Verena Richter (Paris/Graz)

Das Mittelmeer als pluraler Erinnerungsraum im französischen Essayfilm: zu Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* (1963)[1]

The present article aims to examine images of the Mediterranean Sea in Jean-Daniel Pollet's essay film *Méditerranée* (1963), with a particular focus on its representation as a multifaceted space of cultural memory. After some preliminary observations on the relation between the essay film as a genre and images of the Mediterranean, I shall, on the one hand, have a look at the semantic processes through which the film builds up a recognizable image of the *Great Sea*. On the other hand, however, I will argue that, at the same time, *Méditerranée* calls this signifying process into question by representing the sea as a space of cultural memory understood as a space of becoming and of deferral of meaning.

Keywords: *the Mediterranean Sea*; *Jean-Daniel Pollet*; *Philippe Sollers*; *cultural memory*; *essay film*;

1 Ein Meer mit vielen Namen

Im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende hat das Mittelmeer von den verschiedenen Bevölkerungsgruppen, die seine Küsten besiedelten und besiedeln, verschiedenste Namen und Bezeichnungen erhalten. So war es für die Römer das *mare nostrum*; im Arabischen heißt es noch heute *al-bahr* oder *al-abyad* und im Türkischen *Ak-deniz*, was beides das 'Weiße Meer' bedeutet; die hebräische Bezeichnung lautet *yam gadol*, das 'Große Meer' (cf. Matvejevitch 1992: 177-178; Abulafia 2011: xxiii). Diese unterschiedlichen Benennungen verweisen auf die semantischen Operationen und Verschiebungen, denen das Mittelmeer seit tausenden Jahren unterliegt. Es konstituiert ein «Palimpsest an Be- und Zuschreibungen» (Lötscher 2012: 2), in dem sich die Kulturgeschichten seiner Anrainerstaaten in einem heterogenen Stimmengewirr beständig durchdringen und überlagern. Seine Einheit, so David Abulafia seine umfassende Geschichte

[1] Der Beitrag ist Teil einer ausführlicheren Untersuchung zur Inszenierung des Mittelmeers als Erinnerungsraum im französischen Essayfilm, in der neben Pollet Jean-Luc Godards *Film Socialisme* (2010) und Olivier Pys *Méditerranées* (2010) betrachtet werden. Ich interessiere mich im Folgenden für Pollet, da dessen Filme außerhalb Frankreichs nur wenig bekannt sind.

This document is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0): http://creativecommons.org/licenses/by/4.0 This CC license does not apply to third party material (attributed to another source) in this publication.

des Mittelmeers abschließend, bestehe paradoxerweise «in its swirling changeability» (Abulafia 2011: 648). So ist freilich auch – die Katachrese sei erlaubt – viel Tinte über das Mittelmeer geflossen und dies nicht nur von Historikern wie David Abulafia (2011) oder nicht zuletzt Fernand Braudel (1993; 2017), sondern vor allem auch von Schriftstellern. Allein auf französischer Seite sind für das 20. Jahrhundert u.a. Paul Valéry, Jean Grenier, Albert Camus, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar, Jean-Claude Izzo, Laurent Gaudés, Jean Giono oder auch Blaise Cendrars zu nennen. Bei einem Blick über den französischen Küstenrand hinaus können diesen noch Namen wie u.a. Elsa Morante, Franco Cassano, Predrag Matvejevitch, Rafael Chirbes, Manuel Vicent und Leonardo Sciacia hinzugefügt werden. Doch nicht nur die Literatur, sondern auch das Kino hat sich im 20. und 21. Jahrhundert des Mittelmeers angenommen, wie in Filmen von Jean-Luc Godard, Emanuele Crialese, Federico Fellini, Luchino Visconti oder auch Theo Angelopoulos.[2]

Ist in der Literatur der Essay ein beliebtes Genre, um sich mit dem Mittelmeer auseinanderzusetzen,[3] so spielt dieses im Film zwar eine untergeordnetere Rolle, bringt jedoch nicht weniger interessante Textbeispiele hervor, wie im Falle von Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* (1963), Jean-Luc Godards *Film Socialisme* (2010) oder auch Olivier Pys *Méditerranées* (2010). Im Folgenden möchte der Beitrag dem das Mittelmeer charakterisierenden Stimmengeflecht im ersten Beispiel – Pollets *Méditerranée* (1963) – nachgehen, um einerseits zu zeigen, welches spezifische Bild des Mittelmeers er zeichnet und wie er sich in das diskursive Geflecht des Mittelmeers einschreibt. Auf der anderen Seite kann anhand des Films überlegt werden, inwiefern insbesondere der Essayfilm geeignet ist, jene Pluraltität der das Mittelmeer konstituierenden Stimmen und Bilder einem Zuschauer nahezubringen. Hierzu soll in Anschluss an eine kurze Vorstellung des Films sowie einiger methodischer Vorüberlegungen die im Film präsente *Morphologie* des Mittelmeers (cf. Böhm: 103) näher betrachtet werden, durch die

[2] Cf. zu diesen Beispielen in Literatur und Film u.a. Matvejevitch (1992); Faverzani (1995); Cassano (2005); Signorile (2005); Garcia/Lasserre Dempure/Vatrican (2005); Dugas (2008); Arend/Sollte-Gresser/Richter (2010); Serceau (2010).

[3] Cf. u.a. Paul Valéry «Inspirations méditerranéennes» (1933), Jean Grenier *Inspirations méditerranéennes* (1941), Blaise Cendrars *Bourlinguer* (1948) und Albert Camus *L'été* (1954), aber auch Michel Tournier «Méditerranée» (1986), Pedrag Matvejevitch *Bréviaire méditerranéen* (1992) und Franco Cassano *Il pensiero meridiano* (2005).

es referenzsemantisch allererst als Gegenstand filmischer Repräsentation konstituiert wird. Diese Elemente referentieller *Ortskonstitution* zeugen von den vielfältigen Prozessen der Bedeutungszuweisung, denen das Mittelmeer als extratextueller Gegenstand unterliegt. In diesem Teil sollen die Ausführungen Andreas Mahlers (1999) und Horst Weichs (1999) zur Stadtdarstellungen in der Literatur auf den Film übertragen und für Repräsentationen des Mittelmeers erprobt werden. Darauf aufbauend ist abschließend unter Bezug auf Aleida Assmann (2010) der Inszenierungen des Mittelmeers als eines Erinnerungsraums nachzugehen. Aufgeworfen wird damit die Frage nach den Gedächtnis- und Erinnerungsmetaphern, die dazu dienen diesen geschichtsträchtigen Raum zu beschreiben. Wie zu zeigen ist, zeichnet Pollet das Mittelmeer in dieser Hinsicht als einen offenen Raum des Werdens und wendet auf diese Weise die Topographie der Erinnerung, wie dies beispielsweise der Begriff des Palimpsests nahelegt,[4] in eine Topologie der Erinnerung, die über ein bloßes Abschreiten verschiedener Punkte im Raum (cf. ibid.: 158) weit hinausgeht. Zugleich wird darüber der zuvor postulierte Prozess der Bedeutungszuweisung teils wieder in Frage gestellt.

