

DIE WIRKLICHKEIT AUS DEN ANGELN HEBEN. BILDARCHIV UND SCHEINDOKUMENT IM WERK ERIC BAUDELAIRES

Ein Archiv der simili-Dokumente

In seinem inzwischen zum Klassiker avancierten Aufsatz „The Body and the Archive“ unterscheidet Allan Sekula zwei Funktionen des fotografischen Archivs, die er mit den altherwürdigen philosophischen Kategorien des Realismus und des Nominalismus gleichsetzt.¹ Demnach messen die Vertreter des Realismus allgemeinen Aussagen, Typen oder Gattungen eine reale Existenz bei, während das Lager des Nominalismus diese als lediglich geistige Konstruktionen verstanden wissen will. Innerhalb des Archivs, so Sekula (wobei er insbesondere das Verbrecherarchiv im Blick hat), manifestieren sich folglich zwei Zugänge fotografischer Repräsentation des Körpers, von denen einer der Herausbildung von allgemeingültigen Typen dient während der andere das Erkennen, Vermessen und Klassifizieren des Individuums verfolgt. In beiden Fällen ist das fotografische Einzelbild in ein umfassendes System eingebunden, innerhalb dessen es dazu beiträgt, die repräsentierte Wirklichkeit zu identifizieren, zu dokumentieren und in klar definierte Sinnzusammenhänge einzufügen. Es geht also weniger um die Erzeugung einer neuen Realität – auch wenn dies oft ein mehr oder weniger unwillkommener Nebeneffekt sein kann – als um die Beherrschung, Regulierung und Bürokratisierung der Wirklichkeit. Das fotografische Bild dient dabei als Dokument, als Evidenz einer vorgefundenen Realität, und trägt somit sowohl zur Glaubwürdigkeit als auch zur Effizienz des Archives bei. Auch wenn heute niemand mehr bestreiten wird, dass weder die Fotografie noch das Archiv auf seine Funktionen der Dokumentation und Rekonstruktion des Gewesenen reduziert werden kann, so haben Fragen nach den narrativen, fiktionalen und kreativen Potentialen des Fotoarchivs erst seit den letzten zwei Jahrzehnten Eingang in die wissenschaftliche Diskussion gefunden.²

¹ Allan Sekula, Der Körper und das Archiv, Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 269-334: 288.

² Exemplarisch sei auf folgende drei Publikationen verwiesen: Sylvie Mokhtari (Hg.), Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004; Sven Spieker (Hg.), Bürokratische Leidenschaften, Kadmos, Berlin, 2004; Helen Adkins (Hg.), Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen, Akademie der Künste, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2005.

In meinem Beitrag möchte ich mich auf Eric Baudelaires filmisches und fotografisches Werk konzentrieren, um einigen Gedanken zu möglichen Wechselbeziehungen zwischen Fotografie und Archiv wie auch zwischen Fiktion und Dokumentation nachzugehen. Im Zentrum steht dabei der 2009 produzierte Film *The Makes*, in dem der französische Filmkritiker Philippe Azoury anhand von Schwarzweißfotografien Michelangelo Antonionis angebliche japanische Periode rekonstruiert bzw. zusammenfabuliert. Wie wir sehen werden, wird die fotografische Sammlung zum Ausgangspunkt einer Reise, deren Bezug zur Wirklichkeit ambivalent ist, da sie diese einerseits koordiniert, andererseits aber auch, wie Antonioni es ausdrückt, „aus den Angeln hebt.“³

