

Hauke Lehmann

Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/607>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin: De Gruyter 2017 (Cinepoetics 2). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/607>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110488739>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Hauke Lehmann

Affektpoetiken des New Hollywood

Cinepoetics



Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 2

Hauke Lehmann

Affektpoetiken des New Hollywood

Suspense, Paranoia und Melancholie

DE GRUYTER

D 188: Dissertation der Freien Universität Berlin, 2013

ISBN 978-3-11-048011-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-048873-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-048876-0
ISSN 2509-4351



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Hauke Lehmann, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Einbandabbildung: Still aus „A Safe Place“, Regie: Henry Jaglom, USA 1971, BBS Productions.
Criterion DVD

Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Danksagung — IX

1 Die Aufspaltung des Zuschauers — 1

- 1.1 Einleitung — 1
 - Eine Geschichte des Fühlens — 1
 - Ein Riss im Fühlen — 5
 - Der Schock der Freiheit — 9
- 1.2 Filmische Expressivität — 13
 - Emotion in der Filmtheorie — 13
 - Filmische Bewegung und der Zuschauer — 17
 - Das Ganze und die Dauer — 20
 - Ausdruck und Erfahrung — 22
 - Filmische Bewegung und Emotion — 24
- 1.3 Zur Affektpoetik des New Hollywood — 30
 - Der Begriff des New Hollywood — 30
 - Der inkohärente Text — 40
 - Das Neue am New Hollywood — 44
 - Schock und Freiheit: Modi von Affektivität — 47

2 Suspense: Formen filmischen Denkens — 54

- 2.1 Theoretische Herleitung — 54
 - Forschungsstand zum Suspense — 57
 - Das Paradox des Suspense — 62
 - Etymologie und erste Schlussfolgerungen — 65
 - Suspense und filmische Bewegung — 69
 - Suspendieren: Aufschieben — 73
- 2.2 Analyse — 76
 - CARRIE — 76
 - Die Prom Night-Sequenz — 77
 - Die Fahrt — 80
 - Rhythmus und Perspektive — 86
 - Krönung und Demütigung — 89
 - Aufschaukeln — 96
 - Die Zeit der Imagination — 98
 - Gesicht und Fratze — 103
- 2.3 Schlussfolgerungen und historischer Ausblick — 108
 - Telekinese und Emotion: Schock und Suspense — 108
 - Suspense im New Hollywood: Subversion der Genres — 115

- 3 Paranoia: Formen der Mediatisierung — 119**
- 3.1 Ideengeschichtlicher Kontext und theoretische Herleitung — **119**
 Schwierigkeiten der Definition — **122**
 Paranoider Stil und intellektuelle Gefühle — **125**
 Paranoia und postklassisches Kino — **128**
- 3.2 Analyse — **132**
 THE PARALLAX VIEW — **132**
 Die Eingangssequenz — **134**
 Die Bodenlosigkeit der Geschichte — **141**
 Flächigkeit und Exponiertheit — **144**
 Zapruder und der gespaltene Zuschauer — **149**
 Ironische Zeitlichkeit — **154**
 Wahrnehmung zwischen Fernsehen und Kino — **157**
 Kombinatorik der Elemente — **162**
- 3.3 Historischer Ausblick — **171**
 Paranoia im New Hollywood — **171**
 Jenseits des New Hollywood: Paranoid Cinema of Action — **180**
- 4 Melancholie: Formen des Geschichtsempfindens — 184**
- 4.1 Genealogische Herleitung — **184**
 Die Gefräßigkeit des Kinos — **188**
 Der Spiegel und der unmittelbare Moment — **191**
 Film als Todesspiegel — **197**
 Kracauer, Anger und die Hinwendung zum Zuschauer — **201**
 Melancholie und Kannibalismus — **207**
- 4.2 Analyse — **209**
 ELECTRA GLIDE IN BLUE — **209**
 Das Ende des Films — **213**
 Anklage und paradoxe Zeitlichkeit — **219**
 Die Kamera als Engel der (Film-)Geschichte — **223**
 Atomisierte Zeit — **229**
 Tonalität und Pathos — **232**
 Stimmung und Ver-Stimmung: Landschaft und Textur — **235**
 Die Selbstentfremdung der Bewegung — **241**
- 4.3 Historischer Ausblick — **244**
 Melancholie im New Hollywood — **244**
 Das Spektrum der Stimmungen und die Suche nach Balance — **250**

5	Die Entstehung eines Stils: Zur Theorie und Poetik der Figur	255
5.1	Problemstellung und Analyse	255
	DAVID HOLZMAN'S DIARY	257
	Point of View	263
	Die Einstellung als abstrakte Struktur	266
	Die Wandlung des Blicks	267
	Zeitlupe und Ton: Das Bild als relationales Gefüge	272
	Mikro-Suspense	280
5.2	Zum Zusammenhang von Figur und Stil: Modi von Affektivität	285
	Die Metamorphose der Körper	285
	Zeit, Perspektive und Figur	289
	Vor und hinter der Kamera	296
	Suspense, Paranoia und Melancholie	300
6	Schluss	307
6.1	Die neuen Formen im Spannungsfeld der affektiven Modi	307
	Systematik der affektiven Modi	307
	Kannibalismus: Das Ende der Welt im Horrorfilm	310
	Der suspendierte Suspense im Road Movie	316
	Paranoia und Melancholie im Neo-Noir	321
6.2	Eine Geschichte des Fühlens: Kino nach 9/11	325
	Abbildungsverzeichnis	335
	Literaturverzeichnis	337
	Namenregister	350
	Filmregister	352
	Sachregister	357
	Farbabbildungen	361

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mir die Abfassung und Fertigstellung dieser Arbeit ermöglicht und erleichtert haben. Der erste Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Hermann Kappelhoff, der mir bei der Themenfindung behilflich war, mir über die Jahre immer wieder konzeptionelle und theoretische Orientierung gegeben und mich auf vielfältige Weise und in vielerlei Hinsicht unterstützt hat – von der ersten Idee bis zur Veröffentlichung. Des Weiteren danke ich meiner Zweitbetreuerin, Prof. Gertrud Koch, die mir zahlreiche wertvolle Ratschläge und Hinweise hat zukommen lassen, sowohl auf thematisch/inhaltlicher als auch auf methodischer Ebene. Allgemein meinen Dank aussprechen möchte ich den Colloquien von Prof. Kappelhoff, von Prof. Koch und der Graduiertenschule des Clusters *Languages of Emotion* für eine ganze Reihe anregender, motivierender und fruchtbarer Diskussionen über meine Arbeit. Speziell möchte ich mich bedanken bei Sarah Greifenstein (fürs Korrekturlesen und für viele hilfreiche Anregungen, besonders zum Thema Suspense), bei Sarah-Mai Dang (fürs Korrekturlesen), bei David Gaertner (für seine großzügige Starthilfe bei der Sichtung des Korpus), sowie bei Jan-Hendrik Bakels und Hye-Jeung Chung für Gedanken, die diese Arbeit weitergebracht haben. Schließlich möchte ich mich beim Cluster *Languages of Emotion* bedanken – zum einen für die finanzielle Förderung, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre; und zum anderen bei der Leitung der Graduiertenschule, namentlich Prof. Gisela Klann-Delius und Dr. Markus Edler, die die Entstehung dieser Arbeit wohlwollend begleitet und nach Kräften gefördert haben. Dem De Gruyter Verlag möchte ich für die kompetente Hilfe bei der Publikation dieses Buches danken. Diese Publikation verdankt sich der großzügigen finanziellen Unterstützung durch die Kolleg-Forschergruppe *Cinepoetics*.

Zudem möchte ich meinen Eltern für alle Unterstützung während des Studiums und der Promotionszeit danken.

Der abschließende Dank gilt meiner Frau Judith, die mich in den vergangenen fünf Jahren nicht nur bei der Arbeit an dieser Dissertation unterstützt hat und die mein Leben jeden Tag reicher macht.

1 Die Aufspaltung des Zuschauers

1.1 Einleitung

Eine Geschichte des Fühlens

Dieses Buch stellt zwei Fragen, die miteinander zusammenhängen. Erstens: Wie konstituiert sich affektives Erleben im Kino? Worauf beziehen sich Zuschauer, wenn sie emotional reagieren, wenn sie sich empören, wenn sie es vor Spannung kaum aushalten, wenn sie in Tränen ausbrechen? Werden sie angerührt vom Schicksal der Figuren, von moralischen und psychologischen Konflikten? Ist das Spektrum ihres Gefühlslebens durch die Narration des Films vorstrukturiert? Oder sind diesen Dimensionen möglicherweise Prozesse vorgelagert, welche die Verbindung zwischen Film und Zuschauer subtiler und zugleich tiefgreifender bestimmen? Und zweitens: Auf welcher Grundlage lässt sich eine Geschichte des damit implizierten Verhältnisses schreiben? Wie kann eine Geschichte aussehen, die sich die Bedingungen affektiven Erlebens im Kino zum Gegenstand nimmt, und worauf muss sie zuvorderst ihr Augenmerk richten? Die Antwort auf beide Fragen, so meine Hypothese, liegt in der Analyse filmischer Bewegung – Bewegung in ihrem ganzen Facettenreichtum, von der feinen Abstufung ihrer Nuancen bis zur Möglichkeit überwältigender Emphase.

Die folgenden Seiten entfalten das Panorama des New Hollywood als einer distinkten filmhistorischen Periode, die sich in zweifacher Weise auszeichnet: zum einen durch eine gänzlich neue Art und Weise, filmische Bewegung zu denken und einzusetzen, und zum anderen durch eine radikale Neubestimmung des affektiven Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer. Die den Ausführungen zugrundeliegende These lautet, dass diese beiden Charakteristika aufs engste miteinander verschränkt sind. Als theoretische Behauptung ist das nicht neu; der Gewinn dieses Ansatzes besteht vielmehr darin, die erste Frage mit der zweiten Frage zu verbinden, und das heißt: Filmgeschichte als eine *Geschichte des Fühlens* zu schreiben.

Unter dieser Devise beabsichtige ich, die programmatisch fast bis zum Überdruß postulierte Verschränkung zwischen Bewegung und Emotion analytisch nachzuweisen und in ihrer Konkretion nachvollziehbar werden zu lassen. Eine solche Geschichte ist weder angelegt als psychologische Geschichte des amerikanischen Films, noch als eine Rekonstruktion historischer Kinoerfahrung. Es geht also weder darum, in den Filmen des New Hollywood den Niederschlag historischer Ereignisse und Entwicklungen aufzuspüren, noch darum, herauszufinden, wie tatsächliche, historische Zuschauer einen Kinobesuch etwa 1973 empfunden

haben mögen. Stattdessen verfolge ich mit diesem Buch zunächst eine einfache Absicht: nämlich den sehr realen Möglichkeiten¹ des Affiziertseins nachzugehen, die einem solchen Zuschauer faktisch offengestanden haben und die für diese filmhistorische Periode kennzeichnend sind. Insofern sich diese Möglichkeiten affektiven Erlebens systematisch beschreiben lassen, ist damit das Projekt einer Phänomenologie des New Hollywood formuliert.

Die theoretische Tragweite dieses Projekts erschließt erst der Titel dieser Einleitung: *Die Aufspaltung des Zuschauers*. Mit dieser Formel verbindet sich eine These von der Bedeutung affektiven Erlebens für die Konstituierung der Subjektposition des Zuschauers im Kino. Die These besagt, dass der Kinozuschauer des New Hollywood den Akt der Filmwahrnehmung als eine Aufspaltung seiner Subjektposition erfährt. Diese These fußt auf zwei Voraussetzungen, deren erste lautet: Was Subjektivität genannt wird – die spezifische Art und Weise eines Weltbezugs –, lässt sich definieren als Zeitlichkeit, als das Leben und Erleben von Zeit. Die zweite Voraussetzung lautet: Das sinnhafte Erleben von Zeit ist nichts anderes als der Vorgang der Affizierung, insofern der Affekt dieses Erleben gestalthaft organisiert. Beide Voraussetzungen werden weiter unten mit Bezug auf die Filmwahrnehmung und im Verlauf der Arbeit ausführlich erörtert.

Filmwahrnehmung ist ein Vorgang, der sich in der Zeit entfaltet. Diese Zeit ist gestaltet als eine Abfolge von Bewegungen auf der Leinwand. Als eine spezifische Komposition von Bewegungen wird das filmische Geschehen dem Zuschauer in der Zeit der Wahrnehmung zu einem affektiven Erleben, welches eine Zuschauer-Subjektivität konstituiert. Im Kino des New Hollywood wird es nun dem Zuschauer auf verschiedenste Weise verwehrt, einen einheitlichen affektiven Bezug zum filmischen Geschehen herzustellen, eine konsistente, in sich stimmige Position einzunehmen. Dieser Gedanke ist sowohl von theoretischem als auch von historischem Interesse: Legt man die These von der Aufspaltung des Zuschauers zugrunde, erweist es sich, dass die eingangs gestellten Fragen keineswegs trivialer Natur sind. Vielmehr zeigen diese Fragen zweierlei auf: erstens, dass die Ausgestaltung des affektiven Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer im konkreten Prozess der Filmwahrnehmung noch weitgehend

¹ Ich spreche hier von Möglichkeit (im Verhältnis zur Wirklichkeit) im Sinne Henri Bergsons: „[...] das Wirkliche schafft das Mögliche, und nicht das Mögliche das Wirkliche.“ In diesem Verständnis ist das Wirkliche nicht die Realisierung eines in der Möglichkeit schon angelegten Programms; vielmehr ist das sich in der Zeit vollziehende Wirkliche, die freie Schaffung des Neuen die Quelle der Möglichkeit. Henri Bergson: *Das Mögliche und das Wirkliche* [1930]. In: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Friedrich Kottje. Hamburg 2000, S. 110–125, hier S. 124.

ihrer Beschreibung harrt; und zweitens, dass ein solcher, im weiten Sinne phänomenologischer Ansatz eine neue Sicht auf Filmgeschichte zu eröffnen vermag.

Bisher überwiegen in der Forschung zwei Interpretationen des New Hollywood: Die eine versteht die Periode als Anomalie im Rahmen langfristiger industrieller Anpassungsprozesse, die andere als kanonische Ansammlung von Meisterwerken, als Sternstunde eines amerikanischen Autorenkinos. Beide Interpretationen lassen sich durchaus rechtfertigen; und doch gehen beide fehl, wenn es darum geht, die historische Relevanz des New Hollywood einzuschätzen. Während die erste Variante – insofern sie sich überhaupt mit den Filmen auseinandersetzt – das New Hollywood aus seinen Einflüssen zu erklären versucht und dabei zu einer Reduktion der Filme auf diese Einflüsse tendiert, operiert die zweite, wie in einer Gegenreaktion, im Modus einer retrospektiven Würdigung der Werke. Beide verpassen dadurch die direkte Konfrontation mit diesem Kino zugunsten einer Teleologie, die entweder positiv oder negativ konzipiert wird, bzw. (im ersten Fall) zugunsten eines Funktionalismus, der das System als unendlich assimilations- und adaptionsfähig beschreibt.

Im Gegensatz dazu operiert der hier vorgeschlagene Ansatz von der Annahme her, dass dieses Kino als historische Formation nicht bereits von vornherein bestimmbar ist – sei es durch produktionsökonomische Zwänge, durch eine Aufzählung stilistischer Einflüsse oder durch normative Werturteile –, sondern dass die Parameter der Einordnung und Systematisierung aus der konkreten Erfahrung der Filme selbst gewonnen werden müssen. Ein solcher Ansatz beschreibt nicht so sehr das Vorher oder das Nachher, sondern ist bestrebt, das kritische Potential der Filme in den Blick zu bekommen, im Sinne von Krise als Moment der Entscheidung und Veränderung.² Einfach gesagt handelt es sich darum, eine bestimmte Idee von *Bewegung* in das Schreiben von Filmgeschichte einzuführen. Wenn demnach in diesem Buch vom New Hollywood als einer distinkten Periode US-amerikanischer Filmgeschichte die Rede ist, dann ist dies nicht essentialistisch zu verstehen. Distinkt ist diese Periode vielmehr gerade in der Transformation des Bestehenden, in der Aufspaltung dessen, was zuvor als kohärent erschien. Sie ist in dem Sinne distinkt, dass die Krise an ihrem Ende in etwas Neues mündet, das nicht einfach eine Rückkehr zum Ausgangszustand vor der Krise darstellt. Mit dem New Hollywood verändert sich das amerikanische Kino, und diese Veränderungen wirken sich bis heute aus.

² Zum Begriff der Krise und seiner Relevanz für die Geschichtsschreibung vgl. Michael Wedel: Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film. Bielefeld 2011, S. 14–17.

Was mit dieser Idee auf dem Spiel steht, formuliert Maurice Merleau-Ponty in seinen Erörterungen zum Problem der Bewegung: „Wollen wir das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht. Das Etwas im Übergang [...] definiert sich allein durch seine besondere Weise des ‚Vorübergehens‘.“³ Diese besondere Art und Weise, bezogen auf das Kino des New Hollywood, ist es, mit der ich mich in diesem Buch auseinandersetzen möchte. Das bedeutet, die Filme sind nicht als gesetzte Artefakte zu begreifen, nicht als Ensembles mit bestimmten Eigenschaften (z. B. einer Reihe filmhistorischer Einflussfaktoren, einer Reihe filmkritischer Qualitätsmerkmale), sondern als Anordnungen zur Gestaltung affektiven Erlebens, deren Ergebnis nicht bereits von vornherein feststeht. Den Unterschied verdeutlicht Merleau-Ponty am Beispiel eines Steins, der durch die Luft geworfen wird:

Wir dürfen nicht in dem Stein-in-Bewegung all das zum voraus realisieren, was wir sonst schon anderswoher von dem Stein wissen. [...] Das Bewegliche, als Gegenstand einer unbestimmt-endlosen Reihe expliziter und übereinstimmender Wahrnehmungen, hat Eigenschaften; das Bewege hat allein einen Stil.⁴

Stil ist demnach nicht (nur) das Typische, sondern vor allem ein generatives Prinzip, welches Merleau-Ponty mit dem Begriff der Prägnanz (im Sinne von Produktivität, Fruchtbarkeit) umschreibt.⁵ Insofern Stil damit die Art und Weise des In-Erscheinung-Tretens betrifft, ermöglicht seine Analyse den Zugang zu einer Ebene, auf der Form und Inhalt nicht voneinander trennbar sind und auf der die Bedeutung der Worte „Subjekt“ oder „Emotion“ nicht schon von vornherein geklärt ist. In diesem speziellen Sinne beschäftigt sich das vorliegende Buch mit dem Stil des New Hollywood – in einem doppelten Bezug auf Geschichte und Affektivität, der in Merleau-Pontys Stilbegriff selbst schon angelegt ist.⁶ Das bedeutet also: Es geht nicht um Stil im Sinne der „Sichtbarmachung“ einer auktorialen Instanz, wie es verschiedentlich als Charakteristikum des modernen Kinos

³ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Berlin 1966, S. 320. Die Grundlagen für eine filmtheoretische Auseinandersetzung mit der Philosophie Merleau-Pontys hat Vivian Sobchack gelegt, vgl. dies.: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

⁴ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 318–319.

⁵ Vgl. ders.: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen* [1964], hg. von Claude Lefort. München 1994, S. 266–267.

⁶ Vgl. ders.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 517. Zum Zusammenhang zwischen Stil und Affektivität, bzw. Stil und Ausdruck vgl. ebd., S. 215–216.

angegeben wird, und auch nicht um Stil im Sinne der klassifizierenden Markierung kunsthistorischer Epochen. Vielmehr betrifft der Begriff des Stils direkt den affektiv-leiblichen Prozess der Filmwahrnehmung, wie er im folgenden ausführlich erörtert wird.⁷ Mit Hermann Kappelhoff lässt sich dieser Zusammenhang als „Stilisierung“⁸ der Wahrnehmungsaktivität des Zuschauers beschreiben.

Das Ziel dieses Unternehmens ist es, den Konnex Emotion/Bewegung aus seiner Selbstverständlichkeit zu befreien, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen gilt es auf der Ebene des einzelnen Films, die Funktion und Bedeutung des Einsatzes bewegungserzeugender Verfahren für das affektive Erleben des Zuschauers zu analysieren; zum anderen ist es auf der Ebene historischer Verläufe eben diese Gestaltung affektiven Erlebens, welche es erlaubt, der Periode des New Hollywood in ihrer Bewegtheit – und das heißt: in ihrem kritischen Potential – gerecht zu werden. Und nur dadurch, durch das Herausarbeiten dieses Potentials, vermag sie für uns heute relevant zu werden. Das Wort von der „Aufspaltung des Zuschauers“ beschreibt diese Bewegtheit als eine spezifische affektpoetische Strategie.

Ein Riss im Fühlen

Einen Eindruck von dieser Ausrichtung gewinnt man bereits beim Betrachten desjenigen Films, der allgemein als Speerspitze des New Hollywood gilt: *BONNIE AND CLYDE* (Arthur Penn 1967).⁹ Man denke etwa an das Ende des Films: Halb-totale Einstellung – wir befinden uns neben einer Landstraße. Die Vögel zwitschern, ein kaum merklicher Wind geht durch das Gras. Ein schon leicht betagter Mann, etwas rundlich, in Arbeitskleidung, macht sich an seinem Lastwagen zu schaffen: Er montiert einen Reifen ab. Als der Reifen auf dem Boden liegt, richtet sich der Mann auf und wendet sich um, den Blick nervös suchend auf die Straße gerichtet. Ein Gegenschuss zeigt die Straße in der Totale, von der Sonne

⁷ Diese Konzeption lässt sich insofern zwanglos an Panofskys Ausführungen zum filmischen Stil anschließen, als er diese aus der Tatsache herleitet, dass der Film vermittels seiner Bewegtheit Raum und Zeit miteinander verschränkt. Vgl. Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film* [1947]. In: ders.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/New York 1993, S. 17–51.

⁸ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 169.

⁹ Zu den Filmen: Wenn nicht anders angegeben, ist das Land der Produktion stets USA. Die Angabe von Regisseur und Premierenjahr (es zählt das Datum der erstmaligen Aufführung) erfolgt in der Regel nur bei der ersten Nennung eines Films.

beschieden, auf der linken Seite an einen Acker grenzend, auf der rechten Seite von Büschen und Bäumen gesäumt. In einigen hundert Metern Entfernung verschwindet die Straße links hinter einer Biegung. Der Mann macht sich wieder an die Arbeit.

Schnitt ins Innere eines fahrenden Autos (von rechts nach links fahrend), nahe Einstellung auf die Oberkörper der beiden Insassen: ein Mann am Steuer, eine Frau auf dem Beifahrersitz, beide Mitte bis Ende 20. Eine zu Beginn spürbare subtile Anspannung in ihrer Haltung und ihrem Gespräch wird bald zu einer fröhlichen Gelöstheit. Sie holt eine Birne aus dem Einkaufsbeutel auf dem Rücksitz, beißt hinein und gibt dann ihm davon zu essen. Der Fahrtwind weht ihr die mittellangen blonden Haare ins Gesicht. Bei dem Paar handelt es sich um Bonnie und Clyde, und mit der Erwähnung dieser Namen ist einerseits klar, was nun folgen muss; und doch sind wir, bei allem, was sich im Verlauf des Films bereits ereignet hat, nicht gegen das gewappnet, was geschehen wird. Es wird nicht gelingen, den Riss zu schließen, der sich in dieser Szene zwischen zwei Zuschauerpositionen auftut: zwischen der einen, die die Perspektive der Protagonisten teilt und der anderen, die sie als bloße Körper, als Objekte der Vernichtung erkennt. Es ist dieser Riss, der unter dem Schlagwort der „Aufspaltung des Zuschauers“ in den Fokus rückt.

Schnitt zurück auf den Mann am Lastwagen, der nun den Reifen aufpumpt. Wieder blickt er auf, die Straße absuchend und wartend. Sein zweiter Blick wird wieder von einem Gegenschuss beantwortet; diesmal kommt in der Ferne ein Auto um die Kurve. Nach einem weiteren Zwischenschnitt auf den Mann bestätigt uns ein Schnitt ins Innere des Autos, dass es sich um den uns nun schon bekannten Wagen und das uns bekannte Paar handelt. Ihre Blicke stellen, unterstützt von der Schuss/Gegenschuss-Struktur der Montage, einen Anschluss zum Blick des Mannes her, die beiden erkennen ihn fröhlich lächelnd als einen Freund und halten an. Der Mann gibt zu verstehen: Er habe eine Panne und benötige Hilfe. Clyde steigt aus, während Bonnie sitzen bleibt. Es folgt eine *Over the Shoulder*-Einstellung von Bonnie aus dem Inneren des Wagens, die als Blick durch die Frontscheibe die räumliche Trennung des Paares akzentuiert und damit den Schatten des Kommenden wie ein leises Unwohlsein vorauswirft: Die beiden werden nicht mehr zueinander finden. Wieder geht ein leichter Wind durch die Haare Bonnies.

An dieser Stelle nun beschleunigt sich die Montage, und es scheint, als sei diese Beschleunigung selbst für die weitere Entwicklung der Szene verantwortlich – und in einem wichtigen Sinn ist dieser Eindruck völlig gerechtfertigt: Es ist tatsächlich die Montage, in der sich die Spaltung zwischen den beiden Zuschauerpositionen manifestiert. Zuerst springt sie von einer Amerikanischen Einstellung der beiden Männer zur Großaufnahme der mittlerweile etwas skeptisch blickenden Bonnie, dann wird auch Clyde in Großaufnahme isoliert. Der ältere

Mann agiert aufgeregt und fahrig, wirft wiederholt Blicke zu einem Gebüsch auf der gegenüberliegenden Seite der Straße. Plötzlich flattern drei Vögel mit einem knatternden Geräusch aus dem Gebüsch hervor, verfolgt von der Kamera und den Blicken der drei Figuren. Ein schneller Schwenk verfolgt den Flug der Vögel, bis die Sonne direkt in die Kamera scheint. Von den Vögeln springen die Blicke wieder zurück auf das Gebüsch, dessen Zweige und Blätter im Wind schaukeln und rascheln. Auf einmal wirft sich der ältere Mann unter seinen Lastwagen. Da setzt beim Paar die Erkenntnis ein: Sie sind in einen Hinterhalt geraten. Über den Abgrund der wenigen Meter, die sie voneinander trennen, verbinden sich noch einmal, einander verständigend und gleichzeitig abschiednehmend, ihre Blicke, mehrmals rasch alternierend zwischen seiner Nahaufnahme und ihrer Großaufnahme. Als Clyde zu einer Bewegung in Richtung auf Bonnie zu ansetzt, erfolgt ein letzter Schnitt auf das ominöse Gebüsch, aus dem jetzt, die Blätter zerfetzend, mit ohrenbetäubendem Lärm das Feuer von Maschinenpistolen hervorbricht.

Der Film wechselt in die Zeitlupe, und die Geschwindigkeit der Montage steigt nochmals an, um die Wirkung des Kugelhagels auf die Körper des Paares zu beschreiben, während der Lärm der Gewehre nicht nachlässt, hier und da noch verstärkt durch die Schmerzensschreie Bonnies. Die Wucht der Einschläge beraubt die Körper jeder Eigenkontrolle; die konvulsivischen Zuckungen und Verrenkungen der Arme und Beine lassen, besonders bei Bonnie, an die leblose Bewegung von Puppen oder Marionetten denken. Der Sturz Clydes auf den Boden wird in Montage und Zeitlupe fragmentiert und verlängert, während die Kugeln Kleidung und Gesichter der beiden zerreißen. In Clydes Hand zerspritzt die Birne, deren einer Bissen ihm noch im Mund steckt. Der Oberkörper Bonnies hängt nun aus der offenen Wagentür, während der von Clyde sich zunächst verkrampt und schließlich auf den Bauch rollt, eingehüllt von aufwirbelndem Sand und Staub. Zuletzt rutscht der rechte Arm Bonnies aus ihrem Schoß und baumelt nun vor ihrem Gesicht. Immer noch bewegen sich ihre Haare im Wind, ansonsten regt sich nichts mehr. Auch die Vögel sind verstummt. Eine Halbtotale aus der Luft fasst das Resultat der Szene zusammen, während der letzte Staub davonweht.

Langsam treten die Beteiligten des Anschlags aus ihrem Versteck; auch der ältere Mann kommt näher, ebenso zwei Landarbeiter, die das Geschehen aus der Ferne verfolgt haben. Die Kamera kadriert die Bewegungen der Figuren zunächst durch das Fenster der offenen Wagentür, dann fährt sie hinter dem Auto an der von Kugeleinschlägen übersäten Karosserie entlang, bis sie durch das zerschossene Rückfenster des Wagens wieder die Figuren in den Blick nimmt. Die den Zuschauer in die Handlung einbindende Perspektive der Protagonisten ist nun ersetzt durch die entleerte Perspektive des Autos. Die Männer lassen ihre Waffen sinken, und fast unmittelbar danach schneidet der Film hart zu Schwarz, auf dem unter Begleitung eines langsamen Gitarrenstücks die Credits erscheinen.

Was der Zuschauer im Durchgang durch diese Momente erlebt, ist eine radikale Transformation seines Bezugs zum filmischen Geschehen. Ein wesentlicher Faktor dieser Transformation ist das Verhältnis von innerbildlicher Bewegung und Montage. Scheint die Montage zu Beginn der Szene gegenüber der Bewegung der Figuren noch eine dienende Funktion auszuüben, so übernimmt sie kurz vor dem Einsetzen der Schüsse die Führungsfunktion: Sie nimmt rapide an Geschwindigkeit zu und fragmentiert gleichzeitig den Raum, indem sie die beiden Protagonisten in nahen bis sehr nahen Kadrierungen isoliert.

Dabei bleibt der Blick der Kamera für das Detail – und das mag ein Hauptgrund für den verstörenden Effekt der Szene sein – im wesentlichen unverändert: Schon während der Fahrt im Auto ist zu sehen, wie Clyde der Saft der Birne über die Wange läuft und wie der Wind in Bonnies Haaren spielt. Die späteren Kugeleinschläge in Gesicht und Kleidung befinden sich prinzipiell auf genau der gleichen Ebene, gewinnen jedoch durch den Lärm der Maschinenpistolen, die hohe Schnitffrequenz und die Zeitlupe eine ganz andere Emphase. Das Entgleiten der Kontrolle, welches sich bereits in den spastischen Zuckungen der von den Kugeln getroffenen Körper manifestiert, wiederholt sich für den Zuschauer als körperliche Erfahrung in den arhythmischen, holprigen Zuckungen des Bildes, die den raumzeitlichen Zusammenhang zerreißen. Vom Rhythmus anthropomorpher oder automobilier Bewegung geht das Bild über in einen zerstörten Rhythmus oder einen Rhythmus der Zerstörung. Was verstört, ist nicht allein die Tatsache der Ermordung der Protagonisten. Was verstört, ist der Wechsel von einem Blick, der vermeintlich in Übereinstimmung mit den handelnden Figuren operiert, zu einem zerstörerischen, ahumanen Blick, dem die Protagonisten ausgesetzt werden – und der immer noch der unsere ist.

Die Attacke auf die Integrität der Zuschauerposition speist sich demnach nicht allein aus den Bildern der Gewalt. Verantwortlich ist vielmehr eine Art ästhetischer Kurzschluss-Effekt zwischen zwei Modalitäten des Sehens, wie Kappelhoff ihn beschreibt: „[Filme wie *BONNIE AND CLYDE*] lassen die schmutzigen Bilder des anderen Kinos [d. h. des Underground, H.L.] in den prächtigen Gewändern kunstvoller Filmfotografien und opulenter Inszenierungsstile eines neuen Autorenkinos paradieren.“¹⁰ Die Aufspaltung des Zuschauers realisiert sich, so lässt sich abstrakt formulieren, als ein Kurzschließen widersprüchlicher Wahrnehmungsordnungen miteinander. Diese Operation gilt es in den folgenden Filmanalysen detailliert zu untersuchen, wobei die Parameter und Bedingungen eines solchen Kurzschließens, auf das Ganze des New Hollywood gesehen,

¹⁰ Hermann Kappelhoff: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008, S. 161.

äußerst unterschiedlich ausfallen. Das vorliegende Buch zielt auf die theoretische Klärung und Systematisierung dieser Parameter und Bedingungen. Was dabei entsteht, ist die Geschichte einer Umwälzung im Fühlen, deren Auswirkungen uns heute noch betreffen.

Der Schock der Freiheit

Am 8. Dezember 1967 überschreibt das *Time Magazine* seine Coverstory mit den Worten: „Hollywood: The Shock of Freedom in Films“.¹¹ In dem dazugehörigen Artikel zeichnet Stefan Kanfer das Panorama eines neuen Hollywoodkino, welches sich durch eine ganze Reihe von Faktoren von dem Kino abhebt, welches die Dekade bis zu diesem Zeitpunkt charakterisiert hatte. *BONNIE AND CLYDE* steht ihm zufolge paradigmatisch für diesen Wandel ein: „In both conception and execution, *BONNIE AND CLYDE* is a watershed picture, the kind that signals a new style, a new trend.“¹² Doch es geht hier um mehr als einen Trend; es geht tatsächlich um einen neuen „Stil“, und zwar, ganz im Sinne von Merleau-Ponty, zu verstehen als eine neue Ordnung von Wahrnehmung und Ausdruck im Filmleben. Kanfers Essay stellt den vielleicht ersten Versuch dar, das zu erfassen, was eben erst im Entstehen begriffen war und erst Mitte der 1970er Jahre einen Namen erhalten sollte: das New Hollywood.

Kanfers Überschrift ist treffend. Nimmt man sie genau, so eröffnet sie eine erste Perspektive auf das Thema der vorliegenden Arbeit: das Verhältnis zwischen filmischer Bewegung und der Emotion des Zuschauers im Kino des New Hollywood. Die Beschäftigung mit diesem Thema lebt von der theoretischen Voraussetzung, dass jeder Film in der Art und Weise seines Inszeniert-Seins eine bestimmte Vorstellung davon verwirklicht, wie das affektive Verhältnis zwischen dem Film selbst und seinem Publikum zu gestalten ist. Das heißt, aus der Analyse eines Films lassen sich Aussagen darüber treffen, wie er seinen Zuschauer positioniert, adressiert und affiziert, kurz: wie er die Wahrnehmung des Zuschauers als ein affektives Erleben gestaltet. Der systematische Zusammenhang, auf dem diese Verhältnisbildungen fußen und der sich filmanalytisch nachweisen lässt, ist mit dem Begriff der Affektpoetik bezeichnet. Dieser Begriff ist im Kreis um Hermann Kappelhoff am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität

¹¹ Stefan Kanfer: Hollywood: The Shock of Freedom in Films. In: *Time Magazine*, 08.12.1967. Quelle: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256,00.html>, Zugriff am 15.05.2016.

¹² Kanfer, Hollywood.

Berlin in den letzten Jahren theoretisch und methodisch ausgearbeitet worden und soll im Laufe der Arbeit entfaltet werden. Der Ergründung der Affektpoetiken des New Hollywood als einer distinkten Periode US-amerikanischer Filmgeschichte ist dieses Buch gewidmet.

Die Überschrift des *Time Magazine*-Artikels lässt sich zunächst auf zweierlei Art lesen: Die eine legt den Akzent auf den Schock, die andere auf die Freiheit. Schließlich ergibt sich daraus eine dritte Lesart, welche die Implikationen der beiden anderen aufeinander bezieht.

Zuerst zum Schock: Mit diesem Begriff markiert Kanfer zum einen die Radikalität der von ihm diagnostizierten Transformation. Dies entspricht der ersten grundlegenden These der Arbeit, welche folgendes besagt: Mit dem New Hollywood entsteht etwas *tatsächlich Neues* im amerikanischen Kino, etwas, das sich nicht auf die Summe seiner Einflüsse und Vorläufer reduzieren lässt. Essentiell für den Beleg dieser These wird es sein, die Analyse der Filme nicht schon von vornherein durch einen normativen Blickwinkel einzuengen, von dem aus sich jede noch so radikale Transformation stets unter dem negativen Aspekt der Abweichung von oder Übereinstimmung mit der Tradition darstellt. Stattdessen ist das Vorgehen der Filme positiv, in seinen konkreten Auswirkungen auf das affektive Verhältnis zum Zuschauer, zu beschreiben – auch und gerade dann, wenn die Filme selbst aktiv den Bezug zu anderen Filmen herstellen. Eben dies leistet der Begriff der Affektpoetik. Dieser Herangehensweise liegt die Überzeugung zugrunde, dass Filme nicht als naive Dokumente sozialer, zeithistorischer und filmhistorischer Sachzwänge zu verstehen sind, sondern dass sie sich in einer bestimmten Art und Weise zu diesen Kontexten verhalten.

Zum anderen ist mit dem Schock bereits ein erstes affektpoetisches Prinzip benannt. Kanfer beschreibt dieses Prinzip als das Einreißen von Grenzen zwischen emotionalen und ästhetischen Registern, die bisher als miteinander unvereinbar galten. Diese Einschätzung lässt sich zur zweiten Ausgangsthese der Arbeit erweitern: Die Filme des New Hollywood verfolgen eine Strategie der *Herausforderung und Überforderung* des Zuschauers in seiner affektiv-leiblichen Wahrnehmungstätigkeit. Sie attackieren die diversen Grenzziehungen, welche die Integrität und Stabilität seiner Position in Bezug auf die Wahrnehmung eines Films gewährleisten. Ein privilegiertes Ziel dieser Politik der Grenzverletzung ist die kategoriale Ordnung des klassischen Genresystems. Die Filme des New Hollywood lassen sich immer weniger distinkten Genres im klassischen Verständnis zuweisen, bzw. diese Zuweisungsversuche werden ihnen immer weniger gerecht.

Dieser Punkt schlägt die Brücke zu jener Lesart der Überschrift, die den Akzent auf die Idee von Freiheit legt. Kanfer spricht explizit von einer Freiheit von Formel, Konvention und Zensur. Damit spielt er auf eine entscheidende Entwicklung aus dem Jahr 1966 an, nämlich auf das Ende des *Motion Picture Produc-*

tion Code, des sogenannten Hays Code, der von 1930 an die Richtlinien für die moralische Selbstzensur der Hollywood-Studios festgelegt hatte, vor allem mit Bezug auf Sexualität, Gewalt und das Verhältnis zu öffentlichen Institutionen. Das Ende des Codes und die Einführung der Zulassung nach Altersstufen im Jahr 1968 eröffnen den Filmen ein ganzes Feld an ästhetischen Möglichkeiten, das nun Schritt für Schritt auszumessen ist.¹³

Entsprechend meint Freiheit hier auch die Vielzahl der unterschiedlichen poetischen Ansätze, die bereits 1967 von Kanfer konstatiert wird. Diese Vielfalt schlägt sich in der dritten These der Arbeit nieder: Das Kino des New Hollywood repräsentiert *kein homogenes Gebilde* und lässt sich auch nicht durch ein universelles poetisches Programm beschreiben, welches alle Filme umfasste. Insbesondere aber handelt es sich beim New Hollywood nicht um den Kanon an Meisterwerken, der sich in der retrospektiven Betrachtung angesammelt hat, vor allem in der Orientierung an den großen Namen, die aus dieser Zeit hervorgegangen sind (vor allem Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Steven Spielberg und Francis Ford Coppola, um nur die prominentesten zu nennen). Vielmehr verlangt die Beschäftigung mit dieser Periode nach einer breiten Aufstellung des Gegenstandes, wenn vermieden werden soll, das zu bestätigen, was man vermeintlich immer schon gewusst hat. Dies ist in der vorliegenden Arbeit zum einen durch die Ausdehnung des Korpus auf über 400 gesichtete Filme gewährleistet.¹⁴ Zum anderen findet sich diese Erkenntnis im Titel dieser Einleitung wieder. „Die Aufspaltung des Zuschauers“ ist eben kein universelles Programm, sondern bringt vielmehr die für diese Periode so charakteristische Tendenz zu Diversifizierung und Desintegration auf mehreren Ebenen zum Ausdruck: Es ist damit nicht nur die je spezifische affektpoetische Ausrichtung einzelner Filme charakterisiert, sondern ebenso die Tatsache, dass jenseits des klassischen Genrekinos (noch) kein neues einheitliches Bezugssystem bereitsteht, innerhalb dessen der Zuschauer Orientierung zu finden vermag. Hierdurch ist auch der Plural im Titel dieses Buches begründet. (Damit wäre die übliche, produktionsökonomisch fundierte Sichtweise umgedreht, der zufolge die Diversifizierung des Filmangebots eine Reaktion auf die Desintegration des Publikums darstellt.)

¹³ Vgl. Bergson: „Geben wir dem Möglichen wieder seinen rechtmäßigen Platz: dann wird die Entwicklung etwas ganz anderes als die Verwirklichung eines Programms; die Pforten der Zukunft öffnen sich ganz weit, ein unbegrenztes Feld eröffnet sich der Freiheit.“ Bergson: *Das Mögliche und das Wirkliche*, ebd.

¹⁴ Zur (groben) Orientierung: Die *Internet Movie Database* listet für den Zeitraum von 1967–1980 4936 US-amerikanische Spielfilmproduktionen. Quelle: imdb.com, Zugriff am 16.05.2016.

Freiheit, auch das deutet sich bei Kanfer an, lässt sich darüber hinaus ebenfalls als eine affektpoetische Strategie beschreiben, nämlich insofern sie die Erweiterung und Verfeinerung des expressiven Registers der Filme meint (damit verbindet sich selbstverständlich kein Qualitätsurteil). Bisher wenig oder gar nicht genutzte Verfahren werden auf einmal vom Mainstream des kommerziellen Kinos erschlossen, so etwa der Einsatz der Handkamera, der Einsatz natürlichen Lichts und realer Settings, der gezielte Einsatz von Unschärfe, Zeitlupe, Zeitraffer und Split Screen. Hinzu kommt eine seit den 1960er Jahren erneuerte Auffassung von Schauspiel, welche der körperlichen Expressivität, den Tics und Eigenheiten der Figuren einen größeren Raum zugesteht. Dies gilt z. B. auch für dialektale Färbungen der Sprache. Gleichzeitig büßt der gesprochene Dialog seinen unhinterfragten Vorrang auf der Tonebene ein und gerät in Konkurrenz zu Musik und Umweltgeräuschen. Mit der Einführung der Rockmusik als Soundtrack anstelle des klassischen Scores hält zudem eine ganze Welt neuer Rhythmen Einzug in den Film, wie auch durch die Verwendung Neuer Musik vor allem im Horrorfilm. Unter anderem auch vor diesem Hintergrund verändert sich die Gangart der Montage und tendiert einerseits in rasanter Beschleunigung zu immer kleineren Einheiten und andererseits zu langen, insistierenden Einstellungen und weitausholenden Fahrten und Schwenks. Diese auf allen Ebenen signifikante *Erweiterung der Möglichkeiten filmischer Bewegung* steht, so meine vierte These, in direktem Zusammenhang mit der durch das New Hollywood vollzogenen affektpoetischen Transformation. Der hiermit implizierte direkte Zusammenhang zwischen filmischer Bewegung und dem Fühlen des Zuschauers wird im Verlauf der Arbeit zunächst theoretisch fundiert und dann in den Analysen exemplarisch entfaltet.

Und damit kommen wir zur dritten Lesart der Überschrift, die deren Teilaspekte aufeinander bezieht. In dieser Perspektive lässt sich der „Schock der Freiheit“ verstehen als die Beschreibung einer Zuschauererfahrung, die gekennzeichnet ist von einem nicht aufzulösenden Widerspruch zwischen einer neuen Vielfalt emotionaler Erfahrung und der mehr oder weniger gewaltsamen Unterminierung der eigenen Wahrnehmungsposition. Zu ebendiesem Konflikt verbindet sich die Differenzierung und Erweiterung der expressiven Register mit der Strategie der Grenzverletzung. Das Ergebnis sind drei neue *Modi von Affektivität*, die quer zu den Einteilungen des klassischen Genresystems stehen und ein jeweils eigenes, neues Verhältnis zwischen Film und Zuschauer gestalten. Diese Modi sind die im Titel der Arbeit aufgeführten: Suspense, Paranoia und Melancholie. Es handelt sich dabei nicht um Kategorien, innerhalb derer die Filme operieren, sondern die Modi realisieren sich je im konkreten Verlauf der Filmwahrnehmung. Eben deshalb ist mit diesen drei Modi, wie oben bereits ausgeführt, auch keine Homogenisierung des New Hollywood im Sinne eines allumfassenden Containers verbunden. Bei aller Unterschiedlichkeit ist ihnen gleichwohl gemein, dass sie

den Zuschauer sowohl in seiner Aktivität als auch in seiner Passivität adressieren: sowohl in seiner Fähigkeit, differenziert und nuanciert zu empfinden und wahrzunehmen, als auch in seiner Angreifbarkeit und Verletzbarkeit. Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Aspekten zielt letztlich auf das ab, was meiner fünften und wichtigsten These zufolge das Verbindende der affektpoetischen Entwürfe des New Hollywood ausmacht, nämlich die *Aufspaltung des Zuschauers* in seinem affektiven Erleben. Um nun nachvollziehen zu können, was man sich unter einer solchen Aufspaltung vorzustellen hat, ist es zuerst erforderlich, eine theoretische Grundlage des Zusammenhangs zwischen filmischer Bewegung und Zuschauer-Emotion zu formulieren.

1.2 Filmische Expressivität

Emotion in der Filmtheorie

Die Frage nach dem Zusammenhang von Bewegung und Emotion in der Filmwahrnehmung ist wie gesagt nicht neu. Jenseits der scheinbaren „Selbstverständlichkeiten“¹⁵ jedoch, auf deren Grundlage diese drei Terme meist miteinander in Beziehung gesetzt werden, eröffnet sich ein ganzes Feld von Unklarheiten, das nur selten beschritten wird. So scheint es, dass viele der zahlreichen neueren Untersuchungen zur Affizierung des Zuschauers im Kino¹⁶ die Rede von der Bewegung lediglich als einen quasi-metaphorisch zu verwen-

¹⁵ Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 297–311, hier S. 297.

¹⁶ Seit den 1990er Jahren ist ein verstärktes Interesse in der Filmwissenschaft am Thema Emotion zu beobachten. Die überwiegende Zahl der Beiträge orientiert sich an einer kognitivistisch ausgerichteten Psychologie, welche die emotionale Wirkung des Films auf den Zuschauer hauptsächlich an den repräsentierten Figuren und Handlungen festmacht. Als zentrale Vertreter dieser Richtung sind zu nennen Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden 2007; Torben Grodal: *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford 1997, sowie ders.: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford 2009; Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore 1999; Carl Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley 2009; Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995; Ed Tan: *Emotion and the Structure of narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah 1996. Über diese Monographien hinaus sind einige Sammelbände erschienen, die sich dem Zusammenhang von Film und Emotion widmen. Vgl. Matthias Brütsch u. a.: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*.

denden Begründungszusammenhang begreifen (dies lässt sich an einigen der entsprechenden Buchtitel ablesen: „Moving Pictures“, „Moving Viewers“), der selbst keiner weiteren Untersuchung bedarf.¹⁷ Was sich unter diesen Überschriften schließlich findet, ist dann häufig gerade von der Weigerung gekennzeichnet, die zeitliche Dimension des Films und seine je spezifische Art und Weise, Bewegung zu gestalten, als genuine Voraussetzungen der emotionalen Erfahrung des Zuschauers anzuerkennen.¹⁸ Stattdessen wird versucht, diese auf anderem Wege herzuleiten.

Dazu gibt es im wesentlichen drei Ansätze, die zum Teil miteinander kombiniert werden.¹⁹ Der erste Ansatz beruht auf einem Verständnis von Emotion, welches diese als Effekt der kognitiven Beurteilung einer Situation, des sogenannten *appraisal*, auffasst: „An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject’s appraisal of the situation or event.“²⁰ Demnach sind Emotionen grundsätzlich objektbezogen. Durch die Herkunft dieses Emotionsverständnisses aus der Individualpsychologie ergibt sich das Problem, dass die inszenierte Handlung des Films letztlich mit (dramatisch verdichteten, in ihrer Komplexität reduzierten) Situationen aus dem realen Leben gleichgesetzt werden muss, will man das emotionale Engagement des Zuschauers erklären. Als Konsequenz aus diesem Dilemma unterscheidet Ed Tan zwischen Emotionen, die sich auf den fiktionalen Zusammenhang beziehen und solchen, die sich auf die ästhetische Gemachtheit eines Films, seinen Artefaktcharakter beziehen – eine Unterscheidung, die sich als enorm einflussreich für die kognitive Theoriebildung erwiesen hat. Letztlich läuft dies auf eine Trennung von Form und Inhalt hinaus, die als einander ausschließende Aspekte des Filmerlebens installiert werden: Auf der einen Seite entsteht so das Verhältnis einer totalen Transparenz, bzw. einer totalen Illusion, in welcher die Ereignisse der Narration sich dem Zuschauer als

Marburg 2005; Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.): Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg 2006; Bartsch, Eder, Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen.

17 So begnügt sich etwa Carroll mit dem Hinweis, die Tatsache, dass Filme ihre Zuschauer affizierten, lasse sich schon an ihrem kommerziellen Erfolg, ihrer kulturellen Bedeutung sowie an den Strategien ihrer Vermarktung erkennen. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 147.

18 Vgl. etwa Noël Carroll: *The Paradox of Suspense*. In: Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical Analyses, and empirical Explorations*. Mahwah 1996, S. 71–91, hier S. 72 und 87.

19 Vgl. für einen Überblick Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* (2011), Nr. 5, S. 78–95, hier S. 80–83.

20 Tan: *Emotion and the Structure of narrative Film*, S. 46. Vgl. auch Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 147–191, und Plantinga: *Moving Viewers*, S. 48–77.

Entsprechung der Realität präsentieren. Auf der anderen Seite stellt sich Film als reines und hermetisches Spektakel dar, als ein ästhetisches Feuerwerk, das jeden Bezug zu inhaltlichen Fragen unterbindet. Es findet eine Konzentration auf den produktionsökonomisch begründeten vermeintlichen Normalfall des linear narrativen Mainstreams statt, der sich angeblich durch ebendieses Wechselspiel auszeichne; „ästhetische‘ Emotionen“ seien damit ein Sonderfall.²¹ Hierin erinnert das Konzept an die kritische Rezeption nicht weniger Filmemacher des New Hollywood, denen immer wieder vorgeworfen wurde, sie bevorzugten *style over substance*.²² Nicht zuletzt aus diesem Grund ist dieser Ansatz nicht geeignet, die Zusammenhänge zu untersuchen, um die es mir in diesem Buch geht.

Eng mit dem Prinzip des *appraisal* verbunden ist der Versuch, die Emotionen des Zuschauers aus dessen Verhältnis zu den repräsentierten Figuren eines Films zu erklären. An diese Figuren binde sich der Zuschauer wahlweise über ein Verhältnis der Empathie,²³ Sympathie,²⁴ Simulation²⁵ oder Mischungen dieser Verhältnisse.²⁶ Diese Bindung an die Figur, die „innerhalb der kognitiven Filmtheorie als geradezu axiomatischer Konsens“ fungiert,²⁷ scheint ebenfalls eine Folge des aus der Psychologie übernommenen Emotionsbegriffs zu sein, der einen strikten Objektbezug einfordert. Das Problem dabei ist, analog zur Trennung ästhetischer von inhaltlichen Aspekten, dass Filmfiguren – wiederum bezogen auf den „Normalfall“ eines auf Kassenerfolg ausgerichteten Kinos – allzu umstandslos mit einer allgemein verständlichen Alltagspsychologie ausgestattet werden: „Inasmuch as popular or mass fictions, like movies, are designed to *maximize accessibility*, they gravitate naturally toward the use of the schemas, prototypes, exemplars, [...] and other heuristics that abound in the cultures of their target audiences.“²⁸

21 Vgl. Plantinga: *Moving Viewers*, S. 62. Für eine Kritik an dieser Aufteilung in ein Nachvollziehen narrativer Zusammenhänge einerseits und ein ästhetisches Genießen andererseits vgl. Robin Curtis: *Narration versus Immersion. Die Falschen Fährten der Analyse*. In: *Maske und Kothurn* 53 (2007), Nr. 2, S. 341–352, hier S. 341–342.

22 Vgl. etwa die Argumentation von Victor F. Perkins in der von Ian Cameron, Perkins, Michael Walker, Jim Hillier und Robin Wood geführten Diskussion: *The Return of Movie*. In: *Movie* (1975), Nr. 20, S. 1–25.

23 Vgl. Hans J. Wulff: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*. In: *montage/av* 12 (2003), Nr. 1, S. 136–161.

24 Murray Smith: *Altered States. Character and emotional Response in the Cinema*. In: *Cinema Journal* 33 (1994), Nr. 4, S. 34–56.

25 Vgl. Grodal: *Embodied Visions*, S. 181–204.

26 Vgl. Plantinga: *Moving Viewers*, S. 102–111.

27 Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 81.

28 Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 175 (meine Hervorhebung).

Filmfiguren sind jedoch keine vereinfachten Versionen von „Menschen wie du und ich“, mit denen man ohne weiteres mitfühlen, deren Motivationen man befürworten oder ablehnen, um deren Schicksal man besorgt sein kann. Insbesondere ‚haben‘ sie keine Emotionen, die sich dem Zuschauer auf welche Weise auch immer mitteilen. All diese Funktionen, so sie denn für die Filmerfahrung relevant sein sollten, sind Ergebnisse von weit grundsätzlicheren Prozessen, und um solche Prozesse geht es mir in diesem Buch. Es ist ein folgenreicher Kurzschluss, den Zusammenhang zwischen Bewegung und Emotion zu überspringen, um einen nicht ausreichend reflektierten Begriff der Figur in die Analyse filmischen Erlebens zu implantieren. In Kapitel 5 setze ich mich ausführlich mit diesem besonderen Problem der Figur auseinander und schlage eine alternative Herangehensweise vor, welche die Rolle der Figur für die Affizierung des Zuschauers aus dem Zusammenhang von Bewegung und Emotion erklärt.

Es gibt noch einen dritten Ansatz, der ebenfalls vom *appraisal* ausgeht, Emotion aber an den Informationsbegriff koppelt.²⁹ Mag dieses Wort in der gegenwärtigen Theorielandschaft auch etwas fehl am Platze wirken, so teilen die informationstheoretischen Ansätze mit den neueren, evolutionstheoretisch inspirierten Konzepten doch die Überzeugung, dass der Wahrnehmungsapparat des Zuschauers auf eine möglichst effiziente, ökonomische Verarbeitung eingehender Reize ausgelegt sei. Der informationstheoretische Ansatz bindet das Entstehen von Emotionen an das Adaptionsstreben des Menschen, insofern sein Bedürfnis nach Kontrolle betroffen ist.³⁰ Dieses Modell wird nun so auf die Filmwahrnehmung übertragen, dass die Emotion des Zuschauers mit dem Ausmaß an passiver Kontrolle zusammenhängt, welches der Film ihm zugesteht, also etwa das Ausmaß an Übersicht über die narrative Entwicklung. Sowohl ein Überschuss als auch eine Unterversorgung mit Informationen wirkt sich demgemäß auf die emotionale Verfassung des Zuschauers aus. Diese Reduzierung der Rezeption von Filmen auf das Ansammeln von Informationen und das Lösen von Problemen scheint für unsere Zwecke besonders ungeeignet, insofern sie von einem Kunstverständnis ausgeht, welches nicht nur dem New Hollywood nicht gerecht

²⁹ Vgl. Peter Wuss: Konflikt und Emotion im Filmerleben. In: Brütsch u. a. (Hg.): Kinogefühle, S. 205–222.

³⁰ „Gegenüber einer sich stets verändernden Umwelt ist der Mensch ja bestrebt, die Kontrolle zu behalten und die Situationen in Gegenwart und Zukunft beherrschbar zu gestalten.“ Wuss, S. 207. Ein ähnliches Argument macht Carroll aus evolutionsbiologischer Sicht: Film erlaube es, die Emotionen in Sicherheit zu erleben, die ansonsten mit (Lebens-)Gefahr verbunden wären, er belebe und verfeinere unseren Affekthaushalt. Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 147–148.

zu werden vermag.³¹ Offensichtlich ist auch dieser Ansatz nicht in der Lage, Form und Inhalt in Bezug auf die affektive Erfahrung des Filmzuschauers zusammenzudenken.

Einen Schritt in die richtige Richtung stellt diesbezüglich Greg M. Smiths Ansatz, der sogenannte *Mood Cue Approach*, dar.³² Smith beschäftigt sich zwar nicht grundlegend mit den Fragen filmischer Wahrnehmungszusammenhänge, bezieht jedoch immerhin Parameter wie Kameraführung, Lichtsetzung, Musik, etc. in sein Modell filmischer Affizierung mit ein. Doch entwickelt er keinen adäquaten Begriff von der Zeitlichkeit des Wahrnehmungsvorgangs, welche die Affizierung begründet. Die *Mood Cues* sammeln sich gewissermaßen seriell im Verlauf des Films an, ohne dass klar wäre, wie zwischen ihnen ein Zusammenhang entsteht, auf dessen Grundlage sich der Zuschauer auf sie beziehen könnte. Letztlich verbirgt sich hinter diesem Konzept eine komplexere Version des Stimulus/Response-Modells,³³ das immer auf das Prinzip des *appraisal* angewiesen bleibt.

Filmische Bewegung und der Zuschauer

Bevor ich nun dazu übergehe, meine eigene Position darzulegen, zunächst einige Erläuterungen zur Terminologie der Arbeit: In den letzten Jahren hat sich die Debatte um die Begrifflichkeit in Fragen von Emotion und Affekt verschärft, bis zu einer dichotomen Entgegensetzung der beiden Konzepte,³⁴ bzw. der Behauptung ihrer Ununterscheidbarkeit.³⁵ Eine solche Konstellation erscheint mir wenig erstrebenswert, angesichts der Tatsache, dass es beiden Seiten offensichtlich um verwandte Sachverhalte geht. Ich verfolge in dieser Arbeit nicht die Absicht, Emotion und Affekt gegeneinander auszuspielen, sondern möchte sie aufeinander beziehen. Emotion dient mir als der umfassende Begriff, der Bewegung und Gefühl zusammenbindet; genauer gesagt, lässt sich Emotion als ein Prozess verstehen, in dem eine (in diesem Fall filmisch modulierte) affektive Dynamik zum

³¹ Vgl. Karl Sierek: Spannung und Körperbild. In: *montage/av* 3 (1994), Nr. 1, S. 115–121, hier S. 118.

³² Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press 2003.

³³ Vgl. G.M. Smith, S. 39–40. Zur kritischen Evaluation des Modells von Smith vgl. Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 83–85, und Robert Sinnerbrink: *Stimmung. Exploring the Aesthetics of Mood*. In: *Screen* 53 (2012), Nr. 2, S. 148–163, hier S. 152–154.

³⁴ Vgl. etwa Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/London 2002.

³⁵ Vgl. Ruth Leys: *The Turn to Affect. A Critique*. In: *Critical Inquiry* 37 (2011), Nr. 3, S. 434–472.

Fühlen des Zuschauers ins Verhältnis gesetzt wird, um in einer neuen Qualität zu resultieren. Das Fühlen verorte ich demnach auf der Seite des Zuschauers (im Sinne eines Seins-zur-Welt), während Affekt und Affizierung die Dynamik zwischen Form und Gefühl beschreiben, um die es mir hauptsächlich geht. Es ist diese Dynamik, welche Veränderung erst ermöglicht. Affekte sind demnach nicht ‚rein‘ physiologische, vorsprachliche Rohmasse, die unserem Fühlen und Denken stets voraus wäre. Wie wären sie dann noch unterscheidbar? Vielmehr werden Affekte diskursiv und medial moduliert und produziert; sie liegen niemals als diskrete, objektivierbare Entitäten vor, sondern immer in Form von Relationen und Korrelationen. Darüber hinaus interagieren Affekte und Gefühle permanent miteinander. Um nun dem New Hollywood als einer distinkten filmhistorischen Periode beizukommen, ist es zudem unerlässlich, das Fühlen des Zuschauers in seiner Eigenart zu konkretisieren und zu qualifizieren. Dementsprechend verstehe ich Affekte als Bestandteile eines Prozesses, der im allgemeinen auf eine solche Qualifizierung ausgerichtet ist.³⁶ In diesem Sinne ist auch der Begriff der Affektpoetik hier zu verstehen.

Die zwei anderen Kernbegriffe sind bereits gefallen, nämlich „Modus von Affektivität“, bzw. affektiver Modus, und „Stil“. Leitet sich das theoretische Konzept des Stils von Merleau-Ponty her, so scheint mir der Begriff des affektiven Modus gut geeignet, sowohl dieses Konzept als auch jenes der Affektpoetik im Hinblick auf das Kino des New Hollywood historisch zu spezifizieren (nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem Genrebegriff): Ein affektiver Modus ist demnach kein Affekt oder ein Gefühl, sondern vielmehr ein poetisches Ordnungsprinzip, welches die sich in der Zeit entfaltende Dynamik der Affizierung im filmischen Wahrnehmungsverhältnis regelt. Die in diesem Buch näher betrachteten affektiven Modi des Suspense, der Paranoia und der Melancholie sind, zumindest in dieser Konkretion und Konstellation, spezifisch für diese filmhistorische Periode.

Ein wesentlicher Bezugspunkt für die Ausarbeitung des Modus-Konzepts in diesem Buch ist Hermann Kappelhoffs Studie zum Melodramatischen im Kino. Gleich zu Beginn grenzt Kappelhoff den melodramatischen Modus vom gleichnamigen Filmgenre ab:

Der Begriff *melodramatische Darstellung* ist dabei nicht durch die Gattungen bestimmt, die sich mit dem „Melodrama“ verbinden [...], sondern bezieht sich auf ein bestimmtes Muster ästhetisch vermittelter Wahrnehmungsprozesse. Diese Muster lassen sich an der Struktur

³⁶ Mit Bezug auf den Prozess der Qualifizierung deutet sich an, inwiefern Affekt und Stil miteinander zusammenhängen, nämlich insofern, als „jede Erfahrung einer Qualität in Wahrheit Erfahrung einer bestimmten Weise der Bewegung und des Verhaltens ist“ – kurz: eines Stils. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 274.

der Darstellung [...] herausarbeiten, sofern man diese Strukturen als Basis einer zeitlichen Modellierung der Zuschauerwahrnehmung begreift.³⁷

Auf dieser theoretischen Grundlage werde ich im folgenden eine Konzeption affektiver Modi entwickeln, welche diese als Keimstätten historischer Veränderung begreift – einer Veränderung, die im Fall des New Hollywood gezielt gegen die Einteilungen des klassischen Genresystems Stellung bezieht.

Raymond Bellour merkt an, wie sehr der Begriff der Emotion durch die Orientierung am Aspekt der Bewegung und des Bewegtseins in die Nähe des Affektbegriffs rückt, wie ihn Gilles Deleuze im Rückgriff auf Henri Bergson definiert: als „eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte“.³⁸ Es bleibt zu betonen, dass es in diesem Buch nicht um eine Geschichte der Emotionen im Sinne diskret benennbarer Entitäten geht (eine Geschichte der Trauer, des Ekels, usw.), sondern um eine Geschichte des *Fühlens* im Sinne des konkreten, sich in der Zeit entfaltenden Erlebens des Zuschauers.

Die Arbeit nimmt nun die (im Weiteren zu entwickelnde) Erkenntnis zum Ausgangspunkt, dass Emotionen im Kino weder im Absehen von der ästhetischen Dimension des Filmerlebens entstehen, noch dass sie in Filmen einfach ‚vorkommen‘ und dann ihren Weg zum Zuschauer finden, sondern dass sie nur unter den Bedingungen filmischer Wahrnehmungserfahrung zu denken sind. Daher kann das Vorgehen nicht sein, von einer festen Definition dessen, was eine Emotion sei, auszugehen und diese dann an den Filmen zu exemplifizieren. Vielmehr gilt es, einen angemessenen Begriff filmischer Emotion an den Filmen selbst zu entwickeln, wie etwa Deleuze nahelegt: „Bei Kunstwerken kommt es zu einer Vervielfachung der Emotion, zu einer Befreiung der Emotion, zur Erfindung neuer Emotionen [...]“.³⁹ Zunächst wären also die Bedingungen filmischer Wahrnehmungserfahrung und ihr Zusammenhang mit dem affektiven Erleben des Zuschauers zu klären. Unter diesen Bedingungen sind zuvorderst Bewegung und Zeit zu berücksichtigen.

37 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 29. Wenn nicht anders angegeben, sind Hervorhebungen stets aus dem Original übernommen.

38 Raymond Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*. In: Brütisch u. a. (Hg.): *Kinogefühle*, S. 51–101, hier S. 61, bzw. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1 [1983]. Frankfurt a. M. 1997, S. 97. Vgl. hierzu Merleau-Pontys Beschreibung des Leibes als ein „Geflecht aus Sehen und Bewegung“. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* [1961]. In: ders.: *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays, hg. von Christian Bernes. Hamburg 2003, S. 275–317, hier S. 278.

39 Deleuze: *Das Gehirn ist die Leinwand* [1986]. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft*. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995, hg. von Daniel Lapoujade. Frankfurt a. M. 2005, S. 269–277, hier S. 275.

Es gibt zwei notwendige und, zusammengenommen, gleichzeitig hinreichende Bedingungen für die Wahrnehmung eines Films im Kino: 1. die Bewegung des Filmstreifens durch den Projektor und 2. die leibliche Anwesenheit eines bewusst wahrnehmenden Zuschauers. Wie verhält es sich nun mit der Wahrnehmung von filmischer Bewegung? Einem populären Missverständnis zufolge ist das Zustandekommen der Bewegungszusammenhangsillusion der physischen Trägheit des Auges geschuldet, welche einen Nachbild-Effekt produziere.⁴⁰ Tatsächlich verhält es sich jedoch so, dass der vom Film hervorgerufene Bewegungseindruck nur aufgrund der psychisch aktiven Beteiligung des Zuschauers möglich wird. Wie Albert Michotte mit Bezug auf entsprechende Untersuchungen Max Wertheimers anmerkt, steht damit seitens des Zuschauers nicht ein Glauben wider besseres Wissen zur Debatte; vielmehr ist es schlicht unmöglich, „die tatsächliche Ortsveränderung eines Objektes [...] von der Bewegung zu unterscheiden, die man in der stroboskopischen Erfahrung wahrnimmt, wie sie dem Kino zugrunde liegt.“⁴¹

So ist von vornherein der Zuschauer mehr als nur ein passiver Empfänger ausgestrahlter visueller Reize; sein Wahrnehmungsakt ist für die Existenz des filmischen Bewegungsbildes auf der Leinwand unerlässlich. Wie lässt sich nun das Verhältnis des Zuschauers zur wahrgenommenen filmischen Bewegung genauer beschreiben? Auf diese Frage gibt es zwei Antworten, die beide für mein weiteres Vorgehen von Bedeutung sind. Die eine stammt von Gilles Deleuze, die andere von Vivian Sobchack.

Das Ganze und die Dauer

Deleuze zufolge gibt uns der Film „kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild“.⁴² Diese Aussage ist durchaus anschlussfähig an gestalttheoretische Überlegungen: Die Bewegung wird

⁴⁰ Zur ‚Tradition‘ dieses weitverbreiteten Irrtums und ausführlicher zu den Bedingungen von Bewegungswahrnehmung im Kino vgl. Joachim Paech: Der Bewegung einer Linie folgen... Notizen zum Bewegungsbild. In: ders.: Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film. Berlin 2002, S. 133–161, hier S. 149–161.

⁴¹ Albert Michotte van den Berck: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [1948]. In: montage/av 12 (2003), Nr. 1, S. 110–125, hier S. 111. Ebenda heißt es: „Was die Bewegung betrifft, so muss man diese als eine *Form der Wahrnehmung* betrachten, die sich spontan einstellt, wenn gewisse Verbindungen sinnlicher Erregungen zustande kommen [...]“

⁴² Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 15. Vgl. auch Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 318: „[...] insofern es überhaupt Bewegung gibt, ist das Bewegliche auch schon von der Bewegung ergriffen.“

nicht etwa einem Photogramm nachträglich hinzugefügt, sondern sie entsteht immer schon als ein „Durchschnittsbild“, das nicht teilbar ist. Die Bewegung hat nun aber, wie Deleuze schreibt, „zwei Gesichter. Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder.“⁴³ Was damit gemeint ist, erläutert Deleuze an Henri Bergsons berühmtem Beispiel mit dem Zuckerwasser. Die Auflösung des Zuckers im Wasser hat zwei Aspekte: zum einen die Diffusionsbewegung der einzelnen Zuckerpartikel, zum anderen den „qualitativen Übergang von Wasser, in dem Zucker ist, in den Zustand von Zuckerwasser.“⁴⁴ Der entscheidende Punkt dabei ist, „daß mein wie auch immer beschaffenes Abwarten [auf diesen Übergang] eine *Dauer* als mentale, geistige Realität zum Ausdruck bringt“.⁴⁵ Diese Dauer ist exakt die Dauer der Veränderung, des Wechsels von einem Zustand in den anderen. Wie eine Melodie beschreibt sie ein Ganzes, einen Ablauf, der sich in jedem seiner Punkte gleichermaßen realisiert – und zwar realisiert sich dieses Ganze in der Wahrnehmung des Zuschauers, als eine „geistige Realität“. Damit konstituiert sich zugleich die Subjektposition dieses Zuschauers, eben das Bewusstsein oder die Zeitlichkeit dieses spezifischen Abwartens.

Das Ganze ist nun jedoch nicht zu verstehen als eine Gesamtheit, als eine Totalität von Beziehungen. Innerhalb eines solchen Systems wäre echte Bewegung nicht möglich. Jean-Luc Nancy erläutert diesen Sachverhalt in einem Kommentar zu Deleuze:

Die Bewegung ist nicht die Verschiebung oder Übersetzung, die zwischen den gegebenen Orten in einer Totalität, die selbst gegeben ist, statthaben kann. Sie ist im Gegenteil das, was stattfindet, wenn ein Körper in einer Situation und in einem Zustand ist, der ihn dazu bringt, seinen Ort finden zu müssen, einen Ort, den er folglich nicht innehatte oder nicht mehr innehat. Ich bewege mich (tatsächlich oder im Geiste), denn ich bin nicht da – ontologisch – da, wo ich bin – lokal gedacht. Die Bewegung bringt mich woanders hin, aber dieses „Anderswo“ ist nicht vorher da: meine Ankunft wird das „dort“, wohin ich von „hier“ gekommen sein werde, erwirken.⁴⁶

Bewegung ist kein Vorgang, der sich zwischen zwei präexistenten Punkten ereignet. Vielmehr erzeugt die Bewegung in ihrem Sich-Ereignen selbst ein spezifisches Verhältnis zwischen diesen Punkten. Das Ganze, dessen Veränderung die Bewegung zum Ausdruck bringt, ist daher, so Deleuze mit Bergson, das „Offene“:

⁴³ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 26.

⁴⁴ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 23.

⁴⁵ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, ebd. (meine Hervorhebung).

⁴⁶ Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films. Abbas Kiarostami [2001]. Berlin 2005, S. 23.

Das Ganze, die „Ganzen“, dürfen nicht mit Gesamtheiten oder Ensembles verwechselt werden. Die Ensembles sind geschlossen, und alles, was geschlossen ist, ist künstlich geschlossen. Die Ensembles sind immer Ensembles von Teilen. Ein Ganzes aber ist nicht geschlossen, es ist offen; es hat keine Teile, außer in einem sehr spezifischen Sinn, denn es teilt sich nicht, ohne bei jedem Teilungsschritt seine Beschaffenheit zu verändern.⁴⁷

Diese dynamische Einheit des Ganzen drückt sich in dem aus, was Merleau-Ponty als „Stil“ bezeichnet. Die Einheitlichkeit des Stils als eine bestimmte Art und Weise, Zeit (und Raum) zu ordnen ist es, welche die Einheit der Gestalt erst begründet.⁴⁸ Wieder ist der Vergleich mit der Melodie instruktiv: Diese ist niemals von vornherein gegeben, sondern muss jeweils in einer konkreten Dauer durchlaufen werden. Gleichzeitig ändert sie sich, sobald man nur eine Note ändert oder wegnimmt. Ebenso ist die Emotion, die „Bewegung nach außen“, nicht eine Bewegung von einem vorbestimmten Innenraum in einen vorher festgelegten Außenraum. Vielmehr erzeugt die Emotion stets aufs Neue ein spezifisches Verhältnis zwischen innen und außen. (Auf die Gleichsetzung des Ganzen mit dem Offenen werde ich im Kapitel 2 zum Suspense näher eingehen.)

Ausdruck und Erfahrung

Wie wir gesehen haben, realisiert sich die Bewegung in beiden ihrer Aspekte in der aktiven Wahrnehmung des Zuschauers. Wie lässt sich dieses Verhältnis aber mit Blick auf die Erfahrungsmöglichkeiten dieses Zuschauers näher beschreiben? Auf diese Frage hat Vivian Sobchack eine Antwort gegeben, indem sie die Wahrnehmungstheorien Merleau-Pontys auf das Kino-Dispositiv zu beziehen versucht hat. Sobchacks Kernaussage betrifft das Verhältnis von Erfahrung und Ausdruck, welche sie in der Filmwahrnehmung ineinander gespiegelt sieht:

More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.⁴⁹

⁴⁷ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 25.

⁴⁸ „Es ist noch zu fragen, was genau das Für-sich-sein der Erfahrung der *Gestalt* ist – Es ist ein Sein-für-X, nicht ein agiles reines Nichts, sondern Einschreibung in ein offenes Register, in einen See des Nicht-Seins, in eine *Eröffnung*, in ein Offenes.“ Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 264.

⁴⁹ Sobchack: The Address of the Eye, S. 3–4.

Zweierlei ist damit gesagt: Erstens, das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film ist nicht auf die Dichotomie von Subjekt und Objekt der Wahrnehmung reduzierbar. Vielmehr stellt der Film (und zwar jeder Film) eine *eigene Art und Weise* dar, Welt wahrzunehmen und sich zur Welt zu verhalten, eine Art und Weise, zu der sich wiederum der Zuschauer ins Verhältnis setzt, wenn er einen Film sieht. Zweitens, es kommt entsprechend nicht einfach der Wahrnehmungseindruck filmischer Bewegung beim Zuschauer an, um dann von diesem in Sinn und Bedeutung übersetzt zu werden. Stattdessen ist filmische Bewegung – als immer schon auf eine bestimmte Weise wahrgenommene Bewegung – immer schon ‚sinnvoll‘ und bedeutend, insofern sie dem Zuschauer „als fremde Wahrnehmungsweise am eigenen Körper zu einem konkreten physisch-sinnlichen Erleben wird“. ⁵⁰ Es ist diese Bedeutsamkeit, diese Sinnhaftigkeit einer Wahrnehmungsweise – d. h. einer Subjektivität, die sich auf diese und nicht andere Weise zur Welt verhält –, mit der sich der Zuschauer auseinandersetzt. Film und Zuschauer sind demnach immer schon in einem reflexiven Verhältnis miteinander verwoben:

Without an act of viewing and a subject who knows itself reflexively as the locus and origin of viewing as an act, there could be no film and no „film experience“. Thus, a description of the film experience as an experience of signification and communication calls for a *reflexive turn* away from the film as „object“ and toward the act of viewing and its existential implication of a body-subject: the viewer.⁵¹

Die Tatsache, dass der Zuschauer in den Akt des Sehens impliziert ist, bedeutet gerade nicht, dass seine Subjektposition von vornherein gegeben ist. Vielmehr konstituiert sich diese vermittelt des Zusammenspiels von Film und Zuschauer in dem, was Sobchack als „Address of the Eye“ beschreibt, womit gleichzeitig die leibliche Situierung des Sehens wie auch seine visuelle „Transzendenz“ angesprochen ist, sein Hinausgreifen über sich selbst: „[...] the visual transcendence in bodily immanence that is the ‚address of the eye‘ enables both the spectator and the film to imaginatively reside in each other – even as they both are discretely embodied and uniquely situated.“⁵² Der Akt der Filmwahrnehmung verwebt Film und Zuschauer in der Reflexion eines je spezifischen Seins zur Welt, eben dessen, was Merleau-Ponty als Stil bezeichnet. Diese Verwobenheit – aus der sich das Verhältnis von Zuschauer und Film erst konstituiert – ist die Grundlage, auf der sich ein Begriff von Affektpoetik, wie ich ihn oben eingeführt habe, sinnvoll entwickeln lässt: Wenn Film als Ausdruck *von* Erfahrung *durch* Erfahrung immer

⁵⁰ Kappelhoff, Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 86.

⁵¹ Sobchack: The Address of the Eye, S. 51.

⁵² Sobchack: The Address of the Eye, S. 261.

schon den aktiv wahrnehmenden Zuschauer impliziert, dann wird es möglich, darüber nachzudenken, wie sich die Subjektivität dieses Zuschauers in der konkreten Erfahrung des Films konstituiert und inwiefern sich diese Position als affektives Verhältnis zum Film beschreiben lässt.

Filmische Bewegung und Emotion

Ausgehend von der Feststellung, dass die beim Sehen eines Films wahrgenommene Bewegung mechanisch erzeugt ist und sich im Spannungsfeld dreier ineinander verschränkter Apparate – des bio-physiologischen des Zuschauers sowie der Aufnahme- und der Abspielvorrichtung – manifestiert, betont Gertrud Koch,⁵³ dass die Vorstellung einer anthropomorphen Matrix für die Bewegung des Films (wie sie unter anderen bei Sobchack gelegentlich aufscheint)⁵⁴ zu kurz greift. Sie unterscheidet zwei Dimensionen dieser Bewegung: *Darstellung* und *Erzeugung*, wovon vor allem letztere für uns von Interesse ist. Als bewegungserzeugenden Faktor hebt sie die Kamera hervor. Diese verfügt zwar über die Möglichkeit einer mimetischen, dem menschlichen Körper nachempfundenen Vorgehensweise; darüber hinaus eignet ihr jedoch eine dem Film eigentümliche, „optische“ Potentialität, welche weder einer narrativen Legitimierung bedarf noch als Verweis auf psychische Zustände fiktiver Figuren auflösbar ist. Aus diesem Argument lässt sich die Schlussfolgerung ableiten, dass das evolutionsbiologisch hergeleitete System der sogenannten Basis-Emotionen (nach unterschiedlicher Einteilung u. a. Freude, Angst, Wut, Ekel, Trauer und Überraschung) kaum geeignet sein kann, die ganze Breite des Spektrums filmischer Wahrnehmungserfahrung abzudecken – weil es die Bedingungen dieser Erfahrung nicht berücksichtigt. Dabei ist die filmische Bewegung *real*;⁵⁵ ihr Umschlag in eine emotionale Qualität ist an die Wahrnehmung des Zuschauers gebunden. Diesen Vorgang des Umschlags

53 Gertrud Koch: Vorlesungsreihe an der Freien Universität Berlin im Wintersemester 2004/2005 unter dem Titel: „Bewegung“, gemeinsam mit Gabriele Brandstetter und Gunter Gebauer.

54 Zur Kritik an der Tendenz Sobchacks, Filmerfahrung als Bestätigung der anthropomorphen Leiblichkeit des Zuschauers zu denken, vgl. Drehli Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 246–280, besonders S. 260. Zu den Differenzen zwischen Alltagswahrnehmung und Filmwahrnehmung vgl. Rudolf Arnhem: *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M. 2002, S. 24–44.

55 Vgl. auch Tom Gunning: *Moving away from the Index. Cinema and the Impression of Reality*. In: Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien 2012, S. 42–60.

konzipiert Koch in Anlehnung an Michotte⁵⁶ als eine Theorie nicht figurengebundener Empathie, die ihren Weg in Form einer Ansteckung über die körperlichen Sensationen des Zuschauers nimmt – die Vorstellung von dieser (Eigen-)Bewegung, also das Erleben der Emotion, wäre somit eine sekundäre Repräsentation im Bewusstsein des Zuschauers.⁵⁷

Einen vielversprechenden und zumindest indirekt mit Kochs Ausführungen verwandten Versuch, filmische Bewegung und Emotion aufeinander zu beziehen, unternimmt Raymond Bellour in seinem Aufsatz „Das Entfalten der Emotionen“. Ihm zufolge ist die Filmerfahrung genuin durch die Verschränkung dieser beiden Dimensionen von „Bewegung“ grundiert:

So bleibt die Entscheidung, zur Beschreibung der Film- und Kinoerfahrung eher von Emotion als von Empfindung zu sprechen, von teilweise undurchsichtigen Konnotationen begleitet. Bei all jenen, denen dieser Begriff unmittelbar einleuchtend erschien (und auch der Philologie zufolge), gründet diese Entscheidung ohne Zweifel in der engen Verschmelzung zwischen der irrealen Realität der dem Kino-Bild eigenen Bewegung und jener nicht minder eigenartigen Bewegung, die den unbeweglichen Zuschauer im Inneren seines Körpers erfasst.⁵⁸

Bellour versucht in der Folge, diesen Zusammenhang zwischen Bewegung und Emotion klarer herauszuarbeiten, zunächst vor allem in Orientierung an Deleuzes Begriff der Falte. In dieser Perspektive impliziere das Konzept der Emotion

56 Albert Michotte van den Berck: Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [1953]. In: *montage/av* 12 (2003), Nr. 1, S. 126–135.

57 Koch verweist in diesem Zusammenhang auf die sogenannte James/Lange-Theorie, deren Kernthese lautet, Emotionen seien Wirkungen körperlicher Zustände und nicht umgekehrt: „My thesis [...] is that *the bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur is the emotion*. Common sense says, we lose our fortune, are sorry and weep; we meet a bear, are frightened and run; we are insulted by a rival, are angry and strike. The hypothesis here to be defended says that this order of sequence is incorrect, that the one mental state is not immediately induced by the other, that the bodily manifestations must first be interposed between, and that the more rational statement is that we feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble, and not that we cry, strike, or tremble, because we are sorry, angry, or fearful, as the case may be. Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colourless, destitute of emotional warmth. We might then see the bear, and judge it best to run, receive the insult and deem it right to strike, but we could not actually *feel* afraid or angry.“ William James: What is an Emotion? In: *Mind* 9 (1884), Nr. 34, S. 188–205, hier S. 189–190. Bellour weist darauf hin, dass dieses Modell auch für Deleuzes Emotionsbegriff von Bedeutung ist, vgl. Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 61.

58 Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 61.

sowohl einen Dualismus als auch dessen Einfassung in einen höheren Zusammenhang: „Die Entscheidung, von Emotion zu sprechen, zielt sowohl auf die innerste Kraft des Affekts – als für den Körper, der sie empfindet, wahrnehmbare Form – als auch auf das spirituelle oder mentale Bewusstsein, das sie mehr oder weniger begleitet.“⁵⁹ Das Wort „begleiten“ scheint mir an dieser Stelle etwas zu unverbindlich. Präziser wäre es, von „realisieren“ zu sprechen. Die Emotion erlaubt es nicht nur, beide Dimensionen von Bewegung zusammenzudenken, sie unterläuft aktiv den Dualismus. Darauf zielt Tom Gunning ab, wenn er die filmische Bewegung für einen „Realitätseindruck“ („impression of reality“) verantwortlich macht, der als aktivierende Einbeziehung des Zuschauers gedacht wird.⁶⁰ Dieser Idee kommt Bellour in seiner nächsten Bestimmung näher: „Die Emotion ist jene Falte, die im perzeptiven Zwischenraum zwischen Unbewusstem und Bewusstem den von den Organen erhaltenen Eindruck in der Seele fixiert.“⁶¹

Wenn man nun die Verbindung zwischen Emotion und Bewegung auf diese Weise zum Maßstab eines filmtheoretischen Verständnisses von Emotion macht, dann streift man, mit Bellour gesprochen, die Frage, „die die Emotion im Kino von vornherein stellt, die Frage nach einer Unterscheidung zwischen dem, was einen Namen hat, und dem, was nicht wirklich einen hat“⁶² – das heißt, es geht darum, jenseits der Typologie der Basis-Emotionen der Vielfalt des filmischen Bewegungsrepertoires systematisch gerecht zu werden. Das Ziel muss lauten, über die auf den jeweiligen Einzelfall beschränkte Beschreibung eines spezifischen Bewegungsvorgangs zu verallgemeinerbaren Prinzipien zu gelangen. Bellour unternimmt einen wichtigen Schritt in diese Richtung, indem er Daniel Sterns Konzept der „Vitalitätsaffekte“, welches zur Beschreibung der „Lebenserfahrung“ von Säuglingen entwickelt wurde,⁶³ auf die Wahrnehmungserfahrung des Kinozuschauers bezieht. Für unseren Zusammenhang ist dieser Bezug vor allem deshalb so interessant, weil Stern nichts anderes beschreibt als die Konstitution einer Subjektposition auf der Grundlage affektiven Erlebens.

Wie der Säugling bei Stern, so hat es auch der Zuschauer im Kino grundsätzlich mit einer Welt zu tun, die sich vor seinen Augen und Ohren sukzessiv entfaltet; und dieses Entfalten lässt sich mit Hilfe der Vitalitätsaffekte oder Vitalitäts-

⁵⁹ Bellour, S. 63.

⁶⁰ „Only motion, one can assume, is able to convey motion. Therefore, to perceive motion, rather than represent it statically in a manner that destroys its essence, one must participate in the motion itself.“ Gunning: Moving away from the Index, S. 54.

⁶¹ Bellour, S. 64.

⁶² Bellour, S. 72.

⁶³ Vgl. Daniel Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings [1985]. Stuttgart 1992, S. 74–98.

formen, wie Stern sie in einem jüngeren Buch nennt,⁶⁴ konzeptualisieren. Die Vitalitätsformen stellen Zeitkonturen dar, gewissermaßen Mini-Dramaturgien, die Bewegungsvorgänge hinsichtlich ihrer zeitlichen Ausdehnung, räumlichen Ausrichtung, Intensität und Intentionalität beschreiben. Dadurch vermitteln sie dynamische Erlebnisqualitäten wie „aufwallend“, „verlassend“, „flüchtig“, „berstend“, usw.⁶⁵ Die Vitalitätsaffekte bilden als zeitlich verfasste Gestaltzusammenhänge die Grundlage für das, was Stern als „Affektabstimmung“ zwischen Säugling und Mutter beschreibt,⁶⁶ eine Form sich in Permanenz entwickelnder Interaktion, die nach Bellour auch das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film in der Filmwahrnehmung bestimmt. Diese intersubjektive Interaktion ist von zentraler Bedeutung für das „Empfinden eines subjektiven Selbst“,⁶⁷ denn erst durch sie wird das eigene (und fremde) Fühlen als Eigenes, bzw. Fremdes zu einem Gegenstand des Bewusstseins. Dieser Prozess der Affektabstimmung betrifft den Kern der Verschränkung des eigenen Erlebens mit einer fremden Wahrnehmungsweise, wie Sobchack sie beschreibt. Die von der kognitiven Forschung in den Vordergrund gerückten Basis-Emotionen betreffen nur einen kleinen zeitlichen Teil dieser Abstimmungsvorgänge, gleich Inseln im Meer.⁶⁸ Das Konzept der Vitalitätsaffekte stellt demgegenüber eine Möglichkeit dar, die Zeitlichkeit als eine Grundbedingung filmischer Wahrnehmungserfahrung in den Blick zu bekommen – eine Perspektive, die Bellours Ansatz mit Hermann Kappelhoffs Modell filmischer Expressivität verbindet.⁶⁹

Der schon bei Gertrud Koch angesprochene scheinbare Widerspruch eines künstlich hervorgerufenen Gefühls, welches sich nichtsdestoweniger „physisch real“ äußert, liegt im Kern von Kappelhoffs Studie zur Genealogie und Phänomenologie des Melodramas: „Was ist das lebendige ‚menschliche‘ und ‚mitmenschliche“

64 Vgl. Stern: *Forms of Vitality. Exploring dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development.* Oxford 2010.

65 Vgl. Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 83.

66 Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 198.

67 Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 179–230.

68 „Die Abstimmung macht eher den Eindruck eines ununterbrochenen Prozesses. Sie kann nicht darauf warten, bis diskrete Affekte zum Ausbruch gelangen; sie muß im Grunde bei jedem Verhalten funktionieren. Und darin liegt einer der großen Vorteile der Vitalitätsaffekte. Sie manifestieren sich im gesamten Verhalten und bieten sich deshalb fast ununterbrochen zur Abstimmung an. Entscheidend für die Vitalitätsaffekte ist nicht, *welche* Verhaltensweise gezeigt wird, sondern *wie* eine Verhaltensweise, *wie* das *gesamte* Verhalten überhaupt Ausdruck findet.“ Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 224.

69 Vgl. auch Bellour: Daniel Stern und die Einstellung. In: Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung.* München 2010, S. 35–49.

che‘ Empfinden, wenn sich dieses Empfinden nicht nur in hohem Maße täuschen lässt, sondern selbst noch auf Täuschungen und Illusionen gründen kann?“⁷⁰ Diese Frage weist auf das „Paradox einer passiven Aktivität“⁷¹ des Zuschauers, der sich die dargestellte Welt als einen inneren Zustand aneignet, nachdem er sich der Illusion dieser Welt überlassen hat. In diesem Vorgang der Aneignung wird das reale filmische Bild in eine „faktische psychische Realität“⁷² umgewandelt, was letztlich eine körperliche Reaktion zur Folge hat – im Fall des Melodramas das Weinen.

Dieses Modell ist in der Folge von Kappelhoff unter dem Begriff der *Ausdrucksbewegung* ausdifferenziert worden, und zwar zum einen unter Rückgriff auf Helmuth Plessner⁷³ und zum anderen in Auseinandersetzung mit den theoretischen Überlegungen Sergej Eisensteins⁷⁴ (dessen Einbeziehung mit Blick auf seine Rezeption durch die Filmemacher des New Hollywood für die vorliegende Arbeit eine besondere Relevanz erhält⁷⁵). Mit diesem Begriff wird es möglich, den Zusammenhang von Bewegung und Emotion systematisch zu erfassen, weil er erklärt, auf welcher Grundlage die konkrete Wahrnehmung des Zuschauers für ihn zu einem Gefühl werden kann. Die Ausdrucksbewegung ist dabei nicht zu verstehen als ein „distinkter Bewegungstyp, sondern vielmehr [als] eine spezifische Bewegungsdimension, die in der Wahrnehmung einer zeitlichen Gestalt begründet liegt“⁷⁶ – einer zeitlichen Gestalt, welche die diversen Parameter filmischer Inszenierung (Bewegung der Figuren, der Kamera, der Musik, etc.) sinnvoll integriert. Eben das ist gemeint, wenn Deleuze davon spricht, die Bewegung drücke den Wandel „in der Dauer oder im Ganzen“⁷⁷ aus:

70 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 11.

71 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 13.

72 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, ebd.

73 Vgl. Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs* [1925]. In: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, hg. von Günter Dux u. a. Frankfurt a. M. 2003, S. 67–130.

74 Vgl. Sergej Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film* [1929]. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, übersetzt und hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 90–108.

75 Vgl. etwa Stephen Prince: *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of ultraviolent Movies*. Austin 1998, S. 57, mit Bezug auf Sam Peckinpah; Michael Pye, Lynda Myles: *The Movie Brats. How the Film Generation took over Hollywood*. London/Boston 1979, S. 154, mit Bezug auf Brian De Palma.

76 Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 84–85.

77 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.

Die Dauer eines Films bezeichnet deshalb nicht einfach die Zeit, die er in Anspruch nimmt, um gesehen zu werden. Es ist zugleich die Zeit, in der sich in der leibhaften Gegenwart des Zuschauerblicks die spezifische Sinnlichkeit als das Gesetz eben dieser Welt enthüllt und vollendet. Innerhalb der Dauer dieses Prozesses beschreibt jede Einstellung eine Veränderung, eine Ausdehnung, eine neue Perspektive der filmischen Wahrnehmungswelt; und darin ist jede Einstellung immer schon, wie der Ton einer musikalischen Komposition, auf das Ganze dieser Wahrnehmungswelt bezogen.⁷⁸

Was sich in der Dauer der Filmwahrnehmung entfaltet, ist eine Welt als ein Ganzes, also, mit Deleuze, nicht zu verstehen als eine Gesamtheit von Elementen, sondern als Gesetz ihrer Organisation und ihrer Veränderung. Aus diesem Grund ist es nicht statthaft, zwischen sogenannten Fiktions- und Artefakt-Emotionen zu trennen: Film ist kein Artefakt, sondern die spezifische Art und Weise der Wahrnehmung einer Welt. Der Zuschauer ist in seiner „passiven Aktivität“ in die Entfaltung dieser Weltwahrnehmung einbezogen, wie Kappelhoff mit Bezug auf Eisensteins Montage-Konzeption ausführt:

So ist mit dem montierten Bewegungsbild einerseits ein Parcours physiologischer Reize, Wirkungen und Effekte entworfen, der von den Zuschauern durchlaufen wird. Andererseits ist dieses Bild die Matrix eines Prozesses permanenter Rückkopplungen, in der eben diese Wirkungen und Effekte als Ausdrucksfigur aufgenommen und als Zuschaueremotion verwirklicht werden.⁷⁹

Die zeitliche Einheit dieses Durchlaufens organisiert sich als ein sinnergebendes Ganzes in der Ausdrucksbewegung. Hier lässt sich direkt mit Bellour anschließen, der den „Realitätseffekt der Emotion im Kino“ definiert als „ein Ergriffensein von einer Idee durch ein Ergriffensein des Körpers“.⁸⁰

Was die beiden Ansätze weiterhin miteinander verbindet, ist der systematische Einbezug sämtlicher Register filmischer Expressivität, bei Kappelhoff zusammengebunden in der zeitlichen Gestalt der Ausdrucksbewegung, bei Bellour, bzw. Stern begründet durch das Konzept der *amodalen Wahrnehmung*. Diese abstrahiert von den einzelnen Sinnesmodalitäten und gelangt dadurch zu einer „Art und Weise, in der die Elemente eines Kunstwerks angeordnet sind“, einer Art und Weise, die Stern selbst mit dem Begriff des Stils belegt⁸¹ – eben jenem Stil, dessen Analyse das Projekt der vorliegenden Arbeit darstellt. Bellour kommentiert:

⁷⁸ Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes, S. 309.

⁷⁹ Kappelhoff: Realismus, S. 30–31.

⁸⁰ Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 62.

⁸¹ Vgl. Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings, S. 227.

Die *Übersetzung von Wahrnehmungen in Gefühle* erfordert vom künstlerischen Stil „die Umwandlung ‚wahrheitsgetreuer‘ Wahrnehmungen (Farbharmonien, Linienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls, zum Beispiel des Gefühls der Stille“. Daraus leitet sich auch der Begriff der „Ausdrucksform“ ab, mit dem Stern schliesslich Aspekte des Sozialverhaltens in der Frühzeit der Affektabstimmung beschreibt und der aus diesen „einen Vorläufer des Kunsterlebens“ macht.⁸²

Damit sind die Grundzüge eines Modells benannt, welches das zu Beginn eingeführte Konzept des Stils mit den erörterten Ansätzen zur filmischen Expressivität zu verbinden vermag. Durch diese theoretischen Vorüberlegungen haben wir uns eine Grundlage erarbeitet, von der aus es möglich wird, die Affektpoetik eines Films als einen spezifischen Modus zu beschreiben, den Zuschauer in Bezug zu einer Welt zu setzen, deren Ordnung sich ihm als Gestaltung der Dauer seines eigenen Wahrnehmungsvorgangs erschließt. Merleau-Ponty zufolge gibt es „so etwas wie einen Zeitstil der Welt“,⁸³ und es ist dieser Zeitstil, den ich in der Analyse der Filme jeweils herauszuarbeiten und zu systematisieren versuchen werde. Filmische Bewegung ist dabei stets unter dem von Kappelhoff beschriebenen doppelten Aspekt zu untersuchen: zum einen unter dem Aspekt ihrer direkten sinnlichen Einwirkung, zum anderen unter dem Aspekt der Ausgestaltung des Erlebens in der Zeit. Auf beiden Ebenen erschließt die Analyse die je spezifische Verbindung von Bewegung und Emotion in den Filmen des New Hollywood.

1.3 Zur Affektpoetik des New Hollywood

Der Begriff des New Hollywood

Wie zu Beginn angemerkt, bekommt das neue US-amerikanische Kino gegen Mitte der 1970er Jahre erstmals einen Namen: New Hollywood.⁸⁴ Und ziemlich genau mit diesem Moment entspinnt sich die Debatte darüber, ob dieser Name passt. Dieser Debatte liegen zwei Fragen zugrunde: erstens die Frage der historischen Periodisierung und zweitens die Frage der kritischen Einordnung.

⁸² Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 86 (meine Hervorhebung).

⁸³ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 479.

⁸⁴ Vgl. Axel Madsen: *The New Hollywood. American Movies in the '70s*. New York 1975; Hans-Christoph Blumenberg (Hg.): *New Hollywood*. München/Wien 1976; Steve Neale: *New Hollywood Cinema*. In: *Screen 17* (1976), Nr. 2, S. 117–122.

Peter Krämer etwa nennt in seinem Übersichts-Artikel zum „postklassischen Hollywood“⁸⁵ drei Varianten der periodischen Einteilung: eine „postmoderne“ Perspektive, welche die gesamte zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenfasst, allerdings die Schlüsselfilme eines postmodernen Kinos eher in den 1980er Jahren verortet;⁸⁶ eine an André Bazins Klassizismus-Begriff orientierte Lesart, die von 1939 ausgeht und in *CITIZEN KANE* (Orson Welles 1941) den ersten Vertreter der Moderne erblickt, um über *New Movie* (1950er Jahre) und *New American Cinema* (frühe 1960er Jahre) bei 1967 anzulangen; schließlich, und am wirkmächtigsten, die Betonung des Einschnitts von 1967 als eigentlicher modernistischer Intervention in den Kontext des Mainstream-Kinos. Den beiden letzteren sei gemein, dass sie um 1975 herum das Ende dieser Periode konstatierten – entweder als Übergang zur Postmoderne oder als Wiederkehr eines Neo-Klassizismus.⁸⁷

Krämer merkt an, mit dem Aufkommen des Begriffs „New Hollywood“ in der letzteren Variante sei die klassische Periode in der Filmgeschichtsschreibung dramatisch verlängert worden, nämlich von 1920–1939 bis in die 1960er Jahre hinein.⁸⁸ Dadurch seien die ästhetischen Veränderungen zwischen den späten 1940er Jahren und der Mitte der 1960er Jahre sowie die mit diesen Veränderungen in Verbindung stehenden sozialen, kulturellen und industriellen Faktoren weitgehend unter den Tisch gefallen und durch eine Teleologie ersetzt worden, die all diese Bewegungen auf den Umbruch von 1967 hin ausgerichtet habe.⁸⁹ Zudem stellt Krämer fest, dass sich die Kriterien, an denen filmhistorischer Wandel festgemacht wird, wiederholen: Schon in den 1940er und 1950er Jahren werden europäische Einflüsse, stilistische Innovationen, Tabubrüche, ein neues Helden- und Männlichkeitsverständnis sowie eine sozialkritische Agenda zum Gegenstand kritischer Diskussion, wie auch der Einfluss der Jugendkultur, der technologischen Neuerungen, der Trend zum Event und das vermeintliche Verschwinden der Narration zugunsten des Spektakels.⁹⁰ Krämer vertritt vor diesem Hinter-

85 Peter Krämer: Post-classical Hollywood. In: John Hill, Pamela Church Gibson (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford 1998, S. 289–309.

86 Ein Beispiel hierfür wäre Timothy Corrigan: *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick 1991.

87 Krämer: Post-classical Hollywood, S. 303. Einige Ansätze verhalten sich zu diesen Fragen der Periodisierung vergleichsweise neutral, indem sie sich auf die Einteilung nach Dekaden stützen, etwa Peter Lev: *American Films of the 70s. Conflicting Visions*. Austin 2000, oder noch deutlich schematischer der Sammelband Lester D. Friedman (Hg.): *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations*. Oxford 2007.

88 Krämer: Post-classical Hollywood, S. 300.

89 Krämer: Post-classical Hollywood, S. 300–301.

90 Krämer: Post-classical Hollywood, S. 303.

grund die Auffassung, die jüngere Forschung zum New Hollywood (im weiteren wie im engeren Sinne) habe den Aspekt der Neuheit überbewertet:

[...] in general, critical debates about developments in post-war American cinema have dealt with stylistic change only in a cursory, abstract, and unspecific fashion, quickly moving from observations about individual film examples to claims about fundamental shifts in the overall aesthetic and industrial system.⁹¹

Dieser Konflikt in der Periodisierung macht sich für Krämer unter anderem an der Konzeption von Filmgeschichte fest. So verträten produktionsästhetisch ausgerichtete Ansätze tendentiell eine Langzeitperspektive, während die Fraktion der „auteurist critics“ sich auf die kleine Gruppe von Regisseuren konzentriert habe, die im Zentrum der kurzlebigen künstlerischen „Renaissance“⁹² stand.

Krämer spricht damit eine ganze Reihe wichtiger Punkte an, zu denen auch mein eigener Ansatz sich verhalten muss. Leider holt er den in diesem Aufsatz formulierten Anspruch in seiner einige Jahre später erschienenen Monographie zum Thema nicht ein. Diese argumentiert hauptsächlich produktionsästhetisch und erklärt die für das New Hollywood charakteristischen Veränderungen durch Veränderungen in der US-amerikanischen Gesellschaft – ein Verhältnis, das konsequent der Logik von Angebot und Nachfrage folgt. Der Blick für die ästhetische Eigenständigkeit des einzelnen Films geht hierbei verloren, während die Bedeutung der Filme sich aus ihrem kommerziellen Erfolg herleitet:⁹³ erfolgreiche filmische „Modelle“ werden kopiert, wobei das, was ein Modell ausmacht, nur oberflächlich bis arbiträr definiert wird, bzw. ins Triviale reicht: So basierten viele erfolgreiche Filme auf Romanen, mehr Filme als früher verwendeten Pop-songs als Soundtrack, erfolgreiche Schauspieler seien ein Faktor für den Erfolg ihrer Filme. Dabei wird ein vergleichsweise simples Modell des Kinogängers in

91 Krämer: Post-classical Hollywood, S. 307.

92 Der Alternativbegriff *Hollywood Renaissance* kommt bereits 1977 ins Spiel, hat sich jedoch nicht entscheidend durchsetzen können und bleibt widersprüchlich besetzt, vgl. Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*. Cranbury 1977; Glenn Man: *Radical Visions. American Film Renaissance 1967–1976*. Westport 1994; Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London 2002, S. 11–48. Während Jacobs und Man ihre Untersuchungen an kanonischen Autoren und Filmen ausrichten, argumentiert King im wesentlichen produktionsästhetisch und verwendet den Begriff der Renaissance in Abgrenzung zur längeren Periode, die sich bis in die Gegenwart erstreckt. Zur Kritik an dem Begriff der Renaissance (was eigentlich wird hier angeblich wiedergeboren?) vgl. Lars Dammann: *Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967–1976*. Marburg 2007, S. 11–12.

93 Peter Krämer: *The New Hollywood. From BONNIE AND CLYDE to STAR WARS*. London 2005, S. 4.

Anschlag gebracht – Krämer geht davon aus, dass dieser bestrebt sei, den Genuss beim Anschauen früherer Filme zu wiederholen und daher ähnliche Filme aufzusuchen.⁹⁴ Damit ist ein Zirkelschluss vollständig, der jede Veränderung im Bereich filmischer Expressivität als Anomalie betrachten muss.

Krämers Monographie ist einer der jüngsten in einer langen Reihe von Versuchen, das New Hollywood entweder in seiner Eigenständigkeit oder in seinem historischen Kontext zu beschreiben. Sie ist zugleich ein etwas vereinfachtes Beispiel für das, was Thomas Elsaesser in einem anderen Essay zur Historiographie des New Hollywood die „kanonische Erzählung“ genannt hat.⁹⁵ Diese Erzählung operiert von einem Verständnis des Hollywood-Kinos als Industrie aus, das heißt, die wichtigsten Stationen des historischen Verlaufs sind die Antitrust-Entscheidung 1948, das Aufkommen des Fernsehens und der damit einhergehende Zuschauerschwund in den Kinos, sowie die Umstrukturierungen vieler Studios Ende der 1960er Jahre. In dieser Sichtweise stellt das New Hollywood im engeren (1967–1976) oder engsten (1969–1972) Sinne eine Ausnahme dar, die sich nun entweder (vom Standpunkt der Ideologiekritik, bzw. der Cinéphilie) als gescheiterte Intervention oder (wie Elsaesser vorschlägt und detailliert ausführt) als Phase der Anpassung lesen lässt, welche indirekt die Voraussetzungen für jenes Blockbuster-Kino schuf, mit welchem die 1980er Jahre identifiziert werden.

David Cook zum Beispiel bezeichnet in seinem verdienstvollen, umfangreichen Übersichtswerk die Dekade der 1970er als eine Zeit der Illusion, die am Tag der Wahl Ronald Reagans zum Präsidenten, am 7. November 1980, jäh zu einem Ende gekommen sei:

First was the illusion of a liberal political consensus created by the antiwar movement, the Watergate scandal, and the subsequent resignation of Richard Nixon [...]. The second illusion, intermingled with the first, was that mainstream American movies might aspire to the sort of serious social or political content described above on a permanent basis. This prospect was seriously challenged when the blockbuster mentality took hold in Hollywood in the wake of *JAWS* (Steven Spielberg, 1975) and *STAR WARS* (George Lucas, 1977), and it was shattered by the epochal success of the Spielberg-Lucas juggernaut of the early Reagan years.⁹⁶

94 Krämer: *The New Hollywood*, S. 11.

95 Thomas Elsaesser: *American Auteur Cinema. The last – or first – Picture Show?* In: ders., Alexander Horwath, Noel King (Hg.): *The last great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam 2004, S. 37–69, hier S. 42–44.

96 David Cook: *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. Berkeley 2000, S. xv–xvi.

In einer bemerkenswerten Geste der Enttäuschung wird hier einem ganzen Jahrzehnt die historische Gültigkeit aberkannt. Robert Phillip Kolker konstatiert das ideologische Scheitern des New Hollywood in einer eher gleichgültigen Tonlage, aus dem Blickwinkel einer cinéphilen Filmkritik: „During the late sixties and early seventies, some film [sic] questioned assumptions, as some directors became more independent and more in control of their work. In the eighties, American film once again became a great affirming force [...].“⁹⁷ Der Gestus der Gleichgültigkeit scheint auch hier auf eine tiefsitzende Enttäuschung hinzuweisen. Impliziert ist in diesen Bewertungen oft auch eine Kritik an der mangelnden Radikalität selbst jener Filme, die im Kern des New Hollywood stehen, besonders deutlich bei James Bernardoni.⁹⁸ Seine Version des New Hollywood, das hier im wesentlichen als Abklatsch des klassischen Kinos daherkommt, besteht vor allem in einer Auflistung der Trugschlüsse, denen die neueren Filme im Verhältnis zu den älteren erlegen seien. Nur deren äußere Anmutung sei kopiert und mit den neuen technischen Mitteln aufpoliert worden; die Substanz sei dabei verlorengegangen.

Diese These einer vermeintlich fehlenden Radikalität verweist (abseits von Fragen normativer Wertung) auf eine grundlegende Debatte zur Historiographie des US-amerikanischen Kinos, die auch von Krämer angesprochen wird und die sich an der Frage entzündet, inwieweit überhaupt von einem postklassischen Kino die Rede sein kann. Wie Murray Smith in einem Aufsatz zu dieser Debatte anmerkt, steht weniger die Behauptung zur Diskussion, das klassische System Hollywood in seiner Gänze (das heißt, in seinen ästhetischen, produktionsökonomischen und sozio-politischen Aspekten) erhalte sich bis heute unverändert.⁹⁹ Vielmehr sei das Ausmaß der Veränderungen zu bewerten, und hier stimmt Smith Krämer zu: „It is not that change has not occurred, but that the scale of change has consistently been overestimated.“¹⁰⁰

97 Robert Phillip Kolker: *A Cinema of Loneliness*. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. New York/Oxford 1988 [2. Aufl.], S. 14. Kolker geht in dieser 2. Auflage sogar soweit, den Abschnitt zu Francis Ford Coppola durch einen zu Spielberg zu ersetzen, weil ersterer offenbar die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen konnte: „Francis Ford Coppola’s fall from effective filmmaking has been so great that I have replaced the chapter on his work with one on Steven Spielberg.“ S. x.

98 James Bernardoni: *The New Hollywood. What the Movies did with the new Freedoms of the Seventies*. Jefferson, NC/London 1991.

99 Vgl. Smith: *Theses on the Philosophy of Hollywood History*. In: ders., Steve Neale (Hg.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London/New York 1998, S. 3–20, hier S. 5.

100 Smith: *Theses*, S. 14.

In einer solchen Langzeitperspektive wird die (angeblich permanente) Veränderung schließlich zum Merkmal der Kontinuität. Das paradigmatische Modell einer solchen Langzeitperspektive findet sich in den Schriften von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger.¹⁰¹ Diese betonen die Fähigkeit des Hollywood-Systems zur Anpassung an veränderte Gegebenheiten, bzw. die Fähigkeit zur Assimilation fremder Einflüsse. Smith fasst diesen Standpunkt zusammen:

From this point of view, historians of the „New“ or post-classical Hollywood, while correctly recognizing new phases or trends in product differentiation, are not warranted in positing a break with classicism. Indeed, the very regularity with which declarations of new epochs have been made, the sheer number of ‚New Hollywoods‘ that one finds posited over the course of film history, recommends this more sober view: if things are always „new“, nothing is ever really new. There is a constant process of adjustment and adaptation to new circumstances, but this is an adaptation made on the basis of certain underlying and constant goals: the maximizing of profits through the production of classical narrative films. Rather than looking for a fundamental break between classicism and a putative post-classicism, we would do better to look for smaller-scale changes and shifts, at both the institutional and aesthetic levels, within a more broadly continuous system of American commercial filmmaking.¹⁰²

Diese Sichtweise findet weitere Vertreter in Filmhistorikern wie Robert Ray¹⁰³ oder Geoff King,¹⁰⁴ die im Kino des New Hollywood, wie ich es zeitlich bestimme (1967–1980), keine wesentlichen Veränderungen gegenüber dem klassischen Kino erkennen. Die Filme werden vor allem unter dem Gesichtspunkt der Einflüsse betrachtet, die sich in ihnen auffinden lassen (vor allem aus der Nouvelle Vague und dem klassischen Hollywood).¹⁰⁵ Doch selbst noch der Umgang mit

101 Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1988. Vgl. auch Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge 1997; Thompson: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding classical narrative Technique*. Cambridge 1999.

102 Smith: *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, S. 14.

103 Vgl. Robert B. Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton 1985.

104 Vgl. Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London 2002.

105 Ein besonders krasses Beispiel für diesen Ansatz liefert Noël Carroll: *The Future of Allusion. Hollywood in the Seventies (and beyond)*. In: *October* 20 (1982), S. 51–81. Carroll verwendet das Konzept der „Anspielung“ hauptsächlich dazu, die Filme des New Hollywood in ihrem künstlerischen Wert zu diskreditieren. Diese riefen die alten Filme auf, um sich zu nobilitieren oder um den persönlichen Obsessionen der neuen Filmemacher Genüge zu tun. Dabei werde jedoch nur die Hülle der alten Filme reproduziert; für „echte“ emotionale Effekte sei dieses Kino vom Verweis auf andere Filme abhängig. Carroll ignoriert in seiner Polemik die Vielfalt des Umgangs mit Filmgeschichte, durch die sich das New Hollywood auszeichnet und die im Verlauf dieser Arbeit demonstriert werden soll.

diesen tatsächlichen oder vermeintlichen Einflüssen wird nicht als ein poetisches Verfahren eigenen Rechts analysiert, sondern mit Blick auf kommerzielle Zwänge wegerklärt: Die „radikalen“ Verfahren etwa des Kinos der Nouvelle Vague seien durchgängig für den konservativeren amerikanischen Markt abgemildert worden.¹⁰⁶ Es ist aber nicht damit getan, Einflüsse nachzuweisen oder zu vermuten. Die (unstrittige) Tatsache etwa, dass das Ende von *MCCABE & MRS. MILLER* (Robert Altman 1971) das Ende von *TIREZ SUR LE PIANISTE* (François Truffaut, Frankreich 1960) zitiert, trägt kaum etwas dazu bei, die spezifische Modulation von Stimmungen in Altmans Film zu erklären; dazu bedarf es einer positiven Analyse, die all die Faktoren miteinbezieht, welche bei der Erstellung ikonographischer Traditionslinien unberücksichtigt bleiben. Dabei ist auch der Umstand nicht zu vergessen, dass solche Linien in die Irre führen können – teils nur minimal, teils ganz erheblich. Wenn Elsaesser etwa das Ende von *TWO-LANE BLACKTOP* (Monte Hellman 1971) auf das Ende von *LE DÉPART* (Jerzy Skolimowski, Frankreich 1967) zurückführt,¹⁰⁷ während Hellman selbst von *PERSONA* (Ingmar Bergman, Schweden 1966) als Vorbild spricht,¹⁰⁸ dann ist eine gewisse Differenz vorhanden, aber vielleicht nicht entscheidend – wenn auch das für *TWO-LANE BLACKTOP* wichtige Element des Haptischen durch Elsaessers Herleitung verdeckt wird. Wenn aber Robert Ray den Einsatz von Zeitlupe in *BONNIE AND CLYDE*, *EASY RIDER* (Dennis Hopper 1969) und *THE WILD BUNCH* (Sam Peckinpah 1969) aus Filmen wie *JULES ET JIM* (François Truffaut, Frankreich 1962) oder gar *ZÉRO DE CONDUITE* (Jean Vigo, Frankreich 1933) herleitet,¹⁰⁹ dann wird Filmgeschichte entschieden verzerrt, ganz abgesehen davon, dass selbst der Hinweis auf den ‚tatsächlichen‘ Einfluss (nämlich Kurosawa, zumindest für Penn und Peckinpah¹¹⁰) dem Neuerungswert der amerikanischen Filme in dieser Hinsicht kaum gerecht wird.

Besonders in der amerikanischen Forschung wird der Aspekt des Ästhetischen fast immer in Abhängigkeit von Produktionszusammenhängen konzipiert, am deutlichsten ausgeprägt bei Justin Wyatt, dessen Modell des *High Concept*-Films ohne diese Bedingung zu einer Ansammlung arbiträrer stilistischer Kenn-

106 Vgl. Kolker: *A Cinema of Loneliness*, S. 29, Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 350.

107 Vgl. Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure. American Films in the 1970s. Notes on the unmotivated Hero* [1975]. In: ders., Horwath, King (Hg.): *The last great American Picture Show*, S. 279–292, hier S. 292.

108 Vgl. Kent Jones: ‚The Cylinders were whispering my Name‘. *The Films of Monte Hellman*. In: Elsaesser, Horwath, King (Hg.): *The last great American Picture Show*, S. 165–194, hier S. 184.

109 Vgl. Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 288–295.

110 Vgl. Prince: *Savage Cinema*, S. 51–58.

zeichen geriete.¹¹¹ So richtig und wichtig es sicherlich ist, diese Abhängigkeit nicht aus den Augen zu verlieren, so sehr kann ihre Überbetonung den Blick auf die Filme verstellen, um derentwillen überhaupt von einem New Hollywood die Rede ist. Es wäre demnach ein Kurzschluss, die institutionelle Schwäche der Studios mit der Schwäche des Genresystems zu verwechseln: Beide stellen sich in ihrer historischen Dynamik unterschiedlich dar, betreffen unterschiedliche Zeiträume, haben unterschiedliche Ursachen und wirken sich unterschiedlich auf die Filme aus.

Ähnliches gilt im übrigen für das vermeintliche Ende des New Hollywood. Reichlich vorschnell wird etwa der kommerzielle Erfolg von *STAR WARS* oder *JAWS* mit der Beendigung des „Experiments“ namens New Hollywood identifiziert. Zwischen 1975 und 1980 entstandene Filme, die diesem Muster nicht entsprechen, werden umgehend wieder zur Anomalie erklärt, besonders oberflächlich in dieser Zusammenfassung von Smith:

Although some ‚arty‘ projects continued to be supported by the studios into the late 1970s – *DAYS OF HEAVEN* (1978), *APOCALYPSE NOW* (1979), *ALL THAT JAZZ* (1979), *HEAVEN’S GATE* (1980) – the direction of the industry had been set by the monumental success of those „hyperbolic simulations of Hollywood B-movies“, *JAWS* [...] and *STAR WARS*.¹¹²

Während auf der einen Seite jede Unterscheidungsgenauigkeit in der Beschreibung von Filmen zugunsten populärkritischer Labels („arty“) aus dem Fenster geworfen wird, wird auf der anderen Seite zwei einzelnen Filmen die Wirkmacht zugesprochen, den historischen Kurs eines ganzen Kinos verändern zu können.¹¹³ Es scheint, als neige sich hier die Waage der Überbewertung bedenklich zur anderen Seite.

Es gibt eine Forschungsrichtung in der Debatte um das New Hollywood, welche das Wort von der Langzeit-Perspektive in diesem Sinne gegen dessen Urheber wendet, um es auf den kanonischen Status einiger Filme des New Hollywood anzuwenden. Dieses Argument operiert im weitesten Sinne im Modus der Apologie. Beispiele hierfür sind besonders die Monographien von Glenn Man¹¹⁴,

111 Vgl. Justin Wyatt: *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin 1994.

112 Smith: *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, S. 11–12.

113 Zur Kritik an dieser Vorstellung vgl. Peter Lev, der zweierlei anmerkt: Zum einen ist die Emphase auf Action und Geschwindigkeit in *JAWS* und *STAR WARS* kein exklusives Merkmal dieser Filme, sondern findet sich bereits zu Beginn der 1970er Jahre. Zum anderen betont Lev, dass neben *STAR WARS* auch gegen Ende der 1970er Jahre andere poetische Entwürfe koexistieren. Vgl. Lev: *American Films of the 70s*, S. 167–168.

114 Vgl. Glenn Man: *Radical Visions*.

Todd Berliner¹¹⁵ und Jonathan Kirshner,¹¹⁶ mit leichten Abstrichen auch die von Lars Dammann,¹¹⁷ der einen mehr oder weniger überparteilichen Blickwinkel anstrebt, was die kritische Einschätzung der Periode angeht. Man etwa schreibt explizit zur Auswahl der von ihm analysierten Filme (insgesamt 16 an der Zahl): „It may be too obvious to say that my choice of each film relies on its status as a classic of the period.“¹¹⁸ Es entbehrt nicht der Ironie, ist aber bezeichnend für den kanonischen Ansatz, dass der Begriff des Klassischen hier ganz unproblematisch auf eine zum Teil dezidiert anticlassische Ästhetik angewendet wird. So wird eine ganz andere Art von Kontinuität hergestellt, die im Extremfall auf eine Negierung von Filmgeschichte hinausläuft.¹¹⁹ Entsprechend überrascht es nicht, wenn die Periodisierung des New Hollywood in diesen Arbeiten nicht nur oberflächlich begründet ist, sondern zum Teil auch höchst willkürlich erscheint, etwa die Entscheidung Berliners, nicht nur das Ende der 1970er, sondern auch das Ende der 1960er Jahre aus seinem Korpus auszuklammern: „The earlier group [vor 1970], however, presages a movement that hadn't yet taken hold in mainstream American cinema and the later movies [nach 1977] are more isolated examples of a kind of film that starts to peter out about the time of ROCKY (1976) and STAR WARS (1977).“¹²⁰

Die logische Folge dieser Herangehensweise ist, dass die Kriterien für die behauptete Neuheit des New Hollywood äußerst vage ausfallen. Sowohl Man als auch Berliner arbeiten mit einer dichotomen Unterscheidung zwischen narrativem Mainstream- und Kunstkino, auf deren Folie das New Hollywood als eine Annäherung des ersteren an das letztere verstanden wird, bzw. als eine Inkorporierung bestimmter Prinzipien des sogenannten Kunstkinos.¹²¹ Die Analyse

115 Vgl. Todd Berliner: *Hollywood incoherent. Narration in Seventies Cinema*. Austin 2010.

116 Vgl. Jonathan Kirshner: *Hollywood's last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*. New York 2013.

117 Vgl. Dammann: *Kino im Aufbruch*.

118 Man: *Radical Visions*, S. 5.

119 „Die ‚Würdigung‘ oder Apologie ist bestrebt, die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zu überdecken. Ihr liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt nur auf diejenigen Elemente des Werks Gewicht, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Es entgehen ihr die Schroffen und Zacken, die demjenigen einen Halt bieten, der über dieses hinausgelangen will.“ Walter Benjamin: *Zentralpark* [1939]. In: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 230–250, hier S. 230.

120 Berliner: *Hollywood incoherent*, S. 6. Auch Lev setzt mit seiner Untersuchung erst 1969 an.

121 An Berliners Arbeit ist immerhin positiv hervorzuheben, dass sie sich auf wenige Beispiele beschränkt und so eine gewisse Genauigkeit der Beschreibung erreicht, wo Man für jeden der von ihm behandelten Filme nur wenige Seiten zur Verfügung hat, Dammann in seiner Überblicksarbeit noch einmal weniger.

reflektiert diese These jedoch nicht und verfährt weiterhin so, als könne die Nacherzählung des Plots und die psychologisierende Beschreibung der Figuren und ihrer Handlungen den Filmen gerecht werden – als handle es sich weiterhin um die von der neoformalistischen Filmtheorie postulierte Norm des klassischen Erzählkinos. Eine übergreifende Idee vom besonderen Charakter dieses Kinos sucht man denn auch vergebens; Glenn Man beschränkt sich auf eine nicht weiter spezifizierte Behauptung von Originalität. Für Berliner liegt das entscheidende Merkmal der von ihm analysierten Filme in ihrer aktuellen Beliebtheit, die er unter anderem mit Hilfe der Bewertungen auf der *Internet Movie Database* (IMDb) belegt. Vor diesem Hintergrund wird die Kritik an der Wucherung immer neuer „New Hollywoods“ sogar verständlich: fehlen doch weithin die Kriterien für eine positive, d. h. nicht-normative Beschreibung des New Hollywood als einer sowohl vom klassischen Kino als auch vom Kino der 1980er Jahre unterscheidbaren Periode US-amerikanischer Filmgeschichte.

Peter Levs Untersuchung¹²² hebt sich vom Kanon-Ansatz dadurch ab, dass er mit der postulierten spezifischen Komplexität der Filme eine filmhistorische These verbindet. Diese Komplexität erstreckt sich nach Lev nicht nur auf einzelne Filme, sondern betrifft das Kino der 1970er Jahre in seiner Gänze. Damit ist sowohl die „schiere Vielfalt ideologischer und ästhetischer Ansätze“¹²³ gemeint, als auch die Tatsache, dass sich diese Ansätze in vielfältiger und oft widersprüchlicher Weise aufeinander beziehen. Vor diesem Hintergrund betont Lev, dass die allgemein akzeptierte filmhistorische Dramaturgie – zunächst eine Phase der Experimente; danach Dominanz der „Movie Brats“; schließlich kommerzielle Konsolidierung und das Ende der Experimente – nur durch Auslassung einer ganzen Reihe von Tendenzen zu Stande kommt, die zeitgleich zu diesem Ablauf zu beobachten sind (und die sich weder in eine Teleologie noch in ein funktionalistisches Modell problemlos einfügen lassen).¹²⁴

Entsprechend zeichnet sich Levs Studie nicht nur dadurch aus, dass er eine große Zahl von Filmen behandelt, sondern auch dadurch, dass er Filme in den Blick nimmt, die gewöhnlich durch das Raster der Kanonisierung fallen, z. B. *COOLEY HIGH* (Michael Schultz 1975), *LEADBELLY* (Gordon Parks Sr. 1976), *BETWEEN THE LINES* (Joan Micklin Silver 1977) und *GIRLFRIENDS* (Claudia Weill 1978). Dieser wichtige Beitrag zur Differenzierung der Debatte bringt leider auch Schwierigkeiten mit sich. Der breite Zuschnitt des Gegenstands – insgesamt 40 (!) Filme werden besprochen – wirft das methodische Problem auf, dass für die

122 Lev: *American Films of the 70s*.

123 Lev, S. xvii.

124 Lev, S. xviii–xxii und S. 181–183.

Analyse einzelner Filme nur wenig Raum zur Verfügung steht. So bleibt es oft bei Inhaltsangaben und kurzen kritischen Einschätzungen; wertvolle Beobachtungen werden selten weiterverfolgt.

Dieses Problem mit der Repräsentativität (wie lässt sich das Spektrum der Ansätze abbilden?) verweist auf eine tieferliegende Schwierigkeit, nämlich die weitverbreitete Orientierung am Inhalt der Filme. Durch diese Orientierung kommen Kategorien wie Hippie-, Vigilante- oder Feminismus-Filme zustande, welche bezüglich der behaupteten Originalität des New Hollywood nur geringen Erkenntnisgewinn in Aussicht stellen; sie setzen lediglich neue Namen an die Stelle der alten Genrebezeichnungen, ohne dass diese Verschiebung eine systematische Begründung erhalte. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich beobachten, wenn Filme nach ihrer vermeintlichen politischen Orientierung gruppiert werden.¹²⁵ Die entscheidende Frage lautet, ob diese Vielzahl an Kategorien auch unter formalen Gesichtspunkten gerechtfertigt erscheint. Diese Frage bleibt jedoch auch bei Lev mangels entsprechender theoretischer Unterfütterung unbeantwortet. Der historisch distinkte Charakter des New Hollywood vermag sich so nicht zu erschließen.

Der inkohärente Text

Selbst bei denjenigen, die sich bemühen, das Spezifische des New Hollywood herauszustellen, hört man immer wieder Anklänge einer negativen Bestimmung heraus, wenn von Konflikt,¹²⁶ von Inkohärenz¹²⁷ und Widersprüchen¹²⁸ die Rede ist – meine eigene Arbeit bildet da keine Ausnahme. Es ist auch keineswegs meine Absicht, die Tatsache der Abweichung in Frage zu stellen. Nur reicht es nicht aus, diese Abweichung zu konstatieren; es gilt, sie in ihrem eigenen Recht und nach ihren eigenen Maßstäben zu untersuchen.

In diesem Sinne sei auf eine Arbeit verwiesen, die einen Schritt in diese Richtung unternimmt: Robin Woods wegweisende Studie *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Wood gilt mit Recht als einer der ersten Kritiker, der das Kino des New Hollywood konsequent zum Gegenstand ernsthafter intellektueller Beschäfti-

¹²⁵ Vgl. etwa Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 301.

¹²⁶ Vgl. den Untertitel von Levs Monographie: *Conflicting Visions*.

¹²⁷ Vgl. Robin Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond* [1986]. New York 2003, darin: *The incoherent Text. Narrative in the 70s*, S. 41–62.

