren Filmen. Die vollständige Formulierung dort lautet: „Essai filmé sur l'art du photographe à partir des archives de Denise Bellon (1902-1999)“.

¹¹ Almereyda 2003, S. 37.

¹² Almereyda 2003, S. 37.

¹³ Alter 2006, S. 10 (s.o.).

Nicht nur wird hier bereits in der Gattungsbezeichnung der Begriff des Archivs ins Spiel gebracht, sondern die Formulierung macht erneut deutlich, dass es Marker hier weniger um ein spezielles künstlerisches Œuvre und damit verbunden um einen spezifischen Individualstil geht als um generelle Reflexionen über die „Kunst des Fotografen“ („l'art du photographe“), die nun eben ausgehend von einem individuellen Archiv geführt werden.

Beim Vergleich der von Marker verwendeten Fotos und dem Buchabdruck bei Le Roy überrascht, dass sich deren Auswahl aus dem fast unüberschaubar großen Archiv der Fotografin (Marker spricht im Begleittext im Internet von 25000 Negativen) auffällig oft überschneidet. Es scheint sich also nur ein geringer Teil der Bellon-Bilder in öffentlicher Zirkulation zu befinden. Auch ist nicht auszuschließen, dass Markers Film die kaum bekannte Fotografin zwar einem weiteren Publikum erschloss, dabei jedoch bereits für einen Selektionsprozess und eine Kanonisierung ausgewählter Werke der Künstlerin sorgte, was sich wiederum in der Auswahl von Le Roy spiegelt (Le Roy war schließlich, wie erwähnt der Produzent des Films). Bereits hier wird jedenfalls deutlich, dass Markers Archivzugriff hochgradig selektiv vorgehen musste, da nur ein sehr kleiner Teil der Bildproduktion Bellons Eingang in seinen Film finden konnte. Sicher ist die Auswahl nicht auf eine nur partielle Zugänglichkeit zurückzuführen, da Marker schließlich Unterstützung der Tochter der Fotografin und somit sehr wahrscheinlich Zugriff auf das komplette Archiv hatte. Da aufgrund der wenigen Publikationen der größte Teil des Archivbestandes der Fotografin immer noch in der archivischen Latenz verharrt, ist es schwer, zu beurteilen, unwiefern Markers Selektion als repräsentativ für das Gesamtwerk Bellons gelten kann bzw. ob sich seine These der prophetischen Gabe der Fotografin auch mit einer anderen Auswahl hätte vermitteln lassen.

Während Bellons Aufnahmen im Original bzw. in der bei Le Roy abgedruckten Form fast quadratisches Format haben, erzwingt das auf eine Fernsehausstrahlung abgestimmte 16:9-Format von *Le Souvenir d'un avenir* den Verzicht auf oben und/oder unten liegende Bildpartien. Obwohl beim Abgleich der sowohl in *Le Souvenir d'un avenir* als auch in Le Roys Fotoband enthaltenen Bilder vom Verfasser keine entscheidenden Veränderungen durch die Anpassung an das Format des Films festgestellt werden konnten, die etwa den ursprünglichen Charakter des Bildes maßgeblich verändert oder gar entstellt hätten, verkörpert Markers Beschneidung der Fotografien dennoch einen Eingriff in die Struktur des Originalmaterials. So erscheint bereits das Einzelbild in *Le Souvenir d'un avenir* durch sein 16:9-Format „filmischer“ als das Ausgangsmaterial. Der Übergang von einer Aufnahme zur

¹⁴ Zu finden unter <http://www.leptitcine.be/Le-Souvenir-d-un-avenir> [Abruf am 01.02.2016].

anderen vollzieht sich entweder per hartem Schnitt oder per sanfter Überblendung, bei der sich kurze Zeit beide Fotografien wie zwei Bildschichten überlagern, so dass es zu aufschlussreichen Überlappungen kommen kann. Häufig verleihen Zooms oder Schwenks über die Fotos dem Material mehr Dynamik und lenken den Blick auf ein bisher wenig beachtetes Detail. Wie in *Le Tombeau d'Alexandre* kann dabei auch ein Detail durch ein spezielles Spotlight hervorgehoben werden. Aus der Abfolge fotografischen Materials von Bellon schert Marker allerdings durch die Einbeziehung zweier anderer Materialformen aus. Erstens integriert er immer wieder filmisches Material, und zwar sowohl dokumentarisches als auch fiktionales, oft durch Überblendung mit den Bellon-Fotografien. Dieser Wechsel der Medien wird noch ausführlich thematisiert werden, zumal er eine Nahtstelle von Markers Reflexion über die Historizität der Medien Film und Fotografie besetzt. Zweitens tauchen ab und an von Marker angefertigte Abfilmungen von historischen Magazinen und Zeitungen, teilweise auch von Filmplakaten auf, die aus dem zeitlichen und thematischen Umfeld der jeweiligen Fotografien stammen und manchmal auch Fotos von Bellon enthalten – somit wird der mediale Kontext ihrer ursprünglichen Veröffentlichung miteinbezogen. Insgesamt erscheint die mediale Zusammensetzung von *Le Souvenir d'un avenir* jedoch weit weniger heterogen als in *Le Fond de l'air est rouge* oder *Le Tombeau d'Alexandre*, so dass der Gesamteindruck wesentlich homogener und geschlossener als in vielen vorangehenden Werken des Filmemachers wirkt.

Die Tonebene besteht aus zwei bestimmenden Elementen. Einerseits der Kommentar, der in der französischen Fassung von einem Mann (dem Schauspieler Pierre Arditi, der vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Alain Resnais bekannt ist), in der englischen von einer Frau (Alexandra Stewart, die bereits der englischen Fassung von *Sans soleil* ihre Stimme lieh) gesprochen wird. Er steht in komplexem Verhältnis zum Fluss der Bilder, welches später eingehend analysiert werden soll. Andererseits verwendet Marker einen atmosphärischen Soundtrack, der aus elegischen Synthesizer-Flächen oder rhythmisch auftretenden metallischen Klängen schwer zu identifizierender Provenienz besteht. Allgemein ist der Charakter der Musik unheilswanger und trägt meist düster-unheimliche Züge, wenn dazwischen auch Inseln der Ruhe und Entspannung eingeflochten werden. Die Musik kündigt die kommenden unheilvollen historischen Entwicklungen an, auch unterstützt sie die Wahrnehmung des Films als einer Passage von Geistererscheinungen aus dem Archiv, deren Spektralität nicht zuletzt durch den dialektischen Charakter des Mediums Fotografie zwischen Präsenz und Absenz, zwischen unwiederbringlicher Vergangenheit und deren kurzfristiger erneuter Heraufbeschwörung suggeriert wird. Vereinzelt werden ebenfalls Geräusche

verwendet oder kurze Ausschnitte aus akustischen Quellen wie Cocteau's *Orphée* (F 1950), historischen Radiosendungen zur Weltausstellung 1937 oder einer dokumentarischen Aufnahme der Mai-Demonstrationen 1968 - eine auditive Vorwegnahme, die durch die Kontinuität des Ortes gewährleistet wird und analog zur Montage auf der Bildebene angelegt ist. Auch hierüber wird noch zu reden sein. Der „tissu sonore“ (Abspann) wird übrigens einem „Michel Krasna“ zugeordnet, der bereits in *Sans soleil* für die Tongestaltung verantwortlich zeichnete. Vermutlich verbirgt sich dahinter ein Pseudonym für Marker selbst. In der Tat ähneln sich die Tonspuren der beiden Filme in ihren Synthesizerflächen und unheimlichen Geräuschkulissen beträchtlich.

Wie erwähnt, konzentriert sich Marker in *Le Souvenir d'un avenir* auf die Werke Bellons zwischen den Kriegen, obwohl die Fotografin auch nach 1945 noch in größerem Umfang fotografierte. Grundsätzlich steht der Filmemacher auch bei diesem Film vor der Herausforderung, die Archivmaterialien, die insbesondere im Fall von Fotografien synchron aufbewahrt und also durch die Gleichzeitigkeit der räumlichen Lagerung im Archiv ihrer historischen Relationen entkleidet sind, einer Re-Narrativierung unterziehen zu müssen, da sie sich in die Ordnung eines zeitbasierten Mediums einfügen sollen, das auf die Sukzessivität der Materialien aufbaut. Insofern handelt es sich bei Markers Vorhaben in *Le Souvenir d'un avenir* tatsächlich um ein „ordering of an archive“¹⁵, das jedoch auf verschiedenste Weise vorgenommen werden könnte. Bei der Entstehungszeit der Fotografien geht Marker in der Anordnung zumindest grob chronologisch vor, wenn man von denjenigen Fotografien ausgeht, die sich durch geschichtliche Bezüge historisch einordnen lassen. Allerdings ist er auch in diesem Film weit davon entfernt, die fragmentarischen Archivartefakte zu einer linearen Narration zu arrangieren. Dass sich aus dem Bellonschen Archiv keine lückenlose Geschichte der Zwischenkriegszeit generieren lässt, versteht sich von selbst – trotz seiner Größe handelt es sich bei diesem Archivkorpus um eine höchst selektive Ansammlung von Momentaufnahmen, die durch subjektive Vorlieben der Fotografin und auch viele zufällige Faktoren determiniert ist. Die Lückenhaftigkeit des dem Film zugrundeliegenden Archivs scheint hier also von Anfang an evident.

Die prinzipielle chronologische Anordnung bricht auf der Ebene der Mikrostruktur mehrfach durch historische Prolepsen, zeitliche Vorwegnahmen auf, was als bedeutendes Gestaltungsmerkmal des Films selbstredend noch eingehender thematisiert werden wird. Die Anfangssequenz vor dem Einblenden von Titel und Stab etwa setzt bereits mit der Surrealisten-Ausstellung 1938 ein – der Surrealismus bildet eine Art dramaturgische

¹⁵ Horrigan 2007, S. 140.

Klammer, denn mit dieser Künstlergruppe endet der Film auch, indem er zuerst Bellons Fotos der Pariser Ausstellung von 1947 präsentiert und schließlich ein Gruppenbild der Surrealisten von 1960 im Park Désert de Retz, und zwar einmal ohne, dann mit Masken. Nach der Anfangssequenz springt Marker jedoch in die frühen Dreißiger zurück. Auch in diesem Nebeneinander von chronologischen und achronologischen Elementen deckt sich die dramaturgische Struktur des Films mit Markers Vorgehensweise in *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre*.

Interessanterweise scheinen Marker bei einigen Fotos hinsichtlich der Einordnung in die sich chronologisch entfaltende Sukzession Ungenauigkeiten zu unterlaufen. Eine Reihe von Bildern zeigen einheimische Prostituierte in Tunesien sowie eine jüdische Hochzeit auf der Insel Djerba. Der Kontext suggeriert, die Fotos seien ebenso wie alle anderen Bilder im Hauptteil in der Zwischenkriegszeit entstanden, sie sind laut den Angaben in Le Roys Monografie jedoch erst 1947 angefertigt worden¹⁶, während die um sie herum gruppierten Bilder aus Marokko, die ebenfalls ortsansässige Prostituierte porträtieren, tatsächlich bereits 1936 aufgenommen wurden¹⁷. Auch zwischen dem Foto der jüdischen Hochzeit und dem einer Zigeuner-Hochzeit in Paris, das auf der Titelseite einer Ausgabe von *Paris Match* vom Februar 1939 landete, wie eine von Marker wohl selbst nachgedrehte Aufnahme der Zeitschrift beweist, suggeriert der Kommentar einen zumindest nur geringfügigen zeitlichen Abstand („Un jour, elle photographie une noce juive à Djerba, un autre jour un mariage gitan à Paris“), obwohl in Wahrheit acht Jahre zwischen den Aufnahmen liegen. Ob Marker diese Fehldatierung gezielt und gegen besseres Wissen oder aus Versehen vornahm, ist nicht zu entscheiden, dennoch erweist sich hier, dass die Angaben zu Provenienz und Datierung von Archivalien letztlich auf dem Material selbst oft äußerlichen Markierungen und Kontextualisierungen beruhen, die auch mit entsprechend geringem Aufwand manipuliert werden können. Marker spricht dies selbst deutlich im Kommentar an, wenn es zu einem Bild einer Turnerin vor dem Pariser Himmel mitsamt dem Eiffelturm heißt: „Pourquoi cette lumière est-elle forcément celle de l'immédiate avant-guerre? Une tour Eiffel, des nuages, un corps – rien est daté [...]“. Ohne die Gelegenheit zur Gegenprobe, die durch Le Roys Veröffentlichung eröffnet wird, wäre eine derartige Erkenntnis einer falschen Datierung gar nicht möglich – der unbedarfte Zuschauer ist letzten Endes Markers historischer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auf Treu und Glauben ausgeliefert. Prangerte Marker in Filmen wie *Le Tombeau d'Alexandre* und *Level Five* derartige Manipulationen, die allerdings wohl ganz

¹⁶ Le Roy 2004, S. 163 und 167.

bewusst aus ideologischen Gründen vorgenommen wurden, noch an, so wecken derartige Fehlgriffe durchaus den Verdacht, dass Marker selbst beim korrekten Umgang mit Archivmaterial zuweilen die eigenen Standards unterschreitet, um die gewünschten Effekte erzielen zu können.

5.4.3 Nachträglichkeit historischer Erkenntnis

Nicht zum erstenmal greift Marker in *Le Souvenir d'un avenir* auf die Struktur der „Nachträglichkeit“ historischer Erkenntnis in Verknüpfung mit der Wiedersichtung von Archivmaterial zurück. Laurent Roth umschreibt diese Praxis folgendermaßen: „Chris Marker seems to embalm time, but preventively, only so that it can traverse a future which it already contains.“¹⁸ Kein anderer Film des Filmemachers stellt diesen Aspekt jedoch derart konsequent in den Mittelpunkt wie dieser. Wie bereits bei der Analyse von *Le Fond de l'air est rouge* erarbeitet wurde, verfügt keine Filmaufnahme (und damit kein potentiell Archivmaterial) über eine überzeitlich festgeschriebene Bedeutung, sondern kann durch historische Brüche und einschneidende Ereignisse in komplexer Weise umcodiert und mit zusätzlichen Bedeutungsebenen versehen werden, und zwar auch gegen die bewusste Intention des Künstlers, denn „certaines images livrent après coup une signification échappant à la fois au photographe et au sujet photographié“¹⁹. Dass diesem Aspekt hinsichtlich *Le Souvenir d'un avenir* besondere Bedeutung zukommt, lässt sich bereits dem Begleittext zum Film entnehmen, den Marker zusammen mit der Co-Regisseurin verfasst hat:

Notre propos, en nous appuyant sur les archives (environ 25 000 négatifs) d'une photographe, Denise Bellon, est d'essayer d'analyser la façon dont nous percevons une photo déjà ancienne. Car nous pensons que le regard sur une photo qui a quarante ou cinquante ans (et à plus forte raison sur une photo vraiment ancienne) est tout à fait différent du regard que nous portons sur une photo du jour. La photo qui a déjà de l'âge déroule, entre elle et nous, entre l'image et le présent, une durée implicite. Un cliché de l'exposition de 1937 montrant face à face le pavillon soviétique et le pavillon allemand, la faucille et le marteau face à la swastika, en 1937, c'est un instantané. Regardé en l'an 2000, nous y ajoutons inconsciemment, la guerre de 1939-40, le pacte germano-soviétique, l'invasion de la Russie en 1941, la chute du mur de

¹⁷ Le Roy 2004, S. 56f. Da Le Roy bei weitem nicht alle Fotos von Bellon in seine Veröffentlichung aufgenommen hat, die in *Le Souvenir d'un avenir* enthalten sind (und umgekehrt), könnten auch noch weitere derartige Fälle im Film auftreten.

¹⁸ Roth 1997, S. 44f.

¹⁹ Bonin 2008, S. 195.

Berlin, etc. *Nous portons sur une photographie d'il y a dix ou cinquante ans un regard qui est celui que les religions prêtent à l'Être omniscient, qui voit le passé, le présent et l'avenir, le regard de Dieu, en somme.*²⁰

Und so lautet Markers und Yannick Bellons Fazit, indem sie nochmals Bezug auf die eingangs erwähnte Benennung des Films nehmen, die als Thema die „art du photographe“ anführt:

Car le secret de l'art de la photographie, c'est quand le photographe lui-même a appris à lire l'avenir dans les images qu'il moissonne au présent.²¹

Hatte Marker bisher die nachträgliche Umcodierung von historischem Archivmaterial durch später erfolgte geschichtliche Ereignisse vor allem anhand von bewegtem Filmmaterial demonstriert, so tritt hier im Zusammenhang mit diesem Aspekt das Medium der Fotografie in den Mittelpunkt des Interesses. Analog zum fast schon als Motto von *Le Fond de l'air est rouge* fungierenden Ausspruch „On ne sait jamais ce qu'on filme“ könnte man hier also formulieren: „On ne sait jamais ce qu'on photographie.“ Prinzipiell kann jedes Zeugnis der Vergangenheit in den Sog der Nachträglichkeit geraten, in welcher medialen Form es auch vorliegen mag. Insbesondere die Fotografie scheint jedoch als erstarrter Moment der Geschichte eine enorme Statik aufzuweisen, da mit ihrem Objekt auch dessen Bedeutung für die Ewigkeit festgeschrieben wirkt – was von Markers dynamischer und historisch kontingenter Archivkonzeption umso wirksamer konterkariert wird.

Marker schreibt in diesem Film Denise Bellon die (unbewusste) Fähigkeit zu, in der Zwischenkriegszeit anhand scheinbarer Marginalien und Details bereits vorausgeahnt zu haben, dass sich ein neuer Krieg anbahnt. Der zentrale Satz des Kommentars in *Le Souvenir d'un avenir*, der gleichermaßen in den ersten Minuten des Films bereits Markers „Arbeitshypothese“ präsentiert, lautet: „Denise Bellon a saisie ces moments singuliers, où une après-guerre se changeait en avant-guerre. Chacune de ses photos montre un passé, mais déchiffre un avenir.“ Der schmale Zeitkorridor zwischen dem Anfang der Dreißiger, aus denen die frühesten von Marker verwendeten Bilder Bellons stammen, und dem Kriegsausbruch 1939 habe also schon zahlreiche Signale des Kommenden in sich getragen, ohne dass dies den Zeitgenossen bewusst geworden wäre: „L'image l'avait dit avant les historiens“, so der Kommentar. Markers rückwirkende Re-Lektüre des Bellonschen Archivkorpus offenbart hier erneut eine frappierende Nähe zu Benjamins Konzept der

²⁰ Begleittext im Internet, Quelle s.o. (Hervorhebg. O.M.).

²¹ Begleittext im Internet, Quelle s.o. (Hervorhebg. O.M.).

„Lesbarkeit“, das, wie die bereits erfolgten Analysen nahelegen, in Markers Untersuchung der Historizität von archivisch tradierten Artefakten eine herausragende Rolle spielt. Das „Jetzt der Erkennbarkeit“ eines Erlebnisses/Bildes usw. stellt sich also erst „plus tard“ ein, wie es bei Marker an einschlägigen Stellen sowohl in *La Jetée* als auch in *Immemory*²² heißt, mit einer zeitlichen Verschiebung, die Jahrzehnte umfassen kann – und zwar dann, wenn ein Ereignis der Gegenwart sich als „synchronistisch“ mit einem Moment der Vergangenheit erweist, der einen spezifischen, bereits in die Zukunft gerichteten „historische[n] Index“ mit sich trägt, der erst im „Jetzt der Erkennbarkeit“²³ dechiffrierbar wird:

Photographs [...] capture not one but multiple representations of what the lens sees when the shutter momentarily snaps open. The images immediately fall into the past while concomitantly providing an intangible glimpse of the future. That glimpse can only be discerned with the passage of time, as what was in the future reaches the viewer's present. In the process, the eye of the camera, in indiscriminately registering what lies before it, captures the shapes of the future.²⁴

Sobald sich in der Gegenwart durch diskontinuierliche Brüche eine Synchronizität mit einem Moment der Vergangenheit einstellt, reift dieser in seiner Bedeutung nach und verändert sich in seiner Semantik für die Nachwelt. Benjamins Formulierung der „Nachreife auch der festgelegten Worte“²⁵, die seiner Übersetzungstheorie entstammt, lässt sich angesichts von Markers Konzeption der Historizität von medialen Bildern in *Le Souvenir d'un avenir* problemlos umformulieren zu einer „Nachreife auch der festgelegten Bilder“ – festgelegt umso mehr, als es sich bei den Fotografien Bellons buchstäblich um erstarrte Zeugnisse der Vergangenheit handelt, denen nicht die Flüchtigkeit von Bewegtbildern wie dem Film anhängt. Umso mehr greift diese Überlegung auch für Fotografien, als Benjamin ganz konkret dieses Medium in seine bekannte Umschreibung der „Lesbarkeit“ miteinbezieht, die, wie im Theorieteil erwähnt, angesichts von Benjamins konzisen Analysen der modernen Reproduktionstechniken im „Kunstwerk“-Aufsatz keineswegs als rein metaphorisch verstanden werden sollte. Da hier der Kontext der Analyse nun tatsächlich einen sehr konkreten Bezug zur Fotografie aufweist, hier noch einmal das einschlägige Zitat aus dem Kapitel zum Benjaminschen Archivkonzept:

²² In *La Jetée* bezieht sich dieser Ausdruck auf die erst im Tod durch den Helden gewonnene Einsicht in die Bedeutung des rätselhaften Erinnerungsbildes, in *Immemory* deutet Marker die Wirkung eines Frauengesichts während eines seiner ersten Kinoerlebnisse in der Kindheit (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, F 1929, R.: Marco de Gastyne; die weibliche Hauptrolle spielt Simone Genevois) rückblickend als erstes Erwachen des erotischen Begehrens in Verbindung mit dem dunklen Saal des Kinos.

²³ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 577f.

²⁴ Alter 2006, S. 90.

Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihr *Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden*. „Nur die Zukunft hat *Entwickler* zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen. Manche Seite bei Marivaux oder bei Rousseau weist einen geheimen Sinn auf, den die zeitgenössischen Leser nicht voll haben entziffern können.“²⁶

Nicht nur den zeitgenössischen Lesern mag der Sinn eines Werkes verschlossen sein, auch der Künstler/Autor selbst ist oft (zumindest im Bewusstsein) blind für die in die Zukunft weisenden Zeichen seiner eigenen Hervorbringungen. Seine eigentliche Intention mag auf ganz andere Wirkungen abgezielt haben. Benjamin spricht im Zusammenhang des „Passagen-Werks“ auch vom „Tod der Intentio“: „Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt.“²⁷ Benjamin präferiert die unbewusste Dimension der Wahrnehmung bzw. der künstlerischen Gestaltung der Gegenwart gegenüber dem bewussten Wahrnehmen. Die bereits mehrfach angesprochene Konzeption des „optisch-Unbewussten“²⁸ beinhaltet genau diese Wertschätzung nicht-intentionaler Elemente, die sich erst bei der retrospektiven Betrachtung als sinntragende Einheiten (re-)konstruieren lassen:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, *im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können*. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines *vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt*.²⁹

Eckhardt Köhn kommentiert die Stelle folgendermaßen: „Der Absicht des Photographen entzogen, schleichen sich diese Partikel der Realität gewissermaßen ins Bild, um später als deiktische Elemente der Diskrepanz zwischen Bewußtsein und dem von ihm erfaßten Raum

²⁵ Benjamin GS, Bd. IV/1, S. 12.

²⁶ Benjamin GS, Bd. I/3, S. 1238 (Hervorhebg. O.M.). Das Binnenzitat stammt wie erwähnt von André Monglond und findet sich im französischsprachigen Original auch im Passagen-Werk (GS, Bd. V/1, S. 603).

²⁷ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 578.

²⁸ Benjamin GS Bd. II/1, S. 371.

²⁹ Benjamin GS Bd. II/1, S. 371 (Hervorhebg. O.M.).

zu fungieren [...].³⁰ Der doppelte Blick der Kamera, in dem sich ein menschlicher und ein technisch-apparativer überschneiden und durchkreuzen, bringt also oft eine Diskrepanz zwischen der bewussten künstlerischen Intention und dem vom unbestechlichen Auge der Kamera tatsächlich Aufgezeichneten mit sich.³¹ Beide können auf unterschiedliche Schichten der Temporalität verweisen, und gerade im „optisch-Unbewussten“ des technisch-apparativen Kamerablicks mögen bereits Keime eines den Zeitgenossen noch verschlossenen Zukünftigen angelegt sein, die erst nachträglich durch die entsprechenden „Entwickler“ in den Status ihrer „Lesbarkeit“, ihrer semantischen Dechiffrierbarkeit einrücken. Audiovisuelle Archivartefakte erscheinen in dieser Konzeption als von optisch-unbewussten Elementen durchzogen, die zu ihrer späteren „Entwicklung“ zu einer günstigeren historischen Zeit entsprechende Entbergungsverfahren benötigen, die beispielsweise der essayistische Film bieten kann. Nicht selten befinden sich diese erst für die zukünftigen Betrachter bedeutenden Elemente nicht im Zentrum des Bildes, sondern es handelt sich um scheinbar periphere Details – da dem Fotografen die Bedeutung des Elements noch nicht bewusst sein konnte, räumte er ihm in der Bildkomposition nicht den Platz ein, der ihm eigentlich mit Blick auf seine Bedeutung zukommen sollte. Marker hebt daher diese Details beispielsweise durch kreisrunde Markierungen hervor (z. B. die auf einem Foto kaum zu erkennende Reproduktion der „Arbeiter und Bäuerin“-Statue auf einer von vielen Postkarten auf einem Ständer) oder zoomt auf die entsprechenden Partien des Bildes (ein Plakat mit dem Slogan „L’acier victorieux“ auf einer dicht beklebten Wand). Gerade in der Wertschätzung des unbewusst abgebildeten und im Archiv verwahrten Details in *Le Souvenir d’un avenir* erweist sich erneut die intellektuelle Nachbarschaft des Filmemachers zu Benjamin und Warburg, deren Aufmerksamkeit für das Periphere in den einführenden Kapiteln herausgearbeitet wurde.

Bereits frühere Werke des Filmemachers, insbesondere *Le Fond de l’air est rouge* und *Le Tombeau d’Alexandre*, aber auch *Sans soleil* wiesen diese Struktur der nachträglichen Archivlektüre auf. Neu ist in diesem Film, wie bereits erwähnt, dass diese Struktur ganz konkret dem Medium der Fotografie zugeschrieben wird, während dies in Markers vorherigen Filmen meist anhand von Filmmaterial geschah. Dass Marker auch hier grundlegend die Medialität des verwendeten Archivmaterials reflektiert, und dies nicht zuletzt durch die Kontrastierung von fotografischen und filmischen Artefakten, wird weiter unten thematisiert.

³⁰ Köhn 2006, S. 401.

³¹ So unterstreicht Markers Kommentar vereinzelt auch explizit die Differenz zwischen bewusster Intention und unbewusster Aufzeichnung durch die Kamera, wie er anhand von Bellons Fotos von Lyon, der „Hauptstadt“ der Résistance, ausführt: „Photographier la ville de Lyon elle-même, et sans le savoir, désigner les lieux qui en feront la capitale de la clandestinité.“

Wie sieht nun konkret die filmische Realisierung des „Lesbarkeits“-Paradigmas in *Le Souvenir d'un avenir* aus?

Zunächst lassen sich grob zwei völlig unterschiedliche Strategien gegeneinander abgrenzen, durch die Marker in Bellons Archivfotos Vorwegnahmen, „Erinnerungen an die Zukunft“, erfahrbar werden lässt. Einerseits ist dies die Montage von filmischem, also bewegtem Fremdmaterial in den Fluss der Bellon-Bilder, andererseits die diskursiv-verbale Variante der nachträglichen Lesbarmachung der Bilder über den Kommentar. Teilweise ergeben sich auch Kombinationen beider Strategien. Eine dritte, hier weniger wichtige Möglichkeit verkörpert die Einblendung von Abfilmungen zeitgenössischer Zeitungs- und Magazinartikel. Eine relativ am Anfang des Films auftretende Sequenz, in der auch filmisches Fremdmaterial zum Einsatz kommt, soll nun in Hinsicht auf die Integration von später entstandenem und damit die Chronologie durchbrechendem Archivmaterial im Detail analysiert werden. Der Ausschnitt demonstriert, dass friedliche Freizeitaktivitäten wie Sport und Freikörperkultur, die Mitte der Dreißiger starken Anklang (nicht nur) bei der französischen Bevölkerung fanden, nur wenige Jahre später als Vorwegnahmen militärisch-kriegerischer Handlungen erscheinen konnten. Marker liefert hier *in nuce* eine komprimierte Geschichte des Körpers in der Zwischenkriegszeit ab. Nach der Exposition des Films und der Einblendung des Titels³² erscheint nach einer gliedernden Zäsur durch eine Schwarzblende ein Foto des Himmels über Paris, wie unschwer an dem links im Bild befindlichen Eiffelturm zu erkennen ist. Eine Überblendung mit einem Foto, das Bellon offensichtlich wenige Sekunden später vom selben Standpunkt aus aufgenommen hat (nur die Wolken haben sich minimal bewegt), fügt nun eine weibliche Figur hinzu, die in knapper Sportbekleidung mitten im Sprung in der Luft fixiert scheint, es könnte sich um eine Trampolinspringerin handeln. Eine weitere Überblendung lässt die Turnerin von einem leicht verschobenen Standpunkt aus in einer noch artistischeren Pose erstarren. Nun folgen Fotos weiterer Sportler, ein Mann in Badehose, der im Sprung über einem Flussbett zu schweben scheint, eine Gruppe von Frauen, die in Reih und Glied aufgestellt unter freiem Himmel Gymnastikübungen vollziehen, sowie eine Frau, die mit nacktem Oberkörper im Schnee liegend ein Sonnenbad nimmt. An dieser Stelle greift Marker erstmals zu einem für die Struktur des Films charakteristischen Mittel: Über das Foto der im Schnee liegenden Frau legt er per Überblendung bewegtes Filmmaterial von Massenveranstaltungen, bei denen Hunderte in streng geordneten Reihen Gymnastik treiben. Der Kommentar zu dieser Stelle lautet: „Sport, camping, vacances, nage, alpinisme, franchise de la nudité que les pays totalitaires vont très vite recycler en démonstration de masse.“ Das in

einer Kreisblende über die Fotografie der dösenden Frau eingeblendete Archivmaterial unbekannter Provenienz scheint fast einen Traum der Schlafenden zu verkörpern, im Stummfilm etwa wurden Traumsequenzen desöfteren in dieser Form präsentiert. Nachdem das Bewegtmaterial wieder abgeblendet wurde, bleibt das Foto der schlafenden Frau noch kurz stehen und wird dann von Fotografien des Meeres und von Schwimmenden abgelöst. Dann folgen Aufnahmen von Hobby-Fallschirmspringern. Nun legt Marker erneut Filmmaterial über die Bellon-Fotos, die die Amateur-Fallschirmspringer mit dokumentarischen Aufnahmen von Fallschirmeinsätzen im militärischen Kontext konfrontieren (auf dem Flugzeug ist deutlich das Balkenkreuz der Nazi-Luftwaffe erkennbar). Der Kommentar lautet hier: „Les mêmes années voient naître le parachutisme amateur. C’est là que la mémoire déchiffre. Dans quelque temps le mot « parachutiste » ne désignera plus que des guerriers.”³³ Hier wird das Material zwar nicht in einer Kreisblende einmontiert, sondern nimmt den ganzen Bildschirm ein, doch auch hier bleibt das Ausgangsfoto nochmals kurz stehen, nachdem das Filmmaterial wieder abgeblendet wurde. Ähnlich verfährt Marker mit dem direkt anschließenden Bild, das die Frauengestalt beim Sonnenbaden zeigt, zu dem der Kommentar erläutert: „Et la vision d’un corps étendu près d’une rivière rappellera forcément celle d’autres corps étendus sur les routes – après le passage des Stuka.” Daraufhin blendet er über das Foto der Sonnenanbeterin eine Flugzeugattacke ein, die bald darauf wieder dem idyllischen Ausgangsmaterial weicht. Das Motiv des Flugzeugs leitet anschließend in der typisch assoziativen Struktur zum nächsten Thema über, nämlich zu Bellons Fotoreportagen in fernen Ländern.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Historie beruht auf der Maxime, die Zukunft (und damit auch die tatsächlichen Folgen) eines geschichtlichen Ereignisses bei dessen Untersuchung „herauszurechnen“, um so einen unbefangenen, vom Wissen um die Zukunft nicht kontaminierten Blick auf dieses zu erlangen. Walter Benjamin bezieht sich in den „Thesen über den Begriff der Geschichte“ in dezidierter Absetzbewegung auf den französischen Historiker Fustel de Coulanges, der dem heutigen wissenschaftlichen Verständnis historischer Forschung durchaus nahestand, denn dieser „empfiehlt dem Historiker, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der

³² Dieser leitet sich übrigens von einem am Ende des Films eingeblendeten Gedicht von Claude Roy ab, der der Ehemann von Bellons Tochter Loleh war.

