



Der Sprung über die Revolte

Gerd Roscher

Eine Anekdote vorweg: Mai 68, Demonstrationen gegen die von der Großen Koalition durchgedrückte Notstandsgesetzgebung in Westdeutschland, Protest von Studenten und linken Gewerkschaftlern auch in München, der Bahnhof soll besetzt werden, Schottersteine fliegen, dann werden die Studenten vertrieben und nehmen sich ein leichteres Objekt vor – den Bayerischen Rundfunk, der in der Nähe des Bahnhofs liegt. Die Pförtner lassen die Eindringlinge passieren, bald würde ohnehin Polizei kommen. Viele Redaktionsbüros sind leer oder versperrt. Aber eine Tür ist ganz weit geöffnet; dort sitzt ein alter Mann und sagt: »Auf euch habe ich seit 1945 gewartet.«

Wie mag Chris Marker 1968 erlebt haben, bereits 46 Jahre alt und mit einer langen künstlerischen Geschichte, als Schriftsteller, als Filmemacher? Zehn Jahre ist es her, daß André Bazin *LETTRE DE SIBÉRIE* (1958) besprach, dem er eine neue Form der Montage (die »horizontale Montage«) konzidierte. »Jetzt bezieht sich ein Bild nicht mehr auf ein ihm vorangehendes oder folgendes, sondern ist gewissermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird.«¹ Dem vorangegangenen *DIMANCHE À PÉKIN* bescheinigte Bazin, »daß die Bilder, oft sehr schön, trotz allem nicht genügend dokumentarisches Material lieferten«. Jetzt hingegen entfalte sich erst ganz die Dialektik von Wort und Bild, was eben die Qualität des neuen Films ausmache. Das Ungenügen am Bild kennzeichnet Marker als Schüler Bazins und durchaus typischen Vertreter des Kinos der fünfziger Jahre. In der Suche nach einer sprachlich-poetischen Antwort darauf gehört er zur beginnenden Nouvelle Vague.

Gegenüber dem Kino der zwanziger Jahre, so schreibt Bazin in *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*, finde das künstlerische Subjekt sich machtloser der Realität aus-

¹ André Bazin, »Lettre de Sibérie«, in: Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen*, Wien 1992, S. 206 f.

gesetzt. »Die Montage ist nun zum Realismus zurückgeführt worden, in dem [...] die symbolischen Beziehungen zwischen den Bildern weggelassen wurden.«² Bazin beschreibt diesen Verlust des Montage-Eingriffs als Gewinn, »über die Montage hinaus das Geheimnis einer filmischen Erzählform wiederzufinden, die alles ausdrücken kann, ohne die Welt zu zerstückeln, den Sinn zu enthüllen, der hinter den Wesen und Dingen liegt, ohne die natürliche Einheit zu zerstören.« Der Filmemacher sei nun endlich dem Romanschriftsteller ebenbürtig.

Die Kritik an der Montage läßt nicht nur den Bildern mehr Recht, sie führt auch zu einer Verschiebung des Schwerpunkts hin zum (literarischen) Text, dem nun das Bild unterzuordnen wäre. »In der Tat ist es üblicherweise das Bild, also das grundlegende kinematografische Element, das das Ausgangsmaterial eines Films darstellt, sogar im »engagierten« und thesenhaften Dokumentarfilm. [...] Bei Chris Marker ist das ganz anders. Ich würde sagen, daß bei ihm das Ausgangsmaterial die Intelligenz und deren direkter Ausdruck, das Wort, ist; das Bild steht im Zusammenhang mit dieser verbalen Intelligenz erst an dritter Stelle.«³ Diese andere Einstellung dem Bild gegenüber bringt eine Öffnung auf die unterschiedlichsten visuellen Materialien hin (Dokumentaraufnahmen, Archivbilder, Trickaufnahmen); sie alle können dem Test des Kommentars unterzogen werden. Berühmtheit hat jene Sequenz in *LETTRE DE SIBÉRIE* erlangt, in der das Bild einer Ausfallstraße in Irkutsk wiederholt und mit jeweils ideologisch differierenden Kommentaren unterlegt wird – ein Kuleschow-Experiment sozusagen über das Bild-Wort-Verhältnis: Wie verändert sich die Wahrnehmung eines Bildes bei verändertem Text? Kuleschow war es allerdings noch darum gegangen, in der Zuordnung zweier Bilder deren Vieldeutigkeit einzuschränken, ihren Symbolgehalt zu stärken. Jetzt aber will Chris Marker verschiedene, im Bild enthaltene Bedeutungen auffinden (so wie Michail Romm bald darauf in *DER GANZ GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (1965) das Archivmaterial der Nazis mit dem Text gegen dessen Strich bürsten und versteckte Bedeutungen freilegen wird).

