



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Suche nach dem Selbst.

Fremdheit in Chris Markers *La Jetée*“

Verfasserin

Katharina Zimmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.) Wien, 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: KUNSTGESCHICHTE	
Betreuerin / Betreuer:	Prof. Friedrich Teja Bach

DIE SUCHE NACH DEM SELBST
FREMDHEIT IN CHRIS MARKERS *La Jetée*

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. SCHLÜSSELSEQUENZ	13
3. FORM UND DISKURS: <i>LA JETÉE</i> ALS PARABEL DER MODERNE.....	17
3.1. ZEIT	18
3.1.1 Erinnerung und Erzählung	18
3.1.2 Zeit und Geschichte.....	24
3.2. MEDIUM.....	29
3.2.1 Bild und Ton.....	29
3.2.2 Film und Fotografie	34
3.3. SELBST	44
3.3.1 Überblendung.....	44
3.3.2 Essay und Autorenfigur.....	49
4. FREMDHEIT IN CHRIS MARKERS <i>LA JETÉE</i>.....	52
4.1. FREMDHEIT UND ALTERITÄT – EIN DEFINITIONSVERSUCH.....	52
4.2. FREMDHEIT DES SELBST.....	56
4.2.1 Gesichtlichkeit.....	61
4.2.2 Räumlichkeit.....	71
4.2.3 Materialität.....	80
4.2.4 Zeichenhaftigkeit	84
4.3. ALTERITÄT UND DER MOMENT DES GLÜCKS	86
4.3.1 Alterität in <i>La Jetée</i>	87
4.3.2 Madeleine – ein Augenblick	93
5. RESUMÉ.....	97
ANHANG	100
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	101
BIBLIOGRAFIE.....	140
BIOGRAFIE CHRIS MARKER.....	153
FILMOGRAFIE CHRIS MARKER.....	156
BEILAGEN	165
ABSTRACT	165
LEBENS LAUF KATHARINA ZIMMER.....	169

1. Einleitung

„Il y a quelque chose de plus spécifique chez Marker: *le sentiment de la singularité*. Travailler sur Marker est l'affaire d'un vrai désir. C'est un objet qu'on se choisit, certes, mais aussi, pourrait-on dire, qui vous choisit (en ce sens c'est un sujet plus qu'un objet). Et dans cette impression doublement élective (comme les affinités) l'intelligence est immédiatement au niveau du désir produisant des travaux eux-mêmes singuliers.“¹

Die vorliegende Arbeit widmet sich Chris Markers Film *La Jetée* aus dem Jahr 1962. In Form eines Fotoromans schwarz-weißer Analog-Fotografien, der durch eine Offstimme kommentiert wird, erzählt *La Jetée* die Geschichte eines Mannes, der nach dem Dritten Weltkrieg dazu ausgewählt wird, die Menschheit durch Zeitreisen in seiner Erinnerung vor ihrem Untergang zu retten. Mit der Reise in seine Vergangenheit beginnt der Mann eine Suche nach sich selbst. Diese wird in *La Jetée* zum einzigen Weg, aus der katastrophischen Gegenwartserfahrung auszubrechen. Marker zeichnet 1962 in seinem einzigen filmischen Fotoroman die Form der menschlichen Selbstkonstitution in einer fremd gewordenen Welt nach und trifft damit den Kern der historischen Situation der Nachkriegszeit. Das inhaltliche Motiv der Selbstkonstitution findet seine Entsprechung in der spezifischen Medialität des hier zu analysierenden Films als essayistischer Fotoroman. Die Fragmentiertheit des Selbst spiegelt sich in der Zersplitterung der filmischen Kontinuität auf zwei Ebenen wieder: einerseits wird die narrative Linearität durch die essayistische Form der Erzählung in Einzelteile fragmentiert, andererseits wird die filmische Bewegung im fotografischen Standbild eingefroren. Die Brechung von „klassischen“ Methoden des filmischen Illusionismus demaskiert in *La Jetée* gleichsam die Konstruiertheit des Selbst. Die Verbindung des essayistischen Ausdruckmodus und der Fotografie berührt gerade im Frankreich der 1960er Jahre wesentliche Kontextfelder, die im Weiteren noch auszuführen sind. Im Hinblick auf die weitläufige Literatur zu *La Jetée*, wird sich dieser Text darauf beschränken, die Schilderung der Fremdheit als wesentlichen Parameter der historischen Zeit um 1962 herauszuarbeiten. Kern der Überlegungen ist hierbei die Frage inwieweit Fremdheit bei Chris Marker als initiatorische Kraft der Selbstkonstitution im Sinne Sartres und Lacans gedacht wird. Um die spezifische Schilderung des Themas der Fremdheit in *La Jetée* zu verdeutlichen, soll

¹ Dubois, Philippe, *Recherches sur Chris Marker – le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, in: *Théorème*, 6, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, S 6. [Formatierung von der Autorin geändert.]

der Film daher zunächst in Bezug zur historischen Situation der Moderne und zur existenzialistischen Philosophie Sartres gestellt werden. Hierbei gilt der Fokus Chris Markers Versuch, nach den Verbrechen des Zweiten Weltkrieges Erinnerung in bildlicher Form wieder zu ermöglichen und das Bild als kollektive Erinnerungsform im Sinne Derridas *Zeitkapsel* zu konzipieren. Als einziger Spielfilm Chris Markers erscheint *La Jetée* paradoxerweise als ein *Kerndokument* des ausgedehnten, französischen Diskurses um Erinnerung und Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die geradezu manische Fixierung auf das Gebiet der Erinnerung wurde bereits vielfach als Strategie der Verarbeitung historischer Traumata beschrieben.² In Chris Markers *La Jetée* wird dieser Komplex mit der im 20. Jahrhundert problematisch gewordenen Figur der Identifikation als Selbst beschrieben. Die Möglichkeit eines verantwortungsvollen Ichs erscheint vor dem Hintergrund der katastrophischen Gegenwartserfahrung der Nachkriegsjahre besonders prekär. Der moderne Wunsch, nach einem radikalen Bruch mit der kulturellen Konzeption der historischen Kontinuität, sowie die reflexive Betrachtung des Subjekts als eines Geformten und Formenden zugleich, spiegeln sich in Chris Markers essayistischem Werk eindringlich wieder. Im Folgenden wird einerseits untersucht, wie in *La Jetée* die filmischen Mechanismen der Identitätsstiftung formuliert sind, beziehungsweise durch die gezielte Setzung von Momenten der Fremdheit unterbunden werden und dadurch Begehren schüren. Andererseits wird auf die historische Entstehungssituation des Films und das diskursive literarische und philosophische Umfeld der beginnenden 1960er Jahre in Frankreich eingegangen.

Der erste Teil zu *La Jetée als Parabel der Moderne* kontextualisiert das Kernthema des Films – die Fremdheit – im Hinblick auf seine inhaltlichen, formalen und diskursiven Prämissen mit dem zeithistorischen Rahmen der 1960er Jahre. Der Begriff der Fremdheit stellt dabei einen Angelpunkt der philosophischen und künstlerischen Produktion im Frankreich der Nachkriegszeit dar. Die existenzialistische Philosophie Jean Paul Sartres positioniert das, der Fremdheit inhärente, Moment der Negation als eine Möglichkeit der unmittelbaren Selbsterfahrung. In dieser wird das Subjekt in und trotz seiner

² Victoria Best und Kathryn Robson beschreiben in ihrer Analyse des französischen Films diskursive Bestrebungen des Essayismus als Bewältigungsstrategie historischer Ereignisse und verweisen in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Jorge Sempruns (Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994) und Paul Ricoeurs (Ricoeur, Paul, *Temps et récit III, Le Temps raconté*, Paris: Seuil, 1985) Siehe: Best, Victoria, Robson, Kathryn, *Memory in Post-Holocaust France*, in: *French Studies*, Vol.LIX, No.I., 2005. S. 4.

Fragmentiertheit als Handlungsfähiges und zur Handlung Verpflichtetes begriffen. Sartres Philosophie der Entfremdung lässt sich aus der Sicht der Nachkriegsjahre als Befreiungsschlag begreifen, der das Selbst von der Illusion der Ganzheitlichkeit befreit und diesem, in seinem fragmentarischen Charakter, Handlungspotenzial zuspricht. In *La Jetée* ist dieses sartre'sche Initialmoment der Fremdheit aufgegriffen und wird dort zum Anfang einer *Suche nach dem Selbst*, die in der Begegnung mit dem *Anderen* endet. Vor der jeweiligen Einbettung in die inhaltlichen, formalen und diskursiven Felder, wird die filmische Erscheinungsform der Fremdheit in *La Jetée* im Hinblick auf die diskursiven Überbegriffe der Zeit, des Mediums und des Selbst analysiert. So wird etwa die spezifische Darstellungs- und Erscheinungsform von Dissonanzen und Brüchen in *La Jetée* aufgezeigt und unter nachstehenden Gesichtspunkten deutlich gemacht. Das Verhältnis von Bild und Ton ist im klassischen Spielfilm als ein Zusammenhängendes und Sinn Produzierendes konstruiert. In *La Jetée* wird zuerst die im Essayfilm vorgenommene Demokratisierung von Bild und Ton, die als je selbstständige Stränge des Films parallel zu einander verlaufen, augenscheinlich. Dennoch erzeugt Marker durch die Verknüpfung spezifischer Qualitäten von Bildern und Tönen einen Narrativen Raum, ohne sich dabei an die Linearität des filmischen Erzählkontinuums zu halten. Der dadurch erzeugte Bruch entspricht der Auflösung linearer, filmischer Zeit. Die Einschreibung der Narration in die Figur einer Möbiusschleife dient an dieser Stelle als Ausgangspunkt für Überlegungen zur Verbindung von Erinnerung und Erzählung, wobei *La Jetée* als einziger Spielfilm Chris Markers im Zusammenhang mit seinem Essayfilm *Sans Soleil* analysiert wird. Dabei steht die Narration als Ort der Subjektconstitution im Zentrum der Betrachtung. An dieser Stelle soll auch die spezifische Form der Erinnerung in *La Jetée* mittels fotografischer Bilder untersucht werden. Die Fotografie dient Marker hier als Medium, um Erinnerung in einer ikonischen Form zu fassen. In der Ästhetik eines Fotoromans inszeniert, entwickeln die Szenen des Films eine archivarische Qualität, der eine bestimmte Form der Unzugänglichkeit innewohnt. Das Einfrieren jeder Form von Bewegung des filmischen Bildes, demaskiert auch die gezeigten Figuren der Narration in ihrer Unfähigkeit in die Handlung einzugreifen und so zu agierenden Subjekten zu werden. Der Fotoroman als mediale Grundlage und seine formalen Implikationen für *La Jetée* als Spielfilm sollen im Kapitel zur Überblendung herausgearbeitet werden, um dann die Charakteristika der Verwendung dieser Methode der Darstellung gescheiterter Identifikation in *La Jetée* aufzuzeigen.

Im Anschluss an diese formal gefassten Aspekte, die *La Jetée* zugrunde liegen, wird Fremdheit hier anhand der vier inhaltlichen Parameter der Gesichtlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeichenhaftigkeit zu greifen versucht. Ein letztes Unterkapitel zur Alterität dient dazu die beiden Begriffe der Fremdheit und Alterität von einander abzugrenzen, die sich in ihrem jeweiligen Bezug zur Identität voneinander unterscheiden. Unter dem Titel ‚Alterität und der Moment des Glücks‘ soll auf die so paradigmatische Klimax des Filmes, den Augenaufschlag der Frau, eingegangen werden. Filmtheoretische Überlegungen und psychoanalytische Theorie der Identitätsbildung bilden hierbei die Grundlage der Auseinandersetzung mit dieser Sequenz des Films, die als *Madeleine*, als ein Augenblick des Glücks den Kern von *La Jetée* bildet.³ In den letzten zehn Jahren ist eine enorme Resonanz von *La Jetée* in diversen Tagesmedien zu verzeichnen. Der „düstere Zeitreiseklassiker“ wird im Hinblick auf die spezielle Verwendung der Fotografie in Form von Standbildern als ein die Zeit dekonstruierender Film bezeichnet.⁴ David Thompson beschreibt den Film in einem Artikel der *New York Times* 2003 als Drehachse der Mediengeschichte, wobei es Chris Marker gelänge, durch die Verknüpfung von fotografischen Standbildern mit einer bewegten Antiklimax die besondere Verwandtschaft des Films mit der Zeit und ihrem Dahinschwinden, mit Erinnerung und Vergessen zu verdeutlichen.⁵ Patrick Ffrench begreift die Beziehung von fotografischem Bild und Erinnerung sowie vorallem die spezifische Umsetzung dieses Verhältnisses in *La Jetée* als Versuch Markers Erinnerung nach dem Holocaust wieder in einer bildlichen Form zu fassen.⁶

Um die zahlreichen Themenfelder einzugrenzen, die sich in *La Jetée* berühren, ist es an dieser Stelle notwendig, die Kontexte, in denen Chris Markers Arbeit analysiert wird, abzustecken. Die frühe Rezeption von Markers Arbeit ist durch die Bestrebungen Alexandre Astruc und André Bazins geprägt, die den Film in ihrer Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* Ende der 1950er Jahre zur selbstständigen Ausdrucksform deklarieren, ihm eine

³ Vgl. Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Unterwegs zu Swan - Combray* (Band 1), neu übers. mit überarbeiteten Titeln von Michael Kleeberg, München: Liebeskind.

⁴ Vgl. Stäheli, Alexandra, *Jenseitige Helden. John Mayburys Film «The Jacket» und Hollywoods Spiritualismus*, in: Neue Zürcher Zeitung vom 10. Juli 2006, abgerufen 14. Oktober 2009. <http://www.nzz.ch/2006/07/10/fe/articleE8E4W.html>

⁵ Vgl. Thompson, David, *Film. Chris Marker – Already Living in Film’s Future*, in: New York Times vom 1. Juni 2003, abgerufen am 14. Oktober 2009. <http://www.nytimes.com/2003/06/01/movies/01THOM.html>

⁶ Ffrench, Patrick, *The Memory of the Image in Chris Marker’s „La Jetée“*, in: French Studies, Bd. 59(1), 2005. S. 37: „For the post-Holocaust generation (...) Marker’s film thus proposes, through the formal innovation of a photogrammatic montage on both syntagmatic and paradigmatic axes, the recovery of a memory which resides in the image.“

eigene Schrift zuspochen und das Medium so von der Vorherrschaft durch die Literatur befreien.⁷ Astruc und Bazin beschreiben die Verschiebung der Aufgaben des Regisseurs vom *réalisateur* zum *auteur* als das wesentliche Ziel des neuen Kinos. Die Übernahme der literarischen Form des Essays im französischen Autorenfilm der sich im Umkreis der *Cahiers* formierenden *Nouvelle Vague* stellt eine grundlegende Entscheidung der Filmtheorie der 1950er Jahre dar.⁸ Chris Marker, selbst Filmkritiker und Schriftsteller, und seine filmische, wie literarische Arbeit werden Anfang der 1960er Jahre in eben diesem Umfeld rezipiert. Der für den frühen Diskurs wesentliche Fokus auf die medialen Bedingungen und die Formsprache des Films, wie etwa das Verhältnis von Bild und Ton und die Technik der Montage, bilden den theoretischen Boden für zahlreich erschienene Artikel und Publikationen über Chris Marker.⁹

Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre lässt sich eine beginnende Theoretisierung seiner Arbeit hinsichtlich des Themenkomplexes um das Verhältnis von Geschichte und Subjektivität im französischen Diskurs um das Dokumentarkino des französischen *cinéma vérité* fassen. Hierbei stellt das in seinem Werk als essentiell zu erachtende Verschwimmen der Grenzen zwischen kollektiver Geschichte und Subjektivität sowie zwischen Imagination und dem Realen den Kern der Auseinandersetzung der frühen theoretischen Literatur zu seiner Arbeit dar.¹⁰

⁷ Vgl. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* in: Band 1, *Ontologie et Langage*, Paris 1958, Band 2: *Le cinéma et les autres arts*, Paris 1959, Band 3: *Cinéma et sociologie*, Paris 1961, Band 4. *Une esthétique de la vérité: Le néo-réalisme*, Paris 1962.

⁸ Bereits 1954 beschreibt Truffaut „eine gewisse Tendenz des französischen Kinos“ und meint damit die Einführung einer schöpferischen Autorenfigur in das Medium des Films. Bemerkenswerter Weise vollzieht sich diese Tendenz im Film zu einer Zeit, in der die Malerei dem Autorensujet bereits überaus kritisch gegenübersteht, diesem bereits abgeschworen hat. Siehe: Truffaut, François, *Eine gewisse Tendenz im französischen Film*. in: Truffaut, François, *Die Lust am Sehen*. Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1999, erstm. ersch. Paris, 1954.

⁹ Siehe hierzu: Egly, Max, *Varda – Resnais – Marker*, in: *Image et Son*, 128, Februar, 1960, S. 37-65. Bellour, Raymond, Michaud, Jean, *Apologie de Chris Marker/Signes*, in: *Cinéma*, 57, Januar 1961, S. 33-45 und 155-157. Marker, Chris, Gatti, Armand, *Miroir du Cinéma*, 2, Mai 1962, sowie: Marker, Chris, *Image et Son*, S. 161-162. April-Mai, 1963. Thirard, P.-L., *Un cinéma différent: „La Jetée“ -- A Valparaiso*, in: *Positif*, S. 64-65, 1964, S. 144-145.

¹⁰ Als frühe theoretische Rezeption sind folgende Texte zu nennen: Thompson, Deane C., *(Review of) La Jetée by Chris Marker*, in: *The History Teacher*, Bd. 7, Nr. 4, 1974, S. 616-617. Gauthier, Guy, *Demarches de Chris Marker: éléments*, in: *Image et Son*, 247, 1974, S. 15. Gaggi, S., *Marker and Resnais: Myth and Reality*, in: *Literature / Film Quarterly*, 1, 1979. Rafferty, Terence, *Marker Changes Trains*, in: *Sight and Sound*, XXXV/4, 1984, S. 165-168. Gibson, Ross, *What do I know? Chris Marker and the Essayist Mode of Cinema*, in: *Filmviews*, 134, Sommer 1988, S 26-32. Penley, Constance, *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia (on The Terminator and „La Jetée“)*, in: *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989, S 121-

Einen Markierungspunkt in der Literatur über Chris Marker, vor allem im Hinblick auf die Rezension des Films *La Jetée*, bildet Roger Odins Formanalyse von 1981.¹¹ Odins Text ist die erste Untersuchung des Verhältnisses von formästhetischen und inhaltlicher Gegebenheiten der neuen Genreauffassung des *fictions documentairées/ documentaires fictionés*, welche für Chris Markers Arbeit von elementarer Bedeutung ist.¹² Das für die Auseinandersetzung mit dem Film *La Jetée* besonders zu beachtende Verhältnis von Film und Fotografie und dessen medientechnischen Implikationen behandelt erstmals Bruce Kawin 1982.¹³ Noch ein Jahr vor der Veröffentlichung von Gilles Deleuzes Aufsätzen zum Bewegungsbild und zu seiner Interpretation des bergson'schen Zeitbegriffs der Dauer, führt Kawin dort seine Beobachtungen zur Verbindung von Stasis und Bewegung als kinematografische Besonderheit Chris Markers Film aus.¹⁴ Der Semantik des Hereinbrechens der stillgelegten Fotografie in die Bewegung des Films geht Reda Bensmaïa 1990 nach. Die Verschiebung vom filmischen Fotogramm zum fotografischen Piktogramm ist ihm Anlass, die Verwendung der Fotografie in *La Jetée* unter dem Aspekt der Überblendung mit dem psychoanalytischen Modell des Piktogramms zu vergleichen.¹⁵ Bensmaïa stellt auf diese Weise grundlegende Fragen zum visuellen Repräsentationsmodus der Fotografie. Auch Raymond Bellour geht es in seinem Aufsatz *The Film Stilled* aus demselben Jahr um die Faszination des modernen Kinos mit dem fotografischen Bild.¹⁶ Er positioniert *La Jetée* gemeinsam mit Arbeiten von Godard, Rossellini und Bergman als selbstreflexive Parabel des modernen Kinos. Im Modus des

139. Van Cauwenberge, Geneviève, *Self-reflexivity in contemporary documentary film: Chris Marker's „Sans Soleil“*, De Greef, 1989, S 155-166. Es gilt an dieser Stelle festzuhalten, dass die Rezeption Chris Markers Arbeit bis zu den späten 1980er Jahren ausschließlich auf der Basis einer Fülle von vereinzelt in Fachzeitschriften erschienenen Artikeln erfolgt, was eine vollständige bibliografische Auflistung deutlich erschwert. Daher sind die hier erwähnten Literaturverweise auch als Auswahl der für das Thema des vorliegenden Textes besonders relevant erscheinenden Beiträge zu verstehen.

¹¹ Vgl. Odin, Roger, *Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de „La Jetée“ de Chris Marker)*, in: *Cinéma de la modernité*, Films, Théorie, Colloque de Cerisy directed by Dominique Cateau, André Gardies and François Jost. Paris: Éditions Klincksieck, 1981, S. 147–171.

¹² Siehe dazu auch Perret, Jean, *Chris Marker: film, photographie, voyage, écrit et aime les chat*, in: *retrospective brochure 20 ans de cinéma offensif, 20 ans de fictions documentairées/ de documentaires fictionés*, Genf, 1982, sowie: Ball, Wolfgang, *Chris Marker „Sans Soleil“ - Die Annäherung von Fiktion und Realität im französischen Dokumentarkino*, Salzburg: Universitätsverlag, 1994.

¹³ Vgl. Bruce Kawin, *Time and Stasis in „La Jetée“*, in: *Film Quarterly*, Vol. 36, NO. 7, 1982, S 15-20.

¹⁴ Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, erstm. ersch. Paris, 1983, in deutscher Übersetzung, Frankfurt am Main, 1989.

¹⁵ Vgl. Bensmaïa, Reda, *From the photogram to the pictogram: on Chris Marker's „La Jetée“*, in: *Camera Obscura*, 24, September 1990.

¹⁶ Vgl. Raymond Bellour, *The Film Stilled*, in: *Camera obscura*, 24, September 1990. S. 98-124.

freeze frame erkennt Bellour das spezifische Interesse des modernen Films am verborgenen Sinn des filmischen Bildes, als Repräsentation von Zeit selbst. Im Rekurs auf Roland Barthes Definition des *stumpfen* und des *dritten Sinns*, macht sich Bellour daran, die Fotografie als Träger des filmischen Unbewussten zu beschreiben.¹⁷ Öffentliche Aufmerksamkeit und umfassende wissenschaftliche Publikationen werden dem herausragenden Cineasten Marker erst Anfang der 1990er Jahre im Rahmen zahlreicher institutioneller Retrospektiven gewidmet, wie zunächst durch der *Collecção Horizonte de Cinema* in Lissabon, bald aber auch durch das Centre Georges Pompidou in Paris und das Museum of Modern Art in New York.¹⁸ Markers Arbeit wird seit den 1990er Jahren vermehrt im Zusammenhang mit soziopolitischen Machtdispositiven der Geschichtsschreibung und der gesellschaftlichen Bilderökonomie innerhalb der weitläufigen Theorie zum Gedanken eines kollektiven Gedächtnisses diskutiert.¹⁹ Dieses wird in seinem Kern auch von Marker selbst als veränderlich und variabel, vor allem aber in seiner Verbindung zum Nicht-Gedächtnis, zu den verdrängten Inhalten der Geschichte gedacht. Markers vielseitige Auseinandersetzung mit Ausdrucks- und Kommunikationsmedien des 20. Jahrhunderts – wie etwa seine frühen Versuche der Verfremdung von Videoaufnahmen durch Synthesizer in den 1980er Jahren, sowie das Erstellen eines persönlichen Archivs auf seiner CD-ROM „Immemory“ (1990) – zeichnet seine Suche nach dem *totalen Gedächtnis* nach. In Ermangelung eines Mediums, das diesem Anspruch gewachsen wäre, betont Marker die Singularität und Subjektivität seiner multiplen Archive. Im Rahmen der Theoretisierung des digitalen Zeitalters, welche die Referenzlosigkeit der Informationsflüsse problematisiert, wird Marker als neuralgische Figur geschildert. Die reflektierte Auseinandersetzung mit zeithistorischen Ereignissen und Bewegungen erlaubt es Marker mit seiner Technik der archivarischen

¹⁷ Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

¹⁸ Siehe dazu erschienene Ausstellungskataloge: *O Bestário de Chris Marker*, in: *Collecção Horizonte de Cinema*, 14, Livros Horizonte-Festival Internacional de Cinema de Tróia, Lisbon, 1986. *Passages de l'image*, Ausstellungskat., Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990. London, Barbara, *Video Spaces: Eight Installations*, Ausstellungskat., Museum of Modern Art, New York, 1995. Eine detaillierte Auflistung Chris Markers Ausstellungsbeteiligungen ist dem bibliografischen Anhang beigelegt.

¹⁹ Vgl. Beilenhoff, Wolfgang, *Licht -- Bild -- Gedächtnis*, in: Haverkamp, Anselm und Lachmann, Renate, *Gedächtniskunst: Raum -- Bild -- Schrift: Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, S. 453. Petit, Chris, *Insane Memory*, in: *Sight and Sound*, IV/7, Juli 1994. Gauthier, Guy, *Chris Marker: montage 'cosmique' et imaginaire singulier*, in: *CinémAction*, 72, 1994, S 75-81. Scherer, Christina, *Ivens, Marker, Godard, Jarmann, Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink Verlag, 2001. Lupton, Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, London: Redaction Books, 2005.

Subjektivität ein dichtes rhizomartiges Netz eines bestimmten Moments der Geschichte zu weben und für zukünftige Generationen als veränderliches historisches Fragment zu bewahren. Heute, beinahe 50 Jahre nach der Entstehung von *La Jetée*, lässt sich der einzige Spielfilm Markers auch als medientechnisches Dokument der analogen Bildmedien begreifen. Hier ist Janet Harbords detaillierte Analyse *La Jetées* zu nennen, in der sie unter anderem diesen Effekt der Archivierung visueller Kultur einer Zeit und ihrer Medien beschreibt.²⁰ Vor dem Hintergrund der Bild-Diskurs-Analyse der späten 1990er Jahre entstehen weitere Rezeptionsstränge, die Markers Arbeit unter dem Aspekt des bildlichen Denkens untersuchen.²¹ Die neueste Literatur zu Chris Marker fasst seine Arbeit durch die Perspektive der Blicktheorie. Nicht zuletzt die von Bill Horrigan kuratierte Wanderausstellung „Chris Marker: Staring Back“ thematisiert die Faszination Markers mit dem Akt des Blickens als Handlungspotenzial eines Subjekts.²² Mit der Behandlung seines vielschichtigen Gesamtwerks leistet Philippe Dubois zu Beginn des 21. Jahrhunderts im französisch-sprachigen Raum die wohl bedeutendste wissenschaftliche Analyse zu Chris Marker.²³ Im Jahr 2005 verfasst Catherine Lupton die erste monografisch umfassend angelegte Publikation in englischer Sprache.²⁴

²⁰ Harbord, Janet, *Chris Marker – „La Jetée“*, in: Afterall Books, hrsg.; Esche, Charles, Lewis, Mark, London, Cambridge: MIT Press, 2009. Siehe dazu auch: Timothy Murray, *Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts*, in: *Cultural Critique*, 46, Herbst 2000, S 102-123.

²¹ Kämper, Birgit, *Das Bild als Madeleine - „Sans Soleil“ und Immemory*, in: Kämper, Birgit, *Chris Marker - Filmessayist*, München: Meox, 1997. Blümlinger, Christa, „*La Jetée*“, *Nachhall eines Symptomfilms*, in: Kämper, Birgit, *Chris Marker - Filmessayist*, München: Meox, 1997. Ffrench, Partick, *The Memory of the Image in Chris Markers „La Jetée“*, in: *French Studies*, Vol.LIX, No I, 31-37, doi: 10.1093/fs/kni066, 1999. Sandro, Paul, *Singled out by History: „La Jetée“ and the aesthetics of memory*, in: *French Cultural Studies*, Bd. 10(1), S. 107–127, 1999. Zum Thema des Bilddiskurses siehe auch: Maasen, Sabine; Mayerhauser, Torsten ; Renggli, Cornelia, *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.

²² Horrigan, Bill, *Chris Marker: Staring Back*, Ausstellungskat. Columbus, Ohio: The Wexner Center for the Arts, 2007. Dazu siehe auch: Friedlander, Eli, „*La Jetée*“: *Regarding the Gaze*, in: *boundary 2*, Vol. 28, Issue 1, Frühling 2001, S 75-86.

²³ Dubois, Philippe, *Recherches sur Chris Marker – le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, in: *Théorème*, 6, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002

²⁴ Lupton, Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, London: Redaction Books, 2005.

2. Schlüsselsequenz

La Jetée – fotografische Standbilder und eine anonyme Sprecherstimme aus dem Off – erzählt die Geschichte eines namenlosen Mannes, von einem Tag, den er als Kind am Flughafen von Orly verbracht hat, von Erinnerung, Liebe, Krieg und Tod. Der Protagonist lebt nach Ausbruch des Dritten Weltkrieges als einer der Überlebenden im unterirdischen Paris de Chaillot. Das Lager wird von deutschsprachigen Ärzten überwacht, die Experimente an Gefangenen durchführen. Sie erhoffen sich durch virtuelle Zeitreisen an überlebensnotwendige Energieressourcen zu gelangen. So versetzen sie einzelne Versuchspersonen zurück in frühere Situationen ihres Lebens, was allerdings zu psychischen Erkrankungen führt und die Experimente scheitern lässt. Fortan konzentrieren sich die leitenden Ärzte auf Versuchspersonen, die von sich aus stark von einer Erinnerung geprägt sind und wählen auf diese Weise den Protagonisten der Geschichte. (Abb. 1) Dieser ist auf einen Moment seiner Kindheit fixiert, den er am Flughafen in Orly verbracht hat. Es ist das Gesicht einer Frau, das ihn fasziniert und die Ahnung von etwas Unbegreiflichem, das diesem Moment innewohnt. Erst viel später wird ihm bewusst, dass er an jenem Nachmittag einen Mann sterben sah.

Ein Schwarzkader, ein dunkles Nichts bereitet auf das „Rattenreich“ vor, das die Menschheit gezwungener Weise bewohnt, da die Erdoberfläche atomar verseucht ist. Ein Blick aus dem dunklen Erdreich hinaus auf das Ausgangstor, durch das Licht einströmt, erinnert an Beschreibungen von Nahtoderlebnissen – an eine Tür zum Jenseits. Das nächste Bild entspricht der Umkehrung des Vorherigen und zeigt einen Blick von einem Außen hinein in ein Innen. (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4) Das Tor impliziert einen Übergang – eine Zwiespältigkeit, zwei Richtungen, zwei Bereiche. Die Dopplung des Tormotivs akzentuiert das Motiv der Grenze zwischen Erfahrung und Wirklichkeit, zwischen Leben und Tod. Die Wiederholung dieses Motivs des Übergangs betont das Vorübergehen, die Vergänglichkeit als existenzielle Wesenhaftigkeit des Menschen. Die Bilder führen weiter in ein Inneres, ein *souterrain*, in eine ahnungsvolle Unterwelt. Dunkelheit, Enge und kaum verständliches deutsches Geflüster verleihen dem Ort, der hier vorgeführt wird etwas Unheimliches.²⁵ Hier ist alles nah, aber nichts vertraut, alles fremd und doch im

²⁵ Die Verwendung von gesprochenem Deutsch als Fremdsprache im Film ist untrennbar mit den historischen Fakten des zweiten Weltkriegs verbunden. Auch Chris Marker verwendet hier den mit dieser

Innersten. Ein Spion in Schutzkleidung starrt aus dem nächsten Bild (**Abb. 5**). Sein Blick – son re-gard – ist ein gerichteter und ein richtender Blick zugleich. Er ist auf der Lauer, ein analytischer Blick, der hinter einer optischen Apparatur verborgen, nicht fassbar wird. Es ist ein bohrender Blick, der Oberflächen und Bildraum zu durchdringen scheint und gleichzeitig kein Zurückblicken ermöglicht, sich nicht zu erkennen gibt. Ein zweiter Mann in Schutzkleidung taucht auf, auch sein Blick ist durch die Spiegelungen auf den Gläsern eines optischen Geräts gebrochen. Geflüster verbindet die in der nächsten Sequenz kurz nacheinander montierten Gesichter von Ärzten, die sich über einen Versuchspatienten lehnen und diesen konzentriert beobachten und die Fortschritte des Experiments kommentieren. Die nächste Einstellung zeigt das Gesicht eines Versuchspatienten. Die Augenpartie ist abgedeckt durch eine breite Augenklappe, an der Stelle der Augen sind Drähte appliziert, die zu Messgeräten führen. Es folgen aus leicht abweichenden Perspektiven gemachte Aufnahmen des gleichen Gesichts, eine rotierende Bewegung suggeriert das Gefühl des fiebrigen Schwindels. Der Patient scheint zu leiden, er öffnet den Mund, die Ärzte kommentieren diesen qualvollen Zustand als „merkwürdigen Reflex“. Auch die Stimme aus dem Off macht klar: Das Experiment ist gescheitert. Das Wort „mort“ ist hier an das Bild des unterirdischen Gangsystems gekoppelt, das auch schon zuvor verwendet wurde, um die Fiktion einer Gegenwart als Unterwelt vorzustellen. Ein dunkler Kellergang, von dem nicht genau erkennbar ist, was genau seine Aufgabe ist, er scheint nirgends hinzuführen. An den Seiten sind schemenhaft Lagervorrichtungen zu erkennen, in denen Paletten mit Gesteinsresten aufbewahrt werden, unter anderem lassen sich Teile einer Skulptur ausmachen. Im Unterschied zu Markers Beschreibung einer Kultur des Todes durch die Institution des Museums in dem gemeinsam mit Alain Resnais realisierten Film *Les statues meurent aussi*, sind hier vergessene Skulpturen gezeigt, kulturelle Überreste, die sich als Sinnbild des Verfalls ins Bild schieben. Wie dem Tod, gibt Chris Marker an dieser Stelle auch dem Wahnsinn ein bildliches Gesicht. Es sind die Gesichter von Opfern der psychischen Belastungen durch die Experimente, die hier mit weit geöffneten Augen ins Leere starren. Die folgende szenische Bildersequenz zeichnet sich durch die spezifische Ästhetik der schwarz-weiß Fotografie aus. Blendung und Verschattung werden so eingesetzt, dass die Blicke der Opfer blind werden für ein Außen und nach innen zu rücken scheinen. Als

Assoziation gefärbten, bloßen Klang der deutschen Sprache als Indikator einer unheimlichen Kontrolldisziplin.

Schattensilhouetten wandeln sie mit verkrampften Händen durch die unterirdischen Gänge. Auf diese Schattenvariationen folgt das Bild eines Grenzsteins, der das Formenspiel der Augen aufnimmt. Zwei horizontal nebeneinandergesetzte Aushöhlungen parallelisieren (in ihrer formalen Ähnlichkeit) den Grenzstein und das Bild des Verrückten. Der Grenzstein als Markierung der Überschreitung wird hier zum Sinnbild der Verrücktheit. Durch die Beleuchtung des Gesichts eines Opfers von oben, werden die Augen verschattet. Die Augen des Mannes erscheinen hohl, wie die eines Totenkopfes (Abb. 6 - Abb. 15).²⁶

Das nun einem Totenkopf ähnelnde Bild des Gesichts wird abgeblendet und das Bild des unterirdischen Gangs in einer langsamen Überblendung eingeblendet. Der labyrinthhafte Ort des Geschehens erscheint als Reich der lebendigen Toten. In diesem Moment taucht der Spion wieder auf und sucht mit seiner optischen Apparatur, in der man die technische Fähigkeit eines Mikroskops vermutet, nach einer neuen Versuchsperson. Dumpfes Herzklopfen setzt ein, als der Protagonist auf der bildlichen Ebene mittels dialogischer Schuss-Gegenschuss Montage vorgeführt wird. „[...]l'homme dont nous racontons l'histoire.“ Abwechselnd, dem Rhythmus des Herzschlags folgend, werden die Gesichter des Spions, des Protagonisten und der Marmorstatuen nacheinander montiert (Abb. 17 - Abb. 26).²⁷

Der Ort an dem die Experimente stattfinden, lässt sich als eine dunkle Nische in einem Fabrikskeller beschreiben und erscheint so als karge, improvisatorische Laborsituation. Dieser Eindruck wird unterstrichen durch die dort diagonal aufgespannte Hängematte, in welche die Versuchspersonen gelegt werden. Das Experiment beginnt von Neuem. Wieder beginnt Geflüster, die Spritze, die den Protagonisten in Schlaf versetzen soll, wird genau geprüft. Herzklopfen setzt ein, Nahaufnahmen der zahlreichen anwesenden Ärzte

²⁶ „wahn“, Adj., germ. *wana, *wanaz, fleer, unverständlich, mangelhaft< Adj., ffehlend<, *eu-(1), Adj., V., fleer, mangeln<. In: Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York, De Gruyter, 2002, 24.Aufl., S.968.

²⁷ „Il avait peur. Il avait entendu parler du chef des travaux. Il pensait se trouver en face du Savant fou, du docteur Frankenstein. Il vit un homme sans passion, qui lui expliqua posément que la race humaine était maintenant condamnée que l'Espace lui fermé, que la seule liaison possible avec les moyens de survie passait par le Temps. Un trou dans le Temps, et peut-être y ferait-on passer des vivres, des médicaments, des sources d'énergie. Tel était le but des expériences: projeter dans le temps des émissaires, appeler le passé et l'avenir au secours du présent. Mais l'esprit humain achoppait. Se réveiller dans un autre temps, c'était naître une seconde fois, adulte. Le choc était trop fort. Après avoir ainsi projeté dans différentes zones du Temps des corps sans vie ou sans conscience, les inventeurs se concentraient maintenant sur des sujets doués d'images mentales très fortes. Capables d'imaginer ou de rêver un autre temps, ils seraient peut-être capable de s'y réintégrer. La police du camp épiait jusqu'aux rêves. Cet homme fut choisi entre mille, pour sa fixation sur une image du passé.“ Text aus *La Jetée*, 6:31 – 7:05.

betonen die Enge des Labors. Die Szenerie wirkt wie die Schilderung einer klaustrophobischen Angstphantasie. Der Patient schläft ein, die Augenbinde wird appliziert, das Herz aus dem Off schlägt schneller.²⁸ Der Beschreibung des Zustandes des Opfers folgt eine ikonografisch anmutende Serie von Portraitaufnahmen des Patienten, eine physiognomische Studie des Leidensausdrucks (**Abb. 27 - Abb. 39****Abb. 41**).²⁹ Die Bilder, die nun auftauchen, sind Bilder der Erinnerung, sie „quellen hervor wie Geständnisse“³⁰: Ein Morgen aus Friedenszeiten, ein Schlafzimmer aus Friedenszeiten, ein wirkliches Schlafzimmer, wirkliche Kinder, wirkliche Vögel, wirkliche Katzen, wirkliche Gräber. Die Betonung des Status der erinnerten Bilder als wirklich, das zusätzliche Beschwören ihrer Echtheit, kommt der Empfindung persönlicher Erinnerungen nach, die trotz ihrer Vermittlung durch die Reflexion, eine Form der Unmittelbarkeit bewahren und auf diese Weise real – wirklich – erscheinen. Die nächste Sequenz stellt Bilder des Glücks vor, die aber nicht vollständig erinnert werden können. Sie sind anders als der ursprüngliche Moment des Glücks (**Abb. 40 - Abb. 51**).³¹ Von der Zeit und von anderen Erinnerungen und Sehnsüchten überformt, führen diese Erinnerungsbilder ein Eigenleben. Bilder von gesichtslosen Statuen tauchen auf. Sie scheinen motivisch die Versteinerung, die Erstarrung zu symbolisieren, der sich die Bilder des Glücks durch ihre stete Veränderung entziehen. Die steinernen Statuen haben keine Gesichter, diese sind entweder abgeschlagen, oder bereits erodiert. Diese schockierende Form der Gesichtslosigkeit wird zur symbolischen Figur des Films. Der vorgestellte Protagonist hat keinen Namen – er ist Nemo. Nicht einmal seine Erinnerungen erscheinen ihm als die eigenen, sie sind irgendwie anders. Einer Präfiguration gleich, werden die gesichtslosen Statuen zum Symbol seiner Identitätslosigkeit, der er durch die Suche nach sich selbst über die Bilder seiner Erinnerung zu entkommen versucht. Im Blick einer Frau sucht er den Anker seiner Identität, in einer Zeit vor der apokalyptischen Gegenwart, in der er nun lebt. Der Blick des Anderen wird zur Möglichkeit in der Fremdheit der Welt zum Ich zu werden.

²⁸ „Le sujet ne meurt pas, ne délire pas. Il souffre. On continue.“ *La Jetée*, 7:25.

²⁹ Man denke hierbei etwa an die physiognomischen Studien des Leidensausdrucks bei Dürer oder Le Brun und später auch an die Verwendung der Fotografie zur Dokumentation diverser Gesichtsausdrücke bei Charcot, welche dieser unter anderem auch künstlich durch den Einsatz von elektrischen Reizen auf Nervenbahnen erzeugte.

³⁰ „Au dixième jour d’expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux.“ *La Jetée*, 7:40.

³¹ „Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent. Des ruines. Une fille qui pourrait être celle qu’il cherche. Il la croise sur la Jetée.“

3. Form und Diskurs: *La Jetée* als Parabel der Moderne

„En même temps, rien ne ressemble à un quelconque itinéraire chronologique de l'oeuvre, puisqu'on ne cesse, au fil des textes, de travailler transversalement avec des problématiques croisées: *la mémoire et l'oubli, le réel et l'imaginaire, l'histoire et la subjectivité, le visage et le geste, l'émotion et la pensée, l'origine et le futur, le cinéma et la photographie, le texte et l'image, le portrait et l'autoportrait, le musée et le zoo, la zone et la petite planète, l'utopie et la révolution, la lutte et la mélancholie, le labyrinthe et la voix off, le jeu et la citation, ect.*“³²

Drei thematische Spannungsfelder verbinden im Folgenden die Formanalyse des Films mit den unterschiedlichen diskursiven Rahmen, die für die Arbeitsweise Chris Markers und die Entstehung von *La Jetée* von Bedeutung sind. Hierbei stellt die Dichte der verschiedenen theoretischen Referenzen die Schwierigkeit der detaillierten wissenschaftlichen Aufarbeitung dar. Daher muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass nachstehende Ausführungen lediglich den Versuch darstellen, den Film selbst und das hier gewählte Thema der Fremdheit mit Diskursen des französischen Strukturalismus anhand von drei Begriffen zu kontextualisieren. Dabei sind die Kategorien der *Zeit* und der *Repräsentation* in ihrem Bezug zu *Identitätskonzepten* von besonderer Relevanz. In drei Unterkapiteln werden diese Begriffe in ihrer Erscheinungsform in *La Jetée* analysiert und nach ihren zeithistorischen Diskursen der 1960er Jahre untersucht. Der Abschnitt über den Begriff der *Zeit* erläutert die für Chris Markers Filme wesentliche Verbindung von individueller und kollektiver Geschichte und damit die Verknüpfung und Differenz von Identität und Narration. Unter dem Titel „Medium“ wird im Weiteren die Analyse der Beschaffenheit von Bild und Ton in *La Jetée* mit den theoretischen Diskursen zu Film und Fotografie verbunden sowie auf die Repräsentationsproblematik der fotografischen Medien verwiesen und die Ahnung des Unsagbaren als zeithistorische Thematik im Rekurs auf Michel Foucault und Roland Barthes dargestellt. Das Kapitel zum Begriff des Selbst widmet sich der formalen Verwischung von Grenzen durch die Technik der Überblendung, die sich tendenziell in der Auflösung von Genre Grenzen im Essay und in der Problematisierung einer singulären Autorenfigur widerspiegelt. An dieser Stelle werden die oben genannten Gedanken im Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit eines schöpferischen Selbst weitergeführt.

³² Dubois, Philippe, *Recherches sur Chris Marker – le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, in: *Théorème*, 6, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, S. 7. [Formatierung des Zitats durch die Autorin geändert.]

3.1. Zeit

3.1.1 Erinnerung und Erzählung

Die Bedeutung der beiden Begriffe ‚Erinnerung‘ und ‚Erzählung‘ für Chris Markers Arbeit ist evident, Markers spezifische Auffassung und künstlerische Umgang mit ihnen wird im Vergleich mit seinem einzigen Fotoroman *La Jetée* (1962) und dessen paradigmatischem Essayfilm *Sans Soleil* (1983) besonders deutlich. Die ideelle Verwandtschaft der beiden Filme impliziert Marker selbst durch die Genehmigung der gemeinsamen Veröffentlichung der Filme auf DVD im Jahr 2003. Das vorrangigste Charakteristikum beider Filme ist die Verweigerung einer linearen Erzählstruktur, was in den formalen Bedingungen des Essays wurzelt und sich auf die Konstitution eines narrativen Subjekts auswirkt. Der essayistische Gestus, der sich in der beinahe metonymischen Aneinanderreihung einzelner Standbilder in *La Jetée* zeigt, illustriert den spezifischen Zugang Chris Markers zur Thematik der Erinnerung auf formaler Ebene. Markers Arbeiten zeichnen sich durch einen grundlegenden Zweifel an der Vermittlung von Wirklichkeit aus. Das französische *cinéma vérité*, dem sich Chris Marker in seinen frühen Arbeiten wie *Le Joli Mai* verpflichtet fühlt, bildet hier den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen zu der engen Verflechtung von Dokumentation und Fiktion in seinen filmischen Essays. Der subjektive Gestus, der sich auch in *La Jetée* wiederfindet, erscheint Chris Marker als die geeignetste Form der kulturellen Erinnerung. Die gewählte Form des Essayfilms in unterschiedlichen Variationen spielt hierbei eine wesentliche Rolle, reflektiert diese doch auf formaler Ebene die inhaltliche Konsistenz. So zeichnet sich der Essayfilm wesentlich durch eine Multiperspektivität aus, die den linearen Ablauf der Narration stört und durch diese Form der Reflexivität die Vorstellung von transparenter Vermittlung negiert.³³ Ebendies beschreibt schon Robert Stam als Ausdruck einer problematisierten Referenzialität, bei der die Referenzfunktion des filmischen Zeichens hinterfragt wird.³⁴ Der Essayfilm als selbstreferenzieller Film lässt, so Kay Kirchmann, „keine Referenzen mehr an ein – wie auch immer geartetes – ‚Außerhalb‘ des eigenen filmischen Kontextes erkennen [für ihn ist] also kein vorgängiges

³³ Eine ausführliche und aufschlussreiche Analyse des Essayfilms ist bei Christine Scherer nachzulesen. Scherer, Christine, *Ivens, Marker, Godard, Jarman- Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink, 2001.

