

Es kommen sehen – Johan Grimonprez' Video „Dial H-I-S-T-O-R-Y“

Andreas Cremonini und Valentin Groebner*

Die Alltagssprache weiss über das Verhältnis von Bildern und Geschichte offensichtlich ziemlich gut Bescheid: „Ich habe es kommen sehen“. Mit dieser Wendung reagieren wir gewöhnlich auf ein negativ konnotiertes Ereignis; auf einen Unfall, auf das Scheitern geplanter Abläufe. Ein Unglück ist eingetreten; und zum Ausdruck gebracht wird damit, dass sich das Geschehene trotz seines Unheilcharakters mit einer gewissen Zwangsläufigkeit oder Sinnfälligkeit in den Lauf der Dinge fügt.

An dieser alltäglichen Wendung sind zwei Aspekte interessant. Erstens ihre komplexe Zeitlichkeit, die in einer Art konstitutiver Nachträglichkeit angelegt ist; und zweitens die Affirmation, die kopfnickende Bestätigung des eingetretenen Unglücks. Dass sich dieses Bewältigungsverhalten nicht nur auf die kleinen Katastrophen des Alltags beschränkt, lässt sich in der *Dialektik der Aufklärung* nachlesen. Adorno und Horkheimer notieren dort: „Das Hinstarren aufs Unheil hat etwas von Faszination. Damit aber etwas vom geheimen Einverständnis ... [U]nd das leere Erschrecken wird stets begleitet von dem Gestus: so hab ich mir das immer gedacht.“¹

Aber was genau hat derjenige gesehen, der es kommen gesehen haben will? Das besondere Verhältnis zwischen Faszination und leerem Erschrecken ist bei den beiden Frankfurtern auf die Ereignisse der Naziherrschaft gemünzt; hier geht es um Terror und um die grossen Desaster der Vergangenheit. Johan Grimonprez' 1997 entstandener Video-Essay *Dial H-I-S-T-O-R-Y* ist dagegen eine Auseinandersetzung mit Katastrophen der jüngeren Vergangenheit, mit ihren Bildern und mit dem „leeren Erschrecken“, das sie provozieren. Diese Bilder sind Geschichtsbilder im wörtlichen Sinn, so scheint uns. Das in ihnen sichtbare Verhältnis von Nachleben ist notorisch vertrackt. Wie wirken Bilder, wenn ihre Betrachter andere sind als jene, für die sie gemacht wurden? Und können Bilder Ihren neuen Betrachtern authentischere Aufschlüsse über tatsächliche Abläufe geben als den älteren?

Grimonprez' Arbeit, so unsere Vermutung, handelt von der Zeitlichkeit der Katastrophe, also jenes Verhängnisses, das unvorhersehbarer Sprung und Phasenübergang ist und gleichzeitig entscheidende Schlusswendung im dramatischen Aufbau. Er macht in den Bildern dieses Unfassbaren, aber Vertrauten eine eigentümliche Form ästhetischer Affirmation sichtbar. Um dieses gar nicht so sehr geheime Einverständnis, das der Zuschauer des Videos den Bildern der grossen Verhängnisse abzugewinnen vermag, soll es im folgenden gehen.

1. Vehikel der *memoria*: Von *bewegten* und *bewegenden* Bildern

Es ist nicht erst seit der Erfindung der Fotografie, die durch das Einfrieren eines Augenblicks auf lichtempfindliches Papier diesen Moment erst in einen historischen verwandelt hat, so, dass das Vergangene als ein Verschwundenes wahrgenommen wird. Auch der Siegeszug zuerst der bewegten Bilder, dann der Techniken digitaler Bildaufzeichnung und

* Der Artikel erscheint in: Peter Greimer/Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Die Bilder von der Vergangenheit (eikones)*, im Druck.

¹ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 254.

-bearbeitung hat bislang an dieser Visualisierung als Dokumentation der Unerreichbarkeit der Vergangenheit erstaunlich wenig geändert. Immer dann, so könnte man sagen, wenn Ereignisse aus der Vergangenheit visualisiert werden, wird vor allem ihre Abwesenheit sichtbar gemacht. Vergangenheit ist das, was nicht mehr da ist, aber nicht unsichtbar. Denn präsentiert wird sie als „istoria“, als eine möglichst dramatisch bewegte Bilderfolge. „Wo es war“, könnte man sagen, mit Betonung auf dem ‚war‘. Jedes Ereignis heisst erst einmal *deleatur*, delete: Es ist Auslöschung der Information.

Woher kommen aber dann die Bilder dessen, was nicht mehr da ist, als sein Nachleben? Dazu ist eine kurze historische Rückschau notwendig, bevor wir in die kalte Wunderwelt von Grimonprez' Fernseh- und Video-Historie abheben. Wenige Geschichten bringen Bild-Geschichte als Rekonstruktion des Verschwundenen so dramatisch auf den Punkt wie die antike Erzählung vom Geschichtenerzähler Simonides von Ceos, der von einem Gastmahl weggerufen wird. Während seiner Abwesenheit stürzt die Decke des Saales ein und begräbt nicht nur Gastgeber und Gäste unter sich, sondern verunstaltet sie bis zur völligen Unkenntlichkeit. Simonides allerdings kann sich an die Sitzordnung erinnern. Er weiss, wer am Tisch neben wem Platz genommen hatte; und dadurch können schliesslich die Körper identifiziert und ordentlich begraben werden. Simonides, so Cicero in *De oratore*, sei so zum Erfinder der Gedächtniskunst geworden: der Praxis, mentale Bilder der einzelnen Gegenstände aus der Vergangenheit – *imagines* – im Kopf an bestimmten Plätzen, *loci*, zu speichern; „so dass“, so Cicero, „die Ordnung der Orte die Ordnung der Dinge bewahre, und die Ordnung der Bilder auf die Dinge zurückführe.“²

Die Parabel von der Katastrophe als Geburtsort der Gedächtniskunst als historische Deixis und Praxis der Rekonstruktion nimmt in den antiken Traktaten zur Mnemotechnik einen prominenten Platz ein, nicht nur bei Cicero, sondern auch im etwas älteren römischen Traktat *Ad Herennium*. Die effizienteste Art und Weise, sich Dinge zu merken, so dessen anonymen Autor, bestehe daran, sie in möglichst einprägsamen „*imagines agentes*“ zu organisieren, und das heisst ganz wörtlich: handelnde, bewegte Bilder. Damit diese Gedächtnisbilder ordentlich Geschichte und Geschichten speichern können, müssen sie so aktiv und dramatisch wie möglich sein. Sie müssten „*strikingly beautiful*“ sein, schreibt Frances Yates in ihrer klassischen Arbeit über die Mnemotechnik, „*or grotesque*. They appear to be completely amoral; their function being solely to give an emotional impetus to memory by their personal idiosyncrasy, or their strangeness.“³ Der berühmte Rhetoriklehrer Quintilian warnte hundert Jahre nach Cicero in seiner *Institutio oratoria* allerdings davor, von solchen „*imagines agentes*“ allzu bedenkenlosen Gebrauch zu machen. Diese gestikulierenden Bilder verleiteten den Rhetor zu Abschweifungen, schrieb er, und dazu, sich in den allzu farbigen Details eines einzelnen fantastischen Erinnerungsbilds zu verlieren.⁴

Als einer der Gründerväter der europäischen Kunsttheorie, Leon Battista Alberti, Mitte des 15. Jahrhundert im dritten Buch seines Traktats zur Malkunst „istoria“ die visuelle Darstellung von Ereignissen aus der Vergangenheit im Medium der Malerei definierte und als „*summa pictoris opus*“ pries, tat er wenig anderes, als Cicero und Quintilian zu sampeln, obwohl es bei denen um etwas völlig anderes ging. Alberti übernahm nicht nur die genaue Gliederung und den Grossteil der Kapitelüberschriften, sondern übertrug auch

² Marcus Tullius Cicero: *De oratore* / Über den Redner, übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin, Stuttgart 2003.