¹²⁸ Vgl. Alexander Horwath: *A walking Contradiction (partly Truth and partly Fiction)*. In: ders., Elsaesser, King (Hg.): *The last great American Picture Show*, S. 83–105.

gung genommen hat, ausgehend von einer gesellschaftskritischen Perspektive, die sich zum einen aus marxistischen, zum anderen aus freudianischen Theorien speist. Woods großes Verdienst besteht vor allem darin, die zentrale Rolle des modernen Horrorfilms für das Kino der Zeit erkannt zu haben – eine Einsicht, auf die ich ausführlich im Schlusskapitel zu sprechen kommen werde, wenn es um die neu entstandenen Ausdrucksformen gehen wird, zu denen neben Road Movie und Polizeifilm eben auch der neue Horrorfilm zählt. Die bis heute einflussreiche psychoanalytische Interpretation dieses Genres und vor allem seiner Hauptfigur, des Monsters, geht zu einem Gutteil auf Woods Schriften zurück.

An dieser Stelle interessiert mich zunächst ein anderer Gedanke, nämlich die von Wood geprägte Formel vom „inkohärenten Text“.¹²⁹ Diese Formel beschreibt den Umstand, dass sich, Wood zufolge, sehr viele Filme der 1970er Jahre nicht (mehr) kohärent lesen und verstehen lassen: Sie werfen unlösbare Widersprüche auf, die sich nicht einfach auf Löcher im Plot zurückführen lassen, sondern den ganzen Weltentwurf eines Films in Frage stellen: „I am concerned with films that don't wish to be, or to appear, incoherent but are so nonetheless, works in which the drive toward the ordering of experience has been visibly defeated.“¹³⁰ Obwohl Wood beim Aufweisen der Inkohärenz zumeist auf der Ebene von Handlung und Figurenpsychologie argumentiert, deutet seine Herleitung des Themas einen Gedanken an, der für uns Relevanz besitzt: nämlich den Widerstreit zwischen Energie und ihrer Zügelung, der das Hollywood-Kino seit jeher kennzeichne:

The American cinema has always celebrated energy, a tendency one normally associates with the Romantic; the energy, however, can only be celebrated when it has undergone a very thorough process of repression, revision, sublimation, displacement. The Classicism of Hollywood was always to a great degree artificially imposed and repressive, the forcing of often extremely recalcitrant drives into the mold of a dominant ideology typified at its simplest and crudest, but most clarified and regulated, by the Hays Office Code. The need for the code [...] testifies eloquently, of course, to the strength and persistence of the forces it was designed to check: its requirements, passively accepted by studios and audiences, corresponded neither to the films people wanted to make nor to the films people wanted to see. Insofar as Classicism stands for control and Romanticism for release, the Hollywood cinema expresses in virtually all its products, but with widely varying emphases, the most extraordinary tension between the Classical and the Romantic that can be imagined.¹³¹

129 Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 41. Auf diese Formel scheint noch Berliner in seinem Buch zu rekurrieren, ohne jedoch explizit auf Wood zu verweisen.

130 Wood, S. 42.

131 Wood, S. 43.

Wood beschreibt das Hollywood-Kino als eine dynamische Konstellation, als ein bewegtes Gegeneinander von Druck und Gegendruck. Die Energie, die durch Institutionen wie den Hays Code in Schach gehalten werden muss, verortet Wood dabei – offensichtlich mit freudianischen Hintergedanken – im Begehren und Wünschen von Zuschauern und Filmemachern. Diese Energie erreicht in den 1960er Jahren ein Niveau, welches die Kontrollmöglichkeiten des Systems überfordert: „By the mid 60s, the circumstances that had made possible (in *LIBERTY VALANCE*, in *RIO BRAVO*, in *PSYCHO*) the transmutation of ideological conflict, such as necessarily exists in any Hollywood movie, into a significantly realized thematic, no longer existed.“¹³² Mit dem faktischen Ende des Codes wird demnach, um im Bild zu bleiben, ein großes Maß an Energie freigesetzt, wodurch die gespannte Balance des klassischen Kinos in offenen Widerstreit übergeht. Die Inkohärenz, bei Berliner zu einem beliebigen cinéphilen Qualitätsmerkmal verkümmert, gewinnt dadurch sowohl theoretische als auch (kultur-)historische Relevanz. Als besonders prägnante Beispiele für „inkohärente Texte“ nennt Wood *TAXI DRIVER* (Martin Scorsese 1976), *LOOKING FOR MR. GOODBAR* (Richard Brooks 1977) und *CRUISING* (William Friedkin 1980). Inkohärenz trete etwa dort auf, wo Scorseses Film sich nicht dazu durchringen könne, sich eindeutig von seiner Hauptfigur zu distanzieren; dort, wo *LOOKING FOR MR. GOODBAR* kein klares Bekenntnis zum Feminismus abgebe; oder dort, wo *CRUISING* es vermeide, im Konflikt zwischen heterosexuellen und homosexuellen Formen der Sozialisierung Stellung zu beziehen.

Besonders in Bezug auf die beiden letzteren Filme stellt Woods frühes Beharren auf ihrer narrativen, psychologischen und ideologischen Komplexität (entgegen ihrer anfänglichen Verurteilung im kritischen Diskurs als frauenfeindlich, bzw. homophob) einen bedeutsamen Schritt in der historischen Auseinandersetzung mit dem New Hollywood dar; gleichzeitig bleibt jedoch auch sein Ansatz bei aller Scharfsichtigkeit letztlich beschränkt auf Fragen der Interpretation und das Bemühen, die Filme in ein politisches Statement zu übersetzen: Inkohärent sind sie demnach deshalb, weil sie „nicht wissen, was sie sagen wollen“.¹³³ Damit bleibt Wood hinter den Implikationen seiner eigenen Argumentation zurück, welche darauf aufbaut, dass Kunst im allgemeinen das Ziel habe, Erfahrung zu ordnen.¹³⁴ Erfahrung, so mein Einwand, ist jedoch umfassender als politische und ideologische Einstellungen, und zugleich ist sie weniger direkt in propositionalen Aussagen zu fassen als diese. Insbesondere lässt sich „Ordnung von Erfahrung“

132 Wood, S. 43–44.

133 Wood, S. 42.

134 Wood, S. 41.

nicht gleichsetzen mit „Eliminieren von Widersprüchen“. Ordnung und Kohärenz sind, so verstanden, nicht dasselbe. Tatsächlich besteht der Großteil der nachfolgenden Erörterungen darin, Filme als Ordnungsentwürfe von Erfahrung zu beschreiben, die nicht nur Widersprüche beinhalten, sondern die Position des Zuschauers selbst in die Entfaltung dieser Widersprüche mit einbeziehen.

Der Grund dafür, dass Wood beides, Kohärenz und Ordnung, gleichsetzt, liegt darin, dass er sein eigenes Modell nicht konsequent zu Ende denkt: Er vergisst die (Bewegungs-)Energie, die sich in dem Spiel von Druck und Gegendruck manifestiert, von dem er ausgegangen war (eine Denkfigur, die ihn für radikalere Ansätze anschlussfähig erscheinen lässt¹³⁵). Wenn er daher z. B. die diversen Abstufungen von Ironie unterscheidet, die am Ende von TAXI DRIVER am Werk sind,¹³⁶ dann begreift er Ironie nicht als Prinzip einer affektdramaturgischen Dynamik, sondern als Fixierung eines ‚eigentlichen‘ Sinngehalts, der von der propositional verfassten Aussage abweicht, die sich vermeintlich aus dem Handlungsgeschehen extrahieren lässt. Die Frage nach dem Vorhandensein von Ironie wird so zu einem starren Entweder/Oder, welches über Wohl und Wehe der kritischen Einschätzung entscheidet. Das Wesen der Ironie besteht jedoch gerade darin, dass sie Bedeutung destabilisiert, wodurch sie eine spezifische Zeitlichkeit in den Wahrnehmungsvorgang einführt. Damit betrifft sie direkt die Position des Zuschauers. Der immer stärkere Zweifel an der Ironisierung des Dargestellten, den Wood beschreibt, würde in dieser Perspektive zu einer Affektdramaturgie eigenen Rechts. Hier greift erneut Merleau-Pontys Unterscheidung zwischen dem Beweglichen und dem Bewegten: Ironie ist nicht zu verstehen als eine statische Eigenschaft, sondern als ein Stil,¹³⁷ als eine spezifische Art und Weise des Zur-Welt-Seins, und das heißt: des In-Bewegung-Seins. Dieser Stil ist seinerseits im

135 Woods Argumentation ist nicht auf ihr freudianisches Fundament angewiesen; sie gewinnt an Überzeugungskraft, schließt man sie an Überlegungen an, die zur gleichen Zeit zum Verhältnis von Kino, Wunsch und Wunschenergie angestellt worden sind: Félix Guattaris *Die Couch des Armen*: „Das Kino ist eine gigantische Maschine zur Modellierung der gesellschaftlichen Libido geworden, wohingegen die Psychoanalyse nie etwas anderes als ein ausgewählten Eliten vorbehalten kleiner Handwerkszweig gewesen ist.“ Guattari: *Die Couch des Armen* [1975]. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott u. a. Berlin 2011, S. 7–22, hier S. 8. Das von Guattari beschriebene Potential des Kinos zur Mobilisierung und Vervielfachung von Subjektivierungsprozessen betrifft den Kern der hier vorgestellten Idee einer Aufspaltung des Zuschauers. Zum Verhältnis von Guattaris Ausführungen zu der hier entwickelten theoretischen Perspektive vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 289–291.

136 Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 48–49.

137 Hier erweist sich erneut, dass der von mir verwendete Begriff des Stils scharf abzugrenzen ist gegen eine an den Alltagsgebrauch angenäherte Bedeutung, die Stil als Sichtbarmachung der auktorialen Instanz versteht, vgl. etwa Kolker: *A Cinema of Loneliness*, S. 9, oder Man: *Radical*

Kino nicht zwingend an die Signifikationslogik der Psychoanalyse gebunden, sondern potentiell davon unabhängig, wie Félix Guattari ausführt:

Die Entfremdung durch die Psychoanalyse rührt daher, dass der besondere Modus von Subjektivierung, den sie produziert, sich um ein Subjekt organisiert, das Subjekt-für-ein-anderes ist, ein personologisches, an Signifikantenpraktiken des Systems überangepasstes, zu ihnen übermäßig hingerissenes Subjekt. Die kinematografische Projektion hingegen deterritorialisiert die perzeptiven und deiktischen Koordinaten. Ohne Unterstützung durch die Anwesenheit eines anderen tendiert die Subjektivierung dazu, dem Typ nach halluzinatorisch zu werden, sie konzentriert sich nicht mehr auf ein Subjekt, sie zerplatzt in eine Vielheit von Polen, selbst wenn sie sich auf eine einzige Rolle fixiert.¹³⁸

Es ist diese Dynamik des Zerplatzens „in eine Vielheit von Polen“, die mit dem Wort von der Aufspaltung des Zuschauers in den Blick genommen wird. Die drei Modi von Affektivität stehen dabei für drei Möglichkeiten ein, diese Dynamik zu gestalten. Eben darin betreffen sie direkt das Problem der Produktion des Neuen, wie auch Deleuze nahelegt, wenn er schreibt, der Affekt sei zwar „unabhängig von jeder raumzeitlichen Bestimmtheit“; gleichwohl stamme er „aus einer geschichtlichen Entwicklung, die ihn als Ausdruck eines Raumes oder einer Zeit, einer Epoche oder eines Milieus hervorbringt (deswegen ist der Affekt das ‚Neue‘, und neue Affekte werden unaufhörlich hervorgebracht, vor allem durch Kunstwerke)“.¹³⁹

Das Neue am New Hollywood

Ein Wort zur Verwendung des Begriffs der „Klassik“, insbesondere des „klassischen Hollywood-Kinos“: Die Gefahr einer Reduktion des Kinos vor 1967 auf einen monolithischen Block ist mir bewusst, und tatsächlich ist es mir ein Anliegen, die Dynamik in der Entwicklung dieses älteren Kinos hervorzuheben. Ich möchte den Begriff daher primär als Funktion der periodischen Einteilung verstanden wissen: Der Begriff bezeichnet weniger das Kino vor 1967 in seiner Gesamtheit, sondern er dient als Ausgangspunkt für die vielfältigen, teils radikalen Umformungstendenzen, welche das Kino des New Hollywood kennzeichnen. Indem die Schockwellen dieses Umbruchs im Laufe der Arbeit detailliert nachgezeichnet werden, ergibt sich gleichzeitig im Umkehrschluss ein sehr viel differenzierteres Bild des

Visions, S. 2. Dieser letztere Gebrauch von „Stil“ birgt zudem die Gefahr, die Tatsache ästhetischer Neuerung durch den Bezug auf die Person von Regisseuren zu trivialisieren.

138 Guattari: Die Couch des Armen, S. 18.

139 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 138.

klassischen Kinos, zu dem sich die Neuerungen ins Verhältnis setzen. Der Begriff der Klassik begründet auf diese Weise keine Dichotomie, sondern er markiert das Potential einer Auffaltung der in dieser Periode angelegten Perspektiven, insofern er immer nur in Konkretion wirksam wird. Klassik beschreibt in einem solchen Verständnis immer auch eine spezifische Dynamik der generischen Formenbildung und nicht einen von vornherein festgelegten gedanklichen Horizont, jenseits dessen schon die Postklassik wartet: „Such a way of approaching a work would not deny the figure of classicism itself, but would understand that the specificity of specific classical instances mandates understanding [...] classicism as difference, not as something entirely predetermined.“¹⁴⁰ So wird es möglich, sowohl die kontinuierliche Entwicklung des Hollywood-Kinos zu denken, als auch die sich auf dieses Regime der Kontinuität beziehende dezidierte Diskontinuität, die sich zuerst in einigen Filmen des Jahres 1967 manifestiert.

Vermeidet man es auf diese Weise, das klassische Genrekino nur als ein starres, überkommenes Regelsystem zu beschreiben, dann wird gleichzeitig deutlich, dass sich die Gewaltbarkeit des Umbruchs 1967 nicht nur als Rebellion wider ebendieses System verstehen – und somit ex negativo aus dem System heraus erklären lässt. Vielmehr ist eine ganze Reihe von Faktoren einzubeziehen. Wie dieses Verhältnis genau zu denken ist, damit beschäftigen sich die nachfolgenden Kapitel ausführlich.

So bündelt sich die Forschungsdebatte letztlich in einer zentralen Frage: Was ist neu am New Hollywood? Diese Frage verbindet sich mit einer übergeordneten Frage: Wie lässt sich das Neue in der Filmgeschichte denken? Die vorherrschenden Tendenzen der Diskussion zeigen zwei Wege auf, die nicht zum Ziel führen: Der eine lässt das Neue in seiner Herkunft aufgehen,¹⁴¹ indem er Filme auf ihre Einflüsse reduziert und indem er sie aus einer normativen Perspektive bezüglich ihrer Abweichung gegenüber oder ihrer Übereinstimmung mit ihren Traditionslinien bewertet. Der andere begründet das Neue aus der visionären Kraft der Filmschaffenden und isoliert es auf diese Weise aus seinem historischen Zusammenhang.

Eine häufig geäußerte Kritik am New Hollywood besagt, die Filme hätten es nicht vermocht, eine lebensfähige Alternative zum klassischen Genresystem

140 William D. Rountt: For Criticism. In: *Screening the Past* (2000), Nr. 9. Quelle: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reviews/rev0300/wr1br9a.htm>, Zugriff am 15.05.2016.

141 Dieser Ansatz sitzt ebendem Missverständnis auf, welches Bergson in seiner Diskussion des Verhältnisses von Möglichkeit und Wirklichkeit aufzeigt. Vgl. Bergson: *Das Mögliche und das Wirkliche*, v. a. S. 119–125.

und zum klassischen Modell der formal geschlossenen Narration aufzuzeigen.¹⁴² Stattdessen erschöpften sich die Neuerungen in der Beugung oder Unterminierung der alten Formen, was jedoch, um mit Audre Lorde zu sprechen, niemals dazu führen könne, dass das „Herrenhaus“ tatsächlich abgerissen werde.

Die Dichotomie Genre vs. Negation der Genres oder Narration vs. Anti-Narration führt meines Erachtens jedoch in die Irre. Natürlich kann man an diesen Filmen eine Narration nachvollziehen, und natürlich existieren sie nicht in einem historischen Vakuum, beziehen sich also in irgendeiner Form, mal lose, mal enger, auf jenes Genresystem, welches die US-amerikanische Filmlandschaft seit den 1930er Jahren prägt. Die Radikalität (d. h. den kritischen Wert) der Filme des New Hollywood jedoch an der Frage festzumachen, wie sehr sie einem modernistischen Ideal des Autorenkinos entsprechen (wie man es seitens der Kritik etwa in der *Nouvelle Vague* oder im Neorealismus verwirklicht sah und zuweilen noch sieht¹⁴³), geht am Kern des Problems vorbei. Gleichzeitig entsteht dabei ein Zirkelschluss: Dadurch, dass die Filme vor dem Hintergrund der klassischen Genres untersucht werden, kommt man stets nur zu relativen Graden von Abweichung oder Übereinstimmung.

Das Neue wird jedoch erst denkbar, wenn man das Problem der Bewegung ernstnimmt und entsprechend nicht von vornherein die Bezugspunkte für das festlegt, was man untersuchen möchte – wenn man also die Möglichkeit zulässt, dass die Filme nicht primär das Ziel verfolgen, die Genres oder gar die Narration abzuschaffen. Wenn daher in der Debatte die Ansicht vorherrscht, das Neue am New Hollywood werde überschätzt, dann liegt das, einfach ausgedrückt, daran, dass man an der falschen Stelle nach dem Neuen sucht. Hier kommen wir zum Beginn dieser Einleitung zurück: Der narrativen wie auch der generischen Dimension eines Films liegen jene Prozesse erst zugrunde, um die es mir in meiner Arbeit geht; und es ist diese basale Ebene des Filmerlebens, auf der sich die Transformation abspielt, welche das New Hollywood als distinkte Periode der Filmgeschichte kennzeichnet. Der Wandel wirkt sich also subtiler und zugleich tiefgreifender aus als gemeinhin angenommen. Denn offensichtlich sind durchaus sowohl die Ebene der Narration als auch das klassische System der Genres von diesem Wandel betroffen. Nur handelt es sich dabei um sekundäre

142 Vgl. Neale: *New Hollywood Cinema*, S. 120–121; Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 294; David Cook ist gar der Ansicht, die 1970er Jahre zeichneten sich gerade durch eine Rückkehr zum Genrekino aus, vgl. Cook: *Lost Illusions*, S. 159–299.

143 Schon Leo Braudy weist darauf hin, dass es sich bei diesem modernistischen Ideal selbst um einen Mythos handelt. Vgl. Braudy: *The Sacraments of Genre*. Coppola, De Palma, Scorsese. In: *Film Quarterly* 39 (1986), Nr. 3, S. 17–28, hier S. 18–19.

Effekte, die deshalb wesentlich schwerer zu systematisieren sind – wie sich an der Proliferation teilweise überlappender und einander widersprechender Kategorien und Subkategorien zeigt (um nur einige zu nennen: Road Movie,¹⁴⁴ Buddy Movie,¹⁴⁵ Polizeifilm,¹⁴⁶ Vigilante,¹⁴⁷ Blaxploitation,¹⁴⁸ Hippie-Horrorfilme,¹⁴⁹ Acid Western,¹⁵⁰ Neo-Noir¹⁵¹).

Vor dem Hintergrund der Radikalität dieses Umbruchs wendet sich die Arbeit gegen die These vom New Hollywood als Ausnahme und besonders gegen die Idee, es habe um 1980 herum eine Rückkehr zu einem Neo-Klassizismus gegeben, welcher die Errungenschaften der 1970er Jahre gleichsam wieder einkassiert habe. Im Gegensatz dazu beharrt die Arbeit auf dem Standpunkt, dass der Bruch 1967 nicht nur nie wieder rückgängig zu machen ist, sondern dass darüber hinaus die Phase um 1980 als eine weitere Transformation zu begreifen ist, welche diesen Bruch zu ihrem Ausgangspunkt macht. In dieser Perspektive ist das Kino der 1980er Jahre, so niedrig es auch im Ansehen der Cinéphilie stehen mag, nicht zu verstehen ohne das Kino des New Hollywood. Um einen Zugang zu dieser historischen Dynamik zu bekommen, gilt es nun, genauer zu erörtern, was tatsächlich neu ist am New Hollywood.

Schock und Freiheit: Modi von Affektivität

Fragen nach Genre (im Sinne der klassischen Kategorien) und Narration sind gegenüber den Prozessen, um die es in den folgenden Kapiteln gehen wird, von sekundärer Natur. Primär interessiert mich die Wandlung des affektiven Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer, eine Wandlung, die sich ausdrückt in der Etablierung von affektiven Modi. Diese Modi entsprechen weder den klassischen Genres noch den neueren, hybriden Formen; diese Formen ergeben sich vielmehr

144 Vgl. Elsaesser: *The Pathos of Failure*.

145 Vgl. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 202–218.

146 Vgl. Todd Berliner: *The Genre Film as Booby Trap. 1970s Genre bending and THE FRENCH CONNECTION*. In: *Cinema Journal* 40 (2001), Nr. 3, S. 25–46.

147 Vgl. Elsaesser: *The Pathos of Failure*, S. 282–283.

148 Vgl. Novotny Lawrence: *Blaxploitation Films of the 1970s. Blackness and Genre*. New York 2008.

149 Vgl. Matt Becker: *A Point of little Hope. Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence*. In: *The Velvet Light Trap* (2006), Nr. 57, S. 42–59.

150 Vgl. Jonathan Rosenbaum: *DEAD MAN*. London 2000, S. 47–62.

151 Vgl. Mark T. Conard (Hg.): *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington 2007.

aus dem Zusammenspiel der Modi.¹⁵² Es handelt sich bei ihnen nicht um Kategorien, denen Filme zugeordnet werden könnten,¹⁵³ vielmehr realisieren sie sich im jeweils konkreten Akt der Filmwahrnehmung.

Es wurde bereits weiter oben beschrieben, inwiefern sich dieser Akt der Filmwahrnehmung mit dem Ende der 1960er Jahre von einer ‚klassischen‘ Kinoerfahrung zu unterscheiden beginnt. Hier sollen die bereits genannten Aspekte durch den Bezug auf Filmbeispiele etwas konkretisiert werden, bevor ich in den folgenden Kapiteln auf die Modi selbst eingehen möchte, die sich auf Grundlage dieser affektpoetischen Strategien realisieren.

Die erste der zwei grundlegenden Strategien wurde mit dem Begriff des Schocks umschrieben – als Herausforderung und Überforderung des Zuschauers in seiner Wahrnehmungstätigkeit, als Prinzip der Grenzverletzung. Für einen konkreten Film kann dies viele verschiedene Dinge bedeuten; ich werde hier auf zwei Beispiele eingehen. Frederick Wisemans *TITICUT FOLLIES* (1967) etwa, ein Dokumentarfilm¹⁵⁴ über eine psychiatrische Haftanstalt, entwickelt in der Beschreibung der dortigen (grausigen) Zustände eine Poetik des Schocks, die sich zuvorderst herleitet aus einer unnachgiebigen Präsenz von Körpern und Gegenständen. Der Schock beruht hier auf einer Verunsicherung der körperlichen Integrität des Zuschauers auf Grundlage zweier miteinander zusammenhängender Verfahren. Das eine Verfahren lässt sich als Verletzung von Distanz und Schamgefühl beschreiben und hat sehr direkt damit zu tun, dass die Insassen über weite Strecken nackt vor der Kamera stehen, während sie gleichzeitig der physisch und verbal ausgeübten Autorität der bekleideten Wärter und Ärzte unterworfen sind. Das andere Verfahren schließt an dieses Gefühl verletzter Intimität an und lässt sich als ein Mechanismus körperlicher Ansteckung beschreiben, der dem ähnelt, was Christine Noll Brinckmann als „somatische Empathie“ bezeichnet hat¹⁵⁵ –

152 Erst wenn man die neuen Formen aus diesem Zusammenspiel herleitet, lässt sich die Differenz des New Hollywood zum klassischen Kino erfassen. Andernfalls griffe das Argument, es habe ja schon immer Road Movies, Polizeifilme, Horrorfilme, etc. gegeben.

153 Unter anderem wird dadurch die zum Teil höchst fragwürdige Einteilung von Filmen in politisch „linke“ oder „rechte“ Zyklen unterlaufen, die von einigen Historikern propagiert wird, vgl. etwa Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 298–299 und S. 328.

154 Die Annäherung des Dokumentarfilms an fiktionale Formate, u. a. bei Wiseman, in den Filmen der Maysles-Brüder oder bei Barbara Kopple, sowie die Verwendung dokumentarischer Formen im Spielfilm (z. B. *DUSTY AND SWEETS MCGEE*, Floyd Mutrux 1971) stellt eine bedeutsame Tendenz des New Hollywood-Kinos dar.

155 Vgl. Christine Noll Brinckmann: *Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze*. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 111–120. Ich verzichte an dieser Stelle auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit Brinckmanns Argument. Ich möchte allerdings ihrer zumindest implizit

eine Empathie, die sich, wie weiter oben von Gertrud Koch betont, nicht auf die Psychologie einer Figur bezieht, sondern auf den affektiven Nachvollzug gewisser Bewegungen und Bewegungssuggestionen (im Sinne von Deleuzes Definition des Affekts: „eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte“¹⁵⁶).

Teil dieses Vorgehens sind zum Teil sehr nahe, vergleichsweise lange Einstellungen, welche das Verhältnis von Körpern zueinander und das Verhältnis von Körpern zum umgebenden Raum u. a. vermittels langsamer Schwenks und Zooms extrem detailliert beschreiben. Einen Höhepunkt dieser Dramaturgie klaustrophobischer Beklemmung bildet die Szene der Zwangsernährung eines Insassen. Der abgemagerte, nackte Mann wird auf eine Liege gelegt und dort fixiert, während ihm die Nährlösung durch einen in die Nase eingeführten Schlauch verabreicht wird. Zahlreiche Details wie die immer weiter abbrennende Zigarette im Mund des behandelnden Arztes, eine Träne auf dem unrasierten Gesicht des Zwangsernährten, sein leises Würgen oder die schleimige Konsistenz der Nährlösung werden dabei von der Kamera registriert und tragen dazu bei, wie in kaum aushaltbarer Weise ein lebendiger Mensch auf seine Fleischlichkeit reduziert, zugespitzt wird – wobei sich ebendiese Reduktion für den Zuschauer sehr direkt als Gefühl herstellt (das Fleisch als „Gegenstand des Erbarmens“ im Sinne von Deleuzes Bemerkung über Francis Bacon: „[J]eder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch“¹⁵⁷). Der Effekt wird noch gesteigert, wenn mitten in der Prozedur Zwischenschnitte auftauchen, die den nunmehr verstorbenen Insassen zeigen, wie er auf seine Beisetzung vorbereitet wird: Er wird rasiert, gewaschen, Wattebäusche werden in seinen leeren Augenhöhlen plaziert. Schnitt zurück zur Liege; am Ende richtet sich der Mann auf und wird in seine Zelle geführt. Das Ergebnis der Szene ist schließlich ein Gefühl des Ausgeliefertseins, des Eingesperrtseins in den eigenen, bewegungsunfähigen Körper. Wohlgermerkt: Dieses Gefühl ist strikt an die konkrete Wahrnehmung des Films gebunden und existiert außerhalb dieser Wahrnehmung nicht – weder hat es vor der Kamera existiert, noch handelt es sich um das Gefühl des Filmemachers.

Ein zweites Beispiel zum Prinzip des Schocks: In Larry Cohens *GOD TOLD ME TO* (1976) geht es um einen Detective des NYPD, der eine Serie von spontanen und

vertretenen Auffassung widersprechen, der Effekt somatischer Empathie hänge ab von einer Art Transparenz der filmischen Verfahren auf das ‚reale‘ Ereignis hin. Zudem beschränkt sie das Erleben somatischer Empathie auf den Nachvollzug aktiven Handelns, wohingegen ich zumindest mit Blick auf das Beispiel *TITICUT FOLLIES* Momente des Erleidens in den Vordergrund stellen würde.

156 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.

157 Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation* [1984]. 2 Bände, München 1995, S. 20–21.

scheinbar wahllos erfolgenden Morden aufzuklären versucht. Die verschiedenen Mörder haben eines gemeinsam: Alle behaupten, Gott habe ihnen den Auftrag zum Töten erteilt. Im Zuge der Ermittlungen kommt der Polizist einem Mann mysteriöser Herkunft auf die Spur, der offenbar über telepathische und telekinetische Kräfte verfügt. Es stellt sich heraus, dass dieser der Sohn einer Jungfrau ist, die von Außerirdischen geschwängert wurde. Je mehr der Polizist herausfindet, desto tiefer scheint er selbst in den Fall verstrickt zu werden, bis er erkennt, dass er ebenfalls ein solcher ‚Gott‘ zu sein scheint. Er tötet schließlich seinen ‚Bruder‘ und beruft sich, wie die ersten Mörder, zur Erklärung seiner Tat auf den Titel des Films: „God told me to.“ Dieser Transformationsprozess ist identisch mit einer Dramaturgie des allmählichen Haltverlustes, welche der Zuschauer durchläuft. Robin Wood beschreibt deren Effekt so:

Insofar as we identify (,sympathize‘ might be a better word here) with Cohen’s male protagonists, it is in order to discover with them how wrong they have been. [...] The films never offer us a ‚correct‘ position dramatized within the action in relation to its conflicts. The most intellectually ambitious of Cohen’s works – BONE, GOD TOLD ME TO, HOOVER – carry this furthest. The resolution of each film leaves a sense of dissatisfaction, uncertainty, loss. There is never a suggestion that things can be put right *within the system*; the conflicts are presented as inherent in that system – fundamental and unresolvable.¹⁵⁸

Es ist nicht nur innerhalb der Handlung keine ‚korrekte‘ Position inszeniert; der Zuschauer selbst bleibt der Möglichkeit eines kohärenten Standpunktes beraubt. Der Schock realisiert sich in diesem Fall als bald unmerkliches, bald abruptes Abgleiten aus dem Polizeifilm in die unsicheren Gefilde von Horror und Science Fiction, wobei vor allem die Figur des Protagonisten ihre Ankerfunktion für den Zuschauer verliert und stattdessen selbst fragwürdig wird – besonders deutlich markiert in der letzten Einstellung des Films: Diese endet auf einem Freeze Frame, während der Protagonist mit einem angedeuteten Lächeln direkt in die Kamera blickt. Das veränderte, von jeder Selbstverständlichkeit gelöste Verhältnis zwischen Film und Zuschauer ist damit auf den Punkt gebracht. Diese Form der verstörenden Umkehrung einer Ordnung ist typisch für den affektiven Modus des Suspense, wie er in Kapitel 2 erörtert wird. Wie im Fall von *TITICUT FOLLIES* ist mit dem Prinzip des Schocks per se jedoch noch keine neue Ordnung formuliert. Das Ende der Selbstverständlichkeit in Bezug auf den eigenen Körper wie auch in Bezug auf das Verhältnis zum filmischen Geschehen ist vielmehr der erste Baustein für einen spezifischen Modus von Affektivität, deren drei in diesem Buch im Mittelpunkt stehen: Suspense, Paranoia und Melancholie.

158 Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 91.

Die zweite affektpoetische Strategie wurde mit dem Begriff der Freiheit umschrieben. Gemeint ist damit die Erweiterung und Verfeinerung des expressiven Registers auf allen Ebenen – Kamera, Schauspiel, Sound, Montage, etc. Ein Film, der dieses Spektrum an Möglichkeiten bis an den Rand der formalen Explosion ausreizt, ist SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG (Melvin Van Peebles 1971), eines der Gründungsdokumente des modernen afroamerikanischen Kinos. Der Film handelt von Sweetback, einem männlichen Prostituierten, der nach dem Angriff auf zwei Polizisten auf der Flucht ist. Die diesen Angriff behandelnde Szene gibt ein gutes Beispiel für die enorme formale Komplexität, die diesen Film auszeichnet, verbindet sie doch den Einsatz von drei verschiedenen, einander immer wieder überlappenden Tonspuren (Musik, Dialog, manipulierte, d. h. musikalisch eingesetzte Geräuschkulisse) mit der Verwendung von koloriertem Negativfilm, einer räumlich disjunkten, hochfrequenten Montage, Fokusverschiebungen sowie zahlreichen Zooms und Schwenks der Handkamera. Dadurch, dass der umgebende Raum der Szene komplett in Dunkelheit getaucht ist, realisiert sich so die Mordtat als eine fast abstrakte Figuration der Gewalt, in welcher noch das wiederholte An- und Abschwellen des Industrielärms jeweils mit der Ausholbewegung Sweetbacks zusammenfällt, bevor dieser seine mit einer Handschelle bewaffnete Faust auf den Nacken des Polizisten niedersausen lässt.

Dieses Prinzip der radikalen Abstrahierung und Überformung ‚realer‘ Vorgänge nach Maßgabe einer Idee (oder eines revolutionären Bewusstseins) greift später vom Raum noch deutlicher auf die Zeit über, wenn etwa einzelne Handlungselemente nach dem *call and response*-Prinzip der Musik isoliert und wiederholt werden. Die Musik übt zudem, neben der permanenten Energetisierung des Geschehens, nach dem Vorbild eines antiken Chors eine Kommentarfunktion aus, was den Ereignissen eine weitere Ebene der Sinnbildlichkeit hinzufügt. Die Vielzahl der ästhetischen Innovationen hat in dieser Hinsicht einerseits einen politischen Zweck, der eng mit dem Prinzip des Schocks, also der Grenzverletzung zusammenhängt, vermittels derer sich ein neues Kino in Bezug auf die übrige Kinolandschaft zu positionieren sucht (man denke nur an die hochkontroverse Szene zu Beginn des Films, die den dreizehnjährigen Sohn des Regisseurs beim Sex mit einer Prostituierten zeigt; man denke aber auch an die psychedelischen Motive, die noch eher dem Gesetz der Mode zu gehorchen scheinen). Andererseits geht es bei der Emphase der verfremdenden Effekte um die Einführung einer reflexiven Dimension in den Prozess der Filmwahrnehmung, die ganz konkret an die Dynamik eines affektiven Modus rückgebunden ist, in diesem Fall den Modus der Paranoia. Dieser Modus zeichnet sich, wie wir in Kapitel 3 sehen werden, seinerseits durch diverse Mechanismen der Spaltung aus. So ist auch die Erweiterung des expressiven Registers kein Prozess im filmhistorischen Vakuum, sondern stets an die Entfaltung einer poetischen Ordnung gebunden.

Wo Van Peebles' Film hauptsächlich an der Erweiterung und energetischen Aufladung des Bewegungsrepertoires interessiert ist, da legt es *DAYS OF HEAVEN* (Terrence Malick 1978) auf dessen Verfeinerung an. Der ganze Film besteht im wesentlichen aus einer Variation von Lichtstimmungen im Zusammenspiel mit den Variationen von Musik und Naturgeräuschen. Es sind die feinen Verschiebungen in diesem Zusammenspiel, in denen sich der Zuschauer über den Verlauf des Films mehr und mehr verliert.¹⁵⁹

Man denke etwa an die eindrucksvolle Szene mit den Heuschrecken, den dramatischen Höhepunkt des Films. Vor dem Hintergrund der aufkommenden Eifersucht zwischen dem Gutsbesitzer, seiner Frau und dem Landarbeiter Bill, zu dem die Frau zuerst gehörte, setzt die Szene zunächst ein als eine Intensivierung der Spannung der Atmosphäre (Wind kommt auf, die Pferde und Büffel werden unruhig). Diese atmosphärische, nicht verortete Anspannung aktualisiert sich in den nächsten Einstellungsfolgen in den Heuschrecken, die zunächst einzeln, dann in immer größeren Gruppen auftauchen, bis sich ihre Aktivität bei anschwellender Musik und Geräuschkulisse in die panische Reaktion der Landarbeiter übersetzt, die ihrer Herr zu werden versuchen. Der in Totalen und Halbtotale eingefangene mehr oder weniger fruchtlose Aktionismus der Arbeiter (das Herumschlagen auf dem Getreide) wird dann von bedrohlichen Großaufnahmen der Heuschrecken punktiert, verstärkt durch die Geräusche des Summens, Knusperns und Kauens, während das Abendlicht in Dunkelheit übergeht. In der Nacht dominiert dann neben der Musik (die das Unabänderliche des Heuschrecken-Einfalls zu betonen scheint) der Kontrast zwischen den dunklen Halmen des Getreides und den Lampen der Arbeiter, nuanciert und dynamisiert durch den Rauch der Traktoren, der mal eher isoliert auftritt und mal das ganze Bild einhüllt. Die sich anstauende Frustration entlädt sich schließlich im Ausbruch der Eifersucht zwischen dem Gutsbesitzer und Bill, wobei ein verheerendes Feuer ausbricht, welches den Kontrast zwischen Dunkelheit und Licht als offenen Widerstreit auf die Spitze treibt.

Entscheidend ist dabei die (an dieser Stelle nur näherungsweise nachzuvollziehende) Präzision der Abstufungen, welche die Sequenz in ihrem Ablauf als eine audiovisuelle Komposition organisieren. Wenn die Handlungen der Figuren wie Anhängsel der natürlichen Rhythmen von Entstehung und Zerstörung erscheinen, dann hängt dies vor allem an der hier angedeuteten Sogkraft der Differenz, in welcher sich der Film immer wieder verliert. Auf diese Weise entsteht eine ganz eigene Form der Reflexivität, die sich die Verfahren des Films selbst zum Gegen-

¹⁵⁹ Zur erhöhten atmosphärischen Präsenz der Landschaft in *DAYS OF HEAVEN* vgl. Michel Chion: *Film, a Sound Art* [2003]. New York 2009, S. 131–133.

stand nimmt. So gesehen und mit Bezug auf die spezifische Poetik dieses Films, hängt die Verfeinerung des expressiven Registers eng mit dem affektiven Modus der Melancholie zusammen, wie er in Kapitel 4 besprochen wird.

Keines der beschriebenen Prinzipien ist jedoch exklusiv für einen Modus zuständig. Vielmehr basieren alle drei Modi – Paranoia, Melancholie und Suspense – auf dem Zusammenspiel von Schock und Freiheit, von Grenzverletzung und expressiver Differenzierung. In beiden Prinzipien sind wiederum bestimmte Potentiale derjenigen Idee angelegt, auf der mein Verständnis des New Hollywood fußt, und das ist der innige Zusammenhang zwischen Emotion und Bewegung.

Das Konzept der affektiven Modi besitzt, so verstanden, sowohl theoretische als auch historische Aspekte. Theoretisch beschreibt der Begriff eine spezifische Art und Weise, das Verhältnis von Bewegung und Emotion zu ordnen. Das heißt, Suspense, Paranoia und Melancholie sind selbst keine Affekte, sondern organisieren die Bindung der Emotionen des Zuschauers an die filmischen Verfahren. Dabei liegt das Hauptaugenmerk (mittels des Begriffs der Affektivität) auf der sich in der Zeit entfaltenden Dynamik, mit der filmische Form sich zu einem konkreten Zuschauergefühl wandelt. Die jeweiligen Modi stellen für die Entfaltung dieser Dynamik unterschiedliche Bedingungen bereit, die es zu analysieren gilt.

Auf Grundlage der Modi, so die Verbindung zum historischen Argument, unterscheidet sich diese Dynamik von der Affektivität des klassischen Hollywood-Kinos. Die Modi stehen dabei quer zu den herkömmlichen Genres und stellen auch selbst keine neuen Genres dar. Sie lassen sich weder einer inhaltlichen noch einer ideologischen Orientierung zuschlagen und folgen auch nicht der für das New Hollywood veranschlagten internen Periodisierung: Der Modus des Suspense etwa bestimmt sowohl Steven Spielbergs *DUEL* (1972) als auch Robert Altmans *3 WOMEN*; Paranoia findet sich nicht nur in *ROSEMARY'S BABY* (Roman Polanski 1968), sondern auch in *PUNISHMENT PARK* (Peter Watkins 1971). Melancholie schließlich durchzieht das Kino des New Hollywood von *THE GRADUATE* (Mike Nichols 1967) bis *THE DEER HUNTER* (Michael Cimino 1978). So wird die Mehrzahl der kritischen Grenzziehungen, vor deren Hintergrund die Filme des New Hollywood bisher untersucht und bewertet worden sind, außer Kraft gesetzt. An die Stelle dieser Grenzziehungen tritt der Fokus auf filmische Bewegung als der entscheidenden Bedingung für das emotionale Erleben des Zuschauers. Dadurch wird das Modell der affektiven Modi tatsächlich zu einem Weg, Filmgeschichte neu zu schreiben – als eine Geschichte des Fühlens.

2 Suspense: Formen filmischen Denkens

2.1 Theoretische Herleitung

Der erste der drei affektiven Modi, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen, ist der Suspense. Im Gegensatz zu den beiden anderen, Paranoia und Melancholie, handelt es sich beim Suspense um ein filmtheoretisch breit fundiertes Konzept, welches allerdings außerhalb ästhetischer Zusammenhänge auf den ersten Blick keine Relevanz besitzt. Entsprechend erscheint es in diesem Fall wenig sinnvoll, gleich zu Beginn eine kulturhistorische Anbindung an die gesellschaftliche Situation der USA in den 1970er Jahren etablieren zu wollen, wie sie für Paranoia und Melancholie wesentlich ist. Der Fokus in diesen hinführenden Bemerkungen muss vielmehr darauf gerichtet sein, die Voraussetzungen einer Affektopoetik des Suspense im New Hollywood theoretisch zu klären. Als zentraler Bezugspunkt dient dabei sowohl der filmwissenschaftlichen Forschung als auch den Filmen des New Hollywood selbst das Werk Alfred Hitchcocks inklusive seiner Äußerungen in Interviews. Wir haben es demnach mit einem Strang dieses Kinos zu tun, der sich selbst eine eigenständige poetologische Genealogie¹ entwirft.

Hier befindet sich denn auch die für uns entscheidende Forschungslücke: Zwar ist Hitchcock weithin als ein wichtiger Vorläufer des New Hollywood anerkannt,² aber die Verknüpfung ermangelt entweder der theoretischen Substanz in Bezug auf den Begriff des Suspense, oder sie führt, wie bei Deleuze, weg vom historischen Gegenstand gerade desjenigen amerikanischen Kinos, das sich offen auf Hitchcock bezieht. In keinem Fall wird das Phänomen eines Suspense-Modus im Kino der 1970er Jahre als eigenständiges theoretisches oder historisches Problem behandelt.

Dies hat vor allem zwei Gründe: Erstens spiegelt sich die Transformation des klassischen Genresystems nur vermittelt in einer Auffrischung des kritischen Vokabulars wider. Für die hier angesprochenen Filme bedeutet das, dass sie entweder als Vertreter eines wie auch immer gewandelten Horror-Genres begriffen

1 Zum Begriff der Genealogie vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: ders.: Von der Subversion des Wissens, hg. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1993, S. 69–90, besonders S. 75–82. Zum Verhältnis von Genealogie und Filmgeschichte vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 19–20.

2 Vgl. Wood: Hollywood from Vietnam to Reagan, S. 44, 78 und 86; Thomas Schatz: Old Hollywood/New Hollywood, S. 22; Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 267–282.

werden, wie etwa bei Robin Wood,³ oder dass versucht wird, ihnen durch die Schaffung neuer Mischkategorien und Sub-Genres gerecht zu werden. CARRIE (Brian De Palma 1976) beispielsweise, Gegenstand der Analyse in diesem Kapitel, wird von Pauline Kael als „lyrical thriller“⁴ bezeichnet – ein durchaus legitimer Versuch, den Film anhand seiner komplexen emotionalen Wirkungsweise jenseits althergebrachter Kategorien einzuordnen. Dass dieser Film und andere mit ihm das System der klassischen Einteilungen selbst aktiv unterwandern, und zwar gerade mittels des Suspense, lässt sich daraus jedoch nur indirekt erschließen.

Zweitens hängt die Entstehung des New Hollywood historisch unter anderem zusammen mit der Übernahme und Neuprägung des Truffautschen *auteur*-Begriffs durch Andrew Sarris und andere Filmkritiker nach ihm.⁵ Die Bezugnahme auf bestimmte Muster und inszenatorische Verfahren aus Hitchcocks Filmen lässt sich im Rahmen der mit dieser *Auteur Theory* verbundenen kanonischen Exerziten dann sehr schnell als Zitat, als Hommage oder als Plagiat deklarieren, so dass die analytische Beschäftigung mit den tatsächlichen affektpoetischen Implikationen des jeweils eingesetzten Verfahrens Mühe hat, sich gegen den oberflächlichen Wiedererkennungseffekt zu behaupten. Verkürzt ausgedrückt: Hitchcock, in seiner Gestalt als Diskurselement, tritt an die Stelle des Suspense.

Unter den Filmemachern des New Hollywood hat dies besonders Brian De Palma zu spüren bekommen, dessen Versuch, den Wiedererkennungseffekt durch übermäßige Deutlichkeit zu unterlaufen, die schärfsten Gegenreaktionen hervorgerufen hat.⁶ Wenn im folgenden mit CARRIE einer der wichtigsten Filme De Palmas und ein paradigmatisches Beispiel für die Funktion von Suspense im Kino des New Hollywood analysiert wird, geht es nicht um eine Rehabilita-

3 Vgl. Wood: Hollywood from Vietnam to Reagan, S. 85–119.

4 Pauline Kael: The Curse. In: The New Yorker, 22.11.1976, S. 177–183, hier S. 177.

5 Vgl. John Caughie (Hg.): Theories of Authorship [1981]. London/New York 2001, S. 61–67.

6 Die folgenden Bemerkungen mögen repräsentativ für einen ganzen Zweig US-amerikanischen Filmschreibens entstehen, soweit dieser sich mit De Palmas Schaffen befasst: „[...] the director has made an entire career of imitating earlier movies, most notably [...] those of his idol Hitchcock. Like Hitch, De Palma is famed for his elegant camera movements, shock cutting, use of lurid colour (especially red), and meticulously staged set-pieces of violent action – in short, technique – but unlike the master he lacks originality and ideas. [...] There is a cold, clinical misanthropy (and indeed, misogyny) to much of De Palma’s work, evident in his readiness to subordinate his thinly drawn characters to flashy visual effect.“ Geoff Andrew: The Director’s Vision. A concise Guide to the Art of 250 great Filmmakers. Chicago 1999, S. 59. Selbstverständlich gibt es auch substantiellere Einlassungen bezüglich De Palmas angeblichem Plagiarismus und seiner angeblichen Frauenfeindlichkeit; diese laufen jedoch auf ähnliche Kurzschlüsse hinaus, wie sie hier in konzentrierter Form versammelt sind.

tion Brian De Palmas; dieser Aufgabe haben sich schon vor einiger Zeit andere angenommen.⁷ Ebenso wird es weniger darum gehen, in De Palmas Film Bezüge zum Werk Hitchcocks – vor allem zu *YOUNG AND INNOCENT* (1937) und *PSYCHO* (1960) – aufzuspüren und zu qualifizieren, sondern eher darum, aus den in diesen und anderen Filmen realisierten affektpoetischen Prinzipien des Suspense die Bedingungen dafür herzuleiten, wie *CARRIE* auf durchaus individuelle Weise die Positionierung des Zuschauers ins Werk setzt.⁸ Dies entspricht insofern der Verfahrensweise des Films, als dieser sich (wie auch die anderen Vertreter des Suspense-Modus im New Hollywood) nicht so sehr auf andere Filme als Teile einer präexistenten Filmgeschichte bezieht, sondern vielmehr aus diesen Filmen bestimmte expressive Operationen und Figurationen isoliert und bearbeitet.⁹ Das Ergebnis ist eine Art abstrakte Version von Filmgeschichte, welche von einem *filmischen Denken* als einer Form des Dialogs zwischen Filmen ausgeht. Filmisches Denken meint hier also nicht die Inkorporation philosophischer Konzepte, sondern die Entfaltung von Reflexivität als Erfahrung des Zuschauers. Der Einbezug des Zuschauers und seiner emotionalen Reaktionen in den filmischen Prozess selbst ist das Kerngeschäft des Suspense. Die Reflexivität zielt dabei weniger auf das Erkennen von Anspielungen und Verweisen, sondern eher auf die Bearbeitung der Bedingungen, die das Verhältnis von Film und Zuschauer bestimmen. Wenn sich etwa *CARRIE* auf *YOUNG AND INNOCENT* bezieht, dann ist dieser Bezug unter anderem zu verstehen als Bearbeitung einer ganz bestimmten Weise, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken. Das Hauptaugenmerk der Analyse wird entsprechend darauf liegen, wie sich aus den notorischen Bezügen

⁷ Einer der ersten amerikanischen Kritiker, der De Palmas Werk in seiner Eigenständigkeit behandelt, ist Robin Wood. Vgl. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 120–143. Vgl. auch Eyal Peretz: *Becoming visionary. Brian De Palma's cinematic Education of the Senses*. Stanford 2008, S. 19–20, 184–185 und 188–189; Chris Dumas geht soweit, die Ablehnung De Palmas im akademischem Diskurs auf strukturelle und wissenschaftshistorische Gründe zurückzuführen und verfällt dabei seinerseits in Ungenauigkeiten und Verallgemeinerungen. Vgl. Dumas: *Un-American Psycho. Brian De Palma and the political Invisible*. Chicago 2012. Für eine etwas nüchternere Einschätzung von De Palmas gegenwärtigem kritischen Status vgl. Adrian Martins Besprechung von Dumas' Buch: *To wax Zizekian*. On *Un-American Psycho: Brian De Palma and the political Invisible*. In: *Screening the Past*, Juli 2012, Quelle: <http://www.screeningthepast.com/2012/07/to-wax-zizekian/>, Zugriff am 15.05.2016.

⁸ Vgl. auch, vor allem bezüglich des Verhältnisses zu *YOUNG AND INNOCENT*, Sarah Greifenstein, Hauke Lehmann: *Manipulation der Sinne im Modus des Suspense*. In: *Cinema* 58 (2013), S. 102–112. Der Bezug zu *YOUNG AND INNOCENT* entgeht im übrigen sogar der etwas übereifrigen Aufzählung von De Palmas „Diebstählen“ bei Thomas M. Leitch: *How to Steal from Hitchcock*. In: David Boyd: *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin 2006, S. 251–270.

⁹ Vgl. Peretz: *Becoming visionary*, S. 184–185.

auf andere Filme im konkreten Akt der Wahrnehmung eine ganz eigene Qualität des Fühlens herstellt, die für das Kino des New Hollywood kennzeichnend ist. Dazu ist es zunächst erforderlich, einen adäquaten Begriff des Suspense zu entwickeln.

Forschungsstand zum Suspense

Besonders seit den 1990er Jahren ist eine Zunahme an Studien zum Suspense im Film zu beobachten, wobei die Mehrzahl der Beiträge aus dem Umfeld der kognitiven Filmtheorie stammt.¹⁰ Für alle diese Ansätze gilt, dass sie Suspense hauptsächlich als ein auf die (filmische) Narration bezogenes Phänomen begreifen, an dessen Zustandekommen der Zuschauer gleichwohl seinen Anteil hat. Diesen Anteil realisiere er, indem er – bewusst oder unbewusst – Fragen formuliert, die sich auf den Ablauf der Narration beziehen: „Wird der Held rechtzeitig eintreffen?“, „Wird die Bombe explodieren?“, etc. Der Film erzeuge Suspense, indem er den Zuschauer über die Antwort auf diese Fragen im Ungewissen lässt. Der linear narrative, nach dem Frage/Antwort-Modell aufgebaute Film dient daher den kognitiven Theorien als Norm, gegenüber der alle anderen dramaturgischen Formen als Abweichungen behandelt werden.¹¹ Die Vorherrschaft des narrativen Modells ist so zentral, dass darüber die Unterscheidung zwischen Film und anderen Medien in der Bedeutung zurücktritt – sie alle werden unter dem Begriff des „Textes“ zusammengefasst.¹² Die Konzentration auf die Narration und, noch enger, auf den gesprochenen Dialog geht zuweilen so weit, dass für die anderen Faktoren der Inszenierung (Carroll fasst diese als „nonverbale Faktoren“ zusammen und verweist sie unter die Kategorie „stilistischer Entscheidungen“, die

10 Vgl. u. a. Noël Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*. In: *Persistence of Vision* (1984), Nr. 1, S. 65–89; Marie Anette de Wied: *The Role of Time-Structures in the Experience of Film Suspense and Duration. A Study on the Effects of Anticipation Time upon Suspense and temporal Variations on Duration Experience and Suspense*. Univ.-Diss., Amsterdam 1991; Hans J. Wulff: *Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld*. In: *montage/av 2* (1993), Nr. 2, S. 97–100; Peter Wuss: *Grundformen filmischer Spannung*. In: *montage/av 2* (1993), Nr. 2, S. 101–116; vgl. zudem den Sammelband von Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical Analyses, and empirical Explorations*. Mahwah 1996. Ein neuerer Ansatz findet sich bei Aaron Smuts: *The Desire-Frustration Theory of Suspense*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (2008), Nr. 3, S. 281–290.

11 Vgl. Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 69–70.

12 Vgl. Wulff: *Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations*. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 1–17, hier S. 1–2.

sich häufig redundant zum gesprochenen Wort verhielten) eine Art Nulllinie des „durchschnittlichen“ narrativen Films postuliert wird,¹³ so dass sie nahezu vollständig aus dem Blickfeld der Untersuchung verschwinden.

Gleichzeitig wird jedoch festgestellt, Suspense könne nur dann entstehen, wenn sich der Zuschauer für die erzählte Geschichte interessiere, wenn er in irgendeiner Weise engagiert sei. Hier handelt es sich um eine bemerkenswerte Verdrehung des eigentlichen Sachverhalts: Suspense basiert, so meine These, nicht auf dem Engagement des Zuschauers, sondern er erzeugt dieses Engagement; er stellt selbst, als ein *spezifischer Modus filmischer Expressivität*, eine eigene Art und Weise der *affektiven Einbeziehung des Zuschauers in das filmische Geschehen* dar. Die kognitiven Theorien stehen jedoch durch ihre Vernachlässigung der ästhetischen Dimension vor dem Problem, diese Einbeziehung anderweitig erklären zu müssen. Viele binden daher die Entstehung von Suspense an ein empathisches, identifikatorisches oder zumindest sympathisches Verhältnis des Zuschauers zu den repräsentierten filmischen Figuren.¹⁴ Hier treffen wir in verschärfter Form auf ein Grundproblem vieler kognitiver Theorien: Allzu umstandslos werden filmische Figuren mit realen Personen gleichgesetzt, für deren Leben oder Wohlergehen man nun fürchte (das gerade von den kognitiven Theorien so oft bemühte „Wissen“ um die Konventionen des Mainstream-Kinos sollte doch diese Furcht eigentlich unnötig machen). Der schon von Hitchcock ins Spiel gebrachte Einwand, die „Furcht vor der Bombe“, die im Begriff ist, zu explodieren, sei stärker als jede Allianz mit einer filmischen Figur,¹⁵ läuft dieser Sicht-

13 Vgl. Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 68 und S. 85 (Fußnote 11).

14 Vgl. Dolf Zillmann: *The Psychology of Suspense in dramatic Exposition*. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 199–231, hier S. 201. Zillmann zufolge fungieren filmische Figuren wie Alltagspersonen, zu denen man ohne weiteres in ein affektives Verhältnis treten kann. Empathie wird zur Beschreibung jeder Art personenbezogener emotionaler Reaktion, S. 214–215. („feeling with, feeling for“, S. 215). Zillmann ist damit ein vielleicht besonders krasses, aber konzeptuell durchaus repräsentatives Beispiel. Vgl. etwa William F. Brewer, der Suspense an einen „concern for the plight of the character“ bindet. Brewer: *The Nature of narrative Suspense and the Problem of Rereading*. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 107–127, hier S. 123.

15 „[Hitchcock:] Ich könnte noch weitergehen und behaupten, daß es bei dieser altbekannten Bombensituation, die ich eben erwähnte, sogar Gangster oder eine Bande ganz übler Burschen sein können, die da um den Tisch versammelt sind. [Truffaut:] Zum Beispiel die Bombe in der Aktentasche beim Attentat vom zwanzigsten Juli. [Hitchcock:] Ja, sogar in dem Fall glaube ich nicht, daß der Zuschauer sich sagt: Ah, sehr gut, gleich sind sie alle hin. Sondern vielmehr: Aufgepaßt, da ist eine Bombe! Was bedeutet das? Daß die Furcht vor der Bombe mächtiger ist als die Gefühle von Sympathie oder Antipathie den Personen gegenüber.“ François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [1966]. München 1973, S. 63. Ob mächtiger oder nicht: Offensichtlich ist

weise ebenso zuwider wie das sattsam bekannte Beispiel aus *PSYCHO*, in dem der Zuschauer (mit Norman¹⁶) hofft, das inkriminierende Auto samt der Leiche Marion Cranes möge vollständig im Sumpf verschwinden.

Auf ähnliche, wenn nicht gar noch größere Schwierigkeiten stößt der Versuch, die Entstehung von Suspense an die Frage einer wie auch immer gearteten Moral zu knüpfen, wie Carroll es vorschlägt: „[...] I am holding that, in the main, suspense in film is a) an affective concomitant of an answering scene or event which b) has two logically opposed outcomes such that c) one is morally correct but unlikely and the other is evil and likely.“¹⁷ Die Herkunft dieses Moralbegriffs bleibt rätselhaft: Stellt jeder Film ein eigenes moralisches System auf, oder bleibt es dem Zuschauer anheimgestellt, zu urteilen? Carrolls Argument scheint darauf hinauszulaufen, dass auch hier eine Art Nulllinie dessen eingeführt werden soll, was allgemein vom Publikum für „gut“ und für „schlecht“ befunden werde.¹⁸ Die Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens wird nicht erst mit dem Verweis auf das obige *PSYCHO*-Beispiel offensichtlich.

Während die Herleitung des Suspense aus moralischen Erwägungen als schlicht überflüssig erscheint, liegt die eigentliche Schwierigkeit tiefer – denn besonders mit Bezug auf die Problematik des Suspense kommt es zum Tragen, dass die kognitiven Theorien fast sämtlich auf dem Begriff der Information aufbauen:

Das unbefriedigte Bedürfnis nach [...] pragmatischen Informationen ist in jedem Fall Quelle der emotionalen Anspannung. Der Grad der Anspannung hängt aber quantitativ sowohl von der Stärke der Bedürfnisse als auch von der Differenz zwischen derjenigen Informa-

die „Furcht vor der Bombe“ (die sich, wie Hitchcock unmittelbar im Anschluss ergänzt, *keineswegs auf den repräsentierten Gegenstand bezieht*, sondern – so meine These – auf die Instabilität der Situation) ein Gefühl anderer Natur als das der Sympathie.

16 Welche Rolle die Figur Normans in dieser Szene spielt, wird vielleicht deutlicher, wenn man ihn in die lange Reihe jener Hitchcockschen Figuren stellt, die entweder zum Zuschauen verdammt sind oder vom Zuschauer zum Beteiligten, d. h. selbst zum Objekt des Blicks werden: L.B. Jefferies in *REAR WINDOW* (1954), Josephine McKenna in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1956), Scottie Ferguson in *VERTIGO* (1958) oder Melanie Daniels in *THE BIRDS* (1963). Die Häufung dieser Figuren bei Hitchcock deutet darauf hin, dass sie eine formale Funktion für den Suspense erfüllen. Man müsste die Formulierung demnach umdrehen: Suspense hängt nicht von der Identifikation mit einer Figur ab, sondern der ästhetische Modus des Suspense erzeugt ein spezifisches Verhältnis des Zuschauers zur Figur.

17 Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 72.

18 Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 76. Zillmann geht so weit, die Frage der Moral vollkommen von der filmischen Poetik zu entkoppeln und dem unabhängigen Urteilen des Zuschauers zu überlassen. Vgl. Zillmann: *The Psychology of Suspense in dramatic Exposition*, S. 207.

tionsmenge ab, die zu ihrer Befriedigung prognostisch für notwendig gehalten wird, und jener, die man dann wirklich bekommt.¹⁹

Dieses Argument bildet bis heute, wenn auch in modifizierter Form, eine Grundlage des Emotionsbegriffs in der kognitiven Filmtheorie.²⁰ Auf der einen Seite wird ein rechnender, Wahrscheinlichkeiten abwägender²¹ Zuschauer konzipiert, dem Kontrolle und der Abbau von Wissensdefiziten Grundbedürfnisse sind. Dieser Zuschauer ist die Entsprechung zu Carrolls Norm einer Narration nach dem Frage/Antwort-Schema; das informationstheoretische Vokabular sollte dabei nicht über die Parallelen zu den neueren Modellen²² hinwegtäuschen, welche den Filmzuschauer aus evolutionstheoretischen Überlegungen herleiten: Beiden geht es letztlich um eine möglichst ökonomische Verarbeitung eintreffender Reize.

Das Problem dabei ist, dass der Vorgang der Filmwahrnehmung in dieser Perspektive zu einem Quasi-Prozess von Informationsvergabe und Informationsverarbeitung wird, der keine Dauer mehr begründet, ja, überhaupt keinen Begriff von Zeit konstituiert, der etwas mit dem Erleben des Zuschauers zu tun hätte. Die dramaturgische Struktur des Suspense gerät zu einem binären, aus Fragen und Antworten zusammengesetzten Schema, welches beständig komplexe inszenatorische Verfahren von ihrer zeitlichen Verfasstheit abstrahiert und als Abfolge punktuell fixierter „Informationen“ ausgibt.²³ Diese Informationen sind nichts anderes als Elemente der Ebene des repräsentierten Geschehens, insofern sie sich

19 Wuss: Grundformen der Spannung, S. 102–103.

20 So wird etwa das Bedürfnis nach Kontrolle noch bei Smuts als eine der Grundvoraussetzungen für das Zustandekommen von Suspense aufgeführt. Vgl. Smuts: *The Desire-Frustration Theory of Suspense*, S. 286. Zur Relevanz des Informationsbegriffs vgl. etwa Robert J. Yanal: *The Paradox of Suspense*. In: *The British Journal of Aesthetics* 36 (1996), Nr. 2, S. 146–158, hier S. 146; Richard J. Gerrig: *Is there a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal*. In: *The British Journal of Aesthetics* 37 (1997), Nr. 2, S. 168–174, hier S. 172; s. auch Torben Grodal: *Embodied Visions*, S. 158–204; Carl Plantinga: *Moving Viewers*, S. 92–93.

21 Zillmann etwa postuliert eine Abhängigkeit der Spannungsintensität von numerisch darstellbaren Chancenverhältnissen, ohne dass ersichtlich wäre, wie solche Verhältnisse aus den betreffenden Bildformen herzuleiten wären. Vgl. Zillmann: *The Psychology of Suspense in dramatic Exposition*, S. 206.

22 Vgl. besonders Grodal: *Embodied Visions*, aber auch Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*.

23 Wulff erkennt z. B. explizit an, dass die „Analyse von Spannungsstrukturen [...] nur sinnvoll möglich [ist] als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von synoptischen Textstrukturen“. Die Kollision dieser Auffassung mit den Kategorien kognitiver Filmtheorie tritt jedoch in der resultierenden Formulierung „Informationsverlauf“ deutlich zutage. Vgl. Wulff: *Spannungsanalyse*, S. 98. Vgl. auch Wuss: *Grundformen der Spannung*, S. 115, der ebenfalls nebenbei die Rolle der Zeitlichkeit erwähnt, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen.

der linear fortschreitenden Narration zuordnen lassen. Das, was sich zwischen Frage und Antwort befindet, dient entweder der Fortführung der Frage oder wird als Abweichung betrachtet. Die empirische Intuition, dass der Zeitraum zwischen ‚Frage‘ und ‚Antwort‘ von allerhöchster Bedeutung für das Zustandekommen von Suspense zu sein scheint, findet in dieser Logik keinen Platz. Carroll etwa verwirft die Idee explizit. Ihm zufolge sei nicht die Aufschiebung der Auflösung an sich bedeutsam, sondern vielmehr die in diesem Zeitraum potentiell neu hinzugefügten Informationen, welche das Eintreffen einer der beiden Alternativen in seiner Wahrscheinlichkeit berühren.²⁴ Carroll trennt hier Form und Inhalt streng voneinander, indem er filmischen Suspense etwa von vergleichbaren musikalischen Strukturen abgrenzt,²⁵ bzw. indem er zugesteht: „It might be said of this paper that it is a theory of narrative suspense in film rather than a theory of film suspense.“²⁶ Diese Trennung von Form und Inhalt resultiert aber nicht einfach in einer unvollständigen Beschreibung; vielmehr verbaut sie den Weg zu einer Lösung, weil sich die Faktoren Bewegung und Zeit nicht einfach nachträglich hinzufügen lassen.

Dem Faktor der Zeitlichkeit widmet die Arbeit von Marie Anette de Wied ihre ganze Aufmerksamkeit. Sie nähert sich dem Problem von einem experimentalpsychologischen Standpunkt aus. Als einzige der Arbeiten aus dem Umfeld der kognitiven Filmtheorie nimmt sie die Tatsache zum Ausgangspunkt, dass Suspense auf seiten des Zuschauers nicht punktuell entsteht, sondern sich in konkreter Zeit entfaltet. Für die Konstellation der Filmwahrnehmung differenziert sie zusätzlich zwischen *screen time* (real vergehender Zeit im Kino) und *story time* (Abfolge der narrativen Ereignisse) und postuliert, dass Suspense sich aus der Verschiebung des „üblichen“ Verhältnisses zwischen diesen beiden Zeitlichkeiten ergebe (also aus einer Verzögerung in der *story*), so dass sich *screen time* und *story time* einander annähern.²⁷ Mit diesem Ansatz ergeben sich zwei Schwierigkeiten: Zum einen führt de Wied die Idee eines Normalverhältnisses zwischen beiden Zeitlichkeiten ein. Dieses Verhältnis ist nicht nur äußerst ungenau bestimmbar (nur in Ausnahmefällen lässt sich sagen, wie viel erzählte Zeit eine Geschichte tatsächlich umfasst), es dürfte sich diesbezüglich auch kaum eine Norm belegen lassen, von welchem Korpus an Filmen auch immer die Rede wäre. Zum anderen mangelt es

24 Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 78. Vgl. auch ders.: *The Paradox of Suspense*, S. 83–84.

25 Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 77. Selbst das Ticken einer Zeitbombe bezeichnet in dieser Sichtweise lediglich die sukzessiv steigende Wahrscheinlichkeit einer Explosion.

26 Carroll: *Toward a Theory of Film Suspense*, S. 88.

27 De Wied: *The Role of Time-Structures in the Experience of Film Suspense and Duration*, S. 40.

dem Ansatz an einem geeigneten Begriff der Dauer. Was de Wied mit dem Begriff „duration“ belegt, konstituiert gerade keine zeitliche Gestalt, sondern ist lediglich ein Korrelat des Erzähltempos.²⁸ Das Verständnis von Suspense als Aufschiebung entfaltet jedoch erst dann seinen explikativen Nutzen, wenn man bestimmen kann, worauf sich diese Aufschiebung bezieht.

Das Paradox des Suspense

Es scheint, als würden durch die Herangehensweise der kognitiven Theorien nicht nur wesentliche Aspekte von Filmerfahrung und filmischer Inszenierung ausgeblendet, so dass man diese Seite lediglich noch hinzufügen müsste; vielmehr verfehlen diese Theorien den Kern des theoretischen Problems, welcher eben in der Frage der Zeitlichkeit liegt. Dies zeigt sich besonders deutlich beim sogenannten Paradox des Suspense. Dabei handelt es sich um das Phänomen, dass Zuschauer auch beim wiederholten Ansehen eines ‚Suspense-Films‘ offenbar Suspense empfinden (ganz zu schweigen von der Tatsache, dass viele dieser Filme geradezu nach wiederholter Rezeption verlangen). Für die kognitiven Theorien stellt dies ein ernsthaftes Problem dar, leiten sie doch fast ausnahmslos die Entstehung von Suspense aus einer tatsächlichen, von einem Informationsmangel herrührenden Unsicherheit des Zuschauers bezüglich der zukünftigen narrativen Entwicklung, bzw. bezüglich des „Ausgangs“ („outcome“) einer Situation her – einer Unsicherheit, die beim wiederholten Sehen offensichtlich nicht gegeben ist. Das Paradox formuliert sich also folgendermaßen:

1. Für das Empfinden von Suspense ist tatsächliche Unsicherheit bezüglich der Auflösung einer Situation erforderlich.
2. Das Wissen um die Auflösung einer Situation verhindert eine diesbezügliche Unsicherheit.
3. Auch bei wiederholter Rezeption eines Films wird Suspense empfunden.

Es hat einige Versuche gegeben, dieses Phänomen zu erklären: So relativiert Carroll den Zustand der Unsicherheit des Wiederholungs-Zuschauers, wenn er mutmaßt, dieser simuliere möglicherweise in einer Art Gedankenexperiment denkbare andere Auflösungen.²⁹ Er negiert damit tatsächlich die erste Prämisse, ohne daraus jedoch Konsequenzen zu ziehen, etwa bezüglich der Fragwürdigkeit des hier operierenden Informations- und Wissensbegriffs. Carroll kann auch

²⁸ Vgl. De Wied, S. 15.

²⁹ „We may entertain the proposition [...].“ Carroll: The Paradox of Suspense, S. 87.

nicht erklären, was den Zuschauer im Modus des Suspense zu dem behaupteten Gedankenexperiment motivieren sollte. Sein Ansatz leistet daher nichts zur Aufklärung des Problems.

Richard Gerrig verneint die zweite Aussage. Wirkt diese Lösung auch kontraintuitiv, so ist sie doch insofern von Interesse, als sie den Faktor der Zeit immerhin ins Spiel bringt: Gerrig zufolge dringt die Erinnerung an die erste Rezeption, bzw. das Wissen um die Auflösung, in der von Moment zu Moment sich entfaltenden Narration des Films nicht ins Bewusstsein des Zuschauers. Dies sei begründet in einer unbewussten „expectation of uniqueness“: Da die Wahrnehmung üblicherweise nicht der exakten Wiederholung ein und desselben Vorgangs ausgesetzt sei, finde bei der wiederholten Rezeption eines Films kein entsprechender Abgleich statt.³⁰ Die hier postulierte partielle Geistesabwesenheit jedes einzelnen Zuschauers während der gesamten Dauer eines Films läuft nun allerdings tatsächlich aller Erfahrung zuwider.

Robert Yanal negiert die dritte Aussage. Ihm zufolge sitzen jene Zuschauer, die bei wiederholter Rezeption ein Empfinden von Suspense vermelden, einer Fehlinterpretation auf. Diese Zuschauer, so Yanal, verwechselten ihre eigentliche emotionale Reaktion mit Suspense (er gibt jedoch keinen spezifischen Grund für diese offenbar standardmäßige Verwechslung an).³¹ Es scheint jedoch, als verwechsle Yanal seinerseits Suspense mit bloßem Nichtwissen (wiederum ist dies dem Informationsbegriff geschuldet). Die Differenz zwischen beiden Modi wird sehr anschaulich, wenn man Hitchcocks Poetik des Suspense gegen das sogenannte *Whodunit* abgrenzt, welches tatsächlich seinen ganzen Reiz aus der Auflösung bezieht und welches Yanal gleich zu Beginn seines Aufsatzes als Beispiel für Suspense anführt.³² Hitchcock selbst beschreibt den Unterschied folgendermaßen: „Zum Beispiel handelt es sich in einem *Whodunit* nicht um Suspense, sondern um eine Art intellektuelles Rätsel. Das *Whodunit* erweckt Neugier, aber ohne jede Emotion. Emotionen aber sind notwendiger Bestandteil des Suspense.“³³ Yanals Lösungsversion ist insofern interessant, als sie auf die Möglichkeit hinweist, die Empfindung des Suspense in Abgrenzung zum Typus der diskreten Emotionen (im Sinne der Kognitionspsychologie) zu konzeptualisieren.³⁴ Diese Frage wird uns im Verlauf des Kapitels noch beschäftigen.

30 Gerrig: *Is there a Paradox of Suspense?*, S. 171–173.

31 Yanal: *The Paradox of Suspense*, S. 157.

32 Yanal, S. 146.

33 Hitchcock in Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 63.

34 Vgl. auch Christy Mag Uidhir: *An eliminativist Theory of Suspense*. In: *Philosophy and Literature* (2011), Nr. 35, S. 121–133. Uidhir macht einen ersten Schritt in diese Richtung, wenn sie Suspense als Kategorie definiert, welche all jene und nur die Unterarten von Emotionen umfas-

Aaron Smuts liefert den interessantesten Versuch, das Paradox aufzulösen. Er negiert die erste Behauptung: Unsicherheit sei nicht erforderlich für Suspense. Nicht das Wissen des Zuschauers sei von Belang, sondern seine Beteiligung am Geschehen. Demnach sei es die Frustration eines starken Begehrens, welche Suspense erzeuge, wobei der grundsätzlichen Hilflosigkeit des Zuschauers im Kino eine entscheidende Funktion zugesprochen wird.³⁵ Diese Frustration eines Begehrens wird von Smuts allerdings immer noch auf die filmische Narration und auf das Verhältnis des Zuschauers zu den filmischen Figuren zurückgeführt; er erklärt nicht, wie Filme ästhetisch vorgehen, um dieses Begehren zu erzeugen, das sich doch bei einem Wissen um die Auflösung nicht ohne weiteres aus dem Inhalt rechtfertigen lässt. Schließlich läuft seine Argumentation darauf hinaus, das Begehren des Zuschauers schwäche sich mit der Zahl an Wiederholungen signifikant ab – damit wäre also nicht nur die erste, sondern in letzter Konsequenz auch die dritte Aussage des Paradoxes negiert, wodurch es faktisch gegenstandslos wird.

Offensichtlich produzieren die kognitiven Theorien, die die Norm eines linear narrativen Films voraussetzen, ein Erklärungsdefizit. Es soll daher an dieser Stelle ein anderer Weg eingeschlagen werden, der zunächst bei der Herkunft des Wortes Suspense ansetzt. Daraus soll dann ein präziseres und umfassenderes Bild gezeichnet werden, in welchem die komplexe Verstrickung von Zuschauerwahrnehmung und filmischer Inszenierung voll entfaltet werden kann.

se, für die Unsicherheit erforderlich sei. Suspense sei also beispielsweise Furcht, die sich aus Unsicherheit herleite, S. 126–127. Bei der wiederholten Rezeption erlebten die Zuschauer dann wiederum Furcht, jedoch nicht mehr jene Furcht der Unterart Suspense. Sie entwickelt damit Yagnals Theorie der Fehlinterpretation weiter: „[...] repeaters don't misidentify one emotion as another emotion, because *to report suspense just is to report apprehension*.“ S. 127. Diese Erklärung basiert allerdings m. E. auf einer Verkehrung der Tatsachen: hängen nicht gerade die „genuinen“ Emotionen von tatsächlicher Unsicherheit ab? Wie sollte bei bekannter Auflösung einer Situation noch Furcht oder Hoffnung aufkommen, wenn sich dieses Gefühl nicht gerade auf die Entfaltung dieser Situation von Moment zu Moment bezieht – und also dem sehr nahekommt, was man Suspense zu nennen pflegt? Das Festhalten an der Notwendigkeit von Unsicherheit erzeugt hier seine eigene Aporie. Eher scheint umgekehrt ein Schuh draus zu werden: die Emotionen, die den Suspense möglicherweise beim ersten Sehen begleiten (z. B. Furcht oder Hoffnung) setzen tatsächliche Unsicherheit bezüglich der Auflösung einer Situation voraus. Aus diesem Grund wird dieselbe Bedingung an den Suspense selbst gestellt, während sich dieser doch eigentlich auf die Art und Weise bezieht, in der sich Hoffnung und Furcht in der Zeit der Filmwahrnehmung entfalten.

35 Vgl. Smuts: *The Desire-Frustration Theory of Suspense*, S. 284–289.

Etymologie und erste Schlussfolgerungen

Das englische Wort *suspense* lässt sich herleiten vom lateinischen Verb *suspendere*, bzw. von dessen zu einem Adjektiv verfestigten Partizip *suspensus*. *Suspendere* lässt sich auf verschiedene Weise übersetzen.³⁶ Wörtlich verstanden bedeutet es: aufhängen, (sich) hängen, erhängen; im übertragenen Sinne: erheben, in der Schwebelage halten, stützen. Auf dieser Ebene dominiert die auf den Raum bezogene Dimension, die bereits insofern die Dimensionen Zeit und Bewegung mit ins Spiel bringt, als es sich erkennbar um einen labilen Zustand handelt, der einer gewissen Dynamik ausgesetzt ist. Im bildlichen Sinn des Wortes (nach Georges) deutet sich dann bereits dessen Bedeutungsvielfalt an. Hier lauten die Möglichkeiten: einhalten, hemmen, unterbrechen, aufheben, beseitigen; unentschieden lassen, in Ungewissheit setzen oder in Ungewissheit lassen. Zum einen wird hier die Dimension der Zeitlichkeit noch stärker betont, zum anderen wird mit dem Begriff der Ungewissheit erstmals so etwas wie eine mentale oder affektive Dimension angesprochen, welche sich aus den anderen beiden Dimensionen ableitet oder von diesen abzuhängen scheint. Diese affektive Dimension kommt im Partizip *suspensus* noch deutlich stärker zum Tragen, welches ja nicht eine aktive Tätigkeit, sondern eine Modalität beschreibt. Neben den bereits vom Verb bekannten Bedeutungen kommen hier folgende dazu: von etwas abhängig, auf etwas beruhend; ungewiss, zweifelhaft, voller Erwartung, gespannt, schwebend; ängstlich, besorgt, verlegen, unruhig, furchtsam; von der Arbeit befreit, feiernd.³⁷ Hier scheinen zwei Aspekte besonders bemerkenswert: Zum einen tritt zu den bereits genannten drei Dimensionen eine vierte hinzu, die man als logische Dimension bezeichnen könnte (etwa in der Wendung „von etwas abhängig“); zum anderen scheint der Begriff in seiner affektiven Valenz nicht eindeutig bestimmbar zu sein, sondern er bewegt sich zwischen positiven und negativen Konnotationen, mal feiner (gespannt/unruhig), mal deutlicher (furchtsam/feiernd) voneinander abgegrenzt.

Dieser etymologische Exkurs soll nicht etwa die Mühen einer Definition ersparen; vielmehr ist es meine Absicht, durch diesen Verweis auf das verzweigte Bedeutungsfeld des Begriffs die nun folgende filmtheoretische Erörterung vorzustrukturieren. So kristallisiert sich bereits jetzt die Anschlussfähigkeit des Konzepts des Suspense in vierfacher Hinsicht heraus: als auf den Raum bezogene Konstellation, als Strukturierung von Zeit (und damit, in Kombination der ersten

³⁶ Vgl. Karl Ernst Georges (Hg.): Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Hannover 1972, Band II: I-Z, S. 2977–2978.

³⁷ Georges: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, S. 2978–2979.

beiden Aspekte, als eine Frage filmischer Bewegung), als Gestaltung ambivalenter Weisen des Fühlens und schließlich als Funktion logischer Relationen.

In seiner Monographie *The hanging Figure*, die sich mit dem Problem des Suspense aus der Perspektive der Poetik Hitchcocks befasst, verfolgt Christopher Morris die etymologische Spur noch etwas weiter zurück, bzw. schlägt eine etwas andere Ableitung vor (vom lateinischen Verb *pendere*, welches sich mit dem Präfix *sub-* zu *suspendere* verbindet) und beschreibt eine szenische Entstehungskonstellation des Konzepts, welche die vier bereits genannten Dimensionen miteinander verbindet:

The English word „suspense“ is a compound derived from the Latin *sub* and the transitive verb *pendo*, the source of the derivative, intransitive *pendeo*, which means to be suspended or hang. The first sense of the transitive verb means „to place in the scales or weigh,“ an activity involving both judgment and representation, one that is directly related to its second meaning, „to allot or pay out.“ For the Romans, to „pend“ something would be to weigh it in a scales – a quantity of grain, pieces of gold – in anticipation of disbursing it as payment to someone else. Hence before „suspense“ acquired any affective sense of anxiety, its root denoted the necessity for accurate measurement and representation of something of value, before being circulated in the world of exchange; [...] before extending money as payment, we must determine – or have full confidence – that it is authentic and the proper amount; likewise, before we speak words like „love“ or „God“ or „suspense,“ we must *weigh them carefully*, before allotting them to others in our discourse. But at the same time, this necessity admits there must be doubt: if there were no variety in quantities, weighing would be redundant.³⁸

Für Morris ist diese Konstellation Ausgangspunkt einer in letzter Konsequenz erkenntnistheoretischen Erörterung, weshalb er im folgenden das Problem der drohenden Referenzlosigkeit betont: Für das Wiegen müssen Gewichte verwendet werden, deren Akkuratheit wiederum nur durch den Einsatz weiterer Kontrollmessungen erwiesen werden kann, für die zusätzliche Gewichte benötigt werden, usw. Diese Herangehensweise hat sicherlich ihre Berechtigung; sie vermeidet es jedoch, über den Vorgang des Wiegens selbst zu sprechen,³⁹ was auch der Grund dafür sein mag, dass Morris dessen unzweifelhaft vorhandene affek-

38 Christopher D. Morris: *The hanging Figure. On Suspense and the Films of Alfred Hitchcock*. Westport/London 2002, S. 5–6.

39 Dieses Problem setzt sich in Morris' Buch dergestalt fort, dass er nicht bestimmte Sequenzen aus Hitchcocks Filmen analysiert, sondern jeweils von einzelnen Filmstills ausgeht, aus denen er dann allegorische Lesarten entfaltet. Ein Ergebnis dieses Vorgehens nimmt er bereits in der Einleitung vorweg, wenn er die „hängende Figur“ zu einem einfachen Zeichen degradiert: „[...] a hanging figure is only a sign, like any other sign, without any necessary connection to the suspense that seems to accompany it.“ S. 10.

tive Dimension für bestenfalls sekundär erklärt. Er fügt allerdings dem Modell einen weiteren Aspekt hinzu, der uns im folgenden noch beschäftigen wird, und zwar den Aspekt der Selbstreflexivität.

Doch versuchen wir eine kurze Beschreibung des Wiegevorgangs, den Morris, ohne darauf näher einzugehen, als szenische Konstellation entwirft: Was zuerst auffällt, ist die enge Verschränkung von räumlicher und zeitlicher Dimension: das Austarieren der Wagschalen mit dem Ziel, ein labiles Gleichgewicht zu erreichen. Bemerkenswert ist die Strukturierung des zeitlichen Ablaufs, die sich realisiert als die immer kleinteiliger werdende Annäherung der beiden Wagschalen aneinander: Legt man anfangs noch schwere Gewichte auf, so verfeinern sich die Bemühungen um eine möglichst genaue Angleichung der beiden Größen mit Fortschreiten des Prozesses. Die anfangs heftigen Ausschläge der Waage werden immer schwächer, bis die Konstruktion schließlich zu einer Art aufgeladenen Stillstand kommt, dem Gleichgewicht. Ebenso fällt auf, dass es sich beim Wiegen um eine Tätigkeit handelt, die Sorgfalt und Geduld erfordert: bei jeder Gewichtsveränderung müssen sich die Wagschalen neu einpendeln, ein Vorgang, der von außen nur schwerlich zu beschleunigen ist, ohne ihn zu verfälschen. Das heißt, mit dem Mechanismus der aufgehängten Wagschalen ist eine gewisse Eigendynamik gegeben, welcher sich die eingreifende Tätigkeit des Wiegenden zu unterwerfen hat.

Mit der Erwähnung eines Wiegenden kommen wir auf einen wesentlichen Punkt zu sprechen: Das Wiegen oder Abwägen ist ein Vorgang, der zwingend eine wahrnehmende Instanz impliziert – noch dazu eine Instanz, die nicht nur neutral ein Ergebnis abwartet, sondern zum einen am Vorgang mehr oder weniger aktiv beteiligt (dies betrifft die oben angesprochene Dimension der Selbstreflexivität) und zum anderen sehr wohl in ihrer affektiven Gestimmtheit spezifiziert ist: Morris selbst spricht den Zweifel und die Zuversicht, bzw. das Vertrauen an, es ließen sich zumindest noch das Misstrauen, die Hoffnung und durchaus auch die Angst als potentielle Beteiligte nennen. Wir werden jedoch sehen, dass sich die Erfahrung des Suspense nicht einfach aus diversen diskreten, in Filmen ‚vorkommenden‘ Affekten zusammensetzen lässt, sondern einen sehr spezifischen Modus der Affizierung bezeichnet, der sich vorerst sehr allgemein als Ausgestaltung der Zeit des Zuschauererlebens beschreiben lässt. Vor diesem Hintergrund käme es darauf an, das motorische Engagement des Betrachters angesichts des Ausbalancierens der Wagschalen zu beschreiben, sein Sich-Einstellen auf die Labilität der Konstruktion – wie überhaupt der Gedanke des Engagements⁴⁰ hier

⁴⁰ Zum Zusammenhang von Gefühl und Engagement vgl. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 431–435. Merleau-Ponty beschreibt Engagement als einen Modus des Einbezugs der, „einer Melodie gleich, einen Fortgang verlangte“. S. 431.

wichtig ist: Selbst der äußerlich nicht aktive Betrachter ist in dieser Konstellation kein Unbeteiligter, sondern es steht etwas für ihn auf dem Spiel. Wenn Morris von Wertgegenständen spricht, dann vergisst er denjenigen, für den sie Wert besitzen, und diese Instanz ist hier von entscheidender Bedeutung. Wir werden später darauf zu sprechen kommen, wie der Gedanke des Engagements in Hinsicht auf filmische Bildformen zu verstehen ist (und damit im Gegensatz zu den kognitiven Theorien, welche das Engagement an ein Verhältnis zur repräsentierten filmischen Figur binden).

Die Frage der logischen Dimension, d. h. die Ebene der Relationen haben wir bisher bezüglich des Wiegens nicht angesprochen. Sie ist für unseren Zusammenhang besonders interessant, denn sie *öffnet* den Vorgang des Wiegens und bezieht ihn auf so etwas wie eine Konsequenz: Die Relation bezeichnet das Verhältnis zwischen den beiden von Morris unterschiedenen Bedeutungsebenen, zwischen dem Wiegen und dem Bezahlen: Was bezahlt wird, hängt direkt vom Ergebnis des Wiegevorgangs ab. Morris erwähnt bereits die zeitliche Dimension, die hier beteiligt ist: „to ‚pend‘ something would be to weigh it in a scales [...] *in anticipation* of disbursing it as payment to someone else.“⁴¹ Der Begriff der Antizipation verweist auf einen entscheidenden Gedanken, nämlich auf die Bedeutung zeitlicher Kontinuität für die Herstellung von Suspense: Das Wiegen findet nicht selbstgenügsam statt, sondern es ist stets auf seinen Zweck ausgerichtet, die Auszahlung des Geldes, und es geht vor sich in der Erwartung dieser Auszahlung. Dabei wird diese Kontinuität weniger durch die beschriebene Logik des Wiegevorgangs selbst gestiftet als durch das mentale Engagement (die Antizipation) der Beteiligten, die die Auszahlung erwarten. Sie sind es, die das Wiegen und die Auszahlung in einen emotionalen Zusammenhang bringen, bzw. diesen Zusammenhang affektiv aufladen. Zu beachten ist hier auch die Verschränkung der Tempora im Akt der Erwartung, eine Verschränkung, die sich im Futur II ausdrücken lässt: „Das Wiegen wird ein Ergebnis erbracht haben.“ Es ist diese zeitliche Verschränkung, welche auf der Ebene des Fühlens die kontinuierliche Einbindung des Zuschauers erst ermöglicht – ein Gedanke, den wir im späteren Verlauf des Kapitels wieder aufgreifen werden. Ebenso wichtig ist jedoch an dieser Stelle, und in der Betonung dieses Umstands liegt ein wesentliches Verdienst von Morris' Ansatz, dass mit dem Vorgang des Bezahlens kein Endpunkt erreicht ist, mit dem irgendetwas abgeschlossen wäre; vielmehr beginnt an dieser Stelle der Kreislauf des Geldes von neuem. Die Konsequenz des Wiegevorgangs ist demnach gerade keine Schließung, sondern eine Öffnung.

41 Morris: *The hanging Figure*, S. 6 (meine Hervorhebung).

Suspense und filmische Bewegung

Der Begriff der Öffnung lässt sich anschließen an Deleuzes Konzeption von Bewegung. Wenn Deleuze dabei, wie in der Einleitung ausgeführt, das Ganze mit dem Offenen gleichsetzt, so lässt sich diese Gleichsetzung nun besser nachvollziehen: Nur die Einbindung des Wiegevorgangs in den Geldkreislauf, seine Öffnung auf diesen hin, verleiht ihm seinen Sinn und macht ihn zu einer tatsächlichen Bewegung, wie Nancy sie in seinem Kommentar zu Deleuze bestimmt, den ich hier nochmals anführen möchte:

Die Bewegung ist nicht die Verschiebung oder Übersetzung, die zwischen den gegebenen Orten in einer Totalität, die selbst gegeben ist, statthaben kann. Sie ist im Gegenteil das, was stattfindet, wenn ein Körper in einer Situation und in einem Zustand ist, der ihn dazu bringt, seinen Ort finden zu müssen, einen Ort, den er folglich nicht innehatte oder nicht mehr innehat. Ich bewege mich (tatsächlich oder im Geiste), denn ich bin nicht da – ontologisch – da, wo ich bin – lokal gedacht. Die Bewegung bringt mich woanders hin, aber dieses „Anderswo“ ist nicht vorher da: meine Ankunft wird das „dort“, wohin ich von „hier“ gekommen sein werde, erwirken.⁴²

In-Bewegung-Sein wird hier verstanden als das Aufgeben eines festen Bodens unter den Füßen, als ein Ausgespannt-Sein zwischen dem verlassenem und dem zu findenden Ort. Nancy drückt die Tatsache der Öffnung durch den Gebrauch des Futur II aus, das hier zusätzlich zur Zeit auf den Raum bezogen ist (ich werde dorthin gekommen sein). Um es nochmals mit Deleuze zu sagen:

Das Ganze ist kein geschlossenes Ensemble, sondern im Gegenteil das, wodurch das Ensemble niemals völlig geschlossen, nie vollkommen geschützt ist, wodurch es irgendwo offengehalten wird – wie durch einen dünnen Faden, der es an den Rest des Universums bindet.⁴³

Und diese Öffnung ist bei Deleuze aufs engste an den Begriff der Relation gebunden – einen Begriff, den er in seiner Taxonomie der Bilder mit keinem anderen Œuvre so sehr identifiziert wie mit dem Alfred Hitchcocks. Dieser zeichnet sich nicht nur Deleuze zufolge dadurch aus, dass er den Zuschauer erstmals in der Geschichte des Films in die zeitliche Entfaltung des filmischen Prozesses einbezogen habe. Wie Truffaut schreibt: „Die Kunst, Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst, das Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen. Einen Film machen, das ist bei dieser Art von Kino ein Spiel nicht mehr zu zweit (Regisseur + Film),

⁴² Nancy: Evidenz des Films, S. 23.

⁴³ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 25.

sondern zu dritt (Regisseur + Film + Publikum).⁴⁴ Dem Zuschauer wird die Kamera (bei Truffaut der Regisseur als auktoriale Instanz) zu einem Instrument der Vermittlung, das ihm einen privilegierten Zugang zu den filmischen Ereignissen eröffnet, ihn auf diese Ereignisse hinweist: Es entsteht ein Dreieck zwischen Zuschauer, Kamera und Film. Wo nun für Deleuze Hitchcocks Einbeziehung des Zuschauers auf ein „mentales Bild“ zielt,⁴⁵ welches sich für die filmischen Figuren als ein „vielfältiges Spiel gelebter Konjunktionen“⁴⁶ ausdifferenziert, wird es mir im folgenden um die konkrete affektive Qualität des mit einem solchen mentalen Bild verbundenen Zuschauerempfindens gehen. Die Frage lautet, wie die von Deleuze so genannten „Denkfiguren“⁴⁷ in Hitchcocks Werk in ihrer Bearbeitung durch das New Hollywood-Kino als Verfahren der Affizierung bestimmt werden können. Karl Sierek formuliert die Grundlage für eine solche Herangehensweise folgendermaßen:

Spannungsempfinden ist extremes Körperempfinden. Es beweist den engen Zusammenhang zwischen Verstehen und eigenem Körperbild [...]. Wer sich im Kino krümmt, stellt zunächst ein Verhältnis zu sich selbst her: Er setzt eine Beziehung zwischen eigenem Erinnern oder Wünschen und dem Bezugsrahmen seines Körpers – zwischen einem Bild-Vorher oder (virtuellem) Bild-Nachher und einem Bild-Jetzt; einem Vor-Bild (dem Film) und einem Körper-Bild.

Das dynamische Bewegungsmodell der Spannung im Betrachterkörper wiederholt sich im Verhältnis zwischen diesem und den Bildern und Tönen auf der Leinwand [...]. Als Symptom der Rede-mit-sich-selbst aktualisiert und verschärft Spannung erstens die Raumbeziehungen und zweitens die Zeitbeziehungen, die im Film angelegt sind. Das Bezugsfeld in beiden Fällen ist und bleibt das aktuelle Körperbild des Betrachters und seiner Hülle, der Kinosaal.⁴⁸

Sierek zufolge zeigt sich gerade in der filmisch induzierten Spannung, in der Bearbeitung des Verhältnisses zwischen Bildkörper und „Körperbild“, der Zusammenhang leiblich-affektiven Erlebens und logischen Verstehens. Suspense ist in beiderlei Sinne aufs engste und im Kern an die Herstellung von Relationen gebunden. Doch was bedeutet es, Relationen herzustellen? Pascal Bonitzer diffe-

44 Truffaut: Vorwort. In: ders.: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 9–20, hier S. 13.

45 „Wir meinen mit mentalem Bild [...] ein Bild, das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt [...]. *Es ist ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt*, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle.“ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 266.

46 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 271.

47 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

48 Karl Sierek: *Spannung und Körperbild*. In: *montage/av 3* (1994), Nr. 1, S. 115–121, hier S. 116–117.

renziert in diesem Zusammenhang zwei Spielarten von Suspense. Die eine führt er auf Griffith zurück, die andere auf Hitchcock:

Suspense is thus indeed achieved through editing, but Hitchcock, in contrast to the Griffithian acceleration of parallel actions, employs an editing of convergent actions in a homogenous space, which presupposes slow motion and is sustained by the gaze, itself evoked by a third element, a perverse object or a stain.⁴⁹

Für Bonitzer ist demnach zunächst die Montage das grundlegende Verfahren zur Erzeugung von Suspense, wobei er die Griffithsche Parallelmontage als eine dyadische Anordnung, die Hitchcocksche Montage aber als eine Triade beschreibt, also als die entscheidende Operation zur Herstellung der besagten Relationen.

Dies verweist zum einen zurück auf die Feststellung, dass Hitchcock den Zuschauer in den Mechanismus des filmischen Prozesses einbezieht, doch darin erschöpft sich Bonitzers Gedanke nicht. Vielmehr beschreibt er die Dreiecks-Konstellation als eine spezifische Verkopplung konkreter bildlicher Strukturen mit der Wahrnehmungsaktivität des Zuschauers. Grundlegend und *ein* entscheidender Unterschied zum Griffith-Modell (auf einen anderen werden wir später zu sprechen kommen) ist dabei die Konstituierung einer Relation zwischen dem durch die Kamera vermittelten Blick („gaze“) und dem hervorstechenden „perversem Objekt“, auf das bildlich hingewiesen wird. Der Akt des *Zeigens* etabliert eine Relation, die zeitliche und räumliche Kontinuität voraussetzt („convergent actions in a homogenous space“). Diese Kontinuität ist keineswegs die Funktion eines Abbildrealismus,⁵⁰ sondern stets bezogen auf die Wahrnehmungsaktivität des Zuschauers. Dessen Hören und Sehen selbst werden zum Ort, an dem sich die Relation konstituiert. Denn die Montage operiert nicht abstrakt, sie stellt nicht einfach nur Sinnbezüge her (wie man es Eisensteins intellektueller Montage vorgeworfen hat). Vielmehr spannt sie sowohl konkrete räumliche als auch konkrete zeitliche Relationen auf, die sich im Akt der Wahrnehmung realisieren. Damit lässt sich Bonitzers Konzept der „konvergenten Aktionen“ auf folgende Formel zuspitzen: Im Suspense wird *Bewegung auf Bewegung bezogen*, bzw. genauer: Bewegung wird unter dem Aspekt ihrer Bezogenheit auf einen zeitlich verfassten Gestaltzusammenhang wahrgenommen.

⁴⁹ Pascal Bonitzer: Hitchcockian Suspense. In: Slavoj Žižek (Hg.): Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock). London/New York 1992, S. 15–30, hier S. 28.

⁵⁰ „[Hitchcock:] Die Anordnung der Bilder auf der Leinwand, die etwas ausdrücken soll, darf nie von den tatsächlichen Gegebenheiten abhängig gemacht werden.“ Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, S. 258.

Viele typische Verfahren Hitchcocks lassen sich auf dieses Primat der Kontinuität zurückführen, etwa die Bevorzugung eines „schmiegsamen“, in verschiedene Relationen einpassbaren Schauspiels,⁵¹ die Beseitigung „überflüssigen“ Raums um die Figuren herum⁵² zum Zweck der leichteren Lenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers oder das Prinzip der wandernden, nicht durch die Bewegung der Figuren unterbrochenen Großaufnahme⁵³: „Die erste Aufgabe besteht darin, die Emotion zu schaffen, die zweite darin, sie zu erhalten.“⁵⁴ Bonitzer beschreibt, wie selbst noch die Montage der Duschszene in *PSYCHO* der Dehnung eines Moments dient, der in seiner Plötzlichkeit sonst kaum zu erfassen wäre.⁵⁵ Die Verwendung von Blickanschlüssen, bzw. das Arbeiten mit Blickstrukturen generell (verstanden als Funktion derjenigen Bildform, die Deleuze das „mentale Bild“ nennt⁵⁶) bezieht das Sehen des Zuschauers in den Vorgang des Einstellungswechsels ein und ist daher von fundamentaler Bedeutung für den Hitchcockschen Suspense. Mit Hilfe der Webarbeit der Blickanschlüsse schreiben sich permanent Relationen, d. h. Spannungsverhältnisse und ihre Variationen in den Bildraum⁵⁷ ein: Die optische Größe einer Figur oder eines Gegenstands im Bild beschreibt neben aller semantischen Aufladung ein Abstandsverhältnis – eben darin liegt z. B. die spannungserzeugende Funktion von Fernglas und Teleobjektiv in *REAR WINDOW* (Hitchcock 1954): Sie markieren die erhebliche *Diskrepanz* zwischen bildräumlichem und handlungsräumlichem Abstand, der dem Protagonisten zwar das Beobachten ermöglicht, ihm jedoch das tätige Eingreifen verwehrt (besonders markant in der Szene, in der die von Grace Kelly gespielte Figur bei Thorwald ins Apartment einsteigt, um den Ring der ermordeten Ehefrau zu suchen).

51 Truffaut, S. 101.

52 Truffaut, S. 256–257.

53 Truffaut, S. 259–260.

54 Truffaut, S. 101.

55 Vgl. Bonitzer: Hitchcockian Suspense, S. 28.

56 „Hitchcock führt also das mentale Bild in den Film ein. Das ist keine Sache des Blicks, und wenn die Kamera ein Auge ist, ist sie das Auge des Geistes.“ Deleuze: *Über Das Bewegungs-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990* [1990]. Frankfurt a. M. 1993, S. 70–85, hier S. 83. Als Funktion des mentalen Bildes halte ich die Blickstruktur für enorm wichtig; allerdings weniger als Beschreibung der Handlungen repräsentierter Figuren, sondern im Sinne der Einschreibung einer Perspektive, einer gerichteten Kraft in den Bildraum.

57 Der Bildraum bezeichnet den filmischen Raum, wie er als Bild erscheint, also zunächst unabhängig von seiner indexikalischen oder diegetischen Funktion. Seine Parameter sind Licht, Farbe, Form und Bewegung. Zum theoretischen Konzept des Bildraums sowie zur Unterscheidung zwischen Bildraum und Handlungs- bzw. Erzählraum vgl. Hermann Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform*. In: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149.

Suspendieren: Aufschieben

Erst in dieser Betonung der konkreten Raum- und Zeitgebundenheit der Relation zeigt sich nun die volle Bedeutung des Kontinuitätsprinzips: Dieses entfaltet erst seinen Sinn, wenn man es mit dem Streben nach *Diskontinuität* in Zusammenhang bringt. Eben darin liegt die Bedeutung des „perversen Objekts“: Es sticht als eine „Demarkierung“ heraus aus der Reihe der natürlichen Zeichen, wie Deleuze formuliert.⁵⁸ So setzt die Diskontinuität stets einen kontinuierlichen Zusammenhang voraus, aus dem sie hervortreten kann. Sierek beschreibt die Konsequenzen dieses Prinzips für die affektive Einbindung des Zuschauers:

Weder Kontrolle noch Wissen *als solche* könnten als primäre Bezugssysteme hypostasiert werden und für das spezifische Spannungsgefühl im Kino erhalten. Gespannt *zwischen* Kontrolle und deren Verlust, Wissen und dessen Defizit, findet sich der Körper in beidem zugleich: in Kontrolle *und* Verlust, Wissen *und* Unwissen, in dem dynamischen, nicht linearen Spiel zwischen diesen Extremwerten, den Polen von Entspannung und Spannung.⁵⁹

Vivian Sobchack führt dieses Spiel von Kontinuität und Diskontinuität, und damit die Vorbedingung für das Entstehen eines Wahrnehmungsverhältnisses im Zeichen des Suspense, auf das Bewegungsvermögen des Films überhaupt zurück: „[...] the very motility of vision structures the film and the spectator as always in the act of displacing themselves – if not in space, then in time; if not in time, then in attention and intention.“⁶⁰

Suspense stellt damit die kognitiven Emotionstheorien vor ein Problem: Die emotionale Aktivität des Publikums, sein Affiziert-Werden und Fühlen, lässt sich nicht als eine Stimulus-Response-Reaktion beschreiben, wenn Bewegung auf Bewegung bezogen wird und es damit keinen dingfest zu machenden Stimulus gibt. An dessen Stelle tritt ein *Stimulieren* oder das, was Bonitzer verschiedentlich als die erotische Dimension des Suspense beschreibt und das eng mit dem Vorgang des Aufschiebens und Hinauszögerns zusammenhängt:

This subjective stretching, this viscosity of time, is related to eroticism, and it concerns the eroticized time in the prolonged, necessarily disturbing undecidability of an event. Suspense is the erotic prolongation of the trajectory of a coin thrown up in the air, before it falls on one side (tails: yes) or the other (heads: no).⁶¹

⁵⁸ Vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 272–273.

⁵⁹ Sierek: Spannung und Körperbild, S. 118.

⁶⁰ Sobchack: The Address of the Eye, S. 299.

⁶¹ Bonitzer: Hitchcockian Suspense, S. 28.

Oder noch deutlicher an einer anderen Stelle: „[...] Suspense besteht darin, die Befriedigung aufzuschieben, um sie zu verstärken.“⁶² Doch verhält es sich mit dem Suspense offensichtlich komplexer als mit „dieser seltsamen, aber banalen Identifizierung, derzufolge eine Mahlzeit auf der Leinwand einen echten Hunger oder sexuelle Bilder eine Erektion auslösen können“.⁶³ Einen ersten Hinweis liefert der von Bonitzer verwendete Begriff der Viskosität, der bei Maurice Merleau-Ponty die „Bindung des Wahrgenommenen an seinen Kontext“⁶⁴ und damit letztlich einen Gestaltzusammenhang beschreibt, einen Zusammenhang, der in diesem Fall zeitlich verfasst ist.

Eyal Peretz greift den bei Bonitzer am Rande angeführten Aspekt der Verstörung auf und stellt ihn in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, die er an den Filmen Brian De Palmas entwickelt:

If De Palma is essentially a director of horror and suspense, it is because his work emerges from the insight of their essential co-belonging and origin in the discovery – the cinematic discovery par excellence – of *movement as suspension of a presupposed center of orientation* and of stable meaning and as unmasterable fall.⁶⁵

Erotik und Horror scheinen somit als zwei Seiten derselben Medaille auf das Spiel von Kontrolle und Kontrollverlust bezogen, welches Sierek als den Kern des Spannungsempfindens identifiziert.

Gleichzeitig ist es wohl mehr als ein Zufall, wenn Bonitzer die körperliche Dimension dieses Empfindens betont, während Peretz das Problem der Bedeutungskonstitution hervorhebt. Am Suspense lässt sich, so eine direkte Schlussfolgerung, die Beziehung zwischen diesen beiden Dimensionen auf paradigmatische Weise demonstrieren. In dieser Hinsicht ist es wichtig, zu beachten, dass Erotik und Horror nicht nur affektive Modalitäten bezeichnen, sondern sich auch

62 Bonitzer: Dekadrierungen. In: *montage/av* 20 (2011), Nr. 2, S. 93–102, hier S. 97. Vgl. auch Jean Epstein: „Waiting for the moment when 1,000 meters of intrigue converge in a muscular *dénouement* satisfies me more than the rest of the film.“ Epstein: *Magnification* [1921]. In: *October* 3 (1977), S. 9–25, hier S. 9.

63 Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*, S. 62.

64 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 31.

65 Peretz: *Becoming visionary*, S. 29. Ein Blick in die Filmographie De Palmas macht den Gedanken, dass auch für De Palma Horror und Erotik, bzw. Erotik und Suspense in einem engen Zusammenhang stehen, unmittelbar evident: Man denke nur an Filme wie *SISTERS* (1973), *DRESSED TO KILL* (1980) oder *BODY DOUBLE* (1984), vgl. auch Peretz, S. 189. Im übrigen geht auch Bonitzer von einem Zusammenhang zwischen Horror und Suspense aus, auch wenn er den Horror (bzw. das Verbrechen) stärker in Verbindung mit der psychoanalytischen Kategorie des Begehrens denkt, vgl. Bonitzer: *Hitchcockian Suspense*, S. 17–20.

als je spezifische Weisen bestimmen lassen, filmische Wahrnehmung umfassend zu ordnen. Nicht nur für die Dimension der filmischen Zeit ist dabei das Konzept der *Body Genres* von Linda Williams⁶⁶ instruktiv, welches dem Horror- oder genauer dem Slasherfilm die Zeitlichkeit des „zu früh“ und dem pornographischen Film die Zeitlichkeit des „genau jetzt“ zuordnet.⁶⁷ Bisher theoretisch noch nicht bearbeitet ist der Zusammenhang zwischen Suspense und dem dritten „Body Genre“, dem Melodrama – einem Modus, der nicht nur, aber besonders im Fall von *CARRIE* höchst relevant ist, wie zu zeigen sein wird. Williams charakterisiert alle drei von ihr erfassten Formen des „Exzesses“ als Deplazierungen eines nicht mehr kontrollierbaren Körpers, eines Körpers „beside itself“ with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness“, während sich der Fokus der auditiven Dimension vom sprachlichen Laut zum unartikulierten Schreien und Weinen hin verschiebt.⁶⁸

Wie jedoch eingangs des Kapitels am Beispiel des Horrorfilms angemerkt, ist es wichtig, die Differenz des Suspense-Modus zu diesen Genres festzuhalten. Suspense entsteht stets in der *Verhältnissbildung* zwischen den von Williams beschriebenen Modalitäten – zwischen einem „hier“ und einem „dort“, einem „jetzt“ und einem „noch nicht“. So erläutert Williams bezüglich ihrer Konzeption der *Body Genres* als „genres of gender fantasy“ den Begriff der Phantasie und führt dabei die von Bonitzer respektive Peretz genannten Aspekte zusammen:

For fantasies are not, as is sometimes thought, wish-fulfilling linear narratives of mastery and control leading to closure and the attainment of desire. They are marked, rather, by the *prolongation of desire*, and by the *lack of fixed position* with respect to the objects and events fantasized.⁶⁹

Wie sich zeigen wird, erfährt diese radikale Perspektive einer Poetik des Suspense – die nicht in den *Body Genres* aufgeht, sondern sich ihnen eher asymptotisch annähert – ihre Einlösung erst mit dem Kino des New Hollywood.

⁶⁶ Williams übernimmt den Begriff von Carol Clover und baut ihn aus, vgl. Linda Williams: *Film Bodies. Genre, Gender, and Excess*. In: *Film Quarterly* 44 (1991), Nr. 4, S. 2–13, hier S. 4.

⁶⁷ Williams, S. 9.

⁶⁸ Williams, S. 4.

⁶⁹ Williams, S. 10 (meine Hervorhebungen).

2.2 Analyse

CARRIE

In der filmkritischen Wahrnehmung findet Brian De Palma mit *CARRIE* endgültig zu einem distinkten ästhetischen Profil⁷⁰ – so negativ dieses Profil teilweise auch bewertet werden mag.⁷¹ Es ist tatsächlich nicht zu verkennen, dass De Palmas Œuvre mit diesem Film eine Transformation durchläuft. Ich möchte diese Transformation im folgenden nicht nur in Abhängigkeit von Hitchcock (sei es als Abweichung, sei es als Hinwendung) erörtern,⁷² sondern das Vorgehen vor allem

70 Vgl. Roger Greenspun: *Carrie*, and *Sally and Leatherface* among the Film Buffs. In: *Film Comment* 13, (1977), Nr. 1, S. 14–17; Royal S. Brown: *Considering De Palma*. In: *American Film* 3 (1977), Nr. 4, S. 54–61; Paula Matusa: *Corruption and Catastrophe*. Brian De Palma's *CARRIE*. In: *Film Quarterly* 31 (1977), Nr. 1, S. 32–38; Dmetri Kakmi: *Myth and Magic in De Palma's CARRIE*. In: *Senses of Cinema*, Februar 2000. Quelle: <http://sensesofcinema.com/2000/cteq/carrie/>, Zugriff am 15.05.2016.

71 Der zentrale Kritikpunkt ist die vermeintliche Frauenfeindlichkeit des Films, ein Vorwurf, der sich aus der Verkopplung der Menstruation Carries mit ihren als destruktiv bewerteten telekinetischen Kräften speist. Diese Kritik vermischt sich häufig mit einer Polemik gegen die vermeintliche Technophilie De Palmas. Vgl. Serafina Kent Bathrick: *CARRIE Ragtime. The horror of growing up female*. In: *Jump Cut* (1977), Nr. 14, S. 9–10; Shelley Stamp Lindsey: *Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty*. In: *Journal of Film and Video* 43 (1991), Nr. 4, S. 33–44. Für eine ausführliche und konsequente Zurückweisung des Misogynie-Vorwurfs vgl. Bruce Babington: *Twice a Victim. Carrie meets the BFI*. In: *Screen* 24 (1983), Nr. 3, S. 4–18. Zur detaillierten Auseinandersetzung mit diesem Thema vgl. Kenneth MacKinnon: *Misogyny in the Movies. The De Palma Question*. Newark 1990. Für einen aktuellen Überblick über die Debatte zum Film vgl. Alexandra Heller-Nicholas: *Life in the old Girl yet. CARRIE (1976) and the unbearable Lightness of De Palma Bashing* [5.9.2008]. Quelle: <http://filmbunnies.wordpress.com/category/alex/depalmas-carrie/>, Zugriff am 15.05.2016. Diese Debatte ist für uns insofern von Belang als sie die Frage aufwirft, welche Position der Zuschauer im Verhältnis zum Film und zu den dargestellten Ereignissen und Figuren einnimmt. Diese Frage der Positionierung bildet einen Schwerpunkt der Analyse. In dieser Hinsicht einer Klärung der Grundlagen verstehen sich die folgenden Erörterungen als impliziter Beitrag zu der Debatte.

72 Dies wäre auch deshalb unangemessen, weil die inszenatorischen Muster, derer sich der Film bedient und die er sich anverwandelt, ein sehr viel weiteres Spektrum filmischer Expressivität betreffen; zu nennen wären vor allem die B-Horrorfilme und Jugendmelodramen der 1950er Jahre sowie die Beach Party-Filme der frühen 1960er (bzw. deren nostalgische Wiederaufnahme in den 1970ern durch *AMERICAN GRAFFITI* [George Lucas 1973] und dessen Nachfolger), nicht zuletzt auch das radikale Theater Richard Schechners: Eine Reihe von Kommentatoren hat auf die Nähe der Zerstörungssequenz zu Brian De Palmas *DIONYSUS IN '69* hingewiesen, der auf einer Inszenierung Schechners basiert. David Greven erörtert am Beispiel von *CARRIE* die Kontinuität zwischen *Woman's Film* und modernem Horrorfilm, vgl. Greven: *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir, and modern Horror*. New York 2011,

positiv, in seiner eigenen, konkreten Qualität beschreiben: im Sinne eines Modus des Suspense, wie er für das Kino des New Hollywood spezifisch ist.

Rasch zur Rekapitulation des Plots: Carrie ist ein ca. siebzehnjähriges, sehr zurückgezogenes Mädchen und geht auf die Bates High School. Dort ist sie als Außenseiterin beständig Zielscheibe von Bosheiten und Hänseleien. Zu Hause wird sie gleichzeitig von ihrer fanatisch religiösen Mutter unterdrückt. Zu Beginn des Films erlebt Carrie ihre erste Periode, die sie völlig unvorbereitet trifft und in Panik versetzt; schutzlos ist sie dem Spott ihrer Mitschülerinnen ausgesetzt. In dieser Situation äußerster emotionaler Bedrängnis brechen sich ihre telekinetischen Kräfte erstmals Bahn. Mit voller Wirkung kommen diese Kräfte zur Geltung, als Carrie auf dem Abschlussball zum Opfer einer von Chris, einer Mitschülerin, initiierten Intrige wird: Durch eine Manipulation der Stimmzettel wird sie zur Ballkönigin gewählt, und als sie sich so am Ziel ihrer Träume wähnt, wird vor den Augen der ganzen Schule ein Eimer Schweineblut über ihr ausgeleert. Carries entfesselte Kräfte verwandeln daraufhin den Ball in ein wahres Inferno, dem alle Besucher bis auf ein Mädchen zum Opfer fallen. Als Carrie nach Hause zurückkehrt, wartet dort ihre Mutter auf sie, die plant, sie zu ermorden. In einem neuerlichen Exzess destruktiver Energie bricht das Haus über beiden zusammen und versinkt im Erdboden. Der Film endet mit dem Alptraum des überlebenden Mädchens, Sue, die schreiend erwacht, als sie vermeintlich von Carries aus dem Grab hervorbrechender Hand gepackt wird.

Die Prom Night-Sequenz

CARRIE markiert in De Palmas Filmographie auch den Schritt hin zu einer neuen formalen Konzentration. Fast von Beginn an ist hier, sei es im Dialog, sei es im Dekor, alles auf den dramaturgischen Höhepunkt, die *Prom Night*-Sequenz, ausgerichtet, der sich die Analyse nun widmen soll. Diese formale Kohärenz, typisch für den Modus des Suspense im New Hollywood, geht mit einer enormen zeitlichen Ausdehnung der dramaturgischen Einheiten einher: So dauert die gesamte Prom Night-Sequenz in einem knapp hundertminütigen Film etwa eine halbe Stunde, was die Analyse allein platzmäßig vor Probleme stellt.

Einer der Hauptbezugspunkte für die Sequenz im Sinne eines filmischen Denkens ist die Ballsaal-Sequenz aus Hitchcocks *YOUNG AND INNOCENT*. CARRIE

S. 91–115. Auf den Zusammenhang zwischen Sentimentalität und Horror, welcher die von Greven untersuchte Kontinuität begründet, hat auch Hermann Kappelhoff hingewiesen, vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 236–238.

übernimmt aus dieser Sequenz einige zentrale Konstellationen, Verfahren und Motive, um sie in neuer Weise aufeinander zu beziehen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei: erstens die Konstellation von Bühne und Zuschauerbereich, zweitens das Verfahren der Fahrt, welche beide zueinander in Relation setzt und drittens das Motiv des (strahlenden bzw. besudelten) Gesichts.

Im Fokus der Untersuchung wird der Höhepunkt der Sequenz stehen, rund um den fatalen Fall des Eimers. Die Konstruktion mit dem über der Bühne angebrachten Eimer ist bereits vor Beginn der Sequenz etabliert worden, und zwar nicht in Form einer abstrakten „Information“ für den Zuschauer, sondern durch ein rasches und konzentriertes Vorzeichnen eben jener Kamerabewegung, die den Eimer dann in der Prom Night-Sequenz mit wesentlich mehr Emphase einführen wird: eine Fahrt an dem Seil entlang, welches Chris auf dem Höhepunkt der Sequenz ziehen wird, um den Eimer über Carrie auszuleeren. Damit wird buchstäblich Bewegung auf Bewegung bezogen (Abb. 1–3).



Abb. 1–3: Vom Blut zum Eimer.



Abb. 2



Abb. 3

All das, was folgt, wird so nicht nur um seiner selbst willen relevant, sondern immer schon bezüglich dessen, was vorangegangen ist und was in dem Vorangegangenen an zukünftiger Entwicklung angelegt ist. Entsprechend gestaltet sich die gesamte Prom Night-Sequenz als Prozess stetig zunehmender Verflechtung aufeinander bezogener Bewegungsfigurationen, kulminierend in den Sekunden vor dem Fall des Eimers. Doch der Reihe nach: Die Sequenz in ihrer Gänze lässt

sich in fünf Teile untergliedern, genauer: in drei Hauptteile, eine Introduction und eine Coda.

Die kurze Einleitung (ca. eineinhalb Minuten) zeigt Carrie und Tommy vor der Halle im Auto und leitet auf der Tonebene über zur Ankunft auf dem Ball selbst. Der zweite Teil (knapp elf Minuten) hat die Ankunft und Carries Erleben des Balls zum Thema. Er endet damit, dass Carrie und Tommy den Stimmzettel ausfüllen und für sich selbst als Paar des Abends stimmen. Der dritte Teil (knapp neun Minuten) führt zum Höhepunkt hin und beginnt nach einem kurzen Zwischenspiel (Margaret White zu Hause in der Küche) mit dem Einsammeln der Stimmzettel, was die Intrige gegen Carrie aufs Gleis setzt. Dieser Teil endet mit dem Fall des Eimers, worauf im vierten Teil, nach einer Art Generalpause, das Massaker an den Besuchern der Prom folgt. Dieser Teil nimmt vier Minuten in Anspruch und endet mit dem Zuschlagen der Türen, nachdem Carrie das Gebäude verlassen hat. Die Coda schließlich (eine knappe Minute) zeigt den Tod der Intrigantin Chris und ihres Freundes Billy, die Carrie auf dem Heimweg mit dem Auto überfahren wollen. Mit der Explosion des Wagens ist die Entladung der aufgestauten Energie vollkommen und der Film setzt zu seinem ersten Finale neu an.

Wie sich hier andeutet, lässt sich diese dramaturgische Struktur auf einer ersten Ebene als Abfolge von Spannungszuständen beschreiben, und zwar nach dem Muster Anspannung – Entspannung – Steigerung der Anspannung bis zum Höhepunkt – Entladung – Desintegration. In diese übergreifende Kompositionsstruktur schreiben sich die kürzeren Phasen und Figuren ein, unter denen wir nun den Höhepunkt, den dritten Abschnitt, herausgreifen wollen.

Die Fahrt

Der im Ganzen etwa neun Minuten lange Abschnitt (inklusive des Falls des Eimers) lässt sich nochmals in zwei Teile untergliedern: die etwa zwei Minuten lange Kamerafahrt, die alle relevanten Elemente der szenischen Konstruktion miteinander verbindet, und der darauf folgende Gang Carries auf die Bühne, kulminierend in ihrer Krönung und schließlich ihrer Bloßstellung.

Angekündigt wird die Fahrt durch eine Großaufnahme von Carries Gegenspielerin Chris, deren Gesicht nun als eine Antithese der Protagonistin die Aktivierung der Intrige im Kontext der Szene annonciert. Die Fahrt setzt dann bei Carries Stimmzettel an, um schließlich über den Weg des Stimmzettels zur Bühne zu gelangen, dann über die Bühne (wo sich der Eimer befindet) und wieder zu Carrie zurück, die in ebendiesem Moment mit Tommy als Siegerin der manipulierten Wahl ausgerufen wird (Abb. 4–11).

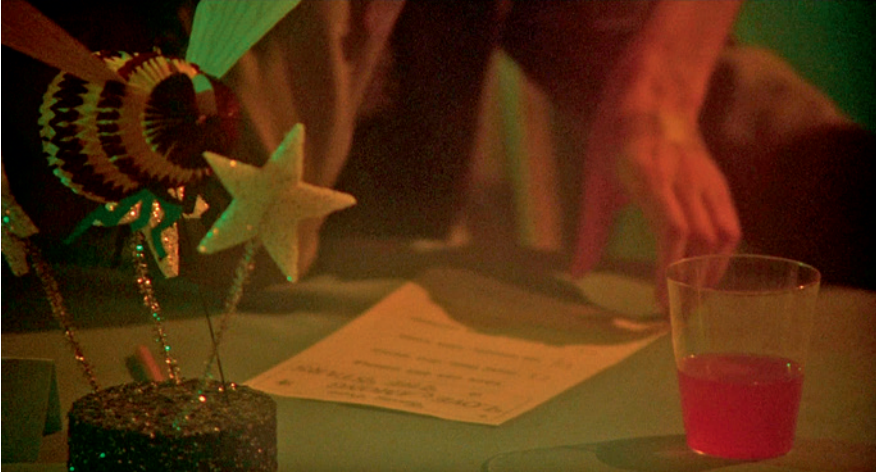


Abb. 4–11: Die allwissende Kamerafahrt.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

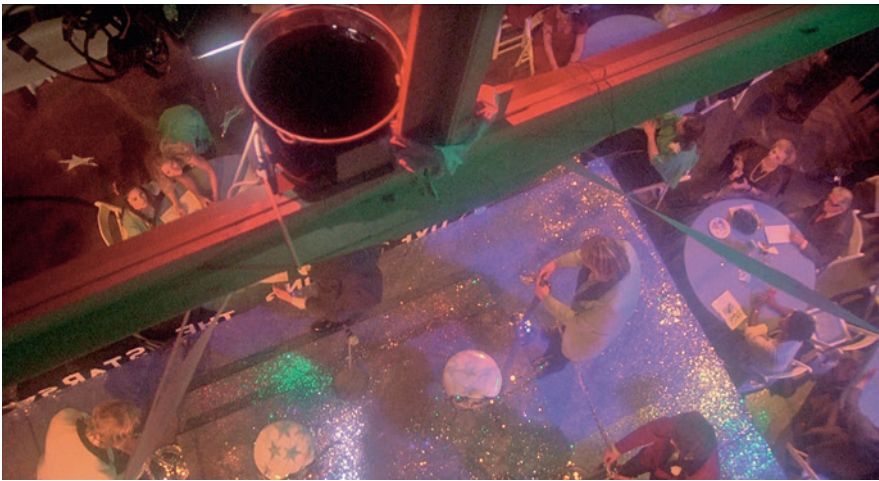


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

Die Einstellung setzt an mit dem Bild des Stimmzettels als dem Träger des geheimen Einverständnisses zwischen Carrie und Tommy (Abb. 4). Norma, das Mädchen, das den Zettel einsammelt, ist in Chris' Intrige eingeweiht. Als sie einen Blick auf den Zettel wirft, ist Carries (und Tommys) Geheimnis bereits keines mehr. Norma nimmt den Zettel zu den anderen und geht durch den Saal in Richtung Bühne (Abb. 5). Gemächlich steuert der Zettel seinem Ziel zu, nämlich

seinem Platz in der Intrige: Abb. 6 zeigt die Zettel, kurz bevor sie entsorgt und gegen manipulierte Exemplare ausgetauscht werden.

Die Kamera verfolgt das Einsammeln der Zettel im Saal und das langsame Vordringen der Sammler in Richtung Bühne. Dabei oszilliert beständig der Abstand zwischen Kamera und Figuren, ebenso wie die Kamera selbst immer wieder kurz zum Stillstand kommt, um sanft wieder neu zur Bewegung anzusetzen; gleichzeitig wird der Raum zwischen der Kamera und den Figuren immer wieder durch Nebenfiguren durchkreuzt, die kurzzeitig die Sicht behindern. Wenn die beiden Sammler vorn neben der Bühne angekommen sind, etabliert die Kamera einen ersten klaren Haltepunkt. Dieser wird noch unterstrichen durch eine dramatisch abwärtsgerichtete Streicherfigur, die in eben dem Moment erklingt, wenn die Zettel zu Boden fallen. Aus dieser Figur schält sich ein langanhaltender, tiefer Ton heraus, der Norma auf ihrem weiteren Weg begleitet.

Norma liefert nun die Zettel bei der Jury ab, der auch Miss Collins angehört, Carries Sportlehrerin. Sie geht dann, immer noch von der Kamera verfolgt, an der Bühne entlang und gibt der unter der Bühne versteckten Chris ein Klopfzeichen (Abb. 7); hier erklingt die Streicherfigur ein zweites Mal. Diesmal verklingt sie jedoch nicht, sondern dient als Fundament weiterer, sich aufeinander schichtender Figuren, während die Kamera zunächst an der Seite der Bühne entlangfährt, nun das Seil verfolgend, welches Chris mit dem Eimer verbindet. Als die Kamera an der Rückwand der Bühne ankommt, wird auf einmal Sue sichtbar, die ihre Position als Beobachterin des Geschehens einnimmt (Abb. 8). In diesem Moment gewinnt die Musik eine neue Intensität: Die melodischen Figuren werden auf Zweier-Tonfolgen verkürzt, die wie auf einer Leiter immer höher steigen, derweil die Kamera an der Rückwand der Bühne hochfährt, nun eng und in fast hysterischem Gestus das Seil verfolgend. Oben angekommen, schwebt die Kamera dann frei und souverän über der Bühne, nur noch lose am Seil orientiert, während in der musikalischen Begleitung ein Glockenspiel das Titelthema des Films intoniert, unterstützt von einem langanhaltenden, hohen Ton in den Streichern. Schließlich gelangt der Eimer ins Blickfeld der Kamera, welche diesen zu den Stühlen auf der Bühne ins Verhältnis setzt, die offensichtlich für das siegreiche Paar der Wahl arrangiert werden (Abb. 9). An dieser Stelle hält die Kamera für einen zweiten langen Moment inne; die Streicherfiguren laufen aus, indessen auf der Bühne die Verkündung des Wahlergebnisses vorbereitet wird. Noch bevor aber das siegreiche Paar beim Namen genannt ist, setzt sich die Kamera wieder in Bewegung, um eine letzte, entscheidende Verbindung herzustellen: zwischen dem Eimer und Carrie (Abb. 10). Die Einstellung endet dort, wo sie eingesetzt hat, nämlich bei Carrie und Tommy, nun durch den Zoom aus der Masse der Tische herausgehoben und kurz davor, den Weg auf die Bühne anzutreten (Abb. 11).

