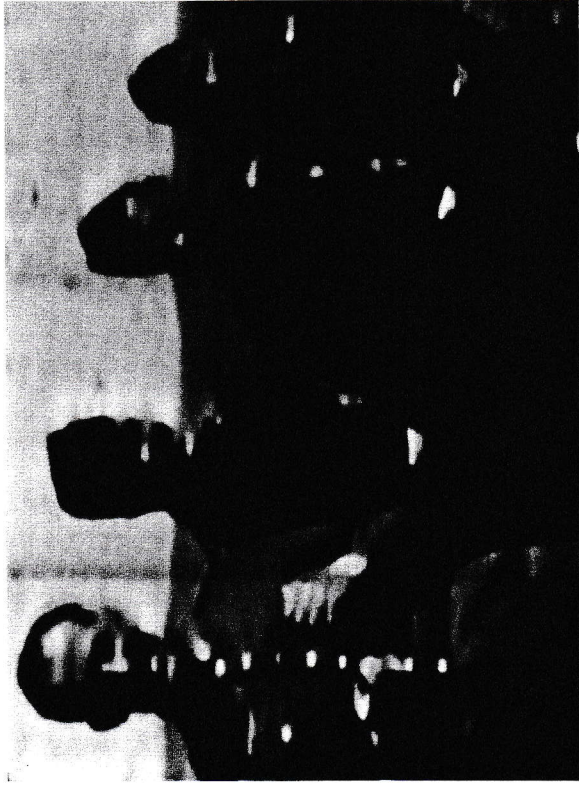


Christa Blümlinger

Kino aus zweiter Hand

Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst

Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi, *Inventario Balcanico*Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi, *Inventario Balcanico*

terstreicht damit die Historizität des Ausgangsmaterials. Gleichzeitig evoziert der Film, über die enigmatische Präsentation balkanischen Territoriums hinaus, durch die semantische Unbestimmtheit einzelner Einstellungen die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Die Sekundärbearbeitung kommt hier beinahe ohne Worte aus und stellt daher auch nicht »Geschichte« im klassischen Sinn her. Der Archivkunstfilm geht an der Bestimmung der Dokumente vorbei, um den Anteil des Monuments umso mehr aus den vielfältigen Materialien hervortreten zu lassen.

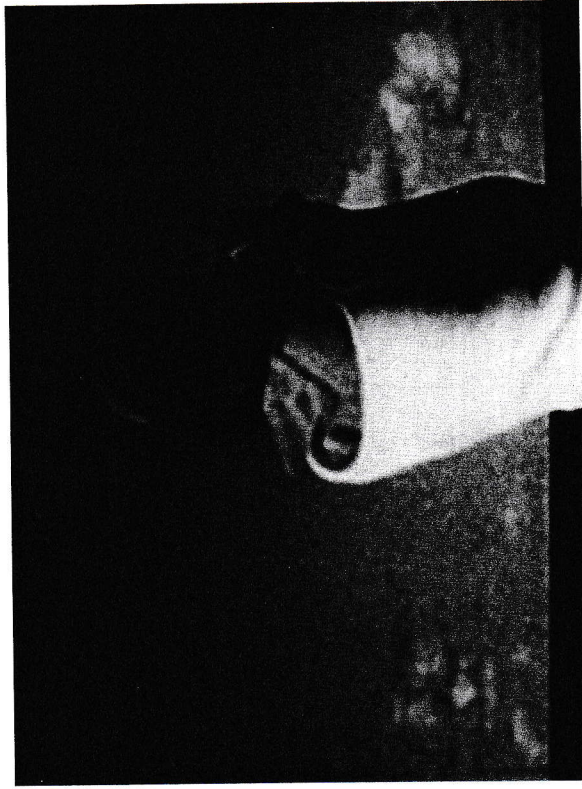
Lektüre der Monumente: Passagen

Christa Blümlinger
"Kino aus zweiter Hand"
(2009 Vorkwerk)

An einem dritten Filmbeispiel möchte ich schließlich einen weiteren Typus der Wiederaufnahme von privaten Filmen aufzeigen, der die Komplexität des »historisierenden« Umgangs mit Familienfilm an die Funktion der ertönenden Sprache bindet. *Passagen* (1996) von Lisl Ponger gehört wie *Inventario Balcanico* dem Bereich des Avantgardefilms an und unterscheidet sich von den beiden zuvor diskutierten Filmen vor allem durch den autonomen Einsatz von Ton, der den Bildern eine imaginäre Dimension verleiht, ohne sie zu narrativisieren.