³ Frances A. Yates: *The Art of Memory*, Chicago 1993, S. 18-47, hier 25.

⁴ Ebd., S. 26 ff.

die Begriffe *inventio* und *ingenium* vom antiken Gerichtsredner, der sich alles richtig merken, flugs auf seinen selbstgemachten neuen synthetischen Helden, den gelehrten Künstler, der alles richtig darstellen könne.⁵ Albertis Begriff von *istoria* ist reichlich unbestimmt und hat den Kunsthistorikern endlos Kopfzerbrechen bereitet: War damit ein kunstgerecht komponiertes gemaltes Werk gemeint oder vielmehr jede „Darstellung eines Vorgangs unter Menschen“⁶, wie sich seine Herausgeber Bättschmann und Sanfredda etwas ratlos gefragt haben? Welche Art von Bilderfolge hatte Alberti eigentlich bei diesen Bildern aus der Vergangenheit im Kopf?

Offenbar ist eine Art neu gemachter Vergangenheit gemeint – und die Lösung des Problems liegt vermutlich darin, dass Alberti seine antiken Textschnipsel, die ja ursprünglich von anderen Dingen handelten (nämlich von den Erinnerungsbildern im Kopf des Redners) einfach für seine eigenen Zwecke neu zusammensetzte. Alberti borgte sich einen Fachausdruck von byzantinischen Rhetoriklehrern, den man mit „historiated“ (historisiert) übersetzen müsste.⁷ Alberti meinte allerdings nicht jedes beliebige Bild aus der Vergangenheit, sondern eine besondere Sorte. „Istoria“, schrieb er, seien diejenigen Repräsentationen des Vergangenen, die in der Lage waren, bei ihren Betrachtern starke Gefühle auszulösen. Für Albertis zeitgenössische Leser, die mit dem gelehrten Jargon humanistischer Debatten vertraut waren, transportierte diese Wortwahl eine deutliche Botschaft, wie Anthony Grafton angemerkt hat. Die Darstellungen des Vergangenen sollten das alte Material dafür gebrauchen, dem Betrachter gewissermassen belebte emotionale Wahrheiten vorzuführen, so effektiv wie möglich.⁸

Was also sieht man auf solchen „*imagines agentes*“ aus der Vergangenheit? Der Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer hat 1966 in seinem letzten Buch, *The Last Things before the Last*, drei hauptsächliche Modi des Erzählens von Geschichte unterschieden. Im ersten Typ, der uns hier weiter nicht interessiert, gleichen die Leser historischer Bücher den willigen Touristen, schreibt er, die von strengen, aber unablässig redenden Reiseführern durch ferne pittoreske Epochen geleitet würden. Interessanter für uns ist sein zweiter Darstellungsmodus, nämlich Fotografie – die stillgestellte Vergangenheit als Bild, als Idylle. „Geschichte gleicht Fotografie unter anderem darin“, setzt er hinzu, „dass sie ein Mittel der Verfremdung ist.“ Und drittens wird Geschichte bei Kracauer natürlich in Form eines Films erzählt: und zwar als jenes Medium kontinuierlich vorwärtslaufender Erzählung in Bildern, das erst Diskontinuität erlaube: den Wechsel zwischen verschiedenen Betrachterpositionen, das Hin- und Herblenden zwischen Detailaufnahmen und der Totalen; und schliesslich das Rückwärtslaufenlassen der Zeit, in Form der Rückblende.⁹

Auf diesem magischen Mittel, der Wiedersichtbarmachung des Vergangenen in der Erinnerung eines der Protagonisten, dessen Kopf sozusagen für die Betrachter geöffnet wird, beruht eine der grossen Erzählkonventionen des Kinos im 20. Jahrhundert. Es ist

⁵ Zu Albertis intellektuellen Techniken siehe Anthony Grafton: *Leon Battista Alberti, Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002.

⁶ Leon Battista Alberti: *Della Pittura* / Über die Malkunst. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bättschmann und Giovanni Sanfredda, Darmstadt 2002, S. 187.

⁷ Charles Dempsey: „Historia“ and Anachronism in Renaissance Art, in: *Art Bulletin* 87 (2005), Heft 3, S. 416-421, hier 418. Dempseys Artikel ist eine (ziemlich scharfe) Antwort auf den im selben Heft erschienenen Essay von Christopher Wood und Alexander Nagel: „Towards A New Model of Renaissance Anachronism“, S. 403-415.

⁸ Anthony Grafton: Alberti on „Historia“ and „Istoria“, in: *Ders., Worlds Made by Words. Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge/Mass. 2009, S. 35-55, hier 36 f. und 52.

⁹ Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M. 1973, S. 17, 205, 208.

eine Art Dogma; so fest im filmischen Normalnarrativ verankert, dass Hitchcock und Kurosawa ganze *plots* darauf basieren lassen konnten; auch für Kracauer war es selbstverständlich gültig. Diese Erzählkonvention appelliert direkt an die Empfindungen des Betrachters als Mit-Fühler, als zähes, langlebiges Echo der antiken Gedächtnislehren und der alten Rhetorik: Die Rückblende ist immer wahr.

2. Johan Grimonprez „Dial H-I-S-T-O-R-Y“

1996 verkündete Catherine David, die *documenta X* von 1997, die letzte *documenta* des 20. Jahrhunderts, werde eine „Retroperspektive“ sein, also eine Rückschau mit der Aufgabe „einen kritischen Blick auf die Geschichte, auf die jüngste Nachkriegs- und Nachkriegs-Vergangenheit zu werfen.“ Johan Grimonprez hat dieses Motto mit seiner Videoarbeit „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 für diese *Documenta* entstanden, sehr wörtlich genommen. Vordergründig ist sein Video-Essay eine Geschichte der Flugzeugentführung. In zuweilen rasanten Schnitfolgen montiert er dokumentarisches Material – mehrheitlich Fernseh-footages aus der Frühzeit des Mediums – zu einem anspielungsreichen, dichten und suggestiven Bildteppich, der einigermaßen chronologisch von den ersten Flugzeugentführungen in den 30er und 50er Jahren über die noch etwas unbeholfenen „hijackings“ der 1960er und die blutig-pathetischen Dramen der 1970er bis zu den zynisch-anonymen Disastern der 1980er Jahre reicht. Parallel, zuweilen auch quer zu diesem groben chronologischen Raster, laufen eine Reihe von motivischen Fäden, die das Thema mit anderen, eigenständigen Themenkomplexen verknüpfen. Wir wollen uns hier auf drei beschränken: erstens auf den Terror als geschichtsmächtige Tat *par excellence*; zweitens auf die Geschichte der Fernsehberichterstattung als spezifische Formatierung von Gegenwart, und drittens auf die eigentümliche Verwicklung von Heimlichkeit und Unheimlichkeit in der televisuellen Sensibilität.