Rhythmus und Perspektive

Die Kamerafahrt ist ein Paradebeispiel für das, was Deleuze als „Denkfigur“ bezeichnet – sowohl in ihrem eigenen Recht als auch in der Bearbeitung der Fahrt aus *YOUNG AND INNOCENT*. Sie schafft die Voraussetzung für alles Folgende, indem sie die an der weiteren Entwicklung der Sequenz beteiligten Elemente in einer einzigen Bewegung miteinander in Beziehung setzt – Carrie und Tommy, die Intriganten Chris und Billy, Miss Collins, Sue und schließlich den Eimer mit Schweineblut. Dieses *Herstellen von Relationen* ist, wie ausgeführt, die erste und grundlegende Operation im Modus des Suspense. Doch auf welche Weise entsteht diese Verbindung in *CARRIE*? Die Einstellung beginnt mit einer Nahaufnahme: der Stimmzettel, der von Norma eingesammelt wird. Sofort zoomt die Kamera aus der engen Kadrierung heraus, um Norma gemeinsam mit Carrie und Tommy in einem flüchtigen Tableau festzuhalten (Abb. 12).



Abb. 12: Blicken und Wissen.

In Normas Mimik ist klar die Ironie markiert, dass Carrie für sich selbst als Ballkönigin gestimmt und damit ihr Schicksal unwissentlich akzeptiert hat. Die Enthüllung dieses Geheimnisses wird in der Bewegung des Zoom Out nachvollzogen: von intimer Nähe hin zu einer Art von öffentlicher Sichtbarkeit, die weiter unten noch näher zu bestimmen sein wird. Der Film gestaltet an dieser Stelle das Wissensgefüge um – zwischen den Figuren untereinander wie auch im Verhältnis des Zuschauers zu den Figuren –, jedoch nicht im Sinne eines abstrakten Informationsvorsprungs, sondern präzise auf die Art und Weise, in der Norma

wissend grinst, sowie in der Weise, in der sich der Zettel dann mit den anderen durch den Raum bewegt: als ein spezifischer *Rhythmus* im Verhältnis zwischen Kamera- und Figurenbewegung. Dieser Rhythmus lässt sich beschreiben als ein gemächliches Schaukeln, als ein beständiger Wechsel im *legato* zwischen einer gelassenen Schwenkbewegung und einem kurzen Verweilen, zwischen Warten und Vorwärtsdrängen. Das unaufdringliche, leicht wellenartige *stop and go* wird komplementiert durch das Spiel zwischen Versperren und Freigabe des Blicks (mittels der in den Kader laufenden Nebenfiguren) sowie durch die Modulation des Abstands zwischen der Kamera und Norma. Dieses Schaukeln wird sich im weiteren Verlauf der Sequenz in verschiedenster Gestalt manifestieren, um irgendwann sein Epizentrum in dem Element zu finden, an dem buchstäblich alles hängt: im schwankenden und schließlich stürzenden Eimer.

Mit dem Schwanken oder Schaukeln ist zugleich ein zentraler Aspekt der Fahrt angesprochen: Gemeint ist die spezifische Bewegungsqualität der Kamera, ihre Elastizität und viskose Geschmeidigkeit. Es ist, als befände sich zwischen Objektiv und Objekt ein (zunächst nur lose, später strammer gespanntes) Gummiband, welches nicht nur die Verbindung nicht abreißen lässt und nicht nur jede leichte Abweichung mit einer Rückkehr zum Gegenstand der Aufmerksamkeit beantwortet, sondern vermittelt dessen jede Vergrößerung des Abstands die Konstellation mit einer Art freischwebender, suspendierter Energie auflädt, die auch in der Annäherung nie vollständig verlorengeht. Es ist diese (zu diesem Zeitpunkt der Fahrt noch zurückgehaltene, später intensiviertere) Energie, die präzise mit dem Rhythmus korreliert. Dieser elastische, sich an die Gegenstände der Mise en Scène anschmiegende und von ihnen wieder lösende Gestus der Kamera ist kein akzidentieller Unterschied zur im Vergleich etwas steif wirkenden Kamerabewegung in *YOUNG AND INNOCENT*, sondern betrifft – als Frage der präzisen Kontrolle eines Bewegungsablaufs – den Kern eines intimen Verhältnisses zwischen der Instanz einer allwissenden Kamera und dem Zuschauer: Wo in *YOUNG AND INNOCENT* der oberflächlich suchende Gestus der Kamera sich in eine zielgerichtete Bewegung und schließlich in die intime Annäherung an ein Gesicht verwandelt, die nach und nach alles Überflüssige aus dem Blickfeld wegschneidet, um das Verbleibende selbst nach Art der Organisation eines Gesichts aufeinander auszurichten,⁷³ da beschreibt die Kamerafahrt in *CARRIE* diesen Vorgang der Fokussierung nicht nur ein- oder auch zweimal, sondern wechselt nahezu die ganze Zeit zwischen der „Verknappung“⁷⁴ des Bildfeldes und seiner großzügigen Entfaltung, figuriert permanent die Relation zwischen Einzelelement und

⁷³ Vgl. Greifenstein, Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense, S. 106.

⁷⁴ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 27.

Gesamtkonstellation neu. Dieses Spiel mit der herausgreifenden Fokussierung, diese Schaffung einer privilegierten, intimen Perspektive, die sich als Gewährung eines Einblicks direkt an den Zuschauer wendet, ist das zweite Kriterium der Affektpoetik des Suspense. Es lässt sich fassen als die Einführung einer Diskontinuität oder als eine *Aufspaltung des vermeintlich kohärenten Wahrnehmungszusammenhangs*.

Wenn also von einer Dynamik der Wissensverteilung die Rede sein kann, dann genau in dem Sinne, dass sich Wissen hier als ein spezifischer Rhythmus formiert. Dieser Rhythmus in seinem Wechsel zwischen Vorwärtsschreiten und Anhalten wiederum ist das Ergebnis einer zeitlichen Verschränkung, die weiter oben als Futur II bestimmt wurde, hier zu konkretisieren als: *Der Eimer wird gefallen sein*.⁷⁵ Zwei Zeitlichkeiten treffen hier aufeinander: erstens die Zeit des Verweilens, die sich im Verlauf der Prom Night-Sequenz mehrfach nahezu in Reinform manifestiert: in den nostalgischen Schwärmereien von Miss Collins, oder noch deutlicher in der schier nicht endenwollenden Kreisfahrt um die tanzenenden Carrie und Tommy herum. Es ist diese Zeit des Verweilens, in welcher sich der Suspense auf den von Hermann Kappelhoff untersuchten Modus melodramatischer Phantasie bezieht: Zeit als eine „Ansammlung von Ewigkeiten“.⁷⁶ Die zweite Zeit ist die Zeit der Intrige, in der mit aller Grausamkeit und unerbittlich auf A B folgen muss: Dem Einsammeln der Zettel folgt das Verkünden der Ergebnisse, dem Gang auf die Bühne das Auskippen des Eimers.

Wenn nun Norma wissend grinst, während sie das Kreuz auf dem Zettel sieht, dann fallen ihr Blicken, Wissen und Grinsen in eins. Das bedeutet, die Instanz der Kamera – einen Moment zuvor noch selbst einen intimen Einblick nehmend – sieht hier einem Sehen zu, bzw. sie stellt eine Relation her, und diese *bildräumliche* Konstellation entspricht präzise der *zeitlichen* Verschränkung zwischen der Wahrung von Carries Intimität und ihrer größtmöglichen Bloßstellung. An dieser Stelle spaltet sich aus einem vermeintlichen Kontinuum eine Perspektive ab. Die weiteren Positionen voneinander unterschiedenen Wissens, die nun im Verlauf

75 Durch eben diese zeitliche Verschränkung erzeugt der Suspense beim Zuschauer ein Gefühl von *Möglichkeit*. Dieses Gefühl bezieht sich nicht auf das gedankliche Durchspielen von Alternativen (es steht nicht in Frage, *ob* der Eimer fällt), sondern speist sich aus der Einschreibung eines retrospektiven Blicks in die zukünftige Entwicklung: „In demselben Maße, wie die Wirklichkeit sich erschafft als etwas Unvorhersehbares und Neues, wirft sie ihr Bild hinter sich in eine unbestimmte Vergangenheit; sie erscheint so als zu jeder Zeit möglich gewesen, aber erst in diesem Augenblick beginnt sie, es immer gewesen zu sein, und gerade darum sage ich, daß ihre Möglichkeit, die ihrer Wirklichkeit nicht vorausgeht, ihr vorausgegangen sein wird, sobald die Wirklichkeit aufgetaucht ist.“ Bergson: Das Mögliche und das Wirkliche, S. 120–121.

76 Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 12.

der Fahrt etabliert und in dem darauffolgenden Abschnitt aufeinander bezogen werden, sind damit zu verstehen als verschiedene Perspektiven im wörtlichen Sinne: als verschiedene Instanzen des Blicks, in denen sich das Verhältnis des Zuschauers zum filmischen Geschehen immer weiter aufspaltet. Eine dieser Instanzen ist der Eimer selbst.

Der Blick meint hier dementsprechend nicht die Aktivität einer repräsentierten Figur (er bezieht sich z. B. nicht auf Normas spöttisches Grinsen als Gegenstand der Psychologie), sondern er steht als Chiffre für die Einschreibung eines spezifischen Rhythmus in die Gesamtkonstellation. Die Fahrt begnügt sich also nicht mit dem Herstellen *einer* Relation, sondern sie vermehrt die Zahl der Perspektiven und Relationen dergestalt, dass die szenische Konstellation ungeheuer stark aufgeladen wird.⁷⁷ Erst dadurch kommt es zur Klimax des Sich-Aufschaukelns im sich anschließenden Abschnitt.

Krönung und Demütigung

Die zentrale Rolle des Blicks und sein inniger Zusammenhang mit dem Rhythmus wird noch deutlicher in diesem nun folgenden Abschnitt, der sich nahezu ausschließlich als eine Folge von Blicken und Blickanschlüssen entfaltet, während die Bewegung der Fahrt (von Carrie zum Blut und wieder zurück) jetzt durch Carries Gang auf die Bühne mit einem Höchstmaß an Emphase nachgezeichnet wird. Die verschiedenen, nach und nach hinzukommenden Blickinstanzen entwerfen dabei eine Art Netz, das sich mit Voranschreiten der Sequenz mehr und mehr verdichtet.

Die Fahrt endete, wie gesehen, mit einem Zoom, der Carrie und Tommy schließlich, in brillantes Blau getaucht, in einer Halbtotalen fixiert (Abb. 11). Mit dem darauffolgenden Umschnitt springt die Kamera in eine halbnahe Einstellung auf Carrie und Tommy heran, die, nun in Zeitlupe, vom Tisch aufstehen, um ihren Gang auf die Bühne anzutreten. Gemeinsam mit der Zeitlupe markiert auch die Musik die Verschiebung im Verhältnis der Zeitlichkeiten: Hielt die Fahrt eine prekäre Balance zwischen dem Modus der Intrige und dem Modus der Nostalgie,

⁷⁷ Luc Lagier stellt fest, dass De Palmas Filme immer wieder daran arbeiten, angeeignete Bilder dadurch zu transformieren, dass sie eine Vielzahl zusätzlicher Perspektiven einführen. Beispiele hierfür sind die Museumsszene in *DRESSED TO KILL* (Ausgangspunkt ist die Museumsszene in *VERTIGO*) oder das Bildmaterial vom Attentat in *BLOW OUT* (1981). Lagier führt dieses Verfahren auf eines der Gründungsdokumente des New Hollywood zurück: den Zapruder-Film mit seiner fatalen Einschränkung auf eine einzige Perspektive. Lagier: *Les mille yeux de Brian De Palma*. Paris 2008, S. 99. Vgl. hierzu die Ausführungen im 3. Kapitel zur Paranoia.

so schlägt hier das Pendel überdeutlich in Richtung des „Verweile doch!“ aus, unterlegt mit dem gleichfalls ur-melodramatischen Ostinato des „Zu spät!“. Das Titelthema des Films schwillt in einem üppigen *tutti* des Streichorchesters (immer wieder aufgefächert durch Harfen-Arpeggi, später ergänzt durch Holzbläser) zu elegischer Emphase an, während der Gang auf die Bühne durch Zeitlupe, Kadrierung und Montage zu einem Bad in der Beifall klatschenden Menge wird: Der beständige Wechsel zwischen Blick und Blickanschluss, zwischen Carries Gesicht und jenen, die ihr zujubeln, erstickt nahezu jeglichen Eindruck eines räumlichen Vorwärtkommens und wird stattdessen zu einem Schaukeln zwischen strahlendem Mondschein-Hellblau und stumpfem Ocker (Abb. 13–14).⁷⁸

Dass das Bild ausgerechnet zwischen diesen beiden Farben schwankt, ist natürlich kein Zufall, sondern verdankt sich einer bis ins Letzte konsequenten Übersetzung von Raum in Zeit: Der Blick auf Carrie erhebt sie zu einer ätherischen, aller Vergänglichkeit ledigen Lichtgestalt, während der Blick in Richtung Bühne bereits zu jenem Rot tendiert, das Carrie im Eimer erwartet und das bald die gesamte Szenerie beherrschen wird.

Und so ist es wiederum nur logisch im Sinne eines filmischen Denkens, wenn in der Verlängerung dieses letzteren Blicks das Gesicht von Chris unter der Bühne wartet, den Blick Carries ungesehen erwidern. Mit dem Erscheinen von Chris in Großaufnahme wird dem schwelgerischen Gestus des in hohen Violinlagen intonierten Dur-Titelthemas eine von den Celli und Kontrabässen ausgeführte dunkle Figur in Moll entgegengesetzt, welche den im extremen *legato* interpretierten Wellengang des ersten Themas mit einer zum *staccato* tendierenden Phrasierung wieder aufnimmt, welche in den plötzlichen Ausbrüchen nach oben die metallische Schärfe der Geigen akzentuiert. Der große Bogen des ersten, volltaktig gehaltenen Themas zerfällt hier zu synkopischen, fast perkussiven Einwüfen. So spannt auch die Musik einen formalen Widerspruch auf, der dem auf der Farbebene gleichkommt. Die beiden Themen alternieren für die nächsten eineinhalb Minuten; das leichte Schwanken innerhalb der Musik erweitert sich damit nun zu einem Schwanken zwischen zwei widerstreitenden Themen. Dem entspricht weiterhin, dass die Nahaufnahmen von Chris in Normalgeschwindigkeit gehalten sind und damit den Fluss der Zeitlupe subtil unterbrechen (subtil deshalb, weil innerhalb dieser fixen Einstellungen die innerbildliche Bewegung minimal

⁷⁸ Es ist der Einsatz der Farbe, in welchem sich der Film am deutlichsten auf die Poetik des klassischen Melodramas und insbesondere der Jugendmelodramen der 1950er Jahre bezieht. Zur melodramatischen Poetik von Farbe vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 162–168. Von Bedeutung sind hier insbesondere die Ausführungen zum Begriff der Erstheit und zum Virtuellen, die im folgenden aufgegriffen werden.



Abb. 13–14: Farbe, Blick und Zeit. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 14

ausfällt, so dass der Kontrast zur Zeitlupe nicht stark zur Geltung kommt). Dieses Alternieren ist nicht als ein rasches Abwechseln von Stimmungen zu verstehen; vielmehr schreibt sich auch diese Schaukelbewegung als ein zwischen Gegensätzen ausgespanntes Empfinden von Zeitlichkeit in den Verlauf der Szene ein.

Carrie und Tommy sind nun bei der Bühne angekommen und steigen die Treppe hinauf. Das mit Chris aufgespannte Netz der Blicke erweitert sich nun zum einen durch die Perspektive Sues, die das Geschehen von einem Platz neben der Rückwand der Bühne aus verfolgt. Zum anderen kommt kurze Zeit später die Perspektive des Eimers hinzu, unter dem das strahlende Paar mittlerweile angekommen ist. Im mit Normalgeschwindigkeit aufgenommenen, hin und her schaukelnden Eimer fokussiert sich nun – endlich – die Bewegungsfigur des Schaukelns, welche als durchgehendes rhythmisches Prinzip seit dem Beginn der Kamerafahrt in wechselnder Gestalt die Sequenz durchzog (Abb. 15).



Abb. 15: Das Schaukeln, aktualisiert. S. Farbabb. im Anhang.

Mit Deleuze ließe sich hier von einem punktuellen Umschlag von Virtuellem in Aktuelles sprechen: Das Bild als Ganzes schaukelt, noch bevor der Eimer selbst es tut. Deleuze unterscheidet

zwei Zustände der Potentialqualitäten, das heißt der Affekte: soweit sie sich in einem gegebenen Zustand und den entsprechenden realen Zusammenhängen aktualisiert haben (mit einem jeweiligen Raum-Zeit-Zusammenhang, *hic et nunc*, mit bestimmten Charakteren, Rollen und Objekten); und soweit sie für sich selbst zum Ausdruck kommen, außerhalb räumlich-zeitlicher Koordinaten, als Singularitäten in ihrer Einzigartigkeit und in ihren virtuellen Verbindungen. Die erste Dimension macht das Wesentliche des Aktionsbildes und der Halbnahe-Einstellung aus; die andere aber konstituiert das Affektbild oder die Großaufnahme. Der reine Affekt, der reine Ausdruck der konkreten Umstände, verweist dann wirk-

lich auf ein Gesicht, das ihn ausdrückt (oder auf mehrere Gesichter, auf deren Äquivalente oder Aussagen).⁷⁹

Mit der Funktion des Gesichts werde ich mich weiter unten noch auseinanderzusetzen; an dieser Stelle sind vorerst zwei entscheidende Einsichten festzuhalten: Zum einen handelt es sich bei der Fokussierung des Schaukelns auf den Eimer um ein *punktuell*es Umschlagen. Denn unmittelbar nach dem Zeigen des Eimers löst sich das Schaukeln wieder von diesem, um sich wie ein Virus auf die gesamte szenische Konstellation auszubreiten: in die Großaufnahme von Chris' Händen, die am Seil rütteln, in das Klackern des Seils an der Rückwand der Bühne, in das Hin und Her zwischen Blicken und Blickanschlüssen, zwischen Bühne und Publikum. Mit diesen Einstellungen wird kein Aktionsbild im Deleuzeschen Sinne konstituiert, sondern die Montage bezieht sich auf die Dauer des Bildes selbst. Denn, so die zweite Einsicht: Das Schaukeln ist nicht nur der Gegenstand der Inszenierung, der ‚Sinn‘ des Affektbildes, sondern es bezeichnet präzise die Dynamik der Bewegung, in welcher das filmische Bild aus dem Gleichgewicht gerät. Das heißt, das Affektbild konstituiert sich hier nicht im eigenen Recht, sondern unter dem Aspekt der Relation. Das Schaukeln, um es auf den Punkt zu bringen, läuft nicht auf den Fall des Eimers zu, sondern im Fall des Eimers erfüllt sich das Schaukeln als eine Bewegung, die die alte Ordnung der Wahrnehmung außer Kraft setzt und durch eine neue ersetzt.

Dieser Verlust des Gleichgewichts realisiert sich im folgenden Verlauf der Sequenz. War Carries Gang auf die Bühne gekennzeichnet von einer fast vollständigen Stillstellung zeitlichen Voranschreitens, so wird das Tempo mit dem Einsetzen des zweiten musikalischen Themas etwas angezogen: Die Schnitffrequenz erhöht sich von ca. sieben auf ca. fünf Sekunden pro Einstellung – 20 Einstellungen innerhalb von eineinhalb Minuten. Ein echtes *accelerando* setzt jedoch erst gegen Ende des nächsten Abschnitts ein (87 Einstellungen in 3:20 Minuten, oder durchschnittlich 2,3 Sekunden pro Einstellung), wiederum gekennzeichnet durch einen Wechsel in der Musik: Das Alternieren der beiden Themen weicht hier einem neuen Thema, welches das Gegeneinander von hohen und tiefen Streicherfiguren nun in sich vereint. Das zuvor in Dur erklingende Titelthema erklingt über den tiefen Basslinien nun in Moll, in einem zunächst auf Zeitlupen-Tempo abgebremsten Tangorhythmus. Zusätzlich und signifikant kommen Blechbläser hinzu. Diese drängen in anschwellenden *sforzato*-Figuren vorwärts, es staut sich eine Energie auf, die sich zunächst noch nicht in Beschleunigung umsetzt. Die unruhigen Bass-Figuren mit ihren schweren Vorhalten sind scharf gegen die

⁷⁹ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 143–144.

spitzen Violin-Akzente abgesetzt, der perkussive Gestus der Musik wird noch gesteigert. Die Schnittgeschwindigkeit wird dann, wenn es auf den Höhepunkt zugeht, auf unter eine Sekunde pro Einstellung gesteigert, während das *staccato* der Geigen immer weiter an Geschwindigkeit zunimmt. Damit ist die Montage selbst, gemeinsam mit der Musik, ein wesentlicher Faktor in der Dynamik des Aufschaukelns.

Zu Beginn des *accelerando*-Abschnitts sind alle Perspektiven etabliert; der Abschnitt setzt ein mit einer Großaufnahme von Chris und einer Detailaufnahme ihrer am Seil rüttelnden Hände. Diese Bewegung setzt sich fort im Klackern des Seils, was wiederum von Sue bemerkt wird. Bis hierher sind alle Einstellungen mehr oder weniger exakte Wiederaufnahmen aus den vorherigen Abschnitten; die Sequenz kommt nun dadurch in Gang, dass Sues Point of View mobilisiert wird. Was zuvor die Kamerafahrt für den Zuschauer leistete, nämlich die Verbindung von Carrie und Eimer, wird nun von Sue im Schuss/Gegenschuss-Verfahren nachvollzogen (Abb. 16–17). Dabei fungiert die Kamera in ihren kurzen Fahrten als exakte Übersetzung von Sues forschendem Blick in den POV-Einstellungen. Und wie zuvor die Kamera, so bewegt sich nun auch Sue durch den Raum der Szene, um die Beziehung zwischen Carrie, Eimer, Seil und Chris herzustellen.

Mit dieser Initiative Sues gerät das ganze Gefüge der szenischen Konstellation in Bewegung – eine Dynamik der Ansteckung, die von dem winzigen Detail des schlackernden Seils ausgeht und schließlich den ganzen Raum erfasst. Der erste Schritt der Vergrößerung erfolgt, wenn sich das Schaukeln des Seils in Sues Bewegung an der Seite der Bühne entlang übersetzt. Diese Bewegung erregt wiederum die Aufmerksamkeit von Miss Collins, und so zieht das Schaukeln immer weitere Kreise. Dabei löst es sich immer mehr von kohärenten Handlungszusammenhängen, um sich auf die Dynamik von Musik und Montage zu verlagern. Genauer: Auf dieser Ebene besteht zwischen den einzelnen Elementen der Inszenierung kein kategorialer Unterschied mehr. Chris' Mund in riesiger Detailaufnahme steht direkt neben einer halbnahen Einstellung, die Sue und Miss Collins zusammen zeigt, ein Akzent in den Streichern hat denselben Wert wie die Ohrfeige, die Chris an Billy austeilt. Die Bewegung hat sich hier vollständig von ihren repräsentativen Ankern befreit. Das allgemeine Hin und Her wird nun immer schneller, gerät schließlich außer Kontrolle und entlädt sich im Sturz des Eimers, begleitet von einem dramatischen, abwärtsgerichteten *glissando* der Streicher, welches im Geräusch des platschenden und später tröpfelnden Blutes sowie in einem erschreckten Lufteinziehen der Menge ausläuft. Für die quälend lange Dauer von 45 Sekunden ist im folgenden außer dem Klappern des herunterhängenden Eimers und dem Plätschern des Blutes kein Geräusch zu hören. Diese Stille verbindet sich mit der Schockstarre der Zeitlupe. Wenn die Geräusche (und die Normalgeschwindigkeit) schließlich wieder anheben, treffen sie den



Abb. 16–17: Sue entdeckt das Seil.



Abb. 17

Zuschauer nicht mehr direkt, sondern durch den Filter der subjektiven, hypersensiblen Wahrnehmung Carries, womit der entscheidende Perspektivwechsel erfolgt, welcher die Zerstörungssequenz einleitet.

Aufschaukeln

Kommen wir noch einmal zurück auf den Moment, an dem sich die Bewegung des Aufschaukelns verselbständigt, um schließlich außer Kontrolle zu geraten. An dieser Stelle verschafft sich ein Prinzip mit aller Kraft Geltung, das wir mit Deleuze bereits mit dem Begriff der Virtualität zu fassen versucht haben: nicht *ein* Schaukeln, sondern Schaukeln überall. Mit Sergej Eisenstein formuliert, tritt die Filmwahrnehmung an dieser Stelle in „die unmittelbar physiologische Sinnesempfindbarkeit“ ein, insofern sich das Vorgehen der Inszenierung hier durch die „summarische Berücksichtigung aller Reize eines Abschnitts“⁸⁰ auszeichnet. Eisenstein führt diesen Gedanken aus:

Wenn nämlich eine Einstellung die visuelle *Wahrnehmung* ist und der Ton die akustische, *stellen der visuelle wie der akustische Oberton summarisch die physiologische Wahrnehmung dar.*

Und zwar ein und derselben Ordnung, außerhalb der Akustik- und Gehörkategorien, die lediglich Vermittler und Wege zur Erlangung der Wahrnehmung sind.

Für den musikalischen Oberton (den Pulsschlag) paßt der Terminus „Ich höre“ schon eigentlich nicht mehr.

Genau wie für den visuellen Oberton nicht mehr „Ich sehe“.

Für beide tritt die neue, homogene Formel „Ich empfinde“ in Kraft.⁸¹

Das Schaukeln des Eimers wird nicht mehr gesehen oder gehört, sondern affektiv-leiblich erfahren, und zwar – das ist der entscheidende Punkt, der über Eisenstein hinausgeht – als diejenige Bewegung, die in ihrer Konsequenz unweigerlich die ganze Konstellation zum Einsturz bringen wird. Das bedeutet, die Bewegung bezieht sich unmittelbar auf die Konstituierung des zeitlichen Gestaltzusammenhangs und damit auf den Prozess der Wahrnehmung selbst. Diese Bewegung überträgt sich, Eisenstein zufolge, als motorische Ansteckung auf den

80 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 104. Bemerkenswert ist Eisensteins Anmerkung zu diesem Phänomen, das er mit dem Begriff des Obertons bezeichnet: „Hier gibt es genauso eine Desindividualisierung des *Charakters* einer Empfindungskategorie wie zum Beispiel bei einem anderen psychologischen Phänomen: Dem Empfinden eines *Genusses*, der von übermäßigem *Leiden* herrührt (eine bis zu einem bestimmten Grad allen bekannte Empfindung). Über sie schreibt Stekel: ‚Schmerz wird bei affektierter Überanstrengung nicht mehr als Schmerz empfunden, sondern lediglich als Nervenanspannung... Jede starke Beanspruchung der Nerven übt eine tonisierende Wirkung aus. Die Erhöhung des Tonus ruft ein Gefühl des Vergnügens und des Genusses hervor.‘“ Eisenstein: Anmerkung zu *Die vierte Dimension im Film*. In: ders.: Das dynamische Quadrat, S. 353. Die Empfindung des Suspense hängt mit diesem Prinzip der Stimulation eng zusammen.

81 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 97.

Zuschauer – nicht zu verstehen als räumliches Hin und Her, sondern als ein lustvolles Hindrängen auf den Verlust der Balance, auf einen Moment von Schwerelosigkeit, der die sensomotorische Ordnung suspendiert. Das Schaukeln ist es, welches die Ordnung der Szene außer Kraft setzt und in die Zerstörung überleitet. Der Suspense bezieht sich also nicht, oder jedenfalls nicht primär, auf die Ordnung des Raums, auf die Handlung oder die Figurenkonstellation, sondern auf die Zeit selbst, in welcher die Bewegung außer Kontrolle gerät.

In diesem Sinne lässt sich sagen, dass sich der Suspense reflexiv auf das bezieht, was ich in der Einleitung als Ausdrucksbewegung bestimmt habe. Und insofern er, etwa als Drängen auf einen Höhepunkt, einen abweichenden Rhythmus in diese Ausdrucksbewegung einschreibt, stellt er ihren organischen Zusammenhang in Frage.⁸² Wenn die Ausdrucksbewegung als zeitliche Gestalt sich „an jedem Punkt ihres Verlaufs“ gleichermaßen realisiert,⁸³ dann führt der Suspense auf einer Meta-Ebene eine Art gestische Dimension ein, welche die Ausdrucksbewegung auf einen Fluchtpunkt hin ausrichtet.⁸⁴ Auf dem Spiel steht damit nicht das theoretische Konzept der Ausdrucksbewegung selbst; vielmehr erweist dieses gerade in der Beschreibung eines solchen reflexiven Verhältnisses seinen eigentlichen Wert. Betroffen ist hingegen der organische Zusammenhang diskreter formaler Einheiten, wie er das klassische Hollywood-Kino auszeichnet – das zeigt sich, wie erwähnt, schon in der enormen Ausdehnung einzelner Sequenzen in *CARRIE*, oder noch deutlicher in Steven Spielbergs *DUEL* (1972), der das Format der Verfolgungsjagd auf Spielfilmlänge ausdehnt.⁸⁵

82 „Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach *einheitlichem Rhythmus*, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie [...] bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.“ Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 77 (meine Hervorhebung).

83 Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 85.

84 Vgl. Merleau-Pontys Anmerkung zur Viskosität als Ausdruck der Bindung an einen Gestaltzusammenhang, ders.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 31.

85 „Le cinéma moderne [...] a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtils, il a ouvert le cinéma sur les dimensions plus grandes et plus petites.“ Bonitzer: *Système des émotions* [1982]. In: ders.: *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris 1999, S. 95–102, hier S. 102. Bonitzer verbindet hier die formale Transformation direkt mit der Dimension der Zuschauererfahrung und fasst damit die Kernthese der Arbeit prägnant zusammen.

Die Zeit der Imagination

Doch was bedeutet diese Unterminierung des organischen Zusammenhangs für die konkrete affektive Erfahrung des Zuschauers? Für die Beantwortung dieser Frage heißt es noch einmal, einen Schritt zurückzugehen, zur langen Kamerafahrt, welche die Dynamik des Aufschaukelns in Gang setzt. Wie wir gesehen haben, nahm die Fahrt ihren Ausgang mit einem Bild des intimen Wissens, das unmittelbar darauf gestört wurde. Dieser Konflikt wird gewissermaßen über ihren gesamten weiteren Verlauf ausagiert, mit einem ersten Höhepunkt in dem Moment, in dem die Zettel ausgetauscht werden. Wieder ist die Kamera ein privilegierter Zuschauer, aber die Intimität ist der Heimlichkeit gewichen: Es geht hier nicht mehr um den Gegensatz zwischen einer empfindsamen Innerlichkeit und dem harschen Licht der Öffentlichkeit, sondern um die Anwesenheit der Intrige inmitten vermeintlicher Unschuld. Es ist jedoch geradezu erstaunlich, wie subtil diese Umwertung vor sich geht: Vom Empfinden einer verletzten Intimität zur Lust an der Zerstörung dieser Intimität ist es nur ein kurzer Weg.

Ein wesentlicher Faktor dabei ist die Faszination an der Mechanik der Verschwörung, an der Reibungslosigkeit des Ablaufs, und damit vor allem an der Virtuosität der Kamerabewegung, die sich scheinbar mühe- und schwerelos durch den Raum zu bewegen vermag, dort jenes, hier ein anderes Detail fokussierend, um dann wieder Überblick zu gewinnen. Das Spiel von An- und Entspannung, welches Carries Gang auf der Bühne in extremer Vergrößerung bestimmt, ist hier in zahlreichen kleinen Bewegungsfiguren bereits anzutreffen, etwa in der raschen und eng am Gegenstand orientierten Kamerafahrt an der Rückwand der Bühne hinauf, die sich, oben angekommen, in einem Auslaufen der Bewegung und einer erneuten Erweiterung der Perspektive entlädt.

In diesem Zusammenhang wäre kurz auf den Begriff der Erotik zurückzukommen, den Bonitzer mit Blick auf den Suspense verwendet. Wie schon weiter oben in diesem Zusammenhang betont wurde, geht es dabei in keiner Weise um den erotischen Gehalt von Bildern, sondern um ein spezifisches Wahrnehmungsverhältnis. Bonitzer führt dieses Verhältnis zurück auf die Dehnbarkeit und die Viskosität der Zeit. Mit Laura Marks ließe sich analog von einer erotischen Dimension der Raumerfahrung sprechen. Der gemeinsame Nenner ist dabei das Spiel von Kontrolle und Kontrollverlust, das Sierek als elementar für den Suspense erkannt hat. Marks schreibt: „What is erotic? The ability to oscillate between near and far is erotic. In sex, what is erotic is the ability to move between control and relinquishing, between being giver and receiver. It's the ability to have your sense of self, your self-control, taken away and restored – and to do the same for

another person.“⁸⁶ Das Oszillieren zwischen bedrohter Intimität und der Grausamkeit der Intrige (jeweils verstanden als Zeitverhältnisse), das wir an CARRIE beobachten konnten, steht in engem Zusammenhang mit dem hier von Marks beschriebenen Hin und Her zwischen Aktivität und Passivität, bzw. zwischen Subjekt und Objekt: „What is erotic is being able to become an object with and for the world, and to return to being a subject in the world [...]“⁸⁷

Marks sieht dieses Spiel vor allem in einem Wahrnehmungsverhältnis verwirklicht, das sie als „haptische Visualität“ bezeichnet. Diese Form der Bildlichkeit zeichnet sich durch eine Tendenz zur Auflösung des Verhältnisses von Figur und Grund aus und positioniert damit den Zuschauer auf eine spezifische Weise:

The term haptic *visuality* emphasizes the viewer's inclination to perceive haptically, but a work itself may offer haptic *images*. Haptic images do not invite identification with a figure so much as they encourage a bodily relationship between the viewer and the image. Thus it is less appropriate to speak of the object of a haptic look than to speak of a dynamic subjectivity between looker and image.⁸⁸

Haptische Visualität spielt demnach mit der affektiven Ambivalenz, die mit dem Verlust von Kontrolle und mit dem Verlust von Distanz einhergeht. Kommen wir auf das Beispiel mit der raschen Vertikalfahrt an der Bühnenrückwand entlang zurück: Für einige wenige Sekunden wird hier das Bild zur Linie, bevor die Kamera wieder zu größerer Souveränität zurückfindet und sich auf den Raum öffnet. Begleitet wird diese Fahrt von dramatisch ansteigenden Streicherfiguren, die mit dem Auslaufen der Bewegung ebenfalls die erzeugte Spannung in einem hohen, langanhaltenden Ton verklingen lassen. Die Flexibilität und Agilität der Kamera positioniert den Zuschauer in einem Verhältnis intimer Vertrautheit mit den Dingen, bevor sie ihm wieder den Überblick über die Szene gewährt. Noch einmal Marks:

The point of tactile visuality is not to supply a plenitude of tactile sensation to make up for a lack of image. [...] Rather it is to point to the limits of sensory knowledge. By dancing from one form of sense-perception to another, the image points to its own caressing relation to the real and to the same relation between perception and the image.⁸⁹

86 Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and multisensory Media*. Minneapolis/London 2002, S. xvi.

87 Marks, ebd.

88 Marks, S. 3.

89 Marks, S. 20.

Die Choreographie der Kamera beschreibt, mit Marks, sowohl ein Verhältnis zur szenischen Konstellation als auch eines zwischen Film und Zuschauer. Es wird damit nochmals bekräftigt, dass Erotik hier kein Schwelgen in sexuell aufgeladener Bildlichkeit meint. Die erotische Dimension des Suspense wird in dieser Bemerkung vielmehr mit der Dimension des Wissens kurzgeschlossen, die wir bereits erörtert haben.

Das Entscheidende an diesem Kurzschluss ist, dass der „Tanz“ der Kamera im Suspense nicht einfach ein reversibles, folgenloses Hin und Her zwischen Übersicht und Taktilität meint; vielmehr schreibt das Moment der Fokussierung, wie oben ausgeführt, eine Diskontinuität ins Kontinuum ein, und diese Diskontinuität ist nur scheinbar reversibel. Wie Luc Lagier mit Blick auf das Verhältnis zwischen Carrie und ihrer Mutter anmerkt, ist die Nabelschnur mit dem Erscheinen des Blutes endgültig durchschnitten, eine Rückkehr unmöglich.⁹⁰ Wenn entsprechend die Kamera vom „perversem Objekt“ im Sinne Bonitzers wieder zur Gesamtkonstellation zurückkehrt, dann ist ihr Blick auf diese Konstellation nicht mehr derselbe, sondern ein verschobener. Die abgespaltene, verschobene Perspektive führt eine Verzerrung in den Gesamtzusammenhang ein, eine untergründige Strömung, die sich auf die Dauer des Bildes und auf seinen schlussendlichen Kollaps bezieht. Bonitzer spricht vom Suspense als einer *Anamorphose der filmischen Zeit*, also einer perspektivischen Verzerrung, die erst durch eine Verschiebung des Betrachterstandpunktes einen neuen Sinn ergibt, wo sie zuvor nur als Irritation wahrgenommen wurde.⁹¹

(Eben dieses Prinzip einer irreversiblen Verschiebung bestimmt, um einen kurzen Exkurs einzuschieben, exakt das Verhältnis von CARRIE zu anderen Filmen im Sinne eines filmischen Denkens. Ebenso wie sich die Abspaltung einer privilegierten Perspektive nicht mehr rückgängig machen lässt, hat sich – um ein naheliegendes Beispiel zu nennen – mit der Art und Weise der Aufmerksamkeits-

⁹⁰ Vgl. Lagier: *Les mille yeux de Brian De Palma*, S. 85.

⁹¹ Vgl. Bonitzer: *Hitchcockian Suspense*, S. 20. Auch Roland Barthes beschreibt den Suspense als eine Form der Verzerrung, die er mit dem Prinzip der Relation und mit der Öffnung der (narrativen) Sequenz in Verbindung bringt, vgl. Barthes: *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative* [1966]. In: *New Literary History* 6 (1975), Nr. 2, S. 237–272, hier S. 267–268. Zwar erwähnt Barthes die „offensichtliche“ kommunikative Funktion des Suspense, die Sicherung des Kontakts zum Leser und auch dessen ambivalente affektive Reaktion („consumed with that particular anguish tinged with delight“); er betont jedoch die logische Dimension, das reflexive Spiel mit der Struktur und kommt so zu dem Schluss, Suspense wende sich an den Verstand, nicht an die „Eingeweide“.

lenkung, wie Hitchcock sie in *YOUNG AND INNOCENT* eingeführt hat,⁹² das Spektrum filmischer Expressivität unwiderruflich verändert. Und ebenso wie diese Verschiebung in der Dramaturgie des Suspense auf eine Umkehrung der alten Ordnung zuläuft, wird es möglich, die inszenatorischen Prinzipien aus *YOUNG AND INNOCENT* auf eine solche Weise weiterzuentwickeln, dass sie wiederum die Ordnung dieses Films selbst befragen.⁹³ So stellt *CARRIE* etwa die Aufteilung in Frage, die *YOUNG AND INNOCENT* zwischen dem strahlenden Gesicht der Heldenin und dem grotesken Gesicht des Mörders vornimmt, indem nun beide Gesichter in einer Figur vereint werden. In einer ähnlichen Weise wird die schon in *YOUNG AND INNOCENT* so wichtige Funktion des Blicks in *CARRIE* radikal auf die Konstellation von Bühne und Zuschauerraum bezogen, die im früheren Film nur punktuell angedeutet wird. Mit diesen Transformationen hängt schließlich der größte Unterschied zwischen den beiden Filmen zusammen, nämlich die affektive Positionierung des Zuschauers: Wo *YOUNG AND INNOCENT* das Verhältnis von Kontrolle und Kontrollverlust präzise austariert, um einen schmalen Grat feiner Ironie zu beschreiten, da konfrontiert *CARRIE* extreme Gegensätze miteinander und kreierte so aus einer vergleichbaren Ausgangskonstellation eine bei weitem größere Fallhöhe zwischen empfindsamer Intimität und infernalischem Chaos.⁹⁴)

Die Verbindung dieser beiden Dimensionen, der erotischen und der des Wissens, liegt in der Zeitlichkeit des Wahrnehmungsvorgangs begründet. Um dies zu veranschaulichen, sei nochmals Carries Gang zur Bühne herangezogen: Wie schon beschrieben, geht es dabei um die zeitliche (wie räumliche) Verschränkung von Beharren und Vorwärtstreben. Doch wie ist diese Zeit qualitativ im Erleben des Zuschauers gefüllt? Offensichtlich geht es hier nicht um die Zeit des Nachvollzugs der Handlung, auch nicht um ein Ansammeln von Informationen, die für den ‚Ausgang‘ der Szene relevant sein könnten. Vielmehr handelt es sich hier um eine vollkommen irrealen Zeit der Imaginationstätigkeit, in der beständig

92 Vgl. Greifenstein, Lehmann: *Manipulation der Sinne im Modus des Suspense*, S. 105. Vgl. auch Francesco Casetti: *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York/Chichester 2008, S. 39–43.

93 Der Suspense als eine genealogische Kraft demonstriert demnach explizit jenes zeitliche Verhältnis, welches Bergson als implizite Relation zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen formuliert hat: „Ich habe niemals behauptet, daß man etwas Wirkliches in die Vergangenheit einfließen und so dem Zeitverlauf entgegenarbeiten kann. Aber daß man das Mögliche dort unterbringen kann, oder vielmehr, daß das Mögliche sich selbständig in jedem Augenblick hier einnistet, das ist nicht zweifelhaft. [...] Das Mögliche ist also das Spiegelbild des Gegenwärtigen im Vergangenen.“ Bergson: *Das Mögliche und das Wirkliche*, S. 120–121.

94 Hier geht es selbstverständlich nicht um ein Qualitätsurteil, sondern um eine Unterscheidung affektpoetischer Strategien.

das strahlende Lächeln Carries und das wartende Blut im Eimer gegeneinander ausgespielt werden. Die Zeit öffnet sich hier auf eine Dimension, die nicht mehr an den organischen Ablauf szenischer Einheiten gebunden ist, sondern sich davon fast völlig gelöst hat. Dies ist die Zeit, die der Film dem Zuschauer *gibt*. Wie Roger Greenspun anmerkt, wandelt der Film permanent den Traum in den Alptraum um;⁹⁵ das Ergebnis im Erleben des Zuschauers ist ein Balanceakt des Fühlens, der bei aller Hingabe an den schönen Schein eine unterschwellige Strömung registriert, die einen mitzureißen droht.⁹⁶

Die Inszenierung im Modus des Suspense zielt also natürlich nicht darauf ab, dem Zuschauer Informationen vorzuenthalten: Der Ausgang ist von vornherein kein Geheimnis. So weist etwa Royal Brown zurecht darauf hin, dass bereits das Poster zum Film mit der Gegenüberstellung der strahlenden und der blutüberströmten Carrie arbeitet.⁹⁷ Die Absicht hinter den entsprechenden filmischen Verfahren besteht darin, dieses letztere Bild heraufzubeschwören, das Strahlen mit der Fratze zu überblenden. Die Idee dabei ist nicht, ein furchterregendes Bild zu fabrizieren, um den Zuschauer damit zu ängstigen; der Gegenstand der Angst ist vielmehr die Instabilität von Erfahrung selbst:⁹⁸ der Sprung von einem Gesicht zum anderen.

⁹⁵ Greenspun: *CARRIE*, S. 17.

⁹⁶ Pauline Kael hat vor diesem Hintergrund von Satire und vom Sadismus De Palmas gesprochen, letzteres eine Vokabel, die in der feministischen Kritik an De Palmas Filmen breiten Widerhall gefunden hat (was kaum Kael's Intentionen entsprochen haben dürfte). Vgl. Kael: *The Curse*, S. 177. Eine solche Sichtweise macht es sich bei aller Berechtigung insofern etwas zu einfach, als eine der beiden Seiten der Medaille (das nostalgische Schwelgen, auch die Trauer um den Verlust unschuldiger Intimität) nicht ernstgenommen, sondern als Witz abgetan wird. Es ist jedoch ein Trugschluss, anzunehmen, die Wahrheit des Suspense liege im Untergründigen, im Schrecken. Dieser ist ebenso sehr und ebenso wenig ernstzunehmen wie die Nostalgie. Worauf es ankommt, ist das Umschlagen zwischen den beiden Zeitlichkeiten. Wenn allerdings David Greven Kael diese Überbewertung des Sadismus ankreidet, dann ist ihm seinerseits vorzuwerfen, dass er nicht erkennt, wie sehr die von ihm erkannte Ambivalenz des Films sich eben aus dieser Frage der Zeitlichkeit speist. Vgl. Greven: *Representations of Femininity in American Genre Cinema*, S. 108.

⁹⁷ Vgl. Brown: *Considering De Palma*, S. 60.

⁹⁸ Vgl. Robert MacLean: *The Big-Bang Hypothesis. Blowing up the Image*. In: *Film Quarterly* 32, (1978/1979), Nr. 2, S. 2–7, hier S. 5.

Gesicht und Fratze

In dieser Gegenüberstellung zweier Gesichter nimmt CARRIE, wie erwähnt, ein Motiv aus *YOUNG AND INNOCENT* auf. Während diese Konfrontation dort jedoch auf der Oberfläche fast akzidentieller Natur zu sein scheint, bildet sie in CARRIE das Zentrum der inszenatorischen Anlage, in enger Verbindung mit dem Thema des Blicks.

Dramatisiert *YOUNG AND INNOCENT* ein Verhältnis der (scheinbaren) Reversibilität zwischen Gesicht und Ballsaal (die Kamerafahrt durch den Saal wird zu einer Großaufnahme des Gesichts, während sich auf der Rückwärtsfahrt das Zwinkern der Augen von diesem Gesicht löst und sich auf den ganzen Saal überträgt), dann fungiert das Gesicht in der Prom Night-Sequenz zunächst in ähnlicher Weise als Scharnier zwischen dem Bereich der Intimität und dem Bereich der Öffentlichkeit. Diese Funktion setzt nicht erst mit der Kamerafahrt ein (eingeleitet von Chris' Gesicht in Großaufnahme), sondern schon lange zuvor. Schematisch gesprochen, arbeitet der Film über den Verlauf der ganzen Sequenz daran, Carries in sich gekehrtes, zuweilen verschämt in den Händen verstecktes Gesicht auf die Bühne zu befördern und es dort den Blicken aller auszusetzen, bevor diese Konfrontation wiederum in der Entfesselung von Carries Blick resultiert.

Der Zuschauer wird in diesen Prozess auf komplexe Weise einbezogen: nicht nur durch sein Vorwissen die Intrige betreffend, sondern auch dadurch, dass Carries Mimik über die Sequenz hinweg immer wieder zum Brennpunkt für Ansteckungseffekte wird – etwa, wenn sie mit einem Lächeln auf die Erzählungen von Miss Collins antwortet, oder wenn sie ihr Gesicht in gespielter Scham in den Händen vergräbt, nachdem sie auf dem Stimmzettel für sich selbst gestimmt hat. Der Zuschauer ist in diesen Momenten mit Emphase an die Perspektive Carries gebunden. Der Rhythmus des Films übersetzt diese Perspektive in melodramatischer Manier in eine Zeiterfahrung des Zuschauers: Der Umschnitt von der kurzen Szene im Auto ins Innere der Halle ist wie ein Sprung ins kalte Wasser; die anfangs hohe Schnittfrequenz korrespondiert einem Zustand hoher Nervosität; mit zunehmender Akklimatisierung Carries beruhigt sich dann auch die Montage, bevor sie in der endlosen Kreisfahrt um die tanzenden Carrie und Tommy ganz zum Erliegen kommt.

Die Kamerafahrt steht im Gegensatz dazu nicht nur unter dem Zeichen des Gesichts von Carries Gegenspielerin, sie markiert auch einen neuen Stellenwert des Gesichts für die Inszenierung. Dieser liegt darin begründet, dass der Rhythmus sich hier von Carries Perspektive löst, um auf den Zusammenhang zwischen Norma, Chris, Billy, Sue und dem Eimer überzugehen – das heißt, eigenständig

zu werden.⁹⁹ In genau diesem Sinne wird in der Kamerafahrt das Bild selbst zu einem Gesicht, mit einer eigenen Perspektive und einem eigenen Rhythmus. Das Bild organisiert sich zum Gesicht, indem es alle Elemente, die es versammelt, aufeinander ausrichtet und zueinander ins Verhältnis setzt – es wird zu einem Ganzen. Im Verlauf der Konstituierung dieses Ganzen weist die Bewegung jedoch schon auf dasjenige hin, wodurch das Ganze offen gehalten wird: auf die Relation zwischen Carrie und Eimer.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird dabei zum einen auf den intentionalen *Gegenstand* des filmischen Verfahrens gelenkt, und zum anderen und entscheidend auf den intentionalen *Akt* dieser Aufmerksamkeitslenkung, um eine von Vivian Sobchack unter Rückgriff auf Merleau-Ponty getroffene Unterscheidung aufzunehmen.¹⁰⁰ Insofern beruht das Ingangsetzen des Suspense auf einem doppelten Hinweisen, einer auf sich selbst verweisenden Zeigegeste. Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit des Zuschauers ist nichts anderes als die Erfahrung eines körperlich fühlbaren Widerstands, einer Eigensinnigkeit der filmischen Verfahren, wie sie sich besonders anschaulich an der Bewegung der Kamera aufzeigen lässt: „It is at moments of disjunction that the moving camera reveals itself most obviously as an ‚other’s‘ intentional consciousness.“¹⁰¹ Wenn Filmwahrnehmung schon immer auf dem doppelten Bezug des Zuschauers zu intentionalem Gegenstand und intentionalem Akt beruht, dann verschärft der Suspense die Spannung zwischen diesen beiden Aspekten bis zur Abspaltung einer neuen Perspektive. In diesen Momenten misst die bildräumliche Verlagerung der Kamera zusammen mit der fortschreitenden Neuausrichtung und Fokussierung der Perspektive gleichsam das Anwachsen der Spannung im Körper des Zuschauers aus. So bearbeitet der Suspense eine Verstrickung des Zuschauers ins filmische Sehen und Hören, in welcher jede Bewegung nicht für sich selbst zur Wahrnehmung gelangt, sondern stets und mit Emphase unter dem Aspekt ihrer Bezogenheit auf das Ganze, das heißt: auf die Tatsache der Transformation.

⁹⁹ Zur Frage des Zuschauer-Standpunkts schreibt Greven: „To take CARRIE as an example, points of identification with Carrie undergo so many radical changes and challenges throughout the film that our own spectatorial position can only be described as liquid.“ Greven: *Representations of Femininity in American Genre Cinema*, S. 190. Diese Idee eines flüssigen Standpunktes erscheint reizvoll, vernachlässigt aber den Umstand, dass sich zwischen diesen verschiedenen Positionen Konflikte ergeben; sie folgen nicht einfach aufeinander, sondern werden aufeinander bezogen.

¹⁰⁰ Vgl. Vivian Sobchack: *Toward inhabited Space. The semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema*. In: *Semiotica* 41 (1982), Nr. 1/4, S. 317–335, hier S. 322–323.

¹⁰¹ Sobchack: *Toward inhabited Space*, S. 324.

Die Kamerafahrt steckt gleichsam den Parcours ab, den die nachfolgende Sequenz mit Carries Gang auf die Bühne durchlaufen wird. Der Zuschauer wird dabei zum Teil einer Bewegungsanordnung, deren Kontrolle ihm schrittweise entgleiten wird – bis zum schließlichen Fall des Eimers.¹⁰² Während die Kamerafahrt das Bild zu einem Gesicht organisiert, werden der Gang auf die Bühne und die Krönungs-Zeremonie als ein allmähliches Entgleisen der Züge dieses Gesichts inszeniert – punktuell kondensiert in den Gesichtsausdrücken von Sue, Miss Collins und Tommy, die zu verschiedenen Zeitpunkten den Verlust des Gleichgewichts, den Verlust der scheinbaren Ordnung als expressive mimische Gesten zum Ausdruck bringen (eine Bewegung von strahlendem Lächeln zu Irritation bei den beiden Frauen, bei Tommy die Empörung angesichts der vollzogenen Demütigung Carries), die einen ähnlichen Ansteckungseffekt besitzen wie zuvor die Mimik Carries. Das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum (das heißt, die Bedingung für das Sichtbarwerden des Gesichts) zersplittert mehr und mehr in Fragmente, welche durch die Montage nahezu ungeachtet ihrer räumlichen Situierung neu zusammengesetzt werden. Dabei avancieren noch die in Großaufnahmen isolierten Elemente des Gesichts von Chris – Auge, Mund, Zunge – zu Elementen einer klimaktischen Dynamik des Aufschaukelns, die auf eine neue Ordnung jenseits des Gesichts hindrängt.¹⁰³

Diese Zerstörung des Gesichts im doppelten Sinne ereignet sich dann mit aller Emphase in Form des sich über Carrie ergießenden Blutschwalls, einer senkrecht nach unten gerichteten Bewegung (begleitet vom Glissando der Geigen), die sowohl dem schwerelosen Gestus der Zeitlupe als auch der Dynamik des Aufschaukelns diametral entgegengesetzt ist (Abb. 18–19).

Dieser gewaltsame Impuls zerreißt den in der Bewegung des Aufschaukelns konstituierten Zusammenhang und bewirkt eine allgemeine Schockstarre. Diese Starre misst, als eine zeitliche Unterbrechung, den Abgrund aus, der sich nun zwischen Bühne und Publikum unter diametral entgegengesetzten Vorzeichen auftut. Und auch der Zuschauer wird durch die Gewalt des Sturzes aus dem Nachvollzug einer Bewegung herausgerissen, in die er eben noch fest eingebunden schien. Die sich in der Zeit entfaltende Dynamik des Suspense steuert hier ihren in der Imagination immer schon präsenten Fluchtpunkt als einen Punkt des radikalen Umschlags an: Aus Blau wird Rot, die Schwerelosigkeit weicht dem Regime

102 Vgl. hierzu und zum folgenden: Greifenstein, Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense, S. 108–109.

103 William Paul merkt an, dass diese Fragmentierung des Gesichts auf die Fragmentierung von Carries Körper in der Duschszene am Beginn des Films zurückverweist. Vgl. Paul: *Laughing screaming. Modern Hollywood Horror & Comedy*. New York 1994, S. 360.

der Schwerkraft, aus dem strahlenden Gesicht wird die Fratze. Doch wichtiger noch: Die Ordnung der Wahrnehmung wird auf den Kopf gestellt.



Abb. 18–19: Der Einbruch von Rot in Blau. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 19

Diese *Umkehrung der Ordnung* ist nach dem Herstellen der Relation und der Abspaltung einer privilegierten Instanz das dritte und letzte Kern-Kriterium der Affektpoetik des Suspense. In dem Moment, in dem die Bewegung endgültig

außer Kontrolle gerät, wird das Prinzip ihrer Unkontrollierbarkeit abgesondert, objektiviert und fixiert (um dann, in der Zerstörungssequenz, in aller Konsequenz ausgespielt zu werden). Die Verkörperung dieses Prinzips findet sich in Carrie selbst, manifestiert in ihren telekinetischen Kräften. Brian De Palma hat dieser Kraft den Namen Emotion gegeben: „I felt the telekinesis was basically a device to trick, and I wanted to use it as an extension of her emotions – her feelings that were completely translated into actions, that only erupted when she got terribly excited, terribly anxious and terribly sad. It was always a little out of control [...].“¹⁰⁴

Die Telekinese avanciert in dieser Bemerkung zur Metapher für den Suspense selbst, indem sie präzise jenen mit Angstlust besetzten Balanceakt zwischen Kontrolle und Kontrollverlust ins Spiel bringt, den auch der Zuschauer permanent vollführt. In ebendieser Verbindung zum Suspense liest Nicole Brenez die Telekinese, und zwar in Bezug auf das Verhältnis von Schuss und Gegenschuss:

La télékinésie dans CARRIE n'est pas du tout un force surnaturelle satanique comme dans le roman homonyme de Stephen King, mais un pouvoir formel logique. Carrie, c'est le principe intérieur du contrechamp, son étrangeté constitutive, elle l'anime à sa guise, en faisant tomber les cendriers, en faisant voler les couteaux qui vont crucifier sa mère, en faisant s'effondrer les maisons: puisqu'elle y est toujours déjà. Elle est toujours au fond de toute image, comme ici la douche au fond de l'espace, le flou au fond du net et l'ombre au fond du corps.¹⁰⁵

Zunächst bekräftigen Brenez' Ausführungen noch einmal, dass sich das Vorgehen von CARRIE nicht aus den Traditionen des klassischen Horrorfilms herleiten lässt – eine Abgrenzung, die im übrigen auch De Palma selbst vornimmt,¹⁰⁶ stattdessen benutzt sie den Begriff der Logik, was ihre Überlegungen an Deleuzes Formel von der „Denkfigur“ anschließt. Zum anderen, und das bildet für uns den

104 Brian De Palma zit. nach Mike Childs, Alan Jones: De Palma has the Power! [1977]. In: Laurence F. Knapp (Hg.): Brian De Palma. Interviews. Jackson 2003, S. 37–45, hier S. 41.

105 Nicole Brenez: De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma. Paris/Brüssel 1998, S. 329. Brenez versteht CARRIE in dieser Perspektive hauptsächlich als eine Weiterentwicklung von PSYCHO, die zu ergründen sucht, was Marion Crane mit Norman Bates zu tun hat: „Carrie figure ainsi le développement de cette hypothèse que l'autre, Norman Bates, le corps synthétique, est le plus intime du même, Marion Crane apparemment en train de se laver du Mal au moment où elle déchaîne la mort.“ Ebd.

106 „I've made so many films and people still keep saying ‚The Horror Genre‘. They never seem like horror films to me! Horror films are ‚Hammer Films‘! – vampires and Frankenstein. I love those pictures but I don't feel it's exactly what I'm doing. Maybe I'm trying to hammer out a new genre, somehow...“ De Palma in: Childs, Jones: De Palma has the Power!, S. 44–45.

entscheidenden Punkt, findet sich hier die Funktion von Blick und Gesicht abstrahiert auf eine Konstellation der Montage, auf die Relation zwischen Schuss und Gegenschuss. In dieser Perspektive erscheint es vollständig konsequent, wenn der in frontalen Schuss/Gegenschuss-Kopplungen zum Ausdruck kommende Gegensatz zwischen Bühne und Publikum, zwischen Blicken und Angeblicktwerden (das hier gleichgesetzt wird mit Ausgelachtwerden) nicht nur in der Entfesselung der telekinetischen Kräfte resultiert, sondern eben auch in der Spaltung des Bildes selbst, im Split Screen. Dem Allwissen, das in der Kamerafahrt inszeniert und zelebriert wurde, steht damit die Zerstörung jeder kohärenten Zuschauerposition und die Verweigerung von Wissen gegenüber, die Desintegration jeder Art von Raum, dem ein Blick distanziert-beherrschend begegnen könnte. Wenn nun allerdings das Gesicht hier tatsächlich auf seine Antithese trifft, ist damit nicht das Ende des Suspense erreicht. Vielmehr schichtet der Film von hier an, indem er die zahlreichen Fäden der Suspense-Dramaturgie nacheinander einsammelt, Ende auf vermeintliches Ende, um doch den Zuschauer niemals endgültig zur Ruhe kommen zu lassen. Schon die Rückkehr Carries ins mütterliche Heim ist, wie Lagier schreibt, illusorisch,¹⁰⁷ nicht weniger der finale Traum Sues. So beschreibt De Palma den Sinn des berühmten Schockeffekts in dieser (dann tatsächlich) letzten Szene: „A sad little scene, and all of a sudden, we’re never going to let you go.“¹⁰⁸

2.3 Schlussfolgerungen und historischer Ausblick

Telekinese und Emotion: Schock und Suspense

Versteht man Trauer als eine Einstellung zu Zeit und Vergänglichkeit, die den „Sachverhalt des Verlustes [...] in seiner ganzen Brutalität oder Grausamkeit“ akzeptiert,¹⁰⁹ dann beschreibt De Palma den Schlusseffekt des Films sehr präzise als Umschlagen von einem Zeitverhältnis ins andere sowie als Umschlagen von Aktivität in Passivität, das sich mit diesem Schock verbindet. Die letzte Szene stellt einen Akt des Abschiednehmens dar – nur, um dann im letzten Augenblick zu bekräftigen, dass es nicht nur niemals einen Abschied geben wird, sondern dass die Zuschauer es sind, die nicht losgelassen werden (Abb. 20–21).

¹⁰⁷ Vgl. Lagier: *Les mille yeux de Brian De Palma*, S. 85.

¹⁰⁸ De Palma, zit. nach Brown: *Considering De Palma*, S. 61.

¹⁰⁹ Ludwig Binswanger: *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*. Pfullingen 1960, S. 124. Vgl. auch die Ausführungen zur Melancholie im 4. Kapitel.



Abb. 20–21: Das Fließen der Tränen und das Zerreißen der Ordnung.

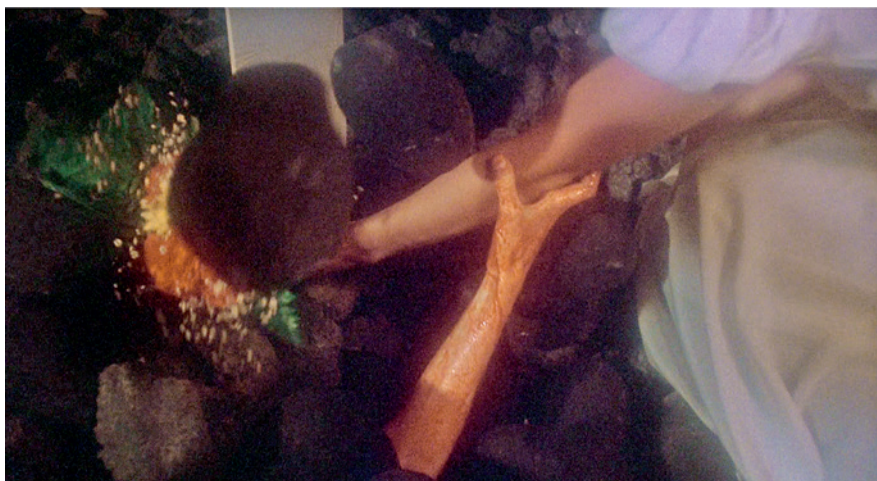


Abb. 21

In dieser letzten Szene konzentriert sich noch einmal die Dramaturgie des Suspense, wie CARRIE sie durchgehend gestaltet. Ich möchte in einem letzten argumentativen Schritt versuchen, sie als Durchlaufen eines konkreten affektiven Erlebens nachzuvollziehen. Gleichzeitig sollen in diesen Nachvollzug die im Verlauf dieses Kapitels angesammelten Erkenntnisse einfließen, so dass wir zu einem Fazit gelangen können. Den Horizont dieser Erkenntnisse möchte ich durch einige Bemerkungen Maurice Merleau-Pontys zur Gestaltwahrnehmung

abstecken, die sich hervorragend auf die Szene übertragen lassen. Merleau-Ponty schreibt (im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis von Empfindung und Sinn):

Ich gehe am Strand auf ein am Ufer gescheitertes Schiff zu, der Schornstein oder Mast des Schiffes verfließt mit den Zweigen und Stämmen eines Gehölzes am Rande der Dünen; plötzlich aber verbindet er sich aufs deutlichste mit dem Schiff und verwächst mit ihm zu einem Ganzen. Während ich mich näherte, wurde ich der Ähnlichkeits- und Nähebeziehungen nicht gewahr, die schließlich ein zusammenhängendes Bild der Aufbauten des Schiffes ergeben hätten. Ich fühlte nur, daß der Anblick der Dinge plötzlich sich wandeln würde, die Spannung auf etwas, das bevorstand, sich anzeigend wie ein Gewitter in den Wolken. Und plötzlich wandelte sich denn auch die Sicht, meine unbestimmten Erwartungen rechtefertiger. Und nachträglich erkenne ich auch den „Grund“ der Verwandlung des Bildes in der Ähnlichkeit und Kontiguität dessen, was „Reiz“ heißt – d. h. auf kurzen Abstand begegnende bestimmteste Phänomene, aus denen ich meine „wahre“ Welt aufbaue. [...] Doch diese Gründe richtiger Wahrnehmung waren der richtigen Wahrnehmung selbst zuvor nicht als Gründe gegeben. Die Einheit eines Gegenstands gründet sich auf ein Vorgefühl einer bevorstehenden Synthesis, die mit einem Schlage auf zuvor in der Umgebung nur latent sich stellende Fragen die Antwort gibt und ein Problem auflöst, das sich nur stellte in Form einer bestimmten Unruhe; sie fügt Elemente zusammen, die zuvor sozusagen nicht ein und derselben Welt zugehörten und darum [...] der Assoziation nicht fähig waren. Indem sie sie endlich zu allererst auf ein und denselben Boden stellt – den des *einen* Gegenstandes –, ermöglicht die Synopsis erst Kontiguität und Ähnlichkeit zwischen ihnen [...].¹¹⁰

Merleau-Ponty illustriert hier, wie sich eine Gestalt im Zusammenspiel mit der Wahrnehmungsaktivität eines Betrachters konstituiert. Ein wesentlicher Punkt in dieser Illustration ist für unseren Zusammenhang das Element der Unruhe, welches nach Merleau-Ponty am Beginn dieses Prozesses steht. Er beschreibt es als das Gefühl einer nicht eindeutig zu lokalisierenden Spannung, die auf etwas Bevorstehendes hin ausgerichtet ist – die also sowohl die räumliche als auch die zeitliche Dimension betrifft. Dieser Unruhe ist es eigen, dass sie sich erst retrospektiv auf klar definierte Gründe zurückführen lässt, eben weil diese Gründe sich auf das Ganze des in der Zeit ablaufenden Vorgangs beziehen. Der Boden des einen Gegenstands, von dem Merleau-Ponty spricht, ist der Prozess der Veränderung selbst. Ins Bewusstsein rückt dieser Prozess der Veränderung (die Dauer) genau in dem Maße, in dem die aufgebaute Spannung zugleich ihrem Höhepunkt und – im Suspense – ihrem Umschlagen zustrebt.

Die Struktur des Bildes zu Beginn der Szene ist in diesem Sinne, mit Merleau-Ponty gesprochen, als eine latent sich stellende Frage zu verstehen, oder,

110 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 36–37.

um es mit Peretz zu formulieren, als Form der Adressierung des Zuschauers,¹¹¹ welche eine spezifische Art und Weise der Wahrnehmung provoziert. Eben dies ist gemeint, wenn Bonitzer davon spricht, der Fleck oder der Makel rufe den Blick erst hervor („the gaze, itself evoked by a third element, a perverse object or a stain“).¹¹² Hier finden wir das formale Äquivalent für das, was die kognitiven Theorien in der Beziehung des Zuschauers zur filmischen Figur suchen: Es ist eben diese Struktur des Bildes als Frage, seine temporale Instabilität, welche uns berechtigt, ein Engagement des Zuschauers zu konstatieren.

Sierek spricht in diesem Zusammenhang davon, das Auge des Zuschauers niste sich in den Leerstellen des Bildes ein: „Spannung stellt sich in diesem klaffenden und brüchigen ‚Dazwischen‘ ein. Den Raum zwischen zwei Punkten dehnt sie aus und entleert ihn, statt ihn zu verdichten. Spannung ist extensiv und nicht intensiv. Erst nach diesem Entleeren füllt sie die Lücken mit dem Betrachterkörper, saugt ihn in dieses Vakuum [...].“¹¹³ Eben dies ist die Funktion der Zeitlupe wie auch des langsamen Wellenschlagens in der Musik. Damit erklärt sich, weshalb die von Merleau-Ponty beschriebene Unruhe nicht eindeutig lokalisierbar ist: Sie breitet sich gerade in bezug auf das Ganze aus und betrifft keine klar definierbaren Intensitäten. Diese Unbestimmtheit ist nicht einfach das Fehlen einer klar zuweisbaren Lokalisierung: „Wir müssen uns entschließen, die Unbestimmtheit als positives Phänomen anzuerkennen. Nur im Bereich dieses Phänomens begegnen uns Qualitäten. Der Sinn, den eine jede Qualität beschließt, ist ein äquivoker, ist mehr ein Ausdruckswert als eine logische Bedeutung.“¹¹⁴ Im Falle der Spannung handelt es sich um die Qualität einer sich über den Raum und die Zeit ausbreitenden Unruhe. Dabei handelt es sich nicht um eine ‚reine‘ Empfindung, sondern immer schon um einen sinnvollen Zusammenhang.¹¹⁵ Und es ist eben der Moment, in dem sich die Unruhe auf eine klar definierbare Intensität fokussiert, der Moment des Schocks, an dem der Suspense umschlägt: „Die Emotion bedeutet jedesmal, so Daney, ‚das Kippen von einem Register in ein anderes‘.“¹¹⁶

Damit kommen wir nochmals zurück auf die Frage, wie Telekinese und Suspense, bzw. Suspense und Emotion miteinander zusammenhängen. Bei Brown findet sich eine Paraphrase von De Palmas Haltung zu dieser Frage:

111 Peretz: *Becoming visionary*, S. 26.

112 Bonitzer: *Hitchcockian Suspense*, S. 28.

113 Sierek: *Spannung und Körperbild*, S. 117.

114 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 25.

115 „Stets entdeckt die Analyse von Qualitäten ihnen innewohnende Bedeutungen.“ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 23.

116 Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*, S. 73.

The telekinesis [...] is just an extension of Carrie's own adolescent emotionality, basically. It has no good or evil attached to it; it's just an extension of her subconscious desires. And, unfortunately, it's used in a kind of very emotional sense. She has no control over it; it just sort of erupts.¹¹⁷

Mit Blick auf die letzte Szene und den Schockeffekt des aus den Steinen hervorbrechenden Arms interessiert mich hier besonders diese Idee des Hervorbrechens.¹¹⁸

Wie ist dieser Schockeffekt in der letzten Szene beschaffen, diese gewissermaßen negative „Synthesis, die mit einem Schlage auf zuvor in der Umgebung nur latent sich stellende Fragen die Antwort gibt?“ Nimmt man De Palmas Vorschlag ernst, dann ist es die Emotion selbst, restlos in Handlung übersetzt, die wie eine seismische Erschütterung die Konfiguration der Welt erschüttert und sie in einem neuen Licht erscheinen lässt.¹¹⁹ Die E-motion, als Bewegung, die nach außen führt, stellt notwendig – und zwar nicht nur für die Figur, sondern vor allem auch für den Zuschauer – die Frage nach der Möglichkeit von Kontrolle, bespielt sie doch stets die Grenze zwischen Aktivität und Passivität.¹²⁰ Folgt man Merleau-Pontys Beschreibung, dann gründet sich der Schock, durch den die alte Ordnung in eine neue Ordnung überführt wird, auf das Gefühl des Zuschauers, „dass der Anblick der Dinge plötzlich sich wandeln würde“ – er kommt also keineswegs aus dem Nichts. Das „Hervorbrechen“ der Emotion stellt sich in dieser Sichtweise dar als Umschlagpunkt eines Balance-Aktes. In diesem Sinne spricht Royal Brown bezüglich der Inszenierung von CARRIE von einem Gewährsein dafür, dass der tiefste Eindruck beim Zuschauer nicht durch den plötzlichen Ausbruch unvorbereiteter Gewalt erreicht werde, sondern durch (wie extrem auch immer) modulierte Variationen, die alle demselben Gewebe entstammen.¹²¹ Um

117 Brown: *Considering De Palma*, S. 58–59.

118 Es ist mir bewusst, dass Telekinese auf der Ebene der Handlung hier strenggenommen keine Rolle spielt. Es geht mir hier jedoch um ein spezifisches Prinzip der Komposition von Bewegung.

119 „Our deepest emotional experiences involve changes in our identities and changes in the patterns of our perceptions. They are usually accompanied by realizations that we are perceiving the world or our selves in a new or different ‚light‘.“ Sue Cataldi: *Emotion, Depth, and Flesh. A Study of sensitive Space. Reflections on Merleau-Ponty's Philosophy of Embodiment*. New York 1993, S. 151.

120 Vgl. etwa Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 13.

121 Brown: *Considering De Palma*, S. 55. Brown führt aus, dass der Film selbst das dramaturgische Muster, welches hier Anwendung findet, bereits mehr als deutlich vorgeführt hat: „De Palma fits CARRIE's finale into the film very much the same way a composer would close a musical composition, by reusing a ‚progression‘ that has been solidly established within the artistic structure. Each of the film's three climactic scenes – the locker room scene leading up to Carrie's first menstruation; the sequence where Carrie and Tommy Ross are crowned queen and king of

es mit einer Formulierung vom Beginn dieses Kapitels zu sagen: Die Diskontinuität bleibt immer auf die Kontinuität bezogen.

Bill Schaffer beschreibt die emotionale Erfahrung des Suspense (am Beispiel von *PSYCHO*) als ein zeitliches und körperliches Hin- und Hergerissensein, in dem sich die Lenkung des Zuschauerblicks durch die Bewegung der Kamera als der Zwang manifestiert, sich dem eigenen Affekt als einem unausweichlichen Schicksal stellen zu müssen¹²² – ganz in dem Sinne des von Merleau-Ponty beschriebenen Vorgefühls:

Suspense plays on the helplessness of my point of view; I am being rushed towards thoughts that are not my own. At the narrative level in suspense I am too early – I must wait to see what happens – but in terms of the privacy of my perception I am too late from moment to moment. I can do no better than meet the fate of my affect. [...] *The organ the director plays upon is the organ of my lateness.*¹²³

Die Verstörung der Subjektposition, die Schaffer beschreibt, besteht letztlich darin, den Affekt als das Eigene zu erkennen, als das, von dem sich der Zuschauer nicht lossagen kann, weil es in seinem eigenen Fühlen Evidenz gewinnt. Damit fasst Schaffer die Gefühlsdimension des Suspense in letzter Konsequenz als eine Transformation des leiblichen Selbstbezugs:

What I really hope/fear may emerge, at any instant whatever, is an image of my own secret body, an image of my fate, the body that is seen by time but does not appear in space: the virtual body which expresses me as pure possibility. [...] The question which plagues me as I put myself in Hitchcock's hands is finally not just „what will happen next?“, but „what will I have become?“.¹²⁴

the senior prom and then doused in pig's blood; and the concluding sequence – are all shot in slow motion. So by the time the third sequence of slow-motion lyricism begins, the audience is well acquainted with the inevitable modulation to blood, whether menstrual, pig or, ultimately, the blood of death.“ Ebd. Browns Formulierung vom Gewebe verweist voraus auf Deleuze, dem zufolge Hitchcock sich in seiner Bildkonzeption nicht auf Malerei oder Theater bezieht, sondern auf die Weberei. Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 268.

122 Schaffer bezieht sich auf den Moment des Überschreitens einer Blickschränke in der Eingangsszene von *PSYCHO* – ein Vorgang, der das Spiel von Kontinuität und Diskontinuität par excellence vorführt, indem die den Raum unterteilende Sichtblende der *Mise en Scène* (der Fensterrahmen und die Jalousie) in einer kontinuierlichen Kamerabewegung durchschritten wird (eben dieses Bewegungsmuster wird im Titel des Aufsatzes angesprochen: *Cutting the Flow*). Bill Schaffer: *Cutting the Flow: Thinking PSYCHO*. In: *Senses of Cinema* (2000), Nr. 6. Quelle: <http://www.sensesofcinema.com/2000/6/psycho/>, Zugriff am 15.05.2016.

123 Schaffer, ebd.

124 Schaffer, ebd.

Das sogenannte Paradox des Suspense, in den kognitiven Theorien meist heruntergebrochen auf die unterkomplexe Dichotomie von Wissen versus Nichtwissen, erweist sich so als eine Frage der leiblichen Wahrnehmungserfahrung, die sich bei jedem Sehen aufs Neue herstellt und niemals vollständig auf eine frühere Erfahrung rückführbar ist:

What remains indeterminate even when the narrative outcome is certain, what may have changed in the interim since my first viewing and which may now be ready to reveal hitherto unknown dimensions, is not something in the film itself considered as an object kept at a distance, it is the film *in me*, as it lives in me. Ultimately, it is myself.¹²⁵

Wenn Suspense als eine Form filmischen Denkens Reflexivität als leiblich-affektive Erfahrung des Zuschauers gestaltet, dann zielt dieses Denken darauf ab, die Integrität der Position dieses Zuschauers nachdrücklich in Frage zu stellen. Die Aufspaltung des Zuschauers meint in dieser Perspektive nichts anderes als seine Einbeziehung in einen Prozess, der ihn unweigerlich mit seinen eigenen emotionalen Reaktionen als demjenigen konfrontieren wird, was sich seiner Kontrolle entzieht. Diese Dimension des Unbekannten im Eigenen ist es, die mit dem Schock aktualisiert wird. Doch operiert das Prinzip des Schocks nicht beliebig; was auf dem Spiel steht, ist letztlich die Frage der Balance.¹²⁶ Suspense als Schwebezustand betrifft in einem sehr direkten und wörtlichen Sinn das Gleichgewichtsempfinden des Zuschauers (man denke an Morris' Herleitung des Begriffs aus dem Wiegevorgang), sein Empfinden für Proportion und Rhythmus – mit all den diskutierten Implikationen für das komplexe Verhältnis der Zeitlichkeiten zueinander. Selbst die Verweigerung kontrollierenden Zugriffs in der Zerstörungssequenz steht nicht außerhalb des Netzes der Relationen, aus denen sich die Dramaturgie des Suspense konstituiert. Vielmehr hat sie in ihrer konkreten Dauer ihren wohlberechneten Platz in der Folge von Anspannung und Entspannung, die *CARRIE* quasi-musikalisch strukturiert. Das Gleichgewicht, das in der Dauer des Films als ein Bild entsteht, ist dabei ein höchst labiles – so ist es ja das offensichtliche Ziel der letzten Szene, dem Zuschauer ein letztes Mal den Boden unter den Füßen wegzuziehen.

¹²⁵ Schaffer, ebd.

¹²⁶ Zum Zusammenhang von Suspense, Schock und Gleichgewicht vgl. auch André Bazin: Ein bergsonianischer Film. *LE MYSTÈRE PICASSO* [1956]. In: ders.: Was ist Film?, hg. von Robert Fischer. Berlin 2004, S. 231–241.

Suspense im New Hollywood: Subversion der Genres

CARRIE ist nicht der einzige Film im New Hollywood, der sich daran versucht, den Zuschauer in der Schwebelage zu halten. Tatsächlich lässt sich anhand der diskutierten Kriterien des Suspense-Modus – Herstellen von Relationen, Verschränkung der Zeit/Aufspaltung der Perspektiven und Umkehrung der Ordnung – ein kleines Panorama der relevanten Filme aufzählen. Diese Kriterien werden nun zu Einsatzpunkten der Weiterentwicklungen, durch welche sich der spezifische Charakter des Suspense im New Hollywood auszeichnet. An den Filmen lässt sich so die affektive Sprengkraft einer ebenso mit unmerklichen Annäherungen wie mit schockartigen Umkehrungen operierenden Poetik aufzeigen. Ein Objekt dieser Sprengkraft ist nicht zuletzt die kategoriale Ordnung des klassischen Genresystems. Immer wieder geht es dabei um die Unterminierung von Dichotomien, um das blitzartige Erkennen des Anderen im Eigenen.

Eine Möglichkeit, die grundlegende Operation des Suspense, die Herstellung von Relationen weiterzuentwickeln, besteht, wie in CARRIE gesehen, in der Vervielfältigung der Relationen. Dies trifft auf die Filme De Palmas zu – neben CARRIE vor allem auf SISTERS (1973), OBSESSION (1976) und natürlich DRESSED TO KILL (1980), bis heute neben RAISING CAIN (De Palma 1992) und FEMME FATALE (De Palma, Frankreich 2002) sein komplexester und dichtester Film im Sinne der Verschachtelung von Relationen. THE OTHER (Robert Mulligan 1972) arbeitet mit dem alten Motiv des Doppelgängers, bezieht es aber originell auf Grundprobleme filmischer Form. Der Film handelt von einem Zwillingsspaar, von denen der eine Zwilling verstorben ist, für den anderen jedoch weiter zu existieren scheint. Der Film setzt dieses Verhältnis dadurch um, dass er zwar permanent Blickachsen zwischen den beiden Figuren (auch innerhalb ein und derselben Einstellung) etabliert, jedoch niemals beide zugleich im Kader einfängt. Die Relationen werden hier also nicht vervielfältigt, sondern ein und dieselbe Relation wird über den Verlauf des Films beständig variiert. Andere Filme lassen die Relationen geradezu wuchern, etwa THAT COLD DAY IN THE PARK (1969) und 3 WOMEN (1977) von Robert Altman. Altman geht es in diesen beiden Filmen hauptsächlich um die kleinen Verschiebungen im Machtgefüge zwischen den verschiedenen Figuren, die sich irgendwann zu dramatischen Umwälzungen akkumulieren; dabei führt er psychologische und dramaturgische Unschärfen in den Suspense ein. Dies resultiert zum einen darin, dass diese Filme weit weniger als die Filme De Palmas den offensichtlichen Eindruck formaler Konzentration vermitteln. Zum anderen allerdings wird der Suspense zu einem äußerst subtilen Gestaltungsmittel und bezieht die feinen Register filmischer Expressivität ein, so dass besonders in 3 WOMEN Lichtveränderungen und mimische Nuancen eine ungeheure Aufwertung erfahren. Die so erzeugte atmosphärische Dichte der Filme fungiert wie

ein Netz, in dem sich der Zuschauer mehr und mehr verstrickt. Ein Wuchern der Relationen lässt sich auch für WILLARD (Daniel Mann 1971) konstatieren, der sich – näher zum Horror als Altman – in einer ähnlichen Weise mit pathologischen Beziehungsentwürfen beschäftigt, in diesem Fall zwischen dem zurückgezogenen Junggesellen Willard und seinen Ratten. Ganz ähnlich wie in CARRIE die Telekinese fungieren die Ratten als eine Extension von Willards psychischer Verfassung, und ähnlich wie in CARRIE ist diese Extension Segen und Fluch zugleich. Deleuze und Guattari haben dem Film in *Tausend Plateaus* im Zusammenhang mit der Idee des Tier-Werdens eine kurze Besprechung gewidmet.¹²⁷

Wesentlich direkter gehen zumeist die Filme vor, die an der Verschränkung der Zeit arbeiten. Eine Möglichkeit besteht darin, die Verschränkung extrem, zuweilen bis über den ganzen Film, auszudehnen. Ein Paradebeispiel für diese Tendenz ist Steven Spielbergs DUEL (1972).¹²⁸ Dieser Film steht am Schnittpunkt zweier Tendenzen, die das New Hollywood zu weiten Teilen prägen: zum einen die Entwicklung des modernen Horrorfilms zu einer die klassischen Genregrenzen sprengenden affektpoetischen Modalität („the infiltration of its major themes and motifs into every area of 70s cinema“)¹²⁹ und zum anderen das Aufkommen des Road Movies als einer neuen Ausdrucksform, die diverse Konstellationen klassischer Genres mit einer dezidierten „Anti-Genre“-Sensibilität verbindet.¹³⁰

DUEL bedient sich des alten Formats der Verfolgungsjagd (ein Pkw trifft auf einen 40-Tonnen-Tankklaster) und lässt diese auf den gesamten Film übergreifen. Die Anspannung lässt dabei, in deutlichem Gegensatz etwa zu CARRIE, kaum einmal nach, so dass sich gegen Ende des Films Symptome wie Verkrampfung und Erschöpfung beim Zuschauer bemerkbar machen. Streckenweise schleppt sich die Jagd wie ein Schneckenrennen in quälender Langsamkeit einen Pass hinauf, dann wieder steigert sie sich bis in die Hysterie. Dabei realisiert sich die Dramaturgie des Suspense in der Bindung der Zuschauer-Perspektive an die durch das Auto generierten Blickachsen, wie sie auch für das Road Movie kennzeichnend ist.¹³¹ Film und Auto nähern sich hier als zwei Apparate, bzw. Maschinen der Fortbewegung einander an, ganz besonders auch, was die Positionierung

127 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [1980]. Berlin 1992, S. 318–319.

128 Für eine ausführliche Analyse des Films vgl. Hauke Lehmann: *Schrecken der Straße. Steven Spielbergs DUEL als Road Movie-Horrorfilm*. In: Uta Felten, Kerstin Küchler (Hg.): *Kino und Automobil*. Tübingen 2013, S. 159–185.

129 Vgl. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 44–45. und S. 63–143.

130 Vgl. David Laderman: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin 2002, S. 3.

131 Vgl. Kolker: *A Cinema of Loneliness*, mit Bezug auf *BONNIE AND CLYDE*, S. 40–43.

der Passagiere betrifft – der auf dem Sitz fixierte Fahrer/Zuschauer ist den Wechselfällen der Affektdramaturgie letztlich auf Gedeih und Verderb ausgeliefert.

Eine Konsequenz dieser Situation des Ausgeliefertseins ist, dass sich der Akt der Fokussierung signifikant auf die körperliche Disposition der Figuren verlagert. Großaufnahmen schweißbedeckter Hände und Gesichter werden in *DUEL*, aber auch in Filmen wie *SORCERER* (William Friedkin 1977) oder *ALIEN* (Ridley Scott 1979) zu Gravitationszentren der Inszenierung. Hier konstituiert die für das New Hollywood grundlegende Verfeinerung des expressiven Registers (Kameraführung, Lichtsetzung, Montage, Schauspiel, Sound Design) ein neues Verhältnis zwischen dem Körperbild des Zuschauers und dem Bildkörper des Films, in welchem der Einbindungsmechanismus des Suspense auf das Tropfen von Schweiß oder auf das feine Spiel von Muskeln abzielt – ein Verfahren, das *MISSION: IMPOSSIBLE* (Brian De Palma 1996) bekanntlich auf die Spitze getrieben hat.

Mit dieser Fokussierung auf den Körper wird nun auch die letzte der wesentlichen Transformationen des Suspense-Kinos gegenüber dem klassischen Hollywood vorbereitet, nämlich die entschlossene Steigerung des Moments der Umkehrung. In aller Regel handelt es sich bei diesem Punkt um die Einführung der Bildwelt des Horrors, so etwa in der notorischen Szene in *JAWS*, in welcher der Hai Quint verschlingt, zu Beginn von *IT'S ALIVE* (Larry Cohen 1974) oder in den Hunde-Attacken in *WHITE DOG* (Samuel Fuller 1982). Systematisiert worden ist dieses Prinzip offensichtlich im sogenannten Slasher-Film, als dessen Prototypen Filme wie *BLACK CHRISTMAS* (Bob Clark, Kanada 1974) und *COMMUNION/ALICE, SWEET ALICE* (Alfred Sole 1976) gelten können und dessen Paradigma einige Jahre später mit *HALLOWEEN* (John Carpenter 1978) formuliert worden ist. Die Grenzen zu den ‚reineren‘ Formen des Horrors sind hier fließend. Mit Blick auf die einer zeitlichen Schließung entgegenwirkende Struktur des Suspense-Modus scheint jedenfalls die Tatsache nicht überraschend, dass der Slasher-Film wie kaum eine andere filmische Ausdrucksform zur Serialität tendiert, die es erlaubt, das Umschlagen von Traum in Alptraum in nahezu unendlicher Wiederholung und Schachtelung durchzuspielen – dies ist buchstäblich das Prinzip, nach dem etwa *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (Wes Craven 1984) operiert, sowohl auf der Ebene der Dramaturgie des Filmes selbst, als auch im Verhältnis zu den Nachfolgefilmen.

Selbst in Filmen, die diesem Quasi-Genre zuzurechnen sind, kann der Umschlag jedoch auch anderer Natur sein, etwa in *WHEN A STRANGER CALLS* (Fred Walton 1979), der für den Mittelteil des Films die Perspektive wechselt und dem Mörder ein Gesicht und eine Geschichte gibt. Die *Be Black Baby*-Sequenz in De Palmas *HI, MOM!* (1970) arbeitet mit den sozialen Vorurteilen und durch bestimmte ästhetische Signale (Schwarzweiß, Handkamera, Art der Ausleuch-

tung) ausgelösten dramaturgischen Erwartungen des Zuschauers, um äußerst verstörende Effekte zu erreichen: Mit einem Mal scheint während einer Fernseh- sendung im Film die Fiktions-Verabredung des Spielfilms selbst in Frage gestellt. Absolut verblüffend ist schließlich die Umkehrung am Ende von *PRETTY POISON* (Noel Black 1968), in welcher sich der vermeintliche Protagonist als manipulierte Nebenfigur im Plot eines anderen wiederfindet. Der Effekt dieser Umkehrung begründet sich nicht aus einem Schritt in den Horror des Körperlichen, sondern stattdessen aus einer Unterwanderung klassischer Plot-Konventionen. Der eigentliche Schrecken, der diese Beispiele miteinander verbindet, leitet sich her aus der Erkenntnis der Instabilität von Erfahrung – sei diese nun auf den Körper bezogen, auf Gesetzmäßigkeiten der Alltagspsychologie oder auf die filmhistorische Sozialisation.

Diese widerstrebende Faszination mit der Instabilität scheint tatsächlich der gemeinsame Nenner zu sein, auf den sich die Filme des Suspense-Kinos bringen lassen – vom *Œuvre* Hitchcocks über das Kino De Palmas (die Schlusseinstellung von *PASSION* [2012 F/DE] ist ein pointiertes Beispiel für die Ausbalancierung von Traum und Alptraum) bis zu einer der jüngsten Inkarnationen in Christopher Nolans *INCEPTION* (2010), dessen finale Einstellung diese Faszination nicht übermäßig subtil auf den Punkt bringt. Während man in diesem Film allerdings die Fokussierung auf den Körper sowie die Vermehrung der Relationen bis fast ins Delirium wiederfinden kann, scheint das Fenster zum Horrorfilm inzwischen wieder geschlossen worden zu sein – was die Frage berechtigt erscheinen lässt, ob es sich bei dieser Verbindung zwischen Suspense und Horror allen systematischen Überlegungen zum Trotz um ein historisches Spezifikum handelt. Das zu Halloween 2013 in die Kinos gekommene neueste Remake von *CARRIE* (Kimberly Peirce) belebt diese Verbindung zumindest ansatzweise von Neuem (mit einer schönen Wendung hin auf *IT'S ALIVE*).¹³² Worüber zudem allein die Existenz dieser Neuauflage Aufschluss erlaubt, ist der Status Brian De Palmas als eines mittlerweile anerkannten *Auteurs*, dessen Werk nun seinerseits Anlass zu filmischen Dialogen gibt.

Wenden wir uns jedoch nun von diesen Problemen der Autorenpolitik ab und den Fragen nach dem historisch Spezifischen wieder zu.

¹³² Ähnlich einzustufen sind Filme wie *IT FOLLOWS* (David Robert Mitchell 2014), *PROXY* (Zack Parker 2013) und *UNFRIENDED/CYBERNATURAL* (Levan Gabriadze 2014), während etwa *GONE GIRL* (David Fincher 2014) das Fenster zum Horrorfilm nur für einen kurzen Moment aufreißt.

3 Paranoia: Formen der Mediatisierung

3.1 Ideengeschichtlicher Kontext und theoretische Herleitung

Fragt man danach, wie sich die übergreifende Gemütsverfassung der US-amerikanischen Gesellschaft zur Zeit des New Hollywood-Kinos beschreiben ließe, so wird man unweigerlich auf einen zentralen Begriff stoßen: den der Paranoia.¹ Üblicherweise – und nicht überraschend – wird dieser Befund, ebenso wie die Blüte des Paranoia-Films im New Hollywood, auf einige einschneidende Ereignisse der 1960er und frühen 1970er Jahre zurückgeführt (u. a. die Attentate auf John F. Kennedy und Lee Harvey Oswald, auf Malcolm X, Martin Luther King und Robert Kennedy, zudem natürlich die Watergate-Affäre). Nimmt man allerdings die Tatsache ernst, dass damit Ereignisse angesprochen sind, welche ohne ihre mediale Vermittlung nicht zu denken wären und von dieser auch nicht trennbar sind, so deutet sich an, dass anhand des Begriffs der Paranoia das Augenmerk darauf gelenkt werden kann, wie Fernsehen und Kino selbst Wahrnehmung gestalten, anstatt die historischen Entwicklungen lediglich zu reflektieren² – und eben dies ist das Anliegen dieses Kapitels.

1 Vgl. Hendrik Hertzberg, David C.K. McClelland: Paranoia. An *Idée fixe* whose Time has come. In: Harper's Magazine (Juni 1974), S. 51–60; John Carroll: Puritan, paranoid, remissive. A Sociology of modern Culture. London 1977; Joan Didion: The White Album. In: dies.: The White Album. Essays [1979]. New York 2009, S. 11–48, hier S. 12; Peter Knight: Conspiracy Culture. From Kennedy to the X Files. London/New York 2000, S. 28–35; Andreas Killen: 1973 Nervous Breakdown. Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America. New York/London 2006, S. 227–260; Francis Wheen: Strange Days indeed. The 1970s: The Golden Age of Paranoia [2009]. New York 2010.

2 Man bedenke exemplarisch die diversen Auswirkungen des JFK-Attentats (die Erosion des Vertrauens in die Regierung, das Aufkommen von Verschwörungstheorien), die zum Teil erst Jahre nach dem eigentlichen Ereignis zum Tragen kamen – in Reaktion auf und als Teil des Streits um die richtige Interpretation des Beweismaterials, namentlich des Zapruder-Films: „John Kennedy's death may not be the most significant aspect of his assassination. What was of crucial importance was the struggle over its framing.“ Art Simon: Dangerous Knowledge. The JFK Assassination in Art and Film. Philadelphia 1996, S. 5. Diese Tatsache lässt mich zögern, in bezug auf diese Ereignisse den Begriff „Trauma“ zu verwenden. Zur Rolle der medialen Repräsentation in der Geschichte des Kennedy-Attentats vgl. auch Manfred Schneider: Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft. Berlin 2010, S. 472–481. Zum Zusammenhang von Psychopathologie (insbesondere Schizophrenie), Moderne und moderner Kunst im allgemeinen vgl. auch Louis A. Sass: Madness and Modernism. Insanity in the Light of modern Art, Literature, and Thought. New York 1992, besonders S. 355–373. Eine weitere relevante Entwicklung am Schnittpunkt von medi-

Der „paranoide Stil“ scheint in den USA schon seit deren Konstituierung günstige Wachstumsbedingungen vorzufinden.³ Und auch für das Hollywoodkino, so ließe sich argumentieren, lässt sich die Wirksamkeit eines solchen Weltzugangs, der sich Gesellschaft wie Geschichte über die Vorstellung des Wirkens unpersönlicher, anonymen Kräfte erschließt, spätestens seit der sogenannten klassischen Phase dieses Kinos in den 1930er Jahren nachweisen.⁴ Allerdings hat seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und besonders seit den 1960er Jahren das paranoische Denken und mit ihm die Idee der Verschwörungstheorie nicht nur in einem zuvor nicht gekannten Ausmaß an Popularität gewonnen, sondern offensichtlich auch qualitativ eine Veränderung durchlaufen.⁵ Dabei scheint, nach Timothy Melley, weniger ein einzelnes historisches Ereignis (wie die oben genannten) oder eine spezifische politische Konstellation (wie der Kalte Krieg, sei er bezogen auf die Angst vor dem Kommunismus oder die vor der Atombombe) für diese Entwicklung verantwortlich zu sein, als vielmehr der übergreifende Eindruck, bzw. das Gefühl einer „verringerten menschlichen Handlungsfähigkeit“

aler und sozialer Kultur ist das verstärkte Aufkommen vielfältiger Formen der Überwachung in den 1960er und 1970er Jahren, vgl. Stephen Paul Miller: *The Seventies now. Culture as Surveillance*. Durham/London 1999; Paul Cogley: „Justifiable Paranoia“. *The Politics of Conspiracy in 1970s American Film*. In: Xavier Mendik (Hg.): *Shocking Cinema of the Seventies*. Hereford 2002, S. 74–87.

3 Vgl. Richard Hofstadter: *The paranoid Style in American Politics*. In: ders.: *The paranoid Style in American Politics and other Essays*. New York 1965, S. 3–40, hier S. 7; Peter Knight: *Introduction. A Nation of Conspiracy Theorists*. In: ders. (Hg.): *Conspiracy Nation. The Politics of Paranoia in postwar America*. New York/London 2002, S. 1–17. Auch wenn Knight (unter Berufung auf Hofstadter und andere) betont, dass die Vereinigten Staaten keinesfalls das Monopol auf Verschwörungsideen besitzen, so vertritt er doch die Ansicht, dass die Angst vor Subversion und Invasion instruktiv für die Konstituierung einer nach Rasse, Klasse und Geschlecht definierten amerikanischen Identität war und ist, ebd., S. 3–8.

4 Vgl. George Wead: *Toward a Definition of Filmnoia*. In: *The Velvet Light Trap* (1974), Nr. 13, S. 2–6.

5 Vgl. Simon: *Dangerous Knowledge*; Knight: *Conspiracy Culture*, S. 32; Timothy Melley: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in postwar America*. Ithaca/London 2000. Melley wendet sich explizit gegen eine Konzeptionalisierung des Begriffs der Paranoia nach Hofstadter als transhistorisches Phänomen und führt die Popularität des Konzepts im Nachkriegsamerika auf spezifische historische Gegebenheiten zurück, die im folgenden erörtert werden. Vgl. auch Knight: *Introduction*, S. 5–8. Vgl. im Gegensatz dazu Schneider, der im wesentlichen von einer Konstanz der „paranoischen Vernunft“ durch die Jahrhunderte auszugehen scheint. Vgl. etwa Schneider: *Das Attentat*, S. 478.

(„*diminished human agency*“).⁶ Melley setzt dieses neue Gefühl unter anderem in Verbindung mit einem Unwohlsein bezüglich der Effekte der Massenmedien:

After all, to suggest that *conspiracies* are perpetrated through the mass media is to rethink the very nature of conspiracy, which would no longer depend wholly upon private messages, but rather upon mass communications, messages to which anyone might be privy. This new model of „conspiracy“ no longer simply suggests that dangerous agents are secretly plotting against us from some remote location. On the contrary, it implies, rather dramatically, that whole populations are being *openly* manipulated without their knowledge. For mass control to be exercised in this manner, persons must be significantly less autonomous than popular American notions of individualism would suggest.⁷

Was Melley hier beschreibt (ohne dass er es explizit so benennt), ist nichts anderes als eine Krise der Wahrnehmung: Das individuelle Bewusstsein ist offensichtlich nicht dazu imstande, die sich subtil vollziehende Einflussnahme auf Körper und Geist zu erkennen oder sich gar dagegen zu wehren. Melley zitiert den amerikanischen Publizisten Vance Packard, der Ende der 1950er Jahre die Praktiken der Werbebranche beschreibt: „Typically [...] these efforts take place beneath our level of awareness; so that the appeals which move us are often, in a sense, hidden. The result is that many of us are being influenced and manipulated, far more than we realize, in the patterns of our everyday lives.“⁸ Ganz konkret ist hier das mangelnde Vermögen einer Wahrnehmung beschrieben, der Eindrücke, denen sie ausgesetzt ist (gemeint sind u. a. die notorischen subliminalen Botschaften und Bilder), Herr zu werden. Das sich aus dieser Konstellation ergebende Gefühl belegt Melley mit dem Begriff der „agency panic“. Diese erwache aus der Angst, Individuen seien nicht (mehr) in der Lage, sozial sinnvoll zu handeln, bzw., im Extremfall, überhaupt ihr eigenes Verhalten zu kontrollieren.⁹ Auch wenn er im weiteren Verlauf seiner Argumentation die Rolle der Massenmedien aus dem Blick verliert, um sich auf schriftliche Texte zu konzentrieren (er nennt immerhin wiederholt Film und Fernsehen als Beispiele), schafft Melley mit seiner Diagnose nicht nur die Voraussetzung dafür, den schillernden Begriff der Paranoia konkret in Bezug auf medial vermittelte Wahrnehmungserfahrung zu fassen, sondern auch dafür, die von ihm so betonte neue Qualität der Nachkriegs-Paranoia genuin

⁶ Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 11–12. Vgl. auch Leerom Medovoi: *The Cold War and SF* [Review]. In: *Science Fiction Studies* 27 (2000), Nr. 82, S. 514–517, hier S. 515–516.

⁷ Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 2–3.

⁸ Vance Packard: *The hidden Persuaders*, zit. nach Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 1. Vgl. auch Paul Jensen: *The Return of Dr. Caligari. Paranoia in Hollywood*. In: *Film Comment* 7 (1971), Nr. 4, S. 36–45, hier S. 37.

⁹ Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 11–12.

aus einer solchen Wahrnehmungserfahrung herzuleiten. Damit wäre eine Affektopoetik der Paranoia im Kino des New Hollywood nicht nur ein Beitrag zur genaueren Beschreibung dieser filmhistorischen Periode, sondern außerdem hilfreich zur Verortung dieser Periode in einem wesentlich weiteren, bis in die Gegenwart hineinreichenden kulturgeschichtlichen Kontext, der verschiedentlich mit dem Begriff der Mediatisierung, bzw. *mediatization* belegt worden ist.¹⁰

Schwierigkeiten der Definition

An dieser Stelle scheint es erforderlich, das Verhältnis der verwendeten Begriffe zueinander genauer zu klären, um den komplexen Beziehungen zwischen klinisch-psychologischer, kulturwissenschaftlicher und filmästhetischer Terminologie gerecht werden zu können, die sich hier kreuzen. So werden in der Literatur vielerorts die Begriffe „Paranoia“ und „Verschwörungstheorie“ nahezu synonym oder wenigstens nicht trennscharf verwendet. Zudem erfolgt die Verwendung des Begriffs „Paranoia“ je nach Autor unter Rückgriff auf die aktuelle klinische Psychologie,¹¹ auf die Theorien Freuds (hier ist der Bezug oft lose und eher assoziativ),¹² bzw., stark vermittelt, auf diejenigen Lacans,¹³ oder auf davon abgelöste soziologische Ansätze.¹⁴ Dabei erweist es sich, dass das Konzept vor allem in seiner Anwendung auf die Politik in der Folge Richard Hofstadters zu einem Kampfbegriff mutiert ist, welcher in der Gefahr steht (oder es ermöglicht),

10 Mediatisierung wird hier verstanden als Bewegung der Medien ins Zentrum gesellschaftlicher Prozesse und ihre zunehmende Verschränkung mit Formen kultureller Selbstverständigung. Vgl. Jay G. Blumler, Dennis Kavanagh: *The third Age of political Communication. Influences and Features*. In: *Political Communication* 16 (1999), Nr. 3, S. 209–230. Blumler und Kavanagh konstatieren einen wachsenden Einfluss medialer Vermittlung seit den 1960er Jahren, bedingt vor allem durch das Aufkommen des Fernsehens.

11 Vgl. Robert S. Robins, Jerrold M. Post: *Political Paranoia. The Psychopolitics of Hatred*. New Haven/London 1997.

12 Vgl. etwa Dana Polan: *Power and Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York 1986; außerdem Cyndy Hendershot: *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green 1999. Laut Knight bedienen sich u. a. Hofstadter und Pipes implizit eines Freudianischen Projektionsmodells, vgl. Knight: *Conspiracy Culture*, S. 14–15.

13 Vgl. Jacqueline Rose: *Paranoia and the Film System*. In: *Screen* 17 (1976), Nr. 4, S. 85–104. Nach Eyal Peretz konzeptualisieren die frühen Theoretiker der *suture* im Gefolge Lacans und Jacques-Alain Millers das klassische Hollywood-Kino im allgemeinen als paranoidisch und den entsprechenden Zuschauer als Paranoiker. Peretz: *Becoming visionary*, S. 59–61.

14 Vgl. Robert Alan Goldberg: *Enemies within. The Culture of Conspiracy in modern America*. New Haven/London 2001.

die politischen Überzeugungen des jeweils anderen Lagers zu pathologisieren.¹⁵ In weitgehender Abgrenzung davon hat sich eine universalistische Lesart entwickelt, die den Begriff zur Beschreibung der Verfassung moderner, bzw. postmoderner Subjektivität verwendet.¹⁶

Angesichts dieser unübersichtlichen Gemengelage sind offenkundig einige definitorische Bemühungen angezeigt. Zunächst ist festzuhalten, dass die verbreitete Assoziation von Paranoia mit Verschwörungstheorien in dieser annähernden Ausschließlichkeit das Ergebnis einer Übertragung des klinischen Begriffs in die Sozial- und Kulturwissenschaften und den dort häufig vertretenen engen Politikbegriff darstellt. Denn in der klinischen Beschreibung ist die „Inanspruchnahme durch ungerechtfertigte Gedanken an Verschwörungen“ lediglich eines von sieben Symptomen der paranoiden Persönlichkeitsstörung, welche wiederum von der „wahnhaften Störung“ (also der Paranoia im strengen Sinne) zu unterscheiden ist, wo eher von Verfolgungswahn die Rede wäre.¹⁷ Dieser Fokus auf Verschwörungstheorien ist mit Blick auf die gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen und die von einem weiten Textbegriff ausgehende Methodologie der genannten wissenschaftlichen Diskurse nicht überraschend, und er ist auch in der spärlichen film- bzw. medienwissenschaftlichen Forschung zur Paranoia einflussreich – zum einen, was die Auswahl relevanter Filme betrifft, zum anderen dadurch, dass sich die Analyse meist auf Plot, Handlung und Figur konzentriert.¹⁸ Eine weitere Konsequenz der theoretischen Perspektivierung dieser

15 Bereits Hofstadter räumt die pejorative Konnotation des Begriffs ein und bezeichnet sie als gewollt. Vgl. Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics*, S. 5. Vgl. dazu Skip Willman: *Spinning Paranoia. The Ideologies of Conspiracy and Contingency in Postmodern Culture*. In: Knight (Hg.): *Conspiracy Nation*, S. 21–39, hier S. 23. Der Begriff der Verschwörungstheorie eröffnet in vielen jüngeren Ansätzen demgegenüber eine vergleichsweise wertfreie Perspektive auf das Phänomen (im Sinne eines Werkzeugs für die Reduktion von Komplexität), vgl. Goldberg: *Enemies within*, S. xi–xii; außerdem v. a. Knight: *Conspiracy Culture*, S. 7–9.

16 Vgl. Fredric Jameson: *Postmodernism, or The cultural Logic of late Capitalism*. Durham 1991; Patrick O'Donnell: *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham 2000. Die Tendenz zur Verallgemeinerung und damit auch zur Abstraktion des Konzepts scheint gerade auch in den Überlegungen Lacans angelegt zu sein, s. als Beispiel etwa Carl Freedman: *Towards a Theory of Paranoia. The Science Fiction of Philip K. Dick*. In: *Science Fiction Studies* 11 (1984), Nr. 1, S. 15–24, hier S. 17.

17 Vgl. H. Dilling, W. Mombour, M.H. Schmidt (Hg.): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10, Kapitel V (F) [5. Auflage]*. Bern u. a. 2005, S. 114 u. 227–228.

18 Vgl. Wead: *Toward a Definition of Filmnoia*; Ray Pratt: *Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film*. Lawrence 2001; Gérard Naziri: *Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen*. Sankt Augustin 2003; Marcus Krause, Arno Meteling, Markus Stauff (Hg.): *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. München 2011; Eva Schwarz: *Visual Paranoia in REAR WINDOW, BLOW-UP and THE TRUMAN SHOW*. Stuttgart 2011.

Diskurse ist die Tendenz, den Begriff weitgehend zu abstrahieren – zumal unter den Vorzeichen eines Begriffs von Postmoderne, welcher das Konzept einer wie auch immer gearteten „Realität“ in Anführungszeichen setzt und damit der zentralen Frage in einer kognitivistischen Definition von Paranoia (diese Frage würde lauten: Wer ist nun eigentlich verrückt – ich oder die anderen?¹⁹) den referentiellen Boden entzieht. Paranoia wird damit zu einer erkenntnistheoretischen Problematik, zu einer Frage der Validität von Interpretation überhaupt (insofern sich nämlich die beiden Begriffe, Interpretation und Paranoia, einander immer weiter annähern).²⁰

Gegen diese Tendenzen zur Verengung, bzw. zur Abstraktion gilt es zu betonen, dass es sich bei der Paranoia, wie sie für die Zwecke dieser Arbeit relevant sein kann, weder um den psychologischen Zustand eines gegebenen Individuums handelt, noch um eine Ansammlung von Symptomen, sondern um eine spezifische Art und Weise des Bewegtseins, oder, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen: um einen *Prozess*.²¹ Diese Konzeption ermöglicht es, den Begriff der Paranoia auf die Dimension konkreten, die Dauer der Wahrnehmung konfigurierenden Erlebens zu beziehen. So zeichnet sich der Begriff des (Produktions-)Prozesses nach Deleuze und Guattari erstens dadurch aus, „Aufzeichnung und Konsumtion in die Produktion selbst hineinzutragen“. ²² Er geht damit nicht von einer definierten Subjektposition aus, sondern beschreibt eine Verkettung zwischen „Maschinen“, welche auf „Verwirklichung“, d. h. auf die Produktion von Subjektivität ausgerichtet ist. Diese Verkettung trennt zweitens nicht zwischen Mensch und Natur; vielmehr geht es darum, „eine Organmaschine an eine Energiemaschine anzuschließen“. ²³ Das Kino ist beispielhaft für eine solche Verkettung: „Im Kino hat man nicht mehr das Wort; es spricht statt Deiner; [...] eine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungstaumel, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinisiert zu werden.“ ²⁴ Solche Arten von Taumel zu beschreiben ist das Ziel der Arbeit insgesamt.

19 „Either me, or the rest of the whole world is absolutely insane“, so formuliert der Protagonist in Orson Welles' *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947) das Dilemma.

20 „Das elementare, irreduzible Phänomen ist hier auf der Ebene des Deutens.“ Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch III* (1955–1956). Die Psychosen, hg. von Jacques-Alain Miller. Weinheim/Berlin 1997, S. 29. Vgl. auch Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 16–25.

21 Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* [1972]. Frankfurt a. M. 1977, S. 9–30.

22 Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 10.

23 Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus*, ebd.

24 Guattari: *Die Couch des Armen*, S. 17.

Eine auf das Wahrnehmungserleben des Zuschauers ausgerichtete Filmanalyse muss demnach in einem ersten Schritt den hier verwendeten Begriff der Paranoia von anderen Gebräuchen unterscheiden, um in einem zweiten Schritt die (film-)historischen Voraussetzungen einer Affektpoetik der Paranoia zu erörtern. In einem dritten Schritt wären dann in einer Filmanalyse die Kriterien einer solchen Affektpoetik zu gewinnen, wobei ein vierter Schritt die Ergebnisse der Filmanalyse daraufhin überprüfen muss, inwieweit sich in ihnen eine Art und Weise des Fühlens manifestiert, das sich mit der klinisch-psychologischen Terminologie auf einer sehr konkreten Ebene in Beziehung setzen ließe – was selbstverständlich etwas ganz anderes ist, als ein Krankheitsbild zu zeichnen, welches auf ein psychologisch verfasstes Individuum rückführbar wäre. Ein solcher Aufbau der Untersuchung wäre geeignet, die These zu erproben, dass die neue Qualität des Phänomens Paranoia in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in der Forschungsliteratur immer wieder postuliert wird, wesentlich auf der Grundlage medial vermittelter Wahrnehmungserfahrung zu bestimmen ist.

Paranoider Stil und intellektuelle Gefühle

Zunächst ist festzustellen, dass in dieser Hinsicht der Begriff der Verschwörungstheorie aus mehreren Gründen nicht geeignet erscheint, das Phänomen in seiner vollen Tragweite zu erfassen. Erstens verengt er, wie bereits erwähnt, die Beschreibung des Phänomens auf einen hauptsächlich soziologisch und politologisch bedeutsamen Teilaspekt. Zweitens vernachlässigt er die hier im Vordergrund stehende ästhetische Dimension, die sich als Gestaltung von Wahrnehmung analysieren lässt. Demgegenüber erscheint der von Richard Hofstadter geprägte Begriff des *paranoiden Stils* vielversprechend: „When I speak of the paranoid style, I use the term much as a historian of art might speak of the baroque or the mannerist style. It is, above all, a way of seeing the world and of expressing oneself.“²⁵

Als Historiker bezieht sich Hofstadter im folgenden zwar hauptsächlich auf reale Personen und Situationen; der von ihm formulierte Ansatz bietet sich nichtsdestoweniger als Ausgangspunkt der Untersuchung an – nicht zuletzt aufgrund der ausdrücklich annoncierten doppelten Perspektive auf Wahrnehmung und Ausdruck, wie sie Vivian Sobchack im Anschluss an Merleau-Ponty für die Filmtheorie formuliert hat.²⁶ In diesem Sinne lässt sich paranoider „Stil“ – wie

²⁵ Hofstadter: *The paranoid Style in American Politics*, S. 4.

²⁶ Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3. Zum Begriff des Stils vgl. ebd., S. 212–219.

auch Lacan, unter Verwendung desselben Begriffs, feststellt²⁷ – weniger als persönliche Eigenart, als Überschuss in der Bedeutungskonstitution, sondern als eine Art und Weise des Zur-Welt-Seins²⁸ bestimmen, auf deren Grundlage sich so etwas wie eine Subjektposition erst konstituiert. (Auf diese Weise wäre etwa auch der Freudsche Terminus des „Beziehungswahns“ zu rekonzeptualisieren.²⁹) So wird es möglich, Kriterien einer Affektpoetik der Paranoia aus der Analyse von Filmbeispielen zu gewinnen.

Eine solche Poetik hätte zu berücksichtigen, was Lacan im Anschluss an Pierre Janet mit dem Begriff der „intellektuellen Gefühle“ belegt: „Gefühle von Aufzwingung, Einflußnahme, Eindringen und Ersetzung; von Gedankendiebstahl, -erraten und -echo und von einer Fremdheit der äußeren Welt.“³⁰ Diese intellektuellen Gefühle sind „für den Kranken wie für den Beobachter als nahezu unaussprechliche Affektzustände zu begreifen, und der Wahn stellt nur die Art

27 Vgl. Lacan: Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung von den paranoischen Formen der Erfahrung [1933]. In: ders.: Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und frühe Schriften über die Paranoia, hg. von Peter Engelmann. Wien 2002, S. 379–383. Lacan verbindet über den Begriff des Stils die Domäne künstlerischer Schöpfung mit jener der Psychiatrie, und zwar explizit unter dem Aspekt des emotionalen Ausdrucks. Anders als in seinen späteren Schriften betont er hier, „daß die diesen [paranoischen] Subjekten eigene Welt viel stärker in ihrer Wahrnehmung denn in ihrer Deutung verwandelt ist [...]“. Das Problem der Interpretation leitet sich erst aus dieser Verwandlung her: „Zum einen nämlich ist das Wahrnehmungsfeld bei diesen Subjekten von einem immanenten und immanenten Charakter ‚persönlicher Bedeutung‘ geprägt (das Symptom namens ‚Deutung‘ und dieses Merkmal schließt jene affektive Neutralität des Objektes aus, die die rationale Erkenntnis zumindest virtuell verlangt). Zum anderen modifiziert die bei ihnen feststellbare Veränderung der räumlich-zeitlichen Anschauungen die Tragweite der Wirklichkeitsüberzeugung [...]“. S. 382.

28 Mit Blick auf diese Formulierung Merleau-Pontys („Das heißt also, daß wir eine gewisse gemeinsame Struktur in der Stimme, der Physiognomie, den Gesten und dem Gang einer Person wiedererkennen; jede Person ist nichts anderes für uns als diese Struktur oder diese Weise des Zur-Welt-Seins.“) ist auch der Gedanke Lacans bemerkenswert, der in seiner Dissertation zur Paranoia eine „Homologie zwischen Wahn und Persönlichkeit“ feststellt. Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie [1947]. In: ders.: Das Auge und der Geist, S. 29–46, hier S. 37; Lacan: Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit [1932]. In: ders.: Über die paranoische Psychose, S. 13–358, hier S. 62.

29 Vgl. Sigmund Freud: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität [1922]. In: ders.: Studienausgabe, Band VII. Zwang, Paranoia und Perversion, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1973, S. 219–228, hier S. 222; Vgl. auch ders.: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) [1911]. In: ders.: Studienausgabe, Band VII, S. 139–203.

30 Lacan: Über die paranoische Psychose, S. 136.

und Weise dar, wie sie sekundär [...] zum Ausdruck gebracht werden.“³¹ Und weiter: „Diese Gefühle erscheinen somit nicht nur unabdingbar für die Theorie der Erinnerung und der Identifizierung der Vergangenheit, sondern sogar für die Theorie der Wahrnehmung selbst.“³² Damit wäre paranoider Stil als operative Verbindung von Wahrnehmung und Ausdruck zu verstehen, bzw. als ein ganz spezifischer *Modus* dieser Verbindung – ein Modus, der sich nicht in die herkömmliche Ordnung kategorialer Affekte einpassen lässt, sondern stattdessen neue Formen einführt, die sich unterhalb und zwischen diesen Kategorien aktualisieren.

Paranoia aus (neo-)phänomenologischer Perspektive als eine spezifische Art und Weise der Verwobenheit filmischer Wahrnehmung und filmischen Ausdrucks zu begreifen, wirft ein neues Licht auf jene bereits aufgeführten Ansätze, welche Paranoia als Mechanismus verstehen, der die Integrität von Identität, bzw. von Narration gewährleisten soll. Viele dieser Konzeptionen etablieren einen Zusammenhang von Paranoia mit *Schizophrenie*, in welchem Paranoia als Reaktion auf den Zerfall der Wahrnehmungswelt des Schizophrenen gedeutet wird.³³ Wie auch immer das Verhältnis zu bestimmen sein wird: Entscheidend für die Zwecke unserer Untersuchung ist, dass die beiden Prinzipien nicht einfach als einander gegenseitig ausschließend, sondern als aufeinander bezogen verstanden werden.³⁴ Tatsächlich bewahrt erst diese Verbindung zur Schizophrenie das Konzept der Paranoia davor, zu einem rein abstrakten Konstrukt zu verkümmern. So schreibt Patrick O'Donnell:

The work of paranoia is, precisely, to convert contingent, segmented pieces of the real into an observable and interpretable pattern of conspiracy. Paranoia, in this sense, absolutely depends on a schizoid regime of signs with its single sectors, serialities, and points of departure that provide the material for paranoid activity. Equally, the work of paranoia is sustained by the simultaneity of haecceity and the ahistoricity of multilinear systems. For the paranoid awaits those unexpected, detemporalized instances of revelation when patterns magically converge into full-blown assemblages [...].³⁵

31 Lacan: Über die paranoische Psychose, ebd.

32 Lacan: Über die paranoische Psychose, S. 138.

33 Vgl. O'Donnell: *Latent Destinies*, S. 11; Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 205. Vgl. auch Freuds Verständnis der Paranoia als Funktion eines „Restitutionsversuch[s]“ in den von ihm so genannten Paraphrenien, Freud: *Zur Einführung des Narzißmus* [1914]. In: ders.: *Studienausgabe*, Band III. *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1994, S. 37–68, hier S. 53.

34 Vgl. Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 353–364.

35 O'Donnell: *Latent Destinies*, S. 29.

Das heißt, der paranoide Stil bestimmt sich nicht einfach durch eine Negierung des Zerfalls, sondern er stellt eine bestimmte Art und Weise dar, das Fragmentarische zu ordnen – sowohl räumlich als auch zeitlich – und sich dazu zu verhalten. In eben diesem Sinne verwendet auch Lacan den Begriff des Prozesses:

Der *psychische Prozeß* steht direkt im Gegensatz zur *Entwicklung* der Persönlichkeit, die stets in *verständlichen Zusammenhängen* ausdrückbar ist. Er führt in die Persönlichkeit ein neues und heterogenes Element ein. Ausgehend von der Einführung dieses Elements kommt es zur Bildung einer neuen geistigen Synthese, einer neuen, aufs neue *verständlichen Zusammenhängen* unterliegenden Persönlichkeit.³⁶

In eine ähnliche Stoßrichtung wie der sich mit Deleuze und Guattari auseinandersetzen O'Donnell weist Melleys Begriff der *agency panic*. Auch hier verbindet sich Paranoia mit schizophrenen Denkmustern: „By agency panic, I mean intense anxiety about an apparent loss of autonomy or self-control – the conviction that one's actions are being controlled by someone else, that one has been ‚constructed‘ by powerful external agents.“³⁷ Der Begriff der *agency panic* adressiert ein doppeltes Anliegen dieser Arbeit: nämlich erstens das einer konkreten Beschreibung emotionaler Zustände (im Sinne der „intellektuellen Gefühle“ Lacans), und zwar, zweitens, in Gestalt ihrer historischen Konkretisierung – verwendet Melley den Begriff doch, um die veränderte Qualität des Phänomens der Paranoia nach dem Zweiten Weltkrieg zu beschreiben.³⁸

Paranoia und postklassisches Kino

Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs sowie der totalitären Diktaturen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich eminent auch auf die Entwicklung des Films sowie auf die Art und Weise ausgewirkt, wie Film und filmische Poetik seit den späten 1940er Jahren verstanden und diskutiert wird.³⁹ So

[...] war eine bestimmte Idee vom Massenmedium Kino also durch die allseitige politische Instrumentalisierung zweifelhaft geworden, wenn nicht rundweg diskreditiert. Namentlich

³⁶ Lacan: Über die paranoische Psychose, S. 144.

³⁷ Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 12.

³⁸ Melley, S. 26.

³⁹ Vgl. die Kontroverse um Gilles Deleuzes These von der Wirkmächtigkeit der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs für seine „Naturgeschichte“ des filmischen Bildes. Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 11–12 und S. 283–288; und Jacques Rancière: *Film Fables* [2001]. Oxford/New York 2006, S. 107–123.

geht es um die Vorstellung, dass die ästhetische Erfahrungsform des Films in der Tradition der avantgardistischen Poetiken mit dem Entwurf einer neuen Subjektivität der Massengesellschaft jenseits des bürgerlichen Individuums zu verbinden sei [...].⁴⁰

Dabei weist die besonders im Dritten Reich geprägte „Einheit einer neuen Form von Medienkultur, Unterhaltungsindustrie und Staatsterror“⁴¹ auf das eingangs des Kapitels am Beispiel der Werbeindustrie formulierte Unbehagen angesichts der Manipulation und Vereinnahmung des Individuums voraus.⁴² Dieses Unbehagen äußert sich in den filmkritischen und cinéphilen Debatten der 1940er und 1950er Jahre unter anderem in einer Gegenüberstellung von italienischem Neorealismus und sowjetischem Montagekino.⁴³ So zeichnet sich ersterer André Bazin zufolge „im Vergleich zu den früheren großen realistischen Schulen und zur sowjetischen Schule“ dadurch aus, „daß er die Realität nicht a priori irgendeinem Gesichtspunkt unterordnet.“⁴⁴ Ebendiese Art und Weise der apriorischen Setzung einer (ideologischen, historischen) Perspektive auf ein Geschehen, die sich in ihrer Distanznahme von lebensweltlicher Erfahrung eng verwandt zeigt mit Beschreibungen schizophrener Beziehungen zur Wirklichkeit,⁴⁵ greift der amerikanische Theoretiker Robert Warshow gelegentlich der nochmaligen Sichtung einiger sowjetischer Revolutionsfilme in den 1950er Jahren an: „No death is without meaning; even that baby hurtling in its carriage down the Odessa steps in *POTEMKIN* is part of the great plan [...]. It was not at all an artistic failure

40 Hermann Kappelhoff, Bernhard Groß, Daniel Illger: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino*. Berlin 2010, S. 9–21, hier S. 11.

41 Kappelhoff: *Realismus*, S. 55.

42 Vgl. die Diskussion zum Verhältnis von Reklame, Propaganda und Totalitarismus im Dritten Reich, etwa bei S. Jonathan Wiesen: *Creating the Nazi Marketplace. Commerce and Consumption in the Third Reich*. Cambridge 2011, besonders S. 63–117, oder bei Uwe Westphal: *Werbung im Dritten Reich*. Berlin 1989.

43 Vgl. Daniel Illger: *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin 2009, S. 192–195.

44 André Bazin: Vittorio De Sica, Regisseur. In: ders.: *Was ist Film?*, S. 353–374, hier S. 356.

45 Diese Beziehung ist oft bestimmt durch den Eindruck, eine Filmszene wahrzunehmen oder sich selbst zur Wirklichkeit wie eine Kamera zu verhalten. Vgl. Sass: *Madness and Modernism*, S. 285–287. Joan Didion bezieht diese Art der Distanzierung von der Realität zum einen explizit auf den Zustand eines Films vor der Montage und zum anderen auf den historischen Zeitpunkt der späten 1960er Jahre: „I was meant to know the plot, but all I knew was what I saw: flash pictures in variable sequence, images with no ‚meaning‘ beyond their temporary arrangement, not a movie but a cuttingroom experience.“ Didion: *The White Album*, S. 13.

that I encountered in these movies, but something worse: a triumph of art over humanity.“⁴⁶

Ein ähnlicher Grundgedanke, allerdings ohne den polemischen Impetus, lässt sich in Serge Daney's Periodisierung der Filmgeschichte finden, so wie Gilles Deleuze sie in seinem Vorwort zu Daney's Buch zusammenfasst. Die erste Periode, welche unter anderem mit dem sowjetischen Montagekino identifiziert wird, bezeichnet die Funktion des filmischen Bildes mit der Frage, was *hinter* diesem Bild zu sehen ist: „And of course what there is to see behind an image appears only in succeeding images, yet acts as what takes us from the first image to the others, linking them in a powerful beautifying organic totality [...].“⁴⁷ Der Gesichtspunkt, dem die Realität untergeordnet wird, ist somit ein unsichtbarer, der sich direkter Erkenntnis entzieht und nur durch die Verbindung der einzelnen Elemente erschließt – eine Grundstruktur im paranoischen Denken. Und auch Deleuze kommt mit Daney nicht umhin, das Versagen dieser Konzeption zu konstatieren und sie gleichzeitig mit der Vorstellung des großen Manipulators zu assoziieren: „[...] this form of cinema didn't die a natural death but was killed in the war [...]. The organic whole was simply totalitarianism, and authoritarian power was no longer the sign of an *auteur* or *metteur en scène* but the materialization of Caligari and Mabuse [...].“⁴⁸

Das Nachkriegskino, also die zweite Periode, bestimmt in Reaktion darauf die Funktion des Bildes neu durch die Frage, was sich auf dessen Oberfläche selbst zu sehen gibt: „What is there to see on the surface of the image? „No longer what there is to see behind it, but whether I can bring myself to look at what I can't help seeing – which unfolds on a single plane.“⁴⁹ Für unseren Kontext ist daran

46 Robert Warshow: Re-Viewing the Russian Movies [1955]. In: ders.: The immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & other Aspects of popular Culture. Cambridge/London 2001, S. 239–252, hier S. 240–241.

