

05 MARKERS La Jetée – „PHOTO-ROMAN“ ODER „CINÉ-ROMAN“?

Ein Film an den Rändern des Films

//Barbara Filser//

LA JETÉE [AM RANDE DES ROLLFELDES] ist der Titel eines 1962 fertig gestellten Schwarz-Weiß-Films von etwa 30 Minuten Länge. Sein Autor ist der 1921 geborene Franzose Chris Marker, der damals bereits hauptsächlich als Filmemacher bekannt war, aber unter anderem auch als Schriftsteller und Fotograf tätig ist.

Während Chris Markers Filme generell eher mit dem Etikett „dokumentarisch“ versehen werden, findet sich LA JETÉE als fiktionaler Film klassifiziert, handelt es sich doch um einen Film, der ein inszeniertes Geschehen zeigt, eine erfundene Geschichte, die zudem dem Genre des Science-Fiction zugerechnet werden kann, da sie in einer Zukunft nach dem dritten Weltkrieg spielt und von Reisen durch die Zeit erzählt. Andererseits gehört LA JETÉE aber auch zum Kanon der Avant-Garde- oder Experimentalfilme, wie ihn beispielsweise Parker Tyler in seiner Geschichte des Underground Films aufstellt [1], weil der Film seine Geschichte in Standbildern erzählt – von einer einzigen Ausnahme abgesehen, einigen wenigen Sekunden bewegten Bildes. Ob diese Standbilder ursprünglich Standbilder im Sinne eines aus einer Filmaufnahme isolierten Einzelbildes sind oder tatsächlich Fotografien, ist viel diskutiert worden und es lassen sich Argumente sowohl für die eine, wie die andere Auslegung anführen: Einerseits finden sich im Film zahlreiche schnapsschussartige Bilder, mit denen Bewegungsabläufe wiedergegeben werden, deren einzeln aufgesplitterte Momente sich ab und zu wie in den Chronofotografien Edward Muybridges hintereinander fügen. Andererseits sagt Chris Marker in einer seltenen Stellungnahme zu seinem Film, dass dieser – von der einen Filmaufnahme abgesehen – mit einem Fotoapparat aufgenommen worden sei, einer Pentax Kleinbildkamera [2]. Und in einem Kostenvoranschlag für LA JETÉE, den Philippe Dubois aufgefunden hat, werden neben Filmmaterial auch 1000 Abzüge im Format 13x18 aufgeführt [3]. Vermutlich sind unter den Aufnahmen für den Film sowohl Fotografien als auch Einzelbilder aus einem Filmstreifen, doch betont der Film von Beginn an das Fotografische seiner Bilder, ist doch schon im Vorspann anstelle des üblichen „ein Film von ...“, „ein Fotoroman von Chris Marker“ zu lesen. Deshalb wird im Folgenden, ungeachtet des tatsächlichen Ausgangsmaterials des Films, von Fotografien die Rede sein, wenn es um die Bilder für LA JETÉE geht. Diegetisch allerdings werden sie nicht als Fotografien präsentiert, wie das in einem anderen Fotofilm Chris Markers, SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES (1966) der Fall ist, in dem sich ein Fotograf mit zwei Freunden über die während seiner Reisen gemachten Aufnahmen unterhält, die gleichzeitig dazu auf der Leinwand zu sehen sind. Das Gespräch, das nur auf der Tonspur stattfindet, funktioniert als ein Rahmen, der die Bilder als Fotografien erscheinen läßt. In LA JETÉE hingegen, in dem ebenfalls auf der Tonspur fast durchweg eine Stimme zu hören ist, neben Musik und Geräuschen, wird nicht über die Bilder, sondern mit den Bildern erzählt. Sie funktionieren im Film als Filmbilder, Einstellungen, die, wie auch im normalen Spielfilm, Teil haben an der Entfaltung des narrativen Gefüges.

