

Mariella Schütz

Dauer als erkenntnisfördernde Verwirklichung von Präsenz

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14442>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schütz, Mariella: Dauer als erkenntnisfördernde Verwirklichung von Präsenz. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 97–104. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14442>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Mariella Schütz

Dauer als erkenntnisfördernde Verwirklichung von Präsenz

I.

Uns steht immer weniger Zeit für immer mehr Möglichkeiten und Wünsche zur Verfügung. Die steigende Anzahl von Optionen und Signalen führt zur „Dromokratie“¹, zum Wettlauf mit der Zeit. Zeit muss effektiv und möglichst ‚füllend‘ genutzt werden. Die Ökonomie der Wahrnehmung - wie ich die notwendige Reaktion auf diese Entwicklung nennen möchte - tendiert zur Flüchtigkeit, zur Kurzweile. Konsequenz ist die Tendenz zu mehr Eindeutigkeit und Redundanz beim Zeichenkörper, um in kurzer Zeit erfasst werden zu können. Dagegen ist eine „gewisse Zeit erforderlich, um eine Figur zu betrachten und genau zu explorieren, damit sie in ihrer ganzen Komplexität erscheinen kann“.² Allerdings steigt damit die Forderung an die Aufmerksamkeit oder „Präsenz“³ beim Wahrnehmenden. Die Dauer der Darstellung ist ein entscheidender Faktor für die Wahrnehmungsleistung.

Dauer wird definiert als das, was innerhalb eines Zeitintervalls unverändert bleibt.⁴ Sie ist keine absolute, sondern eine relative Einheit im Hinblick auf die Länge⁵, die Einstellung des Wahrnehmenden und die situativen Gegebenheiten.⁶ Die Dauer als Qualität der Raum-Zeit stellt eine von vielen Eigenschaften der Organisation sukzessiver und simultaner Elemente dar.⁷ Sobald sich unsere Aufmerksamkeit auf etwas richtet oder gelenkt wird, findet eine Organisation statt. Strukturen werden isoliert und als Figuren vor einem Hintergrund abgehoben. Diese gestaltende Wahrnehmung bedeutet, dass es eine „wahrgenommene Gegenwart“⁸ gibt, die als bedeutungsvoll erlebt wird.

Obwohl der Film häufig mit der Zerstreungskultur verbunden wird, birgt er die Möglichkeit der Entfaltung einer nachhaltigen Präsenz, einer wahrgenommenen Gegenwart. Seine formalen Gestaltungsmöglichkeiten der Dauer können folgendermaßen unterschieden werden:

- hohe simultane und sukzessive Dichte („viel und schnell“)
- geringe simultane und sukzessive Dichte („wenig und langsam“)
- hohe simultane und geringe sukzessive Dichte („viel und langsam“)
- geringe simultane und hohe sukzessive Dichte („wenig und schnell“)

Dabei muss außerdem beachtet werden, dass es in der Sukzessivität Bewegungen auf vier Ebenen gibt, nämlich vor der Kamera (Schauspieler, Objekte), mit der Kamera (Fahrten, Schwenks), über den Filmschnitt und die Montage sowie über den Filmtransport (Bewegung des Filmmaterials). Darüber hinaus kann die Tonspur gegenläufig zur Bildspur eingesetzt werden und entsprechend wirken.

Je nachdem wie eine Szene im Kontext inszeniert wird, kann bspw. mit einem geringen und langsamen Angebot im Rezipienten simultan sehr viel passieren oder umgekehrt bei vielen und schnellen Reizen ein notgedrungen geringes Ausmaß an vielseitiger Reaktion provoziert werden. Aufgrund dieser komplexen Verzahnung greift eine rein werkimmanente Analyse (entsprechend der Auflistung) zu kurz.