Am Anfang dieser Reise steht Baudelaires privates Fotoarchiv, das sich aus Filmstandbildern von japanischen Filmen der Nachkriegszeit zusammensetzt. Innerhalb der Logik des Archivs wären die Fotografien also Dokumente tatsächlich gedrehter Filme und könnten somit dazu dienen, in der Vergangenheit liegende Ereignisse, Tatsachen und Kontexte zu rekonstruieren. Der Film selbst wäre die Fiktion, die Fotografie das Fakt, das es erlaubt die Fiktion – also den Film – innerhalb der Wirklichkeit des japanischen Kinos einer bestimmten Periode zu verorten. In Baudelaires Film *The Makes* treten die Fotografien jedoch nur scheinbar als Dokumente tatsächlicher Filme auf. In seiner eigenen Terminologie verwendet Baudelaire die Bilder als simili-Dokumente, oder falsche Dokumente, die als Beweise einer Geschichte fungieren, die zwar so nicht stattgefunden hat, aber durchaus im Bereich des Möglichen liegt.⁴ Die Rolle der Archivbilder liegt also weder im Vergangenheitsnachweis, dem *ça a été* („Es-ist-so-gewesen“) von Roland Barthes,⁵ noch in der bloßen Erfindung einer fiktiven Narration. Die Bilder von *The Makes* liegen irgendwo dazwischen. Sie wandern von einer Realitätsebene zur anderen. Zeitlich bedeutet dies, dass sie weder auf eine bestimmte Vergangenheit verweisen noch Gegenwärtiges oder in der Zukunft liegendes repräsentieren. Sie entsprechen vielmehr der hypothetischen Zeitform des „das wäre wenn“ oder „so hätte es gewesen sein können“. Wie ich im Folgenden vorschlagen werde, gleicht die in *The Makes* praktizierte Verwendung von Archivmaterial einer Anabasis, das heißt einem weit verzweigten Marsch durch unbekanntes Terrain, der in diesem Fall in eine Irrfahrt durch das Reich der Scheindokumente mündet.

³ Michelangelo Antonioni, *Bowling am Tiber. Erzählungen*, DTV, München, 1992, S. 100.

⁴ Eric Baudelaire, *Puissances du faux (Journal)*, Dork Zabunyan (Hg.), *Que peut une image?*, Les Carnets du Bal, 04, 2013, S. 188-205: 198.

⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 105.

Tatsächlich ist der Film *The Makes* seinerseits Teil einer archivartig organisierten Konstellation, die zahlreiche Werke, Werkgruppen, Filme, Publikationen und Ausstellungen unter dem Sammeltitle *Anabases* zusammenfasst. Bevor ich auf den Film *The Makes* und seine Einbettung in den Werkkomplex *Anabases* zu sprechen komme, scheint es zunächst lohnenswert, einen kurzen Blick auf den Moment zu werfen, als aus dem vielversprechenden Wissenschaftsanwärter ein fotografisch arbeitender Künstler wird. Als Baudelaire 2005 seine erste eigenständige Fotoserie in den *Actes Sud* veröffentlicht, ist er bereits Anfang Dreißig, ohne je eine künstlerische oder fotografische Ausbildung genossen zu haben. Zuvor studierte er in den USA an der Brown University Politikwissenschaften. Anschließend wurde er Forschungsassistent an der Harvard Kennedy School of Government, wo er Tonbandaufnahmen von Meetings auswertete, die im Weißen Haus während der Kubakrise 1962 stattgefunden hatten. Ziel war es, eine detaillierte Chronologie der Gespräche nachzuzeichnen, um die Entwicklung der politischen Entscheidungen, die während der Kubakrise getroffen wurden, besser nachvollziehen zu können.⁶ In einem Interview bezeichnet Baudelaire dieses Interesse für Zeitabläufe und politische Zusammenhänge als Grundantriebsfeder für sein künstlerisches Schaffen, allerdings mit veränderten Vorzeichen: „I have stuck with this idea of chronology, except that now I am turning it into an open-ended constellation. [...] The way I am writing my chronologies today has more to do with allegories and narrative, as opposed to scientific historiography.“⁷ An die Stelle von sachlich dokumentarischer Bestandsaufnahme eines linearen Zeitablaufs tritt also das fiktive, erzählerische Vagabundieren durch zeitlich offene Konstellation, in denen die Unterscheidung von Dokumentation und Imagination durcheinander gerät.

Der Raum zwischen *Story* und *History*

In seiner 2004 und 2005 entstandenen ersten eigenständigen Fotoserie konfrontiert uns Baudelaire mit sogenannten *Etats imaginés*, die, im Unterschied zu „*états imaginaires*“, keine reinen Erfindungen sind, sondern vorgestellte, potentielle Staaten, die eine Grundlage in der Wirklichkeit haben. Staaten also, wie sie sein könnten, utopische oder dystopische Varianten bzw. Alternativen zu bestehenden Strukturen. Konkret handelt die Serie von der früheren transkaukasischen Republik Abchasien, die heute zu Georgien gehört. Abchasien hat als Staat

⁶ Eric Baudelaire interviewed by Alexander Streitberger and Hilde Van Gelder, in Brianne Cohen, Alexander Streitberger (Hg.), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven University Press, Leuven, 2016, S. 105-126: 107.

