

Ralf-Michael Fischer

Illusion und Reflexion – Silhouettenfilm, Realfilm und Chris Markers Fotofilm *La Jetée*

Film oder Dia-Show?

Zwei eng verknüpfte Begebenheiten spuken durch die Erinnerung eines namenlosen Mannes: das Bild einer Frau, die er als kleiner Junge auf dem Flughafen Paris-Orly gesehen hat (Abb. 18), und ein Mann, der dort gleichzeitig ums Leben gekommen ist. Die Erde wurde inzwischen durch den Dritten Weltkrieg verwüstet und unser Protagonist fristet ein trostloses Dasein als Gefangener in einem Lager, das die Deutschen im von ihnen eroberten Paris errichtet haben. Die Besatzer instrumentalisieren ihn wegen seines intensiven Erinnerungsbildes, weil es ihn mehr als alle anderen Insassen zu Zeitreisen befähigt. Sie schicken unseren Protagonisten zunächst versuchsweise in die Vergangenheit und dann in die Zukunft. In der Vergangenheit gelingt es ihm, die Frau zu kontaktieren und sie näher kennen zu lernen; von den Zukunftsmenschen erhält er technische Hilfsmittel, mit denen seine Peiniger das Überleben der Spezies sichern wollen. Nachdem er seinen Zweck erfüllt hat, wollen die Deutschen ihn töten, doch ihm gelingt die Flucht in die Vergangenheit, wo er die Frau auf der Besucherterrasse (frz. *la jetée*) von Orly aufsuchen will. Als er sie erblickt und auf sie zu rennt, schließt sich der Kreis: Einer der Deutschen ist ihm in die Vergangenheit gefolgt und erschießt ihn – vor den Augen der entsetzten Frau und vor den Augen eines kleinen Jungen, der, ohne es zu wissen, seinen eigenen Tod als Erwachsener miterleben muss.

So oder so ähnlich könnte man die Handlung von Chris Markers 28-minütigem Science-Fiction-Kurzfilm *La Jetée* (*Am Rande des Rollfelds*, Frankreich 1962) zusammenfassen – allerdings nur, wenn man es mit einem herkömmlich erzählenden *Bewegtfilm* zu tun hätte, wie etwa Terry Gilliams

¹ Ich möchte mich herzlich bei den TeilnehmerInnen meines Hauptseminars zur *Kunst- und Medienreflexion* im Film im Sommersemester 2010 bedanken, die mir wichtige Impulse gegeben haben; mein Dank gilt gleichermaßen Michael Burg für Auskünfte zur Filmtechnik und Thomas Tode, der seine Thesen zum Fotofilm bei uns vorgestellt und intensiv mit uns diskutiert hat.

weitaus bekannterem *La Jetée*-Remake *Twelve Monkeys* (USA 1995).² Bei Marker sehen wir uns mit einem so genannten *Fotofilm* konfrontiert, der sich – mit einer einzigen kurzen Ausnahme – aus Aufnahmen ohne Figuren- und Objektbewegungen zusammensetzt.³ Erzählte nicht parallel dazu ein anonymer *voice-over*-Kommentator die Geschichte und fehlte die Musik, dann würde man in der oft schlaglichtartigen Bilderfolge nur wenig Sinn entdecken.

Dass sich hinter dieser spannungsreichen und alles andere als eindeutigen Kombination aus Worten, Musik und Bildern eine spezifische Wirkungsabsicht verbirgt, ist implizit bereits dem Vorspann zu entnehmen, der die Auflösung des Plots in stillgestellten Einstellungen antizipiert, indem er den Film als „un photo-roman de Chris Marker“ ankündigt (Abb. 2).⁴ Schenken wir einer Kindheitsanekdote Markers Glauben, so kann man *La Jetée* augenzwinkernd als eine um Jahrzehnte verzögerte Beweisführung über das Wesen des Films verstehen. Für sein Pathéorama, einen Apparat zur manuellen bildweisen Betrachtung von 35-mm-Filmen, so berichtet der Regisseur, zeichnete er als etwa zehnjähriger Junge Abenteuer seiner Katze Riri auf einen der dafür vorgesehenen Streifen. Als er das Resultat seinem Klassenkameraden Jonathan stolz als „my movie“ präsentierte, urteilte dieser: „Movies are supposed to move, stupid [...]. Nobody can do a movie with still images.“⁵ Markers trockenes Fazit im Jahr 2003: „Thirty years passed. Then I made *La Jetée*.“⁶

War das Pathéorama laut Marker „more than a slide show than a home cinema“,⁷ so liefert der Vorspann von *La Jetée* genügend subtile Hinweise, dass wir keineswegs mit einer rein diaartigen Bilderfolge rechnen dürfen.⁸ In der Eröffnungseinstellung zieht sich die Kamera zum Beispiel von einem Foto der Besucherterrasse langsam zurück, um eine Totalansicht dieses Hauptschauplatzes freizugeben (Abb. 1–2).⁹

² Zum Begriff *Bewegtfilm*, der zur Unterscheidung vom *Fotofilm* eingeführt wurde, vgl. Tode, Thomas: Kurze Geschichte des Stillbildes im Film. In: Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt. Hg. von Gusztáv Hámos u.a. Marburg 2010, 17–19.

³ Zum Begriff *Fotofilm* vgl. Tode 2010a (wie Anm. 2); ferner alle anderen Beiträge in: Hámos u.a. 2010 (wie Anm. 2).

⁴ *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)* (Frankreich 1962). Chris Marker. DVD, NTSC. 1:1,66. Schwarzweiß. Frz. Originalfassung. 28 Min. In: *Sans Soleil / La Jetée*. 2 DVDs, NTSC. [New York] 2007, 0:01:00–0:01:06.

⁵ Marker, Chris: The Pathéorama. In: *La Jetée / Sans Soleil* [DVD-Booklet]. [New York] 2007 (zuerst frz. 2003), 16–18, 18; vgl. dort auch 17–18.

⁶ Marker 2007, 18 (wie Anm. 5).

⁷ Marker 2007, 17 (wie Anm. 5).

⁸ Ein derartiges Missverständnis birgt die Publikation des Films als Fotobuch; vgl. Marker, Chris: *La Jetée*. Ciné-roman. Brooklyn 1992.

⁹ Die Besonderheit des Fotofilms, aus abgefilmten Fotografien zu bestehen, wird unten weiter ausgeführt.



Abb. 1–3: Chris Marker *La Jetée* (1962): Vorspann (0:00:40) / (0:01:02) / (0:01:06)

Auch die Überblendung des Titels „un photo-roman de Chris Marker“ durch „montage / Jean Ravel“ verdeutlicht, dass es mitnichten unfilmisch zugehen wird (Abb. 2–3).¹⁰ Wozu wäre sonst ein Cutter notwendig? Dies sind nur zwei der zahlreichen Mittel, mit denen Marker die Stillstellung bzw. die De-Animation seiner Filmbilder permanent konterkariert. Aus diesem rhythmischen Widerspiel zwischen Stillstellung und Dynamisierung bis hin zur Grenzüberschreitung zum Bewegtbild sowie aus der hochgradigen Spannung zwischen Worten, Musik und Bildern resultiert eine Vielschichtigkeit und Offenheit, die uns viel Eigenleistung abverlangt. Raymond Bellour verdanken wir eine der pointiertesten Zusammenfassungen über die anspielungsreiche Themendichte, mit der uns Marker innerhalb von 28 Minuten konfrontiert:

[...] eine Liebesgeschichte, eine Reise in die Kindheit, die leidenschaftliche Faszination für das einzelne Bild (das Einzigartige des Bildes), eine kombinierte Darstellung des Krieges, der nuklearen Bedrohung und der Konzentrationslager, eine Hommage ans Kino (Hitchcock, Langlois, Ledoux usw.), an die Photographie (Capa), eine Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis, eine Leidenschaft für Museen, das Hingezogensein zu Tieren und in all dem ein offenkundiger Sinn für den Augenblick.¹¹

¹⁰ *La Jetée* 1962/2007, 0:01:05–0:01:10 (wie Anm. 4).

