

Anke Zechner

## Stillstand der Narration und Wahrnehmung der Dinge – Entautomatisierung im Kino

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4038>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zechner, Anke: Stillstand der Narration und Wahrnehmung der Dinge – Entautomatisierung im Kino. In: Annette Brauerhoch, Norbert Otto Eke, Renate Wieser u.a. (Hg.): *Entautomatisierung*. Paderborn: Fink 2017 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 125–146. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4038>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-28545>

### Nutzungsbedingungen:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

### Terms of use:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANKE ZECHNER

STILLSTAND DER NARRATION UND  
WAHRNEHMUNG DER DINGE –  
ENTAUTOMATISIERUNG IM KINO

Die Dinge im Kino

In Michelangelo Antonionis *L'eclisse* (F/I), einem Film von 1962, geschieht wenig – so wenig, dass sich der narrative Inhalt dieses Films auf so unpassende und gleichzeitig treffend reduzierte Weise wie im Rowohl Lexikon von 1978 zusammenfassen lässt:

Die Affäre zwischen Vittoria und Riccardo ist vorbei, und sie trennen sich im Morgengrauen. Riccardo versucht die Beziehung wiederaufzunehmen, aber Vittoria erkennt, dass es aus ist. Sie begegnet Piero und beginnt eine Affäre mit ihm; Piero will sie heiraten, aber Vittoria lehnt ab.<sup>1</sup>

Gerade weil scheinbar so wenig in diesem Film geschieht, möchte ich ihn zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen über die Wahrnehmung im Kino machen, denn die Handlung tritt hier zugunsten einer entautomatisierten Wahrnehmung zurück. Dabei werde ich nicht über die Handlung und die Symbolik der Bilder sprechen, nur wenig über den Bildaufbau, die Kadrierung und der im Falle von *L'eclisse* vielleicht auffälligeren Dekadrierung. Ich werde auch nicht auf das Motiv der Unmöglichkeit von Liebe angesichts der entfremdeten Moderne oder der drohenden Apokalypse eingehen – Interpretationen, die der Film nahe legt. Worum es mir geht, ist ein zentrales Moment, das von diesem Film in Erinnerung bleibt – eine spezifische körperliche Erfahrung von Oberflächen, von Material – in seiner Dauer.

Mehrere Male spazieren die beiden Hauptdarsteller (Alain Delon und Monica Vitti) – ein Liebespaar – über eine scheinbar endlose Zeitspanne durch ein unvollendetes Neubauviertel in Rom. Die Kamera verweilt lange auf der durchschrittenen Gegend, dem Boden, den herumliegenden, zurückgelassenen Gegenständen. Am Ende des Films wird die Sequenz wiederholt – diesmal ohne die beiden Protagonisten. Menschenleer wird die Gegend zur reinen Oberfläche, keine Kommunikation findet mehr statt. Das Haptische der Dinge und ihre Zeitlichkeit treten in den Vordergrund. In seiner Monografie zu Antonioni beschreibt Bernhard Kock die Präsenz der Dinge in dieser Schlusszene treffend:

---

<sup>1</sup> „L'eclisse“, in: *rororo Filmlexikon*, hg. v. Liz-Anne Bawden, Hamburg, 1978, S. 169-170: 169.

*L'eclisse* braucht in der fünfminütigen Schlusssequenz die Protagonisten nicht mehr, der Bild-Raum wird genutzt zu einer fast geophysikalischen Beschreibung von Oberflächen. Die *Temps-mort*-Bilder und Nahaufnahmen von Objekten verlassen den Protagonisten, die reine Präsenz der Dinge, ihre Schönheit und Funktionalität, wird zum Gegenstand der Bildsprache. Die Dinge sprechen für sich, sind unberührt, unschuldig, schön – Entitäten.<sup>2</sup>



1 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

In diesem Hervortreten und Für-sich-Stehen lassen die Dinge die Narration verschwinden. Es findet keine Handlung mehr statt. Aber es ist dieser Moment, der sich einprägt. Was von Antonionis Film in Erinnerung bleibt, ist keine Geschichte, sondern sind Bilder, beziehungsweise Dinge: eine mit Wasser gefüllte Blechtonne, in der ein Stück Holz schwimmt, ein grobes Holzgerüst, ein merkwürdig archaisch wirkendes, mit Stroh bedecktes Haus, wie Hochhäuser wirkendes Baumaterial, Wasser, das über eine Straße läuft, glitzerndes Gras, zitternde Bäume, ein irritierender pilzartiger Wasserturm und ein Zebra-streifen.

