

Jonathan Klamer

Eine kurze Geschichte langweiliger Filme

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13743>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klamer, Jonathan: Eine kurze Geschichte langweiliger Filme. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 188–205. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13743>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=116&path%5B%5D=95>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jonathan Klamer
Hamburg

Eine kurze Geschichte langweiliger Filme

Abstract: Der Diskurs um das *slow cinema* hat in den letzten zehn Jahren filmtheoretische Debatten prägend mitbestimmt. Stets ging es dabei auch um die Länge der Filme und einzelner Einstellungen sowie um deren subjektive Wahrnehmung. Mit der Langeweile als ästhetischer und philosophischer Kategorie ist dabei jedoch merklich seltener argumentiert worden. Der folgende Text versteht sich als eine Annäherung an diese (filmische) Langeweile und möchte als eine erste Materialsammlung inner- und außerfilmischer Dimensionen des Phänomens fungieren. Er geht dabei der Frage nach, warum gerade Langeweile ein spannendes kulturtheoretisches Problem darstellt.

Jonathan Klamer (M.A.) lebt und arbeitet in Hamburg. Studium der Kunstgeschichte, Musik- und Medienwissenschaft in Marburg. Dissertationsprojekt zur Zirkularität der Moderne in den Filmen Béla Tarrs. Forschungsinteressen: Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmästhetik, Cinephilie, *slow cinema*, Theorien, Praktiken und Philosophie der Moderne, *game studies*.

1. Aufruf zu einem Verbrechen¹

Langeweile: kosmische Tautologie.²

In diesem Augenblick träumte ich und sehe in der Luft das absurde Gespenst meines Loses.

Dieses Gespenst ist der Ennui, ein bildschöner junger Mann, der Maulaffen feilhält und mit einem Schmetterlingsnetz herumspaziert, um Goldfische zu fangen.³

Innerhalb der Logik des Kapitalismus gibt es keinen größeren Luxus als den Luxus der Zeit⁴ und damit andererseits kein größeres Verbrechen als das Verbrechen der Langeweile.⁵ Wer sich langweilt, der verschwendet Zeit, denn wer sich langweilt, der ist nicht selten untätig und entzieht sich den Mechanismen der ökonomisch auswertbaren Produktivität. Der Aufruf zur (Beschäftigung mit) Langeweile kommt also einem subversiven Akt gleich, der dominierende Prinzipien in Frage und zur Diskussion stellt. Den Weg der Langeweile zu bestreiten, bedeutet außerdem, sich der Zeit selbst und damit dem eigenen *horror vacui*⁶ zu stellen. Doch auch damit nicht genug. Wer davon ausgeht, dass Kultur dem Kampf gegen Langeweile entspringt,⁷ der kann heldenhaft die Waffen strecken und sich mutig und ungeschützt selbst ausliefern.⁸ Anstatt die „Tristesse dangereuse“⁹ also mit allen Mitteln zu vertreiben oder (bestenfalls?) ganz zu verhindern, soll ihr gerade da, wo ihr sonst der Kampf angesagt wird, behutsam nachgespürt werden. Auf welchem Feld lassen sich diese heroischen Ideen in die Tat umsetzen und was kann dabei gewonnen werden? Kann man sich absichtlich langweilen? Außerdem – und vielleicht noch wichtiger? – stellt sich die Frage: Kann man sich gegen Langeweile immunisieren?¹⁰ Falls ja – wo und wozu?

Der Film erscheint als eine Möglichkeit: Eine der wichtigsten Funktionen des Filmschnitts ist die zeitliche Ordnung des Bildmaterials. In kürzester Zeit lassen sich

¹ Teilnehmer_innen des 32. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums erinnern sich womöglich an die Schriftzüge auf den Transportern des RBB auf dem Parkplatz des Senders, unweit des Veranstaltungsortes: „Bloß nicht langweilen.“

² Cioran 2008: 557.

³ Aragon 2019: 143 f.

⁴ Vgl. beispielsweise Bourdieu 2018: 129 zu einem Luxus des Sich-Zeit-Lassens.

⁵ Lim 2016: 91. Zum Nichtstun als „abweichende[m] Verhalten“ vgl. auch Foucault 2017: 12 f.

⁶ Als *horror vacui* bezeichne ich hier die Furcht vor der inneren Selbstkonfrontation – insbesondere in Momenten der (scheinbaren) äußeren Leere.

⁷ Vgl. Kierkegaard 1960: 337, Pessoa 1997: 167, Safranski 2017: 27. Dass dem jedoch nicht zwangsläufig so sein muss, hat Lorenz Engell bereits für das Fernsehen gezeigt; vgl. dazu Engell 1989.

⁸ Vgl. Nietzsche 2005: 388 und 641 sowie Safranski 2017: 36.

⁹ Mayer 2014: 133.

¹⁰ „Das ist der Schlüssel zum modernen Leben. Wenn man gegen Langeweile immun ist, gibt es buchstäblich nichts, was man nicht erreichen kann“; Wallace 2013: 485.

längste Zeitspannen überbrücken. Immer wieder gab es in der Filmgeschichte jedoch Regisseur_innen, die auf diese ureigene Fähigkeit des Mediums zugunsten der freien Entfaltung von Ereignissen in der Zeit verzichtet haben. Das ist immer wieder auf Unverständnis und den Vorwurf der Langeweile gestoßen.¹¹ Ein „Verbrechen“ der Filmemacher_innen war das sicherlich nicht, ganz gewiss jedoch ein bewusster Verstoß gegen bestehende Konventionen. Zeit wurde in diesen Filmen nicht vertrieben, sondern sogar spürbar. Ein geeigneter Ansatzpunkt also, um der Langeweile auf die Spur zu kommen. Die Frage nach dem *Wo* ist damit beantwortet. *Wozu* jedoch das Ganze? In den letzten Jahren ist insbesondere im Diskurs um das *slow cinema* viel von der Langsamkeit (und Länge) von Filmen die Rede gewesen,¹² von Langeweile jedoch deutlich seltener. Die hier vorgestellten Überlegungen und Prolegomena zu einer Filmgeschichte der Langeweile zielen deshalb in mehrere Richtungen. Einerseits geht es darum, nach alternativen Zugängen zu Terminologie und Historiografie der Filmwissenschaft zu fragen. Andererseits kann die Langeweile als kritisches Werkzeug nutzbar gemacht werden, um den filmwissenschaftlichen Diskurs für intermediale, philosophische, soziale und politische Fragestellungen anschlussfähig zu halten. Kurz gesagt: Die Langeweile kann als Schlüssel zu einem weitreichenden Verständnis von Kulturgeschichte dienen.