¹¹ Bellour, Raymond: Zwischen Sehen und Verstehen. In: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien 1992 (zuerst frz. 1990), 61–93, 79–80.

Den einen oder anderen dieser in zahlreichen Publikationen zu *La Jetée* diskutierten Aspekte werden wir auf den kommenden Seiten streifen. Unser Hauptaugenmerk soll hingegen der Reflexion über das Filmmedium und seine Konventionen in diesem Werk Markers gelten, weil er mit seinem Fotofilm eine Art intensive kinematografische Grundlagenforschung betreibt, die zur Erhellung von Real- und Animationsfilmen erheblich beiträgt. Außerordentlich gewinnbringend ist dabei ein Vergleich mit Lotte Reinigers Silhouettenfilmen und ihren Nachfolgern, die einen zweiten Fokuspunkt dieser Untersuchung konstituieren.

Die Argumentation erfolgt in vier Schritten: Zunächst beschäftigen wir uns mit dem Verhältnis zwischen Realfilm und Animationsfilm, um den Vergleich anschließend auf den Fotofilm und *La Jetée* auszuweiten. Der vorletzte Schritt widmet sich dem medienreflexiven Ansatz des Kurzfilms, indem er eine interpretative Akzentverschiebung vornimmt, um dann in ein abschließendes, kurzes Fazit zu münden. Diesen gesamten Weg säumen vermehrte Seitenblicke, die neben *La Jetée* auch Lotte Reinigers Silhouettenfilme und deren Reflexionspotenziale im Auge behalten sollen.

Frame by frame – Zum Verhältnis von Realfilm und Animationsfilm

Im Realfilm (engl. *live-action-film*) wird die *Mise-en-Scène*, d. h. ein kontinuierliches vorfilmisches Ereignis mit 24, im Fernsehen mit 25 fotografischen Einzel- oder Phasenbildern bzw. Kadern oder *frames* je Sekunde aufgenommen, um dann normalerweise mit der gleichen Projektionsfrequenz auf der Leinwand oder dem Bildschirm „wie-in-natürlicher-Wahrnehmung“ zu erscheinen.¹² Animationsfilme bzw. Trickfilme entstehen in der *frame-by-frame*-Technik und setzen sich aus fotografischen Einzelaufnahmen von unbewegten Objekten und Figuren auf einem Zelluloidstreifen zusammen, die dann von Einzelbild zu Einzelbild leicht weiterbewegt werden.¹³ Erst bei der Projektion vermittelt die rasche Folge der *frames* den Eindruck der Belebtheit bzw. Animation. Neben Zeichnungen, Puppen, Knetfiguren oder digitalen Bildern finden beispielsweise auch Scherenschnitte, wie bei Lotte Reiniger, Verwendung für diese arbeitsintensive Form der Bewegungssynthese.¹⁴

¹² Hámos, Gusztáv/Pratschke, Katja /Tode, Thomas: Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung. In: Hámos u.a. (Hg.) 2010, 9–16, 11 (wie Anm. 2). Zeitlupe und Zeitraffer bilden zwar Ausnahmen, kommen aber vergleichsweise selten vor.

¹³ Zum Begriff *Animationsfilm* und seinen unterschiedlichen Ausprägungen siehe: Friedrich, Andreas: Einleitung. In: Filmgenres: Animationsfilm. Hg. von dems. Stuttgart 2007, 9–25, 9–12; vgl. ferner: Königsberg, Ira: Complete film dictionary. New York u. a. 2. Auflage. 1997, 14–15; Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film art. An introduction. New York 9. Auflage. 2010, 382–390.

¹⁴ Lotte Reiniger bevorzugte den Begriff Silhouettentechneik statt Scherenschnittfilm; vgl. Platthaus, Andreas: Die Abenteurer des Prinzen Achmed. In: Friedrich (Hg.) 2007, 41–46, 42 (wie Anm.13).

Genau genommen ist die Bezeichnung Animationsfilm etwas irreführend, weil letztlich auch Realfilme animiert sind, denn alle Filmgattungen basieren auf statischen Einzelbildern auf einem Filmstreifen, deren Gegenstände durch die sukzessive Projektion scheinbar in Bewegung versetzt werden. Damit sich dieser Eindruck überhaupt einstellen kann, müssen die Kader paradoxerweise für kurze Zeit still gestellt werden, sonst würde man lediglich verschwommene Schlieren auf der Leinwand sehen. Um die kurze Phase des Transports zum nächsten Kader unsichtbar zu machen, existieren Dunkelphasen, in denen der Lichtstrahl durch eine Blende verdeckt wird. Infolge dieser Dunkelphasen sitzt man im Kino in der Tat fast 40 von 100 Minuten in der Finsternis!¹⁵

Unsere filmischen Rezeptionsmechanismen sind noch nicht endgültig erforscht, doch man ist sich weitgehend einig, dass zwei Faktoren beteiligt sind: Da ist einerseits der stroboskopische Effekt, also die Wahrnehmung einer Bewegung, wenn Phasenbilder eines Gegenstandes, etwa eines galoppierenden Pferdes, dicht aufeinander folgen und zwischen diesen eine kurze Unterbrechung eintritt – beim Film wird hierzu die Dunkelphase genutzt. Darüber hinaus muss mindestens die Verschmelzungsfrequenz von ca. 50 Impulsen je Sekunde erreicht werden, um eine flimmerfreie Bewegungssillusion zu gewährleisten, weil man dann den Eindruck hat, einen ununterbrochenen Lichtstrahl zu sehen. Im Kino behilft man sich damit, dass es nicht nur Dunkelphasen für den Filmtransport gibt, sondern dass man die Projektion jedes Einzelbildes mit einer Blende ein- bis dreimal kurz unterbricht, um dieses, vom Publikum unbemerkt, zwei- bis viermal zu zeigen und somit eine Frequenz von 48 bis 96 Hertz zu erzielen.¹⁶

Was den Animations- mit dem Realfilm eint, ist der Effekt einer „continuous present“, als ob sich die Ereignisse auf der Leinwand oder dem Bildschirm unmittelbar – im Präsens – vor uns entfalten, obwohl sie in einer unbestimmten Vergangenheit auf Zelluloid gebannt wurden.¹⁷ Der Animationsfilm bietet jedoch Gestaltungsmöglichkeiten für groteske, phantastische, ja unmögliche Ereignisse, Welten oder Effekte, die dem Realfilm verwehrt sind. Nicht zuletzt deshalb wurden die Potenziale des Animationsfilms häufig für Spezialeffekte-Einlagen genutzt, um in Fantasy- oder Science-Fiction-Filmen Skelette zum Leben zu erwecken oder Raumschiffe zu fernen Planeten gleiten zu lassen.¹⁸

¹⁵ Vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film art. An introduction. New York 4. Auflage. 1993, 31.

¹⁶ Zur filmischen Bewegungssillusion siehe: Dillmann, Claudia u.a.: Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung, Dauerausstellung 1: Vom Guckkasten zum Cinématographe Lumière. Frankfurt/Main 1986, 14–15; Bordwell/Thompson 1993, 3–4 (wie Anm. 15); Bordwell/Thompson 2010, 8–9 u. 48–49 (wie Anm. 13). Vor der Normierung der Bildfrequenz mit der Erfindung des Tonfilms waren häufig Dreiflügelblenden notwendig aufgrund der geringeren Frequenz von 16 oder 20 Bildern je Sekunde; heute sind Zweiflügelblenden üblich, aber es existieren auch Drei- und Vierflügelblendenprojektoren, um das bei 48 Hertz durchaus noch wahrnehmbare Flimmern zu minimieren. Ich danke Michael Burg, Stuttgart, recht herzlich für diese Auskunft.