³⁴ Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Oxford, 1992, vgl. auch Ruby, Jay, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, in: Rosenthal, Alan, *New Challenges for Documentary*, Berkley, Los Angeles, London, 1988, S. 65-77.

mimetisches Prinzip mehr konstitutiv³⁵, weder räumliche noch zeitliche Kategorien folgen einer linearen Lesbarkeit. Kirchmann führt den Gedanken noch weiter, indem er Selbstreferenzialität als Form der spezifischen Krisenerfahrung der Moderne definiert, wo das Verhältnis von Ich und Welt als ein Gespiegeltes, unwiederbringlich abhanden gekommen ist und die Abbildung von Wirklichkeit durch die Abbildung von Wahrnehmungskonstruktionen ersetzt wird.³⁶ Diese radikale Getrenntheit der subjektiven Wahrnehmung von einem einheitlichen Begriff historischer Realität ist konstitutives Moment des Essayfilms. Die Arbeit am Schneidetisch wird hier zum zentralen gestalterischen Mittel: dort fließen Form und Inhalt zusammen und werden in ausgelösten Zeichen zu einzelnen Buchstaben der Filmschrift, der *caméra stylo*. Chris Marker nützt die Filmschrift als Geste, an der die Fragwürdigkeit einer eindimensionalen Narrationstechnik zutage tritt. Die filmisch erzählte Geschichte wird damit als codierte, transformierte und vor allem konstruierte Form der kinematografischen Schrift für den Betrachter erfahrbar. In *La Jetée* findet diese Betonung der filmischen Konstruiertheit in der asynchronen Juxtaposierung von drei unterschiedlichen Zeitebenen wieder. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind in jeweils verschiedene Bild und Raumkonzepte eingebunden und heben sich dadurch deutlich von einander ab. Die kontrastierende Montage von einzelnen Standbildern erzeugt Brüche zwischen den einzelnen Zeitebenen. Das Kollabieren der zeitlichen Linearität, das Zusammenbrechen der vierten Dimension, bedeutet das Verschwinden einer kategorialen und konstitutionellen Größe des menschlichen Daseins. Mit der Linearität der Zeit verschwindet im Essayfilm Chris Markers, sozusagen als Konsequenz, auch der Gedanke eines einheitlichen Subjekts. Im Unterschied zu der von Astruc beschriebenen *caméra stylo* wird bei Chris Marker die, durch die Figur des ordnenden Autors implizierte Subjektivität im Essayfilm in der Auflösung der Referenzebene problematisiert. Diese grundlegende Skepsis findet ihre formale Entsprechung in der parallelen Verwendung verschiedener Montagekonzepte aus dem Stummfilm – wie etwa der Eisenstein'schen Kollisionsmontage, beziehungsweise dem Kuleschow-Effekt. Narrative Linearität wird in *La Jetée* an die Form der subjektiven Wahrnehmung angeglichen. Doch ist gerade der

³⁵ Kirchmann, Kay, *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*, in: Karpf, Ernst, Kiesel, Doron und Visarius, Karsten, *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*, Marburg, 1996, Arnoldshainer Filmgespräche, Bd.13, S. 67-86, hier: S. 75.

³⁶ Ebd., S. 84. Kirchmann setzt Selbstreferenzialität so als Operanden in einer radikal konstruktivistischen Weltanschauung.

subjektive Gestus, indem die Bilder zu einander positioniert sind, irreführend. Im Unterschied zu der, von Astruc und Truffaut geforderten Selbstdarstellung des *auteurs* arbeitet Chris Marker konsequent an der Leere der Autorenfigur. Dies ist in der Form des Essayismus angelegt, der die Herrschaft über das eigene Denken dementiert und den Gestus eines *wie von selbst* innehält.³⁷ Dieses Moment des *wie von selbst* schlägt sich auch in der paradoxen Erzählstruktur von *La Jetée* nieder. Momente aus der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft werden miteinander juxtaponiert, der lineare Ablauf der Zeit wird auf diese Weise unterbunden. Die klassische Konstruktion filmischer Narration wird auf diese Weise durch die spezifisch dezentralisierte, essayistische Form ersetzt. In *La Jetée* wird das physikalische Erklärungsmodell der Zeit durch ein mnemotechnisches unterlaufen. So ist die Zeitreise nicht als physikalische Virtualität, sondern als anthropologische Konstante formuliert. Die paradoxe Struktur der Narration, die sich aus dem inhaltlichen Motiv der Zeitreise ergibt, wird durch die Mutation einer klassischen Figur der Kriminalliteratur verstärkt: Es war nicht jemand zur selben Zeit an zwei Orten. *La Jetée* ist der Ort an dem sich zwei Zeitebenen miteinander verschränken: hier hat jemand denselben Ort als Kind und als Mann aufgesucht und der Moment, in dem das Kind und der Mann sich dort befinden, ist ein und derselbe. Das Rollfeld von Orly, an das der Protagonist von *La Jetée* zurückkehrt, ist der Ort, an dem er sich sterben sah. Das Setting dieser allerersten Erinnerung kennzeichnet sich als eines, an dem – simultan, das Erste und das Letzte geschieht oder geschehen ist. Dieser wesentliche Moment in dem sich der Protagonist selbst erkennt, lässt sich nicht bewusst erinnern. Die Bedeutung dieses Moments wird in das statische Bild des Gesichts der jungen Frau transformiert und projiziert, die ihn in diesem Moment sieht. Der Augenblick des Erkennens ist so in den passiven Zustand des Gesehen-Werdens übersetzt und die Möglichkeit der Konstitution eines Selbst an die Existenz eines Anderen gebunden.³⁸ Diese Bedingtheit und Spaltung des Subjekts in Eigenes und Fremdes findet sich in *La Jetée* in der Figur des statischen Bildes gedoppelt, worauf im Kapitel zum Medium noch genauer eingegangen wird. Die einzelnen Fotografien erscheinen wie stillgelegte und

³⁷ Chris Marker betont diese Intention des Essayistischen in einem Interview von 2003, in welchem er über die Entstehung von *La Jetée* angibt, dass er während einer Pause der Dreharbeiten von *Le Joli Mai*, eine Geschichte fotografiert habe, die er selbst nicht ganz verstanden habe, die erst beim Schneiden der einzelnen Fotografien zu einem Film entstanden sei. So wäre es für Chris Markers auch schwierig den Film als seinen Verdienst anzusehen, da Jean Ravel für den Schnitt des Films verantwortlich sei.

³⁸ Die theoretische Aufarbeitung dieses Blickverhältnisses bei Sartre und Lacan, wird im Kapitel zur Fremdheit genauer ausgeführt.

dadurch verfremdete Essenzen einer Erinnerungssequenz. Der Protagonist gleicht einem antiken Helden, der auf schicksalshafte Weise ahnungslos auf sein eigenes Verderben zuläuft. Er hat keinen Namen, keine Identität, nicht einmal seine Erinnerungen erschließen sich ihm als seine eigenen. Die archivierte wirkende Statik der Bilder spiegelt jene Entfremdung des Protagonisten wieder. Seine Erinnerungen entziehen sich ihm, er hat keine Möglichkeit des bewussten Zugriffs. Ein solcher wird ihm erst durch die Injektion der Ärzte oder im Traum ermöglicht. Eben hier wird der essayistische Modus des ‚wie von selbst‘ auf semantischer Ebene für *La Jetée* bedeutsam, greift er doch an dieser Stelle gravierend in die filmische Konstruktion der Handlungsfähigkeit des Protagonisten ein. Indem die Ereignisse, Erinnerungen und Bilder wie von selbst, ohne sein Zutun, ineinander verschwimmen, zeichnet der Film gerade durch die essayistische Form ein Bild des Kontrollverlusts, der absoluten Entfremdung des Selbst. Der Status der Wirklichkeit in ihrer unmittelbaren Zeitlichkeit wird gleich am Beginn des Films in Frage gestellt. So zeigen Erinnerungen ihre Bedeutung erst im Nachhinein, werden erst an ihren Narben erkennbar und durch diese bedeutsam.³⁹ Diese Erzählweise spiegelt Chris Markers kritische Einstellung zu jeder Form von Geschichte und seinen grundlegenden Zweifel an Erinnerung wieder. Die für den Essayfilm typischen Merkmale der Verweigerung von Linearität, der Betonung der Vorläufigkeit von Erkenntnis, der Verbindung von Bild und Sprache, sowie der Intertextualität und Intermedialität entsprechen dem spezifisch filmessayistischen Erkenntnismodus, der die Aneignung und Transformierung einer totalitären Kulturgeschichte vorsieht und reflektiert.⁴⁰ Hierbei ist die Vernetzung von Inhalten der Erinnerung und des Gedächtnisses, von den Bereichen des Kollektiven und des Individuellen für den Essayfilm wesentlich. Dies spiegelt sich in

³⁹ „Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.“ *La Jetée*, 01:06.

⁴⁰ Die von der französischen Regisseurengruppe der *Nouvelle Vague* initiierten Bestrebungen die Genregrenzen zwischen Dokumentarfilm, Spielfilm und Experimentalfilm zu verschieben beziehungsweise zugunsten einer größeren Freiheit in der Darstellung aufzulösen, resultierten in der Übernahme der literarischen Form des Essays. Zur Übertragung des Essaybegriffs aus dem Literarischen, siehe: Herzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*, in: *Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*, Bd. 4, München, 1991, S. 63.

Möbius, Hanno, *Das Abenteuer „Essayfilm“*, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 10: *Versuche über den Essayfilm*, S. 10-24, hier: S. 18.

Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München, Luzern, 1982, S. 185.

Schreitmüller, Andreas, *Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘*, in: *Bilderwelten-Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Hrsg. Heller, Heinz-B., Zimmermann, Peter, Marburg, 1990, S. 179-186.

Zum Erinnerungsbegriff im Essayfilm siehe: Scherer, Christine, *Ivens, Marker, Godard, Jarman- Erinnerung im Essayfilm*, München, Fink, 2001.

der Auseinandersetzung mit kulturell überlieferten Wissensbeständen in Form von Zitaten, Anspielungen und Paraphrasen wieder, die in einen medienübergreifenden „Synkretismus des Diskurses“ formen.⁴¹ Chris Marker beschäftigt sich mit der Differenz von Erinnerungsinhalten gesellschaftlich-kollektiver und persönlich-individueller Natur. Dabei ist vor allem das Zitat für die spezielle Form der Auseinandersetzung Chris Markers wichtig. Marker arbeitet in *La Jetée* sowie in *Sans Soleil* sowohl mit neu fotografiertem, beziehungsweise neu gedrehtem Material, als auch mit found footage. So sind die Fotografien des zerstörten Paris in *La Jetée* Kriegsaufnahmen aus dem zweiten Weltkrieg, welcher für die Empfindung des Katastrophischen im Film prägend ist, aber auch das Einbringen von kulturhistorischen Zitaten, wie Szenen aus Hitchcocks *Vertigo* und der Pose des „Fallenden Soldaten“ von Robert Capa (**Abb. 55**) in der Schlusssequenz von *La Jetée*.

In *Sans Soleil* verwendet Chris Marker ethnologische Filme aus Guinea-Bissau und zeigt einzelne Sequenzen aus verschiedenen japanischen Horrorfilmen, die vom Fernsehbildschirm abgefilmt sind.⁴² Auch *Sans Soleil* als Titel ist dem gleichnamigen Liederzyklus von Modest Mussorgski entliehen. Doch Zitathafte lässt sich in *La Jetée* und *Sans Soleil* nicht nur in Form tatsächlicher Übernahmen von bereits Bestehendem finden. Darüber hinaus variiert Chris Marker das Thema des Referenziellen bis hin zum scheinbaren Dokument etwa als Brief, als Filmaufnahmen der fiktiven Figur des Dokumentarfilmers Sandor Krasna, sowie in der Verwendung des fotografischen Mediums in seinem dokumentarischen Duktus als Repräsentationsmethode eines fiktiven Inhalts und reflektiert so die konventionellen Grenzen des Dokumentarischen und des Fiktiven. Wie schon Christina Scherer ausführlich analysiert, fungiert der Film bei Chris Marker wesentlich in seiner Rolle als Gedächtnismedium, das es durch seine spezielle Form ermöglicht, die Mechanismen von Gedächtnis und Erinnerung sichtbar zu machen. Chris Marker thematisiert hierbei vor allem die Funktion der Umschrift von im Gedächtnis gespeicherten Inhalten durch die Erinnerung, wodurch letztlich die Vorstellung stringenter Identitätskonstruktion unterlaufen wird. Diese Fremdheit zur

⁴¹ Vergleiche hierzu die Ausführungen Renate Lachmanns. Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt, 1990, S. 51.

⁴² Das filmische Originalmaterial von „*Sans Soleil*“ drehte Chris Marker mit einer 16mm Beaulieu Stummfilm Kamera in Verbindung mit einem nicht synchronisierten tragbaren Tongerät. Demnach ist der Ton des gesamten Films asynchron, das heißt nachträglich eingeschnitten. Auch das Bildmaterial wurde zum Teil nachträglichen Veränderungen unterzogen und teilweise mit einem Soectron Video Synthesizer nachkoloriert.

eigenen Erinnerung und damit die Fremdheit zu sich selbst als wesentliches Merkmal der modernen Subjekterfahrung, lässt sich als zentrales Motiv *La Jetées* beschreiben.⁴³ So legt Marker, im Unterschied zu anderen Filmemachern seiner Zeit, besonderes Gewicht auf die Bedeutung des „Nicht-Gedächtnisses“. Selektion und Reihenfolge bestimmter Inhalte für ein kollektives Gedächtnis implizieren die Existenz eines „kollektiven Nicht-Gedächtnisses verdrängter Bilder“, aus denen Marker unterschiedliche Arten der verdrängten Inhalte ausdifferenziert um diese „einander entfremdeten Dinge und Ereignisse in Form einer Collage miteinander zu verbinden und zu konfrontieren, in einen ‚wahren‘ historischen Zusammenhang zu stellen“. ⁴⁴ In „Text- und Bildschere“ hinterfragen sich Kommentar und Bild gegenseitig, die Fremdheit der Erinnerung wird Markers Essayfilmen zusätzlich durch mediale Eingriffe, unter anderem mit dem Videosynthesizer, betont.

La Jetée als Fotoroman hat hier formal leicht abweichende Voraussetzungen. Zunächst verdient hier das Verhältnis von Fiktion und Dokumentation Beachtung. Als analoger Fotoroman trägt *La Jetée* die Dimension des Dokumentarischen auf formaler Ebene in sich. Raymond Bellour beschreibt die Verwendung der Fotografie als ein Mittel zur Aufhebung der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation, die Figur des Fotografischen versteht er als mediale Brechung des Fiktiven.⁴⁵ Aber auch zitathafte Referenzen zu anderen Filmen finden sich in *La Jetée* wieder. Im inhaltlichen Motiv der Suche nach einer Person aus der Vergangenheit etwa, spiegelt sich John (Scotti) Ferguson's (James Stewart) Suche nach Madeleine Elster (Kim Novak) wieder. Auch die Szene im Park, in welcher Davos Hanich und Hélène Chatelain sich ihre Herkunft gegenseitig auf den Ringen eines riesigen Sequoia Baumstammes andeuten, und Aufnahmen von Hélène Chatelains Knotenfrisur, sind Anspielungen auf Hitchcocks *Vertigo* (**Abb. 57**, **Abb. 58**, **Abb. 59**). Hierbei fällt auch die assoziative Verwendung der Bilder des zweiten Weltkrieges auf, sowie der Einsatz von deutschsprachigem Geflüster auf der Tonebene. Das „empire des rats“⁴⁶ wird von deutschen Forschern geführt, *La Jetée* wird so zur Horrorvision eines imaginierten katastrophischen Ausgangs des Zweiten Weltkrieges. So wird das ‚Deutsche‘ von Chris Marker in den 1960er Jahren als

⁴³ Scherer, Christine, *Ivens, Marker, Godard, Jarman- Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink, 2001. Siehe auch Christine Scherer, 2001

⁴⁴ Ebd. S. 141.

⁴⁵ Bellour, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris: La Différence, 1990, in: Scherer, Christine, *Ivens, Marker, Godard, Jarman- Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink, 2001.

⁴⁶ „La Jetée“, 02:15.

kollektiv abrufbares und noch sehr präsenten Sinnbild des Grauens symbolisch eingesetzt. Marker arbeitet hier mit einer spezifischen Form der Gegenwartssimulation auf auditiver Ebene. Dabei ist es wichtig, dass die Simulation nur angedeutet bleibt, also kein genau definiertes Szenario nachgestellt erscheint, sondern eine gewisse unspezifische Offenheit beibehält und so als allgemeine Formel des Unheimlichen begreifbar wird. Es handelt es sich um das nur bruchstückhaft verständliche Geflüster im Experimentierlabor. Dieses andauernde, immer nur halb verständliche Geflüster vermittelt eine Art der alltäglichen Geräuschwahrnehmung, bei der gehört wird, ohne genau zu verstehen – ein Rauschen.⁴⁷

3.1.2 Zeit und Geschichte

„Die vertraute Ordnung löst sich auf. Feste Konturen verschwimmen,“ bemerkt Hans-Christoph Blumenberg zu Hitchcocks *Vertigo* und trifft so auch den Kern Chris Markers Arbeit, für die *La Jetée* als paradigmatisches Beispiel steht.⁴⁸ Zeit und Geschichte werden in *La Jetée* als das Subjekt konstituierende Parameter begriffen, in denen sich dem reflektierenden Selbst ein Moment der Fremdheit entgegenstellt. Zeit und Geschichte entziehen sich dem Protagonisten auf inhaltlicher wie formaler Ebene. Um die Entstehungsgeschichte von *La Jetée* ranken sich mythische Erzählungen, die Chris Marker zum Teil selbst in Umlauf gebracht hat und die so als inszenatorischer Bestandteil des Films zu seiner historischen Wirkung entscheidend beigetragen haben. In einer Drehpause zu den Arbeiten an *Le Joli Mai* fotografiert Chris Marker eine Geschichte, die er – nach eigenen Aussagen – bis zuletzt nicht ganz versteht.⁴⁹ Wie eine Traumsequenz, die parallel zum damaligen Fokus von *Le Joli Mai* – läuft, erscheint *La Jetée* auch inhaltlich als Verarbeitungsprozess der Thematik dieses Films. 1962, im ersten Frühling des Friedens nach 1939 in Frankreich, gedreht, versucht sich Chris Marker dort über einzelne Interviews verschiedener Personen von unterschiedlicher sozialer Herkunft, Vorstellungen des Glücks, der Hoffnung und des Glaubens zu nähern. *Le Joli Mai* richtet

⁴⁷ Der Duktus, mit dem Chris Marker hier die Geschichte eines Mannes erzählt, dessen Sehnsucht nach dem Bild einer Frau ihn durch die Zeit treibt, ähnelt jenem, den Roland Barthes in seinen schrifttheoretischen Texten formuliert: die filmische Erzählung in *La Jetée* ist geschrieben im Gestus einer „unortbaren Sprache, in der das Begehren zirkuliert und nicht die Herrschaft“. Barthes, Roland, *Krieg der Sprachen* (1973), in: Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main, 2006, S. 124-128. „Das Schreiben ist atopisch; in Bezug auf den Krieg der Sprachen, den es nicht beseitigt, sondern verlagert, nimmt es Lese- und Schreibpraktiken vorweg, in denen das Begehren zirkuliert und nicht die Herrschaft.“ Hier S. 125.

⁴⁸ Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997, S. 12.

⁴⁹ Douhaire, Samuel, Rivoire, Annick, *Marker Direct*, in: *Libération*, March 5, 2003, Siehe auch: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>

sich in die Zukunft und dreht sich um die Idee des erreichbaren, noch zukünftigen Glücks. In *La Jetée* hingegen, findet sich diese zeitliche Struktur verkehrt. Als kollektives Bild der katastrophischen Gegenwartserfahrung der Grauen des Zweiten Weltkriegs, erscheint *La Jetée* als eine Art Passstück zu *Le Joli Mai*, als zweite Ebene, als ein im Untergrund, im Unbewussten schlummerndes Nachbild der Vergangenheit. Dort ist auch das Bild des Glücks zu finden, allerdings als ein verschwommener, von der Zeit überformter Erinnerungsrest.

Für die Entstehung des Films werden hier acht kontextuelle Rahmen als zentral erachtet, wobei die Analysen zum französischen Film der 1960er Jahre von Victoria Best und Kathryn Robson und jene von Janet Harbords als Ausgangspositionen dienen.

Die Bedingung der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihres Fortwirkens in die Gegenwart bildet, wie bereits Janet Harbord im Zusammenhang mit den Filmen der *Nouvelle Vague* ausführt, die Definition der temporalen Verhältnisse von Vergangenheit und Gegenwart im historischen Materialismus, dessen Dialektik beides mit einander juxtaponiert.⁵⁰ Die zweite kontextuelle Referenz stellt Sigmund Freud dar, welcher der Vergangenheit einen geisterhaften Charakter zuspricht, das Unbewusste als zeitloses Reich und die Gegenwart in ihrer multiplen Temporalität mit Hilfe des Modells der Wundertafel beschreibt. Auch die Konzeptualisierung der Vergangenheit in der Philosophie durch Vertreter wie Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger aber vor allem Deleuze, welcher die Vergangenheit als kompositorische Technik begreift, ist wesentlich in ihrem Einfluss auf die Arbeit Chris Markers. Als vierte Referenz soll Derridas Rekurrenzen auf Freuds Begriff des Archivs genannt werden, welches dieser als an die Zukunft adressierte Zeitkapsel begreift, deren vergangener Inhalt in der Gegenwart im Sinne einer Assemblage neu kombiniert wird. So beschreibt Harbord die spezielle temporale Syntax von *La Jetée* als filmische Formulierung von Derridas Konzept des Archivs:

„Marker places a fulcrum of the present in the future, a future-present from which the present as it was (1962) appears as the past. In a sense Marker manufactures Derrida's relations of the archive in this manoeuvring of syntax.“⁵¹

Darüber hinaus spielt die Auseinandersetzung mit Repräsentationsmöglichkeiten einer kulturellen, kollektiven Erinnerung im Frankreich der Nachkriegszeit eine besondere

⁵⁰ Vgl. Harbord, Janet, 2009, S. 8.

⁵¹ Harbord, S. 11.

Rolle. So konstatieren etwa Victoria Best und Kathryn Robson die Verbindung der Begriffe von Repräsentation und Erinnerung im französischen Diskurs der Nachkriegsjahre.⁵² Durch das historische Trauma des Holocaust wird Erinnerung in Frankreich zum ethischen Imperativ, zur kulturellen Obsession, die sich in der Spannung zwischen individueller und kollektiver Erinnerung hält.⁵³ Maurice Halbwachs, eine zentrale Figur des französischen Erinnerungsdiskurses, hält in *Les Cadres sociaux de la mémoire* fest, dass Erinnerung und Gedenken nur in Form der Erzählung als alltäglicher Teil der individuellen Kultur artikuliert und wahrgenommen werden kann.⁵⁴ Das kulturelle Gedächtnis sei demnach nicht singulär oder linear strukturiert, sondern ein Nexus aus verschiedenen, miteinander konkurrierenden Repräsentationen von Vergangenheit. Diesem ist das Problem immanent, Möglichkeiten zu finden, die in die Gegenwart fortwirkende, traumatisierende Vergangenheit überhaupt artikulierbar und erinnerbar werden zu lassen. Der französische Diskurs versucht sich dieser Problematik über die Vorstellung unterschiedlicher Hybridformen des Ausdrucks zu nähern. So bearbeiten wesentliche französische Theoretiker den Erinnerungskomplex als Schnittfläche zwischen Sprache und Ontologie, wie etwa Baudrillard, Certeau, Derrida, Foucault, Lyotard und Ricoeur.⁵⁵ Jorge Semprun schlägt eine narrative Hybridform zwischen autobiografischer Erzählung und philosophischer und literarischer Aufarbeitung zur Vermittlung historischer Ereignisse vor.⁵⁶ Diese flexiblere Auffassung der Geschichtsschreibung, eröffne allerdings den für den französischen Diskurs so maßgeblichen Zwiespalt zwischen individueller Zeugenschaft und der „universellen, aber anonymen Stimme der Geschichte“.⁵⁷ Hier setzt Paul Ricoeurs Begriff der *Spur* an, die

⁵² Best, Victoria, Robson, Kathryn, *Memory in Post-Holocaust France*, in: *French Studies*, Vol.LIX, No.I, S 1-8.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Halbwachs, Maurice, *Le Cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Félix Alcan, 1925. Victoria Best und Kathryn Robson formulieren Halbwachs Ansatz so: „Memory, then, can be understood as a function of socially constituted representative paradigms, and as such it is always open to social manipulation and revision, including the imperative to forget or erase those experiences which cannot be assimilated into a culturally sanctioned narrative. Within this framework, individuals can struggle to have their experiences validated and their *identities* confirmed by the collective narratives that make up cultural memory. Best/Robson, S. 2. [Formatierung des Zitats von der Autorin geändert.]

⁵⁵ Siehe: Certeau, Michel de, *Theoretische Fiktionen. Geschichte und Psychoanalyse*, Wien, 1997. Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin: Merve Verlag, 1978. Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989, S 321-327. Mazumdar, Pravu, *Der archäologische Zirkel: Zur Ontologie der Sprache in Michel Foucaults Geschichte des Wissens*, Bielefeld: transcript, 2008. Lyotard, Jean François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz, Wien 1986. Ricoeur, Paul, *Le Conflit des Interpretations. Essais d'Herméneutique*, Paris: Seuil, 1969.

⁵⁶ Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994.

⁵⁷ Frei übersetzt nach Best/Robson, S. 3.

als informationsgeladenes Enigma, dinghaften Charakter besitzt, also das Vergangene sozusagen verkörpert und so die materielle Grundlage von Geschichte bietet.⁵⁸ Markers Einsatz der Fotografie enthält eben dieses indexikalische Moment des ricoeurschen Spurbegriffs. Dies ist im Hinblick auf die kunsthistorische Betrachtung Chris Markers Arbeit von besonderer Bedeutung, versucht dieser doch historische Verfasstheit in Form des Bildes zu archivieren und auf visuell ästhetische Weise für die Nachwelt verfügbar zu machen. Derridas binäre Figur des Fantoms, das zugleich Präsenz und Absenz suggeriert, spiegelt das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart wieder. Die Präsenz der *fantômes* als mahnende Gestalten ist ethisch codiert.⁵⁹

Best/Robson beschreiben die Verbindung von dem Selbst und dem Anderen als elementar im Bezug auf Erinnerung und nicht minder im Bezug auf Geschichte, welcher der Konflikt zwischen individuellen und gesellschaftlichen Prozessen eingeschrieben ist.⁶⁰ Die Situation des Post-Holocaust in Frankreich bietet in dieser Hinsicht ein besonders weites Problemfeld, das Giorgio Agamben daran festmacht, dass niemand dazu fähig ist, historische Wahrheit mit ausreichender Autorität zu garantieren.⁶¹ Dem Moment der Imagination kommt so als einer Form der Vermittlung politische Bedeutung zu. Als narrative Formen bieten Literatur und Kino neue Orte der Repräsentation von Vergangenheit, „[...] in which defining moments for cultural memory in France are played out.“⁶² Amos Vogel schreibt über *La Jetée*:

„Dieses rätselhafte, tief beunruhigende Meisterwerk [...] ist eine eindringliche philosophische Spekulation über Erinnerung, Verlust und menschliches Geschick, durchzogen von einer unerträglichen Sehnsucht.“⁶³

Als deklariert fiktive Erzählung schildert der Film die emotionale Verfasstheit der Menschheit nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und trifft über die poetische Formulierung der Fiktion den Kern einer historisch realen Zeit. Im Sinne Jacques

⁵⁸ Ricoeur, Paul, *Temps et récit III, Le Temps raconté*, Paris: Seuil, 1985, S. 175.

⁵⁹ Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris: Galilée, 1993, S. 15. „Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu’aucune éthique, qu’aucune politique, [...], ne paraît possible et pensable just, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là.“

⁶⁰ Best/Robson, S. 5. Siehe auch: Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj, *Contingency, Hegemony, Universality*, London: Verso, 2000.

⁶¹ Agamben, Giorgio, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, übers. Liz Heron, London: Verso, 1993, S. 14.

⁶² Best/Robson, S. 7.

⁶³ Vogel, Amos, *Kino wider die Tabus*, Luzern/Frankfurt a.M., 1979, S. 23.

Derridas Vorstellung einer *Zeitkapsel* als materieller, dinglicher Rest, der die Zeit und Veränderungen kollektiver Erinnerungskanons überdauert, bringt *La Jetée* in der Form einer persönlichen Parabel die historische Verfasstheit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck.⁶⁴ Um den Film als Medium der Erinnerung, spannt sich gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts ein weitläufiger Diskurs, der hier als letzte Referenz für die Rezeption des Films genannt werden soll. So illustriert Janet Harbord in ihrem Text *Chris Marker – La Jetée*, die inhaltliche und formale Parallele von Erinnerung und Film als zentrales Anliegen Chris Markers. Erinnerung sei demnach untrennbar mit den kinematografischen Modi der Inszenierung, Rahmung und Fokussierung verbunden.⁶⁵ Harbord beschreibt im Weiteren, Erinnerung als Enigma des Films im allgemeinen und *La Jetée* selbst als eine Untersuchung in wie weit technische Aufnahmegeräte wie Fotografie und Film als Modus der Erinnerung verstanden werden können. Der Film formuliert eine Erzählung des Zurückschauens und mit diesem Topos den Kern vieler Mythen, steht doch mit der Sehnsucht in die Vergangenheit zurückzukehren das Höchste auf dem Spiel. Harbord stellt in diesem Zusammenhang den Vergleich mit den mythologischen Figuren des Orpheus und Oedipus an, die beide am Versuch ihr eigenes Schicksal zu ändern scheitern. Chris Markers inhaltliche Anlehnung an das Motiv des Zurückschauens und seine zitierende Übernahme dieses Themas aus anderen Werken des 20. Jahrhunderts, wie einiger Szenen aus Hitchcocks *Vertigo* und damit auch einzelner Ideen aus Marcel Prousts *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*, stellt eine Paraphrase des mythologischen Themas im 20. Jahrhundert dar. Wie Vertigos Scottie versucht auch der Protagonist in *La Jetée* den Lauf der Zeit zu beeinflussen und muss letztlich scheitern. *La Jetée* lässt sich mit der Figur des Labyrinths beschreiben, dessen Zeitdimensionen der Protagonist auf der Suche nach sich selbst abschreitet um sich im Zentrum – im Blick der Frau – zu finden. In einem Interview bemerkt Chris Marker, dass er, als er mit der Arbeit an der Geschichte des Films begann, diese „nicht vollständig verstand“⁶⁶, „[...]as though *La Jetée* were almost an unconscious rendition of

⁶⁴ Derrida, Jacques, *Archive Fever*, in: *Diacritics* 25.2, 1995, S. 9-63, hier zitiert aus: Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 2009, S 350.

⁶⁵ Die wohl bekannteste Sequenz des Films, jene des bewegten Augenaufschlags und Zwinkerns, fasst Harbord als körperliche Form des Schnitts, die Struktur des Sehens und Ausblendens lasse sich als Kern der Erinnerung begreifen. Harbord, Janet, *Chris Marker – „La Jetée“*, in: Afterall Books, hrsg.; Esche, Charles, Lewis, Mark, London, Cambridge: MIT Press, 2009.

⁶⁶ Douhaire, S., Rivoire, A., *Marker Direct*, S. 40.

contemporary anxieties.“⁶⁷ Die Tendenz Vergangenheit mit Hilfe der Erinnerung zu rekonstruieren ist, wie Harbord schreibt, im ‚Film Noir‘ inhaltlich oft an das Begehren gebunden, die geheimnisvolle Geschichte einer Frau zu enthüllen⁶⁸ und deutet die psychologische Tiefe der Übernahme dieser Thematik in der *Nouvelle Vague* an: „His fate is sealed by a desire for repetition, for an identical match.“⁶⁹ Die Befriedigung des Begehrens nach einer totalen Identifikation mit sich selbst, die Fetischisierung eines auktorialen Subjekts, wird in *La Jetée* aber verweigert. Vielmehr wird die Abhängigkeit des Selbst vom Blick des Anderen im Sinne Lacans und Sartres hervorgehoben.⁷⁰

3.2. Medium

3.2.1 Bild und Ton

Reda Bensmaia beschreibt *La Jetée* in seinem Text *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's La Jetée* als bedeutenden Representant eines „cinema of modernity“.⁷¹ In seiner inhaltlichen Radikalität und formalen Originalität übt *La Jetée* insbesondere auf den Film der 1970er Jahre enormen Einfluss aus. Der folgende Abschnitt soll das spezifische Verhältnis von Bild und Ton in *La Jetée* auf seine semantischen Implikationen hin analysieren. Hierzu sollen die drei ausführlichsten

⁶⁷ Harbord, S. 7.

⁶⁸ Eine Behandlung der feministischen Implikationen, welche diese auffallende Rollenfestschreibung im französischen Film Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zutage fördert, bleibt aber auch bei Harbord aus. So soll an dieser Stelle aber gesagt sein, dass die Auffassung von Alterität bei Chris Marker sich deutlich von jener seiner Zeitgenossen, wie etwa Godard oder Resnais, absetzt. Die Tatsache, dass es nicht eine bekannte Essayfilmerin aus dem Kreis der *Nouvelle Vague* gibt, scheint hier für sich zu sprechen. Auch eine Analyse der inhaltlichen Fokussierung des französischen Autorenfilms der 1960er Jahre, macht deutlich, dass es sich zumeist um ein männliches Subjekt handelt, welches sich zu bestätigen sucht. Das Fantasma der Wiederherstellung des zerstörten Subjektbegriffs entspricht, wie in einem kurzen Exkurs zur bildenden Kunst der 1950er Jahre anschaulich gemacht werden soll, den historischen Bewältigungsversuchen einer traumatisierten Moderne. Chris Markers grenzt sich in dieser Hinsicht deutlich ab. So soll im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden, dass Alterität bei Chris Marker ein existenzielles Faktum aufgefasst wird, dem mit Respekt und Akzeptanz zu begegnen ist. Vgl. Harbord, Janet, *Chris Marker – „La Jetée“*, in: Afterall Books, hrsg.; Esche, Charles, Lewis, Mark, London, Cambridge: MIT Press, 2009.

⁶⁹ Ebd. S. 5.

⁷⁰ „Jede menschliche Realität ist direkter Entwurf, ihr eigenes Für-sich in An-sich-Für-sich umzuwandeln, und zugleich entwurf zur Aneignung der Welt als Totalität von An-sich-sein in der Art einer grundlegenden Qualität.“ Zitiert aus: Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Philosophische Schriften Band 3*, 9. Auflage, hrsg. von König, Trautgott, ins Deutsche übers. v. Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 709.

⁷¹ Bensmaia, Reda, *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's „La Jetée“*, in: *Camera Obscura*, Nr. 24, September 1990, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990, S. 139.

Analysen des Films von Roger Odin, Reda Bensmaïa, sowie Janet Harbord als Grundlage dienen, um letztlich auch zu verdeutlichen, inwieweit die jeweiligen Entstehungsrahmen der Einzelanalysen wesentlich für deren inhaltliche Ausrichtung sind.⁷² Die aktuellste analytische Position ist die von Janet Harbord. Ausgehend von Bilddiskursen der 1990er Jahre, in denen der Wandel vom analogen zum digitalen Bild theoretisiert wird, nähert sich Harbord dem filmischen Fotoroman *La Jetée* über die veränderten Rezeptionsbedingungen der analogen Fotografie als zeitlich codierte Erinnerungsform eines kollektiven Gedächtnisses im 20. Jahrhundert. Die Aufwertung des Bildes als Erinnerungsform in *La Jetée* ist dort schon durch die Tatsache betont, dass die Erinnerung des Protagonisten durch ein Bild geprägt ist. Hierbei ist die formale Entscheidung für das Medium der Fotografie äußerst relevant. Harbord verweist an dieser Stelle auf die Diskrepanz zwischen dem ungesicherten Status des fotografischen Bildes und seiner dokumentarischen Wirkung, in dem sich gleichsam die Schwierigkeit der Vermittlung subjektiver Erinnerungsinhalte, und deren temporale beziehungsweise kontextuelle Veränderlichkeit widerspiegeln. Die repräsentatorische Mehrdeutigkeit der Fotografie ist allerdings nicht nur an ihren inneren Widerspruch zwischen Dokumentation und kontextueller Willkür gebunden, sondern auch an ihre spezifische Temporalität, die einen Moment der Unmittelbarkeit in ewig Vergangenes verwandelt. Mit der Verbindung von Fotografie, Schock und Tod, deren Verhältnis zueinander bereits von Roland Barthes analysiert wurde, zeigt sich die enge Verknüpfung medialer und inhaltlicher Formen in *La Jetée*.⁷³ Dieses innere Wissen des fotografischen Mediums um Vergangenheit wird so zum konstitutiven Parameter des Films. Ein Standbild veranschaulicht diese Dichte von inhaltlicher Intentionalität besonders deutlich – es ist jener Moment, indem der Mann die Frau schlafend im Park vorfindet. Das Motiv der Schlafenden ist im fotografischen Wissen um Vergänglichkeit und Sterblichkeit gedoppelt. (Abb. 60)

⁷² Odin, Roger, *Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de „La Jetée“ de Chris Marker)*, in: *Cinéma de la modernité*, Films, Théories, Cerisy Colloquium, organisiert von Dominique Château, André Gardiès und François Jost, Paris: Editions Klincksieck, 1981. Bensmaïa, Reda, *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's „La Jetée“*, in: *Camera Obscura*, Nr. 24, September 1990, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. Harbord, Janet, *Chris Marker – „La Jetée“*, in: Afterall Books, hrsg.; Esche, Charles, Lewis, Mark, London, Cambridge: MIT Press, 2009

⁷³ „To disappear into an image is to travel in time to a place that is necessarily prior.“ Harbord, S. 13.

An dieser Szene wird die Eigenschaft des fotografischen Bildes sichtbar, durch seine bloße Form, ohne Kommentar, Inhalte des kollektiven Gedächtnisses wachzurufen.⁷⁴ Als weiteres Beispiel ist hier das Bild des unterirdischen Ganges anzuführen, der uns einlädt seinem Verlauf zu folgen. Die spezifisch beklemmende Wirkung des Bildes erklärt Harbord nicht nur durch die Beleuchtungssituation des Tunnels, sondern vielmehr durch die implizierten Assoziationen der dargestellten Details: die Holzkonstruktionen, die den Tunnel an beiden Seiten einfassen, beschreibt sie als eine Reminiszenz an die Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Die Rohre und Metallgitter, die sich neben der Lichtbahn entlang ziehen, symbolisieren, so Harbord, den Druck der industriellen Vergangenheit (**Abb. 4**).⁷⁵ Harbord beschreibt an dieser Stelle den Rhythmus Markers, der den Betrachter in den Wechsel von Stasis und Momentum einbindet, eher in einen körperlichen Zustand des Fühlens versetzt, als in eine observatorische Position.⁷⁶ Die Bilder des leidenden Mannes bleiben in diesem Rhythmus keine bloßen Abbildungen, sondern transponieren seine Qualen in eine für den Betrachter körperlich begreifbare Form des Ausdrucks (**Abb. 73**).⁷⁷ Die auf diese Weise zum Ausdruck gebrachten, emotionalen Abgründe werden, wie Harbord bemerkt, auf der Tonebene durch die distanzierte Erzählstimme kontrastiert. Die Unvereinbarkeit der inhaltlichen Ebene der Fiktion mit dem tonalen Stil der Sprecherstimme, verdeutlicht die Verweigerung einer narrativen Einheit. Text und Bild, Erzähltes und Gezeigtes scheinen sich auf diese Weise der durch die dokumentarische Stimme suggerierten Linearität zu entziehen. Die Spannung zwischen Dokumentarischem und Fiktion wird in *La Jetée* auf mehrfache Weise forciert. Das Kollidieren des fiktiven Inhalts mit dem fotografischen Medium und dessen Beweiswirkung vor Beginn des digitalen Zeitalters ist, wie Raymond Bellour feststellt, medienimmanente Voraussetzung dieses Effekts. Laut Bellour bricht mit dem Medium der Fotografie ein dokumentarischer Duktus in die Fiktion des Films. Das kontrastierende Verhältnis von Bild und Ton sorgt allerdings auf einer weiteren Ebene für Irritation: Hier wird das irritierende Moment des Dokumentarischen weniger über die

⁷⁴ Man denke hierbei an unzählige Mythen über den Schlaf als Bruder des Todes. Auch in der mythischen Erzählung von Endymion und Selene, versetzt diese den Jüngling in ewigen Schlaf, um ihn vor dem Tod zu bewahren.

⁷⁵ „The image returns and brings with it these various moments. Belonging to none exclusively, it echoes multiple moments of twentieth-century history, but also the multiple times of our own encounter with it.“ Harbord, S. 38.

⁷⁶ „[...] a bodily space of feeling rather than an observational position.“ Ebd. S. 40.

⁷⁷ Harbord schreibt hierzu: „The images are reminiscent of Francis Bacon’s tortured figures, his heads that seem reduced to mouths. The man bites the fabric of the hammock, his face upturned in anguish.“ Ebd. S. 41.

bildliche Ebene transportiert, sondern vielmehr durch das Fehlen der direkten Rede. Die Stimme des Films weist sich als eine anonyme, als eine fremde aus. Sie ist in diesem Sinne gar keine Stimme als Index einer realen Person, sondern Signum ihrer Abwesenheit. Diese Spannung zwischen Zeigen und Verschwinden wird auf auditiver Ebene durch einzelne Geräusche gedoppelt. Diese changieren in ihrer Zuordnung zwischen Diegese und Imagination.⁷⁸ Zu ihnen gehören der Herzschlag des Protagonisten und das surreal anmutende Vogelgezwitscher, sowie das paranoide, deutschsprachige Geflüster in den Katakomben von Paris. Durch diesen speziellen Wert erscheinen diese Geräusche, ähnlich wie *found footage* Material auf bildlicher Ebene, von jeder Festschreibung freigestellt. Dieser Umgang Chris Markers mit Bild und Ton verdeutlicht auf effektvolle Weise seine spezifische Definition von Erinnerung als Konglomerat subjektiver und kollektiver Inhalte. Die Schilderung eines zeithistorischen, gesellschaftlichen Zustandes scheint das zugrundeliegende Ziel von Chris Markers Arbeiten zu sein. Harbord bemerkt im Zusammenhang mit *La Jetée* die Betonung der Materialität des Films auf bildlicher wie auf tonaler Ebene, in welcher der Wandel des zeithistorischen Ausdrucks des Mediums sichtbar werde.⁷⁹ Die körnige Auflösung der Fotografie entspricht etwa der Materialität lichtempfindlicher Silbersalze und das kratzende Geräusch, welches den Soundtrack durchzieht, dem *white noise* des Tonbandes. Mittels dieser subtilen Betonung der spezifischen Materialität des Films der 1960er Jahre gelingt es Marker, heute noch mehr als vor 30 Jahren, Vergangenes und Gegenwärtiges in einen solchen Zustand zu bringen, der einen Ausschnitt des Zeitgeistes für den zukünftigen Betrachter bewahrt.⁸⁰ Der von Harbord beschriebene Effekt, den sie an der Diskrepanz zwischen Bild und Ton und an der Materialität des zeithistorischen Mediums festmacht, bildet auch den inhaltlichen Ausgangspunkt der Analysen Roger Odins und Reda Bensmaïas. Odin, auf den sich Bensmaïa später beruft, beginnt seine Ausführungen mit der Beobachtung der speziellen Semantik der Fotografie in *La Jetée*. Er fixiert die Besonderheit des Films an der seriellen Anordnung heterogener Fotogramme, die spezielle Wirkung des Films ergebe sich aus der Aufnahmetechnik und der Vervielfältigung eines einzigen Fotogrammes. Das zentrale Charakteristikum des Films,

⁷⁸ Harbord: „[...] collection of sounds that reside on the cusp between the diegetic and the imaginary.“ Ebd. S. 90.

⁷⁹ „Time produces its own kind of alterity.“ Ebd. S. 95.

⁸⁰ „to gather the past and present into a sensible state for a prospective future viewer.“, Ebd. S. 95. Harbord bezieht sich an dieser Stelle selbst auf Derridas *Archive Fever*, S. 7.

die Bewegung, ist stillgelegt. Die Konsequenz dieses Modus eines generalisierten *freeze-frame* ist, dass Bewegung im Film nicht visuell reproduziert wird, sondern nur auf symbolischer Ebene repräsentiert wird.⁸¹ Die Rolle des Betrachters wird schon alleine dadurch hervorgehoben und zum integrativen Teil der Herstellung einer Narration, dass der Betrachter die eingefrorene Bilderabfolge als Bewegungsmoment imaginieren muss um so das räumliche Kontinuum der Narration herzustellen.

„The screen is then no longer this ‚window open onto the world‘, as theorists of classical film tended to describe it, but truly a surface on which appear images that display themselves as such, flat and still images of objects or people in front of which the spectator, a viewer more than a voyeur, keeps his distance, little inclined to abandon himself to the ‚perceptual transfer‘ (Christian Metz) onto effigies exhibiting such weak degree of reality.“⁸²

Odin betont in seiner Analyse die Aufgabe des Tons hinsichtlich der Konstruktion einer linearen Erzählung, ohne dabei, wie auch Bensmaïa feststellt, die Trennung der Einzelbilder und die dadurch erzeugten Risse in der Erzählung ernst zu nehmen, oder darauf einzugehen. Bensmaïa beschreibt hingegen, das Verschwimmen der Lesbarkeit einzelner Bilder als wichtige Konsequenz des Verzichts auf die Reproduktion von Bewegung, was wiederum den Fluss der Erzählung zum Stocken bringt und so die harmonische Entfaltung der Narration verhindert. Roger Odin erkennt zwei unterschiedliche Techniken in der Konzeption des Ablaufes von aufeinanderfolgenden Einzelbildern. Einerseits beschreibt er die Kollision von arbiträren Bildmotiven, welche kein gemeinsames „*signifying link*“ erkennen lassen, andererseits formuliert er den Begriff des „*interminate continuum*“, den er auf jene Bildsequenzen des Films bezieht, in denen sich die einzelnen Bilder nur unmerklich voneinander unterscheiden. Diese Dualität der narrativen Bedeutungsproduktion fasst Odin als einen für *La Jetée* spezifischen Effekt auf, der sich durch die Stilllegung und Flachheit der Bilder ergibt. Die Verbindung dieser beiden dualen Narrationssysteme dient Chris Marker demnach dazu, Raum zu isolieren und Zeit zu dekonstruieren. Odin schreibt dem Ton in diesem Zusammenhang die wesentliche Aufgabe des narrativen Zusammenhalts zu. In diesem erkennt er das verbindende Element, das alle Standbilder in ein erzählerisches Kontinuum

⁸¹ Vgl. Bensmaïa, Reda, *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's „La Jetée“*, in: Camera Obscura, Nr. 24, September 1990, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990, S. 139: „Instead of being reproduced, the movement is found to be only ‚represented‘ or ‚symbolized‘.“

⁸² Odin, Roger, *Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de „La Jetée“ de Chris Marker)*, in: *Cinéma de la modernité*, Films, Théories, Cerisy Colloquium, organisiert von Dominique Château, André Gardiès und François Jost, Paris: Editions Klincksieck, 1981, S. 149-150. Hier zitiert aus: Bensmaïa, Reda, *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's „La Jetée“*, in: Camera Obscura, Nr. 24, September 1990, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990, S. 139.

einbindet. Dem ist allerdings zu widersprechen, da sich die Nachvollziehbarkeit der narrativen Konstruktion in *La Jetée*, wie später noch gezeigt werden soll, wesentlich aus der Schilderung von zeitspezifischer Räumlichkeit ergibt. Zudem entzieht sich das oben bereits analysierte kollidierende Verhältnis von Bild und Ton der von Odin argumentierten Einheit. Vielmehr erweitert die Tonebene die Erzählung *La Jetée* um einen Fremdraum, der sich jeder Habhaftwerdung verweigert.