47 Deleuze: Letter to Serge Daney. Optimism, Pessimism, and Travel [1986]. In: ders.: Negotiations. 1972–1990. New York 1995, S. 68–79, hier S. 68. Man denke nur an den programmatischen Titel eines Aufsatzes von Eisenstein: Jenseits der Einstellung [1929]. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 58–74. Vgl. auch Eisensteins Begriff des verallgemeinerten Bildes, das sich aus der Gegenüberstellung der einzelnen Elemente ergibt, in: Montage 1938 [1938]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 158–201.

48 Deleuze: Letter to Serge Daney, S. 69. Vgl. auch Jensen: The Return of Dr. Caligari. Zur Frage der Manipulation sind natürlich auch Eisensteins diverse diesbezügliche Äußerungen instruktiv, besonders der notorische Satz, der Film sei ein „*Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt*.“ Eisenstein: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form (1925). In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 41–49, hier S. 46.

49 Deleuze: Letter to Serge Daney, S. 69.

zunächst vor allem die Schwächung der Bedeutung der Montage, also der Verbindungen *zwischen* den Bildern, wichtig (auf die Frage der Sichtbarkeit komme ich später zurück); diesen Aspekt hat Deleuze auch in seinem ersten Kinobuch in Bezug auf das amerikanische Kino als eines der Merkmale der „Krise des Aktionsbildes“ aufgeführt. Wesentlich an dieser Stelle ist die Parallele einer „Welt ohne Totalität und Verkettung“ zur Wahrnehmungserfahrung der Schizophrenie: Fragmentierung ist eines der zentralen Charakteristika dieser Erfahrung.⁵⁰ Die Verknüpfung zu zwei der anderen von Deleuze genannten Merkmale ist dabei für unseren Zusammenhang besonders interessant: Das eine ist die „*Bewußtwerdung der Klischees*“, das andere, welches damit zusammenhängt, ist die „*Denunziation des Komplotts*“.⁵¹ Das Klischee ist bei Deleuze der Gegenbegriff zum Bild; entsprechend beschreibt er die Klischees des „amerikanischen Nachkriegsfilm[s]“ als „akustische oder visuelle Slogans“. Diese

zirkulieren in der Außenwelt, durchdringen aber jeden von uns und konstituieren unsere Innenwelten, so daß jeder nur psychische Klischees in sich trägt, durch die er denkt und fühlt, durch die er sich selber denkt und fühlt, wobei er selbst zu einem Klischee unter anderen aus seiner Umgebung wird.⁵²

Anders als noch in den Invasionsszenarien der Science Fiction-Filme der 1950er Jahre oder im Film Noir der Nachkriegszeit⁵³ ist die „okkulte Macht [...] von ihren Effekten, ihren Trägern und Medien, ihren Radio- und Fernsehstationen und Mikrofonen nicht mehr zu unterscheiden: sie wirkt nur noch durch ‚die mechanische Reproduktion von Bildern und Klängen‘.“⁵⁴ Hier ist Melleys Begriff der

50 Sass: Contradictions of Emotion in Schizophrenia. In: Cognition and Emotion 21 (2007), Nr. 2, S. 351–390, hier S. 373–382.

51 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 281.

52 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 279.

53 Vgl. zum Zusammenhang von Film Noir und Paranoia Polan: Power and Paranoia, besonders S. 193–249; Wheeler Winston Dixon: Film Noir and the Cinema of Paranoia. New Brunswick 2009. Zur Science Fiction vgl. Hendershot: Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films. Mit Blick auf den Film Noir ist daran zu erinnern, dass es sich bei diesem um eine retrospektiv konsolidierte Gruppe von Filmen handelt und dass diese nachträgliche Familienzusammenführung ganz wesentlich in den 1970er Jahren vorangetrieben wurde – abgesehen von einigen mittlerweile kanonischen Aufsätzen nicht zuletzt in Filmen wie *THE LONG GOODBYE* (Robert Altman 1973), *CHINATOWN* (Roman Polanski 1974), *NIGHT MOVES* (Arthur Penn 1975) und *FAREWELL, MY LOVELY* (Dick Richards 1975). Vgl. Raymond Durnat: Paint it Black. The Family Tree of the Film Noir. In: Cinema (1970), Nr. 6/7, S. 49–56; Paul Schrader: Notes on Film Noir. In: Film Comment 8 (1972), Nr. 1, S. 8–13. Vgl. auch die Erörterung dieses Themas im Schlusskapitel.

54 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 281.

agency panic als Wahrnehmungserfahrung auf den Punkt gebracht. Eine Welt „ohne Totalität und Verkettung“ wird zusammengehalten auf Basis medialer Vermittlung – wobei sich die Frage stellt, ob nicht die allgegenwärtigen Klischees die Krise des Aktionsbildes ihrerseits erst herbeigeführt haben mögen. Die „Denunziation des Komplotts“ bezeichnet dann, analog zur oben beschriebenen dynamischen Relation von Schizophrenie und Paranoia, die Art und Weise, in welcher die Prinzipien der ersten Periode (nach Daney) im Kino des New Hollywood wieder aufgenommen und auf die Prinzipien der zweiten Periode bezogen werden. Der paranoide Stil wäre damit als ein Modus der Reflexion zu verstehen, der sich nicht nur auf die konkrete Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers bezieht, sondern darüberhinaus eine filmhistorische Bezugsebene einführt.

In aller Kürze wären hiermit die filmhistorischen und ästhetischen Rahmenbedingungen einer Affektopoetik der Paranoia angeführt. Der Paranoia-Film im New Hollywood bewegt sich in seiner poetischen Logik demzufolge in einem Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Fragmentierung und Totalität. Der Ort, an dem diese Konflikte ausgetragen werden, ist das filmische Bild selbst, das heißt, das Problem medialer Vermittlung tritt hier ganz in den Vordergrund.

3.2 Analyse

THE PARALLAX VIEW

Im nächsten Schritt sollen nun auf dem Wege der Filmanalyse die konkreten wahrnehmungsästhetischen Kriterien dieser Poetik erarbeitet werden, und zwar an der Eingangssequenz von Alan J. Pakulas *THE PARALLAX VIEW* (1974). Dieser Film zählt unbestritten und als zentrales Werk zum Kanon dessen, was in der Forschung unter dem Dach verschiedenster Konzeptionen mit Paranoia und Verschwörung in Verbindung gebracht wird.⁵⁵ Es steht also zu vermuten, dass, was immer auch genau in den diversen Ansätzen unter dem Begriff der Paranoia

⁵⁵ Vgl. Noël Carroll: *The Future of Allusion. Hollywood in the Seventies (and Beyond)*. In: *October* 20 (1982), S. 51–81, hier S. 68; Fredric Jameson: *The geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis/London 1992, S. 45–66; Adam Barker: *Cries and Whispers*. In: *Sight and Sound* 1 (1992), Nr. 10, S. 24–25; Peter Lev: *American Films of the 70s*, S. 50–54; Drehli Robnik: *Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood*, S. 349; Wead: *Toward a Definition of Filmnoia*, S. 2; Naziri: *Paranoia im amerikanischen Kino*, S. 12; Henry M. Taylor: *Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas THE PARALLAX VIEW und die Ästhetik der Verschwörung*. In: Krause, Meteling, Stauff (Hg.): *The Parallax View*, S. 217–234, hier S. 218–219.

verstanden wurde und wird, sich aus diesem Film mehr als nur oberflächliche Anhaltspunkte für eine präzisere Bestimmung des Konzepts gewinnen lassen. Die Tatsache etwa, dass der Film explizit von einer Verschwörung und von politischen Attentaten handelt, tritt daher in der folgenden Analyse zunächst in den Hintergrund (auch wenn sie für die Stellung des Films im Kanon zweifelsohne relevant ist), zugunsten einer Konzentration auf solche Gesichtspunkte, die sich, nach ihrer Integration in ein sinnergebendes ästhetisches Programm, abstrahieren und auf andere Filme übertragen lassen – denn nur so (und nicht durch eine Definition auf thematisch-motivischer Ebene) lässt sich die These überprüfen, dass die mediale Gestaltung menschlichen Wahrnehmungserlebens als entscheidender Faktor für die Karriere des Paranoia-Begriffs nach dem Zweiten Weltkrieg verstanden werden muss.

Die Analyse wird in der Beschreibung der ersten Sequenz zunächst sehr kleinteilig verfahren, um nach und nach die Perspektive zu erweitern und schließlich auch andere Filme in den Blick zu nehmen. Dabei ist es ein erklärtes Ziel der Untersuchung, die Loslösung von einer allzu engen thematischen Fixierung bereits für das New Hollywood-Kino nachvollziehbar und plausibel zu machen, den Kanon des sogenannten Paranoia-Films also signifikant zu erweitern – ohne dabei beliebig zu werden, sondern nach der strikten Maßgabe der erarbeiteten ästhetischen Kriterien. Das Ergebnis wird kein neues Genre oder genreähnliches Gebilde sein (diese Unterteilungen werden, wie bereits in vorangegangenen Kapiteln zur Genüge ausgeführt wurde, für das New Hollywood ohnehin im höchstem Maße problematisch), auch wenn die Genealogie des Paranoia-Kinos bis in die 1930er Jahre zurückverfolgt werden kann. Vielmehr lässt sich dieses Kino, so die vorläufige These, zunächst durch nichts anderes bestimmen als durch eine distinkte Art und Weise der Affizierung, welche sich wiederum auf eine Reihe von zeitlichen und räumlichen Strukturbildungen gründet, die das Verhältnis von Film und Zuschauer im konkreten Akt der Wahrnehmung gestalten. Es ist dieses Wahrnehmungsverhältnis, welches mit dem Begriff der Paranoia beschrieben werden soll und welches sich (im Unterschied zu den in Anschlag gebrachten narrativen Schemata etwa) scharf gegen andere Poetiken abgrenzen lässt. An die Strukturbildungen lagern sich wiederum bestimmte Handlungsmuster und Figurenkonstellationen bevorzugt an, so dass es auf dieser Ebene durchaus einen gewissen Wiedererkennungswert gibt, der aber nicht vorausgesetzt werden sollte. Genauer lässt sich dieses Verhältnis erläutern, wenn Kriterien in der Analyse herausgefiltert worden sind.

Zur Orientierung zunächst eine kurze Zusammenfassung von Plot und Handlung des Films. Dieser setzt ein mit der Schilderung eines Attentats: Der ambitionierte Senator Charles Carroll wird am amerikanischen Unabhängigkeitstag bei einem öffentlichen Auftritt ermordet. Die offizielle Version der daraufhin einge-

setzten Untersuchungskommission lautet, der Attentäter habe auf eigene Faust gehandelt – wider das bessere Wissen des Zuschauers und entgegen den Vermutungen der Hauptfigur des Films, des Journalisten Joe Frady (gespielt von Warren Beatty). Dieser wird misstrauisch, als auf mysteriöse Weise ein Zeuge des Ereignisses nach dem anderen umkommt. Er macht sich an die Untersuchung und stößt auf die sogenannte *Parallax Corporation*, die offenbar Attentäter anheuert, ausbildet und vermittelt. Er versucht, sich als potentieller Attentäter in das Unternehmen einzuschleusen, was ihm zunächst auch zu gelingen scheint. Letztlich erweist sich die undurchsichtige Organisation allerdings als zu mächtig und beseitigt ihn, indem sie ihn in ein Attentat auf einen weiteren Politiker verwickelt und dabei erschießen lässt. Die nach diesem Attentat wiederum eingesetzte Kommission wiederholt das Urteil vom Beginn des Films: Frady sei ein geisteskranker Einzelgänger gewesen, von einer Verschwörung könne keine Rede sein.

Die nun im einzelnen zu analysierende erste Sequenz des Films, die den Anschlag auf den Senator schildert, lässt sich als eine Art Prolog verstehen, welcher die wesentlichen Themen und Motive des Films versammelt. Das Setting: in Seattle wird der *Independence Day* gefeiert. Als prominenter Gast ist Senator Carroll anwesend, der als kommender Mann mit Ambitionen auf die Präsidentschaft gehandelt wird. Eine Reporterin kündigt ihn mit den Worten an, er sei derart unabhängig, dass einige nicht wüssten, welcher Partei er nun eigentlich angehöre. Carroll trifft mit dem Festumzug an der *Space Needle* ein, dem Wahrzeichen Seattles, und begibt sich mit ausgewählten Gästen ins Restaurant an der Spitze des Turms. Dort wird er, kaum dass er seine Rede begonnen hat, von einem Attentäter erschossen, der nach anschließender Verfolgungsjagd vor den Sicherheitsleuten vom Dach des Turmes stürzt. Ein zweiter Attentäter entkommt unerkannt im durch die tödlichen Schüsse ausgelösten Tumult. Zeitsprung: Die nach den Ereignissen eingesetzte Untersuchungskommission verliert ihr Statement: Der Attentäter habe allein gehandelt, Hinweise auf eine Verschwörung gebe es keinesfalls. Das Bild wird angehalten, der Titel des Films wird eingeblendet.

Die Eingangssequenz

Zunächst sei die dramaturgische Struktur der Sequenz grob umrissen. Diese lässt sich auf einer ersten Ebene über die Dynamik der Schnittfrequenz erschließen. So nehmen die ersten 13 Einstellungen bis zum Moment des eigentlichen Attentats eine Dauer von über vier Minuten ein (ein Durchschnitt von ca. 18,5 Sekunden pro Einstellung), während die darauffolgenden zehn Einstellungen lediglich 15 Sekunden in Anspruch nehmen (durchschnittlich also 1,5 Sekunden pro Einstellung). Danach verlangsamt sich das Tempo wieder und die abschließende

Einstellung der Sequenz bis zum Einsetzen des Freeze Frames dauert fast ein- einhalb Minuten. Hieraus ergibt sich das Bild der Dreiteilung einer übergeordneten, organischen Einheit in langsamen Aufbau, einen Höhepunkt und einen Abbau von Dynamik. Schaut man in einem zweiten Schritt auf die Mikroebene der einzelnen Einstellungen, muss man diesen Eindruck jedoch differenzieren: Abgesehen davon, dass das hohe Maß an innerbildlicher Bewegung zu Beginn der Sequenz die äußerst niedrige Schnittfrequenz relativiert, ist festzuhalten, dass sich weniger ein gradueller als vielmehr ein wellenartiger und jeweils sehr plötzlicher Anstieg der Schnittgeschwindigkeit beobachten lässt. Diese immer noch oberflächliche Beobachtung verweist auf einen komplexeren Zusammenhang: Und zwar zeigt es sich, dass einige der betont kurzen Einstellungen, die für den plötzlichen Anstieg der Schnittfrequenz verantwortlich sind, sich nicht ohne weiteres dem vordergründigen Handlungskontext zuordnen lassen. Dieser dynamische Kontrapunkt fällt mit einer Abweichung von der kontinuierlichen Entwicklung der Handlung zusammen. Die Folge ist, dass sich für diese Sequenz nicht mehr umstandslos von einem Zusammenhalt aller Elemente in homogenen Zeitgestalten, also Ausdrucksbewegungen, sprechen lässt – versteht man die Ausdrucksbewegung mit Helmuth Plessner als „physische Aktion, die [...] auf ein Bild des Ganzen von Handlung, handelndem Subjekt und dessen Umwelt [zuläuft]“.⁵⁶ Eben diese Entstehung eines Ganzen, eines, mit Eisenstein formuliert, verallgemeinerten Bildes,⁵⁷ ist hier in Frage gestellt. Daraus ergibt sich unmittelbar die Frage, ob und wie sich die Sequenz auf andere Weise konstituiert, bzw. wie sie als Gestaltung eines sich in der Zeit ereignenden Erlebens beschreibbar ist. Zur Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, von der Mikroebene der einzelnen Einstellungen auszugehen.

Die erste Einstellung des Films beginnt als streng symmetrische Anordnung: Aus deutlicher Untersicht wird ein hoch aufragender Totempfehl im nachmittäglichen Gegenlicht eines makellos blauen Himmels exakt im Zentrum des (sehr breiten, im Seitenverhältnis von 2,35:1 formatierten) Bildes kadriert, und zwar derart, dass er das Bild durchschneidet – sowohl über dessen oberen als auch unteren Rand hinausstrebend (Abb. 1). Auf der Tonspur sind während der gesamten Dauer der Einstellung regelmäßige Trommel- und Beckenschläge aus der Ferne vernehmbar, ebenso wie das Rufen und Klatschen einer jubelnden Menge. Nach gut drei Sekunden beginnt sich die Kamera zu bewegen und beschreibt eine Figur, die sich zusammensetzt aus einem raschen, abwärtsgerichteten Schwenk und einem gleichzeitig ausgeführten, langsameren Schwenk nach rechts,

⁵⁶ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 152. Vgl. Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*.

⁵⁷ Vgl. Eisenstein: *Montage 1938*, S. 162–169.

welcher sich um den Pfahl herumdreht und sich schließlich verbindet mit einer sehr kurzen, gemessenen, leicht kurvenförmigen Fahrt nach links. Im Zuge dieser komplexen, mit zurückhaltender Eleganz vollzogenen Bewegung wird sowohl am rechten Bildrand als auch links vom Totempfahl jeweils eine Struktur sichtbar: zum einen eine Art Gebüsch, zum anderen ein futuristisch anmutender Turm. Die Ausführung der Bewegungsfigur nimmt etwa acht Sekunden in Anspruch; am Ende der Ausschnittverschiebung verharrt die Kamera wiederum für etwa zwei Sekunden auf ihrem neuen Fixpunkt (Abb. 5), bis ein Schnitt die Einstellung nach insgesamt 13 Sekunden beendet. Aus einer betont symmetrischen ist eine betont asymmetrische Anordnung geworden.



Abb. 1–5: Die erste parallaxtische Verschiebung: Aufspaltung des Bildraums.



Abb. 2



Abb. 3

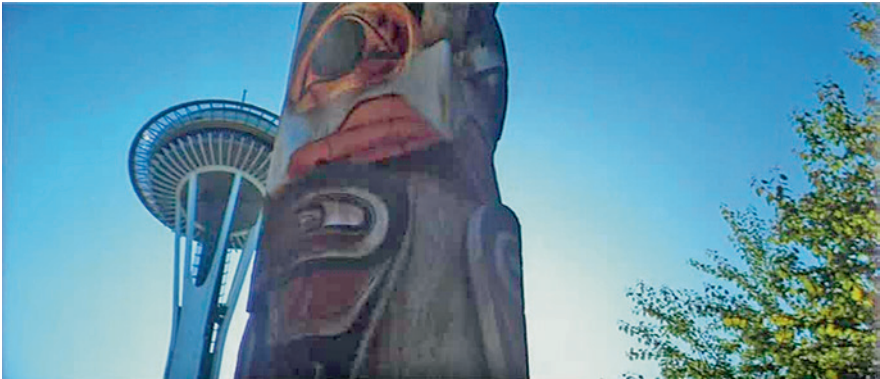


Abb. 4



Abb. 5

Wie verändert sich in dieser Bewegung nun, mit Daniel Stern gefragt, „das implizit gefühlte intersubjektive Feld“ zwischen Film und Zuschauer?⁵⁸ Es sind offenbar nicht einfach nur Strauch⁵⁹ und Turm sichtbar geworden. Auf einer subtileren Ebene der Bildgestaltung wird man feststellen, dass sich, wie nebenbei, auch der nachmittägliche Himmel gewandelt hat, bzw., dass der veränderte Lichteinfall die *Mise en Scène* nunmehr in eine dezidiert kühlere Atmosphäre kleidet. Auch das Verhältnis der Kamera zum jetzt fast wie ein Klotz sich ihrem Blick sperrenden Totempfahl hat, ausgehend von der anfänglichen Tendenz zur Abstraktion, eine Veränderung durchlaufen. Diese Punkte zielen auf eine Ebene, von welcher aus die einzelnen Bewegungen als Ereignisse erst ihre Ausdrucksqualität gewinnen: auf die Ebene der Einstellung als zeitliche Gestalt, wo Bewegung sich als Verhältnis realisiert. So sind auch Gebüsch und Turm am Ende der Bewegung nicht einfach dem Blick zugänglich, vielmehr sind sie nach der Art ihres Sichtbarwerdens, ihres Vordringens in den Bildraum zu unterscheiden: Während in der Inszenierung des Turms die *Mise en Scène* einen fest umrissenen, perspektivisch klar definierten Gegenstand konstituiert, tendiert auf der anderen Seite das nicht vollständig ins Bild gelangende Gebüsch dazu, die ihm zugehörige Grenze des Kadens zu verwischen und von ihr aus in das Bild hineinzuwuchern – und zwar in dem Maße, wie sein perspektivisches Verhältnis zum Blick der Kamera im Unklaren verbleibt. In der abschließenden Ausschnittkorrektur der Kamera ist zudem zu beobachten, dass der Turm in seiner Hälfte des Bildes zentriert wird und kontinuierlich mehr Raum besetzt, während dies ab einem bestimmten Punkt der Bewegung für den Strauch nicht mehr gilt (vgl. Abb. 4 und 5). Auf diese Weise wird das Erscheinen des sich elegant aufschwingenden Turms zusätzlich dynamisch aufgeladen, während der Strauch sich als eine beharrende Kraft im Bildraum behauptet. Die Inszenierung etabliert in der Mikrodraturgie dieser Einstellung ein Gegensatzpaar, welches die gesamte folgende Sequenz strukturiert: nämlich den Gegensatz von aufragendem Turm und flächigem Geäst, von Exponiertheit auf der einen und gleichrangigem Nebeneinander auf der anderen Seite. Sinnlich erfahrbar wird dieser Gegensatz jedoch erst durch das Zusammen-

58 Vgl. Stern: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag* [2. Auflage]. Frankfurt a. M. 2007, S. 17. Im Gegenwartsmoment „verdichte[t] sich der individuelle Stil [...]“ S. 35. Die herausgehobene Position dieser Einstellung und ihr deutlich artikulierter programmatischer Status erlauben es, sie als Einheit des Erlebens in Sterns Sinne zu analysieren.

59 Ob es sich um einen Baum oder einen Strauch handelt, ist nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Entscheidend für die Inszenierung ist der Umstand, dass dem Gebilde das wesentliche Charakteristikum eines Baumes fehlt, nämlich die Betonung der Vertikalen (ein Stamm ist nicht zu sehen). Im Gegenteil breiten sich die Äste und Zweige gleichermaßen in alle Richtungen aus.

spiel von Kamera und Totempfahl, welches die beiden Räumlichkeiten strikt voneinander trennt und sie gleichzeitig zueinander ins Verhältnis setzt.

Fungiert der Totempfahl zunächst noch als Objekt des Blicks innerhalb eines scheinbar homogenen und stark stilisierten Ensembles (präziser formuliert, ist es seine Aufgabe, dieses Ensemble zu gliedern), wandelt er sich im Laufe der Einstellung zu einer Art Scharnier zwischen den beiden gegensätzlich gestalteten Räumlichkeiten. In der beschriebenen Dreh- und Schwenkbewegung der Kamera dient der Pfahl als mobile Verankerung, welche im Bildraum zunächst nach links wandert, um von der abschließenden Fahrt schließlich wieder ins Zentrum gerückt zu werden. In dieser Bewegung wird der Pfahl zusehends massiver, während gleichzeitig die großen, am Zuschauer leicht vorbeiblickenden Augen der Gesichter auf seinem Relief immer prominenter hervortreten und so einen den Blick des Zuschauers ablenkenden Vektor etablieren. So schreibt sich mit dem Totempfahl eine Form eigener, enigmatischer Aktivität, eine opake Präsenz und Widerständigkeit in den Prozess der Aufspaltung des Bildraums ein – und es ist eben dieser Eindruck einer fremden Aktivität, oder genauer: der Relativierung der eigenen Aktivität, der sich sowohl aufs engste mit Melleys Begriff der *agency panic* als auch mit dem für den Film titelgebenden Begriff der *Parallaxe* verbindet. Das optische Phänomen der Parallaxe ist definiert als die scheinbare Verschiebung eines beobachteten Objekts bei tatsächlicher Veränderung des Beobachterstandpunktes. Der Begriff thematisiert demnach nicht einfach nur die Möglichkeit oder Gefahr der Täuschung, sondern sehr viel konkreter die in dieser ersten Einstellung und der gesamten folgenden Sequenz verhandelte Frage nach der Aktivität des Beobachteten, oder, allgemeiner, das Problem der *Relativität von Bewegung*.⁶⁰ Er verbindet damit, wie ausführlich gezeigt werden wird, die zentralen Charakteristika von Schizophrenie und Paranoia im Sinne eines paranoiden Stils.

Dieser Widerständigkeit korrespondiert zunächst der bestimmte Eindruck, dass sich das Sichtbarwerden von Turm und Geäst in der Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers nicht als das Verfügbarwerden eines Raumes, gar eines filmischen Handlungsraumes, darstellt – scheint doch der Totempfahl selbst in einem nicht geringeren Maße an der Bewegung beteiligt zu sein als die Kamera,

⁶⁰ Das am einfachsten nachzuvollziehende Beispiel für das Wirkprinzip der Parallaxe ist der sogenannte Daumensprung, der bei wechselndem Zukneifen der Augen auftritt. Zum Phänomen der Widerständigkeit der Objekte vgl. auch Polan: *Power and Paranoia*, S. 242–243. Zur grundsätzlichen Relativität der Bewegung im Film vgl. Michotte van den Berck: *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*, S. 118, und Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M. 2002, S. 41–43.

so dass dem Gestus des Aufdeckens ein Gestus der Abweisung entspricht. An diesem Eindruck der Eigenaktivität ist ganz wesentlich, wenn auch auf subtile Weise, die Tonebene beteiligt. Wie jedes Geräusch stellt auch das im Hintergrund vernehmbare Trommeln und Klatschen implizit die Frage nach seiner Herkunft,⁶¹ und zwar nicht abstrakt, sondern als konkrete Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers. Diese Frage wird hier mit noch größerem Nachdruck gestellt, da die Quelle der Geräusche hörbar in einiger Entfernung lokalisiert ist. So übt das Hintergrundgeräusch, dominiert vom stetigen, marschähnlichen und vorwärtstreibenden Rhythmus der Trommeln und Becken, einen Sog aus, dem die Aktivität der Kamera nur noch zu antworten scheint – ohne dass diese der Geräuschquelle am Ende der Bewegung auch nur einen Schritt näher gekommen wäre.⁶² Tatsächlich wird deutlich, dass der Blick des Zuschauers am Ende der Einstellung nicht stärker im Bild verankert ist als zu ihrem Beginn, sondern dass hauptsächlich die innerbildliche Spannung eminent zugenommen hat. Hier findet der eingangs erwähnte Eindruck der Zurückhaltung seine Begründung in der Art und Weise, wie sich der Bildraum konstituiert: nämlich als sich unter einer Oberfläche aufbauende Dynamik. So ist es die am Ende erreichte, zwischen Abstraktion und Konkretion suspendierte *Konstellation*, auf welche die Einstellung abzielt – das heißt, es geht im wesentlichen darum, dass sich hinter der scheinbaren Beschaffenheit der Situation eine zweite Ebene befindet, welche mit jener nicht zur Deckung zu bringen ist. Das Erkenntnispotential dieser Einstellung lässt sich also weniger als das Aufdecken einer Wahrheit beschreiben, sondern vielmehr als Einsicht in die Doppelbödigkeit der Realität.⁶³ Diese *Verdopplung* des Blicks

61 „Whereas images rarely ask: ‚What sound did that image make?‘ every sound seems to ask, unless it has previously been categorized and located: ‚Where did that sound come from?‘.“ Rick Altman: *Moving Lips. Cinema as Ventriloquism*. In: *Yale French Studies* (1980), Nr. 60, S. 67–79, hier S. 74.

62 Auf diese Weise enttäuscht die Kamerabewegung die Erwartung, bzw. die klassische Konvention, dass sie der Herkunft der Geräusche auf der Spur sei: „Among the most basic of camera movements, defined as a function of the narrative, is the tendency to move the camera to a sound, to point it at the area from which the sound is coming (thus turning off-screen sound into on-screen sound).“ Altman, S. 71. Altman betont aus seiner ideologiekritischen Perspektive, dass es sich bei diesem Eindruck um eine Täuschung handle: Die Kamera identifiziere vielmehr dasjenige, was der Zuschauer für die Quelle des Sounds halten solle (ebd., S. 71–72). Für unseren Zusammenhang ist entscheidend, dass das ausgestellte Fehlen einer Soundquelle das Bild mit Spannung auflädt.

63 Deshalb lässt sich nicht einfach sagen, die parallaxische Verschiebung führe zu „größerer Einsicht, Objektivität und Wahrheit“ (Naziri: *Paranoia im amerikanischen Kino*, S. 143), bzw. zur Entdeckung einer „Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit“ (Taylor: *Bilder des Konspirativen*, S. 234). Vielmehr führt sie gerade die Unmöglichkeit vor Augen, dem Sein hinter dem Schein

als Parallaxe, d. h. als nicht auflösbarer innerer Widerspruch, bestimmt die filmische Wahrnehmung für die ganze folgende Sequenz und wird danach noch einmal über die volle Dauer des Films entwickelt.

Die Bodenlosigkeit der Geschichte

Die Offenkundigkeit, in der diese Einstellung sinnliche Affizierung und abstrakte Bedeutung zusammenbindet, ist ein zentrales Merkmal ihres programmatischen Gestus und des Anspruchs, in einer Bewegung die Quintessenz des ganzen Films bündig zu formulieren – eben das Wesen der Parallaxe. Begreift man die Bewegung dieser Einstellung (und des Films) in diesem Sinne als leiblich erfahrbare Art und Weise der Bedeutungserzeugung, dann ist auf der nächsten Stufe auf die, mit Bellour gesprochen, „symbolische“ Dimension der Emotion einzugehen. So eröffnet der Film im Zusammenspiel von Bild- und Tonebene von der ersten Sekunde an unmittelbar, zeichenhaft, eine historische Perspektive. Diese konstituiert sich zunächst aus dem markanten Bild des Totempfahls, welches mit dem Geräusch der in einiger Entfernung erklingenden, in gleichmäßigem, marschähnlichem Rhythmus geschlagenen Trommeln eine Verbindung eingeht. Dieser Sound⁶⁴ ist deutlich als nicht-westliche, im weitesten Sinne als exotische, vage zwischen afrikanischen, indianischen und asiatischen Assoziationen angesiedelte Musik markiert. Der Totempfahl scheint zunächst die Assoziation „amerikanische Ureinwohner“ zu bestätigen und so, denkt man Altman weiter, als visuelle und semantische Verankerung des Sounds zu dienen. Dies erweist sich jedoch als Irrtum, oder genauer: als Täuschung, denn die Bewegung der Kamera offenbart dem Blick kein Zeltlager oder ähnliches, ja, sie offenbart überhaupt nichts, jedenfalls keine Antwort auf die Frage des Sounds. Vielmehr hinterfragt sie die

(etwa im Sinne einer propositional verfassten Aussage) auf die Spur zu kommen, indem sie permanent Widersprüche erzeugt. Die problematische Interpretation Taylors und Naziris gründet sich dabei direkt auf eine lediglich oberflächliche Analyse der Einstellung: Nicht nur der Turm (die *Space Needle*) wird in der Kamerabewegung sichtbar, sondern eben auch der Strauch. Letzterer wird von beiden Interpreten ignoriert. Vgl. Naziri: *Paranoia im amerikanischen Kino*, S. 123–124, bzw. Taylor: *Bilder des Konspirativen*, S. 221–222.

64 Es erscheint bemerkenswert, dass sich der Sound genau in dem Moment der Einteilung in die Kategorien „Geräusch“ oder „Musik“ widersetzt, in dem seine Rätselhaftigkeit, sein Fragen nach der eigenen Quelle in den Vordergrund tritt. Dieses Konvergieren der Kategorien ist, wie bereits in vorhergehenden Kapiteln ausgeführt, absolut kennzeichnend für das Sound Design im New Hollywood.

Verortung des Sounds im Bild in dem Maße, wie der Totempfahl der Bewegung selbst als Verankerung dient.

Wie entfaltet sich nun die symbolische Dimension im Verlauf der Einstellung, und wie verbindet sie sich mit der verkörperten Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers? Zunächst ist festzustellen, dass die unmittelbar annoncierte historische Perspektive mit Einsetzen der Kamerabewegung weiter entwickelt wird: Synchron rücken Strauch und Turm – es handelt sich um die *Space Needle*, wir befinden uns in Seattle⁶⁵ – ins Blickfeld. Die erwähnte futuristische Anmutung des Aussichtsturms lässt sich insoweit konkretisieren, als die *Space Needle* anlässlich der Weltausstellung 1962 erbaut wurde, die ihrerseits unter dem Motto „Man in the Space Age“ stand.⁶⁶ Futurismus wird an dieser Stelle ganz wörtlich genommen und in Science Fiction, d. h. in das ikonographische Inventar des Science Fiction-Films, übersetzt (besonders prominent ist die „fliegende Unter-tasse“ an der Spitze des Turms, eine sich drehende Kapsel, die ein Restaurant beherbergt).

Begreift man also die aus dem Zusammenspiel von Kamera und Totempfahl entstehende Bewegung als Konstituierung eines Zeit/Raum-Verhältnisses im Sinne einer historischen Perspektive, so ist wiederum zu betonen, wie eng diese symbolische Bedeutung an den verkörperten Effekt der Bewegungsmuster rückgekoppelt ist: Während der dynamisch aufstrebende, schlanke Turm in steter Progression immer mehr Raum einnimmt, verharrt das wuchernde Geäst, indem es keinen erkennbaren Fluchtpunkt ausbildet, quasi geschichtslos in einer perspektivischen Vagheit. Beides wird in Beziehung gesetzt zu dem Totempfahl, wodurch die Komposition nun entschieden einem Ungleichgewicht zuzustreben scheint: Hinter dem Totempfahl, der die Epoche der gewaltsamen Besiedlung des Landes und auch die damit verbundenen schmerzlichen Nachwirkungen aufruft,⁶⁷ verbirgt sich mit der *Space Needle* ein Symbol für Fortschritts- und Technikglaube. Dieses ist jedoch auf subtile Weise wiederum korrumpiert, indem hier bereits – durch den Verweis auf die Science Fiction – das Thema der Paranoia eingeführt wird.⁶⁸ Gleichzeitig kommt mit den grünen Zweigen ein Element hinzu, welches

⁶⁵ Ähnlich wie der Totempfahl fungiert die *Space Needle* als eine Art aufgeladenes visuelles Kürzel, unter anderem für die Stadt, in der sie beheimatet ist und der sie als Wahrzeichen dient.

⁶⁶ Vgl. Chad Randl: *Revolving Architecture. A History of Buildings that rotate, swivel, and pivot.* New York 2008, S. 111.

⁶⁷ Man denke unter anderem an das seit Ende der 1960er Jahre aktive *American Indian Movement* und insbesondere an die Besetzung von Wounded Knee im Frühjahr 1973.

⁶⁸ Dies gilt insofern, als mit dem Science Fiction-Film der 1950er Jahre jenes Genre angesprochen wird, welches klassischerweise mit der Nachkriegs-Paranoia des Kalten Krieges in Verbindung gebracht wird. Vgl. Hendershot: *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films.*

diese Orientierung auf die Zukunft (die im Jahr 1974 schon fast wieder der Vergangenheit angehört) untergräbt und sich, wenn überhaupt, eher dem Totempfehl zu assoziieren scheint. Vorherrschend bleibt jedoch, auch und gerade auf der Ebene symbolischer Bedeutung, die schroffe Zweiteilung des Kaders, so dass die Einstellung als audiovisuelle Gestalt auf allen Ebenen eine Spannung aufbaut, die schließlich den Schnitt hervorruft. Wiederum ist daher zu betonen, dass sich der Sinn dieser Einstellung nicht als Aufdeckung einer verdrängten Gegengeschichte fixieren lässt, wie Taylor argumentiert.⁶⁹ Wäre dies der Fall, so hätten wir es hier mit dem relativ simplen Fall eines ‚linken‘ Kinos der Geschichtskorrektur zu tun. Die Implikationen von *THE PARALLAX VIEW* sind jedoch weitaus grundlegender und radikaler, insofern dem Zuschauer jeder derartige Boden unter den Füßen entzogen wird. Diese Bodenlosigkeit der Geschichte realisiert sich im körperlichen Nachvollzug der Parallaxe als intellektuelles Gefühl. Eben diese Unterminierung und schließliche Zerstörung einer kohärenten Wahrnehmungsposition ist es, die später in der berühmten Testsequenz dramatisiert wird.

Es scheint im übrigen nicht unwichtig, anzumerken, dass sich im Verhältnis von verkörperter und symbolischer Bedeutung keinerlei Hierarchie etabliert, sei sie zeitlicher oder sonstiger Natur. Vielmehr entspannt sich ein Prozess der permanenten Rückkopplung zwischen den beiden Ebenen, ohne dass ein spezifisches Element als Auslöser oder Schwerpunkt gelten könnte. So ist zu Beginn der Einstellung der Verweis auf die Ureinwohner Amerikas ebenso präsent wie die markante Kadrierung, so wie am Ende der Einstellung räumliche und historische Perspektive ebenfalls auf der gleichen Komplexitätsstufe stehen. Die folgende Sequenz entwickelt nun diese in der ersten Einstellung angelegte Komplexität zu einem Wahrnehmungs- und Handlungsszenario. Dabei werden die in der ersten Einstellung waltenden Prinzipien (Relativierung von Aktivität, Fragmentierung, Entgegensetzung von Flächigkeit und Exponiertheit) auf eine ganze Reihe unterschiedlicher filmischer Verfahren bezogen. Ein Schwerpunkt der Analyse wird nun darauf liegen, zu zeigen, wie der Film selbst dabei das Problem medialer Vermittlung in den Vordergrund rückt.

69 „Die Gesellschaft hat eine obszöne, sie stützende Unterseite und basiert letzten Endes auf einem immer schon vorgängigen, gewaltsamen Verbrechen als Gründungsakt, gleich einer politisch-mythischen Urszene, und es ist deren Rückkehr, an die hier implizit erinnert wird.“ Taylor: *Bilder des Konspirativen*, S. 222.

Flächigkeit und Exponiertheit

Im Gegensatz zur Zurückhaltung der ersten Einstellung wird der Zuschauer mit dem Umschnitt in gleich mehrfacher Hinsicht direkt und plötzlich adressiert: Zum einen wechselt die Ansicht sprunghaft von der in der Tiefe gestaffelten Totempfehl-Konstellation zu einer betont flachen, offenbar mit Teleobjektiv fotografierten Tableau-Ansicht (Abb. 6). Der in den ersten Momenten dominante Effekt entsteht jedoch auf der Tonebene: Nicht nur wird das Trommeln und Klatschen signifikant lauter und näher wahrgenommen, sondern vor allem tritt eine weitere Ebene hinzu, nämlich die an den *doppelten* (Film- wie fiktiven Fernseh-) Zuschauer⁷⁰ gerichtete Anmoderation der Reporterin, die direkt in die Kamera blickt.



Abb. 6: Das Tableau als Verschränkung von Fernseh- und Filmdispositiv.

Mit diesem Arrangement knüpft die Einstellung zunächst in leichter Verschiebung an die erste Einstellung des Films an: Die farblich von den anderen Figuren abgesetzte Reporterin ist etwas versetzt nahe der Mitte des Kaders positioniert (der Platz neben ihr ist bereits für den Berater des Senators freigehalten, der gleich zu ihr treten wird)⁷¹ und begegnet dem Blick der Kamera exakt auf gleicher

⁷⁰ Auch hier lässt sich eine Verschiebung erkennen, die zum einen darin liegt, dass der fiktive Fernsehzuschauer in einem Bild adressiert wird, welches schon durch sein Breitbild-Format mit aller Macht betont, *kein* Fernsehbild zu sein. Zum anderen ist hier natürlich die Funktion der Informationsvermittlung entscheidend: Es ist der *Film*zuschauer, der über den Anlass der Feierlichkeiten informiert werden soll, nicht der vorgeblich angesprochene Fernsehzuschauer.

⁷¹ Dieser befindet sich zunächst am rechten Rand des Kaders. Das Vorwegnehmen einer Handlung durch die *Mise en Scène* wäre im klassischen Hollywood die Norm; im Rahmen dieser ganz

Höhe (nicht nach oben oder zur Seite verschoben wie die Augen auf dem Totempfehl). Die erste und die zweite Einstellung stehen handlungsräumlich in keinem nachvollziehbaren Verhältnis zueinander, bleiben voneinander isoliert; lediglich die Tonebene etabliert eine Brücke vager räumlicher Kontinuität zwischen ihnen. In dieser zweiten Einstellung ist nun jedoch die audiovisuelle Komposition ihres Gleichgewichts bereits zu Beginn verlustig gegangen: Zum einen ist die Unterscheidung von Hintergrund und Figur schon auf der visuellen Ebene keineswegs mehr so trennscharf wie in der ersten Einstellung – schließlich besteht auch der Hintergrund aus lauter Figuren (ganz im verschatteten Hintergrund, exakt in der Mitte des Kaders, ist gar Joe Frady, der Protagonist, zu sehen). Zweitens hat es auch die Stimme der Reporterin schwer, sich gegen den sie umgebenden Lärm durchzusetzen. Und drittens beginnen schon nach wenigen Sekunden die Teilnehmer der Parade damit, im Vordergrund das Bild zu durchqueren – eben in dem Moment, in dem sie den Zuschauer darüber informiert, dass es sich um eine Feier zum amerikanischen Unabhängigkeitstag handle.



Abb. 7: Störung und Rhythmisierung des Tableaus.

Diese Unterbrechungen manifestieren die Flächigkeit der Anordnung auf zwei verschiedenen, in der Bedeutungskonstitution des Films miteinander verknüpften Ebenen: Zum einen demonstrieren sie die geringe Schärfentiefe der verwendeten Kamera-Optik; zum anderen durchkreuzen sie die Ausrichtung des Kame-

und gar antiklassischen Anordnung jedoch scheint es sich viel eher um einen subtilen Hinweis auf die spezifische paranoische Zeitlichkeit der Latenz zu handeln. Vgl. O'Donnell: Latent Destinies, S. 2–3, der den von Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* aufgegriffenen Begriff der Haecceitas auf das Konzept der Paranoia bezieht. Weiter unten wird diese Art der Zeitlichkeit ausführlich behandelt.

rablicks auf den zuvor etablierten Gegenstand der Aufmerksamkeit. In diesem Sinne lässt sich die gesamte zweite Einstellung als eine Abspaltung des Flächen-Elements aus der ersten Einstellung verstehen, welches sich dort im Gegenstand des Gestrüchs verdichtet hatte.

Darüberhinaus erfüllen die vorbeiziehenden Teilnehmer der Parade noch eine weitere Funktion: Durch die unregelmäßigen, variabel mit dem gleichförmigen Rhythmus der Schlaginstrumente sowie mit dem Hin und Her des Dialogs zwischen Reporterin und Berater interagierenden Unterbrechungen schreibt sich, wie durch eine musikalische Komposition, eine bestimmte Dauer oder ein Spannungsbogen in die (27 Sekunden währende) Einstellung ein. Dieser Spannungsbogen ist derart gestaltet, dass etwa die ersten drei bis vier Sekunden (auf der visuellen Ebene) störungsfrei verlaufen, so dass das die Unterbrechungen eröffnende, massive und den Bildraum komplett in Anspruch nehmende Eindringen eines Pferdewagens von links einem kleinen Schock gleichkommt. Die Hinführung der Reporterin zum Gespräch und ihre erste Frage werden in der Folge immer wieder durch im Vordergrund das Bild durchquerende Figuren gestört (Abb. 7), während die ausweichende Antwort des Beraters in den letzten ca. fünf Sekunden der Einstellung wieder vergleichsweise ungestört bleibt. Kaum setzt die Reporterin zu einer Nachfrage an, erfolgt der Umschnitt, diesmal auch auf der Tönebene: Das Gespräch wird abgebrochen.

Damit sind mittlerweile gleich mehrere Verfahren angesprochen, die die Fragmentierung der Einstellungen in der Sequenz als Ganzes befördern: Erstens geschieht dies durch die räumliche Isolierung der einzelnen Einstellung, ihre Herauslösung aus dem Continuity System (etwa durch Verzicht auf einen orientierenden Establishing Shot und auf die klassischen Montagefolge nach dem Prinzip von Schuss und Gegenschuss). Zweitens ist der Raum der Mise en Scène oft nicht hierarchisch geordnet, d. h., sie bleibt insofern unvollständig als sich ihr nicht das Ganze des Vorgangs erschließt, den sie beschreibt (vgl. Abb. 7). Aus diesen beiden Punkten folgt, dass drittens ein nicht zugänglicher Raum (im Sinne eines Handlungsraumes) konstruiert wird. In der ersten Einstellung war dies bereits zu sehen und im Laufe der Sequenz ergeben sich noch deutlichere Beispiele (Abb. 16–17, 18–19). Schließlich korrespondiert viertens der Fragmentierung des Raumes eine spezifische, noch näher zu erläuternde Zeitlichkeit, die sich zwar nicht im Fragment erschöpft, dieses aber als wesentliches Element beinhaltet, wie anhand der zweiten Einstellung bereits angedeutet. Diese *Konstituierung der einzelnen Einstellung als Fragment* sowie die *Fragmentierung als durchgängiges Prinzip* ist auf formaler Ebene das erste und grundlegende Kriterium einer Affekt-poetik der Paranoia. Die weiteren Kriterien werden im folgenden entwickelt.

Die sich anschließende dritte Einstellung setzt nun, nach einiger Verzögerung, schließlich die Quelle der Musik und der Geräusche *als Quelle* ins Bild:

nämlich die Parade, die Kapelle und die am Straßenrand stehenden und sitzenden Zuschauer. Obwohl diese Perspektive von einem Betrachterstandpunkt nahe dem vorherigen aus aufgenommen zu sein scheint, stellt sich der Eindruck einer starken räumlichen Disjunktion ein. Dieser resultiert hauptsächlich aus dem Umstand, dass die Kamera hier offensichtlich mit einer sehr viel kürzeren Brennweite operiert, so dass die Schärfentiefe bis weit in den Hintergrund ausgedehnt wird, wo bereits undeutlich der Senator auszumachen ist.



Abb. 8: Die aus der Tiefe des Raumes vorbeiziehende Parade, im Hintergrund der Senator.

Hier konstruieren demnach zwei unmittelbar benachbarte Einstellungen den Raum auf diametral entgegengesetzte Art und Weise. Sie entfalten so den in der ersten Einstellung etablierten Konflikt zwischen Flächigkeit und Exponiertheit – wie wir sehen werden, läuft die dritte Einstellung schließlich auf eine Perspektive der deutlichen Untersicht hinaus (s. Abb. 9–11). Dabei stehen das Flächige und das Exponierte nicht beziehungslos nebeneinander, sondern es ist gerade der Gestus des Hervorstechens, welcher die parallaktische Verschiebung auf die nächste Fläche in Gang setzt.



Abb. 9–11: Dallas Revisited. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 10



Abb. 11

Damit erhält nun die zunächst abstrakte Entgegensetzung von Fläche und Aufragendem im Verlauf dieser dritten Einstellung (die mit ca. 50 Sekunden noch einmal fast doppelt so lang ist wie die vorhergehende) einen ersten konkreten Sinn, indem sie sich auf die Figur des Senators bezieht. Und erneut zeigt sich, wie eng und komplex in dieser Sequenz die verkörperte Bedeutung eine symbolische Dimension evoziert: So entfaltet sich die Einstellung auf einer ersten Ebene, indem sie den Senator nach und nach als eine äußerst verletzbare Figur erscheinen lässt. François Truffaut hat eine auf den ersten Blick ganz ähnliche Anordnung, nämlich die Treppen-Mordszene in *PSYCHO* (den Mord am Detektiv Arbogast), folgendermaßen beschrieben: „Er [Arbogast] erscheint wie eine Blume.“ Das heißt, daß er ‚gepflückt‘ werden kann.“⁷² Tatsächlich wird der Senator mit seiner Frau immer stärker exponiert und isoliert, bis am Ende der sich schier endlos in die Länge ziehenden Einstellung nurmehr das Paar im Bildausschnitt zu sehen ist: in starker Untersicht schutzlos dem möglichen Attentäter ausgeliefert (Abb. 11). Dabei schreibt sich jedoch mit dem gleichmäßigen Schlagen der Trommeln und Becken in Differenz zur Szene in *PSYCHO* ein Zeitmaß der Unabänderlichkeit in die Einstellung ein, welches deren immer weiter anwachsende Dauer in der Wahrnehmung des Zuschauers als ein Verrinnen der letzten Sekunden vor dem in der Vorstellung evozierten fatalen Schuss realisiert⁷³ – mit besonders wirkungsvollem Effekt am Ende der Einstellung, wenn das Schlagwerk plötzlich aussetzt, als antizipierte es den Moment des (hier noch ausbleibenden) Schusses, dessen akustische Anmutung die Beckenschläge bereits vorweggenommen haben. Auch in *PSYCHO* haben wir es mit einer Form von Antizipation zu tun, diese ist allerdings von dezidiert anderem Charakter.⁷⁴ Es stellt sich daher die Frage: Wie lässt sich diese Vorstellung des Zuschauers, welche den Schuss vorwegnimmt, genauer bestimmen?

Zapruder und der gespaltene Zuschauer

Die Bausteine zu einer Antwort finden sich, wie ausgeführt, in der Verknüpfung von sinnlicher Erfahrung und symbolischer Bedeutung. Auf dieser zweiten Ebene verbindet sich die sukzessive Entblößung der Figur strukturell wie ikonographisch äußerst suggestiv mit einer anderen Vorbeifahrt eines Politikers an einer Kamera: nämlich derjenigen, die im sogenannten Zapruder-Film zu

⁷² Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, S. 266.

⁷³ Vielen Dank an Jan Bakels für diesen Hinweis.

⁷⁴ Vgl. Kapitel 2 zum Suspense.

sehen ist, welcher das Attentat auf John F. Kennedy zeigt (vgl. Abb. 12–15). Die von links nach rechts weisende Schwenkbewegung der Kamera ähnelt sich in beiden Fällen, lediglich der Aufnahmewinkel ist gekippt: von einer Aufsicht bei Zapruder zur Untersicht in *THE PARALLAX VIEW*. Bemerkenswert scheint vor allem die über den roten Feuerwehrhelm hergestellte ikonographische Referenz an den Attentats-Film, bzw. an das Spritzen von Blut im notorischen Frame 313 (Abb. 15).⁷⁵ In diesem Sinne erhöht auch das Abnehmen des Helms nicht nur im konkreten Moment der Filmwahrnehmung die Gefahr des Erschossenwerdens für die Figur des Senators, sondern verbindet diesen Moment in einer deiktischen Geste mit dem historischen Augenblick des Attentats, bzw. mit der Rezeption der im *Life*-Magazin abgedruckten Bilder.

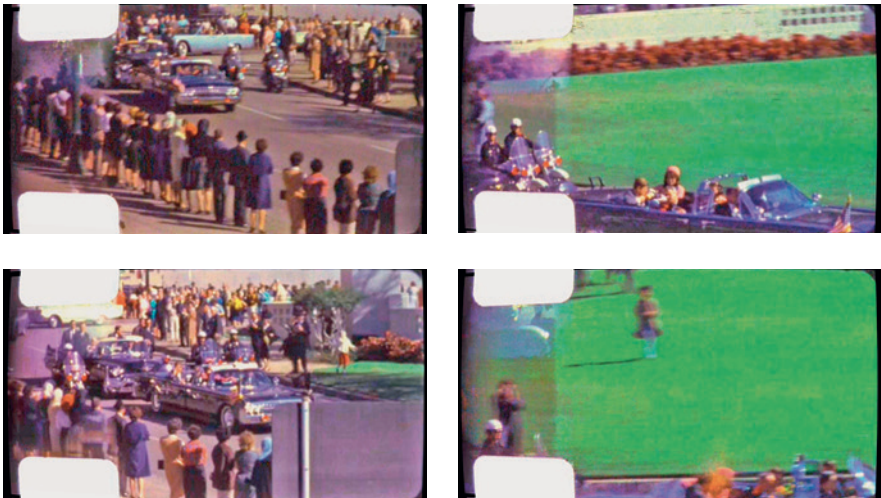


Abb. 12–15: Die Frames 135, 180, 253 und 313 aus dem Zapruder-Film. S. Farbabb. im Anhang.

Darüber hinaus ist mit dem Zapruder-Film natürlich nicht nur die Dokumentation des Kennedy-Attentats angesprochen; vielmehr etabliert dieser 26 Sekunden

⁷⁵ Diesen Frame und auch einige folgende, welche die Verletzungen Kennedys ähnlich explizit darstellen, hatte das *Life*-Magazin in seinem ersten (in schwarzweiß gehaltenen, 31 Frames umfassenden) Teilabdruck des Zapruder-Films im November 1963 zunächst ausgelassen. Erst nach der Veröffentlichung des Warren-Reports 1964 wurde der Frame (vergrößert und in Farbe) in *Life* abgedruckt. Der vollständige Film als Film wurde einer breiteren Öffentlichkeit erst 1975 über eine Fernsehausstrahlung in der ABC-Sendung *Good Night, America* zugänglich. Vgl. Simon: *Dangerous Knowledge*, S. 35–37.

lange Film seinerseits ein Paradigma paranoischer Wahrnehmung. Das heißt, die Referenz auf Dallas im November 1963 dient in THE PARALLAX VIEW nicht nur einem Effekt der Erinnerung, sondern sie bereitet auch den Boden für eine Weiterentwicklung des dort formulierten Paradigmas. Das wesentliche Prinzip hierbei ist abermals das der Fragmentierung, der fehlenden Einbindung in einen Zusammenhang. So hat Pier Paolo Pasolini in einem kurzen Essay zur Plansequenz, bzw. zum „long take“ im Verhältnis zur Montage beschrieben, wie der Zapruder-Film, bei aller Intensität des Ausdrucks, durch die Abwesenheit anderer, ergänzender Perspektiven (genauer: *aller* anderen Perspektiven) unverständlich und bedeutungslos bleibt.⁷⁶ Dabei seien es nicht einfach zusätzliche subjektive Perspektiven, die fehlten, sondern vor allem die *Koordination* der Perspektiven nach einem kohärenten Gesichtspunkt. Ohne diese in der Montage geleistete Koordination, so Joan Copjec in einem ausführlichen Kommentar zu Pasolinis Text, besitze das Material quasi überhaupt keinen eigenen Gesichtspunkt und impliziere damit eine abgeschwächte, reduzierte Form von Subjektivität.⁷⁷ Diese rührt daher, dass Zapruder, so Pasolini, seinen Blickwinkel nicht bewusst gewählt, sondern einfach von der Stelle aus gefilmt habe, wo er sich gerade befand – so dass der Film in einem gewissen Sinne zeigt, was Zapruder, und nicht, was das Kamera-Objektiv sah.⁷⁸ Copjec beschreibt diese Form der Subjektivität unter Verweis auf Pasolinis Konzept der freien indirekten subjektiven Perspektive als eine *Spaltung des Bewusstseins* („*splitting of consciousness*“), wie sie für ihre, von Sartre und Lacan hergeleitete, Konzeption der Perversion⁷⁹ kennzeichnend ist, wie sie

76 Pier Paolo Pasolini: Observations on the Long Take [1967]. In: October 13 (1980), S. 3–6, hier S. 3. Pasolini erhebt hier den Zapruder-Film zum Paradigma der Plansequenz überhaupt.

77 „According to Pasolini’s argument, however, the problem is not that the assassination footage cannot be coordinated with any *other* point of view, but that without this coordination the footage by itself has *no point of view*, properly speaking. Pasolini distinguishes the point-of-view-structure created through montage, and the subjectivity belonging to it, from a different, attenuated or reduced form of subjectivity that is rendered by the long take.“ Joan Copjec: *Imagine there’s no Woman. Ethics and Sublimation*. Massachusetts 2004, S. 199.

78 Pasolini: Observations on the Long Take, S. 3. Der Zapruder-Film gelangt damit nicht zu einer „Objektivität der Kamera, die den Selbstaussdruck der Dinge verfolgt“, mithin nicht zu der Verschränkung von technischem Bewusstsein und subjektivem Ausdruck, die nach Pasolini die Voraussetzung von Film im vollen Sinne darstellt. Vgl. Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figuren des Sprechens*. Berlin 2008, S. 259–260.

79 Perversion ist hier nicht zu verstehen als sexuelle Devianz, sondern in einem strukturellen Sinne als eine Art und Weise des In-der-Welt-Seins, die sich im Fall des Sadismus, der Copjec hauptsächlich interessiert, unter anderem durch eine Art emotionaler Distanzierung von der umgebenden Welt auszeichnet – eine Distanzierung, die uns bereits hinsichtlich des Weltzugangs des Schizophreniekranken begegnet ist.

aber – der diesem Kapitel zugrundeliegenden These zufolge – in ähnlicher Weise auch das Problem paranoischer Wahrnehmung im Innersten betrifft: „Perversion seeks to ensure that gaze and vision, desire and law, conscious and unconscious no longer contradict each other but inhabit the same plane, and attempts to force them to coalesce.“⁸⁰ Im Unterschied zur Perversion besteht die Paranoia nicht in dem Wunsch, die Widersprüche zusammenzuzwingen, sondern vielmehr in der wahnhaften Erkenntnis ihrer permanenten Koexistenz. Die Aufspaltung hat dabei nichts mit Ambivalenz oder Unentschiedenheit gemein (auf eine filmische Affektpoetik bezogen liegt genau hier die Differenz zum Horrorfilm, vor allem in seiner klassischen Ausprägung): „For, it is not that some part of the pervert’s experience is split off into the unconscious, but rather that some part, while still remaining conscious, fails to be subjectivized.“⁸¹

Eine ebensolche Klarheit in der Spaltung hat Louis Sass für die Schizophrenie beschrieben:

It is remarkable to what extent even the most disturbed schizophrenics may retain, even at the height of their psychotic periods, a quite accurate sense of what would generally be considered to be their objective or actual circumstances. Rather than mistaking the imaginary for the real, they often seem to live in two parallel but separate worlds: consensual reality and the realm of their hallucinations and delusions.⁸²

Ausgehend von der Feststellung, dass es im Kino keine an sich objektiven Einstellungen gibt,⁸³ vergleicht Copjec die Subjektive des Zapruder-Films mit jenen „nicht zurechenbaren Einstellungen“ („unattributable shots“), die den Kern des Konzepts der freien indirekten subjektiven Perspektive ausmachen und in denen die Kamera auf einem „Stück Realität“ beharrt; in diesem technischen Beharren, in dieser „Obsession“ entsteht „eine Form von Subjektivität, die objektiv hervorgebracht wird, um gleichzeitig auch die Pole des Subjektiven und Objektiven ununterscheidbar zu verschmelzen.“⁸⁴ Copjec bestimmt diese letztere Art der Einstellung mit Sartre, bzw. Lacan als Blick („gaze“) des Anderen, welcher sich

80 Copjec: *Imagine there’s no Woman*, S. 223.

81 Copjec, S. 228.

82 Sass: *The Paradoxes of Delusion. Wittgenstein, Schreber, and the Schizophrenic Mind*. Ithaca/London 1994, S. 21.

83 Vgl. auch Vivian Sobchack: *Toward inhabited Space*, S. 321: „As it is a body in the world, even what we call the ‚omniscient‘ camera is not transcendent in its vision and marks its perceptive senses through direction and perspective. Embodied in the clouds, the camera still has access to the world only from the Here from which it sees and the Now in which it is. It is the world that is transcendent in existence – and not vision, movement, or embodied consciousness.“

84 Groß: *Pier Paolo Pasolini*, S. 259–260.

weder jemals in einer Figur objektivieren lässt noch als eine allwissende Instanz die Welt transzendiert. Die Zaprunder-Subjektive zeichnet sich nun dadurch aus, dass der Blick des Anderen mit dem kontingenten voyeuristischen Blick zusammenfällt:

Public ceremony has indeed been converted into a private home movie insofar as the gap between eye and gaze that opens vision to the presence of others as such has vanished. [...] We are no longer in the presence of „some“ (indeterminate) other consciousness, of a public with which we maintain a relation of „uneasy indetermination,“ but of an infallible law with which we maintain a relation that leaves no room for doubt. It is the coincidence of eye and gaze that creates the tightly constricted space we observe here and in *SALÔ*; one is made to look through the eyes of the Other, from which we can take no distance. The possibility of another, contravening look, always left open in the point-of-view-structure, is for structural reasons blocked off. Yet, if the subjective shot doubles with certainty the Other's gaze, it does not afford a view that could be described as pellucid or omniscient, but one, on the contrary, that is stained with obscene enjoyment, with the subjective markings – blurring, shadowing, and the like – of an arbitrary vision.⁸⁵

Dieser Widerspruch lässt sich für *THE PARALLAX VIEW* besonders deutlich auf der Ebene der Kameraarbeit nachweisen, deren Gestus sich in die Formel gießen lässt, dass hier das Chaos mit tödlicher Ruhe eingefangen wird. Der für die Paranoia so charakteristische Wahn von Allmacht und Größe, welcher auch der Kombinatorik zugrundeliegt, ist einerseits in der Präzision der Kadrierungen realisiert, andererseits in der langsamen Fatumsgewissheit seiner rhythmischen Figuren, der Kameraschwenks und Einstellungslängen. Es handelt sich also, wie schon erwähnt, betont nicht ‚einfach‘ um ein Fernsehbild.⁸⁶ Die geradezu autoritäre Strenge der Kadrierung zwingt den Zuschauer in eine Perspektive, die ebenso emphatisch als unzureichend markiert ist. Wiederum lässt sich dieser

⁸⁵ Copjec: *Imagine there's no Woman*, S. 230.

⁸⁶ „The cluttered, uncentered shots showing an Independence Day parade, the arrival of a political candidate [...], and his interview by a television reporter combine the documentary qualities of television reporting with the formal rigor and complexity of a formalist art cinema. This formal approach is used to comment on the complex nature of perception, particularly in a world where the moral and political landscape that once was so clear has turned opaque, and any misperception can be fatal.“ Christian Keathley: *Trapped in the Affection Image. Hollywood's post-traumatic Cycle (1970–1976)*. In: Elsaesser, Horwath, King: *The last great American Picture Show*, S. 293–308, hier S. 300. Es erscheint wichtig, auf zweierlei Punkten zu bestehen: zum einen kombiniert die Sequenz nicht nur zwei Ausdrucksregister, sondern sie zwingt sie in einer widersprüchlichen Konstellation zusammen; zum anderen stellt dieses Verfahren nicht nur einen Kommentar zur komplexen Natur der Wahrnehmung dar, sondern es realisiert diese Komplexität im konkreten Akt des Filmerlebens.

Gestus einer Distanznahme ohne Übersicht mit der Wahrnehmungserfahrung der Schizophrenie in Verbindung setzen, in welcher Allmacht und Ohnmacht miteinander kurzgeschlossen sind:

The delusional world of many schizophrenic-type patients is not, then, a flesh-and-blood world of shared action and risk but a mind's-eye-world where emotions, other people, even the patient's own body exist as distant or purely subjective phenomena, mere figments of an abstract imagination whose power is at the same time limitless and irrelevant.⁸⁷

Vor diesem Hintergrund lässt sich in einem ersten Ansatz zusammenfassen, was in der Anfangssequenz geschieht: Es werden nämlich tatsächlich voneinander weitgehend isolierte Blickwinkel aneinandergereiht, ohne dass eine vollständige Koordination erfolgte. Und jeder einzelne Blickwinkel ist nicht nur isoliert von den anderen, sondern aktualisiert auch immer aufs Neue die Beschränkung der Möglichkeiten von Wahrnehmung (vgl. etwa Abb. 7, 16–19) – so oft und scheinbar ungehindert die Perspektive auch wechseln mag, tauscht die Montage doch stets nur Unzulänglichkeiten gegeneinander aus: „Each of these presentations of reality is extremely impoverished, aleatory, almost pitiful, if one realizes that it is *only one* among many.“⁸⁸ Die parallaktische Verschiebung ist nun nichts anderes als eben dieser Vorgang, in welchem die Unzulänglichkeit der je einzelnen Perspektive ins Bewusstsein tritt. Die Parallaxe ist somit das *Prinzip der Verbindung der Fragmente*. Und wie es Pasolini für das wiederholte Abspielen des Kennedy-Attentats aus einem Dutzend (imaginerter) subjektiver Perspektiven beschreibt, resultiert dies in einer Vervielfältigung der Gegenwart, welche sich gegenseitig relativieren und in Frage stellen, so dass im Ergebnis überhaupt keine Gegenwart mehr zustande kommt, welche jemals zu einer Vergangenheit werden könnte.⁸⁹ Die Aufspaltung des Zuschauers betrifft also auch einen Widerstreit von Zeitverhältnissen.

Ironische Zeitlichkeit

Die Reminiszenz an ein mit Bedeutung überfrachtetes historisches Attentat wird in der dritten Einstellung angereichert durch einen etwas weniger offensichtlichen und dennoch einschlägigen Verweis: So skandiert die asiatisch anmutende

⁸⁷ Sass: *The Paradoxes of Delusion*, S. 46 (meine Hervorhebung).

⁸⁸ Pasolini: *Observations on the Long Take*, S. 4.

⁸⁹ Vgl. Pasolini, S. 3–4.

Kapelle (vgl. Abb. 9) nicht nur das Vergehen der Zeit,⁹⁰ sondern sie weckt durch ihre Tracht auch unbestimmte fremdländische Assoziationen, die sich in einem anderen Hollywoodfilm bündeln, welcher Attentat und Paranoia zu seinen Themen macht: *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (John Frankenheimer 1962).⁹¹

Gerade mit Blick auf Verweise wie diesen etabliert der Film durch das völlige Ausbleiben eines Anschlagversuchs an dieser Stelle (d. h., am Ende der dritten Einstellung) eine deutlich ironische Perspektive auf das Handlungsgeschehen. Ironie ist hier nun allerdings weniger im alltagssprachlichen Sinne zu verstehen, sondern vor allem als eine besondere zeitliche Struktur, als eine sehr spezielle Form dramatischer Ironie. An dieser Stelle realisiert sich diese ironische Zeitlichkeit zum einen als Enttäuschung einer Erwartung, zum anderen jedoch als beharrendes Einschreiben einer Erwartung in den Gestus der Inszenierung. Das heißt, mit dem Ende der dritten Einstellung verbindet sich nicht der Erleichterungseffekt, dass es doch nicht zum Schuss gekommen sei. Vielmehr verhält es sich so, dass die Erinnerung an das JFK-Attentat als eine zusätzliche Schicht in die symbolische Ebene der Emotion Eingang findet, wodurch das später tatsächlich stattfindende Attentat nicht so sehr vorausgeahnt, sondern bereits vorweggenommen wird.⁹²

Die Erwartung, die sich an dieser Stelle artikuliert, ist in ihrer temporalen Struktur – und damit in ihrer affektiven Qualität – scharf zu unterscheiden von einer Erwartung im Sinne des Suspense: Es geht gerade nicht um ein *Wechselspiel* zwischen Gewissheit und Ungewissheit bezüglich des Eintreffens eines zukünftigen Ereignisses, sondern im Gegenteil dezidiert um eine Form von *Gewissheit*. Die Antizipation des Schusses in der dritten Einstellung ist daher eine, die sich im Gedächtnis des Bildes selbst abspielt und nicht in seiner in die Zukunft voraus-

⁹⁰ Es drängt sich der Gedanke auf, dieses Moment des Skandierens mit dem Prinzip des Zerschneidens des Zapruder-Films in einzelne Kader in Verbindung zu setzen: jeder Trommelschlag ein Schnitt.

⁹¹ Spätestens in der letzten Sequenz von *THE PARALLAX VIEW*, die sich deutlich auf das Finale in Frankenheimers Film bezieht, erweist sich, dass es sich bei dieser vergleichsweise subtilen Referenz nicht um einen Zufall handelt. Es scheint vielmehr, als trage diese Art der referentiellen Verdichtung des Bildraums selbst Züge paranoischen Denkens und sei darin genuiner Teil der poetischen Logik des Films. Vgl. Andrew Horton: *Political Assassination and Cinema*. Alan J. Pakula's *THE PARALLAX VIEW*. In: *Persistence of Vision* (1986), Nr. 3/4, S. 61–70, der sich ausführlich der Beziehung zwischen den beiden Filmen widmet.

⁹² Genau besehen, nähert sich bereits der Zapruder-Film selbst dieser zeitlichen Struktur an – setzt er doch nach einer kurzen Unterbrechung zu einem Zeitpunkt wieder ein (mit Frame 133), an dem der erste Schuss aus dem Gewehr Oswalds aller Wahrscheinlichkeit nach bereits gefallen war. Vgl. Max Holland, Johann Rush: *J.F.K.'s Death, re-framed*. In: *New York Times*, 22.11.2007. Quelle: <http://www.nytimes.com/2007/11/22/opinion/22holland.html>, Zugriff am 15.05.2016.

gespannten Aktualität – in diesem Sinn also wäre der oben erwähnte Begriff der Vorstellung des Zuschauers zu konkretisieren. Hier finden wir nun den Grund für die Differenz zur erwähnten Szene aus *PSYCHO*: Die Kamera ist nicht darauf aus, kinetisch das Ansteigen des Erregungsniveaus auf den Punkt höchster Gefahr hin nachzuempfinden; der ‚fruchtbare Moment‘, in dem sich Gegenwart und Zukunft vereinen, wird in der Kadrierung gerade nicht angestrebt.⁹³ Vielmehr agiert die Kamera unterkühlt und schwerfällig, mit ruhiger Bestimmtheit; der Moment des möglichen Schusses wird nicht (etwa durch Zeitlupe oder Montage) hinausgezögert, wie es für den Suspense konstitutiv wäre, sondern nähert sich mit mechanischer Unbeirrbarkeit, welche der gleichmäßigen Unterteilung des Zapruder-Films in einzelne Kader, einzelne Standbilder entspricht. Es wirkt hier keine Kraft auf die filmische Zeit ein, sondern die Zeit ist selbst die Kraft, der sich alles unterwirft. Die Dauer der Einstellung reichert sich an mit der Statik dieser Bildkader, in welchen das Attentat auf ewig verharret.

So rückt die Zeitlichkeit dieser Einstellung und der Sequenz als ganzer in die Nähe des *Äon* (und nicht des *Kairos*).⁹⁴ Deleuze und Guattari schreiben:

93 Vgl. die Dekonstruktion des fruchtbaren Augenblicks in *GIMME SHELTER*, der am Ende dieses Kapitels kurz diskutiert wird. Zur Theorie des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ im Kino in Auseinandersetzung mit Lessing und im Zusammenhang mit dem *tableau vivant* vgl. Sergej Eisenstein: *Laocoön*. In: ders.: *Selected Works II. Towards a Theory of Montage*, hg. von Michael Glenny und Richard Taylor. London 1991, S. 109–202; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 144–155.

94 Manfred Schneider bringt die Zeitlichkeit des Attentats und seiner medialen Vermittlung auf Grundlage der Überlegungen Giorgio Agambens mit dem Begriff des *Kairos* in Verbindung, wie er in den paulinischen Briefen auftaucht. So schlüssig allerdings seine Analyse auch erscheint und so wichtig die Einbeziehung der religiösen Dimension auch ist, gibt es doch gewichtige Argumente gegen die Verwendung dieses Begriffs, den ich, der Lesart Daniel Sterns, bzw. Raymond Bellours folgend, auf das Erleben des Zuschauers im konkreten Akt der Filmwahrnehmung bezogen habe. So betont Schneider selbst und zurecht, dass die Zeit des Attentats radikal von der Zeitlichkeit gelebter Erfahrung abgetrennt ist und keine Gegenwart begründet, vgl. Schneider: *Das Attentat*, S. 476. Dies steht in diametralem Widerspruch zu Sterns Konzeption des *Gegenwartsmoments*, die auf dem *Kairos* basiert (Stern beruft sich im Gegensatz zu Schneider auf die vorchristliche antike Philosophie). Hinzu kommen zwei Aspekte, die mit dem Zapruder-Film als Film zusammenhängen und bei Schneider unterrepräsentiert sind, da er allzu umstandslos die Filmstills vom getroffenen John F. Kennedy mit den Attentatsdarstellungen etwa eines Jacques-Louis David oder eines Vittore Carpaccio aus dem 18. bzw. 16. Jahrhundert gleichsetzt (zum Filmbild als Durchschnittsbild vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 14–19). Zum einen ist das die unablässige *Wiederholung* der 26-Sekunden-Einstellung (nicht nur die Kopie der Filmstills) und zum anderen, damit zusammenhängend, das Moment der *Prädetermination*: Entgegen der Bestimmung des *Kairos* als ein dem Handeln günstiger Augenblick ist im Zapruder-Film emphatisch kein Handeln und keine Veränderung möglich; vielmehr ist sein Verlauf von vornherein festgelegt.

Äon ist die unbestimmte Zeit des Ereignisses, die fließende Linie, die nur Geschwindigkeiten kennt und das, was geschieht, unablässig in etwas Vorhandenes und in etwas noch nicht Vorhandenes aufteilt, in ein gleichzeitiges Zuspät und Zufrüh, in etwas, das zugleich geschehen wird und gerade geschehen ist.⁹⁵

Eine Zeit aber, die nur Geschwindigkeiten kennt, konstituiert, Pasolini zufolge, keine Verhältnisbildungen und damit niemals eine Gegenwart. Diese *gegenwartslose, ironische Zeit* ist das zweite Kriterium einer Affektpoetik der Paranoia.

Wahrnehmung zwischen Fernsehen und Kino

Die ironische Zeitlichkeit hängt eng zusammen mit dem Prinzip der Fragmentierung; beides zusammengenommen erschließt ein übergeordnetes Prinzip: nämlich die Tatsache, dass kein filmischer Handlungsraum entsteht. Stattdessen ergibt sich der Raum einer dissoziierten Wahrnehmung. An dieser Stelle kommt das Element des Flächigen im Gegensatz zum Aufragenden ins Spiel: Es ist die tendentielle Reduktion des Raums auf zwei Dimensionen, welche die Mise en Scène wie unter einer Glasglocke erscheinen lässt – eine formale Eigenschaft des Bildes, die sich für den Zuschauer als ein Gefühl von Taubheit und Beklemmung realisiert (die Kehrseite der Allmachtsphantasie, die in der Kombinatorik zum Ausdruck kommt). Dies gilt konsequenterweise auch für die Hauptfigur des Films selbst, den Reporter Joe Frady: Immer wieder stößt dieser ganz konkret an räumliche Begrenzungen, die seiner eigentlichen Funktion und Intention, nämlich zu handeln, entgegenstehen. Dem entspricht die Tatsache, dass die Mise en Scène einen Raum entwirft, der nahezu jeder Hierarchie entbehrt und somit auch die eigentliche Hauptfigur des Films nicht als Objekt der Aufmerksamkeit privilegiert (vgl. Abb. 6, 7, 17). Im Ergebnis wird diese Figur selbst mehr und mehr zum Zuschauer. So wird Frady (an einem etwas späteren Punkt der Sequenz) erst gar nicht zur Feier im Turmrestaurant vorgelassen, bei der sich später das Attentat ereignet: Ein Wachmann mit Sonnenbrille hält ihn zurück. Gleichzeitig suggeriert die geringe Schärfentiefe der betreffenden Einstellung, hinter dem Wachmann befinde sich schon eigentlich kein wirklicher Raum mehr, oder jedenfalls ein Raum, der nicht derselben Ordnung angehört wie der Raum im Schärfebereich der Kamera (Abb. 16 und 17).

⁹⁵ Deleuze, Guattari: Tausend Plateaus, S. 356.



Abb. 16–17: Private Party – Überfrachtung und Absperrung des Raums.



Abb. 17

Dieses Prinzip der Dissoziation der Wahrnehmung durch Verflachung des Bildraums kommt in seiner vollen Bedeutung erst in den Szenen rund um den eigentlichen Anschlag zum Tragen. Dort enthüllt es auch seinen tieferen symbolisch-historischen Sinn für die Affektpoetik des Films: nämlich das komplexe Verhältnis zur Fernsehästhetik, das bereits in der zweiten Einstellung der Sequenz aufgefallen war. Schon Pasolini bringt die Frage der widersprüchlichen Zeitlichkeit mit der Differenz von Fernsehen und Film in Verbindung.⁹⁶ Wie bereits oben in der Diskussion dieser Einstellung deutlich geworden ist, ist damit nicht einfach das Zitieren, bzw. Reproduzieren entsprechender Stilmittel angesprochen, sondern vielmehr die Frage der Positionierung des Zuschauers. Geradezu emblematisch

⁹⁶ Vgl. Pasolini: Observations on the Long Take, S. 3–5.

ist diese Positionierung in der Einstellung in Szene gesetzt, in der die Schüsse fallen. Das an der Spitze des Turms untergebrachte, sich drehende Restaurant,⁹⁷ in welches die Festgesellschaft sich begeben hat, ist durch eine Panorama-Glasscheibe vom umlaufenden Balkon getrennt. Der Moment des Attentats ist nun räumlich dergestalt aufgebaut, dass die Kamera gemeinsam mit einigen Figuren von außen durch die Glasscheibe blickt, während drinnen der Senator von den Kugeln getroffen wird (Abb. 18–19).



Abb. 18–19: Das Attentat hinter der Glasscheibe, die Spaltung des Zusehens. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 19

⁹⁷ In Kombination mit dem sich vertikal bewegenden Fahrstuhl vollführt das Restaurant selbst eine eigene Form der Parallaxe. Hiermit ist ein weiteres Mal das Problem der Relativität von Bewegung, bzw. der Aktivität des (unbelebten) Gegenstandes adressiert.

Wieder lässt sich hier von einer Verdopplung des Zuschauers sprechen, bzw., genauer, von seiner Aufspaltung in zwei widerstreitende Perspektiven. Der Riss zwischen dem Zuschauer und seinem Double ist materiell und doch ungreifbar als Glasscheibe ins Bild gesetzt.⁹⁸ Unverkennbar ist damit eine mediale Anordnung etabliert: Der Zuschauer sieht einem Zuschauen zu, welches sich wiederum als das Wiederaufrufen einer historisch aufgeladenen Zuschau-Situation zu erkennen gibt, in welcher die Bilder von den diversen Attentaten der 1960er Jahre, namentlich denen der Kennedys, gesammelt und verdichtet sind. Diese *Mediatisierung* des Filmbildes, seine Konstituierung als Bild von einem Bild, ist das dritte zentrale Kriterium der Affektpoetik der Paranoia.

Wenn hier nun von einem Riss die Rede ist, so speist sich dieser aus dem Zusammenprall zweier Zeitlichkeiten, die in der Poetik dieses Films streng voneinander unterschieden werden. Die eine habe ich als ironische Zeitlichkeit bezeichnet: Sie ist für sich bereits charakterisiert durch eine Aufteilung oder Verdopplung, indem sie das, was geschehen wird, immer schon vorwegnimmt. In den Berichten Schizophreniekranker findet sich dieses Verhältnis als konkrete, affektiv aufgeladene Wahrnehmungserfahrung beschrieben:

It is more like gray. It is like a constant sliding and shifting that slips away in a jelly-like fashion, leaving nothing substantial and yet enough to be tasted, or *like watching a movie based on a play and, having once seen the play, realizing that the movie is a description of it and one that brings back memories and yet isn't real.* ... Even a description of it is unreal and tormenting, for it is horrifying and yet seems mild and vague, although it is acute. It is felt in an unreal way in that it isn't constant torture and yet never seems to leave and everything seems to slip away into impressions. ... For what it is, is, and yet *what seems to be is always changing and drifting away into thought and ideas, rather than actualities.* The important things have left and the unimportant stay behind, making the loss only more apparent by their presence.⁹⁹

Diese Zeitlichkeit durchzieht THE PARALLAX VIEW über weite Strecken, und sie ist ein entscheidender Grund für das Gefühl der Ausweglosigkeit, welches der Film vermittelt. An dieser einen Stelle des Films tritt allerdings ein Zweites hinzu: Für einige wenige Augenblicke wechselt der Film – und bezeichnenderweise erfolgt bei dieser Gelegenheit, fast direkt nach den tödlichen Schüssen, der Umschnitt ins Innere des Turms, dorthin, wo sich das Attentat ereignete – in einen anderen zeitlichen Modus, den eines (nochmaligen) Durchlebens des traumatischen

⁹⁸ Ins Bild tritt diese Glasscheibe als Objekt vorrangig durch die Spuren der Gewalt, nämlich durch das spritzende Blut des Senators, welches an ihr hängenbleibt.

⁹⁹ Eugene Meyer, Lino Covi: *The Experience of Depersonalization*, zit. nach Sass: *The Paradoxes of Delusion*, S. 23 (meine Hervorhebung).

Moments im Präsens der Berichterstattung des Fernsehens: „Live television is a paradigmatic reproduction of something happening in the present.“¹⁰⁰ Auch dieses Präsens ist durchwirkt von den Schockwellen der Vergangenheit,¹⁰¹ hier aber treten sie nicht als Spannungen unter der Oberfläche auf, sondern tauchen für einen kurzen Moment aus dem Eisbad der Distanzierung auf (realisiert unter anderem durch die hektischen Erschütterungen der Handkamera und die um ein vielfaches höhere Schnittfrequenz). Der Moment davor, in dem die Schüsse nun tatsächlich fallen, nachdem sie in der Parade bereits vorweggenommen worden waren, lässt diese beiden Zeitlichkeiten miteinander kollidieren. Die Fläche des Bildes stellt sich hier dar als das Spannungsfeld, auf welchem sich die Linien des Erschreckens und der Verzweiflung ausbreiten, ebenso wie die Schichtungen und Wiederholungen, welche das Ereignis im medialen Gedächtnis verankern. Gleichzeitig manifestiert sich in der Flächigkeit der Scheibe und in der ganzen Anordnung der Szene (die ja den Attentäter betont offscreen plziert) das visuelle Paradigma der Paranoia, nämlich der *Verweis auf das Unsichtbare im Sichtbaren*. Dieses beharrlich sich entziehende Element des medial vermittelten traumatischen Ereignisses provoziert die ewige Unruhe des Verdachts, der, so Manfred Schneider, sich erst beruhigt, „wenn er im Auge Gottes Platz nehmen darf“.¹⁰² Hier kommt wiederum jene verminderte Subjektivität zum Tragen, die aus der Erkenntnis erwächst, dass, wie Pasolini schreibt, die gewählte Perspektive nur eine zufällige unter vielen möglichen darstellt.¹⁰³

100 Pasolini: Observations on the Long Take, S. 3.

101 So ruft die Inszenierung des am Boden liegenden Senators sehr genau die Ikonographie der Sterbebilder Robert Kennedys auf, welche 1968 u. a. in *Life* und in der *L.A. Times* zu sehen waren. Vgl. auch Stephen Farber: Movies that reflect our Obsession with Conspiracy and Assassination. In: *New York Times*, 11.08.1974, S. 11 u. 20, der beide Darstellungen einander gegenüberstellt.

102 Schneider: Das Attentat, S. 429. Zur Frage der Unsichtbarkeit und der Perspektive Gottes vgl. auch Copjec: *Imagine there's no Woman*, S. 216: „For, to be looked at from all sides by a nomadic gaze is to experience ourselves as visible in the world, as sunk within a perspective on which there can be another perspective, whereas to be visible to an all-seeing God would be to experience ourselves as part of some whole. In the first case, the other perspective threatens to demolish or overwhelm our own, while in the second this radical antagonism of perspectives gives way to the sense that God's view enlarges or rectifies our own. In this latter case we are no longer visible in the world, but fully visible only outside it.“

103 Pasolini: Observations on the Long Take, S. 4.

Kombinatorik der Elemente

Die Hierarchielosigkeit der Fläche, das gleichrangige Nebeneinander in den einzelnen Einstellungen hat jedoch nicht nur defizienten Charakter. Gleichzeitig wird damit die Grundlage geschaffen für eine Montage, die aus der Gleichrangigkeit der einzelnen Elemente scheinbar beliebig auszuwählen vermag (hier stoßen wir wieder auf den Aspekt der Ermächtigung in der Ohnmacht). Die Abspaltung eines Raums bedeutet damit immer auch die Schaffung eines neuen Raums, auch wenn dieser nicht als Handlungsraum konstituiert wird. Der Effekt der Montage ist dabei gerade nicht der von Beliebigkeit, sondern im Gegenteil von höchster Determiniertheit. Deutlich wird dies etwa im Wechsel von der insgesamt vierten Einstellung, welche das Tableau aus der zweiten Einstellung (vgl. Abb. 6 und 7) wieder aufgreift – wir befinden uns noch am Fuß des Turms, vor dem Attentat – zur fünften Einstellung, einem aus diesem Tableau herausgegriffenen Detail. Der Umschnitt ereignet sich, nachdem die Reporterin dem inzwischen bei ihr eingetroffenen Senator eine Frage gestellt hat und dieser sich zu antworten anschickt. In der folgenden, der insgesamt fünften Einstellung ist der undurchsichtig lächelnde, nebenbei Anweisungen verteilende Berater des Senators zu sehen, während die Antwort des Senators auf die Frage der Reporterin offscreen vernehmbar ist (Abb. 21).

So einfach die Operation zunächst anmutet, so entscheidend ist sie hinsichtlich der Festlegung von Kriterien einer Affektpoetik der Paranoia. Dieser Schnitt, insgesamt erst der vierte der ganzen Sequenz, hebt sich von den ersten drei Einstellungswechseln ab, welche sämtlich, wenn auch nicht ausschließlich, als Verfolgung der vordergründigen Handlung (Feier des Unabhängigkeitstages und Ankunft des Senators) legitimierbar sind. In diesem vierten Schnitt ist eine solche Funktion jedoch negiert: Der Blick der Kamera wendet sich hier scheinbar Nebensächlichem zu. Zugleich löst sich die widersprüchliche Doppelbestimmung der Tableau-Einstellung (zwischen Film- und Fernsehdispositiv) in Richtung einer neuen, unabhängigen Blickinstanz auf. Damit eröffnet der im Schnitt sich vollziehende Heransprung, ähnlich wie die Kamerabewegung in der ersten Einstellung, eine Dimension, die einer abweichenden Logik folgt. Und wie in der ersten Einstellung ergibt sich unmittelbar die Frage nach dem Agenten dieser Verschiebung der Perspektive – eben darin, in dieser Frage, liegt ja das Wesen der Parallaxe. Und wie in der ersten Einstellung handelt es sich auch hier nicht einfach um die Isolierung oder Offenbarung eines Fragments. Der Umschnitt auf das Detail, das mit der vordergründigen Handlung des Szenenabschnitts (dem Interview) in keiner direkten Beziehung zu stehen scheint, dient vielmehr gerade der *Herstellung* einer solchen Beziehung – nur auf einer anderen Ebene als derjenigen der Oberflächen-Handlung. Wiederum erweist sich hier das Verhältnis



Abb. 20–22: Die Parallaxe als Engung und Weitung des Bildausschnitts.



Abb. 21



Abb. 22

von Bild und Ton als entscheidend: Die Kombination der phrasenhaften Antwort des Senators mit dem professionellen Lächeln seines Beraters impliziert nicht nur auf einer abstrakten Bedeutungsebene, dass der eigentliche Urheber dieses Sprechens nicht der Senator selbst ist; vielmehr ergibt sich dieser Eindruck ganz unwillkürlich, nimmt man Altmans These ernst, dass sich der Ton unweigerlich eine Verankerung im Bild sucht.

Es ist dieser Eindruck, der sich mit Lacan als intellektuelles Gefühl, nach der Art eines „Gefühl[s] von Aufzwingung, Einflußnahme, Eindringen und Ersetzung“¹⁰⁴ beschreiben lässt. Nicht zufällig kommt einem hier Deleuzes Beschreibung der Hitchcockschen Figuren in den Sinn. Diese seien „sicher nicht gerade Intellektuelle, aber ihre Gefühle sind keine einfachen Affekte, sondern sozusagen intellektualisiert, insofern sie sich über ein vielfältiges Spiel gelebter Konjunktionen [...] ausformen“.¹⁰⁵ Diese Nähe Hitchcocks zu einer paranoischen Wahrnehmungsordnung begründet sich aus dem Strukturprinzip der *Relation*, dem jedoch hier, wie wir gesehen haben, jede Verankerung im Präsens ausgetrieben worden ist. So lässt sich die Kombinatorik der Elemente in ihrem Nachvollzug durch den Zuschauer als Entstehung eines solchen intellektuellen Gefühls fassen.¹⁰⁶

Darüber hinaus besitzt der beschriebene Einstellungswechsel noch einen weiteren, schwer zu bestimmenden Mehrwert, welcher sich aus der anticlassischen Verbindung von Montage und *Mise en Scène* an dieser Stelle ergibt. Im Gegensatz zu einer klassisch nach Schuss und Gegenschuss aufgelösten Szene

104 Lacan: Über die paranoische Psychose, S. 136.

105 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 271.

106 Entsprechend bezieht Théodule Ribot die für den Suspense so wichtige Überraschung – als grundlegendes intellektuelles Gefühl – auf den Gegenstand der *Relation*: „The first stage is that of *surprise*. [...] It is a special emotional state which cannot be traced back to any other, consisting of a shock, a disadaptation. [...] its special and peculiar character lies in its being without contents, without object, save a relation. Its material is a *relation*, a transition between two states – a movement of the mind, and nothing more.“ Ribot: *The Psychology of the Emotions* [1896]. London 1898, S. 369. Durchaus analog ließe sich die parallaxische Verschiebung als eine solche *Relation*, als Bewegung des Intellekts verstehen, die nun nicht gerade mit Überraschung einhergeht, sondern eher mit dem Gefühl, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Im Gegensatz zu dem sich auf Janet beziehenden Lacan lehnt Ribot derart feine Einteilungen zwar ab; er geht jedoch in seiner „Pathologie“ des intellektuellen Gefühls auf den Zweifel ein, den er folgendermaßen definiert: „Doubt is a state of unstable equilibrium in which successive contradictory representations neither mutually exclude nor conciliate each other.“ S. 375. Die Parallele zum von mir entwickelten Begriff der Paranoia muss nicht extra betont werden. Es sei lediglich die Ähnlichkeit dieser Definition zu Pasolinis Idee einer ganzen Serie von Zapruder-Filmen angemerkt. In seiner extremen Form nähert sich dieser Zweifel dem an, was Louis Sass als schizophrene Erfahrung einer totalen Entfremdung von der Wirklichkeit beschreibt.

bietet die Anordnung hier keinen formalen Anhaltspunkt für die Schnittfolge: So bleibt der Aufnahmewinkel in den drei aufeinanderfolgenden Einstellungen konstant frontal auf Augenhöhe, lediglich die Einstellungsnähe ändert sich von einer Amerikanischen (Abb. 20) zur Nahaufnahme und schließlich zur Halbnahen (Abb. 22). Damit geht das Detail nicht in seiner Funktion auf, das Verhältnis zwischen dem Politiker und seinem Berater zu beschreiben – ebenso, wie es in der Logik der Einstellungsfolge nicht aufgeht, sondern als singuläre Abweichung, als Rest übrigbleibt, der zunächst nicht wieder aufgegriffen wird. Lediglich sein Effekt ist sichtbar: Dieser besteht eben in der Verschiebung der Einstellungsnähe von der Amerikanischen zur Halbnahen.

Dieses Spiel zwischen Tableau und Detail greift das oben beschriebene Verhältnis von Fläche und Exponiertheit wieder auf: Das Detail als das Hervorstechende verschiebt den Blick auf die Ordnung des Tableaus. So eröffnet sich buchstäblich durch die Einfügung der Nahaufnahme eine neue Sichtweise auf die im wesentlichen konstante Organisation der *Mise en Scène* – ganz ähnlich, wie es Ludwig Wittgenstein für das „Bemerken eines Aspekts“ oder das „Sehen als“ beschreibt, in dem sich Sehen und Denken, Wahrnehmung und Interpretation kreuzen.¹⁰⁷ Louis Sass hat die Verbindung von diesem Konzept Wittgensteins zur Wahrnehmung von Schizophreniekranken gezogen, und zwar am Beispiel Daniel Paul Schrebers:¹⁰⁸

[...] Schreiber's perception of his own feminine aspect¹⁰⁹ does not distort or deny the more objective qualities of the perceptual world: the very presence of hair on his chest and the size of his nipples is unaffected; only the prominence or meaning attributed to these parts of his anatomy is altered in the context of the feminizing seeing-as.¹¹⁰

Auf der einen Seite kommen wir damit der Qualität der angesprochenen intellektuellen Gefühle näher – konstituiert sich doch in der Isolation des Details eine privilegierte Perspektive, was wiederum direkt mit dem erwähnten Wahn von Allmacht und Größe in Verbindung gebracht werden kann; damit ist es der affek-

107 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* [1953]. In: ders.: *Werkausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 2006, S. 225–580, hier S. 518–577. Wittgenstein diskutiert dieses Phänomen unter anderem am berühmten Beispiel des sogenannten H-E-Kopfes, den man sowohl als Kopf eines Hasen als auch einer Ente sehen, bzw. deuten kann.

108 An den *Memoiren Schrebers* hat Freud sein Konzept der Paranoia entwickelt. Vgl. Freud: *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*.

109 Unter anderem hielt Schreiber sich zuweilen für eine Frau.

110 Sass: *The Paradoxes of Delusion*, S. 31.

tive Mehrwert des zunächst nicht eingelösten Details, welcher die Kombinatorik befeuert, indem dieses Detail einen Überschuss an Relationen freisetzt.

Auf der anderen Seite lässt sich die Funktionsweise der Parallaxe vor diesem Hintergrund filmtheoretisch präziser bestimmen, und zwar als eine Verbindung des Ausdrucksbegriffs mit dem Problem der Montage. Der *locus classicus* dieser Verbindung ist der sogenannte Kulešov-Effekt, den Naum Klejman als „Transformation der Struktur des innerbildlichen Materials“ definiert.¹¹¹

Bei der fraglichen Stelle in *THE PARALLAX VIEW* spielt zum einen, ganz im Sinne des Kulešov-Effekts, die sequentielle Anordnung der Montagestücke eine Rolle: Die ominöse Nahaufnahme kontaminiert förmlich die folgende Einstellung.¹¹² Zum anderen handelt es sich um Variationen eines bildräumlichen Verhältnisses; das heißt, die drei Einstellungen gehen nicht nur ein abstrakt zeichenhaftes Verhältnis miteinander ein, sondern, und das ist wesentlich für die Figur der Parallaxe, die Intervalle zwischen ihnen lassen sich als faktische, auf den Bildraum bezogene Bewegungen – als Zwischensprünge – beschreiben, vergleichbar etwa einem Zoom. Paranoia ist damit nicht einfach das willkürliche Assoziieren kontingenter Erscheinungen, sondern der Bildraum, das „Material“ der *Mise en Scène*, ist selbst im innersten anfällig für die Verführungen der Transformation.¹¹³ Leo Bersani beschreibt dieses affektiv aufgeladene Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem im paranoiden Stil: „Paranoid thinking [...] hesitates between the suspicion that the truth is wholly obscured by the visible, and the equally disturbing sense that the truth may be a sinister, invisible design in the visible.“¹¹⁴ Eben diese Anfälligkeit des Sichtbaren, die sich mit dem Prinzip

111 Naum Klejman: Die Einstellung als Montageglied, zit. nach Sergej Jutkewitsch: *Der große Nigromant*. In: Hartmut Albrecht, Christiane Mückenberger (Hg.): *Lew Kuleschow*, Berlin 1977, S. 112–137, hier S. 122. Zur Relevanz des Ausdrucksbegriffs in diesem Zusammenhang vgl. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 527 und S. 541–548.

112 In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis Pudovkins instruktiv, der an den Experimenten Kulešovs beteiligt war. Er schreibt: „Aus irgendeinem Film schnitten wir das Gesicht des bekannten russischen Schauspielers Mosshuchin in Großaufnahme heraus. Wir hatten einen ruhigen, nichtssagenden Gesichtsausdruck gewählt. Diese Einstellung klebten wir in drei verschiedenen Kombinationen zusammen.“ Pudovkin: *Das Modell anstelle des Schauspielers*. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 353–358, hier S. 355. Es scheint, als ob eine gewisse expressive Unterbestimmung der einzelnen Einstellung ihre Kombinierbarkeit und ihre Aspektvielfalt im Sinne Wittgensteins begünstigt.

113 Vgl. Freud zur Aufmerksamkeit des eifersüchtigen Paranoikers: „Sein Material bezog der Anfall aus der Beobachtung der kleinsten Anzeichen [...]“. Freud: *Über einige neurotische Mechanismen*, S. 221.

114 Leo Bersani: *Pynchon, Paranoia, and Literature*, zit. nach Melley: *Empire of Conspiracy*, S. 141.

des flachen Nebeneinander verbindet, ist der Auslöser für die Frage nach dem Urheber der Verschiebung.

Wie hat man sich nun das „Bemerken eines Aspekts“ als dynamischen Vorgang vorzustellen? Eisenstein beschreibt es als die Entstehung eines „verallgemeinerten Bildes“:

[Unsere Auffassung von der Montage] besagt, daß jeder einzelne Montageeteil bereits nicht mehr als etwas Beziehungsloses existiert, sondern ein *besonderes Abbild* des einheitlichen allgemeinen Themas ist, das alle diese Teile in gleichem Maße durchdringt. Die Gegenüberstellung besonderer Details in einem bestimmten Montageaufbau läßt in unserer Wahrnehmung jenes *Allgemeine* entstehen, das wiederum alle einzelnen Teile erzeugt hat und sie zu einem *Ganzen* verbindet, und zwar zum verallgemeinerten *Bild*, in dem der Künstler und nach ihm die Zuschauer das gegebene Thema erleben.¹¹⁵

Was damit letztlich angesprochen ist, ist das Konzept der Ausdrucksbewegung.¹¹⁶ Deren Zeitgestalt wirkt zurück auf jedes einzelne Element, indem sie jenen Aspekt hervortreten läßt, welcher den Zusammenhalt aller Elemente bedingt. Eben darin liegt das Ungreifbare im Bemerken des Aspekts, welches Wittgenstein beschäftigt: „Denk nur an den Ausdruck ‚Ich hörte eine klagende Melodie!‘ Und nun die Frage: ‚Hört er das Klagen?‘ Und wenn ich antworte: ‚Nein, er hört es nicht; er empfindet es nur‘ – was ist damit getan? Man kann ja nicht einmal ein Sinnesorgan dieser ‚Empfindung‘ angeben.“¹¹⁷ Was Wittgenstein hier negativ beschreibt, wendet Eisenstein unter dem Vorzeichen der Oberton-Montage in das Merkmal einer eigenen Qualität konkreter, sich in der Zeit vollziehender Filmwahrnehmung:

Wenn nämlich eine Einstellung die visuelle *Wahrnehmung* ist und der Ton die akustische, *stellen der visuelle wie der akustische Oberton summarisch die physiologische Wahrnehmung dar.*

Und zwar ein und derselben Ordnung, außerhalb der Akustik- und Gehörkategorien, die lediglich Vermittler und Wege zur Erlangung der Wahrnehmung sind.

Für den musikalischen Oberton (den Pulsschlag) paßt der Terminus „Ich höre“ schon eigentlich nicht mehr.

115 Eisenstein: Montage 1938, S. 162.

116 Einer ganz ähnlichen Denkbewegung sind wir bereits mit Bezug auf das Phänomen des Suspense begegnet. Auf die Differenz zwischen den beiden Modalitäten wurde bereits eingegangen – sie liegt in der Einstellung zur Möglichkeit eines filmischen Präsen: Der Suspense bejaht diese Möglichkeit, die Paranoia verneint sie.

117 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 545.

Genau wie für den visuellen Oberton nicht mehr „Ich sehe“.
Für beide tritt die neue, homogene Formel „Ich empfinde“ in Kraft.¹¹⁸

Der Umschnitt auf das ominöse Detail, welches das Prinzip der Fragmentierung in Reinform verkörpert, produziert mithin einen expressiven Überschuss. Die Verwertung dieses Überschusses in einer *alles erfassenden, alles vermögenden Montage* ist nun das vierte und letzte wichtige Kriterium der Affektpoetik der Paranoia.¹¹⁹ Die Details selbst sind von ihrer Struktur her auf die Eingliederung in die neuen, untergründigen Zusammenhänge ausgelegt: Auf der einen Seite bleiben sie, was dargestellte Handlung und emotionalen Ausdruck betrifft, unspezifisch genug, um vielfältigen Interpretationen Raum geben zu können. Auf der anderen Seite sind sie keineswegs beliebig gestaltet: Jeweils verweisen sie, etwa in der Blick- oder der Bewegungsrichtung der dargestellten Figuren, auf einen sich off-screen befindenden Raum (vgl. nochmals Abb. 21). Dabei ist zur Aufrechterhaltung der Unruhe entscheidend, dass dieser *eine* Raum, auf den verwiesen wird, stets im Off verbleibt: Er bildet gleichsam den archimedischen Punkt der paranoiden Montage, von dem aus sich die Welt aus den Angeln heben lässt. Das Unbestimmte steht so ein für das Umfassende, für die Verschwörung. An dieser Stelle findet das entscheidende Bestimmungsmerkmal der Paranoia, nämlich die wahnhaft-Überzeugung, wirklich alles sei miteinander verbunden, seine Einlösung.¹²⁰

118 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film [1929]. In: ders.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, übersetzt und hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 90–108, hier S. 97.

119 „For the paranoid, identity, knowledge, and history are validated by what is out there, and only hidden to the eyes of those who cannot see the *formal* relation between dispersed signs and objects.“ O’Donnell: Latent Destinies, S. 16. Diese Etablierung einer privilegierten Perspektive deutet auf einen Zusammenhang zwischen Paranoia und einer narzisstischen Ordnung von Wahrnehmung, vgl. Freud: Zur Einführung des Narzißmus, besonders S. 49, u. ders.: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, S. 184–188. Zur Bedeutung der Montage vgl. auch Adam Barker: Cries and Whispers, S. 25.

120 Hier berührt die Analyse das bereits angesprochene Gebiet der *suture*-Theorie, welche ihr Axiom von der Paranoia des klassischen Hollywood-Kinos auf ebendiese Struktur der montierten Blickverbindungen gründet. Der entscheidende Unterschied, oder, folgt man diesen Annahmen, die Selbstreflexivität in *THE PARALLAX VIEW* besteht nun darin, dass die imaginäre Vervollständigung der Verweisstruktur durch den Gegenschuss ausdrücklich nicht erfolgt, wodurch das Schema offengelegt wird. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass einer der grundlegenden Texte der *suture*-Theorie, Daniel Dayans *The Tutor-Code of classical Cinema*, nahezu zeitgleich mit *THE PARALLAX VIEW* veröffentlicht wurde. Vgl. Dayan: *The Tutor-Code of classical Cinema*. In: *Film Quarterly* 28 (1974), Nr. 1, S. 22–31.

Diese Allverbundenheit im Sinne des von Freud festgestellten „Beziehungswahns“ ist somit das Ergebnis einer Art *virtuellen*, in den ominösen Details punktuell aufblitzenden Ausdrucksbewegung, welche die Elemente des vordergründigen Handlungszusammenhangs wie von einem zweiten, retrospektiven Gesichtspunkt aus ein weiteres Mal aufruft.¹²¹ Wenn zu Beginn der Analyse festgestellt wurde, dass die Gliederung der Anfangssequenz in homogene Zeitgestalten auf Hindernisse stößt, so lässt sich nun der Grund dafür klar benennen: Es gibt nicht das eine „Bild des Ganzen“, sondern es gibt *zwei miteinander konkurrierende Bilder*. Und das noch größere Problem ist: Selbst wenn am Ende der Sequenz die Existenz einer Verschwörung, handlungslogisch gesehen, nicht mehr in Frage steht, so generiert sich diese Gewissheit stets aus dem Beharren auf der Unvollständigkeit dessen, was der Erkenntnis zugänglich ist – so etwa, wenn gegen Ende der Sequenz in einer Art Reprise das Bild von der *Space Needle* wieder aufgenommen und mit der Figur des entkommenen Attentäters kombiniert wird, der – so müssen wir vermuten, weil wir es nicht sehen – seinen Kontaktmann trifft (Abb. 23–24). Der Blick ins Off, der schon in der ersten Einstellung am Relief des Totempfahls aufgefallen war, wird hier zum Emblem der Verschwörung.

Damit zeigt sich die für die Affektpoetik der Paranoia grundlegende Funktion des Fragments, bzw. der Fragmentierung, in all ihrer Komplexität: Auf der Ebene der einzelnen Einstellung bewirkt sie eine Dissoziierung des Wahrnehmungserlebens vom dargestellten Handlungszusammenhang; weiterhin macht sie die einzelne Einstellung für die Zwecke der paranoischen Kombinatorik verfügbar; schließlich ist sie auf der Ebene des Zusammenhangs der Einstellungen als *Bewegungsfigur* zu fassen. Die Logik dieser Bewegung wiederum liegt im Prinzip der Parallaxe begründet – und auf dieser letzten Ebene ist damit sowohl die filmische Form angesprochen, als auch das affektive Erleben des Zuschauers im Sinne eines intellektuellen Gefühls.

So lassen sich nun die Elemente einer Affektpoetik der Paranoia als Bestandteile eines sich in der Zeit der konkreten Filmwahrnehmung realisierenden Prozesses beschreiben. Am Anfang dieses Prozesses steht, wie schon in der ersten Einstellung ersichtlich, das Prinzip der Fragmentierung. Dieses lässt sich sowohl innerhalb der einzelnen Einstellung als auch im Verhältnis zwischen den Einstellungen nachweisen, und zwar als räumliche und als zeitliche Struktur. Die den Fragmenten im Verhältnis zum vordergründigen Handlungsablauf innewohnende Spannung öffnet sich, zunächst momentweise und gegen Ende der Sequenz mit

¹²¹ Diese Funktion der Retrospektive kommt voll zur Geltung, wenn später im Film Fotos gezeigt werden, die den ominösen Details aus der Sequenz entsprechen: der Moment vor dem Attentat, der zweite Kellner, etc.



Abb. 23–24: Die Parallaxe als Mechanismus der konspirativen Verknüpfung.



Abb. 24

aller Macht, auf eine Dimension des ‚Dahinter‘, welche im direkten Gegensatz zur ausgestellten Flächigkeit der Bildkompositionen steht.¹²² Das strukturelle Prinzip

122 „Die Wahrnehmungsorgane der paranoischen Vernunft erleben die Welten, Räume und Dinge, die sie beunruhigen, vornehmlich als Flächen. Gegen diese Beunruhigung bietet sie eigene Flächenbilder auf. Von daher rührt die zweideutige Faszination, die für sie von Bildern, Fotos, Karten und Schriftstücken ausgeht und die zu artifizialen Interpretationen einladen. Auch die stärkste Vernunft vermag keine *Räume* zu interpretieren, sondern nur *Oberflächen* und die auf diesen Oberflächen auftauchenden Zeichen. Dabei lässt es die paranoische Deutung aber nicht bewenden: Sie stößt durch diese Oberflächen hindurch [hier ist das Verhältnis von Fläche und Exponiertem als Bewegung beschrieben, als Parallaxe, H.L.]. Sie ist davon überzeugt, dass die

dieser Dimension ist die vor allem in der Montage (aber auch in den Kamerabewegungen, vgl. etwa Abb. 1–5) umgesetzte Kombinatorik, vermittels derer die Fragmente miteinander in Beziehung gesetzt werden, ohne dass sich daraus ein Ganzes ergibt (das Wesen der paranoischen Imagination von Verschwörung ist es vielmehr, stets auf ein Unsichtbares jenseits des Offensichtlichen zu verweisen; es speist sich aus der Grundannahme der Unvollständigkeit, mit anderen Worten, der Fragmentierung). Die Dynamik der kombinatorischen Struktur wiederum geht aus der Zeitlichkeit der Ironie hervor, der Zeitlichkeit der Latenz, welche sich aus der „Multiplikation der Gegenwarten“ ergibt. Das Paradox dieser Zeitlichkeit lässt sich mit Patrick O’Donnell als *Erwartung des Unerwarteten*¹²³ fassen, als ein zutiefst gespaltenes Verhältnis, in dem sich ein den Wechselfällen der unmittelbaren Gegenwart verhaftetes Erleben mit der Distanz der Rückschau verbindet.

3.3 Historischer Ausblick

Paranoia im New Hollywood

Mit diesen in der Analyse herausgearbeiteten Kriterien ergibt sich nun ein neues Bild von dem, was üblicherweise mit Bezug auf das Kino des New Hollywood unter Paranoia verstanden wird. Wir sind nun nicht mehr angewiesen auf eine interpretationsabhängige und unpräzise Einteilung nach Plotelementen oder Handlungsmustern (wie etwa das Aufdecken einer Verschwörung), sondern können auf der Grundlage der Analyse sehr viel basalere – und formal nachweisbare – Beziehungen zwischen Filmen etablieren.

Geht man etwa von der Art und Weise aus, wie sich die paranoische Wahrnehmungsordnung vermittels eines Verfahrens der Kombinatorik aus dem Fragment konstituiert, so kommen einem zunächst Filme in den Sinn wie *THE BOSTON STRANGLER* (Richard Fleischer 1968), *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM TAKE ONE* (William Greaves 1971), *THE ANDROMEDA STRAIN* (Robert Wise 1971), *THE CONVERSATION* (Francis Ford Coppola 1974) oder *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola 1979). Mit *THE BOSTON STRANGLER* etwa tritt ein markantes kom-

Oberflächen Diaphragmen sind, hinter denen der Blick die wahren Träger der Macht und der Wahrheit ausblinzeln könnte.“ Schneider: *Das Attentat*, S. 591. Hier ist das Verhältnis von Schizophrenie und Paranoia in den Kategorien der filmhistorischen Periodisierung Serge Daney’s auf den Punkt gebracht. Vgl. Deleuze: *Letter to Serge Daney*, S. 69 und die Diskussion zu Beginn dieses Kapitels.

123 „For the paranoid awaits those unexpected, detemporalized instances of revelation when patterns magically converge into full-blown assemblages [...]“ O’Donnell: *Latent Destinies*, S. 29.

binatorisches Verfahren auf den Plan, welches den filmischen Bildraum direkt betrifft: Dieser wird häufig, ähnlich wie in *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM TAKE ONE* und einer Sequenz in *THE ANDROMEDA STRAIN*, zu einem schwarzen, merkwürdig unterbestimmten Grund, auf dem Räume und Handlungen nur ausschnitthaft und als fragmentarisch markiert zur Darstellung kommen (vgl. Abb. 25). Hiermit wird zum einen eine je spezifische emotionale Distanzierung vom Handlungs-geschehen erreicht (ironisch gewendet in *SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM*, als Nachvollzug von Todesstarre in *THE ANDROMEDA STRAIN*); zum anderen werden die Ausschnitte, wie in *THE BOSTON STRANGLER* virtuos vorgeführt, schier unbegrenzt miteinander kombinierbar.

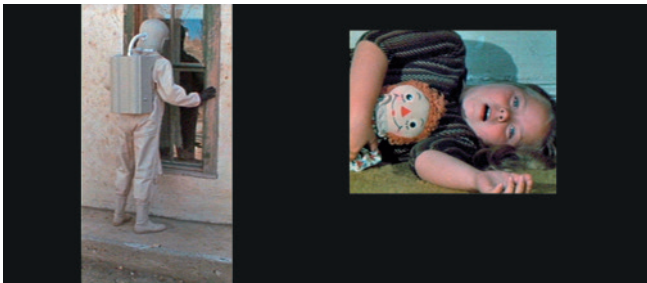


Abb. 25: Die Erschaffung des Gegenstands durch den Blick in *THE ANDROMEDA STRAIN*.

In *THE ANDROMEDA STRAIN*, dessen Plot sich um die Gefährdung der gesamten Menschheit durch ein außerirdisches Virus dreht (eine bezeichnende Drehung des Invasionsmotivs aus den 1950er Jahren), wird das Blicken der Mitglieder des Forschungsteams als Handlung jeweils ins Verhältnis gesetzt zu einem plakativen Ausschnitt ihres unterstellten Gesichtsfeldes. Dabei scheint es erst jene Handlung des Blickens zu sein, welche das Bild hervorruft – entbehren diese visuellen Kurzformeln oder Slogans, um mit Deleuze zu sprechen, doch jeder anderweitigen Einbettung in den filmräumlichen Zusammenhang. Bei Louis Sass ist dieses eigentümliche Verhältnis von Blick und Gegenstand mehrfach beschrieben, besonders eindrücklich in folgendem Erfahrungsbericht eines Schizophreniekranken:

Whenever I took my eyes off them [the hospital guards], they disappeared. In fact, everything at which I did not direct my entire attention seemed not to exist. There was some curious consistency in the working of my eyes. Instead of being able to focus on one object and retain a visual awareness of being in a room, a visual consciousness of the number

of objects and people in that room, all that existed was what was directly in my line of vision.¹²⁴

Wieder ist hier das Phänomen der Relativität von Bewegung angesprochen: Die Eigenaktivität der Objekte findet ihr Pendant in der gottgleichen Allmacht des sie erschaffenden Blicks, der auf einer narzisstischen Ordnung der Wahrnehmung gründet. In *THE ANDROMEDA STRAIN* ist dieses Verfahren wiederum eingebettet in den Einsatz ganzer Serien zweidimensionaler Bildgebungsverfahren vom Mikroskop über Landkarten und Überwachungskameras bis zu elektronischen Grafiken. Die Bedrohung ist von ihrer medialen Präsenz nicht mehr zu trennen, was sich selbst in der Inszenierung ‚gewöhnlicher‘ Räume auswirkt: Mittels der Splitfield Diopter-Linse wird das Bild hier nahezu jeder Tiefendimension ledig gemacht.

Dieses Stichwort führt auf das breite, weil zentrale Themenfeld der medialen Vermittlung, häufig in Verbindung mit einer Verflachung des Raums, wo – stellvertretend für viele andere – an Filme zu denken wäre wie *COMING APART* (Milton Moses Ginsberg 1969), *THX 1138* (George Lucas 1971), *WESTWORLD* (Michael Crichton 1973), *NETWORK* (Sidney Lumet 1976) oder *CAPRICORN ONE* (Peter Hyams 1977). Hier wird das Kino an sich zum Modell für die phänomenale Realität paranoid schizophrener Erfahrung, wie Patienten sie beschreiben: „I was myself a camera. The views that people obtained through my own eyes were being recorded elsewhere to make some kind of three-dimensional film.“¹²⁵

Das bezwingende Bild, das hier beschworen wird und das sich bis zu unserer Diskussion des Zapruder-Films zurückverfolgen lässt,¹²⁶ ist das eines Beobachters *hinter* der Kamera. Hierzu sei noch einmal Joan Copjec zitiert: „[...] one is made to look through the eyes of the Other, from which we can take no distance. The possibility of another, contravening look, always left open in the point-of-view-structure, is for structural reasons blocked off.“¹²⁷ Copjec mit ihrem Interesse an Perversion dreht die Anordnung um: Anstatt dass jemand durch unsere Augen blickt, blicken wir durch die Augen des (großen) Anderen. Entscheidend ist allerdings diese Anwesenheit einer Instanz hinter der Kamera, durch die das, was Vivian Sobchack als Grundscheema von Filmwahrnehmung beschreibt, auf einmal die Wahrnehmung der Realität betrifft:

124 Carney Landis: *Varieties of psychopathological Experience*, zit. nach Sass: *Madness and Modernism*, S. 277.

125 Morag Coate: *Beyond all Reason*, zit. nach Sass: *Madness and Modernism*, S. 286.

126 Vgl. Jean-Baptiste Thoret: *26 Secondes. L'amérique élaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma Américain*. Paris 2003. Thoret begreift den Zapruder-Film als Matrix für eine ganze Reihe poetischer Positionen des postklassischen amerikanischen Kinos.

127 Copjec: *Imagine There's No Woman*, S. 230.

The schizophrenic disorder [...] often involves something like a shift of conceptual attitudes, as if the mental lives of such people were deprived of the vital ballast provided by engagement in the processes of life. They are characterized by a certain inertia, involution, and self-preoccupation, and seem preoccupied with „*the experience of experience*.“¹²⁸

Besonders pointiert setzt CAPRICORN ONE diese Idee eines Beobachters hinter der Kamera um. Der Film behandelt eine Verschwörung um eine angebliche Mars-Mission der NASA. Diese Mission wird vorgetäuscht, und die angebliche Landung auf dem Mars wird im Studio gefilmt – in offensichtlicher Anspielung auf die Verschwörungs-Gerüchte um die Authentizität der Mondlandung. Den Höhepunkt dieser Szene bildet eine scheinbar einfache Kamerafahrt, die sich als Fahrt *hinter* die (diegetische) Kamera entpuppt (Abb. 26–30):



Abb. 26–30: Die Fahrt hinter die Kamera als ‚Über-Parallaxe‘ in CAPRICORN ONE.

128 Sass: *Madness and Modernism*, S. 166 (meine Hervorhebung).

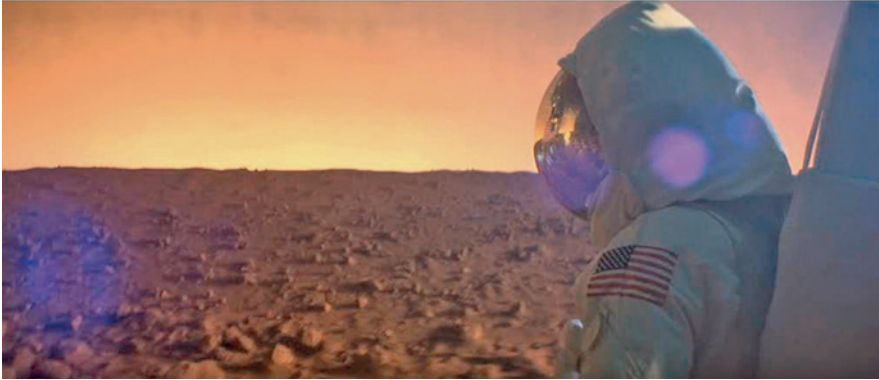


Abb. 27

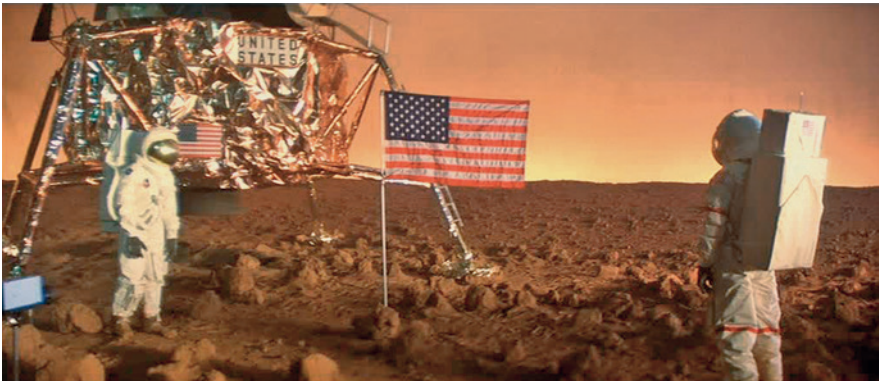


Abb. 28

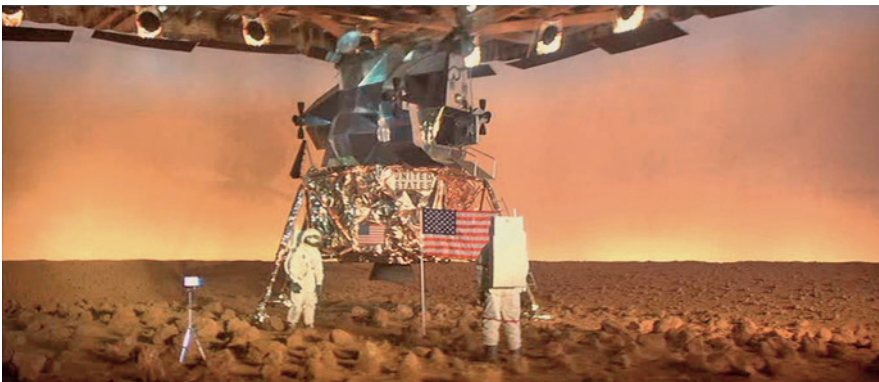


Abb. 29

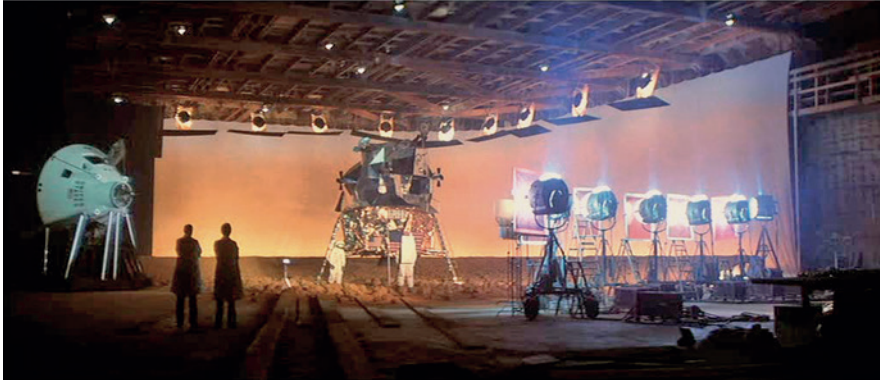


Abb. 30

Der Aspekt der ironischen Zeitlichkeit schließlich verbindet generisch so diverse Filme wie *THE SHOOTING* (Monte Hellman 1967), *ROSEMARY'S BABY*, *GIMME SHELTER* (David u. Albert Maysles, Charlotte Zwerin 1970), *PUNISHMENT PARK* oder *MEAT* (Frederick Wiseman 1976). An *PUNISHMENT PARK*, einer *Fake Documentary*, lässt sich zudem aufzeigen, wie die unaussprechlichen Affektzustände, die Lacan mit den intellektuellen Gefühlen verbindet, in dem Moment an die Oberfläche dringen, wo die Unterscheidbarkeit von Realität und Fiktion nicht mehr ohne weiteres gegeben ist: An die Stelle eines Gedankenspiels treten genuine Empörung und Frustration ob der Undurchdringlichkeit des Systems. So lässt sich an diesem Film das Verhältnis von Paranoia und Aktivität im Sinne von Rebellion und Terrorismus studieren, ähnlich wie in *ICE* (Robert Kramer 1970).

Ein besonders markantes Beispiel für die affektive Wirkung ironischer Zeitlichkeit ist *GIMME SHELTER*, der Film über die USA-Tour der Rolling Stones von 1969, die in dem zu trauriger Berühmtheit gelangten Konzert auf dem Altamont-Speedway ihr Ende fand. Während dieses Konzerts wurde unweit der Bühne ein Mann erstochen – ein Ereignis, das zufällig auf Film festgehalten wurde. Bemerkenswert an *GIMME SHELTER* ist nun seine spezielle zeitliche Dramaturgie, die um den Moment der tödlichen Stiche kreist: Der Film setzt ein mit der Auftaktveranstaltung der Tour im Madison Square Garden, um in der zweiten Szene zu einem Zeitpunkt zu springen, der bereits mehrere Monate nach dem Altamont-Konzert liegt: Die Mitglieder der Band sitzen im Schneiderraum der Maysles-Brüder, wo sie sich eine frühe Version desselben Films ansehen, den der Zuschauer sieht – eine fast exakte Vorwegnahme der Inszenierung des Attentats in *THE PARALLAX VIEW*, wie sie oben beschrieben wurde. Über den Film hinweg, der zunächst die Ereignisse der Tour in chronologischer Reihenfolge abarbeitet, wird immer wieder in den Schneiderraum zurückgeschnitten, wo die Stones (vorrangig in Person von

Mick Jagger) aus der Rückschau das gerade Gesehene kommentieren oder anderweitig darauf reagieren. Das Sentiment des unmittelbar, im Präsens empfundenen Augenblicks verbindet sich so permanent mit dem retrospektiven Blickwinkel, der nicht nur das schlimme Ende kommen sieht, sondern im Laufe des Films zunehmend damit beschäftigt ist, Verknüpfungen zwischen diesem schlimmen Ende und noch dem scheinbar belanglosesten Detail eines ehemals gegenwärtigen Moments zu etablieren. So nimmt etwa jede übermütige Bemerkung Mick Jagers im Nachhinein den Charakter einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung an, so als hätte er sich selbst sein Urteil gesprochen.

Diese zeitliche Aufspaltung des Sehens verschärft sich, wenn das Altamont-Konzert selbst zum Gegenstand der Inszenierung wird. Beständig sucht die Kamera kleine Details auf, die auf den ersten Blick lediglich rätselhaft, kurios oder vielleicht auch irritierend wirken, die sich in der Retrospektion des Films jedoch zu einem Geflecht aus drohenden Vorboten der Katastrophe verbinden: eine weinende Frau, die Mick Jagger anblickt, ein großer Mann mit Schlapphut, der ihm etwas ins Ohr flüstert, ein Schäferhund, der quer über die Bühne läuft, ein anderer Mann, der sich offenbar auf einem ‚schlechten Trip‘ befindet (Abb. 31). Die Pointe liegt darin, dass diese Art der Kombinatorik im Konstruktionsprinzip des Films ihre Entsprechung findet – setzt sich doch die Inszenierung des Konzerts zusammen aus einer ungeheuren Menge an Filmmaterial, zusammengetragen von jeweils unabhängig operierenden Kamerateams.¹²⁹ Das heißt, gerade die Auswahl und Zusammenstellung der Perspektiven ist auch produktionsästhetisch gesehen Ausdruck eines Bewusstseins, das sich zu den Geschehnissen bereits wie zu Bildern verhält, während die einzelnen kohärenten Einstellungen, unvermeidlich aus dem Hier und Jetzt des vergangenen Präsens entstanden, immer wieder das Kontingente, Singuläre und Unvorhersehbare des Konzert-Ereignisses im Ganzen wie auch der unzähligen kleinen Ereignisse betonen.¹³⁰

129 Hier drängt sich wiederum Joan Didions Beschreibung ihrer eigenen Wirklichkeitserfahrung Ende der 1960er Jahre als einer „cuttingroom experience“ auf, Didion: *The White Album*, S. 13.

130 Zur genaueren Analyse der zeitlichen Konstruktion des Films, im besonderen bezüglich der Funktion der Freeze Frames sowie des Verhältnisses zwischen den Rolling Stones und ihrem Publikum, vgl. Hauke Lehmann: *Shock and Choreography. Dying and Identity in GIMME SHELTER*. In: Snodi (2010), Nr. 6, S. 144–154.



Abb. 31: Wie im Vorwissen der Katastrophe.