⁷ *Ibid.*, 108.

völkerrechtlich keine politische Legitimität, bezeichnet sich aber dennoch als selbstständigen Staat, der sich durch den Unabhängigkeitswillen in der Bevölkerung legitimiert. Wie es der französische Kunsthistoriker Michel Poivert treffend ausdrückt, zielt Baudelaires Fotoserie darauf ab, dem Wunsch nach Identitätsfindung Ausdruck zu verleihen.⁸ Es geht also weniger darum, darzustellen was ist, als die Frage zu stellen: was wäre wenn? Als Ausdruck potentieller Realitäten, oszilliert die Serie zwischen poetischer, imaginärer Fotoreportage und kinematografischer Erzählkunst. So tritt die narrative Dimension eindeutig in einer Fotografie zutage, in der ein Puppenspieler statt der Puppe den fotografischen Scherenschnitt eines Schriftstellers in der Hand hält. Literatur, Theater, Fotografie und Realität werden somit in eine mehrere Repräsentationsebenen umfassende Geschichte integriert, in der die Grenzen zwischen Imagination und Wirklichkeit verwischen, beziehungsweise ineinander übergehen.

Ein andere Fotografie zitiert Andrei Tarkovskis Film *Stalker*, in dem es um ein als „das Wunder aller Wunder“ bezeichnetes Sperrgebiet geht, die Zone, in der rätselhafte Dinge geschehen. Das Bild einer vor dem Fernseher eingeschlafenen Person deutet darauf hin, dass die rätselhafte Zone von Tarkovskis *Stalker* nach Abchasien in die Traumwelt des Fernsehzuschauers verlegt wurde. Ganz offensichtlich ist es Baudelaire darum zu tun, die Kluft zwischen politischer Realität und gesellschaftlicher Utopie in Frage zu stellen. Traum und Wirklichkeit fließen ineinander über, um Räume zu schaffen, in denen das Verhältnis von *de facto* und *de fictio* neu verhandelt wird. In weiteren Aufnahmen kontrastieren die Ruinen des ehemaligen sowjetischen Verwaltungs- und Machtapparats mit denjenigen barocker Villen, die den Reichen und den Parteibonzen als Urlaubsdomizil dienten. Das Aufeinanderprallen von architektonischer Moderne und Barock, von real existierendem Sozialismus und feudaler Verschwendungssucht, versinnbildlicht eindrücklich die Widersprüche einer Region, deren soziale und politische Identitätsbildung nur durch eine Auseinandersetzung mit den Ruinen der Vergangenheit bewerkstelligt werden kann. Allerdings erscheint innerhalb der Tristesse des Verfalls mitunter ein poetisches Bild, zum Beispiel als idyllisches Landschaftsgemälde in der Ruine eines Sanatoriums, oder in Form von Mandarinen im Kofferraum eines vor einer heruntergekommenen Tankstelle geparkten Autos. Die Konfrontation von Imagination und Wirklichkeit erzeugt einen ambivalenten Bildraum, der sich weder in die Schublade journalistischer Fotoreportagen einordnen noch auf allegorische Auslegung reduzieren lässt.

⁸ Michel Poivert, *Forme de l'utopie*, in: Eric Baudelaire, *Etats Imaginés*, Actes Sud, Arles, 2005, S. 85-87: 85: „Les Etats imaginés se distingue toutefois d'états *imaginaires* auxquels ils font tout d'abord songer. Car ils tentent de donner forme au désir des peuples en quête d'identité constituée.“

Narration und Fiktion sind hier Teil der faktischen Realität und *vice versa*. Dieses Verfahren definiert Baudelaire kurz und prägnant als ein „Gegenüberstellen von Fiktionen mit dokumentarischer Tendenz mit Dokumenten die sich zur Fiktion hin öffnen.“⁹ Die Fotografien aus *Etats imaginés* wären dementsprechend das, was Baudelaire selbst als „simili-document“ oder „faux document“, bezeichnet, Bilder also deren Aufgabe es ist, den Raum zwischen *story* und *history* zu schließen.¹⁰