³³ Die englische Version des Kommentars hebt die linguistische Ähnlichkeit zwischen den Freizeit-Springern („parachutists“) und den militärischen Fallschirmspringern („paratroopers“ also „Fallschirmjäger“), noch deutlicher hervor: „Soon, there will be no more parachuters, only paratroopers.“ Die französische Fassung hebt stärker auf den Bedeutungswandel des Wortes „parachutiste“ ab, der sich in der Kriegszeit auf den militärischen Aspekt verengt. Die linguistische Komponente der kulturellen Erinnerung, die auf die Ähnlichkeit von

Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen. Besser ist das Verfahren nicht zu kennzeichnen, mit dem der historische Materialismus gebrochen hat. Es ist ein Verfahren der Einfühlung.³⁴ Benjamin lehnt diesen historischen Ansatz in Bausch und Bogen ab, da er nur den „Siegern“ in die Hände spiele. Ganz explizit bekennt sich auch Chris Marker in *Le Souvenir d'un avenir* dazu, bei der Analyse historischer Artefakte und des audiovisuellen Archivs deren/dessen Zukunft nicht auszublenden, sondern diese erst recht in sie „hineinzublenden“, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Die offensichtlich später entstandenen Archivaufnahmen, zu deren Provenienz und Datierung Marker keinerlei Angaben macht, lassen Bellons Abbildungen scheinbar harmloser Aktivitäten während der Zwischenkriegszeit (von der Bellon noch nicht wissen konnte, dass es sich um eine solche handelt) als unbewusste Vorwegnahmen des kommenden Unheils erscheinen. Durch die Montage der Fotografien und des bewegten Fremdmaterials werden latente Bedeutungsebenen des archivischen Ausgangsmaterials aktualisiert und nachträglich in die Lesbarkeit als Vorstufen kriegerischer Auseinandersetzungen eingerückt. Sicher tragen diese Bilder vielgestaltige „historische Indices“ (Benjamin) in sich, doch die Montage, die Marker dem Material angeeignet lässt, akzentuiert durch die spezifische Neukontextualisierung genau diese Lesart. So erscheinen die fröhlich lächelnden Gymnastikdamen, die sich in der Tat auffällig ordentlich in Reih und Glied postiert haben, als Vorboten des später den Bevölkerungen totalitärer Staaten aufoktroierten Diktats der körperlichen Ertüchtigung zur Erhaltung der „Wehrfähigkeit“ der Gesellschaft und der „Volksgesundheit“. Selbstredend weisen Ausgangsmaterial und Fremdmaterial auch starke Diskrepanzen auf, so steht etwa die friedliche Stimmung der Fotos gegen das martialische Treiben der dokumentarischen Filmausschnitte. Doch die Übereinstimmungen scheinen frappierend: Bildmotive wie das Fallschirmspringen und die Gymnastik wechseln ohne größere Veränderungen von der Freizeitgestaltung zum Kriegstreiben über. „C'est là que la mémoire déchiffre“, heißt es im Kommentar in der Passage über die Fallschirmspringer, denn das Gedächtnis der Nachgeborenen entziffert bei der Betrachtung der Bilder die retrospektiv erkennbaren Keime des Zukünftigen in den Bellon-Werken - wobei es sich wenig um die historische Chronologie schert, sondern frei spätere im Archiv des kulturellen Gedächtnisses gespeicherte historische Vorgänge assoziiert, die sich, wie bei Prousts „mémoire involontaire“, auf der Benjamins Erinnerungskonzept aufbaut, ohne intentionale Aktivität des Betrachters einstellen, was

sprachlichen Signifikanten abzielt, nimmt in *Le Souvenir d'un avenir* einen nicht unwichtigen Rang ein und wird noch thematisiert werden.

³⁴ Benjamin GS, Bd. I/2, S. 696. Im Passagen-Werk findet sich ein wörtliches Zitat des Historikers: „Si vous voulez revivre une époque, oubliez que vous savez ce qui s'est passé après elle.“ (GS, Bd. V/1, S. 590).

Markers Formulierungen im Kommentar unzweideutig vermitteln: „Et la vision d'un corps étendu près d'une rivière *rappellera forcément* celle d'autres corps étendus sur les routes.“

Die Lesbarmachung der historischen Indices der Archivbilder erfolgt also auch in diesem Film über Verfahren, die mit Benjamins Konzeptionen wie dem „dialektischen Bild“ und der „Konstellation“ eng verwandt sind: Die filmische Montage konstruiert Kombinationen von Bildern, die sich schockhaft wechselseitig erhellen und latente semantische Potenziale der Archivbilder aktualisieren. Was der von den Fotografien angeregte Betrachter aus dem Archiv des kulturellen Gedächtnisses assoziiert, fügt Marker diesen Bildern zumindest an manchen Stellen aus dem physischen Archiv als reales Artefakt hinzu, quasi in Stellvertretung der Eigenaktivität des Rezipienten. Dafür, dass die Überblendung mit Filmmaterial den mentalen Vorgang einer Assoziation imitiert, spricht auch die Tatsache, dass die Basisbilder während der Einblendung des Filmmaterials nie komplett abgeblendet werden, sondern sichtbar bleiben, bis dieses wieder wie von Geisterhand verschwindet. Selbstredend kann der Betrachter auch ohne Stimulation durch zusätzliche Bilder und Kommentare durch Bellons Fotografien veranlasst werden, analog zu Markers Verfahren spätere historische Ereignisse zu den gesehenen Fotografien zu assoziieren und somit seine eigenen mentalen Montagen zu erstellen, die sich freilich aufgrund ihrer Rahmung durch subjektive Faktoren einer allgemeinen Analyse entziehen.

Neu gegenüber den bisher analysierten Filmen ist hier, dass die meisten derartigen Montagen nicht mit sich auf weiter Zurückliegendes beziehenden, sondern mit aus der Perspektive der Entstehungszeit erst später entstandenen Archivmaterialien erfolgen. In *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* erscheinen solche Vorwegnahmen eher selten, vielmehr wird meist ein Rückbezug auf frühere Zeitschichten hergestellt. Statt „Tigersprüngen in die Vergangenheit“ hat man es in *Le Souvenir d'un avenir* also eher mit „Tigersprüngen in die Zukunft“ zu tun. Daraus resultiert auch eine veränderte Dramaturgie. Während die beiden anderen analysierten Filme Markers trotz aller Melancholie daran arbeiten, einzelne im Archiv bewahrte utopische Momente des Sowjetkommunismus und der Achtundsechziger-Bewegung eben nicht in eine historische Narration des späteren Niedergangs einzugliedern, um sie statt dessen als immer noch unabgegoltene Versprechen an eine mögliche Zukunft aus jeglicher Teleologie „herauszusprengen“, verhält sich dies im Fall von *Le Souvenir d'un avenir* genau umgekehrt: Fotografisch festgehaltene Momente aus dem Archiv werden gezielt mit dem späteren Geschichtsverlauf konfrontiert und scheinen diesen bereits vorwegzunehmen. Dass der historische Prozess durch die offenbar bereits in den archivischen Artefakten angelegten Keime des Zukünftigen als unausweichlich, ja schicksalhaft und durch

die Individuen nicht beeinflussbar erscheint, mutet für einen linken Filmmacher wie Marker erstaunlich fatalistisch an: „... it [der Film] registers that its catastrophes are not open to change in the vision of this particular photo-film. [...] The future that this film sketches out, through commentary and image, is bleak and is already known, rather than to be created.“³⁵ In der Tat orientiert sich Marker in diesem Film nicht auf eine virtuelle Zukunft, die noch ihrer Verwirklichung harret, sondern auf eine Zukunft, die aus der Perspektive der Gegenwart bereits Geschichte und nicht mehr zu verändern ist. Dass Marker diese Diagnose einer finsternen, unausweichlichen Zukunft gerade anhand der zumindest anfangs idyllischen Fotografien von Denise Bellon vollzieht, die diese Vorahnung auf den ersten Blick kaum zu rechtfertigen scheinen, ist eine der überraschenden Pointen dieses Films.

5.4.4 Markers Prolepsen und Warburgs Pathosformeln

Nicht nur Walter Benjamins „Lesbarkeits“-Theorem kann hier zum Verständnis von Markers historischen Prolepsen beitragen, sondern auch Aby Warburgs „Pathosformel“-Konzeption – vor allem, weil die Montage visuell analoger Motive eines der bestimmenden Verknüpfungsmuster des Films verkörpert. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist etwa die bereits erwähnte Sequenz, in der auf eine Reihe Gymnastik treibender Frauen ein Filmausschnitt mit einer wohl staatlich organisierten Massenveranstaltung zur sportlichen Ertüchtigung folgt. Kurz danach wird ein Foto von Freizeit-Fallschirmspringern mit einer Filmaufnahme von fallschirmspringenden Soldaten überblendet. Tatsächlich handelt es sich bei den Fotos der in Bewegung befindlichen Körper in Sport und militärischer Aktivität um Posen, die in ihrer energetisch aufgeladenen Mobilität Dynamik ausstrahlen und durchaus mit Warburgs Verständnis der „Pathosformel“ korrelieren. Hier schwingt auch zum Teil Warburgs Kulturtheorie mit: Stellt der Sport als Sublimierung der „wilden Energien“ eine Form der gelungenen Domestizierung der Affekte und somit eine Form der Sophrosyne dar, so schlägt sich in den Filmaufnahmen der fallschirmspringenden Soldaten und der gleichgeschalteten Massen die Gefahr des Rückfalls in die Barbarei nieder, der die Wiederkehr archaischer Gewalt im Krieg mit sich bringen könnte und dies im Verlauf der Geschichte auch tatsächlich tat. In den „nachlebenden“ Filmaufnahmen, die Marker an die Fotos der Sportler anschließt, thematisiert Marker nicht zu erstemal die Nähe von Sport und Gewalt bzw. Krieg, denn diese Verbindung findet sich immer wieder in seinen Filmen, so etwa in der Mexiko-Sequenz

³⁵ Cooper 2008, S. 177.

in *Le Fond de l'air est rouge*, wo die Wettkämpfe der Olympischen Spiele 1968 per *match cuts* mit der Niederschlagung der Studentenproteste im Land verknüpft werden.

Der französische Briefträger Ferdinand Cheval (heute als „Facteur Cheval“ bekannt) stellte nach langjähriger Arbeit im Jahr 1912 ein bizarres palastartiges Gebäude fertig, das sich aus architektonischen Elementen orientalischer Tempelbauten zusammensetzt und später unter anderem die Surrealisten begeisterte. Der so genannte „Palais idéal“ wurde auch von Denise Bellon fotografiert. Von einer ihrer Aufnahmen des Details einer kleinen Statue, die eine merkwürdig eingefallene Mundpartie aufweist, schneidet Marker nun auf ein Bellon-Foto eines Kriegsversehrten, dessen Gesichtszüge auf frappierend ähnliche Weise entstellt wirken. Er gehört zur Gruppe der so genannten „gueules cassées“, Veteranen des Ersten Weltkriegs, die ihre schweren Gesichtsverletzungen gezielt zur Schau stellten, um der Öffentlichkeit das Grauen des Krieges zu veranschaulichen. Der Schock, den die Verstümmelung beim Zuschauer auslöst, ergibt sich nicht zuletzt durch die provokative Montage der fast niedlich wirkenden Skulptur und der realen Entstellung. Hier liegt nun nicht eine künstlerische Bearbeitung bereits vergangener realer Grausamkeiten vor, die der Künstler gemäß dem Warburg-Paradigma in einem Akt der Sophrosyne in eine Dimension der Distanz transformieren und so die Gewaltigkeit der Geschichte in einem Kunstwerk bannen würde, sondern Marker kehrt die historische Reihenfolge um und lässt das Kunstwerk als Vorwegnahme des historischen Ereignisses erscheinen – was diese Zusammenstellung umso unheimlicher wirken lässt. Kunst und historische Realität, frei verfahrenende Bildende Kunst und indexikalisch abbildende Fotografie erscheinen hier wie auf den letzten Tafeln von Warburgs Mnemosyne-Atlas, die Renaissance-Gemälde und Fotografien des Abschlusses der Lateranverträge von 1929 kombinieren, als ein Kontinuum, das Wanderungsbewegungen von visuellen Motiven ermöglicht und diese an oft unerwarteten Orten wieder auftauchen lässt. Diese Montage lässt sich einerseits als Illustration des seismografischen Gespürs des Facteur Cheval (und indirekt auch des Surrealismus) für das kommende Unheil interpretieren, andererseits aber auch als Beleg für Bellons durch die Rezeption des Surrealismus geschulten und geformten Blick, der seine Motive nach bereits bekannten visuellen Mustern wählt und diesen damit bewusst oder unbewusst zu einer Art „Nachleben“ verhilft.

Ein letztes Beispiel soll die Bedeutung dieser für den Film zentralen Struktur der Reihung visueller Analogien unterstreichen. 1940 versuchte die französische Regierung die Bevölkerung dazu zu bewegen, möglichst viel Alteisen zu sammeln, um es für den bevorstehenden Kampf gegen Nazideutschland zu Kriegsgerät umzuschmelzen. Bellon hat die Öffentlichkeitsarbeit zu diesem Projekt, aber auch die Sammeltätigkeit selbst in zahlreichen

Fotos festgehalten. Eines dieser Fotos zeigt eine gekrümmte Straße, die links und rechts von allen möglichen ausrangierten Gegenständen aus Eisen gesäumt wird, welche nun zur Weiterverarbeitung zu Kriegsgerät zur Verfügung stehen. Wieder setzt Marker an diesem Punkt eine Überblendung mit Filmmaterial ein, das ebenso eine von Schrott gesäumte Straße zeigt – hier sind (in einer Fahrt mit der Kamera auf der Straße in die Bildtiefe hinein) zerstörte Fahrzeuge und anderes Kriegsgerät zu identifizieren. Der Kommentar erläutert an dieser Stelle: „Pour qui a en mémoire les actualités allemandes de la percée sur Dunkerque, ce bout de route évoque forcément une autre route que bordent les voitures en miettes, les chars détruits, les chenilles déroulées, comment l’acier victorieux sera redevenu vieille ferraille.“ Das Filmmaterial illustriert also, wie die deutsche Armee das aus Alteisen angefertigte Kriegsgerät beim Vorstoß auf Dünkirchen im Jahr 1940 wieder in nutzloses Alteisen verwandelte. Die hier wirklich frappierende Ähnlichkeit der Fotografie mit dem Filmausschnitt, bei dem es sich wohl, wie sich aus Markers Kommentar schließen lässt, um Material aus einer Wochenschau handelt, lässt die Bemühungen der französischen Regierung um das Alteisen nutzlos erscheinen: Es wird sich in kurzer Zeit wieder im selben Zustand befinden. Dies fügt der Blick der Nachgeborenen, die mit dem Nachrichtenmaterial vertraut sind, der Fotografie laut Kommentar automatisch retrospektiv hinzu, und für alle anderen legt Marker den Filmausschnitt tatsächlich über das Bellon-Foto. Interessant ist hier, dass Marker an dieser Stelle wie sonst kaum im Kommentar auch den subjektiven Rahmen der nachträglichen Umcodierung von Archivmaterial hervorhebt, wenn er betont, dass nur derjenige, „qui a en mémoire les actualités allemandes de la percée sur Dunkerque“, also über ein spezifisches und sicher nicht allgemein voraussetzbares Vorwissen verfügt, die entsprechende Assoziation auch einbringen kann, während diese beim Großteil der Betrachter eher ausbleiben dürfte.

All diese Beispiele verweisen wie in anderen Marker-Werken strukturell auf Warburgs „Pathosformel“-Konzept, unterscheiden sich jedoch von diesem insofern, als der Filmemacher in *Le Souvenir d’un avenir* nicht das „Nachleben“ von Bildern analysiert, sondern vielmehr über eine ähnliche Struktur offenlegt, wie eine sensible Künstlerpersönlichkeit wie Denise Bellon in ihrer kreativen Arbeit spätere Entwicklungen vorweggenommen hat. Die visuellen Analogien dienen Marker hier auch nicht der bildkritischen „Entschälung“ eines ikonografischen Musters, um dessen ideologischen Kern freizulegen, sondern des Nachweises der nachträglichen Umcodierung dieser Muster durch den Blick der nachgeborenen Generationen. Fremd war übrigens auch Warburg der Gedanke an Vorwegnahmen moderner Ereignisse und Erfindungen durch künstlerische Darstellungen nicht: In seinem Aufsatz

„Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt“³⁶ von 1913 beschreibt er zwei nordische Bildteppiche, die Figuren in Gefährten für Luft und unter Wasser zeigen. Bei deren Betrachtung dürfte Warburg, wie bereits seine Bezeichnung der abgebildeten Fortbewegungsmittel im Titel nahelegt, einen ähnlichen Effekt der Nachträglichkeit verspürt haben wie der heutige Betrachter der Fotografien Bellons: Er wusste darum, dass diese künstlerischen Fantasien mit der Erfindung von Flugzeug bzw. Zeppelin und U-Boot längst Realität und damit „Erinnerungen an die Zukunft“ waren.

5.4.5 Fotografie und Film

Es bleibt die Frage, warum Marker für diese historischen Prolepsen nun meist Filmbilder verwendet, statt dabei ebenso zu Fotografien zu greifen. Einerseits entspringt diese Entscheidung sicher pragmatischen Überlegungen, denn durch die mediale Differenzmarkierung der Fotos gegenüber den einmontierten Bewegtbildern lässt sich vom Zuschauer relativ leicht erkennen, dass es sich bei den Vorwegnahmen nicht um Material von Denise Bellon handelt, sondern um archivische Artefakte anderweitiger Provenienz – diese Differenz hinsichtlich der Herkunft wäre bei der Integration von fotografischem Fremdmaterial nicht mehr ohne weiteres zu erkennen gewesen. Dennoch liegt es nahe, über diesen pragmatischen Grund hinaus weiter in Richtung Medialität und Medienspezifik zu denken. Nora M. Alter argumentiert in dieser Hinsicht folgendermaßen:

In a photo-film the tension between the still image – snapshot – and the moving image – film – parallels the relationship between the instantaneous truth of the present and the lesson of historical continuity. The photo may be viewed as a sign of the process whereby memory is summoned – a trigger or flash that unleashes a successive narrative flow.³⁷

In Spielfilmen findet sich desöfteren folgende Struktur: Ausgehend von einer Fotografie in der Gegenwart springt der Film in die Vergangenheit, indem das Foto mit einem erstarrten Filmbild mit derselben Pose überblendet wird, dieses sich dann jedoch in Bewegung setzt (oft erfolgt dabei auch ein Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe). Die Fotografie als erstarrtes Zeugnis der Vergangenheit erwacht also gewissermaßen wieder „zum Leben“. Sie dient in solchen Fällen als eine Art visuelle „madeleine“, die eine Rückblende (und oft auch einen

³⁶ Warburg 2010, S. 415-423.

³⁷ Alter 2006, S. 102.

subjektivierten Erinnerungsprozess einer Filmfigur) einleitet – genau wie von Alter beschrieben als „a trigger or flash that unleashes a successive narrative flow“. Vom materiellen Artefakt Fotografie, dessen Medialität sich aufgrund der fehlenden Bewegung zwischen das repräsentierte Objekt und den Betrachter stellt, erfolgt in derartigen Fällen ein Wechsel zu bewegten Filmbildern, die einen erhöhten Grad an Realitätsnähe ermöglichen. Das stärker auf die Vergangenheit bezogene Foto weicht dem Film, dessen Präsenz und Unmittelbarkeit eine enge Beziehung zur Gegenwart unterhält. Ganz ähnlich funktioniert auch in *Le Souvenir d'un avenir* überwiegend der Wechsel von Bellons Fotografien zu den Bewegtbildquellen: Eine Fotografie wird per visueller Analogie auf Filmmaterial übergeblendet, von der Distanz bietenden Fotografie wird zur Direktheit des Films übergegangen. Natürlich kehrt *Le Souvenir d'un avenir* auch hier die Konvention des Spielfilms um, die in der Regel verlangt, dass von der Gegenwart in die Vergangenheit gewechselt wird, und springt stattdessen in die Zukunft. So vollzieht Marker also auch in dieser Hinsicht „Erinnerungen an die Zukunft“. Nicht zuletzt dadurch, dass die Einbindung der Filmausschnitte auch stellvertretend für die mentale Eigentätigkeit des Rezipienten erfolgt, der angeregt vom Ausgangsmaterial der Fotografien Bilder aus dem kulturellen Archiv assoziiert, erscheint der Wechsel vom stärker medial codierten fotografischen Artefakt zur Direktheit und Lebendigkeit der filmischen Repräsentation (und der Unmittelbarkeit mentaler Vorgänge) gerechtfertigt. Darüber hinaus wirken die meist bedrohlich erscheinenden Filmausschnitte aus der Zukunft der Fotografien (Stukas, Fallschirmspringer, eine Fahrt durch im Krieg zerstörte Wagenkolonnen) durch die Bewegung umso realistischer und erlauben dem Zuschauer dadurch weniger Distanz als die Fotografien. Die drohende Zukunft schiebt sich so umso massiver vor die teils idyllischen Fotografien Bellons. Die spezifische Medialität des Archivs wird durch die oft unerwarteten, deutlich wahrnehmbaren Übergänge zwischen den Archivmedien stets bewusst gehalten und verhindert so auch, dass sie hinter den repräsentierten Vorgängen zurücktritt und die Archivartefakte als direkte, transparente Vermittler historischer Realität erscheinen. Statt dessen regt der Filmemacher den Zuschauer an, über die Differenz der Archivmedien zu reflektieren – wobei Marker der Analyse der medialen Verfasstheit der Archivträger hier sicher weniger Aufmerksamkeit widmet als in *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre*.

Die Kombination fotografischer und filmischer Archivquellen lässt auch bereits grundlegend an die mediale Heterogenität von Benjamins Passagen-Werk und Warburgs Mnemosyne-Atlas denken, wenngleich diese selbstredend keine Bewegtbildquellen enthalten. Wie in den folgenden Abschnitten erläutert wird, kommen als Motive der Fotografien von Bellon die

surrealistischen Gemälde und Skulpturen hinzu, die so als intermediale Konfigurationen indirekt weitere Medien in den Fluss der Bilder einbringen. Diverse Bildmedien werden also wie in den vorausgehenden Filmen Markers auch in *Le Souvenir d'un avenir* als flexible Träger von transmedialen Motivwanderungen begriffen, statt deren mediale Differenz als undurchlässige Trennwand zu begreifen. Dennoch geht Marker bei der Integration heterogener Bildmedien hier weniger weit als in den beiden anderen besprochenen Filmen, die sich tatsächlich aus einer Fülle von Archivartefakten verschiedenster medialer Provenienz bedienen. Auf der anderen Seite verwischt Marker die Differenzen zwischen den Fotografien und dem Filmmaterial auch wieder gezielt, und zwar nicht nur durch ihre wechselseitige Durchlässigkeit für die Motivwanderungen, sondern auch, wenn er etwa mehrere nur geringfügig unterschiedliche Fotos rasch aneinanderreihet (z. B. Bilder einer Welle), was den unbewegten Bildern zumindest kurz die Illusion von Bewegung und damit eine Art Filmeffekt verleiht. Dieser Effekt lässt sich schon bei einigen Passagen von *La Jetée* beobachten, wo gerade am dramatischen Höhepunkt die Fotografien durch eine beschleunigte Montage dynamisiert werden. Ebenso nivellieren die zahlreichen Schwenks und Zooms über die Fotos bzw. auf einzelne Partien die Differenz zwischen unbewegten Fotografien und bewegtem Filmmaterial. Wie in Markers anderen Filmen entwickelt sich so auch hier eine komplexe Dialektik zwischen Konvergenz und Divergenz der Archivmaterialien und ihrer Trägermedien.

5.4.6 Dokument und Fiktion

Obwohl die in *Le Souvenir d'un avenir* verwendeten Archivmaterialien im Hinblick auf ihre Medialität, wie bereits angemerkt, zumindest im Vergleich zu anderen Werken des Filmemachers durchaus homogen erscheinen, erschöpft sich dessen Ansatz hier aber nicht darin, lediglich die Medien Fotografie und Film (bzw. das fotografische und das filmische Archiv) engzuführen und konfrontativ aufeinanderprallen zu lassen. Markers Auswahl des in Bellons fotografisches Werk eingefügten Fremdmaterials beschränkt sich nämlich nicht auf dokumentarische Filmaufnahmen. Auch in diesem Werk zieht der Filmemacher keine klare Demarkationslinie zwischen Dokumentation und Fiktion, sondern untersucht vielmehr über die Kollision der beiden Großgattungen des Mediums Film sowie der beiden aus dieser Trennung resultierenden Archive deren gegenseitige Wechselwirkungen, ohne sie deswegen jedoch komplett gleichzusetzen. So sind ja bereits Bellons Fotos der Surrealismus-

Ausstellungen Dokumentationen von künstlerischen Inszenierungen, und insbesondere das Schlussbild des Films mit den allesamt mit Masken ausgestatteten Surrealisten im Désert de Retz, die ganz offensichtlich für die Kamera posieren, sich also freiwillig einer mise-en-scène unterzogen oder von Bellon entsprechend in Szene gesetzt wurden, trägt selbst wiederum unübersehbar theatrale bzw. fiktionale Züge. Im verwendeten filmischen Archivmaterial finden sich konsequenterweise vereinzelt auch kurze Ausschnitte aus Spielfilmen, unter anderem aus Louis Feuillades frühem seriellen Vampirfilm *Les Vampires* (1915), aus G.W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) und kurzen Einstellungen, in denen Loleh Bellon, die jüngere und bereits 1999 verstorbene Tochter von Denise Bellon, als Schauspielerin in Spielfilmszenen zu sehen ist – vermutlich in einem Film ihrer eigenen Schwester, der Regisseurin (und Co-Regisseurin von *Le Souvenir d'un avenir*) Yannick Bellon.³⁸

Schon mehrfach wurde in diesem Kontext erläutert, wie Marker in seinen essayistischen Filmen die Grenzen zwischen Dokument und Fiktion verschiebt: Während er in seinen bildanalytischen Passagen unablässig inszenierte Elemente scheinbar dokumentarischen Materials hervorkehrt und damit die fiktive Seite des Dokuments entlarvt (die Nachinszenierung der Stürmung des Winterpalais oder die bewusste Theatralität der stalinistischen Schauprozesse in *Le Tombeau d'Alexandre*), erscheinen andererseits fiktive Werke wiederum befähigt, auf historisch Reales zu reagieren, dieses in chiffrierter Form zu dokumentieren (explizit thematisiert der Kommentar diese Verbindung in der Äußerung: „Mais ce qui donne sa vraie couleur à la France d'avant-guerre, c'est son cinéma“) - oder gar vorwegzunehmen. So wurde die Treppensequenz aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* in *Le Fond de l'air est rouge* als Vorwegnahme der Studentenproteste lesbar, Szenen aus Medwedkins *Das Glück* schienen die spätere Kollaboration des orthodoxen Klerus mit dem KGB zu antizipieren. Auch hier werden nun Archivmaterialien aus Dokumentar- und Spielfilmszenen in Beziehung gesetzt und demselben visuellen Kontinuum eingegliedert, allerdings in etwas anders akzentuierter Form.