Hier werden Töne zu Bildern so montiert, daß sich über eine kontrapunktische Struktur die historische Zeit verschiebt. Die Tonspur kommentiert oder identifiziert hier nicht das Bild von etwas Vergangenen, sondern distanziert es im Gegenteil als etwas anderes, zunächst Rätselhaftes, Figürliches. Lisl Ponger fügt in diesem zehnmütigen Film Fragmente aus Reisedokumentarfilmen aneinander, die aus den 1950er Jahren und später stammen, Aufnahmen, die privater Natur sind und stumm. Zu Beginn ist eine Frau auf der Reling eines Passagierschiffes zu sehen, ihr Blick gilt der blauen Ferne. Diese Einstellung wird im Film mehrmals wiederkehren, ebenso wie der Blick über die Schulter einer Frau mit Fotokamera. Der wiederholte Blick fügt sich später zu Ankünften in New York, zum Spaziergang eines jungen Paares durch Chinatown oder zu Hausbooten von Shanghai. Dieser dezidierten Feststellung eines Blicks stehen vielfältige Einstellungen in Bewegung gegenüber, die sinnliche Wahrnehmungen von Passagieren in ihrer Flüchtigkeit darstellen. Auf der Tonebene präsentiert sich dazu eine Montage verschiedenster Stimmen, die wechselnd Erfahrungen von Durchreisen, Abfahrten und Ankünften schildern. Aufgrund der Fragmentarik dieser unterschiedlichen Berichte versteht man erst nach und nach, daß es sich hier nicht um Erzählungen von Luftfahrten handelt, sondern um Exilerfahrungen. Es wird klar, daß diese Erfahrungen nicht zur Zeit gemacht wurden, aus der die Bilder stammen, sondern während des NS-Regimes oder während postkolonialer Diktaturen und Kriege der 1970er bis 1990er Jahre.

Die Vorstellung einer Fiktion kann sich entspinnen, weil aus dem erstaunlichen Normal- und Super 8-Material von Weltreisenden allerlei Phantastisches gefiltert wird: kleine Schnittfolgen oder gefundene Inszenierungen, die immer nur andeuten, nie zu Ende erzählen. Die Montage erzeugt ein Spiel zwischen Blick und sinnlicher Wahrnehmung, zielt auf die Sicht der Dinge, auf die nostalgische Dimension dieser immer schon vergangenen Bilder: Ein Kapitän schaut auf einen großen Kreuzer (auf dem sich, wie das nächste Bild nahelegt, die eingangs

Lisi Ponger, *Passagen*

schon gezeigte unbekannte Frau befindet); oder aber ein kleiner Junge steht einsam in der Wüste, die Hände in den Hosentaschen, mit ihm blickt die Kamera auf ein Propellerflugzeug, die folgende Einstellung präsentiert dann einen Abschied vor einer Maschine auf einem anderen Schauplatz. Wie wir immer wieder auf die Aufnahmen von den beiden beobachtenden-beobachteten Frauen am Schiff zurückkehren, so zeichnen sich nach und nach gewisse Figurationen und Konstellationen auch als Wiederholungen und Variationen bestimmter Motive und Situationen ab. Die einzelnen Elemente verbinden sich jedoch weniger über ihr Denotat, das gegenständlich Dargestellte, als über ihre farbliche, räumliche oder raumzeitliche Textur, die ein beziehungsreiches Spiel von Konnotationen zum Schwingen bringt.