2 Der Essayfilm und das Mittelmeer

Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* besteht aus einer Reihe verschiedener Aufnahmen von Landschaften und Kulturobjekten, die der Regisseur gemeinsam mit Volker Schlöndorff an verschiedenen Orten des Mittelmeerraums gedreht hat. Bis auf einige Ausnahmen werden alle Einstellungen mehrmals wiederaufgenommen. Nur zwei narrative Stränge lassen sich ausmachen: zum einen eine junge Frau, die auf einer Krankenbahre durch eine Klinik geschoben wird und schließlich auf einem Operationstisch liegt, sowie Stierkämpfe, wobei jedoch wiederholt gezeigt wird, wie einem Tier der Todesstoß versetzt wird. Dazu erklingt aus dem Off ein mit der Montage von Philippe Sollers verfasster und

[4] Zwar handelt es sich beim Palimpsest im Grunde um eine Schriftmetapher (cf. Assmann 2010: 154-155), sie kann jedoch insofern topographisch verstanden werden, als sich verschiedene Schichten übereinanderlegen und sie somit eine Ähnlichkeit zur Raum-Metapher des Ausgrabens aufweist (cf. ibid.: 162).

gesprochener Text (cf. Sollers 2018: 00:01:10-00:02:00), durch den der Film nicht nur eine zusätzliche Bedeutungsebene erhält, sondern zugleich auch im Kontext der Theorien der Gruppe um *Tel Quel* verortet werden kann.[5]

Méditerranée kann als *Mittelmeertext* bezeichnet werden – und zwar in jenem Sinne, in dem Andreas Mahler *Stadttexte* definiert, d.h. als *Mittelmeertexte* können Texte bezeichnet werden, in denen das Mittelmeer als Region wie auch als Meer «ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenz abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominantes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes» (Mahler 1999: 12). Diese *Mittelmeertexte* können einem *mediterranen Kino* im Sinne eines Kinos mediterraner Kulturen, wie es beispielsweise Elisabeth Arend definiert (cf. Arend 2010: 81-88), zugeordnet werden. Angeknüpft werden kann hier unter Bezug auf Mahler und Weich insbesondere an die von Arend aufgeworfene Frage nach einem «mediterranen Code» (ibid.: 85).[6] Als zugleich dem Genre des Essayfilms zugehörig löst sich Pollets Film aus dem Zwang etablierter Erzählmuster und priorisiert einen freieren Umgang mit seinem Ausgangsmaterial (cf. Koebner 2011: 179).[7] Dies zeigt sich in Pollets freier und, wie zu zeigen ist, eine beständige Bewegung und Neuformierung implizierender Reihung von Bildern. Kohärenz, Kausalität wie auch die Kontinuität von Raum und Zeit (cf. id.) erfahren dadurch eine Auflösung. Dazu kommt ein hoher Anteil *freischwei-*

---

[5] Interessant ist in dieser Hinsicht ein Vergleich des Films mit Sollers 1965 erschienenem Roman *Drame*, werden in Letzterem doch bestimmte Wendungen des in *Méditerranée* gesprochenen Textes wieder aufgenommen. Auffällig ist auch das den Roman durchziehende Wortfeld des Maritimen. Zu einer Lektüre von *Drame* im Kontext von *Tel Quel* cf. Hempfer (1976). Von dieser ausgehend könnte ebenso Pollets Film präziser vor dem Hintergrund der Theorien der 1960er Jahre betrachtet werden.

[6] Hierbei handelt es sich um einen von drei Aspekten, über die Arend ein *mediterranes Kino* definiert. Daneben nennt sie als weitere Zuordnungskategorien 1) Filme, die in den Mittelmeeranrainerstaaten produziert wurden und von einem Regisseur des mediterranen Raums stammen sowie 2) Filme, deren Handlung sich in den Mittelmeerregionen abspielt (cf. Arend 2010: 82). Beide Kategorien müssten jedoch zumindest näher präzisiert werden. So spielt beispielsweise François Truffauts *L'homme qui aimait les femmes* (1977) zwar in Montpellier und wurde auch dort gedreht, aber es wäre zu fragen, ob es grundlegend etwas an dem Film ändern würde, hätte es sich um Nantes oder Straßburg gehandelt. Ist der Film, nur weil er in Montpellier spielt und gedreht wurde, tatsächlich Teil eines mediterranen Kinos? Solche und ähnliche Fragen könnten m. E. über die Kategorie des *Mittelmeertextes* etwas präziser beantwortet werden.

[7] Ich beziehe mich hier der Prägnanz wegen auf den Lexikonartikel von Koebner. Zentrale Arbeiten zum Essayfilm sind Blümlinger (1992) und Scherer (2001).

fender Reflexionen und durch den die Bilder begleitenden Kommentar Sollers aus dem Off die Gleichwertigkeit der Tonebene mit der Bildebene (cf. ibid.: 180). Aufgrund seiner Positionierung zwischen Dokumentar- und Spielfilm (cf. ibid.: 179) scheint der Essayfilm zudem am besten geeignet, um von jener Zwitterstellung des Mittelmeers zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu zeugen. So ist dieses – ähnlich Städten wie Paris oder Rom – in ein enges intertextuelles Netz eingebunden (cf. Arend/Sollte-Gresser/Richter 2010: 10), so dass der *reale* Ort und seine Fiktionalisierungen nur mehr schwer zu trennen sind. «[I]maginaire et réalité», so Bertrand Westphal, «sont imbriqués; le référant n'est plus forcément celui que l'on croit» (2007: 22). Dabei ist das Eigene des filmischen Essays gegenüber einem literarischen Essay, dass er als genuin plurimediale Ausdrucksform dem Zuschauer jene Pluralität des Mittelmeers auf besondere Weise erfahrbar machen kann, wie dies Arend insgesamt für filmische Mittelmeerinszenierungen herausstellt (cf. 2010: 82). Unter allen Filmgenres, so könnte man dem hinzufügen, nimmt der Essayfilm in dieser Hinsicht jedoch eine besondere Rolle ein, kann er doch aufgrund seiner Offenheit diese Zeichen in einer freieren Art kombinieren und zueinander in Beziehung setzen und zeugt solcherart umso besser von jenem heterogenen Stimmengewirr, das das Mittelmeer charakterisiert.

