

Orkun Ertener

Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers SANS SOLEIL

1991

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2796>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ertener, Orkun: Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers SANS SOLEIL. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 10: Versuche über den Essayfilm (1991), S. 35-50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2796>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Orkun Ertener

Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers *Sans soleil*

Bei einem derart komplexen und dichten Film wie *Sans soleil* ist eine Vielzahl von unterschiedlichen Zugängen denkbar. Zu seinen wichtigsten Elementen scheint denn auch gerade das Angebot an seine Zuschauerinnen und Zuschauer zu gehören, sich bei jedem wiederholten Sehen auch eine neue, vielleicht andere Sicht auf ihn zu erschließen, eine weitere thematische Ebene wahrzunehmen, die aufgrund der Fülle des Stoffs und der Motive bisher unbeachtet geblieben war. Ein möglicher Ansatzpunkt, der Gegenstand dieses Beitrages sein wird, ist die Frage nach dem Verhältnis des Films gegenüber dem eigenen Medium, nach den Aussagen, die er über die Möglichkeiten des filmischen Erzählens und Wahrnehmens trifft. Dieser Frage nachzugehen scheint daher lohnenswert, weil sie als Grundfrage den gesamten Film durchzieht und auch unausgesprochen zwischen seinen Bildern und Worten nahezu immer gegenwärtig ist. Zugespitzt läßt sich mit A. Eisenhart sagen, daß es "in dem ganzen Film ums Sehen, um Blicke, um Bilder und um unser Verhältnis zum Sehen, zu Blicken und zu Bildern"¹ geht.

Sans soleil ist ein Film, der Fragen aufwirft, und seine Stärke liegt darin, daß er keine passenden und endgültigen Antworten bereithält. "Marker (...) untersucht die Natur des Kinos"², aber er hat seinem Publikum keine fertigen und übertragbaren Ergebnisse anzubieten, sondern kleine genaue Beobachtungen, überraschende Ein-Blicke und oftmals üblichen Sehgewohnheiten zuwiderlaufende Verunsicherungen. So bleibt Widersprüchliches nebeneinander stehen. Unaufgelöst bleibt auch der während des gesamten Films ausführlich entwickelte und in diesem Zusammenhang zentrale Widerspruch zwischen dem Konzept der Realitätsmächtigkeit der eigenen Bilder, filmischer Bilder an sich, und dem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber ihrer Aussagekraft über die Wirklichkeit hinter der Oberfläche der festgehaltenen Dinge. So ist *Sans soleil* ein Film, der die Tendenz hat,

¹ Andreas Eisenhart: *Sans soleil*. In: Filmkritik, 27 (1983), H. 5, S. 221.

² Hans-Christoph Blumenberg: Gegenschuß. Frankfurt/M. 1984, S. 261.

sich selbst in Frage zu stellen, und der dies - durch die konsequente Beschreibung dieses Widerspruchs - seinen Zuschauerinnen und Zuschauern ebenfalls nahelegt.

Beide Seiten dieses Widerspruchs, in dem *Sans soleil* steht und durch den er möglicherweise erst entsteht - aus dem er jedenfalls seine produktive Spannung bezieht -, werden hier der Deutlichkeit halber zunächst getrennt betrachtet.

Dokumentarische Tendenzen

Die Aufmerksamkeit *Sans soleils* gehört auf der einen Seite der sichtbaren Welt, die in erster Linie eine dem europäischen Publikum fremde und exotische ist: den einzelnen Phänomenen ihrer Wirklichkeit, an denen zunächst nur die Oberfläche wahrnehmbar erscheint, ihre jeweils einzigartige physische Realität, auf die sich die Filmkamera und damit auch unser Blick richtet. Auf dieser Ebene zeigt er eine ausgesprochen realistische, dokumentarische Tendenz, die sich ausführlich den Details der beobachteten Erscheinungen zuwendet. Der gesamte Film besteht ganz wesentlich aus Details. Er sammelt Einzelheiten einer fiktiven, filmischen Reise (in der es allerdings kein reisendes Subjekt gibt, sondern nur einen distanzierten Kommentar, der die Reiseeindrücke begleitet) in seiner spezifisch filmischen Form: indem er Bilder von diesen Details sammelt, die er ohne die üblicherweise gewohnte Wertung nebeneinander stellt: "Chris Marker sammelt Bilder, überall auf der Welt. Er arrangiert sie nicht zu den Bildern eines wissenden Korrespondenten. Er denkt über sie nach, setzt sie in überraschende Verbindungen zueinander, verwirft sie wieder, ordnet sie neu. (...) Chris Marker behandelt die Welt als Fundsache. Vieles bleibt rätselhaft, geheimnisvoll. Mit Marker reisen heißt: sich auf ein Abenteuer ohne Gewißheiten einlassen."³

Der Kommentar unterrichtet uns bereits zu Anfang des Films über die programmatische Absicht, der dieses Verfahren entspringt: "Nach einigen Reisen um die Welt interessiert mich nur noch das Banale. Ich habe es während dieser Reise mit der Ausdauer eines Kopfgeldjägers verfolgt."⁴ Die Filmbilder, die wir in dieser Sequenz zu sehen bekommen, verweisen denn auch nachdrücklich auf die Suche nach dem Alltäglichen und Unspektakulären: In dem Innenraum einer Fähre, die vermutlich von der ja-

³ Ebd., S. 259.