Es ist die körperliche Erinnerung an diese Bilder, über welche ich mir das Ereignis der Filmwahrnehmung von *L'eclisse* ins Gedächtnis rufen kann und es sind diese Oberflächen der Dinge, durch die ich einer spezifischen Kinoerfahrung nachspüren zu können meine.<sup>3</sup> Doch wie kann ich mich dieser subjektiven Wahrnehmung in solchen Momenten des Stillstands annähern, wie von ihr erzählen?

<sup>2</sup> Bernhard Kock, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, München, 1994, S. 42. Ich entlehne im Folgenden den kunsthistorischen Begriff des *Temps-mort*-Bildes, den Kock auf die Stillleben und leeren Räume Antonionis anwendet, für die rein optischen Situationen bei Deleuze, obwohl dieser allgemeiner von toter Zeit spricht.

<sup>3</sup> Die Erinnerung an diesen Film läuft über mein Körpergedächtnis, welches die Oberflächen der wahrgenommenen Dinge erneut erspürt. Vor allem anhand der Auslösung von Erinnerungen durch Geruchsempfindung werde ich den Begriff des Körpergedächtnisses später ausführen. Bekanntestes Beispiel für Erinnerung über das Körpergedächtnis ist die Auslösung der Kindheitserinnerungen durch den Geschmack einer in Jasmintee getauchten Madeleine in Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1: In Swanns Welt*, Ausgabe in zehn Bänden, Frankfurt/M., 1979, S. 64.



2 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

### Wahrnehmung statt Rezeption

Die gängigen Filmtheorien scheinen zu solchen Momenten der Wahrnehmung des Stillstands keinen Zugang zu ermöglichen, sind sie doch meist auf sprachliche oder zumindest narrative Strukturen gerichtet. Obwohl die filmische Erzählung natürlich nicht gleichzusetzen ist mit dem Hollywoodrealismus,<sup>4</sup> gelten dessen Mechanismen der Einbindung der Zuschauerin dennoch weitestgehend als allgemeingültige, filmische Regeln. Die klassische Montage Hollywoods, das *continuity editing*, gilt als grundlegend, ebenso wie die ihre Gemachtheit verschleiernde Realismusillusion des Kinodispositivs. Die Suture-Theorie und der Neoformalismus beschreiben, wie eine wissende, lesende Zuschauerin über Blickstrukturen in die teleologisch ausgerichtete Narration eingliedert und dadurch Schau- und Erzähllust vereint wird.<sup>5</sup> In solchen Modellen der filmischen Narration wird die Wahrnehmung gegenüber der Rezeption, d. h. dem kognitiven Nachvollzug vernachlässigt. Wahrnehmung, die als Rezeption nicht der Narration folgt, ist weder in der klassischen Montage vorgesehen noch in den mit dieser sich beschäftigenden Theorien. Es gibt zwar auch Versuche der Beschreibung des anderen, materiellen Moments innerhalb der

<sup>4</sup> Vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, NY, 1985.

<sup>5</sup> Während die Suture-Theorie eher psychoanalytisch ausgerichtet ist und die Zuschauerin über das Begehren in die filmische Montage einwebt, geschieht die Einbindung im Neoformalismus bei Bordwell/Staiger/Thompson kognitiv über das Wissen der Zuschauerin. In beiden Theorien wird jedoch die Zuschauerin in das narrative Fortschreiten des Films miteinbezogen. Innerhalb der feministischen Filmtheorie hat Theresa de Lauretis aufgezeigt, inwiefern die Narration als Ökonomie gesehen werden kann, die durch die Bindung an das psychische Begehren des (männlichen) Zuschauers verführt. Da dieses Begehren ödipal strukturiert ist, läuft die Handlung letztendlich auf eine Durchquerung des weiblich-mythischen Raums durch das männliche mythische Subjekt hinaus. Vgl. Theresa de Lauretis, „Ödipus interruptus“, in: *Frauen und Film* 48 (1990), S. 5-25. Zur Suture-Theorie vgl. Stephen Heath: „Notes on Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 48-79.

neoformalistischen Filmtheorie und der den Film als Signifikantenkette begreifenden Semiotik, die aber immer in ihren Ansätzen stecken bleiben, da es sich letztendlich um ein Phänomen handelt, das sich nicht analysieren, sondern nur indizieren lässt. Definieren lässt sich innerhalb dieser Theorien das ‚Filmische‘<sup>6</sup> nur als Abweichung von automatischen Schemata, als ein Durchbrechen der Erzählzeit, als Exzess. So stehen zum Beispiel der dritte Sinn bei Roland Barthes<sup>7</sup> und der Exzess bei Kristin Thompson<sup>8</sup> für ein Fehlen des Signifikats oder der handlungsorientierten Motivation, für die plötzlich in den Vordergrund tretende Materie, welche Narration und Einheit des Films aufbricht.<sup>9</sup> Dieses materielle Moment des entgegenkommenden Sinns oder des exzessiven Überschreitens der narrativen Abfolge der Erzählung lässt sich nicht semiotisch oder formal beschreiben, denn es wird nicht kognitiv, sondern körperlich, sinnlich erfahren.

