

**Birgit Thiemann**

## **Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe. Chris Markers *Sans Soleil* (1982)**

*Sans Soleil* läßt sich nicht durch einen bündig zu beschreibenden Inhalt zusammenfassen. Wenn ich trotzdem versuche, mit der Nennung einiger wichtiger Elemente und Charakteristika einen ungefähren Eindruck zu erzeugen, so geschieht dies, um für die folgende Analyse eine annähernde Kenntnis der komplexen thematischen Bezüge zu vermitteln.

Eine Frau, in der deutschen Fassung von Charlotte Kerr gesprochen, erzählt uns von einem Bekannten, der ihr von seinen ausgedehnten Reisen überall in der Welt schreibt; die zum Teil sehr langen Passagen, die sie uns aus diesen Briefen vorliest, bestimmen den Inhalt des Filmes. Bei dem Autor der Briefe scheint es sich um einen Filmemacher zu handeln, da er in der zu Filmbeginn zitierten Briefpassage ganz selbstverständlich von der Konzeption eines Filmes erzählt - im Abspann finden wir dann auch schließlich den Hinweis, daß die Briefe von Sandor Krasna, einem Kameramann dieses Filmes, stammen. Die Identität der Frau jedoch, die ausschließlich aus dem Off spricht, wird dort nicht geklärt. Reine Spekulation bleibt die Überlegung, daß es sich bei ihr um die Personifikation von Markers Erinnerung oder Gedächtnis handeln könnte.

Die Zitate aus den Briefen und die Kommentare und Gedanken der Sprecherin dazu sind beim Zuhören nicht eindeutig von einander zu trennen (erst der Drehbuchtext macht dies durch seine Zeichensetzung ersichtlich) - ein formales Anzeichen dafür, daß in diesem Film die Erinnerung als Gespinnst aus eigenem Erleben und Eindrücken anderer Personen thematisiert wird.

Die Briefe stammen aus Afrika, von den Bissagoinseln, den kapverdischen Inseln und aus Japan, dort überwiegend aus der Hauptstadt Tokyo; Krasna erzählt in ihnen von seinen dortigen Aufhalten, seinen Zwischenlandungen auf der Insel Sal im Atlantik, einer Tour entlang der Küste Chibas, seiner Wallfahrt an die Drehorte des von ihm neunzehnmals gesehenen Hitchcock-Filmes *Vertigo* in San Francisco und immer wieder Einzelheiten aus dem Leben der Menschen in Japan, das sich in so vielem von dem der westeuropäischen unterscheidet: in ihrem Verhältnis zur Zeit, ihrer Art zu feiern, zu trauern, sich von Dingen zu verabschieden, ihrem Umgang mit Technik, den Medien, Bildern und mit der Sexualität. Der Brief

<u>E-Nr.</u>	<u>Zeit</u>	<u>Dauer</u>	<u>Kamera</u>	<u>Bild</u>	<u>Dialog/Kommentar</u>	<u>Musik</u>	<u>Geräusche</u>
1	0:00	0:00		Vorspann Anfang			
2	0:00	0:08		Titel	In weißer Schrift auf schwarzem Grund erscheint das Motto des Films: "Because I know that time is always time and place is always and only place..." T.S.Eliot, Ash-Wednesday. Schwarzfilm		
3	0:08	0:07			SprecherIn Im off: "Das erste Bild, von dem er mir erzählte, ist das von drei Kindern auf einer Straße in Island, 1965."		
4	0:13	0:07	Amerik., Schwenk. Die Kameraführung wirkt amateurhaft (wackeliger Schwenk).	Drei Kinder gehen Hand in Hand auf der für den Zuschauer wegen der gewählten Perspektive nicht sichtbaren Straße. Im Hintergrund sind Teile einer hügeligen Wiesenlandschaft zu sehen. Schwarzfilm			
5	0:20	0:05			SprecherIn: "Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, daß er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu assoziieren... Sprecherin: ...aber das sei nie gelungen."		
6	0:25	0:03	Halbl.	Auf einem Militärflughafen: Ein Militärflugzeug, auf einer versenkbaren Plattform, versinkt sozusagen im Boden. Im Hintergrund werden dadurch zwei andere Militärflugzeuge sichtbar. Mehrere Menschen sind offensichtlich mit der Wartung beschäftigt. Schwarzfilm			
7	0:28	0:10			Sprecherin: "Er schrieb mir 'Ich muß es eines Tages ganz alleine an den Anfang eines Films setzen und danach nur Schwarzfilm. Wenn man das Glück im Bild nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.'"		
8	0:38	0:08		Vorspann weiter			
9	0:46	0:15		Vorspann Ende			