Obwohl LA JETÉE seine Bilder im Rahmen der Erzählung nicht als Fotografien ausweist (auch wenn sie ab und an als Bilder deklariert werden), läßt der Film sie als Fotografien sichtbar werden, Fotografien aber, die zugleich auch eine Einstellung innerhalb eines Films sind. Bereits das erste Bild des Films führt den Zuschauer geradezu didaktisch auf seine formale Besonderheit und die doppelte Natur seiner Bilder hin: LA JETÉE beginnt wie ein konventioneller Film: Zunächst ist das zunehmend lauter werdende Geräusch von Flugzeugmotoren zu hören. Dazu wird langsam eine Aufsicht auf ein lang gestrecktes Gebäude eingeblendet, das dem Film seinen Titel gibt, „la grande jetée d'Orly“ [4], die Besucherterrasse des internationalen Flughafens von Paris, wie später von der Off-Stimme des Erzählers präzisiert wird. Der zu sehende Ausschnitt vergrößert sich, bis er ein langes Stück der Dachterrasse umfasst, so als würde man von einem aufsteigenden Flugzeug hinunterschauen. Auf der Terrasse jedoch und auch auf dem darunter liegenden Rollfeld bewegt sich nichts, wie man nach einigen Augenblicken realisiert. Dem Zuschauer wird deutlich, dass er nicht eine Filmaufnahme dieser Besucherterrasse sieht, sondern eine Filmaufnahme, die eine Fotografie dieser Besucherterrasse zeigt. Der vermeintliche Flug über die Szenerie ist zwar eine Kamerabewegung, aber nicht eine über das tatsächliche Objekt, sondern über ein Bild dieses Objekts auf einer optischen Bank oder einem Tricktisch. [5] Film und Fotografie treten auseinander, besetzen jeweils eine andere Ebene. Die Aufnahme der Besucherterrasse erweist sich als ein bereits vorhandenes fotografisches Bild, das filmische Bild als eine Aufnahme der Aufnahme, ein zweiter Schritt in der Genese des Films, in dem die Bewegung dem Bild hinzugefügt wird. Es wird hier also deutlich, dass das Filmbild eine reproduzierte Fotografie ist.

Wird eine Fotografie abgefilmt, vollzieht sich ein Medienwechsel, der sich offensichtlich auf die materiellen Qualitäten des Bildes auswirkt. Aus einem greifbaren, dauerhaften und potentiell zu jeder Zeit an jedem Ort verfügbaren fotografischen Abzug wird das immaterielle, flüchtige Filmbild, das nur in der Projektion, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit und für eine festgelegte Dauer sichtbar wird. Ein solcher Transfer wirkt sich aber auch auf die medialen Eigenschaften oder Effekte aus, die sich unter den Begriffen Bewegung und Zeit fassen lassen. Wird eine Fotografie im Film reproduziert, entsteht ein auffälliges Moment durch die Absenz der Bewegung im Bild, die doch eigentlich das Spezifikum des Films ist. Mit der Bewegungslosigkeit, dem Anschein des Anhaltens des Bildes, wie ihn auch ein Freeze Frame produziert, wird ein fotografischer Effekt in den Film transportiert. Daraus resultiert eine Störung, die Roger Odin wie folgt charakterisiert: „Die Leinwand ist nicht mehr dieses «Fenster zur Welt», als das sie von der klassischen Filmtheorie beschrieben worden ist, sondern ist tatsächlich eine Projektionsfläche, auf der Bilder erscheinen, die sich als Bilder zu erkennen geben, flache und unveränderliche Bilder von Dingen oder Personen, denen gegenüber der Zuschauer, nun mehr Betrachter als Voyeur, seine Distanz bewahrt.“ [6] Der Film wird, wenn die Bewegung im Bild ohne diegetische Begründung zum Stillstand kommt, auf der Ebene der Bilder in seiner Medialität manifest, er präsentiert sein Darstellen, das normalerweise im Verborgenen gehalten wird, und affirmiert seine Bildhaftigkeit.