Der neoformalistische Ansatz von Kristin Thompson bietet hierfür neben dem Begriff des Exzesses noch einen weiteren Anknüpfungspunkt, der nicht so stark an die Narration gekoppelt ist – den von den russischen Formalisten hergeleiteten Begriff der *ostranenie* (Verfremdung im Sinne von Entautomatisierung). Diese Entautomatisierung ist im Sinne der permanenten Weiterentwicklung von Kunst als Abweichung von der Norm, von unbewussten Automatismen oder Schemata z. B. des klassischen Hollywoodkinos zu sehen – aber auch im klassischen Hollywood führt Verfremdung zu einer Art Weiterentwicklung der Form. Diese tritt nur nie in den Vordergrund.<sup>10</sup> Es handelt sich mit der Entautomatisierung also um eine Stilfrage, welche zur Entwicklung ästhetischer Verfahren führt, nicht um einen ontologischen Ansatz, welcher von der Sichtbarmachung der materiellen Grundlagen des Films und einer damit zusammenhängenden Erweiterung der alltäglichen Wahrnehmung ausgeht.<sup>11</sup> Der Schwerpunkt liegt hier auf der Veränderung der Form, welche

<sup>6</sup> Ich verwende den Begriff des ‚Filmischen‘ für eine besondere Form der Wahrnehmung der Dinge, die nur durch den Film möglich wird.

<sup>7</sup> Roland Barthes, „Der dritte Sinn“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990 [1982], S. 47-66.

<sup>8</sup> Kristin Thompson erweitert mit dem Begriff des Exzesses die von ihr selbst gemeinsam mit David Bordwell und Janet Steiger analysierte formale Struktur des klassischen Hollywoodkinos. Der Exzess ist das, was aus dieser Struktur ausbricht, sich nicht darin fassen lässt. Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986, S. 130-142.

<sup>9</sup> Auch verstärkt die Vorstellung des Exzesses als Ausbruch aus der Handlung nach Morsch nur die Behauptung des Systems. Nach Rick Altman ist aber der Exzess nicht bloßer Exzess von Narration, sondern eine eigenständige Ordnung, die er deshalb als Spektakel bezeichnet. Der für das Actionkino treffendere Begriff ‚Spektakel‘ ist aber andererseits problematisch, wenn er auch den Stillstand umfassen soll. Vgl. Thomas Morsch, „Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino“, in: *Film und Kritik*, 4/Action (Oktober 1999), S. 21-44: 22 f.

<sup>10</sup> Vgl. Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage av* 4, 1 (1995), S. 23-62: 28 ff.

<sup>11</sup> Kessler kritisiert den evolutionären Verfremdungsbegriff von Thompson als einseitig: Er behauptet einen linearen Prozess von Kanonisierung und Entautomatisierung, der sich so von

für die Zuschauer meist verdeckt bleibt, und nicht auf den durch diese Veränderung sichtbar werdenden materiellen Grundlagen des Films.

Andererseits sind die materiellen Elemente immer vorhanden, Film an Materie gebunden und eine geschulte Zuschauerin kann sie fortwährend wahrnehmen. Die Bipolarität, der Konflikt von Materie und Struktur, ist konstitutiv. Struktur wird nie die Eliminierung der Materie erreichen, ebenso wird diese nie so exzessiv werden, dass keine formale Beziehung mehr besteht. Auch bestehen kognitive und perzeptive Zugänge zum Film immer nebeneinander. Allerdings unterdrückt das klassische Hollywoodkino die materiellen Momente, da deren Bewusstwerdung bedeutungsverändernd ist, stören oder langweilen könnte.<sup>12</sup> In anderen Formen des Kinos und anderen Zugängen zu diesem dagegen verdeckt eine „luftdicht abgeschlossene Spielhandlung“<sup>13</sup> gerade das ‚Filmische‘. Es kann also nicht nur um die Untersuchung der Wahrnehmung der Dinge – des ‚Filmischen‘ – gehen, sondern soll auch um die Formen gehen, welche diese Wahrnehmung ermöglichen, beziehungsweise verhindern.

