

Sarah Cooper: Chris Marker

Manchester, New York: Manchester University Press 2008, 204 S.,
ISBN 978-0-7190-7445-5, € 61,99

„Chris Marker, the best-known author of unknown movies“ steht im Vorspann von *Leila Attacks* (2006), dem bislang letzten Film des französischen Regisseurs, zu lesen. Man findet das 76-Sekunden-Filmchen bei YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=iParBp8cSOW>), wo es von Marker persönlich eingestellt wurde, vermutlich um die dortige Bilderflut subtil zu ironisieren. Die (Selbst-)Einschätzung in obigem Zitat ist jedoch nicht mehr ganz widerspruchsfrei hinzunehmen, denn im anglophonen Raum ist seit dem Jahr 2005 inzwischen die dritte Monografie über Chris Marker auf den Markt gekommen. Die zunehmende Auseinandersetzung mit dem publikumsscheuen Regisseur ist zweifelsohne erfreulich – und längst überfällig.

Leila Attacks ist leider nicht mehr Gegenstand von Sarah Coopers Buch, das in der Reihe *French Film Directors* erschienen ist. Es stellt Markers filmisches Œuvre chronologisch mit detaillierten Beschreibungen vor und endet mit seinem letzten längeren Film, *Chats perchés* (2004). Als roten Faden seines Werks

benennt die Verfasserin einen spezifischen Umgang mit Zeitlichkeit, den sie an der häufigen Unterbrechung filmischer Bewegung festmacht: „A fascination with stillness runs throughout Marker’s work, even though it is not central to every film. It manifests itself principally through the existence of photographs, but also in more diverse ways, through the filming of statuary, painting and other static images [...]“ (S.4f.) Dergestalt etablierte Marker neben André Bazin und Roland Barthes, deren Fototheorien Cooper zum Vergleich heranzieht, eine alternative Bestimmung des Verhältnisses zwischen fotografischem Bild und Leben bzw. Tod: „Death and stillness are bound up with alternative understandings of time beyond an individualistic focus on the subject(s) whose mortality is captured on, or explored within, [Marker’s] films. Consequently, his films do gesture towards an afterlife through their images, but this refers to the life of others who will live on after the death of the imaged subject(s).“ (S.8) Auf diesen zunächst durchaus anregenden Interpretationsansatz bezieht sich die Autorin bei der Analyse der einzelnen Filme immer wieder, die sie plausibel in fünf Werkphasen gruppiert: die frühen Filme 1950-1961; den Neubeginn 1962-1966; die Phase der Kollektivfilme 1967-1977; die 80er Jahre als Zeit des Wandels; und schließlich die Filme seit den 90er Jahren.

Die Dominanz ausgeprägter deskriptiver Passagen in Coopers Text ist einerseits gerechtfertigt, weil viele Werke des Regisseurs in der Tat nur wenigen bekannt sind; erschwerend kommt noch hinzu, dass er die Aufführung einiger Filme selbst unterbindet, darunter sein damals bahnbrechender erster Essayfilm *Lettre de Sibérie* (1958). Andererseits navigiert uns Cooper auf erhellende Weise durch viele Filme, die sich aufgrund ihrer komplexen, nicht-linearen Struktur kurzen Inhaltszusammenfassungen entziehen. Es gelingt ihr immer wieder, Breschen zu bahnen und auf wichtige, bisweilen subtile Querverbindungen hinzuweisen, die das eng verzahnte Werk Markers ausmachen. Ihre solide und umsichtige Auswertung der Forschungsliteratur ist dabei durchgehend wahrnehmbar.

Cooper schafft es allerdings nur in wenigen Fällen, ihre Leitthese überzeugend auf die Filme anzuwenden, zumal sie nur selten weiterführende Folgerungen daraus entwickelt. Bisweilen beschleicht einen sogar der Eindruck, dass sie Hinweise auf ihren allgemeinen Interpretationsansatz lediglich pro forma eingefügt hat. Das zentrale Dilemma der Argumentation dürfte in erster Linie daher rühren, dass das Thema des ‚Lebens nach dem Tode‘ eigentlich nur angemessen analysiert werden kann, wenn man es im Kontext weitaus bedeutenderer, eng miteinander verzahnter Themenkomplexe und Gestaltungsmerkmale betrachtet, die Markers Werk definieren und von Cooper vernachlässigt werden: zum Beispiel die assoziative essayistische Struktur vieler Filme; die Faszination gegenüber Bildern, die Suche nach ihrer Emanzipation gegenüber der Sprache und nach den ‚ehrlicheren‘ Bildern bei gleichzeitiger Kritik an der Täuschungsmacht von Bildern, die sich u. a. in höchst unterschiedlichen Formen der ‚Bildstörungen‘ manifestiert, zu denen auch die Stillstellungen zu zählen sind. Ferner wäre das Thema Gedäch-

nis und Erinnerung sowie die kritische Reflexion des Einflusses von Bildern auf das individuelle und das kollektive Gedächtnis zu berücksichtigen. Vor allem die konsequente dialektische Zuspitzung zu Paradoxien, etwa in *Sans Soleil* (1982) oder *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), wird nicht klar herausgearbeitet. Ebenso kommen gerade die expliziten und impliziten bildtheoretischen Einlassungen, ohne die Markers essayistischer *modus operandi* kaum verständlich ist, entschieden zu kurz. Kurzum: Der Interpretationsansatz der Verfasserin wird der inhaltlichen ebenso wie der formalen Vielschichtigkeit der Filme nicht in dem Maße gerecht, um wesentliche Konstituenten des gesamten Œuvre klar herauszupräparieren. Dies wäre umso wichtiger, weil die Reihe *French Film Directors* auch der Einführung dienen soll, um das gesamte Schaffen einzelner Regisseure vorzustellen und zu kontextualisieren.

Insgesamt hinterlässt Coopers Monografie einen zwiespältigen Eindruck. Fundierte Recherchen und luzide, durchaus inspirierende Filmbeschreibungen sind nicht dazu in der Lage, eine These zu stützen, deren Konturen bisweilen unklar bleiben und die ihren Gegenstand lediglich punktuell erfasst. Deshalb gelingt es ihr auch nicht, zu den Monografien von Nora M. Alter und insbesondere von Catherine Lupton aufzuschließen oder diese gar entscheidend zu ergänzen (vgl. *MEDIENwissenschaft* 1/07, S.105-108). Manche Defizite mögen den (in diesem Fall vermutlich unnötig restriktiven) Vorgaben des Reihenformates geschuldet sein: etwa die an Informationen sparsame Filmografie oder die sehr überschaubare Auswahlbibliografie am Schluss, die den an Vertiefung interessierten Leser dazu nötigt, zeitraubend in den Bibliografien der einzelnen Kapitel zu stöbern. Als schmerzhafteste inhaltliche Einschränkung macht sich bemerkbar, dass Markers vielfältige Aktivitäten als Publizist, Fotograf und Medienkünstler vernachlässigt werden, die, wie bereits Coopers Vorgängerinnen eindrucksvoll zeigen konnten, in enger Wechselbeziehung mit seinen Filmen entstanden sind und von der großen Rolle der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen in Markers Kalkül zeugen. Die Verbreitung von *Leila Attacks* über YouTube demonstriert dies nur allzu offensichtlich.

Ralf Michael Fischer (Frankfurt a. M.)