⁴ Hier und im folgenden zitiert nach der Übersetzung des Kommentars durch Elmar Tophoven: *Sans soleil - Unsichtbare Sonne*. Hamburg 1983.

panischen Insel Hokkaido nach Tokio übersetzt, macht uns die Kamera mit der Einrichtung vertraut, fängt Bilder von schlafenden, rauchenden, lesenden Menschen ein, zeigt uns kleine unbedeutende Szenen dieser Überfahrt, verweilt auf den Gesichtern der Reisenden, als suche und finde sie dort einen Ausdruck für diese alltägliche Situation, von der berichtet wird. Die Bilder erzählen selbständig von der Wirklichkeit dieser Schiffsfahrt, ohne daß ihnen, bezogen auf das konkrete Geschehen, verbal etwas hinzugefügt werden müßte. Daß es nicht in der Absicht des Filmemachers liegt, Gezeigtes mit Worten zu duplizieren oder auch Gesagtes mit Bildern zu illustrieren, drückt sich so bereits zu Anfang des Films aus. Die Bilder erzählen davon, wie es im einzelnen auf dieser Überfahrt, als die Kamera lief, gewesen ist, weitere Absichten scheinen hier mit ihnen nicht verfolgt zu werden. Der Kommentar gibt in derselben Sequenz eine vorläufige Erklärung für diesen genauen Blick des geheimnisvollen Briefeschreibers (und auch Bildersammlers?): "Er liebte die Vergänglichkeit dieser flüchtigen Momente, diese Erinnerungen, die zu nichts anderem gedient hatten, als eben Erinnerungen zu hinterlassen." Oder auch Bilder zu produzieren, möchte man fast ergänzen.

Gleichzeitig wird in dieser (sieht man von der dem Film vorangestellten "Overtüre" ab) ersten Sequenz auch bereits deutlich, daß Bilder und Kommentar nicht immer bruchlos zueinander passen, daß sie eigenständige, manchmal widersprüchliche Wege gehen können und unterschiedliche Eindrücke zu vermitteln haben: Die Situation auf der Fähre, von der wir Bilder zu sehen bekommen, assoziiert der fiktive Briefeschreiber des Kommentars mit Kriegseindrücken: "Das Warten, die Untätigkeit, der unterbrochene Schlaf, das alles versetzt mich in einen vergangenen oder zukünftigen Krieg: Nachtzüge, Entwarnung, Atombunker... Vom Alltagsleben eingefasste kleine Bruchstücke des Krieges." An nichts davon erinnern die Bilder, sie erhalten diesen, deutlich als subjektiv dargestellten Bedeutungsgehalt durch den Kommentar, der dennoch nicht die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Bilder durch das Publikum völlig auf diesen Blickwinkel einengt. Dieser persönliche Gehalt scheint sich den Bildern anzulagern, als einer unter anderen. Auf diese Eigenständigkeit des Kommentars und sein ungewöhnliches Verhältnis zu den Bildern wird im Weiteren noch genauer einzugehen sein.

Die Funktion, die den Bildern in diesem Zusammenhang zukommt, ist eine dokumentarische: das Filmen dient an diesem Pol von *Sans soleil* der Wahrnehmung von Realität, der Entdeckung von Wirklichkeitspartikeln, die ihrer Fremdheit oder aber auch Vertrautheit wegen in der Regel nur unvollständig wahrgenommen werden können und für die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Flüchtigkeit im filmischen Medium mit seinen reproduzierenden, bewahrenden Eigenschaften und seinen Möglichkeiten der distan-

zierten Betrachtung ein nahezu ideales Mittel der Bearbeitung findet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, der für den gesamten Film aber nur ein eingegrenzter sein kann, verfügt *Sans soleil* über eine spezifisch "filmische Einstellung" gegenüber seinen Gegenständen im Sinne Siegfried Kracauers, der nur solchen Filmen ästhetische Gültigkeit zuerkennt, "... die sich Aspekte der physischen Realität einverleiben, um sie uns erfahren zu lassen."⁵ Ihre Schöpfer vergleicht Kracauer mit "dem fantasiebegabten Leser oder wißbegierigen Entdecker; und ihre Lesarten und Funde gehen aus der vollen Versenkung ins gegebene Material hervor."⁶ *Sans soleil* reiht sich damit in eine realistische Tradition von Filmen, die sich neugierig und beharrlich für die besondere, d.h. konkrete Wirklichkeit ihrer Gegenstände interessieren, und deren Bilder nicht dazu dienen, abstrakte Aussagen zu illustrieren, sondern dem Kleinen, Konkreten und Banalen (verstanden im Sinne des Alltäglichen, Einfachen) zu seinem Recht zu verhelfen. In ihnen richtet, um noch einmal mit Kracauer zu sprechen, "die Kamera ihr Objektiv auf die physische Welt (...) und nur durch sie - vielleicht - auf die Idee dahinter."⁷

Einige weitere Beispiele aus dem Film mögen die dargelegte Sichtweise genauer erläutern.

Bilder aus dem afrikanischen Guinea-Bissau begleitet der Kommentar mit Überlegungen zu den Problemen der Revolution und der nationalen Einheit in diesem Land. Es sind zunächst, so teilt der Kommentar mit, auf dem Kai von Pidjiguiti aufgenommene Bilder arbeitender Menschen. Ihre "etwas trübsinnige Tätigkeit von tropischen Dockarbeitern" erinnere kaum an den revolutionären Kampf. Ebenso wenig seien die Probleme von Produktion und Verteilung - wir sehen eine lange Schlange von Frauen vor einem Geschäft, an denen die Kamera langsam vorbeifährt - für "revolutionäre Romantik" tauglich.