Doch wird in LA JETÉE das Fotografische nun seinerseits einem permanenten Angriff des Filmischen ausgesetzt durch die Bewegung, in die der Film seine unbewegten Bilder versetzt. Diese Bewegung ist nicht alleine die der gesprochenen Erzählung – obwohl deren Rolle und auch die der Geräusche, nicht zu unterschätzen ist –, nicht allein der Fortgang der Geschichte, sondern auch Bewegungen, die der Film selbst produziert, den Bildern hinzufügt oder auf unterschiedliche Arten restituieren. Eine davon führt LA JETÉE bereits in seinem ersten Bild vor, die Bewegung der Kamera über die Bilder. Des Weiteren werden im Film oft Blenden in auffälliger Länge eingesetzt, die Bewegungen im Bild suggerieren oder repräsentieren können. Die Blenden zwischen Fotografie und Fotografie und zwischen Foto und Schwarzbild erscheinen immer aber auch gewissermaßen als Bewegungen der Bilder selbst. Sie machen somit eine Bewegung sichtbar, mit der der Film seine Bilder grundsätzlich ausstattet, die „sekundäre Bewegung“ wie Christian Metz sie benennt [7], das Defilee der auf der Leinwand sichtbaren Bilder, das Nacheinander der Einstellungen.

In LA JETÉE herrscht eine beständige Spannung zwischen der Bewegungslosigkeit der Fotografie und den Bewegungen des Films, ein Hin und Her zwischen Fotografischem und Filmischem. LA JETÉE ist weder nur ein Film, in dem ein fiktives Geschehen vorgeführt wird, noch eine Aneinanderreihung von Fotografien, die eine Erzählung illustrieren. Dies signalisiert auch die paradoxe anmutende Vertauschung der „Gattungsbezeichnungen“ zwischen dem Film, der als *photo-roman* betitelt wird, und dem 1992 publizierten Fotobuch gleichen Titels, das dieselbe Geschichte mit etwas weniger Bildern erzählt und im Untertitel als „ciné-roman“ ausgewiesen wird. Die Bilder LA JETÉEs lassen sich weder eindeutig als fotografisch noch als filmisch charakterisieren, sie haben vielmehr etwas von beidem, weshalb Philippe Dubois sie als „cinématogramme[s]“ bezeichnet. [8]

Das Konkurrieren von Fotografischem und Filmischem, bislang nur als Unbewegtheit versus Bewegung beschrieben, betrifft eine ganze Reihe von viel theoretisierten Effekten, durch die sich Fotografie und Film trotz ihrer genetischen Verwandtschaft auseinanderdividieren, Effekte, die hier nur summarisch aufgeführt werden können:

Der Vergangenheit der Fotografie, die Roland Barthes in der Formel „Es ist so gewesen“ ausdrückt [9], steht die Gegenwartigkeit des Films gegenüber, die Christian Metz als sein „Es ist so“ übersetzt [10]. Dem Ewigen des festgehaltenen Moments in der Fotografie, ihrer Unveränderlichkeit oder „Außerzeitlichkeit“, wie es Dubois formuliert [11], steht die referentielle Zeitlichkeit des Filmbildes gegenüber, die sich in der reproduzierten Bewegung sichtbar vermittelt. Der Affinität der Fotografie zum Tod, die aus ihrer Unveränderlichkeit erwächst – das Thema von Roland Barthes in *Die helle Kammer* –, steht die Assoziation des Films mit dem Leben gegenüber: Während die Fotografie „die Toten als Tote würdigt“, so Metz, gibt der Film ihnen „einen Anschein von Leben zurück“. [12] Dem dauerhaften und irreversiblen Ausschluss dessen, was sich außerhalb des Bildfeldes der Fotografie befindet [13], steht die Möglichkeit der Manifestation dieses Außerhalb im Film gegenüber: Eine Serie von Fotografien kann im Film zur Szene werden.

Es sind die aufgezählten Effekte die sich in den Bildern von LA JETÉE begegnen, die im *cinématogramme* permanent oszillieren und in vielfältigen Verbindungen mit der Geschichte stehen, die der Film erzählt.