3 Die *Morphologie* des Mittelmeers

In gewisser Hinsicht ist das Mittelmeer einer Großstadt nicht unähnlich, denn auch hier gilt es angesichts seiner Heterogenität und Vielstimmigkeit Komplexität zu reduzieren, um es literarisch oder filmisch darstellbar zu machen (cf. Weich 1999: 37). Eine andere Frage ist, wie ein Zuschauer dann das, was im Film als mal mehr, mal weniger bewegte Wasseroberfläche erscheint, als Mittelmeer erkennt. Das kann – wie in *Méditerranée* – bereits über den Filmtitel erfolgen, allerdings muss dies – wie in Godards *Film Socialisme* – nicht immer der Fall sein. Selbst wenn eine Referenz bereits über den Titel gesetzt wird, ist diese doch im weiteren Verlauf des Films für einen Zuschauer noch zu stabli-

sieren.[8] Hierzu soll in Anlehnung an Andreas Mahler zwischen semantischer und referentieller *Ortskonstitution* sowie in Anlehnung an Horst Weich zwischen prototypischer und mythischer *Ortskonstitution* unterschieden werden. Obgleich diese Verfahren der Konstitution signifikanter geografischer Räume wie des Mittelmeers freilich nicht voneinander zu entkoppeln sind, sollen sie im Folgenden aus heuristischen Gründen doch getrennt betrachtet werden.

Bei der semantischen *Ortskonstitution* wird unabhängig von einer bestimmten Ortsreferenz mittels Isotopiebildung (cf. Mahler 1999: 16-17) der Gegenstand im Text konstituiert und modelliert. So werden in *Méditerranée* direkt in der ersten Einstellung Bilder des Meeres und eines Küstenabschnitts gezeigt, die sich durch einen Stacheldraht hindurch während einer Horizontalfahrt nach rechts vor den Augen des Zuschauers entfalten (Pollet 1963: 00:00:16-00:00:56) (Abb. 1). Nach einer kurzen Reihe weiterer Bilder, denen zunächst nichts Maritimes eignet, wird schließlich allein das Meer ohne weitere Begrenzung gezeigt (ibid.: 00:02:21-00:02:26) (Abb. 2). Diese Bilder setzen für den Zuschauer auch über den Titel hinaus von Beginn an einen maritimen Raum als Gegenstand der Darstellung, wobei insbesondere das Meer im weiteren Verlauf noch in allen möglichen Varianten und Farben gezeigt wird. Dazu kommt ein Ruderboot als maritimes Objekt sowie die in dunklen Tönen wie ein Nebelhorn gleich zu Anfang des Films ertönende Musik von Antoine Duhamel (ibid.: 00:00:01-00:00:15). Zwar evoziert auch der Text von Sollers im Zusammenspiel mit den Bildern indirekt Aspekte eines maritimen Raums. So heißt es beispielsweise: «dans ce glissement / dont la blancheur s'assourdit»[9] (ibid.: 00:21:13-00:21:16) oder auch «contre toute attente, un reflux irrésistible» (ibid.: 00:39:55-00:40:01). Beide Beschreibungen können auf die Bewegung der Wellen bezogen werden. Die konstitutive Wirkung des Films geht jedoch nicht vom Text, sondern in erster Linie von den filmischen Bildern aus.

---

[8] So ist es theoretisch denkbar, dass ein Film zwar den Titel *Mittelmeer* trägt, dann jedoch in seinem weiteren Verlauf gänzlich andere Bilder zeigt. In diesem Fall würde es sich primär nicht um einen Akt der Referentialisierung handeln, sondern der Titel hätte eine andere (z.B. metaphorische oder auch allegorische) Funktion. Daher muss aber auch jeder Film, selbst wenn er seine Referenz schon im Titel trägt, diese zumindest ansatzweise noch stabilisieren, kann diese freilich aber ebenso unterminieren oder auch gänzlich ins Leere laufen lassen.

[9] Die Schrägstriche markieren im Folgenden die Sprechpausen.

Diese Konstitution eines maritimen Raums ist im Film nicht loszulösen von seiner Referentialisierung. Bei der referentiellen *Ortskonstitution* wird über die unmittelbare Benennung sowie metonymische Teilreferenzen ein konkreter Text-Welt-Bezug hergestellt (cf. Mahler 1999: 14-15). Letztere erfolgt in der Regel über das Abrufen prototypischer, d.h. «von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen» (ibid.: 15; cf. Weich 1999: 42-50). Ist, wie erwähnt, schon durch den Titel des Films unmittelbar gesetzt, dass es sich bei den gezeigten maritimen Landschaften um das Mittelmeer handeln soll, wird diese referentielle Setzung im weiteren Verlauf allein über die filmischen Bilder stabilisiert. Der Film bedient sich hierzu prototypischer Ortsreferenzen, die metonymisch den Mittelmeerraum konstituieren, sowie *Kulturreferenzen*, wie sie genannt werden sollen, die an sich keinen konkreten Ort bezeichnen, jedoch auf eine bestimmte Kultur und darüber wieder auf einen bestimmten Kulturraum verweisen. Vier Mittelmeerräume und -kulturen können über diese Techniken unterschieden werden: das alte Ägypten, Griechenland, Italien sowie Spanien. So wird das alte Ägypten referenzsemantisch zu Anfang mittels einer Horus-Statue (Abb. 3) evoziert und über die darauffolgenden Pyramiden (Abb. 4) lokalisiert. Einer Kulturreferenz folgt hier eine Ortsreferenz. Ergänzt wird dies durch u.a. Bilder einer Anubis-Statue, einer Mumie, von Holzfiguren und einem Pharaonensarkophag. Prototypisch verweisen diese Elemente alle auf das alte Ägypten, wobei Kulturreferenzen über die Ortsreferenzen dominieren. Gleiches gilt für Griechenland: So wird hier einerseits die griechische Antike über ein Ruinenfeld, die mit Gras überwachsenenen Ränge eines antiken Theaters[10] sowie – vielleicht als einzige konkret zu identifizierende Ortsreferenz – der griechische Tempel Bassae evoziert. Neben diesen Ortsreferenzen ist mit dem aufgrund seiner Amphoren an Charon erinnernden Schiffer und einer lächelnden Sphinx zugleich eine kulturelle Referenz auf das alte Griechenland gesetzt.[11] Andererseits spielt im Falle Griechenlands jedoch auch die konkrete

[10] Grundlegend könnte bei dem Ruinenfeld und den Theaterrängen nicht nur an die griechische, sondern zudem an die römische Antike gedacht werden. Da allerdings darüber hinaus kein expliziter Verweis auf Letztere, beispielsweise in Form des Kolloseums, erfolgt, belasse ich es bei der Bezeichnung als *griechisch*.