Die basale These dabei: Wer die Langeweile versteht, der versteht die Moderne, deren Symptom sie ist und deren Gegengift sie gleichzeitig – und paradoxerweise – sein kann. Das ist alles andere als langweilig, erfordert jedoch Geduld. Hat man diese allerdings, „jene Geduld, die zur legitimen Langeweile gehört, so erfährt man Beglückungen, die nahezu unirdisch sind“¹³. Langeweile und Vergnügen liegen eng beieinander. Nehmen wir uns also etwas Zeit für den „Drahtseilakt“¹⁴ zwischen beiden. Laden wir die Zeit zu uns ein.¹⁵ Dazu soll zunächst ein kurzer Abriss über den modernen kulturellen Langeweile-Diskurs folgen. Anschließend gilt es, verschiedene theoretische und methodische Zugänge des *slow-cinema*-Diskurses zu sammeln und zu problematisieren. Ein cursorischer Abriss von drei Dimensionen des Langweiligen im Film soll die hier angestellten Vorüberlegungen zu einer Geschichtsschreibung der filmischen Langeweile komplettieren.

¹¹ Vgl. Fußnote 59.

¹² Vgl. insbesondere Jaffe 2014 und Luca/Jorge 2016.

¹³ Kracauer 1997: 324 f.

¹⁴ Vgl. Stringer 2016: xx.

¹⁵ Vgl. Benjamin 2005: 164.

2. Die Wurzel allen Übels – Langweiler_innen in Philosophie und Literatur

Dass die Geschichte der Langeweile auch die Geschichte der neuzeitlichen Subjektivität, also eines sich selbst wahrnehmenden Individualismus und damit eine verhältnismäßig neue Erscheinung ist, darf als Grundannahme gelten.¹⁶ Vormoderne Zeiten kennen (und verurteilen) zwar beispielsweise die Trägheit,¹⁷ die existenzielle Leere der Langeweile ist ihnen jedoch fremd.¹⁸ Sie ist ein Phänomen der Moderne und ein „Privileg“ des modernen Menschen.¹⁹ Dabei ist sie insbesondere in der philosophischen Tradition – gleich ihren Vorgängern – zumeist als etwas Negatives aufgefasst worden. Schon Blaise Pascal identifiziert die Langeweile als Grundzustand des Menschen, der – ein Übermaß an Ruhe vorausgesetzt – aus der Tiefe des Herzens aufzusteigen und den Geist mit Gift zu erfüllen droht.²⁰ Johann Gottlieb Fichte attestierte seinem gesamten Zeitalter Langeweile und eine große Leere,²¹ Arthur Schopenhauer sah alles Leben zwischen Schmerz und Langeweile hin und her pendeln²² und Søren Kierkegaard machte die Langeweile gleich als Wurzel allen Übels aus.²³ Während Immanuel Kant es noch bei dem Vermerk belässt, wie unangenehm dem Menschen die Langeweile als Hinweis auf die Zeit selbst ist,²⁴ datiert Walter Benjamin mit dem Beginn der 1840er Jahre gar eine regelrechte Langeweile-Epidemie.²⁵ Anders ausgedrückt: Ein Gespenst geht um in der Moderne – das Gespenst der Langeweile.²⁶ In die Kunstgeschichte findet es beispielhaft in Gaston La Touches Gemälde *L'ennui* (1893) (Abb. 1) Eingang.

¹⁶ Vgl. hierzu insbesondere Svendsen 2002: 13. Verwiesen sei auch auf den „Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem *ennui*“ in Bürger 1998: insbesondere 132–150 und 230.

¹⁷ Als „Trägheit des Herzens“ wird die sogenannte *acedia* im Mittelalter insbesondere von kirchlicher Seite geächtet. Auch bei Dante fällt sie in die Ordnung der Hauptsünden; vgl. dazu Benjamin 2004: 134.

¹⁸ Vgl. Svendsen 2002: 19/53.

¹⁹ Vgl. ebd.: 24.

²⁰ Vgl. Pascal 1985: 78 f. und 85. Dass dem Ganzen dennoch ein produktives Moment inneohnt, diese Idee allerdings im weiteren Verlauf der Begriffsgeschichte durch Baudelaire geradezu ruiniert wird, beschreibt Kreimeier sehr anschaulich; vgl. Kreimeier 2011. Eine Verbindung jeglicher Art von Langeweile und dem Tod sieht passend dazu auch George Bataille; vgl. Bataille 2010: 32.

²¹ Vgl. Fichte 1956 [1806]: 78. Sloterdijk spricht im Bezug hierauf von der „Geburtsurkunde der philosophischen Zeitdiagnostik“; Sloterdijk 2017: 241.

²² Vgl. Schopenhauer 1988: 406 f.

²³ Vgl. Kierkegaard 1960: 331.

²⁴ Vgl. Kant 1964: 554 f.

²⁵ Vgl. Benjamin 2005: 165.

²⁶ „Tedium, dullness and ennui haunt the modern like a ghost of our impoverished experience“; McDonough 2017: 13. Kaum jemand hat sein Leiden darunter so ausführlich beschrieben wie Emil Cioran, der jedoch unverständlicherweise so etwas wie einen blinden Fleck der Philosophie der Langeweile darstellt.



Abb. 1: Gaston La Touches *L'ennui* (1893)

Friedrich Nietzsche wiederum kann der Langeweile so manches Positive abgewinnen. In seinen zahlreichen Überlegungen dazu hält er unter anderem auch fest, dass die Wissenschaft keinen Unterschied zwischen Langweiligem und Geistreichem machen dürfe.²⁷ Ebenso kritisiert er im Gegenzug bereits die „ungeheure Beschleunigung des Lebens“ und die „moderne Unruhe“²⁸, in der die Menschen alles dafür tun, der Langeweile zu entgehen.²⁹ Martin Heidegger schließlich widmet der Langeweile dann eine umfassende Analyse, um der philosophischen Grundfrage nach dem Sein und der Zeit auf die Spur zu kommen.³⁰

Auch literarische Auseinandersetzungen mit der Langeweile entstehen vermehrt in einer Epoche, die – auf tragische Weise – alles andere als lang oder langweilig daherkommt. Schon bei Jean-Jacques Rousseau fällt die Abneigung gegen den

²⁷ Vgl. Nietzsche 2005: 219.