Aber geht nicht mit der Achtung vor dem visuellen Material auch ein geringerer Anspruch an dessen Stimmigkeit einher, und gerät der Filmemacher nicht in Gefahr, in Resignation vor den Schwierigkeiten einer rein visuellen Argumentation sich einzurichten und gänzlich auf das Wort zu setzen? Jahre später wird Marker, Lévi-Strauss zitierend, vom »Herzzerreißenden der Dinge« sprechen und von der Fähigkeit, »mit



LETTRE DE SIBÉRIE

2 André Bazin, »Die Entwicklung der kinematografischen Sprache« [1958], in: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979, S. 259–277.

3 Bazin (wie Anm. 1).

Realismus zurückge-
Beziehungen
wurden.«² Bazin be-
Eingriff als Gewinn,
einer filmischen
ausdrücken kann,
zu enthüllen, der
ohne die natürliche
nun endlich dem

den Bildern mehr
Schwer-
dem nun das Bild un-
üblicherweise das Bild,
Element, das das
sogar im »engagier-
[...] Bei Chris
sagen, daß bei ihm
und deren direkter
im Zusammenhang
dritter Stelle.«³ Diese
bringt eine Öffnung
Materialien hin (Do-
Trickaufnahmen); sie
unterzogen werden.
LETTRE DE SIBÉRIE er-
in Irkutsk wieder-
differierenden Kommen-
Experiment sozusagen
Wie verändert sich die
verändertem Text? Kule-
gegangen, in der Zu-
einzuschränken,
aber will Chris Marker
Bedeutungen auffinden (so
DER GANZ GEWÖHNLI-
Material der Nazis mit
müssen und versteckte Be-

dem visuellen Material
Stimmigkeit einher,
in Gefahr, in Resignation
visuellen Argumentation
auf das Wort zu setzen? Jahre
zierend, vom »Herzzer-
und von der Fähigkeit, »mit

den Dingen zu kommunizieren, in sie einzudringen, sie vorübergehend zu sein« (SANS SOLEIL). Auf Reisen, in der Fremde, will einem das manchmal eher gelingen – wenn man nicht das Privileg genießt, Japaner zu sein, denen »eine schelmische Natur den Teppich unter den Füßen wegzieht«. Man muß sich also ausliefern. »Man wird Sibirien nicht begreifen, wenn man in den Straßen von Irkutsk spazieren geht. Dafür bräuchte es eine imaginäre Wochenschau mit Aufnahmen aus allen Teilen des Landes.«⁴ Aber dem sind Grenzen gesetzt, insbesondere in einem weitläufigen Land wie Sibirien. Und dann Korea, Israel und Kuba ...