1. Faden: *History is calling – Terror als historischer Akt*

Grimonprez' Arbeit hat bei ihrer Präsentation aussergewöhnliches Aufsehen erregt und ist immer noch durchaus geeignet, starke Zuschauerreaktionen hervorzurufen. Eine neu erschienene „Kulturgeschichte“ der Flugzeugentführungen widmet ihr dementsprechend auch einen ziemlich umfangreichen Abschnitt – leider ohne auf die spezifische Weise genauer einzugehen, mit denen das Video Vergangenheit visualisiert und ins Bild setzt.¹⁰ Es ist nicht ganz unwichtig, den Titel von Grimonprez' Arbeit korrekt auszusprechen: Nicht „history“, sondern „H-I-S-T-O-R-Y“. Denn hier wird buchstabiert, und zwar deswegen, weil telefoniert wird, in und mit der Vergangenheit, als man dem Fräulein vom Amt in der Telefonvermittlung Buchstabenkombinationen durchgab. In einer im Film immer wiederkehrenden kurzen Sequenz des Films läutet ein (gezeichnetes) Telefon. Ein Cartoon-Mädchen hebt den Hörer ab, und die Geschichte ist dran. [Abb. 1]

Das ist das erste Leitmotiv, das Grimonprez' Bilderbogen durchbuchstabiert: Die Attentäter rufen entweder an, um blutige Anschläge anzukündigen oder aber, um die Verantwortung dafür zu übernehmen. Der rhetorische Gestus ist der des hilflosen und verzweifelten Geschichte-machen-Wollens mit dem eigenen Körper, in dem man im Namen

¹⁰ Zu den Zuschauerreaktionen etwa Kolja Mensing: *Einstündiger Terrortrack*, in: *Die tageszeitung*, 25. November 1998, S. 16. Ausführlich zum Video jetzt Annette Vowinkel: *Flugzeugentführungen. Eine Kulturgeschichte*, Göttingen 2011, S. 73-82.

von historischen Prozessen andere Leute umbringt: Grimonprez schneidet Bilder von Mitgliedern der japanischen Roten Armee, die 1970, mit Samuraischwertern bewaffnet, ein Verkehrsflugzeug der Japan Airlines entführen, gegen Kamikaze-Piloten des Zweiten Weltkriegs, die vor ihrem letzten Einsatz mit Sake einen Toast auf den Kaiser ausbringen.



Abb. 1: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Wir sehen den lächelnden Lenin in grobkörnigem Sepia und die Moskauer 1. Mai-Parade 1937, wo Athleten einen künstlichen Berg hinauf und wieder hinunterlaufen, der von anderen Kostümierten an der Tribüne vorbeigetragen wird. Über ihnen schwebt an einer langen Stange ein Athlet in enganliegenden Trikot mit ausgebreiteten Armen, als menschliches Flugzeug. Schnitt: „My rendezvous with history was approaching“, sagt die palästinensische Flugzeugentführerin Leila Khaled stolz in einem Interview. Im Namen der Geschichte und des historischen Materialismus wurden in den 1960ern und 70ern die zahlreichen Anschläge auf jene Fluglinien ausgeführt, deren Commercials und Logos Grimonprez vorbeiflattern lässt. Auch die haben sich zu einem beträchtlichen Teil mittlerweile in Geschichte verwandelt: BOAC, TWA, Swissair. Dann kommen die Geigen und das elektronische Schlagzeug der „Muzak“, der Flughafenhintergrundmusik: „Terror“, sagt eine ruhige ernste Stimme aus dem Off, die aus Don DeLillos Romanen *White Noise* und *Mao II* vorliest, sei Geschichte-Machen. „Men live in history like never before. We make and change history minute by minute.“

2. Faden: *Die Geschichte der Television: Besichtigung einer Lebensform*

Grimonprez' Geschichte ist allerdings auch eine Farbe: blaustichig – blau wie abendliche Fernsehgeräte. Denn *Dial H-I-S-T-O-R-Y* ist, und das wäre der zweite Faden dieser Kompilation, eine Reise in die Geschichte des Fernsehens. Grimonprez, 1962 in Roeselare in Belgien geboren, ist also in gewisser Weise selbst ein Zeitzeuge seines Materials: Als Heranwachsender kann er einen guten Teil der bewegten Bilder seiner Videoinstallation in Erstaustrahlung – im Original, wenn man so will – im Fernsehen gesehen haben. Seit dem Ende der 1960er entwickelten sich die Nachrichtenformate des Fernsehens in rasan-

ter Symbiose mit dem neuen politischen Medium Flugzeugentführung mit ihren Ultimaten, Verlautbarungen und Sondersendungen.¹¹

„Everything seeks its own heightened version. Nothing exists until it is consumed“, sagt die ruhige, ernste Stimme aus dem Off. Schnitt: der verblüffte Gesichtsausdruck des Mannes, der 1970 auf der Gangway eines Flugzeugs live erschossen wird. Der tote Flugzeugentführer in Panama aus demselben Jahr in Schwarzweiss, mit nacktem Oberkörper: Finger zeigen auf die Einschusslöcher in seiner Brust und im Kabinenboden. Allein im Januar 1970 seien 11 Flugzeuge gekapert worden, sagt ein aufgeregter Fernsehkommentator im rauschenden O-Ton; an einem einzigen Sonntagnachmittag, dem 6. September, entführten Kommandos der palästinensischen Volksbefreiungsfront vier Flugzeuge mit mehr als 600 Passagieren an Bord. „They were all nice“, sagt ein bebrillter 10-jähriger vor den Fernsehkameras und Reportermikrofonen über die Entführer, „Yeah ... I had a good time I guess.“

Schnitt: Als die beiden Luftpiratinnen einander küssten und sich voneinander verabschiedeten, berichtet der Reporter aus der entführten Sabena-Maschine im Mai 1972 in die Kamera, da habe man gewusst, dass sie sich jetzt in die Luft sprengen wollten. Die Zünder seien in ihren BHs versteckt gewesen, der Plastiksprengstoff im Beauty Case. Dann stürmt eine israelische Spezialeinheit das Flugzeug, und Grimonprez zeigt das schöne, ernste Gesicht der Luftpiratin Rima Tannous Eissa in ihrer Gefängniszelle, in Schwarzweiss. Und alle, alle rauchen. „Er war aus Puerto Rico und sehr, sehr nervös“, sagt der Reporter über den Mann, der den ersten Jumbo Jet nach Kuba entführte, „er rauchte sogar, als das Nichtraucher-Signal eingeschaltet war.“ Echter Terror.