²⁸ Ebd.: 231 f.

²⁹ Vgl. ebd.: 346.

³⁰ Vgl. Heidegger 1983: passim, insbesondere 115–253.

Trubel der Welt mit der Langeweile der Einsamkeit zusammen,³¹ Alexander Puschkin attestiert allem Lebendigen die Langeweile³² und Fjodor Dostojewski langweilt sich in seinem Kellerloch bis zur Hysterie.³³ Doch erst in der Zeit vor und nach den beiden großen Weltkriegen sollte die Langeweile als schwarzes Spiegelbild einer katastrophal beschleunigten Zeit vollends in den Mittelpunkt rücken.

Die Sinn- und Selbstsuche im Angesicht und Nachhinein der Katastrophe ging mit der Suche nach der Zeit einher.³⁴ Doch statt dieser selbst fanden die Menschen die Langeweile und sich selbst seltsam teilnahmslos und distanziert von den Dingen. Die Ähnlichkeiten zwischen den Romanfiguren bei Jean-Paul Sartre³⁵, Albert Camus³⁶, Samuel Beckett³⁷, Fernando Pessoa³⁸ oder Alberto Moravia³⁹ sind dort verblüffend, wo deren Langeweile bisweilen die Form physischen Ekels annimmt. Weit von einer positiven Bewertung entfernt, wird sie hier dennoch als jene *conditio humana* bestätigt, die schon Pascal erahnt hatte.

3. Auf der Suche nach der verfilmten Zeit

Sartres Antoine Roquentin ist nicht die einzige literarische Gestalt, die bemerkt, dass man über das Verrinnen der Zeit zwar viel redet, es aber kaum jemals sieht.⁴⁰ Das ist wenig verwunderlich, da die Zeit als Zeit erst dann auffällig wird, wenn sie bei ihrem gleichmäßigen Verfließen eine Störung erfährt.⁴¹ Paradoxerweise ist in einer konventionalisierten Filmästhetik ein Schnitt keine Störung, die in besonderem Maße auf die Zeit aufmerksam machen würde. Schon die frühe Filmtheorie kennt die besonderen „zeitlichen Freiheiten“ des Films, betont jedoch:

Die ausschließliche Gegenwart der Bilder macht die *Zeitperspektive* zu einem besonderen Problem der Bilderführung. Da in der visuellen Kontinuität die Originalzeit des Ablaufs einer Handlung dargestellt wird, kann man „Zeit vergehen lassen“, nur indem man die Szene durch ein Zwischenbild unterbricht. Aber wie-

³¹ Vgl. Rousseau 2003: 140.

³² Vgl. Puschkin 1985: 230.

³³ Vgl. Dostojewski 2017: 53 f. Bemerkenswert ist, dass auch weibliche Stimmen zur Langeweile im 19. Jahrhundert präsent sind, wie etwa George Sand und Bertha von Suttner. Gleichwohl bleiben diese im breiten Diskurs weitestgehend unberücksichtigt und verstummen im 20. Jahrhundert zunächst nahezu vollkommen; vgl. auch Fußnote 108.

³⁴ Vgl. etwa die Häufigkeit der Langeweile-Referenzen in Proust 2005.

³⁵ Vgl. Sartre 1982.

³⁶ Vgl. Camus 1992.

³⁷ Vgl. unter anderem Beckett 1973 und 1976.

³⁸ Vgl. Pessoa 1997.

³⁹ Vgl. Moravia 2009.

⁴⁰ Vgl. Sartre 1982: 93.

⁴¹ Vgl. Sloterdijk 2017: 14.

viel Zeit inzwischen vergangen ist, das kann durch die Länge des Zwischenbildes nicht fühlbar gemacht werden.⁴²

Die Zeit *als* Zeit fällt filmisch also gerade da besonders auf, wo sie – entgegen den konventionalisierten Narrationsmustern – fließen darf, also nicht gestört oder „zerschnitten“ wird.⁴³ Wo selbst alltägliche Phänomene in ihrer ganzen Ausführlichkeit gezeigt werden, die im Film ansonsten ignoriert oder marginalisiert werden,⁴⁴ da wird die Zeit sicht- und fühlbar. Die Ur-Szene⁴⁵ in dieser Hinsicht stellt sicherlich die berühmte Sequenz aus Vittorio De Sicas neorealistischem Meilenstein *Umberto D.* (1952) dar, in der das Hausmädchen Maria (Maria Pia Casilio) bei ihren alltäglichen Verrichtungen gezeigt wird: dem Anzünden des Ofens und dem Mahlen des Kaffees.⁴⁶ Der Neorealismus wird gemeinhin als Ausgangspunkt⁴⁷ einer neuen filmischen Ästhetik betrachtet, die insbesondere im Anschluss an die Theorien von André Bazin⁴⁸ und Gilles Deleuze⁴⁹ eng mit ihrer Zeitlichkeit zusammenhängt.

Einen vorläufigen Höhepunkt erreicht diese Entwicklung mit Andrej Tarkowskij. Paul Schrader bemerkt, dass dieser im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung festgestellt habe, statt nach Langsamkeit vielmehr auf der Suche nach Langeweile oder etwas Ähnlichem zu sein.⁵⁰ Tarkowskij's Werk darf sicherlich als ein Angelpunkt in der kinematografischen Auseinandersetzung mit Zeit gelten, sowohl mit

⁴² Balázs 2001: 85. Noch in den 1950er Jahren verweist zudem etwa Epstein auf die ungeheure Wichtigkeit von Zeit für die Kinematografie, an die es sich jedoch immer noch zu gewöhnen gelte; vgl. dazu Keller/Paul 2014: insbesondere 350 f., 387 und 400–404; letztgenannte Stelle besonders zur Variabilität von Zeit und Dauer im Film und ihrer kinematografischen Idiosynkrasie.

⁴³ Auch anderweitige (technische) Dehnungen oder Raffungen der Zeit sind dabei ausgeklammert; vgl. dazu jedoch Becker 2012. Anschauliche Beispiele hierfür finden sich explizit unter anderem in *Vargtimmen* (1968) und *Lions Love* (1969), die explizit Zeit verstreichen lassen und deren Langsamkeit hervorheben.

⁴⁴ Vgl. Davis 2016: 106.

