

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 26 (1984)

**Heft:** 134

**Artikel:** Vom Eindringen in die "Zone" des Bildes : Sans soleil von Chris. Marker

**Autor:** Ruggle, Walter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866514>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 27.12.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Vom Eindringen in die «Zone» des Bildes

SANS SOLEIL von Chris. Marker

SANS SOLEIL ist ein «Dokumentarfilm» von besonderer Art: ein filmisches Essay. Da gibt es zum einen die Fülle von dokumentarischen Aufnahmen aus Japan, von den Kapverdischen Inseln, aus Guinea-Bissau, aus Island, Frankreich oder San Francisco, und zum andern Musik und Töne sowie einen Text, der alles zusammen begleitet (filmbulletin veröffentlicht diesen Text vollumfänglich in dieser Nummer, ab Seite 29). Das ganze ist in einer sehr subjektiven und persönlichen Art montiert: ein wundersames Filmerlebnis! SANS SOLEIL ist sich selbst, ein Werk aus tausendundeiner Facette geschaffen; jede einzelne davon hat ihren ganz eigenen Reiz und liefert dadurch ihren Anteil zum Gesamten.

\*

Der Dokumentarist Klaus Wildenhahn unterscheidet den «dokumentarischen» und den «synthetischen» Film. Letzterer basiere zwar ebenfalls auf dokumentarischem Material, aber die Einflüsse seiner Autoren seien bedeutend weitreichender. Beim «synthetischen» Film spiele die persönliche Vision desjenigen, der ihn gestaltet, eine mittragende Rolle, zeige dies nun Auswirkungen in der politischen Aussage des entsprechenden Filmes, oder aber in seiner Poesie. Beispiele lassen sich in der ganzen Filmgeschichte zahlreiche finden, angefangen beim russischen Pionier Dsiga Wertow bis hin zum Franzosen Chris. Marker, der sich als filmischer Essayist, als Autor von «CinéPoème» und nicht zuletzt als Freund des russischen Pionier-Kinos (LE TRAIN EN MARCHE) einen Namen gemacht hat. Seine neuste

Schöpfung, ein poetisches Wunderwerk; es bietet glanzvolle Augen-Blicke in Serie und weckt die Lust zum wiederholten Betrachten.

In Markers Filmen spielen Bild, Ton und Text insofern gleichwertige Rollen, als sie zu einer Einheit des Ausdrucks verschmolzen sind. Das eine hat nicht den Mangel eines anderen auszugleichen (wie wir uns dies von der lieblosen Fernsehreportagerei gewohnt sind. Der Text, der bei Marker die Bilder begleitet, eröffnet zusätzliche Dimensionen: mal eilt er ihm voraus, mal hinkt er hintan, mal hebt er ab, mal gräbt er sich ein. Im einzelnen ist er jedoch, während man den Film erlebt, nicht fassbar, muss es auch nicht sein, denn genau im Spannungsfeld zwischen Text und Bild entwickelt sich die Rezeption - auf dem Fluss erst schwimmt man mit, erfreut sich reissender Schnellen, wirbelnder Strudel oder mäandrierender Breiten mit ihren ruhigen, ausharrenden Passagen. Beispiele dafür finden sich beliebig viele. Marker unterlegt den Bildern von SANS SOLEIL (die zum grössten Teil von Sandor Krasna, dann auch von Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Danièle Tessier, Haroun Tazieff und andern stammen) Briefe des weitgereisten Kameramannes Sandor Krasna. In ihnen kreist ein Mann zwischen «den beiden äussersten Polen des Überlebens», zwischen dem Wirtschaftswunder der Japaner («diesen Schlitzaugen») und der Dürre des Sahel, der «nicht nur das ist, was man von ihm zeigt, wenn es zu spät ist». Es sind die Kombinationen, die nach den Möglichkeiten von Darstellung und Vermittlung sowie nach deren Sinn überhaupt fragen, die gleichzeitig in ihrem weiten



Spannungsfeld eine Reflexion sind über das Leben auf unserem Planeten und seine langsame Zerstörung in den vergangenen Jahrzehnten.

Dialektisches Gestalten: «Wie kann man sich an Durst erinnern?» fragt der Kommentar, und das Bild zeigt eine Schwarzafrikanerin auf einem Boot, das einen Fluss überquert. Das Bild wird angehalten, festgehalten, «eingefroren»; von Anfang an war ein gemächliches Tropfen hörbar, ein Geräusch, das auch später immer wieder aufgenommen wird. Ein harter Schnitt: die Welt japanischer Penner und Stadtstreicher, von denen sich eben «einer an der Gesellschaft rächt», indem er während zwanzig Minuten an einer vielbefahrenen Kreuzung den Verkehr regelt. Auch er kennt den Durst, aber in seiner «Erinnerung» ist das ein Verlangen nach Saké, jenem japanischen Schnaps, den man am Totentag auch flaschenweise über den Gräbern ausgiesst. Die Spanne Text-Bild und die Spanne der «beiden äussersten Pole des Überlebens».