„Is history possible?“ sagt die ruhige ernste Stimme, und da sind sie wieder, die Kamerafahrten durch Flughafenkorridore und Gangways, auf losfahrende Autos auf den nächtlichen Rollbahnen, die grobgerasterten Fernsehbilder als eigentümlich untote Historie. Haben wir wirklich die ganze Zeit über diese Vergangenheit gehabt, mit dem grotesken Richard Nixon und diesen Sicherheitsbeamten mit eckigen Gesichtern und Schulterpolstern, mit den Männern mit Hornbrillen und den Frauen mit Tante Daisy-Schuhen und aufgetürmten Frisuren wie Cumuluswolken? Schnitt: Sicherheitsratschläge für Flugpassagiere im amerikanischen Fernsehen. Setzen Sie sich nicht direkt an die Ausgänge, aber auch nicht zu weit weg davon. „The less time in a terminal, the safer you are“, sagt die Stimme, und dann schwenkt die Kamera von einem geschmückten Weihnachtsbaum auf einen leeren blutigen Frauenschuh, auf zerfetzte Körperteile zwischen verstreuten Gepäckstücken in einer Flughafenhalle. Ist der Christbaum ein Symbol für das abstürzende Flugzeug? Schnitt: Die israelische Militärgerichtsverhandlung gegen den Luftpiraten Kozo Okamoto, angeklagt wegen des Massakers Juni 1972 auf dem Tel Aviv Flughafen Lod: ein bebrillter junger Mann in Handschellen und mit scheuem Kinderblick. Behelmte Polizisten tragen Koffer als Beweismittel in den Gerichtssaal. Die Koffer mit ihren abgerundeten Ecken und Alu-Zierleisten kommen einem eigenartig bekannt vor. Es sind, buchstäblich, die Koffer, mit denen unsere Eltern unterwegs waren.

¹¹ Vowinkel, Flugzeugentführungen, S. 59-63. Auf die medienhistorische Perspektive der Arbeit haben zeitgenössische Kommentare nach der Veröffentlichungen bereits sehr explizit aufmerksam gemacht: Siehe etwa Vrääth Öhner: Vom Sehen, Fliegen und Träumen. „dial H-I-S-T-O-R-Y“ von Johan Grimonprez, in: Camera Austria 66 (1999), S. 29-30. Hans Ulrich Obrist: Interview mit Johan Grimonprez, ebd., S. 41-43. „Geschichte aus dem Supermarkt. Johan Grimonprez im Gespräch mit Catherine Bernard“, in: Parkett 53 (September 1998), S. 12-18.

3. Faden: Familiengeschichten: Heimlichkeit – Unheimlichkeit – Infantilisierung

Das ist der dritte historische Faden, der durch Grimonprez' Bildermontage führt: Fliegen ist offenbar so gefährlich, dass es in seiner kommerzialisierten Form vollständig infantilisiert werden muss, mit kurzberockten Flugbegleiterinnen als Barbipuppen und der beruhigenden väterlichen Autorität von Kapitänen mit uniformierten Schirmmützen. Infantilisierung ist freilich selbst eine tödlich ernsthafte Angelegenheit. Schnitt: Ein Tornado nimmt das Haus mit sich in die Luft. Es ist jenes Haus aus dem Kinderbuch „Wizard of Oz“, in dem die Heldin Dorothy ins grosse *Weitweg* fliegt. Für die Blümchenmuster und Pastellfarben in der Innenausstattung von Verkehrsflugzeugen gibt es einen guten Grund. Auf eine anheimelnd perverse Weise ist man an Bord eines Verkehrsflugzeugs wirklich wieder daheim: in ein Kind verwandelt im eigenen engen Sitz, angeschnallt, vor dem Tablett mit Plastikbesteck und formlosem süßem Essen in kleinen Schälchen.

„The family process works towards sealing off the world“, sagt die ernste ruhige Stimme aus dem Off. „Fictions proliferate ... magic and superstition become entrenched as the powerful orthodoxy of the clan“. Schnitt: Ein riesenhafter Bär auf einem Einrad, der ein kleines Mädchen hochhebt und mit sich fortträgt. Fernsehen beruht auf jenem kindlichen Magievertrag, den „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ mit einem Ausschnitt aus Disneys Zeichentrickfilm heraufbeschwört. Wenn es Abend geworden ist, kommt Peter Pan vor unser Zuhause geschwirrt, klopft von draussen ans Bildschirmfenster, und berührt uns – zzing! – mit dem Zauberstab, damit wir ein bisschen davonfliegen können.

Geschichte ist aber auch das, woran man sich lieber nicht so genau erinnert. „Stories have no point if they don't absorb our terror“, sagt die ruhige Stimme aus dem Off. Schnitt: Die riesige schwarze Rauchwolke über dem Wrack einer entführten und dann gesprengten Boeing 1973 auf dem libyschen Flughafen Benghazi: der prüfende Blick des japanischen Kameramanns, ob er sie gut eingefangen hat. Schnitt: Ein Seiltänzer. „If our complaints have a focal point, it would be the TV set“, sagt die ruhige Stimme zu dem Mann, der jetzt das Seil betreten hat, ein wenig wackelig. „Every disaster made us wish for more“ sagt die Stimme, und der Akrobat stolpert und stürzt in die Tiefe, samt seiner Balancierstange. Man sieht seinen freifallenden, sich um sich selber drehenden Körper vor den Hochhäusern im grobpixeligen Schwarzweiss, und dann kracht ein Jet im Flugsimulator gegen den Berg.

Geschichte, so könnte man Grimonprez' Darstellungsweise zusammenfassen, ist ein Bilder-Strudel, ein Vortex, in dem man an derselben Stelle mehrfach vorbeikommt, unfreiwillig. Schnitt auf Ronald Reagan, der 1986 in ein Fernsehmikrofon sagt, die Vereinigten Staaten würden Terroristen überall aufspüren und töten, egal wo sie sich versteckten. Schnitt: Eine Disco-Kugel dreht sich; Schnitt: Ein Haus fällt vom Himmel und zerschellt am Boden. Schnitt: Lockerbie, 1988. Eine riesige Flugzeugturbine liegt auf der Ruine eines zerstörten Hauses, während die Stimme aus dem Off die stolze Pressemitteilung zur Präsentation des ersten Jumbos der Flugzeugfirma Boeing verliest. „I was watching ‚This is your life‘“, gibt ein Dorfbewohner zu Protokoll, „when the plane crashed through the ceiling and knocked me headfirst into the TV.“

Die heimliche Lust, die der Zuschauer daheim im Kreise der Seinen beim Anblick ferner Katastrophen verspürt, besitzt eine unheimliche, reale Rückseite, nämlich die der Heimsuchung, und zwar in einem ganz wörtlichen Sinn. Denn der Fernseher ist nicht nur Fernrohr in eine faszinierend fremde Welt: Er ist zugleich auch ein Bild-Schirm, der uns

vor dem Andrang der Bilder schützt, indem er sie filtert, kommentiert und ihnen einen Rahmen gibt. Das Begehren zu sehen wird durch die bewegten Bilder nicht nur befriedigt, sondern zugleich kolonisiert, besetzt und gewendet. Die Aufdringlichkeit der Bilder, die Tatsache, dass sie uns „zu nahe treten“ können oder schlicht, ihre „agency“ als „imagines agentes“ ist die unheimliche Rückseite der Television. Was Ovid als das Schicksal des mythischen Jägers Aktaion beschreibt, ist deshalb exemplarisch für den skopischen Impuls des modernen TV-Konsumenten. Es gibt Bilder, die sich gegen uns wenden und ihre Betrachter nicht mehr loslassen – der Jäger wird zum Gejagten. Schnitt: Die aufgedunsenen Körper der nackten toten Flugzeugpassagiere, weisslich-rosa, im blaugrünen Wasser des Persischen Golfs, nachdem der amerikanische Flugzeugträger USS Vincennes 1991 irrtümlich ein iranisches Verkehrsflugzeug abgeschossen hatte. [Abb. 2]