Für Jan Berg, in seinem Aufsatz *Dokumentarische Exotik im Film*, ist Chris Marker der »ideale strukturelle Anthropologe: Er begibt sich aller Bindungen an Heimat und Familie, aller Standpunktsicherheit der eigenen Kultur, lebt ohne geistigen Vorbehalt in der fremden Gesellschaft, praktiziert die vollständige Beobachtung, deren letzte Steigerung die Absorption des Beobachters durch den Gegenstand ist.«⁵ Aber Marker weiß von der Ambiguität von Heimat und Fremde und den geistigen Vorbehalten, die man so schnell nicht los wird. Davon handeln, besonders in seinen frühen Filmen, in stärkerem Maße die Texte, und deshalb bedürfen sie der oft beschriebenen Autonomie dem Bild gegenüber. »Der Kontrapunkt Bild – Kommentar, wie er in Markers Filmen erscheint, steht im radikalen Gegensatz zur dokumentarischen Tradition, in der es allein auf die Montage des Bildes ankommt, wobei der Text bestenfalls eine schwache Unterstützung des Bildes, schlimmstenfalls eine erklärende Funktion übernimmt. [...] Bei Marker laufen Text und Bild parallel nebeneinander her, es gibt niemals eine explizite Übereinstimmung, aber ein tiefes Einvernehmen, die »Entsprechungen« lassen die Kontinuität des Films entstehen.«⁶

Die visuelle Ebene besteht oft aus Fundstücken, Aufnahmen befreundeter Filmemacher, Archivmaterialien, Fotografien, Tonfragmenten, die ins Gedächtnis zu holen sind. Für dieses Zurückholen von Erfahrungen – »Dechifffrage«, wie es Marker 1977 in einem Zwischentitel nennt – eignet sich mehr die Fotografie (*stills!*) als der Film, der doch leicht an eine ambivalente Gegenwart gebunden bleibt. Die Fotofilme *SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES* (1966) – ein Amateurfotograf und seine beiden Freunde betrachten und kommentieren Fotos aus der ganzen Welt – und mehr noch *LA JETÉE* könnten Belege hierfür sein. Vielleicht ist die Zeit nur im Traum aufgehoben?

In *LOIN DU VIÊT-NAM* (1967) beschränkt sich Marker auf Montage und Kommentar des Materials, das ihm die

4 Chris Marker, *Commentaires I*, Paris 1961, S. 58.

5 Jan Berg, »Dokumentarische Exotik im Film«, in: *Ästhetik und Kommunikation* 65/66 (1987), S. 180.

6 Jacques Chevallier, »La caméra et le porte-plume selon Chris Marker«, in: *Image et Son* 161/162 (1963).

Freunde (Godard, Ivens, Klein, Lelouch, Resnais, Varda) übereignen. Wichtiger noch ist, daß bei diesem Anlaß die Gruppe SLON (*Société pour le lancement des œuvres nouvelles*) entstand. »Zum ersten Mal hatten sich in Frankreich 150 Filmer um ein Thema zusammengetan. Aus dieser Bewegung blieben ein paar Leute zurück, die eine ständige Einrichtung zur Produktion von militanten Filmen schaffen wollten, die der revolutionären internationalen Bewegung und den nationalen Problemen gewidmet sein sollte. [...] SLON ist eine Kooperative, die für alle bestimmt ist, die Filme machen wollen und bestimmte gemeinsame Anliegen haben.«⁷

Erster eigenständiger Film der Gruppe SLON war der Fernsehfilm *A BIENTÔT, J'ESPÈRE* (1968), der zum ersten Mal in der französischen Nachkriegsgeschichte Filmleute auf längere Zeit in eine Fabrik – Rhodiaceta in Besançon – geführt hat. »Wir helfen gewissen Arbeitergruppen, wie zum Beispiel der Gruppe Medwedkin in Besançon. [...] In diesem speziellen Fall eines militanten Films, der von Arbeitern, Bauern und anderen konzipiert und gedreht wurde, stellt sich unsere Gruppe zur Verfügung, um ihnen zunächst einmal beizubringen, wie man eine Kamera, ein Tonband und vielleicht sogar einen Schneidetisch bedient. [...] Was übrigens die *Neuen Formen* betrifft, so werden sie eher aus diesen Filmen entstehen, weil sie an der Basis, von Nicht-professionellen gemacht werden, die nicht der Bourgeoisie angehören und auch nicht die *Rezepte* des traditionellen Films kennen.«⁸