[11] Eine Sphinx wäre sicher primär mit Ägypten zu assoziieren und würde in dieser Hinsicht einen prototypischen Verweis darstellen, allerdings handelt es sich bei der im Film gezeigten Sphinx eher um eine griechische Statue. In der griechischen Mythologie spielt dieses Wesen vor allem in der Ödipus-Sage eine zentrale Rolle.

Gegenwart eine Rolle: Typisch griechische Musik, zu der Menschen mit olivfarbenem Teint tanzen, verweist den Zuschauer auf das Jetzt. Italien erscheint im Bild hingegen über eine italienische Renaissance-Villa mit Garten, das Gemälde einer Madonna mit Kind von Jacopo Bellini und die Kanäle Venedigs. Ein Stierkampf steht schließlich für das traditionelle Spanien. Im Grunde hat es der Zuschauer in allen vier Fällen mit einer doppelten Prototypik zu tun: Bestimmte Bilder verweisen prototypisch auf spezifische geografische Räume und Kulturen, die wiederum prototypisch den Mittelmeerraum konstituieren.

Dieser solcherart konstituierte maritime und referentiell als Mittelmeer gesetzte Raum wird über die Zuweisung bedeutungssemantischer Merkmale genauer bestimmt (cf. Mahler 1999: 17). Dies erfolgt über Spezifikationsisotopien (cf. id.), die der semantischen *Ortskonstitution* zuzurechnen sind. Diese können «eine bedeutungssemantische Fixierung, d.h. eine Fixierung zweiten Grades» (Weich 1999: 50) erfahren und sich dann in Form von Mythen und Stereotypen, verstanden als sekundäre Semantisierungen im Sinne Roland Barthes (cf. Barthes 1992: 199-200), zeigen. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren *verdeckter Referentialisierung*, wird doch auf diese Weise, so Weich, von konkreten Ortsreferenzen abgesehen, dafür aber die mit einem Ort konnotativ verbundene Semantik dominant gesetzt (cf. Weich 1999: 50). Wie die Referentialisierung verläuft auch die Spezifizierung in *Méditerranée* zunächst in erster Linie über die filmischen Bilder. Zu beachten ist hierbei, dass es neben den konkreten Orts- und Kulturreferenzen eine Reihe von Bildern gibt, die nur über diese ersteren im Mittelmeerraum verorten werden können. Dies betrifft beispielsweise einen mit Tarnfarben bemalten Bunker (Abb. 5) oder auch den Hochofen (Abb. 6). Während die unter dem Aspekt der Referentialisierung genannten Bilder den konstituierten Mittelmeerraum zugleich auch spezifizieren können, obliegt diesen allein die Aufgabe, ihm nähere Attribute zuzuschreiben. Unterschieden werden können *grosso modo* vier Bildfelder, wobei jedoch einzelne Bilder mehreren Bildfeldern zugeordnet werden können. Der Stacheldraht, der mit diesem durch Windgeräusche verbundene und mit Tarnfarbe bemalte Bunker, die dreieckigen Betonblöcke im Wasser, der blutige Stierkampf, der an Charon gemahnende alte Schiffer, die ägyptischen Horus- und Anubis-Figuren wie auch die Mumie und der Sarkophag können der Isotopie von Krieg, Zerstörung und Tod zugeordnet werden. In der Nähe dieses ersten Bildfeldes ist

jenes durch insbesondere die Bilder des alten Ägypten und Griechenlands heraufbeschworene Bildfeld von Antike, Alter und Vergangenheit zu situieren. Dazu werden immer wieder im von Philippe Sollers im Off gesprochenen Text Syntagmen wie «des époques de plus en plus lointaines» (Pollet 1963: 00:01:32-00:01:35), «depuis des miliers d'années» (ibid.: 00:14.15-00.14.19) oder auch «travail millenaire» (ibid.: 00:14:37-00:14:39) wiederholt. Über *travail millénaire* kann dann auch der genannte Hochofen mit diesem Bildfeld zumindest assoziiert werden. Des Weiteren kann ein Mittelmeerbild als ein Mittelmeer der Mythen und der Kunst genannt werden. Hierzu zu zählen sind wiederum die ägyptischen Figuren, die Madonna von Jacopo Bellini, wiederum der als Charon lesbare alte Schiffer und die Sphinx. Es ist ein Mittelmeer künstlerischer Leistungen, aber auch ein Mittelmeer, das von verschiedenen Kulturen – der altägyptischen, der griechischen sowie der christlichen und ihren Geschichten durchzogen ist. Das Mittelmeer, das Pollet mit seinen Bildern zeichnet, ist nicht zuletzt auch ein Mittelmeer der Sinnlichkeit und der Jugend. Dies steht im starken Kontrast zu den Bildern des Todes. Jene Sinnlichkeit wird insbesondere mittels der beiden griechischen jungen Frauen evoziert – die eine verführerisch mit einer Blume zu traditioneller griechischer Musik tanzend (Abb. 7), die andere sich einen Zopf bindend und sich eine Bluse zuknöpfend (Abb. 8). Beide werden unaufhörlich von der Kamera umspielt, wodurch die besagte Sinnlichkeit vermittelt wird. Sie stehen auch im Gegensatz zu der in der Klinik liegenden jungen Frau, können aber teils – wie auch diese letztere – in eine Reihe mit den Gesichtern der Statuen gestellt werden. Sinnlichkeit wird jedoch ebenso durch eine immer wieder anvisierte Orange im Garten der italienischen Villa vermittelt (Abb. 9): Durch eine Tiefenbewegung im Raum wird der Zuschauer an diese bis zu einer Nahaufnahme herangeführt, als ob er an ihr würde riechen wollen. Zugleich entfaltet sich der Film in einem ständigen Hin und Her zwischen Gegenwart und weit zurückliegender Vergangenheit und öffnet auf diese Weise eine große zeitliche Spanne. Zu den genannten Bildfeldern kommt über die Gesamtheit der Bilder nun noch ein weiteres Attribut: das eines Mittelmeers als eines pluralen Raums, als «pays multiples» (ibid.: 00:02:26-00:02:28), wie es auch in Sollers' Text heißt. So suggerieren die Aufnahmen von verschiedenen Gegenständen und Personen sowie auf einer metaphorischen Ebene die vielgestaltigen Aufnahmen des Meeres die Vielfältigkeit des mediterranen Raums,

die sich durch das besagte zeitliche Hin und Her freilich nicht allein in einem geografischen Raum, sondern immer auch in einem diachronen Raum entfaltet.