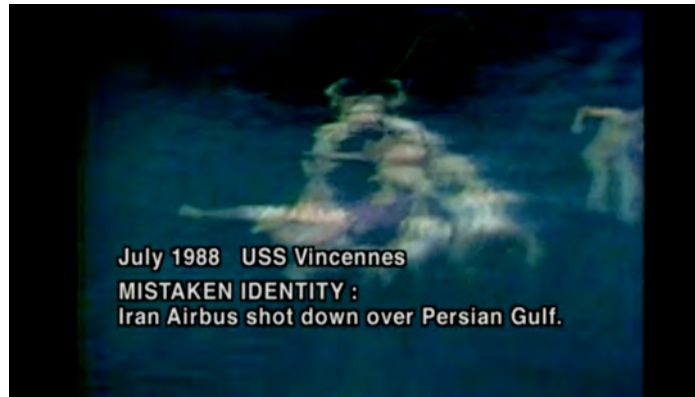


Abb. 2: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

3. Die Arbeit am Entsetzen der Bilder – ästhetische Affirmation

Grimonprez' Video-Essay ist eine Zumutung. Und er ist es nach allen Regeln der Kunst. Denn nicht nur ist Terror das Thema des Videos, und Schrecken geht von den teilweise entsetzlichen Bildern aus, die der Film hintereinanderschneidet: Auch seine formale Gestaltung folgt den Prinzipien des Terrors. Grimonprez verwendet das Prinzip des terroristischen Anschlags selbst, indem er die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wieder plötzlich und schockartig mit visuellen oder akustischen Reizen attackiert – visualisiert durch die immer wieder wiederholte Sequenz einer grinsenden Spielzeugpuppe, die aus dem Kasten springt; oder durch die Comic-Sprechblase „BANG!“, die nach den Bildern blutüberströmter Opfer erscheint [Abb. 3]. Der Bild-Schock, die Attacke durch ein schreckliches Bild, wird zur ästhetischen Massnahme, die ihr Funktionieren durch Ironisierung und Überspitzung sichtbar macht.

Auf den ersten Blick erinnert Grimonprez' Umgang mit Bildern an Leon Battista Albertis *istoria*. Albertis Begriff von Geschichte ist der einer narrativen Kontinuität, die sich aus Techniken der Zerstückelung, der Fragmentierung und Rekonfiguration speist. Die auseinandergenommenen und neu zusammengesetzten alten Bilder erzeugen eine

Vergangenheit, deren ungebrochenes Nachleben sie zugleich bezeugen (im Sinne von: belegen *und* bekräftigen). Grimonprez tut scheinbar nichts anderes. Er dokumentiert nicht nur die Veränderungen in der Qualität des Terrors, sondern auch die Veränderungen des Mediums Fernsehen und die damit einhergehende Verschiebung der Grenzen der Zeigbarkeit von extremer Gewalt.

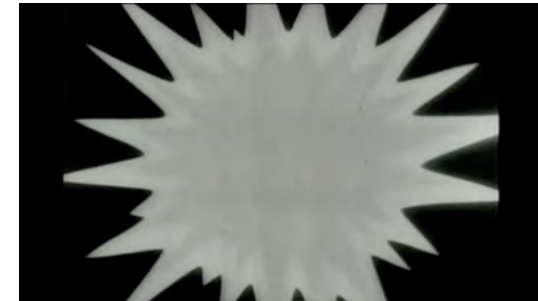


Abb. 3: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Wie bei Albertis *istoria* geht es um solche Bilder, die den Betrachter emotional ansprechen, so direkt wie möglich. Anders als Alberti fügt sich der Bilderreichen Grimonprez' jedoch nicht zum stimmigen Tableau.

Noch deutlicher wird dieses Verfahren, wenn man Grimonprez' Umgang mit dem Material mit einem jüngeren, ganz anders gelagerten Rekonstruktionsversuch vergleicht. Der Film „Der Baader Meinhoff-Komplex“ von Uli Edel nach einem Drehbuch von Bernd Eichinger, der 2008 in die Kinos kam, greift auf zum Teil identische Filmsequenzen vom Terror der 1970er Jahre aus den Archiven der Fernsehanstalten zurück. Der RAF-Film, der selbst auf einem populären Sachbuch beruht, betreibt jedoch eine narrative Einbettung der „bewegenden“ Fernseh-Bilder der bundesdeutschen Terror-Vergangenheit: Indem die Geschehnisse aus den persönlichen, politischen Motiven der Beteiligten heraus transparent werden, fügen sich die einmontierten originalen Archiv-Fragmente mit den nachgespielten Szenen als „Doku-Drama“ zu einem organischen Ganzen: Die Geschichte soll so unter den Augen der Zuschauer wieder „lebendig“ werden – eine in filmischen Darstellungen von Terroranschlägen und Flugzeugentführungen seit den 1970er Jahren sehr häufig gewählte Vorgangsweise.¹²

Grimonprez hingegen besteht auf der Heterogenität seines Materials. In „Dial History“ tauchen wir nicht in eine Geschichte ein, wir werden von einem Strom von Bildern fortgerissen, der durch keine Geschichte gebändigt wird, sondern nur seinen eigenen Regeln aus Kontinuität und Kontrast, aus Indifferenz und formaler Äquivalenz oder bloss punktueller Assoziation folgt. Bei der Landung der glücklich freigelassenen und heimtransportierten Passagiere einer entführten Japan Air-Maschine 1973 in Tokio wird ein Kind mit einer grossen Panda-Puppe von den Stewardessen die Gangway

¹² Dazu mit zahlreichen Beispielen Vowinkel, Flugzeugentführungen, S. 94-118. Sie erwähnt zwar die aufgeregten Auseinandersetzungen etwa um den israelischen Dokumentarfilm „Mivtsa Yonatan“ (1977) über den Sturm auf ein entführtes Flugzeug in Entebbe 1970 (ebd. S. 97 ff.), greift aber Grimonprez' Arbeit nicht als Reaktion auf die filmische Inszenierungsform des Dokudramas.

hinunterbegleitet, über die Rollbahn, und vor anderen Kindern auf einen Stuhl vor einem gewaltigen Pulk mit Mikrofonen gesetzt. Die anderen Kinder brechen in Tränen aus. Schnitt: Ein aufgeregter Bärtiger geht bei der Beerdigung von Andreas Baader und Gudrun Ensslin 1977 auf die Fernsehkameras los: „Ihr habt ihn mit umgebracht, ihr Schweine ihr!“

In der virtuellen Handhabung dieser Schnitt- und Zaplogik bringt Grimonprez schliesslich eine Eigentümlichkeit des Fernsehens zur Geltung. Anders als die Kinoleinwand, die uns mit der Illusion eines einheitlichen Geschehens versieht, ist die Mattscheibe des Fernsehens der Ort, an dem ganz unterschiedliche Formate, Inhalte und Intensitäten aufeinanderprallen: Nachrichten, Spielfilme, Werbeblocks, Talkshows, Serien, Quizsendungen, Signete, Testbilder. In dieser Unterschiedslosigkeit der Inhalte erweist sich das Fernsehen als der Struktur des Unbewussten analog. Denn dieses, das wissen wir seit Freud, hebt die begrifflichen Unterscheidungen auf (wie Ursache–Wirkung, Wunsch–Tatsache, Bild–Dargestelltes etc.), mithilfe derer wir unser Selbst- und Weltverhältnis rationalisieren. In dieser entdifferenzierenden Montage konstellieren und „verhäkeln“ sich die Bilder einer Logik der Ambivalenz entsprechend neu: die Bilder „schiessende“ Kamera wir zur Ursache dessen, was sie nur abzulichten vorgibt, der Kameramann wird zum Täter. [Abb. 4–6]



Abb. 4: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Grimonprez zeigt uns Fernsehen als ein Medium der Reihung und indifferenter Verketzung. Er reisst die Bilder aus ihrem historischen und pragmatischen Kontext und setzt dabei die visuelle Grammatik frei, die den bewegenden Bildern ihre psychische und mediale Durchschlagkraft verleiht.