¹⁷ Maltby, Richard: Hollywood cinema. Blackwell 2. Auflage 2003, 432–433; ferner: Lohmeier, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen 1996, 35–50.

¹⁸ Man denke zum Beispiel an *Jason and the Argonauts* (*Jason und die Argonauten*, Großbritannien 1963, Don Chaffey) mit

Vorrangig die Mise-en-Scène gestattet im Animationsfilm eine mehr oder weniger explizite Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Filmmediums. So erinnern nicht zuletzt Reinigers Silhouettenfilme mit ihrem Rekurs auf das Schattentheater des späten 18. Jahrhunderts unter anderem daran,¹⁹ dass wir uns im Kino buchstäblich in einem Reich der Schatten befinden, weil ohne Licht und Schatten weder Filmaufnahmen noch -projektionen möglich sind. Dieses Faktum lässt übrigens auch Chris Marker verschiedentlich verbal anklingen, indem er etwa seinen berühmtesten Essayfilm *Sans Soleil* (*Ohne Sonne*, Frankreich 1982) nennt oder wenn in *Le Tombeau d'Alexandre* (*Der letzte Bolschewik*, Frankreich 1993) ständig vom „royaume des ombres“ die Rede ist.²⁰

Ein Silhouettenfilm wie Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Deutschland 1926) ist aber noch in anderer Hinsicht interessant. Die Montage ist überraschend konventionell und folgt weitgehend den Regeln des so genannten *continuity*-Systems, mit denen das klassische Erzählkino durch spezifische Blick- und Richtungsbeziehungen sowie durch die Fokussierung der maßgeblichen Ereignisse die Verständlichkeit einer Handlung garantieren will.²¹ Demgegenüber manifestieren sich in der Mise-en-Scène und der Mise-en-Cadre – der Bildgestaltung – ausgesprochen reflexive Momente. Dies gilt einerseits für Sequenzen, die sich dem ungegenständlichen absoluten Film annähern, dessen Protagonist Walter Ruttmann an der Herstellung der Hintergründe von *Achmed* beteiligt war.²² Andererseits ruft der Kontrast zwischen den raumlosen schwarzen Figuren und der Tiefenwirkung der Hintergründe, die ursprünglich ungleich ausgeprägter war (Abb. 6–7),²³ den Doppelcharakter des Filmbildes ins Bewusstsein, den Rudolf Arnheim wenige Jahre später in *Film als Kunst* (1939) erstmals pointiert benannte: „Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem. *Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich.*“²⁴ Bezeichnenderweise veranschaulicht Arnheim dies an Ruttmanns berühmtestem Werk *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (Deutschland 1927), in dem der Regisseur seine Experimente mit animierter ungegenständlicher Rhythmisierung in den Realfilms erweitert hat.²⁵

den spektakulären Stop-Motion-Sequenzen von Ray Harryhausen oder an Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odyssee im Weltraum*, Großbritannien 1968) mit den wohl weiterhin überzeugendsten Raumfahrt-Sequenzen.

¹⁹ Vgl. Frank, Gustav/Lange, Barbara: Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur. Darmstadt 2010, 112–113. Siehe auch die Beiträge von Peter Braun und Barbara Lange im vorliegenden Band.

²⁰ Vgl. *Le Tombeau d'Alexandre* (*Der letzte Bolschewik*). Frankreich 1993. Chris Marker. DVD, NTSC. 1:1,33. Farbe/schwarz-weiß. Frz.-russ.-dt. Originalfassung. 120 Min. In: *Happiness / The Last Bolshevik*. 2 DVDs, NTSC. [Ohne Ort] 2008, v. a. 0:01:41–0:01:44.

²¹ Eine Zusammenfassung der grundlegenden *continuity*-Regeln und ihrer Prämissen liefere ich in Fischer, Ralf Michael: Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick. Berlin 2009, 43–52.

²² Zum absoluten Film siehe den Beitrag von Catherine Böhm im vorliegenden Band.

²³ Vgl. Frank/Lange 2010, 114–115 (wie Anm. 19) zur Raumwirkung und Überlieferung von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

²⁴ Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt/Main 2002 (zuerst 1932), 27; Kursivierung im Original.

²⁵ Vgl. Arnheim 2002 (1932), 27–28 (wie Anm. 24).

Einige der eigentümlichsten Effekte des Silhouettenfilms rühren von der Raumwirkung her. Die Synthese aus Flächenwirkung der Figuren und Objekte im Vordergrund mit einer erstaunlichen Tiefenräumlichkeit der Mittel- und Hintergründe ist ein verbreitetes Mittel in Reinigers Filmen und sorgt durch das Spannungsverhältnis dieser beiden so unterschiedlichen Effekte für deren gegenseitige Steigerung. Diese Tendenz hat der französische Animationsfilmer Michel Ocelot unlängst auf die Spitze getrieben, indem er mit seiner Märchensammlung *Les contes de la nuit* (Frankreich 2011) einen Silhouettenfilm geschaffen hat, der explizit an Lotte Reiniger anknüpft, allerdings in aktueller 3-D-Technik gefilmt wurde (Abb. 4–5).²⁶ Alte literarische und kinematografische Erzähltraditionen verlieren, so der Tenor dieser Hommage, auch durch modernste Filmtechnik nicht ihren Wert. Selbst die schwarzen Silhouetten sind räumlich gestaffelt, nicht nur die Hintergründe wie bei Reiniger. Die dezidierte Zweidimensionalität der Figuren bleibt jedoch durch eine Schwachstelle des 3-D-Verfahrens erhalten, denn sie wirken wie im Einstellungsraum hintereinander geschichtete, flache Pappkameraden.²⁷



Abb. 4–5: Michel Ocelot *Les Contes de la Nuit* (2011): Standbilder

Spüren wir der Raumdarstellung im Silhouettenfilm weiter nach, dann entdecken wir zusätzliche Besonderheiten. Diese sind äußerst artifiziell und sensibilisieren zugleich für Konventionen des Realfilms, die wir trotz ihrer Differenzen zur Alltagserfahrung hinzunehmen gewohnt sind. Die

²⁶ Vgl. Katalog Berlin, Internationale Filmfestspiele Berlin 2011: 61. Internationale Filmfestspiele Berlin 10 – 20 Feb 11. Hg. von Internationale Filmfestspiele Berlin. Redaktion Jörg Schöning u. a. Berlin 2011, 52–53. Der Bezug zu Lotte Reiniger und *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* wird in fast jeder Kritik des Films aufgenommen. Stellvertretend sei genannt: Hoffmann, Katrin: Scherenschnitt in 3-D. In: epd Film 28, 2011, 4, 19. Ocelots Kinofilm besteht aus sechs von zehn Episoden, die im französischen TV unter dem Titel *Dragon et Princesses* (2010) in 2-D zu sehen waren.

²⁷ Der Begriff *Einstellungsraum* ist für den Film angemessener als der Begriff *Bildraum*, weil er die Zeitlichkeit des filmischen Bilderflusses einbezieht. Vgl. Fischer 2009, 34–35 (wie Anm. 21).