## Die Anfangssequenz von *Sans Soleil*

autor beschreibt Bilder und Episoden, die ihn sehr beeindruckt haben oder Gedanken, die ihn fesseln, das "Banale", wie er es selber nennt, das er "mit der Ausdauer eines Prämienjägers verfolgt."<sup>1</sup>

Die Filmbilder stammen aus Island, von den Bissagoinseln, der Insel Sal, der Ile de France, San Francisco, den kapverdischen Inseln, dem afrikanischen Buschland und am häufigsten aus Japan; diese Orte wechseln ständig, wie es nur in der Vorstellung oder aber im Film möglich ist. Dennoch wirken sie nicht einfach aneinandergereiht, sondern gehen oft durch gleiche Bildelemente, Musik oder im Kommentar gegebene Gemeinsamkeiten absichtsvoll ineinander über. Riesige räumliche Distanzen werden so unmerklich überwunden. Es wird dabei jedoch nicht deutlich, ob es sich bei den Bildern um die bildlichen Vorstellungen der Sprecherin handelt, die sie sich während des Lesens von dem Beschriebenen macht, oder um die eigenen Bilder des Briefautors, also genau die, auf die sich der Text der Briefe auch bezieht.

Neben den eigens für *Sans Soleil* gefilmten Passagen verwendet Marker etliche (Dokumentar-)Filmsequenzen und Einzelbilder anderer Kameratele, beispielsweise von Raumraketenstarts, Guerilla-Kämpfen in Kambodscha, politischen Unruhen der 60er in Narita, einer Giraffenjagd in Afrika, den Unabhängigkeitskämpfen auf Guinea-Bissau, der Verabschiedung der Kamikaze-Flieger, einem Vulkanausbruch auf Island im Jahre 1965 und Bilder aus dem Film *Vertigo*. Außerdem spielen die bunten Videobilder des Videokünstlers Hayao Yamaneko als sichtbare Verformung von (optischen) Erinnerungen eine wichtige Rolle.

Die Bilder und die (nicht immer dazugehörigen) Geräusche stellen keine bloße Umsetzung des Kommentars aus dem Off dar, sondern bilden jeweils eigene Ebenen des Filmes, die ebenso unabhängige und eigenständige Informationsquellen wie dieser sein können. Ganze Sequenzen, etwa die, in der die Tänze der Stadtteilfeste Tokyos geschildert werden, verzichten sogar völlig auf einen Kommentar.

### *Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe*

Das für mich Faszinierendste dieses Filmes ist die Vielfalt an Themen, die durch ihre Darstellungsform verschiedenartige Sichtweisen zulassen. Die Kritiken, die ihn beschreiben, heben ganz verschiedene Aspekte

<sup>1</sup> *Sans Soleil*, Unsichtbare Sonne. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay von Chris Marker in der deutschen Übertragung von Elmar Tophoven, Hamburg 1983, S. 2. Soweit ich mich im weiteren auf diese Textgrundlage beziehe, gebe ich dies mit "Drehbuchtext" und der entsprechenden Seitenzahl an.