Anabases: Im Reich des Hypothetischen

Dieses Vexierspiel zwischen dokumentierter Wirklichkeit und narrativer Fiktion liegt auch der Werkgruppe *Anabases*, zu der *The Makes* gehört, zugrunde. Aus der Homepage des Künstlers geht hervor, dass das erste Kapitel von *Anabases* aus folgenden Arbeiten besteht: The rose, sic, of signs & senses, chanson d’automne, the makes film and vitrines, anabasis x-rayograms.¹¹ Der Titel beruht auf Xenophons Geschichtswerk *Anabasis*, in dem der antike griechische Schriftsteller den Feldzug des Prinzen Kyros gegen seinen älteren Bruder Artaxerxes II beschreibt.¹² Demnach heuert Kyros ein Heer von 10 000 griechischen Söldnern an, mit denen er nach Mesopotamien zieht. Dort erringt seine Armee zwar 401 vor Christus einen militärischen Sieg in der Schlacht bei Kunaxa. Allerdings stirbt Kyros, womit der Krieg keinen Sinn mehr ergibt und die Griechen sich plötzlich ohne Anführer und ohne Ziel in einem fremden Land wiederfinden. Orientierungslos treten sie den Rückzug an, um nach langer Irrfahrt schließlich das Meer und damit den Weg in die Heimat zu erreichen. Es handelt sich also um eine Rückkehr, deren Weg so nicht vorgezeichnet war, sondern die sich als Irrfahrt mit unbestimmtem Ausgang erweist. Baudelaire selbst sieht in Xenophon’s *Anabasis* zwei sich scheinbar widersprechende Ideen enthalten: die Suche nach dem Weg zurück in die vertraute Heimat und die durch die neue Situation mögliche Erfindung des eigenen Schicksals.¹³

Anschließend zitiert er den französischen Philosophen Alain Badiou, der in einem Vortrag von 1999 vorschlägt, den Begriff „Anabase“ als Allegorie für das gesamte 20. Jahrhundert zu verstehen.¹⁴ Dabei macht er drei Entwicklungsstufen aus: Am Anfang steht der Zusammenbruch der Ordnung und der Beginn einer Abirrung. Anschließend findet eine

⁹ Eric Baudelaire, *Puissances du faux* (Journal), op. cit., S. 202.

¹⁰ Ibid., S. 205.

¹¹ <http://baudelaire.net>

¹² Xenophon: *Des Kyros Anabasis*, übersetzt von Helmuth Vretska, Reclam, Ditzingen, 1999.

¹³ Eric Baudelaire, *Anabases*, Archive Books, Berlin, 2014, S. 13.

¹⁴ Ibid., S. 17. Alain Badiou, *Le siècle*, Seuil, Paris, 2005, S. 119.

Neuerfindung des eigenen Schicksals durch Wille und Disziplin statt, die schließlich in eine Suche des Wegs als frei erfundene Irrfahrt mündet. „Die Anabasis“, schlussfolgert Badiou, „ist demnach die freie Erfindung einer Irrfahrt, die eine Rückkehr gewesen sein wird, eine Rückkehr die vor der Irrfahrt nicht als Rückweg existierte.“¹⁵ Die zeitliche Form für diese Irrfahrt ist das Futur antérieur (Futur II), welches die Vermutung ausdrückt, dass eine Handlung bis zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Zukunft abgeschlossen sein wird. Genauso wie beim konditionalen Perfekt („das wäre gewesen“) handelt es sich um eine hypothetische Zeitform. Das bezeichnete Ereignis hat nicht in einem bestimmten Moment in der Vergangenheit stattgefunden, noch vollzieht es sich in der Gegenwart, sondern drückt eine zeitliche Möglichkeit oder Potentialität aus. Es wird somit eine Offenheit suggeriert, die das Ereignis in der Schwebelage hält zwischen tatsächlicher Begebenheit und Erfindung, zwischen Fakt und Fiktion. Dieses unklare Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie auch zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist der Ausgangspunkt für Baudelaires *Anabases* im Allgemeinen und *The Makes* im Besonderen.