Und genau für diese Geschichte der Subjekte, die die Bedingungen der "großen", kollektiven Geschichte konkret erfahren müssen, interessiert sich der Film, sucht nach - den Möglichkeiten des Bildmediums entsprechenden - Ausdrucksweisen für sie, ohne dabei die individuelle Geschichte Einzelner zu erzählen, aber auch ohne nach plakativen Verallgemeinerungen und Verbildlichungen zu suchen, die seichtem Dokumentarismus oft anhaften. Antworten auf die Frage nach den kollektiven Lebens- und Überlebensbedingungen sucht Marker in dem, was er konkret in Afrika, Japan und Eu-

⁵ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1985, S. 69.

⁶ Ebd., S. 68.

⁷ Ebd., S. 273.

ropa als deren Äußerungen zu sehen bekommt - er bebildert nicht abstrakte Erklärungen.

In derselben Sequenz wird im Anschluß an die eben besprochene Stelle diese Haltung besonders deutlich. Dort heißt es im Kommentartext: "Mein persönliches Problem war begrenzter: Wie sollte ich die Damen von Bissau filmen?" Eine Frau "bietet mir ihren Blick, aber aus einem Winkel, wo es noch möglich ist, so zu tun, als gelte er nicht mir - und schließlich der wahre Blick, ganz gerade, der eine 25stel Sekunde gedauert hat, so kurz wie ein Bild."

Die dazugehörigen Bilder zeigen die Suche nach diesem Blick und einen Dialog, der nur visuell erfäßbar ist: Frauen, die, das auf sie gerichtete Objektiv bemerkend, das Gesicht abwenden, denen die Kamera gleichwohl - wie auf der Suche nach einem zu enträtselnden Geheimnis - auf den Leib rückt, die ihre Blicke der Kamera entziehen, bis sich schließlich doch ein "wahrer" einfangen läßt bei einigen. Für dieses eine kurze Bild, für diesen kurzen Augen-Blick von Wahrheit müssen, wie wir sehen, viele gemacht werden. Marker zeigt demonstrativ, daß er viele Filmmeter belichtet, um sich einer inneren, subjektiven Wahrheit zu nähern, bis etwas fast zufällig und schlaglichthaft aufblitzt. Dem filmischen Medium ist diese Annäherung nur über die Wahrnehmung der konkreten physischen Situation möglich, also muß darauf - und nicht auf vordergründige Erklärungen - Zeit verschwendet werden. An dieser Stelle erscheint wichtig, daß der Filmemacher hier seine Arbeitsweise vorstellt; er inszeniert deutlich diesen "Moment der Erkenntnis" und zeigt damit den filmischen Weg, der zu ihm führen kann: über die genaue, ausdauernde und manchmal ungezielte Beobachtung des Konkreten und Sichtbaren zu dahinter liegenden, oft unsichtbaren Wahrheiten, Wesens- und Strukturmerkmalen. Markers Interesse gilt in der Fremdheit anderer Länder und Lebensweisen den beiläufigen und zufälligen Momenten, die, wie es Kracauer beschreibt, zu den ureigenen und wesentlichen filmischen Gegenständen gehören: "Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, daß sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, dieser Matrize aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr substantielle Dimension. (...) Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten, dessen Komposition je nach Ort, Volk und Zeit wechselt. So helfen sie uns, unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen, sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause."⁸

⁸ Ebd., S. 394.

Einen Zugang zu dieser "Ästhetik des scheinbar Nebensächlichen"⁹ Markers gibt die Sequenz, in der der Kommentar von der historischen Figur der Sei Shonagon erzählt. In dieser Passage klappt zunächst wieder die Text/Bild-Schere weit auseinander. Während von der am japanischen Kaiserhof lebenden "kleinen Gruppe von Müßiggängern" um Sei Shonagon gesprochen wird, "die im japanischen Empfindungsvermögen eine viel tiefere Spur hinterlassen (hat) als alle Verwünschungen der Politik, indem sie lehrte, aus der Betrachtung der geringsten Dinge eine Art melancholischen Trostes zu gewinnen", sind Bilder militärischer Flugkörper zu sehen, die zu den "Verwünschungen der Politik" gehören und als Gegenbilder funktionieren zu der thematisierten Empfindsamkeit für die "geringsten Dinge".

Diese Sei Shonagon, die Ehrendame einer Prinzessin aus dem 11. Jahrhundert, heißt es weiter, habe eine übertriebene Liebe für Listen gehegt: "Sie hatte eines Tages die Idee, die Liste der 'Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen' aufzustellen. Das ist kein schlechtes Kriterium, ich merke es, wenn ich filme. Ich begrüße das Wirtschaftswunder, aber was ich Ihnen gerne zeigen möchte, sind die Feste in den Stadtvierteln." Und ein solches Fest zeigt der Film dann auch sofort, in aller Ausführlichkeit und mit Sorgfalt für das Besondere dieses dem europäischen Filmemacher und Zuschauer fremden Ereignisses. Wiederum ist keine Kommentierung der Bilder für nötig befunden worden, die akustische Ebene füllt (vermutlich) der Originalton, in fast dreieinhalb Minuten und 38 Einstellungen werden uns Bilder von Tänzerinnen und Tänzern, Musikantinnen und Musikanten, dem Straßenpublikum, ihren Kostümen, ihren Gesichtern, den Schrittfolgen der Tanzenden gezeigt, kurz: von allem, was die Neugierde des Filmemachers erweckt hat, dessen Blick sich an dem Alltäglichen, den "geringsten Dingen" dieser uns fremden Kultur fängt, um sie sich und seinem europäischen Publikum auf diese Weise erfahrbar zu machen. Die Bilder sprechen wieder für sich; sie stellen sich zwar in einem dokumentarischen Gestus dar, der Authentizität suggeriert, beanspruchen aber keine Allgemeingültigkeit, einen originären Ausdruck japanischer Lebensweise vorzustellen. Sie funktionieren nur im Filmganzen und sind ein Teil eines komplexen Geflechts von Eindrücken.