Im Folgenden möchte ich versuchen, anhand konkreter Filmbeispiele das Wechselspiel zwischen Gestalt- und Wirkungsmomenten von Dauer im Film herauszuarbeiten (Kategorie b. in der o.g. Auflistung). Dabei lege ich den Schwerpunkt auf den positiven Ertrag der langen Dauer als erkenntnisfördernde Funktion. Das heißt, Gegenstand sind nicht Filme, deren dominante Funktion darin liegt, das Publikum zu zerstreuen und zu unterhalten, sondern solche, die vom Zuschauer Aufmerksamkeit und aktives Eingehen auf die Dinge fordern. Aufgrund des begrenzten Rahmens kann weder auf das komplexe Phänomen der Zeit und der Zeitwahrnehmung im Film, noch auf Experimentalfilme⁹ eingegangen werden, die in diesem Zusammenhang interessieren könnten. Es werden jedoch einige Verfahren angedeutet, die über die Erzeugung von Dauer eine erkenntnisfördernde Verwirklichung von Präsenz bei Zuschauern provozieren können.

II.

Es gibt einige Möglichkeiten, den Zuschauer Dauer erleben zu lassen. Eine, die bspw. der Film „Smoke“ (1995) thematisiert, ist die Verlangsamung der Bewegung des medialen Erzählens: „Wenn Sie nicht langsamer machen, werden Sie es nie verstehen.“ (0'13:36) Die Kamera kann bspw. Fotos länger aufnehmen, einzelne Filmbilder für einen Moment einfrieren, über Großaufnahmen ein Gesicht oder ein Ding hervorheben, mit langsamen Fahrten Gegenstände abtasten. Die Verlangsamung setzt allerdings nicht nur über das (längere) Zeitintervall eine Differenz, sondern ermöglicht über die erhöhte Zeit(zu)gabe das intensivere Eingehen auf die Sache selbst. Ein Beispiel ist die Großaufnahme eines Ge-

sichts, in der die Zeit in der Dauer praktisch zum Stillstand kommt. Im Gegensatz zur Fotografie ist das Visualisierte im Filmbild nicht still gestellt in seiner momenthaften Gegenwärtigkeit, sondern festgehalten in seiner transitorischen Präsenz. Im Film ist das „Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, das als referentielle Spur die Erinnerung an das Dagewesene“ bewahrt.¹⁰ Um ein solches filmisches Gedächtnis, eine Erinnerungsleistung, aufzubauen und gleichzeitig mit einem Mehr an Erkenntnis zu verbinden, ist ein erfülltes „immer wieder“ notwendig, ein Verweilen, „welches uns eine reale Befreiung von der Zeit verspricht [...] als Nicht-Mitgehen mit der Zeit“.¹¹ Das Aufgehen in etwas ist verweilendes Eingehen auf etwas; und eingehen können wir auf etwas nur, wenn wir es nicht an uns reißen, sondern uns ihm in aller Ruhe hingeben.¹² Im Gegensatz dazu geht es dem Neugierigen¹³ nicht darum „zu erfassen und wissend in der Wahrheit zu sein“, nicht um „die Musse des betrachtenden Verweilens“, sondern um „Unruhe und Aufregung durch das immer Neue und den Wechsel des Begegnenden“. Heidegger nennt dieses Weltverhalten „Unverweilen“ und die damit einhergehende ständige Möglichkeit der Zerstreung führt zu einer „Aufenthaltslosigkeit“.¹⁴ Das komplementäre Verhalten setzt eine lernbare Kompetenz voraus. Genau das unterstreicht Balázs, für den der Film *das Medium der Sichtbarmachung* ist:

Der gute Film wird dich aber durch seine Großaufnahme lehren, die Partitur des vielstimmigen Lebens zu lesen, die einzelnen Lebensstimmen aller Dinge zu merken, aus denen sich die große Symphonie zusammensetzt. [...] Das Spannende ist dann gerade, einen verborgenen Zug, etwa um den Mundwinkel, zu entdecken und zu sehen, wie aus diesem Keim der neue Mensch sich über das ganze Gesicht entfaltet.¹⁵

Eines der häufig zitierten Beispiele ist das Mienenspiel in Großaufnahme von Asta Nielsen in *Absturz* (1922), in dem wir minutenlang „die organische Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle“¹⁶ erfahren können. Die Intensität wird durch die zeitliche und räumliche Dauer der Wandlung bestimmt.