Dieses konfliktreiche Verhältnis der beiden Zeitebenen zueinander realisiert sich nun besonders prägnant in dem Augenblick, in dem die tödlichen Messerstiche geführt werden. Dieser Moment wird im Film mehrmals wiederholt. Das erste Mal läuft er in Realgeschwindigkeit ab, aus der offenbar einzigen Kameraperspektive gezeigt, welche den Vorfall sichtbar macht: von einem Standpunkt hinter der Bühne aus, der das Geschehen in einer Totalen einfängt, in welcher das Chaos und die Unübersichtlichkeit der Situation zum Tragen kommen.

Die Tatsache, dass soeben ein Mann erstochen wurde, wird dem erstmaligen Zuschauer erst im nachhinein bewusst, wenn Mick Jagers Stimme aus dem Off interveniert: „Can you roll back on that, David?“. In diesem Moment leitet ein Schnitt vom Konzert über in den Schneiderraum, wo Mick Jagger mit einem der Regisseure, David Maysles, am Schneidetisch vor einer Art Movieola sitzt (einem kleinen Videobildschirm). Beim erneuten, verlangsamten Abspielen wird die Musik ausgeblendet, es sind nur noch die Geräusche der Mechanik vernehmbar. Schließlich stoppt der Film auf einem Freeze Frame, kurz vor dem Eindringen des Messers in den Nacken des Opfers (Abb. 32).



Abb. 32: *Tableau mort.*

Während dieser Szene wird das Bild noch mehrfach angehalten, und die verschiedenen Freeze Frames haben unterschiedliche Funktionen in der poetischen Struktur des Films.¹³¹ Entscheidend für die Argumentation in diesem Kapitel ist die Art und Weise, wie sich in dem oben gezeigten Freeze Frame eine gespaltene Zeitlichkeit manifestiert. Der eigentliche Vorgang, für das unbewaffnete Auge wesentlich zu schnell, wird *wiederholt* und *stillgestellt*, so dass sich mit einem Mal die Beziehungen zwischen den beteiligten Figuren zu erschließen scheinen. Der Freeze Frame selbst und die Verlangsamung der Bewegungen am Schneidetisch verändern jedoch die Natur dieser Beziehungen radikal: Angreifer und Opfer kommen nun in einem fast graziösen Gestus zueinander wie in einer exakt ausgearbeiteten Choreographie, von der Gewalt der Attacke ist nichts mehr zu spüren. Die entscheidende Ursache für diese „Transformation des innerbildlichen Materials“ (Klejman) ist die Verflachung des Raums mittels Manipulation der Bewegung: Es entsteht ein *Gefängnis der Prädetermination*, welches kein Abweichen mehr erlaubt. Die paranoische Perspektive, welche den entscheidenden Moment des Angriffs als ‚fruchtbaren Augenblick‘ in die dramatische Verlaufskurve einzutragen bestrebt ist, transformiert diesen Moment in eben diesem Akt der Indienstnahme und macht ihn zu einem Bild – einem Bild, das von jeder Gegenwärtigkeit entleert ist¹³² (indem es sich, wie Deleuze und Guattari schreiben, vollständig aufteilt in das, was noch kommen wird und das, was bereits geschehen ist). Es handelt sich um die Antithese dessen, was Lessing als fruchtbaren Augenblick bezeichnet.¹³³

Die zentralen Aspekte einer Affektpoetik der Paranoia im New Hollywood – die Fragmentierung, die ironische Zeitlichkeit, die Mediatisierung des Bildes und die Allmacht der Montage – bestehen nicht einfach nur nebeneinander, sondern bedingen sich gegenseitig und sind ineinander verwoben, wie Christopher Lasch

131 Vgl. Lehmann: *Shock and Choreography*, S. 150–151.

132 Eine Diskussion des Trauma-Begriffs ist hier, nicht nur aus Platzgründen, nicht sinnvoll, daher nur so viel: Wenn das Verhältnis von Trauma und Paranoia zu bestimmen wäre, dann wäre der paranoide Stil das, wodurch ein Trauma überhaupt zur Erscheinung zu kommen vermag, d. h. zum Bild wird.

133 „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermassen betrachtet zu werden: so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt.“ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766], hg. und erläutert von Hugo Blümner. Berlin 1876, S. 39–40.

es bereits 1979, in einer Art Bestandsaufnahme des zurückliegenden Jahrzehnts, einflussreich formuliert – für Lasch steht diese Periode bezeichnenderweise im Zeichen des Narzissmus, welcher in Form des Größen- und Allmachtswahns wiederholt als Kennzeichen des paranoiden Stils hervorgehoben wurde.¹³⁴

We live in a swirl of images and echoes that arrest experience and play it back in slow motion. Cameras and recording machines not only transcribe experience but alter its quality, giving to much of modern life the character of an enormous echo chamber, a hall of mirrors. Life presents itself as a succession of images or electronic signals, of impressions recorded and reproduced by means of photography, motion pictures, televisions, and sophisticated recording devices. Modern life is so thoroughly mediated by electronic images that we cannot help responding to others as if our actions – and their own – were being recorded and simultaneously transmitted to an unseen audience or stored up for close scrutiny at a later time.¹³⁵

Diese Ununterscheidbarkeit von Film und Leben taucht als Topos in der Rezeption von *THE PARALLAX VIEW* wieder auf: „the society from which it [*THE PARALLAX VIEW*] takes its material has itself become an epic B picture“.¹³⁶

Jenseits des New Hollywood: Paranoid Cinema of Action

Ein ganz besonderes „B picture“ steht, als Film im Film, auch am Beginn von *THE FURY* (Brian De Palma 1978): Es zeigt, gleich einem verschobenen Reenactment des Zapruder-Films, die Ermordung einer anderen Vaterfigur.¹³⁷ Die Spirale des Verdachts wird hier insofern weitergetrieben, als noch die affektive Wirkung dieses Films für die finsternen Zwecke der Verschwörung ausgenutzt wird: Das inszenierte, also manipulierte Dokument dient zur Gehirnwäsche des Sohns des Ermordeten, der mit übersinnlichen, äußerst destruktiven Fähigkeiten ausgestattet

134 Den Zusammenhang von Narzissmus und Paranoia hat auch Tom Wolfe beleuchtet, allerdings von der Seite des Narzissmus aus. Vgl. Wolfe: *The Me Decade and the third Great Awakening* [1976]. In: ders.: *The purple Decades*, Penguin Books: London 1984, S. 265–293, besonders S. 280–293.

135 Christopher Lasch: *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of diminishing Expectations*, W.W. Norton & Company, Inc.: New York 1979, S. 47.

136 Joseph Kanon: *The Parallax Candidate*, zit. nach Horton: *Political Assassination and Cinema*, S. 62. Zum Ineinanderfließen von Fiktion und Realität in der US-Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre vgl. James Hoberman: *The Dream Life. Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York/London 2003.

137 Der Zapruder-Film ist spätestens seit *GREETINGS* (1968) ein wesentlicher Bezugspunkt für die Filme De Palmas, besonders offensichtlich in *BLOW OUT*.

tet ist. Anhand von *THE FURY* hat Eyal Peretz die Konstitution eines „paranoid cinema of action“ beschrieben,¹³⁸ eines Kinos, welches er zum einen auf den Film Noir der 1940er und seine Nachfolger bezieht (z. B. *KISS ME DEADLY* [Robert Aldrich 1955], *TOUCH OF EVIL* [Orson Welles 1958] und *THE MANCHURIAN CANDIDATE*), welches zum anderen aber auch einen Weg in die 1980er Jahre weist.

Dieses paranoische Action-Kino im letzteren Sinne („a cinema that reveals the limits of a cinema of action while showing the roots of its constitution“¹³⁹) entsteht als ein exzessiver Kompensationsmechanismus für die von Pasolini attestierten Unzulänglichkeiten des Bildes, als ein Mechanismus, der die mit diesen Unzulänglichkeiten verbundene Unruhe stillt. Auch für Peretz ist damit das Phänomen der Fragmentierung der Ausgangspunkt einer Affektpoetik der Paranoia, die er bei De Palma als Gegenpart eines Kino des „passionate witnessing“¹⁴⁰ verortet (im Gegensatz zum kalten Beobachter des paranoiden Stils). Filmhistorisch in einem breiteren Kontext betrachtet, lässt sich das *paranoid cinema of action* als eine der Entwicklungslinien beschreiben, die den Übergang vom New Hollywood zum Kino der 1980er Jahre bestimmen. Beispiele hierfür wären Filme wie *FINGERS* (James Toback 1978), *CRUISING*, *THE SHINING* (Stanley Kubrick 1980), *ALTERED STATES* (Ken Russell 1980), *RAGING BULL* (Martin Scorsese 1980)¹⁴¹, *CUTTER'S WAY* (Ivan Passer 1981), *BLOW OUT* (Brian De Palma 1981), *THE THING* (John Carpenter 1982), *BLADE RUNNER* (Ridley Scott 1982) oder *TRON* (Steven Lisberger 1982), Filme, die sich sämtlich auch dadurch auszeichnen, dass sie die Körper ihrer Figuren in einem zuvor nicht gekannten Ausmaß mit jener existentiellen Situation des paranoischen Bewusstseins konfrontieren, wie sie im Paradigma des Zapruder-Films gestaltet ist.

Die Anfänge eines solchen Kinos lassen sich bis in die frühen 1970er Jahre zurückverfolgen (etwa zu Melvin Van Peebles' *SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG* oder zu Sam Peckinpahs *STRAW DOGS* [1971]); seine vielleicht prägnanteste Formulierung – neben Filmen wie *TAXI DRIVER* oder *MARATHON MAN* (John Schlesinger 1976) – findet sich in der großen Test-Sequenz in *THE PARALLAX VIEW*, in welcher der Protagonist bezüglich seiner Eignung zum Attentäter überprüft wird. Der Test besteht aus einer Art pseudo-avantgardistischem Experimentalfilm. Dieser Film, den Frady und der Zuschauer zu sehen bekommen, setzt sich

138 Peretz: *Becoming visionary*, S. 54–59.

139 Peretz, S. 55–56.

140 Peretz, S. 61–78.

141 Vgl. die ausführliche Analyse von Robin Wood, der sich bei seiner Beschreibung des Protagonisten sehr direkt auf Freuds Konzeption der Paranoia bezieht. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 219–231.

aus einer Abfolge von Slogans zusammen (GOD, FATHER, COUNTRY, LOVE, etc.), Klischees¹⁴² im Deleuzeschen Sinne, deren vermeintlicher Sinngehalt auf verstörende Weise nahezu beliebig manipulierbar erscheint. Jeder dieser Slogans wird nämlich zunächst durch eine Serie von Stills illustriert – Bilder, die sich ihrerseits als wenig verlässlich erweisen und Schnitt für Schnitt, Parallaxe für Parallaxe, eine abgründige Nebenbedeutung enthüllen (der Patriot entpuppt sich als Klansman, der Papst ist inszeniert wie Hitler, Polizisten ähneln Drag Queens, etc.). Nachdem sukzessive jedes vermeintliche Symbol von psychischer, sozialer oder spiritueller Orientierung korrumpiert worden ist, tritt eine Figur auf den Plan, die eine Gegenbewegung initiiert. Es handelt sich um die Comicfigur *Thor*, die etwa in der Mitte der Sequenz auftaucht, um die aufgestaute Verwirrung und Frustration zu bündeln und in Gewalt umzusetzen. Der gewaltsame Ausbruch – das Attentat, so die überdeutliche Implikation – dient dazu, die verlorengegangene Ordnung wiederherzustellen. Thor wird geboren aus der reinen *agency panic*, und er begegnet ihr durch eine Hypertrophie des sensomotorischen Apparats, welche die Actionhelden der 1980er Jahre vorausahnen lässt. An dieser Figur erweist sich so noch einmal auf neue Weise das enorme affektive Potential des paranoiden Stils – als Umkehrung der Verzweiflung und Empörung in PUNISHMENT PARK.

So ließe sich in grober Vereinfachung eine Vererbungslinie des New Hollywood nachzeichnen, die von den Anfängen eines *paranoid cinema of action* bis heute reicht – über die Action-Protagonisten der 1980er und 1990er in Filmen wie *FIRST BLOOD* (Ted Kotcheff 1982), *DIE HARD* (John McTiernan 1988), *THE MATRIX* (Andy und Larry Wachowski 1999) über die *BOURNE*-Trilogie (Doug Liman 2002, Paul Greengrass 2004 und 2007) zu den Superhelden in *THE DARK KNIGHT* (Christopher Nolan 2008) und *WATCHMEN* (Zack Snyder 2009). Wenn unter den jüngeren Aktualisierungen dieses genealogischen Komplexes das eine Ende des Spektrums durch den wiederaufgelegten *THOR* (Kenneth Branagh 2011) markiert wird – hier ist der Zweifel an der Leistungs- und Handlungsfähigkeit des Individuums auf ein Minimum reduziert –, dann wäre vielleicht David Cronenbergs *COSMOPOLIS* (Kanada 2012) als das andere Ende zu verstehen, ein Film, der mit seinem Protagonisten Eric Packer, einem milliardenschweren Anlagenverwalter, eine sehr eigenwillige Interpretation des Superhelden vorlegt. Tief verschüttet ist in der Grundkonstellation dieses Films (die Fahrt in der Limousine, das beständige Warten auf das unvermeidliche Attentat, welches schließlich eintritt – wenn

142 „Our clichés have all come true in the 70s. We now have only our most cynical metaphors to live with. And [...] that is a paranoid situation. At no period since Prohibition has it been so easy to establish immediate paranoia simply by reconstructing or referring to actual events which the audience has lived through.“ Wead: *Toward a Definition of Filmnoia*, S. 5–6.

auch anders als erwartet) immer noch der Zapruder-Film zu erkennen, und das Thema des Films ließe sich, ganz im Sinne des paranoiden Stils, als „Angriff der Zukunft auf die übrige Zeit“ zusammenfassen, ein Angriff, der vor allem die Vernichtung der Gegenwart zum Ziel hat. Die Frage, mit der sich der Film beschäftigt, ist nun, wie in die vom Geldhandel angetriebene Hochgeschwindigkeitswelt diese Gegenwart wieder Eingang finden kann. Die dramaturgische Anlage des Films fungiert in dieser Perspektive als Versuchsaufbau – es gilt, einen Moment herzustellen, der die Unentscheidbarkeit, die Unvorhersagbarkeit des Lebens und damit nicht zuletzt die Möglichkeit von Handlung wieder einführt. Es geht also darum, aus der Perspektive dieser Arbeit formuliert, wie man von der Paranoia zu so etwas wie Suspense gelangt. COSMOPOLIS gibt auf diese Frage keine klare Antwort. Vielleicht wird eine solche Antwort erst dann möglich, wenn ein dritter Modus in die Gleichung einbezogen wird: nämlich die Melancholie, der ich mich im folgenden Kapitel zuwenden werde.

4 Melancholie: Formen des Geschichtsempfindens

Was heute in aller Munde ist, ist morgen in Vergessenheit gesunken;
das Kino verschlingt gefräßig seine eigenen Kinder.¹
(Siegfried Kracauer)

Hollywood has always cannibalized itself.²
(Kenneth Anger)

4.1 Genealogische Herleitung

Nach Suspense und Paranoia wenden wir uns nun der Melancholie zu. Es ist dieser Modus, so meine These, in welchem das Kino des New Hollywood mit der stärksten Emphase eine Idee von Geschichtlichkeit entwickelt – zum einen in Bezug auf die aktuelle Zeitgeschichte, zum anderen in Bezug auf die eigene Genealogie im Verhältnis zum klassischen Kino. Wenn der Modus des Suspense das Projekt eines filmischen Denkens verfolgt, und wenn der Modus der Paranoia die Funktion medialer Vermittlung für die Erfahrung von Welt befragt, dann widmen sich die Filme im Modus der Melancholie der Frage, auf welcher Grundlage sich der Zusammenhang von Welterfahrung und Filmerfahrung denken lässt. Der Begriff der Melancholie ist – falls das möglich ist – in der aktuellen Forschungsdiskussion noch unschärfer konturiert als derjenige der Paranoia. Das Bedeutungsspektrum der Melancholie erstreckt sich von der klinischen Psychiatrie über die Kulturwissenschaften bis in die Kunstgeschichte. Dies allein ergibt noch kein Alleinstellungsmerkmal; die spezifische Problematik resultiert daraus, dass die Melancholie in jedem dieser Bereiche fließende Übergänge zu benachbarten Konzepten ausbildet, insbesondere zur Depression, zur Trauer und zur Nostalgie. Diese Unschärfe ist ein wesentlicher Grund dafür, dass die Literatur zum Thema ins Uferlose gewachsen ist, und das nicht erst in den letzten Jahren.

Vor diesem Hintergrund mutet die zweite sich ergebende Schwierigkeit widersprüchlich an: Während die Relevanz einer Affektpoetik der Paranoia sich für das Kino des New Hollywood auf Basis der filmwissenschaftlichen Forschung ohne weiteres demonstrieren lässt, ist die diskursive ‚Beweislage‘ im Fall der Melan-

1 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Frankfurt a. M. 1985, S. 10.

2 Kenneth Anger: Hollywood Babylon [1975]. New York 1981, S. 211.

cholie wesentlich dünner³ – auch wenn der kulturdiagnostische Befund anderes vermuten ließe, demzufolge bereits in den späten 1960er Jahren die ersten entsprechenden Anzeichen auszumachen sind. So verbindet etwa Frank Musgrove, ähnlich wie Joan Didion, das Phänomen der Melancholie mit dem der Anomie, d. h. dem Verlust sozialer Bindungen und Normen und dem in der *Counterculture* vorherrschenden Gefühl des Entwurzeltseins.⁴ Schon bei Didion deutet sich eine herbe Ernüchterung gegenüber dem zukunftsorientierten Idealismus und Optimismus der 1960er Jahre an, die dann spätestens zu Beginn der 1970er Jahre mit Macht um sich greift.⁵ Dieser Schwund an gesellschaftlicher Integrationskraft ereignet sich vor dem Hintergrund des großen amerikanischen Sündenfalls: „Viet Nam is the wound in American life that will not heal“, schreibt das *Time Magazine* 1971 mit Bezug auf das Massaker in My Lai⁶ und paraphrasiert damit Freuds Beschreibung des „melancholischen Komplex[es]“.⁷ In den politischen und ökonomischen Debatten gewinnen währenddessen Theorien an Einfluss, welche

3 Eine kleine Ausnahme in der filmwissenschaftlichen Literatur bildet der Aufsatz von Mark Shiel: *Banal and magnificent Space in ELECTRA GLIDE IN BLUE (1973), or An Allegory of the Nixon Era*. In: *Cinema Journal* 46 (2007), Nr. 2, S. 91–116. Shiel benutzt zwar den Begriff der Allegorie, geht aber nicht auf dessen theoretische Implikationen ein, insbesondere nicht auf die bei Benjamin angelegte Verbindung zur Melancholie. Typischer ist der Aufsatz von Garrett Stewart: *THE LONG GOODBYE from CHINATOWN*. In: *Film Quarterly* 28 (1974/1975), Nr. 2, S. 25–32, der zwar, ohne das Kind beim Namen zu nennen, einige relevante Aspekte anspricht, in seiner Beschreibung jedoch auf der metaphorischen Ebene bleibt. Geradezu paradigmatisch für die Rezeption des New Hollywood als gescheitertes Experiment ist Robert Phillip Kolker: *A Cinema of Loneliness*, der den Begriff der Melancholie selbst nicht systematisch verwendet. Kolker wirft den Repräsentanten des New Hollywood vor, ihre Filme drückten eine allgemeine Unfähigkeit zu Veränderung aus. Sie seien daher nicht in der Lage, eine Alternative zur herrschenden Ideologie zu formulieren. Vgl. ebd., S. 10. Im Gegensatz zu aktuelleren Theoriemodellen dient hier das (implizierte) Konzept der Melancholie, ähnlich wie das der Nostalgie, polemischen statt deskriptiven oder gar affirmativen Zwecken.

4 Vgl. Frank Musgrove: *Ecstasy and Holiness. Counter Culture and the open Society*. London 1974, S. 197; Joan Didion: *Slouching towards Bethlehem [1967]*. In: dies.: *Slouching towards Bethlehem [1968]*. New York 1981, S. 94–132. Didion spricht nicht explizit von Melancholie, evoziert jedoch die Stimmung u. a. in den von ihr aufgerufenen, von W.B. Yeats entlehnten Bewegungsbildern des Schlurfens, bzw. des nachgebenden Zentrums, vgl. ebd., S. 94.

5 Vgl. Hunter S. Thompson: *Fear and Loathing in Las Vegas [1971]*. London u. a. 2005, besonders S. 66–68 und 178–180.

6 N.N.: *The Wound reopened*. In: *Time Magazine* 97 (12.04.1971), Bd. 15.

7 „Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich [...] und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung [...]“ Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie [1917]*. In: ders.: *Studienausgabe*, Band III. *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1994, S. 193–212, hier S. 206.

die unausweichliche Erschöpfung essentieller menschlicher und ökologischer Ressourcen zur Grundlage ihrer Überlegungen machen.⁸ Ein Buchtitel fasst diese paradoxe Lage – ohne Halt zwischen einer beharrenden, nicht wiedergutzumachenden Vergangenheit und einer verbauten Zukunft – als eine gestörte Erfahrung von Zeitlichkeit zusammen: *The End of the American Future*.⁹

In der Literatur zum New Hollywood trifft man angesichts dieser Konstellation bezeichnenderweise eher auf den Begriff der Nostalgie, häufig auf solche Filme angewendet, die sich auf die jüngere amerikanische Vergangenheit beziehen.¹⁰ Die gegen die vermeintliche inhaltliche, bzw. politische Ausrichtung dieser Filme (oder ihres Publikums) vorgetragene Polemik tendiert dazu, die strukturelle Differenz zwischen den beiden Konzepten zu verwässern, und so wird nicht selten als Nostalgie (nämlich als Sehnsucht, vor allem nach der Vergangenheit)

8 Vgl. Donella H. Meadows u. a.: *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York 1972; Ernst Friedrich Schumacher: *Small is beautiful. Economics as if People mattered*. London 1973; Guido Calabresi, Philip Bobbitt: *Tragic Choices*. New York 1978. 1979 schließlich hält Jimmy Carter seine *Crisis of Confidence*-Rede. Vgl. auch Kenneth Bouldings Formel einer „crisis of closure“. Boulding: *The Shadow of the stationary State*. In: *Daedalus* 102 (1973), Nr. 4, S. 89–101, hier S. 89.

9 Peter Schrag: *The End of the American Future*. New York 1973. Damit in Verbindung steht der Eindruck von Stasis, der häufig als kennzeichnend für die 1970er Jahre angeführt wird. Vgl. Peter N. Carroll: *It seemed like nothing happened. America in the 1970s* [1982]. New Brunswick/London 2000.

10 Vgl. etwa Stephen Farber: *End of the Road?* In: *Film Quarterly* 23 (1969/1970), Nr. 2, S. 3–16, hier S. 8 u. 13; Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*, S. 22; Robert B. Ray beschreibt die affektive Disposition der Periode als schizophrenes Alternieren zwischen ironischen und nostalgischen Impulsen und verkennt dabei den engen Zusammenhang zwischen Ironie und Melancholie, vgl. Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 296. Auf S. 253 spricht Ray von einem „sense of ‚lateness‘“ in den 1960er Jahren, der sich an den Verlust der *frontier* bindet, wie ihn Walter Prescott Webb im Anschluss an Frederick Jackson Turner postuliert. Diese Idee einer grundsätzlichen Verspätung identifiziert Ray jedoch allzu umstandslos mit der politischen Haltung „linker“ Filme, vgl. ebd., S. 301. Selbst ein Buch über das amerikanische Kino der 1970er Jahre mit einem vermeintlich einschlägigen Titel wie „*Lost Illusions*“ benutzt den Begriff der Nostalgie fünfmal so häufig wie den der Melancholie, vgl. Cook: *Lost Illusions*, passim. Des weiteren vgl. Horwath: *A walking Contradiction*, S. 89; Howard Hampton: *Everybody knows this is nowhere. The uneasy Ride of Hollywood and Rock*. In: Elsaesser, Horwath, King (Hg.): *The last great American Picture Show*, S. 249–266, hier S. 256–261; Keathley: *Trapped in the Affection Image*, S. 303–304. Timothy Corrigan verfolgt einen etwas anderen Ansatz, indem er die Nostalgie eher auf der Seite des Publikums verortet. Auch er unterlässt es jedoch, zwischen Nostalgie und Melancholie zu unterscheiden. Vgl. Corrigan: *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick 1991, S. 11–48.

kritisiert, was genauer als Melancholie (nämlich als Zeiterfahrung von Vergänglichkeit) zu bezeichnen und zu analysieren wäre.¹¹

Wird auf der anderen Seite der Begriff der Melancholie doch einmal auf den Film bezogen, so geschieht dies in jüngerer Zeit beinahe ausnahmslos im Zeichen einer feministischen, bzw. postkolonialistischen Wendung der Theorien Freuds. In dieser Perspektive ist es dann entweder die Melancholie, die es zugunsten weniger „patriarchaler“ Formen des Umgangs mit Verlust zu überwinden gilt,¹² oder Melancholie wird, wiederum häufig in einem Atemzug mit Nostalgie, in mehr oder weniger anti-freudianischer Lesart zum einzigen Weg, die im sozialen Diskurs entwerteten und negierten Aspekte der eigenen Geschichte zu bewahren.¹³ Beide Ansätze beruhen auf der psychoanalytischen Interpretation filmischer Figuren und ihres Verhaltens: „One examines the melancholy of those in

11 Diese Verwechslung ereignet sich zuweilen auch in umgekehrter Richtung, wenn etwa *NOSTALGHIA* (Andrej Tarkovskij, Italien 1983) als Beispiel für Melancholie angeführt und analysiert wird, vgl. diverse Beiträge in Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg 2006. Während in diesem Fall die Strategie einer Nobilitierung des Werks im Hintergrund steht, lässt sich in der kritischen Rezeption des New Hollywood die Umkehrung dieses Vorgehens beobachten: hier wird der Nostalgie-Begriff oft gezielt pejorativ eingesetzt. Zur Kritik an der Überbetonung der Nostalgie mit Bezug auf das New Hollywood vgl. Lev: *American Films of the 70s*, S. 182. Die Beanstandung des Nostalgie-Begriffs soll nicht suggerieren, dass Nostalgie für das New Hollywood keine Rolle gespielt hätte; das Gegenteil ist der Fall. Es drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass der große finanzielle Erfolg einiger entsprechender Filme – etwa *AMERICAN GRAFFITI* (George Lucas 1973), *STAR WARS* (George Lucas 1977) oder *GREASE* (Randal Kleiser 1978) – zu einer Entdifferenzierung im kritischen Diskurs geführt hat. Das vorliegende Kapitel soll vor diesem Hintergrund zu einer Re-Differenzierung beitragen.

12 Vgl. etwa Tania Modleski: *Clint Eastwood and male Weepies*. In: *American Literary History* 22 (2010), Nr. 1, S. 136–158. In ihrem Versuch, die jüngeren Filme Clint Eastwoods (z. B. *MILLION DOLLAR BABY* [USA 2004] und *GRAN TORINO* [USA 2008]) als männliches Pendant zum angeblich immer noch herabgewerteten *Woman's Film* einzustufen, übernimmt Modleski zum einen selbst die von ihr kritisierte Strategie der Denunziation dieser Filme (übrigens gleichfalls durch Denunziation ihrer Zuschauer, bzw. Rezensenten); zum anderen resultiert aus ihren Überlegungen ein unterkomplexes Modell des Genresystems, dem zufolge bestimmte Genres jeweils den Geschlechtern zugewiesen werden. Sehr viel differenzierter argumentiert Mark Nicholls: *Male Melancholia and Martin Scorsese's THE AGE OF INNOCENCE*. In: *Film Quarterly* 58 (2004), Nr. 1, S. 25–35.

13 Vgl. David L. Eng: *Melancholia/Postcoloniality. Loss in THE FLOATING LIFE*. In: *Qui Parle* 11 (1999), Nr. 2, S. 137–150. Eng beschreibt im Anschluss an Judith Butlers Freud-Interpretation Melancholie und die Erfahrung von Verlust als unerlässlich für die Konstituierung jeglicher Subjektivität.

power, and the other examines the melancholy that theorists today are claiming is symptomatic of the racial subject, of women, and of queers.“¹⁴

Diese Ansätze lassen zwei Aspekte unberücksichtigt, die für das Verständnis des Problems zwingend erforderlich sind: erstens eine Vorstellung davon, wie Melancholie mit filmischer Form als Bedingung der Möglichkeit konkreter, affektiv-leiblicher Zuschauererfahrung zusammenhängt und wie sie in ihr zum Ausdruck kommt; und zweitens die filmhistorischen Bedingungen einer solchen Affektpoetik der Melancholie. Es wird erst sinnvoll, von Melancholie zu sprechen, wenn geklärt ist, wie Film und Zuschauer in diesem Modus zueinander ins Verhältnis gesetzt sind; und es ist ebenso erst dann sinnvoll, von Melancholie zu sprechen, wenn eine Vorstellung davon besteht, wie sich Filme zu ihrer eigenen Geschichtlichkeit verhalten. Genau diese beiden Punkte werden den Gegenstand des vorliegenden Kapitels bilden. Die Abgrenzung zu den benachbarten Konzepten der Depression, Trauer und Nostalgie wird aus Gründen des Platzes und der Stringenz der Darstellung im Rahmen dieser Untersuchung nicht systematisch, sondern nur punktuell erfolgen können. Vielmehr werde ich mich begnügen mit der positiven Herleitung einer Melancholie, die im Sinne Walter Benjamins als ein Phänomen verstanden werden soll, in welchem sich Geschichtlichkeit als zentraler Aspekt von Welterfahrung manifestiert.¹⁵

Die Gefräßigkeit des Kinos

Melancholie wird im folgenden unter zwei Gesichtspunkten behandelt: als ein der Kategorie der *Stimmung* nahestehender Modus der Affizierung sowie als ein Modus der *Reflexion*. Hierbei handelt es sich um eine theoretische Präzisierung gegenüber den vorangehenden Kapiteln zu Suspense und Paranoia: Suspense beschreibt mit einem Wort sowohl die filmische Ordnung der Wahrnehmung als auch die Affektivität des Zuschauers, ohne dass die beiden Aspekte terminologisch voneinander getrennt betrachtet werden könnten. Paranoia andererseits bezeichnet eine filmische Ordnung der Wahrnehmung, die sich aus affektiven Zuständen herleitet und selbst zu bestimmten Gefühlen Anlass gibt, die jedoch

¹⁴ Modleski: Clint Eastwood and male Weepies, S. 142.

¹⁵ „[...] Walter Benjamin saw melancholia as a definitely historical problem related to the experience of modernity. In this view melancholia is no longer a personal problem requiring cure or catharsis, but is evidence of the historicity of one’s subjectivity, indeed the very substance of that historicity.“ Jonathan Flatley: *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge/London 2008, S. 3.

nicht in einer tatsächlichen Paranoia des Zuschauers resultieren. Mit der theoretischen Verkopplung von Reflexion und Stimmung ergibt sich diesbezüglich die Möglichkeit einer Differenzierung, wodurch sich das Verhältnis von Film und Zuschauer noch genauer beschreiben lässt. Dabei steht das Konzept der Stimmung dafür ein, dass sowohl filmische Form als auch leiblich-affektive Erfahrung als „melancholisch“ bezeichnet werden können, während sich die zeitliche Dynamik dieses Zusammenhangs zwischen Form und Gefühl als Vorgang der Reflexion darstellt.¹⁶

Reflexion und Stimmung realisieren sich beide auf der Grundlage einer spezifischen Zeitlichkeit, die sich wiederum sowohl im konkreten Akt der Filmwahrnehmung als auch auf der Makroebene (film-)historischer Verläufe manifestiert. Das heißt, die Art und Weise, in der die Filme Geschichte schreiben und sich selbst in genealogische Linien *einschreiben*, vermittelt sich dem Zuschauer als emotionales Erleben. Diese Zeitlichkeit wird in den diesem Kapitel vorangestellten Bemerkungen Siegfried Kracauers und Kenneth Angers als ein *kannibalisches* Verhältnis auf den Punkt gebracht: Das Kino verschlingt seine eigenen Kinder. Darin ähnelt es dem Saturn oder Kronos, dem kinderfressenden Gott der Vergänglichkeit, der bekanntlich aufs engste mit dem Phänomen der Melancholie liiert ist.¹⁷

Auf die Differenzen zwischen den beiden Formeln wird noch einzugehen sein; für den Moment ist relevant, dass damit jeweils ein historisches Verhältnis des Kinos zu sich selbst zum Ausdruck gebracht wird. An Angers Aussage ist dabei besonders interessant, dass sie auf die Rolle verweist, welche die Beziehung zum Hollywood-Kino für sein eigenes filmisches Werk spielt. Für den Zweck einer angemessenen Erörterung der Poetik der Melancholie im New Hollywood erscheint es vor diesem Hintergrund vielversprechend, dieses Kino filmhistorisch in einen Kontext zu stellen, der bisher in der Forschung unzureichend berücksichtigt worden ist: den Kontext der US-amerikanischen Avantgarde.¹⁸ Die Auf-

16 In dieser Hinsicht geht es mir in diesem Kapitel auch um eine Schärfung des Reflexionsbegriffs, der in der Literatur zum New Hollywood allzu schnell auf die Sichtbarmachung der ‚Gemachtheit‘ eines Films reduziert wird, vgl. etwa Ray: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema*, S. 263.

17 Das Standardwerk zu dieser Beziehung ist immer noch Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [1964]. Frankfurt a. M. 1998.

18 Ein Beispiel für die Vernachlässigung dieser genealogischen Linie ist die Herleitung des New Hollywood aus Einflüssen der Nouvelle Vague. Neben Godard und Truffaut wird besonders Alain Resnais in diesem Zusammenhang immer wieder genannt, vgl. etwa Carroll: *The Future of Allusion*, S. 59, oder Kanfer: *The Shock of Freedom in Films*. Dabei fällt unter den Tisch, dass Resnais’

arbeitung des Verhältnisses dieser beiden Formationen zueinander wird dabei hauptsächlich am Beispiel des Werkes von Kenneth Anger erfolgen, mit kleineren Ergänzungen zu anderen Ansätzen, etwa von Maya Deren, Stan Brakhage, Jack Smith oder George Kuchar. Im Zuge dieser Situierung bedarf insbesondere der Begriff der Stimmung zusätzlich filmtheoretischer Fundierung, an der bisher nur spärlich gearbeitet worden ist.¹⁹

Dabei geht es mir weniger darum, der Liste an Einflüssen neue Einträge hinzuzufügen. Das Ziel lautet vielmehr, eine Konstellation zu beschreiben, in welcher die Rede von der Gefräßigkeit des Kinos als eine poetische Denkfigur verständlich wird, an deren Realisierung die Filme selbst aktiv mitwirken. Das heißt, die sich zwischen Filmen ergebenden genealogischen Linien bezeichnen nicht einfach lineare Verhältnisse der Bezugnahme bzw. Einflussnahme, sondern diese Verhältnisse etablieren selbst eine Form von Zeitlichkeit, die sich als melancholisch, oder, mit Kracauer und Anger, als kannibalisch beschreiben lässt. Dieses Zeitverhältnis soll im Sinne einer Matrix melancholischer Affektpoetik im folgenden makroperspektivisch (d. h. als film- und theoriehistorische Relation) beschrieben werden, bevor in der Analyse die konkrete filmische Realisierung dieser Poetik aufzuweisen ist.

Umgang mit filmischer Zeit wiederum stark von den Filmen Maya Derens beeinflusst ist, vgl. Carel Rowe: *Illuminating Lucifer*. In: *Film Quarterly* 27 (1974), Nr. 4, S. 24–33, hier S. 26. Eine diesbezügliche Ausnahme in der Forschungsliteratur bildet der Aufsatz von Leah Hendriks: *Beyond the Infinite*, in welchem Hendriks äußerst ausführlich die zahlreichen Verbindungen von 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick 1969) und EYES WIDE SHUT (Kubrick 1999) zu avantgardistischen Filmemachern wie Luis Buñuel, Maya Deren, Kenneth Anger, Jordan Belson und Stan Brakhage zieht. Hendriks: *Beyond the Infinite*. In: *Offscreen*, 30.09.2002. Quelle: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kubrick.html, Zugriff am 15.05.2016.

19 An jüngeren Arbeiten sind hier hauptsächlich zu nennen Robert Sinnerbrink: *Stimmung*, sowie Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012. Problematisch an letzterem scheint mir die mangelnde Abgrenzung des Stimmungsbegriffs gegen das weniger streng definierte Konzept der Atmosphäre, bzw. die Ersetzung des ersteren durch das letztere, vgl. darin: Margrit Tröhler: *Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung*, S. 11–23. An Einfluss gewonnen hat in letzter Zeit auch der sog. *Mood Cue Approach* von Greg M. Smith, vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*. Mein eigener Ansatz baut demgegenüber auf den Arbeiten von Hermann Kappelhoff zur filmischen Expressivität auf, insbesondere Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

Der Spiegel und der unmittelbare Moment

In seinem Aufsatz *Modesty and the Art of Film* von 1951²⁰ führt Anger all die Schwierigkeiten auf, mit denen der Drang zum künstlerischen Ausdruck im Film zu kämpfen hat: Die Apparate sind empfindlich, unflexibel, und ihre Handhabung erfordert beträchtliche technische Vorkenntnisse; der kleinste Fehler in einem Feld gegenseitiger Abhängigkeiten kann hier alles zerstören. Schlimmer noch, zur Bewältigung dieser Komplikationen bedarf es der Hilfe menschlicher Mitarbeiter, die ihrerseits noch schwerer zu kontrollieren sind. Schließlich muss sich der Künstler mit dem anti-künstlerischen Element schlechthin auseinandersetzen, dem Geld.²¹

Die Kraft zur Überwindung all dieser Unvollkommenheiten, die dem Film als Kunstform eines technologischen Zeitalters inhärent zu sein scheinen, bezieht der Künstler, so Anger, aus seiner Liebe zum Kino:²²

Of course, we force ourselves to overcome these imperfections and to accept them as the challenge thrown down by this age of technology, since above all else we love cinema. These difficulties can in no way lessen the attraction of this promise of immortality, this certainty that there finally exists a mirror held up to the fleeting face of nature, a means of holding on to 'the inexhaustible flow of visions of beauty' which endlessly die and are reborn and which make the contemplation of beauty a feeling imbued by the sadness of its disappearance, a way of holding on to the moment, a weapon with which to challenge the implacable unfolding of time – there is the miracle, the true miracle of film.²³

20 Kenneth Anger: *Modesty and the Art of Film* [1951]. In: Beiheft zur Blu-ray-Ausgabe von Kenneth Anger: *Magick Lantern Cycle*. British Film Institute 2009, S. 1–8.

21 Vgl. Deleuzes Anmerkungen zum Verhältnis von Film und Geld, die auf folgende Formel hinauslaufen: „Kurz: es ist ein und dieselbe Operation, durch die der Film seine innerste Voraussetzung, das Geld, bekämpft und durch die das Bewegungs-Bild dem Zeit-Bild Platz macht. [...] Der Film ist die Bewegung, aber der Film im Film ist das Geld, die Zeit.“ Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2 [1985]. Frankfurt a. M. 1997, S. 108. Es scheint daher kein Zufall zu sein, dass Angers Werk in seiner essentiellen Bezogenheit auf das Hollywood-Kino sich an dieser Scharnierposition zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild befindet: Er inkorporiert stets aufs Neue den Film in seine Filme.

22 Man vergleiche auch Maya Derens Plädoyer für den Filmemacher als Amateur als Gegenmodell zum Professionalismus Hollywoods, ein Plädoyer, das Stan Brakhage Anfang der 1970er Jahre wieder aufgreift. Maya Deren: *Amateur versus Profi* [1959]. In: dies.: *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*. Aus dem Amerikanischen übersetzt und eingeleitet von Brigitte Bühler und Dieter Hormel. Berlin 1984, S. 17–18; Stan Brakhage: *In Defense of Amateur* [1971]. In: ders.: *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking*, hg. von Bruce McPherson. Kingston 2001, S. 142–150. Eine Erörterung des ambivalenten Verhältnisses der Avantgarde zum Hollywood-Kino in den 1960er Jahren findet sich bei David E. James: *Amateurs in the Industry Town*. Stan Brakhage and Andy Warhol in Los Angeles. In: *Grey Room* (2003), Nr. 12, S. 80–93.

23 Anger: *Modesty and the Art of Film*, S. 2.

Der Film als ein Versprechen der Unsterblichkeit, als Mittel, die Vergänglichkeit irdischer Schönheit zu bannen: eine utopische Konstruktion, welche geradezu darauf angelegt zu sein scheint, die Melancholie zu vertreiben.²⁴ Und doch schleicht sich diese, wie wir sehen werden, gleichsam durch die Hintertür wieder ein – womit auch die Intuition ihre Bestätigung finden wird, dass Angers Idee von Film als Spiegel der Natur eine – wenn auch indirekte – Verwandtschaft pflegt mit Kracaers Gleichsetzung der Filmleinwand mit dem „blanke[n] Schild“ Athenes, in dem das grauerregende Antlitz der Medusa gebannt werden kann.²⁵

Der Prozess, in dessen Verlauf diese Verwandtschaft sich herauschält, lässt sich in seiner historischen Dynamik zu einem Gutteil schon im filmischen Werk Kenneth Angers selbst nachweisen. Es wird zu zeigen sein, dass das, was sich im New Hollywood als Melancholie artikuliert, sich nicht nur und nicht einfach aus dem Scheitern der gesellschaftsutopischen Projekte der 1960er Jahre verstehen lässt, sondern dass, zumindest vom Standpunkt des New Hollywood, diese Projekte selbst – wie auch ihr Scheitern – unauflöslich mit der Frage nach filmischer Form verknüpft sind, genauer, mit dem Problem eines filmischen Verständnisses von Zeit, Bewegung und Emotion.²⁶

Angers wichtigste Idee in seinem Aufsatz betrifft das „Versprechen der Unsterblichkeit“. Festzuhalten ist hier zunächst, dass Anger nicht umstandslos von Unsterblichkeit spricht, sondern den Begriff in einer Spannung belässt, die er als *attraction* fasst, hier zu verstehen als Anziehungskraft oder Reiz, durchaus auch im erotischen Sinne. In der nächsten Formulierung wird diese Konstellation präzisiert und gleichzeitig modifiziert: Nun ist die Rede von der Existenz eines Spiegels, welcher dem „flüchtigen Gesicht der Natur“ vorgehalten werden kann. Dieser Spiegel sei ein Mittel, am „unerschöpflichen Fließen der Visionen von Schönheit“ festzuhalten. Es geht also nicht darum, dieses Fließen anzuhalten, sondern eher darum, es der menschlichen Wahrnehmung zugänglich zu machen.

24 Zum Zusammenhang von Utopie und Melancholie vgl. Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft* [1969]. Mit einer neuen Einleitung: *Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*. Frankfurt a. M. 1998. In der Einleitung heißt es: „Der Intellektuelle klagt über die Welt, und aus dieser Klage entsteht das utopische Denken, das eine bessere Welt entwirft und damit die Melancholie vertreiben soll. Deswegen ist aus den Utopien die Melancholie verschwunden. Mehr noch: in Utopia herrscht ein rigoroses Melancholieverbot. Dieser Zusammenhang bildet den Kern von *Melancholie und Gesellschaft*.“ S. XXI.

25 Vgl. Kracaer: *Theorie des Films*, S. 395.

26 Zur Verbindung zwischen Anger und der Counterculture vgl. Matthew Hughes: *The Films of Kenneth Anger and the Sixties Politics of Consciousness*. Univ. Diss. an der University of Westminster 2011. Quelle: http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/10179/1/Matthew_HUGHES.pdf, Zugriff am 15.05.2016.

Der Zugang zu den Visionen von Schönheit führt über die Reflexion im Spiegel als einer „Waffe“ gegen das „unerbittliche Voranschreiten der Zeit“.

Einem ersten, oberflächlichen Blick fällt die strukturelle Nähe dieser Konstruktion zu Siegfried Kracauers Überlegungen auf, die ebenfalls mit einer Konstellation aus Fluss und Spiegel operieren. So heißt es im Vorwort zur *Theorie des Films*:

Und da jedes Medium den Dingen besonders zugetan ist, die es allein darstellen kann, scheint das Kino vom Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form. Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung.²⁷

Dieser Gedanke einer verspeisenden „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ wird am Ende des Buches mit der Spiegelfigur zusammengebunden, wenn Kracauer die Möglichkeiten des Films erörtert, der bewussten Wahrnehmung des Zuschauers „wirkliche Greuel“ zugänglich zu machen: „Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ‚Reflexion‘ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.“²⁸

Gertrud Koch merkt zu dieser Verbindung an: „Kracauer verwendet das Motiv der Rettung durch Erinnerung, der anamnetischen Solidarität mit den Toten in einem Rahmen, in dem Menschen und Fakten Dinge gleichermaßen sind. Es scheint so, als sei überhaupt erst die in Bildern versteinerte Welt eine, die als menschliches Antlitz entzifferbar und erfahrbar wäre.“²⁹ Diese Lesart wiederum lässt an Walter Benjamins Beschreibung des Melancholikers denken: „Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.“³⁰

27 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 11. Auf S. 357–358 widmet sich Kracauer in einem eigenen Abschnitt dem Fluss-Gedanken. Dort heißt es: „Unter den filmischen Motiven nimmt eines eine einzigartige Stellung ein: der Fluß des Lebens. Es ist das allgemeinste aller möglichen Motive, und es unterscheidet sich von den übrigen dadurch, daß es nicht nur ein Motiv ist. Dieser Inhalt entspricht einer Grundaffinität des Films. Er ist sozusagen eine Ausstrahlung des Mediums selbst.“

28 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 395.

29 Gertrud Koch: *Kracauer zur Einführung*. Hamburg 1996, S. 141.

30 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 136. Auf den Zusammenhang zwischen Kracauers Konzeption und Benjamins Studie zum Trauerspiel hat Miriam Hansen hingewiesen, vgl. Hansen: „With Skin and Hair“. *Kracauer's Theory of Film*, Marseille 1940. In: *Critical Inquiry* 19 (1993), Nr. 3, S. 437–469, hier S. 444. Vgl. Koch: *Kracauer zur Einführung*, S. 139–143.

Hier wird allerdings deutlich, dass es sich bei Kracauer und Anger zumindest an diesem Punkt nicht um denselben Fluss und denselben Spiegel handeln kann: Während Kracauer zunächst den Aspekt des Zufälligen und am Ende das Moment des Schreckens in den Vordergrund stellt, betont Anger den Aspekt der Schönheit. Sicherlich ist auch der „visionäre“ Blick Angers deutlich zu unterscheiden vom „errettenden“ Zugriff Kracauers, und zwar am deutlichsten in seiner zeitlichen Perspektivierung. Erhellend ist in diesem Zusammenhang die einleitende Passage zu Angers Aufsatz:

„Capturing the immediate moment“ is unquestionably the principal condition of artistic creation. The poet who can seize the spark of his inspiration at the very second it strikes and preserve it on the back of an envelope with the stub of a pencil; the native who because he is happily in love takes a bit of clay from the river bank and a few minutes later leaves an insouciant divinity to dry in the sun ... how we envy them, those of us who work with film.³¹

Das Erfassen des „unmittelbaren Moments“ ist demnach das Ziel aller künstlerischen Schöpfung, jedoch eine Möglichkeit, die dem Film nicht ohne weiteres offensteht. Wie also lässt sich das „Versprechen der Unsterblichkeit“ einlösen? Angers Antwort steht im Titel seines Aufsatzes: durch „Bescheidenheit“. In der Folge propagiert er eine Abkehr vom grandiosen Entwurf, von der Verschwendung der Mittel, zugunsten einer formalen Konzentration: „Breaking through the barrier of these mechanical shortcomings can only be achieved by a conscious return to simplicity, to the direct relationship between the camera and the artist.“³²

So gesehen trägt die von Anger gewählte expressive Form des poetischen Kurzfilms (konzipiert in Analogie zu Formen der japanischen Lyrik, dem Haiku und dem Tanka) noch die Spur eines Verlustes in sich, nämlich eben dieses Verlustes der Unmittelbarkeit in der großen Form. Und es ist das Faktum des Verlusts, das zu einem Einfallstor für die Melancholie avanciert. Neben dieser theoretischen ist jedoch eine zweite, unterschwellige Argumentationslinie nicht zu ignorieren, die man die institutionelle Linie nennen könnte und auf welcher die Liebesbeziehung zum Kino sich realisiert als eine Liebesbeziehung zum klassischen Hollywood der Stummfilmzeit – eine Liebe, wie sie in all ihrer Gebrochenheit wohl am deutlichsten in Angers Film *PUCE MOMENT* (1949) zum Ausdruck kommt. Auf dieser Ebene wird Angers künstlerisches Wirken als Gegenentwurf zum klassischen Kino begreifbar, und zwar als ein Gegenentwurf, der aus einer Verlusterfahrung entspringt.

31 Anger: *Modesty and the Art of Film*, S. 1.

32 Anger: *Modesty and the Art of Film*, S. 3.

In diesem Sinne lässt sich etwa PUCE MOMENT verstehen als eine Beschwörung der Geister von „Göttinnen“ der Stummfilmzeit: Laut Anger beschreibt der Film „[...] my love affair with mythological Hollywood... with all the great goddesses of the silent screen. They were to be filmed in their homes; I was, in effect, filming ghosts.“³³ Damit ist nun gerade nicht ein nostalgisches Verlangen nach der guten alten Zeit angesprochen; vielmehr wird die sich in der Wahrnehmung entfaltende Zeitlichkeit des Films selbst zur Bedingung der an den Moment gebundenen Wiederauferstehung dieser Phantome, manifest sowohl im Titel und der fragmentarischen Gestalt des ca. sechs Minuten dauernden Films als auch in der Strategie Angers, mit 16 Bildern pro Sekunde zu filmen, wodurch sich die Figur der Stummfilmdiva in gewissem Maße von ihrer unbewegten Umgebung ablöst und zu einer unwirklichen, spukhaften Erscheinung wird,³⁴ zu einem ironisch gebrochenen Negativ des klassischen Hollywood.³⁵ Darin fungiert der Film als ein Vorläufer späterer Werke wie Jack Smiths *FLAMING CREATURES* (1963) oder George Kuchars *HOLD ME WHILE I'M NAKED* (1966). Insbesondere in letzterem wird die Ironie voll ausgespielt, so dass sich die Melancholie sowohl in ihrem komischen als auch in ihrem schmerzlichen Gewand zeigt.

Diese Idee einer Kippfigur, eines die Wahrheit enthüllenden Zerrspiegels kommt noch deutlicher im Titel zu Angers später erschienener ‚Chronik‘ der Skandale und Schicksale Hollywoods zum Ausdruck: *Hollywood Babylon*.³⁶ Jenes Kapitel, welches darin das Ende der Stummfilmzeit und den (für einige Stars dieser Zeit verhängnisvollen) Anbruch der Ära der *talkies* behandelt, trägt den beziehungsreichen Titel „Saturn over Sunset“³⁷ – einen weiteren in einer langen Reihe von Toden markierend, aus welcher sich die Geschichte Hollywoods für Anger zusammensetzt. Im Kontext dieses Kapitels fällt die Bemerkung vom Kan-

33 Anmerkung von Anger im Beiheft zu Anger: *Magick Lantern Cycle*, S. 30.

34 Das Verfahren bestand darin, dass sich die Darstellerin sehr langsam zu bewegen hatte, so dass sich (bei der Rezeption des Films) trotz der Diskrepanz zwischen Aufnahme- und Abspielgeschwindigkeit nicht einfach der offensichtliche Effekt eines Zeitraffers, sondern eine subtilere Irritation ergibt.

35 „Sexually, politically, aesthetically, cosmologically, Anger has cast himself and his work in a position not only outside the mainstream, but as its negative image.“ Ed Lowry: *The Appropriation of Signs in SCORPIO RISING*. In: *The Velvet Light Trap* (1983), Nr. 20, S. 41–46, hier S. 41.

36 Wenn man auch in bezug auf die Faktizität seiner Berichte Skepsis walten lassen sollte, so erfüllen Angers Bücher die Definitionsbestimmung einer Chronik doch wenigstens auf einer formalen Ebene: „Anger’s *Hollywood Babylon* books, in fact, are chronicles of the ways in which lives have been cursed and destroyed by the demons of film.“ Mikita Brottman: *Introduction. Force and Fire*. In: Jack Hunter (Hg.): *Moonchild. The Films of Kenneth Anger*. London 2002, S. 5–10, hier S. 6.

37 Anger: *Hollywood Babylon*, S. 207.

nibalismus Hollywoods, wodurch der Bezug zur Melancholie noch klarer wird. Das letzte Kapitel des Buches trägt den Titel „Hollywooddämmerung“,³⁸ und es beschreibt die Ankunft dessen, was in der vorliegenden Arbeit unter der Bezeichnung „New Hollywood“ behandelt wird, als den Endpunkt dieser Reihe großer und kleiner Tode.

Angers ‚Liebesbeziehung‘ zum (Hollywood-)Kino – verstanden nicht als biographisch-psychologische Lebensstatsache, sondern als Denkfigur sowohl seiner Schriften als auch seiner Filme – erweist sich so als bis ins Innerste gekennzeichnet von dem, was Sigmund Freud in seinem Aufsatz zu *Trauer und Melancholie* den „Ambivalenzkonflikt“ genannt hat. Freud führt aus:

Die Anlässe der Melancholie [im Unterschied zu denen der Trauer, H.L.] gehen meist über den klaren Fall des Verlustes durch den Tod hinaus und umfassen alle die Situationen von Kränkung, Zurücksetzung und Enttäuschung, durch welche ein Gegensatz von Lieben und Hassen in die Beziehung eingetragen oder eine vorhandene Ambivalenz verstärkt werden kann. Dieser Ambivalenzkonflikt, bald mehr realer, bald mehr konstitutiver Herkunft, ist unter den Voraussetzungen der Melancholie nicht zu vernachlässigen. Hat sich die Liebe zum Objekt, die nicht aufgegeben werden kann, während das Objekt selbst aufgegeben wird, in die narzißtische Identifizierung geflüchtet, so betätigt sich an diesem Ersatzobjekt der Haß, indem er es beschimpft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt.³⁹

Am Anfang der Melancholie stünde demnach eine grundsätzliche *Widersprüchlichkeit* im Verhältnis des Ich zum Liebesobjekt, eine Widersprüchlichkeit, die sich nach dem Verlust dieses Objekts ins Ich selbst verlagert, um dort eine *Spaltung* herbeizuführen: „Wir sehen bei ihm [dem Melancholiker], wie sich ein Teil des Ichs dem anderen gegenüberstellt, es kritisch wertet, es gleichsam zum Objekt nimmt.“⁴⁰ So entsteht aus der Ambivalenz eine erste Form der Reflexivität, die Freud hier Gewissen nennt. Diese Widersprüchlichkeit, als erstes Kriterium der zu entwickelnden Affektpoetik der Melancholie, ist nach Freud ein grundsätzliches Kennzeichen der narzisstischen Identifizierung, welche als primitive, sich in der „oralen Phase“ herausbildende Form der Gefühlsbindung an andere Personen zu verstehen ist. Diese Gefühlsbindung denkt Freud nicht nur als ambivalent besetzt, sondern von dieser Ambivalenz her explizit als einen kannibalischen Akt.⁴¹ Wie ist nun die Angersche Spielart der Melancholie genau ausgestaltet?

³⁸ Anger: *Hollywood Babylon*, S. 401.

³⁹ Freud: *Trauer und Melancholie*, S. 205.

⁴⁰ Freud: *Trauer und Melancholie*, S. 201.

⁴¹ „Die Identifizierung ist eben von Anfang an ambivalent, sie kann sich ebenso zum Ausdruck der Zärtlichkeit wie zum Wunsch der Beseitigung wenden. Sie benimmt sich wie ein Abköm-

Film als Todesspiegel

Die Komplementärfigur zu Hollywoods Götterdämmerung in Angers Werk ist ohne Frage *SCORPIO RISING* (USA 1964). Dieser Film wendet sich nicht einfach von den früheren Objekten der Begierde ab; vielmehr widmet er sich, in einer reflexiven Drehung, der *Beschreibung* ambivalenter Liebesverhältnisse: zwischen den Bikern und ihren Motorrädern, zwischen den Bikern untereinander und zwischen den Bikern und ihren Idolen, den rebellischen Jungstars des Hollywoodkinos der 1950er: Marlon Brando und James Dean. In einem zweiten Schritt wird die Beschreibung ausgeweitet auf das Verhältnis zwischen religiösem Führer (Jesus) und der Schar der Gläubigen, und auf das Verhältnis zwischen totalitärem Führer (Hitler) und Masse, bis sie sich schließlich auf die Konstitution von Sozialität insgesamt bezieht – das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer emphatisch eingeschlossen. Mit diesem Film vollzieht sich die endgültige Umwertung der Spiegelmetapher in der Poetik Angers. Dient ihm der Film 1951 noch als ein Spiegel, der die vergängliche Schönheit der Natur einzufangen verspricht, so spricht er zurückblickend von *SCORPIO RISING* als einem „death mirror held up to American culture“.⁴² An die Stelle des Gesichts der Natur ist spätestens in diesem Film der allgegenwärtige Totenkopf getreten, der sporadisch schon in *INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME* (Anger 1954) auftaucht. Anders ausgedrückt, markiert *SCORPIO RISING* in Angers Bildlogik die Abwendung vom Symbol und die Annäherung an die Allegorie im Sinne Walter Benjamins, mit einer entscheidenden Drehung: Die Auferstehung, die sich Benjamin zufolge hinter der Allegorie der Vergänglichkeit verbirgt,⁴³ ist hier selbst noch Gegenstand von Angers Verfahren der Invertierung. Der neue Messias heißt Scorpio, womit der Allegorie der letzte Rest an (positivem) utopischen Potential ausgetrieben wird. Dieser Schritt ist eine der wichtigsten Voraussetzungen einer Affektpoetik der Melancholie im Kino des New Hollywood.

Dabei ist die neue Funktion des Spiegels entscheidend, insofern sie als eine direkte Umkehrung des blanken Schildes der Athene zu verstehen ist: als Enthüllung von Abgründen hinter dem vermeintlich Banalen, Unschuldigen oder gar

ling der ersten *oralen* Phase der Libidoorganisation, in welcher man sich das begehrte und geschätzte Objekt durch Essen einverleibte und es dabei als solches vernichtete. Der Kannibale bleibt bekanntlich auf diesem Standpunkt stehen; er hat seine Feinde zum Fressen lieb, und er frißt die nicht, die er nicht irgendwie liebhaben kann.“ Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]. In: ders.: Gesammelte Werke. Dreizehnter Band, hg. von Anna Freud u. a. London 1940, S. 71–161, hier S. 116.

⁴² Anger, zit. in Alice L. Hutchison: Kenneth Anger. A demonic Visionary. London 2004, S. 178.

⁴³ Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207–208.

Heiligen. Ed Lowry hat diesen Akt der Enthüllung als „Aneignung von Zeichen“ beschrieben:

In a very real sense, Anger's films and *SCORPIO RISING* in particular, assert themselves as subcultural re-readings of common signs, whereby, as Dick Hebdige has described, „humble objects can be magically appropriated [...]“. It is in this way that Anger's reprocessing of culturally manufactured symbols is truly iconoclastic, in the literal sense of destroying sacred images.⁴⁴

Nicht also der Einsatz von Symbolen zur Vergegenwärtigung inneren Lebens (wie man es etwa für *FIREWORKS* [Anger 1947] behaupten könnte), sondern vielmehr die Zerstörung von Symbolen – die kannibalische Zerstörung von Bildern durch Bilder – steht auf der Agenda von *SCORPIO RISING*, und eben darin wird der Film zum Vorläufer des New Hollywood. Wenn, wie Benjamin schreibt, „jedwedes Ding“ ein „beliebiges anderes bedeuten“ kann,⁴⁵ wenn also etwa die Figur des Bikers Scorpio nicht nur mit Jesus Christus, James Dean und Marlon Brando, sondern auch mit Adolf Hitler gleichgesetzt werden kann, und wenn sich in gleicher Weise die Todesverbundenheit der Biker-Szene über die Popmusik bis in die Comics der Sonntagsausgaben fortsetzt, dann ist die Welt gleichermaßen mit Bedeutung durchtränkt und radikal entleert. Der Film als Todesspiegel offenbart in diesem Verständnis eine direkt und willentlich dem Untergang oder mindestens der Besinnungslosigkeit⁴⁶ entgegenstrebende Gesellschaft. Diese gewandelte Interpretation des Spiegels hat direkte Auswirkungen auf die Art und Weise, in der Film und Zuschauer im konkreten Akt der Rezeption zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Es geht nicht mehr um einen „flow of visions“; stattdessen annonciert der Film von Beginn an eine Logik der Selbsterstörung, in welcher jedes neue Detail und jeder neue Gedanke das Spiel der Korrespondenzen vertieft und gleichzeitig die Nichtigkeit und Leere der Welt bekräftigt, die hier beschrieben wird. Die der Wandlung zugrundeliegende Differenz zwischen

⁴⁴ Lowry: *The Appropriation of Signs in SCORPIO RISING*, S. 41.

⁴⁵ „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt. Doch wird [...] ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeuten alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie auf eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet.“ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 152–153.

⁴⁶ „BLESSED, BLESSED OBLIVION“ lautet das Tattoo auf dem Arm des verunglückten Bikers am Ende des Films.

Symbol und Allegorie ist bekanntlich durch Benjamin auf der Ebene der Zeitlichkeit gefasst worden:

Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt. Andererseits ist die Allegorie von einer entsprechenden Dialektik nicht frei und die kontemplative Ruhe, mit welcher sie in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeutung sich versenkt, hat nichts von der unbeteiligten Süffisanz, die in der scheinbar verwandten Intention des Zeichens sich findet. Wie gewaltig in diesem Abgrund der Allegorie die dialektische Bewegung braust, das muß unterm Studium der Trauerspielform deutlicher als bei jedem andern an den Tag treten. [...] Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todesverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.⁴⁷

Es geht also um eine Verschiebung weg von der blitzartigen Eingebung eines „mystische[n] Nu“, hin zu einer Versenkung in den „Abgrund“ zwischen Sein und Bedeutung. Diese beiden Aspekte des Bildes klaffen in der Allegorie auseinander; sie lassen sich nicht mehr unter den einen Hut des Augenblicks bringen und fordern stattdessen in ihrer Dissonanz den Betrachter zu einer reflexiven Anstrengung auf. Das Ergebnis ist ein Einblick in Geschichte als Leidensgeschichte. Wenn nun Geschichte in *SCORPIO RISING* als Leidensgeschichte verstanden werden kann, dann ist jedenfalls der Blick auf dieses Leiden nicht empathisch, sondern spöttisch distanziert – eine der Melancholie durchaus innig verwandte Haltung, folgt man Robert Burton;⁴⁸ ist ihr doch gleichfalls das Wissen um die Vergeblichkeit menschlicher Bemühungen angesichts des Faktums der Sterblichkeit einge-

⁴⁷ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 145.

⁴⁸ „Wer an der Notwendigkeit meiner Unternehmung und der Allgegenwart der Melancholie Zweifel hegt, dem empfehle ich [...], einmal die Welt Revue passieren zu lassen, sich selbst in Gedanken auf den Gipfel eines hohen Berges zu versetzen und von dort auf das Durcheinander und die Unberechenbarkeit dieses Gewoges herabzusehen. Er wird nicht umhin können, über dem Treiben entweder in Lachen auszubrechen oder Mitleid zu empfinden.“ Robert Burton: Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten [1621]. Zürich/München 1988, S. 40. Vgl. auch Klibansky, Panofsky und Saxl: Saturn und Melancholie, S. 343: „Melancholiker wie Humorist zehren von dem metaphysischen Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, Vergänglichkeit und Ewigkeit oder wie immer man es ausdrücken mag.“

schrieben. Gleichzeitig ist hier alle Ruhe der Kontemplation verschwunden und der Blick in den „Abgrund“, in dem „die dialektische Bewegung braust“, ist freigegeben. Das rasende Tempo dieser Bewegung zielt aber nicht auf das mystische Nu ab, sondern auf die Tatsache der Austauschbarkeit, die sich stets aus äußerlicher Entsprechung herleitet. Benjamin zitiert Herbert Cysarz:

Das Barock vulgarisiert die alte Mythologie, um in alles Figuren (nicht Seelen) hineinzulegen: die letzte Stufe der Veräußerung [...]. Von einer Vergeistigung des Körperlichen kein leisester Schimmer. Die ganze Natur wird verpersönlicht, aber nicht um verinnerlicht, sondern im Gegenteil – entseelt zu werden.⁴⁹

Mit einem solchen Prozess der Entseelung haben wir es in *SCORPIO RISING* zu tun. Carel Rowe schreibt: „Scorpio’s iconoclasm is effected by the critique which the film conducts on itself, demythifying the very myths it propounds by interchanging them with one another and integrating them into a metamyth.“⁵⁰ Ein Mythos zur Beerdigung aller Mythen.

Die „zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung“ wird in diesem um den Tod kreisenden Film ganz wesentlich durch das Mittel der Ironie gegraben (etwa im Verhältnis zwischen der visuellen Ebene und den Lyrics der Popsongs, in der Fixierung verräterischer Details durch die Kamera oder in der parodistischen Ausnutzung des klassischen *Continuity Systems* mit seinen Parallelmontagen und Inserts). Diese Ironie ist nicht voraussetzungslos präsent, sondern sie entfaltet sich in der Zeit der Wahrnehmung durch den Zuschauer, in der filmischen Dauer, als einer der Faktoren, die das symbolische Regime torpedieren. Besonders relevant sind in diesem Zusammenhang offensichtlich die verwendeten Popsongs, die mittels ihrer Texte sowohl als Kommentar des visuellen Geschehens dienen als auch durch ihre Assoziation mit diesem Geschehen selbst neue, verdeckte Implikationen offenbaren.⁵¹ Gleichzeitig strukturieren sie den Film als eine Abfolge von Stimmungen, so dass je nach Charakter des betreffenden Songs eher die komische, erotische oder gewalttätige Seite der visuellen Konstellationen akzentuiert wird.

Es ist diese Ironie als Sonderform der Reflexion, welche das neue Zeitmaß und damit das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer regiert. Nicht zufällig steht *SCORPIO RISING* als erster der Filme Angers unter dem Zeichen von Shakespeares

⁴⁹ Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung, zit. nach Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 165.

⁵⁰ Carel Rowe: Myth and Symbolism. *Blue Velvet*. In: Hunter (Hg.): *Moonchild*, S. 11–46, hier S. 24–25.

⁵¹ Vgl. hierzu Lowry: *The Appropriation of Signs in SCORPIO RISING*, S. 42–45.

Puck mit seinem spöttischen Motto: „What fools these Mortals be!“. Im folgenden wird es nun darum gehen, wie sich in der historischen Dynamik, die weiter oben mit dem Verhältnis zwischen Anger und Kracauer chiffrenartig benannt wurde, die Bedingungen einer Affektpoetik der Melancholie im New Hollywood herausbilden. Eine wesentliche Frage betrifft dabei das jeweilige Bildverständnis, das sich im Spannungsfeld zwischen Symbol und Allegorie bewegt.

Kracauer, Anger und die Hinwendung zum Zuschauer

Die Filme Kenneth Angers werden häufig als Paradebeispiele für einen filmischen Symbolismus herangezogen,⁵² was zumindest für das psychosexuelle Drama von FIREWORKS und für Angers Aufsatz von 1951 auch gerechtfertigt erscheint. Dafür spricht die bereits diskutierte Orientierung am unmittelbaren Moment und die Betonung visionärer Wahrnehmung, während der Film den enigmatischen Charakter seiner Bilder herausstellt, hinter dem, wie hinter verschlossenen Türen, die ‚Wahrheit‘ eines realen Ereignisses zu warten scheint – als brauche der Zuschauer nur den richtigen Schlüssel. Dieser poetische Ansatz verhält sich, wie erörtert, offensichtlich konträr zu Kracauer. Und so fällt Angers Name in Kracauers Buch nicht öfter als einmal, und zwar in loser Verbindung mit dessen Kritik am Symbolgebrauch der von ihm so genannten „surrealistischen“ Filme der amerikanischen Nachkriegs-Avantgarde.⁵³

Kracauer kritisiert – in einer interessanten Parallele zu Béla Balázs' Kritik an Eisenstein etwa dreißig Jahre zuvor⁵⁴ –, dass die Zeichenfunktion, welche den

52 Vgl. Rowe: *Myth and Symbolism*, S. 11.

53 Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 253. Welche Filme Angers Kracauer zum Zeitpunkt der Abfassung des Buches bekannt waren, lässt sich nicht ohne weiteres rekonstruieren; SCORPIO RISING, der vier Jahre später erschien, gehörte offensichtlich nicht dazu.

54 Balázs bezieht sich dabei auf Eisensteins OKTJABR' (OKTOBER, UdSSR 1927): „Dieser hier so naheliegenden Gefahr der Hieroglyphenfilme verfallen die Russen am häufigsten. Wenn bei Eisenstein einmal die Statue des Zaren vom Sockel gerissen wird, so bedeutet das den Sturz des Zarismus. Die zerbrochenen Teile fügen sich wieder zusammen. Das bedeutet Restauration der bürgerlichen Macht usw. Das sind Zeichen, die etwas bedeuten, wie etwa das Kreuz oder das Paragraphenzeichen oder die Ideogramme der chinesischen Schrift.“

Die Bilder sollen aber nicht Gedanken *bedeuten*, sondern Gedanken *gestalten* und *bewirken*, Gedanken also, die in uns als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme im Bild bereits formuliert sind. Sonst ist die Montage nicht mehr produktiv. Sie wird zur Reproduktion gestellter Bilderrätsel. Nicht die Bilder des Filmstoffes werden symbolisch. Sondern fertige Symbolbilder werden gleichsam von außen her hineingemengt.“ Balázs: *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M. 2001, S. 49.

Bildern „von außen her“ auferlegt werde, sie daran hindere, „die in ihnen liegenden Möglichkeiten zu entfalten“.⁵⁵ Wahrhaft „filmgerechte“ Symbole seien „vielmehr ein Nebenprodukt – oder eine Folgeerscheinung, wenn man so will – von Bildern, deren Hauptfunktion es ist, die äußere Welt zu durchdringen.“⁵⁶ Die Kritik gründet sich letztlich auf dem Gegensatz von Form und Material, der für Kracauers „*materiale* Ästhetik“⁵⁷ und damit für sein Verständnis von Melancholie konstitutiv ist:

Diese verschiedene Behandlung der Symbole muß auf die Tatsache zurückgeführt werden, daß surrealistische Filme, ungleich den wirklich filmischen, Kunst im traditionellen Sinne sein wollen. Demgemäß haben sie mehr oder weniger den Charakter einer in sich geschlossenen Komposition. Und das wiederum führt zu einer Bildwelt, die sich im Versuch erschöpft, nach außen zu projizieren, was ihr Schöpfer in sie hineingelegt zu haben glaubt. Da filmische Filme ihrerseits die physische Realität forschend durchmessen, ohne sie jemals ganz zu verarbeiten, werden sie symbolische Bedeutung nicht so sehr unterstreichen wie aus sich entlassen. Symbole, die dem Medium entsprechen, sind unweigerlich im Material einbeschlossen.⁵⁸

Es ist diese Privilegierung des Materials, der ungeformten Dingwelt, die den Kern von Kracauers melancholischer Poetik ausmacht.⁵⁹ Von dieser Warte aus kann er die Idee einer von außen ins Material hineingelegten Bedeutung nicht gutheißen. Wenn Kracauer in diesem Zusammenhang von Projektion spricht, ist das in der Tat relevant für Anger; dies äußert sich allerdings in dessen Wunsch, die filmischen Bilder direkt in die Köpfe der Zuschauer zu projizieren⁶⁰ – was etwas anderes ist, als sie „nach außen“ zu senden.

Es regt sich der Verdacht, dass Kracauers Entgegensetzung von Form und Material dem ästhetischen Programm Angers nicht gerecht zu werden vermag. So beschreibt letzterer sein Verhältnis zum Symbolismus folgendermaßen: „I suppose my films can be said to have symbolism in them, but I don't see a difference between a symbol and a thing; it's the same“.⁶¹ Wenn nun, wie in *SCORPIO RISING*, nicht nur alles zum Symbol wird, sondern die Symbole beliebig gegeneinander austauschbar werden, scheint es keineswegs klar, wie viel vom

55 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 256.

56 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 257.

57 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 11.

58 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 257.

59 Vgl. Rudolf Arnheims Kritik an Kracauers Theorie: *Melancholy unshaped*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21 (1963), Nr. 3, S. 291–297.

60 Vgl. Brotzman: *Introduction*, S. 7.

61 Kenneth Anger, zit. nach Rowe: *Myth and Symbolism*, S. 15.

Symbolismus noch übrigbleibt. Lowry etwa argumentiert, Angers Verfahren sei nicht einfach eine „Ideen-Konzeption“ (Kracauer) nach dem Vorbild Eisensteins, sondern habe mehr mit dem Prinzip der Collage gemein. Collage „seeks to recover its fragments *as fragments*. In regard to overall form, it seeks to bring out the internal relations of its pieces, whereas montage imposes a set of relations upon them and indeed collects or creates its pieces to fill out a pre-existent plan.“⁶² Dieses Herausarbeiten der internen Beziehungen der diversen Fragmente untereinander (Angers Originalmaterial, die Fernsehaufzeichnung von *THE WILD ONE*, der Sonntagsschul-Film, die Comics, etc.) geschieht seinerseits im Modus der Ironie, insofern über den ganzen Film hinweg die formalen Konventionen des klassischen *Continuity Editing* ausgenutzt, bzw. parodiert und attackiert werden – sowohl in der Herstellung räumlicher (Blick-)Anschlüsse als auch, was damit verbunden ist, in der Herstellung semantischer Beziehungen. Was sich dabei öffnet, ist der „Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeutung“ im Sinne Benjamins: ein Abgrund weit über die Tiefen der Parodie hinaus.

Vor diesem Hintergrund mag es etwas voreilig sein, Angers Gebrauch von Symbolen mit einer literarischen Verfahrensweise zu identifizieren, wie Kracauer dies nahelegt (freilich in Unkenntnis von *SCORPIO RISING*). Stattdessen scheint eine Differenzierung angebracht, wie etwa Balázs sie vorschlägt:

Die literarische Fabel wird [...] nur durch die Einstellung und Optik der Kamera zum Bild. [...] Die Motive der surrealistischen Filme hingegen sind [...] schon als Motive Bilder. Bilder unserer Phantasie, unserer inneren Vorstellung. Keine Abbilder also, sondern Bilder, die primäre Realitäten sind.⁶³

Diese Unterscheidung wird allein dadurch unverzichtbar, dass Anger in *SCORPIO RISING* über weite Strecken und ganz wesentlich tatsächlich (Film-)Bilder und nicht etwa reale Gegenstände miteinander kombiniert und konfrontiert: Spiegelbilder, Zeitungsausschnitte, Poster, Comics, die vom Fernseher abgefilmten Bilder aus *THE WILD ONE* (Laslo Benedek 1953), Dokumentaraufnahmen, Exzerpte aus einem Sonntagsschulfilm, Bilder aus *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (William Dieterle, Max Reinhardt 1935), etc. Und zwar werden diese Bilder auf eine Weise miteinander kombiniert, die ebenso Angers Verhältnis zum klassischen Hollywood wie dem Vorbild Eisensteins geschuldet ist: zum einen, formal gesehen, als Schuss/Gegenschuss, Parallelmontage und Blickanschluss, zum anderen, ihrer

⁶² Brian Henderson: *A Critique of Film Theory*, zit. nach Lowry: *The Appropriation of Signs in SCORPIO RISING*, S. 42.

⁶³ Balázs: *Der Geist des Films*, S. 95.

Funktion nach, assoziativ, kommentierend und ironisierend. Das Ergebnis entspricht dann offensichtlich ebensowenig der Ästhetik des sowjetischen Montagekinos wie derjenigen des US-amerikanischen Genrekinos, sondern bezieht sich auf diese Formen als konfligierende Praktiken von Affizierung und Herstellung von Sinn.

Die Symbolfunktion wird den Bildern demnach nicht von außen auferlegt, sondern konstituiert sich in der Konfrontation mit anderen Bildern im Zeichen des Widerspruchs. Wenn etwa per Parallelmontage die Jünger Jesu aus dem Sonntagsschulfilm mit einer von Anger gefilmten Horde halbnackter Biker gleichgesetzt werden, dann handelt es sich um die Aktivierung einer auf Bewegungsanschluss und räumliche Kontinuität abzielenden Montagekonvention. Diese Konvention wird nun ausgenutzt, um einen provozierenden satirischen Effekt zu erzielen. Die Attacke bezieht sich jedoch nicht ‚nur‘ auf die christlichen Überlieferungen, sondern ebenso auf das klassische Instrument der Parallelmontage. Zum einen werden dabei die beiden Aspekte, Christentum und ‚Hollywood‘,⁶⁴ einander formal gleichgesetzt; zum anderen wird die Anfälligkeit des formalen Verfahrens offenbar – mit sowohl komischem als auch sinistrem Beigeschmack. In dieser komplexen Konstituierung des Bildes im Verhältnis zu anderen Bildern manifestiert sich die kannibalische Zeitlichkeit von *SCORPIO RISING*;⁶⁵ und eben dieses Verständnis des filmischen Bildes begründet den Kern einer Affektpoetik der Melancholie im Kino des New Hollywood.

Mit einer solchen Bestimmung des Symbols als Bild im Verhältnis zu anderen Bildern steht nun Kracaurs These zur Disposition, es sei möglich, „so etwas wie das ‚Ding an sich‘ vor jeder Zeichenhaftigkeit zu sehen“.⁶⁶ Anger stellt dieser Behauptung die nicht weniger radikale Aussage entgegen, zwischen Ding und Symbol bestehe kein Unterschied. Die filmischen Bilder gewinnen damit einen anderen Status. Als „primäre Realitäten“ im Sinne Balázs’ zielen sie auf einen Isomorphismus ab, der den filmischen Apparat mit der psychischen Aktivität des Zuschauers kurzschließt:

64 Es handelt sich bei dem Sonntagsschulfilm offensichtlich bereits um eine Verfallsform des Hollywoodkinos, die sich in ihrer unfreiwilligen Komik beinahe schon von selbst zur Verallberung anbietet.

65 Erst eine solche Perspektive eröffnet einen Weg aus dem hermetischen Unterfangen, Angers Filme mit Hilfe der Lehren Aleister Crowleys aufzuschlüsseln und ermöglicht es, die Filme in ihrem historischen Kontext zu untersuchen. Vgl. auch Hughes: *The Films of Kenneth Anger and the Sixties Politics of Consciousness*, S. 11.

66 Koch: Kracaer zur Einführung, S. 137.

Wenn [...] Symbolbilder in einem absolut absoluten [sic] Film vorkommen, so wollen sie die Emotion nicht darstellen, sondern im Zuschauer *direkt bewirken*. [...] In solchen Filmen liegt gar nicht die Absicht einer eigenen Gestalt. Sie geben uns nur eine Injektion durchs Auge. Ist das noch Kunst?⁶⁷

Die Antwort auf diese Frage lässt Balázs offen, sie sei unwesentlich. Die Tatsache, dass die Frage gestellt wird, verweist allerdings recht genau auf den Punkt, an dem zwischen Kracausers Kriterien und einer spezifischen Art von Wirkungsästhetik ein Spalt aufbricht.⁶⁸ Kracauer attestiert schließlich gerade dem „Surrealismus“, wie oben zitiert, er vertrete eine äußerst traditionelle Auffassung von Kunst und stehe demzufolge für eine Selbstgenügsamkeit der Form.

Dieser sich hier auftuende Spalt ist zweifacher Herkunft. Zum einen lässt er sich aus Kracausers Herleitung des Films aus der Fotografie erklären. Die Fotografie steht für Kracauer am Ende eines langfristigen kulturhistorischen Transformationsprozesses, der als „Auszug des Bewußtseins aus seiner Naturbefangenheit“⁶⁹ vom Symbol über die Allegorie führt: „Je entschiedener sich das Bewußtsein im Verlauf des Geschichtsprozesses von ihr befreit, desto reiner bietet sich ihm sein Naturfundament dar. Denn das Gemeinte erscheint ihm nicht mehr in Bildern, sondern auf und durch die Natur geht sein Meinen.“⁷⁰ Weder das Symbol noch die Allegorie können vor diesem Hintergrund als dem Medium Film gemäße Formen des Ausdrucks gelten. Durch die innere Verwandtschaft mit der Fotografie, der sich Kracauer in der Einführung zu seiner *Theorie* widmet, ist vielmehr dem Film selbst eine grundsätzliche Nähe zur Melancholie ins Stammbuch geschrieben:

Nun fühlt sich das melancholische Gemüt nicht nur zu elegischen Gegenständen hingezogen, sondern weist noch eine andere, wichtigere Eigenschaft auf: es begünstigt Selbstentfremdung, die ihrerseits eine Identifizierung mit einer Vielzahl von Objekten nach sich zieht. Der Niedergeschlagene strebt unwillkürlich danach, sich an die zufälligen Erscheinungen in seiner Umwelt zu verlieren; und er absorbiert sie mit einer Intensität, die nicht mehr durch seine besonderen Neigungen und Vorlieben bedingt ist. Seine Empfänglichkeit gleicht der des Proustschen Fotografen, der die Rolle des Fremden spielt. Filmregisseure

67 Balázs: *Der Geist des Films*, S. 95.

68 Das bei aller Gegensätzlichkeit Verbindende zwischen den beiden Ansätzen hat Hermann Kappelhoff dadurch herausgestellt, dass er sowohl Eisenstein als auch Kracauer unter dem Begriff des Realismus diskutiert, vgl. Kappelhoff: *Realismus*, S. 16–18. Ich halte diese Sichtweise für sehr instruktiv, möchte jedoch zu bedenken geben, dass Kracauer selbst eine solche Verbindung entgegen sein mag.

69 Kracauer: *Die Photographie* [1927]. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 21–39, hier S. 36.

70 Kracauer: *Die Photographie*, ebd.

haben diese Beziehung zwischen Melancholie und fotografischer Einstellung oft dazu ausgenutzt, einen solchen inneren Zustand sichtbar zu machen.⁷¹

In einer zweiten Perspektive begründet sich die Ablehnung des Surrealismus aus der Geschichte des 20. Jahrhunderts. So führt Hermann Kappelhoff Kracauers Anti-Kunst-Argumentation zurück auf die „Erfahrung nationalsozialistischer Herrschaft als Einheit einer neuen Form von Medienkultur, Unterhaltungsindustrie und Staatsterror sowie die Funktionalisierung des Films während der Propagandaschlachten des Zweiten Weltkriegs“.⁷² Aus dieser Erfahrung heraus habe Kracauer den Projekten der Avantgarde eine Absage erteilt und sich, „wengleich eher implizit, an einer dem Film entsprechenden ‚realistischen Erzählweise‘ orientiert, die er am ehesten im Genrekino Hollywoods verwirklicht sah“.⁷³ Entscheidend an dieser Neuorientierung ist eine gegenüber der Vorkriegszeit gewandelte Idee vom Zuschauer:

Der Bildraum des Kinos ist nicht mehr der Ort, an dem sich eine neue Subjektivität formiert, nicht mehr Utopie eines historischen Subjekts; es ist vielmehr der Ort, an dem sich die realen Individuen in einer Welt zurechtzufinden suchen, deren Zusammenhang und Gesetz, deren Logik und Machtverhältnisse ungewiss sind.⁷⁴

Die melancholische Absage an die Utopie verbindet sich so gewissermaßen mit einer Utopie zweiter Ordnung, der die Freiheit individueller Urteilsbildung zu einem Ausgangspunkt für neue Hoffnung wird.

So scheint mit dem Verhältnis zum Zuschauer jener Punkt bezeichnet, an dem zwischen den Konzeptionen Kracauers und Angers zu differenzieren ist. Besteht nach Kracauer zwischen Natur und Bewusstsein ein Verhältnis „genauer Übereinstimmung“,⁷⁵ befinden sich demnach beide in einem Zustand der Fragmentierung – „wir sind imstande, [die materielle Welt] zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind“⁷⁶ –, so wird die Fragmentierung bei Anger zu einer Zuschauerer-

71 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 42–43.

72 Kappelhoff: *Realismus*, S. 55. Miriam Hansen verbindet diese Erfahrung mit dem Schritt über die Allegorie hinaus: „*Theory of Film* still assumes a postapocalyptic, allegorical landscape, to be sure, but from that landscape even the traces of the demolished subject have disappeared [...]“ Hansen: „*With Skin and Hair*“, S. 468.

73 Kappelhoff: *Realismus*, S. 56.

74 Kappelhoff: *Realismus*, S. 58. Vgl. auch Koch: Kracauer zur Einführung, S. 139: „Die Aufsprengung der falschen Ordnung, in der wir die Dinge sortiert haben, macht sie allererst disponibel für eine neue Ordnung, deren Plan unbekannt bleiben muß.“

75 Kracauer: *Die Photographie*, S. 37.

76 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 389.

fahrung, auf die durch den Film aktiv hingearbeitet wird. Ebenso wird Kracauers Ausrichtung am Hollywoodkino bei Anger zu einer auf das klassisch geordnete Empfinden des Zuschauers abzielenden Strategie der Grenzverletzung auf allen Ebenen (die Grenzen des guten Geschmacks, die Grenzen zwischen Hoch- und Subkultur), die als eine Art Gründungsakt für die Neuvermessung der Filmlandschaft im New Hollywood fungiert.⁷⁷

Melancholie und Kannibalismus

Hier stoßen wir nun auf den Kern des Vergleichs zwischen Anger und Kracauer und auf die Bedeutung des Unterschiedes in ihren jeweiligen Formeln vom Kannibalismus des Kinos. Während Kracauer den alltäglichen, besonders dem Genrekinos inhärenten Prozess des Vergessens beschreibt, durch den der jeweils aktuelle Film einen älteren aus dem Bewusstsein der Zuschauer verdrängt (ein Prozess, dem sich Kracauers Theorie zumindest implizit, als ein Projekt der Rettung, widersetzt), dreht Anger die Schraube der Reflexion eine Umdrehung weiter und beschreibt den skrupellosen Umgang Hollywoods mit seiner eigenen Geschichte:⁷⁸ gerade kein Vergessen, sondern Ausbeutung bis zum letzten – eine radikale filmhistorische Perspektive. Es geht nun nicht darum, Kracauer einen Irrtum vorzuwerfen. Vielmehr zeichnet sich im Verhältnis zwischen Kracauer und Anger wiederum so etwas wie eine kannibalische Logik ab, auf deren Grundlage die Melancholie des New Hollywood erst verständlich wird. Diese Logik nährt sich an jenem Argument, das nach Gertrud Kochs Einschätzung für Kracauer sowohl zentral als auch kritisch ist: nämlich am Primat des Optischen, weiter oben bereits eingeführt in der reflexiven Figur des blanken Schildes der Athene.

Kritisch ist dieser Vorrang des Optischen, insofern er sich angesichts „wirklicher Greuel“ zu bewähren hat, das heißt vor allem, angesichts der Massenvernichtung des Holocaust. Koch schreibt dazu:

⁷⁷ Zu dieser Strategie der Grenzverletzung vgl. ausführlich Kappelhoff: Realismus, S. 152–175. Diese reflexive Wendung verbindet Filme wie *A CLOCKWORK ORANGE* (Stanley Kubrick 1971), *THE LAST MOVIE* (Dennis Hopper 1971) oder *MYRA BRECKINRIDGE* (Michael Sarne 1970) mit den etwas späteren, tief melancholischen Filmen über Hollywood wie *THE DAY OF THE LOCUST* (John Schlesinger 1975) oder *THE LAST TYCOON* (Elia Kazan 1976), die selbst nicht mehr mit dem Prinzip des Schocks operieren, sondern von der Voraussetzung her, dass das klassische Hollywood in seiner Reputation nicht mehr zu rehabilitieren ist.

⁷⁸ Angers Anmerkung zum Kannibalismus Hollywoods stammt aus *Hollywood Babylon* und bezieht sich auf die unterstellte Ausschlachtung des Schicksals von John Gilbert für den Plot von *A STAR IS BORN* (William Wellman, USA 1937). Vgl. Anger: *Hollywood Babylon*, S. 211.

Wenn „erfahren“ „erblicken“ heißt, dann wäre die Massenvernichtung nur erfahrbar, soweit sie visualisierbar wäre. Visualisierbar ist nur, was konkreten Charakters ist, was der Welt physischer Dinge zugehört. In Kracauers ontologischer Unterfütterung des Optischen, des Bildes als „Errettung der physischen Wirklichkeit“, liegt in der Tat ein geradezu maßloses Vertrauen, daß im Transfer ins Bild sich verflüchtigt, was gegen Errettung immun ist.⁷⁹

Dieses Vertrauen gipfelt in einer Studie Kracauers zur Nazi-Propaganda in dem Satz: „Das Bild scheint das letzte Refugium verletzter Menschenwürde zu sein.“⁸⁰

In der Rückschau erhält diese utopische Aussage den Geschmack der Verzweiflung. Koch merkt an: „Daß es etwas in den Bildern selbst geben müsse, das eine Art heiliger Scheu vor seinem [sic] Mißbrauch verbreitet, ist eine Annahme, die leider für die Nazis nicht zutrifft.“⁸¹ Vom Standpunkt unserer Untersuchung könnte man noch weitergehen und die Behauptung aufstellen, dass nur wenige Filmemacher nach dem Zweiten Weltkrieg Kracauers Fehlkalkulation in dieser Angelegenheit deutlicher aufgezeigt haben als Kenneth Anger mit seiner konsequenten Attacke auf alles, was am Bild als heilig verstanden werden könnte. Damit würde die für Angers ästhetisches Verfahren so charakteristische Ironie als ein zynischer Kommentar auf das Scheitern noch einer sekundären Utopie des Kinos lesbar – ein Kommentar, der vielleicht nirgends so brutal ausfällt wie in *SCORPIO RISING*. Kracauers Kritik an den Avantgarden, die sich ihrerseits aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust speist, richtet sich auf diese Weise gegen ihn selbst. Angers vermittelter Rückgriff auf die Poetiken der 1920er und 1930er Jahre, namentlich auf Eisenstein, annonciert gegenüber der „materiale[n] Ästhetik“ Kracauers einen neuerlichen Paradigmenwechsel im Verhältnis zwischen Film und Zuschauer – eine Wendung, die nun allerdings diese Poetiken und ihre utopischen Implikationen nicht einfach wiederbelebt, sondern in ihrer Wirkungsabsicht offenlegt, wie sich nicht zuletzt in dem Umgang mit Nazi-Symbolik in *SCORPIO RISING* zeigt. Anger formuliert es deutlich: „I’ve always considered movies evil; the day that cinema was invented was a black day for mankind.“⁸² Gilt den prägenden Theoretikern der Nachkriegszeit, Bazin und Kracauer, das Genrekinno Hollywoods als das meistversprechende Modell, dann zeigt

⁷⁹ Koch: Kracauer zur Einführung, S. 145.

⁸⁰ Kracauer: Propaganda und der Nazikriegsfilm, zit. nach Koch: Kracauer zur Einführung, S. 146.

⁸¹ Koch: Kracauer zur Einführung, S. 146.

⁸² Anger, zit. nach Rowe: *Myth and Symbolism*, S. 11.

SCORPIO RISING auf, wie sehr die dort greifenden Mechanismen von Korruption betroffen sind – ohne dass dies sie ihrer Verführungskraft zu berauben vermag.⁸³

Die melancholische Ambivalenz wird an diesem Punkt mit aller Konsequenz auf das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer übertragen. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet dieser Film zu einem der wichtigsten Vorläufer des New Hollywood avanciert ist. Er selbst ist sicher nicht melancholisch zu nennen in einem engeren Sinn des Wortes; seine Bedeutung liegt darin, dass er in all seiner zerstörerischen und selbstzerstörerischen⁸⁴ Gewalt, bzw. genauer: in seinem radikalen Kannibalismus, einer neuen Form von Melancholie den Boden bereitet.⁸⁵ Wenn die Wendung zur Fotografie laut Kracauer das „*Vabanque-Spiel* der Geschichte“⁸⁶ ist, dann ist SCORPIO RISING so etwas wie ihre Bankrotterklärung: Der Film häuft einen Schuldenberg auf, der dem New Hollywood abzutragen bleiben wird.

4.2 Analyse

ELECTRA GLIDE IN BLUE

Fragt man nach den unmittelbaren Nachwirkungen von SCORPIO RISING, so müssen neben den frühen Filmen Martin Scorseses eine ganze Reihe von Biker-Filmen und Road Movies genannt werden, und all diese Filme gäben Demonstrationsobjekte für eine Affektpoetik der Melancholie im New Hollywood ab. Tatsächlich lässt sich die Ausdrucksform des Road Movies insgesamt nicht ohne diesen affektiven Modus verstehen, desgleichen der aus den Trümmern des Western erstehende Polizeifilm.⁸⁷ An der Schnittstelle zwischen diesen beiden

83 Wollte man Anger eine filmhistorische These in den Mund legen, könnte diese in etwa so lauten, dass das eigentliche Vorbild der nazistischen Bilderpolitik eben nicht die Avantgarde war, sondern vielmehr gerade das klassische Hollywood.

84 Vgl. Rowe: *Myth and Symbolism*, S. 26.

85 Vgl. auch Leslie A. Fiedler: *The Rebirth of God and the Death of Man*. In: *Salmagundi* (1973), Nr. 21, S. 3–26. Fiedler beschreibt den Übergang von den 1960er Jahren in die 1970er als Konsequenz aus dem Umsturz der gesellschaftlich institutionalisierten Religion durch die neuen, anti-humanistischen Formen der Spiritualität des New Age (ein Umsturz, wie ihn SCORPIO RISING mit Emphase betreibt). Fiedlers Bild für diesen Übergang ist die Abwendung von der destruktiven Ekstase der *Bacchae* des Euripides (am Beispiel von Richard Schechners Inszenierung des Stücks, *Dionysus in '69*, die bekanntlich von Brian De Palma unter dem gleichen Titel verfilmt worden ist) und die Hinwendung zur Melancholie der Grals-Legende.

86 Kracauer: *Die Photographie*, S. 37.

87 Mark Shiel behandelt *ELECTRA GLIDE IN BLUE* im Kontext des Road Movies sowie der urbanisierten und revisionistischen Western der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, vgl. Shiel:

Genres nach dem Ende des klassischen Genresystems findet sich *ELECTRA GLIDE IN BLUE* (James William Guercio, USA 1973), der im folgenden analysiert werden soll. Dieser von der Geschichtsschreibung weitgehend vernachlässigte Film eignet sich als Repräsentant einer Affektpoetik der Melancholie des New Hollywood zum einen, weil er in seltener Konzentration die Prinzipien des melancholischen Stils demonstriert und zum anderen, weil sich an ihm die filmhistorische Bedingtheit dieses Stils in seltener Klarheit zu erkennen gibt. Im Zuge der folgenden Analyse wird, wie angekündigt, ein besonderes Augenmerk auf das Konzept der Stimmung und jenes der Reflexion zu legen sein.

Der Film beginnt mit zwei Sequenzen, die in Innenräumen spielen, getrennt durch eine emphatisch im Freien verortete Einstellung vom Monument Valley; die erste Sequenz zeigt einen als Selbstmord getarnten Mord, die zweite führt den Protagonisten des Films ein, den Polizisten John Wintergreen (gespielt von Robert Blake), und mündet in die Titelsequenz. Diese Titelsequenz greift – auf einer ersten Ebene – mehr als deutlich die Themen von Fetischismus und Ritual aus *SCORPIO RISING* auf: Der morgendliche Ankleideprozess Wintergreens spiegelt die Obsession mit Kleidung und ihrer Textur⁸⁸ in Angers Film bis in die Komposition einzelner Einstellungen hinein – mit der zusätzlichen Ironie, dass es sich in diesem Fall nicht um einen vorgeblichen, sich verkleidenden, sondern um einen tatsächlichen Polizisten handelt, dessen virile Heterosexualität noch einen Moment zuvor ausgiebig betont wurde (vgl. Abb. 1–4).

Banal and magnificent Space in *ELECTRA GLIDE IN BLUE*, S. 93–100. Zum Zusammenhang von Western und Polizeifilm vgl. Sascha Keilholz: *Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968*. Marburg 2015, S. 20–25.

⁸⁸ Die Filme Kenneth Angers können als ein herausragendes Beispiel für die Beschäftigung mit dem Thema der Textur dienen, welches die amerikanische Nachkriegs-Avantgarde insgesamt intensiv beschäftigt, und zwar in sehr vielfältiger Hinsicht – man denke beispielsweise an die Filme von Marie Menken, Stan Brakhage, Jack Smith, Bruce Baillie, Carolee Schneemann oder Jonas Mekas.

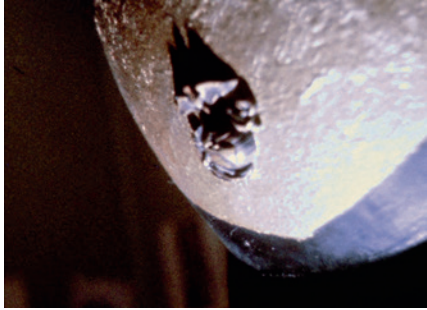


Abb. 1–4: SCORPIO RISING und ELECTRA GLIDE IN BLUE: Subversion und Institution.



Abb. 3



Abb. 4

Die fixierende, detailversessene Obsession des Kamerablicks lädt die Handlungen Wintergreens mit einer Emphase auf, von der nie zu entscheiden ist, inwieweit sie sich als ironisch zu erkennen gibt. So wird etwa Wintergreens geringe Körpergröße in den Kadrierungen immer wieder betont, andererseits verharrt die Kamera wiederholt auf dem beeindruckenden Spiel seiner Muskeln sowie auf den quasi-faschistisch aufgeladenen Insignien staatlicher Gewalt: Revolver, Polizeimarke, Helm. Die Musik ist mitreißend, bis zu einem Überschwang, der gleichfalls in ein ironisches Missverhältnis zum visuellen Geschehen zu kippen droht. Das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer wird durch diese und andere Verfahren von Beginn an als eines etabliert, das zwischen Hingabe und Distanz changiert. Es wird dem Zuschauer verwehrt, sich in einer der beiden Haltungen einzurichten. Hinsichtlich dieses Prinzips ließe sich auf *SCORPIO RISING* wie auf *ELECTRA GLIDE IN BLUE* anwenden, was Hermann Kappelhoff über *A CLOCKWORK ORANGE* geschrieben hat: „Der Film inszeniert eine ästhetische Lust, die nicht so sehr jenseits von Gut und Böse steht, als dass sie den Zuschauern jede Möglichkeit nimmt, zu genießen und zugleich einen moralischen Standpunkt einzunehmen.“⁸⁹

Der (im weiteren Verlauf des Films punktuell immer wieder aufgegriffene) Bezug auf *SCORPIO RISING*⁹⁰ ist entsprechend nicht einfach eine ironische Geste an die Filmgeschichte; vielmehr bearbeitet *ELECTRA GLIDE IN BLUE* exakt jenes kannibalische Zeitverhältnis, welches für die Beziehung von Angers Film zum klassischen Hollywood kennzeichnend ist. Die Beziehung der beiden Filme geht damit weit über jenes der impliziten Hommage hinaus, die Mark Shiel hier zu erkennen glaubt:⁹¹ *SCORPIO RISING* fungiert als der Katalysator, als die umtreibende destruktive Kraft, welche die Gegenstände der Filmgeschichte in Bewegung versetzt – mit einem Wort: als jener Sturm, den wir, mit Walter Benjamin, Fortschritt nennen.⁹²

⁸⁹ Kappelhoff: Realismus, S. 175. Kubricks Film ist in dieser Perspektive seinerseits als Reflexion von *SCORPIO RISING* aufzufassen.

⁹⁰ Z. B. wird Wintergreens Partner Zipper in einer Parodie auf die Figur des Scorpio als Comicleser eingeführt.

⁹¹ Vgl. Shiel: Banal and magnificent Space in *ELECTRA GLIDE IN BLUE*, S. 104.

⁹² Vgl. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a. M. 1977, S. 251–261, hier S. 255.

Das Ende des Films

Diese These soll im folgenden an der letzten Szene des Films analytisch expliziert werden. Das Ende setzt an als ein Epilog: Wintergreen hat soeben herausfinden müssen, dass sein eigener Partner sich an dem Mord bereichert hat, welcher den Plot des Films in Gang gesetzt hat. Und er hat daraufhin seinen Partner in Notwehr erschießen müssen; seine Hoffnungen, von der alltäglichen Banalität seines Jobs bei der *Highway Patrol* eines Tages zur Kriminalpolizei aufzusteigen, haben sich zerschlagen. So scheint er am Ende des Films wieder dort angekommen zu sein, wo er sich an dessen Anfang befand – lediglich um einige Enttäuschungen und bittere Erinnerungen reicher. In der besagten letzten Szene führt er eine Routinekontrolle an einem Kleinbus durch, der Hippie-Devotionalien und, so ist die Implikation des Films, gelegentlich auch Drogen von Los Angeles aus an die diversen Head Shops der Gegend liefert.⁹³ Mit dem Fahrer des Busses verbindet Wintergreen eine Schuld vom Beginn des Films: Wintergreens Partner hatte versucht, dem Fahrer ein Päckchen Drogen unterzuschieben, um ihn verhaften zu können. Als Wintergreen nun erkennt, dass es sich um denselben Mann handelt, verzichtet er auf eine weitere Untersuchung des Wagens, obwohl dem Zuschauer aus einigen Anzeichen (etwa dem nervösen Verhalten des Beifahrers) ersichtlich wird, dass eine solche Untersuchung diesmal wohl gerechtfertigt und erfolgversprechend wäre. Der Polizist lässt die beiden fahren und bemerkt zu spät, dass er noch den Führerschein des Fahrers in der Hand hält.

Wintergreen versucht daraufhin, den Kleinbus einzuholen, um das Papier zurückzugeben. Als er bis auf etwa zehn Meter herangekommen ist, wird die Heckscheibe des Busses heruntergekurbelt und der Beifahrer richtet eine Schrotflinte auf den Polizisten. Es folgt ein kurzer Umschnitt auf Wintergreen, dessen Gesicht im Ausdruck eines gedankenlosen Erschreckens erstarrt, einen Zwischenraum in das Geschehen einschreibend; Schnitt zurück und Flash-Zoom auf das feuernde Gewehr, auf der Tonspur der krachende Schuss, kurze Einstellungen des getroffenen und vom Motorrad stürzenden Wintergreen von vorn, von hinten in Zeitlupe (Abb. 5), dann, in der Stille, länger von der Seite, dem ausrollenden Motorrad folgend. Schließlich die finale Einstellung des Films: Sie beginnt,

⁹³ Shiel beschreibt ausführlich, wie *ELECTRA GLIDE IN BLUE* das Verhältnis von Straße und Landschaft als Korruption des ländlichen Raums durch die Straße und die auf ihr von und nach Los Angeles verkehrenden Fahrzeuge inszeniert. Vgl. Shiel: Banal and magnificent Space in *ELECTRA GLIDE IN BLUE*, S. 98–99. Meiner Ansicht nach ist die von Shiel konstruierte Opposition jedoch zu glatt. Die Pointe des Films scheint mir demgegenüber darin zu liegen, dass er dem Zuschauer gerade keine einfache Parteinahme für Stadt oder Land, bzw. für eine liberale oder konservative politische Haltung ermöglicht, wie Shiel sie impliziert.



Abb. 5–6: Die Umkehrung von EASY RIDER.



Abb. 6

ebenfalls in Zeitlupe, mit einer frontalen, symmetrisch ausgerichteten amerikanischen Einstellung auf den auf die Straße stürzenden Polizisten, im weit entfernten Hintergrund die Erhebungen des Monument Valley. Auf der Tonspur ist leise und ausschließlich der durch die Einöde wehende Wind zu hören, wodurch der Eindruck völliger Stille noch verstärkt wird. Der blutüberströmte Wintergreen versucht, sich aufzurichten, schafft es aber nur, sich hinzusetzen; dann verlässt ihn die Kraft und sein Kopf und Oberkörper kippen nach vorn, nur noch von der steifen Ledermontur gestützt (Abb. 6). Und als wäre sie von dieser Kipp-Bewegung angestoßen worden, setzt die Kamera langsam zu einer Rückwärtsfahrt an, während auf der Tonspur die ersten auf dem Klavier angeschlagenen Akkorde des Songs *Tell Me* erklingen, die das Geräusch des Windes ablösen. Die Kamera

entfernt sich über die Dauer von vier Minuten immer weiter von Wintergreen, bis das Bild im Freeze Frame stillgestellt wird; in den folgenden zwei Minuten weicht langsam die Farbe aus dem dunkler werdenden Bild, bis ein finstres Schwarzweiß erreicht wird, über dem die Credits ins Bild kommen. Nach weiteren zwei Minuten erfolgt die finale Abblende, zusammenfallend mit dem Ende des Songs, der mit Ausnahme der ersten Sekunden über die gesamte Länge der Einstellung zu hören ist.

Erst im Verlauf dieser Rückwärtsfahrt (Abb. 7–9) entfaltet sich das eigentliche Drama: Je länger sie andauert, desto schwerer fällt es dem Auge des Betrachters zu entscheiden, ob es die Kamera ist, die sich von Wintergreen entfernt, oder ob es die Straße selbst ist, die den Sterbenden wie auf einem gigantischen Förderband abtransportiert. Über die lange, nicht endenwollende und doch dauernd unterbrochene Linie des Mittelstreifens wird zu dieser Figur eine Verbindung aufrechterhalten, die immer weiter gedehnt wird und doch nicht abreißt. Gerade die durch die Zeitlupe bedingte leicht gelähmte Stetigkeit, mit der immer wieder eine weitere Markierung auftaucht, verstärkt diesen Effekt. Mehr noch: Der Hintergrund des Monument Valley bleibt als Effekt des starken Weitwinkels trotz der stetigen Rückwärtsbewegung der Kamera mit nur geringen Veränderungen präsent, so dass sich der Eindruck einstellt, als verdichte sich der Hintergrund in der Tiefe des Bildes immer mehr, anstatt sich einfach zu entfernen (das hängt auch damit zusammen, dass der Verlauf der Straße nicht weiter als bis zu den Tafelbergen einsichtig ist).



Abb. 7–9: SHANE/THE SEARCHERS via SCORPIO RISING. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 8



Abb. 9

Unterdessen steigert sich der Song langsam, von der ersten zur zweiten Strophe neu ansetzend: Zu den rhythmisch geschlagenen Akkorden des Klaviers⁹⁴ gesellt sich zunächst die Stimme des Sängers, der erste Vers: „Tell me about the sun, tell me about the rain“. Im zweiten Vers („Tell me about the fields, tell me about the plains“) kommen Schlagzeug und Streicher dazu, während sich in der Gesangslinie punktuell, im Überkippen der Stimme, bereits ein Schmerz bemerkbar macht, der auf dem Höhepunkt des Liedes bis in die Verzweigung anwachsen wird.

⁹⁴ Es handelt sich hier um ein in typischer Weise verstimmtes Western-Klavier, wie man es aus unzähligen Saloons des klassischen Hollywood kennt. Die Verbindung zum Western entsteht so auch auf der Tonebene.



Abb. 9a: Ausschnittvergrößerung – der Adler.

Der nächste Schritt auf dem Weg zum Höhepunkt erfolgt, wenn in der zweiten Strophe, am Ende des Verses „Tell me somebody, all about wars“ das Bild einfriert. Dieses Einfrieren erfolgt genau in dem Moment, als ein Greifvogel (laut Guercio ein Adler), der kurz zuvor von rechts in den Bildraum geflogen ist, die Mitte des Bildes beinahe erreicht hat. Aufgrund der langen, stetigen Bewegung der Rückwärtsfahrt zuvor stellt sich beim Zuschauer durch einen Kompensations- oder Vektions-Effekt⁹⁵ für einen Moment der Eindruck ein, die Straße komme aus dem Bild wieder auf ihn zu, als rege sich im Bild selbst ein Impuls gegen das Absinken in die Vergangenheit. Mit dem Einfrieren ist jedoch auch ganz objektiv die Bewegung des Bildes noch nicht stillgestellt; vielmehr setzt nun ein Prozess der allmählichen Eindunklung und Entsättigung der Farben ein, der bis zum Erscheinen der Credits noch einmal fast zwei Minuten in Anspruch nimmt, bis aus der klassischen, an *THE SEARCHERS* orientierten Western-Farbpalette ein finstres Schwarzweiß geworden ist (Abb. 10–11). Diese Verschiebung in der Textur des Bildes treibt es noch stärker in die Zweidimensionalität und schließt es förmlich gegen außen ab. Damit kehrt der Film eine Bewegung um, mit der die erste Außeneinstellung zu Beginn des Films vom erstarrten Schwarzweiß ins farbige Bewegungsbild geführt worden war – als sei die Kette der dargestellten Ereignisse ein Kapitel aus einer ganzen Chronik des Unglücks, kurzzeitig ins Leben gerufen zum Zweck eines nochmaligen Durchleidens, um anschließend wieder zum Artefakt zu gefrieren und ins Archiv eingeordnet zu werden. Mit dieser Schlussbewegung schreibt sich in die Ereignisse des Films ein Verdikt von Unwiderruflichkeit ein, ohne dass das Bild bis zur finalen Abblende deshalb an Präsenz verlöre.

95 Vgl. Alain Berthoz: *The Brain's Sense of Movement* [1997]. Cambridge/London 2000, S. 52–56.



Abb. 10–11: Abgleiten ins Perfekt. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 11

Damit sind zwei Aspekte der letzten Einstellung benannt: Verdichtung und Versteinering. In der Verdichtung wird der Bildraum selbst zu einem alles verschlingenden, kannibalischen Schlund, in dem sich Wintergreen zu all jenen gesellt, die vor ihm dahingegangen sind⁹⁶ – zu den Westernhelden des klassischen Kinos, aber auch zu den Road Movie-Hippies des New Hollywood. In diesem Akt des Verschlingens, um einen kleinen Exkurs einzufügen, ist die Differenz zwischen Kracauer und Anger auf den Punkt gebracht: Die Landschaft führt einerseits jenes „Einverleiben“ vor, das Kracauer als Rettung vor dem Vergessen begreift.⁹⁷

⁹⁶ Vielen Dank an Sarah Greifenstein für diesen Gedanken.

⁹⁷ Vgl. Kappelhoff: Realismus, S. 65.

Auch geht es durchaus und mit Emphase darum, den Zuschauer auf jene Welt zu verweisen, in der er lebt; eben darin liegt das Wesen der Stimmung.⁹⁸ Aber diese Welt ist eben nicht nur – und darin konzentriert sich der Einspruch Angers – eine Welt der äußeren Wirklichkeit, sondern zugleich immer schon ein Bild, ein Filmbild, das sich in seiner Ambivalenz nicht auflösen lässt. Um es mit Gertrud Koch auszudrücken: Das, „was gegen Errettung immun ist“,⁹⁹ verflüchtigt sich nicht aus diesem Bild, das Bild dient nicht als ein Refugium. Eben darin entzieht sich die letzte Einstellung dem Zugriff des Zuschauers, versteinert, wird unverfügbar und bleibt doch präsent.

Dieser Versteinerung des Bildes scheint sich der Song in Form und Inhalt geradezu entgegenzustemmen: Die Intensität im Vortrag des Sängers nimmt von der ersten zur zweiten Strophe zu, während der Text nach einem Ausweg aus dem Unausweichlichen zu suchen scheint: „God above, is there not anything that we might do / To try and make this world of ours / A better place for me and you?“ In der zweiten Strophe bezieht sich das Drängen des Textes direkt auf das Problem der Zeit: „Oh pray, it’s not too late, oh no“. Mit dieser Anrufung einer höheren Schicksalsmacht gipfelt der Song schließlich in seinem auf schmerzliche Weise paradoxen Refrain, wenn in tiefer Altlage, einem Gospel-Hymnus gleich und unterstützt durch das *unisono* der Blechbläser, der Frauenchor anhebt und singt: „God bless America today“ – ein verzweifelter und zugleich affirmativer Segenspruch gegen die Macht der Zeit und eine Zeile, die bis zum Ende des Liedes und bis zur Schwarzblende am Ende des Films nun unablässig wiederholt wird.

Anklage und paradoxe Zeitlichkeit

Wie beschrieben, ist der Aufbau der letzten Einstellung auf allen Ebenen gekennzeichnet durch die Bildung von Gegensätzen – entsprechend dem melancholischen Grundprinzip der Widersprüchlichkeit, welches sich in diesem Film bis in den Namen des Protagonisten fortsetzt (Winter/Green), und ausgehend von dem unauflösbaren Kern des Missverständnisses, welches zu seinem Tod führt. Diese Gegensätze ergeben sich als Effekt des konkreten Durchlaufens der Zeit dieser Einstellung. Das beginnt auf der Ebene wahrnehmbarer Bewegung und setzt sich

⁹⁸ Vgl. Kerstin Thomas: Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie. München 2011, S. 211–229. Dieser Aspekt des Stimmungsbegriffs wird im Schlusskapitel ausführlich erörtert.

⁹⁹ Koch: Kracauer zur Einführung, S. 145.

fort bis in die höheren semantischen Register, in welchen sich der Film zu Zeitgeschichte und Genealogie ins Verhältnis setzt.

So ist, wie bereits beschrieben, der über die Grenzen des Kaders hinausstrebenden, zentrifugalen Tendenz das Bestreben entgegengesetzt, im Zentrum des Kaders zu verharren, im imaginären Fluchtpunkt, auf den die Straße zuläuft. Im Ergebnis dieses Widerstreits gerät über den Verlauf der Einstellung der ganze Bildraum in eine Art ungerichteten Sog, was sich besonders spektakulär im erwähnten Vektions-Effekt auswirkt und sich später im Prozess der Entsättigung der Farbe fortsetzt, welcher ebenfalls das Bild in seiner Gänze einbezieht. Die Spannung, die sich hier über das Bild ausbreitet, bleibt bis zum Ende des Films bestehen, ohne sich abzuschwächen, und bindet den Zuschauer wie in ein Kraftfeld ein. Die finale Abblende lindert also nicht den Konflikt, sondern schreibt im Gegenteil seine Unauflösbarkeit durch eine Geste des Sich-Entziehens fest.

Ähnlich verfährt der Song: Die durchgehende Haltung des lyrischen Ich ist eine der Unentschiedenheit, der Unwissenheit, der Ambivalenz. Diese Position drückt sich konzentriert in der Operation des Fragens aus, eben daher trägt der Song den Titel *Tell Me*. Werden die großen Ebenen eines Tages zurückkehren, ist die Vernichtung der ökologischen Ressourcen wiedergutzumachen? „I don't know“. Die Fragen sind offensichtlich nicht zu beantworten. Die einzige Lösung liegt in der Anrufung Gottes, doch das Ergebnis, der Segensspruch „God bless America today“, bringt nicht nur keine Erleichterung; vielmehr operiert er in seinem gradlinigen, fatale Gewissheit vermittelnden Gestus geradezu als Gegengewicht zum Bitten und Flehen des Solisten, das er inhaltlich aufzunehmen scheint. So findet sich selbst im Bereich des Metaphysischen noch dieselbe Unauflösbarkeit des Konflikts, von der aus die ganze Bewegung ihren Ausgang genommen hat. Diese Unauflösbarkeit manifestiert sich durchgehend in der Tatsache, dass nicht einfach nur Gegensatzpaare etabliert werden, sondern dass zwischen den Extremen eine Art Oszillation einsetzt, die jedes Aufschaukeln des Konflikts unterbindet. Aushalten und austragen muss den Widerstreit letztlich der Zuschauer selbst.

Der Gegensatz zwischen diesen Bewegungstendenzen hallt wider in einem Konflikt zwischen den Ereignissen des Plots und der Kommentarfunktion des Songs: Geht es hier um das einzelne, isolierte Drama in all seiner Sinn- und Konsequenzlosigkeit, so wird in den Versen des Songs eine universelle Perspektive beschworen („Oh, tell me all about man, tell me, so I can understand“), in der unter anderem das Verhältnis des Menschen zur Umwelt und der Vietnamkrieg mit dem trivialen Missverständnis in Verbindung gebracht werden, das Wintergreen sein Leben kostet. In der konkreten Erfahrung des Zuschauers lassen sich diese zwei auseinanderstrebenden Tendenzen nicht nur nicht voneinander isolieren, sondern hier realisiert sich die Operation der Allegorie auf deutlichste Weise:

Es ist gerade der Abgrund zwischen Physis und Bedeutung, der zum Gegenstand der Reflexion wird, die hier tatsächlich Kontemplation ist – wenn auch keine ruhige, sondern eine von bittersüßem Schmerz erfüllte.

Zusätzliche Spannung entsteht direkt aus dem Kontrast der dramaturgischen Verläufe: Die stete Rückwärtsbewegung der Kamera bis zum Freeze Frame sowie das folgende Entweichen der Farbe lässt sich sowohl als Klimax wie auch als Antiklimax deuten, während der Song, der seinerseits klar auf einen Höhepunkt hin gebaut ist, aufgrund seiner Strophen-Struktur und vor allem auch mittels des Prinzips der durchgehenden Synkopierung ein abweichendes zeitliches Muster, einen *abweichenden Rhythmus* in diese Stetigkeit einschreibt. Hier wird der Widerspruch in der Zeit, der den Wesenskern der Melancholie ausmacht, konkret erfahrbar. Dies geschieht auf die Weise, dass, wie beschrieben, der Song sich streckenweise sowohl formal als auch inhaltlich (besonders deutlich im Vortrag des Solisten) dem Gestus der Endgültigkeit entgegenstellt, der von der visuellen Bewegung ausgeht. Dieses Prinzip findet auch darin Ausdruck, dass der Text des Liedes der unvorbereiteten Brutalität des Ereignisses (sowohl im Sinne der dargestellten Handlung als auch im formalen Sinne des plötzlichen Abbrechens eines Handlungsbogens) mit einem allerdings wiederum von Zweifeln unterminierten Aufruf zu Versöhnung und Wiedergutmachung antwortet, der Beschwörung des „Es ist noch nicht zu spät!“.

Dieser *Appellcharakter* ist keinesfalls arbiträr, sondern wesentlich für die Affektpoetik der Melancholie. War weiter oben davon die Rede, dass mit SCORPIO RISING die melancholische Ambivalenz auf das Verhältnis zwischen Film und Zuschauer übertragen wird, so dient die Form des Appells hier dazu, dem Zuschauer die Unhaltbarkeit seiner eigenen Position leiblich nachvollziehbar zu machen. Tatsächlich wäre zu präzisieren, dass sich die Adressierung des Zuschauers nicht allein im Song, sondern in der audiovisuellen Gesamtkonstellation der Einstellung (die ja zudem mit dem Gewicht der im Film vorangegangenen Ereignisse beladen ist) formiert, und zwar gerade in deren unaufgelöster Widersprüchlichkeit. Eben hieraus entsteht beim Zuschauer der für diese Szene charakteristische Effekt euphorischer Schmerzhaftigkeit, der auch nach mehrmaligem Sehen nicht verblasst

Der Schlüssel zum theoretischen Verständnis dieser Widersprüchlichkeit scheint mir nun weniger (oder jedenfalls nicht primär) in Freuds Überlegungen zur Identifizierung zu liegen, sondern in der Frage der Zeitlichkeit selbst. Eben diese Frage stellt Ludwig Binswanger in den Mittelpunkt, indem er einen genaueren Blick auf den Inhalt der melancholischen Selbstanklagen wirft, die Freud

als Ausdruck eines „Kleinheitswahnes“ interpretiert.¹⁰⁰ Binswanger grenzt seine Untersuchungen scharf von psychologischen Ansätzen ab und spricht stattdessen von einem „Stil[...] der melancholischen Erfahrungsweise“.¹⁰¹ Unter Rückgriff auf Edmund Husserls Transzendentalphänomenologie erkennt er „Störungen im intentionalen Aufbau der zeitlichen Objektivität“¹⁰² als entscheidend für die melancholische Konstitution von Welt. Die melancholischen Selbstanklagen betreffen nun insofern dieses Gewebe zeitlicher Objektivität, als sie sich in *konditionaler*, bzw. *irrealer* Form auf die Vergangenheit beziehen: „Hätte ich doch nur...“. Dabei handelt es sich nach Binswanger um „lauter *leere Möglichkeiten*“.

Wo aber von Möglichkeiten die Rede ist, handelt es sich um *protentive* Akte – das Vergangene hat ja keine Möglichkeiten. Hier aber *zieht sich, was freie Möglichkeit ist, zurück in die Vergangenheit*. Das bedeutet, daß die protentiven konstituierenden Akte zu sog. Leerintentionen werden müssen. Die Protentio wird dadurch insofern selbständig, als sie kein Worüber mehr hat, nichts, was ihr zu „produzieren“ übrig bliebe, es sei denn die zeitliche Objektivität der „zukünftigen“ Leere oder der Leere „als Zukunft“.¹⁰³

Die Melancholie wäre also gekennzeichnet von einer paradoxen Vertauschung der Funktionen von Protention und Retention, also der „Aufbaumomente“ von Zukunft, respektive Vergangenheit: Die Zukunft ist als Möglichkeitsraum versperrt, während die Vergangenheit aus einer Anhäufung ungenutzter und vertaner Gelegenheiten besteht. Dadurch wird schließlich auch die Gegenwart in Mitleidenschaft gezogen, in der nichts mehr bleibt, wodurch sich ein „Thema“, wie Binswanger es nennt, konstituieren könnte. Die Verzweigung des Melancholikers speist sich so aus einer vergeblichen Haltsuche, bzw. aus der steten Angst vor dem Verlust des Halts in einer Gegenwart, die ohne die Verbindung zu Vergangenheit und Zukunft „in der Luft“ hängt.¹⁰⁴

Mit dieser Idee der sich in die Vergangenheit zurückziehenden Möglichkeit fasst Binswanger die Freudsche Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie neu. Er konstatiert, dass im Gegensatz zur Trauer in der Melancholie

100 Freud: Trauer und Melancholie, S. 200.

101 Ludwig Binswanger: Melancholie und Manie, S. 44. Dieser Begriff ist in unserem Zusammenhang analog zu dem zu verstehen, was weiter oben zum Stil im allgemeinen und zum paranoiden Stil im besonderen geschrieben wurde. Demnach bezeichnet Stil gleichermaßen eine Weise der Wahrnehmung wie eine Weise des Ausdrucks, d. h. eine Art und Weise des Zur-Welt-Seins, auf deren Grundlage sich erst Subjektpositionen konstituieren. Vgl. Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie, S. 73.

102 Binswanger: Melancholie und Manie, S. 26.

103 Binswanger, S. 27.

104 Binswanger, S. 33.

„die natürliche Erfahrung [...] nicht mehr unreflektiert und unproblematisch ist, sondern im höchsten Grade reflektiert und problembelastet“.¹⁰⁵ Es wäre also gerade die Melancholie, in welcher der erlittene Verlust mit aller Macht ins Bewusstsein rückt, und zwar in dem Maße, in dem er ein Problem darstellt, sich also positiver Sinnzuschreibung verweigert.¹⁰⁶

Dieses anklagende Gegenwärtig-Sein der Vergangenheit trifft präzise den Kern paradoxer melancholischer Zeitlichkeit. Der japanische Psychiater Bin Kimura schreibt dazu: „Die Vergangenheit des post-festum (Melancholie) ist [...] nicht das, was vergeht und nicht mehr zurückkommt, sondern das, was ständig in der Tiefe der Gegenwart angehäuft wird. Man kann hier nicht von Präteritum, sondern nur von Perfekt reden.“¹⁰⁷ Und der niederländische Psychiater Piet Kuiper ergänzt: „Ich begreife, daß die Zeit zwar vergangen, die Vergangenheit als Anklage aber noch gegenwärtig ist“.¹⁰⁸ In der beschriebenen Schlusseinstellung lässt sich dieser Widerspruch als audiovisuelle Strategie fassen: In dem Maße, in dem der Körper Wintergreens in der Landschaft aufgeht und sich dem Zugriff des Blicks entzieht, gewinnt der Song in seinem appellativen Gestus an Gegenwart.¹⁰⁹ Weiter unten wird es darum gehen, diese Formel als Beschreibung einer spezifischen Bildform nachvollziehbar zu machen, gekennzeichnet vom Moment der Anklage als einer noch zu erörternden Form der Adressierung.

Die Kamera als Engel der (Film-)Geschichte

In seiner neunten These über den Begriff der Geschichte hat Walter Benjamin eine Art ‚Zeitbild‘ entworfen, das ebenfalls eine widerstrebende Rückwärtsbewegung einschließt. Er schreibt:

105 Binswanger, S. 123–124.

106 Es erscheint nicht notwendig, wie Freud „die Melancholie irgendwie auf einen *dem Bewußtsein entzogenen* Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei welcher nichts an dem Verluste unbewußt ist.“ Freud: Trauer und Melancholie, S. 199 (meine Hervorhebung). Es leuchtet nicht ein, warum es nicht möglich sein soll, einen Modus der Reflexion zu denken, der dem Bewusstsein durchaus zugänglich ist, wenn auch vielleicht nicht in propositionaler Form (eben hier kommt der Begriff der Stimmung ins Spiel, dem ich mich gleich ausführlich zuwenden werde).

107 Bin Kimura: Zeit und Selbst, zit. nach Toshiaki Kobayashi: Melancholie und Zeit. Basel/Frankfurt a. M. 1998, S. 167.

108 Piet C. Kuiper: Seelenfinsternis, zit. nach Kobayashi: Melancholie und Zeit, S. 168.

109 Vielen Dank an Sarah Greifenstein für diesen Hinweis.

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.¹¹⁰

Benjamin fasst in diesem Bild seine Geschichtsauffassung als eine Relation einander widerstrebender Bewegungsimpulse, und es ist bemerkenswert, wie sehr dieses Bild formal der Schlusskonstruktion aus *ELECTRA GLIDE IN BLUE* ähnelt (wenn auch der Gestus der Bewegung bei Benjamin viel heftiger ausfällt):¹¹¹ Zeit, das Verhältnis von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, wird in beiden Fällen zur Strecke, zum Raum, der sich vom Hintergrund her verdichtet, statt zu verschwinden. Gleichzeitig ordnet sich dieses Verhältnis zum Betrachter hin, der als Instanz der Reflexion fungiert, das heißt als der Ort, an dem sich die Widersprüche bündeln. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die Bewegung der Kamera – versteht man sie als Bewegung *im* Raum – exakt den Weg des Kleinbusses nachvollzieht, in dem die Mörder sitzen, bzw. der, mit Benjamin gesprochen, den Fortschritt verkörpert: jenen Zeitgeist, zu dem sich *ELECTRA GLIDE IN BLUE* als Gegenmodell entwirft.