Um diese andere Kultur, die Lebensweise ihrer Angehörigen zu verstehen, so ließe sich die Vorgehensweise *Sans soleils* auf der dokumentarischen Ebene, seine Vorliebe für die "geringsten Dinge", beschreiben, taugt eine verbale Aneinanderreihung von Fakten, etwa aus der japanischen Wirtschaft, die mit "aussagekräftigen" Bildern illustriert werden, wenig. Im TV-Alltag ist diese Art von Tautologie nach wie vor üblich und bestimmt

⁹ Hans-Christoph Blumenberg: *Gegenschuß*, S. 260.

unsere Sehgewohnheiten: ist von der Konjunktur der japanischen Wirtschaft die Rede, drängen sich den Fernseh-"Dokumentaristen" wie von Geisterhand die Bilder von elektronischen Produkten förmlich auf - der Gehalt der Bilder in diesem visuellen Medium tendiert gegen Null.

Marker dagegen bevorzugt den Blick auf das Vertraute der in dieser Kultur beheimateten Menschen, auf ihr konkretes Umfeld, und den Versuch, Bilder für diese Grundelemente ihres Lebens zu finden, in denen die fremden Phänomene selbst "zur Sprache kommen". Oft wirken sie so wie beiläufige und zufällige Eindrücke (was sie für die Zuschauerinnen und Zuschauer auch sein könnte), obwohl sie selbstverständlich am Schneidetisch begründet ausgewählt und durchdacht organisiert wurden. Der Briefschreiber und filmische Ich-Erzähler, dessen nur indirekte Anwesenheit eine produktive Distanz erzeugt, ist nicht von ungefähr fasziniert von Sei Shonagons Liste, von "allen Zeichen, die man nur zu nennen brauchte, damit das Herz schneller schlägt. Nur zu nennen." Und nicht zu bewerten, heißt es im weiteren Verlauf dieser Kommentarpassage. Auch er interessiert sich für die "geringsten Dinge", und will sie nur nennen, das hieße, übersetzt in das bildsprachliche Medium, in dem er operiert, sie nur aufzunehmen und zu zeigen, damit sie "selber" sprechen in ihrer konkreten Wirklichkeit. Text und Bild verfolgen dabei jeweils eigene Linien, sie ergänzen einander, ohne völlig ineinander aufzugehen.

Hinter den Bildern: Vieldeutigkeit und Subjektivität

An diesem Punkt nähern wir uns dem anderen Pol in der thematischen Auseinandersetzung mit den Filmen selbst. Wenn die einzelnen Aspekte der Wirklichkeit, den spezifischen Möglichkeiten des Filmmediums gemäß, durch Abbildung erfahrbar gemacht und durch Montage zueinander in Beziehung gesetzt werden sollen, stellt sich - nicht erste heute, nach fast 100 Jahren Filmgeschichte - zwangsläufig die Frage nach der Eindeutigkeit der Filmbilder, d.h. ihrer inhaltlichen Vermittelbarkeit an die Zuschauerinnen und Zuschauer, und vor allem nach ihrer Aussagekraft über die funktionalen und strukturellen Aspekte der Wirklichkeit, deren Oberfläche allein sie festhalten können. Diesen Fragen, diesem grundsätzlichen Dilemma einer "realistischen" Filmkunst stellt sich *Sans soleil* konsequent:

Marker ist den Bildern verfallen, aber er traut ihnen nicht. Sie bleiben flüchtig, unbestimmt, manchmal auch schroff abweisend.¹⁰

¹⁰ Ebd., S. 261.

An der banal erscheinenden Gewißheit, daß Bilder in erster Linie nur Bilder sind und weder mit subjektiver noch objektiver Realität verwechselt werden dürfen, läßt der Film keinen Zweifel aufkommen. Daß sie aber mit Realität verwechselt werden können und dies Alltag in einer modernen Mediengesellschaft ist, das zeigt er auch. So spielen an vielen Stellen Bilder von Bildern eine wichtige Rolle; Bilder, die häufig begonnen haben, ein Eigenleben zu führen, die die Wirklichkeit nicht mehr nur abzubilden versuchen, sondern sie zunehmend ersetzen.

Im medial großzügig versorgten Tokio sind Bilder, wie uns gezeigt wird, überall anzutreffen. "Die ganze Stadt ist eine auf Streifen gezeichnete Geschichte", teilt der Kommentar mit. Zu sehen sind dabei unter anderem mehrere Bilder von überdimensionalen Wandgemälden und Plakaten (Comics nachempfundene Zeichnungen sexuellen Inhalts, Gesichter von Frauen und Männern auf Wänden und Kinoplakaten, deren "Blicke" sich auf die Betrachterinnen und Betrachter zu richten scheinen), aufgenommen irgendwo in der belebten Großstadtszenerie Tokios. Den Blick dieser Riesengesichter, erfahren wir, fühle man auf sich lasten, "denn die Bildervoyeure werden ihrerseits von Bildern angesehen, die noch größer sind als sie selbst." Im nächsten Filmabschnitt, in dem eine Art medientheoretischer Diskurs über das japanische Fernsehen geführt wird (aus dem die in dieser Sequenz verwendeten Bilder ausschließlich stammen), heißt es in ähnlicher Weise: "Aber je länger man das japanische Fernsehen ansieht, umso mehr hat man das Gefühl, von ihm angesehen zu werden."