Als frühester Beitrag zur Werkgruppe entstanden ab 2007 die *x-rayograms*, die aus C-Prints und Silbergelatineabzügen von unbenutzten Filmstreifen bestehen. Baudelaire hatte die Rollfilme für ein Fotoprojekt nach Japan mitgenommen, das er dann aber nicht verwirklichte. Stattdessen schickte er die unbelichteten Filme auf Reisen in andere Städte, entweder per Post oder indem er sie Bekannten mitgab, mit dem Auftrag, sie ihm anschließend wieder zurückzuschicken. Manche dieser Filme wurden durch die Röntgenstrahlen der Sicherheitskontrollen beeinträchtigt, so dass sich die Überschreitung nationaler Grenzen buchstäblich in das Filmmaterial einschrieb. Homay King bezeichnete diesen Vorgang treffend als „geografische Anabasis“, im Laufe derer die Filme eine ästhetische „Irrfahrt“ durchlaufen, deren Resultat von geopolitischen Faktoren abhängig und gerade darum ungewiss ist.¹⁶ Wie wir sehen werden, geht es in *The Makes* allerdings weniger um geopolitische als um narrative Aspekte. In gewisser Weise handelt es sich um eine Irrfahrt durch verschiedene Formen, Modi und Genres des Erzählens.

The Makes: Die Neuimprägnierung der Bilder

¹⁵ Ibid., S.121. „L’anabase est donc libre invention d’une errance qui *aura été* un retour, un retour qui, avant l’errance, n’existait pas comme chemin-de-retour.“

¹⁶ Homay King, *Anabasis*, October, 142, Fall 2012, S. 121-143: 138.

The Makes besteht aus einem 26-minütigen Film und einer Installation, die aus einer Reihe von neon-beleuchteten, an Reklametafeln von Kinos erinnernden Schaukästen besteht. An den Schaukästen sind Fotografien japanischer Filme angebracht, die auch im Film zu sehen sind. Sie werden mit einer ausgerissenen Seite aus Michelangelo Antonionis Buch *Bowling am Tiber* konfrontiert, das 1983 unter dem Titel *Quel bowling sul Tevere* bei Einaudi in Turin erschienen ist. Antonionis Erzählband versammelt diverse fragmenthafte Szenarien nicht realisierter Filme, die stets nach demselben Muster ablaufen. Ausgehend von eigenen Erlebnissen, Zeitungsartikeln oder dem Autoren vom Hörensagen bekannten Ereignissen, spinnt Antonioni Tatsachenberichte in seiner Fantasie weiter, um Drehbücher zu entwickeln, die jedoch letztlich nie zustande kommen. Alles bleibt in der Schwebe, Möglichkeit, Potentialität. Wie es Karsten Witte treffend beschreibt: „Nicht dem Gesetz der Serie folgen diese Erzählungen, sondern einer Poetik des Fragments.“¹⁷ Antonioni selbst scheint dies zu bestätigen, wenn er zu Beginn der ersten Erzählung feststellt: „Jedesmal, wenn ich mit einem Film neu beginnen will, kommt mir ein anderer in den Sinn.“¹⁸

Eine andere Passage verweist auf das paradoxe Zeitverhältnis, das einem bestimmten Film zugrunde liegt: „Seltsamerweise ist dieses vor Jahren entstandene Sujet gedanklich nach einem anderen einzuordnen, das später geschrieben wurde und das dem Film zugrunde liegt, zu dem ich gerade die Dreharbeit vorbereite. Tatsächlich ist es dessen Fortsetzung. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, wenn nur der Zufall dieses Ereignis in meinem Geist dem anderen nachgestellt hat, dann muss man den geistigen Abenteuern die gleichen Antriebskräfte und Abläufe zuerkennen, die auch die Abenteuer in der Wirklichkeit unseres Lebens koordinieren (oder aus den Angeln heben).“¹⁹ *The Makes* greift diese ästhetischen Prinzipien des Fragmenthaften, des Potentiellen und der paradoxalen Zeitstruktur auf, um die nicht realisierten Drehbücher Antonionis in die hypothetische Realität des konditionalen Perfekt, des „das wäre gewesen“, zu versetzen. Wie bereits erwähnt, tritt in dem als Dokumentarfilm getarnten Werk der französische Filmkritiker Philippe Azoury auf, wie er anhand einer Sammlung von Fotografien Filme aus der angeblichen japanischen Periode des italienischen Regisseurs präsentiert. Nur war Antonioni nie in Japan, und die Filme, die Azoury anhand der Bilder beschreibt, beruhen auf den nie realisierten Filmszenarien aus *Bowling am Tiber*, deren Handlungen dazuhin allesamt in Italien angesiedelt sind. Bei den Fotos schließlich handelt es

¹⁷ Karsten Witte, Nachwort zu Michelangelo Antonioni, op. cit. S. 128.