Diese Geschichte ist die eines Mannes, der von einem Bild aus seiner Kindheit geprägt wurde. Sie beginnt auf eben jener Besucherterrasse von Orly an einem Sonntag vor dem Dritten Weltkrieg mit einer verstörenden Szene, die der namenlose Protagonist, damals noch ein Kind, beobachten musste. Er wird Zeuge des Todes eines Mannes, doch in Erinnerung geblieben ist ihm von jenem Geschehen nur das Gesicht einer Frau, von dem er nicht weiß, ob er es gesehen oder nur erfunden hat. Dem Zuschauer bleibt besagte Szene vorenthalten, er sieht sie quasi mit den Augen des Kindes, den Blick lange auf das Gesicht einer jungen blonden Frau fixiert. Das Bild dieser Frau hat den Mann durch den Dritten Weltkrieg begleitet, der die Welt radioaktiv verseucht zurückgelassen hat, als Erinnerung an die Friedenszeit nun mit Glück assoziiert. Mittels seiner Fixierung auf dieses Bild und einer verdrahteten Schaumstoffbrille, sowie Injektionen, wird der als Gefangener internierte Mann im Rahmen eines Experiments auf Zeitreisen geschickt, „in der Zeit projiziert“, wie es die Erzählung formuliert, um Hilfe für das Überleben der Menschheit zu rekrutieren. Er wird zunächst in die Vergangenheit versetzt, wo er schließlich die Frau seines Bildes aus der Kindheit wieder findet. Es gelingt ihm, Kontakt mit ihr aufzunehmen, in die Zeit der Vergangenheit und in die Bilder selbst einzudringen. Er trifft sie an verschiedenen Orten, sie unternehmen Spaziergänge und besichtigen zusammen ein Museum. Dann wird der Held in die Zukunft geschickt, wo er seine Mission erfolgreich erfüllt. Während er nach seiner Rückkehr im unterirdischen Lager auf seine sichere Liquidierung wartet, erscheinen ihm die Zukunftsmenschen und bieten ihm an, sich bei ihm aufzunehmen. Er jedoch wünscht, in die Vergangenheit zurückversetzt zu werden, um die Frau wieder zu treffen. Unvermittelt findet er sich auf der Besucherterrasse von Orly wieder, genau an jenem Sonntag, dem das Bild aus seiner Kindheit entstammt. Kurz schießt ihm durch den Kopf, dass das Kind, das er damals gewesen ist, sich auch unter den Besuchern befinden müsste, doch dann macht er sich auf die Suche nach der Frau, entdeckt sie am anderen Ende der Terrasse und beginnt, ihr entgegen zu laufen. Die Geschichte ist also an ihren räumlichen und zeitlichen Ausgangspunkt zurückgekehrt, wie die Wiederholung der bereits am Anfang des Films zu hörenden Durchsage, der Ausruf des Flugs 333 nach Rom, deutlich macht. Die Szene, der der Mann das Bild aus seiner Kindheit verdankt, wiederholt sich, diesmal jedoch aus einer anderen Perspektive [14]: Der Held realisiert, dass er damals als Kind sich selbst hat sterben sehen, durch die Hand einer der Wachen aus dem unterirdischen Lager, die ihm in seine Vergangenheit gefolgt ist.