Bilder bestimmen nicht nur das Stadtbild und gehören via TV und Kino zum Lebensalltag, sondern sie prägen auch das Bewußtsein. Sie prägen sich, genauer gesprochen, darin ein, weil sie ein integraler Bestandteil der Wirklichkeit geworden sind und ihre Funktion, in einem abbildenden Verhältnis zur Wirklichkeit zu stehen - ihre inhaltliche Ebene - verloren haben. Sie beanspruchen, so führt es *Sans soleil* vor, in einer nicht mehr kontrollierbaren Weise Eigenständigkeit und können nicht mehr unreflektiert als Mittel der Welterkundung und -darstellung, also für einen filmischen Realismus genutzt werden: "Der Code ist die Botschaft", sagt uns der Kommentar. Das Zeichen steht nicht für etwas anderes, sondern nur mehr für sich selbst. Kino und Leben durchwirken sich in der Wahrnehmung des Einzelnen, aber sie sind nicht ohne weiteres inhaltlich aufeinander bezogen; zunächst stehen sie unvereinbar nebeneinander und gegeneinander.

Dieses Kernproblem dokumentarischen Filmens spart *Sans soleil* an keiner Stelle aus, auch dort nicht, wo er selbst dokumentarisch arbeitet, versucht, eine fremde Wirklichkeit präzise zu beschreiben. Überall schimmert das Mißtrauen Markers gegenüber den eigenen Ausdrucksmöglichkeiten hindurch, stehen die verwendeten Bilder unter einem Vorbehalt: es handelt sich bei *Sans soleil* um einen Versuch, eine filmische Suche nach

persönlichen Deutungen der Realität, nicht um sie selbst oder ihre Konservierung. Von der "Impermanenz der Dinge" spricht der Kommentar fasziniert. Die Vergeblichkeit, sie dennoch festhalten und gültige Erklärungen für sie finden zu wollen (mit "verbrauchten" Bildern, die ihre Aussagekraft verloren haben) scheint dem Filmemacher klar vor Augen zu sein. Sie führt zu dem Vorbehalt, dessen Gründe im Laufe des Films ausführlich dargelegt werden; ebenso ist aber auch der von Widersprüchen gekennzeichnete Versuch Gegenstand, mit diesen Vorbehalten umzugehen.

Es wird häufig behauptet, daß im Film Phantasien und Wünsche, kollektiver wie individueller Natur, hervorragende Ausdrucksmöglichkeiten finden. Ebenso gut aber läßt sich diese Aussage, wie *Sans soleil* zeigt, umkehren: Bilder eignen sich auch hervorragend dazu, im Kollektiv wirksame Phantasien zu produzieren, sich über die subjektive Vorstellungswelt zu legen und die individuelle Wunschproduktion - zumindest in ihrer visuellen, konkreten Gestalt - zu standardisieren. In *Sans soleil* wird von dem filmenden Briefeschreiber die Frage aufgeworfen, ob seine Träume wirklich die seinen seien, "... oder ob sie zu einem Gesamt-, zu einem ungeheuren Kollektivtraum gehören, deren Projektion die ganze Stadt wäre." Seine Bilder, mit deren Hilfe er die Auseinandersetzung mit dieser Frage führt, werden durch folgenden Satz eingeführt: "Der mit Schläfern gefüllte Zug versammelt alle Traumbruchstücke, macht einen einzigen Film daraus, den absoluten Film." Zu sehen sind dann Bilder von Menschen in einem fahrenden Nahverkehrszug, sie wirken müde, es ist denkbar, daß sie zur Arbeit fahren oder von ihr kommen. Einige lesen, hören Musik, einer spielt mit dem bekannten Zauberwürfel, die meisten halten die Augen geschlossen, scheinen zu schlafen. In Verbindung gebracht werden diese Bilder mit Bildern aus der kurz zuvor gezeigten "Fernsehsequenz". Jeweils einer Person oder einer kleinen Gruppe von Personen werden mittels der Montage die bereits eingeführten Fernsichtbilder aus Horror-, Samurai- oder Sexfilmen zugeordnet. Die Montage suggeriert, daß es sich dabei um die Träume und Vorstellungen der abgebildeten Personen handelt oder zumindest handeln könnte. Die Fiktion, die Gebrauchs- und Allgemeingut geworden ist, wird hier zur Wirklichkeit - ihrer Wirksamkeit nach in den Köpfen der Menschen. Diese Beschreibung der "Mediengewalt" in *Sans soleil*, die zu einem doppelten Bedeutungsverlust führt - dem der Bilder und der Wirklichkeit -, läßt sich so zusammenfassen: Fiktion und Realität lassen sich nicht scharf gegeneinander abgrenzen, kollektives Erleben wird medial produziert, fügt sich zusammen zu einem "absoluten Film". Die Wirklichkeit wird "bruchstückhaft" entwickelt.

Auch der Filmautor, dessen Bemühungen in *Sans soleil* vor allem den Fragen nach Erinnerung und Gedächtnis gelten, steckt in seiner eigenen Wahrnehmung und Arbeit mitten im Problem des Wirklichkeitsverlusts,