Die Bilder stehen also vielmehr über ihr rätselhaftes, subtiles Abseits, ihr *punctum*²⁸, denn über eine denotativen Funktion mit den über den Ton vermittelte Zeiteigenschaften in Zusammenhang. Viel zu heterogen und fragmentarisch sind jedoch selbst diese Exilgeschichten, um als Mikrogeschichte sich in eine Makrogeschichte zu fügen. Vielmehr eröffnet sich eine nicht festlegbare Kartographie der Emigration. In Zusammenhang mit dem Problem der Konstruktion von Geschichte aus gefundenen Filmen stellt der radikale Umgang mit Bildmaterial hier eine ästhetische Position dar, die an die figurative Darstellbarkeit der Ereignisse rührt.

28 Roland Barthes beschreibt das Punctum der Fotografie bekanntlich als »das, was mich besticht«, etwa ein Detail. Dies offenbart sich nicht durch eine Untersuchung, das *studium*, sondern erst nach einer gewissen Latenz; es ist eine Art von subtilem Abseits, vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 88-89 und S. 52, 62 und 68.

Über diese radikale Entkoppelung zwischen Tonspur und Bildebene formiert sich ein absolutes *hors champ*, das mit dem »off off« (Pascal Bonitzer²⁹) der Filme von Marguerite Duras vergleichbar ist. Nach Gilles Deleuze führt eine solche Trennung visueller und klanglicher Komponenten durch einen Spalt, einen Zwischenraum oder einen »irrationalen Schnitt« zu einer *Konfrontationsbeziehung*, die dem Off-Ton gerade deshalb zu Autonomie verhilft, weil er seine Allmacht gegenüber den Bildern verliert.³⁰ Dieses absolute *hors champ* vertraut ganz der Einbildungskraft der Worte und weiß gleichzeitig deren Verbindlichkeit über die Bilder ins Wanken zu bringen. An einer kurzen Sequenz soll Pongers Umgang mit »gefundenen« Bildern und »gesuchten« Tönen näher erläutert werden: Bald nach Beginn des Films ertönt im Off eine Passage, in der es um eine Eingebung geht, um die blitzschnell getroffene Entscheidung, an einem bestimmten Ort die Schweizer Grenze zu überschreiten. Man erahnt hier nur in Kenntnis der Generation, daß es sich dabei um eine Entscheidung handelt, die 1938 von einem jungen Juden im von den Nazis besetzten Wien getroffen wurde. Wenn vom Ort der Entscheidung, der Mariahilfer Straße, die Rede ist, zeigt das Bild ein grobkörnig aufgenommenes, gelbes Biedermeierhaus, das in einem Dorf oder Vorort steht. Dieses Bild wird an drei Stellen im Film wiederkehren, jedes Mal wird es auf eine andere Stimme treffen, die uns vom Augenblick des Übergangs erzählt, wobei diese Passagen nach und nach immer deutlicher als Reisen ins Exil markiert werden: Zunächst also wird das Bild mit der Entscheidung assoziiert zu flüchten (aus dem an Nazi-Deutschland angeschlossenen Österreich), dann mit einer nächtlichen Überfahrt über einen Grenzfluß, auf der Flucht vor serbischen Soldaten (also in Ex-Jugoslawien, in den 1990er Jahren), schließlich mit den Kindheitserinnerungen an eine gefährliche und geheimnisvolle Durchquerung einer Wüste.

Die Bilder zeigen uns einen »anderen Schauplatz« (im Freudschen Sinne) als denjenigen, von dem die Stimmen erzählen. Die Montage der visuellen Aufnahmen setzt auf den Rhythmus, die Farben, auf Formen und Motive ohne direkten Rekurs auf die verbale Sprache. Ganz auf die sinnliche Wahrnehmung bezogen und jenseits rhetorischer Prozesse, erzeugt sie einen Übergang vom Figurativen zum Figuralen³¹ beziehungsweise zum subtilen Abseits, zum *punctum* des Films, das gerade im Nicht-Sagbaren liegt. Manchmal stellen sich Korrespondenzen zwischen den Bildern und dem in den Erzählungen Gesagten ein. Dieser »andere Schauplatz« bildet aber niemals die Spur dessen, was einmal »gewesen ist, oder dessen, was sich an einem historischen Ort ereignet hat, sondern vielmehr ein mentales Bild von Spuren individueller Erfahrungen von Menschen, die eines Tages ungewollt Wien verlassen haben oder dort angekommen sind.