Abb. 5: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Dabei zeigt sich: Die historische [indexikalische] Semantik des dokumentarischen Bildes ist keine intrinsische Eigenschaft des Bildes, sie resultiert vielmehr aus einer bestimmten Verwendungsweise. Wenn wir wie Grimonprez die bewegenden Bilder aus dem ihnen zugeschriebenen pragmatischen Rahmen lösen – und diese „Lösung“ kann hier durchaus therapeutisch verstanden werden –, dann beginnen sie anders – etwa nach Kriterien des ästhetischen Reizes – zu funktionieren, und setzen die ihnen eigentümliche Augenlust frei.



Abb. 6: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

„Dial H-I-S-T-O-R-Y“ ist daher in einem präzisen Sinne Arbeit am Entsetzen der Bilder. Durch Schnitt und Gegenschnitt werden die Bilder vom Grauen entsetzt, d. h. von der ihnen zugeordneten Rolle, blutige Zeugen einer unabhängigen Realität zu sein, befreit und neu in den Kreislauf der Bilder eingespeist. Wenn Grimonprez den blutüberströmten Kopf des erschossenen Flugkapitäns in Larnaca 1988 mit der Aufforderung „Insert Commercial here“ gegenschnidet, dann darf das nicht als eine zynische Pointe missverstanden werden. Es ist Ausdruck einer Arbeit am Bild, die letzten Endes ethisch motiviert ist.

Wir haben weiter oben angemerkt, dass Grimonprez' Video sich recht deutlich an die Chronologie der Flugzeugentführungen und Terroranschläge hält, denn er endet mit Bildern aus den späten 80ern und frühen 90er Jahren. Diese Bilder haben aber nicht mehr die blaugraue Farbe der alten Fernseh-Footage; eher sind sie grünlich, mit gelben und roten Untertönen. Am Schluss wechselt die Farbe vollständig. Nächtliche Feuerbälle und der Sturm auf ein entführtes Flugzeug in Grosny 1988. Schnitt: Dann überhelles Winterlicht, kalkig und rosa. Ein überwältigter sterbender Flugzeugentführer 1993 in St. Petersburg, dem ein Mikrophon vorgehalten wird: „Warum wollten Sie Geiseln nehmen?“ drängt eine russische Stimme, „warum?“ Die Kamera schwenkt vom offenen Mund des Mannes zu den Einschusslöchern in seinem Oberarm und in seinem Bauch; jemand zieht ihm den Pullover hoch, damit man sie besser sieht. Schnitt: Festgenommene Verletzte werden durch den Schnee gezerrt; einem rutscht dabei die Hose herunter; die Uniformierten ziehen sie ihm wieder hinauf. Und für einen Moment, einen kurzen Moment, schaut er in die Kamera.

„Do it“ haucht die Stimme zur Disco-Musik, „do the hustle“ – und dann kommen sie, die Bilder ohne Menschen. Denn am Schluss von „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ lässt Grimonprez alle Entführer und Passagiere verschwinden, und es geht nur mehr um die grossen Vögel selber in einer Serie von Katastrophenbildern: Flugzeuge rasen von der Landebahn in den Wald und lösen sich in grau aufsteigende Wolken auf; sie geraten aus der Balance, drehen sich in Zeitlupe vor der Landebahn, noch mehr Zeitlupe, bis es das Fahrwerk wegreisst und der Vogel sich in orange Flammen hüllt. Noch mehr Zeitlupe: ein unscharfes Flugzeug über dem Meer, die Spitze der Tragfläche berührt die Wasseroberfläche, einmal, zweimal, dann verschwimmen die Konturen, die Maschine kippt hochkant, dann wird das Bild ganz schaumig, blau-weiss. Untertitel: „Honeymooners film hijack horror.“ [Abb. 7]



Abb. 7: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Schnitt: Noch ein Mikrophon, Clinton und Jelzin davor, und Clinton lacht und lacht und lacht und schlägt Jelzin auf die Schulter.

4. Nachträglichkeit. Zur Zeitlichkeit der Katastrophe

Es steht jedem Zuschauer frei, diese Konfrontation von Schrecklichem und Lächerlichem, die Grimonprez aus historischen Fernsehaufnahmen erzeugt, angesichts des menschlichen Leidens geschmacklos und frivol zu finden. Aber im Namen welcher Opfer wird dabei gesprochen? Die medial erzählte Katastrophe, hat Kathrin Röggla unlängst argumentiert, verweise immer auf eine vorgängige und auf eine nächste. Die letzte Welt, die da jeweils untergehe, muss immer eine wiederholbare sein; jeder Katastrophenfilm – der ja immer auch Entlassensein in vielerlei Hinsicht suggeriert, eine Art negativer Traum des distanzierteren Betrachters – lasse sich immer nur als Wiedergänger eines anderen Katastrophenfilms verstehen.¹³

Den wirkungsvollsten historischen Bezug, der sich mit Grimonprez' bewegtem Bilderbogen von Luftpiraten, explodierenden Flugzeugen und stürzenden Seiltänzern beinahe von selbst verbindet, haben wir bisher ganz bewusst ausgeblendet. Es sind die Anschläge vom 11. September 2001, mit denen Amerika und die gesamte fernsehende Weltöffentlichkeit aus dem „Urlaub von der Geschichte“¹⁴ herausgerissen wurde.¹⁵ Heutige Betrachter können deshalb gar nicht anders, als sich Grimonprez' Film in Sinn von Reinhard Kosellecks berühmter Formulierung als rückwärtsgewandte Propheten anzusehen. Selbstverständlich findet jeder Zuseher in diesem Video Hinweise auf das, was er kommen gesehen haben möchte. „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ zeigt etwa Fernsehbilder von der Einführung der ersten Metalldetektoren auf amerikanischen Flughäfen: 1969. Besorgte Experten warnten vor der Kamera davor, dass Terroristen flüssige Sprengstoffe in Coca Cola-Flaschen an Bord schmuggeln können: 1971.¹⁶ Das war alles in Millionen von Wohnzimmern zu sehen, vor oder nach oder mit den Abendnachrichten, und ist zweieinhalb Jahrzehnte später, 1997, erneut so montiert worden. Haben die Fernseh Zuschauer das alles vergessen? Oder anders gefragt: Wie kommt es, dass die Bilder von den brennenden Twin Towers alles vorherige in den Schatten stellen konnten? Wodurch ist es den Bildern von 9/11 gelungen – diesem selbst zum Bild geronnenen Datum –, die älteren Bilder zu absorbieren?