der auch ein Geschichtsverlust ist. Eine zentrale Bedeutung hat in diesem Zusammenhang die Sequenz, in der der Film ausführlich einen anderen Film zitiert: Alfred Hitchcocks *Vertigo*, der zum Zeitpunkt der Entstehung von *Sans soleil* selbst weitgehend nur eine Erinnerung war, da er über Jahre nicht in den Kinos gezeigt wurde. Dieser Film habe als einziger "das unmögliche Gedächtnis, das wahnsinnige Gedächtnis auszudrücken vermocht", ist die Ansicht des Briefeschreibers. Er macht in San Francisco "die Wallfahrt eines neunzehnmals gesehenen Films", vergleicht den Film mit der Realität der Drehorte. Zu sehen sind einmal wieder Bilder von - bereits gebrauchten - Bildern: Standbilder aus *Vertigo* und eigene Aufnahmen der authentischen Drehorte in San Francisco werden gegeneinander geschnitten. Das Ergebnis der Prüfung, die fast dreißig Jahre nach der Entstehung von *Vertigo* erfolgt, ist überraschend, verblüfft aber wenig im Gesamtzusammenhang des Films: "Hitchcock hatte nichts erfunden, alles war da." Es scheint kein Weg aus der Fiktion herauszuführen: ein Film, der neunzehnmals gesehen wurde, weil er hinsichtlich der eigenen Fragen und Überlegungen über Zeit und Erinnerung offensichtlich einen immensen Gebrauchswert hatte, erweist sich als realitätstüchtig in seiner Eigenschaft als Fiktion, die Macht seiner Bilder und Antworten legt sich über die eigenen Erinnerungen, Fragen und das eigene Leben; Bilder sprechen in *Sans soleil* mit Bildern, die Verbindung zu einer außerfilmischen Wirklichkeit ist (zumindest) gestört.

Und was hatte der unbekannte Erzähler in San Francisco, in dem Film *Vertigo* gesucht? Vielleicht einen für sich gültigen Ausdruck für die "Unmöglichkeit, mit dem Gedächtnis anders, als verfälschend umzugehen". Das formuliert sich in dieser Sequenz auch auf andere Weise. Es geht ihm um die Suche nach einem Ort "außerhalb der Zeit", nach einer Geschichte, die nur subjektiv bestimmt und persönlich begründet ist. Diesen Versuch unternimmt auch der ehemalige Polizeibeamte Scott in *Vertigo*, der sich eine Zeit erfindet, "die nur ihm gehörte": indem er eine tote Geliebte durch eine vermeintliche Doppelgängerin für sich selbst wieder zum Leben erweckt, schützt er seine Liebe vor den Anfechtungen der Zeit.

Die Frage nach dem Gedächtnis steht in *Sans soleil* an zentraler Stelle. Die Arbeit am Medium Film ist auch der Versuch, Geschichte durch Rekonstruktion festzuhalten, der Vergänglichkeit der Zeit durch Aufzeichnung von Augenblicken entgegenzuarbeiten. Dem Film kommt in diesem Zusammenhang immer wieder die Funktion eines medialen Gedächtnisses zu. Der Briefeschreiber selbst, so teilt uns der Kommentar mit, benutzt das Filmen als Instrument der Erinnerung - und erliegt dabei selbst der visuellen Kraft von Bildern:

Verloren am Ende der Welt (...) erinnere ich mich an den Januar in Tokio, oder vielmehr ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokio gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt, sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie die Leute sich erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, die keine Bandaufzeichnungen machen, wie die Menschheit verfuhr, um sich zu erinnern. Ich weiß, sie schrieb die Bibel. Die neue Bibel wird das ewige Magnetband einer Zeit sein, die sich unablässig wiederlesen muß, um nur zu wissen, daß es sie gegeben hat.

Auch *Sans soleil* hat eine überpersönliche Funktion, Mittel der Erinnerung zu sein, ein bewahrendes, schützendes Dokument gegen den Verlust von Geschichte. Dafür lassen sich viele Beispiele finden: die offensichtlich dem Vergessen geweihte Kultur der Ryukyus auf Okinawa, die hier wenigstens durch ihre filmische Abbildung ein Denkmal findet, der politische Kampf gegen die Flughafenerweiterung in Narita, der vergeblich war, das Schicksal der Kamikaze-Flieger des Zweiten Weltkriegs, das in eine vergessene und verdrängte Epoche japanischer Geschichte gehört, um nur einige zu nennen.

Wie tauglich aber ist der Film als Gedächtnis, wieviel subjektive Wahrheit der einzelnen Geschichten läßt sich mit ihm bewahren und darstellen? Wie sehr legen sich Bilder (die doch der Erinnerung dienen sollten) - wie bei dem Autor selbst und seinen Tokiobildern - über das eigene authentische Erleben (und die Erinnerung daran) und betäuben es so, statt es sprechen zu lassen?

Das Dokumentarische als Fiktion

Daß Bilder äußerer Wirklichkeit über innere, subjektive Wahrheit wenig Aussagekraft haben, beliebig interpretierbar sind, mehr noch: daß sie oftmals gleich bleiben, obwohl sich Geschichte ereignet, Realität verändert hat, sind wiederkehrende Grundelemente der Skepsis von *Sans soleil* gegenüber den eigenen Möglichkeiten. Die Tränen des Offiziers bei einer Ordensverleihung, die zunächst als solche der Ergriffenheit erscheinen mögen, sind Tränen des verletzten Stolzes, aber wie soll man ihnen das ansehen, wie sich den tausend Geschichten hinter den einzelnen Gesichtern nähern? Die Bilder von der Demonstration in Narita, aufgenommen offensichtlich zehn Jahre nach den Hauptereignissen im Kampf gegen den Flughafen, sind immer noch dieselben, wie der Kommentar mitteilt: dieselben Schauspieler, dieselbe Polizei, dieselben Schlachtrufe und Spruchbänder für dasselbe Kampfziel. Der einzige, jedoch wesentliche Unterschied besteht darin, daß der Kampf längst verloren ist.

So wird auch letztlich das Dokumentarische zum Fiktiven, zumindest haftet ihm die Halbwahrheit an, das Unzulängliche; es gibt, so scheinen diese Beispiele zu demonstrieren, keine sicheren Erkenntnisse, die sich festhalten lassen - nicht einmal und gerade nicht in dem, was augenscheinlich zu sehen ist. Die Wirklichkeit benötigt Erklärungen; und Bilder, die sie zu beschreiben versuchen oder zu beschreiben vorgeben, benötigen sie nicht minder. Was wären die Bilder ohne die Stellungnahmen und Erklärungen des Kommentars? Nur, sind diese richtig? *Sans soleil* stellt Fragen, denen der Filmemacher keine Antworten beigefügt hat. Er hinterläßt Verunsicherungen.