hervor, sagen alle jeweils auf ihre Weise etwas Wesentliches über diesen Film und geben doch immer nur einen selektiven Eindruck der Autorin oder des Autors wieder. Es ist nicht ungewöhnlich, wenn die Kritiker unterschiedliche Meinungen haben, aber es ist sehr wohl ungewöhnlich, daß der Film *Sans Soleil* diese vielen subjektiven Sichtweisen zuläßt und fördert. Die Offenheit wird durch die Struktur des Filmes bedingt: seine distanzierte Erzählhaltung, die Darstellung der Themen in Bildern, Worten und mit Musik, die Verknüpfungsart der verschiedenen Ebenen, der Verzicht, einzelne Motive besonders auffällig zu betonen, die Verwendung bildlicher und akustischer Leitmotive. Und doch wird die Analyse zeigen, daß das Erkenntnisinteresse dieses Filmes zu neuartigen Strukturen sowohl in den thematischen Komplexen als auch in den filmsprachlichen Darstellungsformen führt.

Die Eingangssequenz des Filmes hat das Problem der Wahrnehmung und ihrer Darstellbarkeit zum Thema. Marker konfrontiert uns mit ihm als Einstimmung und als Anregung dafür, wie mit diesem Film umgegangen werden könnte.

"Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, daß er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern in Verbindung zu bringen - aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir 'Ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man das Glück nicht in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen.' (S. 2)

Der Film beginnt nach einem eingeblendeten Zitat von T. S. Eliot ("because I know that time is always time and place is always and only place") mit obigem Kommentar aus dem Off und einem Schwarzbild. Nach dem ersten Satz erfolgt eine kurze Sprechpause, während der eine Einstellung mit drei blonden Kindern in Islandpullovern zu sehen ist, die uns auf einer schmalen Straße nach vorne links entgegenkommen.

Zu dem Bild tritt eine dreifache Codierung und Transformierung der akustischen Informationen, die während des gesamten Filmes beibehalten wird. Der Briefschreiber vermittelt seine Gedanken und Eindrücke mit Hilfe der Schriftsprache; diese nimmt die Sprecherin auf und gibt sie durch Vorlesen oder eigene zusammenfassende Erzählungen an uns weiter; wir als Publikum wiederum setzen in einem dritten Schritt ihre akustischen Informationen im Zusammenhang mit der Bilderfolge in eigene Vorstellungen um. Diese komplizierte Erzählstruktur mit dreifacher Codierung und doppelter Decodierung dient Marker dazu, die Authentizität von Bildern in Frage zu stellen.

Um dies zu verdeutlichen, zeigt er die vom Briefschreiber als "Bild des Glücks" bezeichnete Einstellung mit den drei Kindern nicht gleichzeitig

mit dem entsprechenden Kommentar, sondern während einer Sprechpause, an die sich gleich wieder Schwarzfilm anschließt. Der abstrakte Begriff des Glücks wird explizit ("Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks") mit einer individuellen bildlichen Vorstellung verbunden. Der Versuch, diese "mit anderen Bildern in Verbindung zu bringen", d.h. den abstrakten Begriff mit anderen bildlichen Vorstellungen zu belegen, ihn eventuell durch einen Kontrast zu verdeutlichen, "sei nie gelungen", auch nicht an dieser Kommentarstelle, die zwar mit Schwarzfilm unterlegt, aber für einen Augenblick durch die Einstellung eines Flugzeugträgers in bildlichen Kontrast zum Bild des Glückes gesetzt wird.

Abstrakte, sprachliche Begriffe werden jeweils mit subjektiven Vorstellungen belegt, die sich wiederum in Bildern und Worten nicht für alle gleichermaßen verständlich vermitteln lassen. Das subjektiv erfahrene "Glück" gewinnt durch das Bild vom "Unglück", dem Flugzeugträger, kaum Kontur. Das Bild der drei Kinder wie auch des Flugzeugträgers sind mehrdeutig und lassen sich kaum in die Eindeutigkeit gegensätzlicher Begriffe zwingen.