Auch Bensmaïa übt genau an dieser Stelle Kritik an Odins Ausführungen. Der Ton kann, seiner Analyse nach, die von Odin implizierte Aufgabe nicht erfüllen und scheitert als auditives Substitut für die Fehlende visuelle Bewegung. Odins Absicht, dem Ton in *La Jetée* die Fähigkeit zuzuschreiben, die zerbrochene Ordnung der Bilder auf auditiver Ebene wieder herzustellen, kritisiert Bensmaïa als Versuch die Opazität des Films zu negieren und über die Audiospur wieder Transparenz in die Erzählung einzuführen. Bei Odin sind Subjektivität und Identität demnach anhand der Formel des Embryonischen als eines einheitlichen Subjekts gefasst. Der Ton ist für Odin „Lückenfüller“ und Leim, der den fragmentalen Charakter der Einzelbilder zu einem Ganzen verbindet und so die kinematografische Fantasie der Totalität wiederholt. Odins Analyse zufolge, wird die katastrophische Erfahrung, die sich auf bildlicher Ebene abzeichnet, im Kommentar der Tonspur geheilt.⁸³

Gleichzeitig stellt sich hier aber die Frage, wie es möglich ist, dass die zeitliche Doppelstruktur des Films ausgerechnet durch die außerzeitliche Intervention der Sprecherstimme wieder zu einer Einheit verschmolzen wird, schildert doch gerade Odins Analyse die Zersplitterung der einzelnen Standbilder als einen unüberwindbaren Hiatus. Das Einführen einer konsequenten Narration auf der Tonebene alleine erscheint auch Bensmaïa nicht auszureichen um wieder Totalität herzustellen. Dieser lehnt, im Unterschied zu Odin, die Wiedereinführung des filmischen Signifikanten ab und schlägt eine erneute Analyse aller im Film vorgeführten Signifikanten vor. Im Speziellen widmet er sich, wie im nächsten Unterkapitel noch genauer ausgeführt wird, dem Modus der Überblendungen und Schwarzblenden. Denn erst durch das rhetorische Übergehen dieser spezifischen Eigenschaft *La Jetées* gelänge es Odin die destrukturisierende Logik des

⁸³ „Thanks to the offscreen voice, the fiction effect spreads to sound and image: the spectator is fascinated by the images that the words structure into a narrative. The narrative of the search for fiction (the fiction film’s search) that characterizes the signifying operation of *La Jetée* is thus recuperated by the narrative that is told, so that the two narratives (narrative of the signifier, narrative of the signified) become one.“ Odin, Roger, S. 151.

fotografischen Signifiers durch die ordnende, lineare Logik der oralen Narration aufzuheben. Dennoch bleibt auch bei Bensmaïa ein bedeutender Effekt der Verknüpfung von Bild und Ton unanalysiert. Es handelt sich hierbei um die Erzeugung einer narrativen Struktur durch die unterschiedliche Raumkonzeption der verschiedenen Zeitebenen, die im Kapitel zur Räumlichkeit noch genauer ausgeführt werden. An dieser Stelle sei nur auf einige Abbildungen verwiesen, anhand derer die Unterschiede der Zeiträume augenscheinlich werden. (Zur labyrinthischen Gegenwart vergleiche **Abb. 10**, zur Konzeption der Vergangenheit als Park und Museum **Abb. 84** und **Abb. 91** und zur Idee der körperlosen Zukunft siehe **Abb. 94**). Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft werden in Bild und Ton auf detaillierte Weise differenziert, so dass es zum Verständnis der Geschichte nicht wesentlich erscheint, wann im filmischen Auflauf die einzelnen Zeitebenen erscheinen, sondern einzig ihre zeitliche Relation untereinander von Bedeutung ist. In diesem Sinne lässt die Form der Erzählung „La Jetées“ im Sinne des topologischen Denkens begreifen, in dem „relevante Eigenschaften und Beziehungen räumlicher Gebilde [auch dann erhalten bleiben], wenn diese Gebilde Deformationen unterworfen werden.“⁸⁴

3.2.2 Film und Fotografie

Die historische weltpolitische Situation der 1960er Jahre ist geprägt von einer solchen Deformation von Ordnungen. Bei der Aufarbeitung gesellschaftlicher Traumata nehmen der Film und insbesondere die Fotografie als Repräsentationen der Vergangenheit im Frankreich der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine spezielle Rolle ein. Hier wirft die spezifische Repräsentationstechnik des Fotoromans *La Jetée* durch die Stilllegung der filmischen Bewegung in Standbildern essentielle Fragen zur Semantik dieser Bilder auf. Zuerst muss also nach den Implikationen dieser Unterbrechung kinematografischer Bewegung gefragt werden. Welche Auswirkungen hat diese Stilllegung auf die illusionistische, ja halluzinative Kraft des filmischen Apparats? Einleitend sollen hier die Beobachtungen Bellours zum modernen Kino näher ausgeführt werden, der im Anschluss an Gilles Deleuze Überlegungen zur Unterbrechung kinematografischer Bewegung im Sinne der Representation von Zeit selbst als

⁸⁴ Pichler, Wolfram, Ubl, Ralph, *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien: Turia + Kant, 2009, S. 26.

Charakteristikum des modernen Kinos anstellt.⁸⁵ Bellour erkennt den Versuch der Repräsentation dieses filmischen Unbewussten in einer Reihe von Filmen Roberto Rossellinis, Ingmar Bergmans, Jean-Luc Godards und nicht zuletzt auch Chris Markers. Bellour findet dieses filmische Unbewusste, in der Unterbrechung der filmischen Kontinuität, die er als stilistisches Mittel im modernen Film vielfach vorfindet und als „search for the instant“ deutet.⁸⁶ Der Moment, der elementare Kern des Films sei die Fotografie.⁸⁷

In seiner zentralen These formuliert Bellour den Moment des Sich-Entziehens als paradigmatische Erfahrungssituation der Moderne.⁸⁸ Die hier angesprochene unüberbrückbare Distanz ist Kern der Auseinandersetzung mit *La Jetée* und des im Film vorgefundenen Einsatzes der Fotografie. In der besonderen Form des filmischen Fotoromans, bringt *La Jetée* den Versuch Zeit selbst zu repräsentieren auf paradigmatische Weise zum Ausdruck. So schreibt Bellour in *The Film Stilled*.⁸⁹ Das moderne Kino, wie Bellour eindrücklich schildert, widmet sich in besonders vielfältiger Weise diesem Faszinosum des Moments, welchen die Kamera im stillgelegten Bild zu fixieren versucht „in order not to be left with only its virtuality or its memory.“⁹⁰ Gleichzeitig macht Bellour den paradoxen Effekt des „overly still image“ deutlich, in welchem das Anhalten der Zeit und damit implizit auch der Moment von Verlust und Tod sichtbar werden. *La Jetée* nennt er als paradigmatischen Film, in dem sich dieser Effekt

⁸⁵ Bellour, Raymond, *The Film Stilled*, in: Camera Obscura – A journal of Feminism and Film Theory /24, Special Issue Editors: Lyon, Elisabeth and Bellour, Raymond, S. 101.

⁸⁶ Ebd. S. 113.

⁸⁷ „[...] the photograph as an absolute limit, the inner body that by its very difference virtually constitutes and reconstitutes the film. These stilled moments designate a vanishing point: [...] a space between the photograms.“ Ebd. S. 114.

⁸⁸ Die Diskurse, welche jenes Entzugsmoment umkreisen, seinen hier nur angedeutet. Die Relevanz dieser unterschiedlichen Impulse steht allerdings für das hier dargestellte Thema der Fremdheit in „*La Jetée*“ außer Frage und soll aus diesem Grund zumindest angedeutet werden. Derrida beschreibt im Rückblick auf das zwanzigste Jahrhundert das Lautzeichensystem der westlichen Schrift als eine wesentliche Voraussetzung für die Überblendung der essentiellen Differenz zwischen Signifikat und Signifikant. Die wissenschaftliche Hinterfragung dieses Systems durch Saussure bildet für Derrida die Grundlage des essentiellen Konflikts der Moderne. Die an der Oberfläche kreisenden Diskurse ließen sich so im Grunde alle auf dieses Urtrauma zurückführen. Siehe: Derrida, Jacques, *Die différance*, Stuttgart: Reclam, 2004, erstm. ersch. 1967.

⁸⁹ „The stilled image is one form of exchange between images, as vague as it is general, and whose nature remains to be specified. But in the meantime, the stilled image has acted and still does act as a support to the relentless search for another time, for a break in time into which modern cinema (this cinema of time that came into being after and because of the war, as Deleuze so clearly saw, through neorealism and the Nouvelle Vague) has perhaps fallen while searching for its most intimate secret.“ Bellour, Raymond, *The Film Stilled*, in: Lyon, Elisabeth, *The Unspeakable*, S. 101.

⁹⁰ Ebd. S 117.

illustriert findet: „*La Jetée* alone seems to cover the entire breach opened up in cinema from its beginnings by the immobile presence of the photograph.“⁹¹ Der ostentative Einsatz von Fotografie in *La Jetée* fördert den Kern der filmischen Halluzination zutage – das Fotogramm. In seiner Analyse ausgewählter Filme von Rossellini, Bergman, Godard und Marker, koppelt Bellour seine Überlegungen an die Beobachtung einer gesteigerten Bedeutung des Fotogramms im modernen Film. Bellour versucht sich der Faszination des modernen Kinos mit dem *freeze frame* auf der Ebene des barthe'schen stumpfen Sinns zu nähern. Diese Referenz macht den hier zugrunde liegenden Konflikt der Fotografie deutlich. Als innere Bedeutung der Fotografie, die noch vor aller Signifikation liegt, ist der stumpfe Sinn das fotografische Enigma des „it cannot say what it shows“.⁹² Das von Bellour thematisierte Moment des Sich Entziehens spielt im Sinne der Repräsentation von Unerreichbarkeit durch die filmische Bewegung eine wesentliche Rolle. Zeit erscheint als das Kernthema der Verbindung von Film und Fotografie und findet sich im Film auch auf inhaltlicher Ebene gedoppelt. Zunächst stellt sich im Bezug auf *La Jetée* als Fotoroman allerdings die Frage nach der Definition von filmischer Zeit. Diese erscheint Deleuze und Bellour, noch vor Bewegung, als der konstitutionelle Parameter des modernen Kinos. So zitiert Deleuze etwa in seinem Text „Cinema 2: The Time-Image“ Andrej Tarkovskys Satz „time becomes the basis of bases in cinema, like sound in music, like colour in painting.“⁹³ Dies ist im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit *La Jetée* relevant, werden doch dort die filmischen Mechanismen der Bewegung bis auf ein Minimum reduziert.⁹⁴ Die filmische Kontinuität ergibt sich im Sinne Deleuzes durch den Gestus des ‚any-instant-whatever‘, der Aneinanderreihung einzelner, gleichwertiger Momente, deren spezifische Bedeutung ausschließlich durch die Technik der Montage und das Dehnen der Einstellungen zutage tritt.⁹⁵ In Abgrenzung zur „unitären, filmischen Einheit“, wie sie Deleuze vorschlägt, sieht Barthes daher im Oszillieren der filmischen Bilder eine verstärkte Trennung der im einzelnen Fotogramm eingeschriebenen Kategorien des

⁹¹ Ebd. S 119.

⁹² Hier zitiert aus: Lyon, Elizabeth, *The Unspeakable*, S 5.

⁹³ Tarkovsky, Andrej, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press, 1989, S. 60.

⁹⁴ Bereits Peter Wollen streicht in seiner Besprechung von „*La Jetée*“ die Bedeutung des Schnitts als Methode der Bewegungssuggestion hervor. Wollen, Peter, *Fire an Ice*, in: *Photographies* 4, 1985, S. 120.

⁹⁵ „Cinema is the system which reproduces movement as a function of any-instant-whatever; that is, as a function of equidistant instants selected so as to create an impression of continuity.“ Deleuze, Gilles, *Theses on Movement*, *First Commentary on Bergson*, in: *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, S 5. Hier zitiert aus: Bellour, S 100.

entgegenkommenden und des stumpfen Sinns. Im Unterschied zur Fotografie als Illusion sei der Film eine halluzinative Reise, in der das Standbild den Erzeuger des stumpfen Sinns darstellt. Barthes betont an der filmischen Bewegung den Effekt des Verschwindens der Einzelbilder, durch welchen ihr Charakter des Unsagbaren und Irrationalen verstärkt zum Ausdruck gebracht wird. Bellour greift diese Beobachtung auf und versucht sich an einer Bestimmung jener Momente, die in einer solchen Unterbrechung der filmischen Bewegung hervorgehoben werden und macht deutlich, wie sehr die Selektion eines Moments in der Trope des *freeze frame* diesem erst Gewicht verleiht.⁹⁶ Die Gewichtung des einzelnen Fotogramms erhält so auf mehrfacher Ebene Bedeutsamkeit, lässt doch der Einsatz von Standbildern im Moment des *freeze frame* etwas aufblitzen, das hier als das filmische Unbewusste bezeichnet werden soll. Bellour betont hierbei den essentiellen Effekt des fotografischen Index, welcher durch das Hereinbrechen des Fotogramms in den Film erzeugt werde.

„Not the photogram pulled out of the film, or utopically doubling what the film tells, as Barthes saw it, but the photogram surging up from photography, the overwhelming proof of the photographic immersed in the film, forcing itself into the meaning and the thread of the story.“⁹⁷

Im Unterschied zu Lessings ‚fruchtbarem Moment‘, der in sich die narrative Spannung und ‚acme‘ einer dezidiert fiktiven Erzählung repräsentiert, kann es sich beim Fotogramm immer nur um einen Moment der Realität handeln. Im Sinne Barthes erlangen die fotografischen Momente des *freeze frame* ihre Bedeutung und Relevanz erst durch ihren Bezug zum Rücklauf der Zeit, zur Vergänglichkeit und zum Tod, der als geheimes Sujet jeder Fotografie immanent ist und sich als ricoeursche Spur in das lichtempfindliche Material einschreibt.⁹⁸ Die Qualität solcher Standbilder ergebe sich durch eine gewisse Form der Abstraktion, welche durch das Herauslösen einzelner Momente aus der Zeit eine andere, surreale Dimension der Temporalität eröffnet. Diese übernatürliche, illusionistische Zeit *La Jetées* fasst Bellour als Induktion einer Raum-Zeit, die an der Schwelle der Wahrnehmung zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren operiert. Diese Raum-Zeit lässt sich auch mit Barthes Formulierung des dritten Sinns fassen. Neben

⁹⁶ Als Beispiele nennt Bellour: Dziga Vertovs *The Man with the Movie Camera* (1929), René Clairs *Paris qui dort* (1924) als historische Filme, sowie Jean Luc Godards *Sauve qui peut (la vie)* (1980) als Filme die gezielt mit Verlangsamung und dem Einsatz von Standbildern arbeiten. Darüber hinaus erwähnt Bellour Serge Danays *Les Quatre Cent Coups* (1959), der mit einem Standbild von Jean-Pierre Léaud endet und so den Film auf sein Grundgerüst zurückzuführen scheint – auf das Fotogramm.

⁹⁷ Bellour, S 105.

⁹⁸ Bellour, S 108.

seiner Unterscheidung zwischen dem entgegenkommenden und stumpfen Sinn bei der Betrachtung von Fotografie, beschreibt Barthes in seinen Beobachtungen zu den Filmen Sergej Eisensteins eine dritte Kategorie für das filmische Einzelbild – den dritten Sinn. Die filmische Temporalität als „utopische Virtualität der filmischen Bewegung“, wirke laut Barthes im Einzelbild fort, werde in diesem verdichtet.⁹⁹ Indem *La Jetée* in eben diesem Modus des *freeze frame* operiert, wird das Flukturieren der Einzelbilder greifbar und das filmische Unbewusste, das in der *duration* der Momente schlummert, sichtbar.¹⁰⁰ Welche Implikationen hat hier aber die Sprachlosigkeit des fotografischen Bildes angesichts des *freeze frame*? In wie weit rührt sie an die Begriffe von Lust und Tabu? In ihr zeigt sich die innerste Verbindung des Films mit der Psychoanalyse. In diesem Sinne sind Markers Arbeiten einem *stream of consciousness* ähnlich, in dem Imagination und Realität in ständiger Wechselbeziehung in einander übergehen. Diese Beziehung der beiden Welten des *Imaginären* und des *Realen* stellt eine Besonderheit des Fotoromans *La Jetée* dar.¹⁰¹ Dort sind das Imaginäre und das Reale, im Sinne Jacques Lacans, auf medialer Ebene im filmischen Aufbau von Begehrensstrukturen im Film und im dokumentarischen Rest der Fotografie miteinander verbunden. In dieser Verflechtung und Durchdringung von Medium und Form, in der Verknüpfung verschiedener Ebenen und Zeiten ähnelt die Narration der lacanschen Vorstellung des Möbiusbandes, das die mediale Erscheinungsform und die semantische Bedeutung der erzählten Geschichte – das Imaginäre des Fotogramms und das Symbolische der Narration – aufspaltet.¹⁰² Die einzelnen Standbilder weisen sich als ein Rest aus, was sie zeigen bleibt unfassbar, unsagbar, unkontrollierbar. Als *stream of consciousness* ähneln die gezeigten Bilder dem Gestus subjektiver Erinnerungssequenzen, deren Zusammenhalt und Bedeutung der Betrachter nicht nachempfinden, ja nicht einmal nachkonstruieren kann. Trotz, oder gerade aufgrund dieser dezidierten Nachahmung der Subjektivitätsempfindung bleibt eine

⁹⁹ Frei übersetzt aus: Barthes, Roland, *The Third Meaning, Image Music Text*, übers. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, S. 12.

¹⁰⁰ Zum Begriff der *duration* vgl: Deleuze, Gilles, *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

¹⁰¹ Vergleiche die Konzeption der Strukturbegriffe in Lacans Psychoanalyse bei: Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Turia + Kant, 1997.

¹⁰² „Wenn das Reale gesehen wird als der Schnitt, der die psychische Realität in das symbolische und das imaginäre Feld aufspaltet, ohne diese doch auseinanderfallen zu lassen, dann lässt sich das Reale darstellen als Möbiusband, an das sich nach ‚oben‘ und nach ‚unten‘ jeweils das Feld des Symbolischen und des Imaginären anschließt.“

Pichler, u.a., S. 100.

unüberwindbare Differenz, welche mit ostentativer Geste auf die prinzipielle Unvermittelbarkeit von Subjektivität zu deuten scheint. Die Fotografien, die uns in *La Jetée* vorgeführt werden, entbehren jeder Kontinuität, bleiben als vereinzelte Momente Fragmente einer Geschichte. Der Mann, um den sich diese Geschichte dreht, ist fasziniert von einem Bild seiner Vergangenheit, ist geradezu von dieser ‚*idée fixe*‘ besessen. Wie schon Horak bemerkt, tauchen in Markers Filmen solche Bilder, die sich nicht ganz preisgeben, nicht entziffern lassen, immer wieder auf.¹⁰³ Diese Bilder lassen sich bei Marker als Chiffren der Unzugänglichkeit, des Unheimlichen und der Fremdheit verstehen, welche sich nicht zuletzt aus der ‚Abstraktheit‘ der Fotografie ergibt, die als ein aus der Zeit herausgebrochener Moment zum Zeichen wird.

Lyons Formulierung ‚it cannot say what it shows‘¹⁰⁴ trifft das Zentrum der Faszination um die Bilder *La Jetées* auf doppelte Weise. Die diffuse Geschichte eines Mannes und seiner Liebe zu einer Frau, die Erzählung eines Subjekts auf der Suche danach als Selbst erkannt zu werden, erlangt gerade durch die Übersetzung in die Fotografie mythischen Charakter. Erst in der fotografischen Stilllegung zeigt sich das Enigma dieser Erzählung von Verlust und Hoffnung. In diesem Enigma des Unsagbaren wird eine wesentliche Eigenschaft der Fotografie und des Films deutlich und zieht daher Überlegungen zum essentiellen Bruch zwischen sprachlichem und bildlichem Denken als grundlegende repräsentatorische Problematik der Fotografie nach sich.¹⁰⁵ Die Verwendung der Fotografie in *La Jetée* erscheint in besonderer Weise mit den Beobachtungen Roland Barthes verbunden, welcher ihr Wesen mit den Worten Blanchots beschreibt:

„So besteht das Wesen des Bildes darin, ganz außen zu sein, ohne Intimität, und dennoch unzugänglicher und rätselhafter als die innere Vorstellung; ohne Bedeutung, doch zugleich eine Herausforderung der Unergründlichkeit jeden möglichen Sinns; verborgen und doch offenbar, von jener Anwesenheit-Abwesenheit, die die Verlockung und Faszination von Sirenen ausmacht.“¹⁰⁶

¹⁰³ Horak, Jan-Christopher, *Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997, S. 76.

¹⁰⁴ Lyon, Elizabeth, *The Unspeakable*, in: *Camera Obscura – A journal of Feminism and Film Theory* /24, Special Issue Editors: Lyon, Elisabeth and Bellour, Raymond, S. 5.

¹⁰⁵ Als theoretische Grundlagen und wesentliche Referenztexte der weiterführenden Literatur zu ‚*La Jetée*‘, werden hierzu die Betrachtungen von Raymond Bellour, Gilles Deleuze und Roland Barthes herangezogen. Siehe: Bellour, Raymond, *The Film Stilled*, in: *Camera Obscura – A journal of Feminism and Film Theory* /24, Special Issue Editors: Lyon, Elisabeth and Bellour, Raymond; Deleuze, Gilles, *Theses on Movement, First Commentary on Bergson*, in: *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, Barthes, Roland, *The Third Meaning, Image Music Text*, übers. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981.

¹⁰⁶ Hier zitiert aus: Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S 177.

Fotografie ist nach Barthes unergründlich, kommentarlos, wortlos. Sie kann nur zeigen, nicht deuten – *so ist es gewesen*.¹⁰⁷

Im Bezug auf die mediale Form *La Jetées* als Fotoroman soll die von Michel Foucault beschriebene Figur des Kalligramms als Idee der unendlichen Annäherung zwischen Bild und Bedeutung erwähnt sein, welche dem Habitus des fotografischen Bildes nahe kommt.¹⁰⁸ Wie dem Kalligramm, fehlt der Fotografie die Diegese, sie bleibt trotz all ihrer Äußerlichkeit stumm. Ihr wohnt das Rätsel des Unsagbaren inne, dem sich Elizabeth Lyon in ihrer Aufsatzsammlung zu nähern versucht. Elisabeth Lyon bemerkt in ihren einleitenden Worten die eigene, ja paradoxe sprachliche Logik, die sich hinter dem Adjektiv „unsagbar“ verbirgt, sei es doch die Intention des Wortes, zu beschreiben, was jenseits jeder Beschreibung liegt. Anhand dieses Wortes zeige sich eine fundamentale Bruchstelle zwischen Sprechen und Denken, die Foucault bereits in seinen Überlegungen zum Kalligramm als den Zustand der unendlichen Annäherung des „noch nicht“ beschreibt.¹⁰⁹ Lyon fragt: „How to speak the unrepresentable?“ und meint damit in Anlehnung an Lacan beide Seiten des Unsagbaren, Lust und Begehren („inexpressible pleasure – jouissance“) genauso wie jene des Tabus („prohibition“).¹¹⁰ Der Ausdruck „unspeakable“ selbst bringe bereits eine Trennung zwischen Denken und Sprechen hervor und beinhalte auf diese Weise eine körperliche Konnotation zwischen Lust und Tabu, welche im Kapitel zur Alterität noch genauer untersucht wird.¹¹¹ Fotografien zeigen und entziehen sich zugleich, bleiben rätselhaft und hinterlassen die Ahnung vom Unsagbaren. Bellour, der sich auch mit dem Begriff des Unsagbaren befasst, beschreibt die

¹⁰⁷ „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die Zeit, ist die erschütternde Emphase des Noemas („*Es ist so gewesen*“), seine reine Abbildung.“, Ebd., S.105.

¹⁰⁸ „Das Kalligramm bannt die unüberwindliche Abwesenheit, über die Worte nicht triumphieren können, indem es ihnen mit List einer im Raum spielenden Schrift, die sichtbare Form ihres Gegenstandes aufdrückt.“ Hier zitiert aus: Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte*, Berlin: Fata Morgana (Scholies), 1973; dt. *Dies ist keine Pfeife*, Übers. Walter Seitter, München: Hanser (hansermanuskripte), 1974, S. 14.

¹⁰⁹ Foucault, 1974, S. 15.

¹¹⁰ Lyon, S. 6.

¹¹¹ Diese Assoziation wird aus mehreren Gründen nahegelegt. Zum einen zitiert Lyon den Lexikoneintrag zum Adjektiv „unspeakable“ aus dem American Heritage Dictionary (siehe: Lyon, S. 5.), in welchem das Beispiel „unspeakable happiness“ vor „the inexpressibly objectionable“ angeführt ist. Zum anderen führt sie die Betrachtung der Fotografie, welche Körper zu Bildern macht, zu dieser Problematik. „Let's turn for a moment to the proposed example, ‚unspeakable happiness‘: ‚inexpressible‘ pleasure jouissance?, not only or not necessarily unable to be spoken, but unsayable. And what about the connection suggested here between pleasure and the unspeakable – unspeakable because pleasurable? [...] Lacan may have been more right – and in more ways – than he knew when he pointed out that desire and prohibition go together.“ Aus: Lyon, S. 6.

Fotografien als „unspeakable images“ als Bilder, die in gewisser Weise ausfallen, ihre Bedeutung im Zwischenraum zwischen Wort und Bild finden.

Dieser von Lyon und Bellour auf psychoanalytischer Ebene analysierte Zwiespalt der Fotografie lässt sich auch auf eine historische, kollektive Ebene der historischen Differenz anheben. Im Unterschied zu Barthes Deutung der Fotografie und Bazins Definition des Kinos sieht Janet Harbord Fotografie bei Chris Marker als „tricksters of temporal consciousness“ und nicht als Zeugen eines bestimmaren Zeitpunkts.¹¹² So vergleicht Harbord Markers Umgang mit Fotografie mit dem bei Vilém Flusser, der Fotografien als post-historische Orte bezeichnet, an denen sich vergangene, gegenwärtige und zukünftige historische Ereignisse gegenseitig überlagern.¹¹³ Das bildliche Denken, welches in der Betrachtung von Fotografie wirksam ist, sei laut Flusser im Gegensatz zum schriftlichen Denken an keine Reglementierungen der Sprache, wie die Verwendung unterschiedlicher Zeiten oder eine bestimmte Leserichtung gebunden. „[...] photographs [...] retain some of the magical consciousness of pre-historic images that offered a subjective world view.“¹¹⁴ Die Potenzialität der Bedeutung fotografischer Bilder produziere laut Flusser eher eine widersprüchliche Vielfalt als einheitliche Evidenz, als solche seien Fotografien „virtuelle Möglichkeiten einer Zukunft“. Flusser meint damit, dass die Semantik einer bestimmten Fotografie für die nachträgliche Überschreibung und Überlagerung von Bedeutung offen bleibt.¹¹⁵ Eine Szene in *La Jetée* erscheint Harbord besonders dazu geeignet diese radikale Offenheit des fotografischen Mediums zu illustrieren. Es handelt sich um jene Traumsequenz des Protagonisten in der das Erinnerungsbild einer Frau auftaucht – „un visage de bonheur, mais différent.“¹¹⁶ Halb verschattet blickt diese Frau mit starrem Blick aus dem Bild. Die Stimme aus dem Off beschreibt ihr Gesicht als ein Gesicht des Glücks, „mais different“. (Abb. 46) Der Bruch zwischen Vorstellung und dem eigentlichen Bild verdeutlicht die wesentliche Diskrepanz zwischen Erinnerung und faktischer Vergangenheit, die sich auch beim alltäglichen Betrachten von alten Fotografien einstellt. Die Bedeutung fotografischer Bilder unterliegt demnach einem ständigen Wandel. Dieser Gedanke der Nachträglichkeit findet sich vielfach auch in *La Jetée*. Gleich zu Beginn wird die essentielle Verbindung der

¹¹² Harbord, S. 23.

¹¹³ Flusser, Vilém, *Photography and History*, in: *Vilém Flusser: Writings*, hrsg. Strohl, Andreas, übers. Erik Eisel, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002, S. 128.

¹¹⁴ Harbord, S. 25.

¹¹⁵ Siehe: Harbord, S. 25.

¹¹⁶ „La Jetée“, 10:50

Fotografie zum Modus der Nachträglichkeit – der Erinnerung – durch die Erzählstimme festgehalten: „Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.“¹¹⁷ Die einzelnen fotografischen Bilder erscheinen in *La Jetée* körperlich codiert, als Narben, deren Bedeutung und Ursprung auf den ersten Blick nicht verständlich sind und sich erst im Abstand der Zeit zu erkennen geben. Auf diese Weise wird die Unsicherheit der Bedeutung von fotografischen Bildern herausgestrichen, welche sich durch ihre Unmittelbarkeit auszeichnen und auf die Schwierigkeit zeitgeschichtlicher Festschreibung verwiesen. *La Jetée* spiegelt letztlich die analytische Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Bildproduktion und des Bildverständnisses Chris Markers wieder. Es ist die Geschichte eines Mannes, der von einem Bild seiner Vergangenheit geprägt ist. Erinnerung wird hier in ihrem kollektiv verfügbaren Modus des Bildes abgerufen und führt den Betrachter so selbst auf eine detektivische Suche nach einer Interpretation. Die Unmittelbarkeit des fotografischen Unsagbaren rückt das Problem des benjamin'schen ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ in den Fokus, in dem die philosophische Vorstellung von Wahrheit zur temporalen, flüchtigen und ungreifbaren Erscheinung wird. Christa Blümlinger verweist hierbei auf die Gefahr dieses benjamin'schen Moments mit dem Chris Marker sichtlich zu spielen scheint. Dieses ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ scheint in *La Jetée* aufzutauchen als „eklatanter Sinn für den Augenblick“¹¹⁸, der sich auf der ästhetischen Ebene der fotografischen Einzelbilder sowie inhaltlich in der Suche nach einem bestimmten, unvergesslich geheimnisvollen Moment widerspiegelt. Dennoch scheint Marker bestrebt, durch die willkürliche Aneinanderreihung unterschiedlicher Bilder, hinter diesem Sinn für den Augenblick immer eine Leerstelle zu markieren.

Das Ende des Films führt uns an den Anfang, zurück auf das Rollfeld von Orly, diesmal allerdings in der umgekehrten Perspektive. Der Mann, der als Junge am Ende des Piers stand und die Flugzeuge beobachtete, läuft nun vom Anfang des Piers zum Ende hin, dem Gesicht der Frau entgegen, die er sucht. Die rasche Montage ist unterlegt mit langsam anschwellender Chormusik. Bilder des laufenden Mannes und seines Ziels, dem Gesicht der Frau, schließen in rascher Abfolge aneinander an. Schließlich stürzt der Mann, in einer Paraphrase an Robert Capas ‚Fallender Soldat‘, mit ausgebreiteten Armen zu

¹¹⁷ „La Jetée“, 02:00

¹¹⁸ Bellour, Raymond, *Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, 1990, S. 147. Hier zitiert aus: Blümlinger, Christa, „La Jetée“: *Nachhall eines Symptom-Films*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997, S. 65-72.

Boden. (Abb. 55, Abb. 56) Das Zitat der wohl berühmtesten Fotografie der Kriegsdokumentation veranschaulicht hier das dem Medium inhärente Spannungsmoment zwischen dokumentarischer Dinglichkeit und unmittelbarer Subjektivität. Jan-Christopher Horak fragt in seinem Text „Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker“ nach der Verbindung von Film und Fotografie. Wie André Bazin und Siegfried Kracauer geht auch er von einer „inhärenten strukturellen Verbindung zwischen den Medien Fotografie und Film“ aus.¹¹⁹ Fotografie habe im Unterschied zum Film die Eigenschaft, einzelne Momente von der linear und chronologisch strukturierten Realität abzukoppeln und „ins Endlose zu dehnen“. Die Wirkkraft des fotografischen Abbildes begründet sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts auf seiner Beweiskraft. Die frühe Filmtheorie des André Bazin feiert das fotografische Bild des Films als Möglichkeit, durch das Abbild selbst Erkenntnis zu erlangen. Gilles Deleuze differenziert den phänomenologischen Ansatz von Bazin, indem er das Medium selbst als Gegenstand betrachtet und Fotografie so, nicht hinsichtlich des dargestellten Gegenstandes, sondern als verdinglichtes Moment der Wahrnehmung denkt. Im Unterschied zur Fotografie fehle dem Film diese Dinghaftigkeit im Moment der Rezeption. Horak streicht an dieser Stelle die Bedeutung einer „Differenzierung zwischen der Produktion von Bildern aus der Realität (Deleuze) und der Produktion von Abbildern der Realität (Bazin)“ für das Werk Chris Markers hervor.¹²⁰ Im Oszillieren zwischen diesen beiden Polen zeige sich die spezifische Überzeugung Markers, dass Realität ständiger Veränderung unterliegt und der Moment ihrer Dokumentation nur ein Moment der Subjektivität sein kann. Die Fotografien in *La Jetée* sind jedoch bewusst als filmische Einstellungen inszeniert und intendieren so den filmischen Prozess der Identifikation des Zuschauers mit den vorbeiziehenden Bildern. Eine solche Form der Identifikation wird allerdings durch das fotografische Moment verweigert. Diese paradigmatische Struktur lässt sich wohl als Motor jener „unerträglich starken Sehnsucht“ ansehen, die den Film durchzieht.¹²¹ Das Verschmelzen von subjektiver Wahrnehmung und anonymer Dokumentation, von Faktum und Fiktion ist die poetische Geste, die *La Jetée* zu einem verdichteten Film verwebt. Dies spiegelt sich in seiner Form als Fotoroman wieder, oder wie Harbord formuliert, „[...] a hybrid of ideas about what photography and literature might forge

¹¹⁹ Horak, S. 73.

¹²⁰ Ebd. S. 75.

¹²¹ Vogel, Amos, *Kino wider die Tabus*, Luzern/ Frankfurt a.M., 1979, S. 23.

together.“¹²² Die Unmöglichkeit des Zurückkehrens zu einem bestimmten Moment der Empfindung, wie ihn der Protagonist in *La Jetée* sucht, macht Chris Marker selbst deutlich indem er in „Le Dépayés“ schreibt:

„Wenn ich in diesem Text von Anfang an die romaneske Du-Form gebraucht habe, so liegt der Grund dafür nicht so sehr in der eifrigen Lektüre von Jorge Semprun als vielmehr in dem instinktiven Bedürfnis, zwischen jenem, der von September 1979 bis Januar 1981 in Japan diese Fotos gemacht hat, und dem, der im Februar 1982 in Paris schreibt, eine Distanz zu schaffen. Diese beiden sind nicht identisch.“¹²³

Subjektivität ist bei Marker als von Zeit und Raum abhängig gedacht.

3.3.Selbst

3.3.1 Überblendung

In *La Jetée* ist Geschichte formuliert, in der kategoriale Grenzen aufgehoben sind. Die prinzipielle Unabgeschlossenheit die motivisch durch den Film zieht, rührt auch an den Begriff des Selbst. Formal lässt sich die Auflösung von Grenzen an der Verwendung von Überblendungen fassen. Die von Roger Odin angesprochene aber nicht näher ausgeführte Länge der Überblendungen in *La Jetée*, welche eine Art Durchlöcherung der Wahrnehmung bewirkt, ist dieses Kapitel gewidmet.

Bensmaïa führt das Übergehen der Analyse bei Odin, auf dessen argumentative Einschränkung zugunsten einer homogenen Definition des ‚Genre Film‘ zurück. Doch gerade die Verweigerung der Vereinnahmung durch die Vorstellung einer Ganzheitlichkeit in *La Jetée*, erscheint auch für Bensmaïa die essentielle Faszination dieses Films zu sein. Im Folgenden gilt es also, die Bedeutung der Überblendung und langsamer Schwarzblenden als stilistisches Mittel zur Dekonstruktion räumlicher und zeitlicher Linearitäten zu verdeutlichen und sie auf ihre verbindenden Eigenschaften, wie es Odin vorschlägt, beziehungsweise auf ihre trennenden, wie Bensmaïa sie deutet, zu untersuchen.

„[...] the dissolves, numerous in these passages – that is, in the passages where we are dealing with series of isotopic images – can indicate linking as well as separation, this is what we could call the tendency to establish an interminate continuum.“¹²⁴

Um das Moment des Sich-Entziehens dieser Überblendungssequenzen inhaltlich zu begreifen, nimmt Bensmaïa die Analyse des formalen Charakteristikums auf. Bensmaïa

¹²² Ebd., S. 99.

¹²³ Marker, Chris, *Das Fremdland*, Berlin, 1985, o.S.

¹²⁴ Odin, S. 150.

distanziert sich hier von einer detaillierten Formanalyse und bezieht sich stattdessen auf den psychoanalytischen Ansatz von Piera Aulagnier und ihrem Konzept des *Piktogramms*, unter dem sie vorsprachliche, bildliche Repräsentationen von Lust und Unlust versteht, also die Transponierung realer Empfindungen in den imaginären Status der bildlichen Vorstellung denkt.¹²⁵ Diese argumentative Entscheidung begründet Bensaïa durch die konzeptuelle Rahmenbedingungen der Psycho-Phänomenologie, die den formalen und materiellen Manifestationen des Films gerecht werden und es ermöglichen das Scheitern des fiction effects als konstitutionelles Moment des Films zu beschreiben.¹²⁶ Der Verweis auf primäre und sekundäre psychologische Prozesse erlaube zudem den Bezug zu Lacans Spiegelstadium als Modell zur Untersuchung gescheiterter Subjektivierung und Identifikation, welche als traumatische Situation in *La Jetée* nachgezeichnet ist.¹²⁷ Dort ist der Protagonist auf der Suche nach sich selbst, die ihn letztlich an das Rollfeld des Flughafens von Orly führt. Es ist der Ort, an dem er sich selbst einmal in Form eines Doppelgängers als Kind gesehen hat. Im Unterschied zur psychoanalytischen Situation des Spiegelstadiums bei Jacques Lacan, indem sich das Ich als ein autonomes und köherentes Lebewesens identifiziert, scheitert der Protagonist in *La Jetée* daran, sich selbst als solches Ich zu erkennen. Nur durch die psychoanalytische Auffassung von Raum, Zeit, Idee und Narration gelänge es die Geschichte „La Jetées“ zu verstehen. In Anlehnung an Aulagnier erkennt Bensaïa in der Art, wie Bild und Ton in *La Jetée* präsentiert sind, Parallelen zum von Aulagnier formulierten psychologischen Stadium originärer Aktivität.

„The space and the activity of the originary are different for us from the unconscious and from the primary processes. This activity has the property of metabolizing any affective experience present in the psyche into a pictogram that is, indissociably, representation of the affect and affect of the representation.“¹²⁸ (Abb. 51)

In *La Jetée* findet sich eine solch spezifische Koexistenz von Repräsentation eines Affekts, durch den Status des Bildes als Fotografie, und der Erfahrung eines vorgeführten Affekts. Wie kaum ein anderer Film hinterlässt *La Jetée* widersprüchliche Eindrücke.

¹²⁵ Aulagnier, Piera, *La violence de l'interprétation: Du pictogramme à l'énoncé*, zweite Ausgabe, Paris: P.U.F., 1981

¹²⁶ „„La Jetée“ is really constituted by the destruction of what we could call the drifting [la dérive] of the fiction effect.“, Bensaïa, S. 143.

¹²⁷ „[which] the film gives us to silently experience“. Ebd. Vergleiche zum Begriff des Spiegelstadiums: Lacan, Jacques, *Schriften I*, hrsg. Haas, Norbert, Metzger, Hans-Joachim, Berlin: Quadriga, 1986, erstm. ersch. Paris: Editions du Seuil, 1966, S. 61-70.

¹²⁸ Aulagnier, S. 77, Hier zitiert aus: Bensaïa, S. 144.

Bensmaïa macht diese Eigenschaft des Films, den Betrachter auf so eindrückliche Weise zu bewegen, an der Qualität fest, in der Einzelbilder und Ton unmittelbar affizieren, ohne durch die Stimme aus dem Off narrative Erläuterung zu erfahren. (Abb. 15) Er beschreibt die Wirkung des Filmes mit folgenden Worten: „Something comes over us that goes above and beyond any representation, something perhaps on the order of the subliminal.“¹²⁹ Bensmaïa thematisiert an dieser Stelle erneut die neuralgische Funktion der Überblendungen und mehr noch die Kommentarlosigkeit, in der einzelne Bilder mit anderen verschwimmen, sich überlagern oder zur Gänze im Schwarzen versinken. Die Häufigkeit und Länge dieser Blenden macht deutlich, dass es sich hierbei um etwas Wesentliches, ja Essentielles dieses Films handelt, was genau dies ist, wird aber nie benannt. Dieses Fehlen der Nomination, gibt den Anlass sich den durch Überblendung entstandenen, enigmatischen Figuren mittels des Konzepts des Piktogramms anzunähern.¹³⁰ Wie soll also ein Film, der von Leben und Tod handelt, über das „Unsagbare“ sprechen?¹³¹ Bensmaïa begründet den Bezug zum psychoanalytischen Konzept des Piktogramms so: „In referring to Aulagnier’s work and quite precisely to what she attempted to present in the category of the pictogram, I believe one can go beyond the paradox of saying that in the dissolves and fades it is possible to ‘say’ the unspeakable and to ‘see’ the unrepresentable.“¹³² Das lacansche Modell des „Schluckens“ lässt sich als ein primäres Stadium des psychischen Lebens, bei dem durch die Selektion zwischen Wohlschmeckendem und Schlechtschmeckendem unser Verhältnis zur Welt in einem repräsentativen Modus als primäre „mentale und physische Landschaft“ hergestellt wird. Aulagnier beschreibt so einen repräsentativen Kern als Produkt originärer Aktivität, der abgetrennt vom Bewusstsein des Ichs auf dynamische Weise wirkt. Die verschiedenen Effekte dieses Wirkens können als unbestimmbare Launen zwar wahrgenommen werden, das Subjekt erlange den Besitz seiner Kräfte und die Kontrolle über seine Funktionen aber nur durch die Möglichkeit des Vergessens oder durch die Behandlung dieser Wahrnehmungen als vorübergehende Symptome oder Fremdkörper wieder. An diese Beobachtungen knüpft Bensmaïa an, wenn er *La Jetée* als Film deutet, der versucht eben diese unbestimmbaren Launen und „moments of ordeal“ erneut aufzuladen und nicht vergessen machen will, sondern zu manifestieren.

¹²⁹ Bensmaïa, S. 144.

¹³⁰ „[...] the absence of indexing, [...] of nomination“, Ebd., S. 144.

¹³¹ Siehe: Bensmaïa, Reda, S. 144.

¹³² Ebd., S. 144.

„In effect the dissolves and the fades show us this thing we must blind ourselves to in order to be able to see, through the merging, the images of heterogenous bodies make the ‘foreign bodies‘ resurface, the bodies we had to repress in order to ‘be’ (equal and transparent to) ourselves. But, by not yet actually being anyone’s body, these same images of heterogenous bodies make the ‘foreign bodies‘ escape the power we have as subjects to name things and thus to appropriate them. So these bodies manifest themselves as pure intensity, or if you like, as pure affect, which, in its intensity, designates the site of an inter-diction.“¹³³

Zunächst gilt es aber zu klären, was das Subjekt von Erfahrungen eines so archaischen Stadiums psychischen Lebens überhaupt fassen kann. Marie-Claire Célérier beschreibt in diesem Zusammenhang die Fragmentierung von Erfahrungen in eine räumliche Ebene als wahrgenommene Unabhängigkeit körperlicher Objektzonen, und in eine zeitliche Ebene als Ineinanderfließen von Lust- und Unlustempfinden. Bensmaïa zieht im Bezug auf *La Jetée* die Parallele zur räumlichen Fragmentarisierung, die dort durch den Einsatz einzelner Fotografien zustande kommt und der zeitlichen Fragmentarisierung, die sich durch die Ambivalenz von Lusterfahrung im Beisammensein mit der Frau und Angsterfahrung im unterirdischen Paris herstellt. Im fotografischen Piktogramm findet sich derjenige Pol repräsentiert, der von beiden Eros und Thanatos, momentan herrscht.¹³⁴ Aulagnier beschreibt das Piktogramm als „the representation of an act or an instinctual design as it is taking shape [...] the hallucination of a satisfaction, not yet fulfilled and yet definitely a hallucination that is linked to the presence of an object and to an act which is the source of erogenous pleasure.“¹³⁵ Dieses Konzept des Piktogramms lässt sich im Anschluss an Bensmaïa mit den Überblendungen in *La Jetée* parallelisieren, in denen gezeigt wird, was zwischen zwei Körpern, zwischen einem Teil des Körpers und einem beliebigen Objekt im Prozess der Begegnung passiert - „[...] the body of a mutilated statue, a landscape, a face, and so on.“¹³⁶ Den Überblendungen kann also eine Ähnlichkeit zu der von Aulagnier formulierten „spoken figuration“ zugesprochen werden. Durch den Affekt, den die Deformation der Körper, Gesichter und Landschaften auslöst – „horror of the body that is torn in to pieces“ – wird die Möglichkeit des notwendigen Zusammenhalts eines Körpers durch komplementäre Objekte verweigert. Vor der Phase der Subjektbildung spricht auch Freud von dem Kind als protoplasmatischem Ball, der

¹³³ Ebd., S. 145.

¹³⁴ „[the pictogram] is neither a choice nor a free creation, but an effect of the laws that govern the activity of representation.“ Aulagnier, S. 79.

¹³⁵ Aulagnier, Piera, *Un interprète en quête de sens*, Paris: Editions Ramsay, collection „Psychoanalyse“, hrsg. Fédida Pierre, 1986, S. 351. Hier zitiert aus: Bensmaïa, Reda, S. 147.

¹³⁶ Bensmaïa, Reda, S. 147.

erst allmählich durch den Blick der Mutter um eine piktografische, das heißt um fragmentarische Repräsentationen von sich selbst ergänzt wird.¹³⁷ Lacans Schriften zufolge, sei es eben dieser Blick, in welchem die Repräsentation des eigenen Ichs herstellt. Chris Marker versucht eben diesen mit den Mitteln des Kinos zu zeigen. (Abb. 61) Der Vergleich zu Francis Bacons malerischen Deformierungen und Liquidierungen des menschlichen Körpers an, in dem er eine ähnliche Tendenz zur Auflösung und Rückführung des Subjekts in ein archaischeres Stadium zu erkennen meint, ist hier auch schon für Bensmaia naheliegend.¹³⁸

Die Gewaltsamkeit, welche den Überblendungen als Liquidierungen des einheitlichen Ichs zu eigen ist, wird umso deutlicher, als dass trotz der horriblen Gegenwartsfantasie des Films als posttraumatisierter Welt eines atomaren Krieges, die tatsächliche Abbildung, das tatsächliche Zeigen von Gewalt ausbleibt und nur in der formalen Ästhetik des Films zutage tritt. Nur die Form des Piktogramms erlaubt es, dieses „Unsagbare“ zu zeigen. Der Tod, der sich in *La Jetée* als piktografische Chiffre in Form von Totenköpfen in den Wandzeichnungen wiederholt, scheint Teil jenes „Unsagbaren“ zu sein, von dem Bensmaia spricht. Nur durch die Verbindung, das Verschmelzen von einem Bild mit einem anderen, werde der essentielle Inhalt von *La Jetée* zum Ausdruck gebracht – „the idea of decomposition.“ Das Sehen der Repräsentation des eigenen Ichs führt zur Ununterscheidbarkeit des Verhältnisses vom Ich zur originären Aktivität, zur Welt und zu Anderen. Das Verblässen, das *fading* dieser Differenz entspreche Aulagnier zufolge, dem Zustand der Psychose. (Abb. 74, Abb. 75, Abb. 76)

„Could there be a better definition of the nature and the status of dissolves as they are used in *La Jetée* to represent the unrepresentable in and by the represented, that is, precisely the fading of the subject? [...] We know then that we are dealing with a world, as well as with a subject, which have been split up, forever fragmented, and which from now on will not stop disintegrating. A world whose representation becomes more and more confused for a psyche whose oscillations between fullness and emptiness, inside and outside, [...] are happening faster and faster and threaten to get the upper hand at any moment.“¹³⁹

¹³⁷ Gaupp, Robert, *Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen*, in: *Monatschrift für Psychiatrie u. Neurologie* 6, 1899, S. 215-230, sowie in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 23, S. 233-234.

¹³⁸ „On this level there is no middle ground, no average image, but always ‘the risk of a sudden and destructive eruption in the space of the I, no matter how well defended it is (and it is) from an uncontrollable affect that could precipitate the subject into the abyss of fusion or of murder (of himself or the other).‘ [...] the representative core of the pictogram is always, as Aulagnier says, ‘under the influence of the law of all or nothing‘. This is the aspect of things that allows us to understand the distinct and very strongly contrasted character of the images in *La Jetée*.“ Bensmaia, Reda, S. 149.

¹³⁹ Ebd., S. 153-154.