Die Stimmen, die hier sprechen, sind keine Quellen vom Typus der »oral history«. Sie bilden Erzählfragmente, die zu rätselhaft und zu heterogen bleiben, und sie werden nicht ausreichend identifiziert, um den Status von Dokumenten einzunehmen. Anstatt bestimmte Erfahrungen genauer zu rekonstruieren, vereinen sie sich im Off, um eine Art von danteskem Inferno darzustellen, das sich

29 Vgl. Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris: 10/18, 1976, S. 31 ff.

30 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 320 ff.

31 Zu den Begriffen »figurativ« und »figural« siehe Anm. 21.

durch die traumatisierende Erfahrung des Exils gebildet hat. Wenn die Bilder hingegen zu Friedenszeiten aufgenommen wurden, zumindest aus der Sicht der Reisenden, so werden sie in Pongers Sekundärbearbeitung auf ein Imaginäres hin verschoben, das sie mit den Orten der Flucht assoziiert. Aber statt als Dokumenten bestimmt zu werden, statt benannt und lokalisiert zu werden, machen sie den abgrundtiefen Unterschied zwischen dem Blick auf einer Abenteuerreise und dem Blick auf der Flucht sinnlich erfahrbar. Ausgehend von der von Ponger vorgenommenen Montage könnte man sich andererseits auch vorstellen, daß selbst in den »friedevollen« Bildern, in deren Insistieren auf Orte des Übergangs zum Beispiel, sich die Spur einer schmerzvollen Erfahrung eingeschrieben hat, die sich sprachlich nicht mitteilen läßt, sich aber in das optisch Unbewußte als Obsession der privaten Aufzeichnung eingeschrieben hat.

Das Off der Bilder

Will man diese im Foucaultschen Sinne archäologischen Vorgehensweisen filmästhetisch klassifizieren, so lassen sich anhand der in diesem Kapitel beschriebenen Formen von Sekundärbearbeitung privater Filmaufnahmen nun drei Typen der Figuration des *hors champ*, des visuellen Off, unterscheiden, die jeweils einen bestimmten Status des Ausgangsmaterials implizieren:

- 1 – Das *hors champ* oder Off wird durch den Archivkustfilm im Dienste einer narrativen Rhetorik gebildet (Forgács). Der Sekundärfilm organisiert und diskursiviert das Primärmaterial als Erzählung neu; er läßt also das, was er als »Dokument« präsentiert, »sprechen«. Durch Distanzmarkierungen zwischen dem Ausgangsmaterial und der Äußerung des »kompilierenden« Films impliziert die Narrativisierung gewiß einen bestimmten Grad an Reflexivität, doch strebt sie vor allem ihrem Ziel entgegen, das Fragmentarische linear zu organisieren. Wo das Ausgangsmaterial jedoch von sich aus, verstärkt etwa durch deiktische Zeichen, auf ein Off verweist, da bricht die Stringenz der Meistererzählung auf.
- 2 – Das Off wird weniger im Dienste der figurativ-darstellenden Dimension des Primärmaterials denn durch die figurale Arbeit des Archivkustfilms evoziert (Gianikian/ Ricci Lucchi). Dieser läßt dem Ausgangsmaterial seinen ambivalenten Status als Spur eines Ereignisses und als Ding (das die Möglichkeit seines Auftauchens in sich trägt), indem er dessen Materialität und dessen Ikonologizität hervortreten läßt. Die Sekundärbearbeitung hebt eher die Funktion des »Monumentes« denn die des »Dokumentes« hervor, und zwar in dem Sinne, als die Bilder hier ohne Worte sprechen; sie sprechen einzig von einem Gedächtnis, das einstmals dem Wunsch entsprungen ist, Gegenwärtiges aufzuzeichnen.
- 3 – Das absolute Off wird durch eine Gegenüberstellung der relativ autonomen Bestandteile erzeugt, nämlich Ton und Bild (Ponger). Die Aufnahmen der Ausgangsfilme nehmen hier weder den Status des Dokuments (von Ereignissen) noch denjenigen des Monuments (von Dingen) ein, sondern einen figurativen und schließlich auch figuralen Eigenwert, der die Schwierigkeit widerhallen läßt, Spuren oder individuelle Zeugenschaften filmisch zu präsentieren, sobald es sich um die Darstellung traumatisch erlebter Ereignisse handelt.