Die Einstellung der drei isländischen Kinder plant der Briefeschreiber, "eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films zu setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen [zu] lassen." Marker beginnt seinen Film mit der Visualisierung dieser Idee. Das kommentarlos erscheinende schwarze Startband bietet allen den 'Freiraum', ihre eigenen Vorstellungen von Glück einzusetzen oder aber die Möglichkeit, das Schwarz als Symbol für Unglück und somit als neutrales Gegenbild oder als Überlagerung unzähliger Gegenbilder zu dem Bild der drei isländischen Kinder zu begreifen.

Von dieser kurzen Eingangssequenz, im Drehbuchtext als "Overtüre"<sup>2</sup> bezeichnet, lassen sich zwei grundsätzliche Aussagen ableiten: Begriffe sind sprachliche Gebilde, die auf einen eindeutigen Sinn zielen, aber, sofern sie zur Bezeichnung von Empfindungen und Erfahrungen verwendet werden, immer eine Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Begriff und der mit ihm verbundenen bildlichen Vorstellung mit sich bringen. Außerdem sind diese Empfindungen und Erfahrungen stets subjektiv, so daß die jeweiligen Bezeichnungen niemals feste Definitionen oder feste Maßstäbe darstellen können.

Durch die Position dieser Sequenz scheint mir zunächst einmal die Forderung formuliert, den ganzen Film als subjektive Äußerung, d.h. als vielschichtige Auseinandersetzung eines einzelnen mit unterschiedlichsten Themen, aufzunehmen. Es wäre aber kurzfristig, diesen Befund auf die

<sup>2</sup> Schreibweise lt. Drehbuchtext.

Beliebigkeit oder Willkür der einzelnen zurückzuführen, denn im weiteren Filmverlauf wird die Problematik 'Subjektivität' hartnäckig weiterverfolgt, indem uns etwa die Relativität westeuropäischer Vorstellungen und Maßstäbe vorgeführt wird. Die Eingangssequenz ist daher die Vorwegnahme einer der entscheidendsten Filmaussagen: Trotz aller auf Eindeutigkeit zielenden Begriffe sind die Dinge, die Verhältnisse, die Gefühle nur relativ und relational erkennbar.

In nur wenigen Fällen wird direkt mit Worten und Bildern auf diese Problematik eingegangen, wie etwa im dritten von insgesamt vier Akten, der sich dem Gedächtnis, dessen Tragweite und Grenzen, und dem Begriff der Geschichte widmet. Zu Beginn geht es dort um den Verlauf der Befreiungskämpfe Guinea-Bissaus. Im Februar 1980 nahm der Präsident Luiz Cabral in einer Zeremonie in Cassac unter anderem die Beförderung des Kommandanten Ninos vor. Die Tränen Ninos werden ein Jahr später, nachdem er die Macht ergriffen hatte und den Präsidenten Cabral ins Gefängnis hat werfen lassen, nicht mehr wie zuvor als Tränen der Rührung gedeutet, sondern als verletzter "Stolz des Helden, der sich, im Vergleich mit anderen, nicht genug beachtet wähnt." (S. 17)

Hiermit wird deutlich, daß es keine feste Sicht auf die Dinge und Verhältnisse gibt, sondern sie zu jedem Zeitpunkt aus einem anderen Blickwinkel, einer anderen Perspektive, mit einer anderen Sehweise betrachtet werden können. Geschichte, die so häufig pauschal als "die Geschichte" bezeichnet wird, ist ein Konglomerat von vielen Einzelschicksalen, von

"tausend Gedächtnisse[n] von Menschen, die ihre persönliche Zerrissenheit in der großen Zerrissenheit der Geschichte umhertragen" (S. 17);

ihre Bestandteile ändern sich ständig, sie kann daher nicht als etwas Statisches betrachtet werden. Somit zeigt Marker im Verlauf des Filmes, daß nicht nur emotionale Begriffe wie Glück oder Unglück subjektiv, nicht absolut und schwer definierbar sind, sondern sogar als objektiv geltende, wie der der Geschichte.