⁴⁵ Vgl. Schoonover 2016: 162.

⁴⁶ *Umberto D.*: 00:32:17–00:36:12.

⁴⁷ Die historische Koinzidenz von (gesellschaftlicher) Beschleunigung und ersten *slow-cinema*-Vorläufern ist bemerkenswert; vgl. Rosa 2016: passim. Gerade da, wo der moderne Alltag seinen Weg in die Kunst findet, lauert die Langeweile; vgl. McDonough 2017: 13. Nicht von ungefähr hält daher auch Zavattini fest: „Es besteht kein Zweifel daran, dass die erste und oberflächlichste Reaktion auf die Alltagswirklichkeit die Langeweile ist“; Zavattini 1982: 202.

⁴⁸ Vgl. Bazin 2015.

⁴⁹ Vgl. Deleuze 2015.

⁵⁰ Vgl. Schrader 2018: 8. Dazu passen sicherlich auch Tarkowskij's eigene Aussagen, wie etwa in *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij* (1984). Dort spricht er davon, dass jungen Menschen daran gelegen sein sollte, sich mit sich selbst nicht zu langweilen und zu lernen, Zeit mit sich selbst zu verbringen. Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Tarkowskij's Werk im Zusammenhang mit Langeweile vgl. Mayer 2014: insbesondere 109–147.

Blick auf seine Filme als auch auf seine Schriften.⁵¹ Sein Einfluss auf weite Teile dessen, was heute den Diskurs um ein *slow cinema* ausmacht, kann nicht überschätzt werden. Nuri Bilge Ceylans *Uzak* (2002) ist hier ein besonders deutliches Beispiel. Ceylan verweist in diesem Film mehrfach in Dialogen direkt auf Tarkowskij, *Stalker* (1979) und *Zerkalo* (1975) sind wiederholt auf dem Fernsehschirm zu sehen.⁵²



Abb. 2: Langweilen mit Tarkowskij. Filmstill aus *Uzak*: 00:28:30

Was in der unmittelbaren Nachkriegszeit in vielen kinematografischen Erneuerungsbewegungen deutlich wird, ist ein wesentlicher und wiederum einander Faktor des Unkonventionellen – eine gewisse „Ästhetik der Langeweile“⁵³, die immer wieder in Sequenzen ohne nennenswerten dramaturgischen Fokus und Fortschritt zum Ausdruck kommt.⁵⁴ Die „narrative Leere“ wird seit den Neorealist_innen⁵⁵ und gerade im *slow cinema* besonders häufig mit alltäglichen Verrichtungen gefüllt.

⁵¹ Vgl. Tarkowskij 2016.

⁵² Die zentrale Figur des Films, der Fotograf Mahmut (Muzaffer Özdemir), legt in einer Sequenz etwa eine VHS-Kassette von *Stalker* ein, um seinen Cousin Yusuf (Emin Toprak) zu langweilen (Abb. 2) und zum Weggehen zu bewegen – nur um kurz darauf ungestört ein Erotik-Video einzulegen; *Uzak*: 00:28:19–00:31:32.

⁵³ Vgl. Gwózdź 2013: 155.

⁵⁴ Zeitgenössisch wurde so etwas nicht selten mit Unverständnis aufgenommen. Der Kritiker Andrew Sarris prägte im Zusammenhang mit *Il deserto rosso* (1964) gar den Begriff der *Antoniennui*; zit. n. Çağlayan 2014: 278. Wenn Antonioni schon langweilig war, was sind dann Béla Tarr oder Lav Diaz heute?

⁵⁵ Vgl. Luca/Jorge 2016: 8.

Wir sehen Filmfiguren beim Essen oder Schlafen, bei der Körperpflege, beim An- und Entkleiden,⁵⁶ bei der Verrichtung ihrer Notdurft oder der Masturbation.⁵⁷ Auch das Gehen als alltägliche „Tätigkeit“ überhaupt fällt in diese Kategorie.⁵⁸ Insbesondere die (späten) Filme Béla Tarrs nehmen sich dazu immer wieder viel Zeit. Wenn beispielsweise in *Sátántangó* (1994) die Kamera mehrere Minuten ohne einen einzigen Schnitt zwei wortlos gehenden Gestalten folgt, dann ist dies gleich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert.⁵⁹ Nichts zu tun – auch ohne sich zu langweilen – ist in einer produktionsorientierten Kultur verpönt und dem Nichts am nächsten steht das Gehen.⁶⁰ Gehen ist Alltag, Gehen ist undramatisch – mehr noch: Man kann es geradezu als anti-dramatisch oder anti-narrativ bezeichnen.⁶¹ Gerade da, wo es (scheinbar) ziellos ist. Dieses Quasi-Nichtstun für einen so langen Zeitraum im Blick der Kamera zu behalten, macht gerade durch seine andauernde Beharrlichkeit auf das Vergehen der Zeit aufmerksam. Es bringt überdies noch eine weitere diskursive Dimension ins Spiel: Was als langweilig und damit als nicht der Darstellung würdig gilt, muss hier neu diskutiert werden. Was ist eine zeigenswerte Aktion, was gilt überhaupt als Aktion? Was gilt also überhaupt als zeigenswert? Und wenn „nichts“ passiert, (wie) kann man trotzdem darüber sprechen?

4. Viel Lärm um (die Definition von) Nichts

Schnell zeigt sich, dass dieses „Nichts“⁶² begrifflich äußerst schwer zu fassen ist. Die Langeweile begegnet uns als *ennui*, Ekel, Trägheit, Melancholie, als Monotonie oder Überdruß und in den unterschiedlichsten Arten und Ausprägungen.⁶³ Wo sie zum künstlerischen Prinzip abgewandelt, erhoben oder theoretisiert wird, kann sie als Ästhetik der Stille⁶⁴, des Schweigens⁶⁵ und der Indifferenz⁶⁶ umschrieben werden. Narrative Tendenzen des bereits angedeuteten „Nichts“ im Film werden ebenfalls immer wieder mit unterschiedlichen Begriffen zu fassen und zu beschreiben versucht. Bisweilen ist von toter Zeit⁶⁷, Stasis⁶⁸ oder narrativen Pausen die Rede.

⁵⁶ Vgl. Klamer 2020.

⁵⁷ Vgl. Thomson 2016: 50.

⁵⁸ Zur zentralen Bedeutung des Gehens in der Geschichte des *slow cinema* vgl. Gorfinkel 2016: 130.