Figuren sind bevorzugt im Profil zu sehen und weniger häufig in Frontalansicht, also gerade in jenen Positionen, die im Realfilm gemieden werden (Abb. 6–9): Frontalität fällt auf und muss dramaturgisch begründet sein, weil sie den Betrachter relativ explizit einbezieht; wenn sich daran ein direkter Blick in die Kamera knüpft, ist dieses Mittel zudem als Illusionsbruch verpönt. Profilaufnahmen sind im Realfilm ebenso auffällig, was sich vor allem bei der Darstellung von Dialogen mittels Schuss-Gegenschuss-Verfahren zeigt – sie wirken stilisiert und halten den Kinozuschauer zu sehr auf Distanz, da er als anwesender unsichtbarer Beobachter konzipiert ist, auf dessen Position man die Inszenierung minutiös abstimmt (vgl. Abb. 6–7).²⁸

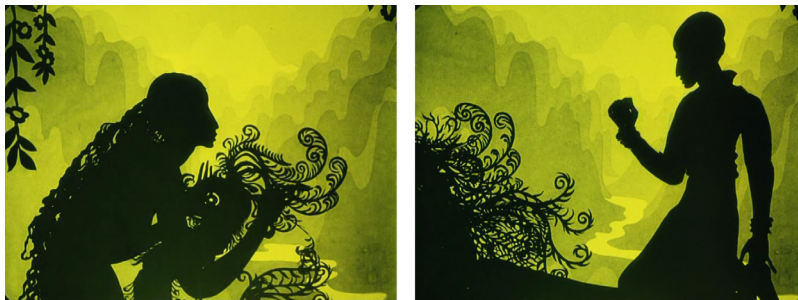


Abb. 6–7: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Schuss-Gegenschuss im Profil (0:23:01) / (0:23:03)

Stattdessen ist es üblich, Realfilm-Figuren in der dem menschlichen Auge natürlicher wirkenden Dreiviertelansicht zu präsentieren, obwohl derartige Konstellationen in alltäglichen Dialogsituationen unüblich sind.²⁹ Im Silhouettenfilm ist die Dreiviertelansicht demgegenüber recht selten, was wohl darauf zurückzuführen sein dürfte, dass deren optimale Wirkung auf plastischer Modellierung basiert, die den schwarzen Figuren offensichtlich fehlt. Die geringe Bedeutung dieser



Abb. 8–9: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) Kopfwendung aus der Frontalen ins Profil (0:02:54)

²⁸ Vgl. Bordwell, David: *Visual style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Übersetzt von Mechtild Ciletti. Frankfurt/Main 2001, v. a. 11–16; zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren Bordwell, David: *Convention, construction and cinematic vision*. In: *Post-theory. Reconstructing film studies*. Hg. von David Bordwell und Noël Carroll. Madison (Wisconsin) 1996, 87–107.

²⁹ Vgl. Bordwell 1996, v. a. 87–90 (wie Anm. 28).

Zwischenposition ist unter anderem daran erkennbar, dass der Übergang zwischen Frontal- und Profilsichten in der Regel unmittelbar, ohne Zwischenschritte erfolgt (Abb. 8–9).

Die TV-Serie *South Park*, gehört zwar einer anderen Untergattung des Animationsfilms an, doch auch hier dominieren Profil- und insbesondere Frontalsichten.³⁰ Die Künstlichkeit Letzterer wird noch unterstrichen, indem sich die Figuren quasi im Krebsgang seitwärts bewegen, während sie der Kamera zugewandt sind. Die Silhouettenfilme Lotte Reinigers (und auch Michel Ocelots) zeichnen sich demgegenüber durch ein weiteres Spannungsverhältnis aus, da sie die offensichtliche Artifizialität ihrer Figuren mit erstaunlich fließenden und realistisch erscheinenden Körperbewegungen konterkarieren.

Ein markantes Charakteristikum der genannten Silhouettenfilme ist die Dialektik zwischen abstrahierender Reduktion und einer wie natürlich wirkenden Lebendigkeit. Dieser Effekt ist für das Erzählen von Märchen im Film besonders angemessen, weil hier ein visuelles Pendant geschaffen wird, um im Rahmen unglaublichster Begebenheiten detailreiche Ausschmückung mit der Aktivierung der Zuschauerimagination zu verknüpfen. Das ist übrigens vergleichbar mit einem interessanten Phänomen des Realfilms. Nach ersten erfolglosen Versuchen begann sich der Farbfilm ab 1935 endgültig in Hollywood durchzusetzen. Die nicht-naturalistische Buntheit des Technicolor-Verfahrens, die bisweilen aufdringlich vom Handlungsverlauf ablenkte, bewirkte keinen gesteigerten Realismus, sondern, so David Bordwell, sogar das Gegenteil: „On the whole, Technicolor was identified with the musical, comedy, the historical epic, the adventure story and the fantasy – in short, the genres of stylization and spectacle.“³¹ Erst im Lauf der 1960er Jahre emanzipierte sich der Farbfilm von diesen Konnotationen mit Genres, die uns so dezidiert aus der Wirklichkeit in phantastische Welten entführen sollen.³²

Auch der Comicfreund und -zeichner Chris Marker nutzte die nicht-mimetischen Eigenschaften des Animationsfilms, und zwar noch intensiver für subversive Effekte. Sein erster Essayfilm *Lettre de Sibérie (Brief aus Sibirien, Frankreich 1958)* gleitet zum Beispiel durchgehend assoziativ zwischen Realfilm und Monty-Python-artigen Tricksequenzen hin und her. Dieser *modus operandi* dient ihm dazu, Klischees über Sibirien ironisch zu hinterfragen und eine Möglichkeit zu finden, Bilder für Nicht-Darstellbares oder für nicht-in-Bildern-Überliefertes zu finden, die ohne den Anspruch vieler Dokumentarfilme auf objektive Realitätswiedergabe auftreten. Markers Ziel war es, einen Film über Sibirien zu drehen, der die Vielfalt und die Widersprüche des Landes selbstkritisch anerkennt und dies durch eine angemessen unkonventionelle Form widerspiegelt. Die

³⁰ Siehe dazu den Beitrag von Doris Berger im vorliegenden Band .

³¹ Bordwell, David: Film style and technology, 1930–1960. In: The classical hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960. Hg. von dems. u.a. London 1985, 339–364. 355; vgl. ebd., 353–357, sowie Maltby 2003, 248–250 (wie Anm. 17).

³² Vgl. Maltby 2003, 250 (wie Anm. 17).

Flächigkeit des Filmbildes wird er dann 1982 in *Sans Soleil* durch nahezu abstrakte, mit einem Synthesizer bearbeitete Aufnahmen exponieren, die allerdings nicht zum Animationsfilm gehören. Da die kritische Reflexion auf Medien, deren Bedingungen und Konventionen sowie die von ihnen vermittelten Inhalte bei Marker ungleich stärker im Mittelpunkt des Interesses stehen als das Erzählen von Geschichten, ist es konsequent, dass er sich relativ oft dem Fotofilm zugewandt hat, dessen hybrider Charakter in besonderem Maß zur kritischen und zugleich poetischen Medienreflexion befähigt.

Stillstand und Bewegung – zu den Reflexionspotenzialen des Fotofilms

Wie verhält sich der Fotofilm zum Real- und zum Animationsfilm? Alain Resnais, ein Freund und zeitweiliger Kooperationspartner Markers, hat mit seinem Künstlerporträt *Van Gogh* (Frankreich 1948) vermutlich den ersten konsequenten Fotofilm gedreht, der vollständig mit stillgestellten Bildern operiert.³³ Beim Fotofilm handelt es sich somit um ein relativ junges Phänomen, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung wegen seiner Seltenheit noch in den Kinderschuhen steckt.³⁴ „Für Fotofilme“, so der Filmautor Gerry Schumm, „greifst du dir deinen Fotoapparat. Und schaust durch den Sucher und suchst. [...] Es sind nicht unendlich viele Bilder, [...] die du bearbeitest. Es sind überschaubar viele Bilder, die du an die Wand pinnen und von denen du träumen kannst.“³⁵ Kurzum: Fotofilme sind „Filme, die im Wesentlichen auf Fotografien basieren.“³⁶ Diese Definition von Gustáv Hámos, Katja Pratschke und Thomas Tode verliert ihren tautologischen Charakter, wenn man ihren Untiefen weiter nachspürt.