Die angesprochene Thematik wird niemals nur auf einer medialen Ebene behandelt - was auch geradezu widersinnig wäre, da die Problematik ja erst durch die Diskrepanz von sinnlicher Wahrnehmung und sprachlicher Fixierung entsteht -, sondern der Kommentar und bzw. oder andere Tonebenen spielen auf unterschiedlichste Weise mit der Bildebene zusammen. In der Eingangssequenz beispielsweise gibt der Kommentar den Begriff des Glücks vor, in der Bildebene wird die Visualisierung des Begriffes versucht; das gleiche geschieht mit dem Gegenbegriff, der zwar nicht konkret genannt, aber zunächst als Kriegsschiff und dann als 'neutrales' Schwarz umgesetzt wird. Auf diese Weise werden nicht nur die Begriffe an sich und die Art ihrer Verwendung in Frage gestellt oder hinterfragt, sondern im Ver-

lauf des Filmes auch immer wieder ihr Verhältnis zueinander thematisiert - an einer Stelle erscheint sogar ein ganz konkretes Vorstellungsmodell hierfür:

"Ich werde mich mein ganzes Leben nach der Funktion der Erinnerung gefragt haben, die nicht das Gegenteil des Vergessens ist, sondern vielmehr dessen Kehrseite. Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt." (S. 3)

Während dieses Zitates aus einem der Briefe erscheint in Aufsicht das Bild eines Strandes, an dem die Wellen ankommen, und wieder ins Meer zurückweichen. Die Welle ist der Inbegriff dafür, daß - in diesem Fall - eine Sache nicht ohne die Existenz ihres Gegenteiles bestehen kann: sie kann nicht ankommen, ohne zurückzugehen und umgekehrt; im Yin und Yang-Zeichen symbolisiert, die erst gemeinsam das Ganze ergeben. Marker setzt das Bild der Welle ein, um zu visualisieren, daß Erinnern und Vergessen nicht unvereinbare Gegensätze sind, sondern zwei aufeinander angewiesene Teile. Der Kommentar hingegen spricht von der "Kehrseite", benutzt also die Metapher der Medaille oder Münze, die umgedreht werden kann - was dem Umschreiben des Gedächtnisses oder der Geschichte gleichkommt.

Diese besondere Sicht auf Beziehungen, die bislang als Gegensätze gesehen wurden und das Erkenntnisinteresse, ihr andersartiges Verhältnis meditativ zu erschließen, geben dem Film einen Zusammenhang, der mehr ist als die Abfolge seiner disparaten Bilder. Erst innerhalb der entstehenden Großstrukturen sind jene eingangs erwähnten subjektiven Annäherungen an einzelne Themenkomplexe des Filmes zu plazieren. Doch mehr noch: selbst die schillernden Begriffe wie Erinnern und Vergessen oder auch Leben/Tod, Kultur/Natur sind in ihrer konkreten Bedeutung für jeden anders - so entsteht auf den ersten Blick der Eindruck von Beliebigkeit der filmischen Komposition.

"Mein unaufhörliches Hin- und Herreisen ist keine Suche der Gegensätze, es ist eine Reise zu den beiden äußersten Polen des Überlebens." (S. 3)

Diesen fast in jeder Filmkritik von *Sans Soleil* erscheinenden Satz zitiere ich hier nicht wegen seiner bezeichnenderweise metaphorischen, nicht-begrifflichen Form, mit der die beiden Hauptschauplätze Japan und Afrika andeutungsweise benannt werden, sondern wegen eines weiteren dreidimensionalen Vorstellungsmodelles, der Kugel, das hier implizit herangezogen wird. Der Begriff Gegensatz wird durch Pol ersetzt; zwischen den beiden Polen einer Kugel gibt es unzählige Verbindungslinien, ähnlich den Längengraden der Erde und somit nicht mehr nur eine unüberbrückbare Kluft wie in den herkömmlichen Vorstellungsmodellen einander gegenüberstehender Extreme.

