



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**“Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis in Chris
Markers Essayfilm ‚Level Five’“**

Verfasserin

Veronika Schweigl

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober / 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Dr. Christian Schulte

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
2	GESCHICHTE	6
2.1	Der Geschichtsbegriff im Fadenkreuz philosophischer Theorien	6
2.2	Hegels „Weltgeist“ als bestimmendes Prinzip der Geschichte	7
2.2.1	Die Vernunft in der Geschichte	10
2.2.2	Die welthistorischen Individuen als Werkzeuge des Weltgeistes	12
2.2.3	Der Staat als Verkörperung einer vollkommenen Gesellschaftsform	13
2.3	Marx' Konzeption des Historischen Materialismus	15
2.3.1	Der arbeitende Mensch als Schöpfer der Geschichte	16
2.3.2	Zusammenhang zwischen Produktion und Geschichte	18
2.3.3	Revolutionen als „Lokomotiven der Geschichte“	19
2.3.4	Das Proletariat - „Totengräber“ des Kapitalismus	21
2.4	Der Geschichtsschreiber Walter Benjamin	23
2.4.1	„Geschichte gegen den Strich bürsten“	25
2.4.2	Kritik an Marxismus und Sozialdemokratie	26
2.4.3	Fortschritt als Katastrophe	28
2.4.4	Blitzhafte Erkenntnis im dialektischen Bild	29
2.4.5	Die rettende Kraft der Erinnerung	31
2.5	Fazit	33
3	OKINAWA	36
3.1	Historische Hintergründe	36
3.2	Okinawa als Schauplatz des Zweiten Weltkrieges	38

3.3	Okinawas erzwungene kollektive Massensuizide und der Versuch unliebsame Erinnerungen aus Geschichtsbüchern zu löschen	40
3.4	Fazit	43
4	DAS GEDÄCHTNIS – ZWISCHEN ERINNERN UND VERGESSEN	45
4.1	Maurice Halbwachs' „kollektives Gedächtnis“	46
4.1.1	Soziale Rahmenbedingungen als Grundlage des Gedächtnisses	46
4.1.2	Die soziale Gruppe als Gedächtnisträger	47
4.1.3	Tradierung und Umwertung gemeinschaftlicher Erinnerungen	49
4.1.4	Vom lebendigen Gedächtnis zur toten Geschichte	50
4.2	Gedächtnisforschung bei Jan und Aleida Assmann	52
4.2.1	Das kommunikative Gedächtnis als kurzlebiges Generationengedächtnis	53
4.2.2	Das kollektive Gedächtnis	54
4.2.2.1	Sieger- versus Verlierergedächtnis	55
4.2.2.2	Opfer- versus Tätergedächtnis	57
4.2.3	Das kulturelle Gedächtnis	59
4.2.3.1	Das bewohnte Funktionsgedächtnis und das unbewohnte Speichergedächtnis	60
4.2.3.2	Motive des Vergangenheitsgebrauchs im Funktionsgedächtnis und Korrektiv- und Kontrollfunktionen des Speichergedächtnisses	61
4.3	Fazit	62
5	BILDER DER VERGANGENHEIT IN DEN MEDIEN UND IM ESSAYFILM	65
5.1	Die Rolle der Medien in der Vermittlung von Geschichte und Vergangenheit	65
5.1.1	Das Gedächtnis der Medien	66
5.1.2	„Wahre“ Bilder der Vergangenheit	67
5.1.3	Historische Wirklichkeit im Dokumentarfilm	70

5.2	Freilegen von alternativen Sichtweisen im Essayfilm	71
5.2.1	Essayfilm oder Filmessay?	71
5.2.2	Ein Film reflektiert sich selbst	73
5.2.3	Der Film als Text	75
5.2.4	Der Film „im Kopf des Zuschauers“	76
5.2.5	Schrift, Sprache und Kommentar im Essayfilm	78
5.2.6	Geschichte und Erinnerung im Essayfilm	80
5.2.7	Der Zweifel am Bild und die Kunst zwischen den Zeilen zu lesen	81
5.3	Fazit	83
6	„LEVEL FIVE“ – EIN FILM ÜBER DIE ARBEITSWEISE DES GEDÄCHTNISSES UND DIE ERINNERUNG AN OKINAWA	85
6.1	„Level Five“ – Ein Essayfilm	86
6.1.1	Eine kurze Inhaltsangabe	87
6.1.2	Erzählperspektive und Zuschaueradressierung	88
6.1.3	Den Bildern ein Gedächtnis geben – Der Kommentar in „Level Five“	89
6.1.3.1	Aufhebung des Dokumentcharakters und Subjektivierung durch den Kommentar	90
6.1.3.2	Ironische Kommentierung der Tücken der Geschichte	91
6.1.4	Die Montage – Filmische Elemente in einer neue Konstellation zusammenfügen	92
6.1.4.1	Diskursive Verflechtung von Bild und Kommentar	92
6.1.4.2	Assoziative Verknüpfung und Hinwendung zum „Banalen“	93
6.1.4.3	Bewegung und Stillstand des Filmbildes	94
6.2	Die Medienrevolution und ihre Auswirkung auf die Darstellung von Geschichte/historischer Wirklichkeit	95
6.2.1	Das Internet und die Vernetzung von individueller und allgemeiner Geschichte im globalen Dorf	96
6.2.1.1	Verschwimmen von realer und virtueller Wirklichkeit	97
6.2.1.2	Panoptischer Blick im O.W.L.	99
6.2.2	Der Computer als Tor zum Weltgedächtnis	100

6.2.2.1	Die Spuren der Vergangenheit interpretieren	102
6.2.2.2	Der Computer als Link zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit Okinawas	103
6.3	Gedächtnis und Trauma	104
6.3.1	Die Marktfrauen von Okinawa als Hüterinnen des Gedächtnisses	105
6.3.2	Allgemeiner Gedächtnisschwund und politische Vereinnahmung	105
6.3.2.1	Opfer- und Tätergedächtnis	106
6.3.2.2	Okinawa als geopferter Spielstein	108
6.3.2.3	Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit durch die Offenlegung der Wunde	109
6.3.3	Die kollektiven Massensuizide im Speicher- und Funktionsgedächtnis	111
6.4	Erinnern und Vergessen als zwei Seiten einer Medaille	112
6.4.1	Bewahren von Erinnerungen in Form einer Trauerarbeit	112
6.4.1.1	„Okinawa mon amour“ – Vereinigung im Schmerz der Erinnerung	113
6.4.1.2	Subjektivität der Erinnerung – Lauras Dialog mit den Masken	114
6.4.2	Vergessen als andere Seite der Erzählung	115
6.4.2.1	Momenthafter Übergang zwischen Erinnern und Vergessen	116
6.4.2.2	Historische Wirklichkeit und Rekonstruktion versus Erinnerung und Fiktion	117
6.4.2.2.1	Umschrift von Geschichte und Erinnerung	119
6.4.2.2.2	Laura – Traum, Erinnerung oder Illusion?	120
6.4.2.2.3	Das wahnhafte Gedächtnis – Ein Vergleich zwischen „Vertigo“, „Level Five“ und „La jetée“	121
6.4.3	Musik als Auslöser von Erinnerungen und Mittel zur Dechiffrierung	123
6.5	Abbildbarkeit und Darstellbarkeit von Vergangenheit bzw. Geschichte	124
6.5.1	Die Zeit in den Bildern – Gedächtnis- und Erinnerungsbilder	124
6.5.1.1	Wandel und Veränderung der Bilder	126
6.5.1.2	Über den Diskurs von Vergangenem und die Tragik des Bildes	126
6.5.2	Dekonstruktion des Sichtbaren	128
6.5.2.1	Dokumentarisches Bildmaterial und Monumentalisierung	128
6.5.2.2	Authentizität und „Wahrheit“ der Bilder	130

6.5.2.3	Das stillgestellte Bild – Ein paradoxes Verhältnis von Bewahren und Zerstören	132
6.5.3	Nichtdarstellbares in die Köpfe der Zuschauer verlagern	134
6.5.4	Die Lesbarkeit der Bilder	135
6.5.4.1	Die Bilder der Vergangenheit dechiffrieren	136
6.5.4.2	Eröffnung von Interpretations- und Erfahrungsspielräumen durch Lückenhaftigkeit der Erzählung	137
6.6	Über das Wirken der Vergangenheit in der Gegenwart	138
6.6.1	Verkettung von individueller und globaler Geschichte	139
6.6.2	Vergegenwärtigung des Vergangenen im Ritual	140
6.7	Das Durchbrechen der Linearität – Risse und Übergänge im Zeitgewebe	141
6.7.1	Brüche in der Zeit	141
6.7.2	Zonen des Übergangs	143
6.7.2.1	Ein Vergleich zwischen Tarkovskis Zone, Benjamins Passage und Lauras Recherchen im Computernetzwerk	144
6.7.2.2	Elemente des Übergangs aus Kunst und Mythologie	147
6.8	Geschichtsphilosophische Anknüpfungspunkte in „Level Five“	148
6.8.1	Rettung der Toten von Okinawa	149
6.8.1.1	Eine Debatte zwischen Hegel, Horkheimer und Benjamin	149
6.8.1.2	Ausgraben und Erinnern bei Benjamin, Marker und Kluge	152
6.8.1.3	Über die Möglichkeit, die Geschichte nachträglich zu korrigieren	153
6.8.2	Information und Wissen als Mittel zur Aufrechterhaltung von Herrschaftsverhältnissen	155
6.8.3	Leben und Geschichte als vorbestimmter Spielverlauf	157
6.8.3.1	Die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit des Menschen	157
6.8.3.2	„Level Five“ als letzte Erkenntnis im Tod	158
7.	FAZIT	161

LITERATURVERZEICHNIS	164
ABSTRACT	179
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	180
LEBENS LAUF	181

1 Einleitung

„Ich erinnere mich an den Januar in Tokyo, oder vielmehr ich erinnere mich an die Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt, sie sind mein Gedächtnis.“¹

Dieses Zitat aus Chris Markers wohl bekanntestem Film „Sans Soleil“ war der ursprüngliche Auslöser für eine Auseinandersetzung mit der Thematik Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis. Dabei stellte sich die Frage, welche Bilder und Ereignisse es sind, die erinnert werden und Eingang in die Geschichte und das Gedächtnis finden und welche im Gegensatz dazu vergessen oder bewusst ausgespart werden. In „Level Five“ hat Chris Marker ein solch verdrängtes Ereignis der Geschichte aufgegriffen und in den Mittelpunkt seines Essayfilms gestellt: Das Schicksal der Inselbewohner² Okinawas, die gegen Ende des Zweiten Weltkrieges durch das japanische Militär infiltriert und zum kollektiven Massensuizid getrieben wurden. Da sich dieses Ereignis bis heute kaum in Filmen, Literatur, Medien und Geschichtsbüchern findet, ist es zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit, sich mit folgenden Forschungsfragen auseinander zu setzen: Aus welchen Gründen werden bestimmte Ereignisse der Vergangenheit erinnert und in Geschichte und Gedächtnis verankert und wie wird Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis in Chris Markers Essayfilm „Level Five“ dargestellt?

Um eine fundierte Grundlage für diese Untersuchung zu schaffen, ist es nötig, in einem theoretischen Teil die Grundbegriffe dieser Arbeit zu erörtern und ihnen einen Rahmen zu geben. Zuvorderst stellt sich die Frage, was unter Geschichte verstanden wird. Kann Geschichte festgemacht werden an einer Chronologie der Ereignisse seit Menschenbeginn, oder an historischen Aufzeichnungen und Fundstücken, die in überfüllten Archiven verstauben oder bestenfalls als museale Ausstellungsobjekte ihr Dasein fristen? Gibt es „die“ Geschichte überhaupt; und wenn ja, wer bestimmt, was die offiziell gültige Version davon ist. Festhalten lässt sich lediglich, dass „Geschichte“ ein Begriff ist, der sich der

¹ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

² In der vorliegenden Arbeit wird aufgrund einer flüssigeren Lesbarkeit nur die männliche Form verwendet, meint aber gleichzeitig auch die weibliche.

Einordnung widersetzt. Im Laufe der Zeit haben sich eine Vielzahl von mehr oder minder unterschiedlichen Geschichtstheorien entwickelt, die das jeweilige Gesellschaftssystem unterstützen oder revolutionäre Anstöße liefern. Geschichte kann folglich als keine feste Größe angesehen werden, sondern ist vielmehr ein flüssiges Konstrukt, das sich je nach historischer Situation, kulturellen Bedingungen und subjektiver Anschauung verändert. Daher orientiert sich die vorliegende Arbeit an folgenden drei Theorien der Geschichtsphilosophie: Zum einen jene von Hegel, der die Vernunft als bestimmendes Prinzip der Geschichte ansieht; zum anderen Marx' Konzeption des Historischen Materialismus, der den arbeitenden Menschen als Schöpfer der Geschichte betrachtet. Zum Schluss erfolgt eine Hinwendung zur Theorie Walter Benjamins, der „Geschichte gegen den Strich bürsten“³ will und eine Rettung der Vergangenheit im jüdischen Messianismus erwartet.

Die Darstellung der Geschichte als ein unveränderbares, festgeschriebenes Ganzes, birgt immer auch eine Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen in sich. Ein zentraler Punkt dieser Arbeit soll die Hinterfragung dieser Machtverhältnisse sein. Welche Strukturen, Institutionen und Motivationen stecken hinter der Aufrechterhaltung eines bestimmten Geschichtsbildes? Was geschieht, wenn bestimmte Ereignisse, wie etwa der Völkermord an Armeniern in der Türkei aus der Geschichte verbannt werden, oder wie Trotzki, aus Teilen der Geschichte gelöscht wird? Sofort drängt sich die Verbindung zu George Orwells utopischen Roman „1984“ auf. Im Hinblick auf die kollektiven Massensuizide in Okinawa soll neben einem überblicksartigen Abriss über die Rolle Okinawas im Zweiten Weltkrieg, darauf eingegangen werden, welche Herrschaftsstrukturen hinter dem Vergessen bzw. Verschleiern der kollektiven Massensuizide stehen. Ein mögliches Erklärungsmodell liefert die Theorie von Jan und Aleida Assmann, die Maurice Halbwachs' Konzeption des „kollektiven Gedächtnisses“ weiterentwickelten. Sie gliedern das Gedächtnis in kommunikatives, kollektives und kulturelles Gedächtnis, das sich je nach Dauer, Weitergabe und Träger voneinander unterscheidet. Insbesondere ihre Ausführungen zum Opfer- und Tätergedächtnis bieten interessante Verknüpfungspunkte hinsichtlich der Verankerung der kollektiven Massensuizide im kulturellen und kollektiven Gedächtnis.

³ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 132.

Zweifellos besitzen die Medien massiven Einfluss darauf, was im Gedächtnis erhalten bleibt oder spätestens mit dem Verschwinden der letzten Zeitzeugen endgültig in Vergessenheit gerät. Sie nehmen eine aktive Rolle in der Vermittlung von Geschichte und Vergangenheit ein. Kritisch zu betrachten ist diesbezüglich auch die unterschiedliche Darstellung von Geschichte in klassischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen; beispielsweise das wiederholte Festschreiben des „Gut-Böse-Schemas“ in „Pearl Harbor“ versus des vermeintlich objektiven und wahren Inhalts, den wir in Dokumentarfilmen vermuten. Im Gegensatz dazu steht der Essayfilm, der Geschichte und Erinnerung subjektiv darstellt, unterschiedliche Blickwinkel einnimmt und sich immer wieder selbst hinterfragt. Geschichte wird hier nicht als abgeschlossenes System betrachtet, sondern als Mosaik von Erinnerungen, dokumentarischen Bildern und Erzählungen. Autor wie Zuschauer erhalten die Möglichkeit ihre eigene Interpretation der Geschichte einzubringen. Ähnlich der Theorie von Astruc, der die Kamera mit einem Federhalter vergleicht, schreibt der Autor des Essayfilms seine Sichtweise in die Ästhetik des Films ein und weckt dadurch Assoziationen beim Zuschauer. Der Zuschauer ist aktiv an der Entstehung des Films beteiligt, er wird seiner Konsumentenfunktion enthoben und zum Mitwirkenden gemacht. Ziel ist es, einen Dialog zwischen Autor und Zuschauer zu schaffen und den Film von der Leinwand in ein „Kino im Kopf des Zuschauers“⁴ zu verlagern. Der Essayfilm bricht mit der Sichtweise eines starren Geschichtsbildes und wirkt durch das Ausgraben von längst verblassten oder bewusst verschwiegenen Ereignissen, dem Vergessen entgegen.

Am Ende jedes der vier großen Kapitel; die sich mit Geschichte, Medien, Gedächtnis und der Geschichte der Insel Okinawa auseinandersetzen, erfolgt ein zusammenfassendes Fazit über die erlangten Erkenntnisse sowie weitere Forschungsfragen, die sich aus den beschriebenen Theorien ableiten lassen.

„Level Five“ ist ein Film über die Arbeitsweise des Gedächtnisses und die Erinnerung an Okinawa. Chris Marker betreibt hier Erinnerungsarbeit im doppelten Sinne: Zum einen lässt er Laura, die Hauptperson aus „Level Five“, das Computerspiel ihres verstorbenen

⁴ Kluge, Alexander. Zit. nach: Lewandowski, Rainer: Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1980. S. 11.

Geliebten spielen und bezieht sich somit auf die individuelle Lebensgeschichte Lauras. Zum anderen wird in diesem Spiel die Schlacht von Okinawa bis ins Detail nachgestellt und mit dokumentarischen Materialien und Zeitzeugenaussagen ausgestattet. Nach einer kurzen Inhaltsübersicht über „Level Five“ soll anhand der spezifischen Merkmale des Essayfilms gezeigt werden, wie „Level Five“ mit festgeschriebenen Geschichtskonstrukten bricht und sie einer Neuordnung und Umschrift unterzieht. „Das Gedächtnis“, schreibt Raymond Bellour, „hängt also von denen ab, die es leben und ordnen, in denen es arbeitet“⁵ und in diesem Sinne stellt auch Chris Markers „Level Five“ einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung dieses vernachlässigten Teils der Geschichtsschreibung dar.

Wie die Entwicklung von Computer und Internet die Darstellung von Geschichte und historischer Wirklichkeit beeinflusst haben, soll in einem nachfolgenden Kapitel mit Beispielen aus „Level Five“ verdeutlicht werden. Wichtig ist hier unter anderem das Verschmelzen von realer und virtueller Wirklichkeit sowie die enorme Speicherkapazität des Computers, die es ermöglicht jegliche Ereignisse der Vergangenheit zu archivieren. Als nächstes soll analysiert werden, wie Gedächtnis und Trauma in „Level Five“ thematisiert wird und eine Verbindung zu den theoretischen Ansätzen von Jan und Aleida Assmann geschaffen werden. Eine explizite Auseinandersetzung mit der Thematik Erinnern und Vergessen versucht sodann zu verdeutlichen, wie eng Erinnern und Vergessen zusammen liegen und zu ergründen, wie in „Level Five“ das Bewahren, Verschwinden und Umschreiben von Erinnerungen dargestellt wird.

Immer wieder stellt „Level Five“ die Darstellbarkeit und Abbildbarkeit von Geschichte und Vergangenheit in Frage, was sich vor allem durch eine Destruktion des Sichtbaren und eine Hinterfragung medialer und filmischer Bilder offenbart. Im Zusammenhang damit, beschäftigt sich „Level Five“ mit der Lesbarkeit der Bilder und der Problematik die Bilder der Vergangenheit zu dechiffrieren. Es zeigt sich, dass das Vergangene in die Gegenwart hineinwirkt und Geschichte und Erinnerung nicht linear verlaufen, sondern durch Brüche und Übergänge im Zeitgewebe gekennzeichnet sind. Ein abschließendes Kapitel soll die Verankerung von „Level Five“ in philosophischen und insbesondere

⁵ Bellour, Raymond: Vom Neuen. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 87.

geschichtsphilosophischen Theorien untersuchen und relevante Anknüpfungspunkte zu den oben beschriebenen drei Philosophen aufzeigen. Im Schlussteil werden die Ergebnisse der Arbeit in einer prägnanten Form präsentiert und die Forschungsfrage beantwortet. Festzuhalten ist jedoch, dass hier keine endgültige Interpretation von „Level Five“ angestrebt wird, ebenso wenig wie Chris Markers Essayfilm nicht als Beweis für die kollektiven Massensuizide von Okinawa betrachtet werden soll. Vielmehr ist es Ziel dieser Arbeit, verschiedene Deutungen und Theorien gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, miteinander zu vergleichen und Ansätze für eine weiterführende Interpretation zu liefern.

2 Geschichte

2.1 Der Geschichtsbegriff im Fadenkreuz philosophischer Theorien

In der Geschichtsphilosophie finden sich unterschiedliche Ansätze und Konzepte, die sich mit dem Geschichtsbegriff auseinandersetzen. Zwar gibt es seit jeher Denker, die Geschichte reflektieren, jedoch werden die Anfänge der Geschichtsphilosophie in der Aufklärung verortet. Kennzeichnend hierfür sind die Abwendung von den dogmatischen Auffassungen der katholischen Kirche, die vor allem im Mittelalter weit verbreitet waren sowie der fortschreitende Prozess der Verweltlichung. Es findet ein Wandel von der Heilsgeschichte hin zu einer teleologischen, linearen und von Menschen gemachten Geschichte statt. Durch diesen säkularen Zugang veränderte sich auch das Themenspektrum von einer Beschreibung der göttlichen Reiche hin zur Reflexion von historischen Epochen, deren gesellschaftlichen Gegebenheiten und Strukturen. Der Mensch betrachtet sich nun selbst als mitverantwortlich für Verlauf und Fortschritt in der Geschichte und sieht die Errungenschaften der Zivilisation als Ergebnis des menschlichen Geistes. Die geschichtliche Zeit orientiert sich nun nicht mehr an der „Chronologie“ der Bibel, sondern am Fortschritt der Zivilisationsprozesse.⁶ Im 18. Jahrhundert hatte die Aufklärung bereits ganz Europa erfasst und eine große Säkularisierungswelle eingeleitet. Ihre Leitbegriffe Vernunft, Freiheit und Fortschritt finden sich auch bei Kant, Hegel und in der nachhegelschen Denkweise wieder, werden dort wiederaufgenommen, zum Höhepunkt getrieben, negiert oder auch kritisiert.⁷

Der Begriff „Philosophie der Geschichte“ ist auf den französischen Aufklärer Voltaire (1694-1778) zurückzuführen, der durch diese Wortneuschöpfung im Jahre 1765 den Anspruch auf Geschichte als Wissenschaft verdeutlichte. Bis zur Frühen Neuzeit war diese Disziplin nicht im Kanon der Wissenschaften miteinbegriffen, sollte nun jedoch erstmals methodisch erforscht werden und durch die Erkenntnisse aus vergangenen Ereignissen, Nutzen für die Gegenwart erbringen. Im 18. Jahrhundert verbreitet sich schließlich die

⁶ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 23ff.

⁷ Vgl.: Höffe, Otfried: Kleine Geschichte der Philosophie. München: C.H. Beck 2001. S. 169.

Erkenntnis, dass sich die Weltgeschichte aus einem Zusammenhang zwischen wachsendem Handel und Verkehr sowie aus gegenseitiger Zerstörung durch Kriege und Eroberungszügen entwickelt. Etwa zur selben Zeit kommt es zu einer Spaltung zwischen Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie⁸. Während erstere sich auf die Erforschung und Darstellung von faktischen Ereignissen und deren Abfolge bezieht, verfolgt letztere einen Anspruch auf historische Erkenntnis. Diese kann nach Rohbeck durch die Betrachtung des Inhaltes geschehen, über die Reflexion von Verlauf und Sinn der Geschichte sowie in formaler Hinsicht durch die Analyse der Forschungsmethoden und Darstellungsverfahren von Historikern.⁹

Seine Blütezeit erreichte die Geschichtsphilosophie im Deutschen Idealismus mit Hegels Konzeption von der Vernunft in der Geschichte. Hegels Philosophie hatte – wenn auch häufig kritisiert – großen Einfluss auf spätere Geschichtstheorien und findet sich in umgekehrter Form bei Marx wieder. Wiederum eine andere Betrachtungsweise ist bei Walter Benjamin festzustellen. Der Fortschrittsglaube, der bei Hegel noch stark verankert war, trifft mit Benjamin auf einen vehementen Gegner. Nicht zuletzt im Hinblick auf Faschismus, Nationalsozialismus und den herannahenden Zweiten Weltkrieg fordert Benjamin dazu auf, den Blick auf „die Trümmer der Geschichte“ zu richten und sich vom Fortschrittsoptimismus abzuwenden.¹⁰ Im Anschluss soll nun der besondere Stellenwert dieser drei Philosophen, im Hinblick auf das derzeitige Geschichtsverständnis gezeigt werden sowie ihr Versuch dem Geschichtsbegriff einen festen Rahmen zu geben.

2.2 Hegels „Weltgeist“ als bestimmendes Prinzip der Geschichte

Wenn man sich mit der Materie Geschichtsphilosophie beschäftigt, stößt man unweigerlich auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Obwohl er sich Zeit seines Lebens mit

⁸ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 24ff.

⁹ Vgl.: Ebenda. S. 17f.

¹⁰ Vgl.: Piepmeier, Rainer: Einleitung I. Geschichte und Geschichten. Systematisch-historische Hinweise zu einem Diskurs. In: Oelmüller, Willi / Dölle-Oelmüller, Ruth / Piepmeier, Rainer (Hg.): Geschichte. Philosophische Arbeitsbücher 4: Diskurs: Geschichte. 3. Aufl., Paderborn u.a.: UTB für Wissenschaft / Uni Taschenbücher 1995. S. 32ff.

Geschichtsphilosophie beschäftigte und ab 1822 fünf Vorlesungen zu dieser Thematik gehalten hatte, veröffentlichte er kein eigenständiges Werk darüber. Seine „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ erschienen erst posthum und wurden aus Mitschriften von Hörern und den Manuskripten Hegels rekonstruiert. Heute wird die hegelsche Theorie als Höhepunkt der klassischen Geschichtsphilosophie betrachtet, indem das historische Denken von der Aufklärung bis zu Kant kulminiert. Begriffe, die schon in der Aufklärung Verwendung finden, wie etwa „Weltgeschichte“, Fortschrittsidee und Teleologie der Geschichte werden von Hegel wieder aufgenommen und weiterentwickelt.¹¹ Bereits im ersten Satz seiner „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ verdeutlicht Hegel, dass ihm „die philosophische Weltgeschichte“ als Untersuchungsgegenstand dient. Um ein klareres Verständnis über diesen Begriff zu erlangen, unterscheidet er zunächst zwischen drei Arten von Geschichte:

Die **ursprüngliche Geschichte**: Ereignisse und Taten werden von Geschichtsschreibern aus dieser Zeit beschrieben und aufgezeichnet, wie etwa bei Herodot und Thukydides. Sie übertragen das was äußerlich gegeben ist, was sie selbst miterlebt haben, „in das Reich der geistigen Vorstellung“. Es findet aber keine Reflexion statt, denn „der Geist des Verfassers und der Geist der Handlungen, von denen er erzählt, ist einer und derselbe“.

Als zweite Art benennt Hegel die **reflektierende Geschichte**: Hier wird die Darstellung der Geschichte nicht auf die Ereignisse der jeweiligen Gegenwart beschränkt, sondern geht darüber hinaus. Diese umfassendere Weise der Aufzeichnung kann man wiederum in folgende unterteilen: Die **allgemeine Geschichte**, die bestrebt ist, einen ganzheitlichen Überblick über die Geschichte eines Volkes oder eines Landes zu geben. Da der Geschichtsschreiber über das Wissen und den Geist seiner Zeit hinausgeht, ist es wichtig zu beachten, welche Art von Geschichte er schreiben will und welchen Zweck er damit verfolgt. Als zweite ist die **pragmatische Geschichte** anzuführen. Durch pragmatische Reflexionen werden die Taten und Ereignisse der Vergangenheit wiederbelebt und in der Gegenwart zu neuer Betrachtung gebracht. Hegel verweist besonders auf die moralische Belehrung, die aus der Beschäftigung mit der Geschichte häufig erwartet wird. Doch

¹¹ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 52f.

entgegen der gängigen Meinung, dass man aus den Fehlern der Vergangenheit lernen kann, schreibt Hegel:

„Was die Erfahrung aber und die Geschichte lehren, ist diese, daß Völker und Regierungen niemals etwas aus der Geschichte gelernt und nach Lehren, die aus derselben zu ziehen gewesen wären, gehandelt haben. Jede Zeit hat so eigentümliche Umstände, ist ein so individueller Zustand, daß in ihm aus ihm selbst entschieden werden muß und allein entschieden werden kann.“¹²

Die dritte Untergruppe ist die kritische Geschichte. Sie erzählt nicht die Geschichte selbst, sondern die Geschichte der Geschichte. Ihr besonderes Interesse gilt der Untersuchung von Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit der Geschichte. Die letzte Art der reflektierenden Geschichte befindet sich in einem Zwischenstadium und markiert den Übergang von der reflektierenden hin zur philosophischen Geschichte. Sie widmet sich der Darstellung von einem Teil der Geschichte, beispielsweise der Kunst-, Religions- oder Rechtsgeschichte. Da diese unterschiedlichen Zweige im Zusammenhang zum Ganzen einer Volksgeschichte stehen, sieht Hegel die Möglichkeit in ihnen die „innere leitende Seele der Begebenheiten und Taten selbst“ zu erkennen.

Somit gelangen wir zur **philosophischen Geschichte**, deren Reflexion sich Hegel in seinen Vorlesungen zu widmen verschrieben hat.¹³ Mit dem kurzen Zitat „Philosophie [ist] ihre Zeit in Gedanken erfaßt“¹⁴ lässt sich Hegels radikal-historische Denkweise in drei Punkten zusammenfassen: der Zeitgebundenheit der Philosophie an die jeweilige Geschichte; der Aufgabe der Philosophie ihre Zeit zu erkennen und durch diese Erkenntnis die Geschichte voranzutreiben.¹⁵ Im Folgenden soll nun näher auf diese Art von Geschichte eingegangen und die wichtigsten Merkmale herausgehoben werden.

¹² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 17.

¹³ Vgl.: Ebenda. S. 11 ff.

¹⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 7. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2000. S. 26.

¹⁵ Vgl.: Angehrn, Emil: Denken in der Zeit. Philosophiegeschichte und Geschichtsphilosophie. In: Rohbeck, Johannes / Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 185.

2.2.1 Die Vernunft in der Geschichte

Wie bei Kant erhält auch bei Hegel die Vernunft einen besonderen Status: „Der einzige Gedanke, den die Philosophie mitbringt, ist aber der einfache Gedanke, der Vernunft, daß die Vernunft die Welt beherrsche, daß es also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen sei.“¹⁶

Hegel betont den Zusammenhang zwischen Vernunft und Geschichte, der sich in „einer Betrachtung der Weltgeschichte“ verdeutlichen soll und in einer Wechselwirkung steht, denn nur „Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an“.¹⁷ Für ihn stellt die Vernunft das innere Prinzip und gleichzeitig auch den Endzweck der Weltgeschichte dar. Wichtig ist aber, dass Hegel die Vernunft nicht als Faktum voraussetzt, sondern sie als Entwicklungsprozess des vernünftig Werdens versteht. Dabei unterscheidet er strikt zwischen den Vorgängen der Natur, die sich in einem ständig wiederholenden Kreislauf abspielen und den Fähigkeiten des menschlichen Geistes, der im Stande ist Veränderungen hervorzubringen. Um so mehr irritiert es, wenn Hegel den menschlichen Geist mit dem Naturbild des Keimes vergleicht, in dem bereits die Gestalt des Ganzen enthalten ist:¹⁸ „So produziert das organische Individuum sich selbst: es macht sich zu dem, was es an sich ist; ebenso ist der Geist nur das, zu was er sich selbst macht, und er macht sich zu dem, was er an sich ist.“¹⁹ Um Geschichte verstehen und die Vernunft in ihr erkennen zu können, ist es ausschlaggebend, die unausweichlichen inneren Gesetzmäßigkeiten des historischen Ganges zu betrachten: Der Mensch ist von Natur her ein freies Wesen und dieses Potential muss er verwirklichen, wie einen Keim, der entweder sein Inneres zur vollen Entfaltung bringt oder untergeht. Es besteht also eine gewisse Notwendigkeit, von einer historischen Gestalt in die Nächsthöhere überzugehen.²⁰

¹⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 20.

¹⁷ Ebenda. S. 22f.

¹⁸ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 55f.

¹⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 75.

²⁰ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 95f.

In Anlehnung an bereits existierende neuzeitliche Konzepte, stellt Hegel die Frage, ob der Gang der Geschichte vernünftig sei und zielt damit darauf ab, Geschichte als Fortschritt, als Entwicklung der Vernunft zu kategorisieren. Bereits in der Einleitung zu seinen „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ bringt Hegel mit dem folgenden Satz drei seiner Thesen auf einen Punkt: „Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit – ein Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben.“²¹ Folglich bedeutet Geschichte bei Hegel zum Ersten einen Fortschritt, zum Zweiten ist es ein Fortschritt in der Freiheit und zum Dritten muss dieser als notwendig erkennbar sein. Ausschlaggebend ist aber nicht allein der kulturelle oder zivilisatorische Fortschritt, sondern vor allem der politische. Ziel der Geschichte soll nach Hegel die Schaffung eines sittlichen und politischen Zustandes sein, den er Freiheit nennt.²² Die Möglichkeit, diesen Idealzustand zu verwirklichen, sieht Hegel im Rahmen von Staat und Recht, womit es zu einer Vereinigung von Hegels Geschichtsphilosophie und seiner Rechtsphilosophie kommt. In gewisser Weise versteht Hegel Geschichte als Entwicklung sozialer Institutionen und sieht deren Weiterentwicklung als zentrales Element der Geschichte. Noch deutlicher wird dies mit dem Verweis auf die Stufenfolge der vorangegangenen Formen menschlichen Zusammenlebens:

*„Die Orientalen wissen es noch nicht, daß der Geist oder der Mensch als solcher frei ist; weil sie es nicht wissen, sind sie es nicht; sie wissen nur, daß Einer frei ist [...] In den Griechen ist erst das Bewußtsein der Freiheit aufgegangen, und darum sind sie frei gewesen; aber sie wie auch die Römer, wußten nur, daß einige frei sind [...] Erst die germanischen Nationen sind im Christentum zum Bewußtsein gekommen, daß der Mensch als Mensch frei ist [...]“*²³

Dieses Voranschreiten von Despotismus hin zu Aristokratie und Republik sieht Hegel in den Folgen der Französischen Revolution – vor allem in den Reformen der preußischen Verfassung – für vollendet. Seine Idealisierung des Preußischen wird heute jedoch größtenteils abgelehnt.²⁴

²¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 32.

²² Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 91ff.

²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 31.

²⁴ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 56ff.

2.2.2 Die welthistorischen Individuen als Werkzeuge des Weltgeistes

Als treibende Kraft hinter dieser Weiterentwicklung der Geschichte benennt Hegel die „welthistorischen Individuen“. Sie sind herausragende Persönlichkeiten ihrer Zeit, welche die Geschichte vorantreiben wie zum Beispiel Napoleon und Cäsar. Im Gegensatz zur Allgemeinheit der Menschen verfügen sie über ein „Wissensmoment“, das ihnen nicht nur ermöglicht, die Erkenntnisse ihrer eigene Zeit zu verstehen, sondern auch die Aufgabe an die kommende Welt vor auszusehen. Sie sprengen die bestehenden Verhältnisse und führen ihre Zeit zu einem neuen Durchbruch, auf die nächsthöhere Stufe der Welt.²⁵ Damit werden sie zum Mittel und Werkzeug, durch die der Weltgeist wirkt. Die welthistorischen Individuen verfügen über ein Wissen „was an der Zeit ist“ und haben die „Wahrheit ihrer Zeit und ihrer Welt“ in ihrem Inneren eingeschrieben. Hegel bezeichnet sie als „Heroen“, da ihre persönlichen Zwecke den „Willen des Weltgeistes“ enthalten. Diese Verfolgung eines höheren Ziels geschieht nicht bewusst, sondern liegt in ihrem eigenen partikulären Zweck eingebettet.²⁶ Zwar hebt Hegel hier das Handeln der welthistorischen Subjekte hervor, doch spricht er ihnen eine vollständige Autonomie ab, indem er sie nicht als bewusste Entscheidungsträger betrachtet, sondern als von Leidenschaft Getriebene. Hegels Ansicht nach ist „nichts Großes in der Welt ohne Leidenschaft vollbracht worden“ und meint damit das Handeln der Menschen aus persönlichen oder auch selbstsüchtigen Interessen, für das sie alles Andere opfern.²⁷ Auch in seiner Annahme von einer „List der Vernunft“ findet sich diese Herabsetzung der menschlichen Eigenverantwortung wieder, denn Hegel degradiert hier die welthistorischen Individuen zu Spielfiguren, die zwar scheinbar ihre eigenen Interessen verfolgen, aber im Grunde von der Vernunft überlistet werden, die den Gang der Geschichte hinter den Rücken der Subjekte vorantreibt. Die „List der Vernunft“ lässt die Leidenschaft für sich wirken und opfert das Wohl des

²⁵ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 98f.

²⁶ Vgl.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 45f.

²⁷ Vgl.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 37f.

Individuums für die Allgemeinheit.²⁸ Sobald die welthistorischen Individuen - die Hegel auch „Geschäftsführer des Weltgeistes“ nennt - das Notwendige vollbracht und ihren Zweck erreicht haben, „so fallen sie, die leeren Hülsen des Kernes, ab“ und sterben einen frühen Tod, wie etwa Alexander der Große oder Napoleon.²⁹ Das Besondere ist sterblich und zum Vergehen verurteilt, lediglich das Allgemeine bleibt. Hegel gesteht den welthistorischen Individuen kein Anrecht auf Glück zu, sondern bezeichnet die Geschichte als „Schlachtbank [...], auf welcher das Glück der Völker, die Weisheit der Staaten und die Tugend der Individuen zum Opfer gebracht“ wurde.³⁰

2.2.3 Der Staat als Verkörperung einer vollkommenen Gesellschaftsform

Nach Hegel ist Geschichte als voranschreitende politisch-soziale Verwirklichung von Freiheit zu sehen. Die gegenwärtige Form des Zusammenlebens soll über sich hinauswachsen und zu einer weiterentwickelteren Art der Freiheit führen. Zur vollständigen Entfaltung geschichtlicher Existenz kann es erst in einem Staat kommen. Nur der Staat bietet die Voraussetzungen, in dem Individuen sich selbst und gegenseitig als frei anerkennen. „Der Staat ist die göttliche Idee, wie sie auf Erden vorhanden ist. [...] und nur der Wille, der dem Gesetze gehorcht, ist frei, denn er gehorcht sich selbst und ist bei sich selbst und frei.“³¹ Da also erst in einer staatlichen Form die Gemeinschaft ein klares Verständnis über sich selbst besitzt, sieht Hegel alleinig hier eine geschichtliche Existenz als gegeben. Den Naturvölkern spricht er diese Reflektiertheit ab und sieht erst mit der Schaffung eines Staates den Übergang von „Vorgeschichte“ zur eigentlichen Geschichte vollzogen. Zwar verfügen Naturvölker über ein Wissen vom Gewordensein, ihnen mangelt es laut Hegel jedoch am Blick für den „Endzweck des Fortschreitens“ und am Bewusstsein über die sittlichen Bestimmungen, die durch die Institutionen eines Staates gegeben sind.

²⁸ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 98.

²⁹ Vgl.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 45ff.

³⁰ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 60.

³¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 57.

Erst durch eine Institutionalisierung der Freiheit kann das vollständige Bewusstsein von Freiheit zum Ausdruck kommen.³² Hegel betrachtet den Menschen als Rechtsperson und gleichzeitig als moralisches Wesen, das durch die Normen seiner Zeit geprägt ist und durch die Teilnahme an verschiedenen Gesellschaftsstrukturen und Institutionen zum Familienmitglied, Gesellschaftsbürger, Staatsbürger etc. wird. An nächsthöherer Stelle steht hier nicht der Weltbürger wie bei Kant, sondern die Weltgeschichte, in der es stets ein Volk gibt, das sich auf der höchsten Entwicklungsstufe befindet.³³ Da erst in der Weltgeschichte die Überwindung des Einzelnen zu Gunsten der Allgemeinheit geschehen kann, nimmt sie in Form eines Weltgerichts eine übergeordnete rechtliche Instanz ein. Ihr Recht ist ein absolutes, denn sie beinhaltet eine höhere Form der Freiheit und verkörpert den über die Volksgeister hinausreichenden Weltgeist.³⁴ An oberster Stelle steht Gott, der die Welt regiert und dessen Ziel die Vollführung der Weltgeschichte ist. Hegel bezeichnet die Vernunft als „das Vernehmen des göttlichen Werkes“ und gesteht dem „wahrhaft Gute[n]“ die Macht zu, sich selbst zu vollbringen.³⁵

Problematisch ist es jedoch, dass Hegels geschichtsphilosophisches Ziel mit seiner Realisierung im Staat schon seine Vollendung erreicht hat. Da lediglich die politische Entwicklung zum Beurteilungsmaßstab der Geschichte erhoben wird und die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft eine eher untergeordnete Rolle einnimmt, wird Hegel häufig vorgeworfen, dass seine Philosophie bereits das Ende der Geschichte beinhaltet.³⁶

³² Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 93f.

³³ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 56f.

³⁴ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 94.

³⁵ Vgl.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 53.

³⁶ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 62.

2.3 Marx' Konzeption des Historischen Materialismus

Karl Marx (1818-1883) muss sich in der gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussion gegen viele Kritiker behaupten, da seine Schriften die Grundlagentexte des Kommunismus sind. Nichtsdestotrotz hat Marx einen entscheidenden Beitrag zur Geschichtsphilosophie geleistet, dessen Argumentationen in verschiedenen Teilen seines Gesamtwerkes zu finden sind. Nachdem er sich zuerst im Kreise der Junghegelianer aufhielt und dort die Philosophie Feuerbachs und Hegels studierte, veröffentlichte Marx im Jahre 1844 seine zentralen Erkenntnisse zu Geschichtsphilosophie und Gesellschaftslehre im „Ökonomisch-philosophischen Manuskripte“. Später brach er mit den Junghegelianern und der Theorie Feuerbachs und entwickelte gemeinsam mit Friedrich Engels (1820-1895) seine Geschichtsauffassung weiter.³⁷ Marx wurde zu einem scharfen Kritiker des Deutschen Idealismus und entwickelte insbesondere zur Philosophie Hegels ein ambivalentes Verhältnis. Zum einen verfolgte auch er die Idee der Weltgeschichte und trieb die Säkularisierungsforderung weiter, zum anderen wandte er sich stark gegen den Fortschrittsglauben und die Teleologie der Geschichte.³⁸

Marx beabsichtigte, Hegels Philosophie „vom Kopf auf die Füße“ zu stellen, indem er sich entgegen Hegels idealistischer Weltanschauung den materiellen Lebensverhältnissen der Menschen zuwendet. Denn erst wenn der „tätige Lebensprozeß dargestellt wird, hört die Geschichte auf, eine Sammlung toter Fakta zu sein, wie bei den selbst noch abstrakten Empirikern, oder eine eingebildete Aktion eingebildeter Subjekte, wie bei den Idealisten.“³⁹ Marx positioniert sich eindeutig gegen jegliche Form von Spekulation und gesteht lediglich dem „wirklichen“ Lebensprozess geschichtliche Gültigkeit zu. Für Marx nimmt der Einzelne einen entscheidenden Teil in der Schaffung von Geschichte ein und zwar nicht nur auserwählte „welthistorische Individuen“ wie bei Hegel, sondern jeder Einzelne für sich. Nicht die abstrakte Form der Vernunft schwebt als letzte Instanz über der Weltgeschichte und bewirkt und begünstigt die Veränderungen der Geschichte,

³⁷ Vgl.: Coreth, Emerich / Ehlen, Peter / Schmidt, Josef (Hg.): Philosophie des 19. Jahrhunderts. Grundkurs Philosophie. Bd. 9. 3. Aufl., Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1997. S. 151f.

³⁸ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 62f.

³⁹ Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 350.

sondern die materiellen Lebensbedingungen aus denen der Mensch sich selber erzeugt. Die Geschichte verfolgt laut Marx keine Teleologie und bedient sich auch nicht bestimmter Individuen für ihren Zweck, sondern die Menschen schaffen Geschichte aus ihrem Tun heraus.⁴⁰ Mit dieser Aussage bezieht sich Marx auf die Thesen Feuerbachs, denen zufolge die Menschen ihre eigene gesellschaftliche Wirklichkeit schaffen und daher auch die Gesamtheit ihrer selbstgeschaffenen gesellschaftlichen Verhältnisse darstellen.⁴¹ Marx räumt also der Praxis und dem bewussten Handeln einen besonderen Stellenwert ein: „Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein“.⁴² Hier lässt sich auch ein weiterer Kritikpunkt Marx' an der Geschichtsphilosophie Hegels festmachen: Während für Hegel vor allem die politische Geschichtsschreibung, also die Weiterentwicklung von Staat und Politik relevant war, konzentriert sich Marx auf die soziale Geschichtsschreibung, denn für ihn ist die „bürgerliche Gesellschaft der wahre Herd und Schauplatz aller Geschichte“.⁴³ Auch verwehrt sich Marx gegen die bei Hegel vorherrschende Differenzierung von Geschichte und Natur. Ihm gilt die Natur in Gestalt der menschlichen Arbeit als die Basis des geschichtlichen Lebens.⁴⁴

2.3.1 Der arbeitende Mensch als Schöpfer der Geschichte

„Wir kennen nur eine einzige Wissenschaft, die Wissenschaft der Geschichte. Die Geschichte kann von zwei Seiten aus betrachtet in die Geschichte der Natur und die Geschichte der Menschen abgeteilt werden. Beide Seiten sind indes von der Zeit nicht zu trennen; solange Menschen existieren, bedingen sich Geschichte der Natur und Geschichte der Menschen gegenseitig.“⁴⁵

Mit seiner These in der „Deutschen Ideologie“ von 1845/46 vertritt Marx die Ansicht, dass der Mensch erst einmal leben können muss, um Geschichte zu machen. Den Vertretern des

⁴⁰ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 63f.

⁴¹ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 321.

⁴² Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 349.

⁴³ Marx, Karl. Zit. nach: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 108.

⁴⁴ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 108ff.

⁴⁵ Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 240.

Deutschen Idealismus wirft er vor, diese existenzielle Grundvoraussetzung nie in Betracht gezogen zu haben und daher mangelte es ihnen an einer „irdischen Basis“ für die Geschichte. Dementsprechend bezeichnet er die Erfüllung der Grundbedürfnisse als „erste geschichtliche Tat“, denn durch die Befriedigung dieser existenziellen Bedürfnisse, entstehen wiederum neue. Die Natur und ihre Veränderung müssen von den Aktionen der Menschen ausgehen, infolge dessen der Mensch die Basis aller Geschichtsschreibung darstellt.⁴⁶ Bezeichnend ist jedoch, dass Marx nicht die Bedürfnisse als Motor sieht der die Geschichte vorantreibt, sondern der Arbeit einen besonderen Stellenwert zuspricht. Weltgeschichte bedeutet für ihn „die Erzeugung des Menschen durch die menschliche Arbeit“.⁴⁷

Die Herstellung ihrer Lebensmittel nimmt gleichzeitig Einfluss auf die Lebensweise der Menschen, denn: „Was sie sind, fällt also zusammen mit ihrer Produktion, sowohl damit, was sie produzieren, als auch damit, wie sie produzieren. Was die Individuen also sind, das hängt ab von den materiellen Bedingungen ihrer Produktion.“⁴⁸ Marx betont hier vor allem, dass die Menschen ihre gesellschaftliche Wirklichkeit selbst erschaffen und folglich nichts anderes sind als das Resultat der Gesellschaftsverhältnisse, die sie selbst konstituiert haben. Marx gesteht Hegel zwar zu, bedeutende Ergebnisse im Hinblick auf die Selbsterzeugung des Menschen gefunden zu haben, indem er diese als Prozess definiert hat, jedoch bemängelt er, dass Hegel nur die geistige Arbeit als Mittel zur Selbsterzeugung betrachtet. Für Marx bedeutet Fortschritt, der auf den Rücken der Arbeiterklasse lastet keine Weiterentwicklung der Menschen, sondern vor allem eine Entfremdung. Dementsprechend bezeichnet er den Philosophen als „abstrakte Gestalt des entfremdeten Menschen“. Ein zentrales Problem sieht Marx darin, dass die Arbeitsteilung in körperliche und geistige Arbeit, die Differenz von Stadt und Land sowie die Entstehung von Eigentumsverhältnissen, Herrschaftsverhältnisse konstituieren, in denen es als naturgegeben erachtet wird, über die Arbeit der Menschen zu verfügen. Die dabei entstehende soziale Macht einer Schicht über eine andere wirkt unüberwindbar und wird nicht als von Menschenhand geschaffen erkannt. Marx war es wichtig, aus dieser

⁴⁶ Vgl.: Ebenda. S. 354.

⁴⁷ Marx, Karl. Zit. nach: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 66.

⁴⁸ Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 347.

eingeschränkten Sichtweise ausubrechen und die Verflochtenheit zwischen gesellschaftlichen Lebensweisen und Produktionsverhältnissen offenzulegen. Die festgefahrenen Herrschaftsstrukturen sollten aufgebrochen und bewusst durch die Menschen kontrolliert werden.⁴⁹

2.3.2 Zusammenhang zwischen Produktion und Geschichte

*„Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken [...]“*⁵⁰

In früheren Zeiten haben die Menschen von Subsistenzwirtschaft gelebt und im Familienverband für die Versorgung der Mitglieder gesorgt. Die Arbeitseinteilung war zum einen von äußeren Umständen, zum anderen von der körperlichen Verfassung und Begabung der Beteiligten abhängig. Im Laufe der Zeit entwickelte sich ein reges Tauschgeschäft zwischen den Familienverbänden und neue Bedürfnisse wurden geschaffen. Die Werte der zu tauschenden Waren mussten zum einen gleichwertig und zum anderen von Nutzen für die Tauschpartner sein. Diese Form des Tauschens entwickelte sich weiter bis zur Einführung der Geldwährung. Von diesem Zeitpunkt an tauschten die Menschen nicht mehr Güter untereinander aus, sondern Geld wurde als allgemeiner (Zwischen-)Wert im Austausch für Waren verwendet. „Das Geld gibt die gesellschaftliche Macht als Ding in die Hand der Privatperson, die als solche diese Macht übt“.⁵¹ Mit diesem Zitat gibt Marx zu bedenken, dass die Menschen ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge selbst produzieren und das Geld die Stellung einer unberechenbaren Macht einnimmt, von denen die Menschen abhängig sind.⁵²

⁴⁹ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 319ff.

⁵⁰ Marx, Karl: Revolution in Vergangenheitskostümen. In: Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte. Zit. nach: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 138.