Im Gegensatz zu den meisten dokumentarischen Filmaufnahmen in *Le Souvenir d'un avenir* fungieren die Spielfilm-Ausschnitte überwiegend nicht als historische Antizipationen, die chronologisch nach Bellons Fotografien entstanden sind. Sowohl das Exzerpt aus *Les Vampires* als auch dasjenige aus *Die Büchse der Pandora* weist einen vor den Dreißigern liegenden Entstehungszeitraum auf. Lediglich die Spielfilmausschnitte mit Loleh Bellon, die als Überblendungen über die Fotos des Mädchens gelegt werden, datieren chronologisch aus einer Zeit nach der Erstellung der Fotos und erfüllen so einen ähnlichen Zweck wie die

³⁸ Es könnte sich dabei um Szenen aus *Quelque part quelqu'un* (1972) und/oder *Jamais plus toujours* (1976)

dokumentarischen Filmfragmente – der Antizipation zukünftiger Entwicklungen, nämlich der Loleh Bellons zur professionellen Schauspielerin. Die Verknüpfung der anderen Spielfilmmaterialien mit dem Ausgangsmaterial Bellons funktioniert nicht über temporäre, sondern eher über assoziative Verbindungen. Ein Beispiel: Über die Fotografie der mit Filmrollen gefüllten Badewanne von Henri Langlois, der dort einen Teil der zukünftigen Bestände der Cinémathèque Française vor den Nazis versteckte (das Foto ist eine Nachstellung von 1945, siehe unten) legt Marker eine Einstellung aus Louis Feuillades Serie *Les Vampires* von 1915. Sie zeigt, wie ein Mitglied der Verbrecherbande der „Vampire“, vermutlich die Hauptfigur Irma Vep (gespielt von der Schauspielerin Musidora), während eines Einbruchs durch ein bürgerliches Wohnzimmer schleicht, und zwar in dem für die Serie charakteristischen enganliegenden Ganzkörperkostüm. Der Filmausschnitt wird wie üblich als Überblendung über das Foto gelegt und schließlich wieder auf das Foto der Filmrollen abgeblendet. Auch hier bildet die Bellon-Fotografie der Filmrollen eine Art Basis, von der ausgehend sich die darüberliegende Filmaufnahme entwickelt – eine Verbindung, die durchaus kausale Elemente aufweist: Die Filmrolle(n) als Ursache, der Filmausschnitt als Wirkung bzw. Folge³⁹. Während Marker mit dem Ausschnitt aus *Les Vampires* auf den ersten Blick in die Vergangenheit zu springen scheint, offenbart sich hier aber auch der temporale Doppelcharakter des Archivs: Die Filmrollen sollten ja später zum zukünftigen Bestand der Cinémathèque gehören („le futur Fonds de la Cinémathèque française“⁴⁰ lautet die Bildunterschrift bei Le Roy). So verweist das Foto der Filmrollen gleichzeitig auf die Vergangenheit der Herstellung von *Les Vampires* und auf die noch in der Zukunft liegenden Präsentationen des Films in der Cinémathèque, die nur durch Langlois‘ Badewanne ermöglicht wurden. Insbesondere in dieser Verknüpfung lässt sich aber auch der Wechsel zwischen stehendem Foto- und bewegtem Filmmaterial anschaulich erklären: Die ungenutzt in einer Art Archiv gelagerten Filmrollen werden folgerichtig im Modus des unbewegten Einzelbildes dargestellt, denn um nichts anderes als um stillstehende Fotografien handelt es sich bei deren Inhalt, während die Bewegung des Feuillade-Ausschnitts auch auf die zukünftige Wiedererweckung der in den Rollen enthaltenen Filme im Kinosaal der Cinémathèque vorausweist. Dass sich Marker hier ausgerechnet für einen Ausschnitt aus *Les Vampires* entschieden hat, liegt wohl unter anderem daran, dass die Hauptdarstellerin Musidora nicht nur zur Inspirationsquelle der in *Le Souvenir d'un avenir* omnipräsenten

handeln.

³⁹ Sarah Cooper kommentiert diese Struktur folgendermaßen: „The animated, sinister future is recognised although not allowed to replace the photograph. Its time will come.“ (Cooper 2008, S. 177).

⁴⁰ Le Roy 2004, S. 142.

Surrealisten mutierte, sondern auch selbst später bei Henri Langlois in der Cinémathèque arbeitete.

Eine kurz danach auftretende Passage, die immer noch zum selben Themenkomplex gehört, der sich mit dem Thema Kino und dessen Stellenwert in der französischen Gesellschaft der Dreißiger auseinandersetzt, zeigt eine Porträtfotografie von Auguste Lumière, einem der Gründerväter des Mediums. Die Verknüpfung mit den vorausgehenden Bildern stellt der Kommentar her, der behauptet, Denise Bellon habe in der Cinémathèque eine Hommage an die Lumière-Brüder besucht (was durch ein Foto einer Werbeanzeige für den „Cinématographe Lumière“ illustriert wird). Die Porträtaufnahme von Bellon präsentiert einen nachdenklichen, resigniert dreinblickenden alten Mann, der seine besten Tage längst hinter sich hat (Marker legt ihm im Kommentar den berühmten Ausspruch in den Mund, das Kino sei eine „Erfindung ohne Zukunft“, „une invention sans avenir“, der in der Forschung allerdings üblicherweise seinem Bruder Louis zugeschrieben wird⁴¹). Der Kommentar fährt fort: „Une fois démenti par le siècle, pense-t-il simplement qu’il a ouvert la boîte de Pandore?“ In diesem Moment erscheint – wieder in partieller Überlagerung des Ausgangsbildes – ein Ausschnitt aus G.W. Pabsts Film *Die Büchse der Pandora* (D 1929). Lulu (Louise Brooks) räkelt sich in einer lasziven Geste auf einem Sofa und zieht einen älteren Mann (Dr. Schön alias Fritz Kortner) verführerisch an sich. Dann verschwindet das Filmbild wieder. Oberflächlich ergibt sich die Verknüpfung mit dem Pabst-Film natürlich über dessen Titel, der sich durch die sprichwörtliche Erwähnung des antiken Mythos der Büchse der Pandora als Quelle allen Übels in Kombination mit dem Medium Kino fast zwangsläufig einstellt. Der Bezug auf den Mythos der Pandora lässt sich wohl so deuten, dass Lumière nun befürchtet, mit der Erfindung des Films Entwicklungen losgetreten zu haben, die nicht mehr kontrollierbar sind, etwa die im Ausschnitt angedeutete Darstellung sexualisierter Posen und Handlungen. Es lässt sich jedoch auch eine Subjektivierung des Ausschnitts feststellen, da er über das nachsinnende Profil Auguste Lumières montiert ist: So erscheint er gemäß der Konvention als Tagtraum, als erotisch besetzte Phantasie des Kinopioniers, die also die dem Film als Medium durchaus feindselig gesinnten Aussagen des Kommentars („boîte de Pandore“, „une invention sans avenir“) konterkariert. Eine besondere Ironie der Verbindung Lumières mit dem Fragment des Pabst-Films liegt dabei auch darin, dass ausgerechnet einem der beiden angeblichen Begründer des dokumentarischen Traditionsstrangs des Films, dem üblicherweise Georges Méliès als Urvater des fiktiven Films entgegengesetzt wird (so ein gängiges und in letzter Zeit immer häufiger kritisch hinterfragtes

⁴¹ Z. B. bei Monaco 2009, S. 44f.

Klischee der Filmgeschichtsschreibung), einer der wenigen Spielfilm-Ausschnitte in *Le Souvenir d'un avenir* zugeordnet wird. So wird auch einer der Väter des Dokumentarfilms von Phantasien heimgesucht, die dessen dokumentarischen Anspruch unterwandern und dann im Spielfilm aufgegriffen werden.

Der Rückgriff auf das Archiv des Spielfilms, das Einflechten kurzer Partikel der Filmgeschichte dient in diesem Film eher metaphorisch-assoziativen und zum Teil selbstreflexiven Zwecken, die auf wenige Passagen beschränkt bleiben. Dennoch behält Marker auch in *Le Souvenir d'un avenir* die Tendenz bei, die binäre Dichotomie zwischen Dokument und Fiktion zu destabilisieren, wenngleich dies hier nicht im selben Umfang und mit derselben Konsequenz geschieht wie in *Le Tombeau d'Alexandre* oder *Le Fond de l'air est rouge*. Festzuhalten ist jedoch auch bei diesem Film, dass die beiden scheinbar getrennten Archivkorpora Dokumentar- und Spielfilm sich vermischen und in ihrem jeweiligen Anspruch auf Repräsentation oder Fiktionalität wechselseitig hinterfragen. Diese Grenzüberschreitung zwischen dokumentierenden und imaginierenden Künsten und ihre damit verbundene Eingliederung in eine kontinuierliche Sphäre der (audio-)visuellen Kultur verbindet Markers Ansatz auch hier mit den Großprojekten Benjamins und Warburgs: Sowohl das Passagen-Werk als auch der Mnemosyne-Atlas begründen in den Zwanzigern des 20. Jahrhunderts eine Tradition solcher Entgrenzungen, die in den Kulturwissenschaften bis heute fortwirkt. Literatur wie etwa Baudelaires Lyrik wird von Benjamin als „Dokument“ sozialer und technologischer Veränderungen begriffen, während Warburg wiederum die Inszenierungsformen zeitgenössischer Pressefotografien in der Geschichte der europäischen Malerei aufspürt. Die in *Le Souvenir d'un avenir* verwendeten Medien Film und Fotografie bieten sich in dieser Hinsicht als ideale Medien zur Dekonstruktion dieser binären Dichotomie an, da beiden aufgrund ihrer medial begründeten Fähigkeit zur indexikalischen Abbildung sowohl dokumentierende als auch fiktionalisierende Modi offenstehen. Darüber hinaus öffnen sie sich durch intermediale Integrationen anderer Medien weiteren Repräsentationsformen, wie im folgenden Abschnitt anhand des Surrealismus ausgeführt werden soll.

5.4.7 Bellon und der Surrealismus

Zu Bellons bekanntesten Werken gehören ihre Aufnahmen der Surrealismus-Ausstellungen von 1938 und 1947. Doch auch spätere Präsentationen der Gruppe wurden von ihr abgelichtet,

unter anderem drei Ausstellungen zwischen 1959 und 1965⁴². André Breton hatte Bellon speziell für die Dokumentation der Ausstellung von 1938 angefragt. Seit längerem schon war Bellon mit zahlreichen Künstlern der surrealistischen Gruppe bekannt, von einigen fertigte sie Porträtfotografien an, die auch in *Le Souvenir d'un avenir* enthalten sind (u.a. von André Breton, Marcel Duchamp, Ives Tanguy und Joan Miró). *Le Souvenir d'un avenir* beginnt mit Bellons Aufnahmen der Ausstellung von 1938 und endet mit Bildern der Ausstellung 1947 sowie einem Gruppenfoto der Surrealisten im Désert de Retz 1960, und zwar zuerst ohne, dann mit Masken⁴³. Die Surrealismus-Aufnahmen üben also dramaturgisch eine Klammerfunktion in *Le Souvenir d'un avenir* aus – was durchaus überrascht, denn Bellons eigene Fotografie-Ästhetik weist, eben abgesehen von der Ablichtung surrealistischer Kunstwerke, in keinster Weise surrealistische Züge auf, wie dies etwa die Werke von Man Ray oder Dora Maar tun. Zumindest gilt dies auf den ersten Blick, denn Marker beschwört im Kommentar des Films schließlich abseits der persönlichen Bekannt- und Freundschaften doch einen wesentlichen künstlerischen Berührungspunkt Bellons mit dem Surrealismus. Gleich die ersten Sätze des Films lassen André Breton zu Wort kommen, ein Zitat von ihm erklingt über den Bellon-Bildern der Ausstellung von 1938, in dem dieser sich gegen den Vorwurf verteidigt, die von ihm angeführte Bewegung habe sich lediglich am Bizarren und Unheimlichen der von den Werken heraufbeschworenen Atmosphäre berauscht:

Tout cela depuis l'heure ne se révélait que trop annonciateur, que trop prophétique, ne c'est que trop justifié sous l'angle du sombre, de l'étouffant ou du louche. À ceux qui alors nous accusèrent de nous être complu à cette atmosphère, nous aurions trop beau jeu de faire observer que nous étions resté fort en deçà du noir et de la surnoise cruauté des jours qui allaient venir.

Was Breton also nachträglich für die surrealistische Bewegung in Anspruch nimmt, ist die Fähigkeit ihrer Vertreter, quasi das kommende Unheil künstlerisch, in verschlüsselter Form vorweggenommen zu haben – und damit noch weit unter dem Ausmaß des tatsächlichen zukünftigen Grauens geblieben zu sein. Genau diese prophetische Gabe postuliert Marker ja ebenso anhand von Bellons Werken, und in diesem Sinn ist auch folgende Äußerung im

⁴² Vgl. Le Roy 2004, S. 191.

⁴³ Man vergleiche im übrigen diese Fotografie mit der Einstellung aus Medwedkins *Das Glück*, in der russische Soldaten allesamt mit identischen Masken versehen auf Khmyrs Hof anrückt, um dessen Selbstmord zu verhindern. Diese Einstellung kommt auch in *Le Tombeau d'Alexandre* vor und erinnert frappierend an die Bellon-Fotografie – nicht überraschend, wenn man bedenkt, welch enorme Aufmerksamkeit Marker bereits in *Les Statues meurent aussi* Statuen und Masken zukommen lässt. Die in Markers Werk auffällig häufig auftretende Verbindung der Medien Fotografie und Film mit den stillgestellten Repräsentationsformen des menschlichen Körpers in Statuen, Denkmälern und Masken wäre eine eigene Untersuchung wert. Cooper 2008 untersucht diesen Aspekt zumindest partiell.

Kommentar zu verstehen: „Sa longue amitié avec les surréalistes avait exposé Denise Bellon à cette radiation secrète, qui ne l’a pas influencée que son regard. Elle y sera toujours fidèle.” Bellon übernahm von ihren surrealistischen Freunden also weniger deren ästhetische Verfahrensweisen als die seismografische Sensibilität für zukünftige Entwicklungen. Diese wird eindringlich etwa in der bereits ausführlich beschriebenen Montage einer Statue des „Palais Idéal“ des Facteur Cheval und eines Kriegsversehrten zum Ausdruck gebracht: Hier scheint die künstlerische Fantasie tatsächlich der Realität vorausgeeilt zu sein. Marker konstatiert zwischen Bellons fotografischem Oeuvre und den Werken der Surrealisten eine analoge Haltung hinsichtlich der Historizität künstlerischer Artefakte, die sich retrospektiv als prophetische Vorwegnahmen zukünftiger Ereignisse lesen lassen. Somit wandelt sich auch die Lesbarkeit von Werken aus dem Bereich der Malerei, der Skulptur oder der Installation mit Veränderungen in der jeweiligen Gegenwart. Auch in dieser Hinsicht behandelt Marker dokumentierende und fiktionale bzw. frei abbildende Repräsentationsformen gleichberechtigt: Ihnen wird unabhängig von ihrer medialen Basis dieselbe Kompetenz zu vorausahnenden Vorwegnahmen zukünftiger Entwicklungen zugesprochen.

5.4.8 Rolle des Kommentars

Wie in vielen vorherigen Filmen des Filmemachers spielt auch in *Le Souvenir d’un avenir* der extradiegetische Kommentar bei der Wiedersichtung und Neubewertung von Archivmaterial eine essenzielle Rolle. Dies gilt umso mehr, als zwischen der Verfertigung der Archivmaterialien der Bildebene und der Kommentarebene in *Le Souvenir d’un avenir* ein zeitlicher Abstand von ungefähr 60 Jahren liegt und diese Diskrepanz notwendigerweise ein hohes Maß an historischer Distanz mit sich bringt. Im Gegensatz zu *Si j’avais quatre dromadaires* und *Le Fond de l’air est rouge* verteilt sich der Kommentar hier nicht auf mehrere Sprecher, sondern wird nur von einem einzigen gesprochen. Weder wird er von Interview-Passagen unterbrochen noch von (fiktiven) intradiegetischen Figuren übernommen, wie es etwa Laura im Fall von *Level Five* tut, so dass *Le Souvenir d’un avenir* ähnlich wie auf der Bildebene auch auf der Tonspur eine weit größere Homogenität als viele andere Werke des Filmemachers aufweist. Der Kommentar fungiert neben der Montage mit Foto- oder Filmmaterial als zweites Instrument der Analyse von Bellons Fotografien. Es lassen sich hierbei verschiedene Funktionen unterscheiden. Wie in vielen anderen Filmen Markers überbrückt der Kommentar auch hier die Lücken zwischen den disparaten Fragmenten des

Archivs und stellt über die bereits mehrfach untersuchte assoziative Verknüpfungstechnik, die oft von (scheinbar) nebensächlichen Zusammenhängen ihren Ausgang nimmt, eine überwiegend kohärente Narration her: „The fluent voice-over commentary, provided by Pierre Arditi, furnishes the narrative that links together the otherwise disparate images.“⁴⁴ Im Gegensatz zu anderen Filmen Markers wie insbesondere *Sans soleil* erscheint der Kommentar hier allerdings weit weniger lyrisch und fragmentarisch, sondern weist stark deskriptive, diskursive Züge auf. Er ist in seinem Gedankengang meist leicht nachvollziehbar und enthält sich weitgehend der kryptischen Passagen anderer Filme, auch wenn an der einen oder anderen Stelle Anspielungen auftreten, die sich nicht ohne weiteres entschlüsseln lassen, und darüber hinaus vom Zuschauer allgemein ein breites Wissen über französische Kultur und Geschichte der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts vorausgesetzt wird. *Le Souvenir d'un avenir* kommt in seinem sprachlichen Duktus insgesamt einer konventionellen Fernseh-Dokumentation über eine Künstlerpersönlichkeit relativ nahe.

Eine basale, dennoch nicht zu unterschätzende Aufgabe des Kommentars liegt darin, die auf der Bildebene zu sehenden Materialien historisch zu datieren und die darauf abgebildeten Personen und Gegenstände zu identifizieren – für einen Film, der sich mit Fragen der Chronologie und dem Phänomen der künstlerischen Antizipation beschäftigt, durchaus keine Belanglosigkeit. Mit gutem Grund reflektiert der Kommentar auch über derartige Prozesse in der bereits zitierten Passage: „Pourquoi cette lumière est-elle forcément celle de l'immédiate avant-guerre ? Une tour Eiffel, des nuages, un corps – rien est daté, et tout dit la fin des années 30.“ Aus den Bildern selbst erschließt sich ihr Herstellungsdatum meist nämlich nicht und kann so vom Betrachter nur aufgrund besonderer Eigenschaften der abgebildeten Objekte (Mode, Technik, Architektur usw.) in einem gewissen Rahmen angesiedelt werden, der mal größer, mal enger erscheint. Ob sich dies immer in der von Marker postulierten Genauigkeit vollziehen lässt („tout dit la fin des années 30“), zumal, wenn es sich wie in der folgenden Passage um historisch eher schwierig zu lokalisierende Vorgänge wie eine spezifische Inszenierungsstrategie des Körpers handelt („la découverte du corps“), darf dennoch bezweifelt werden. Die Mehrzahl der Bilder ist allerdings nicht explizit datiert, Verweise wie zu Beginn des Films, als die Fotografien der Surrealismus-Ausstellung vom Kommentar auf den Januar 1938 datiert werden, oder in der Passage, die die Aushebung von französischen Truppen in einer afrikanischen Kolonie schildert („Nous sommes en septembre 39“), sind eher selten. Dass die Datierung der archivisch tradierten Fotografien in *Le Souvenir d'un avenir* nicht immer korrekt erfolgt, wurde bereits erwähnt.

⁴⁴ Cooper 2008, S. 175.

Der Kommentar kann desweiteren dieselbe Aufgabe übernehmen wie die in den Strom der Bellon-Bilder eingebetteten filmischen Materialien, oftmals unterstützt er auch zusätzlich die nonverbalen Montageverfahren und erhöht deren Verständlichkeit. Teilweise tritt er aber auch ohne Montage von Fremdmaterialien auf und übernimmt vollständig deren Funktion. So wird etwa die antizipatorische Qualität der prophetischen Aufnahme der beiden Weltausstellungspavillons von Nazi-Deutschland und der Sowjetunion nicht durch hinzutretendes Fremdmaterial vermittelt, sondern durch eine Erläuterung auf der Kommentarebene, wo es heißt: „En mettant face à face les pavillons des deux nations qui vont s'affronter, les architectes voient plus loin que les politiques.“ Der Kommentar ersetzt hier also die Einflechtung von Fremdmaterial, das nonverbal den Sprung in die Zukunft vollziehen würde – obwohl Marker sicher problemlos Aufnahmen des Überfalls der Sowjetunion durch Nazi-Deutschland über die Fotografie hätte legen können. Vereinzelt evoziert Markers Kommentar auch ganz konkrete Bilder im Kopf des Zuschauers und veranlasst diesen dadurch zum Vergleich dieser dem kulturellen Gedächtnis entstammenden mentalen Bilder mit den tatsächlich im Film gezeigten. So beschwört er in einer Passage, die sich mit Bellons Fotografien der Prostituierten in Tunis auseinandersetzt, im Betrachter ein Bild von Auguste Renoir herauf: „Renoir déjà avait peint une fille de joie au regard triste.“ In der Imagination des Zuschauers legt sich also das Gemälde von Renoir (es könnte sich etwa um „Odalisque“ von 1870 oder „Odalisque dormant“ von 1915-1917 handeln) über die Bellon-Fotografie – so entstehen parallel zu den realen Bildern Bellons im Kopf des Zuschauers immer wieder quasi als Obertöne imaginierte Bilder, die mit ersteren in komplexe Beziehungen treten. Auch erwähnt Marker im Kommentar bereits historische Formen der Re-Lektüre kultureller Artefakte, die schon bald nach dem Erscheinen eines Werkes dessen antizipatorische Dimension retrospektiv hervorhoben, wenn etwa berichtet wird, dass der Gründer der Cinémathèque française in Jean Gabin Rollenprofil der Dreißiger später den Habitus des Résistance-Kämpfers vorweggenommen gesehen habe: „Plus tard, Henri Langlois verra dans le personnage du Jean Gabin de cette époque la préfiguration du Résistant.“ Und auch in anderen Passagen des Films springt Markers Kommentar in die Zukunft der abgebildeten Objekte und Personen. So assoziiert der Sprecher angesichts einiger Fotos einer Hochzeit von Sinti und Roma:

En 1939, le mot „gitan“ évoque au mieux des musiciens, au pire des voleurs de poule, et au féminin des cigarettes [gemeint ist die Marke „Gitanes“, also „die Zigeunerinnen“]. On les appelle „bohémiens“, „manouches“, „romanichels“ ou „romani“. En l’an 2000, dans les Balkans, ils seront les „romes“, toujours indéfinis,

toujours soupçonnés. Sous le nom de „tsiganes“ ils entreront dans le vocabulaire de l’extermination, au deuxième rang après les juifs.

Kombiniert mit der Erläuterung der Begriffsgeschichte des Wortes „gitan“ und anderer Bezeichnungen dieser Ethnie führt Marker die Geschichte der Sinti und Roma über die nationalsozialistische Vernichtung bis in die Gegenwart des Films („l’an 2000“) fort – und zwar ohne weiteres fotografisches oder filmisches Material, sondern mit rein verbalen Mitteln⁴⁵. Der Kommentar nimmt hier weniger eine zukünftige Entwicklung vorweg, als dass er suggeriert, dass es in der sozialen Emanzipation der Sinti und Roma seit 1939 kaum Fortschritte gegeben hat – betont wird hier also eher eine Kontinuität als eine Entwicklung, allerdings eine negative: „Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe“⁴⁶ (Benjamin).

An anderer Stelle kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Markers Kommentar bestimmte Eindrücke nicht einfach verdeutlicht oder zum Ausdruck bringt, die in Bellons Fotos schon angelegt wären, sondern diese erst durch die Kommentierung hervorbringt. Dies wäre also eine Art akustisch-visueller Kuleschow-Effekt, den Marker selbst ja so ausführlich und prägnant in *Lettre de Sibérie* vorführte, indem er dort dieselbe Bilderfolge (Aufnahmen von den Aufbauarbeiten in der sibirischen Provinz in den Fünfzigern) nacheinander mit drei verschiedenen Kommentarvarianten versah. So decouverte Marker dokumentarische Objektivität als Illusion, denn die Konfrontation mit den beiden hochgradig verzerrenden ideologischen Kommentierungen ließ selbst den „neutralen“ Kommentar als manipulativ erscheinen. Ähnliche Konstellationen birgt auch die Kommentierung mancher Bilder in *Le Souvenir d’un avenir*, ohne dass hier jedoch derselbe Grad an Reflexivität zu spüren wäre. So heißt es etwa zu Fotos der Weltausstellung 1937: „Mais en 1937, les trésors n’impressionent plus guère. La paix semble fausse, la fête semble creuse. La belle lumière de ‘36 commence à décliner.“ Den Bildern selbst ist diese Stimmung nur schwer zu entnehmen. Vielmehr scheint die Kommentierung die beschriebene Atmosphäre nicht abzubilden, sondern sie erst hervorzubringen. Genausogut wäre auch eine Beschreibung einer heiteren, unbeschwerten Stimmung auf den Bildern möglich gewesen, ohne dass sich im Zuschauer Widerspruch regen würde. So nutzt Marker in derartigen Passagen die Suggestivität des Kommentars, um den Betrachter von *Le Souvenir d’un avenir* durchaus manipulativ für seine Argumentation

⁴⁵ An einer anderen Stelle versucht Marker genauso Auskunft über die Zukunft einer von Bellon abgelichteten Person zu geben: „Noaga le Conscrit“, einem für eine Reportage eines Magazins ausgewählten Schwarzafrikaner, der für den Kampf in der französischen Armee seine Heimat verlassen muss. Marker fragt sich, was aus ihm geworden sein könnte, muss aber zugeben, dass ihm hier der Sprung in die Zukunft nicht gelingt: „On voudrait savoir ce qu’il est devenu, Noaga le Conscrit. Un an plus tard. Deux ans plus tard. Dix ans plus tard. A supposer qu’il a vécu dix ans plus.“

⁴⁶ Benjamin GS, Bd. V/1, S. 592.

einzunehmen, was er im Begleittext zu *Le Fond de l'air est rouge* noch selbstkritisch kommentiert hatte: „[...] ayant en mon temps passablement abusé de l'exercice du pouvoir par le commentaire-dirigeant“. Generell pendelt Marker in diesem Film zwischen zwei durchaus widersprüchlichen Lesarten des Archivkorpus von Denise Bellon: Einerseits behauptet er, die nachträgliche Umcodierung der Fotografien sei ein rein nachträglicher Effekt, der durch den mit größerem historischem Wissen ausgestatteten Blick der Nachgeborenen eintrete, andererseits lokalisiert er die Anlage hierzu in den Fotografien selbst bzw. im seismografischen Gespür ihrer Erzeugerin. Zumindest was die letzte Lesart angeht, drängt sich ein ums andere Mal der Verdacht auf, dass dieses „Gespür“ in der Tat eher durch die bereits auf eine bestimmte These hin erfolgte Auswahl der Fotografien sowie durch die sekundären Bearbeitungen der Archivartefakte durch Einfügen von Fremdmaterial und entsprechende Kommentierung in die Bilder Bellons „hineininterpretiert“ wird, als durch die Bilder selbst gerechtfertigt zu sein. Die These von Bellons prophetischer Gabe wäre somit eher als eine dem Archivkorpus extern hinzugefügte *self fulfilling prophecy* anzusehen denn als „objektiv“ nachzuweisender Archivfund. Dieser Vorwurf wäre im übrigen mit gutem Recht auch an einige der von Warburg im Mnemosyne-Atlas erstellten Filiationen zu richten.

5.4.9 Evidenz und Fälschung

Zu Markers Untersuchung der Historizität des fotografischen Archivs und seines Bezugs auf Vergangenheit und Zukunft tritt in *Le Souvenir d'un avenir* ein weiterer Aspekt, den der Filmemacher in anderen Filmen ebenfalls in seine Überlegungen miteinbezogen hat, allerdings weitgehend auf kritisch-reflexive Weise, während dieser hier eher unreflektiert aufgegriffen wird. Die Rede ist hier von der fotografischen Evidenz, also der historischen Beweiskraft des Mediums Fotografie, dessen Essenz Roland Barthes in einem berühmt gewordenen *Aperçu* als „cela a été“, „dies ist (da)gewesen“, bezeichnet hat⁴⁷. Wie insbesondere in der Analyse von *Le Tombeau d'Alexandre* ausgeführt wurde, sind fotografische Archive je nach Quellenlage oft mehr oder weniger mit Fälschungen und Fehlinformationen durchsetzt. Insbesondere der sowjetische Bildbestand erwies sich in seinem Informationsgehalt als in hohem Maß manipuliert und somit als keineswegs verlässliche Quelle historischer Evidenz. Umso erstaunlicher erscheint es, dass Marker in *Le Souvenir d'un avenir* nun mehrfach die historische Beweiskraft von Bellons Fotografien

⁴⁷ Vgl. Barthes 1989.

hervorhebt. An einer Stelle ironisiert er zwar genau diese Haltung gegenüber dem Medium, indem er mit einem abfälligen Seitenhieb auf weit verbreitete touristische Praktiken kommentiert: „Elle [die Fotografie als Medium] essayera à relayer les mémoires défaillantes ou à confondre les incrédules : „Regardez, j’étais bien là!“ Devant l’Aiguille d’Etretat. Ou à l’exposition de 37. Envoyer une carte postale est un gage de vérité.“ Allerdings scheint er der Überzeugungskraft von Bellons Bildern ein ums andere Mal doch zu erliegen, denn mehrfach betont er im Kommentar zu einem ihrer Bilder, zum Beispiel zu einigen Fotos eines republikanischen Aufstands im Spanien des Jahres 1944, deren historische Beweiskraft: „Mais cette épisode oubliée dans la plupart des livres a bien eu lieu, et ces quelques photos en sont peut-être la seule trace qui reste pour l’histoire.“ Und zur Fotografie von Henri Langlois mit einem Kinderwagen, in dem er während der Okkupation Filmrollen transportierte: „Là aussi, la seule image conservée.“ Die Existenz der archivisch tradierten Fotografien bezeugt also in Anbetracht der Tatsache, dass keine anderen verlässlichen Beweise vorliegen, dass die abgelichteten Vorgänge wirklich stattgefunden haben. Marker rekurriert hier auf den Mythos des (audiovisuellen) Archivs als Quelle der Wahrheit und der historischen Transparenz, der etwa Marlene Manoff entschieden entgegnet: „Whatever the archive contains is already a reconstruction – a recording of history from a particular perspective; it thus cannot provide transparent access to the events themselves.“⁴⁸ Den Beleg dafür, dass derartige Argumentationen bereits vor dem postfotografischen Zeitalter des beliebig manipulierbaren (und gar erzeugbaren) digitalen Bildarchivs fragwürdig anmuteten, liefert Marker auch gleich unfreiwillig selbst ab, indem er die Fotografie der in Henri Langlois‘ Badewanne vor den Nazis versteckten Filmrollen ohne Zögern für echt hält, während es sich jedoch um ein nachgestelltes Bild handelt.⁴⁹ Marker selbst scheint hier denselben Mechanismen aufgesessen zu sein, die er in *Le Tombeau d’Alexandre* etwa hinsichtlich des Fotos vom Sturm auf den Winterpalais, das er als Bild von der Theater-Reinszenierung entlarvte, messerscharf analysiert und bloßgestellt und bereits 1973 in seiner „Mockumentary“ *L’Ambassade* dem Zuschauer mit fast pädagogischer Stoßrichtung vor Augen geführt hatte: den Authentifizierungsstrategien audiovisueller Medien, die dann wiederum als Authentizitätsversprechen des audiovisuellen Archivs fortwirken. Die unhintergehbare

⁴⁸ Manoff 2004, S. 14.