Es stellt sich die Frage, inwieweit bei *Sans Soleil* überhaupt noch von "Gegensätzen" wie Leben und Tod, Kultur und Natur, Mensch und Ding, Vergangenheit und Zukunft, Vergessen und Erinnerung und ähnlichem gesprochen werden kann, wenn der Film selbst diese Begriffspaare als polare Verhältnisse darstellt. Marker will Anregungen geben, alltägliche Begriffe an sich und im Verhältnis zu anderen (ihrem "Gegensatz") zu überdenken. Geht es um die Subjektivität, so wird auf einzelne Begriffe eingegangen, z.B. den der Geschichte. Darüber hinaus werden die überindividuellen Gemeinsamkeiten der scheinbaren Gegensätze, wird das Kraftfeld zwischen den Polen herausgearbeitet.

Dies geschieht mit Schilderungen uns (europäischen Menschen) recht unbekannter Gepflogenheiten, vornehmlich aus Japan. Dort spielen trotz hoher Technisierung und Reizüberflutung durch elektronische Medien Religion, Animismus, Pflege von Ritualen, Bewahrung von Traditionen und Gebräuchen, die wir als Aberglaube ablehnen würden, eine wichtige Rolle. So gibt es in Japan ausschließlich bestimmten Tieren geweihte Tempel, beispielsweise Katzentempel; dort gedenken die Menschen ihrer entlaufenen Tiere, bitten um Schutz für sie, denn

"an ihrem Todestage werde keiner wissen, wie für sie gebetet werden müsse, wie man verfahren müsse, damit der Tod die Katze bei ihrem wahren Namen nennt." (S. 2)

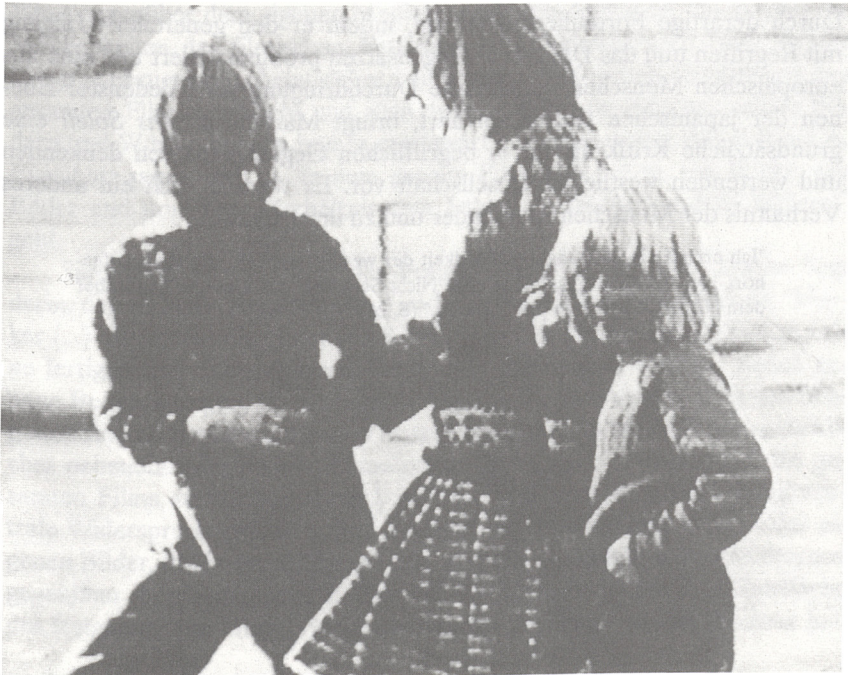
Der Katze kommt in *Sans Soleil* eine ganz besondere Rolle zu: sie taucht als Leitmotiv sowohl im Bild als auch im Kommentar immer wieder auf und visualisiert als domestiziertes Tier, das dennoch seinen freien Willen bewahrt hat, den fließenden Übergang zwischen Natur und Kultur bzw. Zivilisation.