Chris Marker hat vermutlich die Arbeiter mit Medwedkin vertraut gemacht; allenthalben war jetzt die Rede davon, daß die Arbeiter (in Fortsetzung »eingreifender« Kunst- und Filmpraxis der zwanziger Jahre) ihre Filme selbst machen sollen: »*La caméra aux ouvriers!*« Und als dann im Verlauf der Mairevolte auch das Filmfestival von Cannes bestreikt und abgebrochen wurde, erhoben die »Generalstände der Filmemacher« (auf einer Versammlung mit mehr als 1200 Teilnehmern) den Anspruch auf eine echte Dezentralisierung der Kultur und »die Möglichkeit für alle, professionell zu werden«. Godard: »Man braucht ein Kino der Nicht-Spezialisten!«, und: »Man muß den Berufsfilmer wieder zum Amateur machen.«⁹

Nun wird man die Frage stellen, wie der Schriftsteller und Autorenfilmer Marker (wie natürlich auch Godard) dazu kommt, sich nur noch als künstlerischer »Geburtshelfer« (Tretjakow) zu verstehen. Einen Hinweis geben die späteren (maoistischen) Kritiker von den *Cahiers du cinéma*: Bei der Lektüre der Kommentartexte Markers sei ihnen aufgefallen,

7 »Politische Filmgruppen in Frankreich nach dem Mai 1968«, in: *Kunst und Gesellschaft* 7 (1971), S. 40 f. Ursprünglich in: *Cinema* 70, 151. Zu den Filmgruppen siehe auch: Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, British Film Institute, London 1978.

8 Ebd., S. 48.

9 Jean-Luc Godard, »Die Kunst der Massen«, in: *Film* 4 (1969). Dazu auch G. Roscher, »Bemerkungen zur Konzeption alternativer Medienpraxis«, in: *Video-magazin* 3, Hamburg 1976.

»daß der Kommentar dem Bild keine Gewalt antun darf«. –
»Wie Bazin beklagt Chris Marker die Reduktion des durch
das filmische Bild geöffneten signifikanten Bildfeldes – eine
terroristische Reduktion zugunsten fremder, dem filmischen
Experiment übergeordneter Interessen.«¹⁰ Aus Achtung vor
den Bildern und Abscheu vor ihrer kulturindustriellen (und
wohl auch politischen) Zurichtung sollen die »Betroffenen«
ihre Welt selbst darstellen: Die Kamera den Arbeitern!

Im Mai 1968 aber war dies noch Programm, die Filme-
macher waren selbst von staatlicher Repression betroffen (so
war gerade der Gründer der *Cinémathèque Française*, Henri
Langlois, dem die ganze Generation viel Wissen verdankte,
entlassen worden). Die CINÉTRACTS, kurze Filmdokumente
in schwarzweiß und ohne Ton, entstanden »als knappe Illu-
stration einer Tatsache oder einer Parole«. ¹¹ Natürlich sind
sie ohne Angabe der Autoren erschienen, wenn man jedoch
um Markers Vorliebe für Fotofilme weiß, kann man anneh-
men, daß viele von SLON produziert wurden. Unter dem
Aspekt der Gegenöffentlichkeit und dem Titel ON VOUS
PARLE ist dann in den folgenden Jahren eine ganze Serie von
wochenschauähnlichen Filmen der »Gegeninformation«
entstanden.

Das basiskulturelle Konzept aber kam nicht so recht voran,
das Arbeiterfilmkollektiv *Groupe Medvedkine* löste sich nach
einigen Filmen wieder auf. »Fraglos wird der Film selbst je-
denfalls Sache der Filmer bleiben, die Arbeiter haben ande-
res zu tun als mit der Kamera zu hantieren.«¹² Dafür rück-
ten die Avantgardetheorien der Maoisten immer mehr in
den Vordergrund: »Wir drehen nur im Einvernehmen mit
den Massen, auf ihre Empfehlungen und Richtlinien hin.«¹³
Eine ganze Generation von Intellektuellen begann sich zw-
ischen den Polen leninistischer Erkenntnistheorie und der
gerade modischen Filmsemiologie zu verirren. Doch im-
merhin ist von den *Cahiers du cinéma* und den vielen Aus-
gaben der *Cinéthique* jener Jahre deren Auseinandersetzung
mit Eisenstein bzw. Vertov geblieben.¹⁴