⁴⁹ Ein Foto von Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française, kommentiert er: „Qui est Henri Langlois ? Un homme qui se ne résigne pas que les films disparaissent et dont on raconte qu’il les entasse dans sa baignoire. On se demandait si c’était une légende. Denise Bellon était là pour répondre. Ici la seule image existante de la baignoire fabuleuse, berceau de toutes les cinémathèques.“ Ein Blick in Eric Le Roys Bellon-Monografie offenbart, dass es mit dieser scheinbaren Authentizität nicht weit her ist. Dort findet sich nämlich die Bildunterschrift: „Grâce à cette photographie – une reconstitution faite après-guerre – Denise Bellon a rendu

mediale Codiertheit archivischer Artefakte, die bereits so oft Thema in Markers Oeuvre war, bleibt in solchen Passagen von *Le Souvenir d'un avenir* jedenfalls merkwürdig unreflektiert.

5.4.10 Akustisches und linguistisches Archiv

Wie in anderen seiner essayistischen Filme arbeitet Marker in *Le Souvenir d'un avenir* auch mit akustischem Archivmaterial. Obwohl sich diese Untersuchung von Markers Arbeit überwiegend auf die visuelle Ebene des audiovisuellen Archivs konzentriert, seien jedoch kurz auch einige Strategien des Filmemachers erläutert, Quellen des auditiven Archivs in die assoziative Struktur des Films einzubinden. Deren mediale Provenienz ist sehr heterogen, sie stammen etwa aus historischen Radioübertragungen und sogar aus Spielfilmen. Recht konventionell eingesetzt wird das auditive Archiv in der Sequenz, in der die antizipatorische Qualität des Fotos der beiden Pavillons auf der Weltausstellung 1937 herausgearbeitet wird. Zwei kurze, ineinander montierte Fragmente einer zeitgenössischen Rundfunkübertragung begleiten auf Französisch die visuellen „Spotlights“ auf den deutschen und den sowjetischen Pavillon und verleihen dem auf den Fotografien geschilderten Ereignis der Eröffnung dabei in erster Linie die Weihe historischer Evidenz. Sie verdoppeln und illustrieren mehr oder weniger, was der Kommentar bereits gesagt hat. Freilich lässt sich aus der Tatsache der Übertragung durch den Rundfunk weiterhin auch schließen, dass es sich hier um ein mit verschiedenen medialen Techniken abgebildetes und über verschiedene Distributionskanäle verbreitetes Medienereignis handelt, so dass sich der Fokus des Films hier kurz von Bellons Fotografien auf ein völlig anders verfasstes Medium ausweitet und deren ansonsten durchgehaltenen Alleinvertretungsanspruch als archivische Zeugnisse relativiert.

Weit weniger konventionell setzt Marker an einer anderen Stelle eine archivische Tonquelle ein. Einige Fotos Bellons präsentieren Anfang der Dreißiger Studenten der Sorbonne beim Genießen der Frühlingssonne. Daraufhin hört man eine Stimme durch ein Mikrofon verkünden: „...c'est à dire que de fait, ici, nous occupons la Sorbonne“, worauf der Kommentar erläutert: „Ces murs, qui resonneront un jour des déclarations historiques, abritent une jeunesse bien sage.“ Jeder französische Zuschauer und jeder, der mit der Geschichte dieses Landes halbwegs vertraut ist, versteht, worauf der Kommentar an dieser Stelle anspielt: auf die Besetzung der Sorbonne durch die Pariser Studenten im Mai 1968, ein Ereignis, das heute in Frankreich metonymisch für die Revolte der Achtundsechziger-Generation steht. Das

universellement célèbre cet épisode.“ (Le Roy 2004, S. 142 (Hervorhebg. O.M.) Es handelt sich also um eine

vorher eingespielte archivistische Tondokument, das eine Aufnahme von Daniel Cohn-Bendit enthält, stellt also eine akustische „Erinnerung an die Zukunft“ dar, wie es auf visueller Ebene die in den Fotostream eingebetteten Filmmaterialien taten⁵⁰. Die Kontinuität entsteht hier durch den *genius loci*, der den Innenhof der Sorbonne als „lieu de mémoire“ (Pierre Nora) erscheinen lässt – freilich, wie eben in *Le Souvenir d'un avenir* üblich, als Erinnerung an ein erst in der Zukunft stattfindendes Ereignis⁵¹.

Hatte Marker bereits auf der visuellen Ebene nicht nur Material aus Dokumentar-, sondern auch aus Spielfilmen eingebunden, so setzt er zumindest an einer Stelle diese Vorgehensweise auf der akustischen Ebene fort. In einer Passage, in der es um die geheimen Tätigkeiten und Verstecke der Résistance besonders in Lyon geht, sieht man nach einem Foto der „Traboules“, der berühmten Geheimgänge in der Lyoner Altstadt, die der Widerstandsbewegung während der deutschen Besatzung Schutz boten, einen jungen Mann bei der Reparatur eines Radios. Während die Kamera näher das offengelegte Innenleben des Apparats heranfährt, kommentiert der Sprecher: „On ne le sait pas, mais réparer un poste de radio ouvre déjà une brèche dans le mur.“ Daraufhin erklingt eine verzerrte, gedämpfte Stimme, die scheinbar ihren Ursprung in dem auf dem Foto abgebildeten Radio hat und die kryptischen Worte von sich gibt: „L'oiseau chante avec ses doigts une fois. Je répète: L'oiseau chante avec ses doigts une fois.“ Kenner der Kinogeschichte werden sich erinnern, dass dieser akustische Ausschnitt aus Jean Cocteaus filmischer Bearbeitung des Orpheus-Mythos, *Orphée* (F 1950) mit Jean Marais in der Hauptrolle, stammt. Es handelt sich im Kontext von Cocteaus Film um eine Geheimbotschaft, die die Hauptfigur über ein Autoradio empfängt. In Verbindung mit der Thematik der Résistance ließe sich das Cocteau-Zitat in *Le Souvenir d'un avenir* auch als ein Loblied an die Macht der Poesie als subversivem Element gegenüber Gewalt und Unterdrückung lesen, die sich mit ihrer chiffrierten Sprache (und dies sowohl im Hinblick auf die lyrische als auch die geheimdienstliche Chiffrierung) der Instrumentalität der herrschenden Codes widersetzt und diese unterwandert. Auch im Hinblick auf das akustische Archiv gilt hier, was bereits vom visuellen Archiv gesagt wurde:

Nachstellung der „historischen“ Badewanne, das Foto wird von Le Roy auf 1945 datiert (ebd.).

⁵⁰ Auch in *Le Fond de l'air est rouge* taucht diese Aufnahme auf, hier allerdings mit der zugehörigen Bildebene. Dort ist Cohn-Bendit mit Mikro und mit der linken Hand gestikulierend zu sehen, wie er den in *Le Souvenir d'un avenir* enthaltenen Satz spricht. Marker verwendet also nicht nur Bilder, sondern auch Töne mehrfach in verschiedenen Filmen, allerdings oft mit tiefgreifenden Modifikationen.

⁵¹ Alexander Kluge und Peter Schamoni setzen in ganz ähnlicher Weise Architektur und akustische Quellen in ihrem zehnminütigen Essayfilm *Brutalität in Stein* (D 1960) gegeneinander: Hier ertönen zu menschenleeren Bildern des ehemaligen Nürnberger Parteitagsgeländes etwa Radioübertragungen von Hitlerreden und Aufmärschen während des Reichsparteitags. Auch in diesem Film scheinen die Tondokumente direkt als Emanation aus der Architektur zu strömen, die dadurch eine Art Eigenleben entwickelt. Da hier die Tonaufnahmen historisch vor dem Bild liegen (also umgekehrt wie in dem Beispiel aus *Le Souvenir d'un avenir*),

Dokumentation und Fiktion gehören ein und demselben Kontinuum audiovisueller Formen an und befragen sich wechselseitig im Hinblick auf ihre dokumentierenden bzw. fiktionalisierenden Funktionen. Darin ähnelt die Passage durchaus auch derjenigen in *Le Fond de l'air est rouge*, in der Marker – für den Zuschauer kaum bemerkbar – die Tonspuren einer dokumentarischen und einer fiktionalen Szene einer Terroristenverhaftung austauscht.

Auch das linguistische Archiv und dessen diachrone Entwicklungen werden von Marker ein ums andere Mal in *Le Souvenir d'un avenir* als Indikatoren historischer Veränderungen untersucht. Der Begriff „Archiv“ kommt hier jedoch nur im allgemeinsten Sinn zur Anwendung, und so soll es bei einigen kurzen Andeutungen bleiben. Auch das linguistische Material unterliegt ähnlich wie das audiovisuelle Archiv im Verlauf der Geschichte Prozessen der Umcodierung, die dessen Bedeutung verschieben, erweitern oder verengen. In diesen Vorgängen spiegeln sich soziale und kulturelle Veränderungen. An einem in dieser Hinsicht aufschlussreichen Beispiel, dem Begriff „parachutiste“, erläutert Marker dieses Phänomen im Kommentar: „Les mêmes années voient naître le parachutisme amateur. C'est là que la mémoire déchiffre. Dans quelque temps le mot parachutiste ne désignera plus que des guerriers.“ Die Einengung des Begriffs von der allgemeinen auf die militärische Bedeutung indiziert dabei die zunehmende Militarisierung einer Gesellschaft, die wiederum im Einklang mit der Hauptthese des Films auf den kommenden Krieg hinweist. Und die folgende Passage, eine Beschreibung des urbanen Pariser Lebens der Dreißiger, nennt eine ganze Reihe solcher sich im Verlauf der Zeit in ihrer Bedeutung verändernden Begriffe:

Des autos qui louchent, des automobilistes qui draguent dans un Citroën – mais on ne dit pas « Citroën », on dit « Citron »! On ne dit pas « p.-v. » [=„procès-verbal“, d.h. Strafzettel; O.M.], on dit « contredanse » [=„Knöllchen“; O.M.], et nous savons que « la publicité » s'appelle « la réclame ».[...] « Flic » est une injure, un « truand » est un brigand du Moyen Age, une « thune » une pièce de 5 francs [...].

Wörter verwandeln sich von Beleidigungen in geläufige Ausdrücke („flic“), legen ihren altmodischen Charakter ab und werden zu Begriffen der Umgangssprache („thune“) oder durch moderner wirkende ersetzt („contredanse“ durch „procès-verbal“). Diese Passage erinnert insgesamt stark an den Epilog der 1993 erstellten Fassung von *Le Fond de l'air est rouge*, wo rückblickend die 1977 noch vollkommen unbekannt, in der Zwischenzeit aber öffentlich kursierenden (und heute teils wieder in Vergessenheit geratenen) Begriffe erwähnt werden wie „boat people“, „sida“, „thatcherisme“, „ayatollah“, „territoires occupés“,

erzeugt die Bild-Ton-Montage fast den Eindruck, als hätte der Stein der gigantomanischen Nazi-Architektur die Ereignisse über Jahrzehnte hinweg akustisch gespeichert und würde sie nun wiedergeben.

„Perestroïka“, „cohabitation“, „ou ce sigle qui remplace « URSS » et que d'ailleurs personne n'arrive à retenir : « CEI ».“⁵²

Die Materialität linguistischer Signifikanten führt Marker an anderer Stelle zu einem bemerkenswerten Zufallsfund. Eine anlässlich eines Fotos der 1948 in „Pont de Bir-Hakeim“ umbenannten Pont de Passy von ihm abgefilmte Seite einer Enzyklopädie lässt auf diesen Ort in Libyen, einem wichtigen Kriegsschauplatz im Zweiten Weltkrieg, den Ortsnamen Birkenau folgen sowie die unter diesem Stichpunkt zu findende Erläuterung „tout près d'Auschwitz“. Die Arbitrarität des Alphabets montiert im Lexikon damit zwei sehr disparate Orte zusammen, die lediglich auf der Ebene des Klangbilds oberflächliche Ähnlichkeiten aufweisen. Jedoch verbindet beide rückblickend, dass diese Ortschaften im Jahr der Fotografien noch völlig unbekannte und historisch unbelastete Namen waren, und zwar ebenso unbekannt wie die mit ihnen heute unweigerlich verknüpften historischen Ereignisse – eine Tatsache, die für die heutigen Zuschauer des Films vor allem in Hinblick auf Birkenau nur schwer vorstellbar sein dürfte, da sich in der Wahrnehmung der Nachgeborenen dieser Ortsname unweigerlich mit dem grausamsten Völkermord der Menschheitsgeschichte verbunden hat und sich auf lange Zeit nicht mehr von diesem lösen wird. Die ständige Befragung audiovisuellen Archivmaterials findet in *Le Souvenir d'un avenir* also ebenfalls eine Entsprechung in der Analyse der unablässigen Re-Evaluation und Umcodierung verbaler Begriffe und Namen im Verlauf der historischen Entwicklung.

5.4.11 Doppelcharakter des Archivs zwischen Vergangenheit und Zukunft

Üblicherweise wird die temporale Achse des Archivs mit der Vergangenheit in Verbindung gebracht, was natürlich eine gewisse Logik aufweist, denn schließlich wird das Archiv in erster Linie als Ort der Speicherung von Relikten der Vergangenheit betrachtet. Kaum weniger unumstritten ist die Einsicht, dass die Interpretation der Inhalte des Archivs stets von den Fragestellungen und Anforderungen der Gegenwart bestimmt wird – die ständige Neucodierung von archivisch tradierten Artefakten durch historische Diskontinuitäten ist insbesondere in Chris Markers Werk ein allgegenwärtiges Phänomen. Dass das Archiv allerdings auch immer auf die Dimension der Zukunft verweist, wird hingegen eher selten thematisiert. *Le Souvenir d'un avenir* trägt diesen Aspekt hingegen bereits deutlich im Titel.

⁵² „CEI“ ist die französische Abkürzung für „Communauté des États indépendants“, was dem deutschen „GUS“ („Gemeinschaft unabhängiger Staaten“) als Bezeichnung der Nachfolgeorganisation der UdSSR entspricht.

Das fotografische Archiv Denise Bellons, als solches natürlich ein Relikt der Vergangenheit, das entsprechend Zeugenschaft der in ihm fotografisch abgelichteten Vergangenheit beansprucht, wird von Marker paradoxerweise als Zeuge einer Zukunft in Anspruch genommen, die chronologisch nach seiner Entstehung liegt. Die Zeitstruktur von *La Jetée* erfährt so eine Übertragung vom fiktionalen in den historisch-dokumentarischen Sektor: So wie der Protagonist von Markers kinematografischem Fotoroman von einem Erinnerungsbild aus seiner Kindheit heimgesucht wird, das seine Zukunft bereits verschlüsselt und damit noch nicht lesbar in sich birgt, so konstruiert Marker Bellons fotografisches Archivkorpus als Träger chiffrierter Verweise zukünftiger Lesarten, die nur über komplexe Dechiffrierungsverfahren zukünftiger Betrachter lesbar gemacht werden können, für welche die Zukunft der Fotografien wiederum bereits in der Vergangenheit liegt. Die Gefahr, der der Historiker bei der Erforschung der Vergangenheit immer unterliegt, nämlich aus der Perspektive der Nachgeborenen die Zukunft des Vergangenen bereits in dieses hineinzulesen (Barthélemy Amengual formuliert dies etwa folgendermaßen: „Mais comment n’y pas reconnaître ce que nous savons aujourd’hui, avec le risque de « trop savoir » ?“⁵³), nimmt Marker gezielt in Kauf und wendet sie stattdessen zu einer unorthodoxen, ja paradoxen Methode, archivische Artefakte und ihre instabile historische Bedeutung zu untersuchen.

5.4.12 *Le Souvenir d’un avenir* als historischer „Zwischenstand“

Chris Marker hat Denise Bellons Fotografien mit dem Blick eines Betrachters des Jahres 2001 gesehen. Von dieser Warte aus dechiffrierte er die Fotografien und codierte sie neu im Hinblick auf eine Zukunft, von der ihre Urheberin noch nichts wissen konnte. Dennoch stellt diese Betrachtung der Bilder nur einen historischen „Zwischenstand“ dar, eine Momentaufnahme, die keinerlei Anspruch auf eine überzeitliche Geltung erheben kann. Jeder Bruch, jede Diskontinuität der Geschichte ermöglicht einen neuen Blick auf bestimmte Elemente des tradierten Bildarchivs. Mit jeder Zäsur in der Historie tritt ein anderer Aspekt in eine Konstellation mit der veränderten Gegenwart, wird ein anderer in den Bildern latent vorhandener historischer Index von den jeweiligen Ereignissen aktiviert, während andere wiederum in die Latenz absinken – um wiederum ihrer Aktualisierung in einer neuen Zukunft zu harren. So schien die auf der Weltausstellung 1937 aufgenommene Fotografie der sich gegenüberstehenden Pavillons von Deutschland und der Sowjetunion, die laut Marker die

⁵³ Amengual 1993, S. 57. Vgl. hierzu auch das weiter oben angeführte Zitat von Fustel de Coulanges und

kommende Konfrontation im Zweiten Weltkrieg und vielleicht sogar den Kalten Krieg zwischen West und Ost bereits vorwegnahm, nach dem Zusammenbruch der UdSSR und dem Mauerfall 1989 lange Zeit keine Aktualität mehr beanspruchen zu können - bis sich durch die völkerrechtswidrige Annexion der Krim durch Russland im Frühjahr 2014 sowie die sich anschließenden Sanktionen der Europäischen Union gegenüber Russland ein neuer Ost-West-Konflikt auftat. Bereits im Jahr der Entstehung von *Le Souvenir d'un avenir*, sehr wahrscheinlich nach der Fertigstellung des Films, attackierten islamische Fundamentalisten das World Trade Center in New York und töteten annähernd 3000 Menschen. Die neue geopolitische Lage durch den folgenden „Krieg gegen den Terror“ hat zu einer neuen Bedrohungssituation auch im Westen geführt, was sich in einer enorm erhöhten Aufmerksamkeit hinsichtlich der Thematik des Terrorismus einerseits und der Geschichte und Kultur der islamisch geprägten Länder andererseits niederschlägt. Insbesondere Bellons Aufnahmen aus dem Maghreb, der hier als Ort ökonomischer und sexueller Ausbeutung durch die europäischen Kolonialmächte dargestellt wird, erscheinen heute als Dokumentation der Vorgeschichte eines mittlerweile auf beiden Seiten erbittert geführten Konflikts und sind von der Darstellung eines Randthema in *Le Souvenir d'un avenir* zu den Vorboten einer Konfrontation von höchster geopolitischer Bedeutung aufgestiegen. Das Archiv kommt nicht zur Ruhe, ist permanent in Bewegung, lässt sich nicht für alle Zeiten festschreiben. Wie kaum ein anderer Film von Chris Marker enthüllt *Le Souvenir d'un avenir* die nicht stillstellbare Dynamik des audiovisuellen Archivs und lässt es als Brennpunkt und Laboratorium sowohl vergangener wie zukünftiger Entwicklungen erscheinen. Diese Orientierung des Archivs auf die Zukunft, seine grundsätzliche Offenheit und Nicht-Abschließbarkeit hat Jacques Derrida in *Dem Archiv verschrieben* nachdrücklich betont und auf die schlüssige Formel gebracht: „Es [das Archiv] ist von der Zukunft her geöffnet.“⁵⁴

Benjamins Kritik an dessen Aussage.

⁵⁴ Derrida 1997, S. 123.

6 Zusammenfassung und Ausblick

6.1 Zusammenfassung

6.1.1 Zielsetzung und konzeptioneller Rahmen

Im Mittelpunkt des Interesses dieser Untersuchung stand die Auseinandersetzung mit der Frage, wie der französische Filmmacher Chris Marker (1921-2012) in seinen essayistischen Filmen audiovisuelles Archivmaterial (wieder-)verwendet. In erster Linie sollten dabei die Aktualisierungsprozesse des Archivmaterials durch De- und Rekontextualisierung zur Sprache kommen, aber auch die reflexive Haltung gegenüber dem Archiv und seinem Bestand, die in mehreren von Markers Werken eine prominente Stellung einnimmt. Als Untersuchungsgegenstand wählte die Studie die Filme *Le Fond de l'air est rouge* (1977/1993), *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) und *Le Souvenir d'un Avenir* (2001) – es handelt sich dabei um die Werke, die erstens quantitativ den höchsten Anteil an (als solches ausgewiesenem) Archivmaterial enthalten und zweitens die komplexesten Strukturen der Bearbeitung und der Reflexion desselben aufweisen. Digitale Werke wie *Level Five* (1996) und die CD-ROM *Immemory* (1998) sollten aufgrund der intermedialen Einbindung digitaler Strukturen in die Filmdramaturgie (*Level Five*) bzw. des Medienwechsels (*Immemory*) in diesem Kontext nicht untersucht werden. Sie werden im Anschluss an diese Zusammenfassung kurz in einem kursorischen Ausblick angesprochen.

In einem ersten Schritt sollte geklärt werden, welche Konzeptionen des teilweise sehr heterogenen Verwendungen unterworfenen Begriffs „Archiv“ existieren. Die sehr allgemeinen Konzepte etwa von Michel Foucault und Jacques Derrida, aber auch kulturwissenschaftliche Ansätze, die den Terminus bis zur Ubiquität und Beliebigkeit ausdehnen, wurden dabei als wenig hilfreich für die Untersuchung charakterisiert. Unterschieden wurde zunächst ein topografischer und ein institutioneller Begriff. Insbesondere letzterer, der die Speicherung und Zugänglichmachung von Artefakten umfasst, wurde dabei in verschiedener Hinsicht beleuchtet: Zunächst im Hinblick auf die Frage, welche Arten von institutionellen Archiven existieren, welche Formen und Medien von Artefakten sie lagern und wie diese der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Aber auch Prozesse der In- und Exklusion, mögliche Manipulation und Zerstörungen bzw. die

Gefährdung von Archivgut durch physischen Zerfall und Katastrophen oder Kriege wurden angesprochen. Entscheidend schien dabei die Infragestellung des an Archive und den von ihnen gelagerten Dokumentenbestand herangetragenen positivistischen Totalitäts- und Authentizitätsanspruchs, der in der Öffentlichkeit, aber teils auch in den Geschichtswissenschaften noch nachwirkt. Archive bilden historische Ereignisse immer nur ausschnitthaft ab und sind bereits aufgrund der Tatsache, dass stets eine Auswahl über die aufzunehmenden Artefakte getroffen muss, immer schon von politischen und ideologischen Aspekten determiniert, so dass auch das mit Archiven verbundene Neutralitätsversprechen fragwürdig erscheint. Auch die Medialität der bei der Speicherung und Lagerung der Archivalien beteiligten Medien beeinflusst spätere Archivzugriffe nachhaltig.

Ein zweiter Schritt befasste sich mit der Definition des Begriffs „audiovisuelles Archivmaterial“. Der Terminus wurde für den Untersuchungszusammenhang als vorgefundenes, also präexistierendes Material definiert, das nicht für den aktuellen Kontext hergestellt wurde. Er bewegt sich im Rahmen der Studie in einer gewissen Nähe zum Begriff des „Found Footage“, wobei von diesem auch voneinander abweichende Definitionen existieren. Um dem Betrachter diesen Status des Vorgefundenseins zu indizieren, sind konventionalisierte Signale notwendig, die allerdings auch Manipulationen unterliegen können, wie ein kurzer Exkurs zu Markers „Mockumentary“ *L’Ambassade* (1973) verdeutlicht. Als „audiovisuelles Archivmaterial“ konnten somit präexistierende Film- und Videoaufzeichnungen, aber auch Fotografien und sogar Tonaufnahmen charakterisiert werden, die in einen neuen Kontext eingebunden werden, wobei sich die Untersuchung auf die Bildebene konzentrieren sollte. Literarische Zitate auf der Kommentarebene etwa wurden nicht berücksichtigt, wie überhaupt der Zitatbegriff für die vorliegende Untersuchung als unbrauchbar gekennzeichnet wurde, da es sich bei Zitaten lediglich um inhaltliche Übernahmen, aber nicht um materielle Wiederverwendungen wie bei der Integration von vorgefundener Archivmaterial handelt. Nicht zielführend schien für die Fragestellung der Arbeit eine Eingrenzung des „Archivmaterial“-Begriffs auf Fremdmaterial, insbesondere da Marker in zahlreichen seiner Filme eigene Aufnahmen wiederverwendet und diese sich durch die biografische Abständigkeit rückblickend teils als ebenso „fremd“ erweisen wie Aufnahmen, die tatsächlich von anderen Filmemachern stammen. Grundsätzlich muss Archivmaterial nach der hier vorliegenden Definition nicht notwendigerweise einem institutionellen Archiv entnommen sein, sondern kann auch aus obskuren Quellen oder wörtlich aus dem Müll stammen, wie es etwa bei den Schnittresten von *Le Fond de l’air est rouge* der Fall ist. Auch muss Archivmaterial, wie dieses Beispiel andeutet, nicht unbedingt

bereits in einem anderen Kontext verwendet worden sein, möglich ist also auch eine Erstverwendung, nachdem es – sei es durch Zensur oder anderweitige Maßnahmen – für den ursprünglich vorgesehenen Zweck als nicht verwendbar eingestuft und ausgesondert wurde.

Das folgende Kapitel widmete sich der Frage nach der Aktualisierung von Archivmaterial. Eine kurze Vorüberlegung skizziert, wie sich die (Wieder-)Verwendung von Archivmaterial von seiner Lagerung im Archiv unterscheidet. Angedeutet wird hier ein dynamisches Archivkonzept, in dem latente Potenzialitäten durch Neuverwendungen aktiviert und an die Oberfläche treten, was sich aber je nach dem neuen Kontext unterschiedlich gestaltet. Dieser und andere Aspekte der Archivaktualisierung wurden dann ausführlich anhand des theoretischen und praktischen Werks zweier Vertreter der Klassischen Moderne erarbeitet: Walter Benjamin und Aby Warburg. Die Schriften der beiden deutsch-jüdischen Denker wurden insbesondere durch die nationalsozialistische Herrschaft erst verspätet rezipiert und konnten in der stark politisierten Ära der Sechziger und Siebziger (Benjamin) und aufgrund des Aufkommens der Bildwissenschaften in den Neunzigern (Warburg) schließlich ihre Wirkung entfalten. Zumindest hinsichtlich Benjamin ist bei Marker auch ein direkter Einfluss nachweisbar, was für den vorliegenden Kontext aber eine eher untergeordnete Rolle spielt. Vielmehr sollte in den Analysen die intellektuelle Nachbarschaft von Marker und Benjamin bzw. Warburg anhand des jeweiligen Archivzugriffs nachgewiesen werden. Zuerst wurden diese Konzepte dazu ausführlich vorgestellt. Im Mittelpunkt der Vorstellung des Benjaminschen Archivkonzeptes stand dabei dessen Ablehnung eines teleologischen, linearkausalen Geschichtsverlaufes, eine Vorstellung, die stets von den „Siegern“ der Geschichte instrumentalisiert wurde, und das von Benjamin entwickelte Gegenkonzept, das auf der Montage von Fragmenten zu „Konstellationen“ beruht. Utopische Momente der Vergangenheit werden so nicht in ein lineares Narrativ eingebettet, sondern aus dem Geschichtskontinuum „herausgesprengt“ und „gerettet“. Dieses Konzept lässt sich auch auf die Wiederverwendung von Archivartefakten übertragen. Desweiteren erlaubt Benjamins Idee der „Lesbarkeit“, die suggeriert, dass Zeugnisse der Vergangenheit einen „historischen Index“ in sich tragen und erst im Rückblick von der Nachwelt dechiffriert werden können, wenn sich ein historischer Bruch ergibt, eine Anknüpfung an das eingangs angedeutete dynamische Archivkonzept, das unter dem Stichwort der „Nachträglichkeit“ die Instabilität der archivischen Semantik postuliert. Als weitere wichtige Bestandteile des Benjaminschen Archivdenkens wurden seine Aufmerksamkeit für Details (hier kommt seine Idee des „optisch Unbewussten“ ins Spiel) und die damit verbundene Aufwertung scheinbar wertloser Objekte zu aussagekräftigen Dokumenten der Vergangenheit. Im Passagen-Werk finden sich nicht nur

Fragmente aus solchen scheinbar peripheren Quellen, sondern auch eine Durchmischung von Sach- und fiktionalen Texten, die als gleichrangige Zeugnisse behandelt werden.