⁵¹ Marx, Karl. Zit. nach: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 327.

⁵² Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 327.

„Der Mensch wird zum Mittel des selbstgeschaffenen Gegenstandes; er wird zum Knecht des Geldes“ und begründet sich selbst als „entfremdetes Wesen“.⁵³ Marx betont, dass das Proletariat die größte Last dieser Wirtschaftsstruktur trägt und sieht sie als eine Klasse, an der „kein besonderes Unrecht, sondern das Unrecht schlechthin verübt wird, [...] ein Sphäre..., welche... der völlige Verlust des Menschen ist, also nur durch die völlige Wiedergewinnung des Menschen sich selbst gewinnen kann.“⁵⁴ Grund für die Entfremdung des Menschen sieht Marx im Privateigentum, das im Kapitalismus seinen Höhepunkt erreicht hat. Was Hegel als „Weltgeschichte“ versteht, sieht Marx durch den „Weltmarkt“ und die Arbeitsteilung realisiert und nimmt mit dieser ökonomisierten Betrachtungsweise die Position als einer der ersten Globalisierungskritiker ein.⁵⁵ Vor allem verwehrt sich Marx gegen eine Gleichsetzung von technischen und wirtschaftlichen Fortschritt mit gesellschaftlich-moralischen und gibt zu bedenken, dass es einen Zusammenhang zwischen (Welt-)Geschichte und Produktion gibt: „[...] wenn in England eine Maschine erfunden wird, die in Indien und China zahllose Arbeiter außer Brot setzt und die ganze Existenzform dieser Reiche umwälzt, [wird] diese Erfindung zu einem weltgeschichtlichen Faktum“.⁵⁶

2.3.3 Revolutionen als „Lokomotiven der Geschichte“⁵⁷

„Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaften ist die Geschichte von Klassenkämpfen“⁵⁸ schrieben Marx und Engels in dem 1848 erschienenen „Manifest der Kommunistischen Partei“. Die Gesellschaft hat sich in zwei Klassen aufgeteilt: Die Bourgeoisie, die als moderne Kapitalisten und Besitzer der Produktionsmittel die Arbeiter ausbeuten, und die

⁵³ Rohbeck, Johannes: Marx. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam 2006. S. 56.

⁵⁴ Marx, Karl. Zit. nach Coreth, Emerich / Ehlen, Peter / Schmidt, Josef (Hg.): Philosophie des 19. Jahrhunderts. Grundkurs Philosophie. Bd. 9. 3. Aufl., Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1997. S. 155f.

⁵⁵ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 64.

⁵⁶ Vgl.: Marx, Karl. Zit. nach: Rohbeck, Johannes: Marx. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam 2006. S. 85.

⁵⁷ Marx, Karl. Zit. nach: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 324.

⁵⁸ Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 525.

Proletarier, die als Lohnarbeiter allein durch ihre Arbeitskraft überleben können. Zwar haben die Kapitalisten durch die Zerstörung der Feudalherrschaft, die Ausweitung der industriellen Produktionsmittel und der Schaffung eines Weltmarktes entscheidend zur Weiterentwicklung der Geschichte beigetragen, jedoch rückt der Zeitpunkt in unaufhaltsame Nähe, in der das Ungleichgewicht zwischen Produktionsverhältnissen und Eigentum zu groß ist und es zur Revolution kommt.⁵⁹ Ausschlaggebend für das Ausbrechen einer Revolution ist aber nicht nur die Verelendung der Gesellschaft, sondern vor allem die „Entfremdung der Arbeit“, denn zusätzlich zum Produkt wird die in ihm vergegenständlichte Lebens- und Wesenskraft des Arbeiters an den Kapitalisten verkauft.⁶⁰ Zum einen wird der Arbeiter selbst zur Ware, indem er sich dem Kapitalisten verkaufen muss und zum anderen eignet sich der Kapitalist fremde Arbeit an. Dadurch kommt es zu einer Entfremdung des Arbeiters zum Produkt, zu sich selbst und in weiterer Folge zur Entfremdung zur Gemeinschaft.⁶¹

Zwar geht der Arbeiter mit dem Kapitalisten einen freiwilligen Vertrag ein, indem er eine durch Arbeitskraft produzierte Ware gegen Geld austauscht; laut Marx ist dies aber kein gerechter Tausch, denn die Ware und das Geld sind nicht gleichwertig. Es besteht ein bestimmter Mehrwert, den der Arbeiter durch seine benötigte Arbeitszeit hervorbringt, der aber den Kapitalisten zufällt. Wenn man nun den Ursprung dieses Mehrwertes untersucht stößt man Marx zufolge auf „das gefährliche Geheimnis, daß das Kernverhältnis der bürgerlichen Gesellschaft die Ausbeutung der Arbeiterklasse durch die Kapitalistenklasse ist“. ⁶² Zudem handelt es sich bei diesem Kaufvertrag um ein nur scheinbar freiwilliges Verhältnis, denn der Arbeiter ist auf Arbeit angewiesen, um zu überleben. Im Gegensatz zu den vorkapitalistischen Systemen wird im Kapitalismus alles als Ware betrachtet, selbst die Arbeitskraft der Menschen. Der Kapitalismus hat jedoch nie die Interessen aller Gesellschaftsmitglieder vertreten, sondern durch Vorspiegelung eines gerechten Tausches

⁵⁹ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 323f.

⁶⁰ Vgl.: Coreth, Emerich / Ehlen, Peter / Schmidt, Josef (Hg.): Philosophie des 19. Jahrhunderts. Grundkurs Philosophie. Bd. 9. 3. Aufl., Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1997. S. 160.

⁶¹ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 318.

⁶² Marx, Karl. Zit. nach: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 330.

die Ausbeutung der Arbeiter vorangetrieben.⁶³ Während die Produktionseinheiten in den Händen der Kapitalisten liegen, verfügen die Arbeiter lediglich über ihre eigene Arbeitskraft. Diese Trennung zwischen Produzent und Produktionsmittel bezeichnet Marx als „ursprüngliche Akkumulation“.⁶⁴

Diese Betonung auf den Selbsterzeugungscharakter der Menschen, die durch ihre Arbeit die Natur und dadurch wiederum sich selbst erzeugen und verändern, stellt eine Grundaussage des von Marx und Engels geprägten „historischen Materialismus“ dar. Geschichte wird hier nicht als Resultat von zufälligen Ereignissen definiert, sondern durch die Konflikte um materielle Lebensverhältnisse. Diese geschichtliche Entwicklung folgt bestimmten Gesetzmäßigkeiten, indem eine Phase der feststehenden Verhältnisse von Produktion und Arbeitsteilung abgelöst wird durch eine revolutionäre Phase, in der sich die unterprivilegierte Klasse auflehnt und die Produktionsverhältnisse zu ihrem Vorteil zu verändern versucht.⁶⁵

2.3.4 Das Proletariat - „Totengräber“ des Kapitalismus

Für Marx ist das kapitalistische System längst überholt und eine zunehmende Ausbreitung des Kapitalismus nicht grenzenlos möglich, denn der von ihm prophezeite „Fall der Profitrate“ mündet in eine ökonomische Krise. So sagt Marx dem Kapitalismus seinen Untergang voraus, der sich seine „Totengräber“ – das Proletariat – selbst geschaffen hat. Das Proletariat hat die Fähigkeit die bestehenden Machtverhältnisse zu sprengen, und eine neue Weltordnung zu schaffen. Die Arbeiter werden sich unter dem Druck der zentralisierten Produktionsmittel und ihrer ständigen Ausbeutung organisieren und die

⁶³ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München, dtv 1999. S. 328ff.

⁶⁴ Vgl.: Marx, Karl: Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation I. In: Das Kapital. Zit. nach: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 109.

⁶⁵ Vgl.: URL: http://historischer_materialismus.know-library.net/. Zugriff: 01.08.2007.

Kapitalisten enteignen, so wie einst die Kapitalisten die Feudalherren enteignet haben.⁶⁶
 „Die Expropriateurs werden expropriert.“⁶⁷

Nachdem der Kapitalismus gestürzt ist, soll alles Privateigentum abgeschafft werden, denn „Das Privateigentum hat uns so dumm und einseitig gemacht, daß ein Gegenstand erst der unsrige ist, wenn wir ihn haben, er also als Kapital für uns existiert, [...] kurz gebraucht wird.“⁶⁸ So kommt es zum Verlust aller Sinne zugunsten des Habens. Daher ist erst mit der Abschaffung des Privateigentums eine Emanzipierung aller Sinne möglich.⁶⁹ Diese Aufhebung des Privateigentums geht sogar soweit, dass nicht nur die Produktionsmittel ins Gemeinschaftseigentum übergehen, sondern auch die Produktionskraft jedes Einzelnen wird für die Gesamtheit eingesetzt. Indem sich nun die Gesellschaft im Einzelnen und der Einzelne in der Gesellschaft wiedererkennen, ist das größte Maß an Freiheit geschaffen.⁷⁰ Wenn der Kapitalismus überwunden ist und die Menschen in einer klassenlosen Gesellschaft zusammenleben, wird die „Vorgeschichte“ abgeschlossen sein und in ein „Reich der Freiheit“⁷¹ übergehen. So zeigt sich hier, ähnlich wie bei Hegel, ein Ende der Geschichte ab. Auch Marx setzt ein abgeschlossenes System voraus, dessen Entstehung sich jedoch erst durch die Zerstörung der bestehenden Weltordnung erfüllen kann.⁷²

Obwohl aus heutiger Sicht ein konfliktfreies Zusammenleben in einer klassenlosen Gesellschaft äußerst utopisch erscheint, ist es dennoch bemerkenswert, dass Marx in seiner Geschichtsphilosophie den Standpunkt der Freiheit aller Menschen miteinbezieht. Denn

⁶⁶ Vgl.: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 330.

⁶⁷ Marx, Karl: Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation I. In: Das Kapital. Zit. nach: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 114.

⁶⁸ Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 240.

⁶⁹ Vgl.: Marx, Karl: Aneignung der menschlichen Wirklichkeit. In: Nationalökonomie und Philosophie. Zit. nach: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 80.

⁷⁰ Vgl.: Coreth, Emerich / Ehlen, Peter / Schmidt, Josef (Hg.): Philosophie des 19. Jahrhunderts. Grundkurs Philosophie. Bd. 9. 3. Aufl., Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1997. S. 164f.

⁷¹ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. In: Engels, Friedrich (Hg.): Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion. Bd. 3. 30. Aufl., Berlin: Dietz 1989. S. 828.

⁷² Vgl.: Rohbeck, Johannes: Marx. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam 2006. S. 93.

wie Engels treffend ausdrückt, „kann sich [die Gesellschaft] selbstredend nicht befreien ohne daß jeder einzelne befreit wird“. ⁷³

2.4 Der Geschichtsschreiber Walter Benjamin

Während Walter Benjamin (1892-1940) zu seinen Lebzeiten weitgehend unbekannt war, haben seine Texte und Fragmente nach seinem Tod einen zentralen Stellenwert in diversen Forschungsbereichen eingenommen. Ein besonderes Augenmerk ist auf seine Arbeiten zur Geschichtsphilosophie zu legen, die sich deutlich vom vorausgegangenen Historismus abgrenzen und eine neue Perspektive der Geschichtsschreibung eröffnet haben. Abschnitte mit geschichtsphilosophischem Bezug ziehen sich durch sein gesamtes Werk: Unter anderem nehmen sie einen großen Teil in seinem vom 1927-1940 verfassten Passagenwerk ein und schlagen sich in seinem Text „Über den Begriff der Geschichte“ nieder, den er kurz vor seinem Tod auf der Flucht aus Paris schrieb. Diese Aufzeichnungen werden gängig als „geschichtsphilosophische Thesen“ bezeichnet, was jedoch im wissenschaftlichen Diskurs nicht unumstritten ist, da es die Vorläufigkeit des Schriftstückes untergräbt. Dennoch legt die traktatähnliche Form und die Einteilung in Kapitel, die durch römische Ziffern gekennzeichnet sind, eine solche Formulierung nahe. ⁷⁴ Wie aus einem Brief von Walter Benjamin an Gretel Adorno hervorgeht, ist die Niederschrift der geschichtsphilosophischen Thesen auf den Hitler-Stalin-Pakt im Jahre 1939 zurückzuführen.

Inhaltlich ist Benjamins Arbeitsweise gekennzeichnet durch eine „literarische[n] Montage“, die sich vor allem in seinem „Passagen-Werk“ wie ein roter Faden durchzieht. Obwohl dieses Werk aufgrund Benjamins frühem Tod nie gänzlich zur Vollendung gekommen ist, lässt sich dennoch ein methodisches Vorgehen erkennen, das sich in der Einteilung in Konvolute darstellt. Das fragmentarische Zusammensetzen, nach dem

⁷³ Engels, Friedrich. Zit. nach: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999. S. 334.

⁷⁴ Vgl.: Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 267f.

Benjamin in dieser Arbeit vorgeht, ist eng seiner Idee des Historikers als Lumpensammler verbunden:

„Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“⁷⁵

Benjamin verfolgt das Ziel, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen, indem er sich auf einzelne Momente konzentriert. Das „Zitieren“ stellt für ihn hierbei ein wichtiges Instrument dar, mit dem Geschichte vergegenwärtigt werden kann. Gleichzeitig weist er jedoch darauf hin, dass Zitieren immer auch ein Herausreißen aus dem historischen Zusammenhang bedeutet.⁷⁶ So sieht er beispielsweise in der Französischen Revolution, das wiedergekehrte bzw. das zitierte Rom. In diesem herausgesprengten Einzelmoment liegt Erkenntnis, doch „erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden“.⁷⁷

Benjamins Geschichtskonzeption ist gekennzeichnet durch eine deutliche Abwendung vom Historismus, dem er Einfühlung in die Position der Sieger sowie Orientierung an die Idee der Universalgeschichte vorwirft. Besonders kritisch betrachtet er auch den Umstand, dass der Historismus sich lediglich an Kausalitäten orientiert, um Geschichte zu konstituieren. Während er Fakten aneinander reiht um die „homogene und leere Zeit auszufüllen“, trachtet der historische Materialist im Gegensatz dazu, danach „das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen“ und eine bestimmte Epoche aus ihr herauszutrennen. In dieser Konzentration auf einen fragmentarischen Einzelmoment in dem die Erkenntnis und Erlösung liegt, ist ein grundlegender Unterschied zur linearen geschichtlichen Sichtweise des Historismus zu erkennen, der das „ewige Bild der Vergangenheit“ beschreibt⁷⁸

⁷⁵ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991. S. 574.

⁷⁶ Vgl.: Ebenda. S. 595.

⁷⁷ Vgl.: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 2. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 694+701.

⁷⁸ Vgl.: Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 136ff.

Dass die jüdische Theologie eine wichtige Stellung in Benjamins Geschichtsauffassung einnimmt, wird bereits im ersten Kapitel seiner geschichtsphilosophischen Thesen deutlich. Darin gesteht Benjamin dem historischen Materialismus eine bedeutende Rolle zu, wenn er sich mit der Theologie verbindet. In den darin enthaltenen Vergleich vom bucklichen Zwerg, der ungesehen im Schachautomaten die Hände der schachspielenden Puppe bewegt und ihr damit zum Sieg verhilft, stellt die Puppe den „historischen Materialismus“ dar und der Zwerg gilt als Verkörperung der Theologie, die „heute bekanntlich klein und häßlich ist“.⁷⁹

2.4.1 „Geschichte gegen den Strich bürsten“⁸⁰

Einen zentraler Kritikpunkt am Historismus verkörpert für Benjamin dessen Konzentration auf die Geschichte der Herrschaft. Durch die kontinuierliche Darstellung von Siegen und Triumphen wird der Grundstein für eine Geschichte der Sieger gelegt, wobei die herrschende Macht auch selbst die Möglichkeit besitzt geschichtsstiftend zu agieren, indem sie sich selbst und ihre Taten in Monumenten und Schriften verewigen. Geschichtsschreibung wird so zur Einfühlung in die Sieger, die das Leid der Unterdrückten außer Acht lässt und somit das ihnen erfahrene Unrecht verfestigt und ihnen die Möglichkeit unterschlägt, das Vergangene zu revidieren. Entgegen aller Logik verfolgt Benjamin das Ziel, die Endgültigkeit des Vergangenen zu durchbrechen und „das Bild der geknechteten Vorfahren“ zurechtzurücken. Denn historische Ereignisse sind nicht von jeher Geschichte, sondern konstituieren sich erst nachträglich durch ihre Dokumentation.⁸¹ Explizit prangert Benjamin die Geschichtsschreibung des Historismus in der siebten geschichtsphilosophischen These an. Demnach schreiten die Herrschenden ähnlich einem „Triumphzug“ über jene die „am Boden liegen“ und führen als Beute das mit, was man heute als „Kulturgüter“ bezeichnet. Denn laut Benjamin ist ein „Dokument der Kultur“

⁷⁹ Vgl.: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 2. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 693.

⁸⁰ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 132.

⁸¹ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 170f.

immer gleichzeitig auch ein Dokument der „Barbarei“ und in seiner Überlieferung nicht frei. Daher sieht er die Aufgabe des historischen Materialisten darin „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“⁸² Durch einen Verzicht auf historische Einfühlung ergibt sich ein freieres Blickfeld auf das Gewesene, das sich nicht in dem Augenblick erschließen lässt, in dem es stattgefunden hat, sondern sich erst zu einem späteren Zeitpunkt zu erkennen gibt. Es ist also nicht die Aufgabe eines Historikers zu beschreiben wie etwas gewesen ist, sondern das Vergangene im Licht der Gegenwart zu reflektieren. Für Benjamin ist der Historiker „ein rückwärts gekehrter Prophet“⁸³, dessen Ziel es sein soll „allegorisch“ zu arbeiten, indem er im Vergangenen Ansätze des Gegenwärtigen entdeckt und sich kritisch damit beschäftigt.⁸⁴

2.4.2 Kritik an Marxismus und Sozialdemokratie

Zunächst lässt sich eine Gemeinsamkeit zu Marx' Hinwendung von Geschichte als Lebenspraxis und dessen Identifizierung mit den Unterdrückten der Gesellschaft erkennen. Zudem stellt die marxistische Auffassung der Geschichte als Klassenkampf einen zentralen Ausgangspunkt bei Benjamin dar, reicht jedoch weit über Marx' Denkweise hinaus.⁸⁵ Der Marxismus wird bei Benjamin aber auch einer scharfen Kritik unterzogen, da er sich viel zu stark am modernen Fortschrittsbegriff orientiert. Anstatt einen Ausweg jenseits von Herrschaftsverhältnissen zu bieten, hat der Marxismus die Lage verschlechtert und sich seines revolutionären Kerns beraubt. Erst durch eine Verbindung von Theologie und Marxismus sieht Benjamin die Möglichkeit alle Herrschaftsverhältnisse zu beenden. Eine

⁸² Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.. S. 132.

⁸³ Schlegel, Friedrich. Zit. nach: Arndt, Andreas: Prophet und Engel der Geschichte. In: Rohbeck, Johannes / Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 75.

⁸⁴ Vgl.: Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 412.

⁸⁵ Vgl.: Ebenda. S. 420.

solche Herrschaftsüberwindung würde den Bruch der fortschreitenden Moderne bedeuten sowie die Rettung aller Unterdrückten und Besiegten.⁸⁶

Benjamins Kritik bezieht sich jedoch nicht nur auf den Marxismus, sondern auch auf den sozialdemokratischen Fortschrittsoptimismus. Vor allem verwehrt er sich dagegen, Fortschritt als eine geschichtliche Norm anzuerkennen und den uneingeschränkten Fortschrittsglauben der Politik zu teilen. Im Fortschritt, der lediglich die Naturbeherrschung und die technisch-industriellen Entwicklungen begünstigt, aber die negativen Auswirkungen auf die Gesellschaft, wie die Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiter ignoriert, sieht Benjamin schon erste Anzeichen des herannahenden Faschismus.⁸⁷ Seine Kritik an der Sozialdemokratie konzentriert sich in den Thesen elf bis dreizehn, denen zufolge die Sozialdemokratie durch ihre Forderung nach einer Teilhabe der Arbeiter an den Errungenschaften des Kapitalismus wesentlich am Zusammenbruch der Linken mitgewirkt hat.⁸⁸

„Sie gefiehl [sic!] sich darin, der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin künftiger Generationen zuzuspielen. Sie durchschnitt ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.“⁸⁹

Benjamin intendiert eine wahre Revolution, die durch eine Verbindung von Kritik und politische Praxis und mit Hilfe von Theologie und Marxismus umgesetzt werden soll. Im Gegensatz zu Marx, der die Revolutionen als „Lokomotiven der Geschichte“ bezeichnet, deutet Benjamin sie als „Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse“.⁹⁰

⁸⁶ Vgl.: Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 26.

⁸⁷ Vgl.: Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 421.

⁸⁸ Vgl.: Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 277.

⁸⁹ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 136.

⁹⁰ Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 3. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. 1232.

2.4.3 Fortschritt als Katastrophe

„Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene“⁹¹.

Dieser Zusammenhang von Fortschritt und Katastrophe zeigt sich am deutlichsten in Benjamins Allegorie des „Angelus Novus“, die sich auf ein Bild von Paul Klee bezieht. Der Engel der Geschichte hat seinen Blick auf die Vergangenheit gerichtet, in der er verweilen möchte, doch er wird von einem „Sturm“, der vom „Paradies“ her weht und der explizit als „Fortschritt“ bezeichnet wird, in die Zukunft getrieben, der er den Rücken zuwendet. „Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“⁹² Helmut Thielen zufolge lässt sich der Engel der Geschichte mit dem materialistischen Geschichtsschreiber vergleichen, denn beide sind am Sturm des Fortschritts gescheitert. Ihnen gemein ist die ständige Gefahr, Geschichte zu verkennen und sie als kontinuierliche Wiederholung der Katastrophe zu betrachten. Da sie sich nicht von der Fixierung auf den Fortschritt und den „Trümmerhaufen“ den er hinterlässt, befreien können, kann ihnen Erlösung nur mithilfe der Theologie zuteil werden, denn erst der Messias kann „die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.“ Ähnlich dem Propheten der hebräischen Bibel richtet auch Benjamins Engel seinen Blick nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit, um daraus Gefahren und Chancen für die Gegenwart zu erkennen.⁹³

Schöttker bezeichnet in seinem Buch „Konstruktiver Fragmentarismus“ Benjamins Engel, als scheiternden Repräsentanten des historischen Gedächtnisses, der durch die Erfolglosigkeit seines Erinnerns die Geschichte zum „Trümmerhaufen“ werden lässt. Fortschritt wird hier mit Katastrophe gleichgesetzt, gegen den der Versuch des Engels die

⁹¹ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991. S. 592.

⁹² Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 133.

⁹³ Vgl.: Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 256ff.

Erinnerungen der Vergangenheit wiederzuerwecken, zum Scheitern verurteilt ist. Im Fortschritt sieht er die Katastrophe, die sich in einer Wiederkehr von Herrschaft und Unterdrückung offenbart und nur durch das Wirken des Messianischen befreit werden kann. Diese Rettung muss die Form der Katastrophe haben und passiert nicht erst an einem unbestimmten Zeitpunkt in der Zukunft, sondern ist in jedem Moment der Geschichte gegenwärtig.⁹⁴ Denn es gibt „einen Begriff der Gegenwart als der ›Jetztzeit‹, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind.“⁹⁵

2.4.4 Blitzhafte Erkenntnis im dialektischen Bild

Der Begriff der „Jetztzeit“ ist eng verbunden mit Benjamins „dialektischem Bild“. Im ersten Augenblick erscheint diese Formulierung paradox, da unter „Bild“ etwas festes, unbewegliches verstanden wird, das einen in der Zeit stillgestellten Moment darstellt. „Dialektik“ meint hingegen etwas Bewegliches, Veränderbares. In seiner ursprünglichen Bedeutung wird unter Dialektik, das Argumentieren und Dialogisieren, das Ausverhandeln und Bewerten von unterschiedlichen Positionen verstanden und da immer wieder neue Perspektiven in den Diskurs eingebracht werden können, ist Dialektik in sich selbst nicht abschließbar. Sie ist der ständigen Vorläufigkeit unterworfen, denn wäre Dialektik abschließbar, würde dies das utopische Ende der Geschichte bedeuten. Das dialektische Bild unterliegt einem fixierenden Moment der Erkenntnis und wird so aus dem Zeitfluss herausgehoben.⁹⁶ Es ist jedoch nur ein kurzer Moment, indem sich die Vergangenheit zu erkennen gibt, bevor sie wieder verschwindet:

⁹⁴ Vgl.: Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 275ff.

⁹⁵ Vgl.: Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 139.

⁹⁶ Vgl.: Ansgar Hillach: Dialektisches Bild. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 186f.

„Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“⁹⁷

Benjamin ist der Ansicht, dass die Bilder der Vergangenheit erst in einer bestimmten Zeit lesbar werden. Jeder Zeitpunkt ist mit einem Vergangenen verbunden und gibt eine bestimmte Erkenntnis frei. Dieses Bild, indem das „Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ nennt Benjamin „dialektisches Bild“ oder auch „Dialektik im Stillstand“.⁹⁸ Diese „messianische Stillstellung“ bietet eine „revolutionäre Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit“, indem sie durch eine Aktualisierung des Geschehens das Gewesene so zu erkennen gibt, wie es nur in diesem Zeitpunkt erkennbar ist. Die Verkettung der Ereignisse wird aufgesprengt wodurch es zu einem „Chock“ kommt, der die Jetztzeit zur Monade kristallisiert.⁹⁹ Das destruktive Prinzip des Heraussprengens vollzieht sich dort, wo die dialektischen Gegensätze am größten sind und „die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen“ ist. Erst mit dieser Aufsprengung des kontinuierlichen Geschichtsverlaufs kann sich die wahre historische Zeit offenbaren.¹⁰⁰

Diese monadologische Geschichtskonzeption geht davon aus, dass ein Werk immer die „Miniatur des Ganzen“ in sich trägt oder anders ausgedrückt, ein Einzelmoment immer auch schon den „Kristall des Totalgeschehens“ enthält.¹⁰¹ Aufgabe des materialistischen Historikers ist es nun, Brüche in der Geschichte herbeizuführen und den Zeitfluss der Geschichte zum Stillstand zu bringen. Besonders anschaulich illustriert Benjamin diese Unterbrechung der Geschichte mit einem Vergleich zur Juli-Revolution, bei der die Freischützen sämtliche Turmuhren von Paris beschossen und damit die Zeit angehalten haben. Dieser Bruch mit der Kontinuität, die sich als universelle historische Totalität

⁹⁷ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 131.

⁹⁸ Vgl.: Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991. S. 577-578.

⁹⁹ Vgl.: Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 138.

¹⁰⁰ Vgl.: Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991. S. 578+595.

¹⁰¹ Vgl.: Ebenä. S. 575.

ausgibt, bewirkt folglich eine Rettung der Gegenwart.¹⁰² Denn „erst der erlösten Menschheit [fällt] ihre Vergangenheit voll auf zu“.¹⁰³

2.4.5 Die rettende Kraft der Erinnerung

„Jede Geschichtsdarstellung [muss] mit dem Erwachen beginnen“, fordert Benjamin in seinem Passagenwerk, und verfolgt im selbigen das Ziel den Traum des 19. Jahrhunderts zu beenden.¹⁰⁴ Kennzeichnend für diesen Traum sieht Benjamin die Passagen, die mit ihren Traum- und Warenwelten die Wünsche der damaligen Bevölkerung widerspiegeln. Im 20. Jahrhundert sind sie zu „Warenfriedhöfen“ verkommen, die „den Müll einer abgelegten Vergangenheit“ enthalten. Daher betrachtet er es als seine Aufgabe, die Spuren der Vergangenheit für seine eigene Generation zu deuten und dem 19. Jahrhundert zum Erwachen zu verhelfen.¹⁰⁵ Denn „Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin. Sie trägt ihr Ende in sich“.¹⁰⁶ Der Begriff des Erwachens ist hier gleichbedeutend mit dem Wort erinnern, denn beide stehen für eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit mit dem Ziel, Erkenntnisse über die Gegenwart zu erlangen. Mit der Erkenntnis über „Noch-nicht-bewußtes-Wissen“ der Vergangenheit vollzieht sich eine „kopernikanische Wendung“ in der Geschichte:

„[...] man hielt für den fixen Punkt das <Gewesene> und sah die Gegenwart bemüht, an diese Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich diese Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden.“¹⁰⁷

¹⁰² Vgl.: Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 107.

¹⁰³ Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 2. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 694.

¹⁰⁴ Vgl.: Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 580.

¹⁰⁵ Vgl.: Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 57f.

¹⁰⁶ Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 59.

¹⁰⁷ Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. S. 490f.

Indem sich Benjamin gegen eine Trennung von subjektiven Erfahrungen und historischen Begebenheiten wendet, widerspricht er der gängigen wissenschaftlichen Tradition, die geschichtliche Ereignisse auf bestimmte Ursachen zurückführen. Dabei geht er in seinem „Passagen-Werk“ sogar soweit, der Vergangenheit ein Korrektiv in der Gegenwart zuzugestehen. Entgegen Horkheimer, der die „Erschlagenen“ als bereits „erschlagen“ betrachtet und sich gegen eine „Unabgeschlossenheit“ der Geschichte wendet, wenn sie nicht in sich eine „Abgeschlossenheit“ beinhaltet, sieht Benjamin in der Erinnerung die Chance gegeben, die Vergangenheit zu modifizieren.¹⁰⁸ Die Erinnerung, oder wie Benjamin es nennt, das Eingedenken, kann das Vergangene in einen neuen Blickwinkel rücken und „das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen“.¹⁰⁹ Das Leid und das Unrecht der Vergangenheit soll nicht in Vergessenheit geraten, sondern durch „die rettende Kraft der Erinnerung“ so weit als möglich revidiert werden. Ziel ist es, Partei für die Opfer zu ergreifen und den Sieg der Herrschenden nicht fort dauern zu lassen.¹¹⁰ Vergessen sieht Benjamin als Teil der Unterdrückung. Schon früh erkennt er den Verlust des Großstadtmenschen Erfahrungen auszutauschen und dadurch Erinnerung und Geschichte wach zu halten. Durch diese fortschreitende Geschichtsvergessenheit wird Vergangenes bekräftigt und in der Geschichte fort- bzw. festgeschrieben.¹¹¹

Die Vergangenheit hat Benjamin zufolge ein Anrecht auf „Glück“ und „Erlösung“, das durch drei Formen der Erinnerung eingelöst werden kann: Durch individuelle Erinnerungen sollen vergangene Glücksmomente aktualisiert werden, durch historische Erinnerungen die Ereignisse der Vergangenheit vergegenwärtigt und schließlich durch eine Politisierung der Erinnerung der Sieg der Herrschenden in Frage gestellt werden. Die Erlösung ist in jedem Augenblick enthalten und orientiert sich bei Benjamin sehr stark am jüdischen Messianismus. So gibt es in der Kabbala keinen Fortschritt der Geschichte zur Erlösung hin, sondern der Mensch spielt eine entscheidende Rolle in der Herbeiführung

¹⁰⁸ Vgl.: Schöttker, Detlev: Erinnern. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. S. 279ff.

¹⁰⁹ Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 589.

¹¹⁰ Vgl.: Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004. S. 136.

¹¹¹ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 170ff.

des messianischen Zeitalters.¹¹² Erlösung wird nicht in einer unendlich fernen Zukunft gesehen, sondern in der jeweiligen Gegenwart, denn jeder Augenblick enthält „die kleine Pforte durch die der Messias treten konnte“.¹¹³ Entgegen Marx und Hegel, die für eine Umwälzung der Entwicklungsstufen eintreten, intendiert Benjamin das Anhalten und Heraustreten aus der Geschichte. Das aufblitzende Erinnerungsbild birgt gleichzeitig Erlösung und Abbruch der geschichtlichen Zeit in sich und impliziert gewissermaßen einen Vorgriff auf das Kommen des Messias, der den Gang der Geschichte abbricht.¹¹⁴

2.5 Fazit

Wie bereits aus den vorangegangenen philosophischen Betrachtungen deutlich geworden ist, erweist sich eine Definition des Begriffs „Geschichte“ als problematisch. Fragen nach der „historischen Wirklichkeit“ führen unweigerlich in eine komplexe konstruktivistische Diskussion: Welche Wirklichkeit ist gemeint? Ist es jene, die von Historikern im Nachhinein aus Quellen rekonstruiert wurde? Oder die subjektive Auffassung eines einzelnen Individuums? Kann man Wirklichkeit abbilden und erkennen? Zwar gibt es Daten über historische Ereignisse, doch unterliegen diese - bedingt durch neue Quellenfunde und Forschungsergebnisse sowie nicht zuletzt durch eine veränderte Wahrnehmung der Menschen von sich selbst und ihrer Zeit - einer ständigen Modifikation.¹¹⁵ Das soll jedoch nicht zu einer Resignation im Umgang mit Geschichte führen, sondern vielmehr Anstoß sein, sich auf bisher unbeachtete Fragmente der Vergangenheit zu konzentrieren und festgeschriebene Geschichtskonstrukte kritisch zu hinterfragen.

¹¹² Vgl.: Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999. S. 272.

¹¹³ Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 2. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 704.

¹¹⁴ Vgl.: Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991. S. 174.

¹¹⁵ Vgl.: Goertz, Hans-Jürgen: Abschied von „historischer Wirklichkeit“. Das Realismusproblem in der Geschichtswissenschaft. In: Schröter, Jens / Eddelbüttel, Antje (Hg.): Konstruktion von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Perspektive. Berlin: Walter de Gruyter 2004. S. 5ff.

Am Beispiel von Chris Markers „Level Five“ soll hier ein solch vergessenes Detail der Geschichte wieder ausgegraben und als Untersuchungsgegenstand in den Mittelpunkt gestellt werden. Besonderes Interesse gilt der Thematisierung der kollektiven Massensuizide auf der japanischen Insel Okinawa sowie den Gründen, welche zum Vergessen dieses Ereignisses geführt haben. Die zentralen Forschungsfragen, die sich aus den obigen philosophischen Theorien ableiten lassen, beschäftigen sich neben der Konstituierung und Erkennbarkeit von Geschichte vor allem mit der Hinterfragung der Machtverhältnisse, die das Verschwinden bestimmter Ereignisse aus der Geschichte vorantreiben sowie den Möglichkeiten des Essayfilms diese offenzulegen:

- Welche Motive stecken hinter der Aufrechterhaltung eines bestimmten Geschichtsbildes und wie kann der Essayfilm diese Strukturen offenlegen bzw. mit ihnen brechen?
- Sind die Toten von Okinawa, in Vergessenheit geraten, weil – wie Benjamin meint – die Geschichtsschreibung eine Einfühlung in die Herrschenden nahe legt?
- Kann die Bevölkerung Okinawas vergleichbar mit Hegels „welthistorischen Individuen“ als „Opfer auf der Schlachtbank der Geschichte“ verstanden werden?
- Können die Toten von Okinawa durch die von Benjamin propagierte Kraft der Erinnerung gerettet werden oder sind die Erschlagenen nach der Argumentation Horkheimers bereits erschlagen?
- Wie wird Geschichte in „Level Five“ dargestellt?
- Inwiefern trifft Benjamins These zu, dass sich historische Ereignisse nicht von selbst, sondern erst durch die nachträgliche Dokumentation zu Geschichte konstituieren? Welche Rolle nimmt hierbei Markers Film „Level Five“ ein?

In Anbetracht dieser Forschungsfragen soll nun eine erste Hypothese gewagt werden: Hinter dem wiederholten Festschreiben von Geschichte stehen bestimmte Herrschaftsverhältnisse und -strukturen. Das Verschwinden von bestimmten unliebsamen Ereignissen aus der Geschichte ist bis zu einem gewissen Grad beabsichtigt, und bewirkt dadurch eine Aufrechterhaltung der bestehenden Machtverhältnisse sowie eine Verfestigung des geschehenen Unrechts. Markers Essayfilm „Level Five“ versucht ein

Gegengewicht dazu zu schaffen, indem er mit diesem erstarrten Geschichtsbild bricht und versucht die dahinterliegenden Machtverhältnisse offenzulegen.

Nachdem der Massensuizid auf Okinawa ein zentrales Thema dieser Arbeit ist, soll im Folgenden ein Überblick über die Rolle Okinawas am Ende des Zweiten Weltkrieges gegeben werden.

3 Okinawa

3.1 Historische Hintergründe

Okinawa ist mit seinen 1.254 km² die größte Insel der Ryukyu-Inselkette, die sich zwischen Pazifischem Ozean und Ostchinesischem Meer vor den Toren Japans befindet.¹¹⁶ Ursprünglich war Okinawa ein Königreich, das Handelsbeziehungen zu den umliegenden Nachbarländern pflegte und eine eigenständige Sprache bzw. Dialekt sowie eine unterschiedliche Kultur zu jener Japans entwickelt hatte. Infolge der Annexion Japans 1879 wurden die Bewohner Okinawas einer rigiden Assimilierungspolitik unterzogen. Gleichzeitig kam es zu einer verstärkten Abwanderung der jüngeren Bevölkerung Okinawas, die sich in den japanischen Fabriken Arbeit erhoffte, dort aber häufig Opfer von Diskriminierung wurde. Obwohl Okinawa 1920 offiziell als japanische Präfektur anerkannt wurde, war die Bevölkerung oft als Bürger zweiter Klasse betrachtet worden. Die erzwungene Annexion des Ryukyu-Königreichs war jedoch nur der erste Schritt der darauffolgenden Erweiterung des Japanischen Imperiums: Nach dem Chinesisch-Japanischen Krieg (1894-95) beanspruchte Japan territoriale Rechte an Taiwan und im Jahre 1910 übernahm es die Kontrolle in Korea. In weiterer Folge besetzte Japan neben der Mandschurei (1931), weitere Teile Chinas, Südostasiens und des Pazifiks, sodass es bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu einer kolonialen Großmacht angewachsen war.¹¹⁷

Mit dem Angriff des amerikanischen Stützpunktes Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 und der anschließenden Kriegserklärung der USA und Großbritanniens an Japan, weitete sich der Zweite Weltkrieg auf den Pazifik aus. Nach verlustreichen Kämpfen im gesamten Pazifikraum, die unter anderem in Saipan, im Golf von Leyte, ebenso wie in Manila und Iwo Jima auf beiden Seiten zahlreiche zivile und militärische Opfer gefordert hatten,

¹¹⁶ Vgl.: URL: <http://lexikon.meyers.de/meyers/Okinawa>. Zugriff: 18.04.2008.

¹¹⁷ Vgl.: Molasky, Michael S.: The American Occupation of Japan and Okinawa. Literature and Memory. Asia's Transformations Series. London u.a.: Routledge 1999. S. 12ff.

landeten amerikanische Truppen am 1. April 1945 auf Okinawa.¹¹⁸ Da bis zum Sommer 1944 militärische Einrichtungen in Okinawas nur gering oder gar nicht vorhanden waren, wurde ein Nationaler Mobilisierungsakt ausgerufen. Männer, Frauen und Kinder wurden für den Aufbau von Flugzeugbasen, Baracken, unterirdische Verteidigungspositionen, etc. herangezogen.¹¹⁹ Um die 32. Armee auf Okinawa aufzustocken, wurde bereits im Januar 1945 die dortige männliche Zivilbevölkerung im Alter zwischen 18 und 45 Jahren verpflichtend in den japanischen Militärdienst eingezogen. Von den 39.000 einberufenen Zivilisten wurden etwa 15.000 als Arbeiter und die restlichen 24.000 zur Truppenverstärkung eingesetzt. Neben den 1.500 Jungen aus der Mittelschule, die in „Blood-and-Iron Volunteer Units“ organisiert und für den Fronteinsatz eingeteilt wurden, erhielten etwa 600 Mädchen im Mittelschulalter eine Grundausbildung als Krankenschwestern, um im Kriegsfall eingesetzt zu werden.¹²⁰ Diese lokalen Einsatzkräfte machten etwa ein Drittel der zahlenmäßig weitaus unterlegenen japanischen Streitkräfte aus. Da sie jedoch nur dürftig militärisch ausgebildet wurden, fanden 50-60% von ihnen in Kampfhandlungen den Tod. Auch der Zivilbevölkerung wurde ihre Mithilfe beim Aufbau der Verteidigungspositionen zum Nachteil, da sie dadurch über militärische Informationen verfügten und als Spione verdächtigt wurden. Jene Personen, die in der Nähe von japanischen Positionen im lokalen Dialekt sprachen, wurden als Spione betrachtet und oftmals exekutiert. Zudem indoktrinierte die japanische Armee die Zivilbevölkerung mit einem äußerst grausamen Feindbild der U.S. Truppen und dem militärischen Kodex sich nicht zu ergeben, da dies einem Ehrverlust gleichkäme. Infolge dessen kam es zu einer Vielzahl von zivilen Todesopfern, die nicht nur durch feindliche U.S. Truppen, sondern auch durch die Hand japanischer Soldaten starben oder von der japanischen Armee zu kollektiven Massensuiziden gezwungen wurden.¹²¹ Dass hinter diesen Tötungen der Zivilbevölkerung Okinawas auch eine rassistische Motivation dahintersteht, wird im Buch

¹¹⁸ Vgl.: URL: <http://www.usd230.k12.ks.us/PICTT/timelines/pacificasia.html>. Zugriff: 18.04.08.

¹¹⁹ Vgl.: Peace Memorial Museum (Hg.): An Oral History of The Battle of Okinawa. (Survivors' "Testimonies"). A Guide to Okinawa Prefectural Peace Memorial Museum. Izumizaki Naha City: Relief Section Welfare Department, Okinawa Prefecture 1985. S. 4.

¹²⁰ Vgl.: Huber, Thomas M.: Okinawa 1945. London: Compenium 2003. S. 18f.

¹²¹ Vgl.: Peace Memorial Museum (Hg.): An Oral History of The Battle of Okinawa. (Survivors' "Testimonies"). A Guide to Okinawa Prefectural Peace Memorial Museum. Izumizaki Naha City: Relief Section Welfare Department, Okinawa Prefecture 1985. S. 4f.

„Islands of Discontent“,¹²² herausgegeben von Laura Hein und Mark Selden, besonders deutlich ausgeführt.

Eine große Anzahl an Todesopfern hatte Okinawa schon ein halbes Jahr vor Invasion der amerikanischen Truppen zu beklagen, als am 22. August 1944 die Tsushima Maru, ein japanisches Kriegsschiff, von einem amerikanischen U-Boot torpediert wurde und sank. An Bord befanden sich unter anderem 826 Schüler, die von Okinawa evakuiert werden sollten. Von diesen Schülern starben 767, lediglich 59 überlebten. Bekannt wurde dieses Ereignis jedoch erst sehr viel später, da die Überlebenden unter Androhung von Strafen zum Schweigen gezwungen wurden.¹²³

3.2 Okinawa als Schauplatz des Zweiten Weltkrieges

Die Schlacht von Okinawa, die häufig als „typhoon of steel“ bezeichnet wird, war eine der blutigsten Kämpfe im Pazifik und abgesehen von Iwo Jima der einzige Bodenkrieg, der auf japanischem Gebiet stattfand. Als Vorbereitung auf die Landung der U.S. Truppen auf Okinawa kam es vom 23. bis 31. März zu massiven Bombardements durch Luft- und Seestreitkräfte. Am 26. März wurden die Kerama Inseln, die sich nur rund 40 km vor Okinawas größter Stadt Naha befinden, von U.S. Truppen besetzt und als Basisversorgungslager genutzt.¹²⁴

Trotz einwöchiger massiver Angriffe, die der Landung der amerikanischen Truppen vorausgingen, blieben die Befestigungen der japanischen Armee weitgehend aufrecht. Geleitet wurde sie von Generalleutnant Mitsuru Ushijima unter dessen Kommando sich neben einer Panzerstaffel, Artillerieeinheiten und lokaler Miliz auch minderjährige Helfer befanden. Des Weiteren waren 10.000 Marinesoldaten unter Konteradmiral Minoru Ota an

¹²² Vgl.: Hein, Laura / Selden, Mark (Hg.): Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2003.

¹²³ Vgl.: URL: http://www.bowfin.org/website/bowfin/bowfin_history/maru_sinking/maru_sinking.htm. Zugriff: 19.04.08.

¹²⁴ Vgl.: Peace Memorial Museum (Hg.): An Oral History of The Battle of Okinawa. (Survivors' "Testimonies"). A Guide to Okinawa Prefectural Peace Memorial Museum. Izumizaki Naha City: Relief Section Welfare Department, Okinawa Prefecture 1985. S. 2f.

der Schlacht von Okinawa beteiligt. Die Verteidigung konzentrierte sich vor allem auf den Süden der Insel rund um die Städte Naha und Shuri, wo sich die Truppen von Ushijima in einem komplexen System aus Bunkern, Kellern und Höhlen verschanzten, die durch Tunnel miteinander verbunden waren. Im Norden der Insel waren lediglich zwei Bataillone stationiert. So kam es, dass die amerikanischen Truppen unter General S. B. Buckner Jr. bei ihrer Landung auf Okinawa auf geringen Widerstand stießen und bis zum 4. April 1945 Zentralokinawa besetzt hatten. Zu deutlich höheren Verlusten auf beiden Seiten kam es bei japanischen Luftangriffen auf die amerikanische Schiffsflotte, da die Japaner zahlreiche Kamikaze Flugzeuge einsetzten. Der Norden der Insel konnte den amerikanischen Angriffen nicht lange Stand halten, obwohl es weiterhin kämpfende Guerillagruppierungen gab. Bei den Kämpfen um Südokinawa kam es zu einer langanhaltenden Pattsituation an der Shuri-Linie, die eine große Anzahl an Toten und Verwundeten forderte. Als Ushijimas 32. Armee schließlich soweit zurückgedrängt und in der Nähe von Mabuni eingeschlossen worden war, begingen Ushijima und sein Stabschef Cho „Seppuku“, eine rituelle Form von Suizid.¹²⁵ Am 22. Juni 1945 wurde die Schlacht von Okinawa, die mehr als 250.000 Opfer forderte, endgültig beendet. Obwohl die Zahlen je nach Quelle etwas voneinander abweichen, kamen bei der Schlacht von Okinawa etwa 100.000 Japaner und 12.000 Amerikaner ums Leben. Besonders verheerend waren die Opferzahlen unter der Zivilbevölkerung Okinawas: Etwa 150.000 Menschen - ein Drittel der Gesamtbevölkerung – starben und über ein Drittel der Überlebenden war verwundet.¹²⁶

Für die amerikanische Armee stellte die Eroberung Okinawas ein strategisch wichtiges Ziel dar, da sich die Ryukyu-Insel dicht vor der japanischen Mutterinsel befindet und neben erhöhter Kontrolle der japanischen Seeverbindungen, bei einem Angriff auf Japan einen idealen Stützpunkt für die amerikanische Luftwaffe bot. Ziel der Japaner war es hingegen, die amerikanischen Truppen in einen langwierigen und verlustreichen Kampf zu verwickeln.¹²⁷

¹²⁵ Vgl.: Wiest, Andrew / Mattson, Gregory Louis: Krieg im Pazifik. 1941-1945. Von Pearl Harbor bis Hiroshima. Wien: Tosa Verlag 2002. S. 223ff.

¹²⁶ Vgl.: Lacey, Laura: Battle of Okinawa. Datum: 17.04.2003. In: URL: www.militaryhistoryonline.com/wwii/okinawa/default.aspx/. Zugriff: 09.05.2008.

¹²⁷ Vgl.: Willmontt, Hedley Paul: Der Zweite Weltkrieg im Pazifik. Keegan, John (Hg.): Reihe: Weltgeschichte des Krieges. Berlin: Brandenburgisches Verlagshaus 2001. S. 181.

3.3 Okinawas erzwungene kollektive Massensuizide und der Versuch unliebsame Erinnerungen aus Geschichtsbüchern zu löschen

Obwohl die Schlacht von Okinawa von offizieller Seite als unvermeidbar für den Schutz der japanischen Hauptinsel dargestellt wird, wendet sich heute ein Großteil der Bevölkerung Okinawas gegen diese Auffassung. Ishihara Masaie berichtet in ihrem Text „Memories of War and Okinawa“ über eine Meinungsumfrage im Jahre 1993, bei der 87,5% der Bevölkerung Okinawas angaben, die Schlacht war „a reckless battle which sacrificed countless Okinawan lives.“ Nur 6,2% sahen darin „an unavoidable battle necessary for the defense of the fatherland.“ Bereits im Frühjahr 1945 war die Niederlage Japans absehbar und die Schlacht von Okinawa lediglich ein Versuch diese hinauszuzögern, um die Amerikaner durch große Kriegsverluste auf Okinawa von einem Angriff der japanischen Hauptinsel abzuhalten.¹²⁸ Dass während dieser 82 Tage dauernden Schlacht neben den zahlreichen militärischen Opfern auch ein Drittel der Zivilbevölkerung Okinawas starb, ist in nicht unwesentlichem Maße auf die japanische Propaganda zurückzuführen. Es wurde ein Feinbild geschaffen, das die amerikanischen Soldaten als äußerst grausam darstellte. Eher als die Schmach der Niederlage und die Folter der amerikanischen Besatzer zu ertragen, sollte die Zivilbevölkerung Okinawas Suizid begehen.¹²⁹

„We knew that if we were captured we'd be chopped to pieces. They'd cut off our noses, our ears, chop off our fingers, and then run over our bodies with their tanks. Women would be raped. That's why we were committing suicide, to avoid capture by the enemy. We determined we would chose a way of dying appropriate for subjects of the Emperor.“¹³⁰

Bis heute lehnt die japanische Armee jegliche Verantwortung an den kollektiven Massensuiziden von Okinawa ab und bevorzugt für diese Toten den Euphemismus

¹²⁸ Vgl.: Hein, Laura / Selden, Mark: Culture, Power, and Identity in Contemporary Okinawa. In: Hein, Laura / Selden, Mark (Hg.): Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2003. S. 14.

¹²⁹ Vgl.: Cazzaniga, Pino: Okinawa against Tokyo's attempts to rewrite history. In: AsiaNews. Datum: 27.06.2007. URL: <http://www.asianews.it/index.php?l=en&art=9666#>. Zugriff: 09.05.2008.

¹³⁰ Shigeaki, Kinjō: “Now they call it ‘Group Suicide’”. In: Japan at War. An Oral History. Haruko Taya Cook/Theodore F. Cook (Hg.). New York, The New Press 1992. S. 365.

„crushing of jewels“, der bedeutet, dass Menschen eher mit Freude ihr Leben für ihr Land aufgeben, als dem Feind zu unterliegen.¹³¹ Dass die japanische Armee jedoch nicht gänzlich unbeteiligt war, lässt sich u.a. daran erkennen, dass es nur an jenen Orten zu Massensuiziden kam, an denen japanische Truppen stationiert waren. Zahlreiche Augenzeugen der Massensuizide berichten, von japanischen Soldaten zwei Handgranaten bekommen zu haben: Eine für den Feind und eine um sich selbst zu töten.