Dieser Zustand des Ich als Mangel zeige sich, so Bensmaia, bereits in der inhaltlichen Konzeption des doppelt gelebten Moments des Protagonisten auf der Aussichtsplattform. Da der Protagonist das Wissen besitzt, dass er sich selbst, das Bild des kleinen Jungens, seine eigene Repräsentation in diesem Moment sehen sollte, aber unfähig ist diese zu erkennen, führt Chris Marker das Gesicht der Frau als alternatives Identifikationsangebot, als alternative Repräsentation in die Handlung ein. Bensmaia beschreibt die Faszination des weiblichen Gesichts als eine Obsession mit dem primordialen Spiegel des mütterlichen Gesichts, welcher seine Funktion der vollständigen Identifikation verfehlt.¹⁴⁰ An dieser Stelle erklärt Bensmaia das Deutungsmodell Odins der ganzheitlichen Rückversicherung durch die Erzählerstimme der Tonspur als unzureichend.¹⁴¹ Der Eindruck des Mangels, den Odin am Fehlen von Bewegung festmacht, ergibt sich für Bensmaia eher aus der Überdeterminierung des Einzelbildes, dessen Bedeutung unbenannt bleibt. Die Unmöglichkeit des Blickes auf die Repräsentation des eigenen Selbst spiegelt sich so in der verschwommenen Optik eines Mannes wieder, der die Fähigkeit verloren hat zwischen vorher und nachher, zwischen innen und außen, zwischen seinem eigenen Körper und fremden Körpern zu unterscheiden.

„Like the film’s protagonist, the spectator is not yet delirious, but s/he does experience ‘the conflict which results from the desire for fusion and the desire for annihilation.’ [...] So it is not surprising that the serenity of the ‘real’ landscape and ‘peacetime’ faces, can be relayed by the unnameable and unrepresentable horror of death and the wiping out of the subject.“¹⁴²

An dieser Stelle beschreibt Bensmaia den gezielten Einsatz der Schwarzkader als Mittel um das Scheitern des Selbst sich ohne Relation zur Welt zu erkennen. Durch ein Zitat von Aulagnier macht Bensmaia den psychischen Effekt der Wiederherstellung klar, der im Moment, in dem der Körper als Ursache des Leidens erkannt wird, die Wiederherstellung eines Zustandes des „davor“ anstrebe. *La Jetée* zeigt, so durch die fragmentierende Einzelbildabfolge der piktogrammatistischen Montage, die Grausamkeit der Behandlung, welcher der Protagonist ausgesetzt ist, der im Experiment dazu gezwungen ist, Differenz zwischen Sehendem und Gesehenem momentan zu überkommen. Die Essenz *La Jetées* ist das, mittels des formalen Einsatzes des fading repräsentierte, Verblässen und Verschwimmen des Subjekts. So scheint es eben dieser Gestus des Verblässens und

¹⁴⁰ „the face of the mother as the primordial mirror“. Ebd., S. 155.

¹⁴¹ „The Medusa-like image of the closeup of the face of the woman he loves will not bring him out of his dejection. In merging with the images which ceaselessly spring up from the very depths of his psyche, new images arrive and repeat to us the impossibility of repairing an original dissociation.“ Ebd., S. 155.

¹⁴² Ebd., S. 156.

Verschimmens zu sein, der an zwei elementare Begriffe des Films rührt. Das Selbst als Leerstelle und dessen Definition über Alterität sollen im Folgenden als zentralen Themen des Films beschrieben werden.

3.3.2 Essay und Autorenfigur

Angesichts des dezidiert subjektiven Gestus der Arbeiten von Chris Marker, erstaunt zunächst die bewusst kreierte Abwesenheit seiner Person. Diese wird in einigen seiner Arbeiten anhand mehrerer Parameter sichtbar. Den Sprechstil der Erzählstimme in *La Jetée* lehnt Chris Marker an die tonale Ästhetik von Dokumentarfilmen aus den 1950er Jahren an und erzeugt dadurch eine Form der Distanz zu der, von Truffaut postulierten, persönlichen Stimme des Autors. Vielmehr, scheint es sogar Markers Bestreben zu sein, an dem von Truffaut geforderten Fluchtpunkt der Autorenfigur eine Leerstelle zu erzeugen und so seinen prinzipiellen Zweifel an der Existenz eines einheitlichen Urhebers zu unterstreichen. Die Qualität der Sprecherstimme gleicht in *La Jetée* einem Zeichen der Abwesenheit, Zeichen einer Anonymität und ist so zu einem wesentlichen Element der Konstruktion von Leere. Auch in *Sans Soleil* evoziert die Stimme aus dem Off die Annahme eines Autors, negiert diese Annahme aber in der Wahl einer weiblichen Erzählstimme, da der Autor des Briefes zu Beginn des Films als Sandor Krasna identifiziert wird.¹⁴³ Die Möglichkeit der Identifikation wird bei Chris Marker an der Figur des Autors gebrochen. Weder der Autor und das durch den vorgelesenen Text artikulierende Subjekt sind identisch, noch der Autor des Films und der Autor des Briefes. In der ästhetischen Spiegelung durch ein Alter Ego wird das Ich sich selbst fremd - „Je est un autre“¹⁴⁴. Hinter dem gesprochenen Ich steht nicht die Person des Schreibers, sondern ein Simulacrum. Marker positioniert die Figur des Autors auf diese Weise innerhalb eines verwirrenden Rollentauschs mit einem seiner multiplen Alter Egos – Sandor Krasna. Die Bedeutung der Verdopplung und Aufsplitterung der Autorenfigur in Chris Markers Filmen wird insbesondere im Hinblick auf hier zu behandelndes Thema der Suche nach dem Selbst deutlich. In Anlehnung an Jean Truffauts *Politique des auteurs* schreibt James Monaco: „Nachdem es einmal klar war, dass ein Film das Produkt eines Autors war, dass die ‚Stimme‘ des Autors bekannt war, konnten sich die Zuschauer dem Film anders als bisher nähern, nicht so, als ob er Realität wäre oder der Traum von

¹⁴³ Scherer, Christine, *Ivens, Marker, Godard, Jarman- Erinnerung im Essayfilm*, München, Fink, 2001.

¹⁴⁴ Gesamt: „Car Je est un autre.“ Rimbaud, Arthur, in seinem berühmten Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871, zweiter Seherbrief. Vgl. Lacan, Jacques, *Schriften I*, S. 61-70.

Realität, sondern als einer Darstellung, die von einem anderen Individuum gemacht wurde.¹⁴⁵ Indem Marker im Modus verschiedener alias arbeitet, bringt er nicht nur seine Skepsis über die Relevanz einer hervorgehobenen Stimme zum Ausdruck, sondern stellt gleichzeitig die Existenz einer Stimme in Frage, die im Postulat des Autors nur einen Ursprung behauptet. Die eingehende Beschäftigung mit Markers Arbeiten macht deutlich, wie wichtig diese Leerstelle der Autorenfigur für die Kontextualisierung seiner Filme mit Diskursen der Zeit ist. Erst diese ermöglicht es Markers Filmen einen solch fundamentalen Stellenwert in der Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts einzunehmen, ja solch prägnante Reflexionen zur Veränderlichkeit historischer Prozesse und zur Konstruktion eines Selbst anzustellen. Janet Harbord etwa beschreibt die Kunstfigur Chris Markers selbst als Produkt und Projektionsfläche, als Fantasie. So intendiert Christian-François Bouche-Villeneuve mit der Wahl seines Künstlernamens „Chris Marker“ die Konnotation zum Textmarker, im wortwörtlichen Sinne als Markierung, als Signatur ohne Referenten. Marker lässt sich so als ghostwriter im eigentlichen Sinne, als unmöglicher Autor beschreiben, als entleerte Chiffre des autonomen Schöpfers.

„On the one hand cinema is a document, inscription of time, the capture of life in the deathly record; and on the other, cinema is montage, a complete irreverence of time, displayed through the reassembling of parts, firing off a seemingly infinite range of affects with no respect for their origins.“¹⁴⁶

In seinem „Brief an den Autor“ beschreibt Chris Marker die „perfekte Form des Diskurses“. Diese „hätte ein hybrides Herz“, welches der Literatur, dem Essay und dem Brief gleichermaßen angehören würde.¹⁴⁷ Der „spezifische Ton“ Chris Markers Arbeiten sei, so Horrigan „unerschütterlich und augenblicklich identifizierbar“. Dies erscheint umso erstaunlicher, als sich Chris Markers Arbeiten insbesondere durch die stets betonte Abwesenheit des Autors auszeichnen. Diese Abwesenheit wird allerdings von den unzähligen Kommentaren Markers konterkariert und vermittelt so das Bild des Künstlers als „[...] Katze, [die] gleichzeitig Nähe und Abwesenheit ausstrahlt“.¹⁴⁸ (Abb. 44) Das Bild der Katze, das Lieblingstier Markers, lässt sich auch auf seine Arbeit übertragen, die sich zeigt und zugleich entzieht. Die Verwendung einer kleinen 16mm Kamera und einem

¹⁴⁵ Monaco, James, *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, 10. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 2000, S. 439.

¹⁴⁶ Ebd., S. 99.

¹⁴⁷ Horrigan, Bill, *Eine andere Gestalt – „Silent Movie“*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997, S. 135.

¹⁴⁸ Horrigan, S. 136.

tragbaren Tongerät ermöglicht es Chris Marker, im Sinne des *cinéma vérité* ohne großen Produktionsaufwand zu filmen und das ihn auf seinen Reisen umgebende Leben aufzunehmen. Bereits Ende der 1970er Jahre experimentiert er mit Synthetisierung von Bild und Ton (*Sans Soleil* und *Le fond de l'air est rouge*) und arbeitet seit den 1990er Jahren auch mit elektronischen Bildmedien.¹⁴⁹ Chris Markers Arbeit präsentiert sich so als archivierte Mediengeschichte des vergangenen Jahrhunderts, die Tendenzen der Bild- und Bedeutungsproduktion sorgfältig aufspürt und für eine zukünftige Generation aufbewahrt und zugänglich macht.

¹⁴⁹ (Wie etwa Hi8 und CD-ROM („Level Five“ und „Immemory“), Halbzoll-Video und S-VHS.)

4. Fremdheit in Chris Markers *La Jetée*

4.1. Fremdheit und Alterität – Ein Definitionsversuch

Zunächst bedarf es hier einer Begriffsbestimmung von Fremdheit und Alterität, deren Bedeutungen selbst in der philosophischen Theorie oftmals durcheinander geraten. Dabei soll darauf verwiesen sein, dass an dieser Stelle kein theoretischer Überblick über die Begriffe gegeben werden kann und soll. Das folgende Kapitel dient ausschließlich der Abgrenzung der beiden Begriffe in dem hier verwendeten Rahmen.

Der Begriff der Fremdheit ist hier als eine Erfahrung verstanden, in der sich die Unmöglichkeit eines in Bezugtretens von Subjekt und Umwelt zeigt. Die Fremdheit zu sich selbst kennzeichnet sich in *La Jetée* durch eine spezifische Handlungsunfähigkeit des Protagonisten, welcher die ihn umgebende Wirklichkeit nur in distanzierter Weise wahrnehmen, nicht aber mit dieser interagieren kann. Das Fremde ist in *La Jetée* nicht vertraut und doch im Innersten und entspricht auf diese Weise dem freudschen Begriff des *Unheimlichen*: „[...] denn dieses Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“¹⁵⁰

Die Verwendung des Artikels, also der/die/das Fremde, verleiht dem Begriff der Fremdheit zusätzliche Nuancierung. Das Fremde als das prinzipiell Unzugängliche wird im 20. Jahrhundert als integrative Figur zur Kernthematik des rationalitäts-kritischen Denkens des Dekonstruktivismus. Das Fremden ist durch eine nicht festlegbare Grenze markiert, die in der dialektischen Denkfigur des Dekonstruktivismus aufgelöst wird. Vernunft wird auf diese Weise in einen strukturellen Bezug zu dem ihr ganz Fremden gestellt.¹⁵¹ Das Thema der Fremdheit muss aber über philosophische Integrierungsversuche hinaus als Popularisierungsstrategie entlarvt werden, die aufs Engste mit der Idee der Authentizität beziehungsweise dessen verschiedenen Techniken und Konstruktionsweisen verknüpft ist. „Fremde bedeuten das Fehlen von Klarheit [...] man kann nicht sicher sein, was sie tun werden, wie sie auf die eigenen Handlungen

¹⁵⁰ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, in: *Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Band XII, Werke aus den Jahren 1917-1920*, Frankfurt: Fischer, 1966, S 254.

¹⁵¹ Siehe dazu auch die Ausführungen von Wolfgang Müller-Funk zur Vorlesung: *Konfigurationen des Fremden*, Wintersemester 2008/09 am Philosophischen Institut der Universität Wien.

reagieren würden; man kann nicht sagen, ob sie Freunde oder Feinde sind – und daher kann man nicht umhin, sie mit Argwohn zu betrachten.“¹⁵² Die Dekonstruktion des Konzeptes der Authentizität ist also Voraussetzung für die Definition von Fremdheit.¹⁵³ Wobei hier der Begriff der Entlarvung wahrscheinlich besser angebracht ist als jener der Dekonstruktion, legt dies doch das Fehlen einer genuinen Authentizität nahe. In der zeitlichen Doppelstruktur von *La Jetée* findet sich die Figur des Doppelgängers, die Sigmund Freud ursprünglich als Moment des Narzissmus versteht, das als Motiv die „Versicherung gegen den Untergang des Ich“ darstellt.¹⁵⁴

„[...] mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Verbot des Todes.“¹⁵⁵

Der Rückgriff auf die Formulierung der freud'schen Auffassung des Unheimlichen wird im Zusammenhang mit *La Jetée* auch auf historischer Ebene durch die Zunahme an Fremdheitskonzepten im 19. Jahrhundert gerechtfertigt, welche als Auswirkungen des europäischen Imperialismus und der Entstehung der modernen Wissenschaften und deren intensiver Auseinandersetzung mit der Ferne, der Vergangenheit und fremden Kulturen zu verstehen sind. Die Bandbreite an Publikationen zu den sich überschneidenden Themen der Fremdheit und der Alterität macht deutlich, wie sehr die Begriffe zu Modethemen der Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts geworden sind. Die Neugründung von Studienrichtungen in den 1980er Jahren, wie der *cultural studies* im angloamerikanischen Raum, oder der *histoire culturelle* in Frankreich und der *Kulturgeschichte* im deutschsprachigen Raum, rückt Fragen der Wahrnehmung und Identitätsbildung ins Zentrum wissenschaftlichen Interesses. Hierbei gilt der sprachlichen Verfasstheit spezifischer Weltbilder besonderes Augenmerk, welches sich an der verstärkten Beschäftigung mit Formen des *mise en récit* und der Analyse bestimmter Narrationsstrategien, was gerade für den Essayfilm ausschlaggebend ist, ablesen lässt. Für Chris Markers Auseinandersetzung mit den Themen der Fremdheit und der Alterität ist vor allem die Beobachtung mehrerer, mit einander konkurrierender und sich gegenseitig überlagernder kultureller Diskurse relevant, die ihn nachweislich in seinem Bestreben

¹⁵² Bauman, Zygmunt, *Vereint in Verschiedenheit*, in: J. Berghold / E. Menasse / K. Ottomeyer (Hgg.): *Trennlinien*. Drava, Klagenfurt 2000, S. 35-46, hier: S. 39.

¹⁵³ Vgl. Said, Edward W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London 1978.

¹⁵⁴ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, S 247.

¹⁵⁵ Ebd.

diese Formen der kodierten Normierung aufzudecken, bestärkt haben.¹⁵⁶ Wie Volker Barth schreibt, erhielten „[d]iese Überlegungen genereller Art, die im Laufe der späten Siebziger und frühen Achtziger Jahre virulent wurden, im Zuge der politischen Entwicklungen des späten 20. Jahrhunderts einen deutlichen Interessenschub und dadurch nicht zuletzt auch neue institutionelle und finanzielle Grundlagen. Das Ende des Kalten Krieges und der bipolaren Aufteilung der Welt und dem damit einhergehenden Entstehen zahlreicher neuer Konfliktherde führte zu globalen Verunsicherungen und zu erhöhtem Erklärungsbedarf fremder Kulturen.“¹⁵⁷ Diese historische Situation der drohenden Wiederholung der katastrophischen Kriegserfahrungen der ersten beiden Weltkriege in einem Dritten forciert letztlich auch die Notwendigkeit einer Definition von der eigenen Kultur und des Einzelnen in ihr. Auch hier lässt sich mit einer Erweiterung des freudschen Begriffs vom Unheimlichen arbeiten. So kann man etwa die gesellschaftliche Verfasstheit Europas in den 1960er Jahren im Sinne der unheimlichen Wiederholung begreifen, die Freud mit folgenden Worten beschreibt:

„An einer anderen Reihe von Erfahrungen erkennen wir auch mühelos, dass es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“¹⁵⁸

Hier gilt es die beiden Begriffe der Fremdheit und der Alterität voneinander abzugrenzen. Chris Marker definiert Fremdheit in der spezifisch schemenhaften und diffusen Darstellung in *La Jetée* als irritierend und verstörend, weil sie nicht in ein Verhältnis zum Eigenen gebracht werden kann. Volker Barth sieht das Existieren von Fremdheit an eine Form der Erklärungslosigkeit gebunden. „Idealtypisch existiert Fremdheit nur dann bzw. solange wie dem Subjekt eine gewisse Erfahrung völlig unverständlich und erklärungslos bleibt. Sobald er mit der Analyse beginnt, es in Bezug zu ihm bekannten Phänomenen setzt und so versucht, dem Fremdheitserlebnis habhaft zu werden, beginnt das Fremde sich sukzessive aufzulösen und zu verschwinden.“¹⁵⁹ Fremdheit bezieht sich, wie bereits

¹⁵⁶ Douhaire, Samuel, Rivoire, Annick, *Marker Direct*, in: *Libération*, March 5, 2003, Siehe auch: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm>

¹⁵⁷ Barth, Volker, *Fremdheit und Alterität im 19. Jahrhundert: Ein Kommentar*, in: *Discussions* 1, 2008, S.9.

¹⁵⁸ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, S 250.

¹⁵⁹ Barth, S. 10.

Volker Barth und Wolfgang Müller-Funk bemerken, auf einen symbolischen Raum, beziehungsweise auf Etwas, das sich mir entzieht.

Im Unterschied dazu, bezieht sich der Begriff der Alterität an entscheidender Stelle auf das Selbst als Etwas, das sich entzieht. Das Fremde ist symbolisch oder kulturell markiert, das Andere bleibt ohne Markierung, zeigt sich als konstituierende Negation und Differenz. Alterität definiert sich gerade durch den Bezug zur Identität, als deren Antonym. Der Begriff selbst ist ein Neologismus der poststrukturalistischen Sozial- und Kulturwissenschaft. „*Alter* ist der zweite von zwei gleichartigen und gleichursprünglichen, einander zugeordneten Wesen, nicht irgendein beliebiger anderer: *alius* oder der Fremde: *xenos, peregrinus*.“¹⁶⁰ Das Andere als Kategorie der Definition eines Einzelnen wird jedoch schon in Platons Dialog Parmenides veranschaulicht. Die wechselseitige Fundierung, die Husserl Platons dialektischen Begriffen zuschreibt, ist auch begründendes Prinzip der Begriffe des Ich und des Anderen, beziehungsweise der Alterität und Identität.¹⁶¹ Auch Aristoteles legt in seinem 10. Buch der Metaphysik die Verwandtschaft von *tautôtês, heterôtês, homoiôtês* – also Identität, Alterität, Ähnlichkeit nahe. Jean-Paul Sartre formuliert in *Das Sein und das Nichts* die Kategorie des Anderen als fundamentalen Parameter des Selbstbewusstseins. „Das Bewusstsein ist ein Seiendes, dem es in seinem Sein um dieses selbst geht, sofern dieses Sein ein Sein in sich einbezieht, das ein anderes als es selbst ist.“¹⁶² Ein Bewusstsein vom eigenen Ich wird demnach nur durch das Aufnehmen einer reflektierenden Distanz, nur durch das Sich-selbst - als - ein - Anderer - Betrachten möglich, also durch die Integration von etwas anderem in das Bewusstsein vom eigenen Ich, beziehungsweise der Differenzierung zwischen den sartre'schen Definitionen des ‚*être pour soi*‘ und ‚*être pour autrui*‘.¹⁶³

¹⁶⁰ Schlieben-Lange, Brigitte, Vorwort. in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 110, 1998, S. 5.

¹⁶¹ Platon, Parmenides 137c ff. — „Es lässt sich nichts über das Eine aussagen, das nicht die Existenz von Vielem implizieren würde: Als das Eine kann es kein Ganzes sein, sonst hätte es Teile; wenn es aber keine Teile hat, hätte es weder Anfang, noch Mitte und Ende, und frei von jeder Grenze muss es ein *ápeiron*, ein Unbegrenztes, sein, mithin ohne Gestalt. Es kann sich auch nicht an einem Ort befinden, weil es nicht in einem anderen und auch nicht in sich selbst sein kann: An einem Ort wäre es vom »Anderen« umgeben und hätte somit Anteil an dessen Gestalt und an jener Vielfältigkeit, die die Existenz von etwas Anderem impliziert. Wäre es dagegen in sich selbst, so würde es in ein Umgebendes und ein Umgebenes zerfallen, also wieder keine Einheit sein. Man könne diesem Einen auch weder Bewegung noch Ruhe zuschreiben, es könne weder identisch noch verschieden sein, weder gegenüber sich selbst noch gegenüber etwas Anderem — etc.“ Hier zitiert aus: Barth, Volker, S. 12.

¹⁶² Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, übers. von Justus Streller, Hamburg: Rowohlt, 1952, S. 44.

¹⁶³ Siehe hierzu auch: Raible, Wolfgang, *Alterität und Identität*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110, 1998, S. 7-22.

Sartres Konzeption des „An-Sich-Seins“ lässt sich in der Psychoanalyse mit Lacans Modell der Alterität vergleichen. Jacques Lacan beschreibt Alterität als Modell, welches das Subjekt strukturiert und ausrichtet. Mit dem Begriff des ‚Großen Anderen‘ fasst Lacan die symbolische Ordnung, die als präexistentes System die Realität des menschlichen Subjektes, sein Begehren bedingt. Demnach ist „der Andere als der Ort [zu verstehen], an dem das Ich, das spricht, sich konstituiert.“¹⁶⁴ Menschliches Bewusstsein ist auf diese Weise an die sozialisierende Erfahrung von Alterität gebunden. Hier wird nicht zuletzt auch die Unterscheidung des Menschen von anderen Lebewesen anhand der Sprache bedeutsam. Deren essentielle Eigenschaft ist, wie auch Eugenio Coseriu betont, ihre alterität Kernstruktur, also ihre prinzipielle Gerichtetheit an einen Anderen.¹⁶⁵

4.2. Fremdheit des Selbst

Die Darstellung der Fremdheit in *La Jetée* verläuft, wie hier gezeigt werden soll, insbesondere auf vier verschiedenen thematischen Ebenen. Zunächst soll die im Film vorgenommene Stilisierung der Form des menschlichen Gesichts als Ort der Fremdheit angesprochen werden. Hierbei soll die Dekonstruktion des gesichtlichen Modells als phänomenologischer Sitz von Individualität und damit der Entzug des Gesichts als Ort der Individuation beschrieben werden. Die spezifischen Raumkonstruktionen geben Anlass zu den Überlegungen zum Raum als filmtheoretischem Parameter und als philosophisch-literarische Figur im französischen Existenzialismus. Raum und Gestik werden dort als Interaktionspotentiale von Selbst und Welt beschrieben. Das Kapitel zur Räumlichkeit ist der spezifischen Formulierung dieser beiden Aspekte bei Chris Marker gewidmet. Der anschließende Teil versucht den Begriff der Materialität im zeithistorischen Kontext der literarischen Arbeit Sartres und Camus zu beleuchten und Ähnlichkeiten in der visuellen Konzeption des Begriffs bei Marker verdeutlichen. Im Weiteren soll daher die Verarbeitung der oben genannten Begriffe in der Literatur des französischen Existenzialismus mit jener in *La Jetée* verglichen und in Bezug dazu gesetzt werden. Das Kapitel zur Zeichenhaftigkeit versucht, Markers Umgang mit Sprache, Schrift und Zeichen mit Derridas Formulierung der *differance* in Verbindung zu

¹⁶⁴ Lacan, Jacques, *Seminar III. Die Psychosen* (1955-56), Berlin/Weinheim: Quadriga 1997, S. 322.

¹⁶⁵ Coseriu, Eugenio, *Les universaux linguistiques (et les autres)*, in: Heilmann, Luigi (ed.), *Proceedings of the Eleventh International Congress of Linguists*, Bologna - Florence, Aug. 28. Bis Sept. 2. 1972, Bologna 1974, S. 47-73.

bringen und diesen als weiteren Aspekt der Fremdheit herauszuarbeiten. Über formale Parallelen hinaus, legt dies auch Chris Markers Bekanntschaft mit Jean Paul Sartre durch sein Philosophiestudium an der Pariser Sorbonne nahe. Um die Fremdheit, die Chris Marker in *La Jetée* als zentrales Thema entwickelt, besser analysieren zu können, ist es zunächst notwendig zu untersuchen, auf welchen theoretischen Untergrund er aufbaut. An dieser Stelle wird die Philosophie des Existenzialismus in ihrem Ansatz der Krise des modernen Subjektentwurfs zu begegnen wesentlich. Selten waren Deutungsverfahren der menschlichen Wirklichkeit radikaler angegriffen als im französischen Diskurs der 1960er Jahre, der aus der Tradition des Existenzialismus die Denkschulen des Strukturalismus, Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus hervorgebracht hat. Ein kurzer Exkurs in die Existenzialphilosophie Jean Paul Sartres soll jene Gedanken daraus herausgreifen, die für die weiteren Ausführungen zum Thema der Fremdheit des Selbst essentiell erscheinen.

Exkurs: Die Existenzialphilosophie Jean Paul Sartres

Die Definition des Ich im Existenzialismus, als eines, dessen ganzen Inhalt es nicht in sich selbst vorfindet, sondern erst aus der Welt beziehen muss, stellt das **Selbst** ins Prekariat. Die existenzialistische Philosophie Jean Paul Sartres proklamiert eine Definition des Wesens des Menschen von der Existenz des Einzelnen her.¹⁶⁶ Ein Wesen der menschlichen Gattung sei undefinierbar und „nicht unabänderlich geschaffen, nicht vom Himmel gefallen“, vielmehr schaffe der einzelne Mensch fortwährend sein eigenes Wesen. Kein Gott, kein Schicksal, das dem Menschen die Verantwortung für das eigene Leben abnehmen würde.

Ausgangspunkt aller weiterführenden Betrachtungen zum Begriff der Fremdheit des Selbst soll hierbei Jean Paul Sartres philosophische und literarische Ausführungen in *La Nausée/ Der Ekel* bilden, die „das Bewusstsein der Philosophierenden, als das Denken und Suchen aller Kulturschaffenden [...] zu bewegen vermochten“ und dessen Philosophie Chris Marker an der Pariser Sorbonne studierte. Markers direkte Auseinandersetzung mit existenzialistischen Ansätzen stellt also eine wichtige Referenz für seine Arbeit als Filmemacher dar.¹⁶⁷ Rudolph Berlinger beschreibt die Philosophie

¹⁶⁶ „Die Existenz kommt vor dem Wesen.“ Sartre, Jean Paul, *Das Sein und das Nichts Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1991, S. 213.

¹⁶⁷ Berlinger, Rudolph, *Sartres Existenz Erfahrung. Ein Anlass zu philosophischer Nachdenklichkeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1982, S. 8.

Sartres als „Phänomen des Zeitgeistes [des 20.] Jahrhunderts“, als „Kristallisationspunkt der Daseinsverhältnisse“ des Zeitalters. Sartres Philosophie der „wesenlosen Freiheit“ wurde hinein gesagt in zwei Länder, von denen das eine Frankreich war, das gerade die Katastrophe hinter sich brachte, und das andere Deutschland, das zerbrach, da es mitten in der Katastrophe stand.“ Die Situation stellte „beide Nationen [vor] die Wahl, daraus eine Zukunft der Besiegten oder eine Zukunft der freien Menschen zu machen.“¹⁶⁸ Sartre betont die Bedeutung der menschlichen Situation, Mitte des 20. Jahrhunderts, bezeichnet sich selbst als einen „Überlebenden“, das heißt als einen, der den Tod Gottes überlebt hat. Dennoch sei der Mensch deshalb nicht atheistisch geworden, das Transzendente und das religiöse Bedürfnis bestünden weiterhin, auch im modernen Menschen. Daher fordert Sartre die Einführung einer totalen Philosophie, welche „[...] die Gegensätzlichkeit des Materialismus und des Idealismus vereinigt.“¹⁶⁹ Er formuliert den Grundsatz des Existenzialismus so: „[...] der Mensch ist, wozu er sich macht. Das ist seine Subjektivität.“ Rudolph Berlinger schreibt in seiner Analyse der sartreschen Existenz Erfahrung: „An Stelle der den Menschen bestimmenden Seinsnatur tritt der Mensch als seine eigene Freiheit, als sein Entwurf.“¹⁷⁰ Demnach gehe die Existenz der Essenz im Hinblick auf den Menschen voraus, der Mensch zeuge sich selbst „gemäß einer ihm innewohnenden Idee oder Wesensnatur“, so „vermag er zu existieren und nicht nur vorhanden zu sein“, der Mensch existiere zu allererst, um sich dann „zu begegnen, in der Welt aufzutauchen und gemäß seiner Existenz zu werden.“¹⁷¹ Dieser Form der Selbstbegegnung in der Welt, über die Materialität der Welt, wie Sartre es in „Der Ekel“ beschreibt, wird für *La Jetée* besonders bedeutsam. Ein entscheidender Schritt seiner Philosophie ist der Versuch „alle Dualismen zu beseitigen“ und im Begriff des Phänomens als Einheit zu fassen, was im Hinblick auf das Thema vom Auftauchen des Fremden bei Chris Marker von Bedeutung ist. Indem Sartre „das Theologoumenon von Creator und Creatura innerweltlich“ auslege, würden sich „Gott und Teufel“, „Gut und Böse“, „Grund und Folge, Ursache und Wirkung“ monistisch aufheben, „metaphysische Wesensdifferenzen“ würden in der Einheit des Phänomens gedacht und der Phänomenbegriff so selbst zu Fall gebracht, vernichtet.¹⁷² Diese Philosophie des

¹⁶⁸ Ebd. S. 13.

¹⁶⁹ Ebd. S. 17.

¹⁷⁰ Ebd. S. 20.

¹⁷¹ Ebd. S. 21.

¹⁷² Ebd. S. 23.

Unterschiedes werde mit der monistischen Aufhebung als Nichts markiert. Alles das ist, sei nicht aus Etwas geschaffen, vielmehr verhalte es sich gegenteilig: um überhaupt etwas sein zu können, müsse alles das ist dieses Nichts zuerst durchschreiten. Sartre spricht von einem innerweltlichen „transzendentalen Bewusstsein“, das aus der „Sphäre absoluter Existenz“, das Sartre als „Feld der Freiheit“ vorstellt, fortwährend die Schöpfung „ex nihilo“ vollzieht.¹⁷³ Berlinger bemerkt an dieser Stelle: „Der Mensch ist der schicksalshaften Spontaneität der Freiheit ausgeliefert [...], die immerfort daran arbeitet, den Sinngehalt von Seiendem aufzulösen.“¹⁷⁴ So sei es, laut Berlinger, nicht verwunderlich, dass „Angst zur phänomenologischen Grundhaltung“ des Existenzialismus werde. Der Moment des Philosophierens diene dazu, diese Angst zu überkommen, sie sogar auszuleben „nachdem sie einem zuvor zum Faszinosum geworden ist.“

"Dieses absolute Bewusstsein hat, wenn es vom Ich gereinigt ist, nichts mehr von einem Subjekt, es ist auch keine Kollektion von Vorstellungen: es ist ganz einfach eine erste Bedingung und eine absolute Quelle für Existenz. Und die Interdependenz, die es zwischen dem Ich und der Welt herstellt, reicht aus, damit das Ich angesichts der Welt «in Gefahr» erscheint, damit das Ich (indirekt oder vermittelt der Zustände) seinen ganzen Inhalt aus der Welt bezieht."¹⁷⁵

Berlinger fragt hier weiter nach der Bedeutung der negativen Phänomene der Philosophie Sartres. „Haben sie die Bedeutung die Einsicht vorzubereiten, was ich meine, wenn ich Existenz sage?“¹⁷⁶ Dieser Gedanke soll in den weiteren Ausführungen zum Fremdheitsbegriff bei Chris Marker noch des Öfteren bemüht werden, scheint sich in ihm doch ein spezifischer Modus der Formulierung von Fremdheit in *La Jetée* wieder zu spiegeln, dies auch im Vergleich zu Albert Camus Methode der Gestaltung des Negativen als „Auflehnung gegen die Absurdität der Weltordnung“.¹⁷⁷ Für die Auseinandersetzung mit dem Essayfilm als Medium selbstreferenzieller Subjektivität erscheint es hier naheliegend, Sartres Ausführungen über die Autobiografie kurz zu umreißen. Im Zusammenhang mit Selbstdarstellung beschreibt Sartre das Problem der Fremdexistenz. Indem Sartre den Menschen wesenlos in die Existenz geworfen sieht, als einen, dessen Essenz sich erst durch den eigenen Entwurf der Existenz zeigt, formuliert er die

¹⁷³ Sartre, Jean, Paul, *Transzendenz des Ego*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1964

¹⁷⁴ Berlinger, S. 29.

¹⁷⁵ Sartre, Jean Paul, *Die Transzendenz des Ego*, in: *Die Transzendenz des Ego Philosophische Essays 1931 - 1939*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1982, S. 92.

¹⁷⁶ Ebd. S. 30.

¹⁷⁷ Greuter, Emmy, *Die Fremdheit im Werk von Albert Camus*, Zürich: Fritz Frei Horgen, 1963.

Menschwerdung im Sinne der Essenz als einen Entfremdungsprozess. „Den Augenblick der Erkenntnis des puren Daseins, den Sartre in ‚Der Ekel‘ beschreibt, ist es, der die sartresche Auffassung der Existenz zu einem schöpferischen Begriff werden lässt.“¹⁷⁸ Die Verbindung der beiden literarischen Formen des philosophischen Traktates und des Romans ist hier wesentlich, gelingt es Sartre doch gerade durch die Poesie seiner Romane das Existenzmoment auf unmittelbarer Ebene begreifbar zu machen.¹⁷⁹

„Gerade unter meiner Bank grub sich die Wurzel eines Kastanienbaumes in die Erde. Ich wusste nicht mehr, dass es eine Wurzel war. Die Worte waren versunken, und mit ihnen die Bedeutung der Dinge, ihr Verwendungszweck, die schwachen Zeichen, die ihnen die Menschen eingeritzt haben. Da saß ich nun, ein wenig vornübergebeugt, den Kopf nach unten, allein dieser schwarzen und knotigen Masse gegenüber, die ungeschlachtet war und mir Angst einjagte. Dann hatte ich diese Erleuchtung.“¹⁸⁰

Die phänomenale Vielfalt der Welt, ihre Bedeutung zerfällt bei Sartre zur „sinnfreien Existenz“. Im Unterschied zum phänomenologischen Denken Husserls, geben die Phänomene bei Sartre keinen Sinn zu verstehen, zeigen von sich aus nichts. „Die Welt der Anschaulichkeit [soll] gerade wegen ihrer furchterregenden Härte, ja wegen ihres Ekels, den sie hervorruft, als Funktion der Existenz [begriffen werden].“ Zweck der Funktionalisierung des Phänomenbegriffes durch die Methode der Reduktion sei es, „die Gestalten der Wirklichkeit zerfallen zu lassen, um den Anfang von Existenz als innerweltliches Dasein, das Ich heißt, überhaupt erfahren zu können.“¹⁸¹ Am Anfang der existenzialistischen Philosophie steht ein Moment der Negation. Berlinger beschreibt den sartreschen Ekel als Initiationserfahrung, die den Menschen dazu zwingt, sich der bloßen Existenz Erfahrung auf reflektierende Weise zu stellen. Die Beschreibung von Momenten der Angst ist letztlich die Beschreibung von Momenten der Seinerfahrung eines Seienden. Der Existenzialismus versteht sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts als ein Versuch mit einer erschreckenden Wirklichkeit umzugehen. Die Zerstörung des Zusammenhangs zwischen Sache und Sinn, führe laut Berlinger zur Zerstörung des Satzes „intelligere“, und werde zu „intus legere“, was letztlich die Auflösung des Logos

¹⁷⁸ Auf die Problematik des Gestaltbegriffes wird im Folgenden noch genauer eingegangen. Hier zitiert aus: Berlinger, S. 40.

¹⁷⁹ Teodor Bernardus Baba konstatiert hierzu: „Sowohl die theoretische als auch die sprachliche Form der sartreschen Philosophie beruht auf der gegenseitigen Widersprechung des Seins durch die Bloßheit der Existenz und der Unmittelbarkeit des Menschen durch die Präsenz eines mangelhaften Bewusstseins.“, siehe Baba, Teodor Bernardus, *Der Mensch – die Philosophie – die Geschichte. Jean Paul Sartres Anthropologie als Metaphysik der Vernichtung*, Göttingen: V&R unipress, 2006, S 24.

¹⁸⁰ Sartre, Jean-Paul, *Der Ekel*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2004, S. 134.

¹⁸¹ Berlinger, S. 47 und S 48.

zur Folge hätte.¹⁸² Der Verlust des allgemeinen Logos, des Prinzips der klassischen Philosophie, gewinnt vor dem Hintergrund des Missbrauchs der Sprache im Zweiten Weltkrieg, zusätzliche Bedeutung. So setzt auch Chris Marker in *La Jetée* die deutsche Sprache als Symbol des Fremden ein. Mit der Einführung eines „produktiven Nullpunktes“ gelänge es dem Denken sich von der „Verhaftung und Verklebung in die Dinge“ zu befreien und sich die Welt, das *Ding* und den Sinn verfügbar zu machen. Der absolute Nullpunkt käme so einem Neuanfang gleich.

„Ich konnte es nicht länger ertragen, dass die Dinge so nahe waren [...] von überallher strömt die Existenz auf mich ein, durch die Augen, durch die Nase, durch den Mund... und mit einem Male, mit einem Schlage zerreißt der Schleier, ich habe verstanden, ich habe gesehen.“¹⁸³

Die Existenz Erfahrung Sartres liegt wesentlich in der Negation begründet, als Absurdität. Im Ereignis der Existenz Erfahrung wird sich das Individuum seiner Existenz als eines Beliebigen gewahr, als zufällige Existenz unter Existenzen. Dieses Ereignis bringe dem Individuum, laut Berlinger, zur Erfahrung, dass dieses selbst der Nichtigkeit ausgesetzt ist. Was vor Sartre im Phänomen als Wesen aufscheint und sich beschreibbar macht, entleere sich in der sartreschen Philosophie zum Faktum der Existenz. „Seine Individualität wird der Negation ausgesetzt, nicht weniger als die der Dinge.“¹⁸⁴

4.2.1 Gesichtlichkeit

Markers Umgang mit Gesichtern in *La Jetée* verdeutlicht deren Konzeption als Orte der Negation im sartreschen Sinne. Marker verfährt hier im Rahmen der filmischen Tradition der Großaufnahme, macht sich den kinematografischen Mechanismus der Identifikation zu nutze, um diesen gerade in der dafür zum Fetisch gewordenen Form zu brechen – dem Gesicht. Die spezifische Behandlung von Gesichtlichkeit in *La Jetée* stellt so einen wesentlichen Aspekt der Formulierung von Fremdheit dar. Die Entscheidung für die Form des Fotoromans hat für die Betrachtung eines Gesichts im Film in erster Linie zur Folge, dass es sich weder um ein bewegtes, noch um ein direkt sprechendes Gesicht

¹⁸² Diese Tendenz des Zweifeln an der Möglichkeit der Bedeutungsproduktion schlechthin, findet sich auch in den Schriften Roland Barthes, in denen zwei wesentliche Säulen der Wirklichkeitserfahrung ins Prekariat geraten: Bedeutung und Bezeichnung werden zu hinterfragende Verfahren. Siehe: Barthes, Roland, *Der Tod des Autors*, erstm. veröffentlicht in engl. Übersetzung in: Aspen Magazine Nr. 5/6, 1967, französisches Original: 1968.

¹⁸³ Sartre, Jean-Paul, *Der Ekel*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2004, S 134.

¹⁸⁴ Berlinger, S 54.

handelt. Diese stillgelegte Form des Gesichts, steht im Gegensatz zu den Darstellungsformen im narrativen Film, wie er in Hollywood und anderen Zentren der filmischen Unterhaltungsindustrie produziert wird. Die dort übliche Verwendung des Gesichts als symbolischer Versinnbildlichung eines bestimmten Charakters, wird bei Chris Marker umgekehrt. Die hypnotisierende Faszination des aus voyeuristischer Nähe betrachteten, subtil bewegten Gesichts, in dem die frühe Filmtheorie des Bela Balazs eine verborgene Wahrheit erkannte, ist in *La Jetée* der problematisierte Gegenstand einer Reflexion über das Selbst. Das Gesicht, als Leinwand des Selbst, ist das älteste Sujet abbildender Verfahren und erfährt zum Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Aufkommen fotografischer Medien erneute Faszination. Die magische Verbindung des Films mit der Zeit, die sich in seinen technischen Möglichkeiten der Manipulation, wie Zeitlupe, Zeitraffer und Montage äußert, verwebt sich bereits im Spielfilm der 1920er Jahre mit der Konstruktion eines wesenhaften Antlitzes zur Machtfantasie des sich selbst unsicheren Subjekts der Moderne. Gertrud Koch etwa hält fest, dass „Gesichterlesen“ unter den modernen Bedingungen der Anonymität, Langeweile und Zerstreung, und den Modekrankheiten der Fatigue und Insomnia für die Justierung des selbstzweiflerischen Selbst besondere Bedeutung gewinnt.¹⁸⁵ Film und Fotografie erweisen sich im Spiel mit der Zeit als Relikte magischen Tuns. Schon Edgar Morin sagt über die Funktion des Abbildes: „Alles was Bild ist, strebt danach, auf das Gefühl zu wirken, [...] magisch zu werden.“¹⁸⁶ ¹⁸⁷ Als Abbild und bildliche Repräsentation mit politischer Funktion nimmt das Gesicht eine Sonderstellung ein. Einem Haarwirbel gleich, an dem die äußeren Merkmale eines Individuums in verdichteter Form zusammenlaufen, wird es als vom Körper getrennte Entität gedacht, als paradoxes, immaterielles pars pro toto eines Individuums. Dieser Begriff des *in-dividuum*, als eines unteilbaren Ganzen, erscheint vor dem Hintergrund der Moderne fraglich. Das humanistische Individuum ist nun modernes Subjekt – ein dem Chaos der Welt unterworfenen *subjectum*. Bei Chris Marker ist dieses Verhältnis im existenzialistischen Sinne akzentuiert. Das Subjekt ist in die Welt geworfen

¹⁸⁵ Koch, Gertrud, *Nähe und Distanz – Face to Face Kommunikation in der Moderne*, in: Koch, Gertrud, *Auge und Affekt – Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag, 1995, S. 272-287.

¹⁸⁶ Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino*, zitiert nach: *Von Glaube, Film und Traum*, München, 1978, S. 94.

¹⁸⁷ Birgit Kämper beschreibt das Erlangen einer magischen Macht über Dinge und Phänomene im 20. Jahrhundert durch deren Inventarisierung und Besitzergreifung über das Abbild. Kämper, Birgit, „*Sans Soleil*“ – ein Film erinnert sich selbst, in: Wulff Constantin, Blümlinger, Christa, *Schreiben Bilder Sprechen – Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl, 1992, S. 33-60.

– ‚jetée‘. Das Gesicht ist die zur Analyse stehende Leinwand, an der sich die Fantasmen des menschlichen Begehrens zeigen und die Mechanismen der Selbstkonstitution entlarven, sich als das zu erkennen geben, was sie sind: ‚projetée‘. Um dem Enigma Gesicht und seiner Bedeutung für das menschliche Subjekt näher zu kommen, vor allem aber um dem differenzierten Einsatz des Gesichts in Chris Markers *La Jetée* gerecht zu werden, muss hier die Frage nach der Verbindung von Gesicht und Identität gestellt werden.¹⁸⁸

Ausgehend von dieser inneren Unbändigkeit bei Hegel, diesem *mise en abime*,¹⁸⁹ beschreibt Gottfried Boehm in seinem Vortrag „Das Gesicht, das wir sind. Portrait und Identität“, eine Form des Gesichtsschematismus.¹⁹⁰ Dieser bestehe darin, ein *Selbstverhältnis* zur körperlichen Erscheinung des Gesichts herzustellen, welches die Voraussetzung für ein menschliches Selbstverständnis sei. In der Herstellung dieses Selbstverständnisses spiele die Tradition der Bildproduktion eine wesentliche Rolle bei der Humanisierung des *Person*begriffs. Gesicht und Identität, Person und Bild scheinen so in einem Interferenzverhältnis zu stehen.¹⁹¹ Die so definierte Person, kennzeichnet sich im Alten Rom zuallererst durch ihr Recht auf Achtung – *respect* (lat. *respicere*) und beruht so auf einem Blickverhältnis. Boehm führt zur Schilderung seiner Thesen zwei zeitgenössische Orientierungswinkel zur definitiven Fassung der Person an – die Medizin und den Rechtsstaat. Die elementare Verbindung von Gesicht und personaler Identität, sei bereits an den zahlreichen Beobachtungen plastischer Chirurgen abzulesen,

¹⁸⁸ „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reichtum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt – oder die nicht als gegenwärtige sind. Dies die Nacht, das Innere der Natur, das hier existiert – reines Selbst, in phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwindet ebenso. – Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die furchtbar wird, es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Systementwürfe III*, Hamburg: Meiner 1987, S. 172

¹⁸⁹ Die Situation des von Angesicht zu Angesicht lässt sich so als „mise en abime“ begreifen. Die etymologische Ableitung des Wortes erschließt sich durch die Verbindung ikonologischer und syntagmatischer Bedeutung. So ist „abîme“ einerseits ein terminus technicus der Heraldik und bezeichnet ein Bild, das in sich gedoppelt erscheint, sich also selbst enthält. „Abime“, bedeutet andererseits „Abgrund, unendlicher Wiederholung“. Die klassische Kunstgeschichte kennt das „mise en abyme“ als abbildendes und narratives Verfahren aus Vanitas-Darstellungen des 16. Und 17. Jahrhunderts und später aus der Romantik. Auch die Theaterwissenschaft verwendet den Begriff für die Bezeichnung von Binnen- und Rahmenerzählungen eines Dramas, die als selbstreflexives Mittel eines narrativen Wiederholungsverfahrens in die Erzählung eingreifen und diese reflektieren.

¹⁹⁰ Boehm, Gottfried, *Das Gesicht, das wir sind. Portrait und Identität*, Vortrag im Rahmen des Symposiums: *Gesichter/ Faces*, an der Akademie der Künste, Berlin, 23.-25. März, 2010.

¹⁹¹ Person und Bild wurden im römischen Staat als die Einheit von *dominum externum* und *dominum internum* erachtet. Vgl. Boehm, Gottfried, Vortrag, März 2010.

wobei vor allem jene Patienten mit psychischen Traumata zu kämpfen hätten, die erfolgreich operiert worden waren, bei denen also das gewohnte Selbstverhältnis operativ verändert wurde. Im juristischen Sinne, lasse sich Identität laut Boehm an der Reglementierung von Passfotos fassen, die seit 2009 einen Algorithmus zur effizienteren Feststellung von Identität einsetzt. Die kunsthistorische Tradition hat ihrerseits im kanonisierten Schema des Dreiviertelportraits Prototypen der Gesichtlichkeit hervorgebracht, wobei schon Gombrich die Generierung eines möglichst hohen Realitätsgrades für die Bestimmung von Identität als wesentlich herausstreicht.¹⁹² Das Gesicht als Formel zur Repräsentation von Identität oszilliert so zwischen den Polen der Individualisierung und des Schematismus. Deleuze/Guattari beschreiben das Gesicht im siebten Kapitel der „Tausend Plateaus“ nach dem ‚weiße Wand – schwarzes Loch – Prinzip‘ als gestalterisches Minimum zur Herstellung von Identität und als solches als eine schematistische, unmenschliche Maschine.¹⁹³ In Anlehnung an den Maskengebrauch, seien die Löcher, jene Orte, an denen sich Subjektivität ausbilde, durchtrete und manifestiere. Identifikation beruhe demnach auf einer oszillierenden Bewegung zwischen schwarz und weiß, in deren veränderlicher Potenzialität sich die Person im Sinne des Zeigegestus eines temporären „diesda“ zeigt.¹⁹⁴

Im Gegensatz zu Bestrebungen der Malerei in dieser Zeit, macht sich im Kino der 1920er Jahre die Tendenz zur Remystifizierung des dargestellten Subjekts bemerkbar. Dort wo die Malerei ihr Objekt im Moment des Stillhaltens und Ausstellens zum Subjekt macht, und so im Stillgelegten auf eine Innerlichkeit zielt, entmystifiziert der Film seine Figuren als Handelnde. Die Bewegung des Films scheint die Kontemplation zu negieren. Gleichsam als dieser Tendenz entgegengesetztes Moment wird das Gesicht der Großaufnahme zur kontemplativen Projektionsfläche für die Emotionen des Betrachters.