Aby Warburgs Archivkonzept, das sich in erster Linie in Mnemosyne-Atlas niederschlägt, wurde anschließend ebenfalls als ein antiteleologisches und fortschrittskritisches Gegenmodell zum positivistischen Geschichtskonzept vorgestellt. Das Wiederauftreten von bestimmten Körperinszenierungen, von Warburg „Pathosformeln“ genannt, kann sich sprunghaft und an überraschenden Orten und Zeiten manifestieren. Über visuelle Analogien konstruiert Warburg aus dem Archiv der Kunstgeschichte Serien, die das „Nachleben“ der Pathosformeln dokumentieren. Über diese Serien kann auch Kritik an Bildern, besonders zeitgenössischen Darstellungen möglich werden, indem die in ihnen wiederkehrenden Formen der Inszenierung decouviert und für den Betrachter durchschaubar werden. Wie bei Benjamin werden dabei oft periphere Details der (Archiv-)Bilder (vgl. Warburgs „bewegtes Beiwerk“) zu aussagekräftigen Zeugnissen erhoben. Noch konsequenter als Benjamin nivelliert Warburg die etablierten Grenzen zwischen den Medien und die zwischen „niederen“ und „hohen“ Künsten, wenn auf den letzten Tafeln des Atlas schließlich auch Briefmarken und Pressefotos eingebunden werden, wobei auch auffällt, dass hier ebenfalls dokumentierende und frei gestaltende Künste (Fotografien und Gemälde) zu *einem* Bilderuniversum und damit zu *einem* Archiv integriert werden, dessen Komponenten in ständigem Austausch von Motiven stehen. Warburgs oft umgearbeitetes und niemals vollendetes Großwerk des Atlas dokumentiert darüber hinaus, dass die Arbeit am und mit dem Archiv nicht abschließbar und damit immer vorläufig bleiben muss.

Vor dem Analyseteil entwarf ein kurzes Kapitel einen Überblick über die Archivverwendung in anderen filmischen Gattungen wie dem konventionellen Dokumentarfilm, dem Spielfilm und Experimental- bzw. Found Footage-Film. Besondere Aufmerksamkeit erfuhr dabei der konventionelle archivorientierte Dokumentarfilm, der die Archivfragmente meist zu einem chronologischen Narrativ integriert und diese in erster Linie zur Illustration des auf der Kommentarebene Behaupteten verwendet. Medientheoretische Erwägungen, die die Authentizität des meist dokumentarischen Materials hinterfragen würden, sowie Fragen zur Provenienz, der archivischen Speicherung oder zum „Nachleben“ der Bilder werden hier üblicherweise nicht angesprochen, selbstreflexive Elemente sind dabei fast nie anzutreffen. Hinsichtlich der fragmentarischen und antiteleologischen Aufbereitung vorgefundenen audiovisuellen Materials steht der Experimentalfilm Markers essayistischen Filmen wesentlich näher, und insbesondere der Found Footage-Film entwickelt komplexe Montage- und Collageformen von Archivaufnahmen, die sich zum Teil bei Marker wiederfinden – auch

wenn ihnen die diskursive Kommentarebene fehlt, die als zusätzliche Ebene der Reflexion weitere Aspekte der Archivverwendung thematisieren kann.

6.1.2 Vergleichende Zusammenfassung der Ergebnisse der Filmanalysen

Alle drei untersuchten Filmen weisen auf der Ebene der Makrodramaturgie einen prinzipiell chronologischen Aufbau auf, der jedoch auf der Mikroebene von zahlreichen Durchbrechungen gekennzeichnet ist. Insbesondere bei *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* wurde eine starke Nähe der dramaturgischen Struktur zu Benjamins geschichtsphilosophischen Überlegungen festgestellt: Beide Filme bzw. im Fall von *Le Fond de l'air est rouge* ihre bedeutendsten Umarbeitungen sind an Epochenschwellen entstanden, nämlich dem Zusammenbruch des Ostblocks und damit auch der Hoffnungen der Linken auf eine Einlösung kommunistischer Utopien in der Realität. Die Filme vermeiden bewusst eine teleologische Narrativierung ihrer Gegenstände und damit die Einbettung der Archivmaterialien in lineare Erzählungen von Fortschritt oder Niedergang. Statt dessen „sprengt“ Marker durch eine essayistisch-fragmentarische Filmform utopische Momente aus dem Geschichtsverlauf heraus, um sie für eine Realisierung in der Zukunft zu bewahren. So erscheint das in Archivausschnitten in den Film integrierte Werk Medwedkins in *Le Tombeau d'Alexandre* zwar eingebettet in die Geschichte des Sowjetkommunismus, als utopische Versprechen bleiben Filme wie *Das Glück* oder das Projekt des Kinozugs, andererseits aber auch die sowjetische Avantgarde und ihre Zuversicht in die Neugestaltung der Welt jedoch anschlussfähig für zukünftige Einlösungen. Die immer wieder eingesprengten Momente der Solidarität in *Le Fond de l'air est rouge*, die sich in komplexen Montagepassagen niederschlagen, können ebenfalls als unabgeholte Versprechen an die Zukunft gedeutet werden, die von Marker nicht der durchaus wahrnehmbaren allmählichen Eintrübung des linken Optimismus im Verlauf des Films untergeordnet werden.

Grundsätzlich lässt sich auf der Ebene der Mikrostruktur aller drei Filme ein Montageverfahren erkennen, das sich stark an Benjamins Konzept der „Konstellation“ anlehnt: Archivfragmente weit auseinanderliegender Zeiten und Orte prallen schockhaft aufeinander, aus dieser Konfrontation entstehen Aktualisierungsprozesse, die teilweise auch latente Bedeutungsschichten des Materials an die Oberfläche treten lassen. Markers essayistische Filme entwickeln dabei diverse Strategien der Re-Lektüre, die sowohl verbale als auch nonverbale Verfahren einschließen – wichtigstes Verfahren aller drei Filme ist jedoch die Neukontextualisierung mit anderen Materialschichten durch Montage und Collage.

In *Le Fond de l'air est rouge* sind es etwa die Ausschnitte aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, die in der Einlösung ihres gestischen Potenzials in den Revolten der Achtundsechziger-Generation zu neuer Aktualität finden, aber auch Material aus dem Spanischen Bürgerkrieg oder dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird mit neueren Materialschichten konfrontiert, so dass diese Konstellationen unerwartete historische Parallelen sichtbar werden und die Gegenwart in einem neuen Licht erscheinen lassen. *Le Tombeau d'Alexandre* entwirft solche Konfrontationen weniger in der sukzessiven Montage, sondern – passend zur Auseinandersetzung mit der sowjetischen Avantgarde und inspiriert durch neue Techniken wie Video und digitale Bearbeitungsmöglichkeiten – stärker in simultanen Collagestrukturen oder auch bei der Gegenüberstellung von Archivmaterialien in sich gegenseitig spiegelnden TV-Monitoren. Die konkrete Montage vollzieht sich hier allerdings meist über verschiedene Medien und Gattungen hinweg, so dass sie sich mit dem Warburg-Paradigma leichter beschreiben lässt. In *Le Souvenir d'un avenir* wiederum konfrontiert Marker Denise Bellons Fotografien über später aufgenommene filmische Materialien mit historisch in der Zukunft liegenden Ereignissen und lässt über derartige Konstellationen Bellons Werke als prophetische Vorwegnahmen der kommenden Katastrophen erscheinen. Der aus Benjamins Schriften abgeleitete Aspekt der „Lesbarkeit“ latenter „historischer Indices“ von Archivmaterial tritt insbesondere in *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Souvenir d'un avenir* prägnant zutage: In ersterem etwa entpuppen sich scheinbar harmlose Bilder eines chilenischen Springreiters rückblickend als Aufnahmen eines späteren Putschisten, und Eigenmaterial Markers aus *La Sixième face du Pentagone* (1968), das auf den ersten Blick einen Sieg der linken Aktivisten dokumentierte, erweist sich im nachhinein als Dokument eines abgekarteten Spiels. Unabhängig selbst vom Willen ihres Produzenten entwickeln Bilder im Verlauf der Geschichte ein Eigenleben, das zu einer kompletten Umcodierung von Archivaufnahmen führen kann: „On ne sait jamais ce qu'on filme.“ Eng verwandt hiermit ist auch das Konzept der „Nachträglichkeit“, das in ähnlicher Form die verspätete Erkenntnis des Sinngehaltes eines Archivartefakts impliziert, der für die Zeitgenossen selbst noch nicht erkennbar war. *Le Souvenir d'un avenir* erhebt die Struktur dieser nachträglichen „Lesbarkeit“ gar zum Dreh- und Angelpunkt seiner Dramaturgie: Benjamins am Medium der Fotografie entwickeltes „Lesbarkeits“-Konzept erweist sich hier als strukturbildendes Prinzip, das die Relektüre des fotografischen Archivmaterials durch den ganzen Film trägt. Offen bleibt dabei die Frage, ob Bellons Oeuvre diese vorausdeutende Qualität tatsächlich aufweist, oder ob diese Eigenschaft eher erst durch Markers Bearbeitung ihres Archivbestandes im nachhinein konstruiert wird.

Benjamins und Warburgs Archivkonzepte treffen sich unter anderem in einer zumindest für die Zeit ihrer Entstehung außergewöhnlichen Aufmerksamkeit für Details und andere periphere Erscheinungen. In der spezifischen Form der Relektüre, der Marker in den hier untersuchten Filmen archivische Dokumente unterzieht, finden diese Ansätze einen deutlichen Widerhall. Das verräterische Detail ist auch für Marker ein entscheidender Weg, um Archibildern versteckte Bedeutungen abzurufen, die ansonsten von bewussten Inszenierungen und manipulativen Wirkabsichten geprägt sind. Fidel Castros ritualisierte Griffe an die Mikrofone werden in *Le Fond de l'air est rouge* zu einer hochbedeutenden Geste aufgewertet und zu einer Serie arrangiert, die einerseits die Inszeniertheit dieser Auftritte decouvriert, andererseits auch symbolisch die Starrheit der Moskauer Regierung vermittelt, als sich die Mikros dort partout nicht bewegen wollen. In *Le Tombeau d'Alexandre* ist es ein bereits oft gezeigtes Archivfragment, das aufgrund eines unscheinbaren Details einer Neubewertung unterworfen und so gegen den Strich gelesen wird: Die Geste eines Offiziers in die Menge erweist sich als autoritätsheischender Befehl an das Volk, in Anwesenheit der Majestäten die Kopfbedeckungen abzunehmen. Dieses bisher übersehene Detail wirkt sich prägend auf die gesamte Dramaturgie des Films aus, insofern als es in Markers Kommentar rückwirkend zu einer Legitimation der Oktoberrevolution erhoben wird. Einer kurzen Szene aus *Das Glück* wiederum entnimmt Marker einen Blickwechsel, der seiner Lesart zufolge die Angst des Bauern vor dem stalinistischen Regime widerspiegelt – eine Botschaft, die selbstverständlich in krassem Gegensatz zur offiziellen Staatsdoktrin stand. Auch in diesem Punkt setzt Marker diverse Verfahren ein, um derartige Details des Archivmaterials für den Betrachter überhaupt wahrnehmbar werden zu lassen: Verlangsamung, Stillstellung, Vergrößerung, farbliche Markierung, Serienbildung, Hervorhebung im Kommentar.

Zur Aufwertung des signifikanten Details gesellt sich in einigen der untersuchten Filme die Adaption „niederer“ Repräsentationsformen und ausgesonderter Materialien zu vollwertigen Zeugnissen der Vergangenheit. Analog zu ähnlichen Überlegungen bei Benjamin und Warburg, die beide den Meisterwerken der Kunst- und Literaturgeschichte Erzeugnisse der Alltags- und Populärkultur sowie ausgegrenzte und geringgeschätzte Materialien (vgl. Benjamins „Lumpensammler“-Metapher) als gleichwertige Darstellungsformen an die Seite stellen, finden sich auch für Marker gerade in letzteren wertvolle Rückschlüsse auf ihre Entstehungszeit, die aussagekräftiger sein können als die „offiziellen“ Dokumente einer Epoche. Insbesondere *Le Fond de l'air est rouge* kann als Paradebeispiel dieser Haltung gelesen werden, da sich ein Großteil des Films aus Schnittresten militanter Filme zusammensetzt, die entweder aufgrund uneindeutiger Botschaften oder auch technischer

Mängel keinen Eingang in die fertigen Produkte fanden. Der Film macht sich zur Aufgabe, aus eben diesen archivischen Schnittresten eine alternative Geschichte der Achtundsechziger-Generation zu erstellen, die sich eben nicht überwiegend aus den bereits oft wiederholten ikonischen Bildern der Massenmedien speist, die aber gleichzeitig auch die blinden Flecken und ideologischen Prämissen dieser militanten Materialien herausarbeitet. Dieses „Gegenarchiv“ erscheint bei genauerer Betrachtung nämlich selbst teils ähnlich voreingenommen wie die „offiziellen“ Bilder – die Hoffnung, aus diesem „alternativen“ Archiv eine „authentischere“ Geschichte der Ereignisse zu generieren, erweist sich daher bald als trügerisch. In *Le Tombeau d'Alexandre* wiederum wirken die ins Archiv verbannten und von Marker als wahre Schätze aus selbigem gehobenen „Kinozug“-Filme Medwedkins als durchaus wahrhaftigere Dokumente der Arbeitsbedingungen in der Sowjetunion als die offiziell verbreiteten Bilder, da sie nicht von propagandistischen Erwägungen verzerrt sind, sondern schonungslos tatsächliche Zustände benennen, um sie durch die Dokumentation auf Film zu verbessern – weswegen sie von den Behörden schnell dem Blick der Öffentlichkeit entzogen wurden. Auch in diesem Fall sind der sozialhistorische und der filmhistorische Wert dieser gering geschätzten und von Marker aus der Latenz des Archivs gehobenen Bilder, die er in eine Reihe mit Klassikern der Filmgeschichte von Eisenstein und Wertow stellt, oft höher als die der offiziellen Bildproduktion des Systems.

Neben der Nähe von Markers Archivzugriff zur Archivkonzeption Benjamins zeigen alle drei Filme deutlich ausgeprägte Berührungspunkte mit Aby Warburgs Konzept der kulturellen Erinnerung, das seinem unvollendeten *opus magnum*, dem Mnemosyne-Atlas, als strukturierendes Prinzip zugrunde liegt und sich dort in der seriellen Anordnung von „Pathosformeln“ niederschlägt. Markers Affinität zu Warburgs Methode der Archivaktualisierung äußert sich insbesondere in zahlreichen Passagen, die vorgefundene Materialien über visuelle Analogien verknüpfen – eine der zahlreichen Formen, in denen Markers assoziative Montageverfahren vom *continuity editing* narrativer Filme abweichen. Zu den einprägsamsten Beispielen in dieser Hinsicht zählt zweifellos die Eröffnungssequenz von *Le Fond de l'air est rouge*, in der Marker Einstellungen aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* mit visuell ähnlichen Bildern aus militanten Filmen der Sechziger und Siebziger konfrontiert. Die Motive, die aufgrund ihrer starken affektiven Aufladung zweifellos als „Pathosformeln“ zu identifizieren sind, setzen sich in den Gesten der linken Revolutionäre fort. Einerseits arbeitet Marker so das „Nachleben“ der Eisensteinschen Bildformeln heraus, andererseits deutet er auch an, dass die scheinbar spontanen Ausbrüche der Revolutionäre bereits tiefgreifend durch Eisensteins ikonische Bilder und damit durch das visuelle Archiv

medialisiert sind. Sowohl in diesem Film als auch in *Le Tombeau d'Alexandre* integriert Marker Eisensteins Treppensequenz – während die Eingangssequenz in ersterem Film dieselbe eher unkritisch als Vorläufer der Aufstände der Achtundsechziger inszeniert und somit die Kontinuität zur Gegenwart unterstreicht, rückt *Le Tombeau d'Alexandre* dieselbe durch Kombination mit sehr nüchternen aktuellen Aufnahmen in ironische Distanz - Warburgs Archivzugriff hatte derartige Umcodierungen überkommener affektiver Bildformeln in der „Sophrosyne“ ebenfalls bereits vorgedacht. Während *Le Fond de l'air est rouge* durch die Verknüpfung diverser Materialschichten über visuelle Analogien teils überraschende historische Querverweise erzeugt (der Vietnamkrieg wird wie der Spanische Bürgerkrieg als Vorbote eines kommenden Weltkriegs gedeutet) oder aufzeigt, dass trotz der Kontinuität von Motiven sich die Bedeutungen von Bildern ins Gegenteil verkehren können (die Befreiung Prags durch sowjetische Panzer im Jahr 1945 wird mit ähnlichen Bildern von Panzern während der Besetzung der Stadt im Rahmen des Prager Frühlings in Beziehung gesetzt), vollzieht *Le Tombeau d'Alexandre* diese Bildverknüpfungen meist zwischen dokumentarischen und fiktionalen Archivbildern. Hier untersucht Marker stärker das Verhältnis zwischen Kunst und Realität in der Sowjetunion, wobei Marker die fiktionalen Bilder trotz der visuellen Kontinuität nicht selten als Beschönigung der Realität decouvriert (eine fröhliche Szene aus einem Musical geht unvermittelt per *match cut* in eine dokumentarische Kriegsszene über), andererseits aber auch verdeckte Spuren der Realität in Spielfilmen wie *Das Glück* ausfindig macht, wenn Khmyr panikerfüllt in das Gesicht eines Soldaten blickt. Visuelle Serien dienen hier (wie bereits in der Mikrofon-Sequenz in *Le Fond de l'air est rouge*) zum Vergleich von ähnlichen Situationen, so dass Abweichungen umso leichter wahrnehmbar sind, aber auch die Konstanten deutlicher zutage treten. Auch in *Le Tombeau d'Alexandre* dient die Verknüpfung von Archivmaterialien über visuelle Analogien einem bilderkritischen Anliegen, das etwa in der Gegenüberstellung von Materialien auf TV-Monitoren Ähnlichkeiten zwischen nationalsozialistischen Gerichtsverfahren und stalinistischen Schauprozessen aufzeigt und so die undemokratische Rechtsauffassung des vorgeblich antifaschistischen Sowjetregimes enthüllt. Ebenso gelingt es Marker über ein bildkomparatistisches Verfahren im Stil Warburgs, eine scheinbar dokumentarische Aufnahme der Oktoberrevolution als Standbild einer Nachinszenierung zu entlarven. Im Gegensatz zu diesen teils heterogenen Ansätzen erweist sich *Le Souvenir d'un avenir* auch in dieser Hinsicht homogener: Hier konzentriert sich Markers Verwendung von visuellen Analogien vor allem darauf, über die Verknüpfung von Bellons Fotografien mit motivisch ähnlichen, später entstandenen Filmmaterialien aufzuzeigen, dass Bellons prophetische Gabe

früh die Zeichen des kommenden Weltkriegs erahnte und sich diese seismografische Sensibilität (unbewusst) in ihre Bilder einschrieb.

In allen drei Filmen bindet Marker neben dokumentarischen Archivmaterialien auch Ausschnitte aus Spielfilmen ein. Auch in dieser Hinsicht kann Marker bei Benjamin und Warburg anknüpfen, die beide in ihren Großprojekten Sach- und literarische Texte (Benjamin) bzw. Gemälde und Fotografien (Warburg) als gleichberechtigte Dokumente behandeln. Die Trennung der Filmgeschichte in Spiel- und Dokumentarfilm, in einen Strang „Lumière“ und einen Strang „Méliès“ wird in Markers essayistischen Werken einer permanenten Hinterfragung unterworfen, was sich auch in einer engen Verzahnung der beiden Archivbestände in seinem Werk äußert, ohne dass dies eine völlige Auflösung dieser Dichtotomie zur Folge hätte. Denn dass sich eine Nachinszenierung eines historischen Ereignisses trotz aller Skepsis gegenüber der binären Opposition von Spiel- und Dokumentarfilm nicht ohne weiteres als dokumentarisch ausgeben darf, thematisiert *Le Tombeau d'Alexandre* in diversen Passagen, die sich etwa mit den nachgestellten Aufnahmen der Oktoberrevolution oder der Schließung des Rings um Stalingrad beschäftigen. Solche eher plumpen Fälschungen sind jedoch eher selten vorzufinden. Allerdings kennzeichnet jegliche Form des Dokumentarischen immer auch ein unhintergehbare Maß an Inszeniertheit und Theatralität. *Le Tombeau d'Alexandre* etwa kehrt die theatralen Aspekte der stalinistischen Schauprozesse hervor, wenn dort betont wird, dass diese sich in Dramaturgie und „Figurengestaltung“ immer stärker filmischen Strukturen angenähert hätten. *Le Fond de l'air est rouge* wiederum widmet sich in epischer Breite derartigen (Selbst-)Inszenierungen seiner Protagonisten und untersucht die öffentlichen Auftritte und die revolutionären „Performances“ auf ebensolche theatralen Elemente, die im Widerspruch zu einer Vorstellung des „Authentischen“ stehen, die ohnehin illusorisch erscheint, gerade von den militanten Filmemachern mit ihrer Nähe zum *cinéma vérité* jedoch immer wieder behauptet und simuliert wurde. Bereits die Eröffnungssequenz des Films demonstriert, wie die revolutionäre Korporalität sich bereits aus dem Fiktionalen, nämlich dem (wiederum lose auf einem historischen Ereignis beruhenden) Spielfilm *Panzerkreuzer Potemkin* speist. In einer späteren Sequenz, die sich mit Verhaftungen von Terroristen befasst, vermischen sich sogar dokumentarische und fiktionale Archivquellen auf der Bild- und Tonebene bis zur Unentscheidbarkeit. Auf der anderen Seite erhalten Spielfilmausschnitte in einigen Passagen auch dokumentarische Qualitäten, indem sie soziale und politische Umstände ihrer Entstehungszeit in chiffrierter Form dokumentieren, wenn etwa in *Le Tombeau d'Alexandre* Khmyrs angsterfüllter Blick in *Das Glück* als Reflex auf den realen stalinistischen Terror

gedeutet wird oder die Überwältigung des Kulaken an die tatsächliche Ermordung der Großgrundbesitzer während der Zwangskollektivierung denken lässt. In *Le Fond de l'air est rouge* lassen sich die Bilder aus dem Eisenstein-Film wiederum auch als prophetische Vorwegnahmen der historischen Ereignisse um 1968 lesen, die immer wieder als Vor-Bilder für die linken Aktivisten und ihre Aktionen beschworen werden. Künstlerische Hervorbringungen anderer Art werden in *Le Souvenir d'un avenir* auf die ihnen innewohnende „futuresche“ Dimension untersucht, wenn Bellons Fotografien surrealistischer Werke analog zu ihren eigenen Fotografien vom kommenden Unheil des Zweiten Weltkriegs künden – auch ihnen wird als frei gestaltenden Kunstwerken somit rückblickend eine dokumentarische Qualität zugesprochen. Die in den Film eingebundenen Archivausschnitte aus Spielfilmen werden hingegen eher assoziativ eingesetzt und bleiben zu kursorisch, als dass sich dort wie in den anderen beiden untersuchten Filmen eine konsequente Dekonstruktion der Dichotomie von Spiel- und Dokumentarfilm ergäbe. Dennoch ist auch in diesem Film eine Verunsicherung beim Betrachter hinsichtlich dieses Aspekts intendiert, die aus der von Barbara Filser eingehend untersuchten „Ungewissheit der Bilder“¹ in Markers Filmen resultiert. Allgemein lässt sich Markers Entgrenzung von dokumentarischen und fiktionalen Archivquellen zu der Feststellung erweitern, dass alle untersuchten Werke in unterschiedlichem Maß heterogene Archivmaterialien integrieren. Besonders *Le Fond de l'air est rouge* und *Le Tombeau d'Alexandre* speisen sich aus einer Vielzahl differenter Bild- und Tonquellen, die nicht nur Film- und Fernsehaufnahmen umfassen, sondern auch Super 8-Bilder, abgefilmte Fernsehmonitore und Tonbandaufzeichnungen. Ebenso lässt sich eine permanente Dialektik der Archivbilder zwischen Stillstand und Bewegung konstatieren, die entweder Bewegtbildquellen zum Stillstand bringt oder Fotografien in den Fluss der Bilder integriert – auch hier entgrenzt Marker die eingebundenen Medien durch komplexe Verweisstrukturen. Hinsichtlich des letzten Punktes ist insbesondere *Le Souvenir d'un avenir* aufschlussreich, der fotografische und filmische Archivmaterialien aufs engste aufeinander bezieht, indem Bewegtbilder hier als zukünftige Einlösung der in den fotografischen Werken Bellons gebundenen Bedeutungspotenziale figurieren. Insbesondere durch die medialen Differenzen zwischen Medien, die entweder durch die Montage verknüpft oder durch intermediale Konfigurationen in Bezug gesetzt werden, provoziert der Filmemacher auch auf der Metaebene Reflexionen über die jeweils eingebundenen Medien – sei es verbal oder nonverbal. Marker lässt in seinen essayistischen Filmen daher die unterschiedlichsten medialen Formen und Gattungen aufeinanderprallen und integriert sie zu einem einzigen

¹ Vgl. Filser 2010.

Bilderuniversum und einem einzigen Archiv, das die Grenzen zwischen den Medien, zwischen „hohen“ und „niederen“ Repräsentationsformen, zwischen Dokumentation und Fiktion sowie zwischen Bewegung und Stillstand zwar nicht komplett einreißt, sie jedoch soweit unterläuft, dass sie gegenseitig permeabel werden und so in ständigem Austausch von Motiven stehen. Insbesondere in Warburgs Mnemosyne-Atlas finden sich derartige transmediale Motivmigrationen bereits mustergültig vorgeprägt.

Neben den beschriebenen Formen der Aktualisierung und Re-Lektüre von Archivmaterial setzen sich die untersuchten Filme jedoch noch auf einer anderen Ebene mit dem audiovisuellen Archiv auseinander, indem sie Fragen der In- und Exklusion, der Lagerung und der Manipulation von Archivmaterial nachgehen. *Le Fond de l'air est rouge* thematisiert diese Aspekte bereits hinsichtlich der Tatsache, dass dieser Film zu einem großen Teil aus „Ausschuss“ besteht, der zuerst zur archivischen Latenz verurteilt schien. Erst die Entscheidung, diesen archivischen Bestand in ein Werk zu integrieren und es damit vom „Müll“ zu vollwertigen historischen Dokumenten zu erheben, ermöglichte diesem somit die Zirkulation in der öffentlichen Sphäre. Der ursprüngliche „Aussch(l)uss“ wirft nun auch Fragen nach der linken (Selbst-)Zensur auf, die diese Bilder ursprünglich aus selbiger fernhalten wollte. Unvermutete Archivreise werden ebenso zum Thema in *Le Tombeau d'Alexandre*, so etwa das Auffinden einiger „Kinozug“-Materialien, die Alexander Medwedkin in den Dreißigern produzierte und die sofort ins Archiv verbannt wurden. Auch macht Marker ein cinephiles Publikum mit Medwedkins wohl bedeutendstem Film, *Das Glück*, bekannt, der erst in den Siebzigern wiederentdeckt worden war. *Le Tombeau d'Alexandre* speist diese latenten Materialien erneut in die öffentliche Zirkulation ein und verändert durch die Verbreitung dieser innovativen Werke auch die Wahrnehmung der sowjetischen Filmproduktion der Dreißiger, die meist weitgehend auf den Sozialistischen Realismus beschränkt ist. Allerdings können im Archiv auch unangenehme Überraschungen ruhen wie Medwedkins Beteiligung am stalinistischen Propagandafilm *Blühende Jugend* – das Archiv kann hier als ernüchterndes, aber notwendiges Korrektiv für idealisierte Vorstellungen des jeweiligen Gegenstandes dienen. Marker thematisiert in diesem Film desweiteren die mannigfaltigen Verzerrungen und Manipulationen, denen im Archiv gelagerte Materialien in der Sowjetunion unterworfen werden konnten, so etwa die nachträgliche Entfernung Trotzki aus dem Archivbestand oder die falsche Zuordnung eines Bildes einer Nachinszenierung der Oktoberrevolution als dokumentarisches Zeugnis derselben. In *Le Souvenir d'un avenir* allerdings scheinen dem Filmemacher selbst einige ähnliche Fehler bei der Datierung von Archivbildern unterlaufen zu sein, die er in anderen Filmen angeprangert

hatte. Markers Hinterfragung der Authentizität und Neutralität von Archivbildern geht jedoch noch wesentlich weiter, als lediglich gezielte Fälschungen bloßzulegen. *Le Fond de l'air est rouge* präsentiert einen Großteil des Archivbestandes der Achtundsechziger-Generation, aber auch ihrer Widersacher als durchzogen von mehr oder weniger bewussten Inszenierungen, die sich in einer stark ausgeprägten Theatralität ihrer jeweiligen öffentlichen Auftritte niederschlagen. Was von den militanten Filmemachern als spontane und „authentische“ Zeugnisse der Ereignisse festgehalten werden sollte, entpuppt sich als Resultat von (Selbst-)Inszenierungen im öffentlichen und medialen Raum, die Marker in seiner archiv- und bilderkritischen Re-Lektüre entlarvt. *Le Tombeau d'Alexandre* wiederum legt die Theatralität der öffentlichen Schauprozesse bloß, die zunehmend nach dem Muster von Spielfilmen abzulaufen schienen. Der sowjetische Archivbestand erscheint hier zu großen Teilen weniger als Abbild der Realität denn als Abbild des Bildes des Kommunismus, der den jeweiligen Machthabern und Funktionären opportun schien. Machtpolitische Diskurse haben sich hier tief ins Archiv eingeschrieben und seine „Neutralität“ ad absurdum geführt.