*"Grenades were handed out to residents by the military one week before the U.S. military landed. The residents were forced to congregate near a post of the Japanese military and waited for an order to kill themselves. Without an order from a military officer, no mass suicide could have happened."*¹³²

Zu den ersten Massensuiziden kam es auf der Marianeninsel Saipan, wo sich Hunderte Menschen von den Klippen ins Meer stürzten und starben. In weiterer Folge kam es auf den Kemara Inseln zu erzwungenem kollektiven Massensuizid, als amerikanische Truppen am 26. März 1945 auf den Inseln landeten, und sich daraufhin 500 Zivilisten das Leben nahmen. Auch auf Okinawa fanden von der Armee befohlene Massensuizide statt, nachdem die amerikanischen Bodentruppen auf der Insel eingetroffen waren.¹³³ Wie viele Menschen dabei ums Leben kamen, ist schwer zu eruieren und die Angaben darüber unterscheiden sich je nach verwendeter Quelle. Schätzungen zufolge reicht die Gesamtanzahl jedoch weit über Tausend hinaus.¹³⁴

Es sei an diesem Punkt explizit darauf hingewiesen, dass die Bevölkerung Okinawas den Begriff „kollektiver Massensuizid“ ablehnt. Diese ablehnende Haltung begründet sich darin, dass der entsprechende japanische Ausdruck „Shudan jiketsu“ eine heldenhafte und romantisierende Sichtweise des Suizids nahe legt und für einen ehrenvollen, frei gewählten Tod steht. Dass dies eine Fehlbezeichnung ist, bestätigt sich darin, dass neben Frauen und älteren Menschen auch Kinder und Babys zu den Personengruppen gehörten, die bei diesen Tötungen ums Leben kamen und diese wohl kaum erahnen konnten, was es bedeutet, ehrvoll für das Vaterland zu sterben. Außerdem klingt es wie blanker Hohn wenn der

¹³¹ Vgl.: Ebena. S. 364.

¹³² O.A.: Witness: Military ordered mass suicides. Plaintiffs trying to stop Kenzaburo Oe dispute testimony on Battle of Okinawa. In: The Japan Times 12.09.2007. URL: <http://search.japantimes.co.jp/print/nn20070912a3.html>. Zugriff: 18.04.08.

¹³³ Vgl.: Hattori, Shinya: Kerama Islands haunted by wartime mass suicides. In: Japan Today. Datum: 02.04.2005. URL: <http://archive.japantoday.com/jp/feature/885>. Zugriff: 18.04.08.

¹³⁴ Vgl.: Cazzaniga, Pino: Okinawa against Tokyo's attempts to rewrite history. In: AsiaNews. Datum: 27.06.2007. URL: <http://www.asianews.it/index.php?l=en&art=9666#>. Zugriff: 09.05.2008.

Ausdruck „Shudan jiketsu“ für Tötungen verwendet wird, bei denen sich Kleingruppen um eine Granate scharten um das Sterben effizienter zu gestalten, oder Menschen in Ermangelung von Waffen sich gegenseitig mit Stöcken, Rasierklingen, Steinen oder bloßen Händen töteten. Zum anderen verschleiert der Ausdruck „kollektiver Massensuizid“ die Rolle des Militärs, das die Zivilbevölkerung zum Suizid gezwungen hat und an zahlreichen weiteren Gräueltaten beteiligt war.¹³⁵ So wurden Zivilisten, die ihren lokalen Dialekt sprachen, von japanischen Soldaten als Spione hingerichtet und jene, die sich ergeben wollten, ermordet, da befürchtete wurde, dass sie militärisch relevante Informationen verraten würden. Verwundete Soldaten und verletzte Zivilisten wurden u.a. mit vergifteten Reiskugeln getötet, um nicht den feindlichen Truppen in die Hände zu fallen; schreiende Kinder wurden umgebracht, da sie die Aufmerksamkeit auf die Verstecke in den Höhlen lenkten. Zwar gibt es heute in größerem Maße Augenzeugenberichte, die von diesen Ereignissen berichten sowie Museen und Gedenkstätten, die daran erinnern, doch gibt es immer wieder konkrete Bestrebungen der japanischen Regierung, die Beteiligung der japanischen Armee an den kollektiven Massensuiziden herunterzuspielen.¹³⁶

In der Vergangenheit kam es seitens des japanischen Bildungsministeriums vermehrt zu Versuchen jene Passagen aus den Schulbüchern zu ändern, die dem Ansehen der japanischen Armee schaden könnten. Bei sogenannten „textbook screenings“ wurde beispielsweise im Jahre 2007 eine Textstelle die im Original lautete „The Japanese Army gave hand grenades to residents, making them commit mass suicide and kill each other“ geändert in "Mass suicides and killings took place among the residents using hand grenades given them by the Japanese Army" und schließlich zum völligen Löschen des Beisatzes "by the Japanese Army". Entgegen den Aussagen von Zeitzeugen existieren laut Bildungsministerium keine genügenden Beweise dafür, dass es direkte Anweisungen der

¹³⁵ Vgl.: Taira, Koji: The Battle of Okinawa in Japanese History Books. In: Japan Policy Research Institute (Hg.): JPRI Working Paper No. 48: July 1998. URL: <http://www.jpri.org/publications/workingpapers/wp48.html>. Zugriff: 17.04.08.

¹³⁶ Vgl.: Peace Memorial Museum (Hg.): An Oral History of The Battle of Okinawa. (Survivors' "Testimonies"). A Guide to Okinawa Prefectural Peace Memorial Museum. Izumizaki Naha City: Relief Section Welfare Department, Okinawa Prefecture 1985. S. 1ff.

japanischen Armee gegeben habe, welche die Bevölkerung zum Suizid gezwungen hätten.¹³⁷

In Zusammenhang damit wurde 2005 der japanische Literaturnobelpreisträger Kenzaburo Ōe wegen seinem 1970 erschienenen Essay „Okinawa notes“ verklagt. Seine darin enthaltene Aussage, die japanische Armee habe der Bevölkerung Okinawas den Befehl gegeben sich zu töten, sei eine Verleumdung und habe den Klägern – ein japanischer Truppenkommandeur und ein Bruder eines verstorbenen Armeeingehörigen – großen Schaden zugefügt. Die Klage wurde jedoch im März 2008 abgewiesen, da das Gericht eine tiefe Involvierung der japanischen Armee an den Massensuiziden anerkannte und folglich Ōes Anklage der Kommandeure auf begründbare Informationen basierend betrachtete.¹³⁸

3.4 Fazit

Obwohl insbesondere in Okinawa die Erinnerung an die erzwungenen kollektiven Massensuizide durch Zeitzeugen aufrechterhalten wird, haben diese Ereignisse kaum Eingang ins Gedächtnis der Weltöffentlichkeit gefunden. Während Erinnerungen an den Holocaust und den Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki fest im Gedächtnis verankert sind, haben die Toten von Okinawa darin keinen festen Platz gefunden. Informationen und Berichte über den durch die japanische Armee befohlenen kollektiven Massensuizide auf Okinawa sind im außerasiatischen Raum nur gering verbreitet und finden kaum Erwähnung in Auseinandersetzungen mit dem Zweiten Weltkrieg. Dies legt folgende Vermutung nahe: Der Massensuizid von Okinawa wurde von Ereignissen auf europäischer, ebenso wie auf asiatischer Seite verdrängt, die im Auge der Weltöffentlichkeit von größerer Tragweite waren. Das ist zum einen der Atombombenabwurf in Hiroshima und Nagasaki und zum anderen der Genozid der Juden in Europa.

¹³⁷ Vgl. O.A.: Texts stop saying army forced Okinawa suicides. In: The Japan Times Online. Datum: 31.03.2007. URL: <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20070331a5.html>. Zugriff: 07.05.08.

¹³⁸ Vgl.: O.A.: Military ‘deeply involved’ in Okinawa suicides. In: The Asahi Shimbun. Datum: 29.03.2008. URL: <http://www.asahi.com/english/Herald-asahi/TKY200803280441.html>. Zugriff: 07.05.08.

Eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Geschichte kommt zweifellos auch den Medien zu. Mit Hilfe ausgewählter Theorien soll im Folgenden ergründet werden, welchen Einfluss Medien darauf haben, welche Ereignisse im Gedächtnis bleiben und welche in Vergessenheit geraten. Dafür ist es jedoch unerlässlich, zunächst das Gedächtnis und seine Bedeutung für das Erinnern und Vergessen näher zu beleuchten.

4 Das Gedächtnis – Zwischen Erinnern und Vergessen

„Gedächtnis, Geschichte: keineswegs sind dies Synonyme, sondern, wie uns heute bewusst wird, in jeder Hinsicht Gegensätze. [...] Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung, die Geschichte hingegen eine Repräsentation der Vergangenheit. [...] Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung. Das Gedächtnis entwächst einer Gruppe, deren Zusammenhang es stiftet [...]. Die Geschichte dagegen gehört allen und niemanden, so ist sie zum Universalen berufen.“¹³⁹

Diese klassische Differenzierung zwischen Geschichte, die ihrem Ideal zufolge objektiv und unvoreingenommen die Ereignisse der Vergangenheit darstellt und dem perspektivischen Gedächtnis, das durch selektive Auswahl bestimmt, was vergessen und erinnert wird, ist eine stark vereinfachte Sichtweise und wird in der heutigen Forschung weitgehend kritisch betrachtet. Mittlerweile ist man zur Erkenntnis gelangt, dass Geschichtsschreibung immer auch Gedächtnisarbeit ist und nicht von Identitätsstiftung und Sinnggebung getrennt werden kann.¹⁴⁰ Die Geschichtsschreibung kann den ihr zugeschriebenen Idealvorstellungen nicht gerecht werden, da auch sie ein Produkt von bewussten oder unbewussten Selektionsmechanismen und subjektiver Auslegung ist. Zudem ist auch die Geschichtsschreibung auf das Gedächtnis als historische Quelle in Form von mündlichen Überlieferungen angewiesen. Eine radikale Trennung zwischen Geschichte und Gedächtnis lässt sich also nicht ziehen.¹⁴¹

Der Umgang mit Vergangenen ist äußerst komplex. Innere und äußere Faktoren wirken auf die Gegenwart ein und nehmen Einfluss auf die Erinnerung an vergangenen Ereignissen und persönlichen Erfahrungen. Das einzig richtige Gedächtniskonzept lässt sich in Anbetracht der transdisziplinären Theorienvielfalt nicht ausmachen. Da eine umfassende Darstellung das Ausmaß dieser Arbeit überschreiten würde, werden im Folgenden in erster

¹³⁹ Nora, Pierre. Zit. nach: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 132.

¹⁴⁰ Vgl.: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 133.

¹⁴¹ Vgl.: Burke, Peter: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 289ff.

Linie, die bereits zu Klassikern avancierten Arbeiten von Maurice Halbwachs und Jan und Aleida Assmann berücksichtigt.¹⁴²

4.1 Maurice Halbwachs' „kollektives Gedächtnis“

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs (1877-1945) hat in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts als einer der ersten den Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“ geprägt und damit den Grundstein für die Gedächtnisforschungen nachfolgender Generationen gelegt. Obwohl er in seinen Theorien vor allem von „cadres sociaux“ – „sozialen Rahmen“ spricht, ist es der Ausdruck „kollektives Gedächtnis“, der Eingang in den Sprachgebrauch gefunden hat.¹⁴³ Nach seinem Tod im KZ Buchenwald blieben seine Texte lange Zeit unbeachtet, sind aber heute als unumgänglicher Ausgangspunkt für die Gedächtnisforschung. Besonders seine Erkenntnisse hinsichtlich der sozialen Bedingtheit von Erinnerungen, der Funktionsweisen von Gruppen- und Generationengedächtnis sowie der Ausdehnung des „kollektiven Gedächtnisses“ auf kulturelle Überlieferungen und Traditionsbildung sind nach wie vor von Bedeutung.¹⁴⁴

4.1.1 Soziale Rahmenbedingungen als Grundlage des Gedächtnisses

Halbwachs' Theorie geht von der Grundannahme aus, dass das menschliche Gedächtnis durch soziale Bezugsrahmen, „cadres sociaux“, geprägt ist. Durch sein soziales Umfeld erhält der Mensch Zugang zu Sprache, Lebensformen und zum Gedächtnis. Durch Kommunikation und Interaktion zwischen den Menschen werden Wissen über Fakten, allgemeine Denkströmungen sowie Raum- und Zeitvorstellungen vermittelt. Indem die

¹⁴² Vgl.: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 17.

¹⁴³ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 76.

¹⁴⁴ Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005. S. 14.

Menschen an einer kollektiven Ordnung teilhaben, richten sich auch ihre Wahrnehmungen und Erinnerungen dementsprechend aus. Soziale Rahmen sind also konstitutive Elemente für menschliche Verhaltensmuster, ihre Sinneseindrücke und ihrer Gedankenwelt.¹⁴⁵ Obwohl es sich um scheinbar individuelle Erinnerungen handelt, gibt die soziale Gruppe, an der ein Mensch Teil hat, dessen Gedächtnisrahmen vor. Da jeder Mensch aber verschiedenen sozialen Gruppen angehört, die sich im Laufe der Zeit verändern, sind Erinnerungen relativ. Abhängig von der Zeit, in der Menschen leben, passen sie ihre Erinnerungen den Umständen der jeweiligen Gegenwart an. Das bedeutet, dass rekonstruierende Erinnerungen immer schon auf einer modifizierten Vergangenheit beruhen.¹⁴⁶ „Die neuen Bilder überdecken die alten.“¹⁴⁷ Das Gedächtnis ist demnach nicht nur ein Speicher, der Erinnerungen aufnimmt und unverändert wiedergibt, sondern ein sich ständig verformendes Gebilde, das Teile hinzufügt, weglässt und sich immer wieder neu konstruiert. Erinnerungen sind also nicht nur vom jeweiligen Individuum abhängig, sondern werden durch äußere Bedingungen ausgelöst und beeinflusst.¹⁴⁸ Daher ist für Halbwachs eine strenge Abgrenzung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis nicht möglich. Vielmehr wirken beide Bereiche ineinander, denn genauso wie Sprache und Persönlichkeit kann sich Vergangenheit erst unter Rückgriff auf soziale Bezugsrahmen konstituieren und aktualisieren.¹⁴⁹

4.1.2 Die soziale Gruppe als Gedächtnisträger

Unter „kollektivem Gedächtnis“ versteht Halbwachs nicht eine überindividuelle Instanz, sondern seiner Meinung nach, generiert sich das kollektive Gedächtnis aus einem Zusammenspiel zwischen Individuum und Gruppe: das Individuum vertritt den Standpunkt der Gruppe und das Gedächtnis der Gruppe kann wiederum erst durch das Individuum zum

¹⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 15.

¹⁴⁶ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 52f.

¹⁴⁷ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke 1967. S. 59.

¹⁴⁸ Vgl.: Ayaß, Ruth: Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. In: Papecke, Sven / Oesterdiekhoff, Georg W. (Hg.): Schlüsselwerke der Soziologie. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001. S. 203f.

¹⁴⁹ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 76f.

Ausdruck kommen. Da jeder Mensch mehreren Gruppen angehört, die zum Teil unterschiedliche Erinnerungsinhalte haben, ist das, was die Individualität eines Menschen auszeichnet, seine jeweils spezifische Kombination von Gruppenzugehörigkeiten.¹⁵⁰ Halbwachs zufolge zerfällt die Gesellschaft in Gruppierungen, die über spezifische Gedächtnisvorräte und geteilte Wissensbestände verfügen. Ein Beispiel dafür ist das Familiengedächtnis, das er als typisches Generationengedächtnis klassifiziert. Alle Familienmitglieder weisen einen gemeinsamen Erfahrungshorizont auf, der von Person zu Person weitergegeben wird. So sind den Mitgliedern auch jene Ereignisse als Erinnerungen zugänglich, an denen sie nicht selbst teilgenommen haben. Indem Zeitzeugen ihre Erinnerungen, Geschichten und Traditionen an ihre Nachkommen weitergeben, vertieft sich das Zugehörigkeitsgefühl des Einzelnen zum Kollektiv.¹⁵¹

Das kollektive Gedächtnis wird von einer Gemeinschaft getragen, die das Individuum überdauert. Zu solchen Trägern des kollektiven Gedächtnisses zählen Gruppen wie etwa die Familie, die soziale Schicht und die Religionsgemeinschaft.¹⁵² Das Familiengedächtnis beinhaltet auch jene Mitglieder, die durch Tod aus der Gemeinschaft ausgeschieden sind; ebenso wird innerhalb sozialer Klassen - z.B. in Herrscherdynastien - das Gedächtnis an die folgenden Generationen weitergegeben. Auch Religionsgemeinschaften verankern ihr Gedächtnis, indem sie religiöse Ereignisse in gemeinsamen Feiern und Ritualen reproduzieren und erinnern.¹⁵³ Verändert sich der soziale Rahmen, so passt sich auch die Konstruktion von Erinnerungen daran an, aber sobald eine Gruppe zerbricht bzw. ein Einzelner sich von der Gruppe absplittet, gehen auch dessen Erinnerungen verloren.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005. S. 16.

¹⁵¹ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 77.

¹⁵² Vgl.: Ayaß, Ruth: Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. In: Papeke, Sven / Oesterdiekhoff, Georg W. (Hg.): Schlüsselwerke der Soziologie. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001. S. 203.

¹⁵³ Vgl.: Ebenda. S. 203f.

¹⁵⁴ Vgl.: Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin u.a.: Luchterhand 1966. S. 368.

4.1.3 Tradierung und Umwertung gemeinschaftlicher Erinnerungen

Im Mittelpunkt des Gruppeninteresses steht die gemeinschaftsbildende Funktion des Gedächtnisses, das durch die Tradierung von Erinnerungen, Werten und Gedenkriten konstituiert wird. Die Kommunikation und Interaktion innerhalb der Gruppe ist essentieller Bestandteil ihrer Aufrechterhaltung. Im gemeinsamen Erinnern wird das Selbstverständnis und die Identität einer Gruppe geprägt:¹⁵⁵ „In ihnen drückt sich die allgemeine Haltung der Gruppe aus; sie reproduzieren nicht nur ihre Vergangenheit, sondern sie definieren ihre Wesensart, ihre Eigenschaft und ihre Schwächen.“¹⁵⁶ Eine soziale Gruppe kann nicht ohne kollektives Gedächtnis existieren, vielmehr sind beide wechselseitig miteinander verbunden. Auch die Individuen einer Gruppe wirken auf das kollektive Gedächtnis ein, denn durch ihre selektiven und perspektivischen Entscheidungen bestimmen sie, welche Erinnerungen für die Gruppe von Bedeutung sind und ins kollektive Gedächtnis aufgenommen werden. Ebenso wie sich das individuelle Gedächtnis in Abstimmung mit seinen sozialen Bedingungen konstituiert, bildet sich das Generationengedächtnis durch ständige Neuperspektivierung des Vergangenen.¹⁵⁷ Ein weiteres wichtiges Element im Zusammenhang mit der Konstruktion von Gedächtnis sind Orte, die einen starken Bezug zur Vergangenheit besitzen: Menschen errichten Denkmäler um sich an bestimmte Ereignisse zu erinnern, sie bauen Gebäude die ein Symbol für ihre Gemeinschaft darstellen oder bestimmte Erinnerungen wachrufen. Sobald diese Gedächtnisorte aber zerstört oder entstellt werden, kommt es zu Konflikt und Widerstand, denn sie stehen in enger Verbindung mit den Gruppenerinnerungen. Ebenso können unliebsame Erinnerungen leichter aus dem Gedächtnis verbannt werden, wenn die Orte, mit denen sie in Zusammenhang stehen, zerstört oder bis zur Unkenntlichkeit umgebaut werden.¹⁵⁸

Halbwachs schafft mit seiner Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ eine Vereinigung zweier unterschiedlicher Konzepte: Zum einen das kollektive Gedächtnis als organisches

¹⁵⁵ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 77f.

¹⁵⁶ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin u.a.: Luchterhand 1966. S. 209f.

¹⁵⁷ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 78f.

¹⁵⁸ Vgl.: Halbwachs, Maurice: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Konstanz: UVK 2003. S. 166f.

Gedächtnis des Individuums, das von seiner soziokulturellen Umgebung abhängt, und zum anderen als Vergangenheitsbezug, der sich aus Kommunikation und Interaktion ergibt.¹⁵⁹

4.1.4 Vom lebendigen Gedächtnis zur toten Geschichte

„Die Geschichte ist nicht die gesamte Vergangenheit, aber sie ist auch nicht das, was von der Vergangenheit übrig bleibt. Ja, wenn man so will, gibt es neben der geschriebenen Geschichte eine lebendige Geschichte, die durch die Epochen hindurch fortbesteht oder sich erneuert und innerhalb der es möglich ist, eine ganze Anzahl jener ehemaligen Strömungen wieder zu finden, die nur scheinbar verschwunden waren.“¹⁶⁰

Halbwachs geht von einer strikten Trennung zwischen geschriebener Geschichte und Erinnerung aus. Geschichte beginnt für ihn erst dort, wo das soziale Gedächtnis und die Weitergabe von Traditionen endet. Da Erinnerungen dort von keiner Gruppe mehr fortgesetzt werden, wird sie aufgezeichnet um nicht in Vergessenheit zu geraten. Geschichte ist somit ein Verzeichnis von Geschehnissen, das an Umbrüchen und Wendepunkten festhält.¹⁶¹ Sie ist gekennzeichnet durch eine universale Gleichordnung aller Ereignisse, die partikuläre Erfahrungen und Erinnerungen nicht mit einschließt, wie es das kollektive Gedächtnis tut. Dieses wird getragen von Gruppen, die raum-zeitlichen Begrenzungen unterliegen und einen stark wertenden Zugang zu Ereignissen der Vergangenheit haben. Um die Kontinuität der Gruppe zu gewährleisten, werden Elemente herausgestrichen, die Gemeinsamkeiten und Stabilität dieser Gruppe betonen. Abhängig von den gegenwärtigen Gruppenbedürfnissen werden bestimmte Erinnerungen aktiviert oder rekonstruiert, wohingegen die Geschichte in entgegengesetzter Richtung verfährt und an vergangenen Ereignissen festhält.¹⁶²

Da Geschichte ihr Wissen über die Vergangenheit lediglich aus Aufzeichnungen und materiellen Zeugnissen heranzieht, spricht Halbwachs hier von einer „toten“ Geschichte.

¹⁵⁹ Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005. S. 15.

¹⁶⁰ Habwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke 1967. S. 50.

¹⁶¹ Vgl.: Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke 1967. S. 66ff.

¹⁶² Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005. S.16f.

Das Gedächtnis hält sich im Gegensatz dazu an lebendige Träger, die gruppenrelevante Erinnerungen subjektiv auswählen und weitertragen. Da das Selbstbild ihrer Gruppe davon abhängt, ist das kollektive Gedächtnis auf Kontinuität ausgerichtet. Dennoch verweist Halbwachs darauf, dass das kollektive Gedächtnis nicht mit einer Homogenisierung der Gesellschaft gleichzusetzen ist. Jeder Mensch gehört mehreren Gruppen gleichzeitig an und hat folglich unterschiedliche Gedächtnisbezüge. Erinnerungen können daher aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden und eine ständige Verschiebung zwischen dem Selbst und dem Anderen beinhalten.¹⁶³

Die prägnantesten Unterschiede, die Halbwachs zwischen kollektivem Gedächtnis und Geschichtsschreibung sieht, sollen zum Abschluss dieses Kapitels kurz in drei Punkten verdichtet werden:

- Im Gegensatz zum kollektiven Gedächtnis verfügt die Geschichte über keine identitätsstiftenden Funktionen;
- Das kollektive Gedächtnis ist auf Beständigkeit und Kontinuität ausgerichtet, während die Geschichte vor allem auf Erneuerungen und Wendepunkte fokussiert.
- Das kollektive Gedächtnis ist aus einer Pluralität ineinanderwirkender Gruppen zusammensetzbar, wohingegen die Geschichte als singuläre Einheit zu betrachten ist.¹⁶⁴

„Die historische Welt ist gleich einem Ozean, in den alle Teilgeschichten einmünden. [...] Die Geschichte kann als das universale Gedächtnis des Menschengeschlechtes erscheinen. Aber es gibt kein universales Gedächtnis. Jedes kollektive Gedächtnis hat eine zeitlich und räumlich begrenzte Gruppe zum Träger. Man kann die Totalität der vergangenen Ereignisse nur unter der Voraussetzung zu einem einzigen Bild zusammenstellen, dass man sie vom Gedächtnis jener Gruppen löst, die sie in Erinnerung behielten, dass man die Bande durchtrennt, durch die sie mit dem psychologischen Leben jener sozialen Milieus verbunden waren, innerhalb derer sie sich ereignet haben, und dass man nur ihr chronologisches und räumliches Schema zurückbehält.“¹⁶⁵

¹⁶³ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 79f.

¹⁶⁴ Vgl.: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 131.

¹⁶⁵ Halbwachs, Maurice: In: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 132.

Halbwachs' Gedächtnistheorie hat vor allem durch seine Erforschung der sozialen Zusammenhänge zwischen Kultur und Aktualisierung von Vergangenem, Eingang in die Wissenschaft gefunden. Entgegen der zeitgenössischen Auffassung ging er davon aus, dass Kultur und Gemeinschaft nicht aufgrund von biologischer Vererbung entstehen, sondern durch aktive Selbstausslegung. Auch heute ist seine Theorie von Kulturen als in sich differenzierte Erinnerungsgemeinschaften noch von Bedeutung.¹⁶⁶

4.2 Gedächtnisforschung bei Jan und Aleida Assmann

Die Gedächtnisforschung hat heute einen festen Platz in den Kulturwissenschaften gefunden. Bekanntheit erlangt haben hier vor allem die Arbeiten von Jan Assmann (1938) und Aleida Assmann (1947), die den Ansatz von Halbwachs weiterentwickelten. Ihrer Annahme zufolge gehören die Menschen zu verschiedenen Gruppen, in denen sie ihre Identität und ihr Gedächtnis konstituieren. Aufgrund einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit erweitert sich das individuelle Gedächtnis um die Erfahrungs- und Erinnerungswerte der jeweiligen Gruppe und reicht somit über das selbst Erlebte hinaus. Zu den Trägern des Gedächtnisses zählen das Individuum, die soziale Gruppe, das politische Kollektiv und die Kulturen, die alle jeweils unterschiedliche Formen von Gedächtnis hervorbringen. Dennoch stehen sie nicht unverbunden nebeneinander, sondern interagieren, überlagern sich und stehen im Konflikt zueinander.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vgl.: Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005. S. 79.

¹⁶⁷ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 59ff.

4.2.1 Das kommunikative Gedächtnis als kurzlebiges Generationengedächtnis

„Die Geschichte meines Lebens ist stets eingebettet in die Geschichte jener Gemeinschaften, von denen ich meine Identität herleite. [...] Ich bin daher zu wesentlichen Teilen das, was ich erbe, eine spezifische Vergangenheit, die in gewissem Umfang in meiner Geschichte gegenwärtig ist.“¹⁶⁸

Zeit seines Lebens ist jeder Mensch Teil einer Gruppe, unabhängig davon, ob er sich bewusst dafür entscheidet oder nicht. Bereits durch die Geburt gehört er einer bestimmten Familie, Ethnie und Nationalität an. Im Laufe des Lebens ergeben sich immer neue Zugehörigkeiten, sei es durch bestimmte Leistungen, Mitgliedschaften oder auch Zwang. Es ist jedoch unmöglich die einzelnen Gruppen strikt voneinander zu trennen, da sie von wechselseitigen Überschneidungen geprägt sind.¹⁶⁹

Aleida Assmann geht davon aus, dass ein Mensch nur im Austausch mit anderen ein Gedächtnis ausbilden kann. Ähnlich der Sprache entstehen auch Erinnerungen von außen nach innen und erlangen erst durch Kommunikation ihr ganzes Wesen. Das bedeutet nicht, dass der Mensch keine nonverbalen emotionalen Erinnerungen haben kann, sondern dass diese nicht mitgeteilt werden können. Aleida Assmann vergleicht diese Erinnerung mit dem Ausspruch von Proust: „Beine und Arme sind voll von schlummernden Erinnerungen.“ Das Gedächtnis ergibt sich ihrer Ansicht nach erst durch das Zusammenspiel von Menschen, die in ihrem sozialen Milieu miteinander interagieren und gemeinsame Erfahrungen teilen. Daher bevorzugt sie die Bezeichnung „kommunikatives Gedächtnis“ anstelle von „individuelles Gedächtnis“.¹⁷⁰ Das kommunikative Gedächtnis kennzeichnet seine relative Kurzlebigkeit, da es auf mündlicher Weitergabe beruht und in Form von Alltagsinteraktionen entsteht. Jedem Mitglied wird ein gleichwertiges Erinnerungs- und Interpretationsvermögen zugestanden. Es beinhaltet Erinnerungen aus der nächsten Vergangenheit, die einer Gruppe historisch zuwachsen und mit den jeweiligen Zeitgenossen geteilt werden. Ein typisches Beispiel dafür ist das

¹⁶⁸ MacIntyre, Alasdair. Zit. nach: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 61.

¹⁶⁹ Vgl.: Ebenda. S. 21ff.

¹⁷⁰ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 36.

Generationengedächtnis.¹⁷¹ Im Normalfall hat es die Dauer von 30 bis 40 Jahren, was drei Generationen entspricht, und im Höchstfall 80 bis 100 Jahre, was fünf Generationen gleichkommt. Mit jedem Wechsel des Generationengedächtnisses verschiebt sich das Gedächtnis einer Gesellschaft wesentlich, denn jeder neue Zeithorizont bringt neue Werte und Erfahrungen, an denen sich gesellschaftliche Wertmaßstäbe und Deutungsmuster ausrichten.¹⁷² Historisch relevant wird dies, wenn mit dem Verschwinden einer Generation, auch jene Erinnerungen in Vergessenheit geraten, deren Sicherstellung für die Nachwelt von Bedeutung sind.¹⁷³

4.2.2 Das kollektive Gedächtnis

Seit Maurice Halbwachs den Begriff „kollektives Gedächtnis“ geprägt hat, sind eine Vielzahl von kontroversen Auslegungen zu dieser Thematik entstanden. Eine davon stammt von Susan Sontag, die in ihrem Buch „Das Leiden Anderer betrachten“ schreibt:

„Genau genommen gibt es kein kollektives Gedächtnis. [...] Jedes Gedächtnis ist individuell, nicht reproduzierbar – es stirbt mit der Person, zu der es gehörte. Was als kollektive Gedächtnis bezeichnet wird, beruht nicht auf Erinnerung, sondern auf einer Verabredung: dass dies wichtig ist, dass es sich so zugetragen hat, samt den Bildern, die diese Geschichte dann in unserem Gedächtnis fixieren. Ideologien schaffen sich ihrer fundierenden Bild-Archive, sie enthalten repräsentative Bilder, die Gedanken von allgemeiner Bedeutung verdichten und vorhersehbare Gedanken und Gefühle hervorrufen.“¹⁷⁴

Ideologien üben Sontag zufolge einen starken manipulativen Charakter auf das menschliche Gedächtnis aus, indem sie Erinnerungen in eine für sie vorteilhafte Richtung

¹⁷¹ Vgl.: Assmann, Jan: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 342.

¹⁷² Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 36ff.

¹⁷³ Vgl.: Assmann, Jan: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 343.

¹⁷⁴ Sontag, Susan. Zit. nach: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 29f.

lenken. Sie wissen die Wirkungsmacht von Bildern und Symbolen für die Weitergabe ihrer bevorzugten Denk- und Werterichtung zu nutzen und für politische Zwecke einzusetzen.¹⁷⁵

Auf den Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Politik macht auch Aleida Assmann aufmerksam. Ungleich dem Generationengedächtnis, das sich nach dem Ableben seiner Mitglieder von selbst auflöst, strebt das kollektive Gedächtnis nach Dauer, die sich durch eine Verbindung mit einem politischen Kollektiv ergibt. Diese Allianz ist für beiden Seiten vorteilhaft, denn das Kollektiv erweist sich als langfristiger Gedächtnisträger und im Gegenzug dazu, stabilisiert das Gedächtnis das Kollektiv. Eine solche Verbindung bedeutet jedoch, dass das kollektive Gedächtnis zugleich ein politisches ist, das von außen gelenkt wird und eine Homogenisierung der Erinnerungen vorantreibt.¹⁷⁶ Durch gemeinsam praktizierte Rituale, dem wiederholten Begehen von Jahrestagen etc. werden Erinnerungen gefestigt und an nachfolgende Generationen weitergegeben. Obwohl diese nicht direkt an den vergangenen Ereignissen teil hatten, werden sie einer gemeinsamen Erinnerung verpflichtet.¹⁷⁷ Häufig zeigt sich im Falle des kollektiven Gedächtnisses eine politische Vereinnahmung von Erinnerungen ab, die von Institutionen gestützt wird und von oben auf die Gesellschaft einwirkt.¹⁷⁸

4.2.2.1 Sieger- versus Verlierergedächtnis

Die politische Instrumentalisierung des kollektiven Gedächtnisses lässt sich am Beispiel des Sieger- bzw. Verlierergedächtnisses erkennen. Da beide Seiten einen sehr emotionalen Zugang zur Geschichte haben, wählen sie ein historisches Ereignis aus, das symbolisch für eine Reihe komplexer Erfahrungen steht. Durch die kontinuierliche Aktualisierung und Reaktivierung dieser selektiven Erinnerungen stellt sich eine Stabilisierung des kollektiven Gedächtnisses ein. Alternative Sichtweisen werden verdrängt, und aus den verfestigten

¹⁷⁵ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 29f.

¹⁷⁶ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 41ff.

¹⁷⁷ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 35.

¹⁷⁸ Vgl.: Ebenda. S. 37.

Ereignissen des kollektiven Gedächtnisses werden handlungsorientierte Ansprüche für die Zukunft gestellt. Dies ist vor allem dann problematisch, wenn bestimmte Erinnerungen zur Ideologie werden und die jeweiligen Machtverhältnisse legitimieren.¹⁷⁹

Das kollektive Gedächtnis ist vor allem durch seine selektive und perspektivische Auslegung gekennzeichnet. Besonders einfach finden jene Erinnerungen Eingang ins Gedächtnis, die ruhmvolle Siege feiern und das positive Selbstbild einer Gesellschaft stärken. Beispielsweise finden sich im Metroplan von Paris Stationen, die an Napoleons Siege erinnern, wie z.B. Gare d'Austerlitz. Niederlagen hingegen werden einfacher vergessen und verschwinden schneller aus dem Gedächtnis, obwohl auch sie ein starkes Wirkungspotential entfalten können.¹⁸⁰ Entgegen der Auffassung Walter Benjamins, der den Siegern die Deutungsmacht der Geschichte zuspricht, vertreten Markovits und Reich die Ansicht, dass das Verlierergedächtnis geschichtsstiftend agiert. Insbesondere dort, wo es keine Institutionen gibt, die Geschichte aufzeichnen, kommt es zu gemeinschaftsbildenden Erinnerungen der Verlierer.¹⁸¹ So schreibt auch Renan „In den gemeinsamen Erinnerungen wiegt die Trauer mehr als die Triumphe, denn sie erlegt Pflichten auf, sie gebietet gemeinschaftliche Anstrengungen.“¹⁸² Das Verlierergedächtnis bleibt subversiv erhalten bis es unter geeigneten sozialen und politischen Bedingungen zu seiner Anerkennung kommen und überwunden werden kann. Siege sind in die Vergangenheit gerichtet, doch die Niederlagen wirken auf die Zukunft ein. So findet man in Quebec heute noch Autos, die Nummernschilder mit der Aufschrift „Je souviens“ tragen, um an die Niederlage General Montcalms gegen die englische Kolonialherrschaft im Jahre 1759 zu erinnern.¹⁸³

Während das Siegedächtnis in Form von politischen Feiern und öffentlichen Denkmälern zur heroischen Selbstdarstellung neigt, vereint sich das Verlierergedächtnis in

¹⁷⁹ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 42f.

¹⁸⁰ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 64f.

¹⁸¹ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 43.

¹⁸² Renan, Ernest. Zit. nach: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 65.

¹⁸³ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S.66ff.

seiner Entscheidung, die erlittene Demütigung niemals zu vergessen. Es drängt auf Vergeltung und auf den Umsturz der bestehenden Machtverhältnisse, die vom Siegedgedächtnis gefestigt werden.¹⁸⁴ Das Verlierergedächtnis bedient sich unterschiedlicher Mittel zur Vergangenheitsbewältigung, die von Reflexion und Selbstkritik über Selbstauratisierung und Mythisierung bis hin zu Umdeutung und der Konstruktion von Gegenentwürfen reichen.¹⁸⁵ Besonders anschaulich lässt sich der Übergang von Verlierer- in Tätergedächtnis am Beispiel Deutschlands erklären. Nach dem Ersten Weltkrieg konstituierte sich infolge des Ehrverlustes und der Zerstörung des positiven Selbstbildes ein klassisches Verlierergedächtnis in Deutschland. Der Versuch, die verlorene Ehre wiederherzustellen, wirkte bis weit in den Zweiten Weltkrieg hinein und war nach Assmann prägend für die NS-Diktatur. Da der Zweite Weltkrieg jedoch mit einer bedingungslosen Kapitulation endete und durch den Holocaust einen besonders grausamen Höhepunkt erreichte, kann das Gedächtnis nicht als Verlierergedächtnis betrachtet werden, sondern muss vielmehr als Tätergedächtnis bezeichnet werden.¹⁸⁶

4.2.2.2 Opfer- versus Tätergedächtnis

Der maßgebliche Unterschied im Verhältnis zwischen Siegern und Verlieren zu Tätern und Opfern ist, dass bei letzteren keine Wechselseitigkeit besteht. Während Sieger und Verlierer aus gegenseitigen Kämpfen resultieren, verfügen die Opfer über keine wirkungsvollen Möglichkeiten der Gegenabwehr.

Es muss jedoch auf eine Differenzierung des Opferbegriffes hingewiesen werden. Was im Deutschen mit dem Wort „Opfer“ bezeichnet wird, wird im Lateinischen oder auch im Englischen unterschieden in „sacrificium“ bzw. „sacrifice“ und „victima“ bzw. „victim“. Unter „victim“ wird das passive, wehrlose Opfer verstanden, das der Gewalt einer Übermacht ausgeliefert ist. Diese Asymmetrie bedingt sich dadurch, dass es auf Seiten der

¹⁸⁴ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 46.

¹⁸⁵ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 70.

¹⁸⁶ Vgl.: Ebenda. S. 66f.

Verfolgten keine politischen Akteure oder Bewegungen gibt, die der Macht wirkungsvoll entgegenwirken, und sie daher der Vernichtung ausgeliefert sind. Ein solch traumatisches Opfergedächtnis zeigt sich unter anderem im Genozid der Juden und anderer entrechteten Minderheiten im Laufe des Zweiten Weltkriegs. Die daraus resultierenden, traumatischen Erinnerungen lassen sich nicht mit einem positiven Selbstbild einer Gruppe verbinden und finden daher nur schwer Eingang ins kollektive Gedächtnis. So kommt es, dass diese Ereignisse jahrelang verdrängt werden und oft erst nach langer Zeit aufgearbeitet werden. Damit eine traumatische Opfererfahrung ins kollektive Gedächtnis übergeht, muss sich die geschädigte Gruppe als politische Solidargemeinschaft organisieren, die generationen- und gruppenübergreifend das Andenken an das erfahrene Leid und den zugefügten Schmerz aufrechterhält. Die Anerkennung und Wiedergutmachung, die traumatisierte Opfer auch außerhalb ihrer Gruppe erfahren, liefern einen ausschlaggebenden Beitrag zur Aufarbeitung ihrer Vergangenheit. Assmann gibt aber zu bedenken, dass eine Gemeinschaft, die ihre Identität größtenteils auf ihren Opferstatus aufbaut, sich selbst in eine passive Lage versetzt und damit ihrer eigene Entwicklung blockiert. Des Weiteren neigt eine solche Einstellung ihrer Meinung nach dazu, andere traumatisierte Kulturen zu untergraben. Erheblich anders verhält es sich bei heroischen Opfern, die unter den Begriff „sacrifice“ eingeordnet werden können und zu denen beispielsweise Soldaten zählen. Sie gehen als Märtyrer ins kollektive Gedächtnis ein, da sie für ein bestimmtes Ziel gestorben sind und ihr Tod zu einem gewissen Grade sinnvoll erscheint. In ihrem Sterben für eine Gemeinschaft, einen Gott, eine Nation etc. sind sie nicht passive Opfer, sondern ihr Tod ist einem höheren Ziel gewidmet und wird von den nachkommenden Generationen mit Ehrerbietung belohnt. Aus diesem Grund wird häufig der Versuch unternommen, das Opfergedächtnis durch Heroisierung umzumodeln. So erhielt der Aufstand im Warschauer Ghetto eine zentrale Bedeutung in den Holocausterinnerungen.¹⁸⁷

Eine völlig gegenteilige Vorgangsweise verfolgt das Tätergedächtnis. Es verspürt den starken Drang, all jene Ereignisse zu vergessen, die ihn mit Schuld und Scham in Verbindung bringen. Denn im Gegensatz zu den Siegern werden für die Täter keine Denkmäler errichtet und keine Ehrenbezeugungen abgelegt. Sie verdrängen ihre Taten und verfestigen das kollektive Schweigen, das sich oft von Generation zu Generation

¹⁸⁷ Vgl.: Ebenda. S. 73ff.

weiterzieht. Um ihr Gesicht zu wahren und der Verfolgung zu entgehen, ist für die Täter eine Tabuisierung vergangener Ereignisse der beste Schutz. Dieser Abwehrhaltung entgegen, wenden sich die Mahnungen der Opfer und der Druck der Öffentlichkeit, die auf das Sichtbarmachen der Gräueltaten drängen.¹⁸⁸ Da die Täter sich im allgemeinen ihrer Strafe entziehen, bedarf es äußerer Instanzen, um sie zu identifizieren. Hierbei kommt unter anderem dem historischen Zeugen eine wichtige Rolle zu. Er zeichnet sich durch die Nähe und das unmittelbare Erleben eines geschichtlichen Ereignisses aus und liefert davon ein Zeugnis für die Nachwelt. Diese Form des Augenzeugenberichtes fand vor allem in der Oral-History-Forschung großen Anklang, die sich seit den 1960er Jahren als internationale Forschungsrichtung etabliert hat. Ihr Ziel ist es, die Historiographie durch die Erfahrungsdimension zu bereichern und gleichzeitig eine „Geschichte von unten“ sichtbar zu machen. Dennoch ist diese Forschungsrichtung in die Kritik von Historikern geraten, da die Glaubwürdigkeit mündlicher Quellen nur schwer überprüfbar ist.¹⁸⁹

4.2.3 Das kulturelle Gedächtnis

Das Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen findet sich in unterschiedlichen Ausprägungen in allen drei Gedächtnisformen wieder: im kommunikativen, im kollektiven und im kulturellen Gedächtnis, das im Folgenden näher betrachtet werden soll. Während das kommunikative Gedächtnis zum Großteil auf mündliche Überlieferung baut und dadurch einer strikten zeitlichen Begrenzung unterliegt, lagern das kollektive und das kulturelle Gedächtnis ihre Erinnerungen und Erfahrungen auf materielle Datenträger aus, die generell nicht zeitlich befristet sind. Dazu gehören neben Medien, Bildern und Texten auch Zeichen und Symbole sowie Monumente, Riten und Jahrestage. Im Unterschied zum kollektiven Gedächtnis, das zu einer dauerhaften gemeinsamen Erinnerung verpflichtet und

¹⁸⁸ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 45ff.

¹⁸⁹ Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006. S. 85ff.

eine Vereinheitlichung der vergangenen Ereignisse anstrebt, zeichnet sich das kulturelle Gedächtnis durch seine Offenheit und Vielschichtigkeit aus.¹⁹⁰

4.2.3.1 Das bewohnte Funktionsgedächtnis und das unbewohnte Speichergedächtnis

Aleida Assmann unterteilt das kulturelle Gedächtnis in zwei Bereiche: das bewohnte Funktions- und das unbewohnte Speichergedächtnis. Letzteres beinhaltet ein latentes Wissen über Ereignisse und Erfahrungen, die bereits vergessen geglaubt sind, jedoch in Büchern, Bildern und Medien aufgezeichnet und in Archiven, Bibliotheken und Museen gesammelt werden. Obwohl das Speichergedächtnis über ausreichend Platz verfügt, ist es immer schon ein Produkt des Vergessens. Da eine allumfassende Archivierung unmöglich ist, unterliegen auch jene Elemente, die ins Speichergedächtnis gelangen, einem Auswahlverfahren und sind von Zerstörung und Verlust bedroht. Im Gegensatz dazu, beinhaltet das bewohnte Funktionsgedächtnis ein bewusstes, aktiv abrufbares Wissen, das zwar über einen sehr begrenzten Raum verfügt, dessen Inhalte jedoch vor dem Vergessen weitgehend geschützt sind. Durch aktives Wiederholen von symbolischen Praktiken, Riten und Traditionen werden die Bestände des Funktionsgedächtnisses ständig wieder in Erinnerung gerufen. Auch die Kanonisierung von ausgewählten klassischen Bildern und Texten – z.B. aus der Bibel oder aus den Werken Goethes – sichern den Inhalten des Funktionsgedächtnisses einen festen Platz im kulturellen Gedächtnis zu. Jener Teil, der Eingang ins Funktionsgedächtnis gefunden hat, wird über Generationen hinweg überliefert und immer wieder neu interpretiert.¹⁹¹

Assmann vergleicht in einer anschaulichen Darstellung das kulturelle Gedächtnis mit einem Kunstmuseum, dessen Dauerausstellungen das Funktionsgedächtnis und dessen Magazin das Speichergedächtnis repräsentiert. Auch hier stehen sich geschmacksorientierte Auswahl, persönliche Aneignung und historische Archivierung gegenüber. Eine reine Konservierung geschichtlicher Dokumente alleine reicht nicht für

¹⁹⁰ Vgl.: Ebenda. S. 34f.

¹⁹¹ Vgl.: Ebenda. S. 55ff.

die Aufrechterhaltung eines kulturellen Gedächtnisses aus. Vielmehr bedarf es der Vermittlung durch Medien, Bildungsinstitutionen und kulturellen Einrichtungen, um eine aktive Aneignung und individuelle Wertschätzung der Bestände zu erlangen. Obwohl die Stabilität des kulturellen Gedächtnisses institutionell gestützt wird, ist es dennoch nicht zum Stillstand verurteilt, sondern unterliegt einem Wandel. Dieser resultiert daraus, dass die beiden Teile des kulturellen Gedächtnisses nicht strikt voneinander getrennt sind, sondern Verschiebungen geschehen und beide Teile aufeinander einwirken. So können Elemente aus dem passiven Speichergedächtnis wieder ins Funktionsgedächtnis übergehen, wenn sie Aktualität erlangen, ebenso wie jene Teile des Funktionsgedächtnisses wieder zurück ins Speichergedächtnis fallen können, wenn sie an Interesse verloren haben. Der kontinuierliche Wechsel zwischen Erinnern und Vergessen, zeigt die Komplexität des kulturellen Gedächtnisses und offenbart den Unterschied zum kollektiven Gedächtnis. Während ersteres auf eine große Deutungsvielfalt Wert legt, zielt letzteres primär auf eine Stabilisierung von Inhalten ab, die insbesondere durch kollektive Rituale und normative Verbindlichkeit gefestigt werden.¹⁹²

4.2.3.2 Motive des Vergangenheitsgebrauchs im Funktionsgedächtnis und Korrektiv- und Kontrollfunktionen des Speichergedächtnisses

Laut Jan und Aleida Assmann hat das Funktionsgedächtnis unterschiedliche Ausprägungen, die sich zwar in ihrem gemeinsamen Gebrauch von Vergangenheit vereinen, jedoch in den Motiven ihrer Verwendung differenzieren. Dabei heben die Autoren folgende drei Motive hervor: Zum einen die Legitimation, welche die Herrschaft einer Person rückblickend legitimiert und gleichzeitig für die Zukunft verankert. Der Rückgriff auf das Funktionsgedächtnis ist hier äußerst selektiv, da nur jene Elemente herausgegriffen werden, die im Sinne des Herrschenden als positiv erachtet werden. Zum anderen die Delegitimation, die bestrebt ist eben jene subversiven Elemente aufrecht zu erhalten, die sich gegen die bestehenden Herrschaftsverhältnisse und das offizielle Gedächtnis wenden. Als letztes erwähnen die Autoren die Distinktion, worunter sie all jene

¹⁹² Vgl.: Ebenda. S. 55ff.

symbolischen Äußerungsformen meinen, die zur Profilierung und Festigung einer kollektiven Identität dienen, wie etwa religiöse Feste und Traditionen.¹⁹³

Das Speichergedächtnis hat laut Jan und Aleida Assmann drei relevante Funktionen, die sich aus den Wechselwirkungen mit bzw. der Abgrenzung zum Funktionsgedächtnis ergeben: Die Distanzierung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis, die dem Speichergedächtnis eine gewisse Kontroll- und Korrektivfunktion zuschreibt und dadurch nicht selten Unbeliebtheit bei den Herrschenden hervorruft, die wiederum versuchen unliebsame Elemente auszulöschen, wie etwa im stalinistischen Russland. Als weitere Funktion betrachten die Autoren die Zweizeitigkeit: Dass Speichergedächtnis wird im Gegensatz zum Funktionsgedächtnis nicht für eine Legitimierung bzw. Delegitimierung gegenwärtiger Ereignisse herangezogen. Es ist im Vergangenen verankert ist und verweilt in einem latenten Zustand. Daher ist es weitgehend immun gegen jeglichen Formen instrumenteller Vereinnahmung und Verfälschung. Aus diesen eben beschriebenen Funktionen des Speichergedächtnisses lässt sich die dritte ableiten, die Individualisierung. Da dem Speichergedächtnis eine Distanzierungs- und Zeitzeitigkeitsfunktion inhärent ist, bietet es keine Grundlage für die Entstehung von kollektiven Identitäten.¹⁹⁴

4.3 Fazit

In obigen Betrachtungen wurde aufgezeigt, welche Aspekte der Vergangenheit Eingang ins Gedächtnis finden. Wie eng der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Vergessen ist, zeigt sich darin, dass beide Prozesse nicht unabhängig voneinander existieren können. Würde man sich an alles erinnern, käme dies einem totalen Vergessen gleich. Das Vergessen ist somit eine Grundvoraussetzung für das Erinnern und das Erinnern eine Ausnahmeerscheinung in der alltäglichen Wirklichkeitsverarbeitung. Erinnerungen sind keineswegs objektiv, sondern konstituieren sich in Abhängigkeit von der jeweiligen

¹⁹³ Vgl.: Assmann, Aleida / Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 124ff.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebenda. S. 126ff.