Archivkunst aus Filmen (Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi)

Die Künstler und Filmemacher Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi arbeiten nicht nur für *Inventario Balcanico*, sondern insgesamt fast ausschließlich mit vorgefundenen Bildern, die sie gezielt in verschiedensten Archiven gesucht haben. Wenn die Filme von Gianikian/Ricci Lucchi auch teilweise auf Sammlungen beruhen, die sich im Besitz der Filmemacher befinden, so sind sie keine Archive im konventionellen oder modernen Sinne einer musealen Tätigkeit. Weder formalisieren oder katalogisieren sie Aussagen in Richtung eines manifesten Sinns oder im Dienste einer festschreibenden Narrativität, noch interpretieren sie, um das bereits Gefilmte durch neue Filmaufnahmen zu beschreiben, zu ergänzen oder zu ersetzen. In einem der Texte über ihre künstlerische Arbeit erklären die Filmemacher ihre Vorgangsweise:

Unsere Absicht ist es, die Archive nicht um ihrer selbst willen zu nutzen. Weder Archäologie, noch Nostalgie, sondern die Archive für die Gegenwart. Das Heute mit den Materialien von Gestern. Manipulationen des »ready-made« für morgen.¹

Dieses Insistieren auf die Materialität der Filme, auf das Zufällige und Diskontinuierliche – als ästhetisches Programm – läßt freilich den Begriff einer Archäologie zu, allerdings im zuvor diskutierten Sinne von Michel Foucault als einer Analyse der Formationen und Transformationen von Diskursen. Dies meint jedoch keineswegs, daß es sich bei Gianikian / Ricci Lucchi um eine wissenschaftliche Vorgehensweise handelte. Wie Gilles Deleuze bemerkt, kann man poetischen wie historischen Texten gleichermaßen einen epistemischen Status zuordnen: »Die Frage ist eher die, ob es nicht Schwellen gibt, beispielsweise ästhetische, die ein Wissen in eine ganz andere Richtung als auf die Schwelle der Wissenschaftlichkeit hin bewegen und die es erlauben, einen literarischen Text oder ein Gemälde innerhalb der diskursiven Praktiken zu bestimmen, der sie zugehören. [...] Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen.«² Diese Schwelle zu überschreiten war Foucault selbst ein Anliegen. Er schätzte seine Form der Historiographie entsprechend ein: »Ich habe niemals etwas anderes geschrieben als Fiktionen und ich bin mir dessen vollkommen bewußt«, um hinzuzusetzen: »Aber ich glaube, daß Fiktionen innerhalb der Wahrheit tauglich gemacht werden können.«³

Doppeltes Palimpsest: Zerlegung einer Kompilation

Nehmen wir also an, daß Gianikian / Ricci Lucchi aus dokumentarischem Material Fiktion im Sinne von imaginärer Erweiterung machen. Denn auch ihnen

¹ Yervant Gianikian / Angela Ricci Lucchi, »Voyages en Russie. Autour des avant-gardes«, in: *Trafic* N° 33 / 2000, S. 47.

² Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 33.

³ Interview mit L. Finas, zit. n. Maurice Blanchot, *Michel Foucault: tel que je l'imagine*, Paris: Fata Morgana, 1986, S. 46-47; zit. n. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris: Seuil, 1989, S. 116.