Marker montiert «seine» Bilder parallel zum Verlauf des Textes - etwa wenn dieser vom Katzentempel berichtet, von der Eule von Ginza oder von der Lokomotive von Shimbashi. Oder er lässt sie - wie Gedanken - blitzartig einmal auftauchen, um sie später ausführlich oder wiederholt aufzunehmen. Der ganze Film ist letztlich nichts anderes als eine immense, mehrfache Parallelmontage des «Kino-Gedächtnisses», der kollektiven Erinnerung. So wie ihn SANS SOLEIL in der Passage über den «kollektiven Traum» selber antizipiert: die unterirdischen Schluchten, in denen die Menschenmassen zu den Untergrundbahn-Stationen strömen, Fahrkarten in der

Hand, die zu «Eintrittskarten zum kollektiven Traum» werden - Bilder von in den Zügen schlafenden Japanern, die sich mit Bildern aus japanischen Horrorfilmen vermengen, unter welchen sogar ein Bild aus Méliès Fantasie LE VOYAGE DANS LA LUNE auszumachen ist. SANS SOLEIL beginnt mit jenem Bild aus Island, das drei Kinder auf einer Strasse zeigt. Krasna wollte es «eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen», denn: «Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen.» Marker erfüllt diesen Wunsch, zeigt nach dem Bild dieser Kinder schwarzes Startband, um dann überzugehen auf das andere Extrem unserer Gedächtnisse, indem er ein Bild von einem Flugzeugträger bringt, wo ein Kampfflugzeug - das eben glückliche Kinder vernichtet hat? - ordentlich ins Innere des Schiffes gesenkt wird. Leben und Vernichtung sind sich irrwitzig nahe, sie sind zwei Ebenen der Montage, die durchgezogen werden, durch den ganzen Film. Dazu gehören auch die Bilder vom Tod einer Giraffe, ein kurzer Schlag und eine lange Stille, durchsetzt nur mit entrückender Musik. Zu vieles dürfte eigentlich gar nicht wahr sein. «Weiss man je, wo Geschichte sich abspielt?»

Oder Sei Shonagon, die Ehrendame der Prinzessin Sadako, die die verschiedensten Listen führte, unter anderen die Liste all «der Dinge, die das Herz höher schlagen lassen». Das sei kein schlechtes Kriterium, meint Krasna, er merke dies, wenn er filme. Und Marker setzt den grösstmöglichen Kontrast zum Text auf die Leinwand: den Start einer Polaris-Rakete, dann einen B-52-Bom-

ber, der fliegend aufgetankt wird. «Es ist der Zusatz des Überlebens, den die reichen Länder vergessen haben.» Hart auf hart geschnitten wieder folgen nun Aufnahmen von den Stadtteilstreifen Tokios, die auf der Tonebene zuvor schon angesprochen wurden, aber nun lässt Marker diesen festlichen Bildern Zeit - «weiss man je, wo sich Geschichte abspielt?»

»Je länger man das japanische Fernsehen betrachtet, um so mehr hat man das Gefühl, von ihm betrachtet zu werden.« Marker kommt damit auf eine seiner Grundkomponenten: die Augen, die Augen und «ihre magische Funktion». Er sammelt Augen-Blicke, die oftmals genau jene fünfundzwanzigstel Sekunde dauern, die ein Film-Bild dauert. Er zeigt sie, lässt sie aufblitzen, wieder auftauchen und schliesslich durch die Möglichkeiten der Technik in eine ganz besondere «Zone» der Verfremdung entführen. «Die Bilder sind mein Gedächtnis, und wenn die Bilder der Gegenwart schon nicht ändern, so muss man wenigstens die Bilder der Vergangenheit ändern.» Ein Kameramann (Krasna) ist immer wieder versucht, der Realität weltweit gerecht zu werden, Erinnerungen aufzunehmen, und er stellt sich und sein «künstliches Gedächtnis» permanent in Frage. Ein anderer, ein Japaner natürlich, hat sich seine eigene Möglichkeit geschaffen, mit dem «künstlichen Gedächtnis» umzugehen und fertigzuwerden: Hayao Yamaneko, der «Video-Artist», schaffte sich in der Welt der Elektronen ein Spielfeld, das er in Anlehnung an Tarkowskijs STALKER die «Zone» nennt. Hier kriecht er seine Bilderwelten, indem er dokumentarische Bilder verfremdet: er überarbeitet - wie jedes Gedächtnis es

auch tut (nur das Filmband nicht) - die «Bilder der Vergangenheit», den Blick jener Frau auf den Kapverdischen Inseln oder den Emu, die sowohl im Text wie im Bild vorher schon in Erscheinung getreten sind.