Um zu verstehen, was den Ereignissen von 2001 diese Sonderstellung im kollektiven Imaginären gesichert hat, muss man idealtypisch zwei Arten von Bildern unterscheiden: solche, die ganz der Zeit des Ereignisses verpflichtet sind, und solche, die der Zeit der Wiederholung bzw. der Wiederholbarkeit zugehören. In „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ finden sich Beispiele für beide Arten. Die Bilder der ersten Klasse erkennen wir daran, dass sie meist unscharf, grobkörnig oder verwackelt sind, weil der Kameramann selbst nicht mit dem Ereignis gerechnet hat oder selbst be- oder getroffen ist. Es gibt hier keine Lenkung des Betrachters, keine Choreographie der Aufmerksamkeit: das Ereignis wird durch Überwachungskameras, Hobbyfilmer, Handyaufnahmen etc. eher beiläufig registriert.

¹³ Kathrin Röggla: *desaster awareness fair*, Graz: Droschl, 2008. Zur Rezeptionsgeschichte der älteren Untergangsvisionen und Bilder des Desasters klassisch Susan Sonntag: *Die Katastrophenlust* (erstmalig 1965 publiziert), deutsch in: *Dies.: Kunst und Antikunst*, Frankfurt a. M. 1982.

¹⁴ Slavoj Žižek: „Willkommen in der Wüste des Realen“, in: *Die Zeit*, Nr. 39 (3.9.2001).

¹⁵ Vgl. Georg Seeblen: *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin 2002.

¹⁶ Zu diesen Massnahmen Vowinkel, *Flugzeugentführungen*, S. 19 und 24; David Gero: *Flüge des Schreckens. Anschläge und Flugzeugentführungen seit 1931*, Stuttgart 1999.

Die Wirkung dieser Zeitlichkeit ist tendenziell traumatisierend: wir haben bereits angefangen, aufgeregt mitzufühlen, wissen aber nicht, was als nächstes geschieht. Grimonprez arbeitet mit einer ganzen Reihe solcher Bildsequenzen. Zu ihnen zählen etwa die verstörenden Aufnahmen von der Ermordung Anwar el Sadats aus dem Jahr 1981 oder die nächtlichen Bilder von der Detonation eines libanesischen *suicide car*, die sich eher zufällig auf dem Film einer Kamera eingebrannt haben. Grimonprez lässt die bewährte Stimme aus dem Off das Gesetz dieser Aufnahmen aussprechen: „There won't be a phone call“. Das schöne Bild vom Rendez-vous mit der Geschichte, von der Geschichte selbst, die anruft, erfährt hier eine entscheidende Korrektur. Der Anruf der Geschichte ist eine Begegnung mit dem Realen: Wer ihn entgegennimmt, ist bereits ein anderer.

Demgegenüber sind die Bilder, die der Zeit der Wiederholung zugeordnet werden können, fokussierte, intendierte Bilder. Sie sind durch mannigfache Zuschauererwartungen, durch eine Choreographie des Blicks etc. gerahmt und den Gesetzen des Mediums entsprechend der optimalen Sichtbarkeit verpflichtet. Diese Zeitlichkeit, die das Ereignis als das im Horizont der Gegenwart erwartbare einfangen möchte, wird bei Grimonprez durch die allgegenwärtige Medienmeute, die Apparate der Fernsehstationen etc. repräsentiert. Die Pathosform der Wiederholung, ihre gesteigerte Version, ist die Zeitlupe (z.B. beim Fussball): Was geschehen ist, erscheint als ein unabwendbares Geschick. In der Transformation einer Bildsequenz in die Zeitlupe geschieht etwas Entscheidendes: in die zeitlich verlangsamte Wiederholung des Faktischen als vermeintlich neutraler Genauigkeitsgenerator mischt sich ästhetische Affirmation – der Genuss des Betrachters, für dessen Blick das Geschehen ja künstlich retardiert wird.



Abb. 8: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Nun ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Erzählzeiten des Films eher abstrakt. Bestimmte Passagen aus „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ machen vielmehr deutlich, dass Ereignis und Wiederholung zuweilen unmittelbar zusammenfallen können. Oder zugespitzt formuliert: Das Ereignis ist gewissermassen ursprünglich wiederholt. Grimonprez demonstriert uns diesen gleitenden Übergang zwischen dem Ereignis und seiner medialen Wiederholung in einer Sequenz von Bildern, die einen Anschlag auf einen Konferenzsaal festhalten: Wir sehen entsetzte Tagungsteilnehmer, die sich hastig in die Sitzreihen duc-

ken, um sich vor den peitschenden Schüssen in Deckung zu bringen. Die Kamera schweift ziellos suchend über die sich leerenden Reihen, ein Mann bringt sich mit einem Hechtsprung in Sicherheit. Nahtlos schliesst ein zweiter Durchlauf derselben Sequenz an die erste an, diesmal verlangsamt und mit dem blinkenden Hinweis versehen, dass es sich jetzt um eine Wiederholung handelt. [Abb. 8]

Die Differenz der zwei Bildzeiten ist somit rein analytisch, aber tauglich, um die Macht zu begreifen, die die Bilder von 9/11 über unsere unmittelbare Vergangenheit erlangt haben. Denn das Besondere an diesen Bildern ist, dass sie der Zweizeitigkeit von Ereignis und seiner Wiedergabe Rechnung tragen: nachdem der erste Flieger in den Nordturm gerast ist, sind alle Kameras auf das qualmende und brennende Einschlagloch gerichtet. Der Einschlag des zweiten Flugzeuges geschieht dann gewissermassen unter den Augen der Weltöffentlichkeit: das mediale Gesetz von Erwartung und Erfüllung ist im Ereignis selbst angelegt. Grimonprez' Video-Essay spielt virtuos mit dieser inhärenten Zweizeitigkeit der Bilder, die sich aus der Spannung zwischen dem historisch-indexikalischen Gewicht der Bilder und ihrem freien ikonischen Flottieren aufbaut. Wir nehmen auf dem Gesicht Anwar el Sadats bereits die Schatten jenes Ereignisses wahr, das ihn Sekunden später Geschichte werden liess.

Wie aber kommt es, dass wir es haben kommen sehen? Was sehen wir, wenn wir etwas haben kommen sehen? Wir möchten uns mit dieser Frage etwas eingehender anhand einer kurzen Sequenz beschäftigen, die Che Guevara auf der Gangway eines Flugzeugs zeigt. Evidenz, die wir mit Horkheimer/Adornos „So habe ich mir das immer gedacht“ verbinden, speist sich nicht nur aus einem historischen Wissen um die nachfolgenden Ereignisse, sondern kommt von weiter her: Sie stammt aus der Vergangenheit – einer Vergangenheit jedoch, die nicht aufhört zu sein. Diese Vergangenheit, die uns zwischen den Bildern anschaut, ist keine Geschichte im Sinne vergangener Taten, sondern sie ist Vergangenheit im Bild, Bildvergangenheit. Die Evidenz der Bilder gründet in anderen Bildern. Grimonprez führt den Nachweis raffinierterweise dadurch, dass er die Bilder, die er über eine komplexe Montage in unserem Gedächtnis aufruft, gerade nicht zeigt, und in diesem Entzug ihre Wirksamkeit demonstriert.