Gegenwart und verändern sich dementsprechend.¹⁹⁵ Hinzu kommen unterschiedliche Faktoren, die das Vergessen und Erinnern lenken und manipulieren: Diese Beeinflussung geschieht zum einen auf direktem Weg durch offiziell verordnete Zensur, Vernichtung und Verfälschung von unangenehmen Erinnerungstexten, sowie durch Unterdrückung und Verdrängung unliebsamer Ereignisse. Zum anderen existiert eine inoffizielle Zensur, die von einer Gruppe oder vom Einzelnen selbst ausgeht.¹⁹⁶

In Hinblick auf die oben beschriebenen Ausführungen von Maurice Halbwachs und Jan und Aleida Assmann stellt sich die Frage, inwieweit diese Theorien auf die kollektiven Massensuizide von Okinawa anwendbar sind und in „Level Five“ zum Ausdruck kommen:

- Inwiefern ist der kollektive Massensuizid im Gedächtnis der Bewohnern Okinawas verankert? Gibt es eine interne/externe Zensur über dieses Ereignis zu sprechen oder wird es aus Scham, Trauer oder Zorn verdrängt?
- Bewahrheitet sich Aleida Assmanns Theorie der Opfer- bzw. Tätererinnerung im Falle des Massensuizids auf Okinawa?
- Werden Informationen vom Massensuizid der Zivilbevölkerung unter Verschluss gehalten? Wird eine bewusste Homogenisierung der Erinnerung betrieben und gibt es eine politische Vereinnahmung, die zu einer gemeinsamen Erinnerung verpflichtet?
- Welche Rolle spielen Zeitzeugen als Quellen des kollektiven Massensuizids? Werden sie gehört? Und wenn ja, wie glaubwürdig sind ihre Aussagen?

Aufgrund der Theorien von Halbwachs und Jan und Aleida Assmann, soll eine zweite Hypothese gewagt werden: Von offizieller Seite Japans wird auf eine Tabuisierung der kollektiven Massensuizide hingearbeitet, da sie durch massive Beeinflussung, Druckausübung und Propaganda als Mittäter am Massensuizid der Bevölkerung zu

¹⁹⁵ Vgl.: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005. S. 7f.

¹⁹⁶ Vgl.: Burke, Peter: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 300.

betrachten sind. Daher werden Informationen über dieses Ereignis zurückgehalten oder beschönigt.

Es gibt jedoch eine weitere Kraft, die massiven Einfluss auf Erinnern und Vergessen ausüben, und bis jetzt noch unerwähnt geblieben ist: die Medien.

5 Bilder der Vergangenheit in den Medien und im Essayfilm

5.1 Die Rolle der Medien in der Vermittlung von Geschichte und Vergangenheit

Während früher vergangene Ereignisse hauptsächlich durch mündliche Überlieferungen weitergegeben wurden, haben die Medien heute massiven Einfluss auf die Vermittlung und Darstellung von historischen Ereignissen erlangt. Eine wesentliche Rolle spielen dabei Fotografien sowie Bilder aus Filmen und Fernsehübertragungen, denn sie verfügen über eine beinahe unbegrenzte Archivierungskapazität und vermitteln ein authentisch erscheinendes Abbild der Wirklichkeit.¹⁹⁷

„Das Auge hat nur eine Retina und das Gehirn einen begrenzten Speicherraum, aber die Kamera kann jede gewünschte Zahl von Bildern empfangen und die neuen überlagern weder, noch verdrängen sie die alten Eindrücke. Hier haben wir ein genaues visuelles Gedächtnis, einen Speicher all der Fakten, die das Gehirn notwendigerweise vergessen oder verwechseln muß.“¹⁹⁸

Die Fotografie, die George Santayana hier als ein dem menschlichen Gedächtnis überlegenen Speicher lobt, kann als Vorläufer des filmischen Bildes betrachtet werden. Gleichzeitig ist dieser stillgestellte Moment in der Zeit Teil des Filmes, da durch die Aneinanderreihung von 24 Einzelbildern pro Sekunde ein bewegtes Bild erzeugt wird.¹⁹⁹ Anders als etwa in der Malerei entsteht durch die Fotografie eine neue Art der Verbildlichung von Wirklichkeit. Indem nun nicht mehr der Maler selbst, sondern eine Apparatur den Abbildungsvorgang vollzieht, wird die Subjektivität des Künstlers scheinbar umgangen, und das Gefühl vermittelt, dass die physische Realität objektiv darzustellen

¹⁹⁷ Vgl.: Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachtens. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 14.

¹⁹⁸ Santayana, George: Fotografie als kollektives Gedächtnis. In: Helmes, Günter / Köster, Werner (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002. S. 126f.

¹⁹⁹ Vgl.: Kottlorz, Peter: Film- und Fernsehästhetik. In: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kottlorz_fernsehaesthetik/kottlorz_fernsehaesthetik.pdf, Zugriff: 14.05.2008. S. 2.

sei.²⁰⁰ Während das Ideal der naturgetreuen Abbildung der Wirklichkeit in greifbare Nähe gelangt zu sein scheint, weist vor allem Walter Benjamin auf die Auswirkungen hin, die diese neuen Technologien mit sich bringen.

5.1.1 Das Gedächtnis der Medien

Durch die Weiterentwicklung der technischen Reproduktionsmittel und die Digitalisierung der Medien ist es zu einer Veränderung der Wahrnehmung gekommen. Die Medien werden einerseits als unbegrenzte Speicher der Vergangenheit betrachtet, unterliegen andererseits aber auch dem Vorwurf, das Vergessen zu fördern, denn was aufgezeichnet ist, muss nicht im Gedächtnis behalten werden. Auch Niklas Luhmann warnt vor einem medialen Vergessen, da die Medien seiner Ansicht nach die Macht haben zu entscheiden, was erinnert wird, aber auch was in Vergessenheit gerät. Angesichts der wachsenden Datenberge, die sich seit der Entstehung digitaler Archivierungs- und Speichertechniken angehäuft haben, gibt es aber auch Vertreter, die sich für ein „produktives Vergessen“ aussprechen. So sollen bewusst Selektionskriterien geschaffen werden, die darüber entscheiden, was gespeichert und was gelöscht oder nicht beachtet werden soll. Dieser Forderung ist aber eine Gefahr inhärent, die nicht außer Acht gelassen werden darf: Da gespeicherte Daten als archiviert betrachtet werden und nicht kontinuierlich wiederholt werden müssen, um erinnert zu werden, bedeutet das Löschen des Gespeicherten unter Umständen das Vergessen von Vergessenem.

Auf den Einfluss den die Medien auf die Gesellschaft und deren Gedächtnis haben, verweist Spangenberg, indem er auf die veränderte Zeitwahrnehmung aufmerksam macht. Medien verfügen über die Fähigkeit, Raum und Zeit zu überwinden und eine ständige Präsenz und Simultanität von vergangenen wie gegenwärtigen Ereignissen zu gewährleisten. Weit zurückliegende Ereignisse können in audiovisuellen Medien jederzeit vergegenwärtigt werden; ebenso wie Geschehnisse von den entlegensten Gebieten der

²⁰⁰ Vgl.: Hickethier, Knut: Zur Analyse des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen. In: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hickethier_filmanalyse/hickethier_filmanalyse.pdf. Zugriff: 14.05.2008. S. 6.

Welt ohne jede Verzögerung direkt ins Wohnzimmer geholt werden können.²⁰¹ Auch die filmischen Wahrnehmung ist damit konfrontiert, den Eindruck von unmittelbarer Präsenz und Gegenwärtigkeit zu vermitteln. Scherer verweist aber darauf:

„Das Erinnern spielt sich immer in einer gegenwärtigen Zeit ab, von der aus das Erinnerte rekonstruiert oder konstruiert wird. Das Erinnerte aber gehört einer vergangenen Zeit an. Von daher ist dem Film hinsichtlich des Gedächtnisses und des Erinnerns eine Zwitternatur eigen. Bei einer Vorführung des Films als eines ‚Gedächtnisspeichers‘ bleibt immer ein Spannungsfeld zwischen Präsenz und Präsens bestehen: Verlebendigung im Bewegungs-Bild auf der einen Seite, ‚festgeschriebene‘, ‚archivierte‘ Vergangenheit auf der anderen.“²⁰²

5.1.2 „Wahre“ Bilder der Vergangenheit

Zweifellos spielen Medien in Konstruktion und Vermittlung von Geschichte eine wichtige Rolle. Wie vergangene Ereignisse wahrgenommen werden, wird zu einem Großteil von deren medialer Darstellung beeinflusst. Wo früher mit Geschichte ein in der Vergangenheit zurückliegendes Ereignis gemeint war, besteht heute eine Gleichzeitigkeit von Ereignis und Geschichte.²⁰³ Vor allem das Fernsehen hat diese Entwicklung verstärkt, denn in ihm findet sich eine Simultanität verschiedener Zeiten. Zudem hat das Fernsehen den Ruf eines live Mediums. Durch die rasche Übertragungstechnik und die Omnipräsenz der Kamera erhalten die Rezipienten den Eindruck, beinahe in Echtzeit an historischen Begebenheiten teilzunehmen. Dazu kommt die Schnelllebigkeit medialer Berichterstattung, die bereits Ereignisse von gestern zur Geschichte werden lässt. Neben seiner geschichts(re)konstruierenden Funktion, fungiert das Fernsehen auch als Speichermedium des Gedächtnisses. Ähnlich wie die Schrift, befreit das Fernsehen durch seine Archivierungstätigkeit vom Zwang des Erinnerns. Das individuelle Gedächtnis wird zunehmend auf die Archive audiovisueller Medien ausgelagert, wodurch dem Fernsehen

²⁰¹ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 57ff.

²⁰² Ebenda. S. 70.

²⁰³ Vgl.: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 7.

eine große Rolle hinsichtlich der Deutung von historischen Ereignissen zukommt. Besonders deutlich zeigt sich dies im Zusammenhang mit Geschichtssendungen:²⁰⁴

„Seine unzähligen Geschichtssendungen stellen nicht nur selbst historische Sachverhalte dar, die es zu analysieren gilt, sondern markieren überdies die Grenze zwischen dem, was gesagt und gezeigt wird, und dem was ungesagt und unsichtbar bleibt. Insofern ist jeder Auseinandersetzung mit der Geschichte und „ihren“ Medien das Problem von Deutungsmacht inhärent; ebenso wie die Frage danach, über was es jeweils Deutungsmacht zu erhalten gilt.“²⁰⁵

Medien sind also keine neutralen Gedächtnisträger, sondern erzeugen allein schon durch ihre Existenz Unschärfen. Sie generieren ein Abbild der Realität, das von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wird. Die Möglichkeiten der Medien reichen weit über deren Speicher- und Archivierungsfunktion hinaus. Sie erzeugen laut Erll Erinnerungswelten, die ohne sie nicht denkbar wären.²⁰⁶

Die Beziehung zwischen Medien und Geschichte ist äußerst komplex und wirft Fragen auf, welche Geschichte(n) es ist (sind), die Medien produzieren. Anton Kaes kritisiert hinsichtlich der Repräsentation von Vergangenheit:

„Die totale Präsenz und Verfügbarkeit von Vergangenheit hat aber auch einen Verlust der >Tiefenperspektive< nach sich gezogen: Geschichte wird zu einer Sammlung von stets vorhandenen Images, losgelöst aus Zeit und Raum, in immerwährender Gegenwart, abrufbar durch Knopfdruck und Fernbedienung. Die Geschichte kehrt so ewig wieder – als Film.“²⁰⁷

Wo einst die Fotografie als unverfälschte Wiedergabe der Realität betrachtet wurde, haben sich mit dem Fortschreiten der modernen Technik Zweifel an deren Authentizität ergeben. Spätestens seit die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung bekannt sind, ist es unumgänglich, die Glaubwürdigkeit von Fotografien, sowie Film- und Fernsehbildern kritisch zu hinterfragen.²⁰⁸ Dennoch ist die Fotografie an sich immer schon

²⁰⁴ Vgl.: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 16f.

²⁰⁵ Ebenda. S. 17.

²⁰⁶ Vgl.: Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2004. S. 6.

²⁰⁷ Kaes, Anton: Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film. München: Text + Kritik 1987. S. 209.

²⁰⁸ Vgl.: Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 112f.

dokumentarisch, da sie die Zeit anhält und einen bestimmten Augenblick in der Vergangenheit festhält. Unabhängig davon, ob es sich um ein inszeniertes oder „wahres“ Foto handelt, dokumentiert es die „Wahrheit“ des eingefrorenen Augenblicks.²⁰⁹

Verändert hat sich die Dominanz der unterschiedlichen Medien. Es sind zunehmend visuelle Bilder aus Film und Fernsehen, die eine geschichtsvermittelnde Funktion einnehmen. Dies geht sogar soweit, dass laut einer Studie von Sam Wineburg Schüler ihr Wissen über geschichtliche Ereignisse nicht nur aus Geschichtsbüchern beziehen, sondern zum Teil auch Spielfilme als dokumentarische Zeugnisse betrachten.²¹⁰ In den 150 Interviews, die Wineburg an einer amerikanischen High School mit Schülern, Eltern und Lehrern führte, fiel auf, dass Schüler bei Fragen über den Vietnamkrieg ihr Wissen auch aus Filmen wie „Forrest Gump“, „Rambo“, „Platoon“ oder „Apocalypse Now“ schöpften und ihnen Authentizität zugestanden.²¹¹ „[...] das Visuelle ist schon fast eine Metapher für das Wirkliche geworden [...]“²¹²

Obwohl manche medialen Repräsentationsformen, wie etwa Nachrichten und Dokumentationen den Anschein von Objektivität erwecken, täuscht dieser Eindruck. Die Auswahl der Themen und die Anwesenheit der Kamera verändert das Geschehen wesentlich, sodass der dargestellte oder beschriebene Bericht nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zeigen kann. Christian Doelker spricht im Hinblick auf die vermeintliche Wirklichkeitsdarstellung von dokumentarischen Fernsehbildern von „Umbildung durch Abbildung“. Gemeint ist damit der verborgene filmische Prozess: das Recherchieren und Drehbuchschreiben vor der Aufnahme, die Auswahl des Motivs, des Bildausschnittes, des

²⁰⁹ Vgl.: Bellour, Raymond: Zwischen Sehen und Verstehen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 80.

²¹⁰ Vgl.: Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 114.

²¹¹ Vgl.: Wineburg, Sam: Sinn machen: Wie Erinnerung zwischen den Generationen gebildet wird. In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 189ff.

²¹² Koch, Gertrud: Affekt oder Effekt. Was haben Bilder was Worte nicht haben? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 123.

Kamerawinkels etc. während der Aufnahme und schließlich das Montieren, Kopieren und Nachvertönen am Ende des Prozesses.²¹³

5.1.3 Historische Wirklichkeit im Dokumentarfilm

Im allgemeinen wird der Dokumentarfilm als ein Medium verstanden, das Wirklichkeit abbildet, wobei sich Gemeinsamkeiten zur Geschichtsschreibung feststellen lassen. Beide haben den Anspruch, Fakten unverfälscht darzustellen und Ereignisse und deren Folgen so wiederzugeben, wie sie stattgefunden haben. Diesem Realitätsanspruch wird versucht Folge zu leisten, indem Quellen und Zeugenaussagen zitiert werden. Der Dokumentarfilm ist hier insofern im Vorteil, als dass allein durch seine Abbildung der historischen Ereignisse der Eindruck von Authentizität erweckt wird. Das Verfilmte erhält den Status eines Dokumentes, dessen Archivierung für spätere Generationen relevant ist und als Beweis für eine bestimmte Vergangenheitsversion dient. Dennoch ist die Rolle des Films als historisches Dokument nicht unumstritten. Lange Zeit wurden nur einzelne Sequenzen als verwertbare Belege für die historische Wirklichkeit betrachtet und dokumentarische Aufnahmen lediglich als Hilfsquellen herangezogen. Es mehrte sich die Forderung nach Kontextualisierung der filmischen Aufnahmen um ihre Glaubwürdigkeit nachvollziehen zu können. Da die Annahme, der Dokumentarfilm stelle automatisch historische Wirklichkeit dar, sich nicht aufrechterhalten ließ, rückten vor allem Fragen zur Wirklichkeits- und Vergangenheitskonstruktion in den Vordergrund.²¹⁴

Der Dokumentarfilm verfügt zwar nicht über die Möglichkeit, vergangene Ereignisse authentisch abzubilden, doch er bietet eine Auswahl an relativen und kontingenten Wahrheiten an. Insbesondere im neuen Dokumentarfilm verabschiedete man sich von der Idee die Wahrheit von Ereignissen darstellen zu wollen, sondern konzentrierte sich

²¹³ Vgl.: Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachtens. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 15.

²¹⁴ Vgl.: Hohenberger, Eva/Keilbach Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 8ff.

vordergründig auf die Ideologien und das Bewusstsein, das konkurrierende Wahrheiten konstruieren.²¹⁵ Aus dieser Wirklichkeitsdebatte des Dokumentarfilms hat der Essayfilm wichtige Anregungen erhalten. Vor allem der Zweifel einer objektiven Vermittlung der äußeren Wirklichkeit hat zu seinem kritischen Umgang hinsichtlich der Authentizität der Filmbilder geführt.²¹⁶ Wenn sich nun die Schlussfolgerung aufdrängt, dass die Wahrheit über die Vergangenheit nicht dargestellt werden kann, gilt es nicht zu resignieren, sondern wie Baudrillard meint, so viele verschiedene Seiten des Spiegelkabinetts der Geschichte offenzulegen, „um die Verführungskraft von Lügen zu enthüllen.“²¹⁷

5.2 Freilegen von alternativen Sichtweisen im Essayfilm

Der Essayfilm vermag es festgeschriebene Geschichtskonstruktionen aufzusprengen und alternative Betrachtungsweisen von Geschichte freizulegen. Welche filmischen Mittel und ästhetischen Darstellungsweisen im Essayfilm eingesetzt werden und mit welchen Eigenarten dieser Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis darstellt, soll zunächst anhand einer theoretischen Einführung zum Essayfilm und in weiterer Folge exemplarisch an Chris Markers „Level Five“ gezeigt werden.

5.2.1 Essayfilm oder Filmessay?

Der Begriff „Essay“ stammt aus dem Französischen „essai“ und kann mit „Versuch“ übersetzt werden. In Anlehnung an die literarische Gattung handelt es sich hierbei um den Versuch, sich einem Themenkomplex auf unterschiedliche Weise anzunähern. Die

²¹⁵ Vgl.: Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 32f.

²¹⁶ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 41f.

²¹⁷ Vgl.: Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 43.

subjektive Herangehensweise, mit der komplexe Zusammenhänge aufgeworfen werden, ist ein charakteristisches Merkmal des Essayfilms.²¹⁸ Im Unterschied zum klassischen Spielfilm, insbesondere zum Hollywood Blockbuster, lehnt der Essayfilm folgerichtige Handlungen ab. Er geht nicht mehr von einem Ursache-Wirkungsprinzip aus, sondern Ursache und Wirkung stehen auf gleicher Ebene. Ereignisse können Wirkung und Ursache zugleich sein. Durch diese Ablehnung des gängigen Kausalitätsprinzips kommt es zu einer Relativierung der Handlungsträger. Die Konzentration auf Helden, die vor allem in narrativen Spielfilmen eine zentrale Rolle spielen, wird zugunsten einer Aufwertung der Sachverhalte ersetzt. Da sich der Essayfilm auch nicht auf einen argumentativen Beweischarakter stützt, der dem Dokumentarfilm als „roter Faden“ dient, wird Raum für eine Öffnung der Darstellungsform geschaffen.²¹⁹

Unterschiedliche Theorien haben sich mit der Differenzierung von Essayfilm und Filmessay befasst, jedoch ohne auf die einzelnen näher eingehen zu wollen, orientiert sich die vorliegende Arbeit an den Unterscheidungskriterien von Hanno Möbius. Seiner Auffassung zufolge konzentriert sich der Filmessay auf einen festgelegten Themenkomplex, den er in enger Anlehnung an den Dokumentarfilm auf pädagogisch-wissenschaftliche Weise erörtert. Ziel ist es, konventionelle Begriffe und Methoden zu hinterfragen und bestimmte Sachverhalte zu analysieren und eventuell auch handelnd einzugreifen. Die Sprache nimmt im Filmessay eine eher dienende Rolle ein und auch die Bilder werden weniger im phantasievoll-ästhetischen Sinne, sondern vielmehr hinsichtlich ihres Gebrauchswertes eingesetzt. Das Prinzip der Wissenschaftlichkeit steht im Mittelpunkt und nimmt Einfluss auf die filmische Darstellung. Als Beispiel für den Filmessay nennt Hanno Möbius die Filme von Harun Farocki. Im Unterschied dazu beschreiben Essayfilme eine diffuse Themenvielfalt, die sich aufgrund ihrer Komplexität nur schwer eingrenzen lässt. Der Essayfilm richtet sich nicht nach überlieferten Begriffen und Vorstellungen, sondern weist auf deren Unschärfe hin. Er hält sich nicht an Genregrenzen, sondern vermischt die unterschiedlichsten Elemente und bringt sie in eine neue Konstellation. Seine Sprache ist kreativ und erfinderisch, zuweilen gar poetisch, wie

²¹⁸ Vgl.: Ehring, Nils: Der schmale Grat zwischen Mondo- und Essayfilm. Killing of America von Sheldon Renan und Leonard Schrader. In: Ikonenmagazin. URL: www.ikonenmagazin.de/artikel/Mondofilm.htm. Zugriff: 04.04.2008.

²¹⁹ Vgl.: Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 10f.

etwa in den Filmen von Chris Marker. Nichtsdestotrotz sollen Filmessay und Essayfilm nicht als Gegensätze betrachtet werden. In Anlehnung an den literarischen Essay, der sich zwischen Kunst und Wissenschaft definiert, sind Filmessay und Essayfilm als zwei Richtungen einer Form zu unterscheiden: Bei Ersterem überwiegt die analytisch-wissenschaftliche Verarbeitungsweise und bei Letzterem die künstlerisch-phantasievolle.²²⁰ Auf eine klare und eindeutige Definition lässt sich der Essayfilm jedoch nicht einschränken und auch die Einordnung als Subkategorie des Dokumentarfilms wird ihm offensichtlich nicht gerecht. Kennzeichen des Essayfilms ist vielmehr sein Widerstreben, sich auf ein bestimmtes Genre zu beschränken. In ihm finden sich gleichermaßen Elemente des Spielfilms, des Dokumentarfilms und des Experimentalfilms. Identifizieren kann man ihn durch ein Zusammenspiel charakteristischer Merkmale. Im Gegensatz zu den vermeintlich „wahren“ Darstellungen des Dokumentarfilms besticht der Essayfilm durch seine offen dargelegte Subjektivität. Er gibt nicht vor objektiv zu sein, er entscheidet sich bewusst für eine perspektivische Weltsicht, die sich in der Thematisierung von Erinnerungen, Träumen und Erfahrungen widerspiegelt.²²¹

5.2.2 Ein Film reflektiert sich selbst

Der Essayfilm ist von einem fortwährenden Zweifel geprägt, der ihn dazu veranlasst, seine ästhetischen Mittel immer wieder zu reflektieren. In Frage gestellt wird nicht nur die Objektivität der medialen Abbildbarkeit eines Wirklichkeitsausschnittes. Vielmehr wird das Hauptaugenmerk bewusst an die Grenze des Fotografischen, Imaginären und nicht mehr Darstellbaren gestoßen.²²² Reflexivität und Selbstreferentialität müssen daher als wesentliche Kennzeichen des Essayfilms betrachtet werden. Reflexiv ist ein Film nach Christa Blümlinger dann, wenn er sich dem Zuschauer als Produkt von ästhetischen und inhaltlichen Entscheidungen preisgibt und ihm seine Position als Zuschauer bewusst macht. Eine verwandte Sichtweise vertritt Robert Stam, demzufolge Reflexivität im Film

²²⁰ Vgl.: Ebenda. S. 18.

²²¹ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S.12ff.

²²² Vgl.: Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern / Lesen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 15.

gekennzeichnet ist durch die Offenlegung seiner Produktionsweisen, seiner Einflüsse, seines Verfassers, seiner Rezeption und Artikulation. Sichtbar wird die reflexive Arbeitsweise eines Films durch den Einsatz folgender filmischer Mittel: die direkte verbale Ansprache oder den direkten Blick in die Kamera, die Einblendung von reflexiven Zwischentiteln, die Offenlegung des filmischen Apparates sowie die Abbildung von Bild im Bild oder Film im Film. Jedoch nicht jeder Film, der sich derartiger Techniken bedient oder ansatzweise reflexiven Charakter vorweist, ist sogleich ein Essayfilm. Zusätzlich zu seiner Auseinandersetzung mit seinen eigenen Grundlagen und Bedingungen macht der Essayfilm insbesondere auf den Autor als reflektierendes Subjekt aufmerksam.

Selbstreferentialität ist nach Stam als Unterform der Reflexivität zu betrachten und bezeichnet die Arten, in denen der Text auf sich selbst verweist.²²³ Auch Borstnar, Papst und Wulff bezeichnen Selbstreferentialität als Spezialfall der Selbstreflexivität, bei denen „ein Film die selbstreflexiven Aspekte ausschließlich auf sich selbst bezogen thematisiert, d.h. seine eigene Bedingtheit, Konstruiertheit und Einbettung mit filmischen Mitteln offenlegt und zum Kernthema macht.“²²⁴ Dieser Bezug auf sich selbst kann so weit ausgedehnt werden, dass die Darstellbarkeit von Wirklichkeit gänzlich verneint wird und Bilder nur mehr als „durch Wahrnehmungsapparate aufgenommene Abbildungen unserer Konstruktion von Welt“ betrachtet werden. Eben diese Skepsis ist ein charakteristisches Merkmal des Essayfilms, der es sich zum Ziel gemacht hat, die Vermittelbarkeit von Bildern als Illusion offenzulegen.²²⁵

Ausgangspunkt für eine kritische Beschäftigung mit dem Medium Film ist das Bewusstsein, dass keine objektive Darstellung der Wirklichkeit möglich ist. Jede Abbildung ist immer schon durch die Art der Präsentation und die Auswahl der filmischen Mittel beeinflusst. Indem der Essayfilm seine Perspektivität offenlegt und sich mit den filmischen Darstellungsverfahren auseinandersetzt, kann er dennoch einen

²²³ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 33ff.

²²⁴ Borstnar, Nils / Papst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002. S. 82.

²²⁵ Vgl.: Scherer, Christina: : Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 35f.

vorübergehenden Anspruch auf Gültigkeit erlangen. Durch die Demaskierung des eignen filmischen Verfahrens schafft der Essayfilm eine Rettung der Präzision durch die Form.²²⁶

5.2.3 Der Film als Text

Ähnlich einer Collage arbeitet der Essayfilm mit Fragmente aus den verschiedensten Kunst- und Medienformen, die als intertextuelle Einschübe die filmische Dimension erweitern. Hanno Möbius geht sogar soweit, den Essayfilm als „neues Gesamtkunstwerk“ zu deklarieren, da er die unterschiedlichsten Texte in sich vereint, ihnen aber dennoch ihre Eigenart zugesteht.²²⁷ Der Begriff „Text“ bezieht sich hier nicht nur auf literarische Texte, sondern ebenso auf Elemente aus Kunst, Film, Medien und Populärkultur. Durch den Einsatz von intertextuellen Elementen, die sich in Form von Zitaten, Anspielungen, Vergleichen u.v.m. zu erkennen geben, sollen ergänzende oder widersprüchliche Aspekte aufgeworfen und neue Sinnzusammenhänge geschaffen werden. Welche Intention der Autor/Regisseur damit verbindet, ist nicht immer klar ersichtlich und erschließt sich - wenn überhaupt - oft erst nach wiederholtem Sehen. Sobald ein Zitat jedoch als solches erkannt wird, versucht der Zuschauer dieses mit dem Ursprungstext in Verbindung zu bringen. Zuweilen wird dies durch das Einblenden von Büchern oder das Erwähnen von Autoren erleichtert, ebenso wie Zitate mitunter durch bildnerische Verfremdung oder sprachliche Differenzierung hervorgehoben werden. Solche Verweise sind zwar nicht zwingend, steigert jedoch die Motivation des Rezipienten nach weiteren, eventuell verborgeneren Zitaten Ausschau zu halten. Zweitrangig ist es, ob der Zuschauer von der intendierten Interpretation abweicht oder eigene Assoziationen mit einbringt. Ziel ist es vielmehr, den Rezipienten aus seiner Passivität herauszuholen und in eine aktive Zuschauerhaltung zu versetzen.²²⁸

²²⁶ Vgl.: Ebenda. S. 33ff.

²²⁷ Vgl.: Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 14f.

²²⁸ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 43ff.

Von der Intertextualität ist es nur ein kleiner Schritt zur Intermedialität, wobei es hier durchaus zu Überschneidungen kommt, wenn Referenztext und manifester Text aus verschiedenen Medien entstammen. Wie bereits erwähnt, webt der Essayfilm unterschiedliche Kunstformen in sein Werk ein. Zum einen durch die oben dargestellte Form des intertextuellen Zitats und zum anderen durch den Vergleich von Produktionsprozessen und -bedingungen mit denen des Films. Der Begriff Intermedialität ist sehr breit gefächert, weshalb hier vordergründig auf die von Scherer beschriebene Form der „reflektierten Intermedialität“ verwiesen werden soll. Kennzeichen der „reflektierten Intermedialität“ ist es, die Eigenschaften eines Mediums – in diesem Fall des Films – in den Mittelpunkt zu stellen und dessen Wirkung, Arbeitsweise und Wahrnehmung zu analysieren. Scherer zufolge ist besonders diese Form von Intermedialität für den Essayfilm von Bedeutung. Raymond Bellour geht davon aus, dass sich der Film vor allem dann anderer Medien und Künste bedient, wenn er sich selbst zu definieren versucht. So sieht er z.B. im „still image“ eine Verbindung von Fotografie und Filmbild, das er zugleich als Dekomposition des filmischen Bewegungsbildes sowie als Infragestellung der Realität betrachtet. Besonders gut kommen die Merkmale eines Mediums dann zum Ausdruck, wenn sie in ein anderes transportiert werden. Diese Form der reflektierenden Intermedialität schließt eng an den reflektiven und selbstreferentiellen Charakter des Essayfilms an, der eine Offenlegung der medialen Verfahren anstrebt.²²⁹

5.2.4 Der Film „im Kopf des Zuschauers“

„Ein Essayfilm muß fragmentarisch sein und darf nicht eine geschlossene Einheit bilden, damit dem Zuschauer dramaturgisch eine Funktion eingeräumt wird, die über das passive Rezipieren hinausgeht. Der Essayfilm lebt aus dem Fragmentarischen, und zu diesem Leben braucht er den Zuschauer.“²³⁰

In seiner Hinwendung zum Zuschauer wird eine weitere Besonderheit des Essayfilms sichtbar. Alexander Kluges Aussage, dass der Film „im Kopf des Zuschauers“ entsteht, ist für den Essayfilm mehr als zutreffend. Der Zuschauer wird aktiv in den Rezeptionsprozess

²²⁹ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 45ff.

²³⁰ Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 15.

miteingebunden, denn die offene Form des Essayfilms fordert ihn zu einem ständigen Überdenken seiner Perspektive auf. Da der Essayfilm nicht darauf abzielt, die ursprüngliche Bedeutung eines Bildes zu vermitteln, sondern einen Bedeutungsüberschuss zu produzieren, ist der Zuschauer angehalten, seine subjektive Deutung hervorzubringen. Die Zuschauer werden zu Mitwirkenden.²³¹ Der Film ist also nicht allein von den Vorstellungen des Autors/Regisseurs abhängig, sondern zu einem wesentlichen Teil von der Aufnahmebereitschaft und –fähigkeit des Publikums. Durch die Komplexität der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten, und das Ineinanderwirken von Bildern, Sprache und Akustik in der Montage zwingt der Essayfilm den Zuschauer aus seiner Passivität heraus und lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Bruchstellen der filmischen Ausdruckselemente.²³² Während klassische Kinokonventionen eine transparente Filmapparat bevorzugen, bei denen der Blick des Zuschauers sich mit dem des Kameraauges identifiziert, vermeidet der Essayfilm gerade diese Omnipräsenz der Kamera. Indem er die Erwartungen der Zuschauer nicht erfüllt, lenkt er ihre Aufmerksamkeit auf die Konstruiertheit des medial Abgebildeten. Durch die Betonung des Blickhaften und Unvollständigen des filmischen Bildes entsteht ein reflektiver Stillstand, der den Blick des Zuschauers auf sich selbst zurückwirft. Dies geschieht zum Beispiel bei Stehkadern oder in jenen Szenen, in denen die Protagonisten den Zuschauer direkt anblicken. In diesem Moment entsteht eine Verbindung zwischen Leinwand und Zuschauerraum, in der sich der Zuschauer als Schauender bewusst wird.²³³ Ähnlich der Fotografie hält der Essayfilm die Bewegung an, sodass die Bilder und Wörter eine neue Gestalt formen können.²³⁴ Auch wenn sich der Essayfilmer unterschiedlicher Verfremdungstechniken bedient, damit sich der Zuschauerblick nicht mit dem Blick der Kamera identifiziert, scheint dies nach Scherer nicht gänzlich möglich, da dieser Mechanismus mit der kinematografischen Wahrnehmung des Films einhergeht.²³⁵

²³¹ Vgl.: Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern / Lesen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 23ff.

²³² Vgl.: Reitz, Edgar / Kluge, Alexander / Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 213f.

²³³ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 37ff.

²³⁴ Vgl.: Bellour, Raymond: Zwischen Sehen und Verstehen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 61.

²³⁵ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 40.

5.2.5 Schrift, Sprache und Kommentar im Essayfilm

Großen Einfluss auf die Deutungsebene kommt im Essayfilm der Schrift- und Tonebene zu, insbesondere dem Kommentar. Deutlicher als in anderen filmischen Darstellungsformen wird Schrift im Essayfilm bewusster und nachhaltiger eingesetzt. In Briefen, Tagebucheintragungen, Zeitungsausschnitten oder Büchern verweist die Schrift auf Beziehungszusammenhänge, die sich auf den ersten Blick nicht erschließen lassen. Besonders auffällig ist auch die Hinwendung des Essayfilms zur Dichtung, die zum Teil durch schriftliche Inserts oder direktes Vorlesen durch die Kommentarstimme eingebracht wird.²³⁶

Wie bereits Alexandre Astruc in seinen Reflexionen zur „caméra stylo“ erkennt, gehen die filmischen Ausdrucksmöglichkeiten weit über die Darstellung von Bildern hinaus:

„[Die Idee von der camera-stylo] bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen [l'image pour l'image]. Der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache. [...] Was uns am Film heute interessiert, ist die Schaffung dieser Sprache.“²³⁷

In dieser neuen Filmschrift kommt die Subjektivität und Persönlichkeit des Filmautors zum Ausdruck. Mehr noch als Bilder schafft die Stimme eine enge Beziehung zum Individuum. Besonders im Autoren- und Essayfilm kommt der Kommentarstimme eine wichtige Rolle zu. Durch den Kommentar schreibt sich der Autor/Regisseur in den Film ein. Ähnlich einer Unterschrift signiert er mit seiner Stimme. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, ob der Kommentar wirklich vom Regisseur selbst gesprochen wird, denn sie wird ihm vom Zuschauer beinahe selbstverständlich zugesprochen. Der Kommentar ist nicht strikt an die dargestellten Bilder gebunden, sondern er kann in Raum und Zeit über das visuell Dargestellte abheben: Er kann den Bildern voraus gehen, ihnen hinterher hinken oder sich

²³⁶ Vgl.: Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 14ff.

²³⁷ Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 200ff.

in Gleichzeitigkeit mit ihnen befinden. Er kann die dargestellten Bilder verifizieren oder ihnen gegenläufig sein, Widersprüche hervorrufen oder Sachverhalte analysieren.²³⁸ Schrift und Sprache tragen dazu bei, dass eine neue, abstrakte Ebene entsteht, die sich über die rein visuelle hinausgeht. Anders als in vielen anderen Genres ist der Kommentar hier nicht den Bildelementen hierarchisch untergeordnet, sondern agiert gleichberechtigt. Er hat nicht die Funktion eines auktorialen und allwissenden Erzählers, sondern ist in das Geschehen der Bildebene eingebunden.²³⁹ Sprachliche Elemente lassen sich in den unterschiedlichsten Formen im Essayfilm wiederfinden. Abgesehen von Kommentarstimme und Dialogen, finden sich hier auch Texte, die in laufende Bilder eingeblendet werden oder als Bilduntergrund fungieren, ebenso wie Lesetexte als Inserts etc. Wenn Bild und Sprache in solch einer Form aufeinandertreffen, bewirkt dies wiederum eine Aktivierung des Zuschauers, indem die innere lesende Stimme des Zuschauers mit dem Filmgeschehen verschmilzt.²⁴⁰ Dies mag den Anschein erwecken, dass der Kommentar die fragmentarischen Bilder des Essayfilms zu einem Ganzen verbindet, doch wie Deleuze treffend ausdrückt, stellt die Kombination von Bild- und Tonebene im Essayfilm lediglich eine „Fusion des Risses“ dar.²⁴¹

Besonders anschaulich beschreibt André Bazin das Verhältnis von Bild und Kommentar in seinem Text zu Chris Markers „Lettre de Sibérie“: Ein Bild weist hier nicht notwendigerweise auf das darauffolgende oder das vergangene hin, sondern seitwärts auf den Text der Kommentarstimme. Dadurch entsteht nicht nur eine Ergänzung des Textes, sondern vielmehr ein Bedeutungsüberschuss, der in Verwirrung mündet. Es findet eine Autonomisierung der Sprache statt, sodass Bild und Ton auf zwei dissymmetrischen Ebenen existieren. Erst indem diese beiden Ebenen zusammenwirken, kann ein neuer Bedeutungsinhalt geschaffen werden und etwas Drittes zur Lesbarkeit gelangen. Durch die Neuverkettung eines kontrapunktischen Bild-Ton-Verhältnisses werden Zwischenräume

²³⁸ Vgl.: Sierek, Karl: Stimme Lotse auf der Reise Du. Die tönende Seite des filmischen Versuchs. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 96ff.

²³⁹ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 26f.

²⁴⁰ Vgl.: Reitz, Edgar / Kluge, Alexander / Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 219f.

²⁴¹ Vgl.: Baumgärtel, Tilman: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books 1998. S. 162.

geschaffen, die neue und ungewöhnliche Sichtweisen freilegen. Dies hat den Effekt, dass der Zuschauer sich nicht von der filmischen Handlung treiben lässt, sondern in eine Phase kontinuierlicher Reflexion und Neuinterpretation gedrängt wird.²⁴² Aber nicht nur die Interpretation der Zuschauer ist subjektiv, sondern auch die Essayfilmer bekennen sich offen zur Subjektivität ihrer Filme, wodurch ein Vertrauensverhältnis zwischen den beiden geschaffen wird.²⁴³ Indem der Essayfilmautor den Standpunkt zu seinem Material offenlegt, lässt sich seine Orientierung an der Tradition der „politique des auteurs“ der französischen Nouvelle Vague erkennen. Kennzeichnend für den Autorenfilm ist die Abwendung von den klassischen, formalen und inhaltlichen Kriterien, die vor allem in den zahlreichen Hollywood Produktionen ihren Höhenpunkt erreichen. Ebenso wie der Autorenfilm legt der Essayfilm besonderen Wert auf eine Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten und ein Einbringen persönlicher Erfahrungen.²⁴⁴

5.2.6 Geschichte und Erinnerung im Essayfilm

Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis sind immer wiederkehrende Themen des Essayfilms und seine Form scheint die ideale Ausdrucksplattform für diese Inhalte zu sein.²⁴⁵ In der Auseinandersetzung mit der Thematik Medien, Erinnerungen und kollektives Gedächtnis lassen sich nach Scherer zwei Ebenen voneinander trennen: Zum einen die inhaltliche, die dann zum Tragen kommt, wenn der Film Erinnerungen und Gedächtnis thematisiert, und zum anderen die formale Ebene, die sich mit der Konstruktion des Gedächtnisses und dem Vorgang des Erinnerns beschäftigt. Besonders im Essayfilm wird individuelles Erinnern vor dem Hintergrund der Geschichte kritisch betrachtet und der Frage nachgegangen, wie geschichtliche Ereignisse dargestellt und medial repräsentiert werden.²⁴⁶

²⁴² Vgl.: Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern/Lesen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 13ff.

²⁴³ Vgl.: Schaub, Martin: Filme als Briefe. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 111ff.

²⁴⁴ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 29f.

²⁴⁵ Vgl.: Ebenda. S. 11.

²⁴⁶ Vgl.: Ebenda. S. 50.

Erst im Erinnern zeigt sich die Bedeutung von bestimmten Ereignissen in der Vergangenheit. Ähnlich dem Blochschen „noch nicht“ lassen sich die Erfahrungen zu dem Zeitpunkt an dem sie stattfinden „noch nicht“ deuten, sobald sich jedoch ihr Ausmaß abzeichnet, ist das Ereignis schon „nicht mehr“. Ereignisse werden also erst nachträglich zu subjektiven Erfahrungen und sind von einer Ungleichzeitigkeit geprägt. Im Essayfilm wird individuelle Erfahrung in Verbindung zur kollektiven Geschichte gebracht. Die Geschichte ist jedoch nie in ihrer Ganzheit zu erfassen, sondern immer nur bruchstückhaft, da die Erinnerung ständiger Veränderung unterliegt.²⁴⁷

Die Verknüpfung von individueller Geschichte mit Sozialgeschichte oder kollektivem Gedächtnis ist ein wiederkehrendes Element im Essayfilm. Die persönliche Geschichte eines Einzelnen erlangt in diesem Zusammenhang Zeugnischarakter und bewirkt somit eine Aufwertung des Gedächtnisses. Der Essayfilm hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Zeugnisse der Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden. Dies versucht er unter anderem zu erreichen, indem er historisches Filmmaterial mit aktuellen Bildern verwebt, auf das Gedächtnis anderer Künste zurückgreift sowie in seiner Erzählweise nicht linear verfährt, sondern zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und herspringt. Dennoch lässt sich auch so kein klares Bild des Vergangenen zeichnen. Es bleibt stets der für den Essayfilm charakteristische Zweifel an der Erkennbarkeit der Vergangenheit bestehen.²⁴⁸

5.2.7 Der Zweifel am Bild und die Kunst zwischen den Zeilen zu lesen

„Ohne die tiefen Zweifel an der unmittelbaren Abbildbarkeit weitgehend abstrakt und symbolisch gewordener Sozialbeziehungen (vor allem mittels des Geldes) wäre vermutlich kaum ein genügend großer Druck entstanden, um essayistisch zu filmen. So kann man den Essayfilm als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation begreifen. Die Montagestrategie des Essayfilms versucht, trotz des mittlerweile erreichten Abstraktheitsniveaus der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung mit ihr auf der Ebene der Sinne, also bildhaft/hörbar zu bewahren und zu ermöglichen.“²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl.: Ebenda. S. 32.

²⁴⁸ Vgl.: Ebenda. S. 27f.

²⁴⁹ Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 23.

Wie oben ausgeführt, widersetzt sich der Essayfilm der harmonisierenden Einheit von Zeit und Raum sowie von Ton und Bild. Statt dessen rücken filmische Elemente, ebenso wie die Verbindung zwischen Bild- und Tonmaterialien und im besonderen Maße die Kollision zwischen den Bildern in den Mittelpunkt. Gegenstand des Interesses ist das zunächst Unsichtbare, das was zwischen den Zeilen liegt. Umso deutlicher fokussiert er auf die Bruchstellen und Widersprüchlichkeiten, die zwischen den Bildern auseinanderklaffen und eine differenzierte Betrachtungsweise einfordern.²⁵⁰ In diesem Dazwischen ist Raum für eine neue Bedeutungsdimension. Es ist der Zweifel an der filmischen Abbildbarkeit und am Bild selbst, das den Essayfilm dazu veranlasst, seine Elemente akribisch auseinanderzunehmen und zu neuen Konstellationen zusammenzuführen. Indem er Bild- und Tonmaterialien in Fragmente zerlegt und aus diesen Bruchstücken collageartig ein neues Bild zusammensetzt, werden die repräsentierten Verhältnisse in ein neues Licht getaucht und erlangen dadurch neue Sinnzusammenhänge. Essayfilme sind nicht schnell konsumierbar. Sie sind „slow burners“, die sich erst durch wiederholte Lektüre und Interpretation eröffnen, und in manchen Fällen fortwährend rätselhaft bleiben.²⁵¹ Ziel ist es, durch Gegenüberstellen, Vergleichen und Analogisieren, Zusammenhänge offenzulegen und punktuelle Erkenntnis zu erlangen. Dabei sollen aber nicht unwiderlegbare Tatsachen festgeschrieben werden, sondern vorläufige Wahrheiten aufgezeigt werden, die sich kontinuierlich verändern.²⁵²

Eine wesentliche Rolle in diesem Prozess spielt die Montage am Schneidetisch. Im Spiel- und Dokumentarfilm wird die Wahrnehmung des Zuschauers in eine Richtung gelenkt und ihm so eine bestimmte Deutung des Dargestellten nahegelegt. Dies zeigt sich unter anderem dadurch, dass Bild und Tonebene zusammenspielen und so eine Verdoppelung des Bildes durch den Ton erfahren. Die Tonebene wiederholt und unterstreicht die dargestellten Bilder. Deutlich anders verhält sich der Essayfilm. Er orientiert sich an den Montagetechniken des Stummfilms und vertraut auf die Aussagekraft seiner Bilder und Originaltöne. Neben den klassischen Schnittkonzepten macht sich der Essayfilm

²⁵⁰ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 25.

²⁵¹ Vgl.: Ebenda. S. 11ff.

²⁵² Vgl.: Ebenda. S. 24f.

ungewöhnliche Formen der Montage zunutze, die eine verfremdende Wirkung auf den Film haben. So zieht er beispielsweise den Ton von einer Sequenz in die nächste, löst Bilder in grellen Farben auf, wechselt kontinuierlich in Zeit und Raum, stoppt das Bild vollständig oder verweilt in Schwarzblenden. Die Möglichkeiten, die einem Essayfilm durch seine offene Form zur Verfügung stehen sind weitgehend unbegrenzt.²⁵³ Martin Schaub vergleicht die nachträgliche Arbeit am Schneidetisch mit der eines Historikers oder Autobiographen:

*„Der Essayist arbeitet im Spannungsfeld des historischen Präsens seiner Bild- und Tonaufnahmen einerseits – und der Gegenwart der Reflexion darüber andererseits. Er ist dazwischen. Ein Intellektueller im ursprünglichen Wortsinn – inter legere, dazwischen lesen, zwischen den Zeilen, zwischen der Erfahrung und der Vorstellung.“*²⁵⁴

5.3 Fazit

Die Auseinandersetzung mit den Medien und deren Rolle in der Vermittlung historischer Ereignisse hat deren massive Beeinflussungsmöglichkeiten gezeigt. Die Art wie Themen und Sachverhalte in den Medien abgebildet werden, haben durchaus Auswirkungen auf die öffentliche Meinung und setzen eine bestimmte Darstellungsform unter Umständen gezielt ein. Nichtsdestotrotz soll der Rezipient nicht in die Rolle des unmündigen Zuschauers gedrängt werden, der wehrlos dem Willen der Medien ausgeliefert ist. Einer solchen Perspektive wurde unter anderem schon in mehreren Untersuchungen der Cultural Studies widersprochen, und soll deshalb in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt werden. Zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, die Rolle der Medien im Falle des Massensuizids auf Okinawa kritisch zu hinterfragen und insbesondere dessen Thematisierung in „Level Five“ unter Berücksichtigung der alternativen Darstellungsweisen des Essayfilms hervorzuheben. Hierbei sollen folgende Forschungsfragen in Betracht gezogen werden:

²⁵³ Vgl.: Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 18f.

²⁵⁴ Schaub, Martin: Filme als Briefe. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 111.

- Mit welchen Mitteln wird in „Level Five“ die mediale Abbildung von Wirklichkeit hinterfragt und mediale Verfahrensweisen offengelegt? Wie äußert sich der Zweifel am Bild und auf welche Unschärfen werden in „Level Five“ hingewiesen?
- Inwiefern schafft „Level Five“ eine Demaskierung des eignen Verfahrens?
- Der Essayfilm hat es sich zur Aufgabe gemacht, Zeugnisse der Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden. Auf welche Zeugnisse der Vergangenheit stützt sich „Level Five“?
- Wie deuten die Medien den Massensuizid? Über was gilt es Deutungsmacht zu erhalten?

In den folgenden Kapitel dieser Arbeit erfolgt eine detaillierte Analyse von Chris Markers „Level Five“, wobei insbesondere die Auseinandersetzung mit Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis in diesem Essayfilm anhand der vorgestellten Theorien untersucht wird.

6 „Level Five“ – Ein Film über die Arbeitsweise des Gedächtnisses und die Erinnerung an Okinawa

“I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten.”²⁵⁵

Dieses Zitat aus Chris Markers 1982 entstandenen Film „Sans Soleil“ verweist nur allzu deutlich auf den roten Faden, der sich thematisch durch Markers Werk zieht und in den verschiedensten Ausprägungen zum Ausdruck gelangt. Sei es in Form einer Hommage an den verstorbenen Sowjetischen Filmemacher Alexander Medvedkin in „Le Tombeaux d’Alexandre“ (1993), als Fotoroman in „La jetée“ (1962) oder in Gestalt einer CD-Rom mit dem Titel „Immemory“ (1997), ist die Reflexion über Erinnerung, Geschichte und Gedächtnis eine immer wiederkehrende Konstante. Dabei richtet sich das Augenmerk auf die verborgenen, oftmals vergessenen Details der Geschichte, die der 1921 geborene Franzose Chris Marker geschickt mit individuellen Erinnerungen verknüpft und in einen größeren Zusammenhang bringt.

Mehr als einmal wird in der filmwissenschaftlichen Literatur „Level Five“ als Fortsetzung von „Sans Soleil“ betrachtet. Ein Indiz dafür ist die fortdauernde Auseinandersetzung mit der Geschichte Okinawas. Neben den Traditionen der alten Ryukyu-Kulturen und deren Ritualen wird bereits in „Sans Soleil“ auf die Lücken in den Archiven Japans hingewiesen. Auch Marker selbst schreibt in einem Brief: „Level Five wird die in Sans Soleil skizzierte Problematik Dokumentar/Fiktion, Krieg/Japan, Bio/Techno weiter ausbauen und zu einem krönenden Abschluss führen – und vielleicht völlig misslingen.“²⁵⁶

Auf die Frage hin, wieso in „Level Five“ aus all den möglichen Kriegsschauplätzen gerade Okinawa so viel Aufmerksamkeit erhält, verweist Marker in einem Interview mit Dolores Walfish auf die zahlreichen Toten unter den Zivilisten, die von der Geschichtsschreibung

²⁵⁵ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

²⁵⁶ Marker, Chris. Zit. nach: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. »Sans Soleil« und »Immemory«. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 330.