Marker hebt bei seinen Archiv-Relektüren noch eine weitere Dimension der Archivbilder hervor: So unterstreicht er auch immer wieder Medialität und Materialität der jeweiligen Archivmedien. Was Marker in *Sans soleil* grundsätzlich für alle Bilder einfordert, nämlich, sie eben Bilder sein zu lassen anstatt einer „forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible“, wie es dort im Kommentar heißt, gilt insbesondere auch für Archivbilder. So tritt in vielen Sequenzen seiner Filme die Transparenz der Archivmaterialien auf die historische Realität gegenüber ihrer medialen Eigengesetzlichkeit und ihrer materiellen Verfasstheit zurück. Filmbilder erscheinen oft sehr grobkörnig und undeutlich, Fernsehbilder weisen die typischen Störungen auf und flimmern beim Abfilmen mit der Kamera, Tonbandaufzeichnungen sind schwer verständlich und rauschen stark. Insbesondere *Le Fond de l'air est rouge* stellt diese Defizienz der Archivbilder in den Vordergrund, lässt aber auch erkennen, dass gerade in dieser Eigengesetzlichkeit der Bilder ebenso ein Vorzug liegt, denn durch diese weisen sie sich selbst als mediale Repräsentationen und nicht als „unverstellte“ Zeugnisse von historischen Ereignissen aus, als die der konventionelle Dokumentarfilm sie meist inszeniert. Immer wieder wird auch der Akt der Herstellung von Bildern in den Vordergrund gerückt, etwa durch die Präsenz von Kameras im Bild oder durch Bemerkungen im Kommentar zum Medium der Fotografie, wie es häufig in *Le Souvenir d'un avenir* der Fall ist. Dort, wo die Bilder dieses Signum der Medialität nicht deutlich genug tragen, bearbeitet Marker sie teilweise auch, indem er sie wie in *Le Fond de l'air est rouge* teilweise einfärbt oder sie in *Le Tombeau d'Alexandre* in einen Rahmen einfügt, mit farbigen geometrischen

Formen überblendet oder mit anderen Materialien collagiert. Zwar verwendet Marker Materialien durchaus auch im Sinne der historischen Evidenz (der dicke Würdenträger in *Le Tombeau d'Alexandre* dient als „Beleg“ des autoritären Charakters des Zarentums, die Fotografie eines republikanischen Aufstands gegen Franco im Jahr 1944 in *Le Souvenir d'un avenir* als „Nachweis“ der Faktizität des Ereignisses), dennoch betont Marker oft auch die Umstände der Entstehung des jeweiligen Materials oder ihren Verbleib in Archiven, so dass auch diese Hinweise auf den Status der Bilder als medial codierte Repräsentationen hindeuten, deren Wirkungsgeschichte auch elementar von den technisch-medialen Rahmenbedingungen der archivischen Speicherung determiniert ist. Diese reflexive Haltung gegenüber archivischen Artefakten, ihrer medialen Codierung oder ihrem archivischen Nachleben, die den Archivzugriff in Markers Filmen neben anderen Aspekten grundlegend von ihrer eher unreflektierten Verwendung im konventionellen Dokumentarfilm abhebt, wird schließlich begleitet von einer für den Essayfilm typischen selbstreflexiven Tendenz, die auch die eigenen ästhetischen Strategien und deren mediale Basis in den Blick nimmt – nicht zuletzt wird dabei auch immer wieder das eigene Archivkonzept thematisiert. Bereits in *Lettre de Sibérie* reflektiert Marker über das Wesen der Kommentarebene, wenn dort mehrfach dieselbe Sequenz mit je unterschiedlichen Beschreibungen versehen wird und sich keine am Ende als „objektiv“ erweist – eine Erkenntnis, die auch beim Umgang mit Archivmaterial ihre Geltung hat. In *Le Fond de l'air est rouge* liefert der Kommentar einen entscheidenden Hinweis auf den Archivzugriff und den Charakter der „Nachträglichkeit“, wenn dort formuliert wird: „On ne sait jamais ce qu'on filme.“ Marker versucht in einer selbst gesprochenen Kommentarpassage das Wesen der „zitternden Bilder“ zu ergründen oder stellt in Frage, ob die permanente Wiederholung der Archivbilder der Studentenproteste mit deren tatsächlichem Ausmaß in einem adäquaten Verhältnis steht. In *Le Tombeau d'Alexandre* verweist Marker auf seine Absicht der Re-Lektüre des sowjetischen Archivbestandes, wenn er programmatisch formuliert: „[M]on propos est d'interroger les images.“ Medwedkins Entdeckung, dass zwei aneinandergefügte Einstellung eine neue Bedeutung ergeben, erscheinen im Kontext des Films auch als Reflexion über die Montage und die eigenen Formen der Aktualisierung vorgefundener Materialien. Und selbst der einem konventionellen Dokumentarfilm am nächsten stehende *Le Souvenir d'un avenir* legt durchaus selbstreferentiell das eigene Archivkonzept offen, wenn es dort heißt: „Chacune de ses [Bellons; O.M.] photos montre un passé, mais déchiffre un avenir.“ Sind viele Montagen in Markers Filmen durchaus selbsterklärend, so tritt also auch immer wieder die Kommentarfunktion hinzu, um die zugrundeliegenden Archivstrategien zu verbalisieren.

Allgemein gehen Markers Strategien der Relektüre von archivischen Materialien einher mit einer kritischen Infragestellung der Versprechen auf Totalität, Neutralität und Authentizität, die sowohl mit historischen als auch mit audiovisuellen Archiven und deren Bestand meist in Verbindung gebracht werden und die die Basis für konventionelle Archivverwendungen in Spiel- und Dokumentarfilm bilden. Das audiovisuelle Archiv wird von Marker stets als fragmentarisch und damit notwendig ausschnitthaft, als parteiisch und von Machtinteressen durchwirkt präsentiert. Nie ergibt sich aus den zusammengestellten Fragmenten ein bruchloses, widerspruchsfreies Ganzes, sondern stets bleiben Lücken und offene Fragen, die in der essayistischen Form der Filme eine adäquate Entsprechung finden. Dabei bleibt immer auch präsent, wie sich der machtpolitische Kontext und die medialen Bedingungen der Entstehung der Archivmaterialien in das Archiv einschreiben. Um noch einmal Jean-Louis Comolli zu zitieren: „Il n’y a pas d’archives « brutes » , « vraies » [...]“² – diese Erkenntnis scheint sich auch als Leitsatz durch Markers archivorientierte Filme zu ziehen. Und so wie es kein „reines“ Archiv geben kann, kann es auch keine „reine“ Bedeutung des Archivs geben: Immer schon steht ein Archivartefakt in einem Kontext der Aktualisierung und einer interessengeleiteten Fragestellung, die den Blick auf selbiges tiefgreifend determinieren. So war es auch eines der Anliegen dieser Arbeit, anhand der ausgewählten Filme von Chris Marker zu demonstrieren, dass die Arbeit am audiovisuellen Archiv – wie in den unvollendeten Großprojekten Walter Benjamins und Aby Warburgs – immer vorläufig und niemals abzuschließen ist, sondern eine nicht stillstellbare Dynamik aufweist, die die Bedeutung des Archivs und seines Bestandes nicht nur auf die von ihm dokumentierte Vergangenheit bezieht, sondern auch unweigerlich auf eine noch unbekannte Zukunft öffnet.

6.2 Ausblick: Chris Marker und das audiovisuelle Archiv im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit

Die Digitalisierung hat die wohl einschneidendste technologische Umwälzung in der Geschichte von Archiven herbeigeführt. Sie stellt zweifellos nach wie vor die drängendste Herausforderung für zeitgenössische Archive dar – unabhängig davon, ob ihr Bestand in schriftlicher oder audiovisueller Form vorliegt. Einerseits ermöglicht die Digitalisierung nahezu unbegrenzten Speicherplatz für Dokumente sowie eine verlustfreie Reproduktion, die nicht in die Materialität der Archivalien eingreift. Auch eröffnen sich bisher ungeahnte

² Zitiert nach Roskis 1997, S. 32.

Möglichkeiten der Indexierung und Formen der Suche in Archivinhalten. Auf der anderen Seite abstrahiert die Digitalisierung genau von der Materialität der analogen Artefakte und reproduziert sie lediglich als immaterielle Datenmengen. Zudem stellt sich, wie eingangs beschrieben, das Problem, dass auch Dateiformate historischem Wandel ausgesetzt und daher nicht ewig lesbar sind – was im Vergleich zum Wandel der Abspielgeräte und Archivmedien, der das analoge Zeitalter prägte und der in Film- und anderen audiovisuellen Archiven noch heute große Schwierigkeiten bereitet, jedoch eher als untergeordnetes Problem zu werten ist. Noch einschneidender verändert sich unter dem Zeichen der Digitalität der Archivzugriff durch den Nutzer. Prinzipiell erhöht die Tendenz zur Digitalisierung die Verfügbarkeit von Archivinhalten, die nun sehr viel gezielter gesucht und, sofern das jeweilige Archiv seinen Nutzern Zugang über das Internet ermöglicht, von jedem beliebigen Ort der Welt aus erfolgen kann. Darüber hinaus eröffnet die Möglichkeit, Archivmaterialien durch hypertextuelle Verweise zu netzartigen Strukturen zu verknüpfen, diesen neue Wege, bei der Recherche eine individuelle „Montage“ von Archivalien zu erstellen.

Wie so oft im Zusammenhang mit technologischen Umwälzungen hat Chris Marker auch auf den digitalen Wandel frühzeitig reagiert: „Marker a vite compris ce qui se jouait avec l'apparition des nouvelles technologies.“³ Der PC etwa übernimmt spätestens seit der Installation *Zapping Zone* (1990), die neben Fernsehmonitoren auch sieben Computer umfasste⁴, nicht nur bei der Produktion seiner Werke wichtige Aufgaben, sondern taucht auch in ihnen selbst auf und wird dabei medial reflektiert. Der Einzug digitaler Medien in Markers Werke impliziert einen veränderten Archivzugriff, der gleichzeitig jedoch auch an die essayistischen Strukturen seiner früheren Filme anknüpfen kann. Aufschlussreichstes Beispiel in dieser Hinsicht ist Markers letzter Film in Spielfilmlänge, *Level Five* (1996). In diesem semidokumentarischen Videofilm, der auch auf 35mm im Kino gezeigt wurde⁵, steht die fiktionale Figur Laura im Mittelpunkt, die als Trauerarbeit für ihren verstorbenen Freund ein Computerspiel fertigzustellen versucht, das dieser vor seinem Tod programmierte und dessen Grundlage eine der letzten großen Schlachten des Zweiten Weltkriegs im Pazifik bildet. Sie fand auf der zum japanischen Kaiserreich gehörenden Insel Okinawa statt und führte zu Massenselbstmorden in der Zivilbevölkerung. Diese im Westen wenig bekannte und in Japan weitgehend verdrängte Tragödie versucht Laura in einer eigenwilligen Verschränkung ihrer persönlichen Trauerarbeit mit dem kollektiven Trauma von Okinawa aufzuarbeiten, indem sie sich per Computer in das sogenannte „O.W.L.“-Netzwerk („Optional World Link“) einloggt,

³ Lambert 2008, S. 80.

⁴ Vgl. das Werkverzeichnis in Lupton 2005 (a), S. 245. Marker griff dabei u.a. wieder auf Materialien aus *Le Fond de l'air est rouge* zurück (vgl. Lupton 2005 (a), S. 181).

das im Kontext des Films eine Art Internet verkörpert, und über dieses diverse archivistische Zeugnisse der Schlacht recherchiert: „The literal presence of the computer and the virtual realm of cyberspace function like the implied process of editing in *The Last Bolshevik*, as the screen for assembling and questioning the visual evidence of the historical past.“⁶ In einem Interface navigiert Laura über eine Menüstruktur durch die Quellen. Das überlieferte Archivmaterial, das durch die rahmende Einbindung des Computers als innerdiegetisches Rechercheinstrument, aber auch durch die Benennung der Provenienz im Kommentar klar als solches ausgewiesen und bereits im „O.W.L.“-Netz durch die Menüstruktur vorstrukturiert ist, wird von Laura nun einer kritischen Re-Lektüre unterzogen, die in der Tat stark an die Vorgehensweise in *Le Tombeau d'Alexandre* erinnert:

The film's exploration of visual testimony revolves primarily around three archival images that have acquired an iconic status in the historical interpretation of the battle of Okinawa. In each case, Marker probes the complexities and ambiguities of these visual documents, the role they have played as a record of the 'realities' of the war, and the way they have subsequently been used to entrench certain perceptions in the official and unofficial histories of those events.⁷

Auch in diesem Film holt Marker diverse Materialien aus der archivischen Latenz, die von der Zensur verboten waren, wie etwa einen Ausschnitt aus John Hustons Dokumentation *Le there be Light* (USA 1946), der einen traumatisierten Soldaten bei der durch Hypnose herbeigeführten Erinnerung an eine Kriegshandlung zeigt und der von der amerikanischen Militärzensur erst 1980 freigegeben wurde – Marker montiert an den Ausschnitt ein Fragment aus *The Sands of Iwo Jima* (R.: Allan Dwan, USA 1949), der als heroische Überhöhung des amerikanischen Kampfes das offizielle Bild des Krieges vermitteln sollte. Ein Archivbild einer japanischen Zivilistin, die sich in einen Abgrund stürzt, friert Marker in dem Moment ein, wo diese in die Kamera blickt (wodurch wie in *Le Tombeau d'Alexandre* wieder ein kaum wahrnehmbares Detail an die Oberfläche gebracht wird), und konfrontiert dieses Bild mit einem Ausschnitt aus *Paris 1900* (R.: Nicole Vedrès, F 1947), in dem ein mit einem Flugapparat ausgestatteter Mann sich ebenfalls nach einem Kamperablick vom Eiffelturm stürzt – Marker kommentiert hier, dass in beiden Fällen erst die Präsenz der Kamera den Sturz in die Tiefe ausgelöst habe, da die durch sie ausgelöste Erwartungshaltung eine andere Entscheidung unmöglich gemacht habe. Marker desavouiert also auch in diesem Film die Neutralität von Archivmaterial, sondern legt durch verbale und nonverbale Verfahren offen,

⁵ Lupton 2005 (a), S. 205.

⁶ Lupton 2005 (a), S. 201f.

dass die „dokumentierte“ Realität oft gleichzeitig das Produkt der Anwesenheit der Kamera ist und sich ohne sie eventuell gar nicht ereignet hätte. Eine weitere archivkritische Passage demonstriert, wie eine Aufnahme eines brennenden Soldaten in Dokumentationen meist um das Ende der Einstellung, wo dieser trotz seiner Verbrennungen wieder aufsteht, verkürzt wurde, da diese überraschend positive Wendung die Anti-Kriegs-Botschaft infrage gestellt habe. Laura kommentiert: „La morale de l’image ? [...] Il faut choisir son camp, camarade.“ Auch erläutert Marker, dass die tatsächlich in Borneo aufgenommene Szene von diversen Dokumentationen in den unterschiedlichsten geografischen Kontexten verwendet wurde, u.a. in Vietnam und auch in Okinawa – ein weiteres Beispiel für missbräuchlichen Archivgebrauch, der hier angeprangert wird. Zu den bedeutendsten Sequenzen des Films zählt jedoch die Auseinandersetzung mit dem ikonischen Bild der Flaggenhissung durch US-Truppen auf Iwo Jima – Marker setzt dem bekanntermaßen nachinszenierten Foto, „une icône de notre temps“, nicht nur das weit nüchterne Original entgegen, sondern verfolgt in einer Montage, die bereits Christa Blümlinger an Warburgs „Pathosformel“-Konzeption denken ließ⁸, auch das „Nachleben“ dieser wirkungsmächtigen Inszenierung über diverse Karikaturen bis zu einem Plakat zu den Olympischen Spielen 1994, wo statt der US-Flagge die Fahne mit den Olympischen Ringen gehisst wird. Auch hier wird eine folgenschwere Bildfindung kritisch entlarvt, indem die Inszenierung hinter dem Bild sichtbar gemacht und die weitere, teils das Pathos des Originals aufgreifende, teils dieses ironisch umcodierende Verwendung dieses Motivs aufgezeigt wird. Zwar erweist sich die Doppelung der Archivbetrachtung durch die intradiegetische Recherche eines fiktionalen Charakters als durchaus neu in Markers Oeuvre, und auch die Verwendung digitaler Medien erzeugt hier ein Dispositiv, das durch die im Bild auftretenden Monitore und Menüstrukturen eine innovative intermediale Konfiguration zwischen filmischen und interaktiven Strukturen herbeiführt. Während die Rolle der Montage und die Neukontextualisierung von Archivmaterial durch die Konstruktion von Konstellationen, die für die untersuchten Filme so prägend ist, hier eher in den Hintergrund tritt, knüpft jedoch insbesondere die kritische Re-Lektüre von Archivbildern über die Gegenüberstellung mit ähnlichen Motiven im Stil Warburgs an Passagen früherer Filme an und zeigt, dass das Präsentationsdispositiv des PC-Monitor, auf dem viele der wiederverwendeten Materialien erscheinen, letzten Endes fortsetzt, was die vorausgehenden Filme strukturell bereits etablierten: Die Montage von Archivmaterial medial heterogener Provenienz, das hier ohne Beachtung der Dichotomien zwischen Dokumentation und Fiktion sowie zwischen „hohen“ und „niedrigen“ Repräsentationsformen in einen kontinuierlichen

⁷ Kear 2007, S. 136.

Bilderkosmos eingebettet wird. Auch in diesem Essayfilm entwickelt sich keine kohärente Narration aus den oft als unzuverlässig entlarvten Archivbildern, auch hier tritt die Funktion der oft nachträglich verfremdeten Aufnahmen als transparente historische Dokumente immer wieder hinter ihre Materialität als medial codierte Repräsentationen zurück, und Laura verschwindet am Ende spurlos, ohne eine zufriedenstellende Antwort auf das Rätsel Okinawa gefunden zu haben.

„No, film won't have a second century. That's all. You can write that.“⁹ Mit dieser Aussage zitiert Thomas Tode Marker in seinem Artikel über dessen 1998 erschienene CD-ROM *Immemory*. In der Tat schien es „almost inevitable“¹⁰, dass Marker nach der intermedialen Beschäftigung mit interaktiven und hypertextuellen Medien in *Level Five*, die dort aber noch einmal im Rahmen eines linearen Films vollzogen und somit nur simuliert wurde, schließlich die CD-ROM als Medium für sich entdeckte. Marker selbst formulierte seine programmatische Entscheidung für das Medium in einem Interview folgendermaßen:

Surfing from screen to screen, then from stack to stack, one gets the arborescence [...] of a game [...] or a CD-ROM like the one I am making right now on the topic of memory: *Immemory*. This program makes it possible to be totally free to surf and to follow a nonlinear narrative, particularly well suited for the CD-ROM because it is the only technique that enables us to simulate the aleatory and capricious character of memory – which by definition a film cannot do.¹¹

Die Auswahlmöglichkeiten in *Immemory* setzen für den Benutzer gleich im Hauptmenü an, wo dieser sich zwischen sieben verschiedenen „Zonen“ wie „La Guerre“, „La Photo“, „La Mémoire“ oder „Le Cinéma“ entscheiden muss. Unter einem Punkt namens „X-Plugs“ sind diverse digital erstellte Collagen abrufbar, die oft bekannte Gemälde verfremden. Neben der Wahl einer Sektion hat der User aber auch die Möglichkeit, über einen Index bestimmte Seiten, die mit konkreten Personen, Filmen oder Orten in Verbindung stehen, direkt anzusteuern. In den einzelnen Zonen stößt der User auf eine enorme Heterogenität an Medien: „La Photo“ weist naturgemäß einen hohen Anteil an Fotografien auf, „La Musée“ präsentiert zahlreiche Gemälde (teilweise auch in stark verfremdeter Form), und „Le Cinéma“ enthält erwartungsgemäß einige Filmausschnitte¹², und zwar aus *Wings* (USA 1927, R.: William A. Wellman) und *Aelita* (SU 1924, R.: Jakow Protasanow). Diese werden in kleinen Fenstern

⁸ Blümlinger 1998, S. 94.

⁹ Zitiert nach Tode 2005, S. 81.

¹⁰ Tode 2005, S. 81.

¹¹ Zitiert nach Alter 2006, S. 148.

¹² Der dritte repräsentierte Film, Hitchcocks *Vertigo*, ist – vielleicht wegen der Rechteproblematik? – nur in Standbildern vertreten.

eingespielt (bei *Wings* etwa in einem dreigeteilten Filmstreifen, oben und unten ein Standbild, das in der Mitte befindliche Bild gerät dann in Bewegung) und zum Teil auch mit Musik unterlegt – Tonaufnahmen sind also ebenso Teil des Datenträgers. Dabei erweist sich die CD-ROM trotz der Diversität der eingebundenen Medien allerdings teils als erstaunlich textlastig, so dass in vielen Fällen Bilder eher als Hintergrundmaterial für Texte dienen – diese verkörpern hier das Äquivalent der auditiven Kommentare in Markers Essayfilmen, wobei sich dort meist ein stabileres Gleichgewicht zwischen Bild und Kommentar einpendelt. Liest man *Immemory* vor dem Hintergrund der hier erarbeiteten Archivthematik, so ergeben sich dennoch zahllose Anknüpfungspunkte an selbige. Bill Horrigan konstatiert gar: „The entire confrontation [Markers; O.M.] with the archive finds its most unfettered rendition in the CD-ROM *Immemory*.“¹³ In der Tat weist der Datenträger einen hohen Grad an Archivmaterialien auf, die nach der hier vorgelegten Definition als präexistierend einzuordnen sind. Oftmals spielten die integrierten Materialien bereits in früheren Werken eine Rolle, etwa *Aelita* in *Le Tombeau d’Alexandre* oder *Vertigo* in *Sans soleil*. Auffallend ist besonders die Tatsache, dass Marker in diesem Kontext in hohem Maß auf Eigenmaterial zurückgreift, was der CD-ROM in Verbindung mit zahlreichen autobiografischen Verweisen einen enorm persönlichen Anstrich verleiht. Insbesondere seine Fotobücher „Coréennes“ (1959, über Korea) und „Le Dépays“ (1982, über Japan) sind sowohl in den Bild- als auch den Textbestandteilen zum großen Teil in die „Photo“-Zone integriert. Auch viele Fotos, die Eingang in *Si j’avais quatre dromadaires* gefunden hatten, sind in diversen Sektionen, etwa in der Russland-Abteilung der „Photo“-Sektion wieder zu sehen. Die Wiederverwendung und Neuaktualisierung von bereits verwendeten Materialien, die etwa *Le Fond de l’air est rouge* geprägt hatte, setzt sich also in *Immemory* fort: „... [O]ne could call it a recycling plant, because here, images known from his earlier films and photo albums are put into new contexts, annotated with new texts and combined with additional images.“¹⁴ De- und Rekontextualisierung von Archivmaterial sind auch auf der CD-ROM gängige Verfahren, das dynamische Archivkonzept, das bereits die Filme an den Tag legten, setzt sich hier fort – allerdings nun unter dem Zeichen der Interaktivität: „In *Immemory*, he approaches, in a novel way, the question of how certain key images of one’s memory can be moved instantly into ever new constellations. The interactivity of the medium seems to open up new possibilities for the memory theme.“¹⁵ Denn die Montage nimmt hier nicht der Filmemacher vor, sondern überlässt diese dem User selbst, der nun verschiedene Wege durch die labyrinthischen Verästelungen wählen kann:

¹³ Horrigan 2007, S. 143.

¹⁴ Tode 2005, S. 81.

¹⁵ Tode 2005, S. 83.

There is no preestablished sequential logic. The route chosen by the viewer dramatically transforms him or her from the role of being a mere witness of Marker's memory and lived history to that of a coproducer of histories and memories in the twentieth century. Marker recorded and selected the bits of information in advance. Yet the order in which the information is processed is left to an active spectator. Marker's CD-ROM thus places viewers as coorganizers of history.¹⁶

Diese oft als „Rhizom“¹⁷ bezeichnete hypertextuelle Struktur von *Immemory* ist dadurch gekennzeichnet, dass zumindest an einigen Stellen immer wieder Abweichungen und Abzweigungen möglich sind, die Exkurse erlauben und manchmal auch in Sackgassen führen. Auch sind die einzelnen Zonen teils untereinander verbunden, so dass manche Materialien auf verschiedenen Wegen angesteuert werden können – „*Immemory* pulverizes linearity“¹⁸. So ist etwa der kurze Clip zu *Wings* mit den kollidierenden Jagdflugzeugen sowohl in der „Cinéma“- als auch in der „Guerre“-Sektion zu finden. Auf der anderen Seite sind die Wege zum Teil schon von Marker vorgegeben, und manche Passagen der jeweiligen Zonen verlaufen durchaus linear ohne große Möglichkeiten zur Abzweigung. Daher erscheint auch die Bezeichnung der CD-ROM als „digital archive“¹⁹ problematisch, denn die Narrationen, die dem User offenstehen, sind eben doch oft schon vorstrukturiert und können dann lediglich vom Benutzer nachvollzogen werden, während ein Archiv mit seiner diskreten Lagerung der Artefakte dem Nutzer ja eine beliebige Zahl an Aktualisierungsmöglichkeiten bietet: „[...] like the amassed footage used to compose *Le Fond de l'air est rouge*, Marker does not present this material as a flat, routine, unmediated archive.“²⁰ Darüber hinaus ist die Auswahl der Werke Markers so fragmentarisch, dass an eine auch nur halbwegs vollständige Übersicht über sein Oeuvre, die man mit einem Archiv ja verbinden würde, nicht gegeben ist.

Thomas Tode sieht, obwohl er gleichzeitig auch die Nähe der teils recht schriftlastigen „Seiten“ von *Immemory* zum Medium des Buches betont, dennoch vollkommen zu recht eine Kontinuität zwischen Markers essayistischen Filmen und der damals neuen Technologie der CD-ROM: „[...] it was by the mode of digression that Marker had already aimed at non-linear narration in his films, even though he did not have today's digital technology at his disposal.“²¹ Markers Essayfilme erscheinen nun in ihren fragmentarischen und nonlinearen Strukturen nachträglich (!) als ahnungsvolle Vorwegnahme der technologischen

¹⁶ Alter 2006, S. 121.

¹⁷ Etwa bei Saracco 2002, S. 168.

¹⁸ Horrigan 2007, S. 143.

¹⁹ Alter 2006, S. 122.

²⁰ Lupton 2005 (a), S. 209.

²¹ Tode 2005, S. 83.

Möglichkeiten, die vom Medium der CD-ROM eingelöst wurden. Auch Uriel Orlow bestätigt diesen Befund, wenn er das Archivkonzept in *Sans soleil* und anderen Werken des Filmemachers als Vorwegnahme hypertextueller Strukturen in digitalen Medien beschreibt:

Indeed here, as elsewhere, this is realized long before on the cd-rom *Immemory* (1997) the networked, interactive and dialectic memory, finally finds its hypertextual technology and rhizomorphous format, with each image literally becoming a link to another, forming an organizational and navigational tool of Marker's archive.²²

Zunächst ist es die von Tode angesprochene mediale Heterogenität, die *Immemory* mit Markers Essayfilmen verknüpft: Die disparate Auswahl der integrierten Medien umfasst nicht nur Filme, Gemälde und Fotografien, sondern auch Postkarten, Zeitungsausschnitte und Poster – die Durchmischung von „hohen“ und „niederen“ Repräsentationsformen, die schon in den Filmen festzustellen war, erreicht hier einen neuen Höhepunkt. Auch auf der CD-ROM werden dokumentarischen und fiktionalen Quellen dasselbe kulturanalytische Vermögen zugesprochen, was hier auf der fiktionalen Ebene nicht nur Spielfilme, sondern auch Gemälde und literarische Werke einschließt. Diese Materialien werden aufs engste miteinander in Beziehung gesetzt, wobei oft gleichzeitig die Medialität der Archivträger ins Bewusstsein gerückt wird, wenn Filmausschnitte in Filmstreifen eingeblendet oder Passagen aus Büchern in eine schematisch dargestellte Buchseite einmontiert werden. Die „Montage“ der Materialien durch den Benutzer erfolgt oft ähnlich assoziativ, wie dies in den Filmen geschieht – ein Seitenthema wird aufgegriffen, das sich nun zum Hauptmotiv entwickelt und bald wieder von einem neuen Seitenthema abgelöst wird, so dass sich ein sprunghafter Gedankengang aufbaut, der wenig mit einer rational-deduktiven Argumentation zu tun hat. Zum Teil erfolgt die Verknüpfung der Archivmaterialien erneut über das Aufgreifen visueller Motive, die hier ebenfalls quer durch die Medien und deren Gattungen erfolgen kann. Vereinzelt findet sich auch Warburgs bildkomparatistischer Ansatz wieder, wenn Einstellungen aus *Aelita* und Fritz Langs *Metropolis* (D 1927) gegenübergestellt werden und der kommentierende Text Protasanows Bildfindungen sogar mit *Star Wars* in Verbindung bringt – wieder einmal entdeckt Marker hier in einem weniger bekannten Werk der Filmgeschichte eine prophetische Vorwegnahme zukünftiger Entwicklungen.

Dass *Immemory* im Gegensatz zu Markers Filmen nicht mehr als zeitbasiertes Medium mit determinierter Zeitdauer, sondern als temporal offenes Werk konzipiert ist, rückt die CD-ROM noch näher an die Großprojekte Walter Benjamins und Aby Warburgs heran als seine

²² Orlow 2002, S. 448.

filmischen Werke, so dass wenig verwunderlich erscheint, dass die Affinität von *Immemory* zum Passagen-Werk und zum Mnemosyne-Atlas mitunter auch in der Literatur Erwähnung findet. Marker selbst hat die CD-ROM, wie bereits erwähnt, in einem Interview mit dem Passagen-Werk in Verbindung gebracht.²³ Catherine Saracco vergleicht hingegen die Bildsortierung der „Photo“-Sektion auf *Immemory* mit der des Mnemosyne-Atlas:

On retrouve aussi ce régime de mémoire par association d'idées et syncrétismes divers dans la zone « Photo » où l'Atlas de Mnémosyne, conçu dans les années 20 par Aby Warburg, ne figure sûrement pas au hasard et invite à nouveau à des jeux de mémoire jouant sur des assemblages d'images, ordonnées selon le principe des affinités électives et non selon le principe alphanumérique.²⁴

Peter van Huisstede fantasierte übrigens im Jahr 1995 bezüglich des Warburgschen Atlas gar, dass dieser Strukturen aufweise, der bereits eindeutig auf das Medium der CD-ROM verweise und daher am sinnvollsten auf einem solchen Datenträger veröffentlicht werden sollte: „Wenn es jemals ein Projekt gegeben hat, das in einem elektronischen Medium wie der CD-ROM angemessen zu präsentieren wäre, dann ist es der Mnemosyne-Atlas.“²⁵ Dieses Vorhaben hat sich mittlerweile erübrigt, da der Atlas jetzt komplett im Internet abrufbar ist²⁶, und zwar ohne physischen Datenträger – eine Maßnahme, die Chris Marker mit *Immemory* noch vor seinem Tod selbst durchführte (siehe unten). Eine weitere Überschneidung von *Immemory* mit den beiden unvollendeten Werken Benjamins und Warburgs ist darin zu sehen, dass auch Marker seine CD-ROM als zur Zukunft hin offenes Projekt angelegt hat, das den Namen *Immemory One* tragen sollte – als „work in progress“ sollte es wohl durch einen oder mehrere Nachfolger ergänzt werden. Dazu kam es dann zwar nicht, jedoch lässt sich gut vorstellen, dass sich die hypertextuelle Struktur der CD-ROM durch neue oder auch eben bereits präexistierende Materialien beliebig hätte erweitern lassen, da gerade die Umgruppierung und Neukontextualisierung vorhandenen Materials durch digitale Instrumentarien besonders erleichtert wird. Auch wurde 1998 in einem Ausstellungsprojekt versucht, das Publikum zu animieren, eigene Bilder in das Projekt einzubringen: „The result was *Roseware*, an interactive installation in which visitors were encouraged to add new information, culminating in a dynamic and continuously changing project.“²⁷

²³ *Libération*, 8. Januar 1999. Zitiert in Lambert 2008, S. 233.