Technisch gesehen rangiert der Fotofilm zwischen Animations- und Realfilm: Eine reale Mise-en-Scène wird mit dem Fotoapparat abgelichtet. In einem zweiten Schritt produziert man durch die wiederholte Belichtung des Filmstreifens mit ein und demselben Foto eine Serie identischer Einzelbilder, die auf der Leinwand stillzustehen scheinen und aus diesem Grund Stehkader bzw. *freeze frames* genannt werden. Ein einfacher, additiver Zusammenschnitt derartiger Stehkader erweckt dann den bereits erwähnten Eindruck einer Dia-Show. Im Gegensatz zum Animationsfilm und Realfilm wird die Mise-en-Scène also nicht unmittelbar abgelichtet, sondern wir haben es genau genommen mit *abgefilmten Fotografien* zu tun.³⁷ Diese Besonderheit kommt in Markers spä-

³³ Vgl. Tode 2010a, 17 (wie Anm. 2). Marker drehte seinen ersten Film *Les Statues meurent aussi* (*Auch Statuen sterben*, Frankreich 1951–53) gemeinsam mit Resnais und wird mit diesem und weiteren Regisseuren, z.B. Agnès Varda, der so genannten Rive-Gauche-Gruppe zugeordnet.

³⁴ Ein Initialprojekt ist der unlängst publizierte Sammelband Hámos u.a. (Hg.) 2010 (wie Anm. 2); vgl. dort die Fotofilm-Filmographie 345–349.

³⁵ Schumm, Gerry: Diagonalmontage und Fotofilm. In: Hámos u.a. (Hg.) 2010, 151–162, 151 (wie Anm. 2).

³⁶ Hámos/Pratschke/Tode 2010, 9 (wie Anm. 12).

³⁷ Vgl. Filser, Barbara: Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder. München 2010, 156, v. a. Fußnote 32.

teren Fotofilmen *Si j'avais quatre Dromadaires* (*Wenn ich vier Dromedare hätte*, Frankreich 1966) und *Le Souvenir d'un avenir* (*Mehr als eine Momentaufnahme: Fotografien von Denise Bellon*, Frankreich 2001, zusammen mit Yannick Bellon) stärker zum Tragen.

Etwas anders verhält es sich mit *La Jetée*. Häufig wurde vermutet, Marker habe diesen Kurzfilm mit Standvergrößerungen aus Bewegtaufnahmen montiert. Zahlreiche dynamisch-schnappschusssartige Einstellungen und Einstellungsfolgen stützen diese Schlussfolgerung zweifelsohne, insbesondere wenn eine rapide Schnittfolge die Grenzüberschreitung zum Realfilm erwarten lässt, nur um kurz zuvor jäh abzubrechen. Wenig Beachtung fanden die disparaten Bilderfolgen der ersten Zeitreise, deren geschlossene Kompositionen für einen primär fotografischen Entstehungskontext sprechen (Abb. 10–17). Der Regisseur selbst berichtet in einem seiner raren Interviews, den Film in der Tat mit einer Pentax 24 x 36 mm-Kleinbildkamera fotografiert und das Bewegtbild der blizelnden Frau mit einer geliehenen Arriflex 35 mm-Filmkamera gedreht zu haben.³⁸ Gegenüber der von Marker für sein fotografisches Schaffen favorisierten 6 x 6 cm-Mittelbildkamera kam die Pentax seinem Filmprojekt in besonderem Maß entgegen, weil das Kleinbildformat von 1:1,5 die Komposition der Fotografien für das Bildformat des Films – das europäische Breitwandformat 1:1,66 – wesentlich erleichterte.³⁹ In der Cinémathèque royale de Belgique lagern 350 Rollfilme und 1000 davon angefertigte 13 x 18 cm-Abzüge für *La Jetée*.⁴⁰ Darüber hinaus hat Philippe Dubois dort eine unbekannte Kopie des Films entdeckt, die mit einer Bewegtaufnahme der Besucherterrasse von Orly beginnt – vermutlich eine von Marker verworfene Vorversion.⁴¹

La Jetée wirkt in zentralen Sequenzen äußerst filmisch, auch durch die ausgeklügelte Montage voller Konventionsaneignungen und -brüche. Der fotografische Produktionshintergrund wird jedoch nicht negiert. Vielmehr oszilliert der Film, wie eingangs vorgestellt wurde (Abb. 1–3), spannungsvoll zwischen der Exponierung und Negierung der Materialität seiner Fotovorlagen. Diese Störung des vorgetäuschten kinematografischen Fensterblicks ist ein Element, mit dem der Fotofilm – darin weitläufig mit dem Silhouettenfilm verwandt – eine implizite Reflexion auf die Flächigkeit und die Opazität des Filmmediums zu bewerkstelligen vermag.

Fotofilme eignen sich demnach ausgezeichnet für gewissermaßen kinematografische Grundlagenforschung und können mehr oder weniger direkt auch Erkenntnisse über andere Gattungen wie den Real- und den Animationsfilm vermitteln. Alleine die Verweigerung sog. lebender Bilder, wie das Medium in seinen Anfangsjahren genannt wurde, ruft die Voraussetzungen der fil-

³⁸ Vgl. Marker, Chris: Notes on filmmaking. In: *La Jetée / Sans Soleil* 2007 (zuerst frz. 2003), 40–41, 41 (wie Anm. 9); die Pentax hatte Marker vermutlich von seinem Toningenieur Antoine Bonfanti ausgeliehen; vgl. Filser 2010, 155–156 (wie Anm. 37).

³⁹ Vgl. Filser 2010, 156 (wie Anm. 37).

⁴⁰ Vgl. Dubois, Philippe: *La Jetée*, de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience. In: *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*. Hg. von Philippe Dubois. Paris 2002, 8–45, 12.

⁴¹ Vgl. Dubois 2002, 44–45 (wie Anm. 40) mit Standbildern aus der ursprünglichen Eröffnungseinstellung.

mischen Bewegungsillusion ins Bewusstsein und führt vor Augen, was sich der menschlichen Wahrnehmung aus psychologischen und physiologischen Gründen entzieht: dass wir es mit einer Folge statischer Einzelbilder zu tun haben. Dieser aufklärerische Aspekt befähigt in besonderem Maße dazu, etablierte filmische Verfahrensweisen kritisch zu hinterfragen, ja zu dekonstruieren. Mehr noch: Die Arretierung des Bewegungsflusses verhindert nahtlose Einstellungsübergänge und sensibilisiert somit ex negativo für zentrale Prämissen des klassischen Erzählkinos à la Hollywood, dem es gerade darum geht, Schnittstellen unsichtbar zu machen und Produktionsspuren zu tilgen. Im Fotofilm werden auch herkömmliche Sinnzuweisungsprozeduren des Realfilms beeinträchtigt und in ihrer Selbstverständlichkeit in Frage gestellt, wie Andreas Friedrich ausführt:

[Der Realitätseffekt] basiert auf filmsprachlichen Konventionen, die (fälschlicherweise) nahelegen, zwei aufeinanderfolgende, durch einen Schnitt getrennte Einstellungen stünden zwingend in einem Sinn- oder Kausalzusammenhang. Ein ziemlich imposanter Trick.⁴²