Chris Marker hält sich in diesen Jahren der öffentlichen
Auftritte im Hintergrund. Der Filmverleih von SLON weitet
sich aus, so etwa mit den *Cinegiornali Liberi*, die ein anderer
berühmter Dissident des Filmgewerbes, der neorealistische
Drehbuchautor Cesare Zavattini, angeregt hatte (»Das Kino
von vielen für viele«). Über SLON verstärken sich auch die
internationalen Filmkontakte Markers, insbesondere mit
Chile; auf ein Hilfsersuchen hin telegraphiert er sofort: »Ich
tue, was ich kann.« Und dann wieder Rußland und Med-
wedkin. LE TRAIN EN MARCHÉ (1971) entsteht, mit einer

10 Pascal Bonitzer, »Les silences de la voix«, in: *Cahiers du cinéma* 256 (1975), S. 29.

11 *Cinema politique* 1 (1974), S. 9.

12 »Politische Filmgruppen in Frankreich nach dem Mai 68«, in: *Kunst und Gesellschaft* 7 (Juni 1971), S. 36.

13 Ebd., S. 34.

14 Siehe auch Thomas Brandlmeier, »Filmtheorie und Kinokultur«, in: W. Petermann (Hg.), *Kino-Fronten: 20 Jahre 68 und das Kino*, München 1988. Die Lektüre der deutschen Texte aus dieser Zeit – seien es die der Münchner Sensibilisten (Wenders, Theuring) oder der Berliner Politlehrfilmer (Bitomsky, Farrocki) – ist kaum anregender.

frei kommentierten Fotocollage als (brillanter) Eingangssequenz und einem (etwas biederen) Gespräch über eingreifende Filmarbeit mit Alexander Medwedkin im Hauptteil – ein Film, historisch und ästhetisch im Übergang.¹⁵

Doch die Zeit der sogenannten Betroffenenfilme geht zu Ende, auch wenn dies mit den Fabrikbesetzungen (u. a. Lip und Cerisay), den Aktionen im Larzac und den dabei entstandenen aufmüppigen Filmen nicht gleich sichtbar ist. Einer der (Video-) Filmers vor Ort ist Jean-Paul Fargier, bis dato linientreuer Mitherausgeber von *Cinéthique*. Jetzt rechnet er ab: »Laßt das militante Kino sterben«. – »Der Ablauf ist ohne Überraschung. Man kommt, um sich das anzusehen, was man schon weiß. [...] Das ist es, was den Militanten gefällt. Doch gleichzeitig schneidet es ihnen das Wort ab. Ein bißchen weniger als den anderen, aber es macht sie trotzdem sprachlos. Und in diesem Schweigen kann man eine Unterdrückung lesen.



LE FOND DE L'AIR
EST ROUGE

[...] Das Material träumt, der Mensch träumt. Das militante Kino und das militante Video träumen nicht. Oder vielmehr doch. Sie träumen, aber von einer einzigen Sache, der Macht.«¹⁶

Nach dem Ende des *discours ouvrieriste* ist nun auch die Rede von der Notwendigkeit, vom Experimentalfilm zu lernen. Man spricht von einem neuen *cinéma déconstructif* (bei Godard, aber auch bei der jungen Chantal Akerman) und zieht Bilanz, wie Guy Gauthier in seinem schwungvollen Beitrag »Zehn Jahre Wunschträume und Fieber«.¹⁷ Wie vertragen sich die Errungenschaften der Revolte, die direkte Artikulation der Betroffenen etwa, mit den wiederbelebten Interessen des Autorenfilmers?