Diese Wahrnehmung ist subjektiv, körperlich und unterliegt einer besonderen Zeitlichkeit.<sup>14</sup> Neben der mechanischen Vorführzeit ist vor allem die teleologische Zeit der Narration vorherrschend, deren Rezeption ich der für mich eigentlichen filmischen Wahrnehmung gegenüberstellen möchte, welche eher wie im Moment des Aufbrechens der transzendentalen Kategorien von Zeit und Raum durch das Erhabene, oder der Raster der alltäglichen Wahrnehmung, zu denken ist.

Es geht mir um einen Vorgang der Anschmiegun, des mimetischen sich Verlierens an das Wahrgenommene,<sup>15</sup> der nicht in der linearen, teleologischen

---

den Formalisten nicht herleiten lasse. Vgl. Frank Kessler: „Ostranie. Zum Verfremdungsbe-  
griff von Formalismus und Neoformalismus“, in: *montage av 2* (1996), S. 51-65: 56.

<sup>12</sup> Vgl. Thompson, „The Concept“. Die teleologische Narration gehört zur Realismusillusion des Dispositivs, das die Apparatusdebatte als eines analysiert hat, welches das bürgerliche, zielgerichtete Subjekt verstärkt. Vgl. Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche* 48, 11 (1994), S.1047-1074.

<sup>13</sup> Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985 [1960], S. 77. [OA: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, NY, 1960.]

<sup>14</sup> Diese Wahrnehmung gilt es in ihrer spezifischen Zeitlichkeit herauszuarbeiten, spielt doch Zeit im Kino auf den unterschiedlichsten Ebenen eine Rolle. Zum einen findet Filmwahrnehmung immer in der Zeit statt, denn Film muss gesehen werden. Dabei ist der Film lediglich in seinem mechanischen Ablauf linear – eine lineare Abfolge von Einzelbildern, die erst durch die Zuschauerin zu Bewegung werden. Die Trägheit des Auges, die für Nachbilder sorgt, und der Stroboskopeffekt sind für die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung verantwortlich. Henri Bergson nimmt wider Erwarten gerade aus diesem Grund den Film als Beispiel für das menschliche, handlungsorientierte Denken der chronologischen Zeit und nennt es das kinematografische Bewusstsein, welches die Zeit verräumlicht und sie messbar macht. Dieses setzt er der eigentlichen Zeit, der Dauer, entgegen, der subjektiven cinematischen Illusion keine Existenz zugestehend und nur die technische Anordnung des Films vor Augen. Vgl. Heike Klippel, „Bergson und das Kino“, in: *Frauen und Film* 56/57 (1995), S. 79-98.

<sup>15</sup> Mimesis ist in diesem Zusammenhang nicht als Nachahmung von Handlung oder Repräsentation von Welt gedacht, sondern als körperliches Nachempfinden des Wahrgenommenen. Vgl.

Zeit des zweckrational einordnenden Subjekts stattfindet. Der Kinobesuch als gemeinschaftliche Erfahrung innerhalb eines Raums, der als angstfrei beschrieben werden kann, ermöglicht in den Worten Heide Schlüpmanns eine Auszeit vom Zweckrationalismus.<sup>16</sup> Befreit vom Zwang zur Selbstbehauptung kann sich die Zuschauerin gefahrlos ihrer Wahrnehmung und den Dingen in ihr überlassen.

Durch die Bindung der verräumlichenden Mechanik an die innere Zeit der Zuschauerin in der subjektiven Kinoillusion wird vor allem in Momenten des Stillstandes der Narration Dauer erfahren und aus der quantitativ messbaren Zeit eine qualitative Empfindung.<sup>17</sup> Dieser Stillstand, der schon während des Sehens ein Gefühl für das Vergehen der Zeit und deren Dehnung erzeugt, lässt die Objektwelt gegenüber der Narration in den Vordergrund treten. Statt der Aktion der Figuren, werden nun die Materialität der Dinge und deren Eigenschaften präsentiert, nicht Realität repräsentiert. Die Wahrnehmung richtet sich auf die Strukturen der Oberflächen und wird über die subjektive innere Zeit an das Gedächtnis geknüpft.<sup>18</sup> Assoziationen tauchen unmittelbar aus dem Gedächtnis empor. Befremdung, aber auch Ähnlichkeit, blitzt auf.<sup>19</sup>

Dieser Stillstand ist aber keine tatsächliche Stillstellung, kein Gerinnen zu sprachähnlichen Strukturen, sondern Bewegung ist immer noch vorhanden – die mechanische des Films sowieso, aber auch die der Kamera und der Gegenstände. Lediglich die Narration scheint in diesen Momenten stillzustehen.