Unter den Aufnahmen, die Yamaneko bearbeitet, findet sich auch eine Dokumentation vom Narita, der japanischen «Startbahn West». Alljährlich gedenkt man da der Opfer, die im Kampf für die Vernunft dem «Staatswohl» geopfert wurden. Und es wird deutlich, dass sich zwischen damals, als die Bauern gegen die teutonisch anmutenden Polizisten-Tausende loszogen, und heute, da man ihrer Ohnmacht gedenkt, nichts geändert hat - «mit einer Ausnahme: der Flughafen wurde gebaut». - Ich entsinne mich eines eindrücklichen Dokumentarfilms, der vor zehn Jahren unter Massenandrang in Paris gezeigt wurde: KASHIMA PARADISE (DIE SCHLACHT VON NARITA) von Yann Le Masson und Benie Deswarte. Chris. Marker, der sich nicht zuletzt auch als Filmkritiker einen Namen gemacht hat, schrieb damals in einem Essay zu diesem Film: «Die Sache, die den meisten von uns fehlt, und vor allem auch den Cinéasten, das ist die Z-e-i-t. Die Zeit zu arbeiten, und auch nicht zu arbeiten, die Zeit zu reden, zuzuhören und - vor allem - zu schweigen, die Zeit zu filmen und keine Filme zu machen, zu verstehen und nicht zu verstehen, erstaunt zu sein und zu warten auf das Staunen, die Zeit zu leben.» - Narita taucht wieder auf, und damit verbunden kommt ein schönes Stück dieses Zeitgefühls in der poetischen Hektik von SANS SOLEIL zum Tragen. Da treibt Marker seinen Diskurs über die Vergänglichkeit, über Themen, die einer musikalischen Komposition



VERTIGO - «als er Madeleine aus der Bucht von San Francisco gezogen hatte...»

gleich wiederkehren (der Titel ist Mussorgskijs Lieder-Zyklus entlehnt). Die «Zone», in die auch Marker vordringt, liegt dem STALKER gleich ausserhalb von Zeit, von Realität und Fiktion. SANS SOLEIL ist ein Brief, geschrieben im Wechselspiel zwischen Sprache und Bild. Krasna und Marker halten sich an jeden Satz, den sie zitieren, und sie filmen «Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen», sei es aus Angst, oder aber aus Freude.

SANS SOLEIL ist schliesslich auch eine Liebeserklärung an das Kino Hitchcocks, macht der Film doch mit Krasna in San Francisco «die Wallfahrt zu einem Film, den ich neunzehnmal gesehen habe», zu VERTIGO. «Hitchcock hat nichts erfunden - alles war da.» Marker «beweist» das mit Aufnahmen - und: die Aussage hört sich an wie ein tiefer, wohlthuender Seufzer eines überzeugten Dokumentaristen, der eben festgestellt hat, dass auch die Welt des Spielfilms «nur» aus Realitäten gebaut ist; nur wenige verstehen allerdings, mit ihnen umzugehen.

SANS SOLEIL spricht von vielem ohne es zu zeigen, und er zeigt vieles ohne darüber zu sprechen. Genauso wird man diesem Film mit Worten in keiner Weise gerecht, da das Erlebnis nicht beschrieben werden kann. Der Text ist greifbar, Bilder sind es auch, aber erst in Synthese - und damit wären wir wieder bei Wildenhahn - erreichen sie vereint mit einer feinfühlig gestalteten Tonspur den Höhepunkt ihres Ausdrucks, werden sie eins, ein CinéPoèm, ein marker'sches Essay über die Zeit, die ihre Wunden nicht heilt.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Komposition und Montage: Chris. Marker; Kamera: Sandor Krasna; eingefügte Bilder: Sana na N'Hada (Karneval in Bissau), Jean-Michel Humeau (Beförderungszereemonie), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Guerilla in Bissau), Daniele Tessier (Tod einer Giraffe), Haroun Tazieff (Island 1970); Schnitt: Anne-Marie L'Hote, Chatherine Adda; Spezialeffekte: Hayao Yamaneko; Tricktisch: Martin Boschet, Roger Grange; Regieassistenz: Pierre Camus; Ton: Michel Krasna; Mischung: Antoine Bonfanti, Paul Bertault; Musik: Thema *Ohne Sonne* von M. Mussorgskij; *Valse triste* von J. Sibelius behandelt von Isao Tamita; Gesang: Arielle Dombasle; die Briefe von Sandor Krasna liest Charlotte Kerr unter der Leitung von Dagmar Hirtz in der deutschen Fassung.