Eine solche Bilanz ist auch Markers *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE* (1974–77).¹⁸ Die Ausgangsmaterialien des Films entstammen überwiegend der *SLON*-Filmproduktion dieser Dekade. Wenn wir an die These der *Cahiers*-Kritiker anknüpfen – Marker habe deshalb auf die Selbstdarstellung der Betroffenen gesetzt, weil sich dadurch der von Bazin geforderte Realitätsbezug authentisch herstelle –, so stellt sich die Frage, wie er als Filmautor auf das Scheitern dieses Konzepts reagiert. Er greift nun auf fast allen Ebenen in das Material ein: Viele Szenen sind in verschiedenen Farbtönen eingefärbt, oft ist dem Orginalton ein selbst hergestellter

¹⁵ Vgl. dazu das Dossier Medwedkin in *Image et Son* 255 (1971).

¹⁶ Jean-Paul Fargier, »Pour le dépérissement du cinéma militant«, in: Guy Hennebelle (Hg.), *Cinéma militant*, Paris 1975; deutsch in: *Videomagazin* 3 (1976), S. 3.

¹⁷ Guy Gauthier, »Libres antennes, écrans sauvages«, in *Autrement* 17 (Februar 1979), S. 71–85. Deutsch (Auszüge) in: *Videomagazin* 18/19 (Januar 1980)

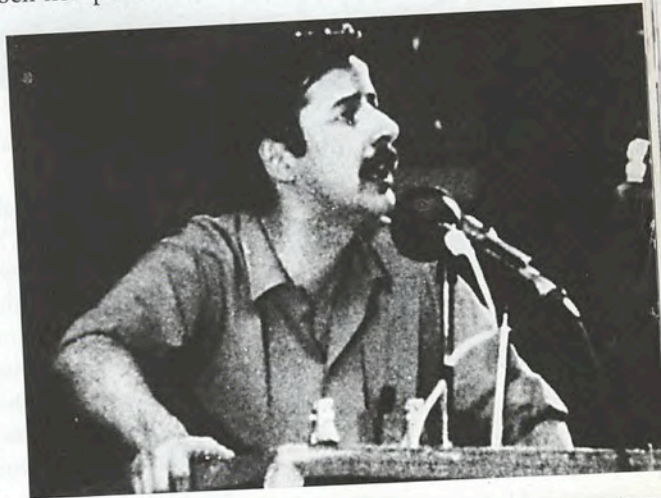
¹⁸ Ursula Langmann hat dem Film eine ausführliche Untersuchung gewidmet in *CICIM* 8 (1984).

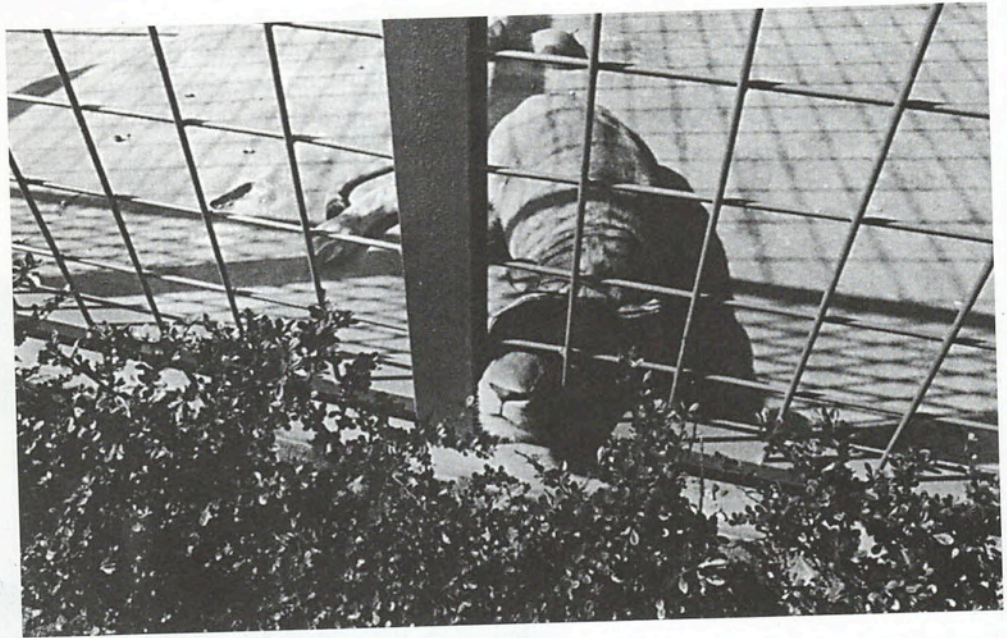
Synthesizer-Klang hinzugefügt oder ersetzt ihn, häufig werden collagenartig verschiedene Materialien ineinandergeschnitten und schaffen so Distanz, schließlich wird selbst der Kommentar auf mehrere Sprecherpersonen verteilt und bestimmten Filmabschnitten zugeordnet. In einer Formenvielfalt, an der man erkennen kann, daß es ein Privileg darstellt, nach dem Zusammenbruch der Hoffnungen von '68 auf ein Repertoire an Stilmitteln und Erfahrungen zurückgreifen zu können – was den Jüngeren, die erst mit der Revolte zum Film kamen, versagt blieb.