¹⁹² Gombrich, E.H., *Portrait Painting and Portrait Photography*, in: Wengraf, Paul, *Apropos Portrait Painting*, London, 1945.

¹⁹³ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve.1980/1997, S. 242.

¹⁹⁴ Bereits in einer früheren Publikation beschäftigt sich Boehm mit dem Thema des Portraits und der Individualität. Dort analysiert er den kompositorischen Aufbau von Renaissance Portraits, die sich durch eine spezifische Körperhaltung der Dargestellten auszeichnen. Deren Körper, so Boehm, scheinen sich nach mehreren Seiten hin, um eine Achse zu öffnen. Zugleich aber vermitteln diese Tendenzen der Öffnung einen gemeinsamen Fluchtpunkt, eine Art Quellpunkt oder Mitte, von der her sich die Erscheinung der individuellen Lebendigkeit entfalte. Boehm betont an dieser Stelle, dass der Schematismus der Portraitureung eine eingeübte Betrachterrezeption verlange, damit was er als Mitte dargestellt sieht, auch als Symbol eines dialog- und handlungsfähigen Subjekts verstanden wird. Dieser Potenzialität wohne ein bestimmter Tempus des unendlichen Konjunktivs inne.

Stefan Neuner behandelt in diesem Zusammenhang in *Maskierung der Malerei* das Werk Jasper Johns unter dem Aspekt der Persona und Prosopopöie und formuliert so das Verwerfen der Vorstellung auktorialer Subjektivität in der ästhetischen Produktion der 1950er Jahre. Der Begriff der Prosopopöie als rhetorische Figur zur Personifizierung einer Idee oder Vorstellung, erscheint jedoch auch für Chris Markers Umgang mit Gesichtlichkeit angebracht. Der Terminus *προσωποποιία*, zusammengesetzt aus den griechischen Begriffen des Gesichts (auch Maske, Rolle, Person, Vorderseite, Fassade) und machen/schaffen, stammt aus der theatralischen Praxis und meint „in der antiken Rhetorik das Sprechen in der Rolle – oder, wenn man so will, durch die Maske – einer fingierten Person, die mit dem Aussagesubjekt der Rede nicht identisch ist.“¹⁹⁵ Die Prosopopöie ist also ein poetischer „Modus des Symbolischen“, in der sich eine Idee selbst unvermittelt mitzuteilen scheint. „Als ‘Kunst der Animation’ (Hartmut Böhme), der ‘Beseelung’ dessen, was der Aufklärung als ‘Totes’ galt, wird sie nicht nur dem Text eine Stimme geben, sondern durch ihn auch der prosaisch gewordenen Welt, von der er spricht. In der Zwiesprache mit der Natur, als in der Kunst Angerufene und durch sie Anrufende, werden ihre Gegenstände als Subjektivitäten projiziert, denen nicht zuletzt auf diese Weise eine von der Aufklärung verleugnete Beseelung und Sinniefe restituiert.“¹⁹⁶ Das Gesicht erscheint bei Chris Marker als solche Prosopopöie, als Personifizierung von dem sich selbst fremd gewordenen Ichs. Gleichzeitig wird das Gesicht bei Marker als rhetorische Figur gekennzeichnet, welche der *Idee* der Subjektivität durch seinen Ausdruck eine Stimme verleiht. Im gleichen Atemzug wird also Subjektivität in seinem Erscheinen erfasst *und* als ideelle Konstruktion begriffen. Chris Marker setzt die Form des Gesichts in *La Jetée* auf unterschiedliche Weise ein. Einerseits als Fantasma und suggestives Enigma, wie es am Gesicht der Frau zu analysieren gilt und im Kapitel zur Alterität noch genauer ausgeführt werden soll. Andererseits als codierte Formel des Ausdrucks, welches am Beispiel der entleerten Gesichter und Formanalogen in der Einführungssequenz der Pariser Unterwelt deutlich gemacht werden soll. (**Abb. 62**)

Das Gesicht einer Frau ist eines jener Erinnerungsbilder des Protagonisten, die er mit Zeiten des Friedens in Verbindung bringt. Melancholisch blickt die Frau links aus dem Bild, an der Kamera vorbei. Mit ihrem Handrücken streicht sie sich gedankenverloren

¹⁹⁵ Neuner, Stefan, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, S 144.

¹⁹⁶ Ebd., S 145.

über ihre Lippen. Wind verweht ihre Haare, die Sonne bescheint ihre rechte Wange, scheint sie zu wärmen. Ihr Blick wirkt in sich versunken, kontemplativ. Ihre Pose erinnert an das Bild einer Koreanerin aus Chris Markers Fotobuch *Coréennes*.¹⁹⁷ Es dient als Einband des Buches, das nach einer Reise Chris Markers nach Korea im Jahr 1958 entstand und vermittelt „ein Gefühl zwischen Ankunft und Abschied“.¹⁹⁸ (Abb. 62, Abb. 63) Der sanfte Grauton beider Bilder, sowie die Handgeste und der abschweifende Blick betonen eine Melancholie, „einen Augenblick zwischen zwei Eindeutigkeiten [...] zwischen Heraustreten und Zurückziehen etwa.“¹⁹⁹ Die weite Landschaft im Hintergrund des Erinnerungsbildes aus *La Jetée* ist karg, grau und verschwommen und bietet so keinen Ausblick. Alles im Bild deutet auf den Blick der jungen Frau. Ihr Zeigefinger, die Sonnenstrahlen und sogar die im Wind wehenden Haarsträhnen rahmen ihn ein. Es ist der Blick eines potenziell handelnden Subjekts. „Im Ausweichen behauptet sie sich, ohne sich dem Diktat des Objektivs zu beugen und ohne sich ganz zu entziehen, stolz in einer stillen Weise.“²⁰⁰ Das Gesicht, an das sich der Mann in *La Jetée* erinnert, ist das Gesicht einer intimen Anderen. Mit ihm erinnert er die Vorstellung einer Welt der Geborgenheit, einer Harmonie, die Intimität ermöglicht – eine Welt friedlicher Alterität.²⁰¹ Auf dieses Bild des Friedens folgt eine schnelle Bildabfolge von Szenen, die erst später als Tod eines Mannes begriffen wird. Ein pulsierender Schwarzkader leitet über in die im Film als Gegenwart beschriebene Zeit der Zerstörung. Eine auf tonaler Ebene mit anschwellendem Choralgesang unterlegte Überblendungsserie von Ruinenbildern findet ihren Höhepunkt im Bild des gebrochenen Pariser Triumphbogens. Die Vorstellung von Einheit ist so im Bild des gebrochenen Bogens auf symbolischer Ebene selbst zertrümmert.

„*Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps, s’il avait vraiment vue, ou s’il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir.*“²⁰²

Das Gesicht der Frau wird in seinem Status als Erinnerungsbild unklar. Chris Marker lässt in Bildern der Vergangenheit die Grenzen von Realität und Imagination verschwimmen und betont so die aktive Prozessualität der Erinnerungsarbeit. Zwischen

¹⁹⁷ Marker, Chris, *Coréennes*, Paris: Éditions du Seuil, 1959.

¹⁹⁸ Braun, Peter, *Begegnungen – Abschiede: Chris Marker als Fotograf*, in: Kämper, Birgit, Tode, Thomas, *Chris Marker. Filmessayist*, München: Meox, 1997, S 88.

¹⁹⁹ Ebd., S 90.

²⁰⁰ Ebd., S 89.

²⁰¹ Auf den Alteritätsbegriff bei Chris Marker soll im nächsten Kapitel genau eingegangen werden.

²⁰² Marker, Chris, „*La Jetée*“, 1962, 2:40

Souvenir der Vergangenheit und Wunschfantasie wird dieses so essentielle Bild der Intimität, das Gesicht jener Frau, zum Fluchtpunkt der Sehnsucht, die dieser Film erzeugt. Umso befremdlicher ist der Gegensatz zu den darauffolgenden Gesichtern. Erst die Kontrastierung dieser intimen Fotografie betont die Fremdheit der darauffolgenden Gesichter. In Fotografien stillgelegt, haftet ihnen etwas Geisterhaftes an. In dieser so rätselhaften Erzählung eines Mannes, der durch seine Erinnerung reist oder vielmehr irrt, ist der Betrachter dazu angehalten, in den Gesichtern nach dem geheimnisvollen Kern der Geschichte zu suchen. Den filmischen Prinzipien der Narration folgend, verlässt er sich auf die suggestive Kraft des Gesichtsausdrucks und versucht über dessen Interpretation jeden Ausdruck semantisch aufzuladen, ihm Bedeutung zuzuschreiben. Doch die Gesichter entziehen sich. Fotografisch fixiert, werden die vielen Gesichter eines Gesichts in eine Form gegossen, eingefroren. Die formalen Gegebenheiten – Augen, Nase und Mund – geben in ihrem erstarrten Zustand den eigenen Ausdruck als eine vokabularische Variation zu erkennen. So lässt sich den Gesichtern in *La Jetée* vielleicht ein Blick der Verwunderung, vielleicht ein Lächeln oder ein verzerrter Schmerzensausdruck entnehmen, doch lässt sich kein dahinter verborgener Antrieb ausmachen, der Ausdruck bleibt fremd und wirkt dennoch in uns weiter. Jene Sequenz des Films, die eingangs als Schlüsselsequenz beschrieben wurde, zeigt eine Reihe von entleerten Gesichtsausdrücken, die vokabelhaft aneinander gereiht, ein Stimmungsspektrum von Wahnsinn, Schmerz und Tod evozieren. Das Gesicht das jenes der Frau ablöst, könnte befremdlicher nicht sein. Es ist das Bild eines Arztes der Experimente. Eine Brillenapparatur verbirgt seinen Blick. (Abb. 5) Das untersichtig wiedergegebene Bild des Arztes erscheint bedrohlich und erschreckend. In eine Kapuze gehüllt, ist sein Gesicht eingerahmt und von dem dunklen Hintergrund abgelöst. Diesem haftet als singulärer Form etwas gewaltsam Maschinelles, bedrohlich Beunruhigendes an. Durch die eigentümliche Beleuchtung des Bildes lässt sich in der rechten Hälfte des Bildes, als kompositorisches Gegenstück zum weißen Gesicht des Arztes eine helle unebene Fläche ausmachen. Die Unschärfe des Umraumes verhindert allerdings ein genaues Erkennen des Ortes, an dem sich der Arzt befindet. Als dubioser Nebel steigt diese Fläche neben den scharfen Umrissen des Arztgesichts auf. Doch auch das glasklar geschärfte Gesicht des Arztes gibt nichts preis. Das Bild entzieht sich und zeigt sich als Maske der Fremdheit. Die fernglasartige Apparatur unterstreicht hier die maskenhafte Wirkung. Das schwarze Dunkel der Brillengläser bleibt dem von Außen einsehenden Blick

verschlossen. Komplementär dazu, scheint das schwarze Starren aber, die mit freiem Auge sichtbare Welt zu durchbohren. Die hier hergestellten Blickverhältnisse evozieren beim Betrachter das beunruhigende Gefühl unüberbrückbarer Differenz. Auf das Bild des grausamen Arztes²⁰³ folgen Aufnahmen eines Opfers der Experimente, welches den traumatisierenden Schock nicht bewältigen kann und dem Wahnsinn verfällt. Zunächst sieht man sein Gesicht in einer Art Gegenbewegung zu jenem des Arztes mit einer Augenbinde bedeckt. Sein Blicken wird unterbunden und markiert ihn so als Objekt der Versuchsreihe. Die darauffolgende Bildersequenz zeigt sein Gesicht ohne Augenbinde, sein Blick ist leer. Diese innere Entleerung, die dem Zustand der Traumatisierung entspricht, wird mit weiteren Fotografien illustriert. Unter ihnen taucht das Gesicht eines zweiten Versuchsopfers auf, dessen Augen mit kleinen Plastiklöffeln verspiegelt sind, sowie ein rundes Stück Holz, das die schriftliche Bezeichnung „tête apôtre“ trägt, sowie ein von zwei Löchern durchbohrter Grenzstein. Marker setzt diese Bilder gezielt ein. Zweierlei Gründe machen dies naheliegend. Zunächst wird das Thema der Sequenz, der Kopf, als Ort des Geistes und des Wahnsinns zugleich, in seiner schriftlichen Form als „tête apôtre“ bezeichnet. Der Grenzstein fungiert als Markierung eines Wechsels, als Überschreitung im Sinne des Wahnsinns, als Übergangspunkt vom Leben in den Tod. Die schwarzen Löcher des Steins und seine rau strukturierte Oberfläche verleihen ihm die Qualität von etwas Organischem. Der Stein scheint auf maskenhafte Weise ins Bild zu starren. (Abb. 16) Hier und im Bild des Wahnsinnigen begegnet uns das Fremde als symbolischer Raum, der dem betrachtenden Ich, sowie dem Protagonisten des Films nicht zugänglich ist und von diesem nicht verstanden werden kann. Die Figur des Fremden spielt in der französischen Nachkriegsphilosophie, mit der sich Chris Marker im Rahmen seines Studiums eingehend beschäftigt, eine bedeutende Rolle. (Abb. 6 - Abb. 15) Im Zentrum steht dort die Relation von Sein und Nichts, die sich von der Auffassung der existenzialistischen Hegelianern und ihrer Denkfigur des Negativen und des Identischen hinzu den von Deleuze und Derrida geprägten Begriffen der Differenz und Wiederholung verschiebt. Zu diesem Bezug der Vernunft auf „ein ihr ganz Fremdes, ihr Anderes“²⁰⁴ schreibt Vincent Descombes:

²⁰³ An einer Stelle wird sein Bild auf der Tonebene mit der Vorstellung des „Dr. Frankenstein“ in Verbindung gebracht. „La Jetée“, 6:52.

²⁰⁴ Müller-Funk, Wolfgang, *Philosophische Konfigurationen des Fremden*, Vorlesung an der Universität Wien, Wintersemester 2008.

„Die Frage bleibt also, ob diese Bewegung dazu führt, dass das Andere zum Selben gemacht wird, oder ob die Vernunft, um gleichzeitig das Rationale und das Irrationale, das Selbe und das Andere zu umfassen, eine Metamorphose vollziehen, ihre ursprüngliche Identität verlieren, dieselbe zu sein aufhören und mit dem Anderen eine andere werden wird. Das Andere der Vernunft aber ist die Unvernunft, der *Wahnsinn*. So stellt sich das Problem eines Weges von der Vernunft zum Wahnsinn oder zum Irrtum, eines Weges, ohne den es keinen Zugang zu wahrhafter Weisheit gibt.“²⁰⁵

Die serielle Anordnung verschiedener Gesichter, Fratzen, Masken und stilisierter Formen in der einführenden Sequenz des Films, erscheint hier als Auseinandersetzung der spezifischen Form der Bedeutungsproduktion über ein dialektisches Zeichensystem in westlichen Kulturen. So wird das Gesicht in dieser Eingangssequenz nicht zum Ort der Bedeutungsproduktion und des Bezugs, sondern zum Ort der Fremdheit. Es zeigt sich in seinem Schematismus, ohne etwas preiszugeben. Die Formanalogie des Steins zum menschlichen Gesicht lässt an Deleuze/Guattaris „weiße Wand – schwarzes Loch – System“ denken, die sie als „abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichtes“ definieren, ein „kreideweißes Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind.“²⁰⁶ (**Abb. 16**) Das Gesicht als westliches Chiffrierungssystem, diene der „Signifikanz als weiße Wand, auf der sie ihre Zeichen und Redundanzen einschreibt [und] der Subjektivierung als schwarzes Loch, in dem sie ihr Bewusstsein, ihre Passion und ihre Redundanzen ansiedelt.“²⁰⁷ Als scheinbar komplexeste aller Körperregionen, ist das Gesicht gleichzeitig auf ein absolutes Minimum reduzierbar. „Das ‚System weiße Wand – schwarzes Loch‘ wäre also zu verstehen als eine Signifikationssystem, dessen Versuch, vollwertige Zeichen zu schaffen, immer unvollständig bleiben muss.“²⁰⁸ Diese zwei Öffnungen können so die potenzielle Bewegung, den potenziellen Übergang von einem Innen in ein Außen und von einem Außen in ein Innen immer nur suggerieren. In der sukzessiven Überblendung werden die Gesichter verschattet, bis ihre Öffnungen schließlich in ein dichtes Schwarz gesogen werden, und sie zu Totenköpfen verschwimmen. In der Aneinanderreihung schemenhafter Gesichtsausdrücke wird das Gesicht zur Maske. Diese Eingangssequenz zeichnet eine apokalyptische, seelenlose Unterwelt als katastrophisches Gegenwartsbild.

²⁰⁵ Descombes, Vincent, *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich*, übers. Raulff, Ulrich, Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

²⁰⁶ Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 1992, S. 230.

²⁰⁷ Ebd., S. 230.

²⁰⁸ Mattenklot, Gert, *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004, S. 152.

Bis die Stimme aus dem Off den Protagonisten der Erzählung ankündigt. Das Subjekt der Geschichte wird aber im Moment seiner Nennung als Gefangener in einer ihm unverständlichen, fremden Welt zu erkennen gegeben. Sein skeptisch, verwirrter Blick bringt eine gewisse Beunruhigung zum Ausdruck. Auch in dieser Sequenz bleibt der Umraum unerkennbares Dunkel. Der Protagonist wird als solcher aber dennoch visuell in den Film eingeführt. Nach dem Schuß-Gegenschuß-Prinzip wechselt das Bild des mit optischer Apparatur ausgestatteten Arztes mit dem des männlichen Gesichts. (**Abb. 17 - Abb. 34**) An dieser Stelle taucht erneut das runde Stück Holz mit der Aufschrift „tête apôtre“ auf – der Kopf eines Apostels, eines Jüngers. Die spezifische Charakteristik von Chris Markers Filmen, Bilder in einer nicht hierarchischen Weise zu juxtaposieren erzeugt hier einen Mehrwert. Der Protagonist wird so auf assoziativer Ebene zum Botschafter, wie es das Ziel der Experimente vorsieht:

„*Tel était le but des expériences: projeter dans le temps des émissaires, appeler le P passé et l'avenir au secours du présent.*“²⁰⁹

Der die Experimente leitende Arzt macht ihm die Dringlichkeit dieser deutlich, teilnahmslos liegt der Mann in einer Hängematte, die als provisorische Versuchsbank dient und hört zu. Ein zweiter Arzt, dessen Gesicht zum Großteil verschattet ist, beugt sich zu ihm, um die Injektion vorzubereiten. Der Blick des Protagonisten, der sich in den vorhergehenden Bildern so deutlich von dem der anderen Gesichter unterschied, wird nun auch verschattet. Der Blick wird in Chris Markers Arbeit immer wieder als Handlungsmoment eines Subjekts aufgefasst. So konzipierte er gemeinsam mit Bill Horrigan 2007 die Ausstellung *Staring Back* im Wexner Center for the Arts in Ohio, in der er sich in vier mit einander korrespondierenden Teilen mit Blicken und Angeblicktwerden in Form von Fotografien auseinandersetzt.²¹⁰ Auch in *Sans Soleil* kommt dem Blick wiederholt besondere Bedeutung zu. So heißt es dort „It’s the kind of place that allows people to stare at each other with equality...the threshold below which any man is as good as any other, and knows it.“²¹¹ Doch im Moment, da seine Aufgabe geklärt ist, blickt der Protagonist in *La Jetée* nicht, seine Augen versinken im Schatten. Sein Gesicht schwimmt mit der Umgebung und wird jenem des ihn untersuchenden

²⁰⁹ „La Jetée“, 7:16

²¹⁰ *Chris Marker/Staring Back*, Wexner Center for the Arts, Ohio, 12.Mai-12.August 2007, gleichnamiger Katalog, hrsg. Horrigan, Bill, 2007, Ohio. Die Ausstellung teilte sich in die Teile: *I Stare 1, They Stare, I Stare 2* und *Beast of...*

²¹¹ Marker, Chris, „Sans Soleil“, 1983.

Arztes ähnlich. Die Grenze zwischen dem Subjekt, das Eingangs als Hauptcharakter der Erzählung beschrieben wird, und den verwirrenden Geschehnissen und obskuren Gestalten um ihn herum verschwimmt. Wie eine Studie des Leidensausdrucks erscheint jene Sequenz des Films, in der der Protagonist zum ersten Mal dem Experiment unterzogen wird. Er ist machtlos gegenüber den ihn umgebenden Ärzten. In der Laborsituation, deren Unbehagen vornehmlich durch halbverständliches, deutsches Geflüster und galoppierendes Herzklopfen auf der Tonebene erzeugt wird, ist der Protagonist ausgeliefertes Objekt. Das Experiment scheint unerträgliche Qualen hervorzurufen, die sich in den verzerrten Mundwinkeln des Mannes zum Ausdruck bringen. Die Verbindung der fotografischen und filmischen Technik hat hier eine besondere Wirkung. So suggeriert der perspektivische Standpunktwechsel der einzelnen Aufnahmen eine kreisende Kamerabewegung, die den schwindeligen Taumel des leidenden Protagonisten nachzuahmen scheint. Das Abfilmen der einzelnen Fotografien über mehrere Filmkader hinweg, verstärkt in seiner vibrierenden Wirkung auf das im Film zu sehende Bild, den Eindruck des pulsierenden Schmerzes und wiederholt so auf bildlicher Ebene das Indiz des rasenden Herzens als instinktiv verstandenes Zeichen höchster Gefahr. In diesem Ort der Fremdheit ermöglicht gerade diese Form der auditiven und visuellen Nachahmung die existenzielle Gefahr zu verdeutlichen und so zum Ausdruck zu bringen, was hier auf dem Spiel steht – das Selbst. Als enthumanisiertes Versuchsobjekt ist der Protagonist an Drähte gebunden, liegt verwundbar auf dem Rücken. Keine Arme, keine Beine, kein Blick lassen ihn aus dieser Situation ausbrechen. (Abb. 64 - Abb. 76) Am Ende dieser ersten Versuchsreihe, sinkt der Kopf des Mannes erschöpft zurück. Das schlafende Gesicht wird dreimal gezeigt. Die Bilderfolge kommt einer Zoom-out Bewegung gleich, welche die Distanz zwischen Betrachter und Protagonist vergrößert. Die distanzierende Bewegung der drei Einstellungen wird auf der Tonebene durch das langsame Abschwellen des klopfenden Geräusches eines Herzens gespiegelt. Dieses Moment des *fading*, dessen volle Bedeutung in der deutschen Übersetzung verloren geht, wird durch das Abblenden in einen Schwarzkader vervollständigt. Der Protagonist driftet so fort, in eine andere Welt, seine Konturen verblassen und gehen auf in ein ihn umgebendes Schwarz – er selbst verblasst. Die Bilder, die ihm auftauchen, so kommentiert die Tonebene, erscheinen wie Geständnisse einer Wirklichkeit, wie Bilder des Glücks – aber *anders*. Die Erinnerung als konstitutiver Teil eines Selbst, ist hier in Frage gestellt. Die Erinnerungsbilder des

Protagonisten sind ihm fremd geworden und damit auch er sich selbst. Wer ist er? Ein Nemo. Chris Marker vermeidet jede Zuschreibung und bietet so keinen inhaltlichen Aspekt, an dem sich die Identität dieses Mannes festmachen ließe. Er erscheint, kommt und geht durch seine Erinnerung als Geist in einer ihm fremden Welt. Als derrida'sche Figur des *fantôme* ist er gleichzeitig an- und abwesend. Diese innere Dialektik des sich selbst fremd gewordenen Subjekts lässt ihn zur mahnenden Gestalt, zur Chiffre seiner Zeit werden. Chris Marker erfindet in ihm eine Figur, der die gesellschaftliche Situation der Ungewissheit und des zweiflerischen Selbst verkörpert. Die Fremdheit, die der Protagonist seiner eigenen Vergangenheit gegenüber empfindet, verdeutlicht auf symbolischer Ebene die Situation der Nachkriegsjahre und die Unmöglichkeit der Identifikation mit den unvorstellbaren Gräueln des zweiten Weltkriegs.

4.2.2 Räumlichkeit

„Die Existenz ist kein Werden sondern ein Sein, kein ‚Wachsen in die Zeit‘, sondern ein ‚Eingebettetsein im Raum‘. Die Zeit, als dem Menschen feindliche, auf unheimliche Weise überlegene Macht, wird im ‚Étranger‘ mit bewusster Konsequenz ausgeschaltet oder doch unschädlich gemacht [...] indem [der Dichter] sie einfängt in die starren Konturen des Räumlichen, bis sie aufhört Bewegung zu sein und zum Stillstand kommt.“²¹²

In *La Jetée* versucht der Protagonist dem unabänderlichen Lauf der Zeit zu entkommen. Im Unterschied zu der von Greuter beschriebenen Solidität einer greifbaren Wirklichkeit bei Camus, wird Raum bei Marker zwar in die Abgeschlossenheit und Starre des fotografischen Einzelbildes destilliert, gleichzeitig aber wird Raum durch das Moment des Verschwindens durch den zeitlichen Ablauf des Filmes in seiner Unzugänglichkeit markiert. Markers filmische Raumauffassung scheint einem extrahierenden Verfahren zu entsprechen, Raum wird nicht in den Film eingeführt, sondern in Standbilder abgekapselt, Betrachter und Protagonist auf eigentümliche Weise davon ausgeschlossen. Die unterschiedlichen Mittel, um den Zuschauerraum und jenen des Films zu verbinden, gestalten sich auch bei Chris Marker im Wesentlichen aus der Behandlung von Kamerazooms, der Montage von Einstellungen und deren Verknüpfung mit der

²¹² Greuter, S 27.

Tonebene. Im Unterschied zum bewegten Film kann Chris Marker in *La Jetée* die Überblendung als zusätzliches Mittel einsetzen.²¹³

Raum wird gleich zu Beginn auf narrativer Ebene als neuralgischer Begriff markiert. Da die Erdoberfläche atomar verseucht ist, sehen sich die Überlebenden dazu gezwungen, im unterirdischen Paris zu hausen. Die Offstimme spricht in einen Schwarzkader hinein und bereitet auf den „Hades der Bilder“²¹⁴ vor, in welchem sich die räumliche Diskontinuität des Films, der Verlust jedes Zusammenhangs zwischen den Einzelbildern, die *Dislozierung* der Erzählung zum ersten Mal zeigt. Darauf folgen zwei Bilder von Toren, die sich dem Tageslicht aus einem unerkennbaren Dunkel öffnen. Doch anstelle dem Licht näher zu kommen, im Sinne einer Bewegung ins Freie, entfernt sich die Kamera im zweiten Bild vom Ausgang, wird in einer Rückwärtsbewegung hineingesogen in die Enge eines schmalen Ganges. (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4) Der Eindruck der beklemmenden Enge wird durch das Einsetzen des dumpfen Surrens eines Maschinenraumes auf der Tonebene noch verstärkt. Die folgenden Einzelbilder sind allesamt halbnaher Aufnahmen, es gibt keine Totale, die Orientierung an übergeordneten räumlichen und zeitlichen Kategorien der Erzählung bietet. Die narrativen Zeitebenen des Films, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, sind vielmehr durch eine atmosphärische Qualität bestimmt. Die zeitliche Erzählschicht der Gegenwart ist auf bildlicher und akustischer Ebene als labyrinthische Unterwelt geschildert. Es lassen sich vereinzelt elektrische Lichtquellen ausmachen, deren gleißendes Licht genauso zu blenden scheint, wie die weißen Gesichter der Ärzte, die sich so stark vom Umraum abheben und beinahe körperlos im Raum zu schweben scheinen. Der hier konstruierte Raum ist nebulos, nicht definierbar und lässt den Betrachter in der Schweben, dennoch ist er als ein den Protagonisten auf bedrohliche Weise umhüllendes Dunkel wahrzunehmen. Die Stimme aus dem Off beschreibt den Raum der Gegenwart als „réseau des souterrains“.²¹⁵ Das Labyrinth als philosophische Raumkonzeption ist hier maßgeblich für Deutung von Markers Gegenwartsschilderung.²¹⁶ Diese ist geprägt von engen Gängen, die keine Orientierung, kein Überblick zulassen. Die Empfindung des Unheimlichen in der Gegenwart wird auch

²¹³ „[...] un homme, qui lui expliqua posément que la race humaine était maintenant condamnée, que **l'Espace lui était fermé**, que la seule liaison possible avec les moyens de survie passait par le Temps.“ „*La Jetée*“, 7'11“

²¹⁴ Kämper, Birgit, *Das Bild als Madeleine. „Sans Soleil“ und Immemory*, in: dies., *Chris Marker – Filmessayist*, Institut Français de München: CICM, 1997, S 148.

²¹⁵ *La Jetée*, 4:25.

²¹⁶ Kern, Hermann, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, 4. Auflage, München: Prestel, 1999.

auf der Tonebene hergestellt. Das mit der Experimentsituation einsetzende deutsche Geflüster evoziert, im Jahr 1962 noch unmittelbarer als heute, eine Ahnung des noch nicht lange zurückliegenden Grauens des Zweiten Weltkrieges. Räumliche Fremdheit ist in *La Jetée* durch das Gefühl von Enge geprägt und lässt sich auf diese Weise als nicht eigentlich Fremdes, sondern als Verdrängtes beschreiben.

Die, bereits im Kapitel zur Gesichtlichkeit näher beschriebene, Sequenz der Aneinanderreihung von Gesichtern der Versuchssopfer vermeidet es eine Form des Raumkontinuums zu etablieren. Die Gesichter erscheinen abgekoppelt, *ortlos*. Diese Ortlosigkeit spiegelt sich auch im Motiv der Hängematte wieder, in welcher der Protagonist während der Experimente liegt. In der Hängematte befindet sich der Protagonist in einem vom Umraum scheinbar abgekoppelten Schwebezustand. Im übertragenen Sinne taucht hier das inhaltliche Motiv der Aufgespanntheit des Menschen zwischen Leben und Tod im Sinne Heideggers und Sartres auf. So begreift Sartre das menschliche Dasein im Anschluss an Heidegger als ein Sein zum Tode. Er erkennt Tod und Geburt als Fakten der menschlichen Existenz.²¹⁷ Heidegger beschreibt das Leben als das sich Verhalten zum Tod, welches das menschliche Dasein als die zeitliche Aufgespanntheit zwischen diesen beiden Polen zuallererst ermöglicht.²¹⁸

Das Fehlen des verbindenden Raumes verweist auf eine totale Ortlosigkeit. Diese Unmöglichkeit des Zurückkehrens und Ankommens entspricht so der Entgrenzung aller Sinne im Wahnsinn und letztlich im Tod. Im Gegensatz zur visuellen Ebene, die einem staccato einzelner Fotografien gleicht, wird die Offstimme im Ton, sozusagen als verbindende Gegenbewegung, mit einem getragenen Violinenkonzert unterlegt. Erst im Moment, da die Hauptfigur der Erzählung ins Bild tritt, beginnt die Montage im Schuss-Gegenschuss-Verfahren Blickkonstellationen zwischen einem der Lageraufseher und dem Mann herzustellen und damit auch Raum zu konstruieren. Die Beschaffenheit dieses Raumes lässt sich allerdings nur als beklemmende Enge beschreiben, welche sich im Ton durch das laute Pulsieren eines und im weiteren Verlauf mehrerer Herzen ausdrückt. Die Nahansichtigkeit der Aufnahmen jener Sequenz hat zur Folge, dass die

²¹⁷ „[...] der Tod [ist] keineswegs meine eigene Möglichkeit, sondern ein kontingentes Faktum ist, das mir als solches grundsätzlich entgeht und ursprünglich zu meiner Faktizität gehört. [...] Der Tod ist ein reines Faktum wie die Geburt; er geschieht und von draußen und verwandelt und in Draußen.“ Zitiert aus: Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Philosophische Schriften Band 3*, 9. Auflage, hrsg. von König, Trautgott, ins Deutsche übers. v. Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 937.

²¹⁸ Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 18. Auflage, Tübingen: Niemeyer, 2006, S. 259.

Körper der gezeigten Personen stark beschnitten sind. Arme sind selten, Beine noch weniger zu sehen. Jene Bereiche des Körpers, die sich im Raum entfalten, fehlen. Selbst wenn Arme in der Einstellung sichtbar werden, erscheint jede mögliche Form des Gestikulierens stark zurückgenommen. Die gezeigten Körperhaltungen verstärken den fotografischen Effekt der bewegungslosen Starre. Ähnlich der camuschen Figur des ‚Meursault‘ in ‚L’Étranger‘, erscheint das Zeitgefühl des Protagonisten in La Jetée als eine ‚dämmerhaft empfundene Zuständlichkeit‘. Die lang anhaltenden Kameraeinstellungen kommen der ‚Statik des Gefängnislebens‘ in ‚L’Étranger‘ als ‚Überdehnungen eines gegenwärtigen Augenblicks‘ nahe.²¹⁹ (Abb. 77, Abb. 78, Abb. 79) Bis auf eine Ausnahme. Der Moment der Injektion eines Serums, das den Protagonisten in jenen halbbewussten Zustand des Träumens versetzt und ihn durch die Zeit reisen lässt, erscheint im Vergleich zu der reduzierten Gestik und Körpersprache der restlichen Aufnahmen als geradezu zelebriert. Die ostentative Armbewegung auf formaler Ebene und das zu injizierende Serum auf inhaltlicher Ebene, sind Auslöser für den darauffolgenden, durch den kreisenden Perspektivenwechsel der Kamera beinahe physisch nachvollziehbaren Schwindel des Protagonisten. Wieder handelt es sich hierbei um eine Szenenabfolge der Körperlosigkeit. Ohne Arme und Beine erscheint der Protagonist seiner Fähigkeit des Handelns beraubt, das Subjekt erscheint entfremdet. Die nun auftauchenden Bilder der Erinnerung geben sich in ihrem Bildstatus auch als solche zu erkennen. Als voneinander unabhängige Entitäten tauchen sie auf und versinken wieder in Schwarzkadern. Bis das ‚Bild des Glücks‘ beschrieben wird. Hier beginnen Bildräume unterschiedlicher Fotografien durch den Einsatz von Überblendungen zu verschmelzen, sich miteinander in Relation zu setzen und sich gegenseitig aufeinander zu übertragen. Die Vorstellung des Glücks erscheint so als verdichtet codierter Bereich, als Topos, an dem unterschiedliche Inhalte in einander verschwimmen.²²⁰

Am dreißigsten Tag findet das Treffen statt, zwischen dem Protagonisten und der Frau, die er sucht. In der französischen Übersetzung wird dem Treffen ein *Ort* zugesprochen.

²¹⁹ Vgl. Greuter, S 28.

²²⁰ Innerhalb der strukturalistischen Konzeption ist der Ort nicht als realer Platz, aber auch nicht als imaginärer Bereich gedeacht. Deleuze lokalisiert Orte in einem strukturellen, topologischen Raum, indem ordinale Nachbarschaftsverhältnisse wirksam sind. Der Ort selbst ist also bedeutungsvoller als dessen inhaltliche Besetzung. Deleuze entwickelt die Struktur als topologisches Konzept und als Prinzip der ‚Ordnung der Dinge unter wechselnden Verhältnissen.‘ Zitiert aus: Deleuze, Gilles, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin: Merve, 1992, S 45.

Durch die geringe Tiefenschärfe des Objektivs noch immer nicht ganz erschließbar, findet sich der Mann in einer Marktsituation wieder. Das ihn umgebende Tageslicht gibt die Raumqualität der Vergangenheit als hellen Außenraum zu erkennen. Andere Menschen umgeben ihn und auch die Frau, die sich in derselben Marktsituation zu befinden scheint. Im Unterschied zu der seinen, ist ihre Gestik bewegt, expressiv greift sie in den Raum ein. Der Mann ist überwältigt von der Situation, handeln ist ihm unmöglich, er fällt erschöpft zurück in die Laborsituation. Erneut schicken ihn die Leiter des Experiments in die Zeit. Diesmal spricht er mit ihr, sie sind sich näher. Wie die Zeit, so baut sich auch ein Raum um sie, der sie verbindet. Gleiche Lichtverhältnisse vereinheitlichen die sich abwechselnden Bilder der Frau und des Mannes.

Nachvollziehbare Perspektivenwechsel machen das einheitliche Raumgefüge deutlich. Langsam beginnt sich auch die Mimik und Gestik des Mannes aufzulockern, sich in diesem Raum auszudehnen. Als die Frau nach der Bedeutung seiner Kette fragt, und damit nach dem Symbol der Zeit aus der er kommt, scheint der Mann sich wieder aus dem Raum zurückzuziehen. (Abb. 80)

Die Perspektive, aus der die Einstellung aufgenommen ist, zeigt das nur eine Hälfte seines Gesichts, sein Körper ist außerhalb des Bildraums. Er bleibt Fremder in einer beziehungslosen Welt, als Anachronist ist ihm die Verwirklichung in der von ihm aufgesuchten, fremden, Raum-Zeit unmöglich. Der Protagonist erfindet eine Erklärung. Als die beiden am Querschnitt eines Sequoia Baumstumpfes angelangen, sieht man den Mann zum ersten Mal in einer sich direkt auf den Raum beziehenden Pose: er zeigt auf einen Ort, den er in diesem Moment gar nicht anzeigen kann, einen Punkt außerhalb der Baumrinde, einen Punkt außerhalb des Zeitraumes, in dem er sich gerade befindet. Diese Interaktion macht das Scheitern der Identifikation mit dem ihn umgebenden Raum deutlich und kostet den Protagonisten erneut so große Anstrengung, dass er in die Gegenwart zurückfällt. Der Begriff der Gegenwart ist hier in Verbindung mit einem inhumanen Raum gebracht. Enge, Körperlosigkeit und daraus resultierende Handlungsunfähigkeit zeichnen ein apokalyptisches Bild der filmischen Gegenwart. Für die temporale Ebene der Vergangenheit hingegen, wird Raum als großzügiger Park gezeichnet, in welchem sich der Mann gemeinsam mit anderen Menschen zu bewegen scheint. In der narrativen Verflechtung von Raum und Zeit in *La Jetée* fungieren die Zeitwechsel als automatisierte Raumwechsel, in denen die jeweilige topologische Konnotation besonders deutlich zutage tritt. Eben diese Koppelung von temporaler Ebene

mit spezifischen Raumauffassungen ist hier nicht nur als filmgrammatikalische Funktion eingesetzt, sondern darüber hinaus als narrative Konnotation – als Topos im Sinne eines ‚memento mori‘ der Gegenwart und des ‚in arcadia‘ der Vergangenheit. Im Kapitel über den Blick beschreibt Sartre einen Park und die sich dort befindenden Menschen und Gegenstände, die sich „als Dinge gruppieren“.²²¹ Der Park wird bei Sartre zum Ort, an dem im Universum des Einzelnen ein Anderer erscheint, was Marker mit der Schilderung der Ebene der Vergangenheit aufgreift, in welcher die Frau dem Mann als Andere erscheint. Hierbei ist vor allem Sartres Unterscheidung des *être pour soi* und des *être pour autrui* bedeutsam – also des Für-Sich-Seins und des An-Sich-Seins, welches das Für-Sich-Sein das durch das Bewusstsein bestimmte Sein des Menschen darstellt und das An-Sich-Sein, das als die vom Bewusstsein unabhängige Existenz der Dinge aufzufassen ist. Mit dem Auftauchen des Anderen Menschen im eigenen Universum, beschreibt Sartre die Relativierung der perspektivischen Distanzen der Gegenstände zum Ich, denn auch der Andere unterhält perspektivische Distanzen zu ihnen, die den meinen nicht gleichen. Er schreibt also:

„Wenn der Objekt-Andere in Verbindung mit der Welt als der Gegenstand definiert ist, der das *sieht*, was ich sehe, muss meine fundamentale Verbindung mit dem Subjekt-Anderen auf meine permanente Möglichkeit zurückgeführt werden können, durch Andere *gesehen zu werden*. Das heisst, in der Enthüllung meines Objekt-seins für den Anderen und durch sie muss ich die Anwesenheit seines Subjekt-seins erfassen können.“²²²

Sartre zufolge strebt das menschliche Sein danach, im Blick des Anderen zum Objekt zu werden, sich im Dinglichen zu fixieren und ein An-Sich zu werden. Erst durch den Blick des Anderen kann das Subjekt sich selbst sein.²²³ Dennoch trägt diese dichotomische Unterscheidung nicht dazu bei, dass sich der Protagonist im Raum der Vergangenheit freier bewegen kann. Raum erscheint in *La Jetée* nicht als Bereich der unmittelbaren Entfaltung eines Selbst, sondern als bereits reflektierter, topologischer Ort. Auf der Suche nach einem Moment der Unmittelbarkeit, irrt der Protagonist durch die Zeit. In den einzelnen Fotografien selbst scheint diese Suche gedoppelt. Die Ästhetik analoger Momentaufnahmen bringt eben diesen Zwiespalt zwischen Unmittelbarem Erleben und dem bereits vermittelten Habitus des ‚so ist es gewesen‘ medial zum Ausdruck. So ist es

²²¹ Sartre, 2003, S. 459.

²²² Ebd., S. 463-464.

²²³ „Das Mögliche ist das, woran es dem Für-sich mangelt, um Sich sein zu können.“ Ebd., S. 211.

letztlich auch die medial hergestellte Distanz, die den Protagonisten fremd bleiben lässt, da, wie dort. (Abb. 81, Abb. 82) Die Parksequenz zeichnet sich im Unterschied zu der Raumsituation der unterirdischen Tunnel in Chaillot durch den Einsatz von Halbtotale aus, welche einen gewissen Eindruck von Geräumigkeit und Bewegungsfreiheit vermitteln. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine kurze Serie von drei Einzelbildern, die das Paar im Park zeigen. Kinder tollen an ihnen vorbei, doch auch der Protagonist scheint sich nun freier zu bewegen, setzt dazu an Schritte zu machen. (Abb. 83 - Abb. 85) Dem Verhältnis von Bild und Ton gilt es an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Stimme aus dem Off gibt zu verstehen, dass der Protagonist nun seine Geschichte zu erzählen versucht. Während die Bildebene sukzessive den Raum auszuschließen beginnt, sich von der Halbtotale zur Großaufnahme nähert, erzählt die Sprecherstimme von einem unerreichbar fernen Land. Der Nahansichtigkeit der anschließenden Aufnahmen haftet eine eigentümliche Stimmung an. Die Intimität zwischen dem Mann und der Frau wird durch den geisterhaft ausgehöhlten Gesichtsausdruck des Protagonisten und die auf tonaler Ebene verdeutlichte Distanz gestört. (Abb. 61) Dennoch sind sie sich nahe, auch die Offstimme attestiert der Szene unausgesprochenes Vertrauen.²²⁴

Diesem Zustand des puren Vertrauens wird jedoch, scheinbar von Aussen eine Grenze gesetzt. Die Fotografie, die diese Grenze markiert, fällt aus mehreren Gründen aus dem Verlauf der Einzelbilder heraus. Zum Ersten kennzeichnet sie sich durch den einzigen direkten Blick des Protagonisten in die Kamera. Der Blick als Handlungspotenzial ist, wie eingangs schon verdeutlicht wurde, ein Kernthema Chris Markers fotografischer Arbeit. In diesem Foto ist der Blick des Mannes allerdings gestört. (Abb. 86 und Abb. 87) Ein expressiv anmutender Eingriff in der Belichtung des Negativs verschattet den direkten Blick. Die in vorhergehenden Bildern zu sehenden, durchlässigen Schatten der Baumkronen, scheinen hier künstlich nachgeahmt und zum gestischen Eingriff mit dem Retouchierpinsel gesteigert. Das hier gezeigte gespinntartige Schattenmuster lässt sich mit Michael Lejas Beobachtungen zum amerikanischen Film der 1940er Jahre parallelisieren.²²⁵ Leja beschreibt das Netz in Filmen wie *Das Netz* oder *Out of the Past* von 1947 als räumliche Metapher, durch welche unheilvolle Verstricktheit zum Ausdruck

²²⁴ „[...] se creusera entre eux une confiance muette, une confiance à l'état pur. Sans souvenirs, sans projets. Jusqu'au moment où il sent, devant eux, une barrière.“ „La Jetée“, 17:10.

²²⁵ Leja, Michael, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven: Yale University Press: 1997.

gebracht wird. Leja beschreibt den von Robert Michel gespielten Privatdetektiven aus *Out of the Past* als eine Figur im Netz, dessen unheilvolle Verstrickung beginnt, als er sich in eine kriminelle femme fatale verliebt. Das Netz wird dort zur optischen Metapher im Film für das Gespinnst des Schicksals und markiert den Augenblick, in dem der männliche Protagonist zum Opfer des Geschehens wird und von seiner Vergangenheit eingeholt, in diese verwickelt wird. Das Netz als Figur im Film ist nach Leja ein optischer Verweis auf die Nähe von Vergangenheit und Unbewusstem.

Der in *La Jetée* schon präfigurierte Eingriff von einem Außen wird im nächsten Bild bestätigt. Die untersichtige Aufnahme des Arztes verdeutlicht das Zurückfallen des Mannes in die Laborsituation. Nur verschwommen lassen sich die in der Untersichtigkeit übergroß und bedrohlich erscheinenden Hände des Arztes erkennen, der dem Protagonisten erneut die Augenbinde aufzusetzen scheint. Die perspektivische Gestaltung der Fotografien lässt in diesem Moment einmal mehr den Betrachtterraum mit der Lage des Mannes verschmelzen. Es folgt eine Sequenz in der sich Mann und Frau an immer unterschiedlichen Orten begegnen. Die Einzelbilder werden in einander überblendet, so dass ihr Status unsicher wird.²²⁶

Die Unklarheit des Ortes, die sich aus den vielfachen Überblendungen ergibt, reflektiert die Unsicherheit des Selbst. Der Protagonist kann nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden, weiß nicht mehr ob er lenkt oder gelenkt wird. Auf diese Formulierung eines unsicheren Selbstbewusstseins folgt die einzig bewegte Sequenz des Filmes. Der Augenaufschlag der Frau, welcher im sechsten Kapitel zur Alterität noch genau analysiert werden soll. Das nächste Zusammentreffen von Mann und Frau findet in einem naturhistorischen Museum statt. Hier wird Raum vor allem durch die Verwendung von Totalen formuliert. Der Protagonist und die Frau scheinen in das Arrangement der präparierten Tiere und Vitrinen eingepasst und auf formaler Ebene in einem Korrespondenzverhältnis mit ihnen zu stehen (**Abb. 88 - Abb. 91**). Die Bildkomposition kennzeichnet sich in einer Reihe von Einzelbildern durch bogenhafte Elemente und Flächen der Flügel präparierter Vögel, die sich einmal zwischen das Paar schieben, ein anderes Mal als Verbindungsbögen über den Beiden zu schweben scheinen. Der gemeinsame Raum, in dem sich Mann frei bewegt, wird am Ende der Sequenz abrupt wieder zurück in die Fläche geführt. Es handelt sich auch hier wieder um ein Einzelbild, das den Wechsel zurück in die beklemmende Laborsituation präfiguriert (**Abb. 92 - Abb.**

²²⁶ „Lui ne sait jamais s’il dirige vers elle, s’il est dirigé, s’il invente où s’il rêve.“ „La Jetée“, 18:22.