### Stillstand der Narration am Beispiel von *L'eclisse*

In *L'eclisse* wird der Stillstand bis zu einem Punkt getrieben, an dem die unbeweglichen Dinge schließlich zu den einzigen Trägern der Narration werden.<sup>20</sup>

---

auch Hartmut Winkler, „Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen“, in: Synema (Hg.), *Kinoschriften 5. Auf der Suche nach dem Filmischen*, Wien, 2002, S. 227-239.

<sup>16</sup> Vgl. Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., Basel, 1998; Stephan May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*, Alfeld, 2000.

<sup>17</sup> Ähnlich der reinen Dauer im Traum, in dem das auf Abfolgen in der Gegenwart fixierte Körpergedächtnis ausgeschaltet ist. Dort liegt aber die Betonung auf der reinen Öffnung nach innen. Die Kommunikation mit Dingen wird gerade ausgeschaltet, während im Kino eine Verwebung stattfindet. Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmitelbaren Bewusstseinsatsachen*, Hamburg, 1994 [1889], S. 95 f.

<sup>18</sup> Durch den Zugang zum reinen (nicht körperlichen) Gedächtnis wird der Gegensatz von Materie und Geist gewissermaßen aufgelöst.

<sup>19</sup> Vgl. zum Begriff der Ähnlichkeit Walter Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 204-210 und ders., „Über das mimetische Vermögen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 210-213.

<sup>20</sup> Vgl. auch Rolf Schüler (Hg.), *Antonioni: Die Kunst der Veränderung*, Berlin, 1993, S. 8.

Dort liegt die Eigenständigkeit der Bilder durch das Zurücktreten der Handlung fast in Reinform vor. Das zentrale Handlungssubjekt fehlt beziehungsweise entzieht sich immer wieder. Geht es wirklich um Liebe im Jahre 1962, den Befreiungsschritt von Vittoria oder vielleicht um ein kritisches Bild kapitalistischer Strukturen? Sam Rohdie beschreibt das Zurücktreten der Handlung als Abwesenheit und Entzug: „In *L'eclisse* the subject of the film is always just out of reach; when you arrive at it, either it becomes something else, or rather than being what you sought, only creates another to find.“<sup>21</sup> Statt einer kontinuierlichen Handlung sehen wir unverbundene insignifikante Ereignisse. Die Abwesenheit der Personen lässt die Dinge in den Vordergrund treten. Sie werden zu informellen Subjekten, weil die Protagonisten als Handlungs-subjekte<sup>22</sup> verschwunden sind, und blicken zurück. „The look of things becomes the centre of the drama; the subject of the fiction is not an event, but the feel of a wall, the sense of the air, a movement.“<sup>23</sup>



3 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

Während die klassische Montage durch Kontinuität Zeit zum Verschwinden bringt, gibt es bei Antonioni einen Zeit-Raum zwischen den Erscheinungen, welcher unabhängig von narrativer Fülle und zunächst auch ohne Bedeutung ist – Bilder in denen nichts passiert. Diese Bilder, die vor aller (narrativen) Bedeutung faszinieren, werden zu Subjekten mit eigenem Raum und eigener Zeit. Sie wirken in ihrer Konkretheit für sich selbst und nicht als Illustrationen von etwas anderem.<sup>24</sup> Sie sind präsent.

One of the functions of the reintroduction by Antonioni of space not caught up in events and of time rescued from their continuity is to provide a time and space to

<sup>21</sup> Sam Rohdie, *Antonioni*, London, 1990, S. 114.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>23</sup> Ebd., S. 40. Das Zurückblicken der Dinge im Film ist ein oft angesprochenes Phänomen, das meist innerhalb der Untersuchungen wieder aus den Augen verloren wird, zum Beispiel bei Béla Balázs zugunsten der Gesichter der Schauspieler. Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Budapest, 1982, S. 92 f.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 4 und S. 65 f.



look, and hence, since looks constitute things, to establish in that space-time between events a place for the image to make its appearance, or perhaps more exactly, to exist at all.<sup>25</sup>

Das Auf- und Abtauchen dieser Bilder aus der Narration kann Narration und Zeichenhaftigkeit verweigern. Die Fixierung vertrauter Objekte lässt die Dinge ihren Kontext verlieren und zu fremden Bildern werden.<sup>26</sup>

Dieses Fremdwerden vertrauter Objekte lässt sich mit dem Formalisten Viktor Šklovskij als Entautomatisierung beschreiben, welcher das Konzept der *ostranenie* als Abgrenzung von einer teleologisch sich entwickelnden, rein zweckrational gedachten Wahrnehmung entwirft. Die Verfremdung der Objekte im neuen Kontext der Kunst befreit die Wahrnehmung von der Gewohnheit des Alltäglichen, vom einfachen Wiedererkennen. „Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, aber wir sehen ihn nicht. [...] Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“<sup>27</sup> Entautomatisierung lässt dagegen die Dinge fremd erscheinen und dadurch wieder wahrnehmen:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden.<sup>28</sup>

Šklovskij macht sein Konzept der Entautomatisierung am Stil der Literatur Tolstois deutlich, der einen Gegenstand nicht einfach durch seinen Namen benenne, „sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen“<sup>29</sup>.