Manche der eingesetzten Mittel verweisen bereits auf den Videosynthesizer, der in SANS SOLEIL einen neuen Umgang mit der Wirklichkeit des Bildes bringen wird. Was bis dahin vor allem der Text an Distanzierung leisten mußte, wird nun auch in der Bildbearbeitung möglich und das Gefüge der Darstellungsebenen bei Chris Marker noch komplexer machen. Doch vieles davon ist in LE FOND DE L'AIR EST ROUGE erst im Entstehen, wirkt noch roh. Besonders die sprechenden Köpfe: Die Betroffenen sollten sich äußern, das war das Vorhaben 1968; kaum daß etwas anderes übriggeblieben ist als ein öder Diskurs der politischen Akteure. Das mag bisweilen beabsichtigt sein, bei Castros Auftritten vielleicht. Wenn Régis Debray jedoch schreibt, der Film wäre eine (vierstündige) Lehrstunde in Sachen Politik, dann weiß man nach diesen Passagen, was Politik nicht sein darf (und leider immer noch ist).

SANS SOLEIL: Der 68er-Revolte und der Krise der siebziger Jahre verdankt Chris Marker ein anderes Verhältnis zum Bild, in das er jetzt radikaler eingreift. Die Zuordnungen von Bild und Wort sind noch weiter in Bewegung, man könnte sagen: in einen dialektischen Strudel geraten. Sie können Dokument und Zeichen, das Vorgefundene und das Subjektive sein. Es ist vor allem die elektronische Bildbearbeitung, die jetzt ästhetisch innovativ eingesetzt wird. Zu den verfremdeten Dokumentaraufnahmen einer

Debray, Castro ... »Talking heads« in LE FOND DE L'AIR EST ROUGE





»Dieses Bild drückt aus, was ich in all meinen Filmen ausdrücken wollte.« *Chris Marker*

Demonstration japanischer Studenten (es ist eine Erinnerung) hört man den Kommentar: »Wenn illusionslose Liebe ist, dann habe ich diese Generation geliebt. Sie brachte mich oft in Wut.« Und man assoziiert den Satz von Clemenceau, daß, wer mit zwanzig kein Kommunist war, mit vierzig kein wahrer Patriot sein könne. Auch erinnert man sich der Zeile, mit der Paul Nizan seinen Jugendroman *Aden-Arabie* begonnen hat: »Ich war zwanzig. Niemand möge behaupten, das sei das schönste Alter des Lebens.«¹⁹ Nun antwortet Chris Marker: »Und deshalb werde ich niemals dulden, wenn man sagt, das Alter von zwanzig ist nicht das schönste.«

¹⁹ Paul Nizan, *Aden-Arabie*, Paris 1973, S. 1.