94). Mit ihrem Zeigefinger deutet die Frau auf die Spiegelung eines Fensters in einer Vitrinenscheibe. Die überbelichtete Stelle der Fotografie gibt nichts als die weiße Fläche der Leinwand zu erkennen. Die Betonung der Flächigkeit in diesem Bild kündigt bereits die Raumauffassung jener Bilder an, in denen der Protagonist in die Zukunft reist. Chris Marker verwendet hier mikroskopische Aufnahmen einer Baumrinde, welche die Offstimme als Satellitaufnahmen einer riesigen Stadt ausgibt. Die vogelperspektivische Darstellung lässt die Stadt als planhaften Raster erscheinen. Auch die Menschen der Zukunft werden als raum- und körperlose Wesen präsentiert. Vor einem undefinierbaren Dunkel sind nur ihre Gesichter zu sehen.

Das Ende des Films führt, einem Möbiusband gleich, zurück an den Beginn. Indem der Mann auf die Plattform zurückkehrt, schließt sich der Kreis der Erinnerung des kleinen Jungens bis zum Tod desselben als Mann. Raum wird in dieser Sequenz, ähnlich wie in jener der Pariser Unterwelt auf tonaler Ebene konstruiert. Das laute Maschinengeräusch von Flugzeugturbinen und die Hektik von vielen halblaut murmelnden Gesprächen bilden den akustischen Umraum der Szenen. Der Protagonist läuft durch die Menge auf das so lange gesuchte Gesicht der Frau zu. Indem er ein Ziel verfolgt, ist er zum ersten Mal handelndes Selbst. Chris Marker operiert hier mit den Mitteln des Action Genres. Mittels schneller Schnittfolge von Einzelbildern, sowie akustischem Rauschen vermittelt diese Sequenz äußerste Präsenz. Erst als der Mann tödlich getroffen wird und zu Boden fällt, versinken die Bilder und Geräusche in schwarzer Stille. Die Plattform erscheint als Fluchtfigur aus der labyrinthischen Gegenwart, die sich ihrerseits durch Enge, unterirdische Horizontalität und Unüberschaubarkeit kennzeichnet. Das Flugfeld ist die räumliche Darstellung von Vertikalität und des Überblicks. Flucht als Möglichkeit des Entkommens ist hier nicht möglich und so spiegelt sich im Versuch des Protagonisten, die Zeit zu überlisten, das unausweichliche Drama des Ikarus wieder. Horak beschreibt in diesem Zusammenhang die Konzeption der fotografischen Bildgestaltung in *La Jetée* nach filmischen Konventionen, am Beispiel der syntagmatischen Abstimmung der Einzelbilder auf die Illusion eines dreidimensionalen Raumes, sowie das matte Grau der schwarz-weiß Aufnahmen, das sich leichter zu einem narrativen Fluss verschmelzen lässt und die Dauer einzelner Einstellungen, die das Eindringen des Betrachters in ein Bild herausfordern oder unterbinden und so Bildinformation betonen kann. Die Montage folgt andererseits, eher abstrakten Prinzipien wie Formanalogien, um Verbindungen zwischen Einzelbildern herstellen zu können. Horak bemerkt die vielfache Verwendung von

Portraits und deutet ihren Einsatz als „raumlose Bilder“ zum Herstellen von Verbindungsbrücken. In ihnen wird Raum zum kodifizierten Zeichen und zum Verweis auf das Imaginäre, das den fotografischen Bildraum definiert.

„Nicht zufällig haben Standbilder von Frauengesichtern der Filmgeschichte eine exponierte Stellung in Markers Video-Installation *Silent Movie*. Doch im Gegensatz zu Filmeinstellungen deuten diese Portraitfotos letztlich den wirklichen Raum der Welt nur als Zeichen, sie führen ihn nicht vor. [In diesem Sinne kodifiziert] Fotografie die Realität, indem sie die Zeit anhält und den Raum durch eine perspektivische Abstraktion abbildet, während der Film sich durch Zeit-Raumkoordinaten definiert und dadurch eine komplexere Signifikation der Realität anstrebt.“²²⁷

4.2.3 Materialität

In der spezifischen Schilderung von Oberflächenqualitäten in Schlüsselszenen des Films tritt dem Protagonisten auf narrativer Ebene, dem Betrachter auf visueller Ebene, *etwas* entgegen. Materialität in *La Jetée* wird auf diese Weise zum Index einer Gegenwartssituation, in welcher das Selbst auf Fremdes stößt. Die Verbindung einer poetischen Beschreibung von Materialität mit dem existentialistischen Moment des auftauchenden Selbstbewusstseins soll hier als Anknüpfungspunkt dienen, um die zeithistorische Relevanz des Bezugs von Selbst und Fremdem zu verdeutlichen. Chris Markers Schilderung von Materialität in *La Jetée* scheint der literarischen Beschreibung im französischen Existenzialismus sehr nahe. Im Folgenden sollen als literarische Vergleiche Albert Camus „*L'Étranger*“ und Jean Paul Sartres „*La Nausée*“ herangezogen werden.

„Fremdheit, das heisst Alleinesein, Unverstandensein, Einsamkeit und Unmöglichkeit eines intimen Kontaktes mit Umwelt und Mitmenschen. Die historische Situation, in die sich der Dichter gestellt sieht, ist die einer Welt ohne Gott, der zerbrochenen Einheit und der Unwandelbarkeit.“²²⁸

Emmy Greuter beschreibt in ihrer Dissertation den Kern der literarischen Arbeit Albert Camus. Im Sinne seiner Definition des Absurden, sieht Greuter in der detaillierten Formulierung befremdlicher Landschaften, Räume und Situationen bei Camus, einen Versuch der Gestaltung des Negativen, den Versuch des Eingriffs und des in Bezugtretens und damit den Versuch Fremdheit zu überwinden, ein Suchen nach Liebe in

²²⁷ Horak, Jan-Christopher, *Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997, S. 81.

²²⁸ Greuter von Rickenbach und Winterthur, Emmy, *Die Fremdheit im Werk von Albert Camus*, Zürich: Fritz Frei Horgen, 1963.

einer Welt der Gleichgültigkeit. Ähnlich erscheint hier Chris Markers *La Jetée* und dessen detaillierte Schilderung von Räumlichkeit und Materialität. Erst durch die darin auftauchende Fremdheit tritt der Protagonist seine von Hoffnung geprägte Suche nach sich *selbst* an. Das erste Treffen mit der Frau findet in einer Marktsituation statt. In der Unsicherheit der Szene, die keine Zeit und keinen Raum kennt, ist das Einzige, das der Protagonist erkennen kann, die Diversität der Oberflächen (**Abb. 95 - Abb. 97**).²²⁹ Diese Faszination mit der Mannigfaltigkeit der Welt spiegelt sich auch in Albert Camus frühem Essayband „*Noces*“ wieder.²³⁰ Ohne nach einem tieferen Sinn zu fragen, erscheinen die Welt, der Mensch und die Natur in der poetischen Beschreibung Camus im Einklang miteinander. „Das ist eine Welt der sicht- und greifbaren Wirklichkeit, die in sich selber ruht und die sich selbst genügt, in der die Menschen wie die Dinge einfach da sind, ohne einer Rechtfertigung durch eine unmögliche Transzendenz zu bedürfen.“²³¹ Camus beschreibt auf geradezu symphonische Weise Farben und Gerüche in ihrer schweigsamen Präsenz. Dieser Gestus der stummen Aufzählung findet sich auch in der Marktszene in *La Jetée* und zeigt sich dort als ein Motiv der Fremdheit. Die hier gezeigte Flohmarktsituation unterstreicht durch die beliebige Ansammlung unterschiedlicher Gegenstände das Absurd-Surreale der Szenerie. Der geringe Tiefenraum erschwert es zusätzlich das Gezeigte zu erkennen. Damit lässt sich eine bestimmte Undurchdringlichkeit der Welt erfahren, welche sich der Erkenntnis des Menschen entzieht und mit welcher der Eindruck des harmonischen Einklangs verblasst. Was zunächst als Aufgehen des Menschen in der Natur erscheint, wird zum bloßen epidermalen Kontakt. Die Oberfläche ist in *La Jetée* im übertragenen Sinne sowohl Ort einer Berührung, als auch Ort der Fremde. Die Akzentuierung von Oberfläche setzt bei Chris Marker bereits bei der Wahl des fotografischen Mediums zur Umsetzung des Films

²²⁹ „C’est d’ailleurs la seule chose dont il est sûr, dans ce monde sans date qui le bouleverse d’abord par sa richesse. Autour de lui, des matériaux fabuleux: le verre, le plastique, le tissu-éponge.“ „*La Jetée*“, 13:02.

²³⁰ Camus, Albert, *Noces. Essais*, Paris: Gallimard, 1958: „Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, les montagnes, les fleurs. [...] Heureux celui des vivants sur la terre qui a vue ces choses. [...] Il me fut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur mon corps l’étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. Entré dans l’eau, c’est le saisissement, la montée d’une glu *froide et opaque*, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère – la nage, les bras vernis d’eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles; la course de l’eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l’onde par mes jambes – et l’absence d’horizon. Sur le rivage, c’est la chute dans le sable, *abandonnée au monde*, rentré dans ma pesanteur de chair et d’os, abruti de soleil, avec de loin en loin un regard pour mes bras où les plaques de peau sèche découvrent avec le glissement de l’eau le duvet blond et la poussière de sel.“ S. 17.

²³¹ Greuter von Rickenbach und Winterthur, Emmy, S. 13.

an, die sich auf betonte Weise in der Ästhetik der grobkörnigen schwarz-weiß Aufnahmen niederschlägt. In diesem Sinne lässt sich auch die Fotografie selbst, durch ihre wesenhafte Affinität zur Oberfläche als Berührungspunkt von Welt und Blick beschreiben, deren befremdende Wirkung sich gerade durch die Sprachlosigkeit der detaillierten Darstellung fotografischer Bilder einstellt. Die Fotografien der Frau und des Mannes in *La Jetée* sind beide mit geringer Tiefenschärfe aufgenommen, der Umraum hinter ihrer Silhouette ist unscharf. Hierbei springt aber die beinahe kubistisch anmutende Kleinteiligkeit einzelner kaleidoskopartig aufgesplitteter Flächen im Hintergrund besonders ins Auge. Der Oberkörper des Protagonisten ist geradezu portraittförmig in die Komposition aus schwarzen, grauen und weißreflektierenden Flächen eingepasst. Im existenzialistischen Sinne gedeutet, erscheint hier die Individualität des Protagonisten als Oberfläche, als Firnis. Berlinger schreibt über Sartres Existenzenerfahrung: „Darum gilt von dem Subjekt, was von jedem Ding gilt: die Verschiedenheit der Dinge, ihre Individualität, ist nur eine Erscheinung, ein Firnis. Was ehemals als Substanz, In sich Bleibendes oder als Identität des Subjekts begriffen wurde, wird jetzt zum Firnis. Individualität verfällt, d.h. das Wesen, das Mensch heißt, wird exzentriert, verliert seine Mitte, wird mittellos.“²³² Sartres Begriff der *apparence* entspricht einer Neudefinition des Phänomenbegriffs. Das inhaltliche Prinzip der Erscheinung ist demnach jenes des Zufalls, der Kontingenz. Dieser zufällige Gestus der sartre'schen *apparence* spiegelt sich in der Beliebigkeit der sprachlichen Aufzählung der den Protagonisten in *La Jetée* umgebenden Materialität wieder. Im nächsten Bild erscheinen zwei spezifische Materialien im schmalen Schärfebereich der Fotografien dieser Sequenz. Der Hinterkopf der Frau und ein über und über mit reflektierenden Silber- und Goldketten behangener Schmuckständer. Die Frisur der Frau, ein Zitat aus Hitchcocks *Vertigo*, ist die für Chris Marker so emblematische Figur der Spirale als Symbol der Zeit eingeschrieben. Dieses Zitat lässt sich jedoch über die Referenz zu Hitchcock hinaus, als Verdichtung tieferliegender Thematiken betrachten. Gertrud Koch beschreibt in *Die Rückseite des Gesichts* ausgehend von Alfred Hitchcock eine Ikonografie der Haare im Film. Koch geht hierbei von der Gestaltung der Lesbarkeit von Gesichtern durch den Kamerablick aus. Erst durch die Inszenierung der Kamera werde ein Gesicht im Film lesbar.²³³ Der Film rekurriere so auf primäre

²³² Berlinger, S. 58.

²³³ Ausgehend von Metaphern aus der physiognomischen Tradition der Ästhetik vergleicht sie an dieser Stelle auch die Leinwand selbst in ihrem Schematismus als Gesicht. Die Oberfläche ist Ort des Ausdrucks

Wahrnehmungsverhältnisse des Menschen, die ihrerseits sehr stark an expressiven Ausdrucksgehalten festgemacht sind. Erst in den Blickverhältnissen des Selbst und seiner Umwelt, formt sich die Figur der Selbstwahrnehmung. Koch nähert sich dieser mit der Beschreibung des kantischen Schematismus, der den Einzelnen in ein ästhetisches Verhältnis zu seiner Umgebung setzt. Derjenige, der blickt, blickt auf projektive Weise auf Etwas, das er nicht sein kann und meint, dass dieses Etwas zu ihm spreche. Dem romantischen Anthropomorphismus gleich, wird in dieser Konstellation die Figur der Selbstwahrnehmung in die Naturobjekte projiziert, das Etwas, das zu einem spricht, ist das Selbst. Demnach sind Betrachten und Wahrnehmen als Modi des Weltbezugs zwei wesentliche Denkfiguren für den Film. Für das hier angeführte Beispiel wird die spezifische Kodierung des Hinterkopfes bedeutsam. Haare stehen auf merkwürdige Weise zwischen belebter und unbelebter Materie. Sie wachsen aus den Wurzeln der Kopfhaut, haben also einen lebendigen Sitz, lassen sich aber ohne Schmerzen entfernen, beziehungsweise schneiden und entsprechen so einem Phänomen des Übergangs. Koch deutet die Knotenfrisuren in Hitchcocks Filmen als Index der Totenmaterie, als Vanitas Motiv. Die im Standbild von *La Jetée* zu sehenden Haare, sowie der daneben positionierte Schmuck, wirken auf den ersten Blick wie eine klassische Parallelisierung von Tod und Eitelkeit. Dennoch erscheint die Art, in der diese beiden Bildelemente sich vor allem durch ihre Schärfe vom Rest der Fotografie unterscheiden eine zusätzliche Ebene zu eröffnen. Das Hervorheben dieser beiden Elemente spielt also gerade im Bezug auf die Selbstwahrnehmung des Protagonisten eine fundamentale Rolle. Im Sinne Sartres *Ekel* springt die Materialität der Haare aus der Unschärfe des Raumes förmlich aus dem Bild, deren weiche, zerzauste Qualität fangen den Blick des Mannes ein, stellen diesem *etwas* entgegen. Die feingliedrigen, silbernen Ketten werden zur Hälfte von einer zweiten Frisur verdeckt, die sich ohne erkennbaren, dazugehörigen Kopf als abgelöstes Zeichen in das Blickfeld schiebt. Die Figur des Hinterkopfes scheint eine Formel für die paradoxe Suche des Protagonisten zu sein. Die Haare nehmen in diesem Sinne die Rolle eines Vexierbildes ein, welches in symbolischer Form Anfang und Ende, Geburt und Tod, Beginn und Schluss der Erzählung in sich birgt. Der Hinterkopf der Frau erscheint auf diese Weise als Schlüssel zur absurden Situation, um die sich der Film dreht – jene Szene am Rollfeld, in welcher der Protagonist seinen eigenen Tod sieht. In schneller Montage

und wird so selbst zum Gesicht. Siehe: Koch, Gertrud, *Die Rückseite des Gesichts*, in: Gläser, Helga, Groß, Bernhard, Kappelhoff, Hermann, *Blick. Macht. Gesicht.*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001, S. 139-151.

folgen dort eine Aufnahme des weiblichen Hinterkopfes, ihres schreienden Gesichts und dem Moment des zu Tode stürzenden Mannes aufeinander. Im materiellen Symbol der Haare, deren spezifische Oberflächenqualität, deren Materialität, spiegelt sich das Optisch-Unbewusste des Filmes wieder – die Suche nach dem Selbst und die Konfrontation mit dem Fremden der Existenz, dem Tod.²³⁴ Die Knotenfrisur der Frau wird zum Symbol der Verschlungenheit von Leben und Tod, von Bewusstsein und Unbewusstsein, von Imaginärem und Symbolischem – als solcher ist der Knoten ein *Borromäischer Knoten* im Sinne Lacans.²³⁵

4.2.4 Zeichenhaftigkeit

Das Fehlen der direkten Rede ist wesentliches Merkmal von *La Jetée* und wird zum Signum der Unmöglichkeit von Begegnung. Kommunikation ist dort auf eine weitere Zwischenebene verlagert. Alleine Gestik und der Verweis auf Zeichen der Umgebung dienen der Verständigung. Die ikonische Zeichenzugehörigkeit der Fotografie ist die dritte Ebene der filmischen Kommunikation, auf welcher sich Themen des Films als Bildzeichen repräsentiert finden. Bedeutung wird demnach in *La Jetée* nicht gesprochen, sondern findet sich präfiguriert und in ikonischer Form repräsentiert. Etwa in der Sequenz der ersten Reise in die Erinnerung des Protagonisten. Diese entspricht einem Auftauchen und Verschwinden voneinander völlig losgelöster Einzelbilder. Das erste Bild der Sequenz ist jenes, friedlich weidender Tiere – *in arcadia*. Dem Bild eines Friedhofes folgt das Bild des Flughafenpiers und jenes eines Fährmannes auf seinem Kahn in einem stillen Gewässer. In der Verdopplung werden die ikonischen Zeichen zu Emblemen des Todes und zu Symbolen der unabänderlichen Zeit. (Abb. 45, Abb. 47, Abb. 48)

„J’ai encore gardé quelques images de cette journée. Il y a eu encore l’église et les villageois sur les trottoirs, es géraniums rouges sur les tombes du cimetière, L’évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), la terre couler de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s’y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, l’attente, devant un café, l’incessant ronflement du moteur, et ma joie quand l’autobus est entré dans le nid de lumières d’Alger et que j’ai pensé que j’allais dormir pendant douze heures.“²³⁶

²³⁴ Zum Begriff des Optisch-Unbewussten siehe: Balazs, Bela, *Schriften zum Film Band 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926 – 1931*, hrsg. von Helmut H. Diederichs, München: Hanser, 1984.

²³⁵ Siehe hierzu: Kleiner, Maximilian, *Im Zeichen des Knotens. Die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie*, in: Pichler, Wolfram, Ubl, Ralph, *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien: Turia und Kant, 2009, S. 91-116.

²³⁶ Camus, Albert, *L’Étranger. Récit*. Paris: Gallimard, 1947. S. 29.

Die Form der willkürlichen Aneinanderreihung von Einzelbildern, findet sich auch in Albert Camus *L'Étranger* wieder. In ihnen erkennt Greuter eine gewisse Bezugslosigkeit zu den Dingen, den Gestus des *détaché*. Dies lässt sich auch auf die Distanziertheit mit der die einzelnen Zeichen des Todes in *La Jetée* vorgeführt werden, übertragen. An dieser Auffassung des Absurden lassen sich Camus *L'Étranger* und Markers *La Jetée* miteinander vergleichen. In der bloßen Aufzählung der sichtbaren Welt, scheint eine Wahrheit zu liegen, die sich jeder Beschreibung und Bezeichnung enthält. Eben dies spiegelt Camus Vorstellung des Absurden wieder. Wahrheit und Erkenntnis entziehen sich jeder Bezeichnung, jeden Begriffs. Das Aufzählen von sichtbaren Dingen scheint deren existenzielle Abwesenheit erst deutlich zu machen. Das Absurde der Sprachlosigkeit der beiden oben genannten Werke ist seinem Wesen nach durch eine spezifische Fremdheit bestimmt. „Unvereinbarkeit des Menschen und der Welt einerseits, Unmöglichkeit des Sichverstehens der Menschen untereinander andererseits – die Tragik unserer Zeit, wie sie der Dichter mit geschärften Sinnen empfindet und die darzustellen er sich zur Aufgabe gemacht hat. Es ist das negative Thema einer Abwesenheit: Abwesenheit Gottes in der Welt, Abwesenheit des Menschlichen, der Liebe um menschlichen Leben.“²³⁷ Fremdheit findet sich so in der Abwesenheit von Sprache und bleibt so die Grundsituation des Films. Bensmaias Deutung der fotografischen Bilder als Piktogramme gewinnt als Form sprachloser Repräsentation eine zusätzliche Bedeutung. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Szene der Begegnung von Mann und Frau im Park. (**Abb. 53, Abb. 54**)

„‘Their time is simply constructed around them, their only points of reference being their enjoyment of the moment they’re living, and the signs on the walls.’ As if to mark his intent with an emblematic and coded gesture, Marker immediately follows these sentences with photograms representing children’s drawings on a wall, this time a pictogram in the literal sense.“²³⁸

Bedeutung wird in *La Jetée* auf einer doppelt vermittelten Ebene produziert. Die Unmöglichkeit des Inbezugtretens über das Mittel der aktiven Kommunikation verdeutlicht einmal mehr die Distanz von Welt und Selbst. Zugleich lassen sich die gezeigten Schriftzeichen, die Mann und Frau gemeinsam sehen, aber im Sinne Roland Barthes als Spuren handschriftlicher Sinnlichkeit entziffern.²³⁹ Die Wandzeichnungen

²³⁷ Greuter, S. 10.

²³⁸ Vergleiche: Bensmaia, Reda, S. 150.

²³⁹ Barthes deutet die Schriftzeichen Cy Twomblys, die den Wandzeichnungen im Film ähneln, als Gesten einer nicht interpretierbaren Schrift und schreibt den Zeichnungen und Malereien Twomblys zugleich eine

lassen sich so als Index einer solch sinnlichen Unmittelbarkeit begreifen. Die symbolischen Zeichen eines Herzes und eines Totenkopfes zeigen sich als Fährten, als Spuren jener Dinge, die der Protagonist auf seiner Reise sucht und als Vorboten jener Ereignisse, zu denen ihn seine Reise führen wird. Chris Markers Umgang mit sprachlichen Bezeichnungsformen erscheint in diesem Licht als Präfiguration der linguistischen Ausführungen Derridas und dessen Formulierung der ‚differance‘ – als Verschiebung von Bedeutung und Bezeichnung, Unmittelbarkeit und Referenzialität, Präsenz und Absenz, in der die Fremdheit des Selbst zum Ausdruck kommt.

4.3. Alterität und der Moment des Glücks

Wie das vorige Kapitel gezeigt hat, ist das Empfinden eines Selbst wesentlich durch das Erleben von Fremdheit ausgezeichnet. Gerade in dieser spezifischen Negativerfahrung der Fremdheit scheint der existenzialistische Moment des Selbstbewusstseins präfiguriert. Dennoch kennzeichnet sich *La Jetée* nicht als Film reiner Negativität, sondern vielmehr als Erzählung von Hoffnung und Liebe. Der erste Abschnitt dieses Kapitels widmet sich der Darstellung des *Großen Anderen*, als das Subjekt konstituierenden Parameter²⁴⁰, und der spezifischen Form der Verweigerung von Vereinnahmung in *La Jetée*, die Vielfalt und Andersheit zulässt und forciert. Da die Sprache als Kommunikationsmedium in *La Jetée* versagt, soll im nächsten Abschnitt auf den *Blick* als Ort des Begehrens eingegangen werden. Im zweiten Teil soll die Klimax des Films – die kurze bewegte Sequenz eines Augenaufschlages – als Moment des Glücks und Angelpunkt der Hoffnung dargestellt werden. Das Kapitel zu Alterität versucht sich dem Begriff auf den Spuren

unmittelbare Sinnlichkeit zu „Im Gegensatz zur Position so vieler zeitgenössischer Maler zeigt TW die Geste. Es wird nicht verlangt, das Produkt zu sehen, zu denken oder auszukosten, sondern die Bewegung, die hier angelangt ist, erneut zu sehen, zu identifizieren und sozusagen zu ›genießen‹. Solange die Menschheit ausschließlich die Handschrift ohne die gedruckte Schrift angewandt hat, war der grundlegende Vorgang, durch den die Buchstabenkunst definiert, erlernt und eingeordnet wurde, nicht die visuelle Wahrnehmung des Endresultats, sondern die Führung der Hand.“ Barthes, Roland, *Cy Twombly oder Non multa sed multum*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt: Suhrkamp, 1990, S. 165–183, hier S. 171.

²⁴⁰ Der Begriff des Großen Anderen ist hier im Sinne Jacques Lacans zu verstehen, als Konzept der Alterität, als das Andere des Subjekts, das Nicht-Ich, welches das Subjekt strukturiert und ausrichtet. Lacan fasst den Begriff über die Präsenz eines anderen Menschen hinaus, als symbolische Ordnung der Sprache, die sich das Subjekt erst verfügbar machen muss, um sich auszudrücken. „Der Andere als der Ort [verstanden werden], an dem das Ich, das spricht, sich konstituiert.“, zitiert aus: Lacan, Jacques, *Seminar III. Die Psychosen* (1955-56), Berlin/Weinheim: Quadriga, 1997, S 322.

Chris Markers zu nähern. Die prinzipielle Verweigerung von Vereinnahmung, von Fixierung jeder Art, die seine Arbeit durchzieht, scheint hierbei der Schlüssel zum Verständnis zu sein. Der enorme Aufwand, den Marker dazu verwendet, Brüche und andere Formen der Diskontinuität zu schildern, kann diese These nur stützen. Die Darstellung der zweiten Hauptfigur – der Frau – entspricht, entgegen der klassischen Geschlechterdifferenz, nicht einer spiegelbildlichen Anderen. Die dichotomische Präsentation von Mann und Frau erscheint in *La Jetée* nicht als wertende Gegenüberstellung nach autoritären Machtfantasien. Die Frau ist eine Andere, die der Mann begehrt und braucht um selbst ganz zu sein. Marker beschreibt so eine, in den 1960er Jahren utopisch anmutende, Figur der Alterität, in welcher die Begegnung zwischen Menschen, die Utopie der Vertrautheit im gegenseitigen Erkennen möglich wird – eine Liebesgeschichte.

4.3.1 Alterität in *La Jetée*

Die von Bensmaïa so ausführlich analysierte Tendenz *La Jetée* sich jeder Fixierung und Vereinnahmung durch den Betrachter zu entziehen, soll den Ausgangspunkt für die Überlegungen dieses Kapitels bilden. In der Form der Unzugänglichkeit zeigt sich das *Große Andere*. Dieses ist, wie es Lacan beschreibt, als symbolische Ordnung zu verstehen, nach dem das Subjekt unweigerlich ausgerichtet ist, worüber es aber nicht verfügen kann.²⁴¹ Das große Andere soll im Bezug auf *La Jetée* als dasjenige beschrieben werden, das dem Selbst als konstitutiver Bezugspunkt gegenübersteht, mit dem es also verbunden ist, ohne darauf Einfluss ausüben zu können. Die präexistente Ordnung wird auf abstrakter Ebene in der Narration von *La Jetée* formuliert und so im Sinne Markers systemisch auf den Prozess der anonymen Geschichtsschreibung übertragen. Harbord beschreibt das Medium des Films als Archivierungstechnik, die es durch ihre spezifischen Bedingungen erlaubt, das Selbstverständnis einer Zeit eindrücklich zu schildern und so für zukünftige Generationen zu bewahren. Gleichzeitig streicht Harbord heraus, dass es durch das Medium des Films möglich sei, die fortwährende Wandlung der Zeit als Alterität begreifen zu können. „Time produces its own kind of alterity.“²⁴²

In einer Einstellung treffen sich der Mann und die Frau in der naturhistorischen Sammlung eines Museums. Dies ist der Ort, an dem sie sich frei bewegen können. „The man and the woman are at ease together in this space, where dead things pose as if they were alive.“²⁴³ Harbord beschreibt an dieser Stelle eine gewisse Form von Exotismus, die den präparierten Tieren anhaftet. Ohne erkennbare Kategorisierung sind die Tiere unterschiedlichster Spezies nebeneinander gestellt, scheinbar willkürlich in ihrer Anordnung. Diese exotistische Art der Präsentation lässt sich als Parabel auf alles Vergangene deuten: „[...] as though the past cannot help but be extraordinary.“²⁴⁴ Aber nicht nur Zeit, sondern auch Nomination und Benennung sind für Harbord relevante Parameter in der Herstellung des spezifischen Gefüges von Alterität in *La Jetée*. Sprache und Bild sind in *La Jetée* in ein asynchrones Verhältnis gebracht und damit die

²⁴¹ Lacan beschreibt das Große Andere auf mehreren Ebenen als eine symbolische Herrschaftsordnung, welcher das Subjekt unterworfen ist und meint damit etwa Ordnungen des Diskurses, der Sprache und der Politik. Siehe: Lacan, Jacques, *Schriften I*, hrsg. Haas, Norbert, Berlin: Quadriga, 1986.

²⁴² Ebd. S 95.

²⁴³ Harbord, S 19.

²⁴⁴ Harbord, S 19.

Vertrauenswürdigkeit des imaginären Systems in Frage gestellt. Jacques Lacan definiert das *Große Andere* als symbolische Substanz des Lebens, welches durch gesellschaftliche Normen und Regeln konstituiert ist. Die Legitimität dieser Ordnung des großen Anderen sei allerdings, mit dem Aufkommen der Postmoderne fraglich geworden.²⁴⁵ Die traditionellen Sicherheiten und Regeln haben ihre Gültigkeit im Bezug auf die Strukturierung von Gemeinschaften und Individuen eingebüßt und sind zum Gegenstand der Reflexion und des freien Willens geworden. Dies erscheint umso problematischer als der Wille, oder besser das Begehren nicht durch das Subjekt selbst bestimmt ist, nicht vom diesem selbst gesteuert wird. Nach Lacan ist dieses immer das Begehren des Anderen, in genau dem paradoxen Wortsinn als das Begehren eines anderen Objekts und im Sinne eines fremdgesteuerten Begehrens. *La Jetée* scheint diese Unsicherheit des Verhältnisses von Selbst und Anderem thematisch mit der Suche nach dem Selbst aufzugreifen. Harbord bezieht sich hier auf die Kunstfigur Chris Markers selbst als Produkt und Projektionsfläche, als Fantasie und versteht „Marker“ im wortwörtlichen Sinne als Markierung, als Signatur ohne Referenten. Marker lässt sich so als *ghostwriter* im eigentlichen Sinne, als unmöglicher Autor beschreiben, als entleerte Chiffre des autonomen Schöpfers.

„On the one hand cinema is a document, inscription of time, the capture of life in the deathly record; and on the other, cinema is montage, a complete irreverence of time, displayed through the reassembling of parts, firing off a seemingly infinite range of affects with no respect for their origins.“²⁴⁶

Was Bensmaïa nach Aulagnier mit dem Modell des Piktogramms anhand der Überblendungen in *La Jetée* beschreibt, konkret: das Verschwimmen, die Auflösung der Grenzen zwischen Selbst und Anderem in der historischen Situation der Nachkriegszeit, lässt sich auch mit Julia Kristevas Begriff des *Abjekten* fassen. Dieser indiziert den Moment der Trennung zwischen dem Selbst und dem Anderen als Übergangsphänomen von „me and (m)other“.²⁴⁷ Kristeva denkt das *Abjekte* als Vorbedingung des Spiegelstadiums, in dem das Subjekt seine narzistische Prägung als gefestigtes Selbst

²⁴⁵ Lacan, 1986. Vergleiche hierzu auch: Žižek, Slavoj, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, Berlin: Merve, 1991.

²⁴⁶ Ebd., S 99.

²⁴⁷ Felluga, Dino, *Modules on Kristeva: On the Abject. Introductory Guide to Critical Theory*. 17. Juli, 2002, Purdue U. 3.Juni 2010, <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>>

erfährt.²⁴⁸ „The abject thus at once represents the threat that meaning is breaking down and constitutes our reaction to such a breakdown: a reestablishment of our primal repression.“²⁴⁹ Der Begriff bezeichnet so ein Moment der Irritation von Identität, System und Ordnung.²⁵⁰ Die apokalyptische Gegenwartsdarstellung in *La Jetée* entspricht so auf gewisse Weise diesem Abjekten, das in den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs, im Sinnbild von Auschwitz, nur kurz vor der Entstehung des Filmes, die Fragilität der imaginären Ordnung auf historisch greifbare Weise zur Schau getragen hat.

„More specifically, Kristeva associates the abject with the eruption of the Real into our lives. In particular, she associates such a response with our rejection of death's insistent materiality. Our reaction to such abject material re-charges what is essentially a pre-lingual response. Kristeva therefore is quite careful to differentiate *knowledge* of death or the *meaning* of death (both of which can exist within the symbolic order) from the traumatic experience of being actually confronted with the sort of materiality that traumatically *shows you your own death*.“²⁵¹

Im filmischen Piktogramm der Überblendung kommt eben dieser Moment zum Tragen. Bensmaïa verwendet den Ausdruck der „decomposition“ – des Verfalls, der Zersetzung. Die Überblendungskader lassen sich so auf ästhetischer Ebene als Repräsentation des Abjekten beschreiben. Im Fluchtpunkt des Films, in jener Szene auf dem Flughafensteg, um die sich die Geschichte auf so eigentümliche Weise dreht, erscheint das Hereinbrechen des Abjekten auf narrativer Ebene noch einmal gedoppelt. Hier wird dem Protagonisten vor Augen geführt, was das selbst eigentlich verdrängen muss, um zu überleben – der tote Körper. Kristeva schreibt: „Corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. There, I am at the border of my condition as a living being.“²⁵² Am Beispiel des toten Körpers lässt sich Kristevas Konzept besonders gut verdeutlichen, ist in diesem doch die Differenz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben, welche für die Konstruktion von Identität essentiell ist. Das Sehen des toten Körpers eines geliebten Menschen als Trauma der Bewusstwerdung um den eigenen Tod fällt in *La Jetée* mit dem Moment des eigenen Todes zusammen. Der Moment wird zur enigmatischen Erinnerung des Protagonisten, zu einem Punkt an den er zurückkehren

²⁴⁸ Kristeva, Julia, *Powers of Horror – an essay on abjection*, übers. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.

²⁴⁹ Felluga, S. 1.

²⁵⁰ „[...] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules“. Kristeva, S. 4. Zur Zeichentheorie Julia Kristevas siehe: Werner, R., *Das befleckte Zeichen – Überlegungen zur 'signifiance' – Theorie Julia Kristevas*, in: hrsg. von A. Lange-Seidl, *Zeichenkonstitution, Akten des 2. Semiotischen Kolloquiums Regensburg*, 1978, , S 316.

²⁵¹ Felluga, S 2.

²⁵² Kristeva, S 3.

muss. Das Essentielle dieser Szene, entspricht auf diese Weise auch der existenzialistischen Selbsterfahrung durch die Negation und durch das Bewusstsein um den prekären Status des Selbst. Dem freudschen Wiederholungszwang ähnlich, erscheint diese Situation in *La Jetée* vielfach gedoppelt. „The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. [...] One does not know it, one does not desire it, one joys in it [*on en jouit*]. Violently and painfully. A passion.“²⁵³ Im Sinne Kristevas ist das Abjekte in *La Jetée* also auch Teil des Begehrens, seinem dialektischen Wesen nach ist es Angst und Lust (*jouissance*) zugleich. Dies spiegelt sich auch in der lustvollen kulturellen Produktion des Abjekten in Literatur und Kunst wieder. Die ästhetische Erfahrung des Abjekten komme der poetischen Katharsis gleich: „The various means of purifying the abject—the various catharses—make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion.“²⁵⁴ So stellt Kristeva etwa fest, dass sich die Beste der modernen Literatur dem Abjekten zuwendet, sich an jenen Ort begibt, an dem Grenzen zusammenbrechen und bewusst die linguistischen Binaritäten des Selbst und des Anderen, des Subjekts und des Objekts in Frage stellen.²⁵⁵ Kunst ist für Kristeva der privilegierte Ort, an dem sich das Sublime mit dem Abjekten verbinden lässt.

„On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so—double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.“²⁵⁶

Auch Chris Markers *La Jetée* erscheint als eine Erzählung in der sich das Andere dem Selbst im Bewusstsein gegenüberstellt. Vor allem in einem Standbild ist diese Kontradiktion besonders explizit formuliert. Es ist das Bild des Protagonisten der am Fuß einer Treppe steht, im Vordergrund ein kleines Mädchen, das direkt in die Kamera blickt. „In the staging of a fiction, this child steps out of it and places herself as a subject in time, and in history.“²⁵⁷ Die fotografische Perspektive der Aufnahme bewirkt

²⁵³ Kristeva, S 4-9.

²⁵⁴ Ebd. S 17.

²⁵⁵ So nennt sie in diesem Zusammenhang etwa Dostoevsky, Proust, Artaud, Céline und Kafka.

²⁵⁶ Ebd., S 207. Literatur ist nach Kristeva eine Untersuchung des Mangels um den herum sich Sprache organisiert. Sie hebt hier insbesondere die Dichtung hervor, die im Spiel mit Grammatik und Bedeutung den fragilen Charakter der sprachlichen Arbitrarität verdeutlicht. „Not a language of the desiring exchange of messages or objects that are transmitted in a social contract of communication and desire beyond want, but a language of want, of the fear that edges up to it and runs along its edges.“ Ebd., S 38.

²⁵⁷ Ebd., S. 100.

allerdings einen zweiten Effekt. Der Mann am Fuß der Treppe schrumpft optisch zur Größe eines kleinen Jungen. Das Bild deutet die Präsenz beider an, des Mannes und des Jungen – in ihm Treffen sich Anfang und Ende des Films, Derselbe ist zugleich auch ein Anderer als sein eigener Doppelgänger. (Abb. 100)

Das dargestellte Sujet erscheint als Variation eines zugrundeliegenden medialen Themas der Fotografie, die durch die ihr inhärente Zeitlichkeit, das Bewusstsein um ein unwiederbringlich Vergangenes, um den Tod, zur Schau stellt. (Abb. 101) Das Medium selbst nimmt also das existenzielle Drama von *La Jetée* auf formaler Ebene vorweg. Die Fotografie als Mnemotechnik, wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wiederholen wird. Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von der „blinden, unbedarften Kontingenz“ der Fotografie, die als Medium für den Betrachter unsichtbar bleibt, um in einer unheimlichen „Wiederkehr des Toten“ das ersehnte Objekt, das „Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck“ aufscheinen zu lassen.²⁵⁸ Mit einer wesentlichen Ausnahme: der, des eigenen „Ichs“. Dieses, so Barthes, stimmt nie mit seinem Bild überein. „Die Photographie ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen. [...] Die Photographie hat das Subjekt zum Objekt gemacht.“²⁵⁹ Den Vorgang des fotografiert Werdens beschreibt Barthes als „Ereignis des Todes [im Kleinen] und als den Moment, indem sich das Subjekt Objekt werden fühlt“²⁶⁰ und zu sich selbst in Distanz tritt, sich dabei beobachtet, wie es sich selbst nachahmt. Der Moment des fotografiert Werdens ist der Ur-Erinnerung des Mannes in *La Jetée* nicht unähnlich. Da wie dort, erlebt sich das Subjekt als gespalten, als ein Ich und – zur gleichen Zeit – ein Anderer. Das barthsche Moment der Fotografie, in dem sich das Subjekt Objekt werden fühlt, wird in *La Jetée* zum Kern der Sehnsucht. Im Sinne Sartres scheint Chris Marker hier eine existenzialistische Auffassung des menschlichen Daseins zu schildern, deren Ziel es ist zur eigenen Dinglichkeit des An-sich zu kommen.²⁶¹ Der Blick des Anderen ist im Medium der Fotografie nocheinmal gedoppelt.

Im Bezug auf Alterität findet jedoch auch in *La Jetée* keine Form der Vereinnahmung statt.

²⁵⁸ Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuchverlag 1982, 1985, S. 12.

²⁵⁹ Ebd., S. 21.

²⁶⁰ Ebd., S. 22.

²⁶¹ Sartre, 2003, S.480.

Die geradezu exaltierte Gestik der Frau, die in so deutlichem Kontrast zu jener des Mannes steht, spielt hierbei eine besondere Rolle. Auch Harbord widmet diesem Thema ein eigenes Kapitel.²⁶² Das erste Bild des Wiedersehens zeigt die Frau als Spiegelbild, ihre Hand hält sie vors Gesicht, ganz so als wollte sie den Identifikationsprozess als Spiegelung blockieren, sabotieren. (**Abb. 102**) Die Geste der Hand erscheint doppeldeutig angelegt: einerseits als Verschleierung des Gesichtsausdrucks, andererseits als dessen Vermittlung. Immer wieder tauchen die Hände der Frau in einer Vermittlungsfunktion auf: als sie nach der Identitätsmarke des Mannes greift, oder sich ihr Haar aus dem Nacken streicht. Agamben beschreibt die Gestik als die verlorene Sprache des Körpers als die verlorene Bereitschaft des Körpers mit dem Anderen zu kommunizieren. Die ausgeprägte Gestik der Frau sieht Harbord im Gegensatz zur technokratischen Optik der observierenden Ärzte, deren Blick durch optische Apparaturen verschleiert wird. Die Herstellung von Bedeutung und narrativen Relationen, wie die Identitätssuche des Mannes, werden in *La Jetée* hauptsächlich durch Blickkonstruktionen hergestellt. So wird etwa die intime Ebene des angeblickt Werdens durch die Frau, durch die Undurchdringlichkeit des ärztlichen Blicks sowie die Ausbeutung der Versuchspersonen über ihre Augen kontrastiert. Dieses Spiel mit Dualität, das Gegenüberstellen von Dichotomien evoziert erneut die Frage nach Markers Umgang mit dem Begriff der Alterität. Harbord führt hier ein aufschlussreiches Beispiel an:

„In two shots the camera is positioned within the display case, looking through the glass at the curious figures of the man and the woman. We look at the man and the woman as though we were the animals, as though this is what it would feel like to view 'us' from 'there'. This exchangeability of positions is not an anthropomorphism, a making same of people and animals; it keeps difference in place, but, in so doing, the question of alterity is evoked. [...] Here, the temporal difference that distinguishes the world of the man from the world of the woman as 'alien' stands for all differences, and raises the question of what it means to host an other.“²⁶³

Harbord spielt hier auf Derridas Konzept der Gastfreundschaft an, dem bisweilen die Monströsität der Vereinnahmung anhaften kann. In *La Jetée* verhalte es sich allerdings anders. Die Offenheit und Akzeptanz der Frau ermöglicht es, dass der Mann kommt und geht, erlaubt ihm in seiner Differenz zu existieren und wieder zu verschwinden.²⁶⁴ Das

²⁶² „We come to know the woman through her hands. Constantly gesticulating, her hands refer us to her body.“ Harbord, S 45.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ „In *La Jetée* the question of otherness is kept alive, and given greater possibility through the metaphor of the time traveller who can come and go, who can be 'elsewhere' and return.“ Ebd. S 86.

Akzeptieren der Differenz, der Unüberbrückbarkeit von Alterität, spiegle sich, so Harbord, auch auf auditiver Ebene wieder.²⁶⁵ In der englischen Übersetzung wird mit der Verwendung des Imperfekts in der Verbflexion die doppelte Zeitstruktur der Narration als klaffende Lücke formuliert, die nicht geschlossen werden kann. Zudem spiegelt sich in der Formulierung der Gegenwart als Vergangenes die Eigenschaft der Aufnahmetechnik im Moment der Aufnahme bereits vergangen zu sein. Auf visueller Ebene spielt das Gesicht als Sitz des Blickes eine wesentliche Rolle im Bezug auf die Erfahrung von Alterität. Ein Portrait der Frau sticht hierbei in seiner irritierenden Funktion heraus. Es handelt sich um jenes Bild der Frau – „*un visage de bonheur, mais différent.*“²⁶⁶ (**Abb. 46**) Die Stimme aus dem Off beschreibt ihr Gesicht als ein Gesicht des Glücks, *mais différent*. Es ist das Andere, das auf tonaler Ebene als Glück bezeichnet wird und sich im Standbild als starrer, frontaler Blick der Frau in die Kamera zeigt. Das Gesicht der Frau wird bei Chris Marker zum Faszinosum.

4.3.2 Madeleine – ein Augenblick

„Ich beanspruche für das Bild die Bescheidenheit und Stärke einer ‚Madeleine‘.“²⁶⁷

In seinem Kommentar zu einer seiner Arbeiten beschreibt Chris Marker eine wesentliche Eigenschaft, die Bilder seiner Meinung nach haben sollten: im Augenblick des Betrachtens, ein Gefühl des Glücks in einem auftauchen zu lassen. In *La Jetée* zeichnet Marker einen solchen Moment im Sinne der proustschen Erinnerung nach, der für eine Sekunde etwas unfassbar Anderes in einem Selbst auftauchen und das Andere zu einem Selbst in Bezug treten lässt. Eben dieses augenblickliche Erfahren des Anderen beschreibt Proust in jener Szene der *Suche nach der verlorenen Zeit* als das unerklärlich Beglückende an einer in Tee getauchten Madeleine (**Abb. 104 - Abb. 108**).²⁶⁸ Proust

²⁶⁵ „L’homme dont nous racontons l’histoire/ He was the man whose story we are telling.“ „La Jetée“, 7:06.

²⁶⁶ „La Jetée“, 11:01.

²⁶⁷ Marker, Chris, *Exposé zu Immemory*, Januar 1994, S. 3.

²⁶⁸ „In der Sekunde nun, da dieser mit den Gebäckkrümeln gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Es hatte mir mit einem Schlag, wie die Liebe, die Wechselfälle des Lebens gleichgültig werden lassen, seine Katastrophen ungefährlich, seine Kürze imaginär, und es erfüllte mich mit einer köstlichen Essenz; oder vielmehr: diese Essenz war nicht in mir, ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört mich mittelmäßig, zufallbedingt, sterblich zu fühlen.“ Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Unterwegs zu Swan - Combray* (Band 1), neu übers. mit überarbeiteten Titeln von Michael Kleeberg, München: Liebeskind, S 66.

formuliert den Moment des Glücks an dieser Stelle als das Einswerden mit dem Anderen, nicht nur über das Einverleiben im wörtlichen Sinn, sondern das Erfahren des Anderen in sich selbst. Das was dem Selbst zuvor in sich fremd war, wird durch das sich selbst In-Beziehung-Setzen als Anderes begriffen. Einer Klimax gleich in die Mitte des Films platziert, zeigt die einzige bewegte Sequenz *La Jetées* den Augenaufschlag jener Frau, deren Nähe der Protagonist auf seiner Reise unaufhörlich sucht. Die Nahaufnahme des Gesichts der schlafenden Frau folgt dem Bild des Mannes. In einem sehr kurzen seriellen Ablauf werden nur leicht abgewandelte Varianten der Schlafenden gezeigt. Harbord verdeutlicht hier die Emphasis, welche die rasche Montage der ähnlichen Bilder auf Details des weiblichen Körpers legt – „The hair under her arm, her eyelashes, the shape of her mouth.“²⁶⁹ Die Sequenz wird auf der Tonebene durch das crescendo von Vogelgezwitscher unterlegt, welches zur Erhöhung der Spannung dieses intimen Moments beiträgt. Alexandra Stäheli etwa, bezeichnet diesen Moment in der Neuen Zürcher Zeitung als „[...] eine[n] der ergreifendsten, überraschendsten und philosophischsten Momente des Aufwachens innerhalb der Filmgeschichte [...] da schlägt sie plötzlich die Augen auf und blickt den Betrachter frontal, fordernd, fragend an. In dieser kurzen selbstreflexiven Umkehrung der Verhältnisse wird das Bild nicht mehr von den Blicken der Zuschauer imprägniert und konsumiert, sondern es wird in der Bewegung der Augenöffnung selbst sehend und stellt dadurch die Wahrnehmung des Betrachters in Frage.“²⁷⁰ Die Frau öffnet ihre Augen, erwidert den Blick des Betrachters und unterläuft so voyeuristische Fantasien der Vereinnahmung. Sie lächelt als Zeichen der Akzeptanz ihres Gegenübers, ein Blick und ein Lächeln, das, wie schon Harbord bemerkt, in der Art der Zuneigung einem intimen Anderen vorbehalten ist. Marker formuliert mit dieser Sequenz den Kern des existenziell menschlichen Dramas, eine ewige Suche nach Liebe, danach selbst begehrt zu werden.