⁵⁹ *Sátántangó*: 00:44:06–00:46:17.

⁶⁰ Vgl. Solnit 2014: 5.

⁶¹ „The walking film is an anti-narrative road movie“; Schrader 2018: 26.

⁶² Es passiert natürlich nie nichts; vgl. Deleuze 2015: 182 sowie Aragon 2019: 144.

⁶³ Zur Etymologie des Wortes Langeweile vgl. Kuhn 1976: 5 f.

⁶⁴ Vgl. Cage 2007, sowohl inhaltlich als auch als bemerkenswertes Formexperiment.

⁶⁵ Vgl. Sontag 2011.

⁶⁶ Vgl. McDonough 2017: 17.

⁶⁷ Vgl. insbesondere Deleuze 2015.

Die filmtheoretischen und filmhistoriografischen Unschärfen werden zudem besonders auffällig, wenn sich zu nicht unerheblichen Teilen überlagernde Phänomene als Zeit-Bild⁶⁹, *transcendental style*⁷⁰, Moderner Film⁷¹, Zweite Moderne⁷², *contemplative cinema*⁷³, Minimalismus⁷⁴, Realismus⁷⁵, *delayed cinema*⁷⁶, subversiver Film⁷⁷, *subtractive cinema*⁷⁸, *parametric cinema*⁷⁹ oder *cinema of abjection*⁸⁰ verhandelt werden. Als sicherlich weitester, möglicherweise schon zu weiter Begriff firmiert das *slow cinema*.⁸¹ Kaum eine der hier gesammelten Taxonomien kann sich völlig gegenüber den anderen abgrenzen, die Übergänge sind fließend.

Die Heterogenität der Beispiele, die dabei immer wieder herangezogen werden – von Filmen von Chantal Akerman bis Jia Zhangke – fordert in besonderem Maße klassische Filmgeschichtsschreibungen und -theorie heraus. Es bei der Feststellung „all cinema is now modern“⁸² zu belassen, ist angesichts dessen ebenso zweifelhaft wie die Erklärung von Abschlüssen von filmhistorischen Epochen, wie sie beispielsweise András Bálint Kovács für die Moderne vornimmt.⁸³

Auch hier hören die Unwägbarkeiten nicht auf. Fragt man nach langweiligen Filmen, so herrscht auch schnell Unklarheit darüber, inwiefern Langeweile mit Länge einhergeht.⁸⁴ Länge lässt sich hierbei selbstredend gleich in zweifacher Hinsicht verstehen: Als Länge des Films an sich und als Dauer einzelner Einstellungen. Es bleibt zudem undefiniert, wie lang eine lange Einstellung tatsächlich sein muss, um ihren Namen zu verdienen.⁸⁵ So umfassen Verhandlungen des *slow cinema* etwa Abbas Kiarostamis *Ta'm e guilass* (1997),⁸⁶ der mit einer durchschnittlichen

⁶⁸ Vgl. Schrader 2018.

⁶⁹ Vgl. Deleuze 2015.

⁷⁰ Vgl. Schrader 2018.

⁷¹ Vgl. Kovács 2007.

⁷² Vgl. Fahle 2005.

⁷³ Vgl. Tuttle 2010 als exemplarischen Beitrag dieses für die Diskussion eines „Contemporary Contemplative Cinema“ essenziellen Blogs.

⁷⁴ Vgl. Grob et al. 2009.

⁷⁵ Vgl. Bazin 2015, Kirsten 2013.

⁷⁶ Vgl. Mulvey 2009.

⁷⁷ Vgl. Vogel 2000. Vgl. auch ebd.: 117 f.

⁷⁸ Vgl. Türschman 2017.

⁷⁹ Vgl. Betz 2010, Reitere 2015.

⁸⁰ Vgl. Elsaesser 2018.

⁸¹ Vgl. insbesondere Jaffe 2014, Luca/Jorge 2016 sowie Nagib 2016: 45. Hier wird die Debatte um „slow and fast cinema“ als neuester Ausdruck des *Klassik-vs.-Moderne*-Diskurses beschrieben.

⁸² Orr 1997: 2.

⁸³ Vgl. Kovács 2007. Zur Kritik daran vgl. Betz 2010: 38.

⁸⁴ Vgl. Brown 2016: 112.

⁸⁵ Vgl. Lim 2014: 21 sowie Koepnick 2017: 12.

⁸⁶ Vgl. Jaffe 2014: insbesondere 138–142.

Einstellungslänge (*average shot length*, kurz: ASL)⁸⁷ von 12 Sekunden und einer Spieldauer von etwa 95 Minuten weder besonders lang erscheint, noch seine einzelnen Sequenzen in besonderer Weise ausdehnt. Schon *Zangiku monogatari* (1939) hatte demgegenüber bewiesen, dass lange Einstellungen nicht zwangsläufig narrative Langsamkeit bedeuten müssen.⁸⁸

Mit Blick auf die letzte Einstellung in *Nostalghia* (1983)⁸⁹ spricht Michael Mayer von einer unendlich langen Kamerafahrt.⁹⁰ Diese dauert etwa drei Minuten. Immer wieder als Paradebeispiel des *slow cinema* angeführt, erreicht *Sátántangó* bei einer Länge von über sieben Stunden eine ASL von 145 Sekunden.⁹¹ Schon die Eröffnungssequenz⁹² ist mit etwa neun Minuten mehr als dreimal so lang wie die letzte Einstellung in *Nostalghia*.

Die Zusammenhänge zwischen der Länge einzelner Einstellungen, der Länge von Filmen und der Langeweile sind also höchst diffizil und nicht an bloßen Zahlen nachvollziehbar zu machen. „Taktiken der Langsamkeit“⁹³ können verschiedenste Formen annehmen. Auch die Länge (oder Dauer) an sich ist noch nicht der ausschlaggebende Faktor,⁹⁴ wobei Langsamkeit und Länge, Einstellungs- und Film-längen (potenziell also: lange Weile und Langeweile) – natürlich miteinander einhergehen können, was besonders an den Filmen von Lav Diaz deutlich wird. Grundsätzlich ist jedoch eine Tendenz festzustellen: Was noch vor einigen Jahren als lang galt, muss jetzt nicht mehr als lang gelten. Vielleicht erklärt das auch, warum Thomas Elsaesser zwar von den langen Einstellungen bei Herzog spricht,⁹⁵ dessen (insbesondere dokumentarische) Filme aber in der heutigen *slow-cinema*-Debatte nahezu keine Rolle spielen.