Bereits um 1917 waren die Regeln, mit denen das bewerkstelligt wurde, in Hollywood fest etabliert und sie bilden bis heute das Fundament des internationalen Mainstream-Kinos. Sinn- und Kausalzusammenhänge, die wir normalerweise automatisch unterstellen würden, stehen im Fotofilm somit zur Disposition. Zu den allgemeinen Erkenntnisleistungen des Fotofilms gehört auch folgende, inzwischen fest in den Forschungsdiskursen um *La Jetée* verankerte Feststellung: „Das Kino wäre also nicht über die Bewegung zu definieren, sondern über die Zeit.“⁴³ Diese doch sehr umfassende, hier von Christa Blümlinger vorgetragene Aussage bekräftigt die herausragende Rolle von Markers Kurzfilm, den Thomas Tode zu Recht als „film fondateur“, als „Initiationswerk der Gattung Fotofilm“ hervorhebt.⁴⁴

Allerdings stehen die eingefrorenen Aufnahmen des Fotofilms keinesfalls weniger unter dem Vorzeichen der Illusion, „denn auch ein Fotofilm bewegt sich“, so Thomas Tode.⁴⁵ Dessen sind sich auch Filmschaffende bewusst, wie man einer Äußerung von Gerry Schumm entnehmen kann:

Bereits ab dem zweiten Filmframe und weit vor dem ersten Schnitt ist das ehemals vorfilmische Foto purer Film. [...] Und – entgegen ihrer Bezeichnung – sind stillstehende Bilder im Film so still nicht. In ihnen rumort und rauscht es. In ihnen pulsiert und oszilliert die Zeit.⁴⁶

⁴² Friedrich 2007, 9 (wie Anm. 13). Zur Hollywood-Montage vgl. Fischer 2009, 43–52 (wie Anm. 21).

⁴³ Blümlinger, Christa: ‚La Jetée‘: Nachhall eines Symptom-Films. In: Chris Marker. Filmessayist. Hg. von Birgit Kämper/Thomas Tode. München 1997 (zuerst frz. 1994), 65–72, 69. Vgl. ferner: Tode, Thomas: Filme aus Fotografien: Plädoyer für die Bastardisierung. In: Hámos u.a. 2010, 21–38, 31 (wie Anm. 2); Bellour 1992, 79 (wie Anm. 11).

⁴⁴ Tode 2010b, 29 (wie Anm. 43).

⁴⁵ Tode 2010a, 19 (wie Anm. 2).

⁴⁶ Zitiert nach Tode 2010a, 19 (wie Anm. 2).

Wir sehen uns einem Paradox konfrontiert, das Laura Hubner als Schlussfolgerung der ausgeprägten Selbstreflexivität in Ingmar Bergmans Filmen herausgestellt hat und das – vergleichbar mit dem simulierten Filmriss in der Mitte von *Persona* (Schweden 1965) – selbst dann zu Tage tritt, wenn Filme auf ihre allgemeinsten Grundlagen reflektieren: Illusion ist im Film eine Unvermeidlichkeit.⁴⁷

In dem kürzlich erschienenen Sammelband zum Fotofilm von Gustáv Hámos, Katja Pratschke und Thomas Tode mit dem aussagekräftigen Titel *Viva Fotofilm*, auf den hier schon wiederholt verwiesen wurde, plädiert insbesondere Letzterer dafür, das Augenmerk auf die „Bastardisierung“ als zentrale Voraussetzung für das produktive und kreative Potenzial des Fotofilms zu lenken.⁴⁸ Diese trete nur selten in Reinform auf, sondern werde häufig – wie in *La Jetée* – von Laufbildern oder Annäherungen an Laufbilder unterbrochen, denn gerade aus dieser Spannung heraus lassen sich mediale Verwandtschaften und Grenzen ausloten. Der Kontrast zwischen den Fragmenten einer Geschichte und der Bewegungssynthese in Laufbildern tritt damit umso schärfer hervor. Darüber hinaus kann eine derartige Form der Re-Animation die scheinbar selbstverständlichsten Eigenschaften des Mediums – die sog. Lebendigkeit seiner Bilder – so weit verfremden, dass sie um ungeahnte Konnotationen bereichert wird.

Das Oszillieren zwischen Stehkadern und Bewegtbild macht auch den Unterschied zwischen filmischer und fotografischer Zeitlichkeit bewusst: die permanente Gegenwärtigkeit des Films, seine Erinnerungslosigkeit,⁴⁹ wird durch den Vergangenheitscharakter der Fotografie unterbrochen, den Roland Barthes in *La chambre claire* (*Die helle Kammer*, 1980) mit dem treffenden Schlagwort „ça-a-été“ in eine ebenso passende wie berühmte Formel gekleidet hat.⁵⁰

Führen wir den Vergleich zwischen Fotofilm und Silhouettenfilm weiter, dann können wir ein komplementäres Verhältnis mit leichten Überschneidungen feststellen: Bei Lotte Reiniger (und auch bei Michel Ocelot) steht die räumliche Spannung zwischen der Zwei- und Dreidimensiona-

⁴⁷ Vgl. Hubner, Laura: The films of Ingmar Bergman. Illusions of light and darkness. Basingstoke 2007, 2–3; vgl. ferner *Persona*. Schweden 1966. Ingmar Bergman. DVD, PAL. 1,33:1. Schwarzweiß. Schwed. Originalfassung m. dt. U. 79 Min. Leipzig [2005], 0:44:35–0:45:41.

⁴⁸ Vgl. Tode 2010b (wie Anm. 43).

⁴⁹ Vgl. Tode 2010b, 24 (wie Anm. 43), wo ein sinngemäß identisches Zitat des niederländischen Filmemachers Johan van der Keuken steht.

⁵⁰ Vgl. Peyre, Henri: Roland Barthes. *La chambre claire*. Note sur la photographie. In: URL: <http://www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf>. 2003, Letzter Abruf: 20.01.2011. 14 Seiten, v. a. 7–8. Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/Main 1985 (zuerst frz. 1980), v. a. 86–90, wo «ça-a-été» mit «Es-ist-sogewesen» übersetzt wurde, obwohl dieser Ausdruck wörtlich eigentlich «das-ist-gewesen» bedeutet. Die foto- und filmtheoretische Diskussion der Zeitlichkeit von Film und Fotografie kann hier nicht weiter vertieft werden, deshalb sei in Bezug auf Marker exemplarisch auf aktuelle Publikationen verwiesen, etwa Cooper, Sarah: *Chris Marker*. Manchester und New York 2008, v. a. 1–12; Filser 2010, 155–184 (wie Anm. 37). Insgesamt wäre es sicher lohnenswert, nach im impliziten eigenständigen Theoremen in Markers Werken Ausschau zu halten.

lität innerhalb des Einstellungsraums im Vordergrund. Die löchrige Narration bei Marker hingegen reflektiert durch das Pendeln zwischen Gegenwärtigkeits- und Vergangenheitscharakter vorrangig die doppelte Zeitlichkeit des auf der Fotografie basierenden Filmbildes – räumliche Irritationen ergeben sich dabei in erster Linie durch die Montage. Die Verfahrensweisen Reinigers und Markers dienen gleichermaßen der Zuschaueraktivierung, sprechen deren Phantasie aber sehr unterschiedlich an. Geht es bei Reiniger – wie auch bei Ocelot – um die Vergegenwärtigung märchenhafter Geschichten und die imaginative Ergänzung der Silhouetten, so konfrontiert uns Marker mit Handlungsfragmenten, die wir kaum in eine eindeutig kausal gefügte Geschichte überführen können, weil sie sowohl Erinnerungen, Fantasiegespinste als auch quasi echte fiktionale Begebenheiten repräsentieren könnten – die Geschichte von *La Jetée*, so kann man sagen, droht hinter fotografisch-filmischen Bildern zu verschwinden, deren vermeintlicher Augenzeugencharakter so sehr verflüssigt wird, dass in letzter Konsequenz die Autorität der *voice-over*-Erzählung fragwürdig erscheint.