Liebe ist die extrem schwierige Realisation, das etwas anderes als man selbst *real* ist. Liebe und Kunst, sowie Moral ist die Entdeckung der Realität. – Iris Murdoch

Alterität lässt sich bei Marker im Sinne Murdochs als Realmoment verstehen, in dem der Unmittelbarkeit des Selbst die Unmittelbarkeit eines Anderen entgegentritt. Dieser filmische Moment lässt sich so auch mit Theodor W. Adornos „Ästhetischer Theorie“

²⁶⁹ Harbord, S 18.

²⁷⁰ Stäheli, Alexandra, *Der Moment, da das Porträt die Augen aufschlägt. Über einige Motive des Erwachens im Film*, in: Neue Zürcher Zeitung vom 22. Dezember 2007, abgerufen am 14. Oktober, 2009.

vergleichen, in welcher er den „Moment, da das Porträt die Augen aufschlägt“, als „utopische[n] Zustand der Erlösung beschr[eibt], in dem das Kunstwerk dereinst nicht mehr von kapitalistischen Produktionsbedingungen durchtränkt sein, sondern echte Autonomie und eine eigene Wahrheit erlangt haben wird.“²⁷¹ Das Gesicht der Frau wird so zum Anker in der brüchigen, zeit- und ortlosen Erzählung von *La Jetée*. Gleichzeitig erscheint es hier als Urerinnerung des mütterlichen Blicks, in dem das Kind sich selbst als imaginäres Ideal, als Repräsentation des Ich spiegelt. Woraus speist sich die unbeirrbarere Suche, der verzweifelte Versuch des Protagonisten in das Bild des Friedens zurückzukehren? Das Vorhaben in die Zeit „davor“, vor eines einschneidenden Erlebnisses zurückzukehren, muss scheitern, denn es gibt kein Entkommen aus der Zeit. Einen Deutungsansatz der Funktion dieser Urerinnerung liefert Reda Bensmaïa, der den Blick der Frau in Zusammenhang mit den psychoanalytischen Thesen Piera Aulagniers zum Spiegelstadium stellt. Der Versuch vor die Erfahrung des Subjekts als getrenntes zurückzukehren, wird in *La Jetée* sogar für einen Moment eingelöst. Jener halluzinative Augenblick der *jouissance*, wie ihn Julia Kristeva beschreibt, findet sich in der Mitte des Films, sozusagen als Antiklimax im erkennenden Blick der Frau gespiegelt. Marker erweitert an dieser Stelle den Raum des Films um den kinematografischen Raum des Kinos, überträgt das Blickdispositiv zwischen Mann und Frau auf den Betrachterraum, die Frau blickt als Andere aus dem Bild. Es ist ein intimer Blick, der in seiner Direktheit voyeuristische Fantasien unterläuft. In ihm kommt die Andere zum Vorschein, als Setzung einer Grenze und als Moment, in dem das Subjekt zum Objekt wird.

Die Frau lässt sich in diesem Sinne als lacanschen *Objekt a* bezeichnen, als Objekt des Begehrens.²⁷² Das *Objekt a* ist ein zentraler Begriff in der Psychoanalyse Lacans als Objekt des Begehrens, welches jedoch prinzipiell unerreichbar ist. Voraussetzung des Begehrens nach dem *Objekt a* ist Lacans Konzeption des Subjekts durch einen essentiellen Mangel. Dieser entsteht mit der Geburt, in der das Kind aus der embryonalen Einheit geworfen wird und fortan versucht diesen Mangel durch Ersatzobjekte zu substituieren, was selbstverständlich nie gelingen kann. Das *Objekt a* steht also einerseits für den Mangel des Subjekts, andererseits als Substitut für dessen Aufhebung. Die in *La*

²⁷¹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hrsg. Adorno, Gretel, Tiedemann, Rolf, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, hier zitiert aus: Stäheli, Alexandra, *Der Moment da das Porträt die Augen aufschlägt. Über einige Motive des Erwachens im Film*, s.o.

²⁷² Widmer, 1997, S. 32.

Jetée beschriebene Situation des Augenblicks, indem der Mann von der Frau gesehen und begehrt wird, löst sich Lacans Figur des *Torus* ein. Der *Torus* beschreibt eine ringförmige Kreisfläche, die sich durch die leere Mitte konstituiert. Ziel des menschlichen Begehrens ist, wie in vorangehenden Kapiteln bereits erläutert, immer das Begehren des Anderen zu sein. Die Liebe lässt sich im lacanschen Verständnis mit dem Symbol zweier ineinander verschlungener Ringe beschreiben, zweier Tori, die ihren jeweiligen Mangel mit ihrem Begehren gegenseitig ausfüllen. (Abb. 109)

In *La Jetée* findet sich diese Situation für die Länge eines Augenaufschlages wieder. Marker stellt für diesen kurzen Moment die Liebe zwischen zwei Menschen als so eine Form der substituierten Vollkommenheit dar. Für einen Augenblick sind zwei Menschen ganz. Im Motiv des faustschen Suchens nach dem Grund der Dinge, spiegelt sich die Suche des Protagonisten nach sich selbst wieder. Individualität wird in *La Jetée* auf diese Weise als ephemere Erfahrung gedacht, die von Momenten der Unmittelbarkeit getragen wird, in denen die bloße Existenz sich selbst bewusst wird.

Einen beglückenden Atemzug lang teilt er einen Blick und teilt damit einen so kostbaren Moment der unmittelbaren Selbsterfahrung.

„Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, dann will ich gern zugrunde gehn!“²⁷³

²⁷³ Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust I – Eine Tragödie*, 1808, Vers 1699, in: Johann Wolfgang Goethe: Faust-Dichtungen. Faust, erster Theil. Faust, zweyter Theil. Frühere Fassung („Urfaust“). Paralipomena. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier, Reclam, Stuttgart, 2010.

5. Resumé

La Jetée erscheint in seiner spezifischen Art Fremdheit herzustellen als Tagrest der Nachkriegszeit im Frankreich der 1960er Jahre, als eine traumähnliche Verarbeitung des unbegreifbaren Traumas des Holocaust. *La Jetée* ist die Beschreibung der Auswirkungen einer historischen Situation, die den Menschen vor die Trümmer seiner Welt, vor die Ruinen jeder Ordnung gestellt hat. Der Film zeichnet die Suche eines exemplarischen Einzelnen nach sich Selbst in einer chaotisch-apokalyptischen Welt nach. Um den Film in seiner umfassenden Relevanz als Zeitkapsel des 20. Jahrhunderts zu erfassen, versucht diese Arbeit ihn im Licht der phänomenologischen Psychologie zu beleuchten und als Produkt seiner Zeit zu betrachten. Der verlorene Protagonist lässt sich als eine Chiffre der Leere begreifen, vor die sich das Subjekt Mitte des 20. Jahrhunderts gestellt sieht. Keine Ordnung bietet Halt, kollektive Definitionen von Subjektivität und Menschlichkeit haben ihre Gültigkeit verloren.

Das Scheitern rationalistischer Formen der Geschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts fasst Chris Marker in einer Verknüpfung der Ideen der *Nouvelle Vague* und des *cinéma vérité*, durch die Form des filmischen Essayismus, welcher Realität und Wahrheit kategorisch in Frage stellt und scheinbar aufgeklärte, objektive Strukturen, wie jene der Geschichte, in ihrer Selektivität ausweist. In dieser Form spiegelt sich ein prinzipieller Zweifel wieder, „der sich nicht nur gegen eine vermeintlich objektive Abbildbarkeit eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit [richtet], sondern bewusst an das Imaginäre oder Nicht-Darstellbare [stößt].“²⁷⁴ Gesellschaftliche Narrationen werden in *La Jetée* in ihrem fragmentarischen Charakter und ihrer Singularität vorgeführt. Historische Totalität wird über mediale Eingriffe, als machtpolitische Ideologie enttarnt. Der Film *La Jetée* erscheint als das Bestreben Markers jede Form der ordnenden Kategorie zu vermeiden, was in der konsequenten Verweigerung von linearer Zeitlichkeit erkennbar wird. Um die Illusorik einer ganzheitlichen, unselektiven Form der Narration zu verdeutlichen – sei dies kollektive Erzählung im Sinne der Geschichte, oder individuelle im Sinne der Erinnerung – macht sich Marker daran, den Film als visuelles Medium linearer Narration in seinen

²⁷⁴ Scherer, Christina, S 25.

Funktionsmechanismen zu dekonstruieren. Durch die Demontage des filmischen Kontinuums illusionistischer Bewegung in einzelne Standbilder, indiziert Marker sprunghafte Brüche. Die einzelnen Bilder scheinen sich auf diese Weise jeder Sinnproduktion zu entziehen und werden im Moment ihres Stillstands stumm. Der ungesicherte Status des fotografischen Bildes, das zwischen dokumentarischem Index und kontextueller Instrumentalisierung oszilliert, verkörpert das zugrundeliegende Thema der Ungewissheit auf medialer Ebene.

La Jetée spiegelt eine gesellschaftliche Verfasstheit wieder, in der die Legitimität jeder Form von Ordnungssystemen plötzlich fragwürdig wird. Gerade das System der Sprache erscheint im Hinblick auf ihre rationalistisch-bürokratisierende Entmenschlichung im Deutschen Reich besonders fundamental angegriffen. Das Loslösen der Bedeutungsproduktion über sprachliche Signifikationsysteme in *La Jetée* soll hier als Folge des historischen Zusammenbrechens rationalistisch-aufgeklärter Gesellschaftssysteme verstanden werden. Das unvergessliche, unaussprechliche Grauen des Zweiten Weltkriegs wird auf einer archaischeren Ebene der kommunikativen Ordnung formuliert – auf jener der Repräsentation. Die repräsentative Form der Codierung spiegelt sich in Chris Markers Wahl des Fotoromans wieder, in der Sprachlosigkeit der Fotografie. Markers Arbeitsweise lässt sich so mit dem Modus psychoanalytischer Modelle der frühkindlichen Wahrnehmung vergleichen, in der die Relation des Selbst zur Welt ausschließlich über die vorsprachliche Formen der Repräsentation funktioniert, wie dem Schlucken, beziehungsweise dem Schmecken als Indikator eines Lust- und Unlustempfindens. In Ermangelung der Benennung und Aneignung der Welt durch die Sprache, kann das Kind im primordialen Stadium des Oralen, sich selbst nur in Form unbestimmbarer Launen wahrnehmen und Kontrolle nur durch die Behandlung dieser wechselnden Launen als vorübergehende Symptome erlangen. Das Selbst ist sich fremd als ein Außen und kann sich selbst gleichzeitig nur durch ein Außen begegnen.

Dieses Paradoxon lässt sich in *La Jetée* anhand der beiden Begriffe der Fremdheit und der Alterität fassen. In der Negation der Fremdheit tritt dem Selbst Etwas entgegen. Im Sinne der sartreschen Existenz Erfahrung kommt das Selbst in diesem Moment des Ekels zu Bewusstsein. In *La Jetée* findet sich diese Fremdheit in der spezifischen Konzeption von Gesichtlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeichenhaftigkeit wieder. Die bedrohliche Wirkung der Sequenzen der Überblendung, in denen sich alle Grenzen aufzulösen

scheinen, zwischen Zukunft und Vergangenheit, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Leben und Tod, sind im Film als Momente der Unmittelbarkeit zu begreifen, in denen sich das Selbst als Fremdes gegenüber steht. Im Sinne der existenzialistischen Philosophie ermöglichen eben diese ein positives Erleben des Selbst und werden so zum Hoffnungsanker einer Neukonzeption des Subjekts.

Das *Abjekte* bildet ein theoretisches Konzept zur Umschreibung des marginalen Überganges in der Definition von Fremdheit und Alterität, wie die beiden Begriffe in Chris Markers *La Jetée* formuliert sind. Im Abjekten mischen sich Angst und Begehren – also jene beiden Pole an denen sich die subtilen Konnotationen des Fremden und des Anderen festschreiben. Das *Abjekte* im Sinne Kristevas bezeichnet die Bejahung der Grenzenlosigkeit, es ist ein Bekenntnis zum Abgrund, zur Widersprüchlichkeit, zu der Porosität des Selbst. Dieses Bekenntnis ist die lustvolle Erfahrung des Anderen. Der Blick des Anderen, in seiner Definition bei Sartre und Lacan, ist der Ort, an dem sich ein solcher Moment der *jouissance* in *La Jetée* vollzieht. Die Suche des Protagonisten nach Halt und einer Definition von sich Selbst führt in *La Jetée* allerdings ins Leere. Identität lässt sich bei Chris Marker im Sinne Sartres als Identitätslosigkeit begreifen, zu der jeder Einzelne in Bezug treten muss. Das Erleben als ein Selbst, ist in *La Jetée* als ein Erleben des Fremden formuliert. Die Begehren des Menschen als ein Ich zu erleben und wahrgenommen zu werden, ist Treibkraft jener Sehnsucht nach dem Anderen, das den essentiellen Mangel des Ichs ausfüllt und das Ich nicht mehr Fremder, sondern zum Anderen wird. Dieser Blick des Anderen ist in *La Jetée* ein Moment des vollkommenen Glücks.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abbildungsnachweis:

Bei allen nachstehenden Abbildungen handelt es sich, wenn im Weiteren nicht anders angegeben, um Standbilder des Film *La Jetée* (1962).



Abb. 1 La Jetée, 6:20



Abb. 2 La Jetée, 4:14



Abb. 3 La Jetée, 4:19



Abb. 4 La Jetée, 4:25



Abb. 5 La Jetée, 4:29



Abb. 6 La Jetée, 5:20



Abb. 7 La Jetée, 5:22



Abb. 8 La Jetée, 5:24

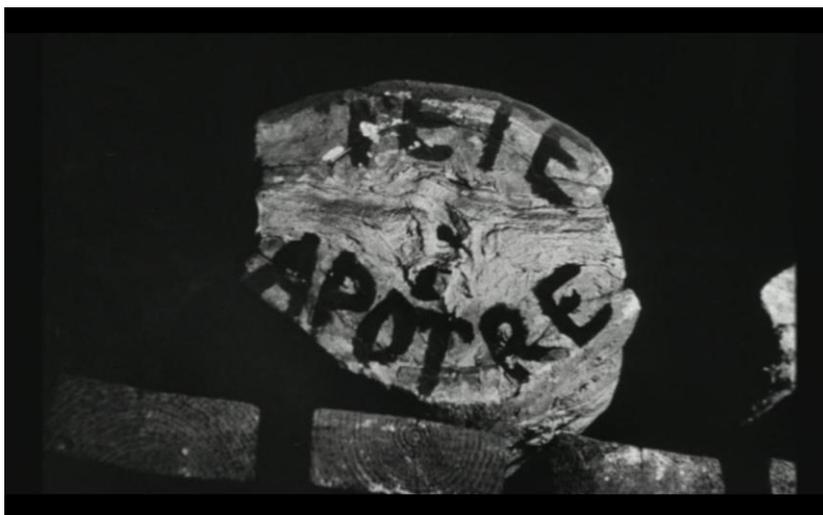


Abb. 9 La Jetée, 5:26



Abb. 10 La Jetée, 5:33



Abb. 11 La Jetée, 5:42



Abb. 12 La Jetée, 5:44



Abb. 13 La Jetée, 5:46



Abb. 14 La Jetée, 5:49



Abb. 15 La Jetée, 5: 554

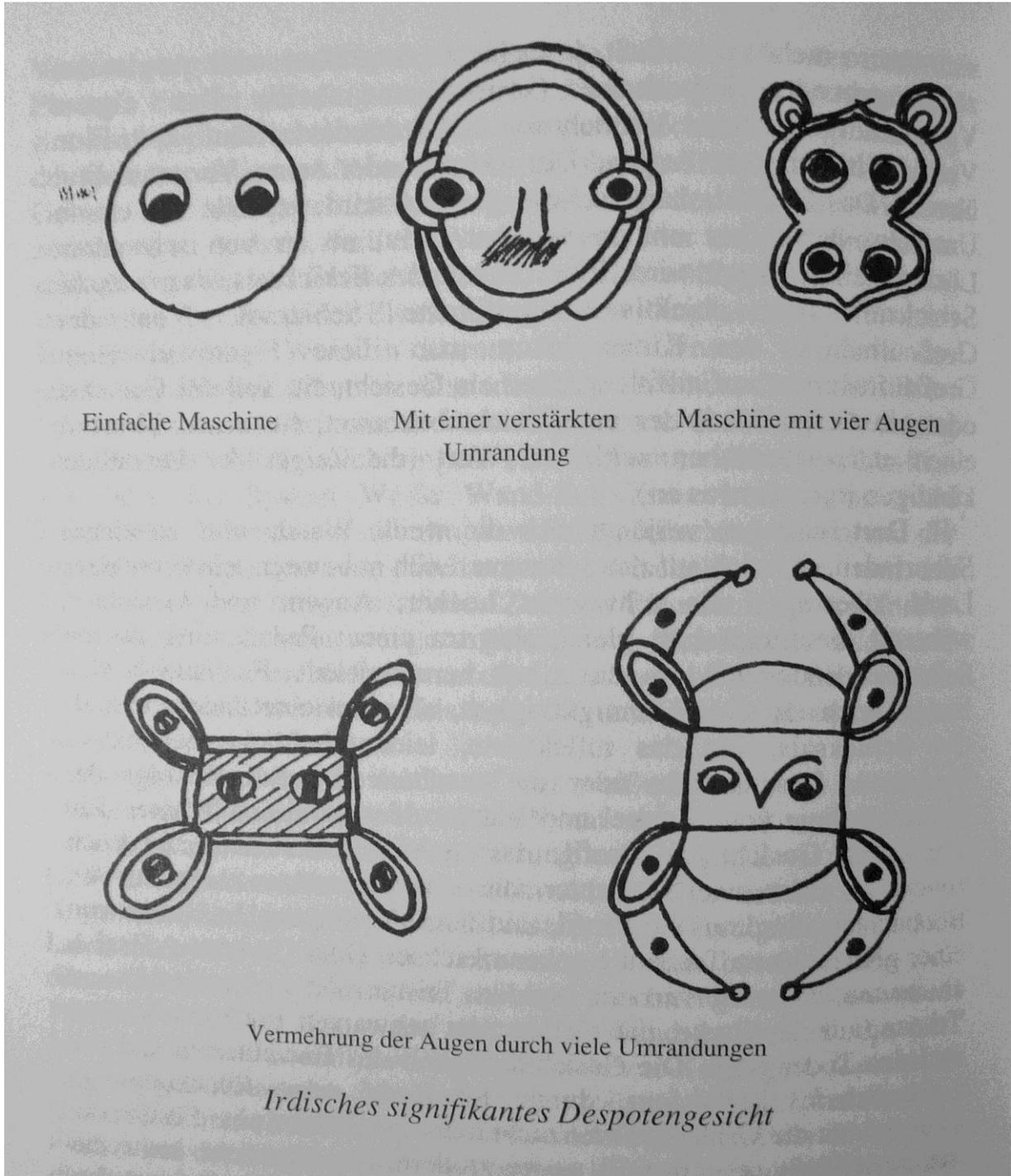


Abb. 16 Kopie aus: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tausend Plateaus*,
 hrsg. Rösch, Gerhard, Berlin: Merve, 2005.



Abb. 17 La Jetée, 6:03



Abb. 18 La Jetée, 6:05

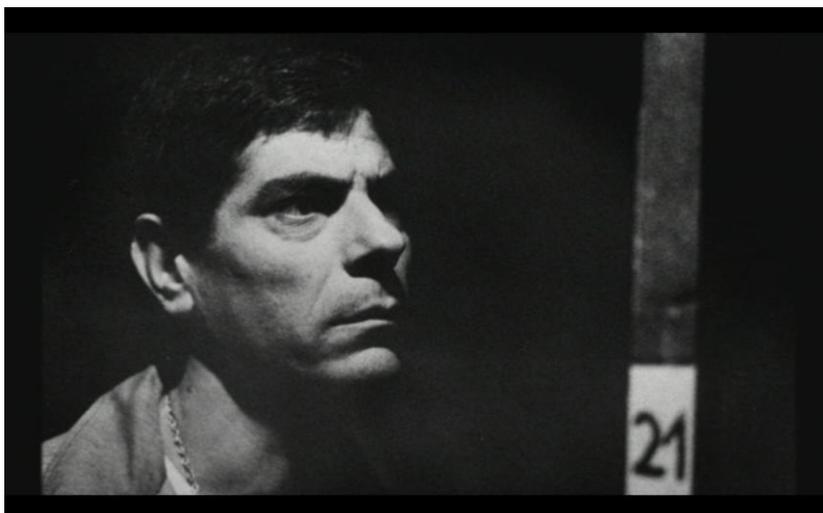


Abb. 19 La Jetée, 6:13

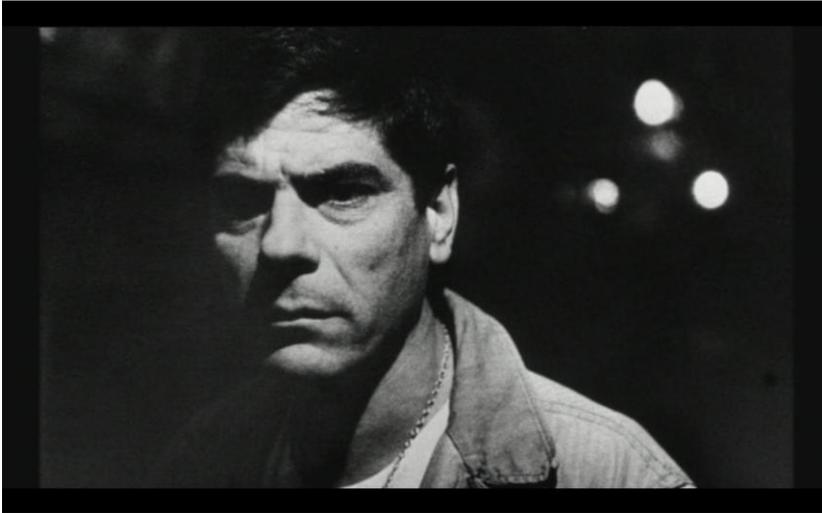


Abb. 20 La Jetée, 6:16



Abb. 21 La Jetée, 6:19

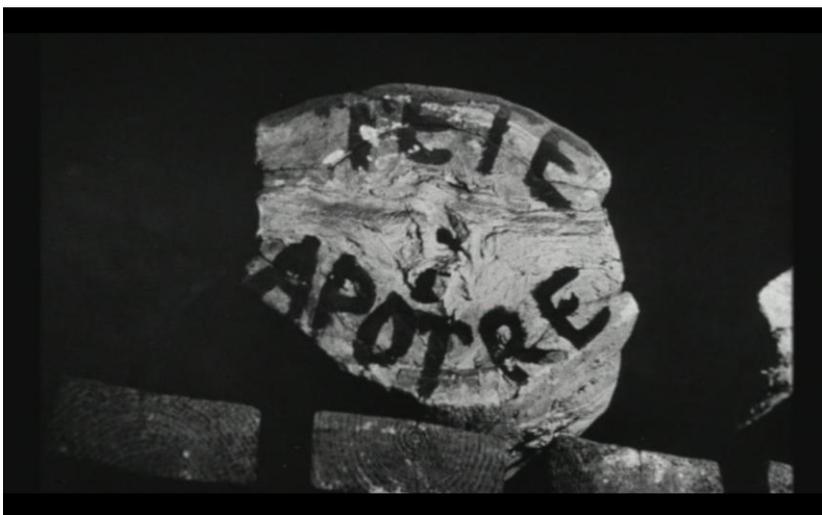


Abb. 22 La Jetée, 6:23



Abb. 23 La Jetée, 6:27



Abb. 24 La Jetée, 6:31



Abb. 25 La Jetée, 6:39



Abb. 26 La Jetée, 6:51



Abb. 27 La Jetée, 6:55

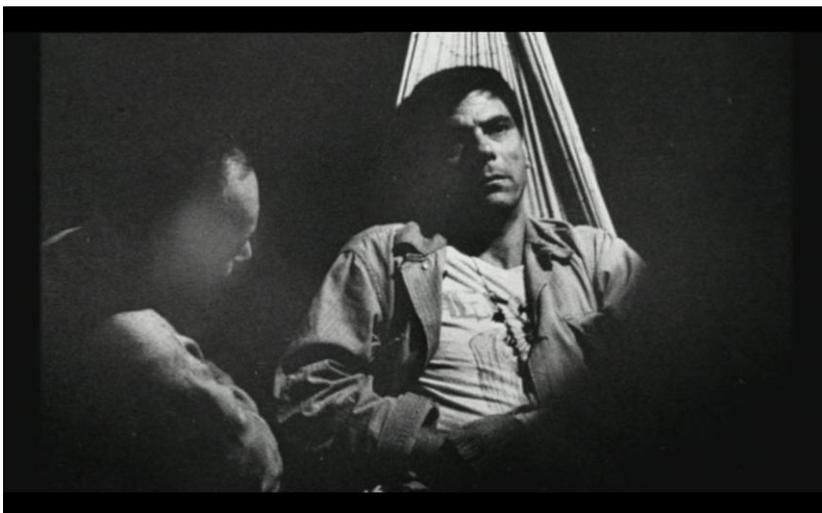


Abb. 28 La Jetée, 7:05



Abb. 29 La Jetée, 8:16



Abb. 30 La Jetée, 8:17



Abb. 31 La Jetée, 8:21



Abb. 32 La Jetée, 8:24



Abb. 33 La Jetée, 8:27



Abb. 34 La Jetée, 8:45

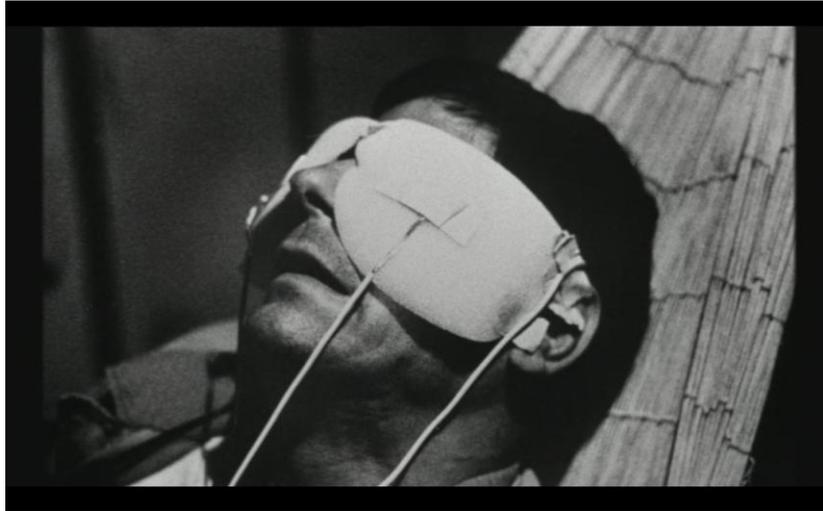


Abb. 35 La Jetée, 9:21



Abb. 36 La Jetée, 9:24

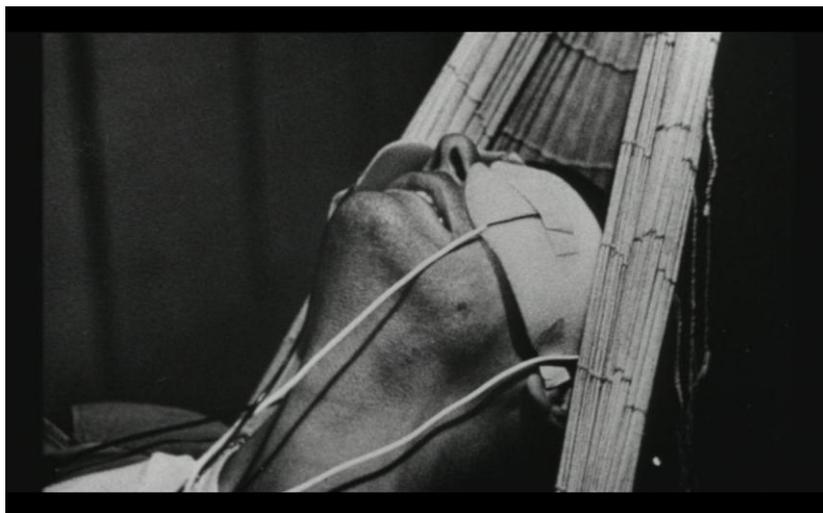


Abb. 37 La Jetée, 9:26

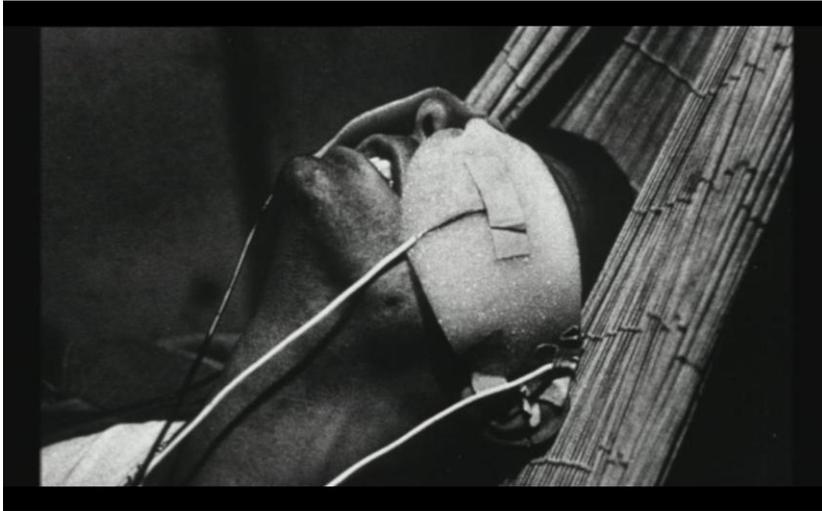


Abb. 38 La Jetée, 9:30



Abb. 39 La Jetée, 9:34



Abb. 40 La Jetée, 10:26



Abb. 41 La Jetée, 10:33



Abb. 42 La Jetée, 10:37



Abb. 43 La Jetée, 10:42



Abb. 44 La Jetée, 10:47



Abb. 45 La Jetée, 10:51



Abb. 46 La Jetée, 11:14



Abb. 47 La Jetée, 10:56



Abb. 48 La Jetée, 11:02

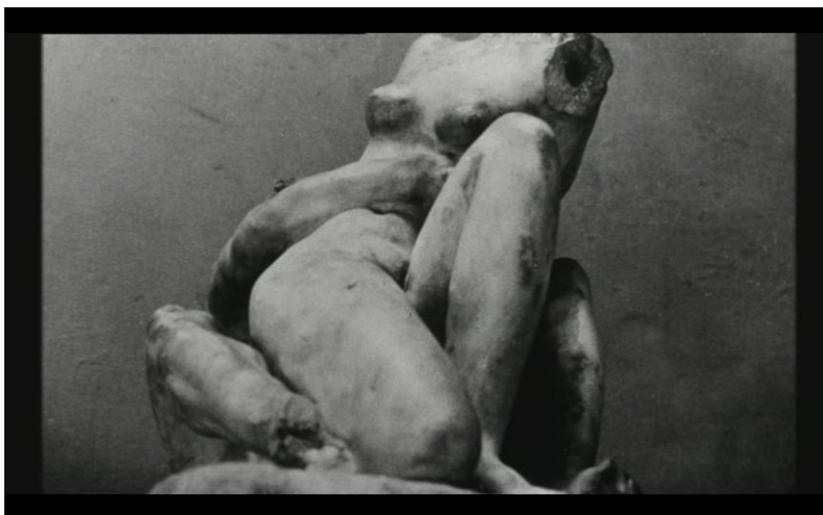


Abb. 49 La Jetée, 11:56



Abb. 50 La Jetée, 12:00



Abb. 51 La Jetée, 12:06



Abb. 52 La Jetée, 12:11

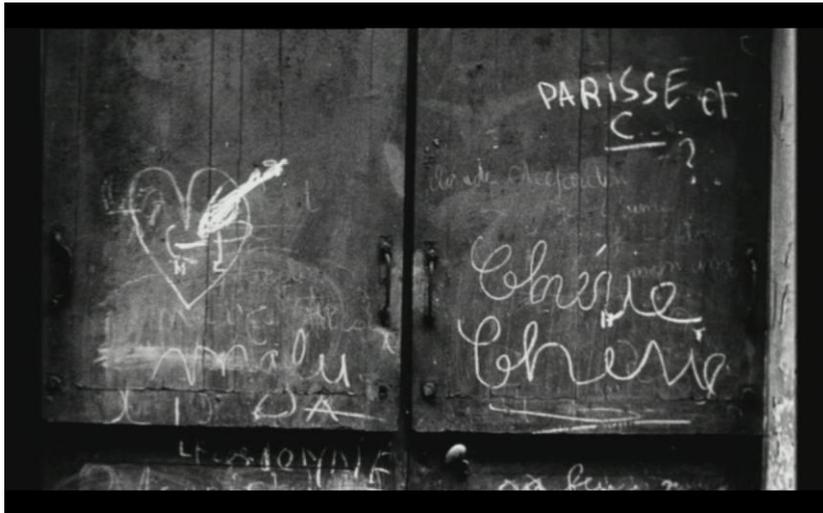


Abb. 53 La Jetée, 13:47



Abb. 54 La Jetée, 13:59



Abb. 55 La Jetée, 26:18



Abb. 56 Robert Capa, Fallender Soldat

(Abbildungsnachweis: <http://graphics8.nytimes.com/images/2008/01/24/arts/27kenn.04.jpg>)



Abb. 57 La Jetée, 15:04



Abb. 58 Filmstill aus „Sans Soleil“ (1983), Zitat aus Hitchcock's Vertigo (1957), 1:09:07



Abb. 59 Filmstill aus „Sans Soleil“ (1983), Zitat aus Hitchcocks Vertigo (1957), 1:09:10



Abb. 60 La Jetée, 15:46

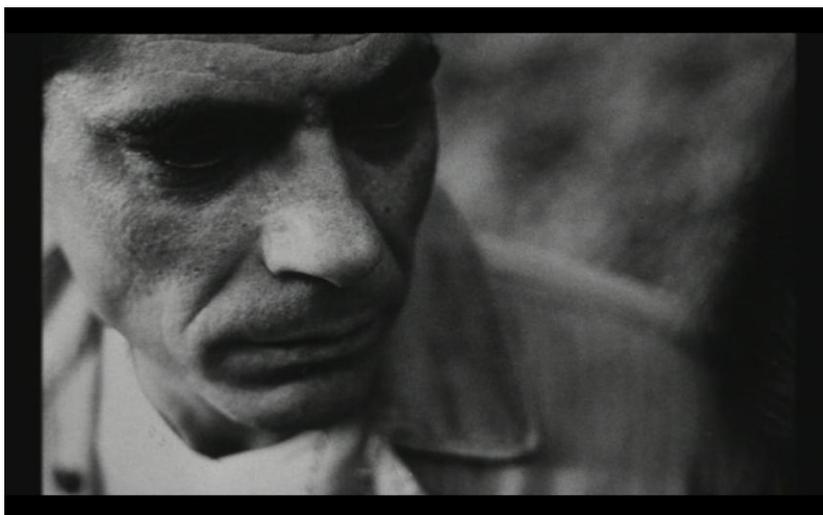


Abb. 61 La Jetée, 16:57



Abb. 62 La Jetée, 2:13



Abb. 63 Les Coréennes (aus: Braun, Peter, *Begegnungen – Abschiede: Chris Marker als Fotograf*, in: Kämper, Birgit, Tode, Thomas, *Chris Marker. Filmessayist*, München: Meox, 1997)

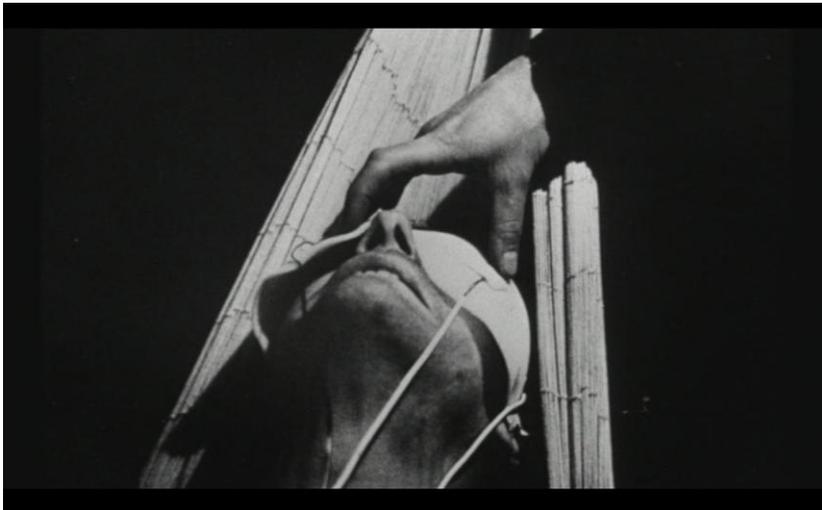


Abb. 64 La Jetée, 9:37



Abb. 65 La Jetée, 9:38



Abb. 66 La Jetée, 9:51



Abb. 67 La Jetée, 9:57



Abb. 68 La Jetée, 10:01



Abb. 69 La Jetée, 10:03



Abb. 70 La Jetée, 10:04

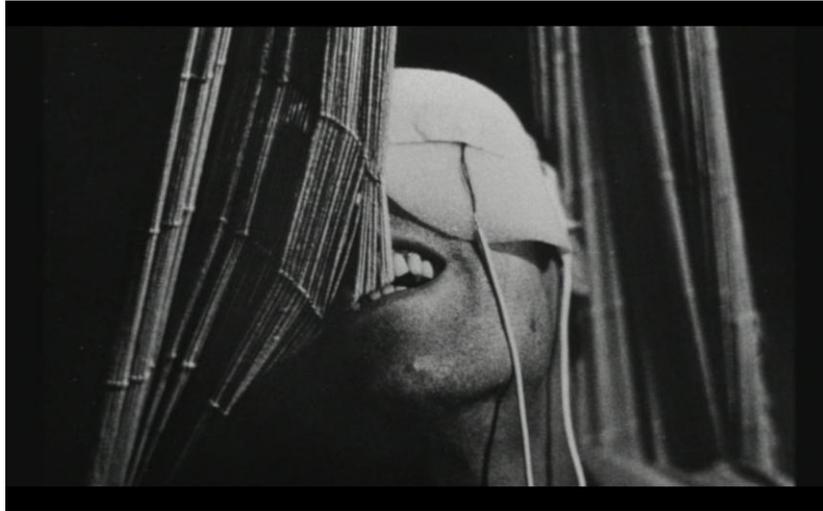


Abb. 71 La Jetée, 10:07

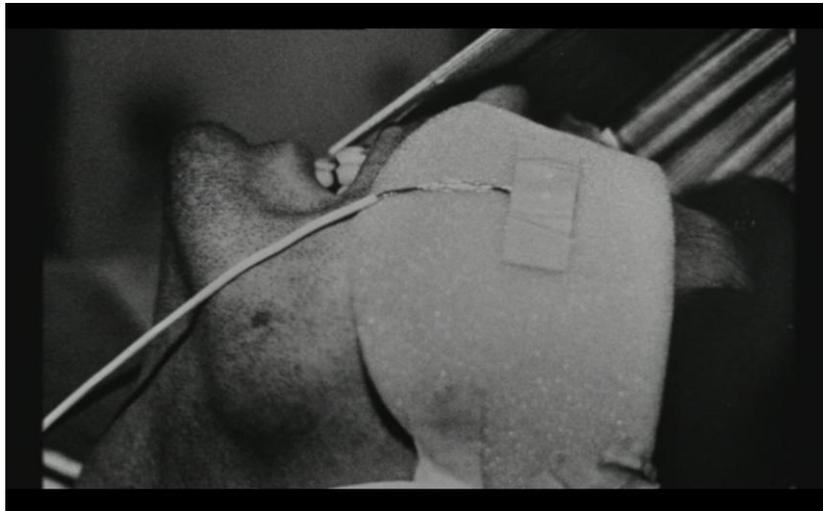


Abb. 72 La Jetée, 10:08



Abb. 73 La Jetée, 10:10



Abb. 74 La Jetée, 10:13



Abb. 75 La Jetée, 10:16



Abb. 76 La Jetée, 10:20

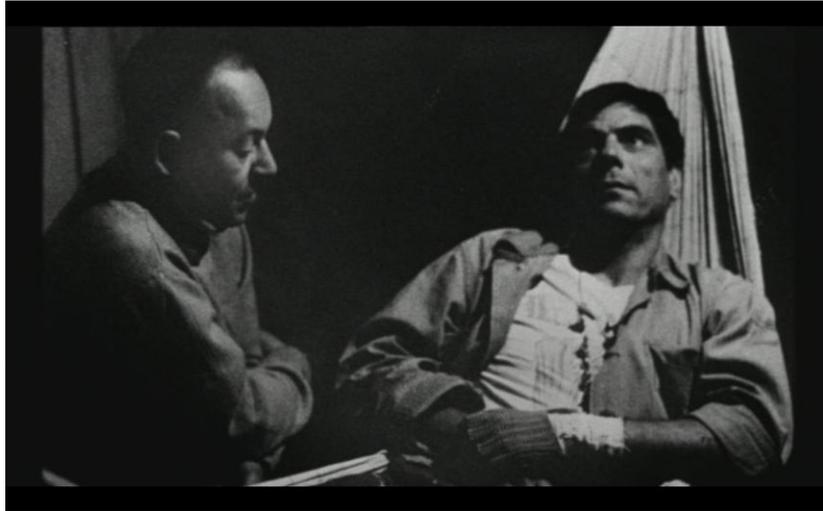


Abb. 77 La Jetée, 7:02



Abb. 78 La Jetée, 8:10



Abb. 79 La Jetée, 8:39



Abb. 80 La Jetée, 14:50



Abb. 81 La Jetée, 16:05



Abb. 82 La Jetée, 16:53



Abb. 83 La Jetée, 16:33



Abb. 84 La Jetée, 16:40



Abb. 85 La Jetée, 16:44



Abb. 86 La Jetée, 7:21



Abb. 87 Filmstill aus Out of the Past, 1947



Abb. 88 La Jetée, 19:14



Abb. 89 La Jetée, 21:15

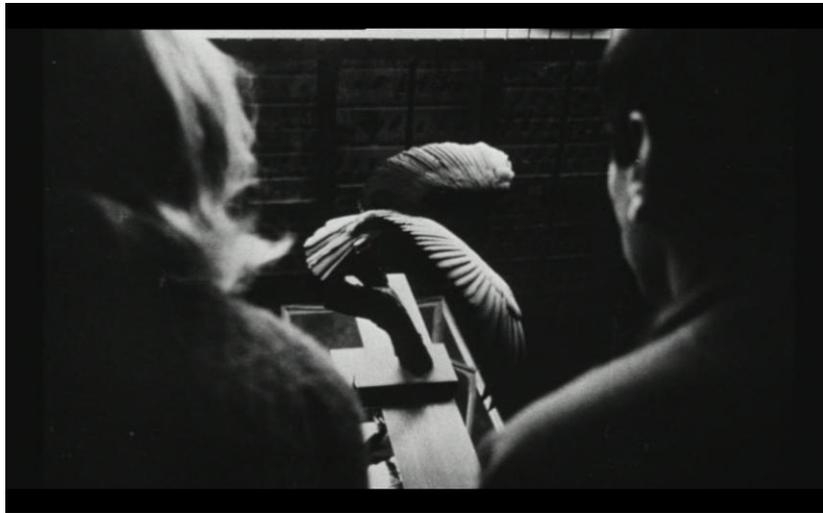


Abb. 90 La Jetée, 21:50

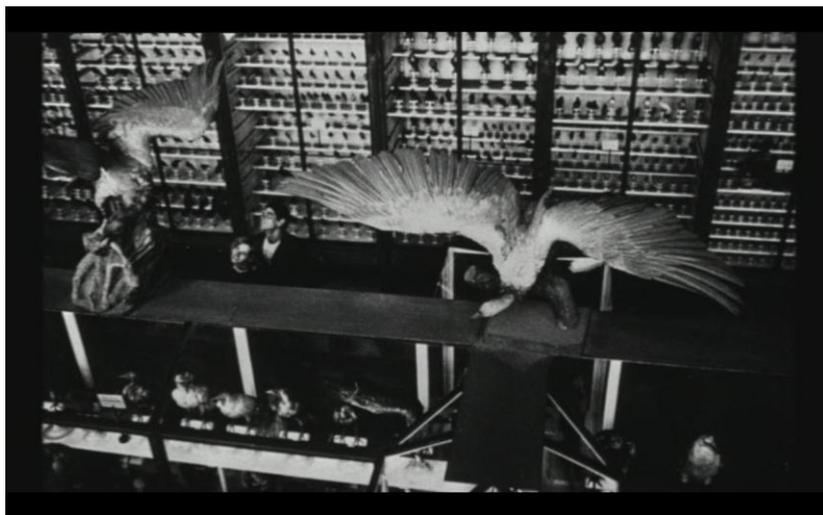


Abb. 91 La Jetée, 22:17

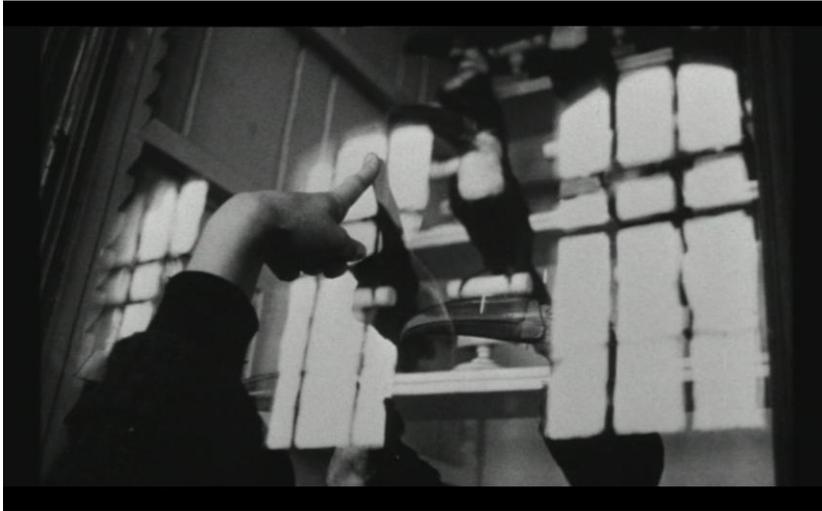


Abb. 92 La Jetée, 22:34



Abb. 93 La Jetée, 22:37

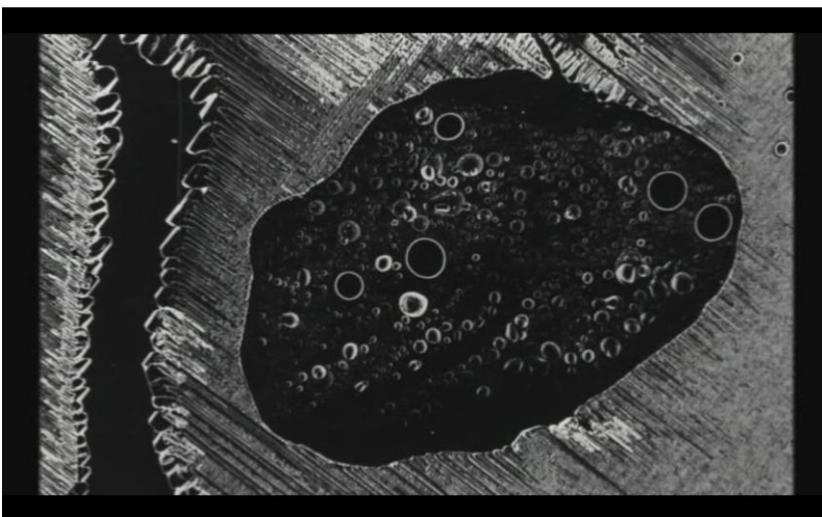


Abb. 94 La Jetée, 23:26



Abb. 95 La Jetée, 12:43



Abb. 96 La Jetée, 12:47



Abb. 97 La Jetée, 12:56



Abb. 98 Filmstill aus „Sans Soleil“, 1983, 1:08:13



Abb. 99 Hitchcock, Filmstill Vertigo, 1957.