Der Film *Elephant* (2003) eignet sich gut, um verschiedene Gestalt- und Wirkungsmomente der Dauer darzulegen. In diesem Kontext möchte ich mich auf eins beschränken: die rhythmische Organisation. Das dominante Gestaltmoment liegt nicht in einer klassischen narrativen Handlung begründet, sondern vielmehr in der Entfaltung eines atmosphärischen Eindrucks des sozialen Lebens von College-Schülern in den USA. Dies unterstreicht insbesondere die Kamera, die zumeist aus der beobachtenden Distanz filmt und es ganz dem Zuschauer über-

lässt, sich die Dinge und Zusammenhänge zu erschließen. Wenn Kritiker bemängeln, dass der Sinn nicht deutlich werde, zeigt dies, dass sie konkrete und vorgefertigte Antworten erwarten und sich nicht auf die dargestellte Welt einlassen und versuchen, Indizien lesen zu lernen.

Ein zentrales Gestaltmoment für die Verwirklichung von Dauer ist die Art und Weise der rhythmischen Einformung des Themas. „Dauer ist rhythmische Organisation von unterschiedlichen Eindrücken auf eine einheitliche Gestalt hin.“¹⁷ Dies kann sich in der Sukzessivität oder Simultaneität entfalten. *Elephant* ist durch eine starke rhythmische Organisation geprägt. Am auffälligsten sind sicherlich die Szenen, die sich bis zu vier Mal wiederholen, jeweils aus einer anderen Perspektive der beteiligten Figuren. Insgesamt sind es zehn Szenen, die mehr als einmal auftauchen und sich aufgrund des hohen Grad an Ähnlichkeit im filmischen Gedächtnis des Zuschauers eingraben. Die Dominanz des Chronotopos Schule mit den wichtigsten Aufenthaltsorten der Schüler, insbesondere der Korridore – die Kamera folgt den Schülern minutenlang bei ihren täglichen Gängen durch die langen Schulflure – wirkt aufgrund des insgesamt sehr reduzierten Diskurs’ noch stärker. 80% der Zeit bewegt sich der Film in und um die Schule, davon fallen 33% auf die Flure. Während die Kamera die Schüler bei ihrem scheinbar endlosen Weg durch die Flure verfolgt, ändert sich zwar nicht die Kameraposition, jedoch die Inszenierung. Besonders auffällig ist dies bspw. bei Michelle. Die starke Sehbehinderung macht der Regisseur erfahrbar über Bildschärfe und Lichtgestaltung. Daneben wird ihre Andersartigkeit durch eine zweite, im Filmbild integrierte Zeit bemerkbar. Während sie auf dem Sportfeld in normaler Geschwindigkeit den Himmel betrachtet, sind die Sportler im Hintergrund mit einem verlangsamten Bewegungsablauf zu sehen. Durch unerwartete Zeitlupen, die unmerklich in den Fluss der Bilder integriert sind, vergehen einige Momente scheinbar noch langsamer. Die Augenblicke gehen nahtlos von gewohnter Geschwindigkeit in eine Trägheit über. Es sind nicht nur die kleinen eingeschobenen Zeitlupen, die auch innerhalb des Filmbildes zwei Zeitwahrnehmungen markieren – überall zeigen sich Verschiebungen und Brüche in der Kohärenz der Filmstruktur. Auch visuell ist der Film stark rhythmisiert. Insbesondere die Flure werden durch das Licht-Schatten-Spiel der Fenster und Verstreutungen stark strukturiert. Die optische Organisiertheit wird durch die insgesamt minimalistische Gestaltung verstärkt deutlich. Dies wird bereits bei der Analyse der Tonspur offensichtlich. Der Einsatz von Filmmusik (insgesamt nur

11,8 %) ist stark reduziert, hingegen wird mit kaum wahrnehmbaren, aber wirkungsvollen Geräuschen gearbeitet.