¹⁸ Michelangelo Antonioni, op. cit., S. 11.

¹⁹ Ibid., S. 100.

sich um Bilder zum japanischen Kino der 1960er und 1970er Jahre aus Baudelaires eigenem Bildarchiv.

Um aus dem Fotomaterial japanischen Kinos die potentiellen Filme Antonionis zu extrahieren, folgt Azoury einer präzisen Methode: Die Bilder werden neben- und übereinandergelegt, einem bestimmten Filmprojekt zugeordnet und kommentiert. Azoury ordnet die Bilder also neu, „montiert“ sie zu einem Film, dessen scheinbare Existenz letztlich auf dem heterogenen Material nie gesehener bzw. nie realisierter Filme beruht. Das Verwirrende an *The Makes* liegt nun darin, dass der Schwindel hinter einer Fassade von Authentizitätsmarkern verschleiert wird. So übernimmt Baudelaire eindeutig Verfahren und Techniken des Dokumentarfilms, wenn er zum Beispiel einen echten Experten auftreten lässt, der anhand von Bildern einen historischen Ablauf erläutert oder rekonstruiert. Darüber hinaus erwähnt der Filmkritiker seine persönlichen Vorbehalte gegen Antonionis frühen japanischen Filmen, die es natürlich gar nicht gibt. Die Darstellung seiner subjektiven Meinung setzt aber voraus, dass er die Filme tatsächlich gesehen hat. Eine Stellungnahme wäre sonst ja kaum möglich. Des Weiteren situiert Azoury die Filme in Antonionis Gesamtwerk und zieht Vergleiche mit tatsächlich realisierten Filmen anderer Regisseure. *The Desert of Money*, zum Beispiel, sei in die experimentelle Phase Antonionis einzuordnen und müsse als Labor für seine gleichzeitig und anschließend gedrehten europäischen Filme verstanden werden. Anschließend vergleicht er die erotische Aufladung einer Szene mit Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. Zu guter Letzt streut der Filmkritiker Anekdoten aus dem Leben Antonionis ein und berichtet von einem persönlichen Treffen mit dem Meister. Auch wenn diese Begegnung inhaltlich in keiner Weise mit den rekonstruierten Filmen zusammenhängt, verleiht sie Azoury die Autorität des Antonioni-Vertrauten und unterstreicht somit seine eigene Glaubwürdigkeit.

Allerdings werden auch immer wieder Hinweise eingestreut, dass irgendetwas nicht stimmt mit Antonionis japanischen Filmen. Wenn im Vorspann der Filmkritiker Bernd Eisenschitz mit den Worten zitiert wird, „Die schönsten Filme sind diejenigen, die man nicht gesehen hat“, dann scheint hier das Credo sowohl von Antonionis Erzählband wie auch von Baudelaires Film anzuklingen. Die nicht zu übersehenden materiellen, ästhetischen, technischen und inhaltlichen Unstimmigkeiten innerhalb der Fotokonvolute, die laut Azoury einem bestimmten Film zuzuordnen sind, deuten im Übrigen darauf hin, dass es sich in Wirklichkeit um eine disparate Ansammlung von Bildern unterschiedlicher Provenienz handelt. Gegen Ende schließlich zeigt Azoury ein Foto mit einem Paar, bei dem es sich um Monica Vitti und Alain Delon in den

Straßen Tokyos handele, kurz nachdem sie sich auf der Börse von Tokyo getroffen hätten. Azoury spielt hier natürlich auf Antonionis Film *L'Eclisse* von 1962 an, der allerdings in Rom und nicht in Tokyo spielt. Außerdem handelt es sich bei den Schauspielern ganz offensichtlich nicht um Delon und Vitti, sondern um Japaner. Das verschmitzte Lächeln und der ausweichende Blick Azourys deuten darauf hin, dass er jetzt dabei ist, die Katze aus dem Sack zu lassen. Wer wird ihm die Geschichte abnehmen von einer Monica Vitti, die für den Film die japanischen Sitten und Gepflogenheiten so gut einstudiert habe, dass sie in der Lage gewesen sei, ein perfektes Origamischiffchen zu basteln und die Wasserrinnen Tokyos hinuntersegeln zu lassen – eine Szene, die in *L'Eclisse* übrigens ganz ohne japanische Faltkunst auskommt? Allerdings wird der *Fake* nie wirklich aufgelöst.