In dieser Schlusszene wirken die Reihenfolge der einzelnen Momente der Bewegung, der Rhythmus des Schnitts und die wechselnden Kameraperspektiven zusammen, um den Bildern die Bewegung zu restituieren, die in ihnen nur repräsentiert ist, eine Bewegung allerdings, die eine eigene Dynamik entwickelt. Die lineare, referentielle Zeit der Filmaufnahme wird durch die Außerzeitlichkeit der Fotografie aufgehoben, doch die Bilder werden in eine neue Zeitlichkeit überführt, die allein durch den Film, die sekundäre Bewegung, entsteht. Die in und zwischen den Bildern angedeutete Bewegung wird von einer neuen Dauer durchzogen, die die empirische Zeit ihres eigentlichen Verlaufs durchbricht – mit Momenten des Zögerns, der Beschleunigung und des Innehaltens kurz vor dem Ziel. Die implizierte Dauer der in der Montage entstehenden Bewegung ist weniger die tatsächliche Dauer des faktischen Geschehens, zumal Brüche in der raum-zeitlichen Kontinuität sichtbar werden, etwa im plötzlichen Wechsel der Wetterverhältnisse von heiter zu bewölkt. Vielmehr ist die implizierte Zeitlichkeit eine innere, die Zeit, wie sie der Held erfährt und erlebt, eine Zeit des Bewusstseins, als die sie besonders in den letzten Bildern des Films deutlich wird: dem Fall des Helden im Moment seines Sterbens, in einer Art Zeitlupe des Todes, wie sie die drei Bilder produzieren, die ihn mit jeweils nur leicht veränderter Körperhaltung zeigen, wobei der Ausschnitt von Bild zu Bild weiter wird. Die als individuelle Zeiterfahrung wahrnehmbare Dauer, die durch die sekundäre Bewegung des Films eingeführt wird, trifft in LA JETÉE mit einem exakten Zeitpunkt zusammen, dem vergangenen Moment der Aufnahme, der in der Fotografie sichtbar wird. Das *cinématogramme*, so Philippe Dubois, vereint „filmische Zeit“ und „fotografische Zeit“. [15] Auch während der Zeitreisen, von denen LA JETÉE erzählt, existieren diese beiden Zeiten gemeinsam, als die Zeit, Vergangenheit und Zukunft, in die der Held jeweils projiziert wird, Punkte auf einem Zeitstrahl, die sich von der Gegenwart des Helden aus definieren, Zeitpunkte aber, die sich für ihn zu Zeiträumen ausdehnen, zu einer erlebten Gegenwart werden, da er in diesen anderen Zeiten körperlich anwesend ist und agiert. Zudem impliziert die Versuchsanordnung, dass sich der Protagonist während der Zeitreisen sowohl in der Gegenwart des Labors auf seiner Hängematte als auch in der Vergangenheit oder der Zukunft befindet, die in seinen mentalen Bildern erscheint. Der Held, wird somit suggeriert, beobachtet sich selbst, während er die andere Zeit als das Selbst erlebt, das er gegenwärtig ist. Die Vergangenheit erfährt der Held somit sowohl aus einer externen Sicht als auch aus einer inneren [16], sie erscheint ihm sowohl als Vergangenheit, als fotografische Zeit, wie auch als gegenwärtig erfahrene Dauer, als filmische Zeit. Dieser Aspekt der Selbstbeobachtung findet sich bei der endgültigen Rückkehr des Helden in seine Vergangenheit wieder, in der diegetisch postulierten doppelten Anwesenheit des Helden als Erwachsener und als Kind auf der Besucherterrasse. Seinen Blick auf sich selbst kann der Zuschauer durch die innere Sicht, die sich in der Bildfolge vermittelt, ohne dass der Held dabei aus dem Blick gerät, gewissermaßen miterleben.

Die Doppelbödigkeit der Zeit, in der sich der Mann auf seinen Zeitreisen bewegt, wird ihm immer wieder bewusst, beispielsweise wenn er bei einer seiner Begegnungen mit der Frau realisiert, dass diese in der Zeit, aus der er kommt, bereits tot ist. Diesem barthesschen Moment, in dem das Fotografische als der Tod als vollendete Zukunft an die Oberfläche drängt, steht jedoch etwas später im Film ein Moment gegenüber, in dem das Filmische die Oberhand gewinnt und sich die Frau tatsächlich bewegt, aus dem Schlaf erwacht und die Augen aufschlägt – nämlich in der einzigen genuine Filmaufnahme in LA JETÉE. Allerdings wirft der Erzähler Zweifel auf, ob der Held tatsächlich Zeuge dieses Erwachens wird oder den filmischen Moment nur träumt. Die inhärente Paradoxie des Zeitreisemotivs, die durch die Irritation des Fotografischen im Film Ausdruck findet, bleibt bestehen [17]: Der Held trifft sich mit einer Toten, die ihm als Lebende gegenübertritt – er wird in einer Zeit präsent, die längst Vergangenheit ist. Retrospektiv gesehen, ist auch der Held, als er zum ersten Mal als Erwachsener zu sehen ist, selbst bereits tot, denn ohne seinen Tod gäbe es das Bild aus seiner Kindheit nicht. Andererseits ist er immer auch am Leben, denn sonst könnte das Kind, das er einmal gewesen ist, nicht den Tod beobachten, der der Auslöser für die starke Erinnerung ist.