Für die Frage, wie sich mit Bildern die "Realität" der Geschichte darstellen läßt, hat der Videokünstler Hayao Yamaneko eine persönliche Antwort gefunden, die der Film uns vorstellt. Er verfremdet "die Bilder der Vergangenheit" elektronisch mittels eines Synthesizers, zu einer Bildebene, die er als Hommage an Tarkowski "die Zone" genannt hat. In ihr reduzieren sich Bilder auf ihr Wesentliches, auf Farben, Formen und Bewegung, und geben sich damit zu erkennen als das, was sie eigentlich sind: Bilder. Für Yamaneko sind dies "weniger verlogene Bilder (...) als die Bilder, die du am Fernsehschirm siehst. Sie wollen eben das sein, was sie sind, nämlich Bilder, nicht die transportierbare, kompakte Form einer schon unerreichbaren Wirklichkeit."

In dieser "Zone" außerhalb der Wirklichkeit lassen sich dann auch Menschen wie die *Etas* darstellen, Angehörige der untersten sozialen Schicht, die keinen Platz in der japanischen Gesellschaft haben und deren Existenz durch Nichtwahrnehmung geleugnet wird: "Sie sind Unpersonen, wie sollte man sie anders zeigen als in der Form von Unbildern?" Diese Menschen finden darin einen annähernd adäquaten künstlerischen Ausdruck für ihre hoffnungslose Situation.

Diese Maschine kann aber auch genutzt werden, wenn die Möglichkeiten des bildlichen Ausdrucks überhaupt an ihre Grenzen gekommen sind. So sind in der Sequenz, in der der Kommentar den Abschiedsbrief eines Kamikaze-Fliegers zitiert, alle Bilder (die, wie sich ahnen läßt, die Verabschiedungszeremonie, die Einsatzflüge und das Ende der Flieger zeigen) durch Yamenekos Synthesizer verfremdet. Die geschichtliche Wahrheit des zitierten Piloten Uebara liegt, wenn überhaupt, in seinem Brief; Bilder, die einen Anspruch auf Realität erheben, können das Ausmaß der Tragödien, die sich abgespielt haben, ohnehin nicht ermessen, warum also sollten sie gezeigt werden? Und wenn sie gezeigt werden, dann doch nur so, daß die Begrenztheit ihrer Aussagekraft deutlich zu sehen ist: daß sie Bilder sind und nichts anderes.

Die Eigenständigkeit des Kommentars

An dieser Stelle, in der die Bilder als solche ausgestellt sind, zeigt sich daher vielleicht am deutlichsten die Funktion, die dem Kommentar in *Sans soleil* zukommt: er erzählt von dem, was der Film nicht zeigen kann, nicht aber in der bekannten Art zusätzliche Informationen zu geben, für die sich keine Bilder haben finden lassen, sondern indem er eine eigenständige Linie verfolgt, über das Gesehene und Gezeigte nachdenkt, es in eine Ordnung zueinander bringt oder auch in seiner Fragmentarität und Sperrigkeit beläßt. Er verweist - und das gilt nicht nur für diese eine Stelle - auf eine Wirklichkeit, die sich nicht abbilden, nicht ausdrücken läßt, löst vermeintliche Gewißheiten auf und stellt den Film immer wieder als Film aus: "Der Kommentar versetzt uns an einen fiktiven Schauplatz, in jene *Zone*, die eigentlich nichts anderes ist als der Film, der gesehen wird. Die *Zone* - das Feld des Sehens zu einem Ereignis zu machen, dafür ist der Kommentar da."¹¹

Er stellt den Film in Frage, weil er immer wieder an die Vergeblichkeit der Suche nach völlig aussagefähigen Darstellungsformen erinnert, Fragen aufwirft, die sich durch einen Film nicht beantworten lassen, aber er fügt ihn auch zusammen, weil er den Standort der gezeigten Bilder bestimmt und sie in ihrer begrenzten Gültigkeit ins Recht setzt. Dennoch kommt nicht ihm allein die zentrale Bedeutung für *Sans soleil* zu. Seine Eigenständigkeit, seine kontrapunktische Existenz gegenüber den Bildern bewahrt auch ihnen ihre Eigenständigkeit: nicht Kommentar und Bilder zusammen ergeben den Film, sondern ihr Widerspruch zueinander produziert ihn erst.

Offene Form: Film als Dialogangebot

Am Ende von *Sans soleil* wird eine Erinnerung an die eigenen Bilder inszeniert. Im Film zuvor verwendete Bilder verschiedener Sequenzen werden aneinander geschnitten und erreichen jetzt durch ihre Verfremdung die "Zone" Yamenenkos, während der Kommentar - vordergründig ein Ritual aus der japanischen Kultur aufgreifend - dem Nicht-Sein und dem Nicht-Gesagten Respekt zollt. Im Wiederlesen seiner selbst scheint der Film, ähnlich wie es in der oben zitierten Passage über das filmische Erinnern geheißt hatte, sich vergewissern zu wollen, daß es ihn überhaupt gegeben hat - und er will sich befreien "von der Lüge", die in diesem grundsätzlichen Widerspruch zwischen Kunst und Wirklichkeit auch seinen Bildern anhaf-

¹¹ Jürgen Ebert: Das dritte Auge. In: *Filmkritik*, 27. Jahrgang (1983). H. 5, S. 225.

tet. Damit verweist er ein letztes Mal auf all das, was nicht in ihm enthalten ist. Er betont noch einmal, nichts anderes als ein Film zu sein, *ein* möglicher Blick unter anderen auf die vorgestellten Gegenstände.