²⁴ Saracco 2002, S. 169. Auch Ivelise Perniola erkennt bezüglich des Warburgschen Atlas „beaucoup d'analogies avec le CD-Rom de Marker, *Immemory*“ (Perniola 2008, S. 116).

²⁵ Huisstede 1995, S. 158.

²⁶ <http://www.peter-matussek.de/philipp/mnemo/frames.html> [Abruf am 01.02.2016].

²⁷ Alter 2006, S. 120.

Marker kehrte dann doch noch einige Male zum Medium des Films zurück – so etwa für *Le Souvenir d'un avenir* (2001) und *Chats perchés* (2004). Immer häufiger konnte man dann im Internet Spuren seiner Tätigkeit verfolgen, von denen allerdings meist zweifelhaft blieb, ob sich hinter der virtuellen Maske tatsächlich der „echte“ Chris Marker verbarg – er konnte die digitalen Medien sehr geschickt nutzen, um seine bereits im analogen Zeitalter kaum greifbare Identität weiter zu verschleiern und sich (wie Laura in *Level Five*) hinter Masken und Avataren zu verbergen, etwa hinter dem Youtube-User „Kosinski“, auf dessen Channel diverse Collagen aus vorgefundenem Material hochgeladen wurden, die durchaus den Stempel von Markers Handschrift, aber auch seines lakonischen Humors tragen. Neben einer verstärkten Tätigkeit im Ausstellungsbereich, bei der Marker ebenfalls oft auf bereits bestehende Materialien zurückgriff und diese immer wieder zu neuen Konstellationen umgrupperte, ist im Hinblick auf seine Offenheit gegenüber neuesten technischen und ästhetischen Entwicklungen sein „Auftritt“ in *Second Life* bemerkenswert: Auf dieser virtuellen Online-Plattform stellte Marker eine Ausstellung mit zahlreichen seiner Werke zusammen, so etwa Fotografien, Collagen und Installationen wie *Silent Movie*, die – teilweise sogar mit Führung seines bereits in *Immemory* auftretenden Alter Ego, der Katze Guillaume-en-Égypte – auf der virtuellen Plattform begangen werden konnte. Diese interaktive Installation ist filmisch in *Ouvroir - The Movie* (2010) dokumentiert und kann auf einer Internet-Seite namens „Gorgomancy“²⁸ heruntergeladen werden. Diese Homepage wurde, wie etwa ein Eintrag des Centre Pompidou bestätigt²⁹, von Marker selbst erstellt und verkörpert eine Art Internet-Archiv zumindest eines Teils seines Oeuvres: Hier wird dem User ermöglicht, auch ohne eine CD-ROM durch eine komplette Fassung von *Immemory* zu browsen, da Marker den gesamten Inhalt mit allen Verzweigungen auf die Website transferieren ließ – er ist jetzt unabhängig von einem physischen Datenträger überall und hoffentlich über einen möglichst langen Zeitraum abrufbar. Desweiteren sind die Filme *La Solitude du chanteur de fond* (1974), *Mémoires pour Simone* (1986), alle Folgen der Fernsehserie *L'Héritage de la chouette* (1989) sowie auch Werke anderer Filmemacher abrufbar. Diese Seite ist Chris Markers archaisches Vermächtnis an die Nachwelt und gleichzeitig das letzte Zeugnis, wie sehr der französische Filmemacher, der sein persönliches Archiv nach seinem Tod übrigens der Cinémathèque française hinterließ³⁰, sein eigenes Werk stets als vorläufig und niemals abschließbar betrachtete.

²⁸ <http://gorgomancy.net> [Abruf am 01.02.2016].

²⁹ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnzepo/rgjqrab> [Abruf am 01.02.2016].

³⁰ Vgl. Skrypnyk 2015.

7 Filmografie (Auswahl)

Aufgeführt werden nur Filme von Chris Marker, die in dieser Arbeit Erwähnung fanden. Als einzige nichtfilmische Arbeit wird die CD-ROM *Immemory* genannt. Die Angaben folgen Kämpfer/Tode 1997 und Cooper 2008. Die abweichenden Lauflängen beziehen sich auf unterschiedliche Schnittfassungen.

Les Statues meurent aussi (1950-53)

R: Alain Resnais, Chris Marker. K: Ghislain Cloquet. 35mm, s/w. 30 min.

Olympia 52 (1952)

R: Chris Marker. K: Chris Marker, Robert Cartier, Charles Sabatier, Joffre Dumazedier. 16mm/35mm (Blow-up), s/w. 67/82 min.

Lettre de Sibérie (1958)

R: Chris Marker. K: Sacha Vierny. 16mm/35mm (Blow-up), Farbe. 62 min.

Cuba si! (1961)

R: Chris Marker. K: Chris Marker. 16mm/35mm (Blow-up), s/w. 52/57 min.

La Jetée (1962)

R: Chris Marker. D: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux u.a. 35mm, s/w. 28 min.

Le Joli mai (1962)

R: Chris Marker, Pierre Lhomme. K: Pierre Lhomme. 35mm, s/w. 140/165 min.

Si j'avais quatre dromadaires (1966)

R: Chris Marker. 35mm, s/w. 49/52/70/73 min.

Loin du Viêt-Nam (1967)

R: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Chris Marker (Gesamtleitung). K: diverse. 35mm, Farbe und s/w. 110/115 min.

La Sixième face du Pentagone (1968)

R: Chris Marker, François Reichenbach. K: François Reichenbach, Chris Marker, Christian Odasso, Tony Daval. 16mm, Farbe. 27/28 min.

A bientôt, j'espère (1968)

R: Chris Marker, Mario Marret. K: Pierre Lhomme. 16mm, s/w. 43/55 min.

On vous parle de Prague: Le deuxième procès d'Artur London (1969)

R: Chris Marker. K: Pierre Duponey. 16mm, s/w. 28/30 min.

Jour de tournage (1969)

R: Chris Marker. K: Pierre Duponey. 16mm, s/w. 11 min.

Le Train en marche (1971)

R: Chris Marker. K: Jacques Loiseleux. 16mm, s/w. 32 min.

L'Ambassade (1973)

R: Chris Marker. Super 8, Farbe. 20/21 min.

La Solitude du chanteur de fond (1974)

R: Chris Marker. K: Pierre Lhomme. 16mm/35mm (Blow-up), Farbe. 60 min.

Le Fond de l'air est rouge (1977/1978/1993/1998/2008)¹

R: Chris Marker. K: diverse. 16mm/35mm (Blow-up), s/w, Farbe. 179/240 min.

Sans soleil (1982)

R: Chris Marker. K: Sandor Krasna [i.e. Chris Marker]. 16mm/35mm (Blow-up), Farbe. 100/104/110 min.

¹ Vgl. Tode 2015.

A. K. (1985)

R: Chris Marker. K: Frans-Yves Marescot. 35mm, Farbe. 71/74 min.

Mémoires pour Simone (1986)

R: Chris Marker. 35mm, s/w, Farbe. 61 min.

L'Héritage de la chouette (1989, Serie)

R: Chris Marker. K: diverse. Video, Farbe. 13x26 min.

Le Tombeau d'Alexandre (1993)

R: Chris Marker. K: Chris Marker, Andrei Pachkewitsch. Video Hi 8, Farbe, s/w. 118 min.

Level Five (1996)

R: Chris Marker. K: Chris Marker, Gérard de Battista, Yves Angelo. D: Catherine Belkhodja. Video Beta-SP/35mm (Blow-up). 106/111 min.

Immemory (1998)

Herstellung: Chris Marker. Produktion: Centre Georges Pompidou. CD-ROM.

Une Journée d'Andrei Arsenevitch (2000)

R: Chris Marker. K: Chris Marker, Marc-André Batigne, Pierre Camus. Video/16mm, s/w, Farbe. 56 min.

Le Souvenir d'un avenir (2001)

R: Chris Marker, Yannick Bellon. Video, s/w, Farbe. 42 min.

Chats perchés (2004)

R: Chris Marker. K: Chris Marker. Video, Farbe. 59 min.

Ouvroir - The Movie (2010)

R: Chris Marker. Mitarbeit: Max Moswitzer. Farbe. 29 min.

8 Bibliografie

- [o. Verf.]: [Kommentierte Filmografie], in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 49-50.
- [o. Verf.]: „Table ronde sur *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker“, in: *Cahiers du Cinéma* 28 (1978), Nr. 284, S. 46-51.
- [o. Verf.]: „Chris Marker - Une politique du montage“.
<<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/coffret-chris-marker-les-sixties,107661-note-50547>> [Abruf am 01.02.2016].
- Adorno, Theodor W.: „Der Essay als Form“ [1958], in: Ders., *Noten zur Literatur*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1958, S. 9-49.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 1969.
- Agamben, Giorgio: „Aby Warburg et la science sans nom“, in: Ders.: *Image et mémoire*. Paris 1998, S. 9-43.
- Agamben, Giorgio: „Le cinéma de Guy Debord“, in: Ders.: *Image et mémoire*. Paris 1998, S. 65-76.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a. M. 2003.
- Allard-Chanial, Laurence: „Le spectacle de la mémoire vive. A propos des créations numériques de Chris Marker“, in: Dubois 2002, S. 132-140.
- Allen, Richard W.: „The Aesthetic Experience of Modernity. Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory“, in: *New German Critique* 40 (1987), S. 225-240.
- Almercyda, Michael: „Deciphering the Future“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 36-37.
- Alter, Nora: „Memory Essays“, in: Biemann 2003, S. 12-23.
- Alter, Nora M.: *Chris Marker*. Urbana 2006.
- Amengual, Barthélemy: „*Le tombeau d'Alexandre*. ‚Une tragédie optimiste‘“, in: *Positif* 42 (1993), Nr. 391, S. 56-59.
- Amenguel, Barthélemy: „Le présent du futur“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 96-98.
- Amiel, Vincent: „Il faut aller jusqu'à Tokyo pour que l'image et le regard se croisent. Sur *Sans Soleil* et *Tokyo-Ga*“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 99-101.
- Arnaud, Diane: „L'essai, forme de l'entre-deux“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 143-156.
- Aronowitz, Stanley: „History as Disruption. On Benjamin and Foucault“, in: *Humanities in Society* 2 (1979), Spring 1979, S. 125-147.
- Arthur, Paul: „Making History. Chris Marker's *A Grin Without a Cat* Revives the Revolution“, in: *Film Comment* 38 (2002), Nr. 3, S. 33-34.
- Arthur, Paul: „Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore: Paul Arthur Gives a Crash Course in Nonfiction Cinema's Most Rapidly Evolving Genre“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 1, S. 58-63. (a)
- Arthur, Paul: „Kino-Eye. The Legacy of Soviet Cinema as Refracted Through Chris Marker's Always-critical Vision“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 32-34. (b)
- Arthur, Paul: „On the Virtues and Limitations of Collage.“
<<http://www.yidff.jp/docbox/11/box11-1-e.html>> [Abruf am 01.02.2016].
- Assmann, Aleida: „Beyond the Archive“, in: Neville, Brian/Villeneuve, Johanne (Hrsg.): *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*. Albany 2002, S. 71-83.

- Assmann, Aleida: „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses“, in: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln 2001, S. 268-281.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Audé, Françoise: „Level Five. La migraine du temps“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 76-78.
- Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich (Hrsg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998.
- Baecque, Antoine de: „Godard in the Museum“, in: Temple/Williams/Witt 2004, S. 118-125.
- Ballhausen, Thomas: „Kultur und Blätterrauschen. Zu Theorie, Geschichte und Zukunft der (Film)Archive“, in: Ballhausen, Thomas/Eichinger, Barbara et al. (Hrsg.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Wien 2007, S. 37-71.
- Balsom, Erika: „Qu'est-ce qu'une madeleine interactive? Chris Marker's *Immemory* and the Possibility of a Digital Archive“, in: *The Journal of E-Media Studies* 1 (2008), Nr. 1 (ohne Pag.)
<<http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/4/article/289>> [Abruf am 01.02.2016].
- Barthes, Roland: „Historie und ihr Diskurs“, in: *alternative* 11 (1968), Nr. 62/63, S. 171-180.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989.
- Barthes, Roland: „Der dritte Sinn“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M. 1990 [1970], S. 47-66. (a)
- Barthes, Roland: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M. 1990 [1973], S. 94-102. (b)
- Batchen, Geoffrey: „Die Kunst des Archivierens“, in: Schaffner/Winzen 1998, S. 46-49.
- Bauerle, Dorothée: *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas*. Münster 1988.
- Baumgärtel, Tilman: *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin 2002.
- Bazin, André: „Lettre de Sibérie [1958]“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 205-208.
- Beauvais, Yann: „Found Footage. Vom Wandel der Bilder.“ Aus dem Französischen übersetzt von Elisabeth Kornberger, in: *Blimp* Nr. 16, Frühjahr 1991, S. 4-11.
- Beauvais, Yann: „Verloren und wiedergefunden“. Aus dem Französischen übersetzt von Helen Hofer, in: Hausheer/Settele 1992, S. 8-24.
- Becker, Jörg: „Der Ausdruck der Hände. Ein filmischer Terminus“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 30-45.
- Béghin, Cyril: „Des images en sursis“, in: Dubois 2002, S. 158-165.
- Beilenhoff, Wolfgang: „Iconoclasm – Passagen zwischen Denkmal und Film“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 201-219.
- Beller, Hans: „Die verfilmte Vergangenheit. Notizen zur dokumentarischen Arbeit mit Archivfilmen“, in: *Jahrbuch Film* 84/85. München u.a. 1985, S. 119-128.
- Bellon, Yannick/Marker, Chris: „Le Souvenir d'un avenir“.
<<http://www.leptitcine.be/Le-Souvenir-d-un-avenir>> [Abruf am 01.02.2016].
- Bellour, Raymond/Martin, Adrian: *Chris Marker. Owls At Noon Prelude. The Hollow Man*. Brisbane 2008.
- Bellour, Raymond/Roth, Laurent: *A propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*. Paris 1997.
- Bellour, Raymond: „Le livre, aller, retour – The Book, Back and Forth“, in: Bellour/Roth 1997, S. 65-154.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* [GS]. 7 Bde. und Suppl. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972-1999.
- Bernier, Christine: „Art and Archive. The Dissimulating Museum“, in: Neville, Brian/Villeneuve, Johanne (Hrsg.): *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*. Albany 2002, S. 55-70.
- Biemann, Ursula (Hrsg.): *Stuff It. The Video Essay in the Digital Age*. Zürich 2003.
- Biemann, Ursula: „The Video Essay in the Digital Age“, in: Biemann 2003, S. 8-11.
- Bismarck, Beate von (Hrsg.): *Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*. Köln 2002.
- Binczek, Natalie: „Zwischen akustischen und visuellen Spuren. Kommunikative Rahmenbedingungen des Kinos von Chris Marker“, in: Binczek/Rass 1999, S. 173-187.
- Bloch, Ernst: „Erinnerung“, in: *Über Walter Benjamin*. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno [u.a.]. Frankfurt a.M. 1968, S. 16-23.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992.
- Blümlinger, Christa: „Zwischen den Bildern/Lesen“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 11-31.
- Blümlinger, Christa: „Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers *Level 5*“, in: *montage/av* 7 (1998), Nr. 2, S. 91-104.
- Blümlinger, Christa: „Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 82-97.
- Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin 2009.
- Blum, Philipp: „Der Film erinnert sich selbst. Filmische Archivalien im Film zwischen Referenz und Reflexivität“, in: Hägele, Ulrich/Ziehe, Irene (Hrsg.): *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*. Münster, New York (NY), München, Berlin 2013, S. 230-243.
- Böhme, Hartmut: „Aby Warburg (1866-1929)“, in: Michaels, Axel (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München 1997, S. 133-157.
- Böhn, Andreas: „Nostalgia of the Media / in the Media“, in: Nöth, Winfried (Hrsg.): *Self-Reference in the Media*. Berlin/New York 2007, S. 143-153.
- Bolle, Willi: „Geschichte“, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2000, S. 399-442.
- Bongers, Wolfgang: „Intermediale Archive. Gedächtniskonzepte bei Chris Marker und W.G. Sebald“, in: Felten, Uta/Lommel, Michael et al. (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños.“ Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg 2005, S. 445-462.
- Bonin, Vincent: „Les archives de Chris Marker, les archives des autres“, in: Habib/Paci 2008, S. 179-196.
- Böszörményi, Laszlo/Tusch, Roland: „Inhaltsbasierte Suche in Videoarchiven“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S.61-75.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001.
- Bradley, Harriet: „The Seductions of the Archive. Voices Lost and Found“, in: *History of the Human Sciences* 12 (1999), Nr. 2, S. 107-122.
- Braun, Peter: „Begegnungen – Abschiede. Chris Marker als Fotograf“, in: Kämper/Tode 1997, S. 87-99.
- Breakell, Sue: „Perspectives. Negotiating the Archive“, in: *Tate Papers* 5 (2008), Nr. 9, Spring 2008
<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>> [Abruf am 01.02.2016].

- Bredenkamp, Horst/Diers, Michael/Schoell-Glass, Charlotte (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*. Weinheim 1991.
- Bredenkamp, Horst: „Du lebst und thust mir nichts. Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs“, in: Bredenkamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 1-7.
- Brodersen, Momme: „Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint.... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente“, in: Bredenkamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S.87-94.
- Brown, Richard Harvey/Davis-Brown, Beth: „The Making of Memory. The Politics of Archives, Libraries and Museums in the Construction of National Consciousness“, in: *History of the Human Sciences* 11 (1998), Nr. 4, S. 17-32.
- Bruzzi, Stella: *New Documentary. A Critical Introduction*. London 2006.
- Buchloh, Benjamin H.D.: „Atlas/Archive“, in: Coles, Alex (Hrsg.): *The Optic of Walter Benjamin*. London 1999, S. 12-35.
- Buchloh, Benjamin H.D.: „Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa“, in: Schaffner/Winzen 1998, S. 50-60.
- Buck-Morss, Susan: „Im Labyrinth der Passagen. Recherchen zu Walter Benjamin“, in: Schaffner/Winzen 1998, S. 222-225.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M. 2000.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.
- Bürger, Peter: „Benjamins Kunsttheorie. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit“, in: Schöttker 2004, S. 168-183.
- Burgin, Victor: „La marque de Marker“, in: Habib/Paci 2008, S. 17-32.
- Burkhardt, Martin: „Was ist ein Archiv?“, in: *Gebrauchsanleitung für Archive*. (datiert 2006) <<https://www.historicum.net/persistent/old-purl/3062>> [Abruf am 01.02.2016].
- Caygill, Howard: „Meno and the Internet. Between Memory and the Archive“, in: *History of the Human Sciences* 12 (1999), Nr. 2, S. 1-11.
- Chaiken, Michael/Diiorio, Sam: „Printed Matter. The Author behind the Auteur: Pre-Marker Marker“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 42-43.
- Chion, Michel: *La voix au cinéma*. Paris 1982.
- Collas, Gérald: „Le sourire du chat“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 23-28.
- Comay, Rebecca: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *Lost in the Archives*. Toronto 2002, S. 12-15.
- Comolli, Jean Louis/Rancière, Jacques: *Arrêt sur histoire*. Paris 1997.
- Comolli, Jean Louis: „Le miroir à deux faces“, in: Comolli/Rancière 1997, S. 11-45.
- Cooper, Sarah: *Chris Marker*. Manchester 2008.
- Corney, Frederick C.: *Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca u.a. 2004.
- Corrigan, Timothy: *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Oxford u.a. 2011.
- Coureau, Didier: „Poétique filmique de la Noosphère (Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001)“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 217-226.
- Coureau, Didier: „Chris Marker: l'avenir du souvenir, le souvenir de l'avenir, la mémoire de l'immémoire“, in: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne : histoire et théorie de l'art* Nr. 131 (Printemps 2015), S. 60-81.
- Dall'Asta, Monica: „The (Im)possible History“, in: Temple/Williams/Witt 2004, S. 350-363.
- Darke, Chris: „Eyesight. Chris Darke Unearths Marker's ‚Lost Works‘“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 48-50.
- Darke, Chris: „The Invisible Man“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 32.
- Darke, Chris (Hrsg.): *A Grin Without a Cat*. London 2014.
- Debray, Régis: „Le fond de l'air est rouge, l'apprentissage de notre génération“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 39-40.

- Deppner, Martin Roman: „Bilder als Kommentare. R.B. Kitaj und Aby Warburg“, in: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 235-260.
- Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S. 29-52.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002. (a)
- Didi-Huberman, Georges: „Aby Warburg and the Archive of Intensities“, in: Comay, Rebecca (Hrsg.): *Lost in the Archives*. Toronto 2002, S. 217-233. (b)
- Didi-Huberman, Georges: „Foreword. Knowledge: ‚Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)““, in: Michaud 2004, S. 7-19.
- Didi-Huberman, Georges: „Das Archiv brennt“, in: Didi-Huberman, Georges/Ebeling, Knut: *Das Archiv brennt*. Berlin 2007, S. 7-32.
- Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago 2008.
- Diiorio, Sam: „The Truth about Paris“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 46-47.
- Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge u.a. 2002.
- Dotzler, Bernhard J./Müller-Tamm, Jutta: „Film nach Benjamin. Bild und Erzählung im Denken der Kinematographie“, in: Schöttker 2004, S. 208-219.
- Douhaire, Samuel/Rivoire, Annick: „Marker Direct. A Rare Interview with One of Cinema's Most Secretive Filmmakers“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 38-41.
- Dronsfield, Jonathan: „‚The Present Never Exists There.‘ The Temporality of Decision in Godard's Later Films and Video Essays“, in: Temple/Williams 2000, S. 61-76.
- Dubois, Philippe (Hrsg.): *Théorème. Recherches sur Chris Marker*. Paris 2002.
- Ebeling, Knut: „Die Asche des Archivs“, in: Didi-Huberman, Georges/Ebeling, Knut: *Das Archiv brennt*. Berlin 2007, S. 33-183.
- Efal, Adi: „Warburg's ‚Pathos Formula‘ in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts“, in: *Assaph* 5 (2000), S. 221-237.
- Elkins, Katherine: „Middling Memories and Dreams of Oblivion. Configurations of a Non-Archival Memory in Baudelaire and Proust“, in: *Discourse* 24 (2002), Fall 2002, Nr. 3, S. 47-66.
- Elsaesser, Thomas (Hrsg.): *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam 2004.
- Emden, Christian J.: „‚Nachleben‘. Cultural Memory in Aby Warburg and Walter Benjamin“, in: Caldicott, Edric/Fuchs, Anne (Hrsg.): *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*. Oxford u.a. 2003, S. 209-224.
- Engell, Lorenz: „Erzählung. Historiographische Technik und kinematographischer Geist“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 247-275.
- Enwezor, Okwui: „Archive Fever. Photography Between History and Mmonument“, in: Ders. (Hrsg.): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen 2008, S. 11-51.
- Ernst, Wolfgang [o.J.]: „Wozu Medientheorie? Wolfgang Ernst und Till Nikolaus von Heiseler im Gespräch“
<<http://de.scribd.com/doc/98409106/wozu-medientheorie>> [Abruf am 01.02.2016].
- Ernst, Wolfgang: „Cinema and Historical Discourse“, in: *Journal of Contemporary History* 18 (1983), Nr. 3, S. 397-409.
- Ernst, Wolfgang: „Archivbilder“, in: Darsow, Götz-Lothar (Hrsg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart 2000, S. 175-193.

- Ernst, Wolfgang: „Medien@rchäologie (Provokation der Mediengeschichte)“, in: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln 2001, S. 250-267.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2003. (a)
- Ernst, Wolfgang: „Medienarchäologie. Eine Provokation der Kommunikationsgeschichte“, in: Knoch, Habbo/Morat, Daniel (Hrsg.): *Kommunikation als Beobachtung. Medienanalyse und Gesellschaftsbilder 1880 – 1960*. München 2003, S. 37-55. (b)
- Ernst, Wolfgang: „Das Gesetz des Sagbaren. Foucault und die Medien“, in: Gente, Peter (Hrsg.): *Foucault und die Künste*. Frankfurt a. M. 2004, S. 238-259. (a)
- Ernst, Wolfgang: „Halluzinationen von Leben = Prosopopöie des Archivs. Maskenspiele“, in: Spieker 2004, S. 243-263. (b)
- Ernst, Wolfgang: „The Archive as Metaphor“, in: *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, Nr. 7 (2004), Themenheft (No) Memory, S. 46–54. (c)
- Ernst, Wolfgang: „MEMORY – Spielräume und Disziplinartechniken der Bildordnung“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 325-337.
- Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*. Berlin 2007.
- Ernst, Wolfgang: *Digital Media and the Archive*. Minneapolis 2013.
- Ernst, Wolfgang/Farocki, Harun: „Towards an Archive for Visual Concepts“, in: Elsaesser 2004, S. 261-286 .
- Ernst, Wolfgang/Heidenreich, Stefan/Holl, Ute (Hrsg.): *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin 2003. (a)
- Ernst, Wolfgang/Heidenreich, Stefan/Holl, Ute: „Editorial. Wege zu einem visuell adressierbaren Bildarchiv“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 7-16. (b)
- Ertener, Orkun: „Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers *Sans soleil*“, in: Möbius 1991, S. 35-50.
- Farocki, Harun: „Wie sollte man das nennen, was ich vermissee?“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 17-29.
- Farocki, Harun: „Workers Leaving the Factory“, in: Elsaesser 2004, 237-243.
- Farocki, Harun/Ehmann, Antje (Hrsg.): *Kino wie noch nie*. Wien 2006.
- Feigelson, Kristian: „Regards croisées est/ouest. L’histoire revisitée au cinéma (Medvedkine/Marker)“, in: Dubois 2002, S. 118-131.
- Felix, Jürgen: „Autorenkino“, in: Ders. (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 13-57 (filmforschung, Bd. 3).
- Fertig, Julia: „Die Archivfalle.“
<<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf>> [Abruf am 01.02.2016].
- ffrench, Patrick: „The Immanent Ethnography of Chris Marker, Reader of Proust“, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 87-96.
- Fihman, Guy: „L’essai cinématographique et ses transformations expérimentales“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 41-48.
- Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. München 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität“, in: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 1998, S. 81-90.
- Flach, Sabine/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München 2005.
- Flach, Sabine/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne: „Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 7-17.
- Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. 2 Bände. München 2011.

- Fohrmann, Jürgen: „Archivprozesse‘ oder über den Umgang mit der Erforschung von ‚Archiv‘. Einleitung“, in: Pompe/Scholz 2002, S. 19-23.
- Forster, Kurt W.: „Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten“, in: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 11-37.
- Forster, Kurt W.: „Warburgs Versunkenheit“, in: Galitz/Reimers 1995, S. 184-206.
- Foster, David: „Thought-Images‘ and Critical-Lyricisms: The *Denkbild* and Chris Marker’s *Le Tombeau d’Alexandre*“, in: *Image & Narrative* 10 (2009), Nr. 3, S. 3-14.
<<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/31/17>>
[Abruf am 01.02.2016].
- Foster, Hal: „The Archive Without Museums“, in: *October* 77 (Summer 1996), S. 97-119.
- Foster, Hal: „Archives of Modern Art“, in: *October* Nr. 99, Winter 2002, S. 81-95.
- Foster, Hal: „An Archival Impulse“, in: Merewether, Charles (Hrsg.): *The Archive*. London 2006, S. 143-148.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973.
- Foucault, Michel: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M. 1974, S. 69-90.
- Fürnkäs, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988.
- Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2006, S. 284-300.
- Gagnebin, Murielle/Liandrat-Guigues, Suzanne: *L’essai et le cinéma*. Seyssel 2004.
- Gagnebin, Murielle: „L’inconscient à l’essai“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 13-24.
- Galitz, Robert/Reimers, Brita (Hrsg.): *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott“*. *Portrait eines Gelehrten*. Hamburg 1995.
- Gauthier, Guy: „Chris Marker. Court Métrage“, in: *Bref* 6 (1990), S. 8-15.
- Gauthier, Guy: „Die Jagd nach dem Snark“, in: Kämper/Tode 1997, S. 15-30.
- Gauthier, Guy: *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris 2001.
- Geldin, Sherri: „Director’s Foreword“, in: Bremner, Ann (Hrsg.): *Chris Marker. Staring Back*. Cambridge, Mass. 2007, S. 135-136.
- Gfrereis, Heike: „Double bind. Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise“, in: Schöttker 2004, S. 186-193.
- Gibson, Ross: „What Do I Know? Chris Marker and the Essayist Mode of Cinema“, in: *Filmviews* Nr. 134, S. 27-31.
- Ginzburg, Carlo: „Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition“, in: Ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München 1988, S. 149-233.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959.
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1981.
- Grafe, Frieda: „Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 139-143.
- Greef, Willem de: „Found Footage-Film als eine Kunst der Reproduktion.“ Übersetzt von Mirella Wepf, in: Hausheer/Settele 1992, S. 76-88.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München/Wien 1988.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Wien 1992.
- Groys, Boris: „Die Aura der Archive“, in: Spieker 2004, S. 163-175.
- Habib, André/Paci, Viva: *Chris Marker et l’imprimerie du regard*. Paris 2008.
- Habib, André/Paci, Viva: „Introduction“, in: Habib/Paci 2008, S. 11-16.
- Habib, André: „Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de méditation dans quelques œuvres de Chris Marker“, in: Habib/Paci 2008, S. 51-74.