Während der Experimente erfährt der Held Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander, als jeweils autonome Zeiträume, als eine Serie einzelner, gegenwärtiger Momente, die beliebig austauschbar sind. Auf der Besucherterrasse von Orly

steigert sich die gleichzeitige Präsenz in zwei unterschiedlichen Zeit-Räumen zu einer Koexistenz verschiedener Zeiten, verkörpert durch die gleichzeitige Anwesenheit des Helden als Erwachsener und als Kind. Letztlich wird dadurch auch die Geschichte ihrer Chronologie entkleidet, da sich ihr Schlusspunkt als ihr Ausgangspunkt erweist und damit auch ihr Anfang immer auch ihr Ende ist. Der Film geht zwar mit dem Bild des toten Helden zu Ende, aber die Geschichte nicht, sie kehrt wieder an ihren Anfang zurück. Anstelle einer linear zu denkenden Zeit entwirft LA JETÉE eine andere Konzeption von Zeit, die Philippe Dubois als „chronos ohne logos“ [18] charakterisiert und die im *cinématogramme* ihren Ausdruck findet. Es ist eine Zeit des Bewusstseins, in der die andauernden singulären Momente, die fotografischen Bilder, als perpetuierte Gegenwarten nebeneinander stehen, die Zeit als Serie – auch wenn sich die Bilder zu Szenen reihen, denn das Serielle bleibt in ihrer Diskontinuität erhalten. LA JETÉE ist Zeit-Bild im Sinne von Gilles Deleuze [19], mit den Unentscheidbarkeiten, die dieses mit sich bringt: Der Unentscheidbarkeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Gegenwart und Zukunft, auch Vergangenheit und Zukunft, der Unentscheidbarkeit zwischen dem Vorher und Nachher in einer Geschichte, die sich im Kreis dreht, und der Unentscheidbarkeit zwischen Innen und Außen, mental und physisch. Diese Unentscheidbarkeiten spiegeln sich in der zwischen Fotografischem und Filmischem im *cinématogramme*, Szene und Serie im Film und dem Bild der Frau und der Szene des Todes als den beiden Seiten der Kindheitserinnerung in der Geschichte.

Fußnoten

[1] Tyler, Parker: *Underground Film. A Critical History*. New York, 1995 (1969), S. 187-188.

[2] Begleitheft zu der von Arte Vidéo 2003 publizierten DVD-Edition von SANS SOLEIL und LA JETÉE (unpaginiert).

[3] Dubois, Philippe: „LA JETÉE de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience.“, in: *Théorème* Band 6: Recherches sur Chris Marker, hrsg. von Philippe Dubois, Paris, 2002, S. 12.

[4] Marker, Chris: *La Jetée. Ciné-roman*. New York, 1992 (unpaginiert).

[5] Siehe dazu Dubois, 2002, S. 13.

[6] Odin, Roger: „Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de LA JETÉE de Chris Marker).“, in: Chateau, Dominique; Gardies, André; Jost, François (Hrsg.): *Cinéma de la modernité: Films, Théories*. Colloque de Cerisy. Publications du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (France), Paris, 1981, S. 148 (Übersetzung Barbara Filser).

[7] Metz, Christian: „Foto, Fetisch“ (1985, 1990), in: von Amelunxen, Hubertus: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München, 2000, S. 347.

[8] Dubois, 2002, S. 12.

[9] Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main, 1985 (1980).

[10] Metz, Christian: „Zum Realitätseindruck im Kino“ (1965), in: Metz, Christian: *Semiologie des Films*. München, 1972, S. 22.