Dennoch kann für *Sans soleil* diese elektronische Verfremdung, die den Gedanken der "Zone" von Wahrhaftigkeit verbildlichen soll, keine endgültige Lösung darstellen. Sie ist aber vielleicht der deutlichste Ausdruck für den Mangel an filmischen Möglichkeiten, die Wirklichkeit angemessen abzubilden, der in *Sans soleil* beschrieben wird.

Worin der Weg zu einer Lösung liegen könnte, vermittelt *Sans soleil* gleich in seiner Anfangssequenz, der "Overtüre", in der Form eines Angebots an seine Zuschauerinnen und Zuschauer. Dort werden wir mit dem Bild dreier Kinder bekannt gemacht, das für den Film- und Briefeautor sein "Bild des Glücks" sei. Nur läßt sich dieses Glück, das es ihm bedeutet, filmisch nicht vermitteln, auch nicht über den Umweg, Gegenbilder an dieses Bild zu montieren, wie uns auch sogleich demonstriert wird (zu sehen ist ein Militärflugzeug an Bord eines Flugzeugträgers). Wie ließe sich denn auch subjektiv empfundenes Glück überhaupt und gar in Bildern mitteilen? In der Einsicht in die Unmöglichkeit dieses Vorhabens findet sich aber ein Weg, einen Dialog zwischen den Subjekten über das Glück zu eröffnen. Im Kommentar heißt es: "Ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen." Und tatsächlich steht dieses Bild der drei Kinder am Anfang von *Sans soleil* und zu sehen ist danach auch der Schwarzfilm; nicht eines Tages, sondern bereits für diesen Film hat dieses Verfahren Gültigkeit. Das Schwarze zu sehen, hieße für den Zuschauer und die Zuschauerin nach innen zu sehen, die eigene Vorstellungswelt in einen Dialog mit dem Film zu bringen. Dies gilt nicht nur, können wir annehmen, für die einzige Stelle des Films, in der Schwarzfilm zu sehen ist, sondern für alle seine Bilder, die von den Betrachterinnen und Betrachtern erst subjektiv angeeignet werden müssen, bevor sie Gültigkeit erlangen. Der Film lebt somit zwischen seinen Bildern und jenseits des Kommentars, das heißt er wird von seinen Betrachterinnen und Betrachtern in der Rezeption erst vollständig ins Leben gerufen. Ein solches Verfahren versucht, Assoziationen zu stimulieren, ohne sie im voraus berechnen zu wollen, im Gegensatz etwa zur Arbeitsweise Alexander Kluges, der auch ein offenes Konzept verfolgt, bei dem aber die auszulösenden Assoziationen durch den Filmemacher möglichst genau zu kalkulieren sind.

Nachdem der Film keinen Anspruch auf eine vollständige Repräsentanz der Wirklichkeit mehr erhebt, so ließe sich das Vorgehen Markers beschreiben, kann er auch erst in diesem Dialog zwischen dem Produkt und seinen Rezipienten entstehen, letzten Endes eben im Kopf eines jeden Zu-

schauers, einer jeden Zuschauerin: so viele den Film sehen, so oft gibt es ihn dann auch - und jeder Film trägt ein Stück der Wirklichkeit mit sich, nach der er sucht. In diesem Konzept wird auch ästhetisch dem in *Sans soleil* immer wieder deutlich formulierten Gedanken Rechnung getragen, daß es immer nur subjektive Zugänge zur Wirklichkeit gibt und daß erst die Summe der Einzelwahrnehmungen zu einem umfassenderen Bild über die "schon unerreichbare Wirklichkeit" führen kann. Filmen hieße dann, Bilder zu finden und einen Dialog über sie zu eröffnen, in dem die Bilder dem Publikum für eigene gedankliche Arbeit zur Verfügung stehen; es hieße auch, Fragen aufzuwerfen, ohne sie sogleich beantworten zu müssen, den Reichtum und die Vieldeutigkeit der Bilder zu nutzen, und nicht, mögliche Erkenntnisse und Ein-Blicke durch vordergründige Erklärungen zuzuschütten. Einen solchen Versuch stellt *Sans soleil* dar, der daher auch ein ungewohntes, nicht auf den ersten Blick zugängliches Werk ist, "das sich in keine der herkömmlichen Kategorien einordnen läßt, sondern allenfalls an den Grenzlinien von Film-Essay, Reisedokumentation und Cine-Poem anzusiedeln ist."¹²

Trotz aller Skepsis ist in *Sans soleil* immer die Gewißheit gegenwärtig, daß es immerhin eine Wirklichkeit gibt, die es zu beschreiben lohnt, so schwer sie auch zugänglich sein mag. Sie ist in den Worten T.S. Eliots, die dem Film als Motto vorangestellt sind, eindrucksvoll formuliert:

"Because I know that time is always time
And place is always and only place."

Auf einer Suche, auch nach Ort und Zeit, den "Koordinatenachsen" der Wirklichkeit, befindet sich Chris Marker mit *Sans soleil* glücklicherweise in dem produktiven Bewußtsein, nicht mehr als fragmentarische Ergebnisse anbieten zu können, selbst nur Fragment zu sein, das auch von einem Filmen erzählt, das nicht möglich ist, ohne sich selbst in Frage zu stellen.

¹² Ulrich Berls: Ohne Sonne. In: Filmbeobachter. 1983, H. 6, S. 11.