Die Frage, die sich hier nun aufdrängt, ist folgende: Lässt sich das alles unter dem breiten Dach der Langeweile subsummieren? Oder anders ausgedrückt: Ließe sich

⁸⁷ Zur Messung der ASL wird die Länge eines Films durch die Anzahl seiner Einstellungen geteilt; vgl. Luca/Jorge 2016: 5.

⁸⁸ Vgl. Nagib 2016: 41.

⁸⁹ *Nostalghia*: 01:57:47–02:00:34.

⁹⁰ Vgl. Mayer 2014: 22.

⁹¹ Bemerkenswert ist, dass hier Fred Kelemen für die Kameraarbeit verantwortlich zeichnet. In dessen eigenen Regiearbeiten werden solche Werte übertroffen: *Frost* (1997) kommt – je nach Schnittfassung – auf eine ASL von etwa 300 Sekunden. Kelemen kann zweifelsohne als einer der blinden Flecke des *slow-cinema*-Diskurses gelten.

⁹² *Sátántangó*: 00:00:49–00:09:43.

⁹³ Bresson 2013: 53.

⁹⁴ Vgl. Brown 2016: 112 f.

⁹⁵ Vgl. Elsaesser 1994: 230 f.

das alles in einer Filmgeschichte der Langeweile zusammenfassen, die auch Gegensätzliches zu verbinden weiß?⁹⁶

5. Die sichtbare, sagbare und spürbare Dimension von Langeweile im Film

Um die ganze Angelegenheit an dieser Stelle nicht weiter zu verkomplizieren, soll im Folgenden lediglich ein kleiner kursorischer Überblick über Filme gegeben werden, an denen sich Langeweile nicht nur phänomenologisch, sondern auch intradiegetisch exemplifizieren und illustrieren lässt.⁹⁷

So wird Langeweile einerseits natürlich sichtbar gemacht: Man denke an die Figuren in vielen Filmen Ceylans,⁹⁸ wie oben schon angedeutet. Aber auch schon bei Ozu, etwa in *Ukikusa* (1959),⁹⁹ oder in Fassbinders *Katzelmacher* (1969) finden sich gelangweilte Menschen zuhauf (Abb. 3).

Sagbar wird Langeweile zudem ebenfalls immer wieder. Es gibt kaum einen Film von Éric Rohmer, der ohne die explizite Frage nach der Langeweile auskäme.¹⁰⁰ Roland (Marc Michel) in *Demys Lola* (1961) gesellt sich problemlos dazu, ebenso wie der Schriftsteller (Anatoli Solonizyn) in *Stalker*, der gleich die gesamte Welt für hoffnungslos und unerträglich langweilig erklärt.¹⁰¹ Auch die Filme von John Cassavetes, Angela Schanelec¹⁰² und Agnès Varda böten hier enorm viel weiteres Material. Gerade die Langeweile in der Ehe scheint dabei ein bevorzugtes Thema zu sein, wie auch besonders bei Ingmar Bergman – in *Viskningar och rop* (1972),

⁹⁶ Das ganze hier angestellte Unternehmen stellt sich also als ein durchaus filmarchäologisches heraus, das jenseits kanonisierter und linearer Filmhistoriografien nach alternativen Zugängen sucht.

⁹⁷ Die Vielfalt der Beispiele und ihrer jeweiligen Kontexte verdeutlicht die Notwendigkeit einer systematischen Aufarbeitung einer Filmgeschichte der Langeweile. An dieser Stelle erhebt die Auswahl selbstredend keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Repräsentativität, sondern will lediglich eine erste Annäherung an eine Materialsammlung sein.

⁹⁸ „Ceylan strongly suggests that boredom is a feeling intrinsic to Turkish provincial lifestyle“; Çağlayan 2014: 205. Diese provinzielle Langeweile – auch gegenüber einer städtischen – kann hier als eigener Untersuchungsgegenstand nur angedeutet werden. Auch Kiarostamis *Bad ma ra khahad bord* (1999) und *Ta'm e guilass* kämen dabei in Frage.

⁹⁹ Nagib 2016: 37. Bemerkenswert ist hier auch der Verweis darauf, dass in Ozus Filmen das Vergehen von Zeit, Dauer und Langeweile trotz der regelmäßigen Schnitte sichtbar werden.

¹⁰⁰ Insbesondere Delphine (Marie Rivière) in *Le rayon vert* (1986) ist hier erwähnenswert, da sie geradezu einen personifizierten Wink zu Schopenhauer darstellt, so sehr ist sie zwischen Liebesschmerz und Langeweile hin- und hergerissen.

¹⁰¹ *Stalker*: 00:12:47–00:14:08.

¹⁰² Erwähnt sei hier auch der bemerkenswerte Debütfilm *Drift* (2017) ihrer Schülerin Helena Wittmann.

Sommaren med Monika (1953) und *Sommarnattens leende* (1955) – oder in Robert Bressons *Une femme douce* (1969) deutlich wird.¹⁰³



Abb. 3: Gelangweilt in der Bar. Filmstill aus *Katzelmacher*: 00:43:42

Spürbar wird Langeweile ebenfalls: Wofür ein voller Aschenbecher steht, ist leicht zu entschlüsseln. Etwas fundamental anderes bedeutet es jedoch für das Verständnis, dem Rauchen einer ganzen oder mehrerer Zigaretten in Echtzeit¹⁰⁴ beizuwohnen, denn „im Kino ist nichts bedrückender als echte Zeit“¹⁰⁵. Das kann gleichermaßen eine gewisse Demokratisierung der Langeweile zwischen Filmfiguren und Zuschauer_innen bedeuten, wie in *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) oder *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), jedoch auch einen entfremdenden Effekt haben, wie ihn Jean-Marie Straub und Danièle Huillet immer wieder forcieren. Den gewissermaßen dazu passenden polemischen Aufruf bietet Isidore Isous *Traité de bave et d'éternité* (1951), in dem es – neben zahlreichen dialogischen Ver-

¹⁰³ Womöglich hätte eine dezidiert feministische Dimension dieses Diskurses hier einen Ansatz.

¹⁰⁴ Auf die besondere Anschlussfähigkeit verschiedenster Realismus-Diskurse muss hier nur verwiesen werden.