Dieser Selbstentwurf realisiert sich nun zum einen im Hinblick auf die eingangs des Kapitels geschilderte mentalitätsgeschichtliche Gemengelage der USA zu Beginn der 1970er Jahre – die Gegenwart als leere Möglichkeit, als bereits versäumte Gelegenheit der Geschichte. Zum anderen realisiert sie sich, als Bildform verstanden, ebenso wesentlich als Bezug auf die Filmgeschichte. Zusätzlich zu der strategischen Beziehung zu *SCORPIO RISING* verortet sich Guercios Film genealogisch in zweifacher Hinsicht: Der eine Referenzpunkt sind die Ausläufer des klassischen Western, namentlich *THE SEARCHERS*¹¹² (John Ford 1956) und *SHANE*¹¹³

¹¹⁰ Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 255.

¹¹¹ Vielen Dank an Hye-Jeung Chung und Sarah Greifenstein für diese Hinweise.

¹¹² In seiner Einführung zu dem Film auf der DVD nennt Guercio John Ford und im speziellen diesen Film als wesentlichen Bezugspunkt. Direkt vor dem Epilog ist John Wintergreen mit seinem Motorrad an einem berühmten Aussichtspunkt, dem *John Ford's Point*, zu sehen.

¹¹³ John Wintergreen vergleicht sich in einem Gespräch mit Alan Ladd, dem Star des Films. Darin ähnelt er Scorpio, der sich ebenfalls aus der Filmgeschichte her definiert, wenn auch in

(George Stevens 1953). Der andere Referenzpunkt ist das zeitgenössische Road Movie, im speziellen *EASY RIDER*.¹¹⁴ Das Ende des Films verschränkt diese Bezüge (vgl. Abb. 5–9) und lässt sich so lesen als eine Umkehrung von Hoppers Film (die Hippies erschießen den Polizisten) oder als das Ende von *SHANE* via *SCORPIO RISING* (der sich immer weiter entfernende Protagonist stirbt nach einem Sturz von seinem Motorrad). Die Bezugnahme ist dabei keineswegs abstrakt, sondern stellt sich konkret dar als Konfrontation der jeweiligen Schließungsfiguren miteinander (vgl. Abb. 12–15).



Abb. 12–15: Die genealogische Matrix für das Ende von *ELECTRA GLIDE IN BLUE: SCORPIO RISING*, *SHANE*, *THE SEARCHERS*, *EASY RIDER* (v.o.n.u.). S. Farbabb. im Anhang.

den antiautoritären Rebellenfiguren wie James Dean oder Marlon Brando. Vermutlich hätte Ladd auch ganz gut in Angers *Hollywood Babylon* hineingepasst: Angeblich war er homosexuell, unternahm 1962 einen Selbstmordversuch und starb 1964 vor der Uraufführung seines letzten Films durch eine Kombination von Alkohol und Drogen.

114 Das Poster des Films dient Wintergreen als Zielscheibe bei seinen Schießübungen; im Kommentar zum Film auf der DVD sagt Guercio an einer Stelle: „We were doing the reverse of *EASY RIDER* [...]“



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

Für welche Variante der Verschränkung man sich entscheidet, ist sekundär. Wichtiger ist die Tatsache, dass sowohl SHANE als auch THE SEARCHERS in ihren eigenen melancholischen Schließungsfiguren, die jeweils widersprüchlich besetzte Abschiedsszenen darstellen,¹¹⁵ selbst auf eine lange generische Tradition des klassischen Western rekurrieren, um sie zuzuspitzen oder zu überhöhen: den Ritt in den Sonnenuntergang. Guercios Film arbeitet wiederum an einer Umschreibung der Filmgeschichte als Verfallsgeschichte, welche die Zerstörung des klassischen Western durch das Kino der *Counterculture* konstatiert. In dieser Perspektive rufen die „fields“ und „plains“ des Songtextes vor jeder realen Umwelt immer schon jene weiten Ebenen auf, die sich vor dem Kinopublikum einer vergangenen Zeit ausbreiteten – wie sich natürlich gerade in der Wahl des Monument Valley als Drehort zeigt, welches allerdings nicht nur diesseits der Filme John Fords nicht mehr vorstellbar ist, sondern eben auch in EASY RIDER einen prominenten Auftritt hat. Eben dieses Monument Valley ist nun nicht

115 Vgl. Benjamin, der in *Einbahnstraße* ein Bild des Abschieds entwirft, das in der Funktion des Materiellen für unseren Zusammenhang von Interesse ist: „Wie der Abschiednehmende leichter geliebt wird! Weil die Flamme für den Sichentfernenden reiner brennt, genährt von dem flüchtigen Streifen Zeug, der vom Schiff oder Fenster des Zuges herüberwinkt. Entfernung dringt wie Farbstoff in den Verschwindenden und durchtränkt ihn mit sanfter Glut.“ Benjamin: *Einbahnstraße* [1928]. Berlin 1983, S. 18. Interessant ist auch die Tatsache, dass in dieser Beschreibung der Freudsche Ambivalenzkonflikt wieder aufblitzt.

einfach verschwunden, sondern verharrt im Zeichen dessen, was nicht wieder-gutzumachen ist.

So erweist sich am Ende des Films der Verweis auf SCORPIO RISING nicht als bloße Hommage, sondern als konstitutiv für das poetische Verfahren, und es erweist sich auch, warum dieser Verweis gleich zu Beginn, in der Titelsequenz erfolgt: Angers Film markiert die Stunde Null, von der aus ELECTRA GLIDE IN BLUE die Filmgeschichte konstruiert. In dieser Konstruktion erscheinen die Makro- und die Mikroperspektive (film-)historischer Verläufe in ihrer je eigenen Widersprüchlichkeit ineinander gefaltet, wie Benjamin an anderer Stelle zur Struktur der Reflexion anmerkt: „Gleich wesentlich sind diese beiden Seiten der Reflexion: die spielhafte Reduzierung des Wirklichen wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums.“¹¹⁶ Das Wirkliche, d. h. das Ereignis auf der Ebene des Plots, wird in ELECTRA GLIDE IN BLUE, wenn vielleicht auch weniger spielhaft als schmerzlich, zu einem in sich gefalteten Filmbild reduziert und schließlich zum schwarzweißen Freeze Frame, einem erstarrten Schnitt durch die Zeit, in dem sich die Welt wie versteinert darstellt: präsent, aber bar jeder Möglichkeit der Veränderung. *Reflexion als Eröffnung eines (film-)historischen Tiefenraums* ist als direkte Folge und Bearbeitung der melancholischen Ambivalenz das zweite Merkmal der Affektpoetik der Melancholie im New Hollywood. Dieses Merkmal ist insofern von kritischem Wert, als Reflexion hier zu einer spezifischen melancholischen Bildform gerinnt – kurz: zum Filmbild *als* Bild.

Dieses Bild unterscheidet sich vom paranoischen Bild in mehrfacher Hinsicht: Jenes befindet sich schon immer im Modus der Wiederholung als seiner ureigenen Existenzweise, es besaß nie eine Gegenwart. Das melancholische Bild hingegen setzt vom Erleiden der Gegenwart an zu einem beständigen Kreisen in Wiederholungsschlaufen. So ist mit dem Bild-als-Bild im melancholischen Modus stets ein direktes Bild der Zeit, nämlich hinsichtlich ihrer Vergänglichkeit, inszeniert. Während es sich beim paranoischen Bild-als-Bild um eine Fläche handelt, die die Gegenwart ausschließt, führt das melancholische Bild-als-Bild einen Tiefenraum in eben jene Gegenwart ein. Dies wirkt sich direkt auf die Zeiterfahrung des Zuschauers aus.

¹¹⁶ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 64.

Atomisierte Zeit

Die bereits oben von Gertrud Koch erwähnte Tendenz zur Versteinerung findet sich schon in der besprochenen Titelsequenz, wenn die fragmentarisch kadrierten Elemente von Wintergreens Uniform und Ausrüstung jeweils für einen Moment stillgestellt und eingetönt werden, um einen weiteren Titel einzublenden, wobei die Textur der Oberflächen nochmals hervorgehoben wird (Abb. 16–17). Im Rahmen einer Titelsequenz ist dieses Verfahren zunächst nicht weiter ungewöhnlich – man denke etwa an einen ähnlichen Effekt in *THE WILD BUNCH*, der allerdings gleichfalls eine dezidiert melancholische Geschichtsauffassung vertritt. Bezieht man allerdings sowohl die Referenz auf *SCORPIO RISING* als auch das Ende von *ELECTRA GLIDE* in die Überlegung mit ein, so gewinnt das Verfahren eine neue Aussagekraft im Hinblick auf den „Stil melancholischer Erfahrungsweise“ (Binswanger).

So ist die Affinität des Melancholikers zur Dingwelt in Abgrenzung zur Welt menschlicher Sozialität ein seit langem belegter Topos, und das mit gutem Grund, wie Benjamin ausführt, wenn er als eines der wesentlichen Charakteristika des Melancholikers die Treue identifiziert:

Alle wesentlichen Entscheidungen vor Menschen nämlich können gegen die Treue verstoßen, in ihnen walten höhere Gesetze. Restlos angemessen ist sie einzig dem Verhältnis des Menschen zur Dingwelt. Sie kennt kein höheres Gesetz und die Treue keinen höheren Gegenstand, dem sie ausschließlicher gehörte als der Dingwelt. [...] Unbeholfen, ja unberechtigt spricht sie auf ihre Weise eine Wahrheit aus, um derentwillen sie freilich die Welt verrät. Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.¹¹⁷

Benjamin deutet an, dass dieses Verhältnis zur Dingwelt nicht eine Folge der melancholischen Zeitauffassung sei, sondern im Gegenteil ihre eigentliche Ursache: „Die Beharrlichkeit, die in der Intention der Trauer sich ausprägt, ist aus ihrer Treue zur Dingwelt geboren.“¹¹⁸ Mit diesem Verständnis von Treue lässt sich Freuds Ambivalenzkonflikt, die Widersprüchlichkeit in der Beziehung zum „Liebesobjekt“ zusammengenommen mit der Unfähigkeit, dieses Objekt (jetzt tatsächlich ein Objekt im wörtlichen Sinne) aufzugeben, als eine Form von Zeitlichkeit fassen.

¹¹⁷ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 135–136.

¹¹⁸ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 136. Benjamin unterscheidet, anders als Freud, nicht scharf zwischen Trauer und Melancholie.



Abb. 16–17: Das Abspalten und Einfrieren der Dinge. S. Farbabb. im Anhang.



Abb. 17

Damit offenbart sich die eigentliche Tragweite von Bin Kimuras Behauptung, die melancholische Vergangenheit sei als Perfekt im strengen Sinne zu verstehen. Ist die Vergangenheit auf diese Weise festgeschrieben (als Menge leerer Möglichkeiten), so wird auch Gegenwart und Zukunft jedes Potential zu ‚echter‘ Bewegung als Bedingung der Möglichkeit von Veränderung entzogen. So schreibt Toshiaki Kobayashi (der sich in seiner Arbeit ausführlich mit Kimura auseinandersetzt) zum Zeiterleben des Melancholikers:

Zwar bleibt noch die Differenz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestehen, nicht aber die Bewegung an sich. Trotz des Ausdrucks „Vergehen der Zeit“ kann man also meines Erachtens davon sprechen, daß bei diesen Patienten keine Zeit mehr strömt. Statt dessen liegt eine gleichsam erstarrte Differenz vor ihnen, eine bloß statische Abfolge, die

nur noch den Schein des Vergehens vermittelt. [...] Die produzierte Differenz ist bei dem Melancholiker so stark festgelegt, daß er keinen Spielraum mehr besitzt. Diese festgelegte Differenz ohne Spielraum ist wie etwas Erstarrtes oder wie ein Ding. In diesem Sinne kann man sagen, daß die Zeit beim Melancholiker verdinglicht ist.¹¹⁹

Die Embleme dieser Zeitauffassung sind das Stundenglas (etwa in Dürers *Melancholia I*), bzw. das Zifferblatt (in der Welt des barocken Trauerspiels):¹²⁰ Kronos, der seine Kinder verschlingt.

Wie Kobayashi ganz richtig anmerkt, ist der Schlüsselbegriff hier jener der Differenz: Zeit wird nicht einfach nur verräumlicht, sondern in der unendlichen Reflexion unendlich geteilt. So realisiere sich in der Melancholie gleichsam das Paradox des Zenon: „Ohne die Kategorie der Bewegung verursacht die unendliche Teilung ein Paradox. Genauso wie Achilles niemals die Schildkröte erreichen kann, bleibt der Melancholiker – in Hubertus Tellenbachs Worten – hinter sich selbst zurück.“¹²¹ Dieses Hinter-sich-selbst-Zurückbleiben lässt sich nun als eine affektiv-leibliche Zuschauererfahrung im Kino beschreiben, in der sich das Faktum der Vergänglichkeit entweder subtil oder mit aller Gewalt ins Bewusstsein einschreibt. Nach der Widersprüchlichkeit im Kern des melancholischen Stils und der diese Widersprüchlichkeit bearbeitenden Reflexion ergibt sich folgerichtig die *Verdinglichung* oder *Atomisierung der Zeit* als drittes Kriterium dieses Stils. Doch verschwindet die Bewegung unter dem Regime der atomisierten Zeit nicht einfach; vielmehr haben wir es hier mit einer neuen Form von Bewegung zu tun, einer Bewegung, die sich in die Differenz eingräbt.¹²² Wie lässt sich diese Form der Bewegung filmtheoretisch genauer bestimmen?

119 Kobayashi: Melancholie und Zeit, S. 164–165.

120 Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 77.

121 Kobayashi: Melancholie und Zeit, S. 165. Kobayashi bezieht sich hier auf Tellenbachs Formel der *Remanenz*, welche die Zeiterfahrung des Melancholikers als ein Zurückbleiben hinter sich selbst bestimmt. Vgl. Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte/Endogenität/Typologie/Pathogenese/Klinik [1961]. Berlin/Heidelberg/New York 1976, S. 133–145.

122 Nicht von ungefähr führt Binswanger als ein zentrales Charakteristikum der Melancholie die Suche nach Halt, bzw. die Angst vor dem Haltverlust an: angesichts der Vermischung von Protention und Retention hänge die „Präsentatio“ in der Luft, sei dauerhaft suspendiert. Vgl. Binswanger: Melancholie und Manie, S. 33. Hier deutet sich die Verwandtschaft von Melancholie und Suspense an. Die melancholische Suspension unterscheidet sich vom Suspense dadurch, dass sie, wie Binswanger schreibt (ebd.), sich zum einen nicht als Fortsetzung der nur in konditionaler Form verfügbaren Vergangenheit begreifen lässt und zum anderen der Relation auf die Zukunft hin ermangelt, die ihr weniger zum Gegenstand von Spekulation als zum Bereich fataler Gewissheit wird.

Tonalität und Pathos

Im Laufe der Schlusseinstellung von *ELECTRA GLIDE IN BLUE* geht die Bewegung der Kamera in Starre und das Quasi-Technicolor von Himmel und Wüste in Schwarzweiß über. Es handelt sich dabei jedoch nicht um Übergänge ins Gegenteil, sondern um Übergänge in eine jeweils neue Qualität. So ist schon die Rückwärtsfahrt auf der Straße nicht einfach eine Bewegung im Raum, die dann stoppt; vielmehr handelt es sich um eine den Raum selbst betreffende Bewegung des Dehnens und Kontrahierens, die dann in einer anderen Weise auf den Freeze Frame übergreift, um schließlich in die Bewegung der Musik sublimiert zu werden.¹²³

Eine Möglichkeit, diese Transformation zu beschreiben, eröffnet Eisensteins Kategorie der Tonalität. Eisenstein grenzt diese bekanntlich vom Rhythmus ab, welcher sich auf Bewegung als Ortsverlagerung bezieht: „Hier aber, in diesem Fall, wird Bewegung breiter aufgefaßt. Hier steht der Begriff Bewegung für alle *Vibrationsarten*, die von einem Abschnitt ausgehen. Hier verläuft die Montage nach emotionalem Klang eines Abschnitts.“¹²⁴ Eisenstein trennt also den Bewegungsbegriff zunächst vom Gedanken des räumlichen Fortschreitens, der im Kern von Zenons Paradox steht. Bewegung wird so unabhängig von einer Ausrichtung im Handlungsraum und erhält den Charakter einer Intensität, die sich in der Zeit entfaltet. Die „Klangfarbe“ eines Abschnitts ist dabei nicht nur als dasjenige Charakteristikum zu verstehen, dem sich alle anderen Elemente unterordnen. Vielmehr ist es die Klangfarbe, unter deren Aspekt sich der Abschnitt dem Zuschauer als eine formale Einheit darstellt. In seinem Aufsatz *Eine nicht gleichmütige Natur* widmet sich Eisenstein diesem Thema noch ausführlicher, und zwar unter dem Stichwort einer „Musik der Landschaft“.¹²⁵

123 Entsprechend schreibt Steven Shaviro zum Prolog von *MELANCHOLIA* (Lars von Trier, Dänemark u. a. 2011): „We no longer experience space as a container; instead, we feel it as something in ferment, its shape continually inflected by the camera that presents it, as well as by the bodies, forces, and events that unfold within it. There are no fixed points in this space, but only vectors: moving lines of ever-varying speeds and directions. Motionlessness is itself one of those speeds. [...] Stasis is thus not the opposite of movement. Rather, it is the degree zero, or the limit-form, of motion: a temporary congelation, or a quivering incipience.“ Shaviro: *MELANCHOLIA*, or The romantic anti-Sublime. In: *Sequence 1* (2012), Nr. 1, E-Book, S. 17.

124 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 100–101.

125 Vgl. Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur. Musik der Landschaft und die Geschehnisse des Montage-Kontrapunkts auf einer neuen Entwicklungsstufe [1945]. In: ders.: Eine nicht gleichmütige Natur, hg. von Rosemarie Heise. Berlin 1980, S. 13–202.

Ausgangspunkt für Eisensteins Untersuchung ist die emotionale Wirkungskraft von Filmen auf Zuschauer, eine Kraft, die er als Pathos bezeichnet. Pathos als Prinzip des „Außer-sich-Seins“¹²⁶ ist nach Maßgabe eines psychophysischen Isomorphismus zu verstehen, auf dessen Grundlage filmische Form ihre Entsprechung im Gefühl des nachvollziehenden Zuschauers findet. Die affektive Energie speist sich aus dem Prinzip des Konflikts, auf welchem die Form aufbaut. An die Stelle gerichteter Bewegung tritt die „*konkrete Richtung* der Emotion“.¹²⁷ Das „„Aus-sich-Herausgehen“ des Bildes“¹²⁸ in der Bearbeitung des Konflikts führt dieser Annahme zufolge zu einem Aus-sich-Herausgehen des Publikums:

Pathos ist das, was den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt; das, was ihn von der Stelle springen läßt; das, was ihn Beifall klatschen und schreien läßt; das, was seine Augen vor Begeisterung erglänzen läßt, bevor sie sich mit den Tränen der Begeisterung füllen... Mit einem Wort: Pathos ist alles das, was den Zuschauer „*außer sich geraten*“ läßt.¹²⁹

Auf der Grundlage dieser Bestimmung können wir Pathos mit jenem Aspekt der Anklage oder des Appells in Verbindung bringen, der in der Schlusseinstellung ausgemacht wurde. Diese Form der Zuschaueradressierung manifestiert sich in doppelter und widersprüchlicher Weise: zum einen als anklagende Insistenz der Vergangenheit, zum anderen in den Aufforderungen des Songtextes, der sich dieser Insistenz entgegenstellt („pray it's not too late“). Weder im ersten noch im zweiten Fall, jeweils für sich betrachtet, ist der leiblich im Kino anwesende Zuschauer der tatsächliche Adressat: Er wird nicht für die Ereignisse des Films verantwortlich gemacht, und ebensowenig wird von ihm erwartet, ein Gebet zu sprechen. Der Effekt der Adressierung stellt sich erst in der Reibung zwischen diesen beiden Formen der Ansprache ein; er ist nicht diesseits der melancholischen Paradoxie zu denken, die sich immer auf einen Widerspruch in der Zeiterfahrung zurückführen lässt.

In seinem Aufsatz erörtert Eisenstein nun die pathetischen Möglichkeiten einer spezifischen *Musikalität* des Films. Musik markiert für ihn, in Übereinstimmung mit einer romantischen Tradition der Moderne (er bezieht sich auf Wagner, Schönberg und Saint-Saëns), einen privilegierten Bereich des Expressiven. So geht es beim filmischen Rückgriff auf musikalische Prinzipien wie auch beim Einsatz von Musik „weniger um die Verstärkung der Wirkung (obwohl in hohem

126 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 15.

127 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 17.

128 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 15.

129 Eisenstein: Das Organische und das Pathos [1939]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 202–237, hier S. 224.

Maße auch darum) *als vielmehr um die emotionale Weiterführung dessen, was mit anderen Mitteln nicht ausdrückbar ist*“.¹³⁰

Landschaft kommt dabei zunächst deshalb ins Spiel, weil sie unter den Bedingungen des Stummfilms der Musik am nächsten komme, was die „Umsetzung dieser Sphäre *reiner Emotionalität*“¹³¹ betrifft, welche Eisenstein deutlich von der Dimension des narrativen Fortschritts der Handlung abgrenzt: „Denn die Landschaft ist das unabhängigste Element des Films, sie ist am wenigsten belastet von bedienend-erzählerischen Aufgaben und am anpassungsfähigsten bei der Wiedergabe von Stimmungen, emotionalen Zuständen und seelischen Vorgängen, mit einem Wort, *all dessen*, was in seiner vage erfassbaren, fließenden Bildhaftigkeit eigentlich nur durch Musik ausdrückbar ist.“¹³²

Damit die filmische Landschaft diese Funktion vollständig erfüllen kann, reicht es jedoch nicht aus, sie lediglich malerisch einzusetzen. Sie kann die Rolle der Musik nur übernehmen, wenn sie selbst musikalisch behandelt wird. Eisenstein geht es darum, dass „der emotionale Effekt nicht nur über die Auswahl der abgebildeten Naturelemente erreicht wird, sondern vor allem und hauptsächlich durch die *musikalische Ausarbeitung und Komposition* dessen, was abgebildet wird“.¹³³ Was damit gemeint ist, erläutert Eisenstein am Beispiel der Nebel-Suite aus seinem BRONENOSEC POTĚMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925):

Der „Nebel von Odessa“ ist sozusagen das Kettenglied zwischen *reiner Malerei* und der *Musik ton-bildlicher Synthesen* in der neuen Kinematographie.

Die Nebel-Suite ist noch Malerei, wenngleich eine besondere Malerei, die über die Montage schon eine Erfahrung vorweg genommen hat, die in reiner Form nur der Musik eigen ist, nämlich den Rhythmus der Abfolge *realer Zeitausdehnungen* und das spürbare Nacheinander von Wiederholungen *in der Zeit*.¹³⁴

Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass von Eisenstein beeinflusste Filmemacher der amerikanischen Avantgarde wie Kenneth Anger und auch Stan Brakhage in ähnlicher Weise auf Grundlage dieser Verwandtschaft zwischen Film und Musik operieren. Anger drückt dies ganz direkt aus: „I’m working with visuals as a musician would work with symphonic material.“¹³⁵ Eisenstein hebt den verbind-

130 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 16.

131 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, ebd.

132 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, ebd.

133 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 25.

134 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 20.

135 Anger im Audiokommentar auf der Blu-ray-Ausgabe von: Kenneth Anger: Magick Lantern Cycle, British Film Institute 2009, mit Bezug auf INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME. Ähnlich äußert sich auch Stan Brakhage, der bekanntlich in fast all seinen Filmen auf den Einsatz von

denden Faktor deutlich hervor, aus dem sich die beschriebene Dynamik begründet: die reale Ausdehnung in der Zeit, die Dauer. Für unsere Fragestellung ist nun die Art und Weise entscheidend, wie diese Dauer filmisch gestaltet wird. In dieser Beziehung versteht Eisenstein unter dem Prinzip des Musikalischen ein Zusammenspiel von *Elementarkräften* – etwa in der erwähnten Nebel-Sequenz, die sich konstituiert aus dem Aufeinandertreffen von Nebel (Luft), der reflektierenden Oberfläche des Wassers und den soliden Körpern der im Hafen ankernden Schiffe (Erde). Damit verbindet er die Idee eines emotionalen Tönens mit der sich in der Zeit entfaltenden Akzentuierung von *Texturen*:

Der Eindruck entsteht, daß die Oberflächenstrukturen der einzelnen Elementarkräfte, wie auch diese Kräfte untereinander eine ebensolche Verbindung eingehen wie ein Orchester, das Bläser und Streicher, Holz und Blech in *Gleichzeitigkeit* und *Aufeinanderfolge* der Aktion vereint!¹³⁶

Stimmung und Ver-Stimmung: Landschaft und Textur

Tonalität oder Klangfarbe – und entsprechend die „Elementarkräfte“ – werden bei Eisenstein also keinesfalls metaphorisch, sondern äußerst konkret aufgefasst. „Musik der Landschaft“ bezeichnet demnach einen spezifischen Modus affektiver Wahrnehmung, der sich nicht nur eng an Eisensteins Konzept der Ausdrucksbewegung anschließen lässt,¹³⁷ sondern der darüber hinaus dem nahekommt, was etwa bei Georg Simmel in dessen Erörterungen zur *Philosophie der Landschaft*¹³⁸ unter dem Begriff der Stimmung firmiert. Analog zu Eisenstein erkennt Simmel die Wahrnehmung einer Landschaft als einheitliches Ganzes als

Ton verzichtet. Vgl. Scott MacDonald: The Filmmaker as Visionary. Excerpts from an Interview with Stan Brakhage. In: *Film Quarterly* 56 (2003), Nr. 3, S. 2–11, hier S. 6.

136 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 29.

137 „Streng genommen ist jedes *allgemeine äußere Erscheinungsbild einer jeden Einstellung, rein unter dem Gesichtspunkt der Form betrachtet*, so etwas wie eine ‚Landschaft‘ der Töne und Farben – nicht durch *das, was sie darstellt*, sondern durch das *emotionale Empfinden*, das eine Einstellung, die *als ein Ganzes* innerhalb des kontinuierlichen Flusses einer Montagesequenz wahrgenommen wird, in sich tragen soll.“ Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 196.

138 Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft* [1913]. In: ders.: Gesamtausgabe, Band 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band 1, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a. M. 2001, S. 471–482.

das entscheidende Kriterium, und diese Wahrnehmung als ein Ganzes begründet sich eben aus der Stimmung:¹³⁹

Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das, was man die „Stimmung“ der Landschaft nennt. Denn wie wir unter Stimmung eines Menschen das Einheitliche verstehen, das dauernd oder für jetzt die Gesamtheit seiner seelischen Einzelinhalte färbt, nicht selbst etwas Einzelnes, oft auch nicht an einem Einzelnen angebbar haftend, und doch das Allgemeine, worin all dies Einzelne jetzt sich trifft – so durchdringt die Stimmung der Landschaft alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne dass man ein einzelnes für sie haftbar machen könnte; in einer schwer bezeichnaren Weise hat ein jedes an ihr teil – aber sie besteht weder außerhalb dieser Beiträge, noch ist sie aus ihnen zusammengesetzt.¹⁴⁰

Simmel stellt fest, dass es nicht darum geht,

ob unsere einheitliche Vorstellung der Sache oder das mit ihr auftretende Gefühl das erste oder das zweite ist. Zwischen ihnen besteht gar nicht das Verhältnis von Ursache und Wirkung [...]. So sind die Einheit, die die Landschaft als solche zustande bringt, und die Stimmung, die uns aus ihr entgegenschlägt und mit der wir sie umgreifen, nur nachträgliche Zerlegungen eines und desselben seelischen Aktes.¹⁴¹

Landschaft ist zu keinem Zeitpunkt ein reines „Nebeneinander von Bäumen und Hügeln, Gewässern und Steinen“, vielmehr „lebt [sie] nur durch die Vereinheitlichungskraft der Seele [...]. Indem sie so ihre ganze Objektivität als Landschaft innerhalb des Machtgebietes unseres Gestaltens besitzt, hat die Stimmung, ein besonderer Ausdruck oder eine besondere Dynamik dieses Gestaltens, volle Objektivität an ihr.“¹⁴²

Aus dieser Tatsache zieht Simmel einen Schluss, der auch für die vorliegende Untersuchung Gültigkeit besitzt: Stimmung als Produkt des je konkreten Zusammenspiels von Geist und Materie lässt sich nicht durch eine Ansammlung abstrakter Kategorien oder Genres repräsentieren.

139 Das theoretische Problem der Stimmung ist immer wieder am Topos der Landschaft diskutiert worden, vgl. David Wellbery: Stimmung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Stuttgart 2003, S. 703–733, hier S. 718. Zum filmtheoretischen Zusammenhang zwischen dem hier entwickelten Begriff der Stimmung und dem Konzept der Ausdrucksbewegung vgl. auch Kappelhoff, Bakels: Das Zuschauergefühl, bes. S. 83–87.

140 Simmel: Philosophie der Landschaft, S. 478–479.

141 Simmel, S. 480.

142 Simmel, ebd. Simmel konzipiert hier ein Verhältnis zwischen Bewusstsein und Natur, das jenem gleicht, welches Kracauer in seinem Fotografie-Aufsatz als Kennzeichen der Moderne beschreibt. Vgl. Kracauer: Die Photographie, S. 36–37.

Vielmehr, die hier gemeinte Stimmung einer Landschaft ist durchaus nur die Stimmung *eben dieser* Landschaft und kann niemals die einer anderen sein, obgleich man beide vielleicht unter den Allgemeinbegriff, zum Beispiel, des Melancholischen fassen kann. Solche begrifflich typischen Stimmungen freilich mag man von der zuvor fertig gewordenen Landschaft aussagen; aber die Stimmung, die ihr unmittelbar eigen ist, und die mit der Änderung jeder Linie eine andere würde, diese ist ihr eingeboren, ist mit dem Entstehen ihrer Formeinheit untrennbar verwachsen.¹⁴³

Versteht man Stimmung in diesem strengen Sinn, so fordert das hinsichtlich der methodischen Vorgehensweise in diesem Kapitel dazu auf, nicht ein Filmbeispiel abstrakt für alle anderen einstehen zu lassen, sondern Vielfältigkeit und Wandelbarkeit als zentrale Dimensionen des Phänomens ernstzunehmen. So ließe sich eine Art Skala melancholischer Stimmungen denken, auf der die Verzweigung von *ELECTRA GLIDE IN BLUE* sich in der Nähe des einen Extrempunktes befindet und die sanfte, ironisch gefärbte Komik des Endes von *THE GRADUATE* den entgegengesetzten Endpunkt besetzt, während *MCCABE & MRS. MILLER* etwa in der Mitte zwischen diesen beiden anzusiedeln wäre. Wenn allerdings, bei aller Individualität, dennoch so etwas wie Vergleichbarkeit zwischen diesen Extremen hergestellt werden soll, dann kann Simmels Stimmungsbegriff mit Eisenstein noch etwas geschärft werden. Tatsächlich ist ja die von Simmel erwähnte Schwierigkeit, die Stimmung zu lokalisieren, nicht zwingend als eine negative Beschreibung aufzufassen. In *Die vierte Dimension im Film* wehrt sich Eisenstein dagegen, die Tonalität eines Abschnitts als ein „impressionistisches‘ Merkmal“ zu verstehen und verweist darauf, dass die entsprechenden Parameter durchaus messbar sind.¹⁴⁴ Sie fallen in den Bereich dessen, was Eisenstein als Oberflächenstruktur der Elementarkräfte bezeichnet und was im Laufe dieses Kapitels bereits verschiedentlich als *Textur* angesprochen wurde.

Rudolf Arnheim versteht Textur folgendermaßen: „We may define texture as the result of what happens when the level of perceptual comprehension shifts from the scrutiny of individual structural relationships within their total context to that of overall structural constants.“¹⁴⁵ Es wäre damit also eine gewisse strukturelle Beschaffenheit des Kunstwerks angesprochen (als Beispiel dient hier, wie auch bei Eisenstein, das Gemälde), die sich auf die Wahrnehmungseinstellung des Betrachters auswirkt. Arnheim beschreibt ein Gemälde Jackson Pollocks:

143 Simmel: Philosophie der Landschaft, S. 481.

144 Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 101.

145 Rudolf Arnheim: Accident and the Necessity of Art. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 16 (1957), Nr. 1, S. 18–31, hier S. 25.

Such a picture can be perceived only as texture – not because the number or size of the units of which it is made up go beyond the range of the human’s eye capacity but because the units do not fit into more comprehensive shapes. The number of elements is large enough so that their variations as to color, shape, size, direction, relative position, etc., compensate each other, and a common denominator of textural qualities such as prickliness, softness, excitation, viscosity, mechanical hardness or organic flexibility emerges from an inspection of the whole. All movements, also, are compensated so that nothing „happens“, except for a kind of molecular milling everywhere.¹⁴⁶

Die Tatsache, dass Arnheim den von ihm beschriebenen ästhetischen Ansatz offensichtlich missbilligt, sei für den Moment zurückgestellt. Der für uns in diesem Moment entscheidende Punkt (neben dem Aspekt der Einheitlichkeit) betrifft die Defokussierung der Aufmerksamkeit des Zuschauers, die sich aus zwei Prinzipien herleitet: Zum einen werden die Beziehungen der Elemente untereinander verwischt. Zum anderen entzieht sich das Feld der Wahrnehmung der Objektivierung – Arnheim formuliert dies indirekt, wenn er feststellt, dass sich die Variationen gegenseitig ausgleichen; dies bedeutet nichts anderes, als dass das Auge keinen festen Punkt findet, an dem es verweilen könnte. Nicht ohne Grund bemerkt Eisenstein: „Interessant ist, daß die ‚klingendsten‘ Beispiele für Landschaften die sind, die im Nebel liegen.“¹⁴⁷ Nebel fungiert als eine dezentrierende, die Umrisse verwischende Kraft und hüllt gleichzeitig das gesamte Wahrnehmungsfeld ein, um es auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. So operiert der Nebel als ‚landschaftliche‘ Kraft par excellence: Sprach ich vorhin davon, dass die Bewegung unter dem Regime der atomisierten Zeit sich in die Differenz eingräbt, dann lässt sich diese Form der Bewegung jetzt als wichtigstes Kennzeichen der Textur als Wahrnehmungsverhältnis bestimmen.

Was Eisenstein als Zusammenwirken der Elementarkräfte bezeichnet, das ist in *ELECTRA GLIDE IN BLUE* zum einen die Kontraktion und Ausdehnung des Raums, zum anderen das Spiel mit Farbe und Helligkeit, jeweils in Verbindung mit der Musik. Stets geht es um die Herstellung einer Einheit im Zeichen des Widerspruchs. In beiden Aspekten verschiebt sich die Ebene „wahrnehmenden Verstehens“ (Arnheim) auf die Dynamik des Oszillierens, so dass sich Textur-Qualitäten als Dominanten¹⁴⁸ herausbilden. Diese Verschiebung, und das ist entscheidend, ist aber nicht in ihrem Resultat von vornherein präsent, sondern sie ist selbst als Zuschauererfahrung der Gegenstand des Dramas: die allmähli-

146 Arnheim: *Accident*, S. 26. Pollock gilt, nebenbei bemerkt, als einer der wesentlichen Einflüsse für Stan Brakhage. Vgl. Brakhage in MacDonald: *The Filmmaker as Visionary*, S. 5.

147 Eisenstein: *Eine nicht gleichmütige Natur*, S. 38.

148 Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*, S. 101–103.

che Verdichtung des Raums; die Dauer, in der Wintergreen zu einem Punkt unter vielen wird, um schließlich ganz zwischen ihnen zu verschwinden;¹⁴⁹ der Flug des Adlers, der kurz vor dem Einfrieren des Bildes von rechts in den Kader fliegt, um dann nahe der Mitte des Bildes, als ein weiterer Punkt in einem Meer aus Punkten, stillzustehen; das momentane Pulsieren des Bildes im Vektions-Effekt; schließlich das Entweichen der Farbe und des Lichts. Das Drama, um das es hier geht, ist ein *Textur-Werden*: die Zeit, in der sich das Bild einem objektivierenden Zugriff entzieht. Während der Hintergrund, die Tafelberge des Monument Valley, weitestgehend unverändert dasteht, ändert sich gleichzeitig alles.

Dabei führt diese Konzeption filmischer Landschaft über den Stimmungs-begriff keinesfalls ein psychologisches Moment ein, sondern es fallen, wie Simmel betont, der Akt des Erfassens eines Ganzen und die entsprechende Stimmung in eins. Diese Idee lässt sich nun mit Ludwig Binswangers Herleitung der Melancholie noch zuspitzen, und zwar gerade darauf bezogen, dass sich hier die Frage nach dem einheitlichen Ganzen angesichts der Ambivalenz-Problematik neu stellt. Laut Binswanger ist tatsächlich die Einheitlichkeit in der Erfahrung eines Welt-zusammenhangs durch die Zerstörung des zeitlichen Gefüges in der Melancholie nicht mehr gegeben; es ergibt sich eine Dissonanz, eine „Ver-Stimmung“.¹⁵⁰ Dieser Begriff deckt sich ausdrücklich nicht mit dem, was Freud zur Charakterisierung der Melancholie als „eine tief schmerzliche Verstimmung“¹⁵¹ beschreibt. Binswanger begründet die Ver-Stimmung nicht aus einer psychologischen Auffassung von Stimmung im Sinne momentaner emotionaler Verfasstheit: „Diese Einbuße des Daseins – nicht der (mundanen) Persönlichkeit – an transzendenten Möglichkeiten *macht* nicht die melancholische Verstimmung, sondern *ist* schon melancholische Verlust-Stimmung.“¹⁵² In dieser Argumentation scheint nochmals der Gegensatz zur Trauer deutlich auf, und Tellenbach spitzt diesen Sinn der Ver-Stimmung denn auch durch eine entsprechende Abgrenzung zu: „[...] das Atmosphärische kann das Individuum nicht mehr stimmend durchdringen. Hier ist sinnlich deutlich, was W. Schulte meint, wenn er sagt, das Wesen

149 Nach Hubertus Tellenbach ist ein Kennzeichen der „*Räumlichkeit melancholischen Daseins*“ die „*punktueller Vereinzelung*“. Tellenbach: Die Räumlichkeit der Melancholischen. II. Mitteilung. Analyse der Räumlichkeit melancholischen Daseins. In: Der Nervenarzt 27 (1956), Nr. 27, S. 289–298, hier S. 294.

150 Binswanger: Melancholie und Manie, S. 123.

151 Freud: Trauer und Melancholie, S. 198.

152 Binswanger: Melancholie und Manie, S. 47.

der depressiven Verstimmung bestehe eher in dem Unvermögen, traurig sein zu können.¹⁵³

Mit Binswanger wäre das Textur-Werden des Bewegungsbildes nichts anderes als melancholische Ver-Stimmung, verstanden als „Ausdruck der Erfahrung im Sinne des Verlierens“:¹⁵⁴ als Stimmung im Zeichen der Reflexion. Es ist also mitnichten der Fall, dass die Verfärbung des Himmels wie von Zauberhand ein melancholisches Gefühl hervorruft; vielmehr ist die Verfärbung, wie ausführlich dargelegt, Ausdruck einer zutiefst widersprüchlichen und damit „im höchsten Grade reflektiert[en]“¹⁵⁵ Erfahrung von Zeit. Ver-Stimmung meint nicht die Abwesenheit von Stimmung, sondern affektiv-leibliches Erleben als Dissonanz. Stimmung und Reflexion lassen sich in der Melancholie nicht voneinander trennen, und in der Ver-Stimmung kommen sie zusammen. Die Paradoxie ist hier auf die Spitze getrieben: Ist mit dem Begriff der Stimmung das Empfinden als eine Konstituierung zeitlicher Einheiten angesprochen, so gestaltet die melancholische Ver-Stimmung das Empfinden von Einheit im Zeichen des Paradoxons, das heißt, nicht länger als eine Einheit – jedenfalls nicht als eine Einheit, die sich in die lineare Abfolge vorhergehender und nachfolgender Einheiten einfügt. Binswangers Argument lässt sich an *ELECTRA GLIDE IN BLUE* ausgezeichnet demonstrieren: Die Landschaft ist in diesem Film immer schon ein Bild; sie ist selbst in jedem Steinchen und jedem Grashalm filmhistorisch besetzt, und zwar nicht irgendwie, sondern auf zutiefst widersprüchliche Art und Weise: nämlich sowohl als Setting der großen klassischen Western als auch durch das Quasi-Genre, bzw. Anti-Genre des Road Movies. In der Bewegung des Unverfügbar-Werdens manifestiert sich dann in aller Klarheit die kannibalische Zeitlichkeit der Filmgeschichte: Nicht nur verschluckt die Landschaft die Figur, sondern diese Bewegung ist selbst noch als eine Verschlingung des Western in das Road Movie inszeniert. Kommt man vor diesem Hintergrund noch einmal auf Benjamins Bild vom Engel der Geschichte zurück, dann lässt sich der in den Himmel wachsende Trümmerhaufen nicht nur als eine Metapher für himmelschreiende Ungerechtigkeit verstehen, sondern auch als die Beschreibung eines Wahrnehmungsverhältnisses, das nicht mehr auf der klaren Distanzierung von Subjekt und Objekt beruht: als Textur.

153 Tellenbach: Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes. Salzburg 1965, S. 127.

154 Binswanger: Melancholie und Manie, S. 47.

155 Binswanger, S. 123–124.

Die Selbstentfremdung der Bewegung

Es soll nun ein letzter Schritt unternommen werden, den Zusammenhang von melancholischer Ver-Stimmung und Textur noch weiter zu präzisieren, und zwar im Sinne leiblich-affektiver Erfahrung. Insbesondere geht es um die zeitliche Dynamik, die in der Textur als Wahrnehmungsverhältnis angelegt ist. In eine solche Richtung gehen einige von Maurice Merleau-Pontys Überlegungen in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Diese Überlegungen zielen darauf ab, Merleau-Pontys eigenes Verständnis von Intentionalität auf ein Denken von Wahrnehmung hin zu überwinden, welches nicht von vornherein der Dichotomie von Subjekt und Objekt unterliegt, sondern in der Lage ist, Wahrnehmung als eine reziproke und reversible Beziehung zu beschreiben. In einer solchen Konzeption spielt Textur eine wichtige Rolle, und zwar, insofern sie mit dem zusammenhängt, was hier als „Fleisch“ bezeichnet wird – einer Art „Generalität des Empfindbaren an sich“,¹⁵⁶ vor der Setzung eines Subjekts:

Das Fleisch ist nicht Materie, es ist nicht Geist, nicht Substanz. Um es zu bezeichnen bedürfte es des alten Begriffes „Element“ in dem Sinne, wie man ihn früher benutzt hat, um vom Wasser, von der Luft, von der Erde oder vom Feuer zu sprechen, d. h. im Sinne eines *generellen Dinges*, auf halbem Wege zwischen dem raum-zeitlichen Individuum und der Idee, als eine Art inkarniertes Prinzip, das einen Seinsstil überall dort einführt, wo ein Teil davon zu finden ist.¹⁵⁷

Offenbar ist mit dem Fleisch ein Problem der Lokalisierung aufgeworfen, dem wir in ähnlicher Weise bereits in Simmels Überlegungen zur Stimmung begegnet sind. Fleisch wird von Merleau-Ponty nun in einem Dazwischen verortet, „auf halbem Wege zwischen dem raum-zeitlichen Individuum und der Idee“. Es aktualisiert sich dabei in der Weise, dass es einen „Stil“ einführt, das heißt: eine Art und Weise, Wahrnehmung und Ausdruck zueinander ins Verhältnis zu setzen.¹⁵⁸

Wenn das „Element“ sich also als ein spezifischer Stil aktualisiert, dann kann dieser Zusammenhang als eine zeitliche Dynamik verstanden werden, die sich auf den Akt der Filmwahrnehmung beziehen lässt. Wie Merleau-Ponty schreibt: „Die Wahrnehmung ist nicht zuerst Wahrnehmung von *Dingen* sondern Wahrnehmung von *Elementen* [...], von *Strahlen der Welt*, von Dingen, die Dimen-

¹⁵⁶ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 183.

¹⁵⁷ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 183–184.

¹⁵⁸ Diese Idee kann direkt an Binswangers Formulierung vom „Stil der melancholischen Erfahrungsweise“ angeschlossen werden. Zu Stil als Beschreibung des Zusammenhangs von Wahrnehmung und Ausdruck in der Filmtheorie vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 212–219.

sionen, die Welten sind [...].¹⁵⁹ Man denke an Eisensteins oben angesprochene Erörterung der Nebel-Sequenz und die Art und Weise, wie die mobile Figur der Möwe dort von einem Element ins andere wechselt, jeweils nach Maßgabe eines spezifischen „Seinsstils“ erscheinend: „Eine Möwe in der Luft ist Teil von Nebel und Himmel. Eine Möwe, die als schwarze Silhouette auf der Boje sitzt, ist Teil des Erdelements.“¹⁶⁰ Auf analoge Weise wandelt sich in *ELECTRA GLIDE IN BLUE* der Status des Adlers, wenn er in den Freeze Frame eingeht. Die sich in der Zeit entfaltende Dynamik *filmischer* Stimmung leitet sich demzufolge aus dem Aufeinandertreffen sich aneinander reibender Prinzipien, unterschiedlicher Seinsstile ab (Eisenstein spricht treffend von „Elementarkräften“). In Eisensteins Modell erfolgt die Realisierung der Differenz zwischen diesen Stilen dabei am Übergang von rhythmischer zu tonaler Montage: an dem Punkt, wo sich die Bewegung der Möwe zum Segel kristallisiert.¹⁶¹

Insofern das Fleisch „auf halbem Wege“ zwischen Individuum und Idee zu verorten ist, sind wir noch nicht wesentlich weiter als Simmel, der vor allem negativ feststellt, dass die Stimmung nur mit sich selbst identisch ist. Der entscheidende Schritt zur Objektivierung gelingt mit der Erkenntnis, dass sich die Aktualisierung des Fleisches (oder des Elements) in Form der Textur vollzieht.

Diese Konzentration von Sichtbarem um ein einzelnes Sichtbares herum oder dieses Versprühen von Körpermasse unter die Dinge, was dazu führt, daß eine bestimmte Vibration meiner Haut zum Glatten oder Rauhen wird, daß ich *mit den Augen* den Bewegungen und den Umrissen der Dinge selbst folge [...], dieses Bündnis zwischen den Dingen und mir, das darin besteht, daß ich ihnen meinen Leib leihe, damit sie sich in ihn einschreiben und mir ihre Ähnlichkeit vermitteln, diese Falte, diese zentrale Höhlung im Sichtbaren, die mein Sehen ausmacht, diese beiden spiegelbildlichen Reihen von Sehendem und Sichtbarem, von Berührendem und Berührtem bilden ein wohlverbundenes System, mit dem ich rechne, sie definieren ein Sehen im allgemeinen und einen beständigen Stil der Sichtbarkeit [...]. Das Fleisch [...] ist nicht Kontingenz oder Chaos, sondern Textur, die zu sich kommt und mit sich selbst übereinkommt.¹⁶²

159 Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 278.

160 Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 29.

161 „[...] eine bloße Farbe und allgemein etwas Sichtbares [ist] kein absolut hartes und unteilbares Stück Sein [...], das sich ganz unverhüllt einem Blick offenbart, der nur total oder nichtig sein könnte, sondern eher eine Art Engführung zwischen stets aufklaffenden äußeren und inneren Horizonten [...], weniger also Farbe oder Ding als Differenz zwischen Dingen und Farben, augenblickliche Kristallisation des Farbigeins oder der Sichtbarkeit.“ Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 175.

162 Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 191–192.

Merleau-Ponty beschreibt hier einen Modus der Wahrnehmung, in dem die hierarchische Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt nahezu aufgehoben ist, ohne dass die beiden „spiegelbildlichen Reihen“ jemals wirklich identisch würden. Das Verhältnis zwischen Element und Textur stellt sich in dieser Perspektive als ein stetig dynamisches dar, beständig zwischen Aktualität und Virtualität¹⁶³ oszillierend; und die charakteristische Ungreifbarkeit der Stimmung ist zu einem Gutteil auf diese Dynamik zurückzuführen, welche Arnheim auf der Ebene des „Molekularen“ verortet.¹⁶⁴ Was in Arnheims Kritik an solch vermeintlich formloser Kunst ex negativo zum Ausdruck kommt, ist ein verändertes Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipient, bzw. in unserem Fall zwischen Film und Zuschauer. Thomas Elsaesser hat dieses veränderte Verhältnis mit dem Begriff eines „neuen“ Realismus in Verbindung gebracht:

[...] if one considers, as I have suggested, the pervasive pessimism of the American cinema in the 1970s less as a personal statement of their authors and more as the limiting constraint of a new, modern realism, the price this cinema pays for being exploratory and tentative, then the strength of a film like *TWO-LANE BLACKTOP* lies in the way that, sheltered by the structure of the journey motif, it quietly steers towards a level of abstraction, a documentary minimalism unknown in the Hollywood canon except perhaps in the work of Jacques Tourneur. Released from the strong fable and from the need to engineer the narrative into didactic shape, the images develop an energy that charges representation with something other than symbolic overtones or metaphoric substitutes.¹⁶⁵

Die Energie, die Elsaesser hier anspricht, ist eben die „molekulare“ Dynamik der Textur. Die melancholische Reflexion als sich in der Zeit entfaltendes Verhältnis zwischen Film und Zuschauer lässt sich auf dieser Grundlage als Bewegung beschreiben, die sich in das Dazwischen eingrät (daher die Rede vom dokumentarischen Minimalismus). Elsaesser bezieht diese Beobachtung auf die Road Movies, von denen man sagen könnte, dass sie ihr Motto aus dem Soundtrack eines der ersten Biker-Filme beziehen, nämlich *HELL'S ANGELS ON WHEELS* (Richard Rush 1967): „Moving But Going Nowhere“.

Diese Bewegung hat zwei Aspekte: Auf der einen Seite verliert sie sich in unendlicher Kontemplation an das Sichtbare und gerät auf diesem Weg „ganz außer sich“,¹⁶⁶ wie Merleau-Ponty es in einer (vielleicht nicht nur zufälligen)

163 Zur filmtheoretischen Bedeutung des Zusammenhangs von Aktualität und Virtualität vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 95–113.

164 Arnheim: *Accident and the Necessity of Art*, S. 26. Vgl. die Unterscheidung zwischen molar- und molekularen Formationen in Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 60–86.

165 Elsaesser: *The Pathos of Failure*, S. 291.

166 Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 180.

Eisenstein-Paraphrase formuliert. Auf der anderen Seite rennt sie sich in der erstarrenden Differenz fest und bleibt unweigerlich hinter sich selbst zurück. Dieses Auseinanderstreben schlägt sich nieder in den zwei Hauptmerkmalen melancholischer Raumerfahrung, wie Tellenbach sie angibt: auf der einen Seite „ein manchmal ungeheures Entrücktsein von den Dingen wie auch vom eigenen Selbst“, auf der anderen Seite die „geradezu punktuelle Vereinzelung“.¹⁶⁷ Dieser Gegensatz realisiert sich permanent in der zeitlichen Dynamik des Wahrnehmungsaktes selbst. Das deutlichste Beispiel hierfür aus der Analyse ist vielleicht der merkwürdige Sog, der von der Schlusseinstellung ausgeht und der den Blick des Zuschauers ebenso emphatisch ins Bild versenkt wie er ihn vor dem Bild festhält. So schreibt Tellenbach mit Bezug auf die Erfahrung psychisch Kranker: „*Im depressiven Modus des gelebten Raumes ist die Bewegung im Grunde sich selbst entfremdet.*“¹⁶⁸ Der Grund dafür ist die Reflexion, welche die Bewegung wie im Gleichnis des Zenon im Sande verlaufen lässt. Aus ebendiesem Grund kann es in der Wahrnehmung des Films nicht mehr zu einem Bild des Ganzen kommen. Die Selbstentfremdung der Bewegung bildet die Basis des neuen Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer. Die *Auflösung räumlicher und zeitlicher Zusammenhänge in die Textur* als Ausdruck dieser Selbstentfremdung ist schließlich das vierte und letzte Kennzeichen des melancholischen Modus.

4.3 Historischer Ausblick

Melancholie im New Hollywood

Auf den Film bezogen ist Textur stets als ein audiovisuelles Prinzip zu verstehen, was ja in Eisensteins Formel einer „Musik der Landschaft“ bereits zum Ausdruck kommt. Textur-Qualitäten spielen bereits im Sound Design der amerikanischen Avantgarde eine große Rolle – man denke etwa an den Einsatz von Meeresrauschen in Carolee Schneemanns *FUSES* (1967) oder die Industriegeräusche in Bruce Baillies *CASTRO STREET* (1966), die auf dem Höhepunkt von *EASY RIDER*, in der Friedhofszene, wieder aufgenommen zu werden scheinen. Weder in *FUSES* noch in *CASTRO STREET* erfüllen die Geräusche tatsächlich die Funktion räumlicher Situierung. Vielmehr entwerfen sie in ihrer Stetigkeit eine Art raumzeitlicher Hülle angesichts der vor allem in *FUSES* konsequenten visuellen Diskontinui-

¹⁶⁷ Tellenbach: Zum Verständnis von Bewegungsweisen Melancholischer. In: *Der Nervenarzt* 28 (1957), Nr. 1, S. 16–17, hier S. 17.

¹⁶⁸ Tellenbach: Zum Verständnis von Bewegungsweisen Melancholischer, ebd.

tät. Demgegenüber scheint die Beziehung von Ton und Bild bei Jack Smith oder Kenneth Anger umgedreht: Hier ist es die Musik (oder, bei Anger, auch der Lärm der Motorräder), welche das ausufernde visuelle Feld rhythmisch strukturiert (wobei gerade bei Jack Smith die Textur-Qualitäten der Musik in den Vordergrund rücken: das Rauschen, die Verzerrungen, etc.).

Versteht man Textur als audiovisuelles Prinzip – als ein Zusammenspiel von Bild und Ton, welches sich nicht ohne weiteres in der Ökonomie der Narration verwerten lässt – und bezieht man dieses Prinzip nun auf das Kino des New Hollywood im engeren Sinne,¹⁶⁹ dann ergibt sich ein weites Feld unterschiedlicher Ausprägungen. Ganz offensichtlich relevant wird es zunächst für das Road Movie im Allgemeinen, und zwar besonders in Gestalt des Motorenlärms. Für Filme wie *EASY RIDER*, *TWO-LANE BLACKTOP*, *VANISHING POINT* (Richard C. Sarafian 1971), *THE SUGARLAND EXPRESS* (Steven Spielberg 1974) oder *THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT* (Michael Cimino 1974) dient der Lärm der Motoren nicht nur als energetisierende Initialzündung, sondern auch als permanente, auf das Bild bezogene Kraftwirkung, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers daran hindert, sich zu fokussieren. Diese Funktion des Lärms lässt sich szenenweise auch für andere Vertreter des melancholischen Modus im New Hollywood konstatieren, so etwa für *THE WILD BUNCH*, *JUNIOR BONNER* (Sam Peckinpah 1972) oder *THE DEER HUNTER*.

Auch abseits des Lärms kommt das Prinzip der Textur vielfältig zur Geltung, so etwa in den Landschaftsinszenierungen der Filme Terrence Malicks – *BADLANDS* (1973) und *DAYS OF HEAVEN* – oder in der Licht- und Farbgestaltung einiger Filme Woody Allens – *INTERIORS* (1978) und *MANHATTAN* (1979). Typisch sind auch die Landschaftsinszenierungen in vielen ‚Spätwestern‘ wie *JEREMIAH JOHNSON* (Sydney Pollack 1972), *BAD COMPANY* (Robert Benton 1972) oder *THE CULPEPPER CATTLE CO.* (Dick Richards 1972) mit ihrer Betonung von Dreck, Regen und wechselnden Lichtverhältnissen. In *JEREMIAH JOHNSON* etwa ist die bis zur Ununterscheidbarkeit reichende Angleichung der menschlichen Figuren an die Landschaft ein durchgehendes Thema. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist jedoch die Schlusssequenz von Robert Altmans *MCCABE & MRS. MILLER*, die anmutet wie eine Wiederaufnahme des Endes von *TIREZ SUR LE PIANISTE*, gesehen durch den Filter von *DOG STAR MAN* (Stan Brakhage, 1962–1964).¹⁷⁰

¹⁶⁹ Vgl. Chion: *Quiet Revolution... and rigid Stagnation* [1987]. In: *October* 58 (1991), S. 69–80, hier S. 69–70.

¹⁷⁰ „MCCABE AND MRS. MILLER [...] may be thought of as a film about snow, documented in a range of phases which filter the action, as the thaw-fed river mediates the image of a cowboy hovering eerily beneath its surface; one of the chief characters is a man frozen into an image, a ‚rep‘

In dieser letzten Sequenz gelangt das Spiel mit den Texturen von Innen- und Außenräumen, mit Feuer und Wasser, bzw. Schnee, auf seinen Höhepunkt. Der ins Bild einkopierte Schnee fällt mit einer trancehaften Stetigkeit, und mit der Zeit scheint es so, als löse sich das Bild selbst in Lichtflecken auf, um dem Zuschauer endgültig zu entgleiten. Ihren emotionalen Kern findet die Szene an ihrem Ende, mit der Parallele zwischen dem draußen erfrierenden, im Schnee versinkenden McCabe (ein weiterer Protagonist, der im Sitzen stirbt) und der drinnen im Opiumrausch isolierten Mrs. Miller und schließlich mit dem Schnitt zu einer Großaufnahme ihres Auges (Abb. 18–19). Das verzweifelte Bemühen, den Lauf der Geschichte aufzuhalten, ist hier direkt konfrontiert mit der unendlich distanzierten Perspektive derjenigen, die das Los dieses Bemühens immer schon gekannt hat – eine Perspektive, die das Zukünftige in der Vergangenheitsform anspricht und die bereits in Leonard Cohens erstem Song zum Ausdruck kommt, der in der Titelsequenz am Anfang des Films erklingt: „It’s true that all the men you knew were dealers / Who said they were through with dealing every time you gave them shelter“. Die letzte Einstellung des Films zeigt den kleinen Opiumkrug in Mrs. Millers Hand, der zur sich drehenden Weltkugel geworden ist.



Abb. 18–19: MCCABE & MRS. MILLER: Textur-Werden und die Tiefen der Reflexion. S. Farbabb. im Anhang.

that precedes and outlives him, just as his contours are swept smooth in the final snowstorm; and its plot concerns his struggle for control with that matriarchy which usually prevails in Altman’s films, and which here offers shelter from the frozen snowscape.“ MacLean: The Big-Bang Hypothesis, S. 2.

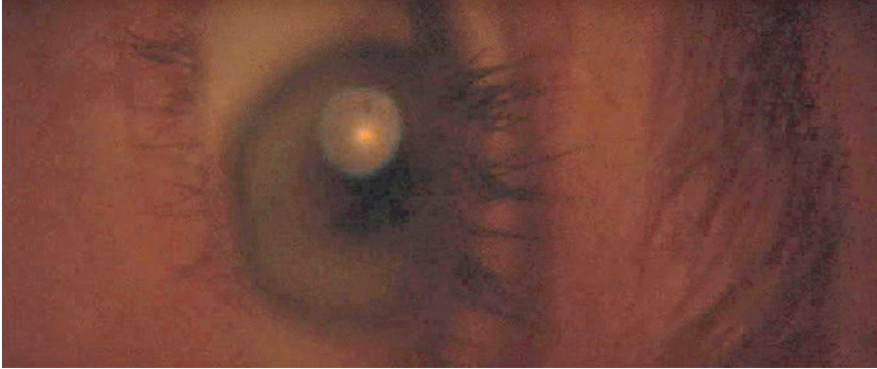


Abb. 19

Auch für das nächste Kriterium, die Atomisierung der Zeit, finden sich viele Beispiele im Kino des New Hollywood, von einem psychologisch abgetönten Melodrama wie *A SAFE PLACE* (Henry Jaglom 1971) mit seinen fragmentarisch zerstückelten Einstellungen und endlosen Wiederholungen über ein Historiendrama wie *BARRY LYNDON* (Stanley Kubrick 1975) mit seiner Stillstellung der Figuren in malerischen Kompositionen bis zu einem Quasi-Gangsterfilm wie *THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE* (John Cassavetes 1976, bzw. 1978). Andere Beispiele wären die am Ende der 1960er Jahre steckengebliebenen Hippies in *ALICE'S RESTAURANT* (Arthur Penn 1969), die perspektivlosen Boxer in *FAT CITY* (John Huston 1972) oder ein Film wie *THE GREAT GATSBY* (Jack Clayton 1974), wo es die Hitze ist, welche die Figuren zur Untätigkeit verdammt. *DUSTY AND SWEETS MCGEE* (Floyd Mutrux 1971), eine Semi-Dokumentation über die Drogenszene in Los Angeles, verlängert diesen Zustand des Herumlungerns und Feststeckens auf die Dauer eines ganzen Films. Dabei verharrt der Film beständig in einer leichten, wie betäubten Distanz zum Geschehen, das sich aus fiktionalen Szenen zusammensetzt, welche von ‚echten‘ Heroinabhängigen (nach-)gespielt werden. Was dabei in zum Teil extremen Groß- und Detailaufnahmen in den Vordergrund rückt, sind Texturen: die Haut, in die die Nadel eindringt, Bettlaken, der Schweiß auf den Gesichtern. An *THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE* lässt sich das Prinzip ebenfalls gut veranschaulichen. So schreibt Philip Lopate: „Cosmo’s strip club, the Crazy Horse West, functions as a viscous flypaper to which the film keeps attaching itself, where time dawdles and dilates in a constant night.“¹⁷¹ Lopate macht diese

¹⁷¹ Philip Lopate: *The Raw and the Cooked*. In: Beiheft zur DVD-Ausgabe von John Cassavetes: *Five Films*, The Criterion Collection 2004, S. 35–37, hier S. 35.

Akkumulation toter Zeit vor allem an dem Verständnis des Schauspiels fest, wie es sich in diesem Film beispielhaft für das gesamte Werk von Cassavetes manifestiert: „In Cassavetes' cinema, these delays, these eruptions of the messy, frustrating, time-consuming and inconvenient ways that everyone, bit player to star, asserts his or her right to be taken seriously, are not impediments to the plot, but are the plot.“¹⁷² Und Thierry Jousse erkennt auf dem Höhepunkt des Films, dem eigentlichen Attentat auf den chinesischen Buchmacher, eine Verschiebung von Suspense zu Suspension¹⁷³ – als wäre Achilles beim Überholen der Schildkröte auf einmal steckengeblieben.

In diese tote, atomisierte Zeit gräbt sich nun die Reflexion ein. Auch hier ist die Spannbreite an Filmen groß: Von *PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD* (Jerry Schatzberg 1970) über *FIDDLER ON THE ROOF* (Norman Jewison 1971), *CARNAL KNOWLEDGE* (Mike Nichols 1971), *THE KING OF MARVIN GARDENS* (Bob Rafelson 1972) und *CHINATOWN* (Roman Polanski 1974) reicht der Bogen bis zu *HEAVEN'S GATE* (Michael Cimino 1980) und schließt dabei Melodramen, Musicals, Neo-Noirs und Western mit ein. Dabei verschränkt sich die individuelle Chronik, wie sie bei Schatzberg, Rafelson und Nichols im Vordergrund steht, stets mit den übergreifenden historischen Zusammenhängen, wie sie sich besonders in *FIDDLER ON THE ROOF* und *HEAVEN'S GATE* artikulieren. Besonders in Jewisons Film ist das Prinzip der Textur hervorzuheben, durch das sich sein Musical einem späten Western wie *HEAVEN'S GATE* erstaunlich weit annähert.

Begreifen wir nun, wie oben angeführt, die melancholische Reflexion als eine spezifische Bildform, dann finden sich dafür zahlreiche Belege, sei es die Diashow am Ende von *CARNAL KNOWLEDGE*, seien es die Filmsets in den weiter oben erwähnten *THE DAY OF THE LOCUST* und *THE LAST TYCOON*, die Fotoshootings in *PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD* oder als besonders berührendes Beispiel das Home Movie am Ende von *THE KING OF MARVIN GARDENS*.

Einen wahren Exzess an toter Zeit führt *GREY GARDENS* vor, ein Dokumentarfilm von Albert und David Maysles aus dem Jahr 1975: ein Film, den man als Ausdehnung von Angers *PUCE MOMENT* auf Spielfilmlänge beschreiben könnte – mit dem Unterschied, dass die auf den Moment begrenzte Filmstar-Phantasie hier eingebettet ist in die Trümmerhaufen der Realität, was der Phantasie den Charakter des Absurden verleiht. Das verfallene Haus der Bouvier Beales, das als alleiniger Schauplatz dient, stellt sich dar als eine Anhäufung materialisierter Vergangen-

¹⁷² Lopate, S. 37.

¹⁷³ Thierry Jousse: John Cassavetes, zit. nach Ivone Margulies: John Cassavetes. Amateur Director. In: Jon Lewis (Hg.): *The New American Cinema*. Durham/London 1998, S. 275–306, hier S. 302.

heit, auf deren Fundament die zwei Protagonistinnen, Mutter und Tochter (aber besonders die letztere) über die nicht eingelösten Verheißungen, die verflissenen Liebesbeziehungen und die nicht wiedergutzumachenden Fehler der Vergangenheit sinnieren. Während das Haus selbst als eine Art verfaulendes Stillleben fungiert,¹⁷⁴ werden Fotos und andere Bilder, Zeitungsausschnitte und Gemälde zu Kristallisationspunkten der Reflexion: zum einen als materialisierte Zeugen einer unverfügbaren Vergangenheit und zum anderen als allegorische Sinnbilder der gegenwärtigen, widersprüchlichen Situation. Die langen Einstellungen des Films auf Gesichter und Gerümpel aktivieren im Zuschauer ein Bemühen, im Bild den Kern zu finden, von dem aus sich diese Gegenwart erschließen ließe. Damit trifft auf diesen Film zu, was Deleuze zu den Filmen Antonionis schreibt:

Wenn wir am Eros kranken, dann – wie Antonioni sagt – deswegen, weil der Eros selber krank ist; und krank ist er nicht einfach, weil er alt und im Innern verbraucht ist, sondern weil ihn die reine Form einer Zeit gefangenhält, die zwischen einer schon beendeten Vergangenheit und einer ausweglosen Zukunft zerrissen ist. Für Antonioni gibt es nur chronische Krankheit; Chronos ist die Krankheit selbst. Deshalb sind die Chrono-Zeichen nicht von den Lektio-Zeichen zu trennen, die uns auffordern, im Bild eine Vielzahl von Symptomen zu lesen und somit das optische und akustische Bild auch als etwas Lesbares aufzufassen.¹⁷⁵



Abb. 20: GREY GARDENS: Gesichter und Gerümpel.

Dem ‚lesenden‘ Zuschauer offenbaren sich, wie in diesem hinter Müll versteckten Porträt Ediths (Abb. 20), immer neue Schichtungen von Diskrepanzen: zwischen dem „Hier“ und einem unerreichbaren „Dort“, vor allem aber zwischen dem „Jetzt“ und einem verschlossenen „Damals“ sowie einem ebenfalls unerreichbar scheinenden „Eines Tages“. So schließt der Film mit dem Bild der tanzenden Edie, eingeschlossen von den Stäben des Treppengeländers (Abb. 21).

174 Vielen Dank an Sarah Greifenstein für diesen Hinweis.

175 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 39.



Abb. 21: GREY GARDENS: Standbein und Spielbein.

Das Spektrum der Stimmungen und die Suche nach Balance

Es ist diese Kristallisation eines Widerspruchs, durch welche sich die Affektpoetik der Melancholie auszeichnet. Beispiele für die melancholische Ambivalenz, besonders im Verhältnis des Zuschauers zu den Figuren, finden sich zuhauf im Kino des New Hollywood: angefangen bei *THE GRADUATE* mit dem etwas zweifelhaft motivierten Benjamin Braddock, dem in *GOODBYE, COLUMBUS* (Larry Peerce 1969) und *THE HEARTBREAK KID* (Elaine May 1972) zwei ähnlich angelegte Protagonisten folgen, welche seine widersprüchlichen Beweggründe schonungslos offenlegen und damit die Loyalität des Zuschauers auf eine harte Probe stellen. Das Spektrum erstreckt sich weiter über die notorisch ambivalenten Banditen in *THE WILD BUNCH*,¹⁷⁶ den suizidalen Protagonisten in *THE HOSPITAL* (Arthur Hiller 1971), die sich immer tiefer in unlösbare Konflikte verstrickenden Figuren in *THE GODFATHER* (Francis Ford Coppola 1972), *THE GODFATHER: PART II* (Coppola 1974) und *MEAN STREETS* (Martin Scorsese 1973) sowie die einander verratenden und enttäuschenden Figuren in *MIKEY AND NICKY* (Elaine May 1976), *KILLER OF SHEEP* (Charles Burnett 1977) und *COMING HOME* (Hal Ashby 1978). Das Ausmaß an Ambivalenz variiert dabei von milde bis scharf, wie sich auch insgesamt ein breites Spektrum an Stimmungen für die Filme des New Hollywood konstatieren lässt – man vergleiche den trockenen, flachen Tonfall des Voice Over in *BADLANDS* und *DAYS OF HEAVEN* mit dem emotionalen Überschwang eines *FIDDLER ON THE ROOF*.

¹⁷⁶ Vgl. Stephen Prince: *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of ultraviolent Movies.* Austin 1998, S. 48.

Eine Möglichkeit zur systematischen Beschreibung dieser Unterschiede eröffnet sich durch den Umstand, dass fast alle aufgeführten Filme in ihrer dramaturgischen Dynamik einen Zustand des Gleichgewichts anstreben (der Geiger auf dem Dach etwa ist genau dafür eine Metapher). In dieser Hinsicht lassen sich verschiedene Stimmungen als verschieden starke Ausschläge eines Pendels auffassen, die ungeachtet ihrer Intensität stets auf denselben Mittelpunkt bezogen bleiben. Besonders deutlich äußert sich dieses Bestreben gegen Ende des jeweiligen Films. Die Einstellung auf Benjamin Braddock und Elaine Robinson am Ende von *THE GRADUATE* dauert gerade lang genug, um Zweifel am glücklichen Ausgang des Films aufkommen zu lassen. Die letzte Einstellung von *ALICE'S RESTAURANT* balanciert für zwei Minuten zwischen Rückwärtsfahrt und Zoom das Verhältnis von Kamera und Figur aus, um im entscheidenden Moment durch einen harten Schnitt zu enden. Dieser manchmal subtile, mal brutale Schnitt im ‚richtigen‘ Moment im Gegensatz zum langsamen *fade out* ist für eine ganze Reihe von Filmen das Mittel der Wahl zur Wahrung des Gleichgewichts – *GREY GARDENS*, *THE GODFATHER* und *BADLANDS* sind weitere prominente Beispiele. Wenn weiter oben die Dynamik der Textur als ein permanentes Oszillieren beschrieben wurde, dann ist der Schnitt im ‚richtigen‘ Moment ein Versuch, die Labilität dieses Oszillierens in eine zeitliche Erfahrung zu übersetzen: eine Aufforderung an den Zuschauer, die Spannung zu halten, so als würde man auf dem Schwebebalken von der führenden Hand losgelassen. Ein ähnlicher Effekt wird durch ein Verfahren erreicht, das in den 1970er Jahren geradezu zum Klischee avanciert – durch den finalen Freeze Frame, der sich in so unterschiedlichen Filmen wie *WANDA* (Barbara Loden 1970), *THE DEER HUNTER*, *THE MACK* (Michael Campus 1973), *TWO-LANE BLACKTOP*, *JEREMIAH JOHNSON* und *BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA* (Sam Peckinpah 1974) findet.

Nicht umsonst sterben die Figuren des Kinos der Melancholie, wenn sie sterben, eher im Sitzen als liegend, wie sich an *ELECTRA GLIDE IN BLUE*, *MCCABE & MRS. MILLER*, *THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT* oder *THE NICKEL RIDE* (Robert Mulligan 1974) zeigen lässt. Melancholische Stimmung zeichnet sich aus durch ein Aufrechterhalten der Spannung: Mit dem Erreichen des Gleichgewichts ist kein Ruhepol gefunden, sondern ein labiler Zustand, der sich nur für eine gewisse Dauer halten lässt. Wie lang der Film diese Dauer ansetzt, hängt sehr direkt mit der emotionalen Intensität einer solchen Schlussfigur zusammen. So ist der melancholische Modus nicht zuletzt auch als eine Funktion der Dramaturgie zu verstehen, die sich in Filme ‚einschleicht‘, die eigentlich mit anderen Modalitäten operieren – man denke an einen Konzertfilm wie *WOODSTOCK* (Michael Wadleigh 1970), der auf einer solchen Note endet und der erst gegen Ende der 1970er Jahre sein tatsächlich melancholisches Pendant eines Konzertfilms finden wird: nämlich in *THE LAST WALTZ* (Martin Scorsese 1978). Andere Filme mit melan-

chologischen Schlussfiguren sind *STRAW DOGS* und *DOG DAY AFTERNOON* (Sidney Lumet 1975).

An *BEING THERE* (Hal Ashby 1979) hingegen zeigt sich das Bestreben der Melancholie, Balance zu halten, in seiner Reinform: Das in engen Grenzen extrem fein nuancierte Schauspiel von Peter Sellers, die zurückhaltende Kameraführung und der sparsame Einsatz von Musik wirken zusammen, um die Energie der anderen Figuren zu transformieren; das Ergebnis ist eine sehr milde Spielart der Melancholie, die jedoch momentweise, etwa am Schluss, in deutlichere Spaltungen aufbricht. Die letzte Szene und besonders die Schlusseinstellung fasst diese labile Konstellation in ein ironisch aufgeladenes Bild: Während der Beerdigung seines reichen Mentors geht Chance, der Protagonist, auf dem Gelände rund um das Grabmal spazieren – offenbar teilnahmslos und isoliert von seiner Umgebung. Er achtet weder auf die Beerdigungsansprache, die aus Zitaten des Verstorbenen besteht, noch bekommt er etwas mit von den pläneschmiedenden Sargträgern, die vorhaben, ihn zum Präsidentschaftskandidaten zu machen, womit seine absurde Karriere einen Höhepunkt erreicht hätte. Zusätzlich zu diesen beiden auditiven Spuren kommt Klaviermusik hinzu, ein Stück von Satie. In der letzten Einstellung des Films wandert Chance, den nun offenbar nichts mehr aufhalten kann, auf den See hinaus und geht tatsächlich über Wasser (Abb. 22). Gleichzeitig kommen Klavierstück und Ansprache an ihr jeweiliges Ende, und zu den letzten ausklingenden Tönen ist das letzte Zitat zu hören: „Life is a state of mind.“ Nachdem Chance sich nach kurzer Verwunderung anscheinend mit



Abb. 22: *BEING THERE*: Life is a state of mind.

seiner Lage arrangiert hat, endet die Einstellung abrupt und geht zu den Credits über, die vor dem Hintergrund einer TV-Bildstörung erscheinen.

Die Melancholie der Szene speist sich im wesentlichen aus der Divergenz ihrer diversen Ebenen, welche am Ende unter der Ägide eines nebelverhangenen Wintertages für einen kurzen Moment in Harmonie münden: Das Gehen auf dem Wasser ist gleichermaßen eine ironische Metapher für das permanente Missverständnis zwischen Chance und seiner Umgebung wie auch Ausdruck der Nichtigkeit all dieser Intrigen und eitlen Hoffnungen.

Es scheint bemerkenswert, dass sich gegen Ende der 1970er Jahre der melancholische Modus in den Vordergrund schiebt. So lassen sich Filme wie *FOXES* (Adrian Lyne 1979) oder *OUT OF THE BLUE* (Dennis Hopper 1980) durchaus als Resümee des New Hollywood, respektive als Einläuten der 1980er Jahre verstehen. Dabei entstehen interessante filmhistorische Klammern, etwa, wenn *FOXES* auf einem Friedhof endet, der jenem ähnelt, auf dem *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (George A. Romero 1968) seinen Anfang nimmt; oder wenn Jim McBride 1983 mit *BREATHLESS* ein Remake jenes Films inszeniert, der für viele eine zentrale Inspiration des New Hollywood darstellt, nämlich *À BOUT DE SOUFFLE* (Jean-Luc Godard 1960). Es handelt sich dabei nicht um Zitate und Anspielungen, sondern um die Herstellung eines Geschichtsempfindens, insofern der Aufruf der älteren Filme immer auch ein Bewusstsein des New Hollywood von sich selbst als filmhistorische Periode einschließt, das sich als emotionale Zuschauererfahrung verwirklicht – sei es in parodistischem oder eher wehmütigem Tonfall. Eine besonders schöne Klammer (und zwar zu Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY*) ist in *BEING THERE* angedeutet, wenn Chance zu den funkig arrangierten Klängen von *Also sprach Zarathustra* aus seiner alten Wohnung auszieht, um in betont symmetrischer Einstellung (erinnernd an die Planetenkonstellationen in Kubricks Film) auf das Kapitol in Washington zuzulaufen. In solchen Klammerfiguren wird das Kino des New Hollywood zum Gegenstand seines eigenen Kannibalismus.

Dass diese kannibalische Dynamik weiter wirksam und produktiv ist, belegt ein Film wie *DRIVE* (Nicolas Winding Refn 2011), der sich seinerseits auf *SCORPIO RISING* bezieht, und zwar zum einen in Form einer Wiederaufnahme von Filmen des New Hollywood, z. B. *BULLITT* (Peter Yates 1968), *TAXI DRIVER* und *THE DRIVER* (Walter Hill 1978), und zum anderen durch die Brille eben jener 1980er Jahre, die auf das Kino des New Hollywood gefolgt sind – mit Filmen wie *THIEF* (Michael Mann 1981) und *TO LIVE AND DIE IN L.A.* (William Friedkin 1985). Ein anderes Beispiel sind die Filme von Harmony Korine, die, von *GUMMO* (1997) über *JULIEN DONKEY-BOY* (1999), *MISTER LONELY* (2007) und *TRASH HUMPERS* (2009) bis hin zu *SPRING BREAKERS* (2012), zusammengesetzt sind aus Fragmenten, Figuren und Popsongs, den Abfallprodukten der Hollywood-Maschinerie. Aus diesen Versatzstücken bauen sie neue Vorrichtungen zur Erzeugung von

Balance-Zuständen – sei es das Fahrradfahren in GUMMO, die fliegenden Nonnen in MISTER LONELY oder das Herumlungern auf Parkplätzen in TRASH HUMPER. Balance hat hier nichts von Stabilität; eher gleicht sie einem Tanz des *Fabulierens* im Deleuzeschen Sinne,¹⁷⁷ der, nicht anders als Edie in GREY GARDENS, jeder narrativ konkretisierenden Festschreibung sorgfältig aus dem Weg geht (den Konflikt mit der Konkretion thematisiert SPRING BREAKERS ausführlich).

Vom Standpunkt der vorliegenden Untersuchung erscheint es vollkommen einsichtig, dass mit 1980 nicht einfach eine Revision oder Verleugnung des New Hollywood eingesetzt hat. Solchen Vorstellungen widerspricht das Modell des filmhistorischen Kannibalismus schon dadurch, dass den Filmen, die sich in der Filmgeschichte verorten, selbst eine Rolle beim Schreiben dieser Geschichte zugestanden wird. Dadurch wird Filmgeschichte selbst zu einer Bewegung, die weniger linear voranschreitet, als sich in die Differenz einzugraben – alle Gefahren und Möglichkeiten in Kauf nehmend, die sich in den Abgründen dieser Differenz verbergen.

177 Vgl. Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 198–204.

5 Die Entstehung eines Stils: Zur Theorie und Poetik der Figur

5.1 Problemstellung und Analyse

Verfolgt man die aktuellen emotionstheoretischen Debatten in der Filmwissenschaft, so scheint eine grundlegende Annahme nahezu unbestritten: dass nämlich die emotionalen Reaktionen des Filmzuschauers im wesentlichen auf dessen empathisches oder sympathisches Verhältnis zu repräsentierten filmischen Figuren rückzubeziehen seien.¹ Diese Annahme ist ebenso voraussetzungs- wie folgenreich; ich habe bereits dargelegt, welche Schwierigkeiten sie zeitigt und wie ein angemesseneres Modell des filmischen Wahrnehmungsverhältnisses meiner Ansicht nach beschaffen sein müsste. Dieser Ansicht zufolge gibt es gute Gründe, das Phänomen der Affizierung im Kino auf eine Weise zu konzeptualisieren, welche der filmischen Figur zunächst keine privilegierte Rolle zuerkennt.

Gleichzeitig deutete sich immer wieder an, dass in allen drei beschriebenen Modi – dem Suspense, der Paranoia und der Melancholie – die filmischen Figuren und das Verhältnis der Zuschauer zu ihnen durchaus eine Relevanz für das affektive Erleben des Zuschauers für sich reklamieren können: Seien es die Figuren in *CARRIE*, die in der Prom Night-Sequenz ein Netz aus Blicken entwerfen, sei es der Protagonist in *THE PARALLAX VIEW*, dessen Ohnmacht, in die Handlung einzugreifen, als symptomatisch für die Bildform der Paranoia begriffen wurde, oder seien es die ambivalenten, oft selbst im Inneren zerrissenen Figuren des melancholischen Modus, in denen sich das paradoxe Empfinden des Zuschauers fokussiert.

Lehnt man also das in den gegenwärtig dominanten Strömungen filmwissenschaftlicher Emotionstheorien vertretene Figurenkonzept ab, so stellt sich allerdings, zunächst als Nebeneffekt, die Aufgabe, einen alternativen Figurenbegriff zu skizzieren. Der positive Nutzen dieses Unternehmens bestünde darin, die Frage zu klären, welche Rolle der filmischen Figur bei der affektiven Einbindung des Zuschauers tatsächlich zukommt. Das heißt, der Begriff der Figur würde nicht als

1 Vgl. Murray Smith: *Engaging Characters*; Hans J. Wulff: *Empathie als Dimension des Filmverstehens*; Jens Eders Konzept der „imaginativen Nähe zu Figuren“ kombiniert verschiedene Aspekte von Anteilnahme, Empathie und Sympathie, geht aber ebenfalls von repräsentierten Figuren aus, zu denen sich der Zuschauer im wesentlichen wie zu realen Personen verhält. Eder: *Imaginative Nähe zu Figuren*. In: *montage/av* 15 (2006), Nr. 2, S. 135–160.; vgl. auch Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 161–190; Carl Plantinga: *Moving Viewers*, S. 78–111; Torben Grodal: *Embodied Visions*, S. 181–204.

fertiges Konzept in ein bestimmtes Modell von Filmwahrnehmung eingespeist, sondern er müsste sich aus der Logik einer bestimmten Vorstellung davon ergeben, wie sich das affektive Verhältnis des Zuschauers zum Film beschreiben lässt. Im Kontext dieser Arbeit verbindet sich diese theoretisch-systematische Frage mit der sowohl filmhistorischen als auch analytischen Frage nach der Bedeutung der Figur für die Affektpoetik des New Hollywood. Diese beiden Fragen sind nicht zu beantworten ohne eine Klärung des analytisch-methodischen Problems: Was ist der Gegenstand der Analyse, wenn wir nach der filmischen Figur fragen, und welche praktischen Konsequenzen zieht die notwendige Setzung dieses Gegenstands nach sich? In welchem Verhältnis steht eine kognitivistische Auffassung von der filmischen Figur zu Ansätzen, welche die Figur (in Verbindung mit dem Begriff des Figurealen und in Abgrenzung zu dem der Figuration, wie Deleuze ihn auffasst) in Abgrenzung zu einer Logik der Repräsentation denken,² und welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Zuschauer in seiner leiblichen Wahrnehmungsaktivität?

Die Antworten auf diese Fragen soll eine weitere Filmanalyse liefern, welche die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel mit einbezieht. Das Ziel ist, über diesen Weg schließlich auch die theoretischen Prämissen dieser Kapitel und damit der ganzen Arbeit besser zu verstehen – namentlich, darüber Aufschluss zu erhalten, wie ein Stil oder ein affektiver Modus überhaupt entstehen kann. Die Frage nach der Figur wäre damit nicht abseitig, sondern führt – als Frage nach dem Begriff des Stils – ins Zentrum der Arbeit, zur Frage nach der Konstitution von Subjektpositionen im Kino. Der Film, der untersucht werden soll, ist DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride 1967). Dieser zu seiner Entstehungszeit kaum rezipierte und wohl infolgedessen auch im nachhinein nicht kanonisierte Film eignet sich deshalb so gut für diesen Zweck, weil er in großer Klarheit und ebenso großer Vielfalt das Verhältnis von Kamera und Figur thematisiert und befragt. Damit ist er, so eine Ausgangsthese dieses Kapitels, von paradigmatischer Bedeutung für das Kino des New Hollywood insgesamt.

² Vgl. Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation [1984], 2 Bände. München 1995; Nicole Brenez: De la figure en général et du corps en particulier; dies.: The Ultimate Journey. Remarks on Contemporary Theory [1993]. In: Screening the Past (1998), Nr. 3. Quelle: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ultimate-journey-remarks-on-contemporary-theory/>, Zugriff am 15.05.2016; Rott: For Criticism; Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen; ders.: Daniel Stern und die Einstellung. Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem Figurealen und dem Figurativen ist zwar für alle diese Ansätze konstitutiv, wird jedoch nicht immer so streng wie bei Deleuze durchgehalten.

DAVID HOLZMAN'S DIARY

Eine Einführung in den Plot des Films erweist sich als kompliziert, da eine fortschreitende Handlung im repräsentativen Sinne nur schwer auszumachen ist. Daher hier eher eine Zusammenfassung: Wie es der Titel nahelegt, gibt sich der Film – fälschlicherweise³ – aus als das mit Kamera und Tonbandgerät angefertigte Tagebuch eines jungen New Yorkers mit dem Namen David Holzman, der soeben arbeitslos geworden ist und – zur Zeit des Vietnamkriegs – seiner drohenden Einberufung in die Armee entgeht. Dieses ‚Tagebuch‘ protokolliert in einer reflexiven Anordnung die immer komplexer werdenden Verstrickungen zwischen dem ‚eigentlichen‘ Leben des Protagonisten und dem Prozess des Filmens, d. h. dem Anfertigen des Tagebuchs selbst, über den Verlauf einiger Tage im Juli 1967. Pointiert ausgedrückt: Das Thema dieses Buches, die Konstitution von Subjektivität im Kino, steht als Frage im Zentrum des Films.

Der Film findet drei verschiedene Formate, in denen er dieses Verhältnis befragt und die sich als verschiedene Konstellationen im Verhältnis von Figur und Kamera beschreiben lassen: 1. den Monolog (Abb. 1), 2. die Fahrt, 3. das Interview (Abb. 2). Eher als nach Maßgabe einer sich chronologisch entfaltenden Narration strukturiert sich der Film als Abfolge, Variation und Kombination dieser drei Konstellationen, die sich sequenzweise abwechseln. Über den Verlauf des Films entstehen so Formen, die weniger klar gegeneinander abgegrenzt sind.

Der Monolog zeichnet sich idealtypisch durch fixe, ununterbrochene Einstellungen aus, die den die Kamera sowohl verbal als auch visuell direkt adressierenden David zeigen (im Fall von Abb. 1 ist zusätzlich die Kamera über einen Spiegel im Hintergrund sichtbar). Die Einstellung wird jeweils gewissermaßen onscreen beendet, wenn David aufsteht und die Kamera ausschaltet. In den Interviews (vgl. Abb. 2) adressieren hingegen andere Personen die (nach der fiktionalen Verabredung des Films von David bediente) Kamera. Auch hier werden die Einstellungen meist nicht (oder nur selten) unterbrochen, gelegentlich wird jedoch die Kadrierung durch Zoom oder Schwenk verändert.

³ Es handelt sich nicht um eine ‚echte‘ Dokumentation, sondern um eine sogenannte *fake documentary* oder *mockumentary*, eines der frühesten Beispiele für diese Form.



Abb. 1: Der Monolog.



Abb. 2: Das Interview.

Der Film beginnt nach einigen abgebrochenen Ansätzen im Format des Monologs: Der Protagonist, David, sitzt in einem fixen Bildausschnitt und spricht in die fest installierte Kamera. Er schildert seine gegenwärtige Situation und beschreibt das Projekt des Tagebuchs als eine Antwort auf diese Situation: als einen

Versuch, sein Leben besser zu verstehen, dessen Sinn ihm zu entgleiten droht. Mit der folgenden Sequenz, die mich im Weiteren beschäftigen wird, wechselt der Film in den Modus der Fahrt: Die Sequenz setzt sich zusammen aus einer Reihe von 16 Einstellungen, deren Dauer zwischen vier und 25 Sekunden schwankt. Die Kamera bewegt sich, in der ersten Hälfte der Sequenz in Lateralfahrt von der Straße aus, in der zweiten Hälfte vorwärts gerichtet auf dem Bürgersteig, durch diverse New Yorker Straßenzüge der Upper West Side. Fast alle Einstellungen laufen in Zeitlupe ab. Während der ersten Hälfte kommentiert David im Voice Over das Gesehene, in der zweiten Hälfte ist nur eine Radiosendung im Hintergrund zu hören. Mir geht es vor allem um die vorletzte Einstellung der Sequenz, eine Vorwärtsfahrt auf einem Bürgersteig. Sie ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie pointiert vorführt, was sich in der restlichen Sequenz als Tendenz andeutet. Von dieser Einstellung aus sollen die affektpoetischen Prinzipien der ganzen Sequenz und schließlich des Films schrittweise erschlossen werden.

Die in Rede stehende, mit neun Sekunden recht kurze Einstellung setzt mitten in der Bewegung der Kamera ein, genauer: in der Vorwärtsfahrt einer Handkamera. Die vorhergehende und die nachfolgende Einstellung stellen Fahrten in der gleichen Richtung auf dem gleichen Bürgersteig dar, und gemeinsam bilden sie eine Reihe von Schlaglichtern, während die sie verbindenden realräumlichen Strecken durch den Schnitt übersprungen werden. Alle Einstellungen sind in leichter Zeitlupe gehalten (mit etwas weniger als doppelter Geschwindigkeit aufgenommen). Während der gesamten Dauer der uns beschäftigenden Einstellung ist auf der Tonebene in geringer Lautstärke und etwas verwaschen eine Nachrichtensendung aus dem Radio vernehmbar, deren Kontinuität von den visuellen Schnitten nicht betroffen ist. Die Kamera bewegt sich auf einem Bürgersteig vorwärts. Die Blickrichtung ist nicht geradeaus, sondern, die Fassade eines Hauses schräg anschneidend, etwas nach links geneigt; die Bewegungsrichtung der Kamera im Bildraum orientiert sich zunächst an einem das Untergeschoss des Hauses vom Bürgersteig abtrennenden Geländer (Abb. 3 und 4). Die Kamera fährt an dem Geländer entlang, an einem Kind vorbei und auf eine Gruppe von Personen zu, die in einem Hauseingang stehen und sitzen (Abb. 4 und 5). Schließlich konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Kamera auf eine Art Kinderwagen oder Handwagen, der auf dem Bürgersteig steht und von dem lange nur die Rückseite zu sehen ist. Die Kamera schwenkt herab und nähert sich, als antizipiere sie den Blick auf den Sitz des Wagens und einen möglichen Insassen oder sich darin befindlichen Gegenstand (Abb. 6). Im Moment der antizipierten ‚Begegnung‘ stellt sich heraus, dass der Wagen leer ist (Abb. 7). Die Kamera bewegt sich noch einige Meter weiter (Abb. 8), bis der Wechsel zur nächsten Einstellung erfolgt.



Abb. 3–8: Haltsuchen und Haltverlieren des Blicks.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Wie realisiert sich in dieser Einstellung ein spezifischer Stil? Die Beantwortung dieser Frage erfordert es, die Einstellung ihrer Struktur und ihrem Ablauf nach als Anordnung von Bewegungskomponenten und Bewegungsfigurationen zu beschreiben, das heißt, als eine *Zeitgestalt*, die sich als ein sinnvolles Ganzes darstellt. Was rechtfertigt es aber, diese einzelne Einstellung aus der Sequenz herauszugreifen und sie zum Objekt der Analyse zu machen? Dieses Vorgehen ist zunächst legitimiert durch die Verschiebung der Emphase, welche der Film selbst vornimmt. Wenn, wie Christian Metz schreibt, das klassische Kino von der Sequenz her denkt,⁴ dann ist festzustellen, dass diese Prämisse für das New Hollywood nicht mehr ohne weiteres Gültigkeit besitzt. Pascal Bonitzer verbindet diesen Befund direkt mit der Identifizierung einer neuen Spielart filmischer Emotion: „Le cinéma moderne [...] a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtils, il a ouvert le cinéma sur les dimensions plus grandes et plus petites.“⁵ Die organische Einheit der Sequenz ist Bonitzer zufolge nicht mehr die selbstverständliche Maßeinheit des modernen Kinos. Dieses hat sich sowohl für größere als auch für kleinere Dimensionen geöffnet, und das hat Auswirkungen auf das affektive Verhältnis zwischen Film und Zuschauer. Das bedeutet nicht, dass die Sequenz als Bezugsgröße verschwindet; die Konzentration der Analyse auf die einzelne Einstellung ist aber insoweit fundiert, wie diese einzelne Einstellung dem Film selbst zum Problem wird, zum Austragungsort seines poetischen Konflikts. Um das Wesen dieses Konflikts zu ergründen, erscheint es hilfreich, zur besseren Orientierung die Bildform näher zu bestimmen, mit der wir es hier zu tun haben.

Point of View

Dem ersten Anschein nach handelt es sich bei der Einstellung nicht um eine beliebige Fahrt, sondern um die Perspektive Davids, des Protagonisten. Dadurch, dass David während der ersten Hälfte der Sequenz die Bilder im Voice Over kommentiert, ist eine Verbindung, wie vage auch immer, zwischen seiner Figur und diesen Bildern etabliert worden. Lässt sich hier also von einem Point of View (PoV) seiner Figur sprechen? Laut Edward Branigan beinhaltet die typische PoV-

4 „[...] [the classical mode] is geared toward the sequence, and it is the sequence (and not the shot) that is its preoccupation, its constant problem.“ Christian Metz: *Ponctuations et démarcations*, zit. nach Raymond Bellour: *The Obvious and the Code (on THE BIG SLEEP)*. In: ders.: *The Analysis of Film*, hg. von Constance Penley. Bloomington/Indianapolis 2000, S. 69–76, hier S. 72.

5 Pascal Bonitzer: *Système des émotions*, S. 102.

Struktur sechs Elemente, welche sich im klassischen Verfahren von Schuss und Gegenschuss realisieren:

1. die Etablierung eines bestimmten Punktes im Raum;
2. einen Blick von diesem Punkt aus (Elemente 1 und 2 gehören üblicherweise zur Einstellung A, also zum Schuss, während 4 und 5 zur Einstellung B, zum Gegenschuss gehören), meist ins Off der Kamera;
3. einen Übergang zwischen den beiden Einstellungen in zeitlicher Kontinuität;
4. die Positionierung der Kamera am Punkt, der in 1. etabliert wurde;
5. die Etablierung des mit 2. angeblickten Objekts;
6. eine Figur, auf deren Anwesenheit und bewusste Wahrnehmung die Elemente 1 bis 5 als raumzeitliches Verhältnis bezogen werden.⁶

Es ist offensichtlich, dass sich diese Konzeption des Point of View nicht mit der vorliegenden Einstellung in Übereinstimmung bringen lässt. Die Konfrontation ist dennoch nicht müßig, denn aus der Art und Weise, in welcher DAVID HOLZMAN'S DIARY von Branigans Schema abweicht, lassen sich Schlussfolgerungen ziehen, die für die folgenden Überlegungen von wesentlicher Bedeutung sein werden.

So fällt auf, dass Branigan von zwei Einstellungen spricht, hier jedoch lediglich eine Einstellung Gegenstand der Analyse ist. Diese Diskrepanz ist weder auf einen zu engen Fokus der Analyse noch auf normatives Denken bei Branigan zurückzuführen – gesteht er doch sehr wohl zu, dass der Wechsel von objektiver zu subjektiver Perspektive sich auch in einer einzigen Einstellung vollziehen kann. Vielmehr ist die Diskrepanz tiefgreifender: Es findet (innerhalb der Sequenz) überhaupt kein Übergang zwischen beiden Perspektiven statt, und selbst zwischen den jeweiligen, in sich geschlossenen Sequenzen wird man sich schwertun, den stattfindenden Wechsel als einen Übergang zwischen objektiver und subjektiver (Erzähl-)Perspektive zu beschreiben. Das bedeutet, es erfolgt nicht nur *keine* und wiederum nicht *einfach* keine räumliche Rückbindung des PoV an den Ort, von dem aus geblickt wird. Vielmehr ist diese Rückbindung eine Funktion eines wesentlich komplexeren Wahrnehmungsverhältnisses, als es gemeinhin mit der PoV-Struktur beschrieben wird, wie noch gezeigt werden soll.

Die Diskrepanz zwischen diesen zwei Konzeptualisierungen des PoV lässt sich auf zwei Vorannahmen Branigans zurückführen, die bei DAVID HOLZMAN'S DIARY ins Leere laufen: Zum einen bewegt sich Branigan strikt im Rahmen einer klassischen Auffassung von Fiktion, insofern diese mit einem narrativen Schema von Ursache und Wirkung identifiziert wird. McBrides Film operiert und

⁶ Vgl. Edward Branigan: Die Point-of-View-Struktur. In: *montage/av* 16 (2007), Nr. 1, S. 45–70, hier S. 46.

spielt demgegenüber mit dokumentarischen Formen, insbesondere mit der der Chronik, bzw. eben des Tagebuchs. Die Einführung dieser Formen markiert einen entschiedenen Bruch des New Hollywood-Kinos mit den klassischen poetischen Systemen, und sie stellt auch die Beschreibungsmodelle vor ein Problem, die für die klassischen Poetiken entwickelt wurden. In dieser Beziehung bleibt zwar eine Verbindung zwischen Point of View und (modifizierter) narrativer Struktur bestehen – diese Verbindung wird zum Teil in der ersten Sequenz des Films hergestellt, die der hier analysierten vorausgeht und die den Protagonisten als Tagebuchschreiber, mithin als eine Art Erzählinstanz einführt –, doch ist diese Verbindung von wesentlich anderer Art als im klassischen Kino. Die folgenden Überlegungen sind zu einem Gutteil der Ergründung dieser Eigenart gewidmet.

Zum anderen, und dies verweist auf ein grundlegendes theoretisches Problem, geht Branigan in seinem Schema zumindest implizit von einer Dichotomie aus, welche Kamera und Mise en Scène, bzw. Kamera und Figur als komplementäre, diskrete Elemente in einem profilmischen Setting begreift.⁷ Die These, die ich in diesem Kapitel verfolge, besagt nun gerade, dass nicht nur DAVID HOLZMAN'S DIARY diese Trennung dezidiert unterläuft, sondern dass das Verhältnis der beiden Terme anders gedacht werden muss, will man zu einem fundierten Begriff der filmischen Figur gelangen. Der in dieser Arbeit vor allem an Merleau-Ponty entwickelte Begriff des *Stils* ist in seiner Konsequenz eben darauf angelegt, dass er die bei Branigan implizierte Dichotomie in Frage stellt, wie im Weiteren auszuführen ist. In dieser Hinsicht und in letzter Konsequenz wäre die Rede vom Point of View, verstanden als realräumliches Verhältnis von Kamera und Figur, obsolet. (Keineswegs obsolet wäre hingegen ein Verständnis von Point of View als Bildform.) So ergibt sich aus dieser kurzen Gegenüberstellung, dass, folgt man Branigans Aussage, derzufolge die Figur „die Kohärenz [stiftet], die der Struktur eingeschrieben ist und Einheit und Bedeutung aller anderen Elemente gewährleistet“,⁸ der Begriff der Figur von DAVID HOLZMAN'S DIARY (und damit letztlich vom Kino des New Hollywood) aus neu zu entwickeln ist. Dabei ist das Konzept des Point of View, oder allgemeiner das der *Perspektive*, von entscheidender Bedeutung. Auf dieser vorläufigen theoretischen Grundlage möchte ich nun die Einstellung als sich in der Zeit entfaltende Komposition von Bewegungen beschreiben. Aus dem Zusammenspiel von allgemeiner Bildform und besonderer Anordnung von Bewegungen ergibt sich der für diesen Film bestimmende poetische Konflikt.

⁷ Vgl. Branigan, das Schema auf S. 57.

⁸ Branigan, S. 53.

Die Einstellung als abstrakte Struktur

Die dominante Bewegungsfiguration der Einstellung (wie auch der zweiten Hälfte der Sequenz), die für alle weiteren Figurationen die Grundlage bildet, ist das stetige Pulsieren der durch die Zeitlupe gedämpften Schritte des Kamera-Operators.⁹ Diese lassen ein gleichmäßiges, wenn auch subtiles Hin und Her aus leichter Verzögerung und leichter Beschleunigung entstehen, welches das Bild in ein permanentes Schwanken versetzt, ähnlich leichtem Seegang. (Mit Eisenstein ließe sich hier von der rhythmischen Dimension der Montage sprechen: Der Rhythmus der Schwankungen setzt sich zur Länge der Einstellungen ins Verhältnis.¹⁰) Die gelegentlichen Verschiebungen der Kadergrenzen auf der rechten und linken Seite des Bildausschnitts stellen dabei nur die letzten Ausschläge eines Bewegungsvorgangs dar, dessen Kraftzentrum fühlbar unterhalb des Kaders selbst situiert ist. Das heißt, dieses wellenartige Schwanken vermittelt sich nicht in erster Linie durch die messbaren Verschiebungen der Kadergrenzen, sondern als eine Bewegung, die das Zentrum des Bildes von unten her erfasst.

Die leichte Ungerichtetheit des Bewegungsverlaufs an den Rändern des Bildausschnitts leitet sich vor allem daraus ab, dass gerade an diesen Rändern zusätzliche Bewegungsintentionen wirksam werden: über das Hin und Her der permanenten Belastungsverlagerung hinaus gehorcht die Verschiebung der Bildgrenzen einem Prozess der beständigen Anpassung des Bildfeldes zum Zweck einer Lenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Dieser Lenkungsprozess realisiert sich gleichermaßen an den Bildgrenzen wie im zentralen Bereich des Bildes; das heißt, es gibt sowohl Ausschnittkorrekturen, die z. B. ‚abgeschnittene‘ Köpfe wieder im Bild einfangen, als auch Bewegungen, die wichtige Elemente ins Zentrum des Bildes rücken. Genau zwischen diesen beiden Faktoren liegt ein dritter, der die Dynamik in den Geschwindigkeitsveränderungen der Kamerafahrt betrifft: Zum einen hängt dieser Faktor direkt mit der Frequenz der durch die Schritte des Operators bedingten Wellenbewegungen zusammen, zum anderen ist er, wie die Korrekturbewegungen, stärker auf die Ebene der *Mise en Scène* bezogen. Entsprechend dieser komplexen Überlagerung von intentionalen Strebungen und Figurationen ist auch das Off der Kamera in seinem Wesen nicht

⁹ Es geht hier nicht im produktionsästhetischen Sinne um den realen Kameramann, ebenso wenig wie bei der Rede von einer Kamerabewegung; vielmehr verdeutlicht die Referenz auf den Vorgang des Gehens zunächst die Art und Weise, in welcher das Bild im Schwanken begriffen ist. In einem zweiten Schritt stellt sich die Frage, was es bedeutet, wenn sich der Vorgang des Gehens auf diese charakteristische Art und Weise ins Bild einschreibt.

¹⁰ Vgl. Eisenstein: Die vierte Dimension im Film, S. 99–100.

fix determiniert, sondern oszilliert beständig zwischen verschiedenen Intensitätsgraden der Abgrenzung vom Bildraum.¹¹ Damit ist das Bild bereits auf dieser basalen Ebene als Matrix eines recht instabilen Subjektivierungsprozesses – im Sinne der Herausbildung eines PoV – gekennzeichnet. Dieser Prozess soll nun in seinem konkreten Ablauf genauer beschrieben werden.

Die Wandlung des Blicks

Die auf den Bildraum bezogene Bewegung ist zunächst geprägt durch die Orientierung der Kamera am Geländer, welches den Bildraum in seiner Verlängerung fast von Ecke zu Ecke durchschneidet, so einen Vektor in den Raum einschreibt und die Vorwärtsbewegung der Kamera energetisiert (dabei wirkt sich bereits die Verwendung des Weitwinkel-Objektivs dahingehend aus, dass die Diagonale aufgrund der Tendenz zur Verzerrung besonderer Spannung ausgesetzt ist). Das Geländer bleibt als Bezugslinie für die Orientierung der Kamera über die ganze Einstellung hinweg relevant – mal mehr, mal weniger stark ausgeprägt; so lässt sich die Dramaturgie der Einstellung zu einem Gutteil als Dynamik dieser Ausprägung beschreiben. Die erste Strebung ist somit eine Funktion der Aufmerksamkeitslenkung durch die Kamera, welche die Wahrnehmung des Zuschauers zum Bildraum als einem Raum ins Verhältnis setzt, der sich der Vorwärtsbewegung der Kamera fügt und sie gleichzeitig ausrichtet.

Es folgt unmittelbar ein erstes, punktuell verortetes Element des Bildraums, nämlich das am Geländer spielende Kind. Der Blick der Kamera streift das Kind und erfasst es eher kurz, als auf ihm zu verweilen. Es scheint, dass die Begegnung mit dieser Figur, deren Gesicht der Kamera verborgen bleibt, in die anfängliche Orientierung zu Beginn der Einstellung bereits mit einbezogen war (man beachte etwa den Aufnahmewinkel in Abb. 9, der das Kind zentriert, den Figuren weiter hinten aber die Köpfe abschneidet). Das erste Element bildet auf diese Weise eine Art Auftakt für die nun anstehenden, komplexeren Operationen in der Ausrichtung der Aufmerksamkeit.

¹¹ Vgl. die Unterscheidung zweier Aspekte des Off bei Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 34.



Abb. 9: Das Geländer als Vektor.

Mit Erreichen des Hauseingangs (Abb. 10) ändert sich der grundlegende Gestus der Vorwärtsbewegung der Kamera – und damit auch ihr Gestus des Blickens: Die relativ strikte Orientierung am Vektor des Geländers ist in dieser zweiten Phase gelockert, so als habe die Kamera einen kleinen Anlauf genommen, um etwas an Höhe und Übersicht zu gewinnen. In diesem Sinne könnte man die ersten zwei bis drei Sekunden der Einstellung als eine gemessene Steigerungsfigur beschreiben, als eine Bewegung, die von einer geschlossenen auf eine vergleichsweise offene Perspektive zuläuft.



Abb. 10: Öffnung des Blicks.

Diese Öffnung wird gleichsam in Beschlag genommen durch einen minimalen Schwenk nach links; gleichzeitig und deutlicher wahrnehmbar erfolgt ein leichter, aber bestimmter Schwenk nach oben, um die höher positionierten Figuren, die weißgekleidete Frau und den schwarzgekleideten Mann, gänzlich im Bild zu erfassen. Dieser Schwenk wird durch eine nach oben gerichtete deutliche Ausschnittkorrektur ergänzt und erweitert. Zugleich fängt die Kamera durch diesen raschen Aufwärtsschwenk mehr vom schräg einfallenden Sonnenlicht ein, so dass sich das Bild als Ganzes kurz aufhellt.¹²

Besonders die Figur des schwarzgekleideten, auf der Treppe stehenden Mannes wird durch diese vorübergehende Lichtveränderung hervorgehoben. Ein weiterer Aspekt ist der Umstand, dass die Figuren im Hauseingang sämtlich der Kamera ihr Gesicht zugewendet haben. Der minimale Schwenk nach links fungiert in diesem Zusammenhang analog einem leichten Kopfwenden zum Erhaschen eines flüchtigen Blicks. Dabei ist weniger die auf den Raum bezogene Bewegung von Bedeutung; vielmehr hat sich der Modus der Interaktion auf eine Art und Weise gewandelt, wie Merleau-Ponty sie für das Operieren der Aufmerksamkeit beschreibt: „Allem voran setzt die Aufmerksamkeit eine Verwandlung des geistigen Feldes, eine eigene Weise des Bewußtseins voraus, bei seinen Gegenständen zugegen zu sein.“¹³ Es ist diese permanente, schwankende Verwandlung eines geistigen Feldes, welche die ganze Sequenz in ihrem zeitlichen Ablauf maßgeblich figuriert:

Aufmerken ist nicht lediglich, zuvor schon Gegebenes klarer ins Licht zu setzen; vielmehr ist es die Leistung der Aufmerksamkeit, solches Gegebene ursprünglich *gestalthaft* zu artikulieren. Vorgebildet sind die Gestalten allein als *Horizonte*, sie konstituieren im Ganzen der Welt eine durchaus neue Region. Auf Grund eben dieser ihrer eigentümlichen Struktur wird die Identifizierung des Gegenstandes vor und nach dem Vollzug des aufmerkenden Aktes möglich. [...] So verbindet sich der Akt der Aufmerksamkeit den ihm vorangehenden Akten

12 Bewegung als räumliche Verlagerung fällt hier zusammen mit Bewegung als Lichtschwankung, ganz im Sinne von Eisensteins Unterscheidung von Rhythmus und Tonalität. Die Vermehrung des einfallenden Lichts fällt zusammen mit der Öffnung der Kadrierung und verleiht so dem Bild eine gewisse Leichtigkeit, während auch die Figurenkonstellation neu akzentuiert wird.

13 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 50. Vgl. auch Sobchack: *The active Eye. A Phenomenology of cinematic Vision*. In: *Quarterly Review of Film & Video* 12 (1990), Nr. 3, S. 21–36, hier S. 27: „Attention is a creative act, an alteration of the subject’s relation with the world.“ Sobchack assoziiert allerdings diesen schöpferischen Akt der Aufmerksamkeit gerade in Abgrenzung zur Kamerabewegung mit der „optischen Bewegung“, womit bei ihr hauptsächlich der Zoom gemeint ist. Obwohl ihre Analogie sehr gut nachvollziehbar erscheint, halte ich es nicht für stichhaltig, diesbezüglich in irgendeiner Weise Entsprechungsverhältnisse zwischen Verfahren und Bedeutungen festzuschreiben. Meines Erachtens ist eine Kamerabewegung potentiell ebenso geeignet, einen „eigenen geistigen Raum“ (Merleau-Ponty) zu entfalten.

durch einen Umsturz der Gegebenheiten, und die Bewußtseinseinheit baut sich Schritt für Schritt in „Übergangssynthesen“ auf. Dies ist das Wunder des Bewußtseins: durch Aufmerken Phänomene zum Erscheinen zu bringen, die die Einheit des Gegenstandes im gleichen Moment, in dem sie diese zerbrechen, in einer neuen Dimension wiederherstellen.¹⁴

Merleau-Pontys Begriff der Übergangssynthese stellt den Versuch dar, der Dynamik in der Ausrichtung der Aufmerksamkeit gerecht zu werden und damit an seine Bestimmung des Bewegungsbegriffs anzuknüpfen. Das Bewusstsein ist nicht der Ort, an dem die Zeit zusammengefasst wird und zum Stillstand kommt. Vielmehr vollzieht das Bewusstsein permanent den Übergang von einem Gegenstand zum anderen. Die einander ablösenden Akte der Aufmerksamkeit modulieren in einer kontinuierlichen Umgestaltung des geistigen Feldes die Bewusstseinsseinheit, indem jeder Akt von neuem bestimmte Gestalten klarer artikuliert, während andere wieder aus dieser Klarheit der Artikulation zurücktreten. Die Frage lautet nun zunächst: Wie vollzieht sich der von Merleau-Ponty erwähnte Übergang oder die Verwandlung des geistigen Feldes? Wie geht die Einstellung, realisiert durch das Zusammenspiel der verschiedenen Bewegungselemente, von einem Gegenstand zum anderen über?

Es wurde schon gesagt, dass sich dieser Übergang als Wandel des Kamerablicks beschreiben lässt, was eine Transformation in der Logik der Bewegung impliziert: Die punktuelle Begegnung mit den Gesichtern (die nicht zwangsläufig identisch ist mit dem direkten Blick der Figur in die Kamera) evoziert erneut Strebungen, die sich allerdings diesmal am schwächsten in den mikroskopischen Verschiebungen des Bildausschnitts realisieren. Ihre eigentliche Realisierung findet statt als Transformation des Bildes in eine Zone wechselseitiger Bezugnahme, eine ephemere Zone der Interaffektivität.

Diese instabile und schon nach wenigen Sekunden wieder kollabierende Zone speist sich aus zwei Polen. Der eine Pol liegt in den Gesichtern der Figuren selbst, in ihrer Mimik, verstanden als Matrix verschiedenster Reaktionen auf den Blick der Kamera: Ignoranz, Abwehr, Interesse, Offenheit, usw. Diese Begriffe verweisen gerade nicht auf eine Innerlichkeit, sondern auf ein Verhältnis von Körpern zueinander, das sich als Bewegung ausdrücken lässt. Hier findet sich der Keim einer wie auch immer gearteten affektiven Relation. Der andere Pol ist die Wahrnehmung des Zuschauers, die sich in doppelter Weise auf das filmische Bild bezieht – zum einen als Gegenstand des Kamerablicks und zum anderen als Akt des Blickens, verstanden als die Art und Weise, wie dieser Blick zu einer Begegnung hinstrebt. Der entscheidende Faktor besteht darin, dass in diesem

¹⁴ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 51–52.

Hinstreben zu einer Begegnung der Blick des Zuschauers mit dem Kamerablick enggeführt wird – und zwar sowohl durch die Bewegung der Kamera als auch in Abhängigkeit von dem Blick, der ihm begegnet: in Abhängigkeit davon, wie der eigene (durch die Kamera modulierte) Blick erwidert oder auch nicht erwidert wird. Es ist dieser Moment einer kurzen, beiläufigen Begegnung, der ohne große Emphase die Wahrnehmung des Zuschauers zur Wahrnehmung des Films in ein neues Verhältnis setzt – und der damit auch diese Wahrnehmungstätigkeit des Films von jeder Selbstverständlichkeit löst. An dieser Stelle entsteht im Bild eine *Faltung*, eine sich zu den Bildern ins Verhältnis setzende Instanz, und es ist genau diese Instanz, unter deren Mitwirkung der Moment der Begegnung zustandekommt. Der Blick der Kamera wird hier zu etwas Eigenem; die Frage lautet nur: wessen Eigenes? Es macht sich eine Anwesenheit bemerkbar, ein anderer Stil, eine andere Zeitlichkeit, die es zu qualifizieren und zuzuordnen gilt.

In einem ersten Versuch einer solchen Qualifikation lässt sich festhalten, dass der Blick der Kamera hier insofern zu etwas Eigenem wird, als der Zuschauer sich selbst vom ihm begegnenden Blick der Figuren ge- und betroffen fühlt. Es ginge vielleicht zu weit, dieses Getroffensein mit dem Begriff der Scham zu belegen, vor allem wegen der Kürze der Interaktion. Es handelt sich eher um den Anflug eines Affekts, eine Art impulsiver Grundierung der Scham oder des Bemerktwerdens, vergleichbar jenem alltäglichen Spiel von Blicken und Abwenden des Blicks, das sich oft auf der Straße oder in der U-Bahn entspinnt – hier jedoch vermittelt und verändert durch die im Kamerablick fühlbar anwesende Instanz, die sich als das Engführen der Blicke von Kamera und Zuschauer realisiert: Die Asymmetrie eines unbeobachteten Blickens, das sich in einer Ungleichzeitigkeit zum übrigen bildlichen Geschehen *hinter* der Kamera einrichtet, weicht für einen kurzen Moment einer Gegenseitigkeit. Das Sehen tritt damit ins Sichtbare ein, wie Merleau-Ponty sagen würde.

Zur Klärung der poetischen Logik dieser Begegnungsmomente ist es instruktiv, die Inszenierung des Gesichts in dieser Sequenz gegen andere Bestimmungen des Gesichts abzugrenzen, namentlich gegen die Gesichtlichkeit, bzw. das Gesichtwerden des Bildes, wie Deleuze es für seine Kategorie des Affektbildes formuliert hat. Eingedenk der Deleuzeschen, an Bergson anschließenden Definition des Affekts („eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte“)¹⁵ läge es eigentlich nahe, seine Konzeption des Gesichts hier in Anschlag zu bringen. Allerdings kommt man bei näherer Betrachtung nicht umhin, entscheidende Unterschiede festzustellen.

15 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 97.

Deleuze unterscheidet zwei Pole des Affektbildes, Potential und Qualität, denen er das Begehren, bzw. das Staunen zuordnet. Das Potential realisiere sich als „Intensitätsreihe“, indem es von einer Qualität in die andere übergehe (etwa als Serie von Gesichtern, bzw. Großaufnahmen). Hier dient Eisenstein als typisches Beispiel.¹⁶ Dahingegen realisiere sich die Qualität als „reflektierende Einheit“, indem sie diverse Elemente unter einer Gemeinsamkeit zusammenfasse (etwa die Züge eines Gesichts in der Kontur dieses Gesichts). Hier ist Griffith das Modell.¹⁷

Wo ließe sich in dieser Polarität die Vorgehensweise aus DAVID HOLZMAN'S DIARY einordnen? Wohl gibt es Serien von Gesichtern; diese tauchen allerdings weder isoliert, bzw. „*abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten*“¹⁸ auf (vielmehr sind sie sehr betont in solche Zusammenhänge eingegliedert), noch streben sie einer Schwelle zu, um in eine neue Qualität einzutreten – bzw. genauer: Dieses Streben wird zwar angedeutet (in der Ausrichtung der Kamera auf den Kinderwagen, der als Abschirmung des Blicks fungiert), aber spätestens durch die Auflösung der Einstellung konterkariert. Eben darin liegt die Nähe, aber auch die Differenz zum Suspense, wie weiter unten ausführlicher erörtert wird. Die (wie auch immer modifizierte) Abfolge Wahrnehmung – Affekt – Aktion, wie Deleuze sie für die Ordnung des Bewegungs-Bilds beschreibt, lässt sich hier nicht wiederfinden. Es erfolgt überhaupt keine Zusammenfassung der Wahrnehmung, welche die Aktion vorbereiten könnte. Vielmehr scheinen Wahrnehmung und Affekt einander wechselseitig abzulösen, ohne dass man an einem fixen Punkt die absolute Vorherrschaft des einen oder des anderen behaupten möchte. So existiert hier zwar zweifellos eine Verwandtschaft zum Affektbild, diese ist jedoch ebenso zweifellos Teil von etwas anderem. Um diesem anderem auf die Spur zu kommen, lohnt es sich, der Frage nach der Instanz nachzugehen, die sich in den Momenten der Begegnung bemerkbar macht. Wie sich herausstellen wird, ist damit ein wesentliches Prinzip der affektpoetischen Logik des Films angesprochen, das auch auf weiteren Ebenen seiner Expressivität wirksam ist.

Zeitlupe und Ton: Das Bild als relationales Gefüge

Zu Beginn der Analyse wurde die Komplexität der Bewegungsanordnung in der untersuchten Einstellung betont. Für unseren Zusammenhang ist nicht so sehr

¹⁶ Vgl. etwa Eisenstein: *Jenseits der Einstellung*, S. 72.

¹⁷ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 125–128.

¹⁸ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 134.

die reine Vielfalt unterschiedlicher bewegungssteuernder Faktoren von Interesse – diese existiert, jedenfalls theoretisch, vergleichbar in vielen ‚klassischen‘ Kamerafahrten. Bedeutsam ist vielmehr zum einen die Deutlichkeit, mit der jede Regung ausschlägt, und zum anderen die schiere Menge von Ausschlägen. Beides ist als Effekt dem Einsatz der Handkamera zuzurechnen, welche mit hoher Sensibilität auf kleinste Impulse zu reagieren vermag.¹⁹ Die feine Unterscheidung zwischen den verschiedenen Faktoren wird jedoch überhaupt erst ermöglicht durch den Einsatz der Zeitlupe in dieser Einstellung: Erst durch sie tritt die gegenseitige Verflechtung der teils widerstrebenden, teils korrespondierenden Impulse in den Bereich des Wahrnehmbaren. Die Zeitlupe scheint so auf einer ersten Ebene einer Poetik der Sichtbarmachung zu gehorchen, wie sie, paradigmatisch für den US-amerikanischen Experimentalfilm, von Maya Deren formuliert worden ist:

Zeitlupe dagegen bringt die ganze Komplexität sogar der einfachsten Handlungen zum Vorschein. Genauso wie uns die Vergrößerung einer ungeheuer zerklüfteten Landschaft eine anscheinend glatte Oberfläche zeigt, informiert uns der Zeitlupenfilm von einer lockeren Unterhaltung über eine Vielzahl von Momenten des Zögerns, über Feindseligkeiten und Hoffnungen, aus denen ein Gespräch zusammengesetzt ist. Mit eben dieser Absicht habe ich Zeitlupe verwendet, als die Sichtbarmachung von zweifelhaften Bemühungen und der Bedeutungsvielfalt, die sich unter der Oberfläche einer Handlung verbirgt.²⁰

Zeitlupe zeigt in diesem Verständnis nicht einfach denselben Bewegungsvorgang, nur langsamer und präziser; sie öffnet vielmehr eine Dimension „unter der Oberfläche einer Handlung“, eine Dimension, in der sich die der Wahrnehmung

19 Der der Handkamera oft zugeschriebene Realismus-Effekt rührt denn auch nicht von einer besonders getreuen Wiedergabe menschlichen Wahrnehmungs- und Bewegungsempfindens her, sondern zum einen von der gewohnheitsmäßigen Assoziation der Handkamera mit dokumentarischen Formen und zum anderen vom Eindruck einer gleichsam direkteren *Übersetzung* von der menschlichen Art und Weise des In-der-Welt-Seins in die maschinelle, also eigentlich von einem wahrgenommenen Mangel technologischer Abfederung, einem spürbaren Widerstand. Mit Kracauer ließe sich dieser Effekt der Handkamera auch aus der Affinität des Films zum Zufälligen begründen, dem gegenüber die Handkamera besonders offen zu sein scheint. Interessanterweise verbindet Kracauer seine Behauptung von dieser Affinität sogleich mit der Feststellung der „unwandelbaren Hinneigung [des Films] zur ‚Straße‘ – wobei das Wort ‚Straße‘ hier nicht nur diese selbst, vor allem die Großstadtstraße meint, sondern auch ihre verschiedenen Erweiterungen wie Bahnhöfe, Tanz- und Versammlungssäle, Bars, Hotelhallen, Flughäfen usw. einbezieht. [...] In diesem Zusammenhang interessiert die Straße, die ich bereits als einen Sammelpunkt flüchtiger Eindrücke gekennzeichnet habe, als derjenige Ort, an dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind.“ Kracauer: *Theorie des Films*, S. 98.

20 Deren: *Filmmedium als Muse und Mittel*. In: dies.: *Poetik des Films*, S. 31–45, hier S. 41.

jetzt zugänglichen Mikrobewegungen mit der affektiven Dynamik verbinden, welche die Handlung in ihrem zeitlichen Ablauf bestimmt. Diese Dimension ist es, welche Daniel Stern mit seinem Konzept der Vitalitätsformen oder Vitalitätsaffekte²¹ in den Blick nimmt und welche Raymond Bellour in Übertragung der Sternschen Begrifflichkeit als emotionale Dimension der Filmwahrnehmung beschrieben hat: „Die einfachste Handlung wird so zu einem Schwall von Affekten; sie fängt uns in ihrer Annäherung an die Fiktion ein, deren körperlicher Teil, deren Anteil an nackter Emotion oder an Vitalitätsaffekten sie ist.“²² Vitalitätsaffekte sind keine Zustandsbeschreibungen, sondern dynamische Qualitäten wie etwa „sich hinziehend“, „stockend“, „pulsierend“ oder „strahlend“, entsprechend den Bewegungsimpulsen, die oben mit dem Anflug der Scham verbunden wurden. Stern zufolge ist die Dimension der Vitalitätsaffekte – im Gegensatz zu den kategorialen Affekten – ein ständiger Begleiter unseres täglichen Daseins, wobei gerade ihre Vielfalt und die Feinheit ihrer Abstufungen gegeneinander essentiell sind: „Es gibt tausend Arten, zu lächeln oder von einem Stuhl aufzustehen, tausend Ausführungsvarianten jedes beliebigen Verhaltens, und jede verkörpert einen anderen Vitalitätsaffekt.“²³ Die Vitalitätsaffekte sind weder einer präexistenten Subjektposition noch einer kategorial bestimmten Emotion zuzuordnen. Vielmehr sind sie allgegenwärtig und brauen sich punktuell zusammen.²⁴ So bilden sie eher den Grund oder die Voraussetzung von Positionen, die im Begriff stehen, sich zu konstituieren.

Auf diese Vielfalt des expressiven Spektrums bezieht sich der für Maya Deren einflussreiche Jean Epstein in seiner Begründung der Verwendung von Zeitlupe: „There are an infinite number of movements, of expressions, as much among my human actors as among the things that act in my films and in all the details of every landscape that the normal camera is mechanically incapable of comprehending, of seizing, of reproducing.“²⁵ Wäre demnach die Zeitlupe eine privilegierte

21 Stern entwickelt seine Terminologie im Bemühen um Verfeinerung beständig weiter. Der Begriff der Vitalitätsform betont zum einen den Gestaltzusammenhang und zum anderen die Unabhängigkeit des Phänomens von den kategorialen Affekten nach Darwin, während der Begriff des Vitalitätsaffekts die Dynamik in den Vordergrund stellt. Ich werde unter Beachtung dieser Akzentverschiebung die beiden Begriffe im Weiteren weitestgehend synonym verwenden.

22 Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*, S. 83.

23 Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 86.

24 Vgl. Brian Massumi: *Über Mikroperzeption und Mikropolitik*. Brian Massumi im Gespräch mit Joel McKim. In: ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010, S. 69–103, hier S. 74.

25 Jean Epstein, zit. nach Laurent Guido: „The Supremacy of the mathematical Poem“. Jean Epstein's Conceptions of Rhythm. In: Sarah Keller, Jason N. Paul (Hg.): *Jean Epstein. Critical Essays and new Translations*. Amsterdam 2012, S. 143–160, hier S. 155.