Bei Antonioni wirken selbst Detailaufnahmen von Personen befremdlich, wenn die Kamera keinen Unterschied mehr zwischen Menschen und Architektur macht. Eine plötzliche, spontane, visuelle Faszination, ohne klare narrative Bedeutung, entsteht, die sich Generalität und Interpretation entzieht.<sup>30</sup> Die Bedeutung der Details, welche für die Handlung keine Rolle spielt, spiegelt sich auch in Antonionis Arbeitsweise, die vom Schauplatz ausgeht und offen bleibt für den Moment des Drehens:

<sup>25</sup> Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 66.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>27</sup> Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 1969, S. 3-35: 15.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 17.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 77. Trotz der strengen Form von *L'eclisse* gibt es keine Dominanz der Form über die Dinge beziehungsweise sprengen diese dieselbe wie die Materie die Form in der Ästhetik Adornos.

Mir ist dieses Verfahren am liebsten, völlig unvorbereitet, sozusagen unberührt zu den Aufnahmen zu kommen. Ich bitte oft, dass man mich eine Viertelstunde, eine halbe Stunde an Ort und Stelle allein lässt, und lasse meine Gedanken schweifen. Ich blicke nur um mich. Mir helfen die Dinge, die mich umgeben: sie bringen mich stets auf Ideen. Ich habe große Sympathie für Gegenstände, vielleicht mehr noch als für Personen, aber letztere interessieren mich mehr. Jedenfalls halte ich es für sehr nützlich, den Ort zu betrachten und seine Atmosphäre, während man auf die Personen wartet, eine Zeitlang aufzunehmen.<sup>31</sup>

Vor allem der Prozess der Verlangsamung der Wahrnehmung, welcher Automatismen grundlegend aufbricht,<sup>32</sup> scheint mir für die Filme Antonionis ausschlaggebend. Anders aber als im Formalismus lässt hier der Versuch der Absichtslosigkeit und nicht der explizite Stil der Kunst neue Dinge und Aufmerksamkeiten für die Veränderung in der Zeit entstehen. Diese Aufmerksamkeit verdoppelt sich in der Konzentration auf Bilder der Vergänglichkeit, sind doch die Bilder des Unfertigen und des Zerfallenden in *L'eclisse* sehr auffällig.

Nimmt man die klassische Hollywoodnarration und deren Automatismen als grundlegend an, besteht Antonionis Kino nur aus Regelbrüchen, welche die ‚andere‘ Wahrnehmung, das Sehen der Dinge ‚wie zum ersten Mal‘, ermöglichen, indem sie den Blick nicht, oder ungewohnt, lenken:<sup>33</sup> Dieses, die alltägliche Wahrnehmung übersteigende Sehen ‚Wie zum ersten Mal‘, ist nicht leicht zu ertragen, denn es ist im Zusammenhang der Kritik der alltäglichen Wahrnehmung zu sehen. So heißt es bei Deleuze im Zusammenhang mit Antonioni:

Das Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens [...]. Die rein optische und akustische Situation evoziert eine Funktion der Hellsicht, die zugleich Phantasie und Konstativum, Kritik und Anteilnahme ist, während die sensomotorischen Situationen, wie gewalttätig sie auch sein mögen, sich an eine pragmatische visuelle Funktion richten, die nahezu alles ‚toleriert‘ oder ‚erträgt‘, solange es im Rahmen eines Aktions-Reaktions-Systems geschieht.<sup>34</sup>

Dieser Versuch Deleuzes, ein neues Sehen jenseits der alltäglichen Automatismen zu ermöglichen, ähnelt der Darstellung der Entautomatisierung bei Šklovskij. Ziel der Verfremdung im Bild ist „die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er ‚gesehen‘ wird und nicht ‚wiedererkannt‘.“<sup>35</sup> Das Kino Antonionis vermeidet in diesem Sinne automatische Mechanismen, benutzt kein Schuss/Gegenschussprinzip, keinen *mastershot* oder *establishing shot*. Die Anschlüsse sind falsch, die *linking shots*, welche den Zuschauerinnen das Sehen komfortabel machen, indem sie diese von Raum zu

<sup>31</sup> Antonioni über seine Regie in: Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt/M., Hamburg, 1961, S. 82.