4 Das Meer als Erinnerungsraum

Geografischer und diachroner Raum sind damit nicht voneinander zu trennen, sondern letztlich eng miteinander verwoben: So verbirgt sich insbesondere hinter den ägyptischen Pyramiden, der griechischen Ruinenlandschaft, der italienischen Renaissance-Villa oder auch Venedig eine Erinnerungstopographie, anhand derer die Geschichte der Mittelmeerregion im Raum ablesbar und abschreitbar ist. In diesem letzteren Sinne kann auch von einer Erinnerungstopologie gesprochen werden (cf. Assmann 2010: 311).[12] Tatsächlich scheint der Film den Zuschauer über diese verschiedenen Orte auf eine so verstandene Reise in die Vergangenheit mitnehmen zu wollen. So heißt es direkt zu Beginn in der von Philippe Sollers gesprochenen Stimme aus dem Off:

> Une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines / L'impression d'ancienneté augmente […] / On croit retrouver, survoler dans le noir un lieu d'autrefois / On y est / maintenant / On y marche (ibid.: 00:01:29-00:05:25).

Im Verlauf des Films indizieren Bewegungsverben wie die hier genannten *survoler*, *marcher* wie auch später *entrer*, *conduire* oder *traverser* ein Durchqueren und Überqueren der gezeigten Mittelmeerlandschaft. Filmisch aufgenommen und dadurch unterstrichen wird dies durch Horizontalbewegungen der Kamera, wie beispielsweise zu Anfang am Stacheldraht entlang (ibid.: 00:00:15-00:00:35) und durch das griechische Ruinenfeld (ibid.: 00:01:12-00:01:20), und Tiefenbewegung der Kamera, wie beispielsweise durch den Garten der italienischen Renaissancevilla (ibid.: 00:06:45-00:07:31). Doch handelt es sich nicht nur um ein

[12] Verweist hierbei einerseits die Menschenlosigkeit einiger Orte auf Diskontinuität und Vergessen, da ihnen solcherart eine *Leserschaft* zu fehlen scheint, werden sie doch durch die Verbindung mit den anderen Bildern zugleich in neue Kontexte eingebettet (cf. ibid.: 308-309). Nicht zuletzt obliegt es auch dem Filmzuschauer, deren verschiedenen Bedeutungen zu aktivieren, d.h. die gezeigten Orte während des *visuellen* Abschreitens zu *lesen*.

Abschreiten der gezeigten Orte an sich, sondern immer auch um ein Abschreiten des Raums zwischen diesen und den anderen Bildern, und dies bedeutet des besagten Zeitraums zwischen verschiedenen Zeitebenen. Über die Zeitdeixis *maintenant* und das Pronomen *y* wird dabei in einem *hic et nunc* das Vergangene zugleich präsentisch gemacht (cf. ibid.: 307). Es entspricht zu einem gewissen Grade dem indexikalischen Gestus des Zeigens über ein deiktisches *hier*, in dem sich der Akt der Erinnerns am gegebenen Ort vollziehen kann (cf. ibid.: 324).

Was den Zuschauer in die Vergangenheit mitnimmt, ist *une mémoire inconnue*, was im Kontext mit 'Erinnerung' zu übersetzen ist,[13] während das Bedeutungsfeld für *inconnu* relativ offen bleibt und es hier verstanden werden kann im Sinne von *ignoré*, *mystérieux/secret* aber auch *indéterminé* (cf. Rey-Debove/Rey 2007: 1062). Zugleich verweisen *montée de mémoire flottante* und *l'accumulation de mémoire*, d.h. ein Anwachsen und eine Anhäufung von Erinnerung, aber auch auf den Aspekt des Erinnerungsspeichers und evozieren auf diese Weise das Bild eines Speichergedächtnisses. Aufgrund seiner weiter unten noch zu zeigenden Unzugänglichkeit und Ungeordnetheit verfestigt sich dieses jedoch nie zum Bild eines Containers, sondern bleibt im Bereich einer Raummetaphorik der Erinnerungskraft (cf. Assmann 2010: 162) verortbar.

Was hier als Erinnerungsspeicher skizziert wird, ist jedoch nicht mehr das Mittelmeer als geografische Region, d.h. seine Landschaften, in die sich die Geschichten seiner verschiedenen Bewohner über die Jahrhunderte und Jahrtausende eingeschrieben haben und dadurch ablesbar und abschreitbar sind, sondern das Mittelmeer als jenes Meer, das sich, wie seine Name es angibt, zwischen befestigtem Land befindet. Darauf verweist zunächst die Bezeichnung *mémoire flottante*. Das Adjektiv *flottant* ließe sich in diesem Zusammenhang zwar mit 'schwankend' oder 'instabil' übersetzen, im Grunde handelt es sich bei dieser Begriffsverwendung jedoch um eine dem maritimen Bildfeld entnommene lexikalisierte Metapher. Wortwörtlich ist *flottant* als 'schwimmend' oder 'auf dem Wasser treibend' zu verstehen.[14] Zwar wird zu dieser Wortgruppe nicht

[13] Betont wird durch das eine Bewegung indizierende *fuir* ein Erinnerungsprozess (cf. Assmann 2010: 29), wobei *mémoire* im Sinne von Erinnerung als Eindruck, an den man sich erinnert, verstanden werden kann (cf. Rey-Debove/Rey 2007: 1570).

[14] Cf. die verschiedenen Bedeutungen von *flottant* und *flotter* in (ibid.: 1062), wie auch von *flot* in (ibid.: 1061).

direkt ein Bild des Meeres gezeigt, im Zusammenspiel mit dem Titel des Films wie auch den bereits gezeigten Bildern des Meeres ist dies als ein erster Verweis auf die Konzeption des mediterranen Meers als Erinnerungsspeicher zu verstehen.