Modalität dieser affektiven Dimension der Filmwahrnehmung? Laut Stern sind die Vitalitätsaffekte nicht identisch mit Emotionen (das heißt, vor allem nicht mit den kategorialen Emotionen nach Darwin); vielmehr verleihen sie ihnen eine spezifische Art und Weise des Ausdrucks:

Although emotions must be shaped into dynamic vitality forms to give emotions their final expression, the dynamics are not a feature belonging to a particular emotion. [...] anger can „explode,“ „ooze out,“ „sneak up,“ or be „cold.“ These four different vitality forms do not belong to anger alone.²⁶

Stern unterscheidet zunächst fünf Aspekte der dynamischen Vitalitätsform: Bewegung, Zeit, Kraft/Intensität („force“), Raum und Intention/Direktionalität, die sich zu einer Gestalt verbinden.²⁷ In diesem Sinne ließen sich etwa der beschriebene Schrittrhythmus oder das ‚Kopfwenden‘ der Kamera als „Aktivierungskontur“²⁸ fassen, die zwar nicht selbst die Emotion ist, sich jedoch auf ihre Möglichkeit bezieht und ihrem Ausdruck zustrebt, indem sie den Zuschauer körperlich einbezieht:

[Die Vitalitätsaffekte] sind subjektive Erfahrungen. Sie bestehen aus der zeitlichen Dynamik emotionaler Veränderungen, die durch analoge, in der Echtzeit innerhalb von Sekundenbruchteilen erfolgende Modifizierungen der Affekte, Gedanken, Wahrnehmungen oder Sensationen hervorgerufen werden. [...] Vitalitätsaffekte stellen sich im Allgemeinen parallel zu den zeitlichen Konturen von Stimulationen ein.²⁹

Ein für unseren Zusammenhang wesentlicher Punkt ist, dass sich die Vitalitätsformen insofern von Sinnesempfindungen („sensations“) unterscheiden, als sie nicht modalitätsspezifisch sind, sondern sich auf alle sensorischen Modalitäten beziehen, sowie in letzter Konsequenz auf eine „Welt der *amodalen* Wahrnehmung [...], die in erster Linie eine Welt abstrahierbarer Eigenschaften wie Form, Anzahl, Intensitätsstufe usw. darstellt und nicht etwa aus gesehenen, gehörten oder getasteten Dingen besteht.“³⁰ Hier deutet sich die Möglichkeit eines Begriffs

26 Stern: Forms of Vitality, S. 28.

27 Stern: Forms of Vitality, S. 4–5.

28 Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings, S. 88.

29 Stern: Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag [2004]. Frankfurt a. M. 2007, S. 252.

30 Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings, S. 88 (meine Hervorhebung). Stern erläutert den Begriff der amodalen Wahrnehmung so: „Vermutlich wird die Information dem Säugling gar nicht über einen bestimmten Sinnesmodus vermittelt. Sie überschreitet vielmehr die Modi oder Kanäle der Wahrnehmung und existiert in einer unbekanntem, supramodalen Form. So hätten

der Figur an, der ähnlich den oben genannten Ansätzen unabhängig von Repräsentationsmodellen operiert, im Unterschied zu einigen dieser Ansätze jedoch den Aspekt der Zeitlichkeit in den Vordergrund stellen müsste.

Doch geht die Zeitlupe in Derens Verständnis noch nicht darin auf, diese Unterseite der Handlung sichtbar zu machen. Darüber hinaus stellt sie die Integrität der Handlung selbst in Frage: Was zunächst wie eine lockere Unterhaltung schien, entpuppt sich als komplexe Struktur, bestehend aus divergenten Strebungen, von denen noch keineswegs geklärt ist, ob sie sich ohne weiteres wieder zu einer Einheit fügen. Das hat damit zu tun, welche Art von Bewegungen die Zeitlupe sichtbar macht. Deren spricht unter anderem von „Momenten des Zögerns“, von „Hoffnungen“ und „zweifelhaften Bemühungen“, von Phänomenen also, die genuin mit der *Suspendierung* von Bewegungsabläufen verbunden sind. Was freigelegt wird, sind die Verkettungen auf der Mikroebene solcher Abläufe, die Knotenpunkte – und an eben diesen kritischen Punkten kommen die Fragen nach Intention und Intersubjektivität ins Spiel, die sich mit der emotionalen Dimension verbinden.³¹ Auch Eisenstein schreibt der Zeitlupe eine Zergliederung des Bewegungsvorganges zu, die er mit der durch Montage vollzogenen Aufteilung eines kontinuierlichen Prozesses auf mehrere Einstellungen vergleicht. Hierdurch ergebe sich eine „emotionale Komprimierung“, welche die Intensität der Wahrnehmung erhöhe.³² Dies heißt freilich nicht, dass die Zeitlupe die Wahrheit des Geschehens aufdeckt. Es heißt, dass die Zeitlupe die Wahrnehmung des

wir es nicht mit dem simplen Vorgang einer direkten Übersetzung zwischen verschiedenen Modi zu tun, sondern mit einer Enkodierung in eine bislang noch rätselhafte, amodale Repräsentation, die dann in jedem Sinnesmodus wiedererkannt werden kann.“ S. 79–80.

31 Vgl. den Zusammenhang, den Walter Murch (u. a. verantwortlicher Cutter für Francis Ford Coppolas *THE CONVERSATION*, 1974 und *APOCALYPSE NOW*, 1979) zwischen der emotionalen und gedanklichen Aktivität eines Menschen und der Blinzel-Häufigkeit dieses Menschen aufmacht. Murch zieht eine direkte Verbindung vom Vorgang des Blinzeln zum Effekt des Filmschnitts, insofern er dem Blinzeln eine Rolle bei der Ordnung der psychischen Aktivität zuschreibt: „So we entertain an idea, or a linked sequence of ideas, and we blink to separate and punctuate that idea from what follows. Similarly – in film – a shot presents us with an idea, or a sequence of ideas, and the cut is a ‚blink‘ that separates and punctuates those ideas.“ Murch: *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing* [2. Auflage]. Los Angeles 2001, S. 62–63. Im Weiteren vergleicht Murch die Einstellung mit einem Baum, der sich in vielfältige Richtungen zu verzweigen vermag: „Every shot has potential ‚cut points‘ the way a tree has branches [...]. [...] The branch points are fixed organically by the rhythm of the shot itself and by what the audience has been thinking up to that moment in the film [...].“ S. 66–67. Diese Erwähnung des Publikums ist bei den hier vorgestellten Überlegungen entscheidend, insofern wir die Einstellung als eine zeitliche Gestalt begreifen, deren Einheit sich in der Wahrnehmung des Zuschauers realisiert.

32 Sergej Eisenstein: *Jenseits der Einstellung*, S. 73.

Zuschauers auf eine Weise gestaltet, die nicht im Einklang steht mit dem Ablaufen der Bilder in Normalgeschwindigkeit. Walter Benjamin markiert diese Differenz bekanntlich mit dem Begriff des „Optisch-Unbewußten“ und postuliert damit eine unhintergehbare Instanz, welche den Raum auf eine dem Bewusstsein nicht zugängliche Weise „durchwirkt“³³ – eine Vorstellung, die präzise auf die Frage nach der Konstitution eines Stils verweist, im Sinne einer spezifischen Art und Weise, in welcher das Bild in Erscheinung tritt. Die Zeitlupe wäre dann zu verstehen als ein Mechanismus, der das Bild auf eine Dimension vor der Festschreibung einer Subjekt-Objekt-Relation hin öffnet. Das dabei wesentliche Problem ist allerdings nicht der Widerspruch zwischen Zeitlupe und Normalgeschwindigkeit, sondern, genauer, die Art und Weise, in welcher der Modus der Zeitlupe selbst schon eine *Relationalität* aufruft, ein Sich-zu-den-Bildern-Verhalten.

Damit ist nicht gemeint, dass die Zeitlupe auf sich selbst als filmisches Verfahren aufmerksam machte, als illusionsbrechende Operation im Dienste eines sinnlichen Spektakels. Die Dehnung von Zeit und Bewegung, gleichgültig ob kognitiv als solche erkannt oder nicht, vermittelt sich vielmehr dem Zuschauer ganz ähnlich der Art und Weise, wie sich ihm eine Bewegung der Kamera als Ausdruck einer Veränderung im relationalen Gewebe des filmischen Bildes unmittelbar mitteilt – mit dem Unterschied, dass die Zeitlupe sich selbst bereits auf die filmische Bewegung bezieht, ganz im Sinne einer „*Doppelbelichtung der Zeit*“ (Deren),³⁴ oder, wie Vsevolod Pudovkin es möglicherweise noch schlagender formuliert hat, einer Großaufnahme der Zeit.³⁵ Beide Wendungen beschreiben eine mental regulierte Krafteinwirkung auf einen dynamischen Prozess; während Deren die Dynamik in den Vordergrund stellt, betont Pudovkin den Akt der Aufmerksamkeit. Versteht Deren das Zustandekommen der Zeitlupe als Zusammenspiel von Filmtechnologie und Wahrnehmungstätigkeit des Zuschauers, so konstituiert sich für Pudovkin mit der Variation der Bewegungsgeschwindigkeit eine subjektive Instanz hinter der Kamera:

Lange Sequenzen, die auf der Leinwand als Montage von Einstellungen verschiedenartiger Tempi ablaufen, zeichnen sich durch einen originären Rhythmus aus, besitzen eine besondere Atmosphäre. Von ihnen geht eine aktivierende Wirkung aus, weil ihnen *der lebendige Atem eines beherrschten Gedankens, der wertet und wählt*, eigen ist. Sie ziehen nicht so am Auge des Zuschauers vorbei wie jene Landschaft, die ein gleichgültiger Passagier wahrnimmt, der am Fenster eines Eisenbahnabteils sitzt und die Wegstrecke gut kennt. Diese

33 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936/1939]. In: ders.: *Illuminationen*, S. 136–169, hier S. 162.

34 Deren: *Filmmedium als Muse und Mittel*, S. 42.

35 Pudovkin: *Die Zeit in Großaufnahme*. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 305–312.

Montagesequenzen durchlaufen eine Entwicklung, sie entfalten sich wie die Erzählung eines talentierten Beobachters, der einen Vorgang oder einen Prozeß so präzise sieht, wie ihn noch nie jemand vor ihm sah.³⁶

In der Zeitlupe wird das Bewegungs-Bild zu einem Gefüge von Relationen, zu einem aufgeladenen Kraftfeld: Pudovkin zufolge installiert das Variieren der Geschwindigkeit eine vermittelnde Instanz zwischen dem Geschehen und dem Zuschauer, eine Instanz, die sich der leiblichen Wahrnehmung fühlend bemerkbar macht als „lebendige[r] Atem eines beherrschten Gedankens“. Strukturell gesehen ist es dieser „lebendige Atem“, nach dem wir fragen, wenn wir nach dem Stil fragen. Doch sollten wir nicht vorschnell vom Gefüge der Relationen auf die Bezugspunkte dieser Relationen schließen, aus dem Stil einer vermittelnden Instanz also eine (gar anthropomorphe) Figur machen, die genauso atmet wie wir; vorerst gilt es, das Gefüge selbst im Auge zu behalten und in seiner Eigenwertigkeit näher zu bestimmen. Diese Funktion der Zeitlupe als Faltung des Bildes in sich selbst³⁷ ist für die Poetik der Figur in DAVID HOLZMAN'S DIARY von entscheidender Bedeutung: In der Zeitlupe realisiert sich das komplexe Wechselspiel zwischen Figur und Kamera, das zu Beginn der Analyse noch als Irritation einer konventionellen Point-of-View-Struktur angesprochen wurde, in seiner ganzen Vielschichtigkeit.

Wie lässt sich nun die Zeitlupe als Verhältnis zum Bild affektiv qualifizieren? Wie gesagt, verzögert sie die Bewegungsabläufe nur moderat. Dabei hat sie einen doppelten Effekt: Zum einen federt sie die Abläufe ab, wodurch sich die Figuren ihrer Umgebung stärker einpassen, bzw. wodurch die Verbindungen zwischen Figuren und Umgebung stärker hervortreten – eben das ist es, was die Rede vom Bild als Kraftfeld besagen will. Der Raum gewinnt an Zähigkeit, der Blick der Kamera löst sich langsamer von den Gegenständen. Zum anderen verleiht die Zeitlupe den Bewegungen eine gewisse Emphase, die zu deren Alltäglichkeit in einem Spannungsverhältnis steht. Diese Inkongruenz lässt sich in zwei Rich-

³⁶ Pudovkin: Die Zeit in Großaufnahme, S. 311–312 (meine Hervorhebung).

³⁷ Roland Barthes bestimmt dieses Verhältnis negativ: „Denn das *Schritt für Schritt* umgeht gerade durch seine Langsamkeit und seine Zerstreuung das Eindringen in den Bezugstext, vermeidet es, ihn umzukehren und von ihm ein inneres Bild zu geben: immer nur *Dekomposition* (im cinematographischen Sinn) der Lektüre-Arbeit: eine Zeitlupe, wenn man so will, weder ganz Bild, noch ganz Analyse; das ist schließlich, in der Schrift des Kommentars selbst, systematisch mit der Digression [...] spielen und auf diese Weise die Umkehrbarkeit der Strukturen zu beobachten, aus denen der Text gewebt ist.“ Barthes: S/Z [1970]. Frankfurt a. M. 1976, S. 17. Dieses Verständnis von Zeitlupe als Digression, als Offenlegung einer Umkehrbarkeit betrifft präzise das Problem einer An- bzw. Abwesenheit beim filmischen Bild, auf das ich im folgenden zu sprechen komme.

tungen auflösen: auf der einen Seite in eine leicht betäubte Vertiefung, die sich mit einer Genauigkeit der Beobachtung verbindet; auf der anderen Seite in eine milde, komische Distanzierung.

Durchaus der Zeitlupe vergleichbar ist die Behandlung des Tons. Es gibt keinen Direktton von der Straßenszene; stattdessen ist die Stimme eines Radio-Nachrichtensprechers zu hören (der erwähnte Voice Over Davids beschränkt sich auf die erste Hälfte der Sequenz). Auf der Ebene der einzelnen Einstellung sind hauptsächlich Aspekte wie die Geräuschqualität der Aufnahme, Tonfall, Satzmelodie und Phrasierung des Sprechers von Belang, während die inhaltliche Dimension des Gesagten erst im Zusammenhang der Sequenz ihren vollen Sinn offenlegt – die Aufnahme erstreckt sich kontinuierlich über die gesamte, aus den diskontinuierlichen Einstellungen montierte Sequenz (und wurde offensichtlich erst nachträglich hinzugefügt). Sie fügt dem Kraftfeld des Bildes eine weitere Falte hinzu, deren Beschaffenheit im folgenden etwas genauer beschrieben werden soll.

Zunächst lässt sich festhalten, dass die Tonebene, auch aufgrund der geringen Lautstärke der Aufnahme (das Rauschen ist fast so laut wie die Stimme des Sprechers), eher den Charakter eines sich im Hintergrund formierenden Gedankens annimmt, der jedoch mit der visuellen Dramaturgie der Einstellung bereits ein loses rhythmisches Verhältnis etabliert, als Wechselspiel von Pointierung und Kontrapunkt. Zusätzlich bringt der Sound eine eigene Qualität ins Spiel, die – auf einer ersten Stufe – die tonale im Gegensatz zur rhythmischen Dimension der Montage betrifft:³⁸ so evoziert die Diktion des Sprechers ein leichtes, ernsthaftes Pathos, welches sich nicht einfach mit dem suchenden, sich im Vorübergehen an die Gegenstände hängenden Gestus der gedehnten Kamerabewegung verbindet, sondern eine eigene, sachlich-trockene Agenda verfolgt. Währenddessen erzeugt der leichte Hall auf seiner Stimme, gemeinsam mit dem Rauschen der Aufnahme, eine räumliche Vorstellung, die eine merkwürdige, opake Verbindung mit dem visuell konstruierten Raum eingeht: Obwohl die Quelle des Tons offensichtlich nicht direkt dem inszenierten städtischen Raum zuzuordnen ist,³⁹ eignet der Aufnahme eine distinkte räumliche Qualität, welche sie von einem klassischen, direkt ins Mikro gesprochenen Voice Over deutlich unterscheidet (wie er etwa im ersten Teil der Sequenz eingesetzt wird). Es entsteht – auf einer zweiten Stufe – eine Art Zwischen- und Echoraum, der nicht in offenen Widerspruch zum visu-

³⁸ Vgl. Eisensteins Kategorisierung, die bereits zu Beginn des Kapitels angesprochen wurde.

³⁹ Die übliche binäre Unterscheidung in der Zuordnung einer Tonquelle (diegetisch, vs. non-diegetisch) ist in diesem Film, wie es sich für eine *fake documentary* gehört, nicht ohne weiteres durchzuhalten.

ellen Raum tritt, sondern dessen Effekte mit einer Art Beiläufigkeit versieht, als werde etwas von der entstehenden Energie in einen Nebenraum abgeleitet. Somit entwickelt etwa die Zeitlupe zu keinem Zeitpunkt einen Effekt der emphatischen Versenkung oder Meditation; vielmehr ergibt sich der allgemeine Eindruck einer gewissen Unkonzentriertheit oder Flüchtigkeit, bzw. einer beständigen, wenn auch subtilen Verlagerung der Konzentration, eines unterschweligen Wechsels von *An- und Abwesenheit bei den Bildern*. Diese Frage von An- oder Abwesenheit betrifft die vermittelnde Instanz, von der Pudovkin spricht: als eine Frage nach dem Stil der Sichtbarkeit, nach der jeweiligen Art und Weise des In-Erscheinung-Tretens. Und es ist dieses Verhältnis von An- oder Abwesenheit bei den Bildern, diese Dynamik des Stils, von der aus sich die affektpoetische Logik des Films entfaltet. In eben diesem Sinne lässt sich von einer Relevanz der PoV-Struktur für den Film insgesamt sprechen. Besonders deutlich wird dies, wenn die Einstellung auf ihr Ende zuläuft.

Mikro-Suspense

Als der Hauseingang beinahe passiert ist, setzt die am deutlichsten abgesetzte Kamerabewegung in der ganzen Einstellung ein – eine Bewegungsfigur, die eigentlich aus zwei Bewegungen besteht: nämlich aus einem Schwenk nach rechts unten, der an seinem Ende zusammenfällt mit einer Beschleunigung in den Schritten des Kameramanns. Diese kombinierte Figur nimmt etwa drei Sekunden Zeit in Anspruch und markiert die abschließende dritte Phase der Einstellung nach der Steigerungsfigur und dem Passieren der Figuren im Hauseingang. Es lässt sich an dieser Stelle deshalb sinnvoll von einer einzelnen Figur (statt nur von Strebungen oder Bewegungstendenzen) sprechen, weil hier zum ersten Mal ein Zielpunkt klar erkennbar wird: der Handwagen oder Kinderwagen (Abb. 11).



Abb. 11: Die Einführung einer Blickschränke.

Diese Etablierung eines Zielpunktes ist zum einen motiviert⁴⁰ durch die Beschleunigung in der Bewegung der Kamera, zum anderen durch die Verwendung des Wagens als Blickschränke. Die Wandlung des Blicks resultiert also wiederum aus der Dynamik eines relationalen Gefüges, aus dem sich Subjekt und Objekt der Wahrnehmung als ein konkretes Aufeinander-Bezogensein erst herauschälen. Die zwischen Mann und Kinderwagen sitzende Frau fungiert dabei als eine Art Bindeglied, welches zunächst dem von der Kamera beschriebenen Bogen zur Orientierung dient, um dann die Verbindung zur sich anschließenden Beschleunigungsfigur zu ermöglichen.

Der Wagen wiederum spielt insofern eine besondere Rolle, als er schon seit Beginn der Einstellung sichtbar ist und das Bild (dank des raumgreifenden Weitwinkel-Objektivs) bei aller Variation in der Kameraführung zu keinem Zeitpunkt

40 Ich spreche hier von Motivation im Sinne Merleau-Pontys, der sie abgrenzt gegen den Begriff der Ursache: „Ein Phänomen löst ein anderes aus, nicht durch ein objektives Wirkungsverhältnis, wie es Naturvorkommnisse verknüpft, sondern durch den Sinn, den es darbietet: ein eigentümlicher Seinsgrund, gleichsam ein tätiger Grund, orientiert den Fluß der Phänomene, ohne in irgendeinem für sich genommen explizit gesetzt bzw. setzbar zu sein. Auf solche Weise motiviert die Intention der Blickwendung im Verband mit dem Festbleiben des Anblicks die Illusion einer Bewegung des Gegenstandes. Im gleichen Maß, in dem das motivierte Phänomen sich verwirklicht, kommt sein innerer Bezug zum motivierenden Phänomen zur Erscheinung, es folgt ihm nicht lediglich, es expliziert es und läßt es verstehen, so daß es gar seinem eigenen Motiv gegenüber präexistent erscheint.“ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 73.

verlassen hat. Mehr noch: Die Kadrierung ist über weite Strecken der Einstellung so eingerichtet, dass der Wagen mit der rechten Grenze des Bildes nahezu passgenau abschließt. Gerade vor dem Hintergrund der anfänglichen Ausrichtung der Kamerabewegung am Geländer und der damit verbundenen vektorialen Aufladung der Bilddiagonalen kommt dem Wagen damit eine privilegierte Stellung zu. Hervorgehoben wird dies noch durch seine ihn von der unmittelbaren Umgebung absetzende Helligkeit. Was ihn vollends zu einem Angelpunkt in der Strukturierung der Aufmerksamkeit des Zuschauers werden lässt, ist die Tatsache, dass er mit dem Rücken zur Kamera aufgestellt ist, dass also seine Rückseite eine Sichtblende darstellt. In der Dramaturgie des Erfassens und Enthüllens, durch welche sich der Ablauf der Einstellung in Bezug auf den Wahrnehmungsprozess des Zuschauers formiert (vorgeführt unter anderem beim erwähnten doppelten Aufwärtsschwenk sowie bei der Entdeckung des im Türrahmen sitzenden Mannes), wird diese Sichtblende mehr und mehr zu einem bevorzugten Gegenstand des Interesses. Sie wirkt wie eine immer dringlicher gestellte Frage, auf welche die Bewegung der Kamera eine Antwort zu finden bestrebt ist. In diesem Sinne finden wir hier *en miniature* eine Konstellation, wie sie uns aus den Erörterungen zum Suspense (2. Kapitel) bereits vertraut ist – eine Konstellation, die hier durch die Enttäuschung der Erwartung auf den Kopf gestellt, bzw., genauer gesagt, auf den Zuschauer zurückgewendet wird.

Die Intention des Suchens wird in diesem Moment, da die Kamera herabschwenkt und sich mit beschleunigtem Schritt dem Wagen nähert, besonders greifbar, und zwar als Erfahrung des Zuschauers im konkreten Moment der Filmwahrnehmung – die Ausrichtung der Bewegung evoziert ihren Endpunkt:

Die Geste der Hand, die sich auf einen Gegenstand zu bewegt, impliziert einen Verweis auf den Gegenstand nicht als solchen der Vorstellung, sondern als dieses sehr bestimmte Ding, auf das hin wir uns entwerfen, bei dem wir vorgegreifend schon sind und das wir gleichsam umgeistern.⁴¹

Und ebenso wie der Moment der Begegnung mit dem Gesicht den Wahrnehmungsakt des Films in den Vordergrund rückt, so wird auch hier der Zuschauer in den Akt der filmischen Bewegung mit einbezogen; denn es ist nicht einfach die Kamera, die dem Augenblick der Enthüllung zustrebt, sondern eine Instanz des Blicks *hinter* der Kamera, die sich dem Zuschauer fühlbar zu erkennen gibt, wenn auch nur für den Bruchteil einer Sekunde. Das von der Kamera organisierte Feld der Aufmerksamkeit fokussiert sich in diesem Augenblick signifikant; die

⁴¹ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 167.

Funktion der Rückenlehne als Sichtblende tritt im Bildraum prominenter hervor, so dass der Blick des Zuschauers immer stärker mit dem der Kamera enggeführt wird.

Diese Modulierung der Wahrnehmungsrelation, diese graduelle Engführung evoziert ähnlich den anderen bereits erwähnten Verfahren eine Instanz, die sich zu den Bildern ins Verhältnis setzt. Es ist gerade der Übergang von einer vergleichsweise offenen zu einer geschlossenen Bildkomposition, welcher sich als intentional gerichtete Kraftwirkung bemerkbar macht – durchaus vergleichbar mit den oben diskutierten Operationen des Suspense, wenn auch auf einen ungleich kleineren Zeitraum bezogen: Es entfaltet sich ein Wechselspiel von Kontinuität und Diskontinuität, welches den Zuschauer in seiner leiblichen Wahrnehmungstätigkeit direkt adressiert und einbezieht. Die ‚Enttäuschung‘ beim Erblicken des leeren Sitzes ist damit nicht nur eine formale Konstruktion, sondern ist zu einer affektiven Intensität, zur Enttäuschung des Zuschauers geworden: Die Kamera schwenkt herab, beschleunigt ihren Schritt, passiert mit ihrem Blick die Barriere der Rückenlehne des Kinderwagens und führt, an dieser Stelle ihre Geschwindigkeit sogleich wieder verringernd, eine den Sitz einfassende, ihn zentrierende Bewegung aus, die noch für einen Moment fortgesetzt wird, als dieser bereits als leer erkannt ist – als müsse die einmal begonnene Bewegung zu Ende geführt werden, als müsse die investierte Strebungsenergie, wenn auch nun affektdramaturgisch anders als erwartet akzentuiert, zu einer Verwertung finden.

In dem Maße, in dem *nicht* ein einziger bildräumlicher und auch nicht ein einziger zeitlicher Punkt angegeben werden kann, der die Tatsache festschreibt, dass der Sitz leer ist, bezeichnet diese überschüssige Geste des Einfassens den Moment, in dem sich die Emotion (das „Schicksal meines Affekts“, wie Bill Schaffer schreibt⁴²) gewissermaßen negativ manifestiert – die über die Reihe von Begegnungsmomenten sich aktualisierende Frage nach dem Wesen des Blicks und nach dem Wesen des Blickenden gelangt an ihren Kulminationspunkt, ohne sich pointiert zu erfüllen. Der antizipierte Moment der Enthüllung hätte den Wagen in seiner Bedeutung (z. B.: Kinderwagen oder Sackkarre) und dramaturgischen Funktion (Kulmination der Einstellung) festschreiben sollen. Eben dies geschieht jedoch nicht, und zwar in einem doppelten Sinne: Wenn Schaffer das affektive Erleben im Suspense als auf den einen Moment der Entscheidung ausgerichtet schildert,⁴³ dann wird auch genau dieses Momenthafte in DAVID HOLZMAN'S DIARY gezielt verwischt. In diesem Zusammenhang muss

42 Schaffer: Cutting the Flow.

43 „What I really hope/fear may emerge, at any instant whatever, is an image of my own secret body, an image of my fate, the body that is seen by time but does not appear in space: the virtual

eine weitere, wesentliche Differenz zur Dramaturgie des Suspense festgehalten werden: Wird dort das Spiel von Kontinuität und Diskontinuität auskostet, die Bildwerdung des Körpers so lange wie möglich hinausgezögert, so vollzieht sich all das hier in einem extrem subtilen Gestus, eben noch so deutlich, dass es als Irritation ins Bewusstsein dringt. Die Verlangsamung der Bewegungen durch die Zeitlupe ist gerade ausgeprägt genug, um sich (über den Verlauf einer ganzen Sequenz) bemerkbar zu machen, während die Einstellung selbst kaum länger als neun Sekunden andauert – wovon wiederum die beschriebene Suspense-Figuration nur einen kleinen Teil in Anspruch nimmt. Auch die Tonebene trägt, wie beschrieben, dazu bei, dass keine allzu hohen Spannungsgefälle entstehen.



Abb. 12: Im Niemandsland.

Dann wendet sich die Kamera, unter einer erneuten Beschleunigung, ab und scheint wieder nach der Orientierung des Geländers zu suchen (Abb.12), als die Einstellung endet. Dieser Akt des Abbrechens schreibt letztlich die verfehlte Begegnung als eine solche fest und bestimmt sie damit auch in ihrem emotionalen Sinngehalt präziser: Die Einstellung endet nicht auf der Pointe (so als wäre diese vorhergesehen worden, wie es dem Prinzip des Futur II im Modus des Suspense entspräche), sondern das Sich-Abwenden und der erst danach folgende

body which expresses me as pure possibility. [...] The question which plagues me [...] is finally not just ‚what will happen next?‘, but ‚what will I have become?‘.“ Schaffer, ebd.

Schnitt definieren den Moment der Verfehlung exakt als denjenigen, auf dem nicht geendet werden soll – einem schamhaft berührten Wegsehen gleich. Die Zeit, die zwischen diesem Moment und dem Ende der Einstellung verstreicht, lässt sich nur noch ex negativo auf die Dramaturgie von Enthüllungen und Begegnungen beziehen, welche den Ablauf der Einstellung zu bestimmen schien. Jede reine Suspense-Poetik wird auf diese Weise negiert. Die Einstellung endet in einem Niemandsland, im deutlichen Kontrast zur ausgeprägten Orientierung des Kamerablicks am Gelände zu Beginn der Einstellung. Dieses Ende realisiert keine Neuorientierung, sondern den Verlust von Orientierung. Die Frage aber, die sich aus dieser Tatsache ergibt, lautet: Wie lässt sich dieses Abbrechen der Bewegung positiv beschreiben, in welchem Zusammenhang ergeben diese letzten, scheinbar überschüssigen Meter einen Sinn?

5.2 Zum Zusammenhang von Figur und Stil: Modi von Affektivität

Die Metamorphose der Körper

Diese letzte Frage zielt direkt auf das Problem ab, wie sich an dieser Einstellung die Konstitution eines Stils nachvollziehen lässt. Diese Frage kann man, so die Ausgangsüberlegung des Kapitels, präzisieren als eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Kamera und Figur. Um eine Antwort auf diese Frage vorzubereiten, möchte ich für einen Moment auf die Figuren im engeren Sinne zurückkommen, die (menschlichen) Körper vor der Kamera. Insbesondere was die Lenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers angeht, ist die ganze Sequenz, wie auch diese Einstellung, um Momente herum strukturiert, in denen die Kamera unterschiedlichen Figuren begegnet – Momente, die häufig durch den direkten Blick der jeweiligen Figur in die Kamera, oder jedenfalls durch eine kurze Akzentuierung ihres Gesichts markiert werden. (Diese Momente der Interaktion konstituieren einen weiteren, gegenüber dem gleichmäßigen Schaukeln der Schritte eigenständigen Rhythmus.) Das heißt, die Figuren sind nicht einfach Gegenstand einer abstrakten Beobachtungstätigkeit, sie existieren nicht a priori, sondern sie entstehen aus der Interaktion mit der vermittelnden Instanz (einer Instanz, die bisher noch nicht letztgültig qualifiziert wurde). Das Sehen wird hier im Sinne von Merleau-Ponty zur „Metamorphose der Dinge [bzw. Körper, H.L.] selbst in ihr Gesehenwerden“, ⁴⁴ d. h. es wird zu einem dynamischen Prozess der Ausdifferen-

⁴⁴ Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 291.

zierung von Subjekt- und Objektpositionen. Eben diese Art und Weise der Interaktion macht die Körper im Film überhaupt erst zu Figuren, wie Adrian Martin schreibt:

[...] perhaps we should think of the constitution of bodies in cinema as a more energetic, dynamic and varied process, and also sometimes a more gradual one: bodies that fade in or fade out, bodies brought to the light but also destroyed, obliterated by light; bodies attached in fluctuating degrees to sounds, words, emissions of all sorts; bodies pulled apart, truncated, distorted in often subtle pictorial and scenographic ways. [...] This is how bodies are *figured* in cinema.⁴⁵

Körper werden figuriert, werden zu Figuren durch die Art und Weise, in der sie filmisch ins Bild (oder nicht ins Bild) gesetzt werden, in der sie audiovisuell der Wahrnehmung des Zuschauers zugänglich werden. In dieser Beziehung (wie übrigens auch in der etymologischen Herleitung) ist der Begriff der Figur nicht ablösbar von der Dynamik des Figurierens; in keinem Fall bezeichnet er einen statischen Zustand.⁴⁶ Was Martin hier beschreibt, betrifft präzise den Zusammenhang von Figur und Vitalitätsform: Filmische Figuren existieren stets in der Aktualisierung dynamischer Formen von Vitalität, insofern sie unweigerlich über die Art und Weise ihrer Bewegung, ihre bildliche Dauer, den Raum, den sie einnehmen, sowie ihre Intentionalität bestimmt sind, kurz, um es mit Merleau-Ponty auszudrücken, als eine Art und Weise des *Zur-Welt-Seins*.⁴⁷ Martin führt eine ganze Reihe konstitutiver Faktoren auf, die er alle unter das Vorzeichen der Prozesshaftigkeit stellt: zuerst die Rolle des auf die Leinwand fallenden Lichtes,⁴⁸ die Rolle des Tons, dann der Kadrierung und der *Mise en Scène*. Wenn Martin in diesem Sinne (mit Bezug auf Nicole Brenez) von *Figuration* spricht, dann ist

⁴⁵ Adrian Martin: *The Body has no Head. Corporeal Figuration in Aldrich*. In: *Screening the Past* (2000), Nr. 10. Quelle: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0600/amfr10b.htm>, Zugriff am 15.05.2016.

⁴⁶ Die erste Bedeutung des lateinischen Substantivs *figura* lautet „Bildung“. Georges (Hg.): *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Band I: A-H, S. 2758.

⁴⁷ „Das heißt also, daß wir eine gewisse gemeinsame Struktur in der Stimme, der Physiognomie, der Gesten und dem Gang einer jeden Person wiedererkennen; jede Person ist nichts anderes für uns als diese Struktur oder diese Weise des *Zur-Welt-seins*.“ Merleau-Ponty: *Das Kino und die neue Psychologie*, S. 236. Vgl. Stern, der die Dimension der amodalen Wahrnehmung, welche sich auf Grundlage der Vitalitätsaffekte herstellt, in engen Zusammenhang mit dem entwicklungspsychologischen Stadium bringt, welches er als „Erleben des auftauchenden Anderen“ beschreibt. Vgl. Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 74–98.

⁴⁸ Vgl. auch Michotte van den Berck: *Der Realitätscharakter der filmischen Projektion*, S. 116–117.

offensichtlich kein Repräsentationsverhältnis gemeint, sondern vielmehr eine Aktivität des Skizzierens, Löschens, Zeichnens:

[...] bodies are not a „given“ thing in cinema; contrary to common sense, bodies are not just standing or sitting or lying there or walking around, waiting to be photographed. [...] Dynamically, in the process of being rendered from shot to shot and scene to scene, they proceed from a line to shape to a volume to a character, and at any point they can be abstracted, enhanced or obliterated.⁴⁹

Martins Überlegungen lassen sich anschließen an Deleuzes Unterscheidung zwischen dem Figurativen und dem Figuralen, welche dieser anhand seiner Beschäftigung mit Francis Bacon ausformuliert hat.⁵⁰ Demnach bezeichnet die Figur (im Sinne des Figuralen) zunächst ein dynamisches Prinzip der „Deformationen, Transformationen und Transmutationen“.⁵¹ Im Kontext ästhetischen Erlebens meint sie „die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.“⁵² Dabei ist die Sensation dasjenige, „was von einer ‚Ordnung‘ zu einer anderen, von einer ‚Ebene‘ zu einer anderen, von einem ‚Bereich‘ zu einem anderen übergeh[t]. Darum ist die Sensation Meisterin der Deformationen, Wirkkraft der Deformationen des Körpers.“⁵³ Demnach ist die Figur bei Deleuze unauflöslich in einem affektiv aufgeladenen Wahrnehmungszusammenhang gedacht, der das Nervensystem des Zuschauers mit dem figurierten Körper verbindet:

Die Sensation ist mit einer Seite zum Subjekt hin gewendet [...], mit einer anderen zum Objekt [...]. Oder besser: sie hat überhaupt keine Seiten, sie ist unauflösbar beides zugleich, sie ist Auf-der-Welt-Sein, wie die Phänomenologen sagen: Ich *werde* in der Sensation, und zugleich *geschieht* etwas durch die Sensation, das eine durch das andere, das eine im anderen.⁵⁴

49 Martin: The Body has no Head.

50 Vgl. Deleuze: Francis Bacon, S. 9–10. und passim.

51 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 241.

52 Deleuze: Francis Bacon, S. 27; vgl. auch Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 59–60.

53 Deleuze: Francis Bacon, S. 28.

54 Deleuze: Francis Bacon, S. 27. Der andere wichtige Bezugspunkt in diesem Zusammenhang ist Sergej Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 105: „Wie wir sehen, baut die Polyphonie hier auf Wechsel und Verknüpfung verschiedener Haltungen ein und derselben Figur auf. Aber nicht nur darauf. In diese Polyphonie geht auch noch das gesonderte Spiel von Einzelelementen der Figur selbst ein; diese Elemente haben sozusagen ihren Eigenwert und fließen über die kontinuierliche Handlungsfolge nach eigener Willkür zu einer neuen höheren Einheit zusammen – einer emotionalen Einheit, im Unterschied zu jener amorphen Einheit, der sie rein physisch zuzuordnen sind.“ In diesem Sinne versteht Eisenstein die Figur als „eine Art Orchester mit selbständig funktionierenden Bestandteilen“. Vgl. zudem George Toles: Adding Up the Gestures.

Was Deleuzes Begriffe der Figur und der Sensation für meinen von Sterns Begriff der Vitalitätsaffekte aus operierenden Ansatz besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass er ihren amodalen oder meta-modalen Charakter heraushebt und sich dabei explizit auf den Begriff der Vitalität bezieht:

Es käme also dem Maler zu, eine Art ursprünglicher Einheit der Sinne *sichtbar zu machen* und eine multisensible Figur erscheinen zu lassen. Diese Operation wird aber nur möglich, wenn die Sensation dieses oder jenes Gebietes (hier die Sehempfindung) in unmittelbarem Kontakt mit einem vitalen Vermögen steht, das alle Gebiete sprengt und sie durchquert.⁵⁵

Dieses Vermögen ist für Deleuze der Rhythmus. Der Zusammenhang von Figur und Sensation, der Übergang der Sensation von einer Ebene auf die andere ist dabei als Kraftwirkung der Zeit zu verstehen;⁵⁶ auch mit Blick auf das Kino betont Deleuze noch einmal die Rolle der Zeitlichkeit in diesem Zusammenhang: „Das Kino reproduziert keine Körper, es produziert sie mit Körnern, die Zeitkörner sind.“⁵⁷ Deleuze führt damit die figurierende Tätigkeit des Films zurück auf deren materielle Basis im Trägermaterial der filmischen Suspension, das vom Licht des Projektors durchstrahlte, in stetiger Bewegtheit befindliche Filmkorn:

Wenn uns das Kino aber nicht die Präsenz des Körpers gibt und nicht geben kann, dann vielleicht auch deswegen, weil es ein anderes Ziel verfolgt: es breitet über uns eine „experimentelle Nacht“ oder einen weißen Raum aus, es arbeitet mit „tanzenden Körnern“ und „aufleuchtendem Staub“, es verwirrt das Sichtbare und hält die Welt in der Schwebe, was jeder natürlichen Wahrnehmung widerspricht. Was es so hervorruft, ist das Werden eines „unbekannten Körpers“, den wir hinter unserem Kopf haben, vergleichbar dem Ungedachten im Denken: es ist dies die Geburt des Sichtbaren, das sich noch dem Blick entzieht.⁵⁸

What We See of Harry Lime. In: *Cinema Journal* (2012), Nr. 3, S. 142–149. Toles entwickelt aus dem Zusammenspiel von Kamera und Gestik den affektiv geladenen Wahrnehmungszusammenhang, welcher sich in Carol Reeds *THE THIRD MAN* (UK 1949) zwischen dem Zuschauer und der von Orson Welles gespielten Figur des Harry Lime herstellt.

⁵⁵ Deleuze: Francis Bacon, S. 31. Deleuzes Begriff der Vitalität sollte nicht mit jenem der Lebensphilosophie verwechselt werden, der sich üblicherweise in essentialistischer Perspektive auf den Organismus bezieht – also auf das Gegenteil dessen, was Deleuze hier, im Anschluss an Artaud, mit der Rede vom organlosen Körper im Blick hat. Zum Verhältnis von Deleuzes Überlegungen zum Vitalismus, bzw. zur Lebensphilosophie vgl. Friedrich Balke: Gilles Deleuze. Frankfurt a. M. 1998, S. 104–112. Auch Stern grenzt seine eigenen Überlegungen von denen der Lebensphilosophie ab, vgl. Stern: *Forms of Vitality*, S. 3–4.

⁵⁶ Deleuze: Francis Bacon, S. 34.

⁵⁷ Deleuze: *Das Gehirn ist die Leinwand* [1986]. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. von Daniel Lapoujade. Frankfurt a. M. 2005, S. 269–277, hier S. 277.

⁵⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 259.

Hieraus ergeben sich zwei Schlussfolgerungen: Erstens besteht auf dieser Ebene kein kategorialer Unterschied zwischen den verschiedenen, von Martin aufgezählten Elementen, speziell der Bewegung eines Körpers ‚vor der Kamera‘ und einer Bewegung der Kamera selbst. Beide beziehen sich auf das filmische Bild als Kraftfeld. Besonders pointiert drückt sich dies in der von Deleuze so bezeichneten ‚Verwirrung‘ des Sichtbaren aus: Im Gegensatz zum natürlichen Sehen, das zu seiner Umwelt als einem konstanten Bezugsfeld ins Verhältnis tritt, entwirft die filmische Wahrnehmung dieses Bezugsfeld potentiell mit jeder Einstellung aufs Neue – in einem Prozess, in dem sich filmische Figuren als Objekte und Subjekte von Wahrnehmung immer wieder neu ausdifferenzieren. Um es mit Merleau-Ponty auszudrücken: Der Stil des Sichtbaren ist im Kino (noch) nicht festgeschrieben. Vor diesem Hintergrund sind wir in der Lage, die Frage nach dem Verhältnis von Figur und Kamera als eine Frage nach dem filmischen Stil zu stellen.

Zeit, Perspektive und Figur

Die zweite Schlussfolgerung aus Deleuzes Anmerkungen zum Verhältnis von Körper und Figur: Es wird erforderlich, den bereits betonten Aspekt der Zeitlichkeit der Figur in seiner Konsequenz zu denken. Die Bewegung ist dabei zu verstehen als generative Kraft, die Neues einführt und die damit unter anderem jede selbstverständliche Rückbindung der Figur an die bereits gegebene Anatomie eines menschlichen Körpers unterbindet. Mit Blick auf die auf den Körper bezogene Trans- und Deformationskraft filmischer Verfahren ließe sich dieser Gedanke mit einem Satz von Gertrud Koch pointiert zusammenfassen: „Bewegung ist der Schnitt der Zeit durchs Organische [...]“⁵⁹

Geht man nun davon aus, dass es unter den diversen figurierenden Elementen, wie Martin sie aufzählt, keine hierarchischen Abstufungen gibt (ohne dass sie gegeneinander austauschbar wären), so stellt sich die Frage, wie sie sich aufeinander beziehen lassen. (Vermutlich ist Eisenstein rechtzugeben, wenn er diese Bezugsgröße als „emotionale Einheit“⁶⁰ bezeichnet, doch scheint diese Lösung einen wichtigen Zwischenschritt vorwegzunehmen.) Raymond Bellour findet

⁵⁹ Koch: Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten. In: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hg.): ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung. Ostfildern-Ruit 2000, S. 272–284, hier S. 280. Der Satz bezieht sich auf das Durchschneiden des Auges in Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU (Frankreich 1929).

⁶⁰ Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 105.

eine mögliche Antwort: Sie beziehen sich aufeinander als Elemente der filmischen Einstellung, verstanden als zeitliche Gestalt.

Denn das Interesse für die Figuren, die durch die Einstellungen Gestalt annehmen, setzt voraus, dass auch und vielleicht vor allem die Einstellung selbst, das Faktum der Einstellung, als Figur behandelt wird – und somit wären es Figuren mit dem Verhalten von Einstellungen, deren Tempo und Erscheinung sie besitzen. So ist die Einstellung innerhalb der raumzeitlichen Einheit, in der sich alle Arten möglicher Figuren entwickeln, eine Figur in sich selbst.⁶¹

Bellour entwickelt dieses Modell einer Faltung von Figur und Einstellung in enger Auseinandersetzung mit Daniel Sterns Begriff des Gegenwartsmoments, den er als ein weitgehendes Äquivalent zur filmischen Einstellung auffasst. Das Konzept des Gegenwartsmoments stellt Sterns Versuch einer Klärung der Frage dar, wie subjektives Erleben möglich ist, wie es beschaffen ist und in welchem Verhältnis es zur Möglichkeit von Veränderung steht. Die primäre Differenzierung zielt dabei auf die Frage der Zeitlichkeit: Stern stellt dem Chronos, der mechanischen, gleichmäßig vergehenden Zeit der Uhr, die Zeitlichkeit des Kairos gegenüber:

Chronos konfrontiert uns mit folgender Schwierigkeit: Wenn es kein Jetzt gibt, das lange genug währt, damit sich in ihm etwas entfalten kann, dann kann es auch kein direktes Erleben geben. [...] Was also fangen wir mit dem *Jetzt* an, während wir das Leben erleben – das heißt, noch während die Gegenwart sich entfaltet?⁶²

Stern greift zur Lösung dieses Problems auf das antike Konzept des Kairos zurück: „*Kairos* ist der vorübergehende Augenblick, in dem etwas geschieht, während die Zeit sich entfaltet. Er ist das Entstehen eines neuen Sachverhalts und vollzieht sich in einem Moment des Gewahrseins. [...] *Kairos* ist ein kleines Fenster des Werdens und der günstigen Gelegenheit.“⁶³ Erst dieses Fenster ermöglicht es also, der Gegenwart gewahr zu werden. Stern zufolge ist der Gegenwartsmoment eine zeitliche Gestalt, rhythmisiert durch die sich in seiner Dauer entfaltenden Aktivierungskonturen der Vitalitätsaffekte.

Doch was bedeutet es, der Gegenwart gewahr zu werden, und warum ist dies von Bedeutung für den Begriff der Figur? Zur Klärung dieser Frage ist ein kurzer Exkurs zum Zusammenhang von Zeit und Perspektive erforderlich, der eine Basis für die nachfolgenden Überlegungen zum Problem der Figur im Film bereitstellt.

⁶¹ Bellour: Daniel Stern und die Einstellung, S. 39.

⁶² Stern: Der Gegenwartsmoment, S. 24–25.

⁶³ Stern: Der Gegenwartsmoment, S. 25–26.

len soll.⁶⁴ Merleau-Ponty zufolge ist Gegenwart „nichts anderes als der Übergang eines Künftigen ins Gegenwärtige und des vormalig Gegenwärtigen ins Vergangene: in einer einzigen Bewegung rückt die Zeit in ihrer ganzen Erstreckung vor.“⁶⁵ Zum einen wird damit bekräftigt, was bei Stern bereits anklingt: dass nämlich die Gegenwart nicht als ein statischer Zustand zu denken ist, sondern als eine spezifische Art und Weise des Vorübergehens von Zeit. Es ist diese Art und Weise, die ich als Stil bezeichnet habe. Zeit wird so zu einer besonderen Form von Bewegung: „Die Zeit ist die einzigartige Bewegung, die in all ihren Teilen ganz sich selbst entspricht, so wie eine Geste die sämtlichen Muskelkontraktionen umfaßt, die zu ihrem Vollzuge notwendig sind.“⁶⁶

Die Zeit ist demnach nicht eine Abfolge von Gegenwarten, die sukzessiv erfahren würden, sondern ein Strom, „der gänzlich mit sich selber eins ist“.⁶⁷ Merleau-Ponty führt diesen Gedanken aus:

Den Übergang von einer Gegenwart zur anderen denke ich nicht, ich schaue ihm nicht zu, ich vollziehe ihn, ich bin je schon bei der Gegenwart, die kommen wird, wie meine Geste immer schon an ihrem Ziele ist, ich bin selbst die Zeit, eine Zeit, die „bleibt“ und nicht „sich verläuft“ oder „wechselt“ [...].⁶⁸

Eben darin, in dieser Selbstidentität im Wandel, welche die Zeit ausmacht, in dieser Art und Weise eines Vollzugs der Differenz lässt sich von einem Stil sprechen. Und es ist diese dynamische Selbstidentität, welche es erlaubt, die „Zeit als Subjekt und das Subjekt als Zeit“ zu verstehen.⁶⁹ Denn die Differenzierungsbewegung erschließt sich als Struktur einer Subjektivität:

64 Dieser Exkurs orientiert sich an Merleau-Pontys Ausführungen zum Zeitproblem – vor allem deshalb, weil sich dieses bei ihm direkt mit dem Begriff der Perspektive verbindet. Die Differenzen zu Deleuzes auf Bergson aufbauender Zeitphilosophie können in diesem Rahmen nicht erörtert werden. Zumindest zu Bergson selbst scheint mir jedoch eine ausreichende Nähe vorzuliegen. Potentielle Widersprüche sollten sich daher in Grenzen halten. Man vergleiche etwa folgende Notiz Merleau-Pontys: „Es geht darum, in der Gegenwart, im Fleisch der Welt (und nicht im Vergangenen) das immer Neue und immer Gleiche zu finden – Eine Art von Schlafzeit (die die entstehende Dauer von Bergson ist, immer neu und immer gleich).“ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 335. Zu den folgenden Ausführungen vgl. Yvonne Förster-Beuthan: *Die Zeit als Subjekt und das Subjekt als Zeit. Zum Zeitbegriff Merleau-Pontys*. Saarbrücken 2008, S. 44–56 und S. 71–78.

65 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 476.

66 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, ebd.

67 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 479.

68 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, ebd.

69 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 478.

Nicht also ist das Vergangene vergangen, noch das Künftige künftig. Beide existieren nur, sofern eine Subjektivität die Fülle des An-sich-seins durchbricht, eine Perspektive darin aufreißt und das Nichtsein hineinträgt. Eine Vergangenheit und eine Zukunft entspringen, indem ich nach ihnen aushole.⁷⁰

Die vermeintliche Eingeschränktheit der subjektiven Perspektive, ihre Situierung in der Gegenwart, ermöglicht erst die Entfaltung der Zeit. Diese Entfaltung ist eine Bewegung der Differenzierung, insofern die Gegenwart definiert ist als das Vorübergehen der Zeit, die Umwandlung von Zukünftigem in Gegenwart, von Gegenwärtigem in Vergangenes. Zeit ist allerdings nicht identisch mit dem Subjekt; vielmehr geht es um Stil als Struktur einer Subjektivität, die nicht nur für das Ich gilt, sondern auch auf die Welt übertragbar ist:

Es gibt so etwas wie einen Zeitstil der Welt, und die Zeit bleibt dieselbe, da die Vergangenheit eine einstige Zukunft und eine gewesene Gegenwart, die Gegenwart eine nächste Vergangenheit und gewesene Zukunft, die Zukunft endlich eine künftige Gegenwart und sogar Vergangenheit ist, d. h. weil jede der Dimensionen der Zeit sich *als* Anderes als sich selber darbietet, d. h., nochmals mit anderen Worten, weil im Innersten der Zeit ein Blick, mit Heidegger zu reden: ein Augen-Blick waltet, als *Jemand*, dem das Wort *als* erst seinen Sinn verdankt.⁷¹

Der von Heidegger übernommene Begriff des Augen-Blicks hat offensichtlich eine doppelte Bedeutung, und die Verschränkung dieser Bedeutung verweist auf die Verschränkung von Zeiterleben und Perspektivität in der Struktur der Leiblichkeit: Der Augenblick als Erleben eines Jetzt ist wie das Sehen, der Blick der Augen, an die Bedingung des Leibes gebunden, insofern dieser als Sehender Teil des Sichtbaren ist, wie Merleau-Ponty später (und etwas radikaler) formulieren wird. Anders ausgedrückt:

Zeit ist nur für mich da, weil ich in ihr situiert bin, d. h. weil ich mich in ihr schon engagiert finde, weil nicht das Ganze des Seins mir leibhaftig gegeben ist, und endlich, weil ein Ausschnitt des Seins mir so nahe ist, daß er sich nicht einmal vor mir ins Bild setzt und ich ihn niemals sehen kann, so wie ich nie mein eigenes Gesicht zu sehen vermag. Zeit ist für mich da, weil ich Gegenwart habe.⁷²

Das Erleben von Zeit ist damit gebunden an Perspektivität. Insofern sich dieses Prinzip veräußern und vom Subjekt abstrahieren lässt (wie in der Rede vom

⁷⁰ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, ebd.

⁷¹ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 479–480.

⁷² Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 481–482.

„Zeitstil der Welt“ angedeutet und später mit dem Begriff des Fleisches eingelöst), stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt und dessen Konstituierung. Dazu führt Merleau-Ponty aus:

[Die Analyse der Zeit bringt] Subjekt und Objekt als zwei abstrakte Momente einer einzigen Struktur zur Erscheinung [...]: der Gegenwart. Durch die Zeit wird das Sein gedacht, da es die Verhältnisse der Subjekt-Zeit und der Objekt-Zeit sind, die überhaupt die Verhältnisse zwischen Subjekt und Welt verständlich machen.⁷³

Das bedeutet, das Verhältnis von Subjekt und Objekt wird durch die Zeit ausdifferenziert; diese bringt Subjekt und Objekt in ihrer Bezogenheit aufeinander erst hervor, und zwar als Affizierung: „Die Zeit ist ‚Affektion ihrer selbst durch sich selbst‘: das Affizierende ist die Zeit als der Andrang und Übergang zur Zukunft hin; das Affizierte ist die Zeit als die entfaltete Reihe der Gegenwarten.“⁷⁴ Die Bedingung dieser affektiven, wechselseitigen Bezogenheit ist das „Fleisch der Zeit“⁷⁵ als Prinzip der Verflechtung der zeitlichen Dimensionen. Die Konkretion einer solchen Bezogenheit lässt sich als eine zeitliche Gestalt beschreiben:

Jedes Bild, jede Handlung [...] ist also eine Kristallisation der Zeit, eine Chiffre der Transzendenz – Zumindest wenn man sie als eine gewisse Abweichung von Sein und Nichts versteht, als eine gewisse Proportion von Weiß und Schwarz [...], als eine gewisse Art, Zeit und Raum zu modulieren.⁷⁶

Das Etablieren einer Perspektive ist konstitutiv für das Erleben von Zeit. Die Perspektiven wiederum werden etabliert in Subjekt/Objekt-Relationen, die sich aus der Selbstaffektion der Zeit herausbilden. Damit wäre ein Zusammenhang von Zeit und Perspektive skizziert, auf dessen Grundlage nun ein Figurenbegriff erschlossen werden kann, welcher der analytisch herausgearbeiteten Komplexität der Anlage in DAVID HOLZMAN'S DIARY gerecht zu werden vermag. Insofern es (sowohl unter Berufung auf Merleau-Pontys eigene Überlegungen zur struktu-

⁷³ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 489.

⁷⁴ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 484.

⁷⁵ „Jede Ideation wird getragen von diesem Baum meiner eigenen Dauer und anderer Dauern; aus dieser nicht beachteten Kraft speist sich die Transparenz der Idee; hinter der Idee steht die Einheit und Simultaneität aller realen und möglichen Dauern, der Zusammenhang eines einzigen durchgängigen Seins. Unterhalb der Beständigkeit des Wesens und der Idee spannt sich das Gewebe der Erfahrung, jenes Fleisch der Zeit [...].“ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 150.

⁷⁶ Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 266.

rellen Parallele zwischen menschlicher und filmischer Wahrnehmung⁷⁷ als auch unter Rückgriff auf Sobchacks Übertragungsleistung in *The Address of the Eye*⁷⁸) statthaft ist, Merleau-Pontys Beschreibung auf die Wahrnehmungstätigkeit des Films zu beziehen, lassen sich aus ihr zunächst folgende Schlüsse ziehen: Wenn im Innern der Zeit ein „Augen-Blick“ waltet, dann konstituiert sich dieser Blick immer erst aus einem relationalen Gefüge, er ist keine reine Intention. Dies wurde bereits in der Analyse mehrfach deutlich; nicht nur bei der Begegnung mit den Gesichtern, sondern auch bei der Etablierung der Suspense-Konstellation. Die vermittelnde Instanz, die sich bei diesen Gelegenheiten fühlbar und bemerkbar macht, ist filmtheoretisch sowohl als Struktur einer Subjektivität als auch – und das ist der entscheidende Punkt, der im nächsten Abschnitt auszuführen ist – als Figur zu verstehen. Ist auf diese Weise ein relationales Gefüge, d. h. die Einstellung als Kraftfeld, primär gesetzt, dann wird Bellours Formulierung von den „Figuren mit dem Verhalten von Einstellungen“ zu einem zentralen Gedanken,⁷⁹ insofern die Figuren nicht losgelöst von den Relationen gedacht werden können, aus denen sich die Perspektiven konstituieren. Das heißt auch: Die Einstellung ist nicht einfach eine Perspektive, sondern ein Zusammenspiel von Perspektiven, die Figur in Analogie zu dem, was Merleau-Ponty vom Leib sagt, „nicht ein Stück des Raums, ein Bündel von Funktionen [...], sondern ein Geflecht aus Sehen und Bewegung“.⁸⁰ Entsprechend lässt sich, wie zu Beginn gesehen, der Point of View nicht mehr ohne weiteres als Übernahme eines Punktes im Raum beschreiben, sondern vielmehr als eine spezifische Art und Weise, in eine Relation einzutreten: „Meine Bewegung ist kein geistiger Entschluß, kein absolutes Tun, das aus einem subjektiven Refugium heraus irgendeine Ortsveränderung vollzöge. Sie ist die natürliche Folge und das Heranreifen eines Sehens.“⁸¹ Die Art und Weise dieses Heranreifens ist der Stil.

77 „Ein Großteil der Phänomenologie oder der Existenzphilosophie beruht auf dem Staunen über diese Inhärenz von Ich und Welt und von Ich und Anderem und besteht darin, uns dieses Paradox und diese Verwirrung zu beschreiben, das Band zwischen Subjekt und Welt, zwischen Subjekt und den Anderen *sehen* zu lassen, anstatt es zu *erklären*, wie es die Klassiker [...] taten. Das Kino ist nun auf bemerkenswerte Weise fähig, die Verbindung von Geist und Körper, von Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen.“ Merleau-Ponty: *Das Kino und die neue Psychologie*, S. 45.

78 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 164–203. Im Gegensatz zu Sobchack bin ich allerdings der Auffassung, dass die Frage der Subjektivität ohne den Bezug auf Zeit nicht zu beantworten ist. Vgl. ebd., S. 31.

79 „Für das Kino [...] sind Schwindel, Freude, Schmerz, Liebe, Haß Verhaltensweisen.“ Merleau-Ponty: *Das Kino und die neue Psychologie*, S. 45.

80 Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, S. 278.

81 Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, S. 279.

Wenn nun, wie Deleuze feststellt, das Kino das Sichtbare verwirrt und die Welt in der Schwebelähmung hält, dann ist damit eine Offenheit und eine Dynamik beschrieben, die es in der Reflexion des Stilbegriffs zu berücksichtigen gilt. Jeder Film lässt eine Welt und den „Zeitstil“ dieser Welt entstehen, und für jeden Stil stellt sich die Frage nach der Gegenwart von neuem. Es ist dieser Gedanke, welcher sich im Begriff der Figur verbirgt, wie er hier verstanden wird. So betont Nicole Brenez: „The figure invents itself as the *force* of a representation, what forever remains to be constituted, that which, in the visible, tends to the Inexhaustible. In this sense, the figure can never be confined to Man, for it is the Unforeseeable, the Unpredictable.“⁸² Um die Bestimmung dieser Kraftwirkung im speziellen Fall von DAVID HOLZMAN'S DIARY geht es nun bei der Analyse der Einstellung als Figur. Auf der Grundlage der vorangegangenen Erörterungen lässt sich das Erkenntnisinteresse jetzt präziser formulieren: Wenn nach der Konstitution der Figur gefragt wird, dann ist zu untersuchen, wie sich das filmische Bild als ein relationales Gefüge, als ein Kraftfeld konstituiert, das heißt: Es ist nach der Faltenbildung im „Fleisch“ des Bildes⁸³ zu fragen, die sich in der Dauer der Wahrnehmung vollzieht. Verschiedene Beispiele für eine solche Faltenbildung wurden bereits genannt, u. a. der Einsatz der Zeitlupe und der Einsatz des Tons im Sinne von Kraftwirkungen, die in ein Verhältnis zum Bild treten. Es geht jetzt darum, auf welche Art und Weise sich die Faltenbildung vollzieht, d. h., wie sich ein Stil der Sichtbarkeit herausbildet.

82 Brenez: Glossaire, zit. nach Adrian Martin: Last Day every Day. Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez. New York 2012, S. 7–8.

83 Merleau-Ponty gibt ein Beispiel, wie das Fleisch mit Bildwerdung zusammenhängt: „Wenn ich auf dem Boden des Schwimmbeckens durch das Wasser hindurch die Fliesen sehe, sehe ich sie nicht trotz des Wassers und der Reflexe, ich sehe sie eben durch diese hindurch, vermittelt ihrer. Wenn es nicht jene Verzerrungen, jene durch die Sonne verursachten Streifen gäbe, wenn ich die Geometrie der Fliesen ohne dieses Fleisch (*chair*) sähe, dann würde ich aufhören, sie zu sehen, wie sie sind und wo sie sind, – nämlich: weiter weg als jeder sich selbst gleiche Ort. Vom Wasser selbst, von der Macht des Wäßrigen, vom flüssigen und spiegelnden Element kann ich nicht sagen, daß es im Raum sei: Es ist nicht anderswo, aber es ist nicht im Schwimmbecken. Es bewohnt es, verwirklicht sich in ihm, es ist nicht in ihm enthalten; und wenn ich den Blick zur Zypressenwand lenke, wo das Gewirr der Reflexe auch spielt, so kann ich nicht leugnen, daß das Wasser sie ebenfalls aufsucht oder ihnen zumindest sein aktives und lebendiges Wesen zusendet. Diese innere Belebtheit ist es, diese Strahlung des Sichtbaren, die der Maler unter den Namen ‚Tiefe‘, ‚Raum‘, ‚Farbe‘ sucht.“ Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 305–306.

Vor und hinter der Kamera

Die Einstellung in ihrer Mikro-Dramaturgie beschreibt einen Bogen: Rhythmisiert durch die Begegnung mit einzelnen menschlichen Figuren schreitet sie von einer engen Führung des Blicks über eine Öffnung des Feldes der Aufmerksamkeit fort zu einer Fokussierung auf einen Kulminationspunkt, nach dessen (sowohl räumlichen als auch zeitlichen) Passieren sie abbricht, ohne eine Schließung erreicht zu haben.

Dabei ist auf verschiedenen Ebenen die Konstituierung einer Instanz zu beobachten, eines durch die filmischen Verfahren selbst artikulierten Verhältnisses zu den Bildern. Dieses äußert sich auf verschiedene Weise: erstens im Einsatz der Zeitlupe, zweitens durch die Tonspur, drittens durch die Interaktion der menschlichen Figuren mit der Kamera und schließlich viertens in der Modulation der Blickführung, im wahrnehmbaren Spiel von Engung und Weitung der Perspektive. In diesen Relationen manifestiert sich der zentrale Konflikt des Films, nämlich das Verhältnis von Kamera und Figur. Um das hinter der Herausbildung dieses Verhältnisses operierende Prinzip deutlicher zu erkennen, wird es an dieser Stelle erforderlich, den Film als Ganzes in die Untersuchung miteinzubeziehen.

Wie zu Beginn erläutert, setzt sich der Film aus drei Grundtypen zusammen, die sich als je unterschiedliche Konstellationen von Figur und Kamera beschreiben lassen: Monolog, Fahrt und Interview. Diese Konstellationen ließen sich zunächst, ganz wie Branigan es für die PoV-Struktur impliziert, auf einen prä-existenten Raum beziehen. Der Monolog beschreibt demnach ein Gegenüber von Kamera und Figur, das Interview eine Anordnung von drei Elementen (der filmende Protagonist hinter der Kamera, die Kamera selbst und der Interviewpartner), die Fahrt eine mobile Anordnung mit dem Protagonisten hinter der Kamera, der Kamera selbst und der durch die Kamerabewegung erschlossenen *Mise en Scène*.

Wie im Laufe des Kapitels deutlich geworden ist, reichen diese Beschreibungen nicht aus, um den Konflikt des Films zu erfassen. Dieser Konflikt, so nun die These, speist sich aus einem *Gegensatz zwischen zwei Weisen des Zur-Welt-Seins, zwischen zwei Stilen*, die sich jeweils als Prinzipien eines Bewegungsgestus, bzw. als Zeitlichkeiten beschreiben lassen. Auf der einen Seite steht dabei das mit der Kamera (verstanden als Figur im herausgearbeiteten Sinn) assoziierte Prinzip des *Beharrens*, auf der anderen Seite steht das mit David assoziierte Prinzip des *Abschweifens* oder *Ausweichens*. Es ist dieser Gegensatz, den man als ein Spiel von Kräften beschreiben kann, das sich in der affektiv-leiblichen Wahrnehmung des Zuschauers verwirklicht.

Die Frage nach dem Sinn der letzten, scheinbar überschüssigen Meter am Ende der Einstellung klärt sich damit auf oder kommt zumindest einer Antwort näher: Wir erkennen in diesem Moment ein Wechselspiel, ein Kräfteressen zwischen einem Gestus der Unstetigkeit (der Drang nach einem neuen Punkt der Orientierung) und einem Gestus des Insistierens (das Beharren auf einer Gleichgültigkeit aller Gegenstände, das sich dem Streben nach einer Gesichtlichkeit des Bildes, nach organischer Rhythmisierung widersetzt). Dieser Widerstreit wird nicht entschieden und führt zum Abbruch und Neuansetzen der Bewegung.

Analog dazu lassen sich die anderen Beispiele beschreiben, etwa der Einsatz der Zeitlupe: Merleau-Ponty zufolge bietet die Zeitlupe einen Körper dar, „der wie eine Alge zwischen den Gegenständen schwankt und der *sich nicht bewegt*“.⁸⁴ Zeitlupe lässt sich damit verstehen als eine Kraftwirkung auf die Körper. Erst vermittelt dieser Kraftwirkung entsteht die Welt in ihrer Spezifik,⁸⁵ entsteht ein Verhältnis von Subjekt und Objekt, das sich in der Wahrnehmung des Zuschauers realisiert. So operiert auch in der Zeitlupe ein doppelter, widersprüchlicher Impuls: zum einen das Hängenbleiben des Blicks an den Körpern, zum anderen das Verwischen der Beziehungen zwischen den Figuren und ihrer Umgebung.

Doch ist mit diesen Beschreibungen noch nicht alles geklärt. Der entscheidende Punkt ist, dass die Natur des Widerstreits es nicht mehr erlaubt, die kategoriale Trennung zwischen Kamera und Figur aufrechtzuerhalten. An die Stelle der kategorialen Unterscheidung tritt eine graduelle, die eben nach dem Stil differenziert. Die Aussage, welche das eine Prinzip mit der Kamera, das andere mit David assoziiert, ergibt erst einen Sinn, wenn *beide*, Kamera *und* David, als Figuren eines sich in der konkreten Filmwahrnehmung realisierenden Stils begriffen werden und sich das filmische Bild als eine eigene Welt, als „Stil aller Stile“⁸⁶ konstituiert. Hier wird die Konsequenz der weiter oben getroffenen Aussage deutlich, die kategoriale Unterscheidung zwischen einer Bewegung vor der Kamera und einer Bewegung der Kamera selbst verliere angesichts von Deleuzes ‚Verwirrung des Sichtbaren‘ ihren Sinn. Das hat Folgen nicht nur für das herkömmliche Verständnis filmischer Figuren, sondern auch für das Verständnis der Kamera als Instanz. Denn das, was mit dem Begriff des Stils umschrieben ist, findet sich eben nicht isoliert auf einer der beiden Seiten des Konflikts. Es realisiert sich stets und ausschließlich im *Zusammenspiel* der beiden widerstrebenden Elemente,

84 Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 310.

85 Vgl. Deleuzes Formel von der Verweltlichung oder Verweltung der Bewegung, als deren Beispiel er u. a. den Einsatz der Zeitlupe in *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* (Jean Epstein, Frankreich 1928) anführt. Vgl. Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 83–84.

86 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 381.

im Zusammenspiel von Kamera und Figur, welches als Bildform zum Ausdruck kommt. In dieser Feststellung besteht letztlich der ganze Unterschied des hier erörterten Ansatzes zu Branigans Begriff des Point of View: Dieser operiert mit einer apriorischen Trennung von Subjekt und Objekt, die in dem hier entwickelten Figurenverständnis aufgehoben ist.

Diese grundsätzliche Aufhebung der Trennung zwischen Objekt und Subjekt markiert auch die Differenz zu jener Form des Wahrnehmungsbildes, welche Deleuze mit Pasolini als „freie indirekte subjektive“ Perspektive bezeichnet. Er führt aus:

Eine Person agiert auf der Leinwand, und ihr wird unterstellt, die Welt in einer bestimmten Weise zu sehen. Die Kamera sieht sie und ihre Welt zugleich von einem anderen Standpunkt, der den Blickpunkt der Person denkt, reflektiert und transformiert. [...] Diese Verdopplung nennt Pasolini ‚freie indirekte subjektive‘ Bilder. [...] Wir befinden uns nicht mehr vor subjektiven oder objektiven Bildern: wir werden von einem Wechselverhältnis zwischen Wahrnehmungsbild und einem es transformierenden Kamerabewußtsein erfaßt (die Frage, ob das Bild objektiv oder subjektiv sei, stellt sich also nicht mehr): ein sehr spezielles Kino, das Geschmack daran gefunden hat, ‚die Kamera spürbar werden zu lassen‘. So analysiert Pasolini eine gewisse Anzahl von stilistischen Verfahren, die dieses reflektierende Bewußtsein oder im eigentlichen Sinne kinematographische Cogito erkennen lassen: das ‚insistierende‘, ‚obsessive‘ Kadrieren [...]; ‚das Abwechseln verschiedener Objekte vor einem Bild‘ und ‚der exzessive Gebrauch des Zoom‘, die die Wahrnehmung in einem unabhängigen ästhetischen Bewußtsein verdoppeln... Kurz, das Wahrnehmungsbild findet seinen Status als freies, indirektes und subjektives Bild, sobald es seinen Inhalt in einem autonom gewordenen Kamerabewußtsein reflektiert (*cinema di poesia*).⁸⁷

Im Fall von DAVID HOLZMAN'S DIARY transformiert nicht die Kamera den Blickpunkt der Person, sondern sie stellt ihm einen eigenen entgegen, der damit in Konflikt tritt. Das Wahrnehmungsbild reflektiert seinen Status in nicht nur einem Bewusstsein, sondern in zweien. McBrides Film entwickelt daher weniger einen neuen Bildtypus, als dass er eine Auseinandersetzung mit diesem Typus darstellt. Nicht nur die Kamera wird spürbar, sondern der Widerspruch zwischen Kamera und David. Im Ergebnis beschreibt das Bild kein Wechselverhältnis zwischen einer Wahrnehmung und einem übergeordneten Blick auf diese Wahrnehmung, sondern ein Nebeneinander, bzw. zum Teil ein Gegeneinander zweier Wahrnehmungen. Um dieses Gegeneinander noch etwas genauer zu erfassen, möchte ich kurz darauf eingehen, wie sich der Konflikt in den beiden anderen Grundformen, dem Monolog und dem Interview, ausgestaltet.

⁸⁷ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 106–107.

Im Modus des Monologs lässt der Konflikt sich am einfachsten aufweisen; gleichzeitig ist hier die Gefahr am größten, das Problem an die Ebene der Figurenpsychologie zu delegieren, verteilen sich doch scheinbar das Prinzip des Beharrens und das Prinzip des Ausweichens glatt auf die Dichotomie von (Kamera-) Blick und Angeblicktwerden. Bezieht man jedoch die ersten Sekunden des Films, vor der Stabilisierung der Konstellation, in die Betrachtung mit ein, so ergibt sich ein genaueres Bild. Der Film setzt mehrfach zu einem Beginn an, bevor er sich für die erste Sequenz im Modus des Monologs einrichtet. Die ersten Einstellungen des Films brechen jeweils nach wenigen Sekunden ab und werden von Schwarzfilm unterbrochen, während David entweder mit verschiedenen Einleitungssätzen experimentiert (die ihm offenbar allesamt ungenügend oder unangemessen erscheinen) oder gar keine Worte findet. Die diesen ersten Sekunden innewohnende Komik resultiert aus dem Widerspruch zwischen der ungerührt aufzeichnenden Kamera und den immer wieder scheiternden Versuchen Davids, sich in Würde mit dieser Ungerührtheit zu arrangieren. Das Scheitern dieser Versuche mündet jedoch im *Abbrechen der Einstellung* durch David und im Schwarzfilm, d. h., mit einer direkten Auswirkung auf die filmische Form. An dieser Stelle wird offensichtlich, dass die Schicksale von Kamera und Protagonist in dieser Form aufs engste miteinander verknüpft sind – eine Einsicht, die sich am Ende des Films bestätigt, wenn nach dem Diebstahl von Kamera und Tonbandgerät sich auch die Figur des David Holzman verflüchtigt. So erlaubt es die Beförderung der Figur zum Filmemacher, die Verflechtungen, aus denen sich das Bildfeld konstituiert, sichtbar zu machen.

Der Modus des Interviews ist im Wortsinne komplexer, insofern die Positionen von Kamera und Protagonist hier ineinandergefaltet werden. Damit ändert sich auch die Dynamik der affektiven Einbeziehung des Zuschauers: Während den Monologen durch den beharrenden Gestus der Kamera ein Maß an Distanz eingeschrieben ist, welches die Komik begünstigt, kommt in den Interviews der Aspekt der Konfrontation hinzu, am offensichtlichsten im direkten Blick in die Kamera. Dieser erhält hier eine völlig andere Funktion als in den Monologen, weil er eben nicht (nur) in die Kamera gerichtet ist, sondern ebenso oder noch stärker an die Instanz, die sich ‚dahinter‘ befindet. Die in der Analyse angesprochenen Momente der Begegnung werden hier auf einen wesentlich längeren Zeitraum ausgedehnt. Wenn weiter oben die Rede davon war, dass die Akzentuierung einer Instanz ‚hinter‘ der Kamera den Zuschauer impliziert, einfaltet, so ist es genau dieser Mechanismus, der hier emotionale Wirksamkeit gewinnt: Der Zuschauer wird zu einem aktiven Teil der Konfrontation. Und in eben dem Maße, in dem er teilnimmt, erfährt er den Drang des Ausweichens an sich selbst. Dieses Ausweichen stellt sich her als das Ertapptwerden beim Blicken – nicht zufällig ist in einem der Interviews von Voyeurismus die Rede, und nicht zufällig verlegt sich

David im Laufe des Films immer mehr darauf, fremden und weniger fremden Frauen hinterher zu spionieren. Eben das ist der Sinn jener intentionalen Strebungen, die sich dem Zuschauer als Abweichungen von der Gleich-Gültigkeit der Kamera mitteilen. Verkörpert sich im Empfinden des Zuschauers in den Monologen dieses ungerührte Beharren der Kamera angesichts des sich windenden David, so ringen in den Interviews die beiden widerstrebenden Impulse zugleich in seiner Brust.

Suspense, Paranoia und Melancholie

Wenn sich die widerstreitenden Stile in diesem Film als unterschiedliche Zeitlichkeiten beschreiben lassen, dann liegt der Gedanke nahe, diese Konstellation auf die Trias aus Suspense, Paranoia und Melancholie zu beziehen, die für das Kino des New Hollywood als bestimmend erkannt wurde. Verschiedentlich ist dies in diesem Kapitel bereits angeklungen. Voraussetzung einer solchen Bezugnahme wäre die bereits geäußerte Annahme, dass die meisten Filme des Korpus nicht ausschließlich in einem dieser affektiven Modi operieren, sondern dass die Modi sich im konkreten Vollzug der Filmwahrnehmung überhaupt erst realisieren und dass sich zwischen ihnen Beziehungen und Verschränkungen ausbilden. Dieser Annahme zufolge existieren die Modi also nicht einfach nebeneinander in einem Vakuum, sondern sie beziehen sich alle auf eine gemeinsame (film-) historische Situation, welche die Bedingungen für diese Verhältnisbildungen bestimmt. Gesteht man des weiteren zu, dass die Modi nicht als statische Zustände zu denken sind, sondern als Wahrnehmungsordnungen mit einer inhärenten Dynamik, dann müssen auch die Verhältnisbildungen selbst dynamisch verstanden werden, d. h. als Übergänge. Die Logik dieser Übergänge kann hier vorerst nur skizziert werden, bevor sie im Schlusskapitel voll zu entfalten ist.

Mit einer Thematisierung der affektiven Modi wird zum einen nochmals deutlich, dass die Frage nach der Gegenwart für jeden Film neu zu stellen ist, und zum anderen, dass diese Frage gleichzeitig eine Frage nach dem Wesen der Figur ist: Wenn in der Paranoia die Gegenwart ausgelöscht wird, dann impliziert das eine von der Welt isolierte Figur, der die Welt zu einem Rätsel wird. Wenn in der Melancholie die Gegenwart zu einem Tiefenraum wird, dann entspricht dem die Figur als Grübler, der den Dingen nachhängt. Wenn schließlich im Suspense die Gegenwart zu einem schwankenden Seil wird, auf dem man um das Gleichgewicht kämpft, dann verwundert es nicht, wenn sich das Prinzip des überraschenden Umschlagens auch in den Figuren manifestiert, die die Idee einer ‚wahren‘ Identität hinter der Maske oft genug ad absurdum führen.

Wenn wir von der Instanz ‚hinter‘ der Kamera sprechen, sind wir nicht nur zum (erst aufgerufenen, dann negierten) Suspense zurückgekehrt. Wir sind ebenso wieder bei einem Film, der in meiner Untersuchung das Paradigma des paranoiden Stils bezeichnet hat und dessen zentrale Bedeutung auf das Kino des New Hollywood sich hier ein weiteres Mal zeigt: beim Zapruder-Film, den Jim McBride explizit als Einfluss für DAVID HOLZMAN'S DIARY genannt hat.⁸⁸ Man erinnere sich an Pasolinis Urteil über Abraham Zapruder: Dieser habe, zufällig⁸⁹ dastehend, das gefilmt, was er selbst, aber nicht das, was die Linse der Kamera gesehen habe.⁹⁰ In diesem Sinne steht Zapruder (wie David) Joan Copjec zufolge immer nur ‚hinter‘ der Kamera und unterlässt es, selbst zum Teil der von ihm gefilmten Welt zu werden oder anderen auf diese Weise zu begegnen.⁹¹ Und die Verbindung zu Zapruder nimmt an Tiefe noch zu, wenn man bedenkt, dass weite Teile von DAVID HOLZMAN'S DIARY aus ebensolchen *long takes* bestehen, als deren Paradedfall Pasolini den Zapruder-Film auffasst. Wenn bei Pasolini der Filmschnitt der Einstellung in ihrem Verhältnis zu den anderen Einstellungen erst Sinn verleiht – wie der Tod dem Leben erst Sinn verleihe –, dann wird das Ende einer Einstellung in DAVID HOLZMAN'S DIARY als ein Abbrechen inszeniert,

88 Vgl. Horwath: A walking Contradiction, S. 85.

89 In dieser Perspektive bekommt Kracauers 1960 getätigte Aussage, die Straße sei für den Film als „Sammelpunkt flüchtiger Eindrücke“ ein privilegierter Gegenstand – „als derjenige Ort an dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind“, einen zynischen Beigeschmack. Kracauer: Theorie des Films, S. 98.

90 Vgl. Pasolini: Observations on the Long Take, S. 3.

91 „The limited or attenuated form of subjectivity associated with Zapruder's subjective long take goes hand in hand with an inability or refusal creatively to *choose* a camera angle, with an acceptance of the position in which history happens to have placed him. Ironically, this reasoning describes the *subjective spectator* as a mere *passive recorder of events*, a mere *object*, or a *slave of history* who forfeits, as a consequence, all claim to objectivity. To attain the form of subjectivity that Pasolini associates with montage requires the addition of a lens. This is the second irony; the quasi-transcendence of one's historical circumstances here depends not, as one might have expected, on a voluntarist leap beyond one's historical positioning into some ‚abstract and nonnaturalist point of view,‘ but on the *addition of some material device: a lens or a camera and tape recorder* [meine Hervorhebung, H.L. Dies ist nahezu exakt das, was in DAVID HOLZMAN'S DIARY geschieht: dem „Sklaven der Geschichte“ werden Kamera und Tonbandgerät nicht einfach hinzugefügt, sondern gegenübergestellt.]. The final puzzler is that the picture one might spontaneously form of a spectator standing behind this lens or camera simply does not work as a translation of Pasolini's point, since ‚what the lens sees‘ (as opposed to what Zapruder subjectively sees) is rendered through point-of-view-shots (in which the one who looks is often included). The lens that produces objectivity must be imagined to be not in front of, but *behind* the spectator. In other words, the filmmaker would have to be a part of the world he viewed through the lens.“ Copjec: Imagine there's no Woman, S. 202.

als ein Zerbrechen unter Widersprüchen. Mit dem Aufdecken dieser Verschränkung von Suspense und Paranoia, bzw. der Beziehung ihrer jeweiligen Paradigmen aufeinander, stoßen wir auf den eigentlichen Grund dafür, dass die *einzelne* Einstellung in diesem Film ein so großes Gewicht zu tragen hat: überspitzt formuliert, überkreuzt sich in der analysierten Einstellung der Zapruder-Film mit den Fokussierungsbewegungen im Kino Hitchcocks.

Schon an der analysierten Einstellung lässt sich ansatzweise aufzeigen, wie sich dabei Paranoia und Suspense zueinander verhalten, bzw. genauer, wie der paranoische Modus den Suspense konterkariert: nämlich als ein nachträgliches Verhalten zu den Bildern *als Bildern*, welches diesen die Verbindung zur Gegenwart entzieht – zum einen durch die nachträglich hinzugefügte Tonebene (an anderer Stelle ist dies noch sehr viel prägnanter durch Davids eigenen Off-Kommentar, der das jeweils Gezeigte benennt und ausdeutet), zum anderen eben durch die Art der Montage, welche weniger die Einstellungen koordiniert, sondern vielmehr aus dem Beenden einer Einstellung das Ansetzen zu einer neuen macht – so, wie es die erste Sequenz auf pointierte Weise vorführt.

Aber auch damit ist die Komplexität des Konflikts noch nicht ausgeschöpft. Vielmehr dramatisiert der Film noch in diesem Zulaufen auf ein Scheitern immer wieder den Übergang von einem affektiven Modus in den anderen. Das Tagebuch selbst als Chronik eines Scheiterns operiert in dieser Perspektive im Modus der Melancholie. Besonders deutlich lässt sich das an einer späteren Szene zeigen. Diese beginnt mit Schwarzfilm, während David im Off zu hören ist. Nach einigen Sekunden Stille setzt er an:

This is four... this is Tuesday morning, 4:38... About – two minutes ago, Penny⁹² walked out of here. Hrm. I can see her walking out of the building now. Uch. About twenty minutes ago, I got up. And I was reading, and then I went to the john, and when I came out, I didn't go right back to bed. I stood in the hallway and I watched Penny sleep. While I was watching her sleeping, it struck me... that what I was looking at was like... one of those rooms, one of those glass-enclosed rooms, at the Smithsonian Institute. It was like... rooms in which everything is so perfect, that everything is so *perfect* [hier erfolgt die Aufblende, vgl. Abb. 13]... that they have to be kept. Because... this random, particular, accidental state... so meaningful, so... it's so touching. It's so touching. It's so beautiful.

Während David spricht, erfolgt, exakt auf dem Wort „perfect“, die Aufblende zu einer von zwei Einstellungen, welche diese Szene ausmachen (Abb. 13):

⁹² Penny ist Davids Freundin, die sich bereits mehrfach dagegen gewehrt hat, gefilmt zu werden.



Abb. 13–15: Vom musealen zum voyeuristischen Blick.



Abb. 14



Abb. 15

Wir haben es hier zum einen mit einer Ineinanderfaltung verschiedener Zeitlichkeiten zu tun, und zum anderen mit dem Prozess ihrer Ent-Faltung im konkreten Verlauf der Szene: So spricht David, während das Bild noch schwarz ist, bereits aus der (der Form des Tagebuchs, bzw. der Chronik angemessen) zeitlich präzise markierten Situation des Verlusts heraus. Diese Markierung, dieses Festhalten des Verlusts aktiviert bereits das Grundprinzip des melancholischen Stils. (Bereits in der ersten Sequenz führt David dieses Prinzip vor, wenn er mit seinem Daumen eine Stelle auf einem Filmstreifen markiert: Zeit als Strecke.) Mit der Aufblende kommt dann eine weitere Schicht hinzu: Nicht nur die inzwischen Abwesende erscheint, sondern eine als vergangen markierte Situation wird in eine Art suspendierter Gegenwärtigkeit überführt. Es handelt sich hier eben nicht um eine einfache Rückblende, sondern in einer offenkundigeren Weise um dieselbe Anordnung, die den ganzen Film bestimmt: David Holzman, der die Bilder seines Lebens ansieht und kommentiert. Und es ist die hier zusätzlich eingezogene oder vielmehr wahrnehmbar gemachte Distanz zum Bild in seiner Gegenwärtigkeit, welche die Melancholie einführt.

Dabei haben wir es hier (wie strenggenommen den ganzen Film hindurch) mit einem verdoppelten David zu tun: demjenigen, der im „Jetzt“ des Films („this is Tuesday morning, 4:38“) die Bilder kommentiert, die er selbst durch seinen Monolog im Dunkel überhaupt erst ins Leben ruft; und demjenigen, der sich als Instanz hinter der Kamera im körperlichen Nachvollzug der Zuschauer realisiert. Diese beiden Davids sind keineswegs deckungsgleich. Denn während der

Off-Kommentar nach der Beschwörung der anrührenden Wirkung des Bildes der schlafenden Freundin verstummt, geht die Szene weiter. Dabei wirkt die graduelle Verringerung der Distanz zwischen Kamera und der schlafenden Nackten (vgl. Abb. 14) mit der zeitlichen Ausdehnung des Beobachtens zusammen, so dass sich allmählich in den konservierenden, bewahrenden Blick ein liebkosender bis schließlich voyeuristischer Anteil einzuschleichen beginnt, der mit dem Erwachen der Freundin (vgl. Abb. 15) schlagartig als dominant fixiert wird: Penny stürmt mit wutverzerrtem Gesicht auf die Kamera zu, die Einstellung bricht ab. Hier zeigt sich ein weiteres Mal, dass die Wandlung des Blicks nur als Zusammenspiel zwischen Kamera und Figur beschreibbar wird.

Die Szene annouciert sich von Beginn an als Bedingung ihres eigenen Scheiterns: Sie entsteht aus der Situation des Verlassenseins, den der Akt des Filmens selbst herbeigeführt und in der Modulation des Kamerablicks bereits vorweggenommen hat (setzt die Szene doch ein mit dem Verweis auf Museumsräume, die die Vergangenheit bewahren) – eine sozusagen metareflexive Konstellation: Der Versuch, das eigene Leben mit Hilfe einer filmischen Chronik besser zu verstehen, führt zu dem Verstehen des eigenen Lebens *als* Chronik, nämlich als Chronik eines Zerfalls. Mit Walter Benjamin schließlich ließe sich DAVID HOLZMAN'S DIARY noch in einem weiteren Sinn als Chronik verstehen. Benjamin schreibt in seiner dritten These zum Begriff der Geschichte: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“⁹³

Entsprechend geht es dem Film nicht nur um den konservierenden Impuls (und dessen Pervertierung) und nicht nur um die Geschichte dieser Pervertierung; vielmehr ist noch diese „kleine“ Geschichte eingefaltet in die „großen“ Ereignisse: So spielt der Film im Juli 1967, zur Zeit der Rassenunruhen der *Newark Riots*, über die im Radio berichtet wird: Während die Kamera auf der Straße einer Reihe von dunkelhäutigen Figuren begegnet, verliert der Radiosprecher die Liste der bei den Unruhen Getöteten. Ein anderes Zusammentreffen hat einen eher komischen Effekt: Während die Kamera eine endlos scheinende Reihe alter Menschen abfährt, die auf Parkbänken sitzen, ist auf der Tonebene das Protokoll einer Abstimmung in den Vereinten Nationen zu hören. Eine weitere, eindrucksvolle Sequenz dokumentiert einen Fernsehabend Davids, indem jede Einstellung des Programms durch ein Einzelbild repräsentiert wird. Im Ergebnis fließen Nachrichten, Filme, Fernsehserien und Werbung zu einer Art Strom des Optisch-Unbewussten zusammen, dessen unheimlichster Effekt darin besteht,

⁹³ Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 252.

dass auch für den heutigen Zuschauer immer noch einzelne Bestandteile erkennbar bleiben (das Gesicht Joan Crawford, das Logo der *Star Trek*-Serie, Werbung für *Philadelphia*-Frischkäse, etc.). Und schließlich ist natürlich der Vietnamkrieg zu nennen – man erinnere sich, dass die drohende Einberufung den entscheidenden Auslöser für Davids Wunsch darstellt, sich Klarheit über sein Leben zu verschaffen. Diese Einfaltungen der großen Geschichte in die kleine sind keineswegs Zugaben; vielmehr setzen sie sich bis in die kleinsten Formelemente fort. Ein prägnantes Beispiel dafür war gleich zu Beginn der Analyse aufgefallen: die Einschreibung des Schrittrhythmus des Operators in die Bewegung der Kamera, realisiert als Bewegungsfiguration – *als Figur* – des Schwankens. Als Figur ergibt der Rhythmus präzise hinsichtlich des Aufzeichnungsbestrebens der Chronik einen Sinn: Er schreibt eine eigene Zeitlichkeit ins Bild ein und fungiert dadurch als Spur einer Anwesenheit, die sich nicht einfach produktionsästhetisch auflösen lässt, sondern am „Fleisch“ des Bildes teilhat und sich schließlich ins Innerste des affektiv-leiblichen Nachvollzugs von Bewegung fortsetzt.

6 Schluss

6.1 Die neuen Formen im Spannungsfeld der affektiven Modi

Systematik der affektiven Modi

Nachdem ich in den vorangegangenen Kapiteln die einzelnen Modi ausführlich behandelt und auch ihr Zusammenspiel in einem einzelnen Film analysiert habe, ist es nun Zeit, ihre systematische Bedeutung für das Kino des New Hollywood insgesamt zu bewerten. Diese Bewertung soll gleichzeitig als Fazit und Zusammenfassung der vorliegenden Arbeit dienen.

Das Verhältnis der Modi zueinander wurde verschiedentlich bereits angesprochen; um dieses Verhältnis nun eingehender zu klären, ist es zunächst hilfreich, die Modi schematisch miteinander zu vergleichen.

Schema: Die affektiven Modi im New Hollywood.

	Suspense	Paranoia	Melancholie
Paradigma	Hitchcock	JFK/Zapruder	Genre/Avantgarde
Zeitform	Futur II	Äon	Perfekt
Zeitverhältnis zum Ereignis	nicht mehr – noch nicht: Aufschieben	zu früh – zu spät: Vordatieren/Wiederholen	nicht mehr – noch immer: leere Möglichkeit
Dramaturgie	Umkehrung	Kreislauf	Chronik
Raumbezug	Aufmerksamkeit	Medialität	Kontemplation
Gestus	Fokussierung	Parallaxe	Versteinerung
Affektbezug	Balance	Handlungs(ohn)macht	Stimmung

In der Frage nach dem Verhältnis klingt bereits an, was im Laufe der Arbeit wiederholt hervorgehoben wurde: dass nämlich die Modi keineswegs Schubladen sind, in welche man Filme einsortieren könnte. Vielmehr aktualisieren sie sich im je konkreten Verlauf der Filmwahrnehmung, und das bedeutet auch, dass sie einander überlagern, aufeinander ausstrahlen und Übergänge untereinander ausbilden können – wie am Beispiel von DAVID HOLZMAN'S DIARY im vorherigen Kapitel exemplarisch aufgezeigt. Dieses dynamische Zusammenspiel der affektiven Modi ist eine wesentliche Voraussetzung für das, was ich als *Geschichte des Fühlens* bezeichnet habe, insofern es Möglichkeiten für die Veränderung und Neuschaffung von expressiven Formen eröffnet. Was mich hier zunächst interessiert, sind

die systematischen Bedingungen für ein solches Zusammenspiel, wie sie in der obigen Tabelle aufgeführt sind.

Erläuterungsbedürftig an diesem Schema sind vor allem die Parameter der Unterscheidung. Einige dieser Parameter sind dabei theoretisch streng hergeleitet, andere verstehen sich eher als Chiffren. So im Fall der ersten Kategorie, des Paradigmas: Diese Kategorie stellt den Versuch dar, für jeden Modus eine genealogische Linie zu benennen, eine Art Geschichte der Bildformen. Dabei ist zu betonen, dass der Bezug auf dieses Paradigma sich in jedem Modus unterschiedlich gestaltet, wie zu Beginn des Suspense-Kapitels angemerkt: Der Suspense etwa öffnet einen Denkraum des Dialogs zwischen Filmen. Dabei geht es weniger um den Verweis auf andere Bilder im Sinne eines Wiedererkennens, sondern um ein Re-Engagement mit spezifischen Bildformen, die auf ihre eigene Stabilität oder Instabilität hin befragt werden. Der paranoide Stil hingegen realisiert den Verweis auf andere Bilder und die Erinnerung an sie als Auslöschung der Gegenwart im filmischen Bild. In dieser Hinsicht ergibt das Nachstellen bestimmter Posen und bildräumlicher Anordnungen einen affektpoetischen Sinn, der sich im Spiel mit Macht und Ohnmacht des Zuschauens erfüllt. Die Melancholie schließlich versammelt eine Welt von Bildern in der Tiefe des Reflexionsraums, der sich im filmischen Bild eröffnet. Diesen Raum in all seiner Widersprüchlichkeit auszumessen ist das Ziel der Kontemplation, mit der sich der Zuschauer ins filmische Bild versenkt.

Der zweite Parameter, die Zeitform, ist in den jeweiligen Kapiteln eingehend behandelt worden und bedarf keiner ausführlichen Erklärung mehr. Es sei lediglich nochmals angemerkt, dass jede dieser Zeitformen einen Widerspruch in sich birgt, der in der nächsten Kategorie, dem Zeitverhältnis, realisiert wird. Auf der Ebene des Zeitverhältnisses deutet sich nun erstmals eine Antwort auf die Frage an, wie die Modi miteinander zusammenhängen, bzw. wie man vom einen Modus zum anderen gelangen kann. Beispielsweise zeigt sich, dass Suspense und Paranoia durchaus ähnliche Zeitverhältnisse bearbeiten, und dass lediglich der Standpunkt sich ändert, von dem aus dieses Verhältnis erfahren wird: Im Suspense befinden wir uns *inmitten* der paradoxen Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft, während wir uns vom Standpunkt der Paranoia aus sowohl *vor* als auch *nach* dem ‚eigentlichen‘ Moment befinden. Dieses Geworfensein in den Widerspruch teilt der Suspense mit der Melancholie, die allerdings ihrerseits jeder Orientierung auf die Zukunft ermangelt. Ihr wird die Gegenwart zu einem von der Vergangenheit ausgefüllten Raum. Der Stillstand, dem sie entgegengeht, ist in der Paranoia wiederum bereits erreicht – die Nähe der melancholischen Kontemplation zum paranoischen Kreislauf ist daher ebenfalls kein Zufall. Die leere Möglichkeit, durch die sich die Melancholie leidend auf das Vergangene

bezieht, wird in der Paranoia zum Gegenstand endloser, aber meist kalt-distanzierter Wiederholung.

Die Dramaturgie des paranoiden Stils ist dementsprechend der Kreislauf: *THE PARALLAX VIEW* endet mit demselben Komitee, mit dem der Film begann, *THE CONVERSATION* ersetzt die Improvisation der Anfangssequenz mit jener des Endes, *GIMME SHELTER* beginnt und endet im Schneiderraum der Maysles-Brüder. Wenn nun die Melancholie auch immer schon vom Ende weiß, so muss sie doch den Weg dorthin – die Katastrophe in Permanenz, welche in der Chronik festgehalten wird – erst noch erleiden, während die Paranoia ihn immer schon zurückgelegt hat. Für den Suspense dagegen bietet das Ende keine Gewissheit als die, dass nichts gewiss ist – eine Haltung, von der man sich mit nicht allzu viel Phantasie durchaus vorstellen kann, wie sie in den Relativismus der Paranoia umschlägt, der unendlich Perspektiven gegeneinander austauscht. Dieser Schritt vom Suspense in die Paranoia lässt sich etwa in *De Palmas BLOW OUT* beobachten, wenn der Film vom Modus des Slasher-Horrors in die Verschwörungstheorie wechselt (um am Ende wieder beim Horror anzukommen).

Auch der nächste Parameter, der Raumbezug, erlaubt diese Übersetzungsbewegungen zwischen den einzelnen Modi. Hier zeigt sich auch, dass die Paranoia dabei nicht automatisch den Endpunkt darstellt; so bezieht die dem Suspense eigene Bewegung der Aufmerksamkeit auch all die Bildwelten ein, die sich als Fläche vor dem paranoischen Bewusstsein ausbreiten, und versetzt sie in Bewegung. Auf der anderen Seite greift die Melancholie das einzelne Bild heraus und versenkt sich darin, wo die Paranoia danach strebt, es gegen das nächste Bild, die nächste Oberfläche auszutauschen. Fokussierung, Parallaxe und Versteinerung sind die Gesten, die diesem jeweiligen Bezug entsprechen. Sie gehen nicht zwingend ineinander über, bilden jedoch optional Verbindungen aus: So kann die Fokussierung des Suspense in der melancholischen Versteinerung enden, ohne die Ordnung des Bildes zum Einsturz gebracht zu haben („shifting suspense into suspension“¹).

Im letzten und wichtigsten Parameter, dem affektiven Bezug im engen Sinne, nimmt das komplexe Verhältnis zwischen den Modi nochmals eine neue Gestalt an. Im Suspense wird dieser Bezug, wie ausgeführt, über die Manipulation der Balance hergestellt, wobei diese Balance sowohl die räumlichen Konstellationen als auch die zeitliche Komposition betrifft, nämlich die zeitliche Gestalt der Ausdrucksbewegung. Der Modus der Paranoia lässt sich ebenfalls als ein solches reflexives Verhältnis zur Ausdrucksbewegung bestimmen; nur dass hier nicht die Frage nach der Stabilität gestellt wird, sondern eine virtuelle Ausdrucksbe-

1 Ivone Margulies: John Cassavetes, S. 302.

wegung, eine alternative Beschreibung der Wirklichkeit in Konkurrenz zur aktuellen Bewegung tritt. In dieser alternativen Perspektive manifestiert sich die ganze Macht und zugleich die ganze Ohnmacht des paranoiden Bewusstseins: Unendlich ist die Zahl der Blickwinkel, doch jeder Blickwinkel bleibt unzureichend – das Ergebnis ist die *agency panic*, die sowohl in der totalen Blockade als auch im *paranoid cinema of action* resultieren kann, welches die Blockade in einer Art Hyperaktivität zu kompensieren sucht. Der affektive Bezug des melancholischen Modus, die Stimmung, ist mit Abstand am gründlichsten theoretisch diskutiert. Jeder Handlungsbezug ist hier abwesend; das reflexive Verhältnis zur Ausdrucksbewegung stellt sich dar als unendliche Differenzierung, welche in der charakteristischen melancholischen Ambivalenz mündet – ein Gleichgewichtszustand ganz eigener Art.

Es liegt mir fern, mit diesem Schema das gesamte Kino des New Hollywood (als Gesamtheit der Filme) erklären zu wollen; das wäre weder möglich noch erstrebenswert. Was die Analyse der affektiven Modi jedoch erbringt, ist eine Erklärung für die spezifische historische Dynamik des US-amerikanischen Kinos der späten 1960er und der 1970er Jahre in seiner Auseinandersetzung mit dem klassischen Genresystem – kurz gesagt, Grundlagen einer Geschichte des Fühlens. Zum Erreichen dieses Ziels fehlt noch ein letzter Schritt, und der besteht darin, die affektiven Modi auf die Konstitution der neuen Ausdrucksformen zu beziehen, welche für das New Hollywood charakteristisch sind. Ich werde mich hier auf die drei wichtigsten dieser neuen Formen beschränken: den modernen Horrorfilm, das Road Movie und den Neo-Noir. Die Implikationen dieses Gedankens sind dabei jedoch auf das gesamte Kino des New Hollywood zu beziehen – unter anderem deshalb, weil auch diese Formen nicht als Container zu verstehen sind, sondern eher als komplexe Modalitäten, welche die alten generischen Grenzziehungen unterlaufen und sich in äußerst diversen Kontexten wiederfinden.²

Kannibalismus: Das Ende der Welt im Horrorfilm

Die für den melancholischen Modus bestimmende Denkfigur des Kannibalismus erlaubt es nicht nur, das Kino des New Hollywood im Verhältnis zu seiner eigenen Geschichte zu beschreiben, sondern auch in seinem Verhältnis zur Zeitgeschichte, deren melancholische Konstitution in den 1970er Jahren ich eingangs des entsprechenden Kapitels skizziert habe. Die prominentesten Beispiele für

² Für den Horrorfilm hat Robin Wood dieses Prinzip annonciert, vgl. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 45 und S. 76.

den Gebrauch dieser Denkfigur finden sich offensichtlich im modernen Horrorfilm, namentlich NIGHT OF THE LIVING DEAD, THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (Tobe Hooper 1974), THE HILLS HAVE EYES (Wes Craven 1977) und DAWN OF THE DEAD (George A. Romero 1978). Cravens Film etwa zitiert in einer Einstellung Goyas berühmtes Gemälde *Saturn verschlingt eines seiner Kinder* (ca. 1821–1823), während der allegorische Gehalt des Kannibalismus-Themas in Romeros Filmen, besonders offensichtlich in DAWN OF THE DEAD, filmwissenschaftlich wie kulturhistorisch intensiv untersucht worden ist.³ Das Ende der Welt war schon immer ein privilegierter Gegenstand melancholischer Imagination – die 1970er Jahre machen da keine Ausnahme.⁴ Das New Hollywood greift diese Beschäftigung mit Blick auf den Vietnamkrieg, auf das Schwinden ökologischer Ressourcen und auf das Scheitern der utopischen Projekte der 1960er Jahre auf – wenn auch mit einer resoluten Drehung: Der Modus der Imagination ist der Horror.

Der erste (voll artikulierte) Dialog in THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE etwa hat die Astrologie zum Thema. Pam, offensichtliches Klischee des New Age-Hippies, zitiert während der gemeinsamen Fahrt im Kleinbus aus Llewellyn Georges *A to Z Horoscope Maker and Delineator*: „Okay, listen: ‚The condition of retrogradation is contrary or inharmonious to the regular direction of actual movement in the Zodiac, and is, in that respect, evil. Hence, when malefic planets are in retrograde‘ – and Saturn’s malefic, okay? – ‚their malefice is increased.‘“ Jerry, etwas genervt, macht sich über sie lustig: „Have you been doing those Reader’s Digest Word Power columns again?“ Pam insistiert: „Jerry, it just means Saturn’s a bad influence. It’s just particularly bad influence now, because it’s in retrograde.“ Jerry gibt auf und wendet sich ungläubig an Kirk, Pams Freund: „Hey man, you believe all that stuff your old lady is hawking me?“

Es ist mehr als nur eine amüsante Randbeobachtung, wenn in einem Film über Kannibalismus kein anderer als Saturn, der kinderfressende Gott der Zeit (in seiner Gestalt als schicksalsbeeinflussender Himmelskörper), an solch prominenter – und gleichzeitig leicht zu überhörender – Stelle seinen Auftritt bekommt. Tatsächlich lässt sich der Determinismus astrologischer Vorstellungen als ein Modell für die Dramaturgie nicht nur dieses Horrorfilms interpretieren,

3 Vgl. Wood: Hollywood from Vietnam to Reagan, S. 63–119; Linnie Blake: Another one for the Fire. George A. Romero’s American Theology of the Flesh. In: Mendik (Hg.): Shocking Cinema of the Seventies, S. 151–165, hier S. 160–164. Zur melancholischen Ambivalenz von NIGHT OF THE LIVING DEAD, THE LAST HOUSE ON THE LEFT und THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE vgl. Matt Becker: A Point of little Hope. Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence. In: The Velvet Light Trap (2006), S. 42–Nr. 57, 59.

4 Vgl. Lois Parkinson Zamora (Hg.): The apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture. Bowling Green 1982.

welche in grausamer Regelmäßigkeit ein Opfer nach dem anderen aus dem Leben scheiden lässt. Christopher Sharrett hat darauf hingewiesen, dass die makrokosmischen Implikationen des Geschehens von Beginn an durch die Bilder von Himmelskörpern signalisiert werden, die unter anderem in den weit aufgerissenen Augen Sallies gegen Ende des Films ihren mikrokosmischen Widerhall finden.⁵

Sharrett zufolge vereint der Film eine primitive mit einer modernistischen Perspektive in seinem Modell von Geschichte:

The „primitive“ aspect refers to the ritual atmosphere surrounding the film’s horrors and the way characters interact in a situation of chaos; the „modernist“ aspect denies the primitive belief in a cyclical view of history and asserts instead an absolute dead end without the possibility of renewal or even resolution.⁶

Diese Verweigerung einer Auflösung scheint mir der entscheidende Punkt zu sein, welcher Hoopers Film eng mit jener melancholischen Vererbungslinie assoziiert, die ich in dem entsprechenden Kapitel nachgezeichnet habe – einer Genealogie von Melancholie, die sich dezidiert *nach* dem Holocaust positioniert,⁷ und deren Zeitvorstellung sich bis in die Gegenwart zu Filmen wie *SOUTHLAND TALES* (Richard Kelly, USA 2006), *4:44 LAST DAY ON EARTH* (Abel Ferrara, USA 2011) und *MELANCHOLIA* (Lars von Trier, Dänemark u. a. 2011) weiterverfolgen lässt, die in der ein oder anderen Form das Ende der Welt in Szene setzen. Wenn etwa Rudolf Arnheim in seinem Essay zum Problem der Formlosigkeit von der *trompe l’oeil*-Malerei der Amerikaner spricht und konstatiert: „The phenomenal chaos of accident from which man seeks refuge in art, has invaded art itself.“,⁸ dann könnte er ebensogut von *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* sprechen. (Es ist im übrigen diese Tendenz zur Formlosigkeit, die Arnheim an Kracaues theoretischer Konzeption kritisiert.⁹) Die Auflösung der Form in diesem Film geht so weit, dass selbst das Ausüben körperlicher Gewalt auf ein Minimum reduziert wird:

⁵ Vgl. Christopher Sharrett: The Idea of Apocalypse in *THE TEXAS CHAINSAW [sic] MASSACRE*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen/London 1984, S. 255–276, hier S. 261.

⁶ Sharrett, S. 262.

⁷ Sharrett verweist auf das Motiv des Lampenschirms aus menschlicher Haut und bringt dies mit dem KZ Buchenwald in Verbindung. Vgl. ebd., S. 270–271.

⁸ Arnheim: *Accident and the Necessity of Art*, S. 24.

⁹ Vgl. Arnheim: *Melancholy unshaped*, besonders S. 294–296. An dieser Stelle wird die poetologische Nähe Kracaues zum Kino des New Hollywood erneut offenbar. Zu den Differenzen bezüglich des Verhältnisses zum Genrekino vgl. die Ausführungen im Kapitel zur Melancholie.

Hooper focuses not so much on what the cannibals do to Sally (which is relatively little) as on the extremes of her terror and the way the cannibals project their hate and collective violence upon her. Sally is by turns honored and vilified, as in primitive ritual, to a point where she is literally driven insane. [...] The real ritual dimension may be Hooper's refusal to accede to the most important conventions of the genre and of drama itself; the catharsis meant to be reached by the work is denied, destroying a common code shared by the audience. Just as the blood Sally *might* shed has no role in ‚replenishing‘ Hooper's horrific wasteland, the vacuousness of the horror film's language must be recognized.¹⁰

Das Ritual zielt also, auf einer übergeordneten Ebene, auf die Zerstörung des Rituals, auf die Verweigerung eines kathartischen Effekts (was zum einen an Angers SCORPIO RISING erinnert, zum anderen auf das Ende von MELANCOLIA vorausweist). Dieser Mechanismus der Selbsterstörung ist uns unter dem Schlagwort des Kannibalismus inzwischen wohlvertraut. Sharrett bezieht diesen Mechanismus schließlich auf das vom Film inszenierte Gesellschaftsbild, das sich mit den zeitgenössischen Beschreibungen US-amerikanischer Sozialität zu Beginn der 1970er Jahre deckt:

I have spoken of the cannibalism of the film (which is never actually seen, pointing to the metaphoric value Hooper gives to the idea) as representative of a process of inverting all values, myths and symbols of culture. The cannibals' meal, rather than a communion, suggests the utter fragmentation and atomization of society.¹¹

Bemerkenswert ist, dass der Kannibalismus selbst in einem Horrorfilm wie diesem primär als Metapher operiert. Dieser sozial- und kulturhistorische Bezug des Films lässt sich auf Grundlage des Stimmungsbegriffs noch weiter schärfen. Die Verschränkung von Subjekt und Objekt des Wahrnehmungsvorgangs in der Stimmung markiert diese in ihrer kulturellen und geschichtlichen Spezifität. So schreibt Kerstin Thomas zur Funktion der Stimmung im Werk des französischen Post-Impressionisten Georges Seurat:

Die Stärke der Stimmungskunst scheint mir [...] gerade in der Spezifität der Schilderung phänomenaler Qualitäten zu liegen, die eng mit dem historischen Diskursraum verknüpft ist. Stimmung als künstlerische Verfahrensweise der Moderne zielt aufs Subjektive, indem sich die einheitliche Tönung des Geschilderten auf den Zustand der Wahrnehmungssteigerung in der Stimmung übertragen lässt: die Erfahrung, dass sich bestimmte Ereignisse, Sinne und Gedanken, Erinnerungen und Gefühle zu einem einheitlichen Klang verdichten können.¹²

¹⁰ Sharrett: The Idea of Apocalypse in THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE, S. 266–267.

¹¹ Sharrett, S. 270.

¹² Thomas: Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 218.

Damit lässt sich der Begriff der Stimmung mit Nachdruck gegen die ahistorische Setzung von Basis-Emotionen in Stellung bringen, für deren Auslösung die Filme nurmehr als Stimulus-Material dienen, um die kognitivistische Position etwas überspitzt darzustellen. Thomas führt diesen Gedanken aus:

Anstelle einer schablonenhaften Wiedergabe der Werte traurig, fröhlich und gleichmütig [...] kommen bei Seurat weitaus differenziertere Stimmungsnuancen zum Ausdruck, die sich aus dieser speziellen Färbung des einzelnen Sujets ergeben. Werden in Carus' Ausführung Motive und stimmungshafter Sinngehalt noch als anthropologisch feste Größen angesehen – eine Auffassung, die die Einfühlungsästhetik übernimmt – so wird bei Seurat deutlich, dass Stimmungsqualität und Ausdrucksgehalt historisch präzise determiniert sind.¹³

Hinzuzufügen wäre dem noch, dass Stimmungsqualität und Ausdrucksgehalt nicht nur historisch präzise determiniert sind, sondern die Bedingung ihrer Möglichkeit in der filmischen Form begründet finden. Mit Blick auf *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* lässt sich dies zum einen am filmischen Bild zeigen – insbesondere im Zusammenspiel der Materialität des Settings (Schmutz, Schweiß, Hitze, etc.) mit den spezifisch filmischen Mitteln der Lichtsetzung, Farbgebung und Kadrierung, welches diese sehr charakteristischen Textur-Qualitäten von Fäulnis und Verdorbenheit erzeugt. Zum anderen verdient die Tonebene hier besondere Beachtung, insofern sie gezielt auf die Erzeugung audiovisueller Texturen ausgerichtet ist, wie Frank Hentschel in seiner Analyse des Films bemerkt:

[Von einer anderen Gruppe von Geräuschen] sehr deutlich unterschieden sind flächigere, eher rauschende, atmosphärische Geräusche die sich zum Teil aus höheren Frequenzen zusammensetzen, zum Teil in Form von Brummen und Grollen in Erscheinung treten. Sie sorgen für eine meistens leise, aber immer wahrnehmbare akustische Hintergrundschicht, die für die Stimmung des Films essenziell ist. Hall- und Vibrationseffekte, die auch die metallischen Klänge ab und zu in Bewegung setzen, werden insbesondere auf diese flächigen Geräusche angewandt, die so zu beben anfangen und ihre irritierende Wirkung verstärken. [...] Die ständige Präsenz von Geräuschen lässt den Zuschauern keine Ruhe. In *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* existiert fast keine Stille. Selbst die Natur ist unruhig und unbehaglich. Gleich der Sonnenaufgang [...] wird, begleitet von metallischen Lauten, zu einem irritierenden Ereignis, das visuell durch den schwarzen Himmel unterstrichen wird. Die Geräusche machen mürbe; sie kündigen allenthalben die undefinierbare Präsenz einer Bedrohung an. Noch die belanglosesten Szenen erhalten hierdurch den Anstrich des Kalten und Abweisenden.¹⁴

¹³ Thomas, S. 227.

¹⁴ Frank Hentschel: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*. Berlin 2011, S. 67–68.

Der entscheidende Punkt ist dabei, dass diese Geräusche nicht beliebiger Herkunft sind, sondern im Sinne der Entsprechungen von Mikrokosmos und Makrokosmos einen spezifischen sozialen und historischen Horizont des Geschehens entwerfen:

Der vollständige Verzicht auf herkömmliche musikalische Klänge trägt in substanzieller Weise dazu bei, die Atmosphäre des grundsätzlich Perversen, Zerrütteten und Morbiden hervorzurufen. [...] Bevor die Protagonisten erstmals auf der Leinwand erscheinen, verstummen die extradiegetischen Geräusche, nur um dem Radiosender mit seinen Schreckensmeldungen sowie den vorbeirasenden Kraftfahrzeugen ihre Fortsetzung zu überlassen. Normalität wird nicht nur durch eine Familie von Kannibalen gestört, die punktuell in eine gesunde Welt einbricht, als sei durch ihre Beseitigung der intakte Zustand wiederherzustellen, sondern ein solcher Zustand existiert gar nicht. Die Geräusche in *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* sind die Existenzgeräusche der westlichen Kultur.¹⁵

Mit der Negation einer vermeintlichen Normalität, welche gegen das Grauen abgesetzt wäre, ist präzise Robin Woods Bestimmung des apokalyptischen Horrorfilms aufgerufen.¹⁶ Die Gewissheit nicht wiedergutzumachender Desintegration realisiert sich in der Allgegenwart einer Welt verdorbener Geräusche. Im Lärm der titelgebenden Kettensäge „verschmelzen“¹⁷ schließlich Handlung und Filmmusik vollends miteinander. Die Tonebene gewinnt damit eine reflexive Dimension, indem sie direkt auf die vom Zuschauer zu durchlaufende Affektdramaturgie bezogen wird. Diese reflexive Dimension ist nun sicherlich nicht kontemplativen Charakters und daher kaum direkt auf eine melancholische Stimmung zurückzubeziehen; sie spielt jedoch – wenn auch auf einem anderen Intensitätsniveau, nämlich dem der Groteske – ein Grund-Dilemma des melancholischen Stils durch, wenn sie mit Sally das Steckenbleiben im Dickicht nachvollzieht (wieder eine Parallele zu *MELANCHOLIA*, diesmal zum Prolog), um schließlich in der nahezu absoluten Ziellosigkeit von *Leatherface* zu reiner Bewegtheit zu gerinnen, die nirgendwo mehr hinführt.

Das Kippen in die Groteske ist durchaus angelegt im melancholischen Stil – ist doch das Zentralphänomen der Groteske Friedrich Piel zufolge die „Doppeldetermination“,¹⁸ die der melancholischen Ambivalenz wesensverwandt ist. Diese Doppeldetermination resultiert in einer grundsätzlichen „Labilität“,¹⁹ in einer permanenten Drohung des Zerfalls. Dramaturgisch realisiert sie sich

¹⁵ Hentschel, S. 68–69.

¹⁶ Vgl. Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 170.

¹⁷ Hentschel: *Töne der Angst*, S. 70.

¹⁸ Friedrich Piel: *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*. Berlin 1962, S. 45.

¹⁹ Piel, S. 33.

in einem „hektisch[n] Hin und Her“, einem „Umklappen von Augenblick zu Augenblick“.²⁰ In diesem Umklappen vernichtet sich die Bewegung selbst – der Zerfall bedroht sowohl den Raum als auch die Zeit (Piel spricht von „Chronophagie“, einem Verschlingen von Zeit²¹). Wo sich die melancholische Bewegung in die Differenz eingräbt, da ist die Grotteske durchtränkt vom Prinzip der Hemmung, begründet aus dem Gegeneinander der widersprüchlichen Tendenzen: „Die ‚Bewegung der Grotteske‘ [sic] ist in der Hemmung. In der Hemmung manifestiert sich aber weder Gegenwart noch Zukunft. In ihr zeigt sich die Vergangenheit in ihrem Sterben.“²² Alle Bewegung bleibt daher Schein, bleibt Quasi-Bewegung. Eben dieses „moving but going nowhere“ verbindet den modernen Horrorfilm, strukturell gesehen, auf zunächst seltsam erscheinende Weise mit dem Road Movie. Man wird jedoch sogleich sehen, dass diese Verbindung keineswegs zufällig ist.

Der suspendierte Suspense im Road Movie

Was dem Horrorfilm die Kettensäge, das ist dem Road Movie der Lärm der Motoren. Beide strukturieren die filmische Affektdramaturgie auf der Grundlage eines je spezifischen Gestus von Bewegung, beide tendieren in dieser Hinsicht zu Selbstreflexivität. Im Kapitel zur Melancholie wurden schon einige Bemerkungen zum Road Movie verloren, daher möchte ich mich hier auf den systematischen Zusammenhang von Road Movie und Horrorfilm konzentrieren, sowie auf die Frage, welche Rolle den affektiven Modi in diesem Zusammenhang zukommt.

Die Verbindung zwischen Road Movie und Horrorfilm lässt sich am deutlichsten von der Behandlung des filmischen Raumes her erschließen, genauer: vom Verhältnis zwischen Straße und Landschaft.²³ Das Verhältnis des Road Movies zur Straße ist dabei von vornherein vor dem Hintergrund der verschwundenen Westgrenze, der *frontier*, zu betrachten. Bereits EASY RIDER kehrt die Ost-West-Bewegung der Siedlungstrecks um und schickt seine Protagonisten auf die Reise von Kalifornien nach Alabama, während die Flucht- und Ausweichbewegungen des Gangster-Paares in BONNIE AND CLYDE über den Verlauf des Films hinweg zusehends zielloser werden.

20 Piel, ebd.

21 Piel, S. 59.

22 Piel, S. 60.

23 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Hauke Lehmann: Schrecken der Straße.

Das Verschwinden der Westgrenze resoniert unmittelbar mit den 1972 ausgerufenen „Grenzen des Wachstums“, indem es die vormals endlosen Ebenen Amerikas zu einem Raum zusammenschließt, der durch den Ausbau des Straßennetzes erschlossen und enger zusammengebracht wird. Die Grenze wird so durch das tendentiell unendliche Band der Straße ersetzt und dadurch ins Innere eines immer weiter zusammenschrumpfenden Territoriums verlegt, wobei der imaginäre Möglichkeitsraum eines einst unberührten *promised land* auf den optischen Fluchtpunkt der Straße projiziert wird. Dieser Fluchtpunkt ist natürlich seinerseits beweglich, insofern er dem steten Wandel der ihn konstituierenden Perspektive unterworfen ist. VANISHING POINT bringt dieses Prinzip bereits in der Mehrdeutigkeit seines Titels zum Ausdruck und setzt es in seiner komplexen dramaturgischen Struktur konsequent um: Der „Vanishing Point“ ist der Fluchtpunkt, aber eben auch, wörtlich verstanden, der Punkt des Verschwindens und der verschwindende Punkt. Die Straße ist also gleichzeitig Mittel der Erschließung des natürlichen Raums und internalisierte Peripherie des sozialen Raums: Sie bietet eine Möglichkeit, den normierten gesellschaftlichen Zusammenhängen zu entfliehen und zerschneidet gleichzeitig jene Idylle, die eigentlich das Ziel der Flucht hätte sein sollen.

Diese Ambivalenz der Straße fügt sich nahtlos in die affektive Dynamik des melancholischen Modus ein und war ja bereits am Beispiel von ELECTRA GLIDE IN BLUE zu beobachten. In dieser Hinsicht findet der Kleinbus der Hippies aus diesem Film in THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE seinen direkten Nachfolger. Und wenn der Anfangsdialog aus dem letzteren Film die restlose Kommerzialisierung des gegenkulturellen Lebensstils vorführt (bis zu dem Punkt, wo dieser sich in Reader's Digest verwirklicht findet), dann ist auch das eine Fortsetzung von Guercios Film, in dem der Kleinbus selbst vollgepackt ist mit Merchandising-Produkten.

Es ist nun interessant, welche dramaturgische Funktion der Kleinbus jeweils ausübt. In ELECTRA GLIDE IN BLUE fungiert er als Umkehrung des Pickup-Trucks aus EASY RIDER, mit dem die Protagonisten am Ende des Films ihre verhängnisvolle Begegnung haben. In THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE strandet der Bus relativ früh im Film in der *White Trash*-Wildnis von Texas, ohne später noch einmal bewegt zu werden. Aus diesem Vergleich lassen sich gewisse dramaturgische Grundmuster ableiten, deren Bestimmung uns wieder zur Frage der affektiven Modi zurückkehren lässt.

Das Road Movie operiert typischerweise nicht selbstverständlich im Modus des richtungslosen Unterwegsseins. Es existieren durchaus Ziele der Bewegung, nur werden diese über den Verlauf des Films mehr oder weniger stark relativiert. So schreibt Elsaesser zu TWO-LANE BLACKTOP:

Taking to the road comes to stand for the very quality of contingency, and a film like *TWO-LANE BLACKTOP* is symptomatic in this respect: there is only the merest shadow of an intrigue, the action provocatively avoids the interpersonal conflicts potentially inherent both in the triangular relationship and in the challenge personified by the Warren Oates character, and finally, the film toys with goals (the race to Washington) in an almost gratuitous, ostentatiously offhand way.²⁴

TWO-LANE BLACKTOP ist in dieser Hinsicht paradigmatisch. Der Film führt eine ‚klassische‘ Zielorientierung ein, verliert diese jedoch nach wenigen Minuten aus den Augen, um in einen Zustand zu wechseln, den Elsaesser mit dem Begriff der Kontingenz umschreibt. Er gelangt auf diese Weise sehr schnell vom Suspense zur Suspension. Ein anderes Beispiel ist *VANISHING POINT*: Hier wird die zielstrebige Bewegung des Protagonisten durch eine Rückblenden-Struktur unterwandert, die seine Fahrt im Nirgendwo verpuffen lässt, bevor sie am Ende des Films in seinen Tod mündet. Eine dritte Möglichkeit wird in *BADLANDS* durchgespielt, wo die Fahrt des Paares eine reine Flucht- und Ausweichbewegung darstellt, die wie eine Grenzwert-Reihe fast zwangsläufig in der Einöde zum Erliegen kommt, als sie sich erschöpft hat. *WANDA* variiert dieses Prinzip in einem noch stärker zurückgenommenen Gestus als eine beständige Suche nach Halt, als Herumdriiften einer Figur, die stets hinter dem Tempo ihrer Umgebung zurückbleibt.

Die Verschiebung von Suspense zu Suspension als dramaturgisches Prinzip ist einer der Mechanismen, durch welche das Road Movie in scheinbar fremde generische Kontexte einwandert; so enden unter anderen *THE GRADUATE*, *MIDNIGHT COWBOY* (John Schlesinger 1969), *STRAW DOGS*, *THE MACK*, *STRAIGHT TIME* (Ulu Grosbard 1978) und *DOG SOLDIERS/WHO'LL STOP THE RAIN* (Karel Reisz 1978) wie Road Movies, nämlich mit der Bewegung der Protagonisten auf der Straße. Wie neben vielen anderen Timothy Corrigan festgestellt hat, nähern sich im Road Movie der Verlauf der Fahrt und der Verlauf des Films einander bis zur Ununterscheidbarkeit an.²⁵ Insofern das Fahren nur noch in den seltensten Fällen auf ein eindeutiges Ziel ausgerichtet bleibt, tendiert auch die Dramaturgie zu einem reflexiv auf sich selbst zurückweisenden Zustand des reinen Bewegtseins – eben das ist der Sinn dieser ‚Road Movie‘-Schlussfiguren. Die meisten Road Movies selbst sind daher episodisch gebaut, ohne dass die eine Episode einen starken kausalen Bezug zu den vorangehenden oder den folgenden Episoden ausbildete.

²⁴ Elsaesser: *The Pathos of Failure*, S. 281.

²⁵ „If the thriller makes the camera a weapon and the melodrama makes it a family member, in the road movie the camera adopts the framed perspective of the vehicle itself. In this genre, the perspective of the camera comes closest of any genre to the mechanical unrolling of images that defines the movie camera.“ Corrigan: *A Cinema Without Walls*, S. 145–146.

Der Zustand der Kontingenz geht allerdings nicht vollständig in einem unbeteiligten Sich-Treibenlassen auf, sondern erweist sich eben in diesem Nebeneinander der Ereignisse als anfällig für Störungen. Die Störung wiederum manifestiert sich am klarsten durch den Unfall.

Der Unfall kann im Road Movie tödliche Folgen haben, er kann jedoch auch lediglich eine Unterbrechung der Autofahrt bedeuten. Die Unterbrechung der Autofahrt ist nun allerdings genau der Punkt, mit dem zahllose moderne Horrorfilme einsetzen, bzw. mit dem sie ihre initiierte fatale Wendung nehmen – von *PSYCHO* über *NIGHT OF THE LIVING DEAD*, *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*, *THE HILLS HAVE EYES*, *THE CHANGELING* (Peter Medak 1979), *THE EVIL DEAD* (Sam Raimi 1981) und *THE HITCHER* (Robert Harmon 1986) bis zu den Remakes und Variationen der 2000er Jahre: *JEEPERS CREEPERS* (Victor Salva 2001), *JOY RIDE* (John Dahl 2001), *WRONG TURN* (Rob Schmidt 2003), *HOUSE OF 1000 CORPSES* (Rob Zombie 2003) und *VACANCY* (Nimród Antal 2007). Diese Filme lassen sich verstehen als *abgebrochene Road Movies*.