Freunde und Berater: Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murata und Yuko Fukusaki in Tokyo; Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adelman in San Francisco; Pierre L'Homme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet in Paris und unter Mitwirkung von E. Dumage, D. Gentil, A. Cloquet.

Produktion: Anatole Dauman für Argos Film, Paris, Frankreich 1982, in Farbe, 100 min. Verleih: Filmcooperative Zürich.

**Chris. Marker**, geboren 1921 in Neuilly sur Seine, Frankreich als Christian François Bouche-Villeneuve. Mystifiziert seine Herkunft (gemäss einer seiner Fabeln soll er sogar in der äussern Mongolei das Licht der Welt erblickt haben). Ist viel herumgereist, hat geschrieben und fotografiert bevor er in den fünfziger Jahren zum Film stiess.

Filme: OLYMPIA (1952); LES STATUES MEURENT AUSSI (mit Alain Resnais, 1953); DIMANCHE A PEKING (1955); LE MYSTERE DE L'ATELIER 15 (1957); LETTRE DE SIBERIE (1958); LES ASTRONAUTES (mit Walerian Borowczyk); DESCRIPTION D'UN COMBAT (1960); CUBA SI! (1961); LA JETEE (1962); LE JOLI MAI (1963); LE MYSTERE KOUMIKO (1965); SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (1966); LOIN DE VIETNAM (nur Produktion und Montage, 1967); LA SIXIEME FACE DU PENTAGONE (mit François Reichenbach, 1968); A BIENTOT J'ESPERE (1969); LA BATAILLE DES DIX MILLIONS; LES MOTS ONT UN SENS (1970); LE TRAIN EN MARCHE; KASHIMA PARADISE (1973); LA BATALLA DE CHILE (nur Co-Produzent, 1975-76); LA SPIRALE (nur Mitarbeiter, 1976); LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977).

**Sandor Krasna**, geboren 1932 in Kolozsvár, Ungarn

Er erlernt seinen Beruf, Kameramann, an der Hochschule für Filmstudien in Budapest, wo er auch seinen ersten Kurzfilm ERDELYI TANCOK (TRANSYLVANISCHE TÄNZE) dreht. Er ist Regieassistent beim Film von Zoltan Fabri KÖRHINTA (KLEINES FESTKARUSSELL), bevor er 1956 Ungarn verlässt und in Wien und Paris als Fotograf arbeitet. 1958 beginnt er in den Vereinigten Staaten eine Nicht-Karriere als freiberuflicher Kameramann. Eine zufällige Begegnung mit Haroun Tazieff führt ihn wieder nach Europa (Island und Frankreich). 1965 Rückkehr nach Ungarn, wo er den «Reisebericht» TALPRA ESETT MACSKA (1966) herstellt. Rückkehr in die USA. Nach ziemlich langer Abtrift im Zusammenhang mit den wechselvollen Geschehnissen im «Movement», befindet er sich 1976 in Baler (Philippinen) bei den Dreharbeiten von APOCALYPSE NOW, was ihn stark prägt. Er beschliesst, sich in Japan niederzulassen, das er nur noch für kurze Reisen in die USA und für Filmarbeiten in Afrika, die auf seine Dritt-Welt-Kontakte der sechziger Jahre zurückgehen, verlässt.

(Sandor Krasna sollte nicht verwechselt werden mit dem Drehbuchautor Norman Krasna, oder mit seinen weitaus bekannteren Kollegen, den Kameramännern Robert Krasker und Milton Krasner.)

**Hayao Yamaneko**, geboren 1948 in Nagoya, Japan  
Studiert Film und Elektronik an der Nippon Universität in Tokyo. Obwohl seine Studien durch die Studentenrevolten der sechziger Jahre etwas gestört werden, schliesst er sie 1973 mit einem Diplom ab und beginnt für die TBS Fernsehgesellschaft zu arbeiten. Einer seiner Video-Kurzfilme BOKU NO SHI WO KIMETA NOHA DAREKA? (WER HAT UNSERN TOD BESCHLOSSEN?) verschafft ihm den Status eines «artist in residence» in Berkeley. In den *Pacific Film Archives* lernt er Sandor Krasna und Chris. Marker kennen, die er später in Tokyo wiedersehen sollte - was zum Beginn des Abenteuers SANS SOLEIL führte.