<sup>32</sup> Vgl. auch Thompson (1995), Neoformalistische Filmanalyse, S. 53.

<sup>33</sup> Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 77.

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991 [1985], S. 33.

<sup>35</sup> Šklovskij (1969), *Die Kunst als Verfahren*, S. 25.

Raum führen, werden weggelassen. Übrig bleiben nur essenzielle Bilder.<sup>36</sup> Andererseits schweift die Kamera ab und konzentriert sich auf unvermittelte Details und Formen, lenkt ihre Aufmerksamkeit auf Peripheres.

Am einprägsamsten sind aber die Stillleben, die Bilder der toten Zeit, in denen die handelnde Person den Raum verlassen hat und das Bild dennoch stehen bleibt. *Temps-mort*-Bilder, in denen sich nichts bewegt, meist Antizipation und Nachklang eines *action shots*, vor Betreten oder nach Verlassen der Szene, oder nach Blicken, ziehen sich durch Antonionis Filme. Tote Zeit, d. h. hier nicht narrativ funktionale, handlungsmotivierte Zeit, denn normalerweise wird direkt nach dem Klimax einer Einstellung geschnitten.

Die Kamera zeigt den leeren Schauplatz, erst nach einiger Zeit tritt der Protagonist ins Bild und verlässt es wieder, während die Kamera weiter den verlassenen Schauplatz zeigt. Je länger der Schauplatz am Anfang und Ende einer Szene ohne die Anwesenheit der Figuren gezeigt wird, um so stärker saugt sich das Bild mit dem Gefühl der Leere und Isolation auf. Jede noch so dramatische Szene, jeder Dialog wird im Moment des leeren Bild-Raumes wieder zurückgenommen, anti-dramatisch kommt jede Bewegung zum Stillstand, senkt sich die emotionale Beschäftigung des Zuschauers mit den Protagonisten gegen Null.<sup>37</sup>

Auch nach dem Beenden einer Handlung dreht die Kamera nicht einfach weg, fixiert noch eine Weile die Darsteller – den Moment der Intentionlosigkeit.<sup>38</sup> Die leeren Blicke der Menschen jenseits des intentionalen Handelns sind in *L'eclisse* auch in einer einminütigen Schweigesequenz, die sich von der Hektik in der Börsenszene abheben, besonders auffällig.

*Temps-mort*-Bilder sind entleerte Bilder, entleerte Räume – „places in which the narrative is no longer“<sup>39</sup>. Die Abwesenheit von Narration beunruhigt die Kamera, sie wird unsicher, fördert ein Erstaunen des Blicks. In den meisten Filmen Antonionis hat diese Auflösung, das Verschwinden der Narration eine Parallele auf der Handlungsebene, zum Beispiel in *L'avventura* (I/F, 1960) wenn die Hauptperson verschwindet, aber das Geschehen lenkt.

Nicht nur innerhalb der Narrationszeit, auch innerhalb der einzelnen Bilder wird der Raum aufgelöst, wenn ihre Flächigkeit, die Oberflächenstrukturen der Dinge in den Vordergrund treten. Es bilden sich Muster, wie der in *L'eclisse* zentrale Zebrastrreifen oder das glitzernde Blätterfeld gegen Ende. Diese Betonung der Oberflächen lässt keine Perspektive mit Fluchtpunkt zu, keine Tiefenschärfe, in der sich ein alles überblickendes Subjekt den Raum aneignet. Der Raum ermöglicht keine Orientierung für die Zuschauerin oder die Handlung der Protagonistinnen. Das Bild wird zweidimensional, das Haptische der Oberflächen gewinnt dementsprechend an Bedeutung – die Protago-

<sup>36</sup> Vgl. Ian Cameron/Robin Wood, *Antonioni*, London, New York, NY, 1971, S. 8.

<sup>37</sup> „Das *Temps-mort*-Bild stemmt sich gegen die vorausgegangene Bilderflut.“ Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 205.

<sup>38</sup> Oder das Geschehen wird aufgeschoben, indem zuerst die Reaktion im blickenden Gesicht gezeigt wird. Vgl. ebd., S. 222.

<sup>39</sup> Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 51.

nistinnen bewegen sich oft tastend, streichen über Oberflächen oder verharren blickend. In *L'eclisse* fällt Vittorias Spiel mit dem Holzstück in der Wassertonne auf, ihr Streicheln des Elefantenfußes und der Tür, hinter der sie Piero vermutet. Es ist aber auch der Blick selbst, der hier haptisch wird und beginnt, die Oberflächen abzutasten.