Chris Marker ist, wie wir sehen, in zahlreichen Medien und Filmgattungen beheimatet und sucht permanent nach intermedialen Grenzüberschreitungen, die zu neuen Ausdrucksformen führen, aber auch – wie beim Fotofilm – zu deren gegenseitiger Erhellung beitragen. Im Oeuvre dieses „notorische[n] Avantgardisten“, Globetrotters und Katzenfreunds findet man beispielsweise auch Filmkritiken, Essays, Erzählungen, Comics, Reiseführer, Fotobände oder Installationen.⁵¹ Die von Thomas Tode für den Fotofilm reklamierte und eingeforderte Bastardisierung ist somit ein Wesenszug von Markers Schaffen. Neben Film und Fotografie hat auch *La Jetée* zusätzlich gleich mehrere Väter und Mütter, darunter ein Gedicht, einen fiktionalen Bericht über Konzentrationslager der Zukunft und vor allem Alfred Hitchcocks Thriller *Vertigo* (USA 1958).⁵² Intermediale „Bastardisierung“ (Tode) findet man aber auch in Silhouettenfilmen – am offensichtlichsten durch die Bezugnahmen auf das Schattentheater und die Märchentradition, darunter insbesondere natürlich die *Geschichten aus 1001 Nacht*. Diese Synthese präkinematografischer Medien mit dem Film ist als Hommage an Ersterer und zur gegenseitigen Intensivierung intendiert, um mit Hilfe der so genannten Magie des Kinos die Faszination der älteren Traditionen zu vermitteln. Gerade bei Ocelot wird das ersichtlich, wenn er mit *Les contes de la nuit* auf modische Effekte des digitalen Zeitalters verzichtet und Lotte Reinigers filmhistorischen Rang ebenso wie ihre mechanische Produktionsweise heraufbeschwört. *La Jetée* ist gleichermaßen ein Film, der das Publikum in seinen Bann zieht, doch Markers Herangehensweise ist letztlich analytischer. Er hinterfragt die Grenzen bestehender Traditionen und sucht nach alternativen Ausdrucksformen, um komplexe Inhalte angemessen zu vermitteln.

⁵¹ Vgl. Kämper, Birgit/Tode, Thomas: Vorwort. In: dies. (Hg.) 1997, 11–13, 12–13 (wie Anm. 43).

⁵² Vgl. Tode 2010b, 30 (wie Anm. 43).

La Jetée, gesehen als medial überformte Fluchtphantasie

Auch wenn in diesem Sammelband der Bezug auf Lotte Reiniger im Vordergrund steht, soll zum Schluss die Gelegenheit genutzt werden, einen neuen Interpretationsvorschlag für *La Jetée* anzudenken: Thomas Tode interpretiert die Zeitreisen und das Wiedersehen mit der Geliebten in der Vergangenheit plausibel als Phantasien, mit denen der Protagonist sich aus seiner Gefangenschaft im unterirdischen deutschen Konzentrationslager träumt und womit er schließlich scheitern muss.⁵³ Er begründet diese Deutung mit einem Text aus dem Jahr 1994, in dem Chris Marker den zweiten Teil von Hitchcocks *Vertigo* scharfsichtig als Wahnvorstellung, als Fiebertraum interpretiert, mit dem die Hauptfigur Scottie (gespielt von James Stewart) den traumatischen Tod der Geliebten zu bewältigen versucht.⁵⁴ Allerdings werden dem Publikum in *La Jetée* noch mehr Informationen vorenthalten, um klare Bedeutungsfixierungen und einen unhinterfragbaren Handlungsverlauf zu unterstellen. Selbst der durchgehende, suggestive Augenzeugencharakter, mit dem die Fotografien die Echtheit aller Ereignisse vorgaukeln, wird instabil, weil keine Brüche zwischen Diegese und einer mutmaßlichen Traumwelt innerhalb jener erkennbar sind. Diese Offenheit des Films gestattet es, im Anschluss an Tode eine etwas andere Interpretationsrichtung einzuschlagen, um Facetten ins Licht zu rücken, denen bislang zu wenig Beachtung zuteil wurde.

Viele Indizien sprechen für die Gefangenschaft des Protagonisten in einem deutschen Lager, darunter die deutschen *voice-over*-Stimmen seiner Peiniger. Ungesichert ist hingegen, ob er wirklich in Zeitreiseversuche verwickelt ist oder ob ihm Zeitreisephantasien als imaginäre Flucht vor den Qualen wissenschaftlicher Experimente oder gegebenenfalls sogar vor einer Folter dienen, mit der ihm wichtige Informationen entrissen werden sollen. Ein vager Hinweis auf eine derartige Ausgangssituation scheint im Kommentar zur ersten Kontaktaufnahme mit der Vergangenheit auf, als „des images commencent à sourdre, comme des aveux“⁵⁵. Gerade die Visualisierung der ersten Zeitreise, die in bisherigen Deutungen vernachlässigt wurde, weckt Zweifel an deren Echtheit (Abb. 10–17). Ihre 17 Einstellungen sind eigentlich Plansequenzen, also Sequenzen mit nur einer einzigen Einstellung, die hier zunächst durch Schwarzblenden, dann durch Überblendungen separiert werden – die Nähe zu einer Dia-Show ist in dieser Sequenz am größten.⁵⁶ Die meisten dieser Einstellungen wirken überdies äußerst fotografisch in dem Sinn, dass es sich um in sich abgeschlossene Kompositionen handelt, die im Gegensatz zum Erinnerungsbild des Protagonisten nicht das Gepräge eines flüchtigen Moments aufweisen.

⁵³ Vgl. Tode 2010b, 32–33 (wie Anm. 43).

⁵⁴ Vgl. Marker, Chris: A free replay: Notizen zu ‚Vertigo‘. In: Kämper/Tode (Hg.) 1997 (1994), 182–192, hier 187–189 (wie Anm. 43).

⁵⁵ Vgl. *La Jetée* (1962/2007), 0:11:05–0:11:12 (wie Anm. 4); zur Übersetzung vgl. *La Jetée* (Frankreich 1962). DVD, PAL. 1:1,66. Schwarzweiß. Frz. Originalfassung m. dt. U., 26 Min. TV-Aufzeichnung (14.08.2005), 0:10:02–0:10:08: „[...] Bilder beginnen hervorzubrechen wie Geständnisse“.

⁵⁶ Vgl. *La Jetée* (1962/2007), 0:11:08–0:12:56 (wie Anm. 4).



Abb. 10–17: Chris Marker *La Jetée* (1962): die erste ‚Zeitreise‘
 (0:11:01) / (0:11:11) / (0:11:19) / (0:11:34) / (0:11:54) / (0:12:16) / (0:12:51) / (0:12:56)

Man hat eher den Eindruck, gut arrangierte Bilder aus zweiter Hand zu sehen, die in einem Magazin, auf einem Kalender oder sogar auf einer Postkarte auftauchen könnten, aber mitnichten Visualisierungen authentischer Wahrnehmungen oder Erinnerungen. Die Gegenstände in den Aufnahmen – Schlafzimmer, Landschaften, Kinder, Vögel, Katzen und Gräber (Abb. 11–15) – werden im Kommentar dann auch eine Spur zu rückversichernd mit der Beschwörungsformel „vrai“ bzw. „wahr“ bezeichnet, um letzte Ungewissheiten an ihrer Echtheit zu zerstreuen. Auch die abschließende Überblendung vom Kopffragment einer Skulptur zum Kopf des Protagonisten ist da-

hingehend interpretierbar, dass es sich nicht um seine eigenen, sondern vorgefertigte, künstliche Erinnerungsbilder handelt (Abb. 16–17).