übergangen und aus dem kollektiven Gedächtnis gelöscht worden sind.²⁵⁷ Auch in einem 2003 veröffentlichten Interview sagt Marker sein Ziel sei es: “To try, to give the power of speech to people who don't have it, and, when it's possible, to help them find their own means of expression.”²⁵⁸ Dies sei notwendig, da – egal ob in Kosovo im Jahre 2000 oder in Rhodesien im Jahre 1967 – die eigentlich Betroffenen nicht im Fernsehen über ihre Situation berichten können. Jeder spricht anstelle von ihnen, doch sobald niemand mehr verletzt auf der Straße liegt, ist das mediale Interesse verschwunden.²⁵⁹ Bereits in „Sans Soleil“ war die Insel Okinawa Schauplatz von Erinnerungsbildern und in „Level Five“ steht sie nun vollständig im Mittelpunkt der Erzählung. Im Unterschied zu Ersterem erhält jedoch diesmal die Sprecherin ein Gesicht: Catherine Belkhodja (1955), die unter anderem schon in Markers Installation „Silent Movie“ (1995) und seinen Fernsehserien „Héritage de la chouette“ (1989) mitwirkte, verkörpert in „Level Five“, die einzige sichtbare Handlungsträgerin. Chris Markers Essayfilm „Level Five“ soll nun als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Erinnerungs- und Gedächtnisproblematik dienen und durch ein schichtweises abtragen und zerlegen von ästhetischen und inhaltlichen Elementen eine Annäherung an Markers Verständnis von Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis schaffen.

6.1 „Level Five“ – Ein Essayfilm

„Auf den ersten Blick ist es ein Film »über« Okinawa, jene kleine japanische Insel, die kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs von den Amerikanern unter schweren Verlusten und Massenselbstmorden auch der Zivilbevölkerung erobert wurde. Doch mehr noch ist Level Five ein Film über die Erinnerung »an« Okinawa, über das verdrängen einer Tragödie, mit der sich Japan schwertut und die der Westen völlig ignoriert: ein Essay über die Präsenz des Vergangenen im Gegenwärtigen, über den Umgang mit der Zeit.“²⁶⁰

Die Quintessenz von „Level Five“ (1996) wurde mit obigem Zitat von Thomas Tode treffend beschrieben, doch der Versuch „Level Five“ vollständig wiederzugeben, mündet schon von vornherein in Lückenhaftigkeit. Viel zu komplex ist das Gebilde von ineinander

²⁵⁷ Vgl.: Marker, Chris. Zit. nach: O.A. Chris Marker. Interview with Dolores Walfish. The Berkeley Lantern 1996. In: URL: <http://user.uni-frankfurt.de/~keiper/marker.htm>. Zugriff: 14.07.08.

²⁵⁸ Marker, Chris. Zit. nach: Douhaire, Samuel / Rivoire, Annick: Marker Direct. In: Film Comment May/June 2003. URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>. Zugriff: 21.07.08.

²⁵⁹ Vgl.: Ebenda. Zugriff: 21.07.08.

²⁶⁰ Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 32.

verknüpften Geschichten, alternierenden Zeitebenen sowie Verweisen auf Film, Politik und Literatur. Anders als im klassischen Spiel- und Dokumentarfilm richten sich Markers Filme nicht nach den gängigen Erzähl- und Handlungsstrukturen, sondern setzen gezielt fiktive und dokumentarische Elemente nebeneinander ein. Dabei schöpft Marker aus einem Fundus diverser Bildmaterialien, die von Schwarz-Weiß Fotografien über Found Footage Fragmenten bis hin zu Ausschnitten aus Spielfilmen, Nachrichtensendungen und selbstgefilmten Aufnahmen reichen. Diese Bruchstücke dienen ihm als Material, das er in seine philosophische Reflexion miteinbezieht. Ein nicht außer Acht zu lassendes Element in *Level Five* ist der Kommentar, der durchaus literarische Qualität besitzt. In „*Level Five*“ wird er von Chris Marker selbst gesprochen, der als Off-Stimme von Chris²⁶¹ zu einer fiktiven Person wird. Sichtbar ist lediglich Laura, die durch ihre Tagebucheinträge und Erzählungen über ihren verstorbenen Geliebten durch den Film führt.

Inwiefern „*Level Five*“ markante Elemente des Essayfilms aufweist und wie diese auf die Darstellung von Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis einwirken, soll nach einer kurzen Inhaltsangabe von „*Level Five*“ näher untersucht werden.

6.1.1 Eine kurze Inhaltsangabe

„*Level Five*“ spielt fast durchgehend in einem kleinen Raum, der als Lauras Arbeitsplatz dient und der vermutlich Chris Markers eigener ist, worauf diverse Bücher sowie Requisiten aus seinen vorangegangenen Filmen im Hintergrund schließen lassen.²⁶² In ihrer Trauer um den verstorbenen Geliebten versucht Laura dessen Computerspiel über die Schlacht von Okinawa zu spielen, muss jedoch erkennen, dass sie den Verlauf der Geschichte – sei es auch nur am Computer – nicht verändern, sondern lediglich wiederholen kann. Laura ist jedoch vom Schicksal dieser Menschen, die zu Hunderten Selbstmord begangen haben so sehr betroffen, dass sie sich im O.W.L. auf die Suche nach Informationen macht. O.W.L ist das Netz aller gegenwärtigen und zukünftigen Netze, in

²⁶¹ Wenn in dieser Arbeit von „Chris“ gesprochen wird, so bezieht sich dies auf die Kommentarstimme der fiktiven Person Chris.

²⁶² Vgl. Alter, Nora M.: Chris Marker. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2006. S. 112.

dem sie auf Dokumente und Augenzeugenaussagen stößt, welche die Erinnerung an diese vergessene Tragödie der Geschichte wieder ans Tageslicht bringen. Dabei entdeckt sie immer mehr Parallelen zwischen ihrem persönlichen Leid und jenem der Inselbewohner Okinawas und dringt immer tiefer ins Netz ein, bis sie schließlich darin verschwindet. Zurück bleibt lediglich Chris, der als Stimme aus dem Off Lauras verlassenen Arbeitsplatz vorfindet. Aus der Kombination von Lauras Informationen aus dem Netz und Chris' Aufnahmen aus dem gegenwärtigen Japan ergibt sich ein komplementäres Bild von der Geschichte Okinawas.

6.1.2 Erzählperspektive und Zuschaueradressierung

Schon das erste Mal als Laura auf dem Bildschirm erscheint, ist ihr Blick unvermittelt in die Kamera gerichtet. Sie adressiert ein imaginäres „Du“, das jedoch unsichtbar bleibt und im Laufe des Films verschiedene Ansprechpartner meint: Zum einen den Zuschauer, dem durch diese Brecht referenzierende Art der verfremdenden, direkten Ansprache die Einfühlung in den Film verwehrt wird. Zum anderem ihren verstorbenen Geliebten, den sie durch den Bildschirm hindurch anblickt und mit dem sie in dialogähnlicher Form kommuniziert, obwohl ihr eine Antwort versagt bleibt. Zuweilen verweist sie auch auf Chris das „Montage-Genie“, der sich als Ich-Erzähler, der lediglich als Stimme aus dem Off vorkommt, aktiv in den Film einbringt. Während die Erzählebene von Chris die Gegenwart umfasst, ist jene von Laura in der Vergangenheit verhaftet. Auffällig ist bei diesem Ineinanderfließen von verschiedenen Erzählebenen, dass Chris von Laura immer in der Vergangenheitsform spricht, so als ob sie selbst schon zur Erinnerung geworden ist.

Die Briefform, die Marker noch in „Sans Soleil“ und „Lettre de Sibérie“ (1958) verwendete, hat in „Level Five“ einer neuen Technik Platz gemacht: Die Tagebucheintragen sind zu Logins am Computer geworden; die Kommunikation findet nicht mehr in Form von Briefen statt, sondern auf digitalem Wege im „Maskenforum“. Dass es dabei jedoch nicht um eine Ablösung der alten Medien zugunsten der neuen geht, sondern vielmehr um ein Ineinanderfließen, zeigt sich darin, dass Lauras Geliebter zwar an

einem Computerspiel arbeitete, sie selbst sich aber der altmodischen Arbeit des Bücherschreibens widmet.²⁶³

6.1.3 Den Bildern ein Gedächtnis geben – Der Kommentar in „Level Five“

Ein auffallendes Merkmal der Filme Markers ist sein Kommentar. In literarisch-poetischer Form, zuweilen als Brief von einer nicht-diegetischen Stimme verlesen, ist der Kommentar ein einnehmendes Element. Besonders treffend beschreibt dies Anatole Dauman, demzufolge bei Marker das Wort auf das Bild abstrahlt und dadurch seinen Platz im Film erhält. In „Level Five“ kommt dem Kommentar eine wichtige Funktion zu: Zum einen durch Chris, der aus dem Off die Bilder des gegenwärtigen Japans dokumentiert und zum anderen durch Laura, welche die Bilder und Materialien eines vergangenen Okinawas reflektiert. Marker ist sich bewusst, dass die Sprache nicht nur eine beschreibende Funktion hat, sondern die Macht besitzt Bedeutungen zu verleihen und dem Gedächtnis Gestalt zu geben. Jürgen Ebert schreibt in seinen Reflexionen zu Markers Kino, dass es zwei Kommunikationsformen gibt, die sich asymmetrisch zueinander verhalten und durch die Montage verbunden werden: das Sehen und das Sprechen. Auf der visuellen Ebene können seiner Meinung nach zwar ferne Länder abgebildet werden, doch das Gefühl der Ferne zu vermitteln, bleibt das Privileg der Sprache.²⁶⁴ Einen Film zu kommentieren bedeutet für Eberts „den Bildern ein Gedächtnis zu geben.“²⁶⁵ Der Kommentar hat seiner Ansicht nach die Aufgabe, die Bilder zu entziffern: „Er erstellt das Verzeichnis der Bilder und Zeichen, ein Itinerar all der zahllosen, scheinbar unzusammenhängenden und nebensächlichen Begebenheiten, die dem Vergessen der Geschichte anheimfallen.“²⁶⁶ Doch obgleich er dem Kommentar eine entziffernde Funktion zuschreibt, erkennt er, dass auch dieser die

²⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 111.

²⁶⁴ Vgl.: Ebert, Jürgen: Der Film von Morgen. Chris Marker und das Kino. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 121.

²⁶⁵ Ebenda. S. 122.

²⁶⁶ Ebenda. S. 122.

Bedeutung des Films nie vollständig offenlegen kann. Es bleibt stets etwas Skizzenhaftes und Unfertiges erhalten.²⁶⁷

6.1.3.1 Aufhebung des Dokumentcharakters und Subjektivierung durch den Kommentar

Im Unterschied zum klassischen Dokumentarfilm dient der Kommentar bei Marker nicht der bloßen Beschreibung der Bilder und der Erklärung des Geschehens. Oftmals ist es gerade der Kommentar, der eine Distanz zu den Bildern schafft, verstörend auf sie einwirkt und auf die Fremdheit des Gesehenen verweist. Durch den Kommentar wird die Objektivität des dokumentarischen Bildes endgültig aufgelöst und die für den Essayfilm charakteristische Subjektivität sichtbar.²⁶⁸ Dies lässt sich in „Level Five“ beispielsweise im Zusammenhang mit der rituellen Form der Selbsttötung erkennen. Dieses einst den Samurai vorbehaltene Ritual, verbreitete sich im 12. Jahrhundert und wurde Mitte des 19. Jahrhunderts offiziell verboten. Dennoch wurde dieses Ritual vor allem in Kriegszeiten wieder praktiziert, um der Schande einer verlorenen Schlacht zu entinnen.²⁶⁹ In „Level Five“ wird eine deutliche Kritik an dieser Tradition geübt. Während dokumentarische Filmaufnahmen aus dem gegenwärtigen Okinawa eine Touristengruppe zeigen, welche die unterirdischen Tunnel und Gänge der Insel besichtigen, in denen sich die militärische Führung während der Schlacht verschanzte, kommentiert Chris in leicht ironischem Unterton:

„Im April und im Mai startet Cho ganz offensichtlich verrückte Gegenoffensiven, aber ist es angesichts der verlorenen Schlacht nicht wichtig die Gesinnung des Samurai zum Ausdruck zu bringen? Die japanischen Soldaten, die an lebenden Gefangenen Bajonettübungen durchführen oder die die in belagerten Höhlen Säuglinge ersticken, damit die Schreie nicht die Aufmerksamkeit des Feindes auf sie lenkt. Das klingt nicht gerade nach Samurai. Aber all die, die sich in den unterirdischen Stellung der Admiralitäten mit Handgranaten das Leben nehmen, stehen vollkommen in der Tradition.“²⁷⁰

²⁶⁷ Vgl.: Ebenda. S. 122.

²⁶⁸ Vgl.: Ebenda. S. 121.

²⁶⁹ Vgl.: URL: <http://www.samurai-archives.com/cultcat.html>. Zugriff: 07.08.08.

²⁷⁰ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

Durch diesen Kommentar von Chris erfahren die dokumentarischen Aufnahmen eine bewusste Subjektivierung und bewirken dadurch eine Aufhebung des Dokumentcharakters des Bildes.

6.1.3.2 Ironische Kommentierung der Tücken der Geschichte

Marker gelingt es mit seinen Kommentaren, die Ironie der Geschichte stilsicher auf den Punkt zu bringen. Zusammenhänge, die im Normalfall zwischen den Daten und Fakten der Geschichte untergehen oder als irrelevant angesehen werden, kommen bei Marker in Form von ironischen Bemerkungen zu Tage. So merkt er in einem Zitat aus „Level Five“ an, dass gerade jene Insel, die für ihre Gewaltfreiheit bekannt ist, zum „Schauplatz der blutigsten Schlacht“ der Geschichte wurde. Auch das Datum der amerikanischen Invasion lässt er Laura mit der ironischen Anmerkung kommentieren, dass es unseriös sei, an einem ersten April anzugreifen.

„Warum ist in den Dingen ein ständiger Wille zum Spott, von solcher Beharrlichkeit?“, fragt sich Laura am Beginn von „Level Five“ und zieht eine Linie beginnend von den kleinen Tücken des Alltags, bis hin zu den Tücken des Schicksals, die den Lauf der Geschichte beeinflussen:

„Dachte General Ushijima an solche Dinge, als er sah, wie ihm die Schlacht aus den Händen glitt? Sah er den Krieg so hartnäckig und starrsinnig werden wie ein Ding? Soviel Strategie, soviel Hingabe an den Kaiser, und dann raubten ihm die tückischen Dinge eine ganze Armee, so leicht, wie ein Affe einem eine Socke stiehlt.“²⁷¹

²⁷¹ Ebenda.

6.1.4 Die Montage – Filmische Elemente in einer neue Konstellation zusammenfügen

Marker verfügt über ein breites Repertoire an Techniken durch die Gedächtnis und Erinnerung in seinen Filmen zum Ausdruck kommen. In der Montage hebt er akustische und visuelle Elemente aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und unternimmt eine Neuordnung dieser Einzelteile. Dabei geht es ihm in erster Linie darum, die Bilder der Vergangenheit einer erneuten Reflexion und Interpretation zu unterziehen sowie den Blick auf bisher unbeachtete Zusammenhänge zu lenken.

6.1.4.1 Diskursive Verflechtung von Bild und Kommentar

Geschichte und Gedächtnis wird bei Marker nicht ausschließlich aus dokumentarischen Bildern und Fakten konstruiert, sondern beinhalten zudem eine vielseitige Verkettung von fiktiven und subjektiven Ereignissen.²⁷² Natalie Binczek vertritt in ihrem Aufsatz „Zwischen akustischen und visuellen Spuren“ die Auffassung, dass sich die Bild-Text-Konstellationen in Markers Werken auf zwei unterschiedliche Arten vereinen. Zum einen gibt es eine visuell-akustische Einheit innerhalb einzelner Bilder, die jedoch durch die Verbindung in der Montage auseinanderstreben, zum anderen kommt es auch innerhalb der einzelnen Bilder selbst zu einem gegenseitigen Intervenieren von visuellen und akustischen Elementen. Die Einheit eines Bildes kann ihrer Meinung nach durch die Verbindung von Hör- und Sichtbarem in einer Person erlangt werden, der diese korrelierenden Elemente zugeschrieben werden können. Im Falle von „Level Five“ ist Laura diese Person. Neben dem als Off-Stimme präsenten Chris, vereinen sich in ihr die gezeigten Bilder und Töne.²⁷³

²⁷² Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 97.

²⁷³ Vgl.: Binczek, Natalie: Zwischen akustischen und visuellen Spuren. Kommunikative Rahmenbedingungen des Kinos von Chris Marker. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 177f.

6.1.4.2 Assoziative Verknüpfung und Hinwendung zum „Banalen“

Ähnlich Walter Benjamins Aussage vom Historiker als „Lumpensammler“ verwendet Marker in „Level Five“ neben selbstgefilmten Aufnahmen, Materialien aus Spiel- und Dokumentarfilmen, Archivbestände, Found Footage, Fotografie, Aufnahmen von Computermonitoren sowie Radaraufnahmen und Comicelemente und bringt sie in neue Zusammenhänge.²⁷⁴ Für beide ist eine Hinwendung zum Banalen von Bedeutung, denn in den noch so unscheinbaren Ereignissen ist der „Kristall“ des „Totalgeschehens“ enthalten. Eine unterstützende Aussage findet sich auch in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen, in denen er schreibt: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, dass nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“²⁷⁵

Die daraus entstehende Verknüpfung der Bilder will nicht eine eindeutig interpretierbare Sichtweise aufzeigen, sondern durch das Aneinanderreihen von Bildern Assoziationen im Kopf der Zuschauer hervorrufen, sie zum Mitdenken anregen und eine neue Sichtweise des Geschehenen freilegen. Um dies zu veranschaulichen, kann folgende Sequenz aus „Level Five“ herangezogen werden: Zu dem Bild einer Luftaufnahme von Okinawa ist Lauras Stimme aus dem Off zu hören, welche die Form der Insel mit einem „geduckten Tier“ vergleicht, „das jeden Moment aufspringen, seine Kräfte entfesseln kann.[...] Als wäre alle Grausamkeit der Geschichte in diese Insel gefahren, wo Menschen leben, die so friedlich sind, dass die Geschichte über sie in Zorn zu geraten scheint.“²⁷⁶ Den Zorn über die Friedlichkeit der Bewohner Okinawas entdeckt sie in Chateaubriands autobiographischem Roman „Memoires d’Outre-Tombe“ wieder. Darin wird eine Anekdote von Napoleon erzählt, der durch einen englischen Kapitän von der Existenz Okinawas erfährt. Einer Insel, auf der die Menschen freundlich sind und keine Waffen besitzen. Napoleon zeigte

²⁷⁴ Vgl.: Baumgärtel, Tilman: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books 1998. S. 162.

²⁷⁵ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 130.

²⁷⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

sich empört über dieses erbärmliche Volk, das den Krieg verabscheut, ebenso sehr, wie der in der Insel schlummernde Drache:

„Er geriet in Wut über die Reisenden, wenn sie über die Freundlichkeit auf Okinawa redeten. Freundlichkeit! Wird Geschichte mit Freundlichkeit gemacht? Würdigt man Freundlichkeit, wenn man ein Drache ist? Was, die Leute auf Okinawa liebten keine Gewalt? Die sollten sich noch wundern! Eine friedliche Insel, fern der Welt, fern der Geschichte, wurde dazu bestimmt, Schauplatz der blutigsten Schlacht aller Zeiten zu werden. Eine glückliche und lebenslustige Frau wurde auserwählt, dem Tod zu begegnen.“²⁷⁷

Ein solch assoziatives Verfahren ist charakteristisch für Markers Arbeitsweise. Seine Filme folgen keiner klassischen Anordnung oder einem chronologischen Verlauf, sondern entstehen aus einer Verkettung von verschiedenen Materialien. Diese reichen, wie oben ausgeführt wurde, von einem literarischen Text, hin zur fiktiven Gestalt eines Drachens, um schließlich bei der Tragödie von Okinawa, sowie Laura anzugelenken.²⁷⁸

6.1.4.3 Bewegung und Stillstand des Filmbildes

Wie Jacques Rancière in seinen Text „Fiktion der Erinnerung“ ausführt, lässt sich in „Level Five“ die Arbeitsweise der „dialektischer Montage“ erkennen. Die Bilder der Vergangenheit, die im O.W.L. auftauchen, werden in Verbindung gebracht mit Zeitzeugenaussagen sowie Bildern aus dem gegenwärtigen Japan bzw. Okinawa.²⁷⁹ Durch die Stillstellung des Filmbildes fängt Marker den „chockhaften“ Augenblick der Erkenntnis ein und macht ihn für die Zuschauer sichtbar.²⁸⁰ Dadurch entsteht – wie Walter Benjamin es ausdrückt – ein gelesenes Bild, das „den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt“ in sich trägt.²⁸¹ Oder mit den Worten

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Vgl.: Ebenda.

²⁷⁹ Vgl.: Rancière, Jacques: Fiktion der Erinnerung. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 36.

²⁸⁰ Vgl.: Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 21.

²⁸¹ Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 578.

Hanno Möbius gesagt: „In den fruchtbarsten Momenten gelingt den Filmen ein plötzliches, momenthaftes Aufscheinen von Gesamtzusammenhängen.“²⁸²

Diese dialektische Stillstellung des Filmbildes steht im engen Zusammenhang zur Erinnerungsbewegung im Essayfilm. Ebenso wie in der Montage des Essayfilms Bilder aus unterschiedlichen Zeitebenen aufeinandertreffen und in neue Konstellationen gebracht werden, verhält es sich auch mit den Erinnerungen, die durch ständiges „Umschichten“ des Vergangenen eine Konfrontation von Bildern der Vergangenheit mit der Gegenwart bewirken. Auch die Erinnerungsbewegung verläuft nicht linear, sondern ist von Unterbrechungen gekennzeichnet, die einen Augenblick still stellt und ihm aus der Vergänglichkeit enthebt.²⁸³

6.2 Die Medienrevolution und ihre Auswirkung auf die Darstellung von Geschichte/historischer Wirklichkeit

„Wirklichkeit ist eines der wenigen Worte, die ohne Anführungszeichen bedeutungslos sind.“²⁸⁴

Wie bereits in Walter Benjamins Kunstwerk Aufsatz²⁸⁵ eingehend beschrieben, hat sich durch die Weiterentwicklung der technischen Reproduktionsmittel ein deutlicher Wandel in der menschlichen Wahrnehmung vollzogen. Die Natur, ein Kunstwerk oder alltägliche Objekte sind nicht mehr nur durch direkte Betrachtung erkennbar, sondern können transportiert, aufbewahrt und vervielfältigt werden. Ob sie durch dieses Prozedere den von Benjamin prognostizierten Verlust der Aura erleiden, mag umstritten sein, unwiderlegbar ist jedoch ihr Einfluss auf die Darstellung von Geschichte und „Wirklichkeit“. Einen

²⁸² Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 21.

²⁸³ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 74.

²⁸⁴ Nabokov, Vladimir. Zit. nach: Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachtens. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S.3.

²⁸⁵ Vgl.: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Studienbibliothek 1 2007. S. 7ff.

Höhepunkt hat diese Entwicklung mit der Entstehung digitaler Computertechnologien sowie des Internets erreicht. Visuelle ebenso wie akustische Informationen können innerhalb kürzester Zeit verändert und/oder weitergegeben werden. Zudem verfügen diese „neuen Medien“ über eine beinahe unbegrenzte Speicherkapazität. Inwieweit diese Digitalisierung und Weiterentwicklung der Massenmedien auf die Repräsentation von Vergangenheit einwirken, soll im Folgenden durch ausgewählte Beispiele aus Markers Essayfilm „Level Five“ verdeutlicht werden.

6.2.1 Das Internet und die Vernetzung von individueller und allgemeiner Geschichte im globalen Dorf

Die bereits von Marshall McLuhan beschriebene Überwindung von zeitlicher und räumlicher Distanz im „globalen Dorf“, wird in „Level Five“ durch das internetähnliche O.W.L. thematisiert. McLuhan hatte diesen Begriff im Jahr 1967, noch weit vor der Entstehung des Internets geprägt, und vor allem auf die Veränderung der sozialen Beziehungen durch das Aufkommen der modernen Massenmedien bezogen. In „Level Five“ wird der Begriff des Internets weitergedacht, indem das O.W.L. als Zugangsterminal „zu existierenden und nichtexistierenden, heutigen und zukünftigen Netzen“²⁸⁶ beschrieben wird. Die von McLuhan konstatierte Ausdehnung der Sinne und die technische Prägung der Medieninhalte²⁸⁷ zeigt sich im folgenden Zitat:

„Im elektronischen Zeitalter, das unser Zentralnervensystem technisch so sehr ausgeweitet hat, dass es uns mit der ganzen Menschheit verflocht und die ganze Menschheit in uns vereint, müssen wir die Auswirkungen jener unserer Handlungen tief miterleben. Es ist nicht mehr möglich, die erhabene und distanzierte Rolle des westlichen Menschen weiterzuspielen.“²⁸⁸

Interessant ist hier vor allem, dass McLuhan explizit das mediale Heranrücken bisher distanzierter Ereignisse und Situationen anspricht und die daraus resultierende

²⁸⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

²⁸⁷ Vgl.: Bühl, Achim: Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter. 2. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. S. 33f.

²⁸⁸ McLuhan, Marshall. Zit. nach: Bühl, Achim: Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter. 2. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. S. 34.

Verantwortung betont. Zudem zeichnet er das Bild eines Systems, das durch elektronische Impulse ein zutiefst ineinander verflochtenes Handeln darzustellen vermag.²⁸⁹ Eine solche Verknüpfung findet sich in „Level Five“ in mehrfacher Weise wieder. Allein durch das wiederholte Auftauchen von Bildern, die netzartige Konstellationen zeigen sowie Chris’ Erwähnung, dass es im Netz manchen sogar gelingt „mit dem Nervensystem ihrer Gesprächspartner in Verbindung zu treten“²⁹⁰, lassen sich Anschlüsse an McLuhans Theorie finden. Auch die Verkettung von individuellen Details mit der Weltgeschichte kommt in „Level Five“ immer wieder zum Ausdruck. Sei es durch das Schicksal von Laura, das eng mit jenem der Insel Okinawa verbunden ist, oder dem erbitterten Widerstand Okinawas, der in weiterer Konsequenz zum Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki führte.

6.2.1.1 Verschwimmen von realer und virtueller Wirklichkeit

Betrachtet man die Anfangssequenz von „Level Five“ genauer, so bietet sich die folgende Szene: Eine männliche Hand – vermutlich jene von Marker – wird aus verschiedenen Kamerapositionen gezeigt, während sie sich mit einer Maus wiederholt über ein Board bewegt, neben der sich eine Grafiksoftware befindet. Nach einem Kamerazoom in den Bildschirm hinein, ertönt eine Frauenstimme, welche die Frage stellt: „Kann das etwas anderes sein als das Spielzeug eines verrückten Gottes, der uns erschuf, um es für ihn zu erbauen?“²⁹¹ Während diese Stimme aus dem Off – wahrscheinlich jene von Laura – diese Zeilen vorliest, taucht die Kamera durch einen Zoom in den Bildschirm ein und zeigt farblich verfremdete Bilder einer Stadt bei Nacht. Diese, durch Schwenks und Kamerafahrten bewegten Bilder, von den Lichtern der Stadt, werden auf einen weißen Gipskopf projiziert, der am Ende der Szene die Form einer Zeichnung annimmt. Auf diesen Kopf, der nunmehr mit Strängen umwickelt ist, folgt ein abstraktes Bild auf dem sich eben ein solches Netz von Linien abzeichnet. Das Gefühl des Eintretens in den

²⁸⁹ Vgl.: Bühl, Achim: Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter. 2. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. S. 34.

²⁹⁰ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

²⁹¹ Ebenda.

virtuellen Raum, das durch den Kamerazoom in den Bildschirm hinein angedeutet wird, verstärkt sich durch die beschriebene Anfangssequenz, die Assoziationen zu den netzartigen Datensträngen des Internets nahe legt. Indem gleich zu Beginn diese „schöpferisch“ wirkende Szene auftaucht, legt der Film die Deutung einer von Menschenhand geschaffenen, virtuellen Welt nahe und wirft sodann einen leisen Zweifel auf, ob Laura nicht nur eine Reisende im Netz, sondern selbst eine virtuelle Figur ist.²⁹² Diese virtuelle Welt, in der sich Laura größtenteils aufhält, erinnert zuweilen an den 1999 erschienenen Film „Matrix“. Stanislaw Lem hat den Begriff der Matrix bereits in seinem 1964 geschriebenen Text „Summa technologiae“ vorweggenommen:

“Das Problem, das uns jetzt bevorsteht, ist folgendes: Wie lassen sich Realitäten erzeugen, die für die in ihnen verweilenden vernünftigen Wesen in keiner Weise von der normalen Realität unterscheidbar sind [...] Das Fachgebiet, das wir untersuchen wollen, nennt sich Phantomatik; sie ist die Vorstufe zur eigentlichen Schöpfungstechnik.”²⁹³

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen der realen und der virtuellen Welt, das in der Zeit von Lem noch eine weit entfernte Utopie war, ist heute in greifbare Nähe gerückt. Man denke nur an Second Life, das unter anderem durch seine realitätsnahen Marktmechanismen weit mehr als ein bloßes Rollenspiel ist. Der Film „Matrix“ geht von einer weitaus komplexeren Version der virtuellen Welt aus. Die künstlich intelligenten Maschinen haben ein Bewusstsein erlangt und halten die Menschen in einer Traumwelt – unsere heutige Welt – gefangen. Indem sie die Illusion der Matrix aufrechterhalten, schaffen sie es, die Menschen trotz Ausbeutung und Versklavung unter Kontrolle zu halten. Die „Matrix“ ist somit nicht nur eine Vermischung zwischen virtueller und reeller Welt, sondern tauscht beide Welten gegeneinander aus.

Obwohl in den ersten Minuten von „Level Five“ William Gibsons Roman „Neuromancer“ nur beiläufig erwähnt wird, lässt sich auch hier eine Verbindung zu „Level Five“ entdecken. William Gibson, der den Begriff „Cyberspace“ geprägt hat, beschreibt in

²⁹² Vgl.: Kramer, Sven: Laura und Kinjō. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five. In: Kinzel, Ulrich (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 194f.

²⁹³ Lem, Stanislaw. Zit. nach: Barth, Thomas / Alton-Scheidl, Roland: Moral Matrix Cyberspace: vom quatiären Medium zu einer neuen Medienethik. 17. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium (FFK). Hamburg 24.-26.03.2004.URL: <http://roland.alton.at/publications/MoralMatrix.tb.ras.pdf>. Zugriff: 25.07.08.

seinem Roman eine Welt, die von multinationalen Konzernen beherrscht wird. Ihre Macht, den Lauf der Geschichte zu lenken, stützt sich auf Cyberpunks, die mittels implantierter Chips in ihren Köpfen ins weltweite Datennetz einsteigen können und dort Zugang zu sämtlichen Informationen haben.²⁹⁴ Ebenso ein Zugang findet sich auch in „Level Five“, wo Laura durch das auflegen der Hand auf den Bildschirm Zutritt zum O.W.L. – dem Netz aller „existierenden und nichtexistierenden, heutigen und zukünftigen Netze“²⁹⁵ erhält. Eine weitere Parallele zwischen „Level Five“ und Gibsons „Neuromancer“ erkennt Sven Kramer in der Omnipräsenz des Netzes, das er mit einem panoptischen Blick ausgestattet sieht.²⁹⁶ Die Definition des Cyberspace, unter der Gibson die direkte Koppelung des Menschen mit dem Computer²⁹⁷ meint, lässt sich auch in „Level Five“ durch den Kommentar von Chris wiederfinden, indem es heißt:

„Das Netz der Netze, das es ermöglichte kostenlos mit jeder beliebigen Datenbank unseres Planeten in Verbindung zu treten. [...] Aber wie in allen anderen Netzen kam es auch hier zu allen möglichen Begegnungen. Es scheint sogar, dass es Eingeweihten gelang, mit dem Nervensystem ihrer Gesprächspartner in Verbindung zu treten.“²⁹⁸

6.2.1.2 Panoptischer Blick im O.W.L.

In „Matrix“ ist es der Hacker Neo, der sich aus der Scheinwelt befreien kann und zur Erkenntnis über die Beschaffenheit der real existierenden Welt gelangt. Sein Ziel ist es die Menschheit aus dieser virtuellen Welt zu befreien. Der allgegenwärtige Kontrollblick über welchen die künstlich intelligenten Computerprogramme der Matrix verfügen, kann als „panoptischer Blick“ bezeichnet werden. Dieser von Foucault geprägte Begriff bezeichnet jenen kontrollierenden Blick, den ein Wärter zu jeder Zeit in die Gefängniszelle werfen

²⁹⁴ Vgl.: Gibsons „Neuromancer“ und die Folgen. In: URL:

<http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/scobel/122806/index.html>. Zugriff: 27.06.08.

²⁹⁵ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

²⁹⁶ Vgl.: Kramer, Sven: Laura und Kinjō. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five. In: Kinzel, Ulrich (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 198f.

²⁹⁷ Vgl.: URL: <http://www.kleines-lexikon.de/w/c/cyberspace.shtml>. Zugriff: 27.06.08.

²⁹⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

kann. Dadurch entsteht ein kontinuierliches Gefühl des beobachtet und verfolgt Werdens,²⁹⁹ das auch Laura wiederholt beklagt.

„Ich habe das Gefühl, eine gehetzte Spionin zu sein. Ich habe Angst, dass man mir folgt. Vielleicht werde ich in diesem Moment verfolgt. Unter ihren gar nicht komischen Anmachermasken erahne ich die Züge wirklicher Feinde. Leute, die zuviel wissen wollen oder die vielleicht schon zuviel wissen.“³⁰⁰

Ähnlich wie Laura das Gefühl hat, durch den Computer bzw. durch das O.W.L. beobachtet zu werden, kommt auch in „Sans Soleil“ eine Szene vor, in der die beobachtenden Blicke aus dem japanischen Fernsehen kommentiert werden mit dem Satz: „But the more you watch Japanese television, the more you feel it's watching you.“³⁰¹

Auch Sven Kramer betont den panoptischen Blick in „Level Five“. Er stellt eine Verbindung her zwischen dem Blick der Kamera, welche die Frau auf den Klippen von Saipan beobachtet und sie zum Springen veranlasst und Kinjō, der seine Mutter und Geschwister tötet aufgrund einer unsichtbaren Kamera, die ihn belauert und der er gehorchen muss. „Die Kamera wird unsichtbar – das heißt: der kontrollierende Blick der Gemeinschaft wird einerseits abgelöst vom visuellen Medium und andererseits internalisiert.“³⁰² Dieses Ineinanderfließen von imaginärer und tatsächlicher Kontrolle sieht Kramer in beiden Szenen aus „Level Five“ gegeben.³⁰³

6.2.2 Der Computer als Tor zum Weltgedächtnis

Mit dem Zutritt zum O.W.L. erhält Laura Zugang zum Weltgedächtnis. Der Computer und die digitale Welt des Internets verkörpern in „Level Five“ gewissermaßen ein Gedächtnis,

²⁹⁹ Vgl.: Barth, Thomas / Alton-Scheidl, Roland: Moral Matrix Cyberspace: vom quatiären Medium zu einer neuen Medienethik. 17. Film- und Fernschwissenschaftliches Kolloquium (FFK). Hamburg 24.-26.03.2004.URL: <http://roland.alton.at/publications/MoralMatrix.tb.ras.pdf>. Zugriff: 25.07.08.

³⁰⁰ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁰¹ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

³⁰² Kramer, Sven: Laura und Kinjō. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five. In: Kinzel, Ulrich (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 191.

³⁰³ Vgl.: Ebenda. S. 191f.

das über Informationen von gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Ereignissen verfügt. Laura geht sogar soweit, den Computer als heutigen „Schutzgeist“ zu bezeichnen, der zum einen eine Quelle des Wissens verkörpert, welchen die Menschen immer wieder um Rat fragen und in dem sie ihm zum anderen ihr Gedächtnis anvertrauen.³⁰⁴ Mit dieser Aussage kritisiert Laura gleichzeitig die fortschreitenden Entwicklungen des Medienzeitalters. Die neuen Technologien sind zu einer Art Ersatzreligion geworden, die sich nicht nur das menschliche Gedächtnis angeeignet haben, sondern selbst zum Gedächtnis geworden sind. Die Gefahr, durch das Auslagern des Gedächtnisses dessen Verlust herbeizuführen, erkannte bereits Platon, wenn er in Bezug auf die Schrift betont:

"Wer die Schrift gelernt haben wird, in dessen Seele wird zugleich mit ihr viel Vergesslichkeit kommen denn er wird das Gedächtnis vernachlässigen. Im Vertrauen auf die Schrift werden sich von nun an die Menschen an fremden Zeichen, und nicht mehr aus sich selbst erinnern."³⁰⁵

Der Computer kann hier als Verkörperung eines Weltgedächtnisses betrachtet werden, das zwar sämtliche Erinnerungen zu speichern vermag, doch gerade dadurch mit einem Ort des totalen Vergessens gleichgesetzt werden muss. Zudem besteht die Gefahr, durch einen simplen Knopfdruck all das auszulöschen, was nunmehr von den lebendigen Gedächtnissen der Menschen auf das Gedächtnis eines Mediums verlagert wurde. Obwohl der Computer dem menschlichen Gedächtnis hinsichtlich seiner Speicher- und Archivierungskapazität bei weitem überlegen ist, ist er dennoch auf ein menschliches Individuum angewiesen, das die Konstruktionsarbeit leistet.³⁰⁶ Ohne ihn wäre der Computer nur – wie es in „Sans Soleil“ heißt – „das totale Magnetband einer Zeit, die immer wieder über sich nachlesen muß, um zu wissen, dass es sie gegeben hat“.³⁰⁷ Obwohl Marker in „Level Five“ sämtliche Medientechnologien, von Fotografie und Film bis hin zum Computer einsetzt, kann er dennoch immer nur „Erinnerungen an Erinnerungen“ produzieren. Jedoch gerade in der Herausarbeitung dieser tiefen „Konspiration der

³⁰⁴ Vgl.: Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁰⁵ Platon. Zit. nach: Rappl, Werner: Konstellationen und Zwischenräume. Zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. Vortragsmanuskript Ringvorlesung „Film / Gedächtnis“. SoSe 2005. VO 4. 11.04.2005. http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/releases/de/resources/textarchiv/TexteDownload/Ring05_Rappl_Text.pdf. Zugriff: 12.07.08. S. 19.

³⁰⁶ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. »Sans Soleil« und »Immemory«. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 155f.

³⁰⁷ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

Gedächtnismaschine mit der Vergänglichkeit“ liegt nach Michael Wetzel der Reiz der Filme Markers.³⁰⁸

6.2.2.1 Die Spuren der Vergangenheit interpretieren

Der Computer verfügt über enorme Speicherkapazitäten, die es ermöglichen, das Gedächtnis der Welt umfassend aufzunehmen und materiell einzuschreiben. Dennoch soll hier nicht der Mensch als den Medien ausgeliefertes Individuum dargestellt werden, sondern als mündiger Rezipient wahrgenommen werden, der über die Fähigkeit verfügt, Medieninhalte kritisch zu hinterfragen und zu bewerten. Zudem ist spätestens seit der Etablierung von Computer und Internet die Demokratisierung der Medien vorangeschritten, sodass im Prinzip jeder der über einen Zugang zum Internet verfügt, die Möglichkeit hat, mit geringem Aufwand Medieninhalte zu produzieren und zu veröffentlichen.³⁰⁹ Den oben ausgeführten Betrachtungen des Computers als Weltgedächtnis, muss zudem die Selektionsfunktion der Medien gegenübergestellt werden. Den Einfluss der Medien darauf, welche Ereignisse Eingang ins Gedächtnis erhalten, schneidet Marker im Gespräch zwischen Laura und Michel im O.W.L. an. Da Michel seine Berühmtheit vermutlich nur vorgegeben hatte, ist auch kein Bericht über seinen Tod in der Zeitung enthalten. Insofern lässt sich eine Kritik an den Selektionskriterien der Medien erkennen. Auch die Sequenz mit Gustav, der als brennender Mann in den unterschiedlichsten Dokumentationen auftaucht, beanstandet den Sensationalismus der Medien. Zudem kann man hier den für den Essayfilm typischen Zweifel am Bild erkennen.

Daher hat sich die Relevanz von einem Archivieren und Aufbewahren hin zu einem Interpretieren der materiellen Spuren gewandelt. Ziel ist es, den Spuren der Vergangenheit eine Sprache zu verleihen und genau das ist es, was Marker in seinem Essayfilm „Level

³⁰⁸ Wetzel, Michael: La Japonaise. Fernöstliche Gedächtnisbilder. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Könighausen & Neumann 1999. S. 160.

³⁰⁹ Vgl.: Drossou, Olga: Einleitung. Heinrich Böll Stiftung (Hg.): Elektronische Demokratie. Eine Textsammlung. Berlin: O.V. 1998. In: URL: http://www.boell.de/alt/downloads/medien/e_demokratiereader.pdf. Zugriff 30.08.08. S. 7.

Five“ versucht hat. Er hat nicht nur die Erinnerung an jene 150.000 Toten der Zivilbevölkerung Okinawas wieder wachgerufen, welche die Enzyklopädie „Grolier“ zu erwähnen vergessen hat, sondern er hat die Spuren dieser Gräueltaten zurückverfolgt und sie zum Sprechen gebracht. Wie Mahité Breton in seinem Text zu „Level Five“ ausführt, sind die Spuren doch zuweilen nichts anderes als Spuren, die von einer tiefen Absenz umgeben sind. Einer Leere, die jene Dinge hinterlassen haben, die aus dem Gedächtnis verschwunden sind. Im Falle von Ereignissen wie jenen auf der Insel Okinawa, die so unermessliches Leid in sich bergen, genügen die Erfahrungen des Zuschauers nicht um dieses Ereignis nachzuvollziehen. Nur die Vorstellungskraft ermöglicht es, diese Lücken ansatzweise zu füllen.³¹⁰ Laura stellt das verbindende Glied zwischen den Zuschauern und dem Grauen des Krieges dar: „She places her own suffering beside the suffering of the Okinawa victims, like one of those bunches of flowers which the parents of the drowned children throw into the waves.”³¹¹ Marker scheut sich nicht davor das Leid, das den Menschen auf der Insel Okinawa widerfahren ist, jenem ganz individuellen Leid Lauras gegenüberzustellen, da jede Tragödie in sich einzigartig ist.³¹²

6.2.2.2 Der Computer als Link zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit Okinawas

Raymond Bellour zufolge verkörpert „Level Five“ eine neue Art von Film, der die Verbindungen zwischen kulturellem Gedächtnis und computergenerierten Bildern und Tönen untersucht. Computer und Cyberspace dienen hier als Plattform für das Zusammensetzen und Hinterfragen der visuellen Bilder der Vergangenheit. Die Materialien, die Marker in „Level Five“ verwendet, unterliegen einer kontinuierlichen Bearbeitung durch visuelle Effekte und Verfremdungen, und stellen sich immerfort selbst in Frage. Die wirkliche Erneuerung ist jedoch der Computer, der als Verbindungsstück

³¹⁰ Vgl.: Breton, Mahité: En attendant le cinéma olfactif. Questions de médiation dans Level Five. Université de Montréal. In: URL: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/BRETON.pdf>. Zugriff: 23.07.08. S. 10.

³¹¹ Marker, Chris. Zit. nach: O.A. Chris Marker. Interview with Dolores Walfish. The Berkeley Lantern 1996. In: URL: <http://user.uni-frankfurt.de/~keiper/marker.htm>. Zugriff: 14.07.08.

³¹² Vgl.: Ebenda.

zwischen den vergangenen Ereignissen Okinawas und der Gegenwart vermittelt. Zeitzeugenaussagen und Medienberichterstattung erscheinen unter anderem als verlinkte Stichwörter auf dem Computerbildschirm aufgelistet, ähnlich der thematischen Anordnung in Markers CD-Rom „Immemory“. Durch das Anklicken erscheint beispielsweise die flache Silhouette eines Zeitzeugen, der nach diversen Stadien der Verfremdung schließlich vollständig am Bildschirm erscheint und von seinen Erinnerungen an Okinawa berichtet. Der Computer ist jedoch nicht nur neutrales Mittel zur Erforschung der Vergangenheit, sondern gleichermaßen „moralischer Schiedsrichter in ihren Begegnungen mit der Geschichte“.³¹³ So erlaubt ihr das Programm zwar die Schlacht von Okinawa und deren Auswirkungen zu wiederholen, verwehrt ihr aber, der Geschichte einen anderen Verlauf und Ausgang zu geben. Die Beziehung zwischen Laura und dem Computer erweist sich als zwiespältig. Zuweilen erscheint es gar so, als ob der Computer ein Eigenleben hätte und Laura den vollständigen Zugang zu den Informationen über Okinawa erschwert und diese nur graduell freigibt. Ihre Angst, bei ihren Recherchen im Netz auf etwas Furchtbares, noch Verborgenes zu stoßen, markiert das langsame Freilegen ihres eigenen Traumas sowie auch jenes der Insel Okinawa, das in seinen wahren Aussagen noch nicht sichtbar ist.³¹⁴

6.3 Gedächtnis und Trauma

„Level Five“ ist ein Film, der sich intensiv mit dem Gedächtnis auseinandersetzt. In diesem Abschnitt werden verschiedene Formen und Ausprägungen des Gedächtnisse untersucht, wofür sich vor allem die Theorie von Jan und Aleida Assmann als hilfreich erweist.

³¹³ Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. Übersetzung: Verfasserin. London: Reaktion Books 2005. S. 203.

³¹⁴ Vgl.: Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books 2005. S. 201ff.

6.3.1 Die Marktfrauen von Okinawa als Hüterinnen des Gedächtnisses

Beschäftigt man sich mit der Frage, wie die Erinnerungen an die Schlacht von Okinawa in „Level Five“ bewahrt und weitergegeben werden, so findet sich in dem Film ein Beispiel für das von Halbwachs sowie Jan und Aleida Assmann beschriebene Generationengedächtnis. Die alten Marktfrauen von Naha können als Vertreterinnen des Generationengedächtnisses betrachtet werden. Sie sind Überlebende des Krieges, die als Kinder Propaganda und Mobilisierung miterlebt haben und nun über diese Erinnerungen wachen. Eines Tages, so die Stimme von Chris aus dem Off, werden diese Hüterinnen des Gedächtnisses von den Märkten verschwunden sein und die Marktfrauen nur mehr gewöhnliche Händlerinnen.³¹⁵

6.3.2 Allgemeiner Gedächtnisschwund und politische Vereinnahmung

Ruft man sich Susan Sontags Definition vom „kollektiven Gedächtnis“ in Erinnerung sowie die diesbezüglichen Ausführungen von Aleida Assmann,³¹⁶ sehen beide Autorinnen eine enge Verknüpfung zwischen kollektivem Gedächtnis und politischen Ideologien. In „Level Five“ ist es vor allem Kinjō, der diese politische Vereinnahmung des Gedächtnisses anprangert. Unter Einfluss der japanischen Propaganda hatte dieser als Kind seine Mutter und Geschwister getötet und kämpft nun dafür, dass die kollektiven Massensuizide nicht „als unvermittelte Anfälle von Wahnsinn abgetan werden.“³¹⁷

³¹⁵ Vgl.: Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³¹⁶ Vgl.: Kapitel 4.2.2.

³¹⁷ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

6.3.2.1 Opfer- und Tätergedächtnis

Chris' Bemerkung er habe am „allgemeinen Gedächtnisschwund“ Japans Teil und die darauffolgende Aussage Kenji Tokitsus er habe das Gefühl, die Japaner wollten alle Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg begraben, zeigen die Existenz eines Tätergedächtnisses wie es von Aleida Assmann beschrieben wurde.³¹⁸ Der Tabuisierung sowie der bewussten Verdrängung der Gräueltaten der japanischen Armee werden in „Level Five“ Zeitzeugenaussagen wie jene von Kinjō entgegengestellt. „Er bietet anderen die Last seiner Erinnerungen an, um ihnen zu helfen, ihre eigenen Erinnerungen zu verstehen.[...] Er fordert ein, wozu Nationen und Menschen am wenigsten im Stande sind: Ihrer Erinnerung ins Gesicht zu sehen und um Vergebung zu bitten.“³¹⁹ Während die Stimme von Chris dies sagt, erscheinen im Bild Projektionen aus der japanischen Geschichte, die auf ein Kunststoffgesicht geworfen werden. Tode sieht in diesen Projektionen „schattenhaft erkennbare Ablagerungen der Geschichte auf einem Gesicht von formloser Individualität.“³²⁰ Da die japanische Regierung sich in Schweigen hüllt, was die Gräueltaten der Schlacht von Okinawa betrifft, fordert Kinjō eine konkrete Auseinandersetzung und Thematisierung, sodass eine Aufarbeitung des Traumas möglich wird. Denn obschon es auf Okinawa Museen und Memorials gibt, die an die Schlacht von Okinawa erinnern, ist die Insel von einer Aufarbeitung ihrer traumatischen Vergangenheit noch weit entfernt. Dies lässt sich in „Level Five“ durch die Äußerung von Kenji Tokitsu erkennen: „Die Bewohner Okinawas verspüren auch heute noch tiefe Verbitterung und empfinden als zutiefst ungerecht, was mit ihnen geschehen ist. Der Krieg ist noch nicht vorbei.“³²¹

Rekapituliert man den historischen Verlauf des Pazifikkrieges, so verfestigen sich die in „Level Five“ wiederholt hervorgebrachten Vorwürfe Okinawa sei geopfert worden. Obwohl mit 150.000 Todesopfern unter der Zivilbevölkerung Okinawas, die Zahl der

³¹⁸ Vgl.: Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999. S. 45ff.

³¹⁹ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³²⁰ Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 40.