Im Gegensatz zum Tempo, der über den Takt das Gleiche wiederholt, kehrt im Rhythmus das Ähnliche wieder:

Rhythmen wiederholen nicht, sondern variieren Semioseprozesse so, dass wir zwischen den einzelnen Ergebnissen durch Schließen der Spannungsbögen zu jeweils ganz eigenen, privaten, subjektiven, intersubjektiv geteilten Vorstellungen kommen.¹⁸

Durch die Wiederkehr des Ähnlichen prägt der Film indirekt dem Zuschauer die Wirklichkeit dieser Schüler ein. Dauer ist der Prozess solcher Formung und Gestaltwerdung mit der Verwirklichung einer neuen Qualität. Die Beziehung unter den Figuren ist genau so wenig vorhanden wie die narrativ-kausale Verknüpfung der Szenen, wie das in Beziehung treten der Kamera mit den Figuren oder dem Zuschauer, wie die starre und distanzierte Kameraposition, die buchstäblich den Blick weder nach rechts und links oder unten und oben frei gibt. Die Leere und Isolation der Figuren wird durch die Vereinzelnung der inszenierten Schüler, den Kontrast zwischen dem Einzelnen und der Menge, die fast unendliche Länge oder Weite der Flure und Hallen im Gegensatz zu der sich darin verlierenden Figur sowie die Einseitigkeit und Oberflächlichkeit der Gespräche untereinander demonstriert. Eine einseitige Erklärung für diese i.e.S. asoziale Latenz gibt es nicht, allerdings eine Reihe von möglichen Ursachen, die lediglich angedeutet werden. Durch die beschriebene Machart lässt *Elephant* vorübergehend eine mentale Gewohnheit, die dauerhaft geworden ist und in der Gegenwart wirkt, für den Zuschauer präsent werden. Feinsinnige Zuschauer verlassen angeregt den Film, der fortwirkende Spuren hinterlässt, andere sind enttäuscht über den für sie langwierigen und nichts sagenden Streifen.

Eine ähnliche postrezeptive Haltung provoziert der Film *L'avventura (Die mit der Liebe spielen, 1960)*, der mit der anfangs erwähnten Langsamkeit spielt. Der Film ist extrem im Hinblick auf die teilweise sehr langen Einstellungen, die reduzierte Bewegung vor der Kamera und die dramaturgische Gestaltung. Es wird hinausgezögert, auf was die Neugier gerichtet wurde. Die Retardierung erzeugt Unsicherheit beim Zuschauer (u.a. im Hinblick auf den Ausgang) und er wartet ungeduldig auf eine Auflösung, die auch Entspannung von der Anspannung bedeutet. Somit entsteht der Eindruck, dass die Zeit langsamer vergeht. „Dauer wird erzeugt, [...] weil Erwartung die Gegenwart bildet.“¹⁹ In Erwartung wird

das Jetzt als dauernd wahrgenommen. Je länger diese Verzögerung ist – und in *L'avventura* bleibt sie im Prinzip endlos –, umso mehr nimmt der Zuschauer sich als in der Zeit seiend wahr; ihm wird das sekundäre Gefühl der Langeweile bewusst.²⁰ Auf diese Weise versetzt Antonioni den Zuschauer nicht nur in einen vergleichbaren emotionalen Zustand wie die Protagonisten in der dargestellten Wirklichkeit, sondern ermöglicht ihm gleichzeitig über die lange Weile eine sehr persönliche Eigen- und damit auch Fremdwahrnehmung.

III.

Zerstreung gilt als Kennzeichen einer stetig zunehmenden Beschleunigung des Lebens, einer Fragmentarisierung und Atomisierung der Existenz, einer Entsinnlichung und Entsubstanzialisierung aller Wahrnehmung und Erfahrung. Hickethier unterstreicht diese Tendenz für den Film, denn das Kino arbeite verstärkt mit dem Einsatz an Schau-Attraktionen, an unerwartet über den Zuschauer hereinbrechenden visuellen und akustischen Reizen, an kinetischen Effekten, an der immer weiter steigenden sinnlichen Überwältigung des Zuschauers.²¹ Allerdings gibt es auch gegenläufige Filme, die ich beispielhaft vorgestellt habe.