Genau an dieser Stelle gilt es einzuhaken und nach der Herkunft dieser Bilder zu fragen. Könnte es nicht sein, dass unser Held sich nicht direkt in die Vergangenheit begibt, sondern Fotografien aus dieser Zeit in Erinnerung ruft, die er einmal gesehen hat? Davon ausgehend kann man die Zeitreisen als medial inspirierte Fluchtphantasien interpretieren, die sich gegenüber der Realität ebenso wie gegenüber echten Erinnerungen zu verselbständigen drohen und zu einer eigenen, rein imaginativen Erzählung zu fügen beginnen.⁵⁷ Erinnerung sei nochmals an Markers *Vertigo*-Hommage, aber auch daran, dass er auf seiner CD-ROM *Immemory* (1997) ein Vorbild für das



Abb. 18-19: Chris Marker *La Jetée* (1962) Erinnerungsbilder (0:02:42); Chris Marker *Immemory* (1997)

Erinnerungsbild des Protagonisten preisgegeben hat: Simone Genevois in der Hauptrolle des Stummfilms *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (Frankreich 1927, Marc de Gastyne), den der Regisseur als Kind gesehen hat (Abb. 8–9). Für die These, dass seine so genannten Zeitreisen auf

⁵⁷ Dieser Deutungsansatz, der eine Montage vorgeformter Bilder in der Phantasie des Protagonisten unterstellt, bildet übrigens einen markanten Subtext in Terry Gilliams Realfilm-Remake *Twelve Monkeys*, das eine bedrückende Omnipräsenz von Medienbildern in den Fokus rückt und damit ungleich deutlicher die Frage aufwirft, ob die Zeitreise- und Weltuntergangsgeschichte nicht doch ein Amalgam von TV-Sendungen ist, die der Held James Cole als Insasse einer Irrenanstalt mit seiner von medialen Vorbildern besetzten Imagination zusammenspinnt.

fotografischen und filmischen Medienbildern aus zweiter Hand beruhen, spricht der häufige Rekurs auf die Prinzipien der klassischen Hollywood-Montage, durch die zwischen den Figuren speziell mittels Blickbeziehungen ein narrativer Zusammenhang evoziert wird. Dieser Prozess wird jedoch permanent durch falsche Anschlüsse und Diskontinuitäten gestört. *La Jetée* vermittelt den Eindruck einer hochgradig fragmentarischen Erzählung, innerhalb derer sich immer wieder geschlossene Episoden herausbilden wollen, nur um wieder unterbrochen zu werden. Unser Held will sich quasi erfolglos in seinen eigenen Hollywood-Film hineinträumen und wird permanent dabei gestört, eine klare Geschichte für sich zu erfinden. Immer wenn rapide Schnittfolgen hin zur

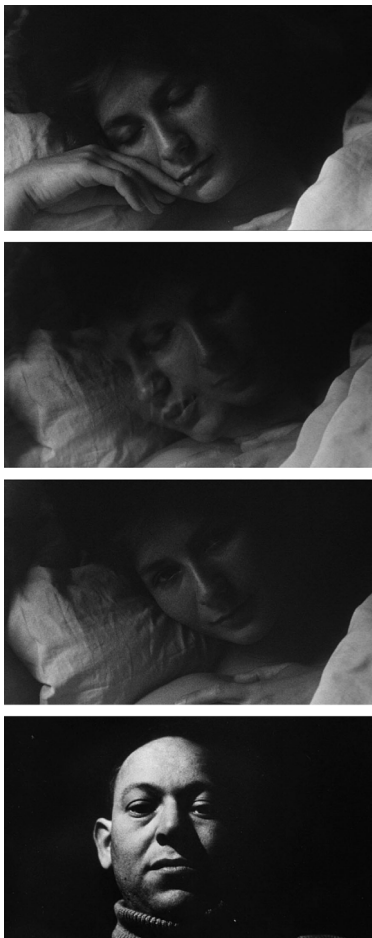


Abb. 20–23: Chris Marker *La Jetée* (1962) Bewegungfilmsequenz
(0:19:37) / (0:19:46) / (0:19:48) / (0:19:54)

verlebendigen Bewegungsaufnahme drängen, wird die endgültige Grenzüberschreitung hin zum Realfilm jäh unterbrochen – am drastischsten sicherlich mit dem abrupten Abbruch des Augenaufschlags der Frau in die Kamera (Abb. 21–23) und endgültig mit der Exekution des Protagonisten am Schluss.

Wir sehen quasi einen im Werden begriffenen Erzählfilm, der scheitern muss, weil er der Komplexität der Situation nicht gerecht werden kann. Er zeigt die Unangemessenheit einer zentralen Eigenschaft des Hollywood-Kinos, die damals allen bewusst war und die der niederländische Fil-

memacher Johan van der Keuken mit folgenden Worten kritisiert hat: „Die amerikanischen Filme gaben die darin gezeigte Wirklichkeit als unantastbar aus – es galt, keine Fragen zu stellen über das bereits vollendete Bild.“⁵⁸ Mit dieser Kritik im Handgepäck könnte man die kurze Bewegungsaufnahme, diesen verführerischen Moment größter Unmittelbarkeit, gesteigert durch den direkten Blick in die Kamera, eben nicht – wie Tode – als Überwindung der Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch die Liebe verstehen,⁵⁹ sondern als Moment der größten (Selbst-)Täuschung (Abb. 20–22). Verlebendigung in der Imagination wäre dann der Fluchtpunkt des Protagonisten und Bewegungssillusion wäre somit konnotiert mit der Chimäre einer medial geprägten Realitätsflucht.

Der Fotofilm bietet aufgrund seiner intermedialen Basis die Möglichkeiten einer grundlegenden Reflexion auf den Film und seine Untergattungen. Mit *La Jetée* haben wir eines der eindrucksvollsten Beispiele ausführlich kennen gelernt und Einblicke in einige Bedeutungsschichten erlangt. Setzt man Lotte Reinigers Silhouettenfilme und beispielsweise ihren Nachfolger Michel Ocelot dazu und ebenso zum Realfilm in Beziehung, so ist es möglich, für deren Reflexionspotenziale und Eigentümlichkeiten bis in subtile Nuancen hinein zu sensibilisieren, die primär die Gestaltung der Mise-en-Scène und der Mise-en-Cadre betreffen. Unser Augenmerk galt konstitutiven Parametern wie Licht und Schatten, Flächigkeit und Räumlichkeit, Stillstand und Bewegung sowie der intermedialen Bezugnahme. Dabei wurde der oszillierende Charakter und das oft dialektische Verhältnis der genannten Kategorien als damit verknüpfte Strategien der Betrachteraktivierung interpretiert. Vielleicht regt diese Skizze dazu an, diesem vielschichtigen und engmaschigen Bereich in umfangreicheren Studien mit größerer Differenzierungstiefe weiter nachzugehen.

Empfohlene Zitierweise

Fischer, Ralf-Michael: Illusion und Reflexion – Silhouettenfilm, Realfilm und Chris Markers Fotofilm *La Jetée*. In: Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. Hg. von Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Olga Özbek und Olga Schwab, Tübingen 2012

(reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 5, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61484>

ISSN: 1868-7199

⁵⁸ Van der Keuken, Johan: Über Montage und Henry Moore. In: Abenteuer eines Auges. Filme. Fotos. Texte. Frankfurt/Main und Basel 2. erw. Auflage 1992 (zuerst niederl. 1977), 136–137, 136.

⁵⁹ Vgl. Tode 2010b, 31 (wie Anm. 43).