- Habib, André: „À quel jeu joue-t-on quand on joue à la guerre ? Jeu lecture et écriture de l'histoire dans *Level Five*“, in: Habib/Paci 2008, S. 267-274.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967.
- Hamilton, Carolyn (Hrsg.): *Refiguring the Archive*. Dordrecht u.a. 2002.
- Hampton, Howard: „Remembrance of Revolutions Past. Chris Marker's Anatomies of Melancholy“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 33-35.
- Hansen, Miriam: „Benjamin, Cinema and Experience. ‚The Blue Flower in the Land of Technology‘“, in: *New German Critique* 40 (1987), S.179 – 224.
- Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hrsg.): *Found Footage Film*. Luzern 1992.
- Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph: „Vorwort“, in: Hausheer/Settele 1992, S. 4-7.
- Heller, Heinz-B.: „Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt.‘ Beobachtungen und Anmerkungen zu Chris Marker: *Le fond de l'air est rouge*“, in: Ders. (Hrsg.): *40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl?* Marburg 2008, S. 100-113.
- Hensel, Thomas: „Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*. Ein Bildervehikel zwischen Holztafel und Zelluloidstreifen“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 221-249.
- Hensel, Thomas: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin 2011.
- Hillach, Ansgar: „Dialektisches Bild“, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2000, S. 186-229.
- Hilliker, Leo: „The History of the Future in Paris. Chris Marker and Lean-Luc Godard in the 1960s“, in: *Film Criticism* 24 (2000), Nr. 3, Spring 2000, S. 1-22.
- Hoberman, J.: „Postcard from the Edge. J. Hoberman on Marker's Impressions of Israel“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 48.
- Hofmann, Werner: „Der *Mnemosyne-Atlas*. Zu Warburgs Konstellationen“, in: Galitz/Reimers 1995, S. 172-183.
- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003.
- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: „Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 8-23.
- Hohenberger, Eva: „Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. *Reprise* (1996) von Hervé Le Roux“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 98-114.
- Holert, Tom: „‚Vorbeihuschende Bilder‘. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 134-143.
- Holl, Ute: „Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um!‘. Modelle und Montagen filmischer Bildatlanten“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 251-270.
- Horak, Jan-Christopher: „Die Jagd nach den Bilder. Zu Chris Markers Fotofilmen“, in: Kämper/Tode 1997, S. 73-86.
- Horrigan, Bill: „Some Other Time“, in: Bremner, Ann (Hrsg.): *Chris Marker. Staring Back*. Cambridge, Mass. 2007, S. 137-150.
- Huisstede, Peter van: „Der *Mnemosyne-Atlas*. Ein Laboratorium der Bildgeschichte“, in: Galitz/Reimers 1995, S. 130-171.
- Jeancolas, Jean-Pierre: „La centrale Marker 1967-1976“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 86-89.
- Jochum, Uwe: „Das Archiv der Bibliothek“, in: Spieker 2004, S. 45-59.
- Jones, Kent: „Time Memorial. Chris Marker's Maiden Voyage into the Uncharted Waters of CD-ROM“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 46.
- Jost, François: „Déception du regard, regard de la déception“, in: Habib/Paci 2008, S. 75-86.
- Joyce, Patrick: „The Politics of the Liberal Archive“, in: *History of the Human Sciences* 12 (1999), Nr. 2, S. 35-49.

- Kämper, Birgit: „*Sans soleil* – ‚Ein Film erinnert sich selbst‘“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 33-59.
- Kämper, Birgit/Tode, Thomas (Hrsg.): *Chris Marker. Filmessayist*. München 1997 (CICIM 45/47).
- Kämper, Birgit: „Das Bild als Madeleine: *Sans Soleil* und *Immemory*“, in: Kämper/Tode 1997, S. 143-159.
- Katz, Joel: „From Archive to Archiveology“, in: *Cinematograph* 4 (1991), S. 96-104.
- Kaulen, Heinrich: „Rettung“, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2000, S. 619-664.
- Kear, Jon: *Sunless. Sans Soleil*. Trowbridge 1999.
- Kear, Jonathan: „The Clothing of Clio. Chris Marker’s Poetics and the Politics of Representing History“, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 49-63.
- Kear, Jonathan: „A Game that Must be Lost. Chris Marker Replays Alain Resnais’ *Hiroshima mon amour*“, in: Guerin, Frances/Hallas, Roger (Hrsg.): *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London 2007, S. 129-142.
- Keeney, Gavin: *Dossier Chris Marker. The Suffering Image*. Newcastle upon Tyne 2012.
- Keller, Christoph: „Archives as Objects as Monuments“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 46-51.
- Kemp, Wolfgang: „Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg“, in: *Kritische Berichte* 3 (1975), Nr. 1, S. 5-25.
- Khalili, Bouchra: „*Level 5* ou le reposoir“, in: Dubois 2002, S. 141-157.
- Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir‘. Benjamin und die Welt der Dinge“, in: Schöttker 2004, S. 156-167.
- Kirchmann, Kay: „Bildermüll und Wiederverwertung. Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bilderrecyclings im Found-Footage-Film“. In: Koebner, Thomas/Meder, Thomas (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 497-509.
- Klenner, Jost Philipp: „Der Duce ist nicht aus Email. Aby Warburg, politisch?“, in: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933*. München 2007, S. 449-480. (a)
- Klenner, Jost Philipp: „Mussolini und der Löwe. Aby Warburg und die Anfänge der politischen Ikonographie“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), Heft 1, S. 83-98. (b)
- Köhn, Eckhardt: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2006, S. 399-406.
- Köhn, Eckhardt: „Nichts gegen die Illustrierte! Benjamin, der Berliner Konstruktivismus und das avantgardistische Objekt“, in: Schöttker 2004, S. 48-69.
- Kohn, Olivier/Niogret, Hubert: „Témoignages“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 90-95.
- Kohn, Olivier: „Si loin, si proche“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 79-82.
- Kornmeier, Uta: „Der Bilderatlas aller Bilderatlanten. Schwierigkeiten beim Versuch, Ordnung zu schaffen. Eine Tagung über visuelle Archivierung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 02.10.2001.
- Kramer, Sven: *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*. Lüneburg 1991.
- Kramer, Sven: „Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben“, in: Lemke, Anja/Schierbaum, Martin (Hrsg.): „*In die Höhe fallen*“. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg 2000, S. 195-211.
- Kramer, Sven: „Laura und Kinjo. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm *Level Five*“, in: Kinzel, Ulrich (Hrsg.): *An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik*. Ulrich Wergin gewidmet. Würzburg 2008, S. 185-202.
- Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz 2011.

- Kujundžić, Dragan: „Archigraphia. Archiv und Gedächtnis bei Freud, Yerushalmi und Derrida“, in: Spieker 2004, S. 86-102.
- Laborde, Barbara: „Du mémorial au mémoriel : hommages et tombeaux dans l'œuvre de Chris Marker“, in: Habib/Paci 2008, S. 133-148.
- Laborde, Barbara: „Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker“, in: *Image & Narrative* 10 (2009), Nr. 3, S. 47-58.
<<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/30/16>> [Abruf am 01.02.2016].
- Lagny, Michèle: „Historischer Film und Geschichtsdarstellung im Fernsehen“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 115-128.
- Lambert, Arnaud: *Also Known as Chris Marker*. Cherbourg 2008.
- Lambert, Arnaud: „Image (Journey)“, in: Darke, Chris (Hrsg.): *A Grin Without a Cat*. London 2014, S. 76-83.
- Langford, Barry: „So Intensely Historical“. Spectres of Theatre, Phantoms of Revolution in Marx and Marker, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 64-73.
- Langmann, Ursula: „Das geträumte Geschichtsbuch“, in: *CICIM* Nr.8, Sondernummer „Chris.Marker“ (Juli 1984), S. 4-68.
- Langmann, Ursula: „*Le Fond de l'air est rouge*“, in: Kämper/Tode 1997, S. 282-286.
- Le Roy, Eric: *Denise Bellon*. Paris 2004.
- Lee, Min: „Red Skies. Joining Forces with the Militant Collective SLON“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 38-40.
- Leyda, Jay: *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Aus dem Englischen übersetzt von Ernst Adler. Berlin 1967.
- Lindeperg, Sylvie: „Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendungen von Geschichte, historische Verwendungen des Films“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 65-81.
- Lindroos, Kia: „Aesthetic Political Thought. Marker and Benjamin Revisited“, in: *Alternatives: Global, Local, Political* 28 (2003), S. 233-252.
- Lopate, Phillip: „In Search of the Centaur. The Essay-Film“, in: Warren, Charles (Hrsg.): *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hanover, London 1996, S. 243-270.
- Lupton, Catherine: „Shock of the Old. How the ‚Gentleman Amateur‘ of the Digital Era Uses Not-so-new Media to Map the Workings of Human Memory“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 3, Mai/Juni 2003, S. 42-45. (a)
- Lupton, Catherine: „Terminal Replay. Resnais Revisited in Chris Marker's *Level Five*“, in: *Screen* 44 (2003), Nr. 1, Spring 2003, S. 58-41. (b)
- Lupton, Catherine: *Chris Marker. Memories of the Future*. London 2005. (a)
- Lupton, Catherine: „Chris Marker. The Art of Memory“, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 46-48. (b)
- Lupton, Catherine: „Imagine Another. Chris Marker as a Portraitist“, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 74-80. (c)
- Manoff, Marlene: „Theories of the Archive From Across the Disciplines“, in: *Portal. Libraries and the Academy* 4 (2004), Nr. 1, S. 9-25.
- Marker, Chris: *Commentaires I/II*. Paris 1961.
- Marker, Chris: *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale*. Paris 1978.
- Marker, Chris: *Le Dépays. Photographies et texte de Chris Marker*. Paris 1982.
- Marker, Chris: „*Le Tombeau d'Alexandre*“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 45-48. (a)
- Marker, Chris: „Six lettres à Alexandre Medvedkine (*Le tombeau d'Alexandre*)“, in: *Positif* Nr. 391, September 1993, S. 49-54. (b)
- Marker, Chris: „Gorgomancy“. <<http://gorgomancy.net>> [Abruf am 01.02.2016].
- Matussek, Peter: „Mnemosyne-Atlas. Aby M. Warburg“.

- <<http://www.peter-matussek.de/philipp/mnemo/frames.html>> [Abruf am 01.02.2016].
- Mayer, Oliver: „Chris Marker and the Audiovisual Archive“, in: *Scope: Film and Television History, Theory and Criticism*. Nr. 20, 2011.
- <<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2011/june-2011/mayer.pdf>> [Abruf am 01.02.2016].
- Méchoulian, Eric: „Matérialisme de Chris Marker : à propos de *L'héritage de la chouette*“, in: Habib/Paci 2008, S. 257-266.
- Meister, Carolin: „*Documents*. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus“, in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt a. M. 2004, S. 283-305.
- Ménil, Alain: „Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 87-126.
- Métraux, Alexandre: „Aporien der Bewegungsdarstellung. Zur Genealogie der Bildprogramme von Aby Warburg und Etienne-Jules Marey im Vergleich“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 21-43.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York 2004.
- Milteau, Nicolas: *Chris Marker. Au cœur des hommes, au-delà de l'utopie*. Perpignan 2004.
- Mitchell, W.J.T.: *Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.
- Möbius, Hanno (Hrsg.): *Versuche über den Essayfilm. Filme von Chris Marker, Alexander Kluge, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Joris Ivens, Derek Jarman, Johan van der Keuken*. Marburg 1991.
- Möbius, Hanno: „„Das Geheimnis des Atems liegt im Rhythmus des Herbstwindes.“ Zur essayistischen Dramaturgie von Joris Ivens' letztem Film *Une histoire de vent*“, in: Möbius 1991, S. 107-112.
- Möbius, Hanno: „Das Abenteuer ‚Essayfilm‘“, in: Möbius 1991, S. 10-24.
- Möbius, Hanno: „Einleitung“, in: Möbius 1991, S. 5-9.
- Möller, Olaf: „Ghost World“, in: *Film Comment* 39 (2003), Nr. 4, Juli/August 2003, S. 35-37.
- Monaco, James: *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond. Art, Technology, Language, History, Theory*. Fourth Edition, Completely Revised and Expanded. Oxford u.a. 2009.
- Montero, David: *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Oxford 2012.
- Moure, José: „Essai de définition de l'essai au cinéma“, in: Gagnebin/Liandrat-Guigues 2004, S. 25-40.
- Müller, Corinna: Scheidgen, Irina: „Einleitung“, in: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 7-16.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin 1995.
- Murphy, Jay: „More of What it Is. Catching up with Chris Marker“, in: *Afterimage* 33 (2005), Nr. 2, S. 31-37.
- Murray, Timothy: „Wounds of Repetition in the Age of the Digital. Chris Marker's Cinematic Ghosts“, in: *Cultural Critique* 46 (2000), Fall 2000, S. 102-123.
- Natali, Maurizia: *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*. Saint-Denis 1996.
- Niney, François: „Des Statues meurent aussi au Tombeau d'Alexandre, le regard retourné“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 29-38.
- Niney, François: *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Brüssel 2000.
- Niney, François: „L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans“, in: Dubois 2002, S. 100-110.
- Nora, Pierre: „Between Memory and History. Les lieux de mémoire“, in: *Representations* Nr. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring 1989, S. 7-24.

- Nübel, Birgit: *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York 2006.
- Öhner, Vrääh: „Gedächtnis des Politischen. Filmische Historiografie am Beispiel von Chris Markers *Le fond de l'air est rouge*“, in: Schwarz, Werner Michael/Zechner, Ingo (Hrsg.): *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*. Festschrift für Siegfried Mattl zum 60. Geburtstag. Wien 2014, S. 326-332.
- Ofner, Astrid (Hrsg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909-2004*. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 1. bis 31. Oktober 2007. Marburg 2007.
- Orlow, Uriel: „Chris Marker. The Archival Power of the Image“, in: Comay, Rebecca (Hrsg.): *Lost in the Archives*. Toronto 2002, S. 437-450.
- Orlow, Uriel: „Latent Archives, Roving Lens“, in: Connarty, Jane/Lanyon, Josephine (Hrsg.): *Ghosting. The Role of the Archive Within Contemporary Artists' Film and Video*. Bristol 2006, S. 34-47.
- Osborne, Thomas: „The Ordinarity of the Archive“, in: *History of the Human Sciences* 12 (1999), Nr. 2, S. 51-64.
- Osthoff, Simone: *Performing the Archive. The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York 2009.
- Paci, Viva: „Chris Marker et ses lettres des pays lointains.“
<http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3?id_article=152> [Abruf am 01.02.2016].
- Pangritz, Andreas: „Theologie“, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2000, S. 774-825.
- Panofsky, Erwin: „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: Ders.: *Three Essays on Style*. Hrsg. v. Irving Lavin. Cambridge, Mass. 1995, S. 93-125.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld 2006.
- Peigné-Giuly, Annick: „Que reste-t-il de ces images?“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 19-22.
- Pensky, Max: „Method and Time. Benjamin's Dialectical Images“, in: Ferris, David S. (Hrsg.): *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge 2004, S. 177-198.
- Perniola, Ivelise: „Atlas loci : pérégrinations à travers la géographie markérienne“, in: Habib/Paci 2008, S. 115-132.
- Peterson, James: „Sinnkonstruktionen von Found Footage.“ Aus dem Englischen übersetzt von Ruedi Widmer, in: Hausheer/Settele 1992, S. 54-74.
- Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Pias, Claus: „Ordnen, was nicht zu sehen ist“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S.99-108.
- Pompe, Hedwig/Scholz, Leander: *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002.
- Porcile, François: „Chris Marker, à la poursuite des signes du temps“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 15-18.
- Pourvali, Bamchade: „Chris Marker, cinéaste inclassable“, in: Dubois 2002, S. 111-117.
- Pourvali, Bamchade: *Chris Marker*. Paris 2003.
- Rampléy, Matthew: „Archives of Memory. Walter Benjamin's *Arcades Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*“, in: Coles, Alex (Hrsg.): *The Optic of Walter Benjamin*. London 1999, S. 94-117.
- Rampléy, Matthew: *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden 2000.

- Rancière, Jacques: „Fiktion der Erinnerung.“ Aus dem Französischen übersetzt von Martin Rass, in: Binczek, Natalie/Rass, Martin (Hrsg.): „...*Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...*“. *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg 1999, S. 27-38.
- Rancière, Jacques: „L'inouïable“, in: Comolli/Rancière 1997, S. 47-70.
- Rancière, Jacques: „The Saint and the Heiress. A propos of Godard's *Histoire(s) du cinéma*.“ Aus dem Französischen übersetzt von T.S. Murphy, in: *Discourse* 24 (2002), Nr. 1, S. 113-119.
- Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 230-246.
- Rancière, Jacques: „Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image“, in: Temple/Williams/Witt 2004, S. 214-231.
- Rancière, Jacques: „Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory“, in: Ders., *Film Fables*. Translated by Emiliano Battista. New York u.a. 2006, S. 157-170.
- Rass, Martin: „Schielen und Stottern – ‚Chris Marker‘ am Horizont?“, in: Binczek/Rass 1999, S. 9-24.
- Raulff, Ulrich: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen 2003.
- Raulff, Ulrich: „Der Teufelsmut der Juden. Warburg trifft Nietzsche“, in: Trabant, Jürgen (Hrsg.): *Sprache der Geschichte*. München 2005, S. 135-148.
- Reck, Hans-Ulrich: „Metamorphosen der Archive. Probleme digitaler Erinnerung“, in: Darsow, Götz-Lothar (Hrsg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart 2000, S. 195-237.
- Reisch, Heiko: *Das Archiv und die Erfahrung. Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext*. Würzburg 1992.
- Ricciardi, Alessia: „Cinema Regained. Godard Between Proust and Benjamin“, in: *Modernism/Modernity* 8 (2001), Nr. 4, S. 634-661.
- Richter, Hans: „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S.195-198.
- Rösch, Perdita: *Aby Warburg*. Paderborn 2010.
- Roscher, Gerd: „Der Sprung über die Revolte“, in: Kämper/Tode 1997, S. 101-108.
- Rosenbaum, Jonathan: „On Second Thoughts (Marker's *The Last Bolshevik*)“, in: Ders.: *Movies as Politics*. Berkeley u.a. 1997, S. 338-343.
- Rosenstone, Robert: „Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 45-64.
- Roskis, Edgar: „Ces archives qu'on manipule. Mensonges du cinéma“, in: *Le monde diplomatique*, November 1997, S. 32.
- Roth, Laurent: „D'un Yakoute affligé de strabisme - A Yakut Afflicted with Strabism“, in: Bellour/Roth 1997, S. 9-63.
- Russell, Catherine: „*Sans soleil* : les infirmités du temps“, in: Habib/Paci 2008, S. 101-114.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main 2005.
- Sagnol, Marc: „Walter Benjamin, Archäologe der Moderne“, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), Nr. 2, S. 242-259.
- Sandusky, Sharon: „Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm“, in: *Blimp* Nr. 16, Frühjahr 1991, S. 14-22.
- Sandusky, Sharon: „The Archaeology of Redemption. Toward Archival Film“, in: *Millenium Film Journal* Nr. 26, Fall 1992, S. 2-25.
- Saracco, Catherine: *Politique des archives audiovisuelles*. (datiert 2002)
<<http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/55/pdf/Saracco.pdf>> [Abruf am 01.02.2016].
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München 1998.
- Schaub, Martin: „Filme als Briefe“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 109-118.

- Scherer, Christina: „Une pensée qui forme une forme qui pense.“ Zu Godards *Histoire(s) du cinéma*, in: *Medienwissenschaft* 17 (2000), Nr. 3, S. 276-282.
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman - Erinnerung im Essayfilm*. München 2001.
- Scherer, Christina: „Bilder kommentieren Bilder. Die Analyse von Film im Film. Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard“, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Godard und die Folgen*. Für Guntram Vogt. Marburg 2003, S. 73-85.
- Schmidt, Peter: *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke. Bamberg 1989.
- Schöttker, Detlev: „Erinnern“, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2000, S. 260-298.
- Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt a. M. 2004.
- Schöttker, Detlev: „Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen“, in: Schöttker 2004, S. 10-29.
- Schreitmüller, Andreas: „Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘“, in: Heller, Heinz-B./Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S. 179-186.
- Schröter, Jens: „Archiv – post/fotografisch.“
<http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch/scroll/>
(datiert 2004) [Abruf am 01.02.2016].
- Schuller, Marianne: „Bilder-Schriften zum Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin. Eine Konstellation“, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2 (1993), Nr. 1, S. 73-95.
- Schulte, Christian: „Kairos und Aura. Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges“, in: Schöttker 2004, S. 220-233.
- Sekula, Allan: „Reading an Archive“, in: Wallis, Brian (Hrsg.): *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, Mass. 1987, S. 114-127.
- Sierek, Karl: „Stimme Lotse auf der Reise Du. Die tönende Seite des filmischen Versuchs“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 95-107.
- Sierek, Karl: *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg 2007.
- Simay, Philippe: „Tradition as Injunction. Benjamin and the Critique of Historicisms“, in: Benjamin, Andrew (Hrsg.): *Walter Benjamin and History*. London 2005, S. 137-155.
- Sinha, Amresh: „The Intertwining of Memory and History in Alexander Kluge’s Films“, in: Comay, Rebecca (Hrsg.): *Lost in the Archives*. Toronto 2002, S. 383-403.
- Sivan, Eyal: „Archivbilder. Wahrheit oder Erinnerung? Der Prozess gegen Adolf Eichmann“, in: Enwezor, Okwui u.a. (Hrsg.): *Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*. Dokumenta 11, Plattform 2. Ostfildern-Ruit 2002, S. 315-328.
- Sjöberg, Patrik: *The World in Pieces. A Study of Compilation Film*. Stockholm 2001.
- Skrypnik, Martin: „The Pillow Book of Chris Marker. The Arrangement and Description of Personal Archives“, in: *Archivaria* 79 (Spring 2015), S. 159-178.
- Sobchack, Vivian: „‚Frohes neues Jahr‘ und ‚Nehmt Abschied, Brüder‘. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 129-154.
- Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin 2004.
- Spieker, Sven: „Die Ablagekur, oder: Wo Es war, soll Archiv werden. Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros“, in: Spieker 2004, S. 119-137.
- Spieker, Sven: „Einleitung. Die Ver-Ortung des Archivs“, in: Spieker 2004, S. 7-25.
- Spivak, Gayatri: „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“, in: *History and Theory* 24 (1985), Nr. 3, S. 247-272.

- Steedman, Carolyn: „The Space of Memory. In an Archive“, in: *History of the Human Sciences* 11 (1998), Nr. 4, S. 65-83.
- Steinle, Matthias: „Das Archibild. Archibilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“, in: *MEDIENwissenschaft* 3/2005, S. 295-309.
- Steinle, Matthias: „Das Archibild und seine ‚Geburt‘ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren“, in: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 259-282.
- Stern, Frank: „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung“, in: Ballhausen, Thomas/Eichinger, Barbara et al. (Hrsg.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Wien 2007, S. 10-36.
- Stiegler, Bernhard: „Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder“, in: Schöttker 2004, S. 128-143.
- Temple, Michael/Williams, James S. (Hrsg.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam 2000.
- Temple, Michael/Williams, James S./Witt, Michael (Hrsg.): *For Ever Godard*. London 2004.
- Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Filmendenken und Gewalt*. Frankfurt a.M. 2003.
- Thiemann, Birgit: „Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe. Chris Markers *Sans soleil*“, in: Möbius 1991, S. 25-34.
- Thirard, Paul Louis: „Marker, le cinéma et la politique“, in: *Positif* 46 (1997), Nr. 433, S. 83-85.
- Thomas, Cyril: „Les récits photographiques de Chris Marker ou l'écriture singulière du voyage“, in: Habib/Paci 2008, S. 217-234.
- Thomas, Dessimlava: *Gegen den Filmriss. Chris Markers Essayfilme/Porträtfilme*. Marburg 2009.
- Tiedemann, Rolf: „Einleitung des Herausgebers“, in: Benjamin 1972-1999, S. 11-41.
- Tode, Thomas: „Zu essayistischen Motiven des Films *La rabbia* von Pier Paolo Pasolini“, in: *Non-Fiction*. Frankfurt a. M., Basel 1993, S. 55-69.
- Tode, Thomas: „Demontage des definitiven Blicks“, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 157-169.
- Tode, Thomas: „*Le Tombeau d'Alexandre*“, in: Kämper/Tode 1997, S. 315-319.
- Tode, Thomas: „Im Timetunnel von Chris Marker. *Level 5* (F 1997)“, in: *Zeit*. Frankfurt a. M., Basel 1998, S. 32-46.
- Tode, Thomas: „Film – That Was Last Century! Chris Marker's CD-ROM *Immemory*“, in: *Film Studies* 6 (2005), S. 81-86.
- Tode, Thomas: „Tempus edax – Die gefräßige Zeit. Zu den fünf Fassungen von Chris Markers *Le Fond de l'air est rouge*“, in: Hoffmann, Kay/Wottrich, Erika (Hrsg.): *Protest - Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. München 2015.
- Todorov, Tzvetan: „Les catégories du récit littéraire“, in: *Communications* 8 (1966), S. 125-151.
- Tröhler, Margrit: „Found-Footage – Filme aus gefundenem Material“, in: *Film-Bulletin* 4/1992, Nr. 183, S. 46-55.
- Tscherkassky, Peter: „Die Analogien der Avantgarde“, in: Hausheer/Settele 1992, S. 26-34.
- Turim, Maureen: „Virtual Discourses of History. Collage, Narrative or Documents in Chris Marker's *Level 5*“, in: *Sites. The Journal of the 20th Century. Contemporary French Studies* 4 (2000), Nr. 2, S. 367-383.
- Van Assche, Christine: „Chris Marker, the Time of the World“, in: Darke, Chris (Hrsg.): *A Grin Without a Cat*. London 2014, S. 7-12.
- Veillon, Olivier-René: „L'image dialectique, sur *Le Tombeau d'Alexandre*“, in: *Images Documentaires* 15 (1993), S. 49-55.
- Velody, Irving: „The Archive and the Human Sciences. Notes Towards a Theory of the Archive“, in: *History of the Human Sciences* 11 (1998), Nr. 4, S. 1-16.

- Vertov, Dziga: „Kinoki – Umsturz“ [1923], in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, S. 36-53.
- Villeneuve, Johanne: *Chris Marker. La compagnie des images* (E-Book). Dijon 2014.
- Walsh, Michael: „My Work is to Question Images.“ Chris Marker’s *Le Tombeau d’Alexandre*“, in: *Iris* 29 (2000), S. 103-115.
- Warburg, Aby: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1992.
- Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin 2000 (Gesammelte Schriften; Abt. 2, Bd. 1).
- Warburg, Aby: *Werke in einem Band*. Herausgegeben und kommentiert von Martin Treml. Berlin 2010.
- Warburg, Aby: *Bilderreihen und Ausstellungen*. Hrsg. v. Uwe Fleckner und Isabella Woldt. Berlin 2012 (Gesammelte Schriften; Abt. 2, Bd. 2).
- Warnke, Martin: „Bilder und Worte“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 57-60.
- Wees, William C.: „Found Footage und Fragen der Repräsentation.“ Aus dem Englischen übersetzt von Henry M. Taylor, in: Hausheer/Settele 1992, S. 36-52.
- Wees, William C.: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York 1993.
- Wegmann, Nikolaus: „Archiv“, in: Pethes/Ruchatz 2001, S. 53-55.
- Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt a. M. 1997.
- Weigel, Sigrid: „Bildwissenschaft aus dem ‚Geiste wahrer Philologie‘. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der ‚neuen Kunstwissenschaft‘ und der Warburg-Schule“, in: Schöttker 2004, S. 112-127. (a)
- Weigel, Sigrid: „Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*“, in: Ebeling, Knut/Altekamp, Stefan (Hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt a. M. 2004, S. 185-208. (b)
- Weigel, Sigrid: „Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur“, in: Flach/Münz-Koenen/Streisand 2005, S. 99-119.
- Weinberg, Manfred: „Warburg, Aby M.“, in: Pethes/Ruchatz 2001, S. 637-639.
- Wenzel, Eike: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren*. Stuttgart, Weimar 2000.
- Wert, William F. van: „Chris Marker. The SLON Films“, in: *Film Quarterly* 32 (1979), Nr. 3, Spring 1979, S. 38-46.
- Wetzel, Michael: „Acousmêtrie. Zum Verhältnis von Stimme und Bild in den Filmen von Chris Marker“ (datiert 2004)
<http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/marker/> [Abruf am 01.02.2016].
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore u.a. 1973.
- White, Hayden: „Das Ereignis der Moderne“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 194-215.
- Widdis, Emma: *Alexander Medvedkin*. London 2005.
- Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen Männerkörpers“ im „Dritten Reich“*. Würzburg 1998.
- Winkler, Hartmut: „Zugriff. Thesen zur Umorganisation der gesellschaftlichen Bildarchive unter den Bedingungen des Digitalen“, in: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 144-148.
- Winter, Jessica: „Brief Histories of Time. The Persistence of Memory“, in: *The Village Voice* 48 (2003), Nr. 22, S. 112.
- Wirth, Uwe: „Archiv“, in: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn 2005, S. 17-27.

- Wohlfarth, Irving: „Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler“, in: Bolz, Norbert/Witte, Bernd (Hrsg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. München 1984, S. 70-95.
- Wolf, Burkhardt: „Ein Vietnam jenseits der Bilder. Chris Marker, Jean-Luc Godard und der Kampf um den ‚hors-champs‘“, in: *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*. Bd. 24 (2015), 3, S. 41-63.
- Zyrd, Michael: „Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins *Tribulation 99*“. Aus dem Kanadischen übersetzt von Gaby Gehlen und Anja Schulte, in: *montage/av* 11 (2002), Nr. 1, S. 113-134.