Manifest wird diese Konzeption des Mittelmeers in der zweiten Hälfte des Films, heißt es hier doch insbesondere zu Bildern des Meeres:

> Rien n'est fermé dans ce glissement / dont la blancheur s'assourdit s'accentue / Chaque surface possible, / ici / devient transparente / ouvre sur des tableaux imprévus oubliés / ramenés en silence par cette mer blanche. / Tableaux ramenés et lentement rapprochés / les uns des autres / emboîtés les uns dans les autres / silencieusement (Pollet 1963: 00:21:11-00:22:05).

Die *tableaux imprévus oubliés*, von denen hier die Rede ist, können auf jene *mémoire inconnue* zu Anfang zurückbezogen werden und lassen sich solcherart dem Feld der Erinnerung zuordnen. *Méditerranée* befindet sich damit im Bereich der Bilder als Erinnerungsmetaphern (cf. Assmann 2010: 218-240). Wie der Text angibt, werden sie vom Meer zurückgebracht, einander angenähert und zusammengesetzt. *Chacque surface [...] devient transparente / ouvre sur des tableaux* impliziert zudem, dass hierbei der Blick auch unter die Wasseroberfläche freigeben wird. Vor diesem Hintergrund lassen sich zuvor eher rätselhaft wirkende Textstellen, die in diesem Kontext wiederholt werden, besser verstehen: «L'une après l'autre, les pièce du jeu sont reprises / Elles seront relancées / autres / et les mêmes / de la même façon / et différemment» (Pollet 1963: 00:14:44-00:14:55). Die *pièces du jeu* können über die mit *ramener* und *rapprocher* Alliterationen bildenden *reprendre* und *relancer* mit den *tableaux* gleichgesetzt werden.

Beachtet werden muss zugleich der hochgradig autoreflexive Charakter dieser Passage. So verweisen *reprendre*, *relancer*, *ramener* und *rapprocher* ebenso auf das Montageprinzip von *Méditerranée*, womit die *tableaux* immer auch auf die filmischen Bilder, die in immer neuen Variationen, zusammengesetzt, wieder aufgenommen und unablässig einander angenähert werden, bezogen werden können. Ist damit einerseits auf den Produktionsprozess des Films verwiesen, erscheinen andererseits die filmischen Bilder selbst darüber als die genannten Erinnerungsbilder. Vor diesem Hintergrund erhält auch das zitierte *glissement* eine zusätzliche Bedeutung. Im Isotopiefeld des Maritimen ist es als leises Rauschen des Meeres zu verstehen, der Begriff kann aber zugleich auch im Sinne

von Verschiebung verstanden werden und im spezifischen Kontext von *Tel Quel* und insbesondere mit Jacques Derrida im Sinne einer ständigen Bedeutungsverschiebung als einem differentiellen Spiel (cf. Derrida 2014: 409-413, 423-427; Derrida 1972: 8-11),[15] die sich im Film selbst durch die beständige Neupositionierung der einzelnen Bilder in immer neuen Übergängen und Bildzusammenhängen sowie eine über Kamerabewegung, Farben und Formen verzweigende Assoziation verschiedenster Bilder (cf. Marie 2018: 123) vollzieht. «Rien n'est fermé dans ce glissement sourd» (Pollet 1963: 00:21:11-00:21:13), wie es auch heißt.

Das mediterrane Meer als Erinnerungsspeicher wird auf diese Weise zum Raum einer beständigen Bedeutungskonstitution, -dekonstitution und -rekonstitution[16] und einer unablässigen Sinnverschiebung, durch die die Geschichte(n) seiner Anrainerstaaten nicht nur einander durchdringen und überlagern, sondern sich in immer neuen Transformationen zeigen. Wie über die Verben *reprendre*, *relancer*, *ramener* und *rapprocher* angezeigt, befinden sich die im Wasser treibenden Bilder in beständiger Bewegung und Neuformierung. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari kann von diesem so charakterisierten Erinnerungsraum als einem *glatten Raum* im Sinne eines offenen Raums des Werdens (cf. Deleuze/Guattari 1980: 598) gesprochen werden: «C'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières» (ibid.: 595). Zu beachten sind in diese Hinsicht auch die Vielzahl von den Film charakterisierenden Affektbildern in Form der Großaufnahmen verschiedener Gesichter (cf. Deleuze 1983: 125), wie auch in Form von Landschaften und deren Naturerscheinungen (cf. ibid.: 151-152), die – verstanden als Wahrnehmung, die sich noch nicht in eine Aktion umgesetzt hat (cf. Zechner 2006: 156-157; Ott 2010: 135), wie der glatte Raum, einen offenen Raum des Werdens implizieren (cf. Deleuze 1983: 138-139, 154-155).[17] Damit

[15] In dieser Hinsicht ließe sich freilich auch an Jacques Lacan (cf. Lacan 1999) denken – insbesondere vor dem Hintergrund der gleich noch zu zeigenden Konzeption des Meers als Unbewusstes.

[16] Ich vermeide hier den (immer noch) inflationär gebrauchten Begriff der *Dekonstruktion*. Auch geht es mir nicht um eine dekonstruktivistische Lektüre.

[17] Hier würde es sich anbieten, der Frage nachzugehen, inwiefern sich der Film – insbesondere mit Blick auf dessen metapoetische Ebene – nicht insgesamt Konzepten in Deleuzes Kinobüchern nähert. Die Erinnerungsbilder könnten verstanden werden als Aktualisierungen von virtuellen Bildern (cf. hierzu den zweiten Bergson-Kommentar in De-

kann in Anlehnung an Jörg Dünne von einer Überlagerung einer flüssigen Topologie von Welt mit dem Mittelmeer als einer konkreten Topographie des Wassers gesprochen werden (cf. Dünne 2013: 228). Es handelt sich nicht nur um einen Raum des Wassers, sondern um einen Raum des Werdens (cf. ibid.: 226), in dem es nicht um die Lokalisierung, sondern um die Relationierung von Bildern jenseits fester Entitäten geht (cf. ibid.: 227). In diesem Sinne handelt es sich um eine Erinnerungstopologie, die jedoch nicht mehr als Abschreiten von Punkten im Raum zu fassen ist, sondern die diese jenseits solider und unveränderlicher Entitäten und fester Ordnungen in immer neue Relationen setzt (cf. ibid.: 232).