¹⁰⁵ Vogel 2000: 188.

weisen auf Langeweile – sinngemäß heißt: „Wir müssen das Publikum faszinieren, oder einschlafen lassen.“¹⁰⁶ Langeweile – so wird deutlich – hat intra- und extradiegetische Dimensionen.

6. Auch das Gegenteil von Fun ist ein Stahlbad¹⁰⁷

„Nichts zu machen: Die Langeweile ist nicht einfach.“¹⁰⁸ Die Langeweile unterliegt stets einer Dualität. Sie berührt tiefe (spirituelle) Krisen und alltägliche Unannehmlichkeiten gleichermaßen. Diese Zweiheit setzt sich fort. So kann Langeweile sowohl eine physische als auch eine psychische Wirkung haben¹⁰⁹ und übermäßige Ruhe ebenso wie Rastlosigkeit bedeuten oder begleiten.¹¹⁰ Sie changiert zwischen Stillstand und Bewegung. Die Zwitterhaftigkeit des Wesens der Langeweile¹¹¹ entspricht also durchaus dem Doppelgesicht der Moderne.¹¹²

In einem Aphorismus zusammengefasst: „Die Langeweile ist abwechselnd vulgär und sublim.“¹¹³ So verwundert es auch nicht, dass Theorie und Kritik sich ebenfalls in dialektische Pole aufspalten, wenn als langweilig apostrophierte Filme verhandelt werden.¹¹⁴ Das in diesen spannungsvollen Dualismen liegende subversive Potenzial gilt es neu zu befragen, um die Filmgeschichte der Langeweile zu schreiben, die als Desiderat aber bestehen bleibt. Die hier vorliegende filmtheoretische, philosophische und filmische Materialsammlung möchte als Problemaufriss und skizzenhafte Materialsammlung einen Ausgangspunkt für ein solches – ganz und gar nicht langweiliges – Vorhaben verstanden werden.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1981): „Kulturindustrie“. In: dies. (Hrsg.): *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 141–191.
- Aragon, Louis (2019): *Der Pariser Bauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2010): *Die Lust am Text*. Berlin: Suhrkamp.

¹⁰⁶ *Traité de bave et d'éternité*: 00:27:29–00:27:35.

¹⁰⁷ Vgl. Adorno/Horkheimer 1981: 162.

¹⁰⁸ Barthes 2010: 36.

¹⁰⁹ Vgl. Kuhn 1976: 12.

¹¹⁰ McDonough 2017: 13.

¹¹¹ Vgl. Mayer 2014: 113.

¹¹² Vgl. etwa den Kontrast zwischen einer Beschleunigung der Moderne (Rosa 2016) und dem Diskurs um eine „Slow Modernity“ (Koepnick 2014).

¹¹³ Cioran 2008: 590.

¹¹⁴ Vgl. dazu Neher 2014 und Shaviro 2010.

- Bataille, Georges (2010): *Das obszöne Werk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bazin, André (2015): *Was ist Film?* Berlin: Alexander.
- Becker, Andreas (2012): *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm*. Darmstadt: Büchner.
- Beckett, Samuel (1973): *Warten auf Godot*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beckett, Samuel (1976): *Malone stirbt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2004): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2005): „Die Langeweile, ewige Wiederkehr“. In: ders. (Hrsg.): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 156–178.
- Betz, Mark (2010): „Beyond Europe: On Parametric Transcendence“. In: Galt, Rosalind/Schoonover, Karl: *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. New York: Oxford University Press, S. 31–47.
- Bourdieu, Pierre (2018): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bresson, Robert (2013): *Notizen zum Kinematographen*. Berlin: Alexander.
- Brown, William (2016): „Melancholia: The Long, Slow Cinema of Lav Diaz“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 112–122.
- Bürger, Peter (1998): *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cage, John (2007): *Silence*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Çağlayan, Orhan Emre (2014): „Screening Boredom. The history and aesthetics of slow cinema“. *University of Kent*. <http://kar.kent.ac.uk/43155/> (09.03.2020).
- Camus, Albert (1992): *Der Fremde*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Cioran, Emil M. (2008): „Gedankendämmerung“. In: ders. (Hrsg.): *Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 407–603.
- Davis, Glyn (2016): „Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul’s Cinema“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 99–111.
- Deleuze, Gilles (2015): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (2016): „Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas“. In: dies. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 1–21.
- Dostojewski, Fjodor (2017): *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Stuttgart: Reclam.
- Elsaesser, Thomas (1994): *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne.
- Elsaesser, Thomas (2018): *European cinema and contemporary philosophy. Thinking cinema as post-enlightenment practice*. New York: Bloomsbury.
- Engell, Lorenz (1989): *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Fahle, Oliver (2005): *Bilder der zweiten Moderne*. Weimar: VDG.
- Fichte, Johann G. (1956): *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*. Hamburg: Meiner.
- Foucault, Michel (2017): „Die Heterotopien“. In: ders. (Hrsg.): *Die Heterotopien. Utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–22.

- Gorfinkel, Elena (2016): „Exhausted Drift: Dispossession and the Politics of Slow in Kelly Reichardt’s *Meek’s Cutoff*“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 123–136.
- Grob, Norbert et al. (2009): *Kino des Minimalismus*. Mainz: Bender.
- Gwózdź, Andrzej (2013): „Über eine neue Welle, die es vielleicht nie gab“. In: Klejsa, Konrad/Schahadat, Schamma/Wach, Margarete (Hrsg.): *Der polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren, S. 146–167.
- Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Jaffe, Ira S. (2014): *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*. New York: Columbia University Press.
- Kant, Immanuel (1964): *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Keller, Sarah/Paul, Jason N. (Hrsg.) (2014): *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: AUP.
- Kierkegaard, Søren (1960): *Entweder – Oder*. Köln: Hegner.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- Klamer, Jonathan (erscheint Anfang 2020): „Der Kreis öffnet sich oder: das Kino des Tarr Béla – Mit einem Seitenblick auf John Cassavetes“. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 12.
- Koepnick, Lutz (2014): *On slowness. Toward an aesthetic of the contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Koepnick, Lutz (2017): *The Long Take. art cinema and the wondrous*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kovács, András B. (2007): *Screening Modernism. European art cinema, 1950–1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kracauer, Siegfried (1977): „Langeweile“. In: ders. (Hrsg.): *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 321–325.
- Kreimeier, Klaus (2011): „Lob der langen Weile“. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung*. Konstanz: UVK, S. 13–21.
- Kuhn, Reinhard C. (1976): *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lim, Song H. (2016): „Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 87–98.
- Mayer, Michael (2014): *Tarkowskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*. Bielefeld: transcript.
- McDonough, Tom (2017): „Introduction. An Aesthetics of Impoverishment“. In: ders. (Hrsg.): *Boredom*. London: MIT Press, S. 12–23.
- Moravia, Alberto (2009): *La noia*. Berlin: Wagenbach.
- Mulvey, Laura (2009): *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books.
- Nagib, Lúcia (2016): „The Politics of Slowness and the Traps of Modernity“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 25–46.
- Neher, Erick (2013): „In Praise of Boring Films“. In: *Hudson Review* 66.1, S. 226–232.