*Nach oder zu der distraktiven-attraktiven Vielfalt der Zerstreung gibt es nun in den Filmen selbst die Gegenbewegung hin zur Konzentration, ja Kontemplation. Wir erleben in Spielfilmen, die für das große Publikum erstellt werden, das Wagnis des ‚Uninteressanten‘, des ‚Bedeutungslosen‘.*²²

Das ‚Uninteressante‘ oder ‚Bedeutungslose‘ wird dann interessant, wenn ich gelernt habe, mich einzulassen und wahrzunehmen. Allerdings sprechen die Dinge „nur im Maß, wie man etwas davon versteht, [...] entsprechend der Kompetenz, sie lesen zu können“.²³ Der Film kann uns lehren, unseren Blick im Prozess zu verfeinern, indem er uns durch zeichenhafte Hinweise führt und uns zeigt, ‚herauszulesen‘ (und nicht ‚hineinzulesen‘).

*Die Aufmerksamkeit ist keine Erfindungs-, sondern eine reine Entdeckungskraft. Sie verwirklicht vorgegebene Möglichkeiten, die in der Sichtbarkeit der gesehenen Sache angelegt sind. Man kann also sagen: Das Verhältnis zwischen Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit ist ein Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. Während der Begriff ‚Sichtbarkeit‘ ein Dispositionsbegriff ist, der die Möglichkeit bezeichnet, dass etwas gesehen werden kann, ist ‚Aufmerksamkeit‘ eine Wirklichkeitskategorie. Sie bezeichnet die selektive Ausrichtung der Wahrnehmung auf etwas, was zu einer besonderen Beachtung dieses etwas führt.*²⁴

Der Film verbindet eindrucksvoll Raum- (Malerei, Plastik, Fotografie) und Zeitkünste (Musik, Literatur) und kann somit auch dem „kleinen Leben“ raumzeitliche Dauer verleihen. Denn auch „das größte Leben besteht aus diesem kleinen Leben der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen.“²⁵ Über das Verweilen, die Einförmigkeit in der Wiederkehr und die Retardierung ist eine den Zuschauer fordernde Präsenz möglich, die ihn im Schauen erkennen lässt und leibhaftige Gegenwärtigkeit ermöglicht. Diese Fürsprache für mehr präsentische Dauer möchte mehr Aufmerksamkeit für den komplementären Gestus in der heutigen „Lautschnelligkeit“ hervorheben und fördern, aber nicht für Einseitigkeit werben. Dies entspricht der Forderung einiger Zeitforscher, die sich kritisch mit dem beschleunigungsorientierten Zeitideal auseinandersetzen und eine „Entschleunigung“ der „Beschleunigungszwänge“²⁶ befürworten. Ähnliches fordert der Bühnenpreisträger Genazino, der zuletzt in *Der gedehnte Blick* sein Plädoyer für das „glückliche Innehalten“ ausdrückte: „Lasst die Finger weg von unserer Langeweile! Sie ist das letzte Ich-Fenster, aus dem wir ungestört, weil unkontrolliert in die Welt schauen dürfen!“²⁷

¹ Vgl. Virilio, Paul: *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*. Paris: Galilée 1984.

² Fraisse, Paul: *Psychologie der Zeit*. München: Ernst Reinhardt 1985, S. 99.

³ Ebd., S. 98.

⁴ Vgl. Städtler, Thomas: *Lexikon der Psychologie*. Stuttgart: Kröner 2003, S. 1247f.

⁵ Die Wahrnehmung der Länge von Dauer wird beeinflusst von der Intensität und der Grenze der Stimuli, der Tonhöhe und der Wartezeit sowie von der Geschwindigkeit der Veränderungen. Darüber hinaus gibt es Unterschiede zwischen leerer und gefüllter Dauer (vgl. Fraisse: *Zeit*, S. 129ff.).

⁶ Kasten unterscheidet fünf Faktoren: Emotionale Tönung, Dringlichkeitsgrad eines anstehenden Bedürfnisses, Aktivierungsgrad, Aufgabenqualität, Abwechslung. (vgl. Kasten, Hartmut: *Wie die Zeit vergeht. Unser Zeitbewusstsein in Alltag und Lebenslauf*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2001, S. 45f.)

