

## 8. CHRIS MARKER UND DIE UNGEWISSEIT DER BILDER

Das Filmschaffen Chris Markers wird in seinem essayistischen Gestus von dem Anliegen motiviert, Bilder zu befragen: Die Arbeiten Markers reflektieren den Film, dessen Bilder und ihren Sinngehalt, in einem „theoretischen Blick“, der die Ungewissheit der Bilder enthüllt.<sup>1</sup>

Dieser theoretische Blick manifestiert sich in zahlreichen Bemerkungen zum Bedeuten, zur Bedeutsamkeit und Bedeutung, zur Funktion und Funktionalisierung, zum Wirken und Wissen der Bilder, jenen Bildreflexionen und Bilderfragen, welche die Kommentare durchziehen. Vor allem aber realisiert sich der theoretische Blick darin, dass sich die Bilder der Filme selbst immer wieder als das geben, was sie sind, Bilder – gemäß jener Formulierung aus *Sans soleil* (1982), die als Ausgangspunkt und Leitfaden dieser Studie diente.<sup>2</sup> Als Bilder, die nur Bilder sein wollen, zeigen sie sich, indem wiederholt ihr Bildstatus verbal und visuell akzentuiert, der Blick auf ihr Bildsein gelenkt wird.<sup>3</sup> In einem beharrlichen Inszenieren und Markieren der Bilder als Bilder entfaltet sich eine „Analytik des Bildes“,<sup>4</sup> deren Strategien und Operieren hier in *La Jetée* (1962), *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* und *Level Five* (1996) untersucht wurden – vier Filme, in denen sich Fragen der

---

1 Das Anliegen, die Bilder zu befragen, wird als solches ausdrücklich in *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) formuliert: Chris Marker, „Six lettres à Alexandre Medvedkine (*Le Tombeau d'Alexandre*)“ (Kommentartext), in: *Positif*, Nr. 391 (September 1993), S. 49-54, hier: S. 52: „[...] mon propos est d'interroger les images.“ Als „regard théorique“ beschreibt die Arbeit Markers Laurent Roth, „*Level Five*, un film de Chris Marker. Okinawa, l'amour et l'ordinateur“, in: *Le Monde diplomatique* (Februar 1997), online: [www.monde-diplomatique.fr/1997/02/ROTH/7793.html](http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/ROTH/7793.html) (Stand: 12. Oktober 2002).

2 Vgl. „*Sans soleil* par Chris. Marker“ (Kommentartext), in: *Trafic*, Nr. 6 (Frühjahr 1993), S. 79-97, hier: S. 86.

3 Der Begriff des Akzentuierens ist hier immer auch in dem Sinn zu lesen, der sich bei Pascal Bonitzer, „Les silences de la voix (A propos de *Mai 68*, de Gudie Lawaetz)“ (1975), in: ders., *Le Regard et la voix. Essais sur le cinéma*, Paris 1976, S. 25-49, hier: S. 41, mit dem „Akzent“ der Stimmen im Film verbindet: eine wahrnehmbare Körperlichkeit, welche die Kommentartimme aus dem Off ihrer Unbestimmtheit und ihrer Autorität entkleidet und darin resultiert, dass ihr Diskurs als solcher kenntlich wird.

4 Der Begriff des Markierens verdankt sich dem Pseudonym des Filmemachers, dessen Herkunft im Vorspann von Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956) explizit wird, in dem er sich als „Chris and Magic Marker“ angeführt findet. Als „Analytik des Bildes“ benennt Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt/Main 1991 [Orig. 1985], S. 314, die neue „Lesbarkeit“ des Bildes in einem „audio-visuellen Bild“.

Bildlichkeit des Films besonders explizit anhand eines jeweils anderen Mediums reflektiert finden: Fotografie, Film, Video, Computer.

Vor dem Hintergrund der ontologischen und epistemologischen Verunsicherung eines fotografisch begründeten und programmatisch postulierten Dokumentarischen kinematografischer Bilder im Essayfilm, widmen sich die ausführlichen Analysen jeweils zunächst den Kommentaren, die in ihrer sprachlichen Dichte und Fülle immer wieder als charakteristisches Merkmal der Arbeit Markers hervorgehoben wurden. Dabei steht deren strukturelles Verhältnis zu den Bildern im Vordergrund, das sich in einer im Sprechen und Gesprochenen erwirkten Fiktionalisierung der kommentierenden Instanz realisiert: So lässt etwa die polyphone Gestaltung der kommentierenden Off-Stimmen in *Le Fond de l'air est rouge* diese als Figuren der Geschichte und deren Erzählung zusammen mit den dokumentierten Stimmen und den Bildern an jenem imaginären Dialog der Erinnerungen partizipieren, dem der Kompilationsfilm aus Archivmaterial die Bühne bereitet. Besonders ausgeprägt manifestiert sich diese Fiktionalisierung in *Sans soleil*, in dem sich mit dem „Fabulierakt“ der weiblichen Kommentarstimme ein szenisches Dispositiv ausbildet, das die größtenteils dokumentarischen Bilder regelrecht umfängt, gleichsam mit einem Rahmen versieht.<sup>5</sup> Die kommentierende Einfassung der Bilder findet sich in *Level Five* dann auch bildlich inszeniert, durch die von einer Schauspielerin verkörperte Figur der Laura und den Computerbildschirm, der als Ort des dokumentarischen Materials fungiert.

Als Ort der Bilder wird der Computerbildschirm in *Level Five* immer wieder auch in diesen selbst ausgewiesen, durch Strategien der Kennzeichnung des Bildseins auf der Ebene der Bilder selbst, die ein weiterer Gegenstand der Analyse sind. Indem sich die Bilder etwa durch grafische Umrandung oder computergenerierte Effekte als Bildschirmbilder zeigen, werden sie auch visuell der Bild-Welt des Computers assoziiert – einer „Zone“ analog jenes privilegierten Ortes der Bilder als Bilder, der in *Sans soleil* durch den Videosynthesizer und seine zu changierenden Schemen transformierten Bilder konstituiert wird. Eine solche sichtbare Bearbeitung, wie sie auch die Einfärbung in *Le Fond de l'air est rouge* darstellt, signalisiert eine Materialität und Medialität der Bilder. Mitunter findet sich diese auch präzisiert, in abgefilmten Fernsehbildern etwa, die durch einen wandernden Querbalken oder die Rahmung durch die Bildröhrenumfassung als solche kenntlich werden und nur ein Beispiel für die zahlreichen Bilder von Bildern in Chris Markers Filmen sind. Als Bilder von Bildern präsentieren sich ebenfalls die Filmaufzeichnungen und Fotografien in *Level Five*, die durch den sichtbaren Rahmen des Computerbildschirms als Bilder im Bild erscheinen. Aber auch in *La Jetée* werden gleich zu Beginn, im Auseinandertreten von Film und Fotografie durch eine Kamerabewegung über ein sichtlich unbewegtes Bild, die Einstellungen des Films als Bilder von Bildern eingeführt. Als solche erscheinen sie zudem auch fiktional gefasst, in den Zeit-

<sup>5</sup> Zum Fabulierakt im audio-visuellen Bild des modernen Kinos siehe Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 309-334.