Abb. 100 La Jetée, 25:32



Abb. 101 La Jetée, 11:20



Abb. 102 La Jetée, 12:37



Abb. 103 La Jetée, 21:01



Abb. 104 La Jetée, 18:34



Abb. 105 La Jetée, 18:41



Abb. 106 La Jetée, 18:44



Abb. 107 La Jetée, 18:49



Abb. 108 La Jetée, 19:00

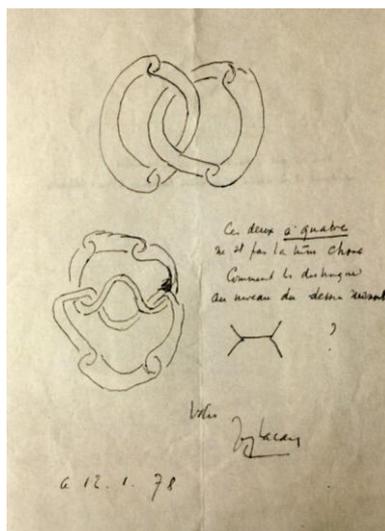


Abb. 109 Jacques Lacan: zwei ineinander verschlungene Tori, aus: Brief an Pierre Soury, 12. 1. 1978, Korrespondenz zwischen Jacques Lacan, Pierre Soury, Michel Thomé (18. Dezember 1973 – 2. März 1979).

Bibliografie

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust I – Eine Tragödie*, in: Johann Wolfgang Goethe: Faust Dichtungen. Faust, erster Theil. Faust, zweyter Theil. Frühere Fassung („Urfaust“). Paralipomena. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier, Reclam, Stuttgart, 2010, erstm. ersch., 1808

Gaupp, Robert, *Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen*, in: *Monatschrift für Psychiatrie u. Neurologie* 6, 1899

Halbwachs, Maurice, *Le Cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Félix Alcan, 1925

Heidegger, Martin, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt am Main: Verlag Vittorio Klostermann, 2006, erstm. ersch., 1929

Sartre, Jean-Paul, *Der Ekel*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2004, erstm. ersch., 1938

Gombrich, E.H., *Portrait Painting and Portrait Photography*, in: Wengraf, Paul, *Apropos Portrait Painting*, London, 1945

Camus, Albert, *L'Étranger. Récit.*, Paris: Gallimard, 1947

Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, übers. von Justus Streller, Hamburg: Rowohlt, 1952

Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Unterwegs zu Swan - Combray (Band 1)*, neu übers. mit überarbeiteten Titeln von Michael Kleeberg, München: Liebeskind, 2002, erstm. ersch., 1953

Truffaut, Francois, *Eine gewisse Tendenz im französischen Film. in: Truffaut, Francois, Die Lust am Sehen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, erstm. ersch. Paris, 1954

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, in: Band 1, *Ontologie et Langage*, Paris, 1958

Camus, Albert, *Noces. Essais*, Paris: Gallimard, 1958

Marker, Chris, *Coréennes*, Paris: Éditions du Seuil, 1959

Egly, Max, *Varda – Resnais – Marker*, in: *Image et Son*, 128, Februar, 1960

Bellour, Raymond, Michaud, Jean, *Apologie de Chris Marker/Signes*, in: *Cinéma*, 57, Januar, S 33-45 und 155-157, 1961

Marker, Chris, Gatti, Armand, *Miroir du Cinéma*, Nr. 2, Mai, 1962

Marker, Chris, *Image et Son*, April-Mai, 1963

Greuter von Rickenbach und Winterthur, Emmy, *Die Fremdheit im Werk von Albert*

Camus, Zürich: Fritz Frei Horgen, 1963

Thirard, P.-L., *Un cinéma différent: La Jetée -- A Valparaiso*, in: *Positif*, 64-65, S 144-145, 1964

Sartre, Jean, Paul, *Transzendenz des Ego*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1964

Derrida, Jacques, *Die différance*, Stuttgart: Reclam, 2004, erstm.ersch., 1967

Barthes, Roland, *Der Tod des Autors*, erstm. veröffentlicht in engl. Übersetzung in: *Aspen Magazine* Nr. 5/6, 1967, französisches Original: 1968

Ricoeur, Paul, *Le Conflit des Interpretations. Essais d'Herméneutique*, Paris: Seuil, 1969

Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, hrsg. Adorno, Gretel, Tiedemann, Rolf, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, erstm. ersch., 1970

Gauthier, Guy, *Demarches de Chris Marker: éléments*, in: *Image et Son*, 247, 1974

Thompson, Deane, (*Review of*) *La Jetee by Chris Marker*, in: *The History Teacher*, Bd. 7, Nr. 4, S. 616–617, 1974

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte*, Berlin: Fata Morgana (Scholies), 1973, dt. *Dies ist keine Pfeife*, Übers. Walter Seitter, München: Hanser (hansermanuskripte), 1974

Coseriu, Eugenio, *Les universaux linguistiques (et les autres)*, in: Heilmann, Luigi (ed.), *Proceedings of the Eleventh International Congress of Linguists*, Bologna - Florence, Aug. 28. Bis Sept. 2. 1972, Bologna 1974

Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin: Merve Verlag, 1978

Said, Edward W. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London, 1978

Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino*, in: *Von Glaube, Film und Traum*, München, 1978

Werner, R., *Das befleckte Zeichen – Überlegungen zur 'signifiance' – Theorie Julia Kristevas*, in: hrsg. von A. Lange-Seidl, *Zeichenkonstitution, Akten des 2. Semiotischen Kolloquiums Regensburg*, 1978

Bollas, Christopher, *The Aesthetic Moment and the search for transformation*, in: *The Annual of Psychoanalysis*, 1978

Gaggi, S., *Marker and Resnais: Myth and Reality*, in: *Literature / Film Quarterly*, 1, 1979

Vogel, Amos, *Kino wider die Tabus*, Luzern/Frankfurt a.M., 1979

Odin, Roger, *Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de La Jetée de Chris Marker)*;

- in: *Cinemas de la modernité*, Films, Théorie, Colloque de Cerisy directed by Dominique Cateau, André Gardies and François Jost. Paris: Éditions Klincksieck, S 141-171, 1981
- Barthes, Roland, *The Third Meaning, Image Music Text*, Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981
- Aulagnier, Piera, *La violence de l'interprétation: Du pictogramme à l'énoncé*, zweite Ausgabe, Paris: P.U.F., 1981
- Descombes, Vincent, *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich*, übers. Raulff, Ulrich, Frankfurt: Suhrkamp, 1981
- Perret, Jean, *Chris Marker: film, photographie, voyage, écrit et aime les chat*, in: *retrospective brochure 20 ans de cinéma offensif, 20 ans de fictions documentairées/ de documentaires fictionés*, Genf, 1982
- Bruce Kavin, *Time and Stasis in La Jetée*, in: *Film Quarterly*, Vol. 36, NO. 7, S 15-20, 1982
- Metz, Christian, *The Fiction Film and its Spectator: A Metapsychological Study*, In: Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London, 1982
- Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München, Luzern, 1982
- Berlinger, Rudolph, *Sartres Existenzerfahrung. Ein Anlass zu philosophischer Nachdenklichkeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1982
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror – an essay on abjection*, übers. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982
- Rafferty, Terence, *Marker Changes Trains*, in: *Sight and Sound*, XXXV/4, S 165-168, 1984
- Wollen, Peter, *Fire and Ice*, in: *Photographies* 4, März, 1984
- Balazs, Bela, *Schriften zum Film Band 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926 – 1931*, hrsg. von Helmut H. Diederichs, München: Hanser, 1984
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit III, Le Temps raconté*, Paris: Seuil, 1985
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985
- Marker, Chris, *Das Fremdland*, Berlin, 1985
- O Bestário de Chris Marker*, in: *Collecção Horizonte de Cinema*, 14, Livros Horizonte-Festival Internacional de Cinema de Tróia, Lisbon, 1986
- Liotard, Jean François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz, Wien, 1986
- Lyon, Elisabeth, *The Unspeakable*, in: *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986

Lyon, Elisabeth and Bellour, Raymond; Deleuze, Gilles, *Theses on Movement, First Commentary on Bergson*, in: *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986

Deleuze, Gilles, *Cinema I: Movement-Image*, übers. Hugh Tomlinson/ Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986

Lacan, Jacques, *Schriften I*, hrsg. Haas, Norbert, Metzger, Hans-Joachim, Berlin: Quadriga, 1986, erstm. ersch. Paris: Editions du Seuil, 1966, S. 61-70.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Systementwürfe III*, Hamburg: Meiner, 1987

Gibson, Ross, *What do I know? Chris Marker and the Essayist Mode of Cinema*, in: *Filmviews*, 134, Sommer, S 26-32, 1988

Ruby, Jay, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, in: Rosenthal, Alan, *New Challenges for Documentary*, Berkley, Los Angeles, London, 1988

Penley, Constance, *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia (on The Terminator and La Jetée)*, in: *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, S 121-139, 1989

Van Cauwenberge, Geneviève, *Self-reflexivity in contemporary documentary film: Chris Marker's „Sans Soleil“*, De Greef, S 155-166, 1989

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungsbild. Kino I*, erstm. ersch. Paris, 1983, in deutscher Übersetzung, Frankfurt am Main, 1989

Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989

Tarkovsky, Andrej, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press, 1989

Bensmaïa, Reda, *From the photogram to the pictogram: on Chris Marker's "La Jetée"*, in: *Camera Obscura*, 24, September, 1990

Raymond Bellour, *The Film Stilled*, in: *Camera obscura*, 24, September, 1990

Passages de l'image, Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990

Schreitmüller, Andreas, *Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘*, in: *Bilderwelten-Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Hrsg. Heller, Heinz-B., Zimmermann, Peter, Marburg, 1990

Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt, 1990

- Bellour, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris: La Différence, 1990
- Barthes, Roland, *Cy Twombly oder Non multa sed multum*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt: Suhrkamp, 1990
- Beilenhoff, Wolfgang, *Licht -- Bild -- Gedächtnis*, in: Haverkamp, Anselm und Lachmann, Renate, *Gedächtniskunst: Raum -- Bild -- Schrift: Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991
- Herzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*, in: *Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*, Bd. 4, München, 1991
- Möbius, Hanno, *Das Abenteuer „Essayfilm“*, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 10: *Versuche über den Essayfilm*, S 10-24, hier: S 18, 1991
- Žižek, Slavoj, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, Berlin: Merve, 1991
- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Oxford, 1992
- Kämper, Birgit, „*Sans Soleil*“ – ein Film erinnert sich selbst, in: Wulff Constantin, Blümlinger, Christa, *Schreiben Bilder Sprechen – Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl, 1992
- Deleuze, Gilles, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin: Merve, 1992
- Aumont, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris: Édition de l'Étoile, 1992
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris: Galilée, 1993
- Agamben, Giorgio, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, übers. Liz Heron, London: Verso, 1993
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994
- Ball, Wolfgang, *Chris Marker „Sans Soleil“ - Die Annäherung von Fiktion und Realität im französischen Dokumentarkino*, Salzburg: Universitätsverlag, 1994
- Petit, Chris, *Insane Memory*, in: *Sight and Sound*, IV/7, Juli, 1994
- Gauthier, Guy, *Chris Marker: montage 'cosmique' et imaginaire singulier*, in: *CinémAction*, 72, S 75-81, 1994
- Marker, Chris, *Exposé zu Immemory*, Januar 1994, 1994
- London, Barbara, *Video Spaces: Eight Installations*, Museum of Modern Art, New York, 1995
- Derrida, Jacques, *Archive Fever*, in: *Diacritics*, S 9-63, 25.2, 1995

Koch, Getrud, *Nähe und Distanz – Face to Face Kommunikation in der Moderne*, in: Koch, Getrud, *Auge und Affekt – Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag, 1995

Kirchmann, Kay, *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*, in: Karpf, Ernst, Kiesel, Doron und Visarius, Karsten, *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*, Marburg, 1996, Arnoldshainer Filmgespräche, Bd.13, S 67-86, 1996

Kämper, Birgit, *Das Bild als Madeleine - „Sans Soleil“ und Immemory*, in: Kämper, Birgit, *Chris Marker - Filmessayist*, München: Meox, 1997

Blümlinger, Christa, *La Jetée, Nachhall eines Symptomfilms*, in: Kämper, Birgit, *Chris Marker - Filmessayist*, München: Meox, 1997

Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997

Certeau, Michel de, *Theoretische Fiktionen. Geschichte und Psychoanalyse*, Wien, 1997

Horak, Jan-Christopher, *Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997

Horrigan, Bill, *Eine andere Gestalt – „Silent Movie“*, in: Kämper, Birgit; Tode, Thomas, *Chris Marker – Filmessayist*, München: Meox, 1997

Lacan, Jacques, *Seminar III. Die Psychosen (1955-56)*, Berlin/Weinheim: Quadriga, 1997

Braun, Peter, *Begegnungen – Abschiede: Chris Marker als Fotograf*, in: Kämper, Birgit, Tode, Thomas, *Chris Marker. Filmessayist*, München: Meox, 1997

Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Turia + Kant, 1997.

Leda, Michael, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven: Yale University Press: 1997.

Lacan, Jacques, *Seminar III. Die Psychosen (1955-56)*, Berlin/Weinheim: Quadriga, 1997

Schlieben-Lange, Brigitte, *Vorwort*. in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110, 1998

Raible, Wolfgang, *Alterität und Identität*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110, 1998

Ffrench, Partick, *The Memory of the Image in Chris Markers La Jetée*, in: *French Studies*, Vol.LIX, No I, 31-37, doi: 10.1093/fs/kni066, 1999

- Sandro, Paul, *Singled out by History: La Jetée and the aesthetics of memory*, in: *French Cultural Studies*, Bd. 10(1), S. 107–127, 1999
- Baudry, Jean-Louis, *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Pias, Claus, Vogl, Joseph, Engell, Lorenz et.al.: *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA, 1999
- Kern, Hermann, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, 4. Auflage, München: Prestel, 1999.
- Timothy Murray, *Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts*, in: *Cultural Critique*, 46, Herbst, S 102-123, 2000
- Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj, *Contingency, Hegemony, Universality*, London: Verso, 2000
- Monaco, James, *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, 10. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 2000
- Bauman, Zygmunt, *Vereint in Verschiedenheit*, in: J. Berghold / E. Menasse / K. Ottomeyer (Hgg.): *Trennlinien*. Drava, Klagenfurt, 2000
- Scherer, Christina, *Ivens, Marker, Godard, Jarmann, Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink Verlag, 2001
- Friedlander, Eli, *La Jetée: Regarding the Gaze*, in: *boundary 2*, Vol. 28, Issue 1, Frühling, S 75-86, 2001
- Gläser, Helga, Groß, Bernhard, Kappelhoff, Hermann, *Blick. Macht. Gesicht.*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001
- Koch, Gertrud, *Die Rückseite des Gesichts*, in: Gläser, Helga, Groß, Bernhard, Kappelhoff, Hermann, *Blick. Macht. Gesicht.*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001
- Koebner, Thomas, *Gesichter, ganz nahe*, in: Gläser, Helga, *Blick – Macht– Gesicht*, Berlin: Vorwerk 8, 2001
- Dubois, Philippe, *Recherches sur Chris Marker – le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, in: *Théorème*, 6, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002
- Flusser, Vilém, *Photography and History*, in: *Vilém Flusser: Writings*, hrsg. Strohl, Andreas, übers. Erik Eisel, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002
- Felluga, Dino, *Modules on Kristeva: On the Abject. Introductory Guide to Critical Theory*. abgerufen am 3.Juni 2010, <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>>, erschienen am : 17. Juli, 2002
- Blümlinger, Christa, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl, 2002

Balazs, Bela, Gunning, Tom, *In Deinem Antlitz – Dir zum Bilde. Physiognomik, Photographie und die gnostische Mission des frühen Films*, in: Blümlinger, Christa, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl, 2002

Thompson, David, *Film. Chris Marker – Already Living in Film's Future*, in: New York Times vom 1. Juni 2003, abgerufen am 14. Oktober, 2009, 2003

Douhaire, Samuel, Rivoire, Annick, *Marker Direct*, in: *Libération*, March 5, 2003

Mattenklot, Gert, *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004

Best, Victoria, Robson, Kathryn, *Memory in Post-Holocaust France*, in: *French Studies*, Vol. LIX, No. I., 2005

Ffrench, Patrick, *The Memory of the Image in Chris Marker's „La Jetée“*, in: *French Studies*, Bd. 59(1), 2005

Lupton, Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, London: Redaction Books, 2005

Stäheli, Alexandra, *Jenseitige Helden. John Maybury's Film "The Jacket" und Hollywoods Spiritualismus*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. Juli 2006, abgerufen, 14. Oktober, 2009, 2006

David Montero, *Film also ages: time and images in Chris Marker's „Sans Soleil“*, in: *Studies in French Cinema*, Vol. 6, Issue 2, S 107-115, 2006

Maasen, Sabine; Mayerhauser, Torsten ; Renggli, Cornelia, *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006

Barthes, Roland, *Krieg der Sprachen (1973)*, in: Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main, 2006

Baba, Teodor Bernardus, *Der Mensch – die Philosophie – die Geschichte. Jean Paul Sartres Anthropologie als Metaphysik der Vernichtung*, Göttingen: V&R unipress, 2006

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 18. Auflage, Tübingen: Niemeyer, 2006

Horrigan, Bill, *Chris Marker: Staring Back*, Ausstellungskat. Columbus, Ohio: The Wexner Center for the Arts, 2007

Stäheli, Alexandra, *Der Moment, da das Porträt die Augen aufschlägt. Über einige Motive des Erwachens im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 22. Dezember, 2007

Mazumdar, Pravu, *Der archäologische Zirkel: Zur Ontologie der Sprache in Michel Foucaults Geschichte des Wissens*, Bielefeld: transcript, 2008

Müller-Funk, Wolfgang, *Konfigurationen des Fremden*, Vorlesung an der Universität Wien, Wintersemester, 2008/09

Barth, Volker, *Fremdheit und Alterität im 19. Jahrhundert: Ein Kommentar*, in: *Discussions* 1, 2008

Neuner, Stefan, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2008

Harbord, Janet, *Chris Marker – La Jetée*, in: Afterall Books, hrsg.; Esche, Charles, Lewis, Mark, London, Cambridge: MIT Press, 2009

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 2009

Pichler, Wolfram, Ubl, Ralph, *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien: Turia + Kant, 2009, S. 26.

Boehm, Gottfried, *Das Gesicht, das wir sind. Portrait und Identität*, Vortrag im Rahmen des Symposiums: *Gesichter/ Faces*, an der Akademie der Künste, Berlin, 23.-25. März, 2010

Ergänzende Texte zu Chris Marker

Durgnat, Raymond, *Resnais&Co: Back to the Avant-Garde*, in: *Monthly Film Bulletin*, LIV/640, Mai 1987, S 132-135.

Marker, Chris, *Bref*, 6, August-Oktober, 1990

Beilenhoff, Wolfgang, *Licht -- Bild – Gedächtnis*, in: Haverkamp, Anselm und Lachmann, Renate, *Gedächtniskunst: Raum -- Bild -- Schrift: Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Time and Tide, Ausstellungskat., The Tyne International Exhibition of Contemporary Art, Newcastle, 1993.

Rafferty, Terence, *Chris Marker*, in: *The Thing Happens*, New York, 1993

Eisenschitz, Bernard, *Chris Marker*, Catalogue of the XXXII Pesaro Film Festival, Rom, 1993, ausgewählte Übers. ins Französische in: *Trafic*, 19 (Sommer 1996) und in: *Limelight*, 52 (September 1996)

Bellour, Raymond, Roth, Lauren, *A propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

Dossier Chris Marker, in: *Positif*, 433, März 1997

Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker, Paris, 1997

Chris Marker. Ausstellungskat., Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1998.

Chris Marker – Silent Movie and Selected Screenings. Ausstellungskat., Beaconsfield Gallery, London, 1999.

Kear, Jon, *Sunless / „Sans Soleil“*, Trowbridge, 1999

Hesper, Stefan, *Die Kehrseite der Wahrnehmung. Chris Markers „Sans Soleil“*, in: Roloff, Volker, *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*, München: Fink Verlag, 1998

Rancière, Jacques, *La fiction de memoire: À propos du 'Tombeau d'Alexandre' de Chris Marker*, in: *Trafic*, 29, Frühling 1999, S 36-47. ersch. in engl: Ranciere, Jacques, *Film Fables*, Oxford: Berg, 2006. S 157-170.

Diekmann, Stefanie, *Alles auf Anfang. Anmerkungen zu Chris Markers La Jetée*, in: Hrachovec, Herbert; Müller-Funk, Wolfgang; Wagner, Birgit, *Kleine Erzählungen und ihre Medien*, ersch. in: *Reihe Kultur.Wissenschaften*, Bd 8.1, Wien: Turia+Kant
Gauthier, Guy, *Chris Marker: écrivain multimédia ou Voyage à travers les medias*, Paris: l'Harmattan, 2001.

Around the World with Chris Marker, Part 1: Lost Horizons, in : *Film Comment* XXXIX/3, Mai-Juni 2003, *Part 2: Time Regained*, in: *Film Comment* XXXIX/4, Juli-August, 2003

Sartre, Jean-Paul, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Philosophische Schriften Band 3*, 9. Auflage, hrsg. von König, Trautgott, ins Deutsche übers. v. Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003

M. Alter, Nora, *Contemporary Film Directors: Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Horrigan, Bill, *Some Other Time*, in: *Chris Marker - Staring Back*, hrsg. Bremner, Ann, Cambridge: MIT Press, 2007

Publikationen von Chris Marker

La Jetée: ciné-roman. New York: Zone Books, 1992

Le Dépayés. Paris: Herscher, 1982

Marie Susini, La Renfermée: La Corse, photographs by Chris Marker, Paris: Seuil, 1981.

Le fond de l'air est rouge: Scènes de la troisième guerre mondiale 1967-1977. Paris: Maspero, 1978

Commentaires 2. Paris: Seuil, 1967

Giraudoux par lui-même. Paris: Seuil, 1962.

Commentaires 1. Paris: Seuil, 1961.

Corréennes. Paris: Seuil, 1959.

La Chine: Porte ouverte. Paris: Editions du Seuil, 1956.

Giraudoux par lui-même. Paris, 1952

Regards sur le mouvement ouvrier, Paris: Seuil, 1951.

Le Couer net. Paris, 1949; übers. Robert Kee und Terence Kilmartin, London: Wingate, 1951.

Veillée de l'homme et de sa liberté. Paris, 1949

Kurzgeschichten und Gedichte von Chris Marker

Phénomène (n.m.), in: *Trafic*, 30 Sommer 1999, S 26-33.

Les Separés, in: *Espirit*, 162, Dezember 1949, S 921-922.

La dame à la licorne, in: *Le Mercure de France*, 1024, Dezember 1948, S 646-648.

Romancero de la montagne, in: *Espirit*, 135, Juli 1947, S 90-98.

Chant de l'endormition, in: *Le Mercure de France*, 1067, Juli 1947, S 428-434.

Till the End of Time, in: *Espirit*, 129, Januar 1947, S 145-151.

Film Kommentare, Artikel, Essays und Portfolios von Chris Marker

Chris Marker schreibt seit 1948 regelmäßig für folgende Journale und Magazine: Esprit, Avant-Scène Cinéma, Cahiers du Cinéma, and Positif.

The Revenge of the Eye: A Portfolio for Artforum, in: Artforum, Vol. 44 Issue 10, Sommer 2006, S 310-315.

The Rest Silent, in: Trafic , 46, Sommer 2003, S 57-62

Filmic Memories: Chris Marker; Filmmaker, Film Quarterly, LII/1, Herbst 1998, S 66

Marker Memoire (Cinémathèque Française, 7 janvier-1er fevrier 1998), in: Images Documentaires, 31, 1998, S 75-85

De l'ordre du miracle, in: Libération, 18 Mai 1994

Les gribouilles d'Anetenne 2, in: Libération, 22 Dezember 1983

Kashima Paradise, in: Ecran 74, 30 November 1964, S 74-75.

Au Creusot un muse de question, in: L'Estampille, 42, May 1973, S 37-40.

Le ciné-ours, in: La Revue du Cinéma/Image et Son, 55, Dezember 1971

Cinéma cubain: Che Guevara à 24 images/seconde, in: Cinémonde, 1832, 21 April 1970

Les révoltés de la Rhodia, in: Le Nouvel Observateur, 123, 22-9 März 1969, S 26-27.

L'objectivité passionnée, in: Jeune Cinéma, 15, Mai 1966, S 12-13.

Petite Planète, in: 27 rue Jacob, 10, Sommer 1956

Demi-dieux et doubles croches, in: Regards neufs sur le chanson, ed. Pierre Barlatier, Paris, 1954, S 79-89.

And Now This is Cinema, Hollowood: sur place, und *Cinéma d'animation: UPA* in: André Bazin, Jacques Doniol-Valcrose, Gavin Lambert, Chris Marker, Jean Queval, Jean-Louis Tallenay, *Cinema 53 à travers le monde*, Paris, 1954, S 136-143.

L'avant-garde française: Entr'acte; Un Chien Andalou; Le Sand d'un poète, in: Regards neufs sur le cinéma, ed. Jacques Chevallier, Paris, 1953, S 249-55.

Un film d'auteur: La passion de Jeanne d'Arc, in: Regards neufs sur le cinéma, ed. Jacques Chevallier, Paris, 1953, S 249-255.

L'aube noire, in: DOC 49, 1949.

Introduction à la représentation du 'Mariage du Figaro', in: DOC 47, 1, September 1947

L'art noir, in: Afrique Noire, Collection ODE (Paris, undated)

Ausgewählte Interviews mit Chris Marker:

Douhaire, Samuel; Rivoire, Annick, Libération, 5 März 2003; englische Übersetzung in: Film Comment, XXXIX/3 (May-June 2003), S 38-41.

Frodon, Jean-Michel, *'Je ne me demande jamais si, pourquoi, comment . . . '*, in: Le Monde, 20 Februar 1997

Terminal Vertigo, in: Monthly Film Bulletin, LI/606, Juli 1984, S 196-197.

Philippe, Anne, *Medvekin, tu connais?*, in: Le Monde, 2 Dezember 1971, S 17.

Ritterbusch, R. *Entretien avec Chris Marker*, in: Image et Son, 213, Februar, 1968, S 66-68.

Pays, Jean-Louis, *Miroir du Cinéma*, 2, Mai 1967, S 4-7.

Gendron, Francis, *Le socialisme dans la rue*, in: Miroir du Cinéma, 2, Mai 1962, S 12

Dubreuilh, Simone, *Lettres Françaises*, 28 März 1957, S 6.

Biografie Chris Marker

*1921, Neuilly-sur-Seine, France

Lebt und arbeitet in Paris

Einzelausstellungen (Auswahl)

2008

Abschied vom Kino / Farewell to Movies, Museum für Gegenwartkunst, Zurich, Switzerland und im virtuellen Museum auf der Internetplattform *Second Life*.

Un Choix de Photographies, Galerie de France, Paris, France

2007

Staring Back, Peter Blum Gallery, New York, sowie im Wexner Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio

The Case of the Grinning Cat, Film Forum, New York

Owls at Noon Prelude: The Hollow Men, Institute of Modern Art, Brisbane, Australia

2006

The Hollow Men, Dazibao Centre de Photographies Actuelles, Montreal, und im Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada, sowie 2005 im Museum of Modern Art, New York

2005

Through the Eyes of Chris Marker, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong, China, sowie im Macao Cultural Centre, Macao, China

2003

Rare Videos by Chris Marker, Anthology Film Archives, New York

2002

Chris Marker, The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin, Ireland

1999

Silent Movie and Selected Screenings, Beaconsfield, London, England

Chris Marker, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, Spain und in der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain

1997

Immemory One, Centre Georges Pompidou, Paris, France

1995

Silent Movie, Wanderausstellung Pacific Film Archive, Berkeley, California, The Museum of Modern Art, New York, Wexner Center for the Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio und Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2008

Bergamo Film Meeting, Bergamo, Italy

2007

Documenta XII - Film Program, (Artistic Director: Roger Buegel ; Film Program Selector: Alexander Horwath,), Kassel, Germany

Equal, that is, to the real itself, Marian Goodman Gallery, New York

Anachronism & The Otolith Group, Argos - Center for Art and Media, Brussels, Belgium

The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. (Curated by Okwui Enwezor). Seville, Spain

Airs de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, France

American Video Art, Laznia Center for Contemporary Art, Danzig, Poland

System Error: War Is A Force That Gives Us Meaning, Palazzo delle Papesse - Centro Arte Contemporanea, Siena, Italy

Centre Pompidou Video Art: 1965-2005, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia

2006

Video: An Art, a History, 1965-2005, Miami Art Central, Miami, Florida

Owls at Noon Prelude: The Hollow Men, Art Unlimited, Art 37 Basel, Basel, Switzerland

Photo-Traffic, Centre Pour L'Image Contemporaine, Geneva, Switzerland

Animal Series, Madison Museum of Contemporary Art, Madison, Wisconsin

Having been described in words, Orchard, New York

2005

Concerning War, BAK - Basis voor Actuele Kunst, Utrecht, The Netherlands

2004

Hard Light, P.S.1 Contemporary Art Center, Queens, New York

Artist's Favourites (Act 2), Institute of Contemporary Arts, London, England

L'Ombre du temps, Jeu de Paume, Paris, France

Being the Future, Volkspalast, Berlin, Germany

Common Property, The Sixth Werkleitz Biennale, Halle, Germany

2003

Romancing the Wreck and Looking Away, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts

Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria

Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany

2001

Do It, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts,

Revolving Doors: Public Sphere/Private Domain, ApexArt, New York, 2000

Berlinale 2000, 50th Berlin International Film Festival, Berlin, Germany

Left Bank Revisited, Harvard Film Archive, Cambridge, Massachusetts

1997

L'Autre, 4th Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon, France

Documenta 10, Museum Fridericianum, Kassel, Germany

1993

Time and Tide, The Tyne International Exhibition of Contemporary Art, Newcastle, England

1990

Passages de L'Image, Centre Georges Pompidou, Paris, France

1978

Paris-Berlin, Centre Georges Pompidou, Paris, France

Filmografie Chris Marker

OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men, 2005, Installation: 8-Channel Video, Farbe, 19 min, Loop.

Chats perchés (The Case of the Grinning Cat), 2004, Fernsehprogramm, Farbe, 58 min.

L'Souvenir d'un avenir (Remembrance of Things to Come), 2001, schwarz/weiß, 42 min.

Avril inquiet, 2001, Video, 52 min.

Un Maire au Kosovo, 2000, Video, 27 min.

Une journée d'Andrei Arsenevitch (One Day in the Life of Andrei Arsenovich), 1999, Fernsehprogramm: Video, 56 min.

Immemory, 1998, CD-ROM

Immemory One, 1997, Interactive CD-ROM Installation: 2 Video Projektoren, 1 Video Monitor, 3 Computer.

Level Five, 1996, Beta-SP auf 35mm, Farbe, 106 min.

Silent Movie, 1995, Installation: Metallfuß, 5 Monitore, 5 CD-Player (Laserdisk), Computer Interfacebox, 5 Videodiscs mit je 20 minütigen Sequenzen: *The Journey*, *The Face*, *Captions*, *The Gesture*, *The Waltz*; 18 schwarz/weiß Filmstills, 10 Filmposter, Soundtrack 'The Perfect Tapeur' und Pianosoli mit der Dauer von insgesamt 59'32''.

Casque bleu (or Témoignage d'un casque bleu), 1995, Beta-SP auf 35mm, 106 min.

Le 20 heures dans les camps (Prime Time in the Camps), 1993, Hi 8, 27 min.

Le Tombeau d'Alexandre (The Last Bolshevik), 1993, Fernsehprogramm: Hi 8, 118 min.

Le facteur sonne toujours cheval, 1992, Fernsehprogramm: 52 min.

Zapping Zone (Proposal for an Imaginary Television), 1990, Installation: 14 Monitore, 13 CD Player (Laser Disk), 13 Lautsprecher, 13 Videodiscs, 7 Computer, 4 Leuchtkästen mit 80 Dias 11 Farbfotografien, 10 Schwarzweißfotografien, 7 Fotomontagen.

Getting Away With It, 1990, Musik Video für "Electronic": Video, 4 min.

Berliner Ballade, 1990, Television report: Video Hi 8, 20 min.

L'Heritage de la chouette (The Owl's Legace), 1989, TV Serie: Video, 13 x 26 min.

Mémoires pour Simone, 1986, 35mm, Farbe, 61 min.

AK, 1985, 35mm, Farbe, 74 min.

From Chris to Christo, 1985, Farbe, 24 min.

2084: Video clip pour une réflexion syndicale et pour le plaisir, 1984, 35mm, Farbe, 10 min.

„*Sans Soleil*“ (*Sunless*), 1982, 16mm auf 35mm, Farbe, 100 min.

Junkopia, 1981, 16mm auf 35mm, 6 min.

Quand le siècle a pris formes (War or Revolution), 1978, Installation: Video U-matic auf 2 Monitoren, 16 min., Loop

Le fond de l'air est rouge (The Grin Without a Cat), 1977, 16mm auf 35mm, 240/180 min.

La Solitude du chanteur de fond (The Loneliness of the Long Distance Singer), 1974, 16mm auf 35mm, 60 min.

L'Amdassade (The Embassy), Super 8, Farbe, 20 min.

On vous parle du Chili: Ce que disait Allende, 1973, 16mm, 16 min

Vive la baleine [with Mario Ruspoli], 1972, 35mm, 30 min.

Le train en marche (The Train Rolls On), 1971, 16mm, 32 min.

On vous parle de Prague: le deuxième procès d'Artur London, 1971, 16mm, schw/w., 28 min.

La Bataille des dix millions (The Battle of the Ten Million), 16mm, Farbe, 58 min.

On vous parle du Paris: Maspero, les mots ont un sens, 1970, 16mm, 20 min.

On vous parle du Brésil: Carlos Marighela, 1970, 16mm, 17 min.

On vous parle du Brésil: Tortures, 1969, 16mm, 20 min.

Jour de tournage, 1969, 16mm, 11 min.

À bientôt, j'espère (Be Seeing You), 1968, 16mm, Farbe, 43 min.

La Sixième face du Pentagone (The Sixth Face of the Pentagon), 1968, 16mm, 28 min.

Loin du Vietnam (Far from Vietnam) [Gemeinschaftsproduktion mit: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Claude Lelouch, Williams Klein, Joris Ivens], 1967, 16mm und 35mm, Farbe, 115 min.

Si j'avais quatre dromadaires (If I Had Four Camels), 1966, 35mm, schw/w., 49 min.

Le Mystère Koumiko (The Koumiko Mystery), 1965, 16mm auf 35mm, Farbe, 54 min.

Le Joli mai, 1962, 35mm, schw/w., 165 min.

La Jetée (The Pier), 1962, 35mm, schw/w., 29 min.

¡Cuba Sí!, 1961, 16mm auf 35mm, 52 min.

Description d'un Combat (Description of a Struggle), 1960, 35mm, Farbe, 60 min.

Les Astrounates (The Astronauts), 1959, 14 min.

Lettre de Sibérie (Letter from Siberia), 1958, 16mm auf 35 mm, Farbe 62 min.

Dimanche á Pèkin (Sunday in Peking), 1956, 16mm auf 35mm, Farbe, 22 min.

Les statues meurent aussi (Statues Also Die) [mit Alain Resnais], 1953, schw/w., 30 min.

Olympia 52, 1952, 16mm auf 35 mm, schw/w., 82 min.

Beilagen

Abstract

„Die Suche nach dem Selbst – Fremdheit in Chris Markers *La Jetée*“

Die vorliegende Arbeit widmet sich Chris Markers Film *La Jetée* aus dem Jahr 1962. In Form eines Fotoromans schwarz-weißer Analog-Fotografien, der durch eine Offstimme kommentiert wird, erzählt *La Jetée* die Geschichte eines Mannes, der nach dem Dritten Weltkrieg dazu ausgewählt wird, die Menschheit durch Zeitreisen in seiner Erinnerung vor ihrem Untergang zu retten. Mit der Reise in seine Vergangenheit beginnt der Mann eine Suche nach sich selbst. Diese wird in *La Jetée* zum einzigen Weg, aus der katastrophischen Gegenwartserfahrung auszubrechen. Marker zeichnet 1962 in seinem einzigen filmischen Fotoroman die Form der menschlichen Selbstkonstitution in einer fremdgewordenen Welt nach und trifft damit den Kern der historischen Situation der Nachkriegszeit. Das inhaltliche Motiv der Selbstkonstitution findet seine Entsprechung in der spezifischen Medialität des hier zu analysierenden Films als essayistischer Fotoroman. Die Fragmentiertheit des Selbst spiegelt sich in der Zersplitterung der filmischen Kontinuität auf zwei Ebenen wieder: einerseits wird die narrative Linearität durch die essayistische Form der Erzählung in Einzelteile fragmentiert, andererseits wird die filmische Bewegung im fotografischen Standbild eingefroren. Die Brechung von „klassischen“ Methoden des filmischen Illusionismus demaskiert in *La Jetée* gleichsam die Konstruiertheit des Selbst. Die Verbindung des essayistischen Ausdruckmodus und der Fotografie berührt gerade im Frankreich der 1960er Jahre wesentliche Kontextfelder, die im Weiteren noch auszuführen sind. Im Hinblick auf die weitläufige Literatur zu *La Jetée*, wird sich dieser Text darauf beschränken, die Schilderung der Fremdheit als wesentlichen Parameter der historischen Zeit um 1962 herauszuarbeiten. Kern der Überlegungen ist hierbei die Frage inwieweit Fremdheit bei Chris Marker als initiatorische Kraft der Selbstkonstitution im Sinne Sartres und Lacans gedacht wird. Um die spezifische Schilderung des Themas der Fremdheit in *La Jetée* zu verdeutlichen, soll der Film daher zunächst in Bezug zur historischen Situation der Moderne und zur existenzialistischen Philosophie Sartres gestellt werden. Hierbei gilt der Fokus Chris Markers Versuch, nach den Verbrechen des Zweiten Weltkrieges Erinnerung in bildlicher

Form wieder zu ermöglichen und das Bild als kollektive Erinnerungsform im Sinne Derridas *Zeitkapsel* zu konzipieren. Als einziger Spielfilm Chris Markers erscheint *La Jetée* paradoxerweise als ein *Kerndokument* des ausgedehnten, französischen Diskurses um Erinnerung und Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die geradezu manische Fixierung auf das Gebiet der Erinnerung wurde bereits vielfach als Strategie der Verarbeitung historischer Traumata beschrieben.²⁷⁵ In Chris Markers *La Jetée* wird dieser Komplex mit der im 20. Jahrhundert problematisch gewordenen Figur der Identifikation als Selbst beschrieben. Die Möglichkeit eines verantwortungsvollen Ichs erscheint vor dem Hintergrund der katastrophischen Gegenwartserfahrung der Nachkriegsjahre besonders prekär. Der moderne Wunsch, nach einem radikalen Bruch mit der kulturellen Konzeption der historischen Kontinuität, sowie die reflexive Betrachtung des Subjekts als eines Geformten und Formenden zugleich, spiegeln sich in Chris Markers essayistischem Werk eindringlich wieder. Im Folgenden wird einerseits untersucht, wie in *La Jetée* die filmischen Mechanismen der Identitätsstiftung formuliert sind, beziehungsweise durch die gezielte Setzung von Momenten der Fremdheit unterbunden werden und dadurch Begehren schüren. Andererseits wird auf die historische Entstehungssituation des Films und das diskursive literarische und philosophische Umfeld der beginnenden 1960er Jahre in Frankreich eingegangen.

Das Kernthema des Films – die Fremdheit – soll zunächst im Hinblick auf seine inhaltlichen, formalen und diskursiven Prämissen mit dem zeithistorischen Rahmen der 1960er Jahre kontextualisiert werden um im Anschluss anhand der Film- und Formanalyse in seiner Erscheinungsform im hier zu besprechenden Film beschrieben zu werden. Der Begriff der Fremdheit stellt dabei einen Angelpunkt der philosophischen und künstlerischen Produktion im Frankreich der Nachkriegszeit dar. Die existenzialistische Philosophie Jean Paul Sartres positioniert das, der Fremdheit inhärente, Moment der Negation als eine Möglichkeit der unmittelbaren Selbsterfahrung. In dieser wird das Subjekt in und trotz seiner Fragmentiertheit als Handlungsfähiges und zur Handlung Verpflichtetes begriffen. Sartres Philosophie der Entfremdung lässt sich aus der Sicht der

²⁷⁵ Victoria Best und Kathryn Robson beschreiben in ihrer Analyse des französischen Films diskursive Bestrebungen des Essayismus als Bewältigungsstrategie historischer Ereignisse und verweisen in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Jorge Sempruns (Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994) und Paul Ricoeurs (Ricoeur, Paul, *Temps et récit III, Le Temps raconté*, Paris: Seuil, 1985) Siehe: Best, Victoria, Robson, Kathryn, *Memory in Post-Holocaust France*, in: *French Studies*, Vol.LIX, No.I., 2005. S. 4.

Nachkriegsjahre als Befreiungsschlag begreifen, der das Selbst von der Illusion der Ganzheitlichkeit befreit und diesem, in seinem fragmentarischen Charakter, Handlungspotenzial zuspricht. In *La Jetée* ist dieses sartre'sche Initialmoment der Fremdheit aufgegriffen und wird dort zum Anfang einer *Suche nach dem Selbst*, die in der Begegnung mit dem *Anderen* endet. Vor der jeweiligen Einbettung in die inhaltlichen, formalen und diskursiven Felder, wird die filmische Erscheinungsform der Fremdheit in *La Jetée* im Hinblick auf die diskursiven Überbegriffe der Zeit, des Mediums und des Selbst analysiert. So wird etwa die spezifische Darstellungs- und Erscheinungsform von Dissonanzen und Brüchen in *La Jetée* aufgezeigt und unter nachstehenden Gesichtspunkten deutlich gemacht. Das Verhältnis von Bild und Ton ist im klassischen Spielfilm als ein Zusammenhängendes und Sinn Produzierendes konstruiert. In *La Jetée* wird zuerst die im Essayfilm vorgenommene Demokratisierung von Bild und Ton, die als je selbstständige Stränge des Films parallel zu einander verlaufen, augenscheinlich. Dennoch erzeugt Marker durch die Verknüpfung spezifischer Qualitäten von Bildern und Tönen einen Narrativen Raum, ohne sich dabei an die Linearität des filmischen Erzählkontinuums zu halten. Der dadurch erzeugte Bruch entspricht der Auflösung linearer, filmischer Zeit. Die Einschreibung der Narration in die Figur einer Möbiusschleife dient an dieser Stelle als Ausgangspunkt für Überlegungen zur Verbindung von Erinnerung und Erzählung, wobei *La Jetée* als einziger Spielfilm Chris Markers im Zusammenhang mit seinem Essayfilm *Sans Soleil* analysiert wird. Dabei steht die Narration als Ort der Subjektkonstitution im Zentrum der Betrachtung. An dieser Stelle soll auch die spezifische Form der Erinnerung in *La Jetée* mittels fotografischer Bilder untersucht werden. Die Fotografie dient Marker hier als Medium, um Erinnerung in einer ikonischen Form zu fassen. In der Ästhetik eines Fotoromans inszeniert, entwickeln die Szenen des Films eine archivarische Qualität, der eine bestimmte Form der Unzugänglichkeit innewohnt. Das Einfrieren jeder Form von Bewegung des filmischen Bildes, demaskiert auch die gezeigten Figuren der Narration in ihrer Unfähigkeit in die Handlung einzugreifen und so zu agierenden Subjekten zu werden. Der Fotoroman als mediale Grundlage und seine formalen Implikationen für *La Jetée* als Spielfilm sollen im Kapitel zur Überblendung herausgearbeitet werden, um dann die Charakteristika der Verwendung dieser Methode der Darstellung gescheiterter Identifikation in *La Jetée* aufzuzeigen.

Im Anschluss an diese formal gefassten Aspekte, die *La Jetée* zugrunde liegen, wird Fremdheit hier anhand der vier inhaltlichen Parameter der Gesichtlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeichenhaftigkeit zu greifen versucht. Ein letztes Unterkapitel zur Alterität dient dazu die beiden Begriffe der Fremdheit und Alterität von einander abzugrenzen, die sich in ihrem jeweiligen Bezug zur Identität voneinander unterscheiden. Unter dem Titel ‚Alterität und der Moment des Glücks‘ soll auf die so paradigmatische Klimax des Filmes, den Augenaufschlag der Frau, eingegangen werden. Filmtheoretische Überlegungen und psychoanalytische Theorie der Identitätsbildung bilden hierbei die Grundlage der Auseinandersetzung mit dieser Sequenz des Films, die als *Madeleine*, als ein Augenblick des Glücks den Kern von *La Jetée* bildet.²⁷⁶

²⁷⁶ Vgl. Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Unterwegs zu Swan - Combray* (Band 1), neu übers. mit überarbeiteten Titeln von Michael Kleeberg, München: Liebeskind.

Lebenslauf Katharina Zimmer

ZUR PERSON

Katharina Zimmer

Geneestrasse 4
3013 Tullnerbach
M. +43-(0)6503435477
E. zimmer1@gmx.at
geboren am 3. April 1985
in Wien, Österreich



BERUFLICHER WERDEGANG

seit Jänner 2008

GALERIE MEYER KAINER

Eschenbachgasse 9, 1010 Wien

Galerieassistentz

Ausstellungsproduktion, Organisation von Begleitprogrammen, Verfassen von Ausstellungstexten, redaktionelle Betreuung von Publikationsprojekten, Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Sammlerbetreuung, Management des Leihverkehrs, Korrespondenz, Archiv- und Datenverwaltung, allgem. Bürotätigkeit.

2009-2010

TAFEL.BILD

Hansen im Börsegebäude, Wien 1010.

Konzeption und Verwaltung der vierteiligen Ausstellungsreihe junger österreichischer KünstlerInnen. www.tafelbild.at

2008

Arnold Schönberg Center, Wien 1010.

Kunstvermittlung zur Ausstellung STRINDBERG SCHÖNBERG MUNCH

- 2006-2007 **Galerie Franzke, Wien 1010.**
Galerieassistentz
Ausstellungsproduktion, Verfassen von
Ausstellungstexten, Korrespondenz, Presse.
- 2006-2007 **Generali Foundation, Wien 1040.**
Organisation des Begleitprogramms zur
Ausstellung ...UND SO HAT KONZEPT
NOCH NIE PFERD BEDEUTET,
wissenschaftliche Recherchetätigkeit im
Studienraum der Generali
Foundation Kunstvermittlung, sowie die
Ausstellungsnachbearbeitung, alltägliche
Korrespondenz.
- 2006 **Kunsthistorisches Museum (KHM)**
Abteilung für Kunstvermittlung
Führungen in deutscher, englischer und
französischer Sprache zur monografischen
Ausstellung *FRANCISCO DE GOYA*
- 2006 **Kulturreferat der Landeshauptstadt
München**
Ausstellungs- und Katalogproduktion,
wissenschaftliche Recherchearbeit zur
Ausstellungsvorproduktion.
- 2004-2006 **Soho Ottakring / Grundsteinprojekt, Wien**
Ausstellungsproduktion und Pressearbeit.

AUSBILDUNG

- 2003- 2004 Abgeschlossenes Studium an der Schule für
Künstlerische Fotografie bei Friedl Kubelka
- 2004 Gruppenausstellung „EX-IN“ für die
Abschlussklasse

2004 der „Schule für künstlerische Fotografie“
im Wuk (Kuration, Managements und
Ausstellungsorganisation)

2003

Beginn des Studiums der Kunstgeschichte und
der Philosophie an der Universität Wien.
(Abschluss des Studiums Anfang Oktober 2010)

Diplomarbeit

„DIE SUCHE NACH DEM SELBST. FREMDHEIT
IN CHRIS MARKERS LA JETÉE“ - Eine
Untersuchung der kunsthistorischen Bedeutung des
Existenzialismus für Chris Marker als bedeutenden
Repräsentanten des französischen Films der 1960er
Jahre.