[11] Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, hrsg. von Herta Wolf, Band 1. Dresden, 1998 (1983), S. 159.

[12] Metz, 1985, 1990, S. 350.

[13] Metz, 1990, S. 352.

[14] Siehe zu dem Blickwechsel zwischen den beiden Szenen am Anfang und am Schluss des Films Paech, Joachim: „Anmerkungen zu LA JETÉE“, in: Binczek, Natalie; Rass, Martin (Hrsg.): „...sie wollen eben s ein, was sie sind, nämlich Bilder...“. *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg, 1999, S. 69. Ausführlich analysiert diesen Dubois, 2002, S. 22-29.

[15] Dubois, 2002, S. 39.

[16] Dubois, 2002, S. 39-40. Siehe zur Besonderheit des Zeitreise-Verfahrens in LA JETÉE auch Adamowsky, Natascha: „LA JETÉE – oder warum die Lanze ins Herz geht.“, in: Binczek; Rass, 1999, S. 76-77.

[17] Siehe dazu auch Penely, Constance: „Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia.“, in: *Camera obscura*, Nr. 15, 1986, S. 81. Penely betont, dass LA JETÉE im Gegensatz zu vielen anderen Zeitreise-Filmen das grundlegende Paradoxon der Zeitreise explizit adressiert, in seiner Geschichte, aber auch in seinem formalen Dispositiv: „Using still images to make a film is also a perfect way to tell a time travel story because it offers the possibility of mixing two different temporalities: the «pastness» of the photographic image and the «here-nowness» of the illusionistic (filmic) movement.“

[18] Dubois, 2002, S. 41.

[19] Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt am Main, 1991 (1985). Siehe dazu auch Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham und London, 1997, S. 4-5.

Literatur | Quellen

ADAMOWSKY, Natascha: „LA JETÉE – oder warum die Lanze ins Herz geht“, in: Binczek, Natalie; Rass, Martin (Hrsg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg, 1999, S. 75-83.

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main, 1985 (1980).

DELEUZE, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt am Main, 1991 (1985).

DUBOIS, Philippe: „LA JETÉE de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience“, in: *Théorème*, Band 6: Recherches sur Chris Marker, hrsg. von Philippe Dubois. Paris, 2002, S. 9-45.

DUBOIS, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, hrsg. von Herta Wolf, Band 1. Dresden, 1998 (1983).

KÄMPER, Birgit; Tode, Thomas (Hrsg.): *Chris Marker: Filmessayist*. Institut Français de Munich/CICIM: München, 1997.

MARKER, Chris: *La Jetée. Ciné-roman*. New York, 1992.

METZ, Christian: „Foto, Fetisch (1985, 1990)“, in: von Amelunxen, Hubertus: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München, 2000, S. 345-355.

METZ, Christian: „Zum Realitätseindruck im Kino (1965)“, in: Metz, Christian: *Semiotique des Films*. München, 1972, S. 20-35.

ODIN, Roger: „Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de LA JETÉE de Chris Marker)“, in: Chateau, Dominique; Gardies, André; Jost, François (Hrsg.): *Cinéma de la modernité: Films, Théories*. Colloque de Cerisy. Publications du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (France), Paris, 1981, S. 147-171.

PAECH, Joachim: „Anmerkungen zu LA JETÉE“, in: Binczek, Natalie; Rass, Martin (Hrsg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“. *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg, 1999, S. 63-72.

PENELY, Constance: „Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia“, in: *Camera obscura*, Nr. 15, 1986, S. 67-84.

RODOWICK, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham und London, 1997.

TYLER, Parker: *Underground Film. A Critical History*. New York, 1995 (1969).

Zur Autorin

Barbara Filser, geb. 1969, studierte Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) und absolvierte danach ein Volontariat am Medienmuseum und in der Abteilung Ausstellungen des ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. 2006 Promotion zum Thema „Die Ungewissheit der Bilder. Chris Marker und das Filmbild zwischen Dokumentarität und Fiktionalität“ im Rahmen des von der DFG geförderten Graduiertenkollegs „Bild – Körper - Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der HfG Karlsruhe.