Doch damit ist die vorliegende Lektüre noch nicht an ihrem Ende. Ein Bildelement passt nicht ganz zu den anderen Bildern des Mittelmeers: Es handelt sich um die junge Frau, die auf einer Krankenbahre durch eine Klinik geschoben wird und schließlich auf einem Operationstisch liegt (Abb. 10). Situiert man die junge Frau auf der intradiegetischen Ebene des Films und die restlichen Bilder auf einer metadiegetischen Ebene, so lässt sich in Bezug auf die letzteren von inneren Bildern sprechen. Dies macht Formulierungen wie «des choses vues sans visions» (Pollet 1963: 00:09:54-00:09:56), «un spectacle [...] pas du dehors» (ibid.: 00:11:00-00:12:03) und «des paysages qu'on traverse sans pouvoir les atteindre» (ibid.: 00:34:35-00:34:38) besser verständlich. Es handelt sich allein um mentale, innere Prozesse. Zudem kann die ständige Parallelfahrt der Kamera mit der jungen Frau in Korrespondenz gesetzt werden zu den Horizontalfahrten der Kamera durch die Mittelmeerlandschaften als Übereinstimmung zwischen äußerer und innerer Bewegung. Dabei kann die Charakterisierung des Mittelmeerraums als «pays multiples faussement endormis» (ibid.: 00:02:26-00:02:29) durchaus mit ihrem Zustand in Verbindung gebracht werden: Der Zuschauer sieht sie nur liegend auf der Krankenbahre mit geschlossenen Augen. Aufgrund ihrer Position besteht zudem eine Parallele zwischen ihr und der Mumie wie auch dem Sarkophag, während ihre geschlossenen Lippen, wie erwähnt, auf die Vielzahl der Statuen und Büsten, die mit ebenso ge-

leuze 1983: 83-103, und hier insbesondere 86-90). Im Zusammenspiel mit den Bildern der jungen Frau in der Klinik, auf die gleich noch zurückzukommen ist, könnten die Bildern auch als 'freischweifende Erinnerungen' (*souvenirs flottants*) (cf. Deleuze 1985: 76) oder, unter Beachtung des beschriebenen Montageverfahrens, als Traumbilder (cf. ibid.: 76-77) gefasst werden.

schlossenen Mündern in die Kamera blicken, verweisen. Solcherart kann die junge Frau als eine Allegorie der Mittelmeerländer gelesen werden, deren Gedächtnis das Meer an sich konstituiert. Durch ihren Zustand trägt dieses jedoch eher den Charakter eines passiven, eines unbewussten, eines Latenzgedächtnisses, das sich eines direkten Zugangs (cf. Assmann 2010: 161) entzieht.[18] Jedoch kann es – darauf könnten *ex negativo* die geschlossenen Münder verweisen – potentiell zum Sprechen gebracht werden.

5 Zum Abschluss

Méditerranée zeichnet auf diese Weise ein komplexes, teils widersprüchliches Bild des Mittelmeers. So werden ihm zunächst einerseits die Attribute von Sinnlichkeit und Jugend zugeschrieben, auf der anderen Seite wird es jedoch mit Gewalt, Krieg, Zerstörung und Tod in Verbindung gebracht. Predrag Matvejevitch bezeichnet jene erste Charakterisierung als *poetischen Diskurs*, der zumeist in Form von Kitsch ausgetragen werde (cf. Matvejevitch 1992: 246). Sehr prominent findet sich dieses mythische Bild des Mittelmeers im 20. Jahrhundert beispielsweise in Camus' unter dem Titel *L'été* (1954) zusammengefassten Essays,[19] liegt ebenso dem nord- und mitteleuropäischen Massentourismus gen Süden zugrunde, findet sich aber gleichfalls schon in den Reisebeschreibungen der deutschen Literatur um 1800 und darüber hinaus (cf. Gendolla 2014). Die Beschreibung des Mittelmeers als Raum von Gewalt, Tod und Zerstörung unterliegt von europäischer Seite aus heutzutage vielleicht einer geringeren bedeutungssemantischen Fixierung, kann aber mit der *Ilias* literaturgeschichtlich noch viel weiter als jener *Sonnendiskurs* bis zu den Ursprüngen der okzidentalen Literatur zurückverfolgt werden (cf. Arend/ Sollte-Gresser/Richter 2010: 7). Folgt man Matvejevitch, scheint selbst die durch diese beiden konträren Bilder gesetzte Dichotomie an sich noch Teil des mediterranen Diskursuniversums (cf.

[18] Dies kann wiederum mit dem Aspekt des Vergessens, auf den die Menschenlosigkeit einiger Orte verweist (cf. Anm. 12), korreliert werden.

[19] Diese lassen sich jedoch freilich nicht darauf beschränken, wie u.a. Cassano (2005: 79-105) oder auch Mathis-Moser (2010) zeigen.

1992: 20). Bei dem Versuch, sich eine Übersicht über die gängigen Attribuierungen des Mittelmeers zu schaffen und darüber hinaus nach dem Grad ihrer sekundären Semantisierung zu fragen, besteht jedoch insgesamt das Problem, dass, wie Matvejevitch es formuliert, der Diskurs über das Mittelmeer an einer mediterranen Redseligkeit leidet und eine hohe Anzahl verschiedenster Zuschreibungen erhalten hat (cf. id.). So können auch die anderen beiden Attribuierungen des Mittelmeers als Raum der Mythen und der Kunst wie auch als Raum weit zurückliegender Vergangenheit in *Méditerranée* als gängige Zuschreibungen erachtet werden (cf. Westphal 2005; Braudel 2017), doch handelt es sich um gängige Zuschreibungen, die selbst von der europäischen Seite des Mittelmeers aus gesehen zwei unter vielen anderen sind.

Indem *Méditerranée* das Meer selbst als einen offenen Raum des Werdens zu konzipierenden Erinnerungsspeicher zeigt, problematisiert der Film jedoch zugleich diesen Prozess der Bedeutungszuweisung. Ist man als Zuschauer auf der einen Seite immer wieder dazu angetan, die Bilder zu ordnen und zu klassifizieren – ein Unternehmen, das in *Méditerranée* durchaus gelingt –, verweist er doch andererseits über die Parameter der Bedeutungsverschiebung und des Werdens tendenziell auf eine Unabschließbarkeit, wenn nicht Unmöglichkeit dieses Prozesses. Ein solches Bild des Mittelmeers findet sich unter explizitem Bezug auf Deleuze und Guattari beispielsweise auch in Franco Cassanos Konzeption des Mittelmeers (cf. Cassano 2005: 15-16, 22). Radikalisiert wird dieses Verfahren in Jean-Luc Godards *Film Socialisme*, der Pollets Essayfilm sicherlich nicht nur einige Bildzitate wie die Aufnahmen der Sphinx oder des Stierkampfs zu verdanken hat: Mittels der ihm eigenen Collagetechnik werden hier heterogene Diskurse zu einem neuen Text verwoben, ohne jedoch ein neues kohärentes Ganzes zu ergeben. Mehr noch als Pollet und Sollers gelingt es ihm damit, einem Zuschauer das mediterrane Stimmengewirr über Schrift, Bild und Ton in seiner Offenheit und Unabgeschlossenheit sinnlich erfahrbar zu machen. Eine vergleichende Lektüre beider Filme bietet sich an, um nicht zuletzt auch Pollets *Méditerranée* noch besser fassen zu können.