⁷ Fraisse: *Zeit*, S. 82.

⁸ Ebd., S. 81.

⁹ In Warhols Endlosfilmen dehnt die Langeweile die Dauer. Der Wolkenkratzer wird in *Empire* (1964) acht Stunden statisch ins Bild gesetzt. Eine subtile Variante stellen *Eat* (1963) und *Blow*

Job (1964) dar. Den kontemplativen Aspekt der Eine-Einstellung-Filme hatten verschiedene Künstler der Pop Art schon vor Warhol als Projekte theoretisch formuliert und in der Fluxus-Bewegung später wieder aufgegriffen. Zeit als strukturelles Element verwendet Nelson in *Bleu Shut* (1970), wo im rechten oberen Bildeck eine Uhr mitläuft und die Länge der Einstellungen bestimmt. Snow zoomt in *Wavelength* (1967) 45 Minuten lang auf ein meist leeres Zimmer in unmerklich kleiner werdendem Ausschnitt, bis schließlich nur ein Foto an der gegenüberliegenden Wand den Rahmen füllt (vgl. Scheugl, Hans und Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974).

- ¹⁰ Müller, Vanessa Joan: *Nicht hier, nicht jetzt: Zeit im Film*. <http://www.fridericianum-kassel.de/ausst/chronos/chronos-text2.html> (letzter Zugriff 03.03.05).
- ¹¹ Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 285.
- ¹² Vgl. ebd., S. 286.
- ¹³ In ihrer aktuellen Publikation *Unersättliche Neugier* thematisiert Nowotny den aktuellen ungehemmten Drang nach dem Neuen, nach Innovationen. Durch das Überangebot an Wissen bei gleichzeitigem Unvermögen eines adäquaten und kreativen Umgangs damit, entsteht Ungewissheit und Kontrollverlust. Sie plädiert für einen gesellschaftlichen Wandel, der kulturell und moralisch filtert, um den Anteil an sozialem Wissen zu erhöhen.
- ¹⁴ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Neomarius 1949, S. 172f.
- ¹⁵ Balázs, Bela: *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 47f.
- ¹⁶ Ebd., S. 45.
- ¹⁷ Kloepfer, Rolf: „Die Poetik eines Lebensfilms. Zur Semiotik der Zeit von Jaco van Dormaels *Toto der Held*“. In: *Kodikas-Code. Ars Semiotica* 1994, 17 I/II, S. 63.
- ¹⁸ Kloepfer, Rolf: „Tragende Filmwirkung, unbewusst?“. In: Jörg Frieß et al. (Hg.): *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand...*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft Band 60. Berlin: Vistas 2001, S. 47-63.
- ¹⁹ Kloepfer: *Lebensfilm*, S. 20.
- ²⁰ Von sekundären Gefühlen spreche ich mit Damasio dann, wenn wir die Verknüpfung „zwischen Objekt und gefühlsbedingtem Körperzustand“ wahrnehmen (Damasio, Antonio: *Descartes Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München: dtv ⁶1997, S. 185).
- ²¹ Vgl. Hickethier, Knut: „Das Kino und die Grenzen der Aufmerksamkeitsökonomie“. In: ders. und Joan Kristin Bleicher (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien, Ökonomie*. Münster: LIT-Verlag 2002, S. 149-166, S. 155.
- ²² Kloepfer, Rolf: „Die verhaltene Bewegung von Photographie“. In: Norbert Bolz und Ulrich Ruffer (Hg.): *Das große, stille Bild*. München: Fink 1996, S. 81.
- ²³ Ebd., S. 77.
- ²⁴ Wiesing, Lambert: „Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit“. In: Aleida Assmann und Jan Assmann (Hg.): *Aufmerksamkeiten*. München: Fink 2001, S. 217-226, 217.
- ²⁵ Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 49.
- ²⁶ Vgl. Kasten: *Wie die Zeit vergeht*, S. 181f.
- ²⁷ SZ, 25.10.04, S. 15.