Marker zieht eine weitere Tradition der japanischen Bevölkerung heran, um seinem Grundverständnis Gestalt zu geben. In der einmonatigen Vorbereitungs-dauer auf den Anbruch eines neuen Jahres beschäftigt sie sich in den verschiedensten Zeremonien nicht nur einen Tag, sondern ein Zwölftel des gesamten Jahres (einen Monat) lang mit dem Fortschreiten und Vergehen der Zeit. In den ersten Januartagen prägen dann die mit Kimonos bekleideten zwanzigjährigen Japanerinnen das Straßenbild, denn der 15. Januar ist der Tag der Zwanzigjährigen: sie feiern den Übertritt in das Leben der Erwachsenen.

"Wenn man eine Fabrik oder einen Wolkenkratzer baut, beginnt man damit, den Gott, der das Gelände besitzt, in einer Zeremonie milde zu stimmen. Es gibt eine Zeremonie für die Pinsel, für die Rechenbretter und sogar für die verrosteten Nadeln. Es gibt am 25. September eine für die Ruhe der Seelen zerbrochener Puppen: Die Puppen werden in einem der Göttin des Mitleids geweihten Tempel in Kiyomizu zusammengetragen und öffentlich verbrannt." (S. 2)



Im Gegensatz zu der westeuropäischen Welt gibt es in Japan nicht nur Zeremonien zum Andenken oder zur Verehrung von Personen oder solche, die im Zusammenhang mit dem Tun von Menschen stehen (z.B. Taufe, Ehe u.ä.), sondern auch Zeremonien für Tiere und alltägliche Dinge. Auf diese Weise wird die Trennung zwischen Mensch/Tier und Mensch/Ding durchlässig.



Läßt sich ein Bild des Glücks vermitteln? - Chris Markers *Sans Soleil*

Marker interessiert sich für Japan, weil er dort ein ungestörtes Verhältnis zu den Dingen in Form vieler kleiner Zeremonien als Bestandteil des Alltags erkennt, zu erkennen glaubt. Ein kurzes Gebet vor einem Heiligtum, das an der Straße, dem Weg zur Arbeit liegt, scheint 'normal', suggeriert uns der Film in einer kommentarlosen Einstellung. Das Bestehen althergebrachter Traditionen neben all den technischen Innovationen ist nur dort gefährdet, wo gewaltsam eine andere Kultur eingebrochen ist. Marker zeigt, daß durch die amerikanische Eroberung im II. Weltkrieg die Kultur der Ryukyus, in der das magische Wissen von Priesterinnen von Generation zu Generation weitergegeben wurde, einen derartig gewaltsamen Schock mit der westlichen Welt erlitt, so daß diese Zeremonien bald ausgestorben sein werden.

"Man bewundert, wie immer in Japan, daß die Wände zwischen den Bereichen so dünn sind, daß man auf einmal eine Skulptur betrachten, eine aufblasbare Puppe kaufen und der Göttin der Fruchtbarkeit das Kleingeld opfern kann, das stets zu ihren Darstellungen gehört." (S. 7)

"Die Wand, die das Leben vom Tode trennt, scheint uns nicht so dick zu sein wie einem Menschen aus dem Abendland." (S. 15)

Durch derartige Formulierungen und, indem er den generellen Umgang mit Begriffen und das Denken in Gegensätzen problematisiert und eine uns europäischen Menschen unbekanntere Durchdringung verschiedenster Ebenen der japanischen Kultur vorführt, bringt Marker in *Sans Soleil* eine grundsätzliche Kritik an der in begrifflichen Gegensatzpaaren denkenden und wertenden westlichen Gesellschaft vor. Er wünscht sich ein anderes Verhältnis der Menschen zueinander und zu ihrer Umwelt.

"Ich ermaß die unerträgliche Eitelkeit der westlichen Welt, die nicht aufgehört hat, das Sein gegenüber dem Nicht-Sein und das Gesagte gegenüber dem Nicht-Gesagten zu privilegieren." (S. 26)