³²¹ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

getöteten japanischen und amerikanischen Soldaten übersteigt, werden sie in der Geschichtsschreibung weitgehend ignoriert. Marker kritisiert dies in einem Interview wie folgt:

“There's been a great deal of talk, recently, about a CD-ROM on World War II. Look up Okinawa. It says, "There were about 100,000 casualties, including numerous civilians ...", which is doubly wrong. Japanese military casualties certainly totalled about 100,000. But the civilians were Okinawans, a separate community, with its own history and its own culture, annexed first by China and then by Japan ... The number of Okinawans dead is estimated at 150,000, one third of the population of the island - a snip. Take The Grolier Multimedia Encyclopedia. It says, "The Americans lost 12,000 men, the Japanese 100,000." No mention of civilian dead. And many of those were mass suicides, even after the battle was over, because people had been brainwashed into not surrendering. The case is unique, one of the maddest and deadliest episodes in the Second World War, bypassed by history, erased from our collective consciousness, and that is why I wanted to bring it to light.”³²²

Zweifelloos kann man die Zivilbevölkerung Okinawas unter die von Assmann geprägte Kategorie der „victims“ einordnen. Betrachtet man die Situation Okinawas im Zweiten Weltkrieg genauer, kann man sogar von einer doppelten Opferrolle ausgehen. Zum einen wurde Okinawa von den zahlenmäßig weitaus überlegenen amerikanischen Truppen angegriffen, von denen die Bevölkerung Okinawas befürchtete, gefoltert und ermordet zu werden. Zum anderen waren es die japanischen Truppen selbst, welche die Zivilbevölkerung als menschliche Schutzschilde missbrauchten und sie zum kollektiven Massensuizid zwangen. In „Level Five“ setzt Laura die Opferrolle der Bevölkerung Okinawas mit jenen der Deportierten des Zweiten Weltkrieges gleich: „Nirgendwo sonst, außer in den Konzentrationslagern, sind nach der Schlacht weiterhin Menschen umgekommen.“ Auch Chris bedient sich dieses Vergleichs und richtet eine direkte Anklage gegen das japanische Militär:

„Zusammen mit den standrechtlichen Exekutionen durch die japanische Armee und den Opfern der Schlacht ließen sie die Zahl der Ziviltoten auf Okinawa auf 150.000, ein Drittel der Bevölkerung, steigen. Keine andere menschliche Gemeinschaft hat so etwas durchgemacht. Außer den Deportierten.“³²³

Des Weiteren bemängelt Kinjō, dass die Schlacht von Okinawa lediglich ein Aufschub war um die Aufrechterhaltung des Kaiserreiches nach dem bevorstehenden Krieg

³²² Marker, Chris. Zit. nach: O.A. Chris Marker. Interview with Dolores Walfish. The Berkeley Lantern 1996. In: URL: <http://user.uni-frankfurt.de/~keiper/marker.htm>. Zugriff: 14.07.08.

³²³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

vorauszuplanen. Für die Bevölkerung habe es, seiner Ansicht nach, keinerlei Schutzmaßnahmen gegeben. Später erfährt man zwar durch Chris, dass 1944 die Militärführung tausende Kinder auf ein Schiff brachte, das sie nach Japan bringen sollte. Als das Schiff jedoch sank, wurden die Überlebenden dazu gezwungen, dies geheim zu halten und in Briefen zu berichten, dass alle wohlbehalten angekommen seien.³²⁴

Die von Laura Hein und Mark Selden³²⁵ vertretene These, die Übergriffe der japanischen Armee auf die Bevölkerung Okinawas hätten rassistische Hintergründe, lässt sich nur ansatzweise in „Level Five“ finden. Am konkretesten ist der oben erwähnte Vergleich mit den Deportierten des Zweiten Weltkrieges. Als diesbezügliche Andeutungen könnte man auch Lauras Aussage „Die Inselbewohner waren keine Japaner, doch japanisch genug, um zu sterben.“³²⁶, oder in der Erzählung von Chris, ein Kaufhaus in Okinawa habe Tänzerinnen aus dem „wirklichen Japan“ kommen lassen, interpretieren. Einen Hinweis auf die koloniale Unterdrückung der Bevölkerung Okinawas lässt sich jedoch relativ klar aus Chris’ Aussage lesen: „[...] seit 4 Jahrhunderten fragte niemand die Bewohner Okinawas um ihrer Meinung.“³²⁷

6.3.2.2 Okinawa als geopferter Spielstein

Wie aus Archiven hervorgeht, war die Schlacht von Okinawa noch vor ihrem Beginn verloren. Dem waren sich – wie Chris behauptet – auch die ranghöchsten Offiziere bewusst, die auf Okinawa kämpften. Dennoch setzten sie drakonische Strafen für all jene aus, die an einem Sieg zweifelten. Der Kampf diene hauptsächlich dazu, den amerikanischen Truppen so große Verluste zuzufügen, dass sie von einem Angriff auf die japanische Hauptinsel absahen. Auf dem Friedhof in Naha, „zwischen den verfallenen Gräber der Kämpfer aller unnützen Kriege“ hatte Lauras Geliebter ihr die Strategie des

³²⁴ Vgl.: Ebenda.

³²⁵ Vgl.: Hein, Laura / Selden, Mark (Hg.): Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2003.

³²⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³²⁷ Ebenda.

geopferten Okinawas erklärt, während im Bild Grabsteine und Monumente zur Erinnerung an die Kriegstoten von Korea, Vietnam und dem Zweiten Weltkrieg erscheinen. Okinawa wurde geopfert, wie ein Spielstein beim Go-Spiel, den man zurücklässt, um die übrigen zu retten. Diesen Vergleich verdeutlicht Marker, indem er die Bilder eines computergenerierten Go-Spiels mit den Filmaufnahmen eines Go spielenden Kenji Tokitsu übereinander legt und zwischen ihnen hin und her schneidet.³²⁸ Gleichzeitig beschreibt er die taktische Spieltechnik:

„Man durchschneidet die Wurzel. Man durchschneidet die Lebenswurzel. Und wenn man von der Lebenswurzel abgeschnitten ist, ist man tot. In jeder Strategietechnik sucht man sich selbst zu retten und opfert dafür einen Trumpf. Okinawa wurde tatsächlich für die japanische Hauptinsel geopfert.“³²⁹

6.3.2.3 Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit durch die Offenlegung der Wunde

Marker hat mit „Level Five“ eine ungewöhnliche Herangehensweise zur Thematisierung des Traumas von Okinawa gewählt. Anders als der Holocaust, der in zahlreichen Filmen und Dokumentationen behandelt wurde, sind die Ereignisse auf der Insel Okinawa heute kaum von einem westlichen Filmemacher aufgegriffen worden. Während sich „Sans Soleil“ auf das Leben und die Kultur der Bewohner Okinawas konzentriert, setzt sich „Level Five“ vorwiegend mit den erzwungenen Massensuiziden und dem Kriegsgeschehen auf Okinawa auseinander. Neben den medialen Repräsentationen wird das traumatische Kriegsgeschehen von Okinawa vordergründig in Form von Augenzeugenberichten und persönlichen Interviews vergegenwärtigt.³³⁰ Dabei kommt vor allem dem Schicksal von Kinjō große Aufmerksamkeit zu:

³²⁸ Vgl.: Ebenda.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Vgl.: Murray, Timothy: Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts. In: Cultural Critique. Nr. 46. Trauma and Its Cultural Aftereffects. University of Minnesota Press Autumn 2000. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1354410.pdf>. Zugriff: 28.07.08. S. 102ff.

„Ein älterer Mann, der zur Führung im Dorf gehörte, war dabei, einen Ast von einem Baum abzubrechen. Ich dachte, was macht er damit, und heftete meinen Blick auf ihn. Kaum hielt er den Knüppel in den Händen, wurde dieser zu einer tödlichen Waffe. Wie ein Wahnsinniger fing er an, mit diesem kleinen Stück Holz seine Frau und Kinder, die er über alles liebte, totzuschlagen. Es war eine furchtbar schockierende Szene, aber wir sagten uns, dass wir dasselbe tun müssten. [...] Wir töteten sie, weil wir sie liebten. So hat diese Tragödie stattgefunden. Der Ort dieser kollektiven Selbstmorde war ein einziges Gemetzel. Überall lagen Leichen. Und die Fluten des Flusses färbten sich blutrot. Was meine eigene Familie angeht, so haben mein 2 Jahre älterer Bruder und ich gegen unsere leibliche Mutter damals zum ersten Mal die Hand erhoben. Zum ersten Mal in meinem Leben, mit 19, weinte ich damals vor lauter Schmerz. Mein Vater zog sich zurück und nahm sich das Leben. Wir töteten auch unsere jüngeren Geschwister.“³³¹

Ebendieser Mann, der so große Schuld auf sich geladen hat, fordert das, wozu sich die japanische Regierung bis heute nicht durchringen konnte: die Kriegsverbrechen einzugestehen und die Hintergründe der kollektiven Massensuizide in Schulbüchern nicht zu verschweigen oder zu beschönigen.³³² Timothy Murray betont die Rolle, die „Level Five“ im Umgang mit dem historischen Trauma einnimmt: Durch das Nebeneinanderstellen von dokumentarischen Materialien über die Invasion Okinawas, Alltagszenen und Trauerritualen leistet Marker einen wertvollen Beitrag zur Offenlegung dieser „Wunden der Zivilisation.“³³³

Eine Aufarbeitung traumatischer Ereignisse ist erst durch eine Vergegenwärtigung der verdrängten Vergangenheit möglich, die jedoch mit einer „schmerzhaften Durchdringung von Erinnern und Vergessen“ einhergeht. Besonders deutlich zeigt sich in „Level Five“ wie sehr sich ein traumatisches Gedächtnis der Konfrontation mit der Vergangenheit widersetzen kann. Marker zieht dafür einen Filmausschnitt von John Hustons „Let There Be Light“ heran, der lange Zeit verboten war, da er eine „demoralisierende Sicht des Krieges“ präsentiert. Diese Aufnahme zeigt einen Soldaten, der infolge einer Granatenexplosion in Okinawa sein Gedächtnis verlor und sich selbst an seinen Namen nicht mehr erinnern konnte. Die anschließenden Versuche, den Soldaten durch das hypnotische Nacherleben der Ereignisse auf dem Schlachtfeld wieder von seinem Schock zu heilen, scheitern und machen dadurch das Ausmaß der von Marker ermittelnden

³³¹ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³³² Vgl.: Ebenda.

³³³ Vgl.: Murray, Timothy: Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts. In: Cultural Critique. Nr. 46. Trauma and Its Cultural Aftereffects. University of Minnesota Press Autumn 2000. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1354410.pdf>. Zugriff: 28.07.08. S. 117.

Erinnerungsmomente deutlich. Tode betont jedoch, dass diese Form der Amnesie keine Krankheit ist, sondern – wie das Fieber - eine Schutzfunktion des Körpers.³³⁴

6.3.3 Die kollektiven Massensuizide im Speicher- und Funktionsgedächtnis

Hinterfragt man nun die Verankerung der kollektiven Massensuizide im Speicher- bzw. Funktionsgedächtnis, so lässt sich eine Verbindung zu den von Jan und Aleida Assmann beschriebenen Motiven des Funktions- und Speichergedächtnisses erkennen. Im offiziellen Gedächtnis Japans werden die Kriegsverbrechen inklusive der Massensuizide weitgehend ausgeblendet, wodurch man in Bezug auf die Legitimationsfunktion unterstellen könnte, dass nur jene Ereignisse aus dem Funktionsgedächtnis gefiltert werden, die ein positives Licht auf die Herrschenden werfen. Deutlicher lassen sich jedoch die Bestrebungen des japanischen Bildungsministeriums, die Rolle der Armee aus Schulbüchern zu entfernen bzw. sie dort zu beschönigen, unter die von Jan und Aleida Assmann beschriebene Distanzierungsfunktion des Speichergedächtnisses einordnen.³³⁵ Da die Aufzeichnungen in den Schulbüchern im Gegensatz zu der im Funktionsgedächtnis verankerten offiziellen Meinung stehen, und somit als Korrektiv dienen, gibt es Versuche, diese Informationen aus dem Speichergedächtnis zu löschen. Eine ähnliche Ambition zeigt sich in der Verleumdungsklage, die zwei pensionierte Militäroffiziere noch im Jahre 2005 gegen Kenzaburo Ōe einbrachten, da dieser in seinem 1970 erschienen „Okinawa notes“ über die von der Armee erzwungenen kollektiven Massensuizide geschrieben hatte.³³⁶

³³⁴ Vgl.: Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 33ff.

³³⁵ Vgl.: Kapitel 4.2.3.2.

³³⁶ Vgl.: Kapitel 3.3.

6.4 Erinnern und Vergessen als zwei Seiten einer Medaille

„Qui veut se souvenir doit se confier à l’oubli, à ce risque qu’est l’oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir.“³³⁷

Erinnern und Vergessen liegen eng beieinander. Wie bereits Erll in Kapitel 4.3. erwähnte, können Erinnern und Vergessen nicht unabhängig voneinander existieren, sondern stehen in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, da ein totales Erinnern einem vollständigen Vergessen gleichkäme. Im Folgenden soll versucht werden, die Thematisierung von Erinnern und Vergessen in „Level Five“ näher auszuführen, wobei sich vor allem der Vergleich mit Alain Resnais „Hiroshima mon amour“(1959) als hilfreich erweist.

6.4.1 Bewahren von Erinnerungen in Form einer Trauerarbeit

Die Filme von Chris Marker thematisieren u.a. immer wieder dieselbe Frage: Wie kann Erinnerung bewahrt werden? In „Level Five“ geschieht dies in Form einer Trauerarbeit. Laura, deren Geliebter unter nicht geklärten Umständen verstorben ist, vertieft sich vollständig in das Spiel, das er kreiert hat und dessen Ziel es ist, die Schlacht von Okinawa nachzustellen. Doch je intensiver sie sich mit diesem Spiel befasst, desto mehr entwickelt sich der Film zur Erinnerungsarbeit über die Toten von Okinawa. Die dafür verwendeten Materialien setzen sich aus den verschiedensten Fragmenten zusammen, von denen hier nur einige genannt werden sollen: Auszüge von einem Interview mit Nagisha Oshima, der mehrere Dokumentationen über Okinawa verfasst hat und die zum Teil auch in „Level Five“ gezeigt werden; selbstgefilmte Aufnahmen, die Marker in Japan gemacht hat; ebenso wie die Zeitzeugenaussage von Kinjō, der als Kind seine Familie infolge der japanischen Infiltration getötet hat. Durch die Verwendung dieser verschiedenartigen Bildquellen werden neue Gedächtnisräume geschaffen, die sich ebenso heterogen und nonlinear

³³⁷ Blanchot, Maurice. Zit. nach: Roth, Laurent: Okinawa, l’amour et l’ordinateur. „Level Five“, un film de Chris Marker. In: Le Monde diplomatique. Février 1997. URL: <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/ROTH/7793.html>. Zugriff: 08.08.08.

verhalten wie die Erinnerung selbst. Die Verbindung unterschiedlicher Zeiten und Räume in ebendieser verdichteten Form der Erinnerung, erhält eine adäquate Art der Darstellung in den Medien Film und Computer. Laura arbeitet wie eine Landvermesserin der Erinnerung: Sie sammelt Bilder der Vergangenheit, weist ihnen einen Raum zu und schafft Verknüpfungen untereinander.³³⁸ In aller Einsamkeit arbeitet sie in einem kleinen Raum, der als Schnittplatz dient und der nicht nur konstituierendes Element des Filmdekors ist, sondern gleichzeitig jener Punkt, an dem der Erinnerungsfluss an die Toten von Okinawa mit Lauras ganz persönlicher Geschichte zusammentritt:

„Eine friedliche Insel, fern der Welt, fern der Geschichte, wurde dazu bestimmt, Schauplatz der blutigsten Schlacht aller Zeiten zu werden. Eine glückliche und lebenslustige Frau wurde auserwählt, den Tod zu begegnen. Ich erkenne mich wieder in dieser kleinen Insel, denn mein Leiden, das so einzigartig, so persönlich ist, ist zugleich ganz banal, ganz einfach zu benennen. Und so kann man ihm ruhig einen Namen geben, der wie ein Lied klingt, wie ein Film. 'Okinawa, mon amour'.“³³⁹

6.4.1.1 „Okinawa mon amour“ – Vereinigung im Schmerz der Erinnerung

Ihr Leid, das wie Laura sagt, so eng mit jenem der Insel Okinawa zusammenhängt und der Schmerz, der durch diese doppelte Erinnerung freigesetzt wird, kumuliert in ihrem Ausspruch „Okinawa mon amour“. Mit diesem Zitat, das in leicht abgewandelter Form aus dem Film „Hiroshima mon amour“ von Alain Resnais entliehen ist, verweist Laura auf ein anderes Liebespaar der Filmgeschichte, deren Schicksal untrennbar mit einem traumatischen Ereignis der Geschichte verknüpft ist. Die Verschmelzung eines nicht darstellbaren Leidens zeigt sich in „Hiroshima mon amour“, indem die beiden Liebenden anstelle ihrer Namen die Anrede „Hiroshima“ für ihn und „Nevers“ für sie verwenden. „Comme si le désastre d’une femme tondu à Nevers et le désastre de Hiroshima se répondaient exactement.“³⁴⁰ Eben diese gemeinsame Verstrickung meint auch Laura, wenn sie ihren Geliebten mit „Okinawa mon amour“ anspricht. Die Erfahrung, dass Erinnern

³³⁸ Vgl.: Khalili, Bouchra: Level Five ou le Reposoir. In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 142f.

³³⁹ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁴⁰ Duras, Marguerite. Zit. nach: Khalili, Bouchra: Level Five ou le Reposoir. In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 143.

durchaus schmerzhaft ist, wird in beiden Filmen sichtbar. So ist es kein Zufall, dass die Liebessequenz am Beginn von „Hiroshima mon amour“ immer wieder durch dazwischen montierte Bilder von verstümmelten und durch den Atombombenanschlag entstellten Körpern unterbrochen wird. Vielmehr dringt diese Flut an Erinnerungsbildern bis in die intimsten Bereiche des Paares vor, genauso wie die traumatischen Erinnerungen an Okinawa das Netz überfluten, jenen Bereich, an dem Laura am intensivsten mit ihrem Geliebten verbunden ist.³⁴¹

6.4.1.2 Subjektivität der Erinnerung – Lauras Dialog mit den Masken

Der Computer ist heute ein gängiges Werkzeug geworden, mit Hilfe dessen Ereignisse aufgezeichnet, gespeichert und weitergegeben werden. Marker, der trotz seines fortgeschrittenen Alters, neuen Technologien aufgeschlossen gegenübersteht, hat in „Level Five“ der wohl prägendsten Thematik seines Oeuvres einen neuen Rahmen gegeben. Anhand der Videotagebucheinträge von Laura reflektiert Marker in einer sehr privaten Form die Kunst des Erinnerns. Ihre Berichte sind an einen abwesenden Gesprächspartner gerichtet und erlauben einen sehr persönlichen und zugleich subjektiven Blick auf die Ereignisse der Vergangenheit. Lauras Gespräche mit ihrem Geliebten und ihre Recherchen über Okinawa sind mit einem Totenkult vergleichbar. Indem sie die Erinnerungen der Vergangenheit ins Netz einspeist, versucht sie dem Andenken an die Toten über ihre eigene Sterblichkeit hinaus Dauer zu verleihen. Die virtuellen Masken mit denen Laura im Netz kommuniziert und derer auch sie sich bedient um ihre Identität zu verschleiern, können als Totenmasken gedeutet werden. Sie tragen das Zeichen eines herannahenden oder bestehenden Todes in sich. Dies lässt sich daran ablesen, dass Laura mit ihrem verstorbenen Geliebten im Netz kommuniziert und auch ihre eigene Maske im Netz erblickt, was als Verweis auf ihren eigenen Tod am Ende von „Level Five“ interpretiert werden kann. Zudem ist der Tod in ihren Unterhaltungen und Begegnungen mit den Masken ein ständig präsent Thema: Der vermeintlich berühmte Michel, der ihr den

³⁴¹ Vgl.: Khalili, Bouchra: Level Five ou le Reposoir. In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 143.

letzten Anruf vor seinem Tod schenkt und dem Laura das erste Mal von ihrem Geliebten erzählt; oder die Gestalt hinter der Schneeeulen-Maske, der sie für die gewonnene Zeit dankt. Laurence Allard schlägt in diesem Zusammenhang vor, „Level Five“ mit dem ursprünglich für „Zapping Zone“ (1990) geplanten Titel „Logiciel Catacombes“ zu versehen.³⁴²

6.4.2 Vergessen als andere Seite der Erzählung

„Die Erzählung selbst, unabhängig von ihrem Inhalt, ist Vergessen. Erzählen heißt dann, sich zu erproben an diesem ursprünglichen Vergessen, das jeder Erinnerung vorausgeht, sie begründet und untergräbt.“³⁴³

Den obigen Satz, den Maurice Blanchot in Bezug auf Kafka geschrieben hat, lässt sich auch auf die Filme von Chris Marker anwenden. Wie grundlegend das Vergessen für die Erinnerung ist, beschreibt Blanchot, indem er Vergessen nicht nur als Mangelerscheinung oder Leere betrachtet, sondern als Verweis „auf die ungeschichtlichen Formen der Zeit, auf das Andere der Zeit, auf ihre ewige Unentschiedenheit oder ewiges Provisorium, ohne Bestimmung, ohne Gegenwart.“ Das Vergessen bezeichnet hier also nicht nur ein Verschwinden aus dem Gedächtnis, sondern bezieht sich auf die transzendente Herkunft von Erzählung und Erinnerung.³⁴⁴ Das erinnernde Erzählen, das in einem Spannungsverhältnis zwischen der Notwendigkeit und der ständig präsenten Gefahr des Vergessens steht, wird auch bei Marker immer wieder thematisiert und soll in den folgenden Kapitel näher ausgeführt werden.

³⁴² Vgl.: Allard, Laurence: Le spectacle de la mémoire vive à propos de créations numériques de Chris Marker. (Level 5 et Immemory). In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 134.

³⁴³ Blanchot, Maurice. Zit. nach: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 47.

³⁴⁴ Vgl.: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 47.

6.4.2.1 Momenthafter Übergang zwischen Erinnern und Vergessen

In „Level Five“ sind die Grenzen zwischen Erinnern und Vergessen fließend und können von einem Moment zum anderen zwischen perfekter Erinnerung und vollständigem Vergessen wechseln. So erzählt Laura eine Kurzgeschichte von Florence, in der eine Frau mit ihrem Papagei Cocoloco amüsante Sketche und Dialoge einübte. Da sie jedoch zu müde war, sich Notizen zu machen, prägte sie sich die Einzelheiten ihrer Kunststücke ein, musste jedoch bei ihrer Rückkehr in die Heimat feststellen, dass sie alles vergessen hatte. Als später Laura einen Dialog mit einem sprechenden Stoffpapagei führt, der ihre Worte wiederholt, schweigt der Papagei auf ihre Frage hin, ob auch er zwischen Erinnern und Vergessen zögere. Auch zu ihrem Papagei war der kleine Engel aus der jüdischen Legende gekommen, der mit einem Klaps alle Erinnerung auslöscht. Diese Legende besagt, dass die Menschen vor ihrer Geburt ein allumfassendes Wissen haben, doch bevor sie auf die Erde kommen, dieses durch den Klaps eines Engels verlieren und so die Möglichkeit erhalten, alles neu zu entdecken. Daher befürchtet auch Laura, wie durch den Klaps des Engels aus der jüdischen Legende, die Erinnerung an ihren Geliebten von einem Moment zum nächsten zu verlieren. Die Vorstellung, dass sich Ereignisse und Personen so tief ins Gedächtnis eingraben, dass ein Vergessen unmöglich erscheint, muss auch die namenlose französische Schauspielerin aus „Hiroshima mon amour“ als Illusion erkennen:

„Nein, so wie in der Liebe die Illusion da ist, diese Illusion nicht vergessen zu können, so hatte ich die gleiche Illusion bei Hiroshima. Ich werde nicht vergessen können. Genau wie in der Liebe.[...] Wie du habe ich mit aller Kraft versucht gegen das Vergessen anzukämpfen. Wie du habe ich vergessen. Wie du habe ich mich bemüht die Erinnerung zu hüten. Die Erinnerung an Schatten, an Steine. Wie du habe ich mich gezwungen, das Entsetzliche zu töten. Das Entsetzliche den Grund der Erinnerung nicht mehr zu wissen. Nicht mehr zu begreifen. Aber ich habe vergessen. Wie du. Wir müssen uns erinnern, sonst wird sich alles wiederholen. 200.000 Tote, 80.000 Verwundete in neun Sekunden.“³⁴⁵

Obgleich sie sich das Vergessen eingestehen muss, hält sie dennoch ein Plädoyer für das Erinnern. Im Gegensatz zu Hegel, der den Menschen kein Lernen aus der Geschichte zugesteht, fordert sie gerade diese Rückbesinnung ein, um eine Wiederholung des Geschehenen zu vermeiden.

³⁴⁵ Resnais, Alain: Hiroshima mon amour. Drehbuch: Duras, Marguerite. Frankreich / Japan: Argos Films 1959. DVD 90 Min.

Nicht zuletzt wird durch Markers Referenz an „Hiroshima mon amour“ auch das Konstruktionsprinzip von „Level Five“ deutlich. Ähnlich wie in Resnais' Film die Erinnerung an den Atombombenabwurf ein zentrales Element in der Geschichte des französisch-japanischen Liebespaars ist, stellt auch „Level Five“ eine Verknüpfung zwischen den real-geschichtlichen Ereignissen auf der Insel Okinawa und der fiktiven Liebesgeschichte von Laura und ihrem verstorbenen Geliebten her.³⁴⁶

6.4.2.2 Historische Wirklichkeit und Rekonstruktion versus Erinnerung und Fiktion

Verfolgt man die Parallelen zwischen „Level Five“ und „Hiroshima mon amour“ weiter, so zeichnet sich eine vergleichbare Thematisierung vom Erinnern und Vergessen ab. Die Ambivalenz zwischen den Bildern der Vergangenheit, die aus Rekonstruktionen, Filmen und Museen stammen und den Erinnerungen an ein wirklich erlebtes Ereignis wird im Anfangsdialog zwischen der französischen Schauspielerin und dem japanischen Architekten deutlich:

„Vier Mal war ich im Museum von Hiroshima. Ich habe die Menschen beobachtet, die durch die Ausstellung schlendern. Sie gehen nachdenklich durch die Gänge und betrachten riesige Photographien und Nachbildungen anstelle der Wirklichkeit. Photographien und Nachbildungen anstelle der Wirklichkeit. Sie betrachten Erklärungen und Beschreibungen anstelle der Wirklichkeit.[...] Die Nachbildungen sind so wahrheitsgetreu wie möglich hergestellt worden. Die Filme sind so wahrheitsgetreu wie möglich hergestellt worden. Die Illusion ist so vollkommen, dass die Touristen weinen. Natürlich gibt es welche, die darüber spötteln, aber ich gehöre zu den anderen Touristen, die nur weinen können. [...]“³⁴⁷

Während sie wiederholt behauptet, sie habe alles gesehen, unterliegt sie derselben Illusion von „Wirklichkeit“, wie sie auch die Zuschauer in dem Moment des Betrachtens wahrnehmen. Obwohl die Fotografien und Filme „so wahrheitsgetreu wie möglich“ hergestellt worden sind, zeigen sie dennoch nicht die Wirklichkeit, sondern lediglich eine Abbildung der Wirklichkeit. Dass es jedoch einen Unterschied zwischen dem Vergangenen

³⁴⁶ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 97.

³⁴⁷ Resnais, Alain: Hiroshima mon amour. Drehbuch: Duras, Marguerite. Frankreich / Japan: Argos Films 1959. DVD 90 Min.

und dessen Nachbildung, zwischen einem Bild und einem Abbild gibt, lässt sich aus dem kontinuierlichen Widerspruch ihres Geliebten erkennen: „Du hast nichts gesehen in Hiroshima, du hast alles erfunden.“ Wie um zu beweisen, dass sie nichts erfunden hat, betont sie immer wieder:

„Ich habe die Wochenschauen gesehen. Am zweiten Tag, so sagt die Geschichte, das habe ich nicht erfunden, sollen ganz bestimmte Tierarten aus der Tiefe der Erde und aus der Asche hervorgekrochen sein. Es sind Hunde fotografiert worden, für die Ewigkeit festgehalten. Ich habe sie gesehen. Ich habe die Wochenschauen gesehen. Ich habe die Dokumentarberichte wirklich gesehen: Vom ersten Tag, vom zweiten Tag, vom dritten Tag.“ „Du hast nichts gesehen. Nichts.“³⁴⁸

Mit dieser Aussage betont sie die geschichtskonstituierende Funktion der Medien und spricht ihnen Beweischarakter zu. Die Medien erhalten nicht nur den Status von Vermittlern der Wirklichkeit, sondern verfügen gleichzeitig über die Möglichkeit, Bilder aus ihrer Zeit zu entheben und sie für alle Ewigkeit verfügbar und abrufbar zu machen.³⁴⁹

Auch Laura ist sich im Unklaren, wie sie zwischen Wirklichkeit und Rekonstruktion, Erinnern und Vergessen differenzieren soll:

„Ich habe gerade zwei Tage in Vezelay verbracht. Plötzlich merkte ich, dass ich den Unterschied vergessen hatte, zwischen einem echten Kapitell [sic!] und denen von Viollet-le-Duc ausmacht. Oder ist es andersherum? Ich hatte die Frage, aber anstelle der Antwort war eine Lücke. Könnte ein Engel, der mein Gedächtnis untersuchte, die Einzelheit erkennen, die den Unterschied zwischen Erinnerung und Vergessen ausmacht?“³⁵⁰

Wenn Laura hier den Unterschied zwischen der wirklichen Kapitele und jener von Viollet-le-Duc anspricht, so bezieht sie sich auf den französischen Architekten Viollet-le-Duc (1814-1879). Dieser hatte zwar aufgrund seiner Restaurierungsarbeiten, die er auch an der Kirche von Vezelay unternahm, große Bekanntheit erlangt, unterlag jedoch auch starker Kritik, da er bei seinen Restaurationen grundlegende Veränderungen an den Bauwerken durchführte.³⁵¹

³⁴⁸ Ebenda.

³⁴⁹ Vgl.: Ebenda.

³⁵⁰ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁵¹ Vgl.: URL: <http://www.frankreich-experte.de/fr/6/62300.html>. Zugriff: 12.07.08.

6.4.2.2.1 Umschrift von Geschichte und Erinnerung

Die Ungewissheit, welche Kapitelteile nun die authentische sei, ist für Laura ähnlich schwer zu beantworten wie die Frage, welche Details zwischen dem Erinnern und dem Vergessen liegen. Erinnert sie sich noch an die „wirklichen“ Bilder der Vergangenheit oder hat sich ihre Erinnerung einer verändernden Umschrift unterzogen?

Wenn es in „Sans Soleil“ heißt „Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt“³⁵² so kann man eine Parallele zu Paul Ricoeur erkennen, demzufolge eine Lebensgeschichte nicht über alle Zeit unverändert weitergegeben wird, sondern eine Mischung aus Fiktion und Lebenserfahrung ist.³⁵³ Erinnerungen geben die Vergangenheit nicht unverfälscht wieder, sondern sind von einem Überlagern und Überschreiben durch neue Eindrücke und durch das partielle Auslöschen von Gedächtnisinhalten gekennzeichnet. Ähnlich dem Wunderblock bei Freud, dessen Schrift durch das Abziehen des Deckblattes entfernt und neu überschrieben wird, bleiben auch hier nur die Dauerspuren erhalten.³⁵⁴

Auch Scherer weist darauf hin, dass „die Bilder der Vergangenheit [...] nicht bruchlos in die Gegenwart überführt werden“³⁵⁵ können. Ihnen ist immer eine Verfremdung und Umschrift inhärent, ebenso wie die Geschichte einer Umschrift unterliegt. Durch die technische Verfremdung der Bilder, die sich auch in den Computerbildern von Okinawa in „Level Five“ wiederfinden, weist Marker auf die verfremdende Arbeit der Erinnerung hin. Eine objektive Vergangenheit kann nicht existieren, da sie immer schon unter dem Einfluss der Gegenwart steht. In dieser unerreichbaren Wirklichkeit sieht Scherer die Verbindung

³⁵² Vgl.: Marker, Chris. Zit. nach: Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern / Lesen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 18.

³⁵³ Vgl.: Allard, Laurence: Le spectacle de la mémoire vive à propos de créations numériques de Chris Marker. (Level 5 et Immemory). In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 138.

³⁵⁴ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. »Sans Soleil« und »Immemory«. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 144.

³⁵⁵ Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 157.

zu Tarkovskis Zone, die sie mit Hartmut Böhme als „Sehnsuchtsraum“ jener beschreibt, die „vom Bewusstsein der Entfremdung geschlagen sind und das Andere suchen.“³⁵⁶

6.4.2.2.2 Laura – Traum, Erinnerung oder Illusion?

Setzt man sich näher mit der Hauptperson aus „Level Five“ auseinander, zeigt sich, dass Laura selbst als eine fiktive Figur gedeutet werden kann, da sie ihren Namen erst von ihrem Geliebten erhalten hat, nachdem sie gemeinsam ihren Lieblingsfilm „Laura“ von Otto Preminger (1944) gesehen hatten. Ebenso wie Laura aus einem fiktiven Film zu entstammen scheint, ist ihr filmisches Vorbild aus einem Portrait zum Leben erwacht. Lauras erster langer Monolog endet mit den Worten: „Irgendwann gebe ich das ganze Zeug Chris, damit er was daraus macht. Ein Spiel, das nicht läuft, eine Frau, die durchdreht... Mal sehen, was er damit anfangen kann, das Montage-Genie.“³⁵⁷ Während Laura dies sagt, richtet sie ihren Blick mit einem leichten Zwinkern direkt in die Kamera. Ihr Ruf nach Chris bezieht sich zunächst auf die fiktive Figur Chris, meint aber gleichzeitig Chris Marker, der von Kritikern und Filmwissenschaftlern als „Montage-Genie“ gelobt wird. Erst unmittelbar nach dieser Aussage tritt Chris das erste Mal als Kommentarstimme aus dem Off in Erscheinung: „An dieser Stelle der Geschichte kam ich dazu. Mich interessierten die Bilder anderer inzwischen mehr als meine eigenen und ich fand Lauras Vorschlag als eine amüsante Herausforderung. Ich begann mit der Reise der beiden nach Tokio.“³⁵⁸ Somit drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass Chris nach Lauras Verschwinden ihre Videotagebucheinträge gefunden und zu einem Film montiert hat.³⁵⁹

Catherine Lupton ist hingegen der Auffassung, dass Laura eine virtuelle Figur in „Level Five“ ist. Zu diesem Schluss kommt sie, da nicht nur Lauras Name aus Premingers

³⁵⁶ Vgl.: Ebenda. S. 157f.

³⁵⁷ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁵⁸ Ebenda.

³⁵⁹ Vgl.: Hunt, Ian. Zit. nach: Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books 2005. S. 201.

gleichnamigem Film noir entliehen ist, sondern auch durch verschiedene Indizien aus „Level Five“. Lauras Status als Projektion bzw. Illusion sieht sie beispielsweise in jener Szene, in der Laura vom Kopf hin zu den Füßen in ihrem Arbeitsbereich eingeblendet wird und sodann mit der Fernbedienung in der Hand den Fokus der Videokamera justiert. Das Zusammentreffen der geisterhaften Erscheinungen von Premingers Film, in der seine Heldin als Geist im Traum des Detektivs erscheint, sieht Lupton durch das gespenstische Verschwinden von Markers Laura am Ende von „Level Five“ belegt.³⁶⁰

6.4.2.2.3 Das wahnhafte Gedächtnis – Ein Vergleich zwischen „Vertigo“, „Level Five“ und „La jetée“

Des Weiteren lässt sich eine Verbindung zwischen den für die Hauptperson von „Level Five“ namensgebenden Film „Laura“ von Otto Preminger und Alfred Hitchcocks „Vertigo“ (1958) erkennen, auf den Marker auch in „La jetée“ (1962) und „Sans Soleil“ sowie in seiner CD-Rom „Immemory“ anspielt. Die Handlung in „Laura“ und „Vertigo“ weist folgende Parallelen auf: In beiden Filmen ermittelt ein Detektiv nach einer Frau, in die er sich im Laufe seiner Nachforschungen verliebt, die jedoch tot vermutet wird. Ähnlich wie nach der Theorie von Lupton Premingers „Laura“ im Traum des Detektivs wieder lebendig wird, geht Marker auch in seiner Interpretation von „Vertigo“ von einem „wahnsinnigen Gedächtnis“ aus, das sich durch die Kraft der Vorstellung eine Parallelwelt erschafft. In seinem Artikel „A free replay: notes sur ‚Vertigo‘“ führt Marker seine These aus, dass sich der zweite Teil des Films, also von jenem Moment an, in dem Scottie seine Geliebte wiederfindet und an die Liebesgeschichte anknüpfen kann, nur in dessen Phantasie stattfindet.³⁶¹ Das Überschreiten von Zeit und Raum mithilfe der Phantasie wird auch in Markers Fotoroman „La jetée“ besonders deutlich: Ein Mann, der von einer Kindheitserinnerung an eine Frau am Rand des Rollfelds stark geprägt ist, wird von Wissenschaftlern als Versuchsperson benutzt, um durch die Zeit zu reisen und dort Hilfe für das im Dritten Weltkrieg zerstörten Paris zu erhalten. Nur Personen, die über derart

³⁶⁰ Vgl.: Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books 2005. S. 204f.

³⁶¹ Vgl.: Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 42.

ausgeprägte mentale Bilder verfügen, haben ihrer Meinung nach eine Chance, den Schock einer Zeitreise zu überleben. So begibt sich der namenlose Mann bei seiner Reise durch die Zeit auf die Suche nach jener Frau, die bisher nur bildhaft in seiner Erinnerung existiert. Nach wiederholtem Treffen mit dieser Frau aus seiner Erinnerung gelangt er bei einem Spaziergang mit ihr an jenen Baumstamm, zu dem auch Scottie und Madeleine aus „Vertigo“ spazieren. "This is where I come from ..." spricht eine Kommentarstimme aus "La jetée", während der namenlose Mann auf einen Punkt außerhalb der Kreise des Baumstammes zeigt und sogleich von einer „Welle der Zeit“ weitergespült wird.³⁶²

Thomas Tode erkennt in „Level Five“ insofern eine Umkehrung zu den oben beschriebenen Filmen, als dass es diesmal eine Frau ist, die bei der Suche nach ihrem Geliebten im Netz O.W.L. immer tiefer in einen Wahn gezogen wird.

„Werde ich verrückt? Es gab eine Zeit, als ich dich überall sah, als ich dich von weitem auf der Straße erkannte, als ich an alle Orte zurückkehrte, die uns gefielen. Der Jardin des Plantes, der Bauernhof im Bois de Boulogne, die Ecke am Kai unter der Golden-Gate-Brücke, wo Kim Novak beinahe ertrinkt, in „Vertigo“. Ich sah jemanden von hinten. Er sah sich Papageien an. Er saß an einem Tisch, von Ziegen umringt. Er stand auf ein Geländer gestützt. Das warst du. Ich ging näher heran. Jemand drehte sich um, der nicht du war. Ich verstand nicht, wie er so schnell deinen Platz hatte einnehmen können. Ich muss wohl einen Moment lang unaufmerksam gewesen sein, einen winzigen Moment lang.“³⁶³

Laura glaubt ihrem Geliebten an den unterschiedlichsten Orten zu begegnen, bis sie – wie Kinjō – ihrer Vergangenheit ins Gesicht sehen kann. Laura begreift, dass sie die Geschichte nicht verändern kann, daher bleibt ihr nur ein Loslassen von den Bildern der Vergangenheit. Hier sieht Tode eine Kohärenz zwischen ihren blasser werdenden Erinnerungen und der filmischen Unschärfe bzw. dem finalen Verschwinden von Laura.³⁶⁴ Das Besuchen von Orten, die mit gemeinsamen Erinnerungen verbunden sind, spricht auch Wolfgang Beilenhoff in Referenz auf „Vertigo“ an. Er betrachtet dies als Wiederholungszwang, der die Toten wiedererwecken will. Ebenso wie Scottie in „Vertigo“ an die Gedächtnisorte zurückkehrt und dort Madeleine zu begegnen glaubt, meint auch Laura ihren Geliebten an den gemeinsam besuchten Orten zu entdecken. Das wiederholte

³⁶² Vgl.: Marker, Chris: La jetée. Frankreich: Argos Films 1962. DVD 28 Min.

³⁶³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁶⁴ Vgl.: Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 43f.

Aufsuchen von Orten an denen Erinnerungen geknüpft sind, hat nach Beilenhoff zum Ziel ebendiese wieder aufzurufen und zu aktualisieren. Erst durch dieses erinnernde Wiederholen kann ein Vergessen bzw. Verarbeiten traumatischer Erinnerungen erreicht werden.³⁶⁵

6.4.3 Musik als Auslöser von Erinnerungen und Mittel zur Dechiffrierung

Der Musik kommt in „Level Five“ größtenteils eine erinnerungsunterstützende Funktion zu. Zumeist werden die Lieder und Melodien aus dem Off eingespielt, wie in jener Szene in der die Kommentarstimme von Chris die Frage stellt:

„Man wüsste ja zu gerne was wohl im Kopfe eines ultranationalistischen japanischen Generals abläuft kurz bevor er sein Leben dem Kaiser opfert. Dank der Memoiren Yaharas weiß man es. Die letzten Worte Chos an ihn lauteten: Erinnerst du dich noch an den schönen französischen Film, den wir 1941 zusammen in Saigon gesehen haben?“³⁶⁶

Während Chris in weiterer Folge erläutert, dass es sich dabei um den Film „Le Danube bleu“ handelt, erklingt aus dem Off dessen Leitmelodie „Schwarze Augen“. Der Kommentar von Chris erklärt zudem explizit: „Die Musik, die Cho hörte, als er sich den Bauch aufschlitzte und zum letzten Mal diesen Horizont betrachtete war ‚Schwarze Augen‘.“³⁶⁷ Auch in jener Szene in der eine Reiseführerin während der Fahrt in einem Touristenbus das Lieblingslied der 46 Krankenschwestern singt, die in einer Höhle von Okinawa erstickten, da sie zwischen den Fronten zurückgelassen wurden, kann eine gedächtnisunterstützende Funktion zugesprochen werden. Laura selbst stimmt in „Level Five“ zweimal Strophen aus zwei verschiedenen Lieder an: Zum einen intoniert sie das Titellied von Otto Premingers „Laura“ nachdem sie die Geschichte von einem Komponisten erzählt, der erst durch das Klavierspielen den Brief seiner Frau entziffern kann, der besagt, dass sie ihn verlässt. Zum anderen erzählt sie die jüdische Legende von

³⁶⁵ Vgl.: Beilenhoff, Wolfgang: Licht – Bild – Gedächtnis. In: Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hg.): Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 457ff.

³⁶⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁶⁷ Ebenda.

einem Engel, der kurz vor der Geburt das allwissende Gedächtnis eines jeden Menschen mit einem Klaps auslöscht. Als sie infolge dessen überlegt, welche Einzelheiten sie von ihrem Geliebten verlieren wird, singt sie zwar „No, no they can't take that away from me“, widerspricht sich jedoch sogleich, indem sie meint, dass die Engel ihre Erinnerungen wegnehmen können. Thomas Tode vertritt im Hinblick auf die Lieder in „Level Five“ die Auffassung, dass alle Lieder „mit dem Tod verbunden (sind), und sei es der Tod einer Liebe.“³⁶⁸

6.5 Abbildbarkeit und Darstellbarkeit von Vergangenheit bzw. Geschichte

Bei der Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen in Film und Medien ist es unerlässlich sich mit der Frage zu beschäftigen, wie Vergangenes abgebildet wird sowie die Darstellbarkeit von Geschichte zu hinterfragen. Lassen sich die Ereignisse der Vergangenheit in Bilder fassen und annähernd so darstellen, wie sie sich ereignet haben? Kann Geschichte in Bildern wiedergegeben werden? Und was verändert sich durch diese Wiederaufnahme und Verbildlichung? Im folgenden Kapitel wird diese Fragestellung untersucht, wobei insbesondere der Authentizitätscharakter des Bildes sowie Kamerablick und Stillstellung des Filmbildes im Mittelpunkt stehen werden.

6.5.1 Die Zeit in den Bildern – Gedächtnis- und Erinnerungsbilder

„Verloren am Ende der Welt auf einer Insel Sal in Gesellschaft meiner herumstolzierenden Hunde erinnere ich mich an den Januar in Tokyo, oder vielmehr ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt, sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie die Leute sich erinnern, die nicht filmen, die nicht photographieren, die keine Bandaufzeichnungen machen, wie die Menschheit überhaupt verfahren hat, um sich zu erinnern ...“³⁶⁹

³⁶⁸ Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 40.

³⁶⁹ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

Im Hinblick auf Erinnerungsbilder im Film ist das „Zeit-Bild“ von Gilles Deleuze relevant. Dieser geht in Anlehnung an die Gedächtnisformen von Henri Bergson von einem direkten, rein optischen Bild der Zeit aus, das nicht an Bewegung im Raum gebunden ist. Der Gedächtnis- bzw. Erinnerungsraum ist für ihn eine Bewegung in der Zeit. Wenn Bergson Erinnerung und Gedächtnis als eigenständige Welten begreift, in der sich die Bilder der Vergangenheit organisieren, so sieht Deleuze im Film ein geeignetes Mittel diesen Bereich zu erforschen. Als zweite Form des Zeitbildes beschreibt Deleuze die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diese sieht er zum Beispiel in der Konstitution eines Ereignisses, indem verschiedene zeitliche Momente aufeinandertreffen. Das Ereignis verläuft nicht linear, sondern ergibt sich aus einer Koexistenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Film verfügt über die Möglichkeit, diese temporalen Schnittstellen zu zeigen.³⁷⁰ In Markers Filmen findet sich immer wieder die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen des Erinnerns und Gedenkens. Christa Blümlinger beschreibt Marker als Historiographen, der sich mit dem Abwesenden beschäftigt und dessen Diskurs über das Abwesende der Vergangenheit immer auch ein Diskurs über die Toten ist. Marker hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Dokumente der Vergangenheit auf ihre Gültigkeit hin zu befragen. Dabei beschränkt er sich nicht ausschließlich auf filmische Darstellungsformen, sondern bezieht die neuesten medialen Entwicklungen mit ein, wie etwa das Computerspiel in „Level Five“ oder die CD-Rom in „Immemory“. Durch dieses wiederholte Thematisieren und Hinterfragen des Dokumentes in den unterschiedlichsten Medien, kommt es zu einer fortwährenden Aktualisierung.³⁷¹

³⁷⁰ Vgl.: Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf. Zugriff: 21.07.08. S. 102ff.

³⁷¹ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 91f.

6.5.1.1 Wandel und Veränderung der Bilder

Erweist sich ein Bild bei erstmaliger Betrachtung noch als offensichtlich und eindeutig interpretierbar, lässt es sich in seiner Vielschichtigkeit häufig erst durch digitale Verfremdung oder das Versetzen in eine andere Zeit erkennen. Dies ist bei der Szene des brennenden Mannes Gustav der Fall, der als Versatzstück in die verschiedensten Dokumentationen und Filmbeiträge eingebaut wurde. Sein eigentliches Schicksal wird erst durch Lauras Analyse sichtbar.

„Man weiß nicht, was man filmt“³⁷², sagt eine Kommentarstimme in Markers Film „Le fond de l’air est rouge“ (1977) und bezieht sich dabei auf seine Aufnahme eines Springreiters bei den Olympischen Spielen in Helsinki, der sich Jahre später als der chilenische Putschist General Mendoza herausstellte. Der Wandel, dem die Bilder unterliegen, zeigt sich besonders deutlich an dem inzwischen weltbekannten Bild des Fahnenhissens auf Iwo Jima. Während dieses Foto zuerst als authentisches Zeugnis galt, offenbarte es sich nach und nach als Inszenierung. Heute ist dieses Bild zur Ikone geworden und hat sich in die Geschichte eingeschrieben, obwohl es seinen ursprünglichen Sinn verloren hat und weitab von seiner einstigen Bedeutung verwendet wird.

6.5.1.2 Über den Diskurs von Vergangenem und die Tragik des Bildes

Die Auseinandersetzung mit den Zeitzeugenaussagen in „Level Five“ zeigt nicht nur Markers Interesse für die vergangenen Ereignisse, sondern vor allem für die Erinnerungen daran. Er begibt sich mit den Zeitzeugen an die Orte des Gedenkens und verbindet ihre Erinnerungen mit Archivmaterialien. Dies kann man beispielsweise in jener Sequenz erkennen, in der Chris, ausgehend von gegenwärtigen Bildern einer Kaufhaustänzerin, verbal und visuell eine Brücke schlägt zu Bildern einer Trauerfeier für die ertrunkenen Kinder der Toshima Maru. Die Aufnahmen, die er dafür verwendet, sind zum einen schwarz-weiße Archivbilder, die den „realen“ Abschied der Trauernden zeigt. Zum

³⁷² Marker, Chris: Le fond de l’air est rouge. Frankreich 1978. Ausgestrahlt auf: Arte. Video 179 Min.

anderen bringt Marker auch jene Filmaufnahmen von Oshima mit ein, der in den fünfziger Jahren den „symbolischen“ Abschied der Familien der ums Leben gekommenen Kinder, filmte. Diese Bilder werden vom Kommentar von Chris begleitet, der wie ein Historiker aus der Gegenwart einen Diskurs über das Vergangene³⁷³ führt: „Die Schlacht hatte noch nicht begonnen, da hatte Okinawa schon seine ersten Toten. Allerdings ohne es zu wissen. Die Überlebenden hatten den Befehl erhalten eine Postkarte nach Hause zu schicken und zu berichten, dass alle wohlbehalten angekommen seien.“³⁷⁴

Betrachtet man dieses Zusammenwirken von dokumentarischen Materialien aus unterschiedlichen Zeiten mit dem Kommentar in „Level Five“, so erinnert dies an Alain Resnais’ Film „Nuit et Boudrillard“ bei dem auch Marker mitgewirkt hat. Der Film wird nicht mehr nur als Ort der Repräsentation von Geschichte betrachtet, sondern vor allem in der Funktion seiner Bilder. Es gilt nicht mehr nur Geschichte und Gedächtnis darzustellen, sondern einen polyvalenten Diskurs auszulösen. Jacques Rancière erkennt hier sogar eine Verbindung zwischen der Arbeitsweise Markers und jener von Godard in seinen „Histoire(s) du cinéma“. Für beide ist Geschichte ein Diskurs, der in die Geschichte der Bilder eingebettet ist. Jedoch unterscheiden sich die beiden Filmemacher nach Bellour in ihrer Grundeinstellung: Während Godard eine optimistische Haltung einnimmt und im Filmbild die Wiederauferstehung der Realität sieht, kommt bei Marker in umgekehrter Weise jene Tragik des Bildes zum Vorschein, das den Tod immer schon in sich trägt und als dessen Träger von Erinnerungsarbeit es fungiert.³⁷⁵

³⁷³ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 98f.

³⁷⁴ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁷⁵ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 99f.