Abb. 9: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Entscheidend für die Szene, um die es hier gehen soll, ist ein ganz kleines Detail: eine etwa zwei Sekunden lange Zeitlupeneinstellung. Wir gehen davon aus, dass sie nicht aus

dem Originalmaterial stammt, sondern von Grimonprez hinzugefügt wurde. Die *slow motion* ist offenbar ein künstlerischer Eingriff, eine Markierung. Was zeigt Grimonprez? Che passiert vor einer Delegation, Fotografen, schwarzgekleidete Männer und steigt die Gangway hinauf. Kurz vor den obersten Stufen verlangsamt sich der Filmfluss für jenen *slow motion*-Moment: Che wendet sich halb um und winkt den umstehenden Menschen zu. Wir verstehen: Hier verabschiedet sich jemand. Im Kontext der Szene gilt der Gruss natürlich den versammelten Menschen, im Kontext des durch Zeitlupe hervorgehobenen Videos – uns. Che winkt uns, den Betrachtern, durch die Geschichte hindurch zu, die die Geschichte seines Verschwindens sein wird. Zugleich ist diese Geschichte gegenwärtig in der durch die Verlangsamung bewirkten Verklärung, Verewigung seiner Geste. [Abb. 9]

Die unmittelbar nachfolgenden Filmschnitte bestätigen diese Vermutung, wenn auch auf unerwartete Weise. Es fallen Schüsse, wir sehen zwei Revolver auf einem Tisch liegen, eine Einstellung zeigt eine zerschossene Leiche [Abb. 10] Klar ist: das sind nicht *die* Schüsse, das ist nicht *die* Leiche.



Abb. 10: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Es sind aber – im Kontext der Montage gesprochen – auch keine anderen. Grimonprez nimmt eine subtile Ersetzung vor, wenn er uns anstelle des einen berühmten Leichnams einen anderen präsentiert. Damit löst er das Pathos der Erscheinung von ihrer historisch-indexikalischen Verankerung ab. Möglich wird dies dadurch, dass auch der berühmte Leichnam, den wir nicht sehen, Bild eines anderen berühmten Leichnams ist, den wir auch nicht sehen, aber in gewisser Weise immer mitschauen.



Abb. 11: Johan Grimonprez, „Dial H-I-S-T-O-R-Y“, 1997 (Filmstill)

Die vordergründige „Enttäuschung“ unserer Sehervwartungen, die Ersetzung des einen Leichnams durch den anderen, wird, wenn wir uns die Sequenz in einem weiteren Kontext anschauen, zum Teil wieder „aufgehoben“: Das durch die erste Leiche evozierte und zugleich abgewendete Bild des toten Che auf der Bahre wird nachträglich und in einem scheinbar ganz anderen Kontext – Grimonprez notiert im Untertitel: Panama, Januar 1970 – bestätigt. [Abb. 11] Es ist der Zeigegestus, mit dem Finger von unbekanntem Menschen auf die Einschusslöcher an einer anonymen Leiche verweisen, der das in die Latenz gedrängte Bild von Freddy Alborta abermals bekräftigt. Sie alle kennen es: Es wurde am 9. Oktober 1967 im Waschraum eines bolivianischen Krankenhauses aufgenommen und zeigt uns die Leiche Che Guevaras kurz nach seiner Erschiessung umringt von Militärs [Abb. 12].



Abb. 12: Freddy Alborta, Leichnam Che Guevaras (1967)

Warum zeigt uns Grimonprez dieses berühmte Foto nicht? Zum einen wohl – eine Frage der Ökonomie –, weil es nicht nötig ist: Der Zuschauer sieht es ja in gewisser Weise mit. Zum anderen vielleicht aber darum, weil auch dieses Foto im Grunde nicht es selbst ist. Auch Albortas Foto ist kein Endpunkt, in dem sich die Erscheinung von Che in der empirischen Realität verankern liesse. Bereits 1968 hat John Berger auf jenes andere Bild hingewiesen, das das berühmte Foto des toten Che auf unhistorische, weil „unheimliche“ Weise rahmt und es in den ikonischen Sog der Bilder zurückholt. Es ist die „Beweinung des toten Christus“, die Mantegna eine Generation nach Alberti um 1490 in Mailand gemalt hat [Abb. 13].¹⁷ Das Gesetz der von Grimonprez evozierten Reihe – „un cadavre peut en cacher un autre“ – operiert also auf der Ebene des Ikonischen: was uns aus Bildern heraus anschaut, sind immer wieder andere Bilder.

¹⁷ John Berger: „Che Guevara Dead“, in: *Aperture*, Nr. 13, Heft 4 (1968), S. 38. Berger rückt das Foto auch noch in die Nähe eines zweiten Bildes, Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632).

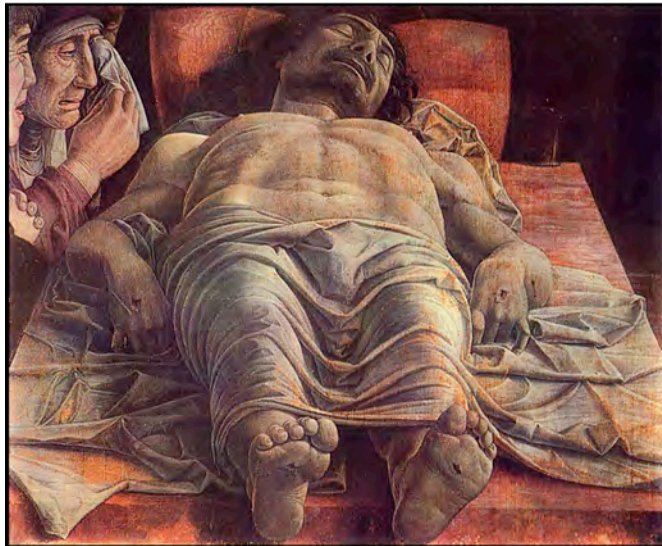


Abb. 13: Andrea Mantegna, Toter Christus (ca. 1490), Pinacoteca di Brera, Milano (68 x 81 cm)

Gerade in Hinblick auf die bis heute ungebrochene kollektive Fixierung auf die Bilder des 11. September wäre Grimonprez' Geschichtslektion zu beherzigen. Die therapeutische Arbeit des Künstlers – mit Warburg gesprochen: seine *sophrosyne* – in Bezug auf solches Bildmaterial besteht am Ende in seiner Fähigkeit, die Bilder aus der Erregungsgemeinschaft von Entsetzen und Trauer zu lösen. „Dial H-I-S-T-O-R-Y“ führt uns mit den Mitteln des bewegten Bildes vor, dass die Resorption des historischen Referenten (die Ikonisierung) ein Prozess ist, der auch als eine Befreiung erlebt werden kann: ein Bad im flimmernden, vibrierenden Bilder-Fluss der Lethe. Die ästhetische Affirmation, die eine solche Montage von bewegten und bewegendem Bilder aus der Vergangenheit freisetzt, geschieht in einer Art absoluten historischen Partizip Präsens, einem zeitlosen Jetzt: Es hört nicht auf zu geschehen – für uns, für die Betrachter in ihrer Gegenwart. Die mediale Pathosform dafür ist die Zeitlupe.