- Nietzsche, Friedrich (2005): „Menschliches, Allzumenschliches I und II“. In Colli, Giorgio/Montinari,azzino (Hrsg.): *Kritische Studienausgabe. Band 2*. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Orr, John (1997): *Cinema and modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Pascal, Blaise (1985): *Gedanken*. Basel: Schibli-Doppler.
- Pessoa, Fernando (1997): *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Zürich: Ammann.
- Proust, Marcel (2005): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Puschkin, Alexander S. (1985): *Gedichte. Gesammelte Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Harald Raab*. Berlin: Aufbau.
- Rosa, Hartmut (2016): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rousseau, Jean-Jacques (2003): *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*. Reclam: Stuttgart.
- Safranski, Rüdiger (2017): *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Sartre, Jean-Paul (1982): *Der Ekel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schoonover, Karl (2016): „Wastrels of Time: Slow Cinema’s Labouring Body, The Political and the Queer“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 153–168.
- Schopenhauer, Arthur (1988): *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band*. Zürich: Hoffmann.
- Schrader, Paul (2018): *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Shaviro, Steven (2010): „Slow Cinema Vs Fast Films“. *shaviro.com*.
<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (09.03.2020).
- Sloterdijk, Peter (2017): *Was geschah im 20. Jahrhundert?* Berlin: Suhrkamp.
- Solnit, Rebecca (2014): *Wanderlust. A history of walking*. London: Granta.
- Sontag, Susan (2011): „Ästhetik des Schweigens“. In: dies. (Hrsg.): *Gesten radikalen Willens. Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11–50.
- Stringer, Julian (2016): „Foreword“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. xix–xx.
- Svendsen, Lars (2002): *Kleine Philosophie der Langeweile*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Tarkowskij, Andrej (2016): *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin: Alexander.
- Thomson, C. Claire (2016): „The Slow Pulse of the Era: Carl Th. Dreyer’s Film Style“. In: de Luca, Tiago/Jorge, Nuno B. (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 47–58.
- Tuttle, Harry (2010): „Slow films, easy life“.
<http://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>
(09.03.2020).
- Türschmann, Jörg (2017): „Perturbatory Revocation: The Subtractive Cinema of Lisandro Alonso, Bruno Dumont and Béla Tarr“. In: Schlickers, Sabine/Toro, Vera (Hrsg.): *Perturbatory Narration in Film*. Berlin: De Gruyter, S. 241–256.
- Vogel, Amos (2000): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Wallace, David F. (2013): *Der bleiche König. Ein unvollendeter Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zavattini, Cesare (1982): „Einige Gedanken zum Film“. In: Witte, Karsten (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 202–220.

Medienverzeichnis

A torinói ló (Das Turiner Pferd). U/CH/D/USA 2011, Béla Tarr, 155 Min.

Bad ma ra khahad bord (Der Wind wird uns tragen). IR/F 1999, Abbas Kiarostami, 118 Min.

Drift. D 2017, Helena Wittmann, 98 Min.

Frost. D 1997, Fred Kelemen, 200 Min.

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles. B/F 1975, Chantal Akerman, 202 Min.

Katzelmacher. BRD 1969, Rainer Werner Fassbinder, 88 Min.

Le rayon vert (Das grüne Leuchten). F 1986, Éric Rohmer, 99 Min.

Lions Love. F/USA 1969, Agnès Varda, 110 Min.

Lola (Lola, das Mädchen aus dem Hafen). I/F 1961, Jacques Demy, 90 Min.

Melancholia. PH 2008, Lav Diaz, 450 Min.

Moartea domnului Lăzărescu (Der Tod des Herrn Lazarescu). RO 2005, Cristi Puiu, 153 Min.

Nostalghia (Nostalgie). I/SU 1983, Andrej Tarkowskij, 125 Min.

Sátántangó (Satanstango). U/D/CH 1994, Béla Tarr, 450 Min.

Sommaren med Monika (Die Zeit mit Monika). S 1953, Ingmar Bergman, 96 Min.

Sommernattens leende (Das Lächeln einer Sommernacht). S 1955, Ingmar Bergman, 109 Min.

Stalker. SU 1979, Andrej Tarkowskij, 162 Min.

Ta'm e guilass (Der Geschmack der Kirsche). IR/F 1997, Abbas Kiarostami, 95 Min.

Traité de bave et d'éternité. F 1951, Isidore Isou, 120 Min.

Ukikusa (Abschied in der Dämmerung). JP 1959, Yasujirō Ozu, 119 Min.

Umberto D. I 1952, Vittorio De Sica, 89 Min.

Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij. I 1984, Donatella Baglivo, 65 Min.

Une femme douce (Die Sanfte). F 1969, Robert Bresson, 88 Min.

Uzak (Weit). TR 2002, Nuri Bilge Ceylan, 110 Min.

Vargtimmen (Die Stunde des Wolfs). S 1968, Ingmar Bergman, 99 Min.

Viskningar och rop (Schreie und Flüstern). S 1972, Ingmar Bergman, 91 Min.

Zangiku monogatari (Erzählung von den späten Chrysanthemem). JP 1939, Kenji Mizoguchi, 143 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gaston La Touches *L'ennui* (1893).

https://static1.squarespace.com/static/573633a040261d3568e3f5c3/58503d41197aea7a186b22e8/58503ef1414fb577b48d4212/1484083675246/La-Touche_L%27Ennui.jpg?format=1000w (09.03.2020).

Abb. 2: Langweilen mit Tarkowskij. Filmstill als *Uzak*: 00:28:30.

Abb. 3: Gelangweilt in der Bar. Filmstill aus *Katzelmacher*: 00:43:42.