6.5.2 Dekonstruktion des Sichtbaren

Obwohl sich durch die Erfindung von neuen Reproduktionstechniken die Darstellung der Vergangenheit immer mehr der Wirklichkeit annähert, sind die Bilder, die sie produzieren stets „Erinnerungen der Erinnerungen“. Auch die Erfindung des Computers, der in „Level Five“ zentrales Medium der Vergangenheitsvermittlung ist, ändert nichts an diesem reproduktiven Charakter des Mediums. Marker geht es nicht darum, die Wirklichkeit 1:1 nachzustellen. Vielmehr verweist er auf die Vergänglichkeit jener Bilder und rückt die Nicht-Darstellbarkeit von Geschichte in den Mittelpunkt. Wenn es am Ende von „Sans Soleil“ heißt: „Ich ermaß jene unerträgliche Eitelkeit der westlichen Welt, die nicht aufgehört hat, das Sein gegenüber dem Nicht-Sein und das Gesagte gegenüber dem Nicht-Gesagten zu privilegieren“, so lässt sich vielleicht daraus Markers Faszination für Japan nachvollziehen. Die Art und Weise wie dort mit Gedächtnis umgegangen wird steht in enger Verbindung mit jener von Marker: Es liegt ihm nicht daran dem Film Beweischarakter für das Sichtbare zu verleihen, sondern auf die Konstruiertheit des Sichtbaren hinzuweisen. Insofern ist den Filmen von Marker immer schon eine Selbstreflexivität inhärent.³⁷⁶

6.5.2.1 Dokumentarisches Bildmaterial und Monumentalisierung

Nach Blümlinger konfrontiert „Level Five“ seine Zuschauer mit der Frage was ein Dokument ist und welche Bedeutung ein dokumentarisches Bild hat. Ersichtlich wird dies aus dem Versuch, Denkmäler, Trauerfeiern, museale Objekte etc. zu lesen und sie in ihrem gesellschaftlichen Diskurs zu reflektieren. Als interessant erweist sich dabei die Auswahl der Bilder, die in die Geschichte und das Gedächtnis der Menschen eingehen. Um die Schlacht von Okinawa darzustellen, verwendeten die Medien nicht Bilder des Kampfes oder der Massensuizide, sondern das Bild eines Kindes, das mit einer weißen Fahne einen

³⁷⁶ Vgl.: Wetzel, Michael: La Japonaise. Fernöstliche Gedächtnisbilder. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 160.

Zug von Überlebenden anführte.³⁷⁷ „Den Leuten in Okinawa blieb diese symbolische Erscheinung im Gedächtnis haften. Ein Kind, das die Anweisungen der Armee zum Selbstmord überlebt hatte, wurde vorausgeschickt, um die Überbleibsel dieser Armee zu schützen.“³⁷⁸ Diese analytische Hinwendung zum Bild als Monument findet sich in vergleichbarer Weise bei Foucault, der sich vor allem mit der Diskursivität der Fakten innerhalb eines Archivs auseinandersetzt. Nicht mehr das Dokument als Zeugnis einer verborgenen Wahrheit erscheint ihm wichtig, sondern das Monument. Das Archiv verkörpert für ihn:

„[...] weder die Gesamtheit der Texte [bzw. Bilder], die von einer Zivilisation konserviert wurden, noch das Ensemble der Spuren, die man vor ihrer Zerstörung retten hat können, sondern das Regelwerk, das in einer Kultur das Erscheinen und das Verschwinden von Äußerungen [énoncés] bestimmt, ihr Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und als Dinge.“³⁷⁹

Auch in „Level Five“ ist es nach Blümlinger nicht Markers primäre Absicht einen definitiven Beweis für die Massensuizide der Bevölkerung Okinawas zu erbringen, weil Bilder nie als eindeutige Dokumente für die Vergangenheit dienen können. Eine weitaus größere Rolle spielt die Konstruktion bzw. Dekonstruktion von Erinnerungen, die durch die Anordnung der Zeichen ausgelöst werden.³⁸⁰

³⁷⁷ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 102.

³⁷⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁷⁹ Foucault, Michel. Zit. nach: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 102.

³⁸⁰ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 103.

6.5.2.2 Authentizität und „Wahrheit“ der Bilder

Weitaus mehr als klassische narrative Filme beinhaltet „Level Five“ reflexive und selbstreferentielle Tendenzen. Nicht nur die Bilder aus Medien und Archiven werden auf ihre Gültigkeit untersucht, sondern auch die filmischen Bilder in „Level Five“ werden einer kritischen Befragung unterzogen. Obwohl sich Marker als Filmemacher selbst dieser Verfahrensweisen bedient, verabsäumt er nicht, deren Arbeitsweisen offenzulegen. So sind die Archivmaterialien und die Aussagen der Zeitzeugen deutlich als medial vermittelte Erinnerungsbilder zu erkennen. Um dies zu gewährleisten, legt er in „Level Five“ das Gesicht von Nagisa Oshima erst schichtweise auf dem Bildschirm frei und verfremdet es zusätzlich indem er sein Profil zuerst rot verfärbt und seine Augen hervorstehen lässt. Erst dann nimmt Nagisa Oshima seine „normale“ Erscheinung an. Eine ähnliche Behandlung erfährt auch Kenji Tokitsu. Um das Bewusstmachen der filmischen Apparatur geht es auch in jener Szene, in der Laura das Bild heranzoomt oder scharf stellt.³⁸¹ Der Blick des Zuschauers soll dezidiert auf die Konstruiertheit des Filmischen gelenkt werden und die Brüche sichtbar machen.

Dieses Hinterfragen der Wirklichkeit der Bilder findet sich auch in den Szenen, in denen Laura, im Dialog mit ihrem Geliebten die Bilder der Vergangenheit nach ihrer Gültigkeit hinterfragt. Besonders deutlich wird dies in jener Sequenz, in der sich Laura auf die Suche nach der Originalaufnahme eines brennenden Soldaten macht, den sie in Dokumentationen über Vietnam, Okinawa und vielen weiteren wiedererkennt. Gustav, so nennt sie den Soldaten, taucht auf sämtlichen Kriegsschauplätzen auf „wie ein(en) Artist(en) auf Tournee mit seiner einzigartigen Nummer“.³⁸² Er wird als Bausatz verwendet, dessen eigentlicher Ursprung im Verborgenen bleibt. Laura entdeckt schließlich beim Durchforsten von Archivmaterialien das Originalbild von Gustav, der einem in Borneo gedrehten Film entstammt. Interessant ist, dass Gustav am Ende der Originalszene nicht verbrennt und stirbt, wie man durch die Montage annehmen könnte, sondern wieder

³⁸¹ Vgl.: Breton, Mahité: En attendant le cinéma olfactif. Questions de médiation dans Level Five. Université de Montréal. In : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/BRETON.pdf> Download am 14.07.08. S. 3-4.

³⁸² Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

aufsteht, zwar „nicht gerade munter, aber man glaubt, dass er davonkommt, wie das Napalm-Mädchen aus Saigon.“³⁸³ Dieses bisher weggeschnittene Ende der Szene stellt Marker in den Mittelpunkt der Betrachtung: Zuerst zeigt er die verkürzte Version, die er digital verfremdet, und dann die vollständige Originalsequenz. Am Ende der jeweiligen Einstellung lässt er das Bild für ein paar Sekunden stillgestellt. Besonders stark kommt in der oben beschriebenen Sequenz die Macht der Montage zum Ausdruck. In Hinblick auf Giorgio Agambens Montagekonzept der Wiederholung und Stillstellung erkennt Blümlinger im Wiederholen die Wiederherstellung von bereits Gewesenem und im Stillstellen den von Walter Benjamin geforderten „Stillstand“, der die Rettung der unterdrückten Vergangenheit ermöglicht.³⁸⁴ Durch das Wiederholen und finale Einfrieren des Bildes eröffnen sich ihrer Meinung nach folgende Betrachtungsweisen: Zum einem wird auf die Bedeutung und den Einfluss der Montage auf die dokumentarische Aufnahmen verwiesen; zum anderen lässt sich hier auch die Erstarrung eines Dokumentarbildes hin zum Klischeebild erkennen. Nicht außer Acht gelassen werden soll auch der Blick auf die Absicht des Dokumentarfilmes, der den Krieg zeigen will und sich dafür jeglicher Mittel bedient.³⁸⁵

Die Frage, inwiefern eine solche manipulative Verwendung der dokumentarischen Bilder legitim ist, stellt sich auch Laura:

„Das Ende der Einstellung wurde überall herausgeschnitten. Ein zum Symbol Auserkorener kommt nicht so einfach davon. Er ist ein Zeuge gegen den Krieg. Sie werden die Aussage nicht wegen ein paar Bildern schwächen. Die Wahrheit? Was für eine Wahrheit? Wahr ist, dass die meisten am Ende nicht wieder aufstanden. Also weshalb sollte gerade der aus der Reihe tanzen? Die Moral der Bilder? Ist Napalm moralisch vertretbar? Sind Sie für Napalm? Auf welcher Seite stehen Sie, Genosse!“³⁸⁶

Zwar ist der dokumentarische Wert der Gustav Szene gering, da bewusst Kürzungen vorgenommen wurden und die Szene aus ihrem eigentlichen Zusammenhang gerissen wurde, so dass Authentizität fehlt, dennoch verweist Sven Kramer auf die Angemessenheit

³⁸³ Ebenda.

³⁸⁴ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 96.

³⁸⁵ Vgl.: Ebenda. S. 96.

³⁸⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

hinsichtlich der historischen Faktizität. Das was hier als „Fälschung“ betrachtet werden muss, zeigt seiner Meinung nach nur das, was während des Krieges in ähnlicher Weise tausendfach passiert ist. Insofern lässt sich das Gezeigte legitimieren. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob das Inauthentische hier nicht als Repräsentation einer Wahrheit dienen kann.³⁸⁷

6.5.2.3 Das stillgestellte Bild – Ein paradoxes Verhältnis von Bewahren und Zerstören

Medien kreieren Bedeutungen und beeinflussen allein durch ihre Anwesenheit den Fortgang bestimmter Situationen sowie das Verhalten gefilmter Personen. Am banalsten zeigt sich dies beim Fotografieren einer Person, die sich im Bewusstsein der anwesenden Kamera in eine Pose begibt oder sofort abwendet.

In „Level Five“ lassen sich die Auswirkungen der Kamerapräsenz am Beispiel der Frauen von Saipan veranschaulichen. Diese Sequenz aus schwarz-weißen Archivmaterialien zeigt eine Frau, die unmittelbar bevor sie sich von den Klippen in die Tiefe stürzt, kurz innehält und ihren Blick direkt in die Kamera richtet. Marker lässt diese Sequenz in Zeitlupe ablaufen und stoppt das Bild genau an jener Stelle an der die Frau in die Kamera blickt. Er unterstreicht die Bedeutung dieser Szene durch die detaillierte Beschreibung im Kommentar, indem es heißt: „In Zeitlupe erkennt man die Frau besser, die sich umdreht und die Kamera bemerkt. Ob sie wohl auch gesprungen wäre, wenn sie im letzten Moment nicht bemerkt hätte, dass man sie beobachtete?“³⁸⁸ Mit dieser Äußerung unterstellt er der Kamera eine Mitschuld, wenn nicht sogar eine Mittäterschaft am Sprung dieser Frau. Eine ähnliche Szene entdeckt Marker in Nicole Védres Film „Paris 1900“. Dieser zeigt einen Mann, der sich mit einer merkwürdigen Flugkonstruktion auf der ersten Etage des Eiffelturms befindet. Kurz vor seinem Sprung erkennt er, so Laura, dass seine Erfindung

³⁸⁷ Vgl.: Kramer, Sven: Laura und Kinjō. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five. In: Kinzel, Ulrich (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 186f.

³⁸⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

nicht funktionieren wird, aber „die Kamera ist da, die ihn für die Ewigkeit fixiert, und deren seelenloses Auge er letztlich nicht zu enttäuschen wagt. Wären hier nur menschliche Zeugen gestanden, hätte ihn eine weise Feigheit sicherlich überwältigt.“³⁸⁹ Auch hier friert Marker den direkten Blick des Mannes in einem Standbild ein und verbindet es durch einen weichen Schnitt mit jenem der Frau von Saipan. Ähnlich wie André Bazin im vorhergehenden Zitat den Mann auf dem Eiffelturm beschrieben hat, kommentiert Marker die Szene der Frau aus Saipan:

*„Die Frau in Saipan sah die Kamera. Sie begriff, dass die fremden Dämonen sie nicht nur hetzten, sondern auch aller Welt zeigen konnten, dass sie nicht den Mut gehabt hatte zu springen. Sie sprang. Und der, der die Kamera hielt und wie ein Jäger auf sie zielte, durch sein Zielfernrohr, hat sie abgeschossen, genau wie ein Jäger.“*³⁹⁰

Hier wird besonders deutlich auf die paradoxe Doppelfunktion der Kamerabildes hingewiesen: Zum einen verleiht sie den gefilmten Personen durch das Gesehen werden Identität und Memorabilität, zum anderen ist es eben dieser Kamerablick, der ihr Verhalten für alle Zeit festschreibt und sie dadurch zu ihrem tödlichen Sprung veranlasst.³⁹¹ Dieses Paradox zwischen Bewahren und Zerstören hat Marker bereits in seinem 1966 erschienen Film „Si j’avais quatre dromadaires“ aufgegriffen. Während er in „Level Five“ das destruktive Element in den Vordergrund stellt, ist es in „Si j’avais quatre dromadaires“ das Verewigende: „La photo, c’est la chasse. Des instincts de la chasse sans envie de tuer. La chasse des anges. On traque, on vise, on tire et claque: au lieu d’un mort on fait un éternel.“³⁹²

³⁸⁹ Bazin, André. Zit. nach: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 101f.

³⁹⁰ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁹¹ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 101.

³⁹² Marker, Chris. Zit. nach: Bongers, Wolfgang: Inseln. Gespenstische Effekte in Bildern und Texten. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 105.

6.5.3 Nichtdarstellbares in die Köpfe der Zuschauer verlagern

Sieht man von der Tatsache ab, dass Bilder nie ein Surrogat für empirische Wirklichkeit sein können, gibt es Ereignisse, die in ihrem Ausmaß nicht vermittelt werden können. Die Darstellbarkeit von Geschichte gerät an ihre Grenzen. Für Marker ist es der Krieg, der sich der Darstellbarkeit gänzlich entzieht, was sich in „Level Five“ durch folgende Aussage von Chris ausdrückt:

„Das kleine Museum von Mabuni gibt auf ganz besondere Weise eine Vorstellung vom tatsächlichen Chaos des Krieges. Was ihm so wenig darstellbar, so wenig vorzeigbar macht. Aber es fehlt auch hier was allen Bücher, allen Filmen fehlt, der Geruch nach Schlachtfeld. Solange es keine Geruchsfilme gibt, wie es Tonfilme gibt, wird es auch keine Kriegsfilme geben. Das ist gut so, denn dann, das kann ich Ihnen schwören, gäbe es gewiss kein Publikum mehr.“³⁹³

Wie Marker es dennoch schafft jene Ereignisse auszudrücken, die in ihrer Dimension nicht bildlich dargestellt werden können, soll anhand der folgenden zwei Beispielen gezeigt werden. In der ersten Sequenz weist Laura auf die Grenzen der Darstellbarkeit von Geschichte hin, als sie nach dem Durchblättern der Internetbibliographie in ihrer Hand das Buch „Die Tragödie von Okinawa“ aufschlägt und bemerkt, dass kein Buch darzustellen vermag, wie ein sechszehnjähriger Junge seine Mutter tötet; aufgrund eines stummen Befehls, dem er gehorchen muss. Dieses Buch, in dem Laura blättert, gleicht einer Fibel, dessen Buchstaben weit auseinander gedruckt sind und dessen Zeilen durch große Zwischenräume getrennt sind. „Man lernt darin tatsächlich lesen und auch, dass man nicht lesen kann,“³⁹⁴ stellt Laura fest und unterstreicht damit die Nichtdarstellbarkeit von Geschichte und die daraus resultierende Notwendigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen. Auch Christa Blümlinger vertritt die Ansicht, dass es bei Luras Nachforschungen über Okinawa letztlich um die Nichtdarstellbarkeit dieser Tragödie geht.³⁹⁵

³⁹³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁹⁴ Ebenda.

³⁹⁵ Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 98.

Ähnlich wie Laura, die anhand der Leerstellen zwischen den Zeilen Raum für ihre eigenen Bilder im Kopf schafft, zeigt Chris in folgender Sequenz von „Level Five“ eine weitere Möglichkeit zur Darstellung des Nichtdarstellbaren auf:

„Um aber zu begreifen, was dort vorgefallen ist, muss man in eine dieser Höhlen hinabsteigen mit Seil und Taschenlampe. Dann die Lampe ausschalten und versuchen sich vorzustellen, dass man ein Mädchen von 15 Jahren ist. Im Dunkeln. Umgeben von verwesenen Leichen und Verletzten, die ohne Betäubung amputiert werden. Dass man das leise Geräusch hört, dass die Maden im noch lebenden Fleisch machen. Und andere Geräusche: Die Schreie der Sterbenden und die der Ausgehungen, die danach verlangen, dass man die amputierten Arme und Beine kocht. Ja, man kann versuchen, sich all das vorzustellen. Auch das Warten. Auf das höchstwahrscheinliche Ende. Die Liquidierung durch Flammenwerfer.“³⁹⁶

Während Chris aus dem Off den erwähnten Kommentar spricht, illustrieren die Bilder das Gesagte: Die Kamera steigt, wie der Kommentar es fordert, in die finstere Höhle hinab und wird lediglich durch den Schein einer Taschenlampe erhellt. Sobald die Bilder an den Grenzen ihrer Darstellbarkeit angelangt sind, verharrt die Kamera in der Dunkelheit der Höhle. Das Grauen dieses Ereignisses, das in seinem ganzen Ausmaß nicht annähernd dargestellt werden kann, wird durch den Kommentar auf die einzig mögliche Weise vermittelt: als subjektives Bild in den Köpfen der Zuschauer.

6.5.4 Die Lesbarkeit der Bilder

Der Begriff des „Lesens“ hat in den letzten dreißig Jahren eine deutliche Erweiterung erfahren. Während mit „Lesen“ früher fast ausschließlich das Entziffern und Wiederholen eines Textes gemeint war, hat sich diese Definition vor allem in der Literatur- sowie der Kunst- und Filmwissenschaft hin zu einem aktiven Wahrnehmen und Herstellen von Zusammenhängen weiterentwickelt.³⁹⁷ Unter besonderer Berücksichtigung der Filmwissenschaft deutet Deleuze Lektüre als:

³⁹⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

³⁹⁷ Vgl.: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 45.

„Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, [...] die die Wahrnehmung nicht erfasst ohne zugleich deren Kehrseite – Imagination, Gedächtnis oder Wissen – zu erfassen. [...] Lesen heißt: Bilder neu verketten, nicht nur verketten; es heißt Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.“³⁹⁸

6.5.4.1 Die Bilder der Vergangenheit dechiffrieren

Um die Bilder der Vergangenheit enträtseln zu können, braucht es nach Stefan Hesper eine zusätzliche Erinnerung, eine zweite Wahrnehmung oder eine Wiederholung des Geschehenen, damit die Bilder nicht in ihrer augenblicklichen Stille und Unwiderlegbarkeit verharren.³⁹⁹ Das Entziffern durch eine zweite Wahrnehmung lässt sich anhand einer Sequenz aus „Level Five“ verdeutlichen. Laura erzählt die Geschichte eines Komponisten, der einen Brief von seiner Frau erhält, den er aber partout nicht entziffern kann. Etwas tief in seinem Inneren sträubt sich dagegen. Erst als er den Brief vor seinem Klavier positioniert und anfängt eine Melodie zu spielen, erschließen sich ihm die Zeichen des Briefes, in dem geschrieben steht, dass seine Frau ihn verlässt. Dieses Lesbarwerden durch die Verbindung von Sichtbarem und Hörbarem findet sich auch in einem Zitat von Maurice Blanchot wieder, indem es heißt:

„Das literarische Werk hängt in der Schwebe zwischen seiner sichtbaren und seiner lesbaren Anwesenheit; es ist ein Bild oder eine Partitur, die man lesen muß, und ein Gedicht, das man sehen muß; dank dieser schwankenden Wechseleinstellung der Versuch, die analytische Lektüre und die globale Vision zu bereichern [...]; schließlich der Versuch, sich in den Schnittpunkt des Verstehens zu setzen, das heißt gleichzeitig zu lesen und zu sehen, aber auch sich in jenen Punkt zu versetzen, wo es zu keinerlei Verbindung kommt.“⁴⁰⁰

Ebenso wie der Komponist aus „Level Five“ versucht den Brief seiner Frau zu entziffern, hat es sich Laura zur Aufgabe gemacht, das Spiel ihres verstorbenen Geliebten zu

³⁹⁸ Deleuze, Gilles. Zit. nach: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 45.

³⁹⁹ Vgl.: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 43.

⁴⁰⁰ Blanchot, Maurice. Zit. nach: Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.). Würzburg, Königshausen & Neumann 1999. S. 45.

dechiffrieren. Doch tief in ihr befürchtet auch sie darin auf etwas Traumatisches zu stoßen, das noch im Verborgenen liegt.

6.5.4.2 Eröffnung von Interpretations- und Erfahrungsspielräumen durch Lückenhaftigkeit der Erzählung

Es ist dieses Unergründliche, das nach Breton das Interesse der Zusehenden anzieht. „Level Five“ ist voll von solchen Szenen, die sich nicht oder zumindest nicht vollständig erschließen lassen. Man denke nur an den mysteriösen Tod von Lauras Geliebtem oder ihr eigenes Verschwinden am Ende des Films.⁴⁰¹ Diese Absage an eine vollständige Offenlegung von Bedeutungen ähnelt jener Passage aus Benjamins „Erzähler“, in der es heißt: „Es gibt nichts, was Geschichten dem Gedächtnis nachhaltiger anempfiehlt als jene keusche Gedrungeheit, welche sie psychologischer Analyse entzieht.“⁴⁰² Um seine Aussage zu verdeutlichen, bedient sich Benjamin einer Erzählung von Herodot. Darin geht es um den Ägypterkönig Psammenit, der vom König der Perser gefangen genommen und gedemütigt wurde. So wurde ihm seine Tochter als Dienstmagd und sein Sohn auf dem Weg zur Hinrichtung vorgeführt, doch Psammenit blieb unbewegt mit den Augen zum Boden gerichtet. Erst als er einen alten Mann unter den Gefangenen erblickte, der einst zu seinen Dienern gehörte, fing er an in seiner tiefen Trauer mit den Fäusten an seinen Kopf zu schlagen. Wieso er erst beim Anblick des Dieners weinte, nicht jedoch bei dem seiner Kinder wurde in Herodots Erzählung nicht weiter erörtert. Sei es wie Montaigne sagt, weil dem König nicht das Schicksal des königlichen rührt oder weil sein Leid schon so übertoll war, dass der Anblick des Dieners der letzte Tropfen war, der das Fass zum Überlaufen brachte. Herodot bietet keine Erklärung des Geschehenen und lässt die Hintergründe offen. Das Vermeiden einer Erklärung war nach Benjamin ausschlaggebend dafür, dass diese Erzählung nicht in Vergessenheit geriet, sondern immer wieder weitergegeben und neu

⁴⁰¹ Vgl.: Breton, Mahité: En attendant le cinéma olfactif. Questions de médiation dans Level Five. Université de Montréal. In: URL: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/BRETON.pdf>. Zugriff: 23.07.08. S. 6.

⁴⁰² Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 110.

interpretiert wird.⁴⁰³ Des Weiteren werden durch das Eröffnen von Interpretationsspielräumen Lücken für die Erfahrungsräume der Rezipierenden freigehalten. Das Erzählte bleibt gerade deshalb in der Geschichte präsent, da es sich nicht einer festgeschriebenen Deutung unterwirft, sondern Raum lässt für individuelle Sinngebungen. Einer ähnlichen Dynamik unterliegt das Unergründliche in der oben beschriebenen Szene von „Level Five“: Der Grund weshalb der Komponist den Brief seiner Frau erst durch die Musik entziffern kann, bleibt ebenso mysteriös wie Lauras Angst im Computerspiel ihres Geliebten auf etwas Verborgenes zu stoßen. Doch sowie der Komponist sich der Musik bedient um den Brief zu entschlüsseln, so unternimmt Marker den Versuch die verdrängte Geschichte Okinawas durch einen Film zu erfassen.⁴⁰⁴ Unterstützt wird diese Aussage durch die Off-Stimme von Chris, der zu Beginn des Films sagt: „[...] das Motiv des Spiels bot mir einen neuen Zugang. Einen Zugang über den Krieg.“⁴⁰⁵

6.6 Über das Wirken der Vergangenheit in der Gegenwart

“What interests me is history, and politics interests me only to the degree that it represents the mark history makes on the present.”⁴⁰⁶

Marker ist sich der Macht bewusst, welche die Bilder auf die Konstruktion von Erinnerung haben. Obwohl die Ereignisse der Vergangenheit weit in der Zeit zurückliegen und zuweilen bereits dem Vergessen anheim gefallen sind, sind sie dennoch nicht irrelevant für die Jetztzeit. Sie wirken in die Gegenwart hinein und verfügen über eine latente Präsenz, die zu einem bestimmten Moment in der Zeit sichtbar werden kann. Diese

⁴⁰³ Vgl.: Ebenda. S. 109f.

⁴⁰⁴ Vgl.: Breton, Mahité: En attendant le cinéma olfactif. Questions de médiation dans Level Five. Université de Montréal. In: URL: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/BRETON.pdf>. Zugriff: 23.07.08. S. 6f.

⁴⁰⁵ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴⁰⁶ Marker, Chris: Zit. nach: Marker, Chris. Zit. nach: Douhaire, Samuel / Rivoire, Annick: Marker Direct. In: Film Comment May/June 2003. URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>. Zugriff: 21.07.08.

Betrachtungsweise ist ein immer wiederkehrendes Element in den Filmen von Marker und findet so auch in „Level Five“ ihre Entsprechung.

Wie Christina Scherer ausgeführt hat, lassen sich hinsichtlich der Erkennbarkeit der Wirklichkeit Parallelen zwischen Lévi-Strauss und Chris Marker ziehen. Lévi-Strauß geht von „zeitlose(n) Wahrheiten“ aus, die sich jedoch der konkreten Erkennbarkeit entziehen. Die Geschichte setzt sich seiner Ansicht nach aus einer Vielzahl von Ereignissen zusammen, deren Ursprünge und Motive erst im nachhinein sichtbar werden. Das historische Faktum zersetzt sich bei Lévi-Strauß in einzelne Entscheidungen und Beweggründe. Daraus zeichnet sich eine Verbindung zu Marker ab, der von einem Zusammenhang von individueller und globaler Geschichte ausgeht.⁴⁰⁷

6.6.1 Verkettung von individueller und globaler Geschichte

„Der Gedanke dabei ist, dass den Amerikanern die Einnahme des letzten Archipels so teuer zu stehen kommen soll, dass sie vor dem bei einer Landung auf der Hauptinsel zu erwartenden Gemetzel zurückschrecken und dann Friedensverhandlungen möglich werden. In Wirklichkeit ist dies ein entscheidendes Argument für die Befürworter der Atombombe. Ohne den Widerstand Okinawas hätte es Hiroshima nicht gegeben und die Geschichte dieses Jahrhunderts wäre anders verlaufen. Das bedeutet, dass unsere Lebenswege bis in ihre Einzelheiten hinein von dem Geschehen geprägt sind, dass sich dort auf dieser kleinen Insel zutrug. Zwischen dem Augenblick als Kinjō seine Verwandten tötete und dem als General Ushijima sich das Leben nahm.“⁴⁰⁸

Wenn Marker mit obigen Zitat eine Verknüpfung individueller und globaler Geschichte betont, so findet sich dieser Gedanke bereits in seinen früheren Filmen. Schon in „Le mystère de Koumiko“ aus dem Jahre 1965 äußert die titelgebende Heldin den Gedanken „Es ist wie die Welle des Meeres nach einem Erdbeben, selbst wenn das Ereignis sehr weit entfernt geschehen ist, nähert sich die Welle nach und nach und kommt schließlich zu mir.“⁴⁰⁹ Wie Tode entdeckt, erscheint das Element der Welle immer wieder an dramaturgisch relevanten Punkten, wie etwa in „Sans Soleil“, „La jetée“ oder „Le fond de

⁴⁰⁷ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 159f.

⁴⁰⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴⁰⁹ Marker, Chris: Le mystère de Koumiko. Zit. nach: Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 41.

l'air est rouge“. Die Welle steht hier für eine Verkettung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und verweist zugleich auf eine Nonlinearität des Zeitflusses. Auch wenn ein Ereignis schon weit in der Zeit zurückliegt, sind seine Auswirkungen dennoch spürbar und beeinflussen die Gegenwart. In „Level Five“ kommt das Bild der Wellen an jener Stelle vor in der Chris vom rituellen Selbstmord der zwei japanischen Generäle erzählt, während im Bild Wellen sichtbar werden, die sich durch Zeitlupe verlangsamt an der Steilküste Okinawas brechen. In „Sans Soleil“ existiert eine beinahe identische Szene. Die auf die Felsen brandenden Wellen werden jedoch diesmal dem Blick eines Außerirdischen bzw. dem eines Zeitreisenden aus der Zukunft zugeschrieben. Ergänzt werden diese zwei Szenen aus „Level Five“ und „Sans Soleil“ durch tranceartige Synthesizermusik, welche die Bilder wie aus der Zeit herausgehobene Momente wirken lassen. Sie stellen gewissermaßen eine Parallelzeit bzw. einen Parallelraum dar, in dem Vergangenheit und Zukunft nicht mehr als absolutes Gegensatzpaar betrachtet wird. Vielmehr markieren die Wellen einen Ort des Wandels und Übergangs und verweisen auf das Verschwimmen der Grenzen von globaler und individueller Geschichte. Sie sind somit vergleichbar mit der bekannten Theorie des Schmetterlings, dessen Flügelschlag noch auf der anderen Seite der Welt einen Sturm auslösen kann.⁴¹⁰

6.6.2 Vergegenwärtigung des Vergangenen im Ritual

Eine weitere Verbindung zwischen Lévi-Strauß und Marker findet sich in ihrer Auslegung des Rituals als eine in die Gegenwart versetzte Vergangenheit. Durch das Wiederholen einstiger Ereignisse und Gesten erhält die Vergangenheit eine erneute Präsenz in der Gegenwart und in weiterer Folge die Gegenwart in der Zukunft. Als Beispiel dafür kann Lauras morgendliches Ritual herangezogen werden, das sie Tag täglich noch vor ihrer Arbeit am Computer vollbringt: das Frühstück mit zwei Tassen, das Aufhängen von zwei Handtüchern und das Deponieren von zwei Zahnbürsten in einem Becher. Indem sie dieses Ritual für einen Ethnologen aus der Zukunft beschreibt, der sie mittels einer Überwachungskamera beobachten kann, erfolgt eine Verschmelzung zwischen Gegenwart,

⁴¹⁰ Vgl.: Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 41.

Zukunft und Vergangenheit.⁴¹¹ Christa Blümlinger vergleicht Lauras Eintauchen ins Netz mit dem Besuch eines Friedhofes. Dieses Aufsuchen der Toten im Netz stellt für sie ein modernes Begräbnisritual dar.⁴¹²

6.7 Das Durchbrechen der Linearität – Risse und Übergänge im Zeitgewebe

Charakteristisch für die Filme Markers ist ihre Absage an einen chronologischen Handlungsverlauf. Immer wieder wird die Linearität des Zeitflusses unterbrochen oder es erfolgt eine Umkehrung oder Verschiebung der Zeitebenen. Während das erste Kapitel sich mit den Rissen im Zeitgewebe beschäftigt, bietet das zweite Kapitel Raum für eine Auseinandersetzung mit den Zonen des Übergangs zwischen verschiedenen Zeitebenen.

6.7.1 Brüche in der Zeit

Wiederholt weist Marker auf die Brüche in der Geschichte hin, die durch bestimmte Ereignisse oder Personen ausgelöst werden. In „Level Five“ sind es vor allem jene Brüche, die Okinawa in eine andere Zeit versetzen:

„92 Jahre vor McArthur lud sich der Commodore etwas unverschämt in das Schloss von Shuri ein, das die Beschützer des Zweiten Weltkriegs in Schutt und Asche legen sollten. Und mit einem Schlag fand sich Japan in der Neuzeit wieder. Anscheinend benötigt dieses Land im jedem Jahrhundert einen amerikanischen Offizier um in eine neue Ära einzutreten.“⁴¹³

⁴¹¹ Vgl.: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 161.

⁴¹² Vgl.: Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08. S. 103.

⁴¹³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

Marker spielt mit diesem ironischen Zitat auf den amerikanischen Commodore Perry an, der sich im Jahre 1853 unter Zwang Zutritt zu dem in Naha befindlichen Schloss von Shuri verschaffte. Zum einen beabsichtigte er in Okinawa einen Kohlebunker für die US-Marine aufzubauen und zum anderen diente ihm die Insel als Vorposten, um von dort zur japanischen Hauptinsel vorzudringen und die Öffnung der Häfen für den Westen zu erzwingen. Seitdem waren die bisher für den Westen unzugänglichen Gebiete von Japan und somit auch von Okinawa für Handelsbeziehungen mit dem Westen geöffnet. Der zweite Offizier, der einen Bruch in Okinawas Geschichte bewirkte, war General McArthur, der in der Schlacht von Okinawa die amerikanischen Truppen kommandierte. 1945 unterzeichnete er den Friedensvertrag mit Japan und von diesem Zeitpunkt an begann die amerikanische Okkupation Okinawas. Obwohl die Insel 1972 wieder an Japan zurückgegeben wurde, blieben die amerikanischen Militärstützpunkte bis heute erhalten.⁴¹⁴

Diesen Bruch, der durch die amerikanische Invasion in der Geschichte Okinawas entstand, sprach Marker bereits in „Sans Soleil“ an: „On May 15, 1945, at seven o'clock in the morning, the three hundred and eighty second US infantry regiment attacked a hill in Okinawa [...] For centuries of dreamy vassalage time had not moved in the archipelago. Then came the break.“⁴¹⁵ Die Ablösung der rituellen Traumzeit und das damit verbundene Verschwinden der alten Kulturen wird in „Sans Soleil“ auch später noch einmal betont:

*„Fighting went on for over a month before the island surrendered, and toppled into the modern world.[...] When filming this ceremony I knew I was present at the end of something. Magical cultures that disappear leave traces to those who succeed them. This one will leave none; the break in history has been too violent.“*⁴¹⁶

Während Sandor Krasna in „Sans Soleil“ noch entschieden auf die Brüche in der Geschichte Okinawas hinweist, gesteht Chris in „Level Five“ ein, am generellen Gedächtnisverlust Japans Teil zu haben. Das traumatische Schicksal der Zivilbevölkerung Okinawas wurde ebenso wie die kollektiven Massensuizide von japanischer wie auch amerikanischer Geschichtsschreibung übergangen und durch die Atombombenabwürfe auf

⁴¹⁴ Vgl.: Richter, Hans Peter: Einwohner von Okinawa verhindern weiteren US-Militärstützpunkt. Deutsch-Japanisches Friedensforum Berlin. DJF-Quarterly 03 & 04 2005.URL: www.djf-ev.de/quarterly/2005-03und04/04_einwohner_in_okinawa_verhindern.pdf. Zugriff: 31.07.08. S. 14f.

⁴¹⁵ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

⁴¹⁶ Ebenda.

Hiroshima und Nagasaki verdrängt. Die Geschichte Okinawas ist nur ein Beispiel für Markers Interesse, eben jene Ereignisse ans Tageslicht zu bringen, die hinter der offiziellen Version von Geschichte verborgen liegen.⁴¹⁷

6.7.2 Zonen des Übergangs

Ähnlich wie in „Sans Soleil“ finden sich auch in „Level Five“ Zonen des Übergangs. Im erstgenannten Film steht die Zone für jene Bilder, die durch den Videosynthesizer verfremdet werden und dadurch zu Erinnerungsbildern in der Zone werden:

„Ich beneide Hayao um seine Zone. Er spielt mit den Zeichen seines Gedächtnisses, er spießt sie mit Nadeln auf und dekoriert sie wie Insekten, die der Zeit entflohen sind und die er von einem Punkt außerhalb der Zeit – der einzigen Ewigkeit, die uns bleibt – betrachtet. Ich schaue mir seine Maschine an, ich denke an eine Welt, in der jedes Gedächtnis seine eigene Legende erfinden könnte.“⁴¹⁸

In „Level Five“ ist es der Computer, der die Bilder der Zone in sich birgt und hervorruft. Als moderne Form des Videosynthesizers verfügt der Computer über die Möglichkeit der Bilderverfremdung und fungiert als künstliches Gedächtnis des Filmemachers, indem die Bilder einer ständigen Umschrift und Neuinterpretation unterliegen. Während Markers Verweis auf die Zone offensichtlich als Hommage an Tarkovskis Film „Stalker“ gesehen werden muss, lassen sich bei näherer Betrachtung auch Parallelen zu Benjamins Passage ziehen.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Vgl.: Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books 2005. S. 201.

⁴¹⁸ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

⁴¹⁹ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 147ff.

6.7.2.1 Ein Vergleich zwischen Tarkovskis Zone, Benjamins Passage und Lauras Recherchen im Computernetzwerk

Der Vergleich von Tarkovskis „Stalker“, Benjamins Flaneur und Laura zeigt folgende Gemeinsamkeiten: Alle drei Personen sind getrieben von einer Suche, die sie in labyrinthähnliche Systeme führt: sei es beim Flaneur in Form der Stadt, bei Laura in Gestalt von virtuellen Netzen und Räumen und schließlich beim „Stalker“ als Irrwege durch die sich ständig verändernde Zone.

Alle drei befinden sich in einer Zone des Übergangs: Beim Flaneur manifestiert sich diese durch die Passage, in der er sozusagen zuhause ist, denn „die Flanerie hätte sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passage entwickeln können.“⁴²⁰ Das Flanieren kann gewissermaßen als Kunst gesehen werden Orte zu erschließen. Jedoch nicht jeder Ort gewährt gleichsam Zugang zur Erinnerung. Um von der Gegenwart in die Vergangenheit einzutreten ist es notwendig eine Schwelle zu durchschreiten, die Benjamin architektonisch in Form von Brücken, Toren und Passagen als gegeben sieht. Indem diese symbolischen wie auch realen Schwellen durchschritten werden, findet gleichsam ein Übertritt von der Gegenwart in die Vergangenheit statt.⁴²¹ Die Passage nimmt eine Mittelstellung zwischen Innen und Außen zwischen „Straße und Interieur“ ein. Als einstige Warentempel luden die Passage zum Flanieren und Konsumieren ein, haben im beginnenden 20. Jahrhunderts jedoch an Bedeutung verloren und sind zum Relikt geworden. Gerade in dieser Zeit steigt Benjamins Vorliebe für die Passagen, denn erst durch das nachträgliche Betrachten kann das zur Lesbarkeit gelangen, was zuvor verdeckt war. So stellen die Passagen eine Schwelle zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem dar.⁴²² Wenn Benjamin von der „Passage“ spricht, besteht er auf eine explizite Abgrenzung zum Begriff der „Grenze“.⁴²³ Die Passage verkörpert für ihn einen Ort des Übergangs, für den er auch den Begriff der „Schwelle“ verwendet. „Die Schwelle ist eine Zone. Und zwar eine Zone des Übergangs

⁴²⁰ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991. 538.

⁴²¹ Vgl.: Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 524ff.

⁴²² Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 147ff.

⁴²³ Vgl.: Benjamin, Walter. Zit. nach: Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 106ff.

[...]“.⁴²⁴ Benjamin benutzt für diese Phase des Übergangs auch den Begriff „rite de passages“. Die Verwendung dieses Begriffs erfolgt durchaus ähnlich wie in der Ethnologie, aus der er entliehen ist: Wenn in der Ethnologie unter „rite de passages“ die Zeremonien bei der Geburt, der Hochzeit oder der Beerdigung gemeint sind, so versteht auch Benjamin darunter einen Übergangsritus, das Betreten der Passage.⁴²⁵

Bei Laura vollzieht sich dieses Eintreten in die Passage durch das Auflegen der Hand auf den Bildschirm, das den Zugangscode für das „Netz aller Netze“ darstellt. Mit diesem symbolischen Akt tritt sie in jene Zone ein, in der Vergangenes und Gegenwärtiges sichtbar werden. Während ihr Freund Chris Bilder aus dem gegenwärtigen Japan liefert, ist Laura auf der Suche nach den Bildern der Vergangenheit. Sie verfolgt die Spuren der Erinnerung, die Okinawa im kollektiven wie individuellen Gedächtnis hinterlassen hat. Zuweilen erschließen sich daraus Zugänge zu anderen Ereignissen der Vergangenheit sowie zu ihrer eigenen ganz persönlichen Geschichte, die sich in der Insel Okinawa widerspiegelt. Obwohl manche Wechselbeziehungen der Geschichte zu einem späteren Zeitpunkt lesbar werden, muss Laura einsehen, dass die Vergangenheit nie vollständig erkannt werden kann. Wenn Benjamin schreibt „der Flaneur steht noch auf der Schwelle“⁴²⁶ so trifft dies auch auf Laura zu, die sich bei ihren Recherchen im Netz an einem Ort des Übergangs befindet. Die Ebenen zwischen Leben und Tod, Spiel und Wirklichkeit verlaufen darin fließend. So trifft sie hier zum einen auf ihren verstorbenen Geliebten, der zuweilen sogar im Netz anwesend zu sein scheint, zum anderen spielt sie dessen Spiel, das sich jedoch mit realen Dokumenten und Zeitzeugenaussagen vermischt.

Die Figur von Laura und dem „Stalker“ vereinen sich als „ewig Suchende zwischen den Welten“.⁴²⁷ Aus dem Englischen übersetzt bedeutet „Stalker“ „Fährtsensucher“ und als solche begibt sich Laura auf den Weg, die Spuren der Geschichte Okinawas im Netz zu verfolgen. Ebenso führt Tarkovskis „Stalker“ seine Begleiter durch eine zerstörte Industrielandschaft in die von außen paramilitärisch abgeriegelte Zone. Darin befindet sich

⁴²⁴ Ebenda. S. 110f.

⁴²⁵ Vgl.: Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 111.

⁴²⁶ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Erster Band. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982. S. 54.

⁴²⁷ Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Filmklassiker Band 4. 1978-1992. 5. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Philip Reclam jun. 2006. S. 60.

im Verborgenen einer fast unzugänglichen Ruine ein Zimmer, das alle Wünsche zu erfüllen vermag. Wie die Zone entstanden ist, bleibt letztendlich genauso rätselhaft wie sie selbst. Da die Zone kein bestimmter Ort ist, sondern ein „durchmischter Ort zwischen allen Orten“, ⁴²⁸ weist sie umso stärker auf die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung bzw. des menschlichen Bewusstseins hin. An und für sich kann die Zone als eine Art Zwischenraum betrachtet werden, wo Wirklichkeit und Vision, Zeit und Raum ineinander verschmelzen. Der Weg in die Zone ist eine Reise ins eigene Innere, „wo jeder schmerzlich sich selbst begegnet“. ⁴²⁹ Diese Erfahrung muss auch Laura machen, als sie im Netz einer Frau begegnet, die „zuviel zu wissen scheint“ über Laura, ihren Geliebten und das Spiel. Als Laura sie schließlich bittet ihre Maske zu zeigen, erscheint ihr eigenes Gesicht verzerrt auf dem Bildschirm und sie wird durch einen schmerzhaften Schlag in ihrer Hand mit dem Worten „ACCESS DENIED“ aus dem Netz geworfen. ⁴³⁰

Laut Birgit Kämper kann der verzerrte Gesichtsausdruck, der Laura in ihrer eigenen Gestalt aus dem Bildschirm entgegenstarrt, mit dem Blick der Medusa verglichen werden. Der Mythos besagt, dass jeder der die Medusa ansieht vor Schreck erstarrt. Sie ist Sinnbild für einen nicht zur Sprache gelangten Schrecken. Ähnlich lässt sich die Szene interpretieren, in der Laura im Computer ihr eigenes Gesicht erblickt: Es verkörpert die Sprachlosigkeit angesichts der furchtbaren Ereignisse, die sich auf Okinawa abgespielt haben. Die Erkenntnis über das Grauen der Geschichte, das sich in ihrem eignen Leid widerspiegelt, lässt Laura erstarren. ⁴³¹ Wenn eine Kommentarstimme in „Sans Soleil“ meint „Um das Grauen, das einen Namen und ein Gesicht hat, auszutreiben, muß man ihm einen anderen Namen und ein anderes Gesicht geben.“ ⁴³² so kann dieser Ansatz auch in „Level Five“ ausgemacht werden. Kinjō, der das Grauen der Vergangenheit Okinawas repräsentiert, hat in Lauras Trauer um ihren Geliebten ein neues Gesicht bekommen.

⁴²⁸ Ebenda. S. 59.

⁴²⁹ Ebenda. S. 56.

⁴³⁰ Vgl.: Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴³¹ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 146f.

⁴³² Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

6.7.2.2 Elemente des Übergangs aus Kunst und Mythologie

Häufig trifft man in Markers Filmen auf mythologische Elemente, die er in Verbindung mit gegenwärtigen Ereignissen und Situationen bringt. Besonders gut lässt sich die Hinwendung zur Mythologie mit dem Zitat von Sigrid Weigel verdeutlichen:

„In den Mythen einer Kultur findet sich das Repertoire ihrer Bilder und Geschichten, in denen ihre Geschichte dargestellt ist, und zwar gerade jene Momente der Geschichte, die nicht in Sprache und rationale Erklärung Eingang gefunden haben, weil die Erlebnisse, als deren Gedächtnis sie fungieren, sprachlos machen.“⁴³³

In „Level Five“ verwendet Marker beispielsweise das Motiv der Nornen und Parzen, die Laura in den „magischen Weberinnen Okinawas“⁴³⁴ wiedererkennt. Sie verkörpern jene Schicksalsgöttinnen, die von zukünftigen, gegenwärtigen und vergangenen Ereignissen singen und über Länge und Beschaffenheit des menschlichen Lebens bestimmen. Eine weitere Göttin, die Laura in derselben Sequenz anspricht, ist die buddhistische Göttin Kannon. Diese in weiten Teilen Asiens verehrte Göttin der Barmherzigkeit befindet sich in „Level Five“ in einem kleinen Tempel hinter einer Glasscheibe. Durch die Spiegelung des Glases wird sie am einzig richtigen Aufenthaltsort – dem Himmel – platziert, der in einem Yves-Klein-Blauen Farbton getränkt ist.⁴³⁵

Mag es anfänglich verwundern, dass Marker sich in „Level Five“ so häufig auf das Yves-Klein-Blau bezieht, so eröffnen sich nach näherer Betrachtung mögliche Interpretationsebenen. Besitzt das Yves-Klein-Blau seinem Erfinder zufolge doch „die Kraft, das Undefinierbare zu enthüllen“ und den Blick des Betrachters in sich zu versenken.⁴³⁶ Eine ähnliche Wirkung erkennen auch Deleuze und Guattari, die dem Yves-Klein-Blau folgende Charakteristiken zuschreiben:

⁴³³ Weigel, Sigrid. Zit. nach: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 146.

⁴³⁴ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴³⁵ Vgl.: Ebenda.

⁴³⁶ Vgl.: Ein Leben in Blau. In: Farbimpulse. Das Onlinemagazin für Farbe in Wissenschaft und Praxis. Artikel vom 05.04.2006. URL:

<http://www.farbimpulse.de/artikel/liste.html?artikelid=35&artikelrubrik=farbwirkung>. Zugriff: 16.07.08.

„Besonders das Blau nimmt das Unendliche auf sich und macht aus dem Perzept eine ›kosmische Sensibilität‹, das Begrifflichste in der Natur oder das ›Propositionalste‹, die Farbe in Abwesenheit des Menschen, den in Farbe übergegangenen Menschen.“⁴³⁷

Dieser Übergang ins „Unendliche“, die „in Farbe übergegangenen Menschen“ finden sich in „Level Five“ wieder, wenn Laura sich an das Massaker von Okinawa erinnert und sogleich von den „Fraktale(n) Inseln auf Yves-Klein-Blau“⁴³⁸ spricht. Nur einige Sätze später stellt sie sich erneut die Frage: „Wurde Kinjōs Lebensfaden weitergesponnen? Was dächte wohl Kinjō über die fraktalen Inseln und das Yves-Klein-Blau?“⁴³⁹

Abschließend sei noch kurz auf den Vergleich von Laurent Roth hingewiesen werden, der Laura mit der Figur der Eurydike aus der griechischen Mythologie gleichsetzt. Für ihn ist sie eine Seelenführerin, die sich in einer Passage zwischen Leben und Tod befindet:

„Laura ist das Gedächtnis, in den Rang einer mythischen Persönlichkeit erhoben. [...] Letztlich verkörpert mit LEVEL FIVE die Bildschirm-Frau von Chris Marker alle Mächte des Bildes, um sie besser auf die Probe der Rede zu stellen, der gewechselten Worte, in denen sich der schönste aller Liebesbriefe schreibt.“⁴⁴⁰

6.8 Geschichtsphilosophische Anknüpfungspunkte in „Level Five“

In diesem letzten Kapitel der Arbeit soll versucht werden, die philosophische Verankerung von „Level Five“ zu beleuchten. Eine besondere Bedeutung kommt der Geschichtsphilosophie zu, wobei sich vor allem eine Verbindung zwischen der Theorie Walter Benjamins und Chris Markers „Level Five“ als fruchtbar erweist. Nichtsdestotrotz lässt sich „Level Five“ nicht durch eine einzige Theorie interpretieren, sondern wird im Folgenden im Lichte verschiedener Theorien analysiert.

⁴³⁷ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. Zit. nach: Rass, Martin: Schielen und Stottern - ›Chris Marker‹ am Horizont? In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 19.

⁴³⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴³⁹ Ebenda.

⁴⁴⁰ Roth, Laurent. Zit. nach: Wetzel, Michael: La Japonaise. Fernöstliche Gedächtnisbilder. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 170.

6.8.1 Rettung der Toten von Okinawa

Kann „Level Five“ die Toten Okinawas wieder auferwecken und das ihnen geschehene Unrecht wiedergutmachen? Um diese Frage zu beantworten, ist ein kurzer Exkurs zur Debatte zwischen Hegel, Horkheimer und Benjamin nötig.