Mit dem Verlassen der Straße und der Unterbrechung der Autofahrt setzt im Horrorfilm eine andere dramaturgische Logik ein: Das Episodische wird durch das Serielle ersetzt. Die Reihe von Begegnungen wird zu einer Serie von Tötungs- oder Folterungsakten, die unerbittlich aufeinander folgen. Schematisch lässt sich diese Differenz an einer kleinen Szene aus *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* verdeutlichen. In dieser Szene entdecken die jugendlichen prospektiven Opfer eine Art Fuhrpark hinter dem Haus der Kannibalen. Die Implikation ist offenbar die, dass hier die Vehikel all derer versammelt sind, welche den Kannibalen bereits zum Opfer gefallen sind. Damit bedient sich der Film eines in Road Movies fast obligatorischen Motivs, nämlich des Autowracks am Straßenrand (eine anekdotische Erscheinung, ein *Memento Mori*), und wendet es in eine serielle Logik.

An dieser Stelle wird das Zusammenspiel der Modi noch einmal komplexer. Die Einheiten der Serie im Horrorfilm nämlich operieren ihrerseits im Modus des Suspense – in dem Sinne, dass der Zuschauer beständig damit rechnen muss, mit seinem eigenen Affekt konfrontiert zu werden, wie Bill Schaffer schreibt.²⁶ Der Unterschied zu den Slasher-Filmen der 1980er Jahre, die ihr Vorbild in *HALLOWEEN* besitzen, liegt jedoch darin, dass sich der Suspense in *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE* letztlich totläuft. Die große Dinner-Szene behandelt das Zerfallen der Form nicht als ein punktuelles Ereignis (wie etwa in *CARRIE* mit dem Fall des Eimers), sondern als einen Zustand eigenen Rechts, der am ehesten dem melancholischen Modus zuzurechnen ist – die coole Distanz des Road Movies ist dem

26 Vgl. Schaffer: *Cutting the Flow*.

körperlichen Durchleiden der eigenen Verlassenheit und Sterblichkeit gewichen. Der Horrorfilm betrachtet die Straße vom (Auto-)Friedhof aus.

Die Balance zwischen den beiden Formen wird dann gehalten, wenn ein Film den Suspense aufrechterhält. Das Paradebeispiel hierfür ist natürlich Spielbergs *DUEL*, der sich am Kreuzungspunkt von Road Movie und Horrorfilm befindet. Die Landschaft in *DUEL* ist als solche nicht sonderlich von Interesse; wie man am Schluss des Films erkennt, stellt sie das exakte Negativ der Straße dar. Das Verlassen der Straße, der Unfall, ist ein Sturz über die Klippe: eine irreversible Bewegung, die das Auto und den Truck, der es verfolgt, zu Wracks deformiert. Der Sturz von der Straße ist ein Sturz in die Welt des Horrorfilms und fällt daher mit dem Ende des Films zusammen. Der Truck selbst, solange er sich noch auf der Straße befindet, ist nichts als eine Verkörperung dieser Negativ-Landschaft, ein untotes, wandelndes Wrack, dessen Fahrer niemals sichtbar wird.

So lässt sich am Modus des Suspense und seiner Suspendierung das Road Movie recht präzise als eine prekäre Form bestimmen, die ihr melancholisches Gleichgewicht aus der Distanzierung gewinnt. Die Absage ans Engagement bringt es jedoch mit sich, dass sich die Form für das kontingente, potentiell katastrophale Ereignis öffnet. Diese Fenster zum Horrorfilm sind mal klein und unauffällig (die Episode mit der alten Frau mit ihrer Enkelin in *TWO-LANE BLACKTOP*), mal transformieren sie den gesamten Film, wie in *BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA*, dessen Protagonist nach seinem figurativen Tod die zweite Hälfte des Films damit zubringt, die erste Hälfte auszuradieren. In diesem Film ist die Ambivalenz der Landschaft – zwischen Idylle und Totenreich – ganz besonders deutlich ausgeprägt.

Die eine Fluchtlinie dieses Verhältnisses realisiert sich, wenn die Landschaft ganz zum Bild wird, wie in *WILD AT HEART* (David Lynch 1990) oder *NATURAL BORN KILLERS* (Oliver Stone 1994). Road Movie und Horrorfilm fallen dabei annähernd zusammen, wie auch in *KALIFORNIA* (Dominic Sena 1993) und, in grotesk-komischer Überzeichnung, in *FREEWAY* (Matthew Bright 1996). Die andere Fluchtlinie besteht darin, das Road Movie in den Horrorfilm zu verlegen, wie in *DELIVERANCE* (John Boorman 1972); hier taucht das Autowrack am Ende des Films auf und fungiert ironischerweise als willkommenes Zeichen der Zivilisation. Die Melancholie scheint aus diesen Konstellationen vollends verschwunden; ersetzt wird sie durch die Paranoia. Wie wiederum Paranoia und Melancholie in der Konstitution neuer Ausdrucksformen zusammenwirken, zeigt sich im folgenden Abschnitt.

Paranoia und Melancholie im Neo-Noir

Die dritte große Form neben Road Movie und Horrorfilm im Kino des New Hollywood ist der Neo-Noir. Diese Bezeichnung scheint sich in der Forschung durchgesetzt zu haben,²⁷ wenn auch nicht gänzlich geklärt ist, worauf sie sich bezieht. Meines Erachtens ergibt es Sinn, den Neo-Noir als spezifische Form im Unterschied zum Noir mit den entsprechenden Filmen des New Hollywood – u. a. *THE LONG GOODBYE* (Robert Altman 1973), *CHINATOWN* und *NIGHT MOVES* (Arthur Penn 1975) – einsetzen zu lassen; erfolgt doch deren Bezug auf die Filme der 1940er und 1950er Jahre vor dem Hintergrund der theoretischen, bzw. filmkritischen Debatte um den Begriff des Film Noir.²⁸

Wie auch Horrorfilm und Road Movie lässt sich der Neo-Noir kaum anhand der Grenzziehungen des Genresystems einhegen (auch wenn eine starke Tendenz auszumachen ist, die verstreuten ‚Komponenten‘ des klassischen Film Noir nachträglich zu einer Familie zusammenzuführen, man denke an den Einsatz der notorischen Jalousien). Vielmehr findet sich sein Einfluss in den verschiedensten Zusammenhängen – von psychologischen Gangsterfilmen wie *IN COLD BLOOD* (Richard Brooks 1967) und *THE HONEYMOON KILLERS* (Leonard Kastle 1970) über Blaxploitation wie *SHAFT* (Gordon Parks Sr. 1971) und einen Meta-Hollywood-Film wie *THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE* bis zu einem Erotikthriller wie *AMERICAN GIGOLO* (Paul Schrader 1980). Aus diesem Grund interessieren mich jene Ansätze, die Noir in Abgrenzung zu den klassischen Genres über einen spezifischen Ton, eine spezifische Stimmung und als einen *Stil* zu bestimmen versuchen, wie dies bereits André Bazin mit Blick auf dessen französische Vorläufer getan hat.²⁹ Wie James Naremore anmerkt, gewinnen solche Versuche angesichts des Neo-Noir an Relevanz, insofern diese Filme sich auf eine Art Essenz dessen beziehen, was im populären Diskurs unter Noir verstanden wird, so problematisch sich die Idee einer solchen Essenz aus filmhistorischer Sicht ausnehmen mag.³⁰ Tatsächlich ist die Frage nach der Definierbarkeit des Film Noir nahezu so alt wie der Name selbst, wobei sich mittlerweile die Stimmen derer mehren, die diese Definierbarkeit grundsätzlich in Zweifel ziehen, selbst wenn man darauf verzichtet, die

²⁷ Vgl. Foster Hirsch: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York 1999; Steve Neale: *Genre and Hollywood*. New York 2000, S. 165.

²⁸ Auf zwei der in dieser Hinsicht einflussreichsten Aufsätze wurde bereits hingewiesen: Durgnat: *Paint it black*, und Schrader: *Notes on Film Noir*.

²⁹ Vgl. James Naremore: *American Film Noir. The History of an Idea*. In: *Film Quarterly* 49 (1995/1996), Nr. 2, S. 12–28, hier S. 18.

³⁰ Vgl. Naremore: *More than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley/Los Angeles 1998, S. 167–219.

vermeintlich strengeren Kriterien des Genrebegriffs anzulegen.³¹ Die Probleme beginnen mit der Reduktion des Stilbegriffs auf eine Reihe visueller Motive und Kompositionsprinzipien, wie sie in der Nachfolge eines einflussreichen Aufsatzes von Janey Place und Lowell Peterson stattgefunden hat.³² Ein solcher Definitionsversuch ist offensichtlich zum Scheitern verurteilt und ist auch von mehreren Seiten als zu selektiv und gleichzeitig zu unspezifisch zurückgewiesen worden.³³

Demgegenüber erlaubt es der in der vorliegenden Untersuchung erarbeitete Begriff des Stils, die eigentlichen affektpoetischen Gesetzmäßigkeiten der in Rede stehenden Filme in den Blick zu nehmen, auf deren Grundlage so etwas wie visuelle Motivik sich erst konstituiert.³⁴ Damit wird eine Antwort auf die Frage möglich, die Charles Scruggs gestellt hat: „The question is, what relationship does ‚visual style‘ have to that ‚harsh‘ worldview [...]?“³⁵ So wird man schnell erkennen, dass die Kriterien, welche für den paranoischen bzw. den melancholischen Modus erarbeitet wurden, sehr gut zur Beschreibung dieses Korpus geeignet sind. Worauf es hier ankommt, ist, die Relationen, Konflikte und Übergänge zwischen den Modi zu beschreiben.

Man denke etwa an Arthur Penns NIGHT MOVES. Auf einer Ebene geht es hier um die Aufklärung eines Verbrechens, nämlich des Mordes an der jungen Ausreißerin Delly und der damit zusammenhängenden Verschwörung. Dieser Detektiv-Plot entfaltet sich jedoch vor einem Panorama privater und gesellschaftlicher Zusammenhänge, das von einer großen Desillusionierung durchsetzt ist: Auf

31 „As a single phenomenon, *noir*, in my view, never existed.“ Neale: *Genre and Hollywood*, S. 164. Für eine ähnlich radikale Perspektive vgl. Marc Vernet: „As an object or corpus of films, *film noir* does not belong to the history of cinema; it belongs as a notion to the history of film criticism [...].“ Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*. In: Joan Copjec (Hg.): *Shades of Noir*. London/New York 1993, S. 1–31, hier S. 26.

32 Vgl. Lowell Peterson, Janey Place: *Some Visual Motifs of Film Noir* [1974]. In: Alain Silver, James Ursini (Hg.): *Film Noir Reader*. New York 1996, S. 65–76.

33 „Place and Peterson base their analysis on a small sample of films, and several of their generalizations seem questionable – for instance, their claim that ‚camera movements are used sparingly in most *noir* films.‘ All the stylistic features they describe can be found in pictures that have never been classified as *noir*. By the same token, relatively few can be found in a certifiable hard-boiled classic such as *THE BIG SLEEP* [...].“ Naremore: *More than Night*, S. 167. Für eine Übersicht über die Diskussion vgl. Neale: *Genre and Hollywood*, S. 151–177.

34 Wohlgemerkt: es geht dabei nicht um den Film Noir als solchen, sondern um seine Reinkarnation als Neo-Noir. Erst mit dieser scheint ein Grad an Kohärenz (im Sinne eines geteilten historischen und genealogischen Bezugs) zwischen den Filmen gegeben, der es rechtfertigt, von einer Ausdrucksform eigenen Rechts zu sprechen.

35 Charles Scruggs: „The Power of Blackness“. *Film Noir and its Critics*. In: *American Literary History* 16 (2004), Nr. 4, S. 675–687, hier S. 677.

allen Figuren lastet die Vergangenheit als eine Ansammlung falscher Entscheidungen, die sich nicht abschütteln lässt. In zwei zentralen Szenen realisiert sich diese Verschränkung von Paranoia und Melancholie auf prägnante Weise. Die erste spielt in einem Kino: Delly ist bei Dreharbeiten zu einem Film ums Leben gekommen, man spricht von einem Unfall. Der Protagonist, der Privatdetektiv Harry Moseby, schaut sich nun Filmaufnahmen an, die kurz vor diesem ‚Unfall‘ entstanden sind. Zunächst wird dabei eine für den paranoischen Modus typische Konstellation durchgespielt: Der Detektiv versucht, Hinweise zu finden, doch die verschiedenen Kamerawinkel, die zur Verfügung stehen, sparen sämtlich den Moment des eigentlichen Unfalls aus; es werden unzureichende Perspektiven gegeneinander ausgetauscht. Zusätzlich existieren Bilder einer 16mm-Kamera, die das Mädchen vor und nach dem Unfall zeigen. Doch anstatt in diesen Bildern das „Zu früh“ und „Zu spät“ aus einer kalten Distanz zu überblenden, wie es einer paranoischen Logik entspräche, markiert die Inszenierung die schmerzliche Differenz zwischen den beiden Zuständen. Es sind somit diese letzteren Bilder, die von der Inszenierung mit dem Gewicht der verpassten Gelegenheiten beladen werden – namentlich mit Blick auf Harrys Versäumnis, rechtzeitig Kontakt mit Delly aufzunehmen, bevor sie, wie sich am Ende des Films erschließt, wegen ihrer Mitwisserschaft ermordet wurde. So ist mit den kurzen Einstellungen sehr prägnant ein Bild der Vergänglichkeit inszeniert: in einem Moment das fröhlich lachende Mädchen auf dem Beifahrersitz, wenige Sekunden später dasselbe Mädchen blutüberströmt kopfüber im umgestürzten Wagen.

In der letzten Szene des Films verdichtet sich das Zusammenspiel der beiden Modi noch: Harry ist mit einem Motorboot unterwegs, um die Verschwörung – es handelt sich um die Aktivitäten eines Schmuggler-Rings – aufzuklären. Plötzlich taucht ein Flugzeug auf, welches Harry im Boot unter Beschuss nimmt. Der Pilot verkalkuliert sich jedoch; das Flugzeug rammt das Boot und beginnt zu sinken, zunächst ohne dass Harry sehen konnte, wer auf ihn geschossen hat. Durch ein Fenster im Boden des Bootes erkennt er jedoch schließlich in der Pilotenkabine des Flugzeugs den Angreifer: seinen vermeintlichen Freund, denselben Stuntman, der bereits mit Delly vor ihrem Unfall im Auto saß. So fügt sich in diesen letzten Momenten das Geflecht der Verschwörung zusammen, und gleichzeitig entgleitet das Flugzeug langsam in die Tiefe des Meeres. Dieser Moment eines hilflosen, zu spät erfolgenden Erkennens ist durch eine Serie von Schuss/Gegenschuss-Einstellungen in Szene gesetzt, welche den sich begegnenden Blick der beiden Männer durch zwei Glasscheiben, das dazwischenliegende Wasser und einen Vorhang von Luftblasen vermitteln – eine für die paranoische Logik des Films paradigmatische Konstellation, auf die bereits der Name des Motorbootes ironisch, d. h. wissend, vorauswies: *Point of View*. Eben dieser „Point of View“ wird in den nun folgenden letzten Einstellungen des Films ein letztes Mal in

Bewegung versetzt: Der tödlich verwundete Harry startet den Motor, kann aber das Steuer nicht mehr richtig einstellen, so dass das Boot lediglich damit beginnt, die Unfallstelle und damit die allwissende Perspektive zu umkreisen – voraussichtlich solange, bis ihm der Sprit ausgeht.

Durch diese Identifizierung des Point of View mit dem Protagonisten wird aus dem paranoischen Erkennen immer auch ein melancholisches, weil es sich unweigerlich mit der Summe all dessen auflädt, was der Detektiv – und mit ihm der Zuschauer – an Hinweisen übersah. Genau in diesem zutiefst melancholischen Sinne überlagern sich, wie Michael Sellmann schreibt, in der Schuss/Gegenschuss-Konstellation Gegenwart und Vergangenheit, wird aus ihr ein „Blick in die Zeit“.³⁶ Eine ähnliche Verschränkung von Paranoia und Melancholie erleben wir am Ende von *CHINATOWN*, wo der vollständige Triumph des großen Verschwörers und Manipulators Noah Cross durch den emblematischen Ausspruch besiegelt wird: „Forget it, Jake, it’s Chinatown“ – das schmerzlich widersprüchliche Fanal ultimativer Vergeblichkeit (dem doppelsinnigen Aufruf zum Vergessen kann ja eben nicht Folge geleistet werden), in seiner ganzen Tragweite begraben in einer Vergangenheit, die die Gegenwart bis auf den letzten Zentimeter anfüllt.

Das Feststecken in Zeit und Raum ist von Vivian Sobchack als grundlegendes Prinzip des Film Noir herausgearbeitet worden und lässt sich *mutatis mutandis* auch für den Neo-Noir feststellen.³⁷ Es sind die Zwischenräume des eigentlich vorübergehenden Aufenthalts, Hotelzimmer, Bars und Lounges, in denen die Figuren hängenbleiben und sich gefangen finden, nahezu identitätslose Quasi-Orte, wie Sobchack sie nennt: „quasi places that substitute perversely for the hospitable and felicitous places and domesticity of a ‚proper‘ home.“³⁸ Zeit wird in diesen Räumen zu einem Warten auf den Tod, wie in *MIKEY AND NICKY*, einem weniger bekannten Neo-Noir, in dem sich Paranoia und Melancholie aus ein und derselben Ursache speisen – nämlich aus dem Verlust der Freundschaft der beiden Hauptfiguren, zweier kleiner Gangster, die nun einander gegenseitig verraten und enttäuschen. Die reflexive Pointe mit Blick auf die früheren Filme besteht darin, dass der zum Abschuss freigegebene Gangster vor der Türschwelle seines Freundes erschossen wird, während dieser gemeinsam mit seiner Frau die

36 Vgl. Michael Sellmann: *Hollywoods moderner Film Noir*. Würzburg 2001, S. 173–174. Allerdings ist dieses ‚Zeit-Bild‘ wohl kaum auf das subjektive Bewusstsein des Protagonisten rückführbar, wie Sellmann annimmt – ist doch das Erkennen, wie auch das Bild selbst (es handelt sich ja eben um eine Schuss/Gegenschuss-Konstruktion) stets an die Perspektive der Kamera gebunden, welche den Zuschauer zu diesem Protagonisten ins Verhältnis setzt.

37 Vgl. Sobchack: *Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*. In: Nick Browne (Hg.): *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley 1998, S. 129–170.

38 Sobchack: *Lounge Time*, S. 138.

Tür mit dem Mobiliar seines gutbürgerlichen Suburb-Wohnzimmers verbarrikadiert.

So scheint es, dass überall dort, wo im Noir persönliche Beziehungen zwischen den Figuren im Mittelpunkt stehen, die Melancholie überwiegt – selbst wenn diese Beziehungen konspirativer Natur sind. So etwa in *THE LONG GOODBYE*, dessen Figureninszenierung Robin Wood folgendermaßen beschrieben hat: „Whatever we may deduce about Eileen Wade’s motivation and guilt, there is no longer any coherent moral position established in the film from which she might be judged. If she and her husband remain the film’s most moving characters, it is purely because they have the greatest capacity for suffering.“³⁹ Es ist diese Inszenierung der Figuren nach Maßgabe ihrer Leidensfähigkeit, welche von der Paranoia in die Melancholie führt und die in ihrer tiefen Ambivalenz für Wood darüber hinaus als Alleinstellungsmerkmal des Neo-Noir gelten kann: „We may occasionally, in the 40s have remained in some uncertainty as to the chain of events [...], but never as to what to think of the characters [...].“⁴⁰

Wie im Horrorfilm und im Road Movie verbinden sich auch im Neo-Noir die affektiven Modi in einer je spezifischen Balance, welche die Tonart der Filme bestimmt. So gesehen wäre das Schema, welches zu Beginn dieses Schlusskapitels die drei Modi nebeneinander aufführte, als eine Art dreigliedriges Vexierbild zu denken, welches je nach Blickwinkel einen anderen Aspekt des New Hollywood zu erkennen gibt. Doch während sich die verschiedenen Perspektiven niemals gleichzeitig in ‚Reinform‘ zeigen können, ist es ihr dynamisches, auf die Gegenwart des leiblich anwesenden Zuschauers bezogenes Zusammenspiel, welches dieses Kino in seiner ganzen Vielfalt möglich macht.

6.2 Eine Geschichte des Fühlens: Kino nach 9/11

Worin besteht nun der Gewinn, versteht man das Kino des New Hollywood als eine Konstellation affektiver Modi? Konkreter: Was bedeutet es für das Schreiben von Filmgeschichte, die Position des Zuschauers im postklassischen Kino als eine gespaltene zu konzipieren?

Ganz grundsätzlich ist mit dem Konzept der affektiven Modi ein kritisches Element in das Schreiben von Filmgeschichte eingeführt: Es beansprucht keine totale Gültigkeit als Essenz einer gegebenen Periode, sondern entfaltet sein Potential unter anderem in Auseinandersetzung mit dem Genrebegriff, wie oben

³⁹ Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, S. 32.

⁴⁰ Wood, ebd.

gezeigt. Anstatt also von einem selbstverständlichen Fortbestand der klassischen Genres im New Hollywood auszugehen,⁴¹ wäre beispielsweise zu überprüfen, inwieweit sich auch die anderen quasi-generischen Formen der Periode aus dem Zusammenspiel der affektiven Modi herleiten lassen: Buddy Movie, Polizeifilm, Vigilante, Blaxploitation, Western, Katastrophenfilm.

Darüber hinaus lassen sich über das Konzept der affektiven Modi genealogische Linien freilegen, die bisher weitgehend verschüttet lagen. Ein Beispiel dafür ist Justin Wyatts Modell des *High Concept*-Films.⁴² Wyatt versucht mit diesem Begriff jenes Kino zu fassen, das nach Ansicht vieler Historiker mit *JAWS* und *STAR WARS* einsetzt. *High Concept* beschreibt im wesentlichen eine neue Qualität der Verzahnung eines Films mit seinen Paratexten (Plakaten, Trailern, Soundtracks, Merchandising), in deren Zuge die Filme nach Form und Funktion zu Werbeanzeigen für sich selbst avancieren. Jedoch bleiben die stilistischen Merkmale, welche die diversen Filme angeblich miteinander verbinden, vage (Wyatt arbeitet mit dem neoformalistischen Konzept des Exzesses) und zugleich arbiträr – angesichts der Tatsache, dass sich Werbung aller möglichen Bildsprachen zu bedienen vermag und nicht, wie Wyatt etwas naiv suggeriert, auf den Hochglanz-Look der 1980er Jahre beschränkt ist.⁴³ Demgegenüber ermöglicht es das Modell der affektiven Modi nicht nur, die in Rede stehenden Filme genauer zu beschreiben, sondern auch, sie im Kontext des New Hollywood zu verorten. Ein Film wie *JAWS* wird so von einem singulären Ereignis zum Element einer affektpoetischen Genealogie des Suspense – einer Genealogie, welche die Unterscheidung zwischen Arthouse und Kommerz samt den zugehörigen normativen Bewertungen unterläuft. An die Stelle einer Verfallsgeschichte des New Hollywood tritt so eine Geschichtsschreibung, welche die Variationen und Transformationen der affektiven Modi wesentlich präziser, weil positiv, zu beschreiben in der Lage ist.

Ein noch weiter reichendes Projekt wäre es, der Bedeutung und Veränderung der affektiven Modi durch die (US-amerikanische) Filmgeschichte nachzugehen. Hinweise auf diese Wirksamkeit finden sich einige, wie in den entsprechenden

41 „The genres are not aesthetic formulas to be embellished or toyed with or transcended, but rather they are an ongoing source of cultural self-awareness and aesthetic experimentation.“ Schatz: *Old Hollywood/New Hollywood*, S. 240.

42 Vgl. Wyatt: *High Concept*.

43 „On the level of formal composition, the high concept films are linked by a set of production techniques composed of extreme backlighting, a minimal (often almost black-and-white) color scheme, a predominance of reflected images, and a tendency toward settings of high technology and industrial design.“ Wyatt: *High Concept*, S. 28. Diese Beschreibung erzeugt ein analoges Dilemma zu den Versuchen von Place und Peterson, den Film Noir anhand visueller Motive zu definieren.

Kapiteln bereits diskutiert wurde – die Paranoia in den Science-Fiction-Filmen der 1950er, der Suspense bei Hitchcock sind nur die offensichtlichsten Beispiele sowohl für die andauernde Wirksamkeit der Modi als auch für ihre Wandlung über historische Zeiträume hinweg: Suspense und Paranoia von heute sind mit den früheren Formen nicht identisch. Dies zeigt sich vor allem in einer veränderten Dynamik ihres Zusammenspiels.

Abschließend möchte ich auf einen Korpus an Filmen hinweisen, der mir in dieser Hinsicht besonders relevant erscheint, und zwar jenen Zweig des aktuellen US-Filmschaffens, der sich mehr oder weniger deutlich im „Danach“ der Terroranschläge vom 11. September 2001 verortet: das Post-9/11-Kino.⁴⁴ Ohne ein Urteil über die Zwischenzeit (d. h. die 1980er und 1990er Jahre) abgeben zu wollen, ist zu konstatieren, dass sich ein bemerkenswert großer Anteil des jüngeren Hollywood-Kinos über das Zusammenspiel von Suspense, Paranoia und Melancholie erschließen lässt. Beispielhaft sollen hier zwei Filme betrachtet werden, die, insofern sich diesbezüglich überhaupt von einem abgrenzbaren Korpus sprechen lässt, als dessen Schlüsselfilme gelten können: *MINORITY REPORT* (Steven Spielberg 2002) und *WATCHMEN*.

Der Plot von *MINORITY REPORT* ist schnell erzählt: Im Jahr 2054 ereignen sich in Washington keine Morde mehr. Übersinnlich begabte telepathische Seher, sogenannte *Pre-Cogs*, sehen in ihren Visionen jeden sich in der Zukunft ereignenden Mord voraus, so dass die Polizei rechtzeitig eingreifen und die Tat verhindern kann. Als der Leiter der Einheit, John Anderton, in einer Vision sich selbst einen Mord an einem Mann begehen sieht, den er nicht kennt, muss er vor seinen eigenen Kollegen fliehen und gleichzeitig aufklären, in welche schicksalhaften Zusammenhänge er sich verstrickt hat.

Von der ersten Sequenz an verschränkt *MINORITY REPORT* Suspense und Paranoia aufs engste miteinander. Dabei ist die Ausgangskonstellation auf einer ersten Ebene zu beschreiben als klassisches „race to the rescue“ à la Griffith, eine auf dem Prinzip der kontinuierlichen Beschleunigung basierende Parallelmontage:⁴⁵ Ein eifersüchtiger Ehemann erwischt seine Frau mit deren Liebhaber und steht kurz davor, beide umzubringen. Die Polizei setzt zur gleichen Zeit alles daran, ihn zu finden und die Tat zu verhindern. Allerdings ist diese Konstellation von vornherein doppelt gerahmt: Zum einen durch die Vision des Mordes, mit der der

⁴⁴ Für eine erste Übersicht über die filmwissenschaftliche Debatte zum Thema vgl. David Slocum: 9/11 Film and Media Scholarship. In: *Cinema Journal* 51 (2011), Nr. 1, S. 181–193.

⁴⁵ Mark Garrett Cooper: The Contradictions of *MINORITY REPORT*. In: *Film Criticism* 28 (2004), Nr. 2, S. 24–41, Quelle: <http://www.thefreelibrary.com/The+contradictions+of+Minority+Report.-a0118377486>, Zugriff am 15.05.2016.

Film einsetzt. Hierbei handelt es sich um eine grobe impressionistische Skizze, die nicht nur den basalen Plot des sich zu Ereignenden einführt, sondern darüber hinaus eine ganze Reihe audiovisueller Motive, in welchen sich der Plot zu einer Dramaturgie verdichtet: die als Mordwaffe dienende Schere, distinkte Anordnungen der Figuren im Raum, diverse Dialogelemente („You know how blind I am without them“; „Howard, don't cry“). Diese Motive, die hier auf engem Raum zusammengeführt sind, tauchen im nachfolgenden Handlungsablauf punktuell wieder auf und re-aktualisieren das, was sich ereignet haben wird, stets aufs Neue. So kristallisiert sich in ihnen die Zeitlichkeit des Suspense, das Futur II.

Zum anderen ist der Ablauf des Geschehens mittels dieser initiierten Vision in den Überwachungsapparat der Polizei, die *Pre-Crime*-Einheit, eingespeist. Dort wird er manipulier- und montierbar (wie die Einstellungen eines Films in der Postproduktion) und nach enthaltenen Informationen auswertbar. In dieser strikt datenbasierten, digitalen Perspektive ist der Mord bereits geschehen, und alles was folgt, ist nichts als eine Wiederholung. Das Thema des ganzen Films lässt sich beschreiben als ein paradoxer Kampf zwischen Suspense und Paranoia: Gibt es einen Handlungsspielraum in der Zukunft, oder ist dieser illusorisch? Die Antwort auf diese Frage fällt, wie könnte es anders sein, zwiespältig aus. Dabei ist es das Sehen selbst, welches das Paradox einführt: Die Vision der *Pre-Cogs* ermöglicht es der Polizei überhaupt erst, einzugreifen und die Vision zu widerlegen. Die Täter werden für Taten verhaftet und verurteilt, die sie (noch) nicht begangen haben.

Die Relationierung von Suspense und Paranoia erfolgt über den dritten Modus, die Melancholie. Wie weiter oben mit Bezug auf den Neo-Noir festgestellt, wird diese auch hier im Zusammenhang mit dem Thema der persönlichen Beziehungen eingeführt: Anderton hat seinen Sohn verloren, worüber auch seine Ehe in die Brüche gegangen ist. Der Raum der Gegenwart wird ihm ganz wörtlich zu einem Bild der Vergangenheit, wenn er sich holografische Filmaufnahmen seiner verlorenen Familie anschaut. Tatsächlich ist der Moment des Verlustes das Paradigma einer schuldbeladenen leeren Möglichkeit im Sinne Binswangers: Der Sohn wurde in einem Freibad entführt, während Anderton für einen Augenblick unter Wasser getaucht war – ein fataler Moment der Blindheit.

Aus diesen paradigmatischen Konstellationen des Sehens, Übersehens und Nicht-Sehens entwickelt der Film ein enorm engmaschiges Netz immer neuer Blickverhältnisse, welches in seiner Komplexität den Rahmen dieser kurzen Erörterung bei weitem übersteigt. Ein zentraler Knotenpunkt der Handlung schürzt jedoch Suspense, Paranoia und Melancholie zusammen und liefert somit einen ersten Hinweis auf die Frage, was auf dem Spiel steht, wenn alle drei Modi aufeinander bezogen werden. Andertons Flucht führt ihn unweigerlich dem Moment in der Zukunft entgegen, an dem er den vorhergesagten Mord begehen soll – Mord

an einem Mann, der ihm völlig unbekannt ist. Und wirklich verdichten sich wie zu Beginn des Films allmählich die Motive der Vision, bis Anderton diesem Mann in einem Hotelzimmer gegenübersteht und erfährt, dieser habe damals seinen Sohn entführt und ermordet. Offensichtlich haben wir es hier mit einem weiteren unauflösbaren Paradox zu tun: Hätte Anderton die Vision seiner Mordtat nicht gesehen, hätte für ihn kein Grund bestanden, sich auf die Flucht zu begeben, die ihn überhaupt erst an den Ort des zukünftigen Geschehens führte. Im Moment der Konfrontation wird so nicht nur die leere Möglichkeit des melancholischen Perfekt reanimiert – im Gewand der Rache –, sondern die Frage nach der *Möglichkeit von Handeln* stellt sich gleichzeitig von Gegenwart und Zukunft her, bzw. aus ihrem Verhältnis.

Der Film ist, wenig überraschend, nicht darauf angelegt, all die Widersprüche zu klären, die sich in seinem Verlauf auftun. Die Lösung, die er an seinem Ende anbietet, hat zwei Gesichter: Das eine vereint das Paar zu einer neuen Kleinfamilie (mitsamt schwangerem Bauch), das andere isoliert die nun von ihren Pflichten befreiten *Pre-Cogs* fernab jeder Zivilisation in einer einsamen Hütte. Es ist dies ein doppeltes Zeitverhältnis aus Rückzug und Neuanfang, das nicht nur von seinem affektiven Gestus her einige Ähnlichkeiten mit dem Ende von Zack Snyders Comicverfilmung *WATCHMEN* aufweist.

Zur Komplexität der Zeitverhältnisse tritt in *WATCHMEN* ein weiterer Faktor hinzu, der den Film für den Zusammenhang des vorliegenden Buches besonders interessant macht: Er bezieht sich auf ebenjene historische Periode, die mit dem Kino des New Hollywood zusammenfällt, als einen kritischen Knotenpunkt der US-amerikanischen Geschichte. Die Handlung des Films ist denn auch in einer alternativen historischen Realität situiert: Sie spielt in den USA des Jahres 1985. Mit Hilfe einer Gruppe von Superhelden, den *Watchmen*, haben die USA den Vietnamkrieg gewonnen; zu Watergate ist es nie gekommen und Richard Nixon ist Präsident in seiner fünften Amtszeit. Gleichzeitig ist der Kalte Krieg mit der Sowjetunion so weit eskaliert, dass jeden Augenblick ein Atomschlag zu befürchten steht. In dieser Situation beginnt ein Unbekannter damit, die Gruppe der Superhelden außer Gefecht zu setzen, obwohl diese sich überwiegend bereits zur Ruhe gesetzt haben. Diese Attacken sind Teil einer Verschwörung, die darauf abzielt, die Menschheit durch Angst vor dem mächtigsten der Superhelden, Dr. Manhattan, zu einem friedlichen Miteinander zu bewegen. Erreicht werden soll dies durch simultane Angriffe auf die Metropolen der Welt, für welche Dr. Manhattan die Schuld zugeschoben bekommt.

In dieser kurzen Beschreibung des Plots scheint bereits auf, wie tief der Film in die Wechselfälle der amerikanischen Geschichte verstrickt ist. Waren für sein Ausgangsmaterial, die *Graphic Novel* von Alan Moore und Dave Gibbons, noch der Kalte Krieg und die Atombombe die bestimmenden Metaphern, um welche

die Dramaturgie sich organisierte, so schließt der Film – ob er will oder nicht – diese Konstellation mit den terroristischen Szenarien des 21. Jahrhunderts kurz. Stuart Moulthrop macht dies vor allem am Ende des Films fest, welches eine signifikante Änderung gegenüber Moores Vorlage darstellt:

Yet for all its careful evasions of real, historical horror, the WATCHMEN film nonetheless proceeds from, and reproduces, a distinctly post-9/11 ideology. Moore insists on the implausibility of any utopia, while Snyder and company seem attuned to a different *Realpolitik*. [...] The film gives us terror absolute, terror metastatic, terror as inevitable condition of everyday life. The revelation-proof utopia of the WATCHMEN film thus offers a rather clear portrait of the current world order – a recognition that might wipe away our initial smile.⁴⁶

Auch wenn die Anschläge vom 11. September eher in Form einer Chiffre aufgerufen werden, schreiben diese sich beinahe zwangsläufig in die Zeitlichkeit des Films ein – was zunächst mehr über diese Zeitlichkeit als über das Verhältnis des Films zur Wirklichkeit aussagt. Bob Rehak etwa merkt an, dass die New Yorker Twin Towers in zwei Szenen des Films prominent ins Bild gerückt werden, schließt jedoch mit dem Fazit: „The tragically ineradicable stamp of September 11 on *Watchmen*'s cinematic incarnation may be less about what is absent or altered than about how difficult it has become to read the film otherwise.“⁴⁷ Für unseren Zusammenhang lässt sich diese Diagnose so verstehen, dass es die filmische Konstruktion der Zeitverhältnisse ist, über die sich der Bezug zur historischen Wirklichkeit überhaupt erst herstellt. Dabei spielt es letztlich keine Rolle, in welchem Universum diese Zeitverhältnisse sich konstituieren – ob in der alternativen Geschichte der *Watchmen*-Comics, in der offiziellen Version der US-amerikanischen Geschichte oder in der Geschichte der Filme, welche diesen Bezug zur Realität immer schon ausgehandelt haben und immer wieder neu aushandeln (die Vietnam-Episode in WATCHMEN etwa scheint gar nicht anders vorstellbar als in Form eines Zitats von APOCALYPSE NOW).

Es ist nämlich mitnichten ein Zufall, wenn bei der Verfilmung darauf verzichtet wurde, die Handlung in die Gegenwart zu verlagern.⁴⁸ Vielmehr ist es tatsächlich die Periode des New Hollywood, in welcher sich jenes kritische Potential reflektiert findet, auf welches das Konzept einer alternativen Geschichte abzielt. Hier, an diesem Punkt, vollzieht sich die entscheidende Abzweigung. Dies wird

⁴⁶ Stuart Moulthrop: *Watchmen* meets the Aristocrats. In: *Postmodern Culture* 19 (2009), Nr. 1. Zugang über die *Project Muse*-Datenbank, Zugriff am 15.05.2016.

⁴⁷ Bob Rehak: *Adapting Watchmen after 9/11*. In: *Cinema Journal* 51 (2011), Nr. 1, S. 154–159, hier S. 159.

⁴⁸ Vgl. Rehak, S. 157.

schon in der Titelsequenz mehr als deutlich, die als audiovisuelle Abkürzung des Konzeptes einer alternativen Geschichte fungiert: Eine nach der anderen werden die ikonischen Stationen der amerikanischen Geschichte nachgestellt, jeweils mit kleinen Verschiebungen, verursacht durch die Einschreibung der *Watchmen* in diese Geschichte: Ein anderes Paar küsst sich auf dem Times Square am V-Day, einer der *Watchmen* erschießt John Kennedy, ein anderer filmt die Mondlandung, etc. Damit wird nicht einfach auf historische Ereignisse verwiesen, sondern vielmehr auf Medienereignisse, und damit auf exakt jene affektpoetischen Paradigmen, auf denen der Film *WATCHMEN* – vermittelt der im New Hollywood etablierten affektiven Modi – selbst aufbaut. In der Gruppe der *Watchmen* verkörpert sich die paranoische Dimension der Geschichte, bzw. genauer das, was weiter oben als *paranoid cinema of action* beschrieben wurde: Die *Watchmen* treten handelnd in die Spiegelwelt der Bilderflächen ein, in ihnen findet die parallaktische Verschiebung den verzweifelt gesuchten Anker. Die Fluchtlinie dieser Verschiebung aber ist die Durchsetzung des Amerikanischen Traums mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln. Der Song, der diese Aufzählung begleitet, ist Bob Dylans *The Times They Are A-Changin'*, gleichfalls ein Beispiel paradoxer Zeitlichkeit – wurde dem Song doch einerseits prophetische Kraft zugestanden, während ihm im gleichen Atemzug attestiert wurde, er sei von eben den Veränderungen überholt worden, die er selbst ankündigt.⁴⁹

Diese paradoxe Funktion teilen auch einige der anderen im Film verwendeten Songs, vor allem *The Sound of Silence* von Simon and Garfunkel sowie *All Along the Watchtower* in der Interpretation von Jimi Hendrix, die beide auf die Zeit des New Hollywood verweisen – der erstere bekanntermaßen als Titelsong für *THE GRADUATE*, einen der Pionierfilme der Periode. Steht er dort für einen Anfang, so ist er hier assoziiert mit einem unwiederbringlichen Verlust, nämlich mit dem Bild der Twin Towers, das sich im Hintergrund einer Beerdigungsszene erhebt. Das figurative Zur-Ruhe-Betten der Zwillingstürme führt das Zeitverhältnis der Trauer ein, das den Film insgesamt durchzieht, um punktuell hier und da an die Oberfläche zu stoßen. Die Paradoxien erwachsen demnach aus dem doppelten oder dreifachen Bezug auf die diversen Universen, die in diesem Film miteinander kollidieren; der Akzent auf der Musik der 1960er Jahre lässt sich als ein Verweis auf die gescheiterten sozialen Utopien der Zeit lesen, die in der zynischen Utopie eines neuen Gleichgewichts des Schreckens ihre verspätete Einlösung finden – besonders mit Blick auf den dezidiert apokalyptischen Einschlag dieser Musik (den *Abspann* begleitet ein weiterer Dylan-Song aus dieser Zeit: eine Coverversion von *Desolation Row*). So fallen Utopie und Dystopie in dem zusammen, was

⁴⁹ Vgl. Michael Gray: *Song and Dance Man III. The Art of Bob Dylan*. London 2000, S. 131.

Moulthrop treffend als Realpolitik bezeichnet. Der affektive Überschuss dieses Zusammenfallens realisiert sich im Empfinden des Zuschauers (und nur dort) als Trauer, das heißt: als Abschiednehmen und als Ausrichtung auf die Gegenwart.

Wenn unter den angespielten affektpoetischen Paradigmen zunächst jenes der Paranoia dominiert, dann wird dies also über den Verlauf des Films durch ein komplexes Wechselspiel affektiver Modi aufgefächert. Das hat auch damit zu tun, dass die 1960er und 1970er Jahre den Gegenstand einer Rückschau aus Sicht der 1980er Jahre bilden. Ein zentraler Topos, der sich damit verbindet, ist jener der Nostalgie – allerdings nicht als Poetik des Films, sondern als eine Haltung, die fast alle seine Figuren in der ein oder anderen Weise bestimmt: Sehnsucht nach einer Zeit, in der Handlung noch möglich war, Sehnsucht nach einer Zeit der Unwissenheit, nach einem Zustand des Begehrtseins. Dieser Nostalgie entgegen steht die Form der Chronik, welche detailliert all die Grausamkeiten festhält, derer Menschen sich fähig zeigen, und die sich dabei an der eigenen Lakonie berauscht. Der andere Widerstand gegen die Nostalgie ist die Ironie, die sich als Akt der Distanzierung angesichts zunehmender Aussichtslosigkeit darstellt. Sowohl der Impuls des Chronisten als auch der des Parodisten ist zutiefst melancholisch grundiert; beide finden ihre eigene Verkörperung in je einem der *Watchmen*, dem Vigilante⁵⁰ Rorschach, bzw. dem Paramilitär Comedian. Den höchsten Grad in der Komplexität zeitlicher Relationen verkörpert jedoch Dr. Manhattan, der für den Film noch stärker als für den Comic zur zentralen Figur wird. Moore legt mit dieser Figur so etwas wie eine Metapher für die Zeitlichkeit von Comics selbst an: Dr. Manhattan, benannt in offensichtlicher Anlehnung an das *Manhattan Project* und assoziiert mit dem Symbol des Wasserstoff-Atoms, nimmt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft simultan wahr. Zeit wird so zu einer Ansammlung statischer Frames in einer ‚Bewegung‘ der unablässigen Selbsterfüllung in absoluter Prädetermination. Es ist dies der paradoxe Versuch, die Zeit ohne eine Perspektive auf die Zeit zu denken, bzw. die Zeit als ein sich selbst transparentes Subjekt zu verstehen, als ein totales (d. h. perspektivloses) Bewusstsein von Zeit. Auf diese Weise friert die Zeit ein. Für den Film *WATCHMEN* gewinnt jedoch eine andere Dimension dieser Zeitlichkeit stärker an Bedeutung, welche gleichzeitig eine Konstellation darstellt, auf die sich das Geflecht der affektiven Modi möglicherweise zuspitzen ließe: Ist die Zukunft scheinbar fixiert und vorherbestimmt, bleibt doch die Vergangenheit höchst präsent und wirksam – und das gilt ebenso für jeden Moment der Gegenwart, der unendlich ausstrahlt wie das

⁵⁰ Die Figur des Vigilante bildet einen der stärksten Verweise auf das Kino der 1970er Jahre. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet diese Figur ein Tagebuch führt, das deutlich dem des Travis Bickle nachempfunden ist.

Licht ferner Sterne, welches die Erde erst erreicht, wenn diese längst verloschen sind. Die vermeintliche Statik wandelt sich so zu einem Bild von ebenso faszinierender wie ruheloser Lebendigkeit. Und in eben diesem Sinne heißt es in der vorletzten Szene von *WATCHMEN*: „Nothing ends. Nothing ever ends.“ Dem entspricht, was Merleau-Ponty schreibt: „Mit einem Wort, da in der Zeit Sein und Vergehen synonym sind, hört ein Geschehnis, indem es vergangen wird, nicht zu sein auf.“⁵¹

Die Trauer und das Abschiednehmen, die für *WATCHMEN* so wichtig werden, beruhen auf ebendieser Erkenntnis; nur sie ermöglicht es, die Gegenwart als einen kritischen Moment der Entscheidung zu verstehen, indem sie eine Perspektive einführt, die sich aus der Subjektivität begründet. Noch einmal Merleau-Ponty: „Eine Vergangenheit und eine Zukunft entspringen, indem ich nach ihnen aushole.“⁵² Dieser Satz, so das Fazit meiner Überlegungen, ließe sich mit vollem Recht nicht nur auf die Geschichte im allgemeinen, sondern auch auf die Geschichte des Kinos im besonderen und schließlich auch auf das Kino des New Hollywood anwenden, insofern es heute noch etwas bedeutet und sich auf diese (höchst reale) Weise wieder mit dem Leben und der Geschichte verschränkt. Die vorliegende Arbeit war der Versuch, etwas von diesem paradoxen Wechselspiel filmischer Zeit mit filmischer Affektivität in den Blick zu bekommen und, wenn das Unternehmen geglückt ist, als eine Art und Weise nachvollziehbar zu machen, wie sich Filmgeschichte denken lässt.

51 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 477.

52 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 478.

Abbildungsverzeichnis

(Entsprechend der Numerierung der Abbildungen im Text, geordnet nach Kapiteln.)

2 Suspense. Formen filmischen Denkens

Abb. 1–21: CARRIE (Brian De Palma, USA 1976), Blu-ray-Captures, Metro-Goldwyn-Mayer Studios/20th Century Fox 2008.

3 Paranoia. Formen der Mediatisierung

Abb. 1–11, 16–24: THE PARALLAX VIEW (Alan J. Pakula, USA 1974), DVD-Captures, Paramount Pictures 2004.

Abb. 12–15: Zapruder-Film, Frames Nr. 135, 180, 253 und 313, Quelle: <http://www.assassinationresearch.com/zfilm/>, Zugriff am 01.06.2016.

Abb. 25: THE ANDROMEDA STRAIN (Robert Wise, USA 1971), DVD-Capture, Universal Studios 2003.

Abb. 26–30: CAPRICORN ONE (Peter Hyams, USA 1977), DVD-Captures, Concorde Video 2003.

Abb. 31–32: GIMME SHELTER (Albert und David Maysles, Charlotte Zwerin, USA 1970), DVD-Captures, Warner Bros. Entertainment Inc. 2009.

4 Melancholie. Formen des Geschichtsempfindens

Abb. 1–2, 12: SCORPIO RISING (Kenneth Anger, USA 1964), Blu-ray-Captures, British Film Institute 2009.

Abb. 3–11, 16–17: ELECTRA GLIDE IN BLUE (James William Guercio, USA 1973), DVD-Captures, Metro-Goldwyn-Mayer-Studios 2009.

Abb. 13: SHANE (George Stevens, USA 1953), DVD-Capture, Paramount Pictures 2009.

Abb. 14: THE SEARCHERS (John Ford 1956), Blu-ray-Capture, Warner Bros. Entertainment Inc. 2006.

Abb. 15: EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969), Blu-ray-Capture, Criterion Collection 2010.

Abb. 18–19: McCABE & MRS. MILLER (Robert Altman, USA 1971), DVD-Captures, Warner Bros. Entertainment Inc. 2009.

Abb. 20–21: GREY GARDENS (Albert und David Maysles u. a., USA 1975), DVD-Captures, Eureka Entertainment Ltd. 2007.

Abb. 22: BEING THERE (Hal Ashby, USA 1979), DVD-Capture, Warner Bros. Entertainment Inc. 2003.

5 Die Entstehung eines Stils. Zur Theorie und Poetik der Figur

Abb. 1–15: DAVID HOLZMAN'S DIARY (Jim McBride, USA 1967), DVD-Captures, Second Run Ltd. 2006.

Literaturverzeichnis

- Altman, Rick: Moving Lips. Cinema as Ventriloquism. In: Yale French Studies (1980), Nr. 60, S. 67–79.
- Andrew, Geoff: The Director's Vision. A concise Guide to the Art of 250 great Filmmakers. Chicago 1999.
- Anger, Kenneth: Modesty and the Art of Film [1951]. In: Beiheft zur Blu-ray-Ausgabe von Anger, Kenneth: Magick Lantern Cycle, BFI 2009, S. 1–8.
- Anger, Kenneth: Hollywood Babylon [1975]. New York 1981.
- Arnheim, Rudolf: Accident and the Necessity of Art. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 16 (September 1957), Nr. 1, S. 18–31.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst [1932]. Frankfurt a. M. 2002.
- Arnheim, Rudolf: Melancholy unshaped. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 21 (1963), Nr. 3, S. 291–297.
- Babington, Bruce: Twice a Victim. Carrie meets the BFI. In: Screen 24 (1983), Nr. 3, S. 4–18.
- Balázs, Béla: Der Geist des Films [1930]. Frankfurt a. M. 2001.
- Balke, Friedrich: Gilles Deleuze. Frankfurt a. M. 1998.
- Barker, Adam: Cries and Whispers. In: Sight and Sound 1 (Februar 1992), Nr. 10, S. 24–25.
- Barthes, Roland: An Introduction to the structural Analysis of Narrative [1966]. In: New Literary History 6 (1975), Nr. 2, S. 237–272.
- Barthes, Roland: S/Z [1970]. Frankfurt a. M. 1976.
- Bartsch, Anne, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007.
- Bathrick, Serafina Kent: CARRIE Ragtime. The horror of growing up female. In: Jump Cut (1977), Nr. 14, S. 9–10.
- Bazin, André: Was ist Film? [1975], hg. von Robert Fischer. Berlin 2004.
- Bazin, André: Vittorio De Sica, Regisseur [1953]. In: ders.: Was ist Film?, S. 353–374.
- Bazin, André: Ein bergsonianischer Film. LE MYSTÈRE PICASSO [1956]. In: ders.: Was ist Film?, S. 231–241.
- Becker, Matt: A Point of little Hope. Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence. In: The Velvet Light Trap (2006), Nr. 57, S. 42–59.
- Bellour, Raymond: The Obvious and the Code (on THE BIG SLEEP). In: ders.: The Analysis of Film, hg. von Constance Penley. Bloomington/Indianapolis 2000, S. 69–76.
- Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen [2002]. In: Brütsch u. a. (Hg.): Kinogefühle, S. 51–101.
- Bellour, Raymond: Daniel Stern und die Einstellung. In: Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München 2010, S. 35–49.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße [1928]. Berlin 1983.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982.
- Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a. M. 1977.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936/1939]. In: ders.: Illuminationen, S. 136–169.
- Benjamin, Walter: Zentralpark [1939]. In: ders.: Illuminationen, S. 230–250.

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: ders.: *Illuminationen*, S. 251–261.
- Bergson, Henri: Das Mögliche und das Wirkliche [1930]. In: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Friedrich Kottje. Hamburg 2000, S. 110–125.
- Berliner, Todd: The Genre Film as Booby Trap. 1970s Genre Bending and THE FRENCH CONNECTION. In: *Cinema Journal* 40 (2001), Nr. 3, S. 25–46.
- Berliner, Todd: *Hollywood incoherent. Narration in Seventies Cinema*. Austin 2010.
- Bernardoni, James: *The New Hollywood. What the Movies did with the new Freedoms of the Seventies*. NC/London 1991.
- Berthoz, Alain: *The Brain's Sense of Movement* [1997]. Cambridge/London 2000.
- Binswanger, Ludwig: *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*. Pfullingen 1960.
- Blake, Linnie: Another one for the Fire. George A. Romero's American Theology of the Flesh. In: Mendik (Hg.): *Shocking Cinema of the Seventies*, S. 151–165.
- Blumenberg, Hans-Christoph (Hg.): *New Hollywood*. München/Wien 1976.
- Blumler, Jay G., Dennis Kavanagh: The third Age of political Communication. Influences and Features. In: *Political Communication* 16 (1999), Nr. 3, S. 209–230.
- Bonitzer, Pascal: Dekadrierungen. In: *montage/av* 20 (2011), Nr. 2, S. 93–102.
- Bonitzer, Pascal: Hitchcockian Suspense. In: Slavoj Žižek (Hg.): *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London/New York 1992, S. 15–30.
- Bonitzer, Pascal: *Système des émotions* [1982]. In: ders.: *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris 1999, S. 95–102.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge 1997.
- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson: *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1988.
- Boulding, Kenneth: The Shadow of the stationary State. In: *Daedalus* 102 (1973), Nr. 4, S. 89–101.
- Brakhage, Stan: In Defense of Amateur [1967]. In: ders.: *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking*, hg. von Bruce McPherson. Kingston 2001, S. 142–150.
- Branigan, Edward: Die Point-of-View-Struktur. In: *montage/av* 16 (2007), Nr. 1, S. 45–70.
- Braudy, Leo: The Sacraments of Genre. Coppola, De Palma, Scorsese. In: *Film Quarterly* 39 (1986), Nr. 3, S. 17–28.
- Brenez, Nicole: *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris/Brüssel 1998.
- Brenez, Nicole: The Ultimate Journey. Remarks on Contemporary Theory [1993]. In: *Screening the Past*, Nr. 3 (1998). Quelle: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ultimate-journey-remarks-on-contemporary-theory/>, Zugriff am 15.05.2016.
- Brewer, William F.: The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 107–127.
- Brottman, Mikita: Introduction. Force and Fire. In: Jack Hunter (Hg.): *Moonchild*, S. 5–10.
- Brown, Royal S.: Considering De Palma. In: *American Film* 3 (1977), Nr. 4, S. 54–61.
- Brütsch, Matthias u. a. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005.
- Brunner, Philipp, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012.
- Burton, Robert: *Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten* [1621]. Zürich/München 1988.
- Calabresi, Guido, Philip Bobbitt: *Tragic Choices*. New York 1978.
- Cameron, Ian, Victor F. Perkins, Michael Walker, Jim Hillier, Robin Wood: The Return of *Movie*. In: *Movie* (1975), Nr. 20, S. 1–25.

- Carroll, John: Puritan, paranoid, remissive. A Sociology of modern Culture. London 1977.
- Carroll, Noël: The Future of Allusion. Hollywood in the Seventies (and beyond). In: October 20 (1982), S. 51–81.
- Carroll, Noël: The Philosophy of Motion Pictures. Malden 2007.
- Carroll, Noël: Toward a Theory of Film Suspense. In: Persistence of Vision (1984), Nr. 1, S. 65–89.
- Carroll, Peter N.: It seemed like nothing happened. America in the 1970s [1982]. New Brunswick/London 2000.
- Casetti, Francesco: Eye of the Century. Film, Experience, Modernity. New York/Chichester 2008.
- Cataldi, Sue L.: Emotion, Depth, and Flesh. A Study of sensitive Space. Reflections on Merleau-Ponty's Philosophy of Embodiment. New York 1993.
- Caughie, John (Hg.): Theories of Authorship [1981]. London/New York 2001.
- Chion, Michel: Film, a Sound Art [2003]. New York 2009.
- Chion, Michel: Quiet Revolution... and rigid Stagnation [1987]. In: October 58 (1991), S. 69–80.
- Coble, Paul: „Justifiable Paranoia“. The Politics of Conspiracy in 1970s American Film. In: Mendik (Hg.): Shocking Cinema of the Seventies, S. 74–87.
- Conard, Mark T. (Hg.): The Philosophy of Neo-Noir. Lexington 2007.
- Cook, David: Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979. Berkeley 2000.
- Cooper, Mark Garrett: The Contradictions of MINORITY REPORT. In: Film Criticism 28 (2004), Nr. 2, S. 24–41, Quelle: <http://www.thefreelibrary.com/The+contradictions+of+Minority+Report.-a0118377486>, Zugriff am 15.05.2016.
- Copjec, Joan: Imagine there's no Woman. Ethics and Sublimation [2002]. Massachusetts 2004.
- Corrigan, Timothy: A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam. Brunswick 1991.
- Curtis, Robin: Narration versus Immersion. Die Falschen Fährten der Analyse. In: Maske und Kothurn 53 (2007), Nr. 2, S. 341–352.
- Dammann, Lars: Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967–1976. Marburg 2007.
- Dayan, Daniel: The Tutor-Code of classical Cinema. In: Film Quarterly 28 (1974), Nr. 1, S. 22–31.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1983]. Frankfurt a. M. 1997.
- Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Logik der Sensation [1984], 2 Bände. München 1995.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 [1985]. Frankfurt a. M. 1997.
- Deleuze, Gilles: Das Gehirn ist die Leinwand [1986]. In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995, hg. von Daniel Lapoujade. Frankfurt a. M. 2005, S. 269–277.
- Deleuze, Gilles: Letter to Serge Daney. Optimism, Pessimism, and Travel [1986]. In: ders.: Negotiations. 1972–1990 [1990]. New York 1995, S. 68–79.
- Deleuze, Gilles: Über *Das Bewegungs-Bild*. In: ders.: Unterhandlungen. 1972–1990 [1990]. Frankfurt a. M. 1993, S. 70–85.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I [1972]. Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II [1980]. Berlin 1992.
- Deren, Maya: Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder. Aus dem Amerikanischen übersetzt und eingeleitet von Brigitte Bühler und Dieter Hormel. Berlin 1984.
- Deren, Maya: Amateur versus Profi [1959]. In: dies.: Poetik des Films, S. 17–18.
- Deren, Maya: Filmmedium als Muse und Mittel. In: dies.: Poetik des Films, S. 31–45.

- Didion, Joan: Slouching towards Bethlehem [1967]. In: dies.: Slouching towards Bethlehem [1968]. New York 1981, S. 94–132.
- Didion, Joan: The White Album. Essays [1979]. New York 2009.
- Dilling, H., W. Mombour, M.H. Schmidt (Hg.): Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10, Kapitel V (F) [5. Auflage]. Bern u. a. 2005.
- Dixon, Wheeler Winston: Film Noir and the Cinema of Paranoia. New Brunswick 2009.
- Dumas, Chris: Un-American Psycho. Brian De Palma and the political Invisible. Chicago 2012.
- Durnat, Raymond: Paint it black. The Family Tree of the Film Noir. In: Cinema (1970), Nr. 6/7, S. 49–56.
- Eder, Jens: Imaginative Nähe zu Figuren. In: montage/av 15 (2006), Nr. 2, S. 135–160.
- Eisenstein, Sergej: Eine nicht gleichmütige Natur. Musik der Landschaft und die Geschicke des Montage-Kontrapunkts auf einer neuen Entwicklungsstufe [1945]. In: ders.: Eine nicht gleichmütige Natur, hg. von Rosemarie Heise. Berlin 1980, S. 13–202.
- Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006.
- Eisenstein, Sergej: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form [1925]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 41–49.
- Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung [1929]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 58–74.
- Eisenstein, Sergej: Die vierte Dimension im Film [1929]. In: ders.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 90–108.
- Eisenstein, Sergej: Laocoön. In: ders.: Selected Works II. Towards a Theory of Montage, hg. von Michael Glenny und Richard Taylor. London 1991, S. 109–202.
- Eisenstein, Sergej: Montage 1938 [1938]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 158–201.
- Eisenstein, Sergej: Das Organische und das Pathos [1939]. In: ders.: Jenseits der Einstellung, S. 202–237.
- Elsaesser, Thomas: The Pathos of Failure. American Films in the 1970s. Notes on the unmotivated Hero [1975]. In: ders., Horwath, King (Hg.): The last great American Picture Show, S. 279–292.
- Elsaesser, Thomas: American Auteur Cinema. The Last – or first – Picture Show? In: ders., Horwath, King (Hg.): The Last Great American Picture Show, S. 37–69.
- Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath, Noel King (Hg.): The last great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam 2004.
- Eng, David L.: Melancholia/Postcoloniality. Loss in THE FLOATING LIFE. In: Qui Parle 11 (1999), Nr. 2, S. 137–150.
- Epstein, Jean: Magnification [1921]. In: October 3 (1977), S. 9–25.
- Farber, Stephen: End of the Road? In: Film Quarterly 23 (1969/1970), Nr. 2, S. 3–16.
- Farber, Stephen: Movies that reflect our obsession with Conspiracy and Assassination. In: New York Times, 11.08.1974, S. 11 u. 20.
- Fiedler, Leslie A.: The Rebirth of God and the Death of Man. In: Salmagundi (1973), Nr. 21, S. 3–26.
- Flatley, Jonathan: Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge/London 2008.
- Förster-Beuthan, Yvonne: Die Zeit als Subjekt und das Subjekt als Zeit. Zum Zeitbegriff Merleau-Pontys. Saarbrücken 2008.
- Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: ders.: Von der Subversion des Wissens, hg. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1993, S. 69–90.

- Freedman, Carl: Towards a Theory of Paranoia. The Science Fiction of Philip K. Dick. In: *Science Fiction Studies* 11 (1984), Nr. 1, S. 15–24.
- Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Dreizehnter Band, hg. von Anna Freud u. a. London 1940, S. 71–161.
- Freud, Sigmund: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) [1911]. In: ders.: *Studienausgabe*, Band VII, S. 139–203.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Band III. Psychologie des Unbewußten, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1994.
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus [1914]. In: ders.: *Studienausgabe*, Band III, S. 37–68.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1917]. In: ders.: *Studienausgabe*, Band III, S. 193–212.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Band VII. Zwang, Paranoia und Perversion, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1973.
- Freud, Sigmund: Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität [1922]. In: ders.: *Studienausgabe*, Band VII, S. 219–228.
- Friedman, Lester D. (Hg.): *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations*. Oxford 2007.
- Frölich, Margrit, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hg.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg 2006.
- Georges, Karl Ernst (Hg.): *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Hannover 1972.
- Gerrig, Richard J.: Is there a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal. In: *The British Journal of Aesthetics* 37 (1997), Nr. 2, S. 168–174.
- Goldberg, Robert Alan: *Enemies Within. The Culture of Conspiracy in modern America*. New Haven/London 2001.
- Greenspun, Roger: Carrie, and Sally and Leatherface among the Film Buffs. In: *Film Comment* 13 (1977), Nr. 1, S. 14–17.
- Gray, Michael: *Song and Dance Man III. The Art of Bob Dylan*. London 2000.
- Greifenstein, Sarah, Hauke Lehmann: Manipulation der Sinne im Modus des Suspense. In: *Cinema* 58 (2013), S. 102–112.
- Greven, David: *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir, and modern Horror*. New York 2011.
- Grodal, Torben: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford 2009.
- Grodal, Torben: *Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford 1997.
- Groß, Bernhard: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin 2008.
- Guattari, Félix: Die Couch des Armen [1975]. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott u. a. Berlin 2011, S. 7–22.
- Guido, Laurent: „The Supremacy of the mathematical Poem“. Jean Epstein's Conceptions of Rhythm. In: Sarah Keller, Jason N. Paul (Hg.): *Jean Epstein. Critical Essays and new Translations*. Amsterdam 2012, S. 143–160.
- Gunning, Tom: Moving away from the Index. Cinema and the Impression of Reality. In: Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien 2012, S. 42–60.
- Hampton, Howard: Everybody knows this is Nowhere. The uneasy Ride of Hollywood and Rock. In: Elsaesser, Horwath, King (Hg.): *The last great American Picture Show*, S. 249–266.
- Hansen, Miriam: „With Skin and Hair“. Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. In: *Critical Inquiry* 19 (1993), Nr. 3, S. 437–469.

- Heller-Nicholas, Alexandra: *Life in the old Girl yet. CARRIE (1976) and the unbearable Lightness of De Palma Bashing* [5.9.2008]. Quelle: <http://filmbunnies.wordpress.com/category/alex/depalmas-carrie/>, Zugriff am 15.05.2016.
- Hendershot, Cyndy: *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green 1999.
- Hendriks, Leah: *Beyond the Infinite*. In: *Offscreen*, 30.09.2002. Quelle: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kubrick.html, Zugriff am 15.05.2016.
- Hentschel, Frank: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*. Berlin 2011.
- Hertzberg, Hendrik, David C.K. McClelland: *Paranoia. An Idée fixe whose Time has come*. In: *Harper's Magazine* (Juni 1974), S. 51–60.
- Hirsch, Foster: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York 1999.
- Hoberman, James: *The Dream Life. Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York/London 2003.
- Hofstadter, Richard: *The paranoid Style in American Politics*. In: *ders.: The paranoid Style in American Politics and other Essays*. New York 1965, S. 3–40.
- Holland, Max, Johann Rush: *J.F.K.'s Death, re-framed*. In: *New York Times*, 22.11.2007. Quelle: <http://www.nytimes.com/2007/11/22/opinion/22holland.html>, Zugriff am 15.05.2016.
- Horton, Andrew: *Political Assassination and Cinema. Alan J. Pakula's THE PARALLAX VIEW*. In: *Persistence of Vision* (1986), Nr. 3/4, S. 61–70.
- Horwath, Alexander: *A walking Contradiction (partly Truth and partly Fiction)*. In: *Elsaesser, Horwath, King (Hg.): The last great American Picture Show*, S. 83–105.
- Hughes, Matthew: *The Films of Kenneth Anger and the Sixties Politics of Consciousness*. Univ.-Diss. an der University of Westminster, 2011. Quelle: http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/10179/1/Matthew_HUGHES.pdf, Zugriff am 15.05.2016.
- Hunter, Jack (Hg.): *Moonchild. The Films of Kenneth Anger*. London 2002.
- Hutchison, Alice L.: *Kenneth Anger. A demonic Visionary*. London 2004.
- Illger, Daniel: *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin 2009.
- Jacobs, Diane: *Hollywood Renaissance*. Cranbury 1977.
- James, David E.: *Amateurs in the Industry Town. Stan Brakhage and Andy Warhol in Los Angeles*. In: *Grey Room* (2003), Nr. 12, S. 80–93.
- James, William: *What is an Emotion?*. In: *Mind* 9 (1884), Nr. 34, S. 188–205.
- Jameson, Fredric: *The geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis/London 1992.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or The cultural Logic of late Capitalism*. Durham 1991.
- Jensen, Paul: *The Return of Dr. Caligari. Paranoia in Hollywood*. In: *Film Comment* 7 (1971), Nr. 4, S. 36–45.
- Jones, Kent: *„The Cylinders were whispering my Name‘. The Films of Monte Hellman“*. In: *Elsaesser, Horwath, King (Hg.): The last great American Picture Show*, S. 165–194.
- Jutkewitsch, Sergej: *Der große Nigromant*. In: *Hartmut Albrecht, Christiane Mückenberger (Hg.): Lew Kuleschow*. Berlin 1977, S. 112–137.
- Kakmi, Dmetri: *Myth and Magic in De Palma's CARRIE*. In: *Senses of Cinema*, Februar 2000, Quelle: <http://sensesofcinema.com/2000/cteq/carrie/>, Zugriff am 15.05.2016.
- Kanfer, Stefan: *Hollywood: The Shock of Freedom in Films*. In: *Time Magazine*, 08.12. 1967, Quelle: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256,00.html>, Zugriff am 15.05.2016.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

- Kappelhoff, Hermann: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hg.): Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume. Berlin 2005, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Bartsch, Eder, Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen, S. 297–311.
- Kappelhoff, Hermann: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin 2008.
- Kappelhoff, Hermann, Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft (2011), Nr. 5, S. 78–95.
- Kappelhoff, Hermann, Bernhard Groß, Daniel Illger: Einleitung. In: dies. (Hg.): Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino. Berlin 2010, S. 9–21.
- Keathley, Christian: Trapped in the Affection Image. Hollywood's post-traumatic Cycle (1970–1976). In: Elsaesser, Horwath, King (Hg.): The last great American Picture Show, S. 293–308.
- Keilholz, Sascha: Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968. Marburg 2015.
- Killen, Andreas: 1973 Nervous Breakdown. Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America. New York/London 2006.
- Kirshner, Jonathan: Hollywood's last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America. New York 2013.
- King, Geoff: New Hollywood Cinema. An Introduction. London 2002.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst [1964]. Frankfurt a. M. 1998.
- Knight, Peter: Conspiracy Culture. From Kennedy to the X Files. London/New York 2000.
- Knight, Peter (Hg.): Conspiracy Nation. The Politics of Paranoia in Postwar America. New York/London 2002.
- Knight, Peter: Introduction. A Nation of Conspiracy Theorists. In: ders. (Hg.): Conspiracy Nation, S. 1–17.
- Kobayashi, Toshiaki: Melancholie und Zeit. Basel/Frankfurt a. M. 1998.
- Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung. Hamburg 1996.
- Koch, Gertrud: Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt. Filmische Welten. In: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hg.): ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung. Ostfildern-Ruit 2000, S. 272–284.
- Kolker, Robert Phillip: A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman [2. Auflage]. New York/Oxford 1988.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie [1927]. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1977, S. 21–39.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Frankfurt a. M. 1985.
- Krause, Marcus, Arno Meteling, Markus Stauff (Hg.): The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung. München 2011.
- Krämer, Peter: Post-classical Hollywood. In: John Hill, Pamela Church Gibson (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford 1998, S. 289–309.
- Krämer, Peter: The New Hollywood. From BONNIE AND CLYDE to STAR WARS. London 2005.
- Lacan, Jacques: Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und frühe Schriften über die Paranoia, hg. von Peter Engelmann. Wien 2002.

- Lacan, Jacques: Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit [1932]. In: ders.: Über die paranoische Psychose, S. 13–358.
- Lacan, Jacques: Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung von den paranoischen Formen der Erfahrung [1933]. In: ders.: Über die paranoische Psychose, S. 379–383.
- Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch III (1955–1956). Die Psychosen, hg. von Jacques-Alain Miller. Weinheim/Berlin 1997.
- Laderman, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin 2002.
- Lagier, Luc: *Les mille yeux de Brian De Palma*. Paris 2008.
- Lasch, Christopher: *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of diminishing Expectations*. New York 1979.
- Lawrence, Novotny: *Blaxploitation Films of the 1970s. Blackness and Genre*. New York 2008.
- Lehmann, Hauke: Schrecken der Straße. Steven Spielbergs *DUEL* als Road Movie-Horrorfilm. In: Uta Felten, Kerstin Küchler (Hg.): *Kino und Automobil*. Tübingen 2013, S. 159–185.
- Lehmann, Hauke: Shock and Choreography. Dying and Identity in *GIMME SHELTER*. In: Snodi (2010), Nr. 6, S. 144–154.
- Leitch, Thomas M.: How to Steal from Hitchcock. In: David Boyd: *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin 2006, S. 251–270.
- Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft* [1969]. Mit einer neuen Einleitung: *Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*. Frankfurt a. M. 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766], hg. und erläutert von Hugo Blümner. Berlin 1876.
- Lev, Peter: *American Films of the 70s. Conflicting Visions*. Austin 2000.
- Leys, Ruth: The Turn to Affect. A Critique. In: *Critical Inquiry* 37 (2011), Nr. 3, S. 434–472.
- Liptay, Fabienne, Susanne Marschall (Hg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg 2006.
- Lopate, Philip: The Raw and the Cooked. In: Beiheft zur DVD-Ausgabe von John Cassavetes: *Five Films. The Criterion Collection* 2004, S. 35–37.
- Lowry, Ed: The Appropriation of Signs in *SCORPIO RISING*. In: *The Velvet Light Trap* (1983), Nr. 20, S. 41–46.
- MacDonald, Scott: The Filmmaker as Visionary. Excerpts from an Interview with Stan Brakhage. In: *Film Quarterly* 56 (2003), Nr. 3, S. 2–11.
- MacKinnon, Kenneth: *Misogyny in the Movies. The De Palma Question*. Newark 1990.
- MacLean, Robert: The Big-Bang Hypothesis. Blowing up the Image. In: *Film Quarterly* 32 (1978/1979), Nr. 2, S. 2–7.
- Madsen, Axel: *The New Hollywood. American Movies in the '70s*. New York 1975.
- Man, Glenn: *Radical Visions. American Film Renaissance 1967–1976*. Westport 1994.
- Margulies, Ivone: John Cassavetes. Amateur Director. In: Jon Lewis (Hg.): *The New American Cinema*. Durham/London 1998, S. 275–306.
- Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and multisensory Media*. Minneapolis/London 2002.
- Martin, Adrian: The Body has no Head. Corporeal Figuration in Aldrich. In: *Screening the Past* (2000), Nr. 10. Quelle: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0600/amfr10b.htm>, Zugriff am 15.05.2016.
- Martin, Adrian: *Last Day every Day. Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez*. New York 2012.

- Martin, Adrian: To wax Zizekian. On *Un-American Psycho: Brian De Palma and the political Invisible*. In: Screening the Past, Juli 2012. Quelle: <http://www.screeningthepast.com/2012/07/to-wax-zizekian/>, Zugriff am 15.05.2016.
- Massumi, Brian: Über Mikroperzeption und Mikropolitik. Brian Massumi im Gespräch mit Joel McKim. In: ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010, S. 69–103.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/London 2002.
- Matusa, Paula: Corruption and Catastrophe. Brian De Palma's *CARRIE*. In: *Film Quarterly* 31 (1977), Nr. 1, S. 32–38.
- Meadows, Donella H. u. a.: *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York 1972.
- Medovoi, Leerom: The Cold War and SF [Review]. In: *Science Fiction Studies* 27 (2000), Nr. 82, S. 514–517.
- Melley, Timothy: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in postwar America*. Ithaca/London 2000.
- Mendik, Xavier (Hg.): *Shocking Cinema of the Seventies*. Hereford 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Berlin 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. von Christian Bermes. Hamburg 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie [1947]. In: ders.: *Das Auge und der Geist*, S. 29–46.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist [1961]. In: ders.: *Das Auge und der Geist*, S. 275–317.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von *Arbeitsnotizen* [1964], hg. von Claude Lefort. München 1994.
- Michotte van den Berck, Albert: Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [1953]. In: *montage/av 12* (2003), Nr. 1, S. 126–135.
- Michotte van den Berck, Albert: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [1948]. In: *montage/av 12* (2003), Nr. 1, S. 110–125.
- Miller, Stephen Paul: *The Seventies now. Culture as Surveillance*. Durham/London 1999.
- Modleski, Tania: Clint Eastwood and Male Weepies. In: *American Literary History* 22 (2010), Nr. 1, S. 136–158.
- Morris, Christopher D.: *The hanging Figure. On Suspense and the Films of Alfred Hitchcock*. Westport/London 2002.
- Moulthrop, Stuart: *Watchmen* meets the Aristocrats. In: *Postmodern Culture* 19 (September 2009), Nr. 1. Zugang über die *Project Muse*-Datenbank, Zugriff am 15.05.2016.
- Murch, Walter: *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles 2001.
- Musgrove, Frank: *Ecstasy and Holiness. Counter Culture and the open Society*. London 1974.
- Myles, Lynda, Michael Pye: *The Movie Brats. How the Film Generation took over Hollywood*. London/Boston 1979.
- Nancy, Jean-Luc: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami* [2001]. Berlin 2005.
- Naremore, James: *More than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley/Los Angeles 1998.
- Naziri, Gérard: *Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen*. Sankt Augustin 2003.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. New York 2000.
- Neale, Steve: New Hollywood Cinema. In: *Screen* 17 (1976), Nr. 2, S. 117–122.

- Nicholls, Mark: Male Melancholia and Martin Scorsese's *THE AGE OF INNOCENCE*. In: *Film Quarterly* 58 (2004), Nr. 1, S. 25–35.
- N.N.: The Wound reopened. In: *Time Magazine* 97 (12.04.1971), Bd. 15.
- Noll Brinckmann, Christine: Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 111–120.
- O'Donnell, Patrick: *Latent Destinies. Cultural Paranoia and contemporary U.S. Narrative*. Durham 2000.
- Paech, Joachim: Der Bewegung einer Linie folgen... Notizen zum Bewegungsbild. In: ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 133–161.
- Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film [1947]. In: ders.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/New York 1993, S. 17–51.
- Parkinson Zamora, Lois (Hg.): *The apocalyptic Vision in America. Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green 1982.
- Pasolini, Pier Paolo: Observations on the Long Take [1967]. In: *October* 13 (1980). S. 3–6.
- Paul, William: *Laughing screaming. Modern Hollywood Horror & Comedy*. New York 1994.
- Peretz, Eyal: *Becoming visionary. Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*. Stanford 2008.
- Peterson, Lowell, Janey Place: Some visual Motifs of Film Noir [1974]. In: Alain Silver, James Ursini (Hg.): *Film Noir Reader*. New York 1996, S. 65–76.
- Piel, Friedrich: *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance*. Berlin 1962.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley/Los Angeles 2009.
- Plessner, Helmuth: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925]. In: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, hg. von Günter Dux u. a. Frankfurt a. M. 2003, S. 67–130.
- Polan, Dana: *Power and Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York 1986.
- Pratt, Ray: *Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film*. Lawrence 2001.
- Prince, Stephen: *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of ultraviolent Movies*. Austin 1998.
- Pudovkin, Vsevolod: Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze/Erinnerungen/Werkstattnotizen, ausgewählt und kommentiert von Tatjana Sapasnik und Adi Petrowitsch. Berlin 1983.
- Pudovkin, Vsevolod: Das Modell anstelle des Schauspielers. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 353–358.
- Pudovkin, Vsevolod: Die Zeit in Großaufnahme. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme*, S. 305–312.
- Rancière, Jacques: *Film Fables* [2001]. Oxford/New York 2006.
- Randl, Chad: *Revolving Architecture. A History of Buildings that rotate, swivel, and pivot*. New York 2008.
- Ray, Robert B.: *A certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton 1985.
- Rehak, Bob: Adapting *Watchmen* after 9/11. In: *Cinema Journal* 51 (2011), Nr. 1, S. 154–159.
- Ribot, Théodule: *The Psychology of the Emotions* [1896]. London 1898.
- Robins, Robert S., Jerrold M. Post: *Political Paranoia. The Psychopolitics of Hatred*. New Haven/London 1997.
- Robnik, Drehli: Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood. Countercultural Combat Films and Conspiracy Thrillers as Genre Recycling. In: Elsaesser, Horwath, King: *The last great American Picture Show*, S. 333–358.

- Robnik, Drehli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 246–280.
- Rose, Jacqueline: Paranoia and the Film System. In: *Screen 17* (1976), Nr. 4, S. 85–104.
- Rosenbaum, Jonathan: *DEAD MAN*. London 2000.
- Routt, William D.: For Criticism. In: *Screening the Past* (2000), Nr. 9. Quelle: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reviews/rev0300/wr1br9a.htm>, Zugriff am 15.05.2016.
- Rowe, Carel: Illuminating Lucifer. In: *Film Quarterly* 27 (1974), Nr. 4, S. 24–33.
- Rowe, Carel: Myth and Symbolism. *Blue Velvet*. In: Jack Hunter (Hg.): *Moonchild*, S. 11–46.
- Sass, Louis A.: *Madness and Modernism. Insanity in the Light of modern Art, Literature, and Thought*. New York 1992.
- Sass, Louis A.: *The Paradoxes of Delusion. Wittgenstein, Schreber, and the schizophrenic Mind*. Ithaca/London 1994.
- Sass, Louis A.: Contradictions of Emotion in Schizophrenia. In: *Cognition and Emotion* 21 (2007), Nr. 2, S. 351–390.
- Schaffer, Bill: Cutting the Flow: Thinking *PSYCHO*. In: *Senses of Cinema* (2000), Nr. 6. Quelle: <http://www.sensesofcinema.com/2000/6/psycho/>, Zugriff am 15.05.2016.
- Schneider, Manfred: *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*. Berlin 2010.
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In: *Film Comment* 8 (1972), Nr. 1, S. 8–13.
- Schrag, Peter: *The End of the American Future*. New York 1973.
- Schumacher, Ernst Friedrich: *Small is beautiful. Economics as if People mattered*. London 1973.
- Schwarz, Eva: *Visual Paranoia in REAR WINDOW, BLOW-UP and THE TRUMAN SHOW*. Stuttgart 2011.
- Scruggs, Charles: „The Power of Blackness“. *Film Noir and its Critics*. In: *American Literary History* 16 (2004), Nr. 4, S. 675–687.
- Sellmann, Michael: *Hollywoods moderner Film Noir*. Würzburg 2001.
- Sharrett, Christopher: The Idea of Apocalypse in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen/London 1984, S. 255–276.
- Shaviro, Steven: *MELANCHOLIA, or The romantic anti-Sublime*. In: *Sequence* 1 (2012), Nr. 1, E-Book.
- Shiel, Mark: Banal and magnificent Space in *ELECTRA GLIDE IN BLUE* (1973), or An Allegory of the Nixon Era. In: *Cinema Journal* 46 (2007), Nr. 2, S. 91–116.
- Sierek, Karl: Spannung und Körperbild. In: *montage/av* 3 (1994), Nr. 1, S. 115–121.
- Simmel, Georg: *Philosophie der Landschaft* [1913]. In: ders.: *Gesamtausgabe*, Band 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band 1, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a. M. 2001, S. 471–482.
- Simon, Art: *Dangerous Knowledge. The JFK Assassination in Art and Film*. Philadelphia 1996.
- Sinnerbrink, Robert: Stimmung. Exploring the Aesthetics of Mood. In: *Screen* 53 (2012), Nr. 2, S. 148–163.
- Slocum, David: 9/11 Film and Media Scholarship. In: *Cinema Journal* 51 (2011), Nr. 1, S. 181–193.
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. 2003.
- Smith, Murray: Altered States. Character and emotional Response in the Cinema. In: *Cinema Journal* 33 (1994), Nr. 4, S. 34–56.
- Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.
- Smith, Murray: Theses on the Philosophy of Hollywood History. In: ders., Steve Neale (Hg.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London/New York 1998, S. 3–20.

- Smuts, Aaron: The Desire-Frustration Theory of Suspense. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2008), Nr. 3, S. 281–290.
- Sobchack, Vivian: Toward inhabited Space. The semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema. In: *Semiotica* 41 (1982), Nr. 1/4, S. 317–335.
- Sobchack, Vivian: The Active Eye. A Phenomenology of cinematic Vision. In: *Quarterly Review of Film & Video* 12 (1990), Nr. 3, S. 21–36.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- Sobchack, Vivian: Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir. In: Nick Browne (Hg.): *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley 1998, S. 129–170.
- Stamp Lindsey, Shelley: Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty. In: *Journal of Film and Video* 43 (1991), Nr. 4, S. 33–44.
- Stern, Daniel: *Die Lebenserfahrung des Säuglings* [1985]. Stuttgart 1992.
- Stern, Daniel: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag* [2004]. Frankfurt a. M. 2007.
- Stern, Daniel: *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford 2010.
- Stewart, Garrett: THE LONG GOODBYE from CHINATOWN. In: *Film Quarterly* 28 (1974/1975), Nr. 2, S. 25–32.
- Tan, Ed: *Emotion and the Structure of narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah 1996.
- Taylor, Henry M.: Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas THE PARALLAX VIEW und die Ästhetik der Verschwörung. In: Krause, Meteling, Stauff (Hg.): *The Parallax View*, S. 217–234.
- Tellenbach, Hubertus: *Melancholie. Problemgeschichte/Endogenität/Typologie/Pathogenese/Klinik* [1961]. Berlin/Heidelberg/New York 1976.
- Tellenbach, Hubertus: Die Räumlichkeit der Melancholischen. II. Mitteilung. Analyse der Räumlichkeit melancholischen Daseins. In: *Der Nervenarzt* 27 (1956), Nr. 7, S. 289–298.
- Tellenbach, Hubertus: Zum Verständnis von Bewegungsweisen Melancholischer. In: *Der Nervenarzt* 28 (1957), Nr. 1, S. 16–17.
- Thomas, Kerstin: *Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, S. 211–229.
- Thompson, Hunter S.: *Fear and Loathing in Las Vegas* [1971]. London u. a. 2005.
- Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge 1999.
- Thoret, Jean-Baptiste: *26 Secondes. L'Amérique Éclaboussée. L'assassinat de JFK et le Cinéma Américain*. Pertuis 2003.
- Toles, George: Adding up the Gestures. What we see of Harry Lime. In: *Cinema Journal* 51 (2012), Nr. 3, S. 142–149.
- Tröhler, Margrit: *Einleitung. Filmische Atmosphären – eine Annäherung*. In: dies., Brunner, Schweinitz (Hg.): *Filmische Atmosphären*, S. 11–23.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [1966]. München 1973.
- Uidhir, Christy Mag: An eliminativist Theory of Suspense. In: *Philosophy and Literature* (2011), Nr. 35, S. 121–133.
- Vernet, Marc: *Film Noir on the Edge of Doom*. In: Joan Copjec (Hg.): *Shades of Noir*. London/New York 1993, S. 1–31.

- Vorderer, Peter, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical Analyses, and empirical Explorations*. Mahwah 1996.
- Warshaw, Robert: *Re-Viewing the Russian Movies [1955]*. In: ders.: *The immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & other Aspects of Popular Culture*. Cambridge/London 2001, S. 239–252.
- Wead, George: *Toward a Definition of Filmnoia*. In: *The Velvet Light Trap* (1974), Nr. 13, S. 2–6.
- Wedel, Michael: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011.
- Wellbery, David: *Stimmung*. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5*. Stuttgart 2003, S. 703–733.
- Westphal, Uwe: *Werbung im Dritten Reich*. Berlin 1989.
- When, Francis: *Strange Days indeed. The 1970s: The Golden Age of Paranoia [2009]*. New York 2010.
- de Wied, Marie Anette: *The Role of Time-Structures in the Experience of Film Suspense and Duration. A Study on the Effects of Anticipation Time upon Suspense and temporal Variations on Duration Experience and Suspense*. Univ.-Diss. an der Universität Amsterdam, 1991.
- Wiesen, S. Jonathan: *Creating the Nazi Marketplace. Commerce and Consumption in the Third Reich*. Cambridge 2011.
- Williams, Linda: *Film Bodies. Genre, Gender, and Excess*. In: *Film Quarterly* 44 (1991), Nr. 4, S. 2–13.
- Willman, Skip: *Spinning Paranoia. The Ideologies of Conspiracy and Contingency in postmodern Culture*. In: Knight (Hg.): *Conspiracy Nation*, S. 21–39.
- Wilson, George: *Film, Perception, and Point of View*. In: *MLN* 91 (1976), Nr. 5, S. 1026–1043.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen [1953]*. In: ders.: *Werkausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 2006, S. 225–580.
- Wolfe, Tom: *The Me Decade and the third Great Awakening [1976]*. In: ders.: *The purple Decades*. London 1984, S. 265–293.
- Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond [1986]*. New York 2003.
- Wulff, Hans J.: *Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld*. In *montage/av* 2 (1993), Nr. 2, S. 97–100.
- Wulff, Hans J.: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*. In: *montage/av* 12 (2003), Nr. 1, S. 136–161.
- Wulff, Hans J.: *Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations*. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 1–17.
- Wuss, Peter: *Grundformen filmischer Spannung*. In: *montage/av* 2 (1993), Nr. 2, S. 101–116.
- Yanal, Robert J.: *The Paradox of Suspense*. In: *The British Journal of Aesthetics* 36 (1996), Nr. 2, S. 146–158.
- Zillmann, Dolf: *The Psychology of Suspense in dramatic Exposition*. In: Vorderer, Wulff, Friedrichsen (Hg.): *Suspense*, S. 199–231.

Namenregister

- Altman, Robert 34, 36, 53, 115, 131, 140, 141, 164, 245, 246, 321, 335, 337, 343
- Anger, Kenneth 184, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 218, 225, 228, 234, 245, 248, 313, 335, 337, 342
- Arnheim, Rudolf 24, 139, 202, 237, 238, 243, 312, 337
- Balázs, Béla 201, 203, 204, 205, 337
- Barthes, Roland 100, 278, 337
- Bazin, André 31, 114, 129, 208, 321, 337
- Bellour, Raymond 19, 25, 26, 27, 29, 30, 74, 111, 141, 156, 256, 263, 274, 287, 289, 290, 294, 337
- Benjamin, Walter 38, 185, 188, 193, 197, 198, 199, 200, 203, 212, 223, 224, 227, 228, 229, 231, 240, 250, 251, 277, 305, 337, 338
- Bergson, Henri 2, 11, 19, 21, 45, 88, 101, 271, 291, 338
- Binswanger, Ludwig 108, 221, 222, 223, 229, 231, 239, 240, 241, 328, 338
- Bonitzer, Pascal 70, 71, 72, 73, 74, 75, 97, 98, 100, 111, 263, 338
- Bordwell, David 35, 338
- Brakhage, Stan 190, 191, 210, 234, 238, 245, 338, 342, 344
- Brenez, Nicole 107, 256, 286, 295, 338, 344
- Carroll, Noël 13, 14, 15, 16, 35, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 119, 132, 133, 134, 186, 189, 255, 339
- Cassavetes, John 247, 248, 309, 344
- Chion, Michel 52, 245, 339
- Cimino, Michael 53, 245, 248
- Copjec, Joan 151, 152, 153, 161, 173, 301, 322, 339, 348
- Coppola, Francis Ford 11, 34, 46, 171, 250, 276, 338
- Craven, Wes 117, 311
- Deleuze, Gilles 19, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 44, 49, 54, 69, 70, 72, 73, 86, 87, 92, 93, 96, 107, 113, 116, 124, 127, 128, 130, 131, 145, 156, 157, 164, 171, 172, 179, 191, 243, 249, 254, 256, 267, 271, 272, 287, 288, 289, 291, 295, 297, 298, 337, 339
- De Palma, Brian 28, 46, 55, 56, 74, 76, 77, 89, 100, 102, 107, 108, 111, 112, 115, 117, 118, 180, 181, 209, 309, 335, 338, 340, 342, 344, 345, 346
- Deren, Maya 167, 190, 191, 273, 274, 276, 277, 339
- Didion, Joan 119, 129, 177, 185, 340
- Eisenstein, Sergej 28, 29, 71, 96, 130, 135, 156, 167, 168, 201, 203, 205, 208, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 242, 244, 266, 269, 272, 276, 279, 287, 289, 340
- Elsaesser, Thomas 33, 36, 40, 47, 153, 186, 243, 317, 318, 340, 341, 342, 343, 346
- Epstein, Jean 74, 274, 297, 340, 341
- Foucault, Michel 54, 340
- Freud, Sigmund 122, 126, 127, 165, 166, 168, 169, 181, 185, 187, 196, 197, 221, 222, 223, 229, 239, 341
- Friedkin, William 42, 117, 253
- Guattari, Félix 43, 44, 116, 124, 127, 128, 145, 156, 157, 179, 243, 339, 341
- Guercio, James William 210, 217, 224, 225, 227, 317, 335
- Hellman, Monte 36, 176, 342
- Hitchcock, Alfred 48, 54, 55, 56, 58, 59, 63, 66, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 101, 113, 118, 149, 164, 302, 307, 327, 338, 344, 345, 346, 348
- Hofstadter, Richard 120, 122, 123, 125, 342
- Hooper, Tobe 311, 312, 313
- Kael, Pauline 55, 102
- Kappelhoff, Hermann IX, 5, 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 27, 28, 29, 30, 43, 54, 72, 77, 88, 90, 97, 112, 129, 135, 156, 190, 205, 206, 207, 212, 218, 236, 342, 343

- Koch, Gertrud IX, 24, 25, 27, 49, 72, 193, 204, 206, 207, 208, 219, 229, 289, 337, 341, 343
- Kracauer, Siegfried 184, 189, 190, 192, 193, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 218, 219, 236, 273, 295, 301, 312, 341, 343, 344
- Kubrick, Stanley 11, 34, 181, 190, 207, 212, 247, 253, 343
- Lacan, Jacques 71, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 151, 152, 164, 176, 338, 343, 344
- Malick, Terrence 52, 245
- McBride, Jim 253, 256, 264, 298, 301, 336
- Merleau-Ponty, Maurice 4, 9, 18, 19, 20, 22, 23, 30, 43, 67, 74, 97, 104, 109, 110, 111, 112, 113, 125, 126, 222, 241, 242, 243, 265, 269, 270, 271, 281, 282, 285, 286, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 333, 339, 340, 345
- Michotte van den Berck, Albert 20, 25, 139, 286, 345
- Pakula, Alan J. 132, 155, 335, 342, 348
- Panofsky, Erwin 5, 189, 199, 343, 346
- Pasolini, Pier Paolo 151, 152, 154, 157, 158, 161, 164, 181, 298, 301, 341, 346
- Peckinpah, Sam 28, 36, 181, 245, 250, 251, 346
- Pudovkin, Vsevolod 166, 277, 278, 280, 346
- Romero, George A. 253, 311, 338
- Scorsese, Martin 11, 34, 42, 46, 181, 187, 209, 250, 251, 338, 343, 346
- Smith, Murray 13, 15, 17, 34, 35, 37, 190, 210, 245, 255, 347
- Sobchack, Vivian 4, 20, 22, 23, 24, 27, 73, 104, 125, 152, 173, 241, 269, 294, 324, 348
- Spielberg, Steven 11, 33, 34, 53, 97, 116, 245, 320, 327, 343, 344
- Stern, Daniel 26, 27, 29, 30, 138, 156, 256, 274, 275, 286, 288, 290, 291, 337, 348
- Tellenbach, Hubertus 231, 239, 240, 244, 348
- Truffaut, François 36, 58, 63, 69, 70, 71, 72, 149, 189, 348
- Van Peebles, Melvin 51, 52, 181
- Wiseman, Frederick 48, 176
- Wood, Robin 15, 40, 41, 42, 43, 47, 50, 54, 55, 56, 116, 181, 310, 311, 315, 325, 338, 349

Filmregister

- 3 WOMEN (USA 1977, Robert Altman) 53, 115
4:44 LAST DAY ON EARTH (USA 2011, Abel Ferrara) 312
2001: A SPACE ODYSSEY (USA 1969, Stanley Kubrick) 190, 253
- À BOUT DE SOUFFLE (F 1960, Jean-Luc Godard) 253
ALICE'S RESTAURANT (USA 1969, Arthur Penn) 247, 251
ALIEN (USA 1979, Ridley Scott) 117
ALL THAT JAZZ (USA 1979, Bob Fosse) 37
ALTERED STATES (USA 1980, Ken Russell) 15, 181
AMERICAN GIGOLO (USA 1980, Paul Schrader) 321
AMERICAN GRAFFITI (USA 1973, George Lucas) 76, 187
THE ANDROMEDA STRAIN (USA 1971, Robert Wise) 171, 172, 173, 335
APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) 37, 171, 276, 330
- BAD COMPANY (USA 1972, Robert Benton) 245
BADLANDS (USA 1973, Terrence Malick) 245, 250, 251, 318
BARRY LYNDON (USA 1975, Stanley Kubrick) 247
BEING THERE (USA 1979, Hal Ashby) 252, 253, 335
BETWEEN THE LINES (USA 1977, Joan Micklin Silver) 39
THE BIRDS (USA 1963, Alfred Hitchcock) 59
BLACK CHRISTMAS (CAN 1974, Bob Clark) 117
BLADE RUNNER (USA 1982, Ridley Scott) 181
BLOW OUT (USA 1981, Brian De Palma) 89, 180, 181, 309
BODY DOUBLE (USA 1984, Brian De Palma) 74
BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn) 5, 8, 9, 36, 116, 316
THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer) 171
BREATHLESS (USA 1983, Jim McBride) 253
BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA (USA 1974, Sam Peckinpah) 251, 320
- BRONENOSEK POTĚMKIN (SU 1925, Sergej Eisenstein) 234
BULLITT (USA 1968, Peter Yates) 253
- CAPRICORN ONE (USA 1979, Peter Hyams) 173, 174, 335
CARNAL KNOWLEDGE (USA 1971, Mike Nichols) 248
CARRIE (USA 1976, Brian De Palma) 55, 56, 75, 76, 77, 86, 87, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 109, 112, 114, 115, 116, 255, 319, 335, 359, 360, 361
CARRIE (USA 2013, Kimberly Peirce) 118
CASTRO STREET (USA 1966, Bruce Baillie) 244
THE CHANGELING (USA 1979, Peter Medak) 319
UN CHIEN ANDALOU (F 1929, Luis Buñuel) 289
CHINATOWN (USA 1974, Roman Polanski) 131, 185, 248, 321, 324
CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles) 31
A CLOCKWORK ORANGE (USA 1971, Stanley Kubrick) 207, 212
COMING APART (USA 1969, Milton Moses Ginsberg) 173
COMING HOME (USA 1978, Hal Ashby) 250
COMMUNION/ALICE, SWEET ALICE (USA 1976, Alfred Sole) 117
THE CONVERSATION (USA 1974, Francis Ford Coppola) 171, 276, 309
COOLEY HIGH (USA 1975, Michael Schultz) 39
THAT COLD DAY IN THE PARK (USA 1969, Robert Altman) 115
COSMOPOLIS (CAN 2012, David Cronenberg) 182, 183
CRUISING (USA 1980, William Friedkin) 42, 181
THE CULPEPPER CATTLE CO. (USA 1972, Dick Richards) 245
CUTTER'S WAY (USA 1981, Ivan Passer) 181
- THE DARK KNIGHT (USA 2008, Christopher Nolan) 182
DAVID HOLZMAN'S DIARY (USA 1967, Jim McBride) 256, 257, 264, 265, 272, 278, 283, 293, 295, 298, 301, 305, 307, 336

- DAWN OF THE DEAD (USA 1978, George A. Romero) 311
- THE DAY OF THE LOCUST (USA 1975, John Schlesinger) 207, 248
- DAYS OF HEAVEN (USA 1978, Terrence Malick) 37, 52, 245, 250
- THE DEER HUNTER (USA 1978, Michael Cimino) 53, 245, 251
- DELIVERANCE (USA 1972, John Boorman) 320
- LE DÉPART (F 1967, Jerzy Skolimowski) 36
- DIE HARD (USA 1988, John McTiernan) 182
- DIONYSUS IN '69 (USA 1969, Brian De Palma) 76, 209
- DOG DAY AFTERNOON (USA 1975, Sidney Lumet) 252
- DOG SOLDIERS/WHO'LL STOP THE RAIN (USA 1978, Karel Reisz) 318
- DOG STAR MAN (USA 1962–1964, Stan Brakhage) 245
- DRESSED TO KILL (USA 1980, Brian De Palma) 74, 89, 115
- DRIVE (USA 2011, Nicolas Winding Refn) 253
- THE DRIVER (USA 1978, Walter Hill) 253
- DUEL (USA 1972, Steven Spielberg) 53, 97, 116, 117, 320
- DUSTY AND SWEETS MCGEE (USA 1971, Floyd Mutrux) 48, 247
- EASY RIDER (USA 1969, Dennis Hopper) 36, 214, 225, 227, 244, 245, 316, 317, 335, 368
- ELECTRA GLIDE IN BLUE (USA 1973, James William Guercio) 185, 209, 210, 211, 212, 213, 224, 225, 228, 232, 237, 238, 240, 242, 251, 317, 335, 365, 366, 369
- THE EVIL DEAD (USA 1981, Sam Raimi) 319
- EYES WIDE SHUT (USA 1999, Stanley Kubrick) 190
- FAT CITY (USA 1972, John Huston) 247
- FEMME FATALE (Frankreich 2002, Brian De Palma) 115
- FIDDLER ON THE ROOF (USA 1971, Norman Jewison) 248, 250
- FINGERS (USA 1978, James Toback) 181
- FIREWORKS (USA 1947, Kenneth Anger) 198, 201
- FIRST BLOOD (USA 1982, Ted Kotcheff) 182
- FLAMING CREATURES (USA 1963, Jack Smith) 195
- FOXES (USA 1979, Adrian Lyne) 253
- FREEWAY (USA 1996, Matthew Bright) 320
- THE FURY (USA 1978, Brian De Palma) 180
- FUSES (USA 1967, Carolee Schneemann) 244
- GIMME SHELTER (USA 1970, Albert und David Maysles, Charlotte Zwerin) 156, 176, 177, 309, 335
- GIRLFRIENDS (USA 1978, Claudia Weill) 39
- GOD TOLD ME To (USA 1976, Larry Cohen) 49, 50
- THE GODFATHER (USA 1972, Francis Ford Coppola) 250, 251
- THE GODFATHER: PART II (USA 1974, Francis Ford Coppola) 250
- GONE GIRL (USA 2014, David Fincher) 118
- GOODBYE, COLUMBUS (USA 1969, Larry Peerce) 230
- THE GRADUATE (USA 1967, Mike Nichols) 53, 237, 250, 251, 318, 331
- THE GREAT GATSBY (USA 1974, Jack Clayton) 247
- GREETINGS (USA 1968, Brian De Palma) 180
- GREY GARDENS (USA 1975, Albert und David Maysles) 248, 249, 250, 251, 254, 335
- GUMMO (USA 1997, Harmony Korine) 253
- HALLOWEEN (USA 1978, John Carpenter) 117, 118, 319
- THE HEARTBREAK KID (USA 1972, Elaine May) 250
- HEAVEN'S GATE (USA 1980, Michael Cimino) 37, 248
- HELL'S ANGELS ON WHEELS (USA 1967, Richard Rush) 243
- Hi, Mom! (USA 1970, Brian De Palma) 117
- THE HILLS HAVE EYES (USA 1977, Wes Craven) 311, 319
- THE HITCHER (USA 1986, Robert Harmon) 319
- HOLD ME WHILE I'M NAKED (USA 1966, George Kuchar) 195
- THE HONEYMOON KILLERS (USA 1970, Leonard Kastle) 321
- THE HOSPITAL (USA 1971, Arthur Hiller) 250

- HOUSE OF 1000 CORPSES (USA 2003, Rob Zombie) 319
- ICE (USA 1970, Robert Kramer) 176
- IN COLD BLOOD (USA 1967, Richard Brooks) 321
- INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME (USA 1954, Kenneth Anger) 197, 234
- INCEPTION (USA 2010, Christopher Nolan) 118
- INTERIORS (USA 1978, Woody Allen) 245
- IT FOLLOWS (USA 2014, David Robert Mitchell) 118
- IT'S ALIVE (USA 1974, Larry Cohen) 117, 118
- JAWS (USA 1975, Steven Spielberg) 33, 37, 117, 326
- JEEPERS CREEPERS (USA 2001, Victor Salva) 319
- JEREMIAH JOHNSON (USA 1972, Sydney Pollack) 245, 251
- JOY RIDE (USA 2001, John Dahl) 319
- JULES ET JIM (F 1962, François Truffaut) 36
- JULIEN DONKEY-BOY (USA 1999, Harmony Korine) 253
- JUNIOR BONNER (USA 1972, Sam Peckinpah) 245
- KALIFORNIA (USA 1993, Dominic Sena) 320
- KILLER OF SHEEP (USA 1977, Charles Burnett) 250
- THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE (USA 1976/1978, John Cassavetes) 247, 321
- THE KING OF MARVIN GARDENS (USA 1972, Bob Rafelson) 248
- KISS ME DEADLY (USA 1955, Robert Aldrich) 181
- THE LADY FROM SHANGHAI (USA 1947, Orson Welles) 124
- THE LAST MOVIE (USA 1971, Dennis Hopper) 207
- THE LAST TYCOON (USA 1976, Elia Kazan) 207, 248
- THE LAST WALTZ (USA 1978, Martin Scorsese) 251
- LEADBELLY (USA 1976, Gordon Parks Sr.) 39
- TO LIVE AND DIE IN L.A. (USA 1985, William Friedkin) 253
- THE LONG GOODBYE (USA 1973, Robert Altman) 131, 185, 321, 325
- LOOKING FOR MR. GOODBAR (USA 1977, Richard Brooks) 42
- THE MACK (USA 1973, Michael Campus) 251, 318
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (USA 1956, Alfred Hitchcock) 59
- THE MANCHURIAN CANDIDATE (USA 1962, John Frankenheimer) 155, 181
- MANHATTAN (USA 1979, Woody Allen) 245
- MARATHON MAN (USA 1976, John Schlesinger) 181
- THE MATRIX (USA 1999, Andy und Larry Wachowski) 182
- McCABE & MRS. MILLER (USA 1971, Robert Altman) 36, 237, 245, 246, 251, 335, 370
- MEAN STREETS (USA 1973, Martin Scorsese) 250
- MEAT (USA 1976, Frederick Wiseman) 176
- MELANCHOLIA (DK/SWE/F/DE 2011, Lars von Trier) 232, 312, 313, 315
- MIDNIGHT COWBOY (USA 1969, John Schlesinger) 318
- A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (USA 1935, William Dieterle, Max Reinhardt) 203
- MIKEY AND NICKY (USA 1976, Elaine May) 250, 324
- MINORITY REPORT (USA 2002, Steven Spielberg) 327
- MISSION: IMPOSSIBLE (USA 1996, Brian De Palma) 117
- MISTER LONELY (USA 2007, Harmony Korine) 253
- MYRA BRECKINRIDGE (USA 1970, Michael Sarne) 207
- NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone) 320
- NETWORK (USA 1976, Sidney Lumet) 173
- THE NICKEL RIDE (USA 1974, Robert Mulligan) 251
- NIGHT MOVES (USA 1975, Arthur Penn) 131, 321, 322

- NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA 1968, George A. Romero) 253, 311, 319
- A NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 1984, Wes Craven) 117
- OBSESSION (USA 1976, Brian De Palma) 115
- OKTJABR' (SU 1927, Sergej Eisenstein) 201
- THE OTHER (USA 1972, Robert Mulligan) 115
- OUT OF THE BLUE (USA 1980, Dennis Hopper) 253
- THE PARALLAX VIEW (USA 1974, Alan J. Pakula) 132, 143, 150, 151, 153, 155, 160, 166, 168, 176, 180, 181, 255, 309, 335, 362, 364
- PASSION (F/DE 2012, Brian De Palma) 118
- PERSONA (SWE 1966, Ingmar Bergman) 36
- PRETTY POISON (USA 1968, Noel Black) 118
- PROXY (USA 2013, Zack Parker) 118
- PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) 42, 56, 59, 72, 107, 113, 149, 156, 319
- PUCE MOMENT (USA 1949, Kenneth Anger) 194, 195, 248
- PUNISHMENT PARK (USA 1971, Peter Watkins) 53, 176, 182
- PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD (USA 1970, Jerry Schatzberg) 248
- RAGING BULL (USA 1980, Martin Scorsese) 181
- RAISING CAIN (USA 1992, Brian De Palma) 115
- REAR WINDOW (USA 1954, Alfred Hitchcock) 59, 72, 123
- ROCKY (USA 1976, John G. Avildsen) 38
- ROSEMARY'S BABY (USA 1968, Roman Polanski) 53, 176
- A SAFE PLACE (USA 1971, Henry Jaglom) 247
- SCORPIO RISING (USA 1964, Kenneth Anger) 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 221, 224, 225, 228, 229, 253, 313, 335, 365, 367
- THE SEARCHERS (USA 1956, John Ford) 215, 217, 224, 225, 227, 335, 368
- SHAFT (USA 1971, Gordon Parks Sr.) 321
- SHANE (USA 1953, George Stevens) 215, 224, 225, 227, 335, 367
- THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick) 181
- THE SHOOTING (USA 1966, Monte Hellman) 176
- SISTERS (USA 1973, Brian De Palma) 74, 115
- SORCERER (USA 1977, William Friedkin) 117
- SOUTHLAND TALES (USA 2006, Richard Kelly) 312
- SPRING BREAKERS (USA 2012, Harmony Korine) 253
- A STAR IS BORN (USA 1937, William Wellman) 207
- STAR WARS (USA 1977, George Lucas) 33, 37, 38, 187, 326
- STRAIGHT TIME (USA 1978, Ulu Grosbard) 318
- STRAW DOGS (USA 1971, Sam Peckinpah) 181, 252, 318
- THE SUGARLAND EXPRESS (USA 1974, Steven Spielberg) 245
- SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSSS SONG (USA 1971, Melvin Van Peebles) 51, 181
- SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM TAKE ONE (USA 1971, William Greaves) 171
- TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese) 42, 43, 181, 253
- THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper) 311, 312, 314, 315, 317, 319
- THIEF (USA 1981, Michael Mann) 253
- THE THING (USA 1982, John Carpenter) 181
- THE THIRD MAN (USA 1949, Carol Reed) 288
- THOR (USA 2011, Kenneth Branagh) 182
- THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (USA 1974, Michael Cimino) 245, 251
- THX 1138 (USA 1971, George Lucas) 173
- TIREZ SUR LE PIANISTE (F 1960, François Truffaut) 36, 245
- TITICUT FOLLIES (USA 1967, Frederick Wiseman) 48, 49, 50
- TOUCH OF EVIL (USA 1958, Orson Welles) 181
- TRASH HUMPERERS (USA 2009, Harmony Korine) 253
- TRON (USA 1982, Steven Lisberger) 181
- TWO-LANE BLACKTOP (USA 1971, Monte Hellman) 36, 243, 245, 251, 317, 318, 320

- UNFRIENDED/CYBERNATURAL (USA 2014, Levan
Gabriadze) 118
- VACANCY (USA 2007, Nimród Antal) 319
- VANISHING POINT (USA 1971, Richard C.
Sarafian) 245, 317, 318
- VERTIGO (USA 1958, Alfred Hitchcock) 59, 89
- WANDA (USA 1970, Barbara Loden) 251, 318
- WATCHMEN (USA 2009, Zack Snyder) 182,
327, 329, 330, 331, 332, 333
- WESTWORLD (USA 1973, Michael
Crichton) 173
- WHEN A STRANGER CALLS (USA 1979, Fred
Walton) 117
- WHITE DOG (USA 1982, Sam Fuller) 117
- WILD AT HEART (USA 1990, David Lynch) 320
- THE WILD BUNCH (USA 1969, Sam
Peckinpah) 36, 229, 245, 250
- THE WILD ONE (USA 1953, Laslo Benedek) 203
- WILLARD (USA 1971, Daniel Mann) 116
- WOODSTOCK (USA 1970, Michael
Wadleigh) 251
- WRONG TURN (USA 2003, Rob Schmidt) 319
- YOUNG AND INNOCENT (UK 1937, Alfred
Hitchcock) 56, 77, 86, 87, 101, 103
- Zapruder-Film (USA 1963, Abraham
Zapruder) 89, 119, 149, 150, 151, 152,
155, 156, 164, 173, 180, 181, 183, 301,
335, 363
- ZÉRO DE CONDUITE (F 1933, Jean Vigo) 36

Sachregister

2. Weltkrieg 120, 128, 133, 206, 208
9/11 325, 327, 330
- Affekt, s. auch Vitalitätsaffekte 2, 16, 17, 18,
19, 26, 44, 49, 92, 113, 126, 127, 164,
176, 271, 272, 274, 275, 283, 319
– Affekt und Zeitlichkeit 102, 113, 239, 240,
274, 275, 290, 293, 306
– Affektabstimmung 27, 30
– Affektdramaturgie 43, 117, 283, 315, 316
– affektives Erleben 1, 2, 4, 5, 9, 13, 16, 19,
23, 25, 26, 27, 53, 70, 96, 102, 109, 169,
188, 189, 231, 240, 241, 255, 283
– Affektpoetik, s. auch Modus von
Affektivität 5, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 23,
30, 48, 51, 54, 55, 56, 88, 101, 106, 116,
122, 125, 126, 132, 146, 152, 157, 158,
160, 162, 168, 169, 179, 181, 184, 188,
190, 196, 197, 201, 204, 209, 210, 221,
228, 250, 256, 259, 272, 280, 308, 322,
326, 331, 332
- Affektbild 92, 93, 271, 272
agency panic 121, 128, 132, 139, 182, 310
Allegorie 185, 197, 198, 199, 201, 205, 206,
220, 249, 311
Aufmerksamkeit 56, 72, 87, 94, 100, 104,
146, 157, 166, 238, 245, 259, 266, 267,
269, 270, 277, 282, 285, 296, 307, 309
Aufspaltung (des Bildes, der Wahrnehmung,
des Zuschauers) 1, 2, 5, 6, 8, 11, 13, 43,
44, 51, 88, 100, 104, 114, 106, 108, 115,
136, 139, 146, 149, 151, 152, 154, 159,
160, 162, 171, 177, 179, 196, 252, 325,
364
Ausdrucksbewegung 28, 29, 97, 135, 167,
169, 235, 236, 309, 310
Ausdrucksform 30, 41, 116, 117, 209, 310,
320, 322
Avantgarde/Underground 8, 129, 181, 189,
190, 191, 201, 206, 208, 209, 210, 234,
244, 273, 307
Äon 156, 157, 307
- Bildraum 72, 88, 104, 136, 138, 139, 140,
146, 155, 158, 166, 172, 206, 217, 218,
220, 259, 267, 283, 308
- Dauer 20, 21, 22, 28, 29, 30, 60, 62, 93, 100,
110, 114, 124, 146, 149, 156, 200, 235,
239, 247, 251, 286, 290, 291, 293, 295
filmisches Denken 1, 19, 45, 46, 54, 56, 70,
77, 86, 90, 100, 107, 114, 120, 128, 130,
155, 165, 184, 190, 196, 228, 263, 288,
308, 310, 311, 333
Dokumentarfilm 48, 176, 203, 243, 248, 257,
265, 273, 279
- Chronik 195, 217, 248, 265, 302, 304, 305,
306, 307, 309, 332
Chronos 249, 290
- Emotion 1, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
19, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 53,
55, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 68, 72, 73, 77,
97, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 126, 128,
141, 151, 154, 155, 164, 168, 172, 189,
192, 205, 232, 233, 234, 235, 239, 246,
250, 251, 253, 255, 263, 274, 275, 276,
283, 284, 287, 289, 299, 314
(affektive, ästhetische) Erfahrung 1, 3, 8, 12,
14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
41, 42, 43, 48, 56, 67, 97, 98, 102, 103,
104, 112, 113, 114, 118, 121, 122, 125, 129,
131, 132, 139, 140, 142, 149, 152, 154,
156, 160, 161, 164, 173, 174, 177, 180,
184, 186, 187, 188, 189, 199, 220, 222,
223, 228, 229, 231, 233, 238, 239, 240,
241, 244, 251, 253, 275, 282, 293
Erotik 73, 74, 98, 99, 100, 101, 192, 200
- Farbe 30, 72, 89, 90, 91, 105, 106, 135, 144,
150, 215, 217, 220, 221, 232, 235, 238,
239, 240, 242, 245, 295, 314, 326, 359,
361
Fernsehen 33, 118, 119, 121, 122, 131, 144,
150, 153, 157, 158, 161, 162, 180, 203,
253, 305

- Film Noir/Neo-Noir 47, 131, 181, 248, 310, 321, 322, 324, 325, 326
- Filmgeschichte 1, 2, 3, 5, 10, 18, 19, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 69, 118, 122, 125, 130, 132, 171, 181, 188, 189, 190, 192, 207, 209, 210, 212, 223, 224, 227, 228, 240, 253, 254, 256, 300, 310, 321, 322, 325, 326, 327, 333
- Fotografie 169, 170, 180, 205, 206, 209, 248, 249
- der fruchtbare Augenblick 156, 179
- Futur II 68, 69, 88, 284, 307, 328
- Fühlen 1, 5, 9, 12, 18, 19, 27, 53, 57, 66, 68, 73, 102, 113, 125, 278, 307, 310, 325
- Gefühl 17, 18, 27, 28, 30, 48, 49, 58, 59, 64, 67, 73, 88, 96, 110, 112, 113, 120, 121, 157, 160, 185, 188, 189, 196, 233, 236, 240, 313
- intellektuelle Gefühle 70, 125, 126, 127, 128, 143, 164, 165, 169, 176
- Gegenwart/Präsens 29, 101, 154, 156, 157, 161, 164, 167, 171, 177, 179, 183, 222, 223, 224, 228, 230, 249, 258, 290, 291, 292, 293, 295, 300, 302, 304, 308, 316, 324, 325, 328, 329, 330, 332, 333
- Gegenwartsmoment 138, 156, 290
- Genealogie 54, 101, 133, 182, 184, 189, 190, 220, 224, 225, 308, 312, 326, 368
- Genre 10, 11, 12, 18, 19, 37, 40, 41, 45, 46, 47, 53, 54, 55, 107, 115, 116, 117, 133, 142, 176, 187, 204, 206, 207, 208, 210, 227, 236, 240, 307, 310, 312, 313, 318, 321, 322, 325, 326
- Body Genres 75
- Geschichte/Historizität, s. auch
 Filmgeschichte 1, 3, 4, 9, 10, 19, 34, 37, 38, 42, 44, 45, 53, 56, 119, 120, 122, 125, 128, 129, 141, 142, 143, 150, 154, 158, 160, 168, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 220, 223, 224, 228, 229, 240, 246, 248, 253, 301, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 314, 315, 325, 329, 330, 331, 333
- Gesicht 6, 7, 8, 49, 78, 80, 87, 90, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 117, 139, 166, 191, 192, 197, 213, 247, 249, 267, 269, 270, 271, 272, 282, 285, 292, 294, 297, 305, 306
- Groteske 101, 315, 316, 320
- Horror/Horrorfilm 12, 41, 47, 48, 50, 54, 74, 75, 76, 77, 107, 116, 117, 118, 152, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 319, 320, 321, 325, 330
- der inkohärente Text 40, 41, 42
- Intimität 48, 86, 87, 88, 98, 99, 101, 102, 103, 107
- Ironie 43, 86, 101, 154, 155, 157, 160, 171, 172, 176, 179, 186, 195, 200, 203, 204, 208, 210, 212, 237, 252, 253, 320, 323, 332
- JFK-Attentat 119, 150, 154, 155, 156, 160, 307, 331
- Kairos 156, 290
- Kannibalismus 184, 189, 190, 196, 197, 198, 204, 207, 209, 212, 218, 240, 253, 254, 310, 311, 313, 315, 319
- Klassik/Klassisches Hollywood 10, 11, 12, 19, 31, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 90, 97, 107, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 140, 144, 146, 152, 164, 168, 184, 194, 195, 200, 203, 204, 207, 209, 210, 212, 216, 217, 218, 224, 227, 240, 263, 264, 265, 273, 310, 318, 321, 326, 327
- kognitive Filmtheorie 13, 14, 15, 27, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 73, 111, 114, 256, 314
- Komik/das Komische 195, 200, 204, 237, 279, 299, 305, 320
- Kontemplation 191, 193, 199, 200, 221, 229, 243, 307, 308, 315
- Krise 3, 5, 46, 121, 131, 132, 325, 329, 330, 333
- Landschaft 52, 206, 213, 218, 223, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 244, 245, 273, 274, 277, 316, 320
- Liebe 191, 194, 195, 196, 197, 229, 249, 294

- Mediatisierung 119, 122, 160, 179
 Melodramatischer Modus 18, 27, 28, 75, 76, 88, 90, 103, 318
 Modus von Affektivität 12, 18, 19, 30, 44, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 63, 67, 75, 77, 86, 102, 115, 117, 127, 183, 184, 188, 209, 228, 235, 244, 245, 251, 253, 255, 256, 284, 285, 300, 302, 307, 308, 309, 310, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 331, 332
 Mondlandung 174, 331
 Musik/Musikalität 12, 17, 28, 29, 51, 52, 61, 85, 89, 90, 93, 94, 96, 111, 112, 114, 141, 146, 167, 178, 198, 212, 232, 233, 234, 235, 238, 244, 245, 252, 315, 331
 Mythos 195, 200, 313

 Narzissmus 168, 173, 180, 196
 Nationalsozialismus 129, 206, 208, 209
 Nostalgie 76, 88, 89, 102, 184, 185, 186, 187, 188, 195, 332
 Nouvelle Vague 35, 36, 46, 189

 Parallaxe 136, 139, 140, 141, 143, 147, 154, 159, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 174, 182, 307, 309, 331
 Perfekt, s. auch Vergangenheit 218, 223, 230, 307, 329, 366
 (filmische) Perspektive 6, 7, 29, 72, 86, 88, 89, 92, 94, 95, 98, 100, 103, 104, 115, 116, 117, 129, 138, 141, 142, 143, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 165, 168, 177, 178, 179, 220, 227, 246, 263, 264, 265, 268, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 309, 310, 312, 317, 318, 323, 324, 325, 328, 332, 333
 Phänomenologie 2, 3, 27, 127, 222, 287, 294
 Point of View (PoV) 94, 113, 151, 153, 263, 264, 265, 267, 278, 280, 294, 296, 298, 301, 323, 324
 Propaganda 129, 206, 208

 Reflexion 23, 132, 188, 189, 193, 200, 207, 210, 221, 223, 224, 228, 231, 240, 243, 244, 246, 248, 249, 308, 370
 Rhythmus 8, 12, 52, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 97, 103, 104, 114, 140, 141, 145, 146, 153, 216, 221, 232, 234, 242, 245, 266, 269, 275, 276, 277, 279, 285, 288, 290, 296, 297, 306,
 Road Movie 41, 47, 48, 116, 209, 218, 225, 240, 243, 245, 310, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 325

 Schizophrenie 119, 127, 128, 129, 131, 132, 139, 151, 152, 154, 160, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 186
 Schock/Überraschung 9, 10, 12, 24, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 94, 105, 108, 111, 112, 114, 115, 146, 161, 164, 207, 300
 Science Fiction 50, 131, 142, 327
 Sound/Ton 7, 12, 51, 52, 70, 80, 94, 96, 117, 135, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 149, 164, 167, 178, 213, 214, 215, 216, 235, 244, 245, 250, 252, 259, 272, 279, 284, 286, 295, 296, 302, 305, 314, 315
 Stil 4, 5, 9, 18, 22, 23, 29, 30, 43, 44, 120, 125, 126, 127, 128, 132, 138, 139, 166, 179, 180, 181, 182, 183, 210, 222, 229, 231, 241, 242, 255, 256, 263, 265, 271, 277, 278, 280, 285, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 304, 308, 309, 315, 321, 322
 Stimmung 36, 91, 185, 188, 189, 190, 200, 210, 219, 223, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 250, 251, 307, 310, 313, 314, 315, 321
 Subjekt/Objekt (Beziehung) 23, 99, 152, 241, 243, 277, 281, 286, 287, 289, 293, 297, 298, 313
 Subjektivität/Subjektivierung 2, 21, 23, 24, 43, 44, 99, 123, 124, 129, 151, 152, 161, 187, 188, 206, 257, 267, 291, 292, 294, 301, 333
 suture 122, 168
 Symbol 70, 141, 142, 143, 149, 155, 158, 182, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 243, 313

 Tableau (vivant/mort) 86, 144, 145, 156, 162, 165, 178
 Textur 210, 217, 229, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 314, 370

- Trauer 19, 24, 75, 102, 108, 184, 188, 191, 196, 222, 223, 229, 239, 331, 332, 333
- Vergangenheit, s. auch Perfekt 88, 101, 127, 143, 154, 161, 186, 217, 222, 223, 224, 230, 231, 233, 246, 249, 292, 305, 308, 316, 323, 324, 328, 332, 333
- Vietnamkrieg 185, 220, 257, 306, 311, 329, 330
- Vitalitätsaffekte 26, 27, 274, 275, 286, 288, 290
- Voyeurismus 153, 299, 303, 305
- Werbung 129, 305, 306, 326
- Western 47, 209, 210, 216, 217, 218, 224, 227, 240, 245, 248, 326
- Wiederholung 33, 62, 63, 64, 117, 134, 154, 156, 161, 178, 179, 219, 228, 234, 247, 307, 309, 328
- Wissen 58, 60, 62, 63, 64, 73, 81, 86, 87, 88, 98, 100, 101, 103, 108, 114, 153, 178, 193, 199, 220, 229, 323, 324, 332
- Zeitlichkeit 2, 14, 21, 27, 60, 61, 62, 65, 68, 75, 89, 114, 145, 146, 154, 155, 156, 157, 160, 189, 190, 194, 199, 204, 269, 271, 283, 288, 289, 296, 300, 304, 328, 330, 332
- Zeitlichkeit und Affekt: s. Affekt und Zeitlichkeit
 - Zeitlichkeit und Filmwahrnehmung 17, 19, 27, 28, 29, 43, 69, 71, 74, 96, 97, 101, 138, 189, 195, 204, 241, 244, 251, 276, 290, 309
 - Zeitlichkeit und Kontinuität 68, 71, 72, 73, 113, 264
 - Zeitlichkeit und Möglichkeit 2, 88, 101
 - Zeitlichkeit und Räumlichkeit 8, 44, 67, 71, 88, 92, 101, 110, 126, 128, 133, 169, 241, 244, 264, 296, 309
 - widersprüchliche, paradoxe Zeitlichkeit 88, 91, 158, 160, 161, 171, 177, 179, 186, 219, 221, 222, 223, 229, 231, 232, 233, 240, 308, 328, 329, 331, 332, 333
- Zeitlupe 7, 8, 12, 36, 89, 90, 91, 93, 94, 105, 111, 156, 213, 214, 215, 259, 266, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 295, 296, 297
- Zukunft 11, 62, 79, 88, 143, 155, 156, 183, 186, 222, 224, 230, 231, 246, 249, 292, 293, 308, 316, 327, 328, 329, 332, 333



Farbabbildungen

Suspense



Abb. 13–14: Farbe, Blick und Zeit.



Abb. 15: Das Schaukeln, aktualisiert.



Abb. 18–19: Der Einbruch von Rot in Blau.

Paranoia



Abb. 9–11: Dallas Revisited.



Abb. 12–15: Die Frames 135, 180, 253 und 313 aus dem Zapruder-Film.



Abb. 18–19: Das Attentat hinter der Glasscheibe, die Spaltung des Zusehens.

Melancholie



Abb. 7–9: SHANE/THE SEARCHERS via SCORPIO RISING.



Abb. 10–11: Abgleiten ins Perfekt.





Abb. 12–15: Die genealogische Matrix für das Ende von ELECTRA GLIDE IN BLUE: SCORPIO RISING, SHANE, THE SEARCHERS, EASY RIDER (v.o.n.u.).



Abb. 16–17: Das Abspalten und Einfrieren der Dinge.

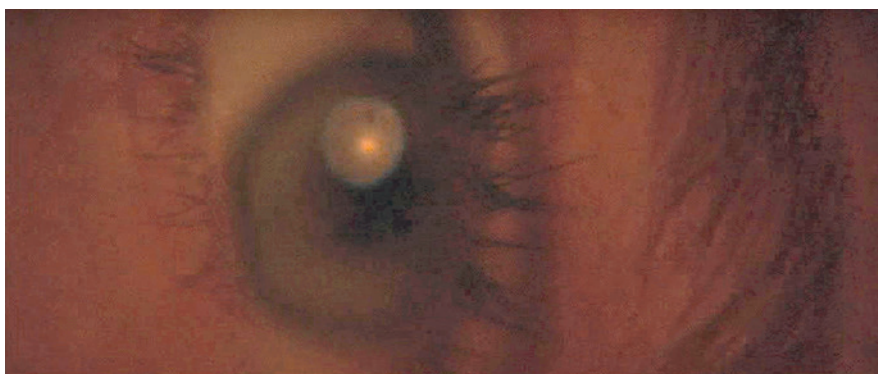


Abb. 18–19: MCCABE & MRS. MILLER: Textur-Werden und die Tiefen der Reflexion.