In Bezug auf das Verfahren der Überlagerung von Bildern und Erzählungen unterschiedlicher Herkunft innerhalb eines neuen Zusammenhangs spricht Baudelaire von einer Neuimprägnierung der Bilder:

„In a film like *The Makes*, I was interested in [...] *re-impregnating* the images with a different narrative context than the one they originally came from. I am extracting markers from their original history and reorganizing them inside of a different history that is in the conditional past, towards a possible future, a projection that we will make in our minds as spectators.“²⁰

Es handelt sich also um einen „falschen Dokumentarfilm“, der auf archivisches Bildmaterial zurückgreift, um die Grenzen von Dokumentation und Fiktion auszuloten und die Frage zu stellen, ob neben einer Vielzahl möglicher Zukunftsformen nicht auch eine Vielzahl möglicher Vergangenheiten denkbar wäre. In diesem Sinne lässt sich *The Makes* mit den Worten Alain Badiou als Anabasis beschreiben – als „die freie Erfindung einer Irrfahrt die eine Rückkehr gewesen sein wird, eine Rückkehr die vor der Irrfahrt nicht als Rückweg existierte.“ (Alain Badiou) Das Archiv der Bilder wäre dann nicht nur ein Ort der Aufbewahrung und der Wissensverwaltung, sondern ein Angebot, neue Narrative zu entwickeln, deren Realitäten eben nicht von vornherein festgelegt sind, sondern zugleich vorwirkend wie rückwirkend neue, unbekannte Perspektiven auf die Wirklichkeit eröffnen.²¹

Das Ante-Archiv

²⁰ Eric Baudelaire interviewed by Alexander Streitberger and Hilde Van Gelder, op. cit., S. 119.

²¹ Homay King verwendet diesbezüglich die Metapher des Nebels, der sowohl bei Antonioni als auch bei Baudelaire einen virtuellen Raum der Möglichkeiten bilde, „out of which other sites and shapes emerge [...]“. Homay King, op. cit., S. 143.

Ich möchte mit einer Überlegung abschließen, die die Frage des Bilderarchivs mit dem Konzept des Ante-Memorials in Verbindung bringt. Zwei Jahre nach der Realisierung von *The Makes* führte Baudelaire 2011 den Begriff des Ante-Memorials als Arbeitskonzept für eine Ausstellung ein, die er im Rahmen der Taipei Biennial 2012 kuratierte.²² Das Ante-Memorial bezieht sich nicht auf die Vergangenheit, sondern auf ein potentielles, in der Zukunft liegendes Ereignis. Sein Ziel ist es, die herkömmliche Rollenverteilung zwischen Ereignis und Denkmal umzukehren. Anstatt an eine in der Vergangenheit liegende Begebenheit zu erinnern, bzw. sie zu glorifizieren, warnt das Ante-Memorial vor einer zukünftigen Gefahr. „In this sense, [...] antememorials [...] stage different scenarios: what actually was versus what will have been and the possibility of what could have been.“²³ Es ist also ein präventives Denkmal, oder, anders formuliert, eine Fiktion die als Dokument von möglichen, (noch) nicht eingetroffenen Sachverhalten auftritt. Wie wäre es nun, ein Ante-Archiv zu denken? Ein Archiv, das die Ketten des von Sekula so brillant analysierten normativen, regulativen Archivs sprengt? Ein Archiv der Potentialität, ein Archiv, dessen Bilder fiktionalisiert werden *müssen*, um als Dokumente dessen was gewesen sein wird und dessen was hätte sein können zu gelten? *The Makes* scheint hierauf eine mögliche Antwort zu geben.

²² Eric Baudelaire: „Puissances du faux (Journal)“, Les carnets du BAL 4 (2013), S. 188–205.

²³ http://www.taipeibiennial.org/2012/en/participants/the_museum_of_ante_memorials/index.html. Konsultiert am 14.06.2021. Siehe auch: Alexander Streitberger, Provokation, Dialog, Information. Die Denkmalinschrift in der zeitgenössischen Kunst, in Ulrich Rehm, Linda Simonis (Hg.), Poetik der Inschrift, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2019, S. 209-231: S. 228.