6.8.1.1 Eine Debatte zwischen Hegel, Horkheimer und Benjamin

Hegel zufolge ist die Geschichte von einer Art göttlichen Vorsehung vorherbestimmt, die sich stufenweise verwirklicht, ohne dass die Menschen sich dessen bewusst sind. Für Horkheimer ist das menschliche Leben per se mit Leiden verbunden. Dies ergibt sich zum einen aus der Beschaffenheit des Menschen, die sich in Form von Krankheit und Tod manifestiert und zum anderen zurückzuführen ist auf Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse. Im Tod und in der Hoffnung, der in Missverhältnissen lebenden Menschen, sieht Horkheimer den Grund für das Bedürfnis nach Sinnhaftigkeit des Lebens sowie den Glauben an eine zweite metaphysische Existenz verankert. In der idealistischen Philosophie verschiebt sich die Sinnsuche der Menschen von der Annahme eines alles lenkenden Gottes hin zu einer Erkenntnis ihrer Selbst. Während der Materialist an einer wissenschaftlichen Hinterfragung des Selbst interessiert ist, wie etwa an der Reflexion seiner gesellschaftlichen Bedingtheit zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, lehnt dies der Idealist ab. Er verbleibt in spekulativer Erkenntnis im Selbst verhaftet und betrachtet Veränderungen als „notwendige Stufe der Erkenntnis oder als eine dem Ich immanente ‚Geschichtlichkeit‘“. ⁴⁴¹ Insofern kann in dieser Auffassung eine neue Form der Metaphysik gesehen werden, die sich nicht mehr auf Gott, sondern auf den Menschen als letzten Sinn beruft. Ebenso wie in der traditionellen Religion wird auch in dieser neuen Metaphysik des Idealismus der Tod des Menschen in einer sinngebenden Spekulation

⁴⁴¹ Horkheimer, Max. Zit. nach: Wegerich, Ulrich: Dialektische Theorie und historische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie in der frühen kritischen Theorie Max Horkheimers. Würzburg: Königshaus & Neumann 1994. S. 18.

aufgelöst. Dies steigert sich bei Hegel zu einer radikalen Sichtweise: In der Religion erkennen die Menschen seiner Meinung nach nicht nur Gott, sondern Gott erkennt sich letztlich selbst. Durch diesen Erkenntnisbegriff leitet sich in weiterer Folge Hegels Theorie von der Vernünftigkeit der Wirklichkeit ab. Da die Geschichte jede Zufälligkeit verliert und als eine in sich geschlossene Ordnung verstanden wird, ist die Vernunft der Weltgeschichte eine letzte Konsequenz in diesem System. Hegels Geschichtsphilosophie ist zwar schlüssig in seiner Argumentation, bleibt jedoch weiterhin in einer Auffassung von Geschichte als moralisch sinnvolles, religiöses Geschehen verankert.⁴⁴² Horkheimer fasst Hegels Theorie und die daraus resultierenden Auswirkungen besonders gut in folgendem Zitat zusammen:

„Die aus dem Prinzip der Identität hergeleiteten Kategorien bilden den Maßstab, an dem die wahre Wirklichkeit von der bloß ‚zufälligen‘ unterschieden wird. Sie definieren die der Wirklichkeit in letzter Instanz zugrundeliegende Vernunft, auf die Hegel gegenüber der Feststellung der Sinnlosigkeit im einzelnen und des Leidens der Kreaturen verweist, und geben ihm die Möglichkeit, davon nur als ‚Schein‘ zu sprechen... Mit seiner Hilfe lässt er die späteren Geschehnisse der Geschichte teleologisch den früheren zugrunde liegen und rechtfertigt die wenig erhabenen wirklichen Ursachen des Geschehens... durch das ebensowenig erhabene Bild von der List der Vernunft... Indem der Philosoph das Vergängliche als vergänglich weiß, vermeint er zugleich seinen Gegenstand aufzuheben: der Fortgang im System besteht wesentlich darin, dass alle Freuden und Leiden der einzelnen Menschen, Armut und Reichtum, ja überhaupt alle realen Widersprüche der irdischen Welt das versöhnende Zeichen des ‚bloß‘ Endlichen erhalten.“⁴⁴³

Horkheimer selbst vertritt eine vollkommen gegensätzliche Auffassung zu jener Hegels. Eine zentrale Annahme seiner Theorie ist die Vergänglichkeit und Endlichkeit des menschlichen Lebens. Der Tod bedeutet für ihn das wirkliche Ende der menschlichen Existenz, die sich in keinem Jenseits fortsetzt. In einem Briefwechsel mit Walter Benjamin verdeutlicht er dies mit folgenden Worten: „Das vergangene Unrecht ist geschehen und abgeschlossen. Die Erschlagenen sind wirklich erschlagen...“⁴⁴⁴ Hinsichtlich der Unabgeschlossenheit der Geschichte - dessen äußerste Ausprägung er im Jüngsten Gericht erkennt – differenziert Horkheimer zwischen dem Positiven und dem Negativen. Während Leid, Unrecht und Schmerz unauflösbar in der Geschichte verankert bleiben, wird Glück, Freude und Gerechtigkeit durch die Vergänglichkeit der Zeit größtenteils neutralisiert.

⁴⁴² Vgl.: Wegerich, Ulrich: Dialektische Theorie und historische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie in der frühen kritischen Theorie Max Horkheimers. Würzburg: Königshaus & Neumann 1994. S. 15ff.

⁴⁴³ Ebenda. S. 19.

⁴⁴⁴ Horkheimer, Max: Über die Frage der Unabgeschlossenheit in der Geschichte. Brief vom 16. März 1937. In: Wegerich, Ulrich: Dialektische Theorie und historische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie in der frühen kritischen Theorie Max Horkheimers. Würzburg: Königshaus & Neumann 1994. S. 19.

Diese pessimistische Sichtweise einer Irreparabilität des vergangenen Leidens, das durch nichts ausgeglichen werden kann, steht im Gegensatz zu Walter Benjamins Meinung, demzufolge es eine rettende Kraft der Erinnerung gibt.⁴⁴⁵

Wendet man diese Ausführungen nun auf die Toten von Okinawa an, so wären sie mit Hegel ähnlich seiner „welthistorischen Individuen“ „Tote auf der Schlachtbank der Geschichte“, deren Leiden ein notwendiges Übel im Fortschreiten der Geschichte darstellen. Im direkten Widerspruch dazu, bleibt für Horkheimer das Unrecht, das den Toten Okinawas widerfahren ist, fortwährend bestehen und lässt sich durch nichts wiedergutmachen. Zwar versucht Laura in „Level Five“ die Geschichte nachträglich zu verändern, doch muss sie einsehen, dass sie die Vergangenheit nicht ungeschehen machen kann. Doch durch ihre Recherchen im Netz und die Thematisierung der Ereignisse während der Schlacht von Okinawa leistet sie einen entscheidenden Beitrag dazu, die Toten von Okinawa durch die von Benjamin propagierte Kraft der Erinnerung zu retten und zu ihrem Recht kommen zu lassen. In seiner Hinwendung auf die Vergangenheit interessiert sich Benjamin also nicht für die Aneinanderreihung von Zahlen und Fakten, sondern richtet sich zuvorderst auf eine Vergegenwärtigung von geschichtlich Unabgegoltenem, das er unter anderem in den vergessenen Opfern der Geschichte findet. Im Hervorholen dieser Erinnerungen sieht Benjamin ihre Rettung verankert. Das Vergessene sieht er als eine Last, die unbemerkt auf den Rücken der Menschen liegt und ihnen ihre Freiheit raubt.⁴⁴⁶ Obwohl sie diese Last nicht sehen können, beeinflusst sie ihre Bewegungen und wirkt in die verschiedensten Teile fort: „Das Vergessene [...] ist niemals ein nur individuelles. Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein [...].“⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Vgl.: Wegerich, Ulrich: Dialektische Theorie und historische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie in der frühen kritischen Theorie Max Horkheimers. Würzburg: Königshaus & Neumann 1994. S. 19f.

⁴⁴⁶ Vgl.: Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 110ff.

⁴⁴⁷ Benjamin, Walter. Zit. nach: Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 112.

6.8.1.2 Ausgraben und Erinnern bei Benjamin, Marker und Kluge

Lauras Versuch die vergangenen Ereignisse Okinawas in die Gegenwart zu versetzen, sie zu thematisieren und eine Umschrift zu unternehmen, kann in Verbindung zu Walter Benjamin gesehen werden. Relevant ist hier vor allem seine Metapher vom „Ausgraben und Erinnern“. Ebenso wie Benjamin scheut auch Laura nicht davor zurück, den selben Sachverhalt immer wieder neu aufzurollen: „Denn ‚Sachverhalte‘ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt.“⁴⁴⁸ Benjamins Forderung die Funde nicht nur zu inventarisieren, sondern deren Verankerung in der Gegenwart zu ergründen sowie ein Bild des Erinnernden selbst zu geben, findet sich auch in „Level Five“ wieder. Die Bilder des vergangenen Okinawas, die von Laura schichtweise freigelegt werden, verweisen durch Bild und Kommentar immer wieder auf deren Verbindungen zur Gegenwart. Nicht zuletzt zeigt sich diese Kohärenz durch die zwei Erzählebenen in „Level Five“: Erstens jene von Chris, der die Bilder eines gegenwärtigen Japans filmt und zweitens jene von Laura, die sich mit der Vergangenheit Okinawas auseinandersetzt.

Wenn eine Computerstimme in „Level Five“ sagt „das Jahrhundert“ habe „seinen Selbstmord entworfen“, „indem es in unser Gedächtnis Bilder zerstörter Städte eingrub“, drängt sich der Vergleich mit einem Ausschnitt aus der „Berliner Chronik“ auf, in der Benjamin schreibt: Das Gedächtnis sei „[...] das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.“⁴⁴⁹ Während Benjamin im Gedächtnis, das er mit einem Erdreich vergleicht, nach Verschüttetem sucht, verfolgt Laura das Ziel, die tief verborgenen Erinnerungen an Okinawa wieder auszugraben. Diese Metapher des „Grabens“ verwendet auch Alexander Kluge im 1977/78 erschienen Kollektivfilm „Deutschland im Herbst“ sowie in „Die Patriotin“ aus dem Jahre 1979. Laura ist hier durchaus vergleichbar mit Kluges Geschichtslehrerin Gabi Teichert, die sich mit einem Spaten in der Hand aufmacht um

⁴⁴⁸ Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 196.

⁴⁴⁹ Ebenda. S. 196.

nach der Geschichte zu graben. Kluges Geschichtslehrerin hat es sich zur Aufgabe gemacht nach den Überresten der Vorgeschichte zu graben und an den Fundstücken den Prozess ihrer Veränderung zu untersuchen. So wie Gabi Teichert „mit Hammer, Sichel, Säge, Bohrer – das offenbar schwer zu verarbeitende Material der real gewordenen Geschichte [bearbeitet],[...] oder [sie] versucht das Schwerverdauliche mit Orangensaft verdünnt zu schlucken“, ⁴⁵⁰ legt auch Laura die verborgenen Aspekte der Geschichte Okinawas frei und versucht durch verschiedene Herangehensweisen die traumatischen Ereignisse der Geschichte zugänglich zu machen. Wiederholt wird in „Level Five“ darauf hingewiesen, dass das Vergangene auf die Gegenwart einwirkt und genauso ist auch Gabi Teichert davon überzeugt, dass die Ereignisse der Vergangenheit in der Gegenwart nach wie vor wirksam sind. Da sie jedoch bei ihrem Versuch das Lehrmaterial für den Geschichtsunterricht zu verändern auf den Widerstand von Politikern und Schulleitung stößt, macht sie sich auf, um mit den Spaten jene Schichten auszugraben, die unter der Oberfläche von offiziellen Daten und Fakten verborgen liegen. Doch genau wie Laura entdeckt auch sie nicht eine einheitliche Version von Geschichte, sondern eine Vielzahl von Einzelmomenten, die sich durch die Montage collageartig zusammenfügen. Beide Filme weisen hier eine Nähe zu Benjamins „dialektischen Bildern“ auf, indem sie Fragmente von Verganem und Gegenwärtigen zusammenfügen, um „Leidvolles“ und „Verfehltes“ sichtbar zu machen und die Notwendigkeit ihrer Unterbrechung zu betonen. ⁴⁵¹

6.8.1.3 Über die Möglichkeit, die Geschichte nachträglich zu korrigieren

Ähnlich wie Hegel, der die Ansicht vertritt, dass die Menschen nicht aus ihrer Geschichte lernen, muss auch Laura erkennen, dass sie den Lauf der Geschichte nicht korrigieren, sondern nur wiederholen kann. Insofern drängt sich ein Vergleich zu Benjamins „Engel der Geschichte“ auf. Ebenso wie dieser hat sie den Blick in die Vergangenheit gerichtet, in der

⁴⁵⁰ Kluge, Alexander. Zit. nach: Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges. Medienbibliothek Studien B. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983. S. 228.

⁴⁵¹ Vgl.: Schulte, Christian: Ausgraben und Erinnern. Denkfiguren Walter Benjamins im Werk Alexander Kluges. In: Schulte, Christian (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz: UVK 2005. S. 205f.

sich „unablässig Trümmer auf Trümmer“ häufen. Doch auch ihr bleibt es versagt „die Toten (zu) wecken und das Zerschlagene zusammen(zu)fügen“. ⁴⁵² „Die Vergangenheit in Erinnerung zu bewahren um sie nicht noch einmal durchleben zu müssen, war eine Illusion des 20. Jahrhunderts.“ ⁴⁵³ bemerkt Laura lakonisch kurz bevor sie spurlos verschwindet.

So wie Benjamins „Engel der Geschichte“ möchte auch Laura das Unheil der Vergangenheit umwenden, schafft es jedoch nicht, sich aus ihrer Handlungsunfähigkeit zu befreien. Das bedeutet jedoch nicht, dass es kein Entrinnen aus dem kontinuierlichen Aufeinanderhäufen von Trümmern der Vergangenheit gibt, denn Benjamin hat seinen melancholischen Engel ein aktiv eingreifendes Element entgegengestellt. Im „Tigersprung“ betont er die Möglichkeit, den Verlauf der Geschichte aufzubrechen. Er sieht darin den „Augenblick der Gefahr“, indem ein Kollektiv seine revolutionären Kräfte freisetzt und nach der „Notbremse“ greift. ⁴⁵⁴ Ungleich dem Engel, der nicht gegen den Sturm des Fortschritts ankommt, ist das Bild des Tigersprungs ein gewalttätiges. Er verbindet damit die Vorstellung einer sich rächenden, unterdrückten Klasse, zeigt aber gleichzeitig die Notwendigkeit einer Revolution auf. Eine zu einem Kollektiv zusammengeschlossene Gegenbewegung vermag das Voranschreiten des Fortschritts zu durchbrechen und „sich einer Vergangenheit wie einer Beute entschlossen [zu] bemächtigen, sie sich radikal an[zu]eignen.“ ⁴⁵⁵ Dieses Element des Tigersprungs taucht auch in „Level Five“ auf und zwar in jener Sequenz, in der Laura die Insel Okinawa mit einem „geduckten Tier“ beschreibt „das jeden Moment aufspringen, seine Kräfte entfesseln kann“. In dieser Insel, die so viel Leid erfahren hat, wartet „sprungbereit“ ein „Tiger“, der „auf seine große Stunde“ lauert. ⁴⁵⁶

⁴⁵² Vgl.: Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 133.

⁴⁵³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴⁵⁴ Benjamin, Walter. Zit. nach: Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 130ff.

⁴⁵⁵ Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003. S. 133.

⁴⁵⁶ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

6.8.2 Information und Wissen als Mittel zur Aufrechterhaltung von Herrschaftsverhältnissen

„... der Kampf des Menschen gegen die Macht ist der Kampf der Erinnerung gegen das Vergessen.“⁴⁵⁷

Dieses Zitat von Milan Kundera drückt deutlich aus, was in „Level Five“ mit dem „Wert des Wissens“ beschrieben wird. Informationen, so die beharrliche Aussage der Computerstimme aus „Level Five“, sind zur neuen Währung geworden und haben Geld und Gold als Zahlungsmittel ersetzt. „Inzwischen war das Geld unsichtbar, flüchtig geworden.“⁴⁵⁸ „Gold und Dollar haben ausgedient. Hier, unter Ihren Fingern, fühlen Sie den Puls der Zukunft: Den Wert des Wissens.“⁴⁵⁹ Auffallend ist die kritische Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen kapitalistischen Strukturen, die in „Level Five“ vor allem in jenen Szenen vorherrscht, in denen Laura am Bildschirm arbeitet. Während sie sich mit einer durchsichtigen Maske vor dem Gesicht am Computer sitzt, der in rascher Folge unterschiedliche Bilder nacheinander projiziert, spricht eine Computerstimme folgenden Text:

„Und um die neue Macht zu sichern, suchte man einen unsichtbaren, flüchtigen Stoff und entdeckte dafür das Wissen. Atome von Wissen flogen über unsere Bildschirme, schwarze Löcher des Wissens, in denen die Machtträume dieses Jahrhunderts verschwanden, das gar kein Ende nehmen wollte. Manchmal zerfiel der Bildschirm in große dunkle Formen, die uns an andere Formen erinnerten, in denen das Jahrhundert seinen Selbstmord entworfen hatte, indem es in unser Gedächtnis Bilder zerstörter Städte eingrub.“⁴⁶⁰

Diese Ablösung des Geldes durch eine unsichtbare Informationswährung weist auf jene kapitalismuskritische Sichtweise hin, die sich bereits bei Marx findet. Durch die Verlagerung des Warenwertes hin zu einer unsichtbaren Währung, werden die bestehenden Herrschaftssysteme gefestigt und zudem weniger greifbar und angreifbar. Marx beschreibt die Entwicklung von Warentausch zur Geldwirtschaft; die nächste Stufe in dieser

⁴⁵⁷ Kundera, Milan. Zit. nach: Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001. S. 172.

⁴⁵⁸ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴⁵⁹ Ebenda.

⁴⁶⁰ Ebenda.

Evolution ist das beschriebene Auftauchen einer Informationswährung, die wiederum in einer weit stärkeren Entfremdung der Menschen mündet.⁴⁶¹

Sieht man von diesen ökonomischen Auswirkungen ab, muss vor allem auf die Deutungsmacht hingewiesen werden, die durch die mediale Vermittlung von Informationen ausgeübt werden kann. Schon seit jeher wurden Herrschaftsverhältnisse durch beschränkten Zugang zu Wissen und Information Aufrecht erhalten und diese Praxis auch in der heutigen Zeit nicht auszuschließen. Man denke nur an Zensur und Beschränkungen des Informationszugangs in der Volksrepublik China. Ebenso wie Wahrnehmung von gegenwärtigen Ereignissen medial beeinflusst ist, unterliegt auch die Repräsentation von Vergangenheit dem Einfluss der Medien. Abgesehen von der Art der Darstellung markieren Medien eine Grenze zwischen jenen Informationen, die gezeigt werden und jenen die unsichtbar bleiben.⁴⁶² Insofern lässt sich eine Parallele zu Benjamin ziehen, demzufolge die Ereignisse der Vergangenheit nicht von selbst zu Geschichte werden, sondern sich erst durch ihre nachträgliche Dokumentation konstituieren. Im Falle Okinawas lässt sich des Weiteren Benjamins Kritik an der Geschichtsschreibung erkennen, die das Leid der Unterdrückten außer Acht lässt. Die Herrschenden verfügen über die Macht geschichtsstiftend zu agieren und darüber zu entscheiden, welche Ereignisse Eingang in die Geschichte finden, was in Hinblick auf die Versuche der Regierung die Geschichtsbücher umzuschreiben, ersichtlich ist. Besonders deutlich drückt sich dies im folgenden Zitat von Heinrich Winkler aus: „Alle Geschichte ist eine Geschichte von Kämpfen um die Deutung von Geschichte“⁴⁶³

⁴⁶¹ Vgl.: Kapitel 2.3.1. + 2.3.2.

⁴⁶² Vgl.: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 17.

⁴⁶³ Winkler, Heinrich August: Griff nach der Deutungsmacht. Zur Geschichte der Geschichtspolitik in Deutschland. Göttingen: Wallenstein Verlag 2004. S. 7.

6.8.3 Leben und Geschichte als vorbestimmter Spielverlauf

Das Motiv des Spiels zieht sich quer durch „Level Five“, sei es als Puzzle, das es zusammenzusetzen gilt, als Einstufung von Personen und Dingen in bestimmte Levels, oder eben als Strategiespiel ihres verstorbenen Geliebten anhand dessen Laura versucht die Geschichte Okinawas zu verändern. Da das Spiel jedoch nur auf eine Wiederholung der Vergangenheit angelegt ist, wirft Laura ihm vor: „Dachtest du wirklich, ein Spieler würde nächtelang die Geschichte wiederholen, um zu sehen, dass auch seine eigene nur auf eine einzige Weise gespielt werden kann?“⁴⁶⁴ Mit dieser Kritik schafft sie eine Relation zwischen der Geprägtheit der Geschichte und dessen ganz spezifische Auswirkungen auf das darin lebende Individuum. Einmal mehr betont sie dadurch den bei Marker charakteristischen Zusammenhang zwischen globaler und individueller Geschichte. Nicht zuletzt lässt sich in obiger Aussage eine Andeutung auf eine eventuelle Vorbestimmtheit bzw. Schicksalhaftigkeit des menschlichen Lebens erkennen, die sich bei Marker in Form von mythologischen Motiven wiederfindet.

6.8.3.1 Die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit des Menschen

In „Level Five“ stellt Laura noch bevor sie im Bild erscheint durch das Verlesen eines Textes ihres Geliebten die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit der Menschen, der Wirklichkeit der Welt und einer möglichen metaphysischen Existenz:

*“Kann das etwas anderes sein als das Spielzeug eines verrückten Gottes, der uns erschuf, um es für ihn zu erbauen? Wie ein Neandertaler, der das in seinem Kopf erblickt: Das Aufblitzen einer Stadt bei Nacht mit all ihren Bewegungen und Lichtern. Er hat keine Ahnung, was das bedeutet. Er hatte nur eine poetische Vision voller Bewegungen und Lichter.“*⁴⁶⁵

Vergleicht man diese Anfangssequenz aus „Level Five“ mit der folgenden Beschreibung eines Traumes in „Sans Soleil“, zeigen sich deutliche Parallelen. In „Sans Soleil“ heißt es:

⁴⁶⁴ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

⁴⁶⁵ Ebenda.

„Immer häufiger spielen sich meine Träume vor dem Hintergrund jener Kaufhäuser Tokios ab, vor den unterirdischen Galerien, die sich verlängern und die Stadt verdoppeln. [...] Ich fange an, mich zu fragen, ob diese Träume wirklich meine eigenen sind oder ob sie zu einem Gesamt-, zu einem Kollektivtraum gehören, deren Projektion die ganze Stadt ist.“⁴⁶⁶

Diese Infragestellung der Wirklichkeit, die sich in „Level Five“ als Vision im Kopf eines Neandertalers bzw. als „Spielzeug eines verrückten Gottes“ präsentiert und in „Sans Soleil“ durch den Traum einer Stadt ausgedrückt wird, findet seine Entsprechung zum einen in der mythologischen Vorstellung der Welt als bloßen Traum eines schlafenden Gottes. Die hier inhärente Frage nach der Erkenntnisfähigkeit des Menschen reicht bis in die Antike zurück und findet sich bereits in Platons Höhlengleichnis. Auch seine in der Höhle gefesselten Menschen sind Gefangene, die nicht die Wirklichkeit erkennen können, sondern lediglich deren Schatten an der Höhlenwand.⁴⁶⁷

Außerdem lässt sich eine Parallele zwischen der Stadt als Kollektivtraum und Benjamins „Passagenwerk“ ziehen. Die Stadt als Verkörperung von verdrängten Wünschen und Erinnerungen, als Unbewusstes, aus dem es zu erwachen gilt. Die Verortung dieser Welt zwischen Traum und Erwachen sieht Benjamin in den Passagen gegeben, die von den Spuren der Vergangenheit zeugen. Das Erwachen aus diesem Traum ist mit dem Erinnern gleichzusetzen und bezeichnet – ähnlich der Realisierung des Weltgeistes bei Hegel - jenen Moment, in dem das Kollektiv sich seiner Geschichte bewusst wird.⁴⁶⁸

6.8.3.2 „Level Five“ als letzte Erkenntnis im Tod

„In spanischen Stierkämpfen trotz man dem Tod, man sieht direkt in die Sonne, dem Tod in die Augen, [...] In Okinawa ist es ganz anders. Man sagt sich, vor dem Tod ist Zeit, um zu spielen, nicht, um zu töten.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

⁴⁶⁷ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. »Sans Soleil« und »Immemory«. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 147f.

⁴⁶⁸ Vgl.: Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. »Sans Soleil« und »Immemory«. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 147f.

⁴⁶⁹ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

Diese Aussage von Laura steht im Zusammenhang mit dem Computerspiel ihres verstorbenen Geliebten, das Laura spielt, bevor sie verschwindet. Das Spiel, dessen Ziel Laura darin sieht, „verlorene Kriege“ zu gewinnen, hat sie von vornherein verloren, da – wie Horkheimer bereits feststellte – die Erschlagenen erschlagen sind. Dennoch meint sie in Referenz auf Resnais Film „Letztes Jahr in Marienbad“ (1961): „Ich probierte neulich das Spiel aus ‚Marienbad‘. Nach einigen Zügen meinte der Computer: ‚Ich habe schon gewonnen, aber wir können weiterspielen, wenn Sie möchten.‘ So etwas könnte der Tod sagen.“⁴⁷⁰

Die Levels mit denen Laura und ihr Geliebter die Menschen und Dinge in ihrer Umgebung klassifizieren, lassen sich mit dem Schwierigkeitsgrad in diversen Computerspielen vergleichen. Level 1 für den gewöhnlichen User, Level 2 für den etwas kritischeren und zu guter letzt Level 5, das titelgebend für den hier analysierten Film ist und für die gewöhnlichen Sterblichen unerreichbar ist. Wenn Laura ihrem Geliebten die Frage stellt, ob man sterben müsse, um Level 5 zu erreichen, so kann in diesem Kontext Murrays Verweis auf Montaigne herangezogen werden. Ziel der Erkenntnis ist nach Montaigne nicht die Entdeckung des Steins der Weisen, sondern die Positionierung der Gedanken an den fragilen Rändern der eigenen Existenz.⁴⁷¹ „Philosophieren heißt sterben lernen“⁴⁷² schreibt Montaigne in seinem gleichnamigen Essay. Da der Tod unausweichlich ist, betrachtet er ihn als das eigentliche Ziel auf welches das Leben hinausläuft. Am Ende von „Level Five“ muss Laura einsehen, dass die Geschichte ihren unwiderruflichen Gang genommen hat, den sie nicht nachträglich verändern kann:

„Laura hatte begriffen, dass das Spiel nie dazu dienen wird die Geschichte neu zu gestalten....[] Sie sprach jetzt mit Abstand darüber, als wäre sie an eine Grenze gestoßen. Jenseits davon hatte das Spiel nichts mehr damit zu tun. Und auch die Geschichte nicht. Ich erfuhr, dass sie nächtelange Gespräche mit den Masken führte. Ich fragte, sie was sie suche und sie antwortete LEVEL FIVE natürlich.“⁴⁷³

⁴⁷⁰ Ebenda.

⁴⁷¹ Vgl.: Murray, Timothy: Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts. In: Cultural Critique. Nr. 46. Trauma and Its Cultural Aftereffects. University of Minnesota Press Autumn 2000. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1354410.pdf> Zugriff: 28.07.08. S. 120.

⁴⁷² Montaigne, Michel de: Philosophieren heißt sterben lernen. In: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt am Main: Eichborn 1998. S. 45ff.

⁴⁷³ Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

Kurz bevor Lauras Gesicht vollständig durch ihr Heranzoomen des Bildes verschwimmt, bedankt sie sich bei ihrem Geliebten für ein Leben das so kurz war, dass „nichts Mittelmäßiges sich einschleichen konnte, weder Lüge noch Grausamkeit.“⁴⁷⁴ In ihrer Erkenntnis des Todes als „Geschenk“ verschwindet auch sie spurlos.

⁴⁷⁴ Ebenda.

7. Fazit

In den vorherigen Kapiteln wurde der Film „Level Five“ von Chris Marker hinsichtlich der Rolle von Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis in diesem Werk analysiert; und zwar insbesondere vor dem Hintergrund der geschichtsphilosophischen Theorien von Hegel, Marx, Benjamin und den Arbeiten von Jan und Aleida Assmann über das Gedächtnis. Die eingangs gewählten Forschungsfragen - welche Ereignisse werden erinnert und finden Eingang in die Geschichte und das Gedächtnis und wie wird in „Level Five“ Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis dargestellt - sollen hier noch einmal zusammengefasst beantwortet werden.

Wie sich gezeigt hat, gibt es ein breites Spektrum von Gründen, die für eine Verankerung bestimmter Ereignisse im Gedächtnis verantwortlich sind. Im Falle der kollektiven Massensuizide von Okinawa lässt sich eine Verbindung zum Begriff des Täter- und Opfergedächtnisses bei Jan und Aleida Assmann ziehen. Da die japanische Armee die Bevölkerung Okinawas nicht nur durch Propaganda zum kollektiven Massensuizid getrieben hat, sondern die Zivilbevölkerung unter Druck setzte und Granaten verteilte mit denen sie Suizid begehen sollten, kann hier von einem Tätergedächtnis gesprochen werden. Während dieses traumatische Ereignis noch weitgehend unaufgearbeitet im Gedächtnis der Opfer eingebrennt ist, wird dieser Teil der Geschichte von offizieller Seite Japans tabuisiert und aus dem kollektiven Gedächtnis verbannt. Eine politische Vereinnahmung der kollektiven Massensuizide zeigt sich auch anhand der Bestrebungen des japanischen Bildungsministeriums, die Rolle der Armee aus Schulbüchern zu löschen bzw. zu verschleiern. Auch die Anklage Kenzaburo Ōes, der in seinem Buch „Okinawa notes“ über die Rolle des Militärs bei den kollektiven Massensuiziden schrieb, muss als Versuch einer politischen Einflussnahme gewertet werden. In „Level Five“ zeigt sich das Opfergedächtnis in Gestalt von Kinjō, der infolge der politischen Infiltration als Jugendlicher seine Familie getötet hat und nun dafür kämpft, dass die Mitschuld der Armee nicht in Schulbüchern verschwiegen wird und der Staat Japan seine Schuld eingesteht. Insofern lässt sich auch eine Parallele zu Walter Benjamin ziehen, der die Geschichtsschreibung als Einfühlung in die Herrschenden betrachtet und das Leid der

Unterdrückten durch das Vergessen bzw. das Verschweigen als Verfestigung des ihnen geschehenen Unrechts ansieht.

In Anlehnung an Marx wird des Weiteren in „Level Five“ eine Aufrechterhaltung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse durch die Verlagerung der allgemein gültigen Währung Geld hin zu Information und Wissen angedeutet. Jene, welche die Macht haben, Informationen im Umlauf zu bringen und das Wissen zu kontrollieren, verfügen über die Deutungsmacht von Geschichte. Indem diese neue Währung unsichtbar ist, bleiben auch die dahinterliegenden Herrschaftsverhältnisse verborgen. Auch die Medien verfügen über Deutungsmacht, da sie durch Selektion und Form der Präsentation entscheiden, welche Ereignisse verbreitet werden und wie diese dargestellt werden. In „Level Five“ werden medial vermittelte Bilder bewusst aufgegriffen und durch verfremdende Techniken kenntlich gemacht und auf ihre Gültigkeit hin hinterfragt. Anders als im Dokumentarfilm beabsichtigt Marker nicht ein naturgetreues Abbild der Wirklichkeit darzustellen, sondern weist bewusst auf den Status der Bilder als Reproduktionen hin. In „Level Five“ schafft es Marker, durch die spezifischen Techniken des Essayfilms festgeschriebenen Geschichtskonstruktionen aufzubrechen und eine Umschrift von Geschichte zu erreichen. Immer wieder rückt er den Zweifel an den Bildern in den Mittelpunkt seines Interesses und weist auf deren Unschärfe hin, indem er die Produktionsbedingungen seines Werkes offenlegt und auf eine Demaskierung des eigenen filmischen Verfahrens drängt. Indem er die Bilder der Vergangenheit aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang entreißt und in eine neue Konstellation bringt, eröffnet sich eine neue Form der Lesbarkeit. Bisher unbeachtete Details treten in den Vordergrund und wirken einer Homogenisierung von Geschichte und Gedächtnis entgegen. Dass die Vergangenheit nicht objektiv wiedergegeben werden kann, zeigt sich in „Level Five“ vor allem durch das Einbringen von subjektiven Erfahrungen und Erinnerungen, die sich durch Zeitzeugenaussagen und die Reflexionen Lauras sowie im Kommentar von Chris artikulieren.

Marker zeigt in „Level Five“ auf, dass Vergangenes nie gänzlich abgeschlossen ist, sondern in die Gegenwart hineinwirkt. Ähnlich wie Walter Benjamin geht er von Übergängen im Zeitgewebe aus, was sich besonders deutlich in einem Vergleich mit Tarkovskis Film „Stalker“ feststellen lässt. Zudem weist Marker in „Level Five“ immer

wieder auf Brüche hin, die eine Epoche von der anderen ablösen. Geschichte ist für ihn eine Verkettung von Einzelmomenten, wie sich in seiner Aussage erkennen lässt, dass der Widerstand Okinawas zu den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki geführt hat und damit indirekt die Geschichte bis heute prägt. Die persönliche Geschichte eines Individuums ist eng mit der globalen Geschichte verbunden, was in „Level Five“ durch die Verbindung von Lauras Schicksal und jenem der Insel Okinawa betont wird.

„Level Five“ kann als Film über die Arbeit des Gedächtnisses und die Erinnerung an Okinawa betrachtet werden. Erinnerungen erweisen sich dabei als etwas Flüchtiges, die von einem Moment zum anderen in Vergessen umschlagen können. Sie sind, wie Marker sagt, zwei Seiten einer Medaille. Denn anders als der Computer kann das Gedächtnis nicht unbegrenzt viel Information aufnehmen, archivieren und unverändert wiedergeben. Erinnerungen vermögen es nicht die Vergangenheit wirklichkeitsgetreu nachzubilden. Sie sind einer ständigen Umschrift unterzogen, sodass Laura an einem Punkt in „Level Five“ nicht mehr zwischen Rekonstruktion und Wirklichkeit, Realität und Fiktion unterscheiden kann.

Wendet man sich abschließend der Frage zu, ob „Level Five“ die Toten Okinawas zu retten vermag, so kann dies wie folgt beantwortet werden: Da Laura die Geschichte Okinawas nicht ändern, sondern nur wiederholen kann, lassen sich Anknüpfungspunkte an Hegel erkennen, der die Ansicht vertritt, dass die Menschen nicht aus ihrer Geschichte lernen, sondern sie nur wiederholen. Während Horkheimer das Leid, das die Bevölkerung Okinawas erfahren hat, als unauslöschlich in die Geschichte eingebrannt betrachten würde, geht Benjamin von einer rettenden Kraft der Erinnerung aus. Dementsprechend macht es sich in „Level Five“ auch Laura zur Aufgabe, die Erinnerung an die Toten von Okinawa wieder auszugraben und sie so zu ihrem Recht kommen zu lassen.

Literaturverzeichnis

Allard, Laurence: Le spectacle de la mémoire vive à propos de créations numériques de Chris Marker. (Level 5 et Immemory). In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 133-140.

Alter, Nora M.: Chris Marker. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2006.

Angehrn, Emil: Denken in der Zeit. Philosophiegeschichte und Geschichtsphilosophie. In: Rohbeck, Johannes / Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 184-201.

Angehrn, Emil: Geschichtsphilosophie. Grundkurs Philosophie. Bd. 15. Stuttgart u.a.: Kohlhammer Urban-Taschenbücher 1991.

Ansgar Hillach: Dialektisches Bild. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 186-229.

Arndt, Andreas: Prophet und Engel der Geschichte. In: Rohbeck, Johannes / Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 75-88.

Assmann, Aleida / Assmann, Jan: Das Gesteir im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 114-140.

Assmann, Aleida / Frevert, Ute: Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999.

Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 103-122.

Assmann, Jan: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 337-355.

Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 199-204.

Ayaß, Ruth: Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. In: Papcke, Sven / Oesterdiekhoff, Georg W. (Hg.): Schlüsselwerke der Soziologie. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001. S. 203-204.

Baumgärtel, Tilman: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books 1998.

Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges. Medienbibliothek Studien B. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Beilenhoff, Wolfgang: Licht – Bild – Gedächtnis. In: Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hg.): Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 444-473.

Bellour, Raymond: Vom Neuen. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 85-98.

Bellour, Raymond: Zwischen Sehen und Verstehen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 61-94.

Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Erster Band. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 2. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I 3. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 196.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Studienbibliothek 1 2007. S. 7-50.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1991.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 103-128.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 129-140.

Binczek, Natalie: Zwischen akustischen und visuellen Spuren. Kommunikative Rahmenbedingungen des Kinos von Chris Marker. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): "... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 173-187.

Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern / Lesen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 11-31.

Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 399-442.

Bongers, Wolfgang: Inseln. Gespenstische Effekte in Bildern und Texten. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): "...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 99-111.

Borstnar, Nils / Papst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002.

Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Bühl, Achim: Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter. 2. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000.

Burke, Peter: Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 249-304.

Shigeaki, Kinjō: “Now they call it ‘Group Suicide’”. In: Cook, Haruko Taya / Cook, Theodore F. (Hg.): Japan at War. An Oral History. New York: The New Press 1992. S. 363-366.

Coreth, Emerich / Ehlen, Peter / Schmidt, Josef (Hg.): Philosophie des 19. Jahrhunderts. Grundkurs Philosophie. Bd. 9. 3. Aufl., Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1997.

Ebert, Jürgen: Der Film von Morgen. Chris Marker und das Kino. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): “... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...”. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 113-125.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2005.

Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2004. S. 3-22.

Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Goertz, Hans-Jürgen: Abschied von „historischer Wirklichkeit“. Das Realismusproblem in der Geschichtswissenschaft. In: Schröter, Jens / Eddelbüttel, Antje (Hg.): Konstruktion von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Perspektive. Berlin: Walter de Gruyter 2004. S. 1-18.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin u.a.: Luchterhand 1966.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke 1967.

Halbwachs, Maurice: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Konstanz: UVK 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 7. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2000.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): Werke 12. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999.

Hein, Laura / Selden, Mark (Hg.): Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2003.

Hein, Laura / Selden, Mark: Culture, Power, and Identity in Contemporary Okinawa. In: Hein, Laura / Selden, Mark (Hg.): Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2003. S. 1-35.

Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. Mit einem Beitrag von Peter Christian Lang. 2. Aufl., München: dtv 1999.

Hesper, Stefan: Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers SANS SOLEIL. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): "... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 39-49.

Höffe, Otfried: Kleine Geschichte der Philosophie. München: C.H. Beck 2001.

Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 8-23.

Huber, Thomas M.: Okinawa 1945. London: Compenium 2003.

Kaes, Anton: Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film. München: Text + Kritik 1987.

Kämper, Birgit: Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹. In: Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München: CICIM 1997. S. 143-159.

Khalili, Bouchra: Level Five ou le Reposoir. In: Dubois, Philippe (Hg.): Théorème 6: Recherches sur Chris Marker. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2002. S. 141-158.

Koch, Gertrud: Affekt oder Effekt. Was haben Bilder was Worte nicht haben? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 123-136.

Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Filmklassiker Band 4. 1978-1992. 5. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Philip Reclam jun. 2006.

Kramer, Sven: Laura und Kinjō. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five. In: Kinzel, Ulrich (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 185-202.

Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2003.

Lewandowski, Rainer: Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1980.

Lupton, Catherine: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books 2005.

Marx, Karl: Das Kapital. In: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 107-114.

Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Engels, Friedrich (Hg.): Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion. Bd. 3. 30. Aufl., Berlin: Dietz 1989.

Marx, Karl: Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte. In: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 138-142.

Marx, Karl: Die deutsche Ideologie 1845/46. In: Landshut, Siegfried (Hg.): Marx, Karl: Die Frühschriften. Von 1837 bis zum Manifest der kommunistischen Partei 1848. Stuttgart: Alfred Kröner 1971. S. 339-485.

Marx, Karl: Nationalökonomie und Philosophie. In: Sloterdijk, Peter (Hg.): Marx. Ausgewählt und vorgestellt von Oskar Negt. Philosophie jetzt!. München: dtv 1998. S. 78-86.

Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. In: Möbius, Hanno (Hg.): Versuche über den Essayfilm. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Marburg: Schüren 1991. S. 10-24.

Molasky, Michael S.: The American Occupation of Japan and Okinawa. Literature and Memory. Asia's Transformations Series. London u.a.: Routledge 1999.

Montaigne, Michel de: Philosophieren heißt sterben lernen. In: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt am Main: Eichborn 1998. S. 45-52.

Neumann, Birgit: Erinnerung - Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005.

Peace Memorial Museum (Hg.): An Oral History of The Battle of Okinawa. (Survivors' "Testimonies"). A Guide to Okinawa Prefectural Peace Memorial Museum. Izumizaki Naha City: Relief Section Welfare Department, Okinawa Prefecture 1985.

Piepmeier, Rainer: Einleitung I. Geschichte und Geschichten. Systematisch-historische Hinweise zu einem Diskurs. In: Oelmüller, Willi / Dölle-Oelmüller, Ruth / Piepmeier, Rainer (Hg.): Geschichte. Philosophische Arbeitsbücher 4: Diskurs: Geschichte. 3. Aufl., Paderborn u.a.: UTB für Wissenschaft / Uni Taschenbücher 1995. S. 9-50.

Rancière, Jacques: Fiktion der Erinnerung. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): "... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 27-38.

Rass, Martin: Schielen und Stottern - ›Chris Marker‹ am Horizont? In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 9-24.

Reitz, Edgar / Kluge, Alexander / Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Blüminger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 209-223.

Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2004.

Rohbeck, Johannes: Marx. Grundwissen Philosophie. Leipzig: Reclam 2006.

Santayana, George: Fotografie als kollektives Gedächtnis. In: Helmes, Günter / Köster, Werner (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002. S. 126-130.

Schaeffler, Richard: Einführung in die Geschichtsphilosophie. 4. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

Schaub, Martin: Filme als Briefe. In: Blüminger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 109-118.

Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001.

Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachtens. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994. S. 3-19.

Schöttker, Detlev: Erinnern. In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. S. 260-298.

Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1999.

Schulte, Christian: Ausgraben und Erinnern. Denkfiguren Walter Benjamins im Werk Alexander Kluges. In: Schulte, Christian (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz: UVK 2005. S. 187-211.

Sierek, Karl: Stimme Lotse auf der Reise Du. Die tönende Seite des filmischen Versuchs. In: Blüminger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl 1992. S. 95-107.

Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Tode, Thomas: Im Timetunnel von Chris Marker. In: Zeit. Cinema 43. Zürich: Chronos 1998. S. 32-46.

Wegerich, Ulrich: Dialektische Theorie und historische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie in der frühen kritischen Theorie Max Horkheimers. Würzburg: Königshaus & Neumann 1994.

Wetzel, Michael: La Japonaise. Fernöstliche Gedächtnisbilder. In: Binczek, Natalie / Rass, Martin (Hg.): "... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...". Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 159-172.

Wiest, Andrew / Mattson, Gregory Louis: Krieg im Pazifik. 1941-1945. Von Pearl Harbor bis Hiroshima. Wien: Tosa Verlag 2002.

Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8 2003. S. 24-44.

Willmontt, Hedley Paul: Der Zweite Weltkrieg im Pazifik. Keegan, John (Hg.): Reihe: Weltgeschichte des Krieges. Berlin: Brandenburgisches Verlagshaus 2001.

Wineburg, Sam: Sinn machen: Wie Erinnerung zwischen den Generationen gebildet wird. In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001. S. 179-204.

Winkler, Heinrich August: Griff nach der Deutungsmacht. Zur Geschichte der Geschichtspolitik in Deutschland. Göttingen: Wallenstein Verlag 2004.

Internetquellen

Barth, Thomas / Alton-Scheidl, Roland: Moral Matrix Cyberspace: vom quatiären Medium zu einer neuen Medienethik. 17. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium (FFK). Hamburg 24.-26.03.2004.URL: <http://roland.alton.at/publications/MoralMatrix.tb.ras.pdf>. Zugriff: 25.07.08.

Blümlinger, Christa: Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Christa_Bluemlinger_Das_Imaginaere_des_dokumentarischen_Bildes.pdf. Zugriff: 26.06.08.

Breton, Mahité: En attendant le cinéma olfactif. Questions de médiation dans Level Five. Université de Montréal. In: URL: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/BRETON.pdf>. Zugriff: 23.07.08.

Cazzaniga, Pino: Okinawa against Tokyo's attempts to rewrite history. In: AsiaNews. Datum: 27.06.2007. URL: <http://www.asianews.it/index.php?l=en&art=9666#>. Zugriff: 09.05.2008.

Douhaire, Samuel / Rivoire, Annick: Marker Direct. In: Film Comment May/June 2003.
URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>. Zugriff: 21.07.08.

Drossou, Olga: Einleitung. Heinrich Böll Stiftung (Hg.): Elektronische Demokratie. Eine Textsammlung. Berlin: O.V. 1998. In: URL: http://www.boell.de/alt/downloads/medien/e_demokratiereader.pdf. Zugriff 30.08.08.

Ehring, Nils: Der schmale Grat zwischen Mondo- und Essayfilm. Killing of America von Sheldon Renan und Leonard Schrader. In: Ikonenmagazin. URL: www.ikonenmagazin.de/artikel/Mondofilm.htm. Zugriff: 04.04.2008.

Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien. URL: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf. Zugriff: 21.07.08.

Hattori, Shinya: Kerama Islands haunted by wartime mass suicides. In: Japan Today. Datum: 02.04.2005. URL: <http://archive.japantoday.com/jp/feature/885>. Zugriff: 18.04.08.

Hickethier, Knut: Zur Analyse des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen. In: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hickethier_filmanalyse/hickethier_filmanalyse.pdf. Zugriff: 14.05.2008.

Kottlorz, Peter: Film- und Fernsehästhetik. In: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kottlorz_fernsehaesthetik/kottlorz_fernsehaesthetik.pdf. Zugriff: 14.05.2008.

Lacey, Laura: Battle of Okinawa. Datum: 17.04.2003. In: URL: www.militaryhistoryonline.com/wwii/okinawa/default.aspx/. Zugriff: 09.05.2008.

Murray, Timothy: Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts. In: Cultural Critique. Nr. 46. Trauma and Its Cultural Aftereffects. University of Minnesota Press Autumn 2000. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1354410.pdf>. Zugriff: 28.07.08.

O.A. Chris Marker. Interview with Dolores Walfish. The Berkeley Lantern 1996. In: URL: <http://user.uni-frankfurt.de/~keiper/marker.htm>. Zugriff: 14.07.08.

O.A.: Military 'deeply involved' in Okinawa suicides. In: The Asahi Shimbun. Datum: 29.03.2008. URL: <http://www.asahi.com/english/Herald-asahi/TKY200803280441.html>. Zugriff: 07.05.08.

O.A.: Texts stop saying army forced Okinawa suicides. In: The Japan Times Online. Datum: 31.03.2007. URL: <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20070331a5.html>. Zugriff: 07.05.08.

O.A.: Witness: Military ordered mass suicides. Plaintiffs trying to stop Kenzaburo Oe dispute testimony on Battle of Okinawa. In: The Japan Times 12.09.2007. URL: <http://search.japantimes.co.jp/print/nn20070912a3.html>. Zugriff: 18.04.08.

Rappl, Werner: Konstellationen und Zwischenräume. Zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. Vortragsmanuskript Ringvorlesung „Film / Gedächtnis“. SoSe 2005. VO 4. 11.04.2005. In: URL: http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/releases/de/resources/textarchiv/TexteDownload/Ring05_Rappl_Text.pdf. Zugriff: 12.07.08.

Richter, Hans Peter: Einwohner von Okinawa verhindern weiteren US-Militärstützpunkt. Deutsch-Japanisches Friedensforum Berlin. DJF-Quarterly 03 & 04 2005. URL: [www.djf-ev.de/quarterly/2005-03und04/04_einwohner_in okinawa verhindern.pdf](http://www.djf-ev.de/quarterly/2005-03und04/04_einwohner_in_okinawa_verhindern.pdf). Zugriff: 31.07.08.

Roth, Laurent: Okinawa, l'amour et l'ordinateur. „Level Five“, un film de Chris Marker. In: Le Monde diplomatique. Février 1997. URL: <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/ROTH/7793.html>. Zugriff: 08.08.08.

Taira, Koji: The Battle of Okinawa in Japanese History Books. In: Japan Policy Research Institute (Hg.): JPRI Working Paper No. 48: July 1998. URL: <http://www.jpri.org/publications/workingpapers/wp48.html>. Zugriff: 17.04.08.

Filme

Marker, Chris: La jetée. Frankreich: Argos Films 1962. DVD 28 Min.

Marker, Chris: Le fond de l'air est rouge. Frankreich 1978. Ausgestrahlt auf: Arte. Video 179 Min.

Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Argos Films 1997. Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Video 102 Min.

Marker, Chris: Sans Soleil. Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. DVD 100 Min.

Resnais, Alain: Hiroshima mon amour. Drehbuch: Duras, Marguerite. Frankreich / Japan: Argos Films 1959. DVD 90 Min.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis in Chris Markers Essayfilm ‚Level Five‘“ beschäftigt sich mit der Frage, welche Ereignisse der Vergangenheit Eingang ins Gedächtnis finden und in der Geschichte verankert werden. Da sich „Level Five“ mit der Erinnerung an Okinawa auseinandersetzt und die kollektiven Massensuizide gegen Ende des Zweiten Weltkrieges thematisiert, wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen zu klären, welche Umstände zum Vergessen dieses Ereignisses geführt haben. Erklärungsmodelle dafür liefern neben ausgewählten geschichtsphilosophischen Betrachtungen, die Gedächtnistheorien von Jan und Aleida Assmann. Insbesondere der steuernde Einfluss von Herrschaftsverhältnissen auf die Auslegung, Verdrängung und Verschleierung von Ereignissen wird gezeigt. Auch die Einflussnahme durch medial vermittelte Bilder und Informationen ist ein relevanter Faktor, der auf die Darstellung, Auswahl und Weitergabe von Geschichte und Gedächtnis einwirkt. „Level Five“ schafft es festgeschriebene Geschichtskonstruktionen aufzubrechen und mithilfe der spezifischen inhaltlichen und ästhetischen Techniken des Essayfilms eine alternative Sichtweise von Geschichte anzubieten, sowie die Arbeitsweise von Gedächtnis und Erinnerung aufzuzeigen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Veronika Schweigl, erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe dazu keine weiteren als die angeführten Hilfsmittel benutzt und die aus anderen Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer andern Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Oktober 2008

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Veronika Schweigl
Adresse: Neubergenstrasse 3b/17
 1150 Wien
Geburtsdatum: 02. 03.1981
Geburtsort: Meran (Italien)
Nationalität: Italienisch



Schulausbildung:

1987-1992 Grundschohle Platt; (Italien)
 1992-1995 Mittelschohle „Johann Jakob Staffler“ ; St. Leonhard (Italien)
 1995-2000 Fachoberschohle „Marie Curie“ für Fremdsprachen und
 Tourismus; Meran (Italien). Abschluss: Maturadiplom

Universitätsstudium:

Seit Oktober 2001: Studium der Publizistik und
 Kommunikationswissenschaften; Universität Wien.
 Schwerpunkt: Journalismus
 Seit März 2004: zusätzliches Studium der Theater-, Film- und
 Medienwissenschaft; Universität Wien. Schwerpunkt: Film-
 und Medienwissenschaften

Universitäre Projekte:

Oktober 2003-Juli 2004: Mitarbeit beim Projekt Universitätsfernsehen, v.a. Recherche und Montage von Kurzfilmen

Praktika:

August-September 2000: Praktikum im Tourismusbüro Moos in Passeier (Italien)

August-Oktober 2005: Praktikum in der Redaktion des Onlinemagazins „Die Berliner Literaturkritik“; Berlin

Berufliche Tätigkeiten:

April-September 2001: Sekretärin im Reisebüro „Alpina Tourdolomit“; Meran (Italien)

Seit März 2006 laufend: Mitarbeit im Alumniverband der Universität Wien

Seit November 2007 laufend: Mitarbeit im Veranstaltungsmanagement der Universität Wien