Filmographie

Pollet, Jean-Daniel. 1963. *Méditerranée*. Frankreich. Fassung: DVD. *Méditerranée, Bassae*. Montrueil: Éditions de l'Œil, La Traverse 2018.

Bibliographie

Abulafia, David. 2011. *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*. London: Allen Lane.

Aleida Assmann. [5]2010. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.

Arend, Elisabeth. 2010. «Le cinéma méditerranéen existe-t-il?› Essaie d'une reponse à partir de l'analyse du film *Respiro* d'Emanuele Crialese». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 81-98.

Arend, Elisabeth; Richter Elke; Sollte-Gresser, Christiane. 2010. «Einleitung». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 7-17.

Barthes, Roland. 1992. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.

Blümlinger, Christa. 1992. *Schreiben – Bilder – Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.

Böhm, Roswitha. 2010. «Spiegelbilder des Eigenen in Rafael Chirbes' *Mediterráneos*». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 99-111.

Braudel, Fernand. [9]1993. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [3 vol.]. Paris: Librairie générale française.

-----. 2017. *La Méditerranée*. Paris: Flammarion.

Cassano Franco. 2005. *Il pensiero meridiano*. Roma, Bari: Laterza.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1980. «L'espace lisse et l'espace strié». In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Éditions de Minuit, 592-625.

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.

-----. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques. 2014. «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines». In: Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 409-428.

-----. 1972. «La différance». In: Derrida, Jacques: *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1-29.

Dugas, Guy (ed.). 2008. *La Méditerranée de Audisio á Roy*. Houilles: Éditions Manucius.

Dünne, Jörg. 2013. «Vom Fluss ohne Ufer zum Swimmingpool: Flüssige Räume bei Juan José Saer». In: *Romanische Forschungen*. Vol. 125, N° 2, 226-238.

Faverzani, Camillo (ed.). 1995. *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-Ferrand: Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines.

Garcia, Marie-Thérèse; Lasserre Dempure, Odile; Vatrican, Axelle (edd.). 2009. *La ville méditerranéenne: entre imaginaire et réalité*. Paris: Honoré Champion.

Gendolla, Peter. 2014. *Die Erfindung Italiens. Reiseerfahrung und Imagination*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Hempfer, Klaus W. 1976. *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*. München: Wilhelm Fink.

Koebner, Thomas. 2011. «Essayfilm». In: Koebner, Thomas (ed.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 179-181.

Lacan, Jacques. 1999. «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud». In: Lacan, Jacques: *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 490-526.

Laurenti, Huguette (ed.). 1989. *Mare Nostrum. Valéry et le monde méditerranéen*. Paris: Lettres Modernes.

Lötscher, Christine. 2012. «Editorial». In: *Wespennest*. Vol. 163, 2.

Mahler, Andreas. 1999. «Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution». In: Mahler, Andreas (ed.): *Stadtbilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*. Heidelberg: Winter, 11-36.

Marie, Michel. 2018. «Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, 1963». In: Michel Marie: *La belle histoire du cinéma français en 101 films*. Paris: Armand Colin, 122-123.

Mathis-Moser, Ursula. 2010. «‹Albert Camus en haut mer›. Ästhetik der Diversität und (Mittel-)Meer-Diskurs bei Albert Camus». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 253-272.

Matvejevitch, Predrag. 1992. *Bréviaire méditerrnéen*. Paris: Fayard.

Ott, Michaela. 2010. *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: Wilhelm Fink.

Rey-Debove, Josette; Rey, Alain (edd.). 2007. *Le Petit Robert. Dictionnaire de Langue Française*. Paris: Le Robert.

Scherer, Christina. 2001. *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink.

Serceau, Michel. 2010. «Représentation de la mer dans les cinémas méditerranéens». In: Association des Professeurs de Lettres (ed.): *La langue française et la Méditerranée*. Mayenne: SCÉRÉN-CNDP, 153-161.

Signorile, Patricia (ed.). 2005. *Valéry et la Méditerranée*. Aix-en-Provence: Édisud.

Sollers, Philippe. 2018. «Qui ne comprend pas Piero ne comprend pas *Méditerranée*». In: Pollet, Jean-Daniel: *Méditerranée, Bassae*. Montrueil: Éditions de l'Œil, La Traverse.

Weich, Horst. 1999. «Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum 'Image' von Paris». In: Mahler, Andreas (ed.): *Stadtbilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*. Heidelberg: Winter, 37-54.

Westphal, Bertrand. 2005. *L'Œil de la Méditerranée. Une Odysée littéraire*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.

-----. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Zechner, Anke. 2006. «Das Affektbild als Stillstand der Narration». In: Krause-Wahl, Antje; Oehlschlägel, Heike; Wiemer, Serjoscha (edd.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript, 155-167.

Anhang

Abb. 1. Pollet 1963: 00:00:16.

Abb. 2. Pollet 1963: 00:02:21.

Abb. 3. Pollet 1963: 00:00:57.

Abb. 4. Pollet 1963: 00:01:06.

Abb. 5. Pollet 1963: 00:01:50.

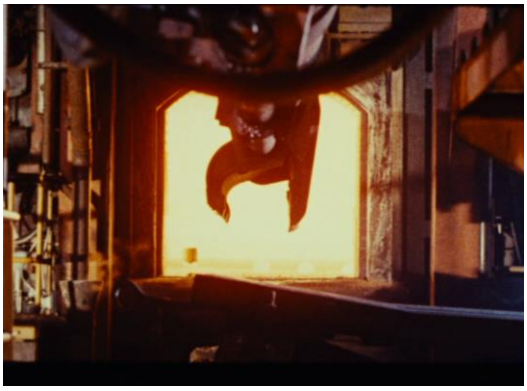

Abb. 6. Pollet 1963: 00:01:56.

Abb. 7. Pollet 1963: 00:13:14.

Abb. 8. Pollet 1963: 00:22:46.

Abb. 9. Pollet 1963: 00:11:43.

Abb. 10. Pollet 1963: 00:39:16.