Nicht nur der Raum, auch die Gegenstände können sich auflösen, wenn zum Beispiel in einer Flughafenszene nur noch der Blick in eine gleißende weiße Fläche bleibt, deren Helligkeit alles überstrahlt.<sup>40</sup> Oft bleiben die Bilder abstrakt, flächig und undefinierbar bis zum Eintreten einer Person in den Raum, die diesen erst dreidimensional und die Gegenstände identifizierbar macht. Der normale Code ‚Figur vor Bild‘ wird irritiert. Die *Temps-mort*-Bilder suspendieren also nicht nur die Narration, wie zum Beispiel die Stillleben des japanischen Regisseurs Yasujirō Ozu<sup>41</sup>, sondern auch die Figuration, weil nichts mehr erkennbar bleibt.<sup>42</sup> Das Oszillieren zwischen Figuration und Dekomposition, die Irritation der zweckrationalen, alltäglichen Wahrnehmung der Zuschauerin, verhindern die aneignende Identifikation.<sup>43</sup> Die Objekte, ihre nichtsignifikanten Eigenschaften, ihre Qualitäten, werden gefunden.

Diese Formen des Stillstandes brauchen andererseits die Narration, um sich von dieser abzusetzen. In *L'eclisse* gibt es eine ständige Gegenbewegung der narrativen Abschnitte zueinander und voneinander weg – die menschenleeren Gegenden sind auch daher als Bilder des Stillstands so einprägsam, weil sie vorher mit der Bewegung der beiden Liebenden durchquert wurden und Erinnerungsspuren aufgegriffen werden. Wie um mit dem Prinzip der Memorierung zu arbeiten, wird vieles dreimal gezeigt. Lange Einstellungen und Wiederholungen sensibilisieren die Zuschauerin für die Tiefenstruktur des Filmschen und machen sie aufmerksam für Veränderungen.<sup>44</sup> Im Gegensatz zur Avantgarde, zum *film pur* sind die

Augenblicke [des Stillstands, A. Z.] bei Antonioni [...] eng mit der Handlung der Filme verknüpft. Gerade das Innehalten der Bewegung wird stärker als im reinen, kontemplativen Film als Antipode zu der Bewegung der Protagonisten [...] erlebt. Würden sie ausschließlich die gesamte Bild-Struktur ausmachen, würden die Bilder nur auf eine allgemeine Leere des Daseins hinweisen.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> In anderen Filmen Antonionis übernimmt der immer wiederkehrende Nebel diese auflösende Funktion.

<sup>41</sup> Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 26 f.

<sup>42</sup> Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 175.

<sup>43</sup> Auch die Bildauflösung führt bei Antonioni nicht zur befriedigenden Wiederherstellung von Raum und Zeit.

<sup>44</sup> Vgl. Peter Wuss, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*, Berlin, 1986, S. 297 f.

<sup>45</sup> Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 329 f.

Zwischen *cinéma pur* und klassischem Kino sich bewegend, sind beide Pole der Filme Antonionis aufeinander angewiesen.<sup>46</sup> Es gibt keine kausale Vorwärtsbewegung von Ereignis zu Ereignis, keine finale Determinierung, sondern eine Wechselbewegung von Narration und deren Abwesenheit – von Fülle, Aktivität und Leere des Bildes.<sup>47</sup> Dieser Wechselbewegung entspricht auch die Entgegensetzung von Hektik und Stille – der lauten Börse, an der Piero als Aktienhändler tätig ist, und dem fast verlassen wirkenden EUR-Viertel<sup>48</sup>; lauten Straßenszenen und den ruhigen Spaziergängen. Eine angeheiterte Jagd nach einem freilaufenden Pudel durch Vittoria und ihre Freundinnen endet mit im Wind schwingenden Fahnenmasten, dem Staunen von Vittoria und dem der Zuschauerin über die leisen seltsamen Klänge.

Eine andere Szene bringt die Spannung, die zwischen den beiden Ebenen herrschen kann, direkt und schmerzhaft zum Ausdruck. Der erzwungene Stillstand, die Schweigeminute an der Börse, die übrigens wirklich eine Minute lang ist, wird aggressiv von klingelnden Telefonen angegangen und von Piero mit seiner Bemerkung über die Kosten dieser Minute aufgebrochen. Das in *L'eclisse* vorherrschende Beobachten der Dauer eines Moments der Veränderung im Raum,<sup>49</sup> welches gegen die Ökonomie der Narration verstößt und die lineare Zeit auflöst, wird hier zum Verstoß gegen die Ökonomie der kapitalistischen Gesellschaft.

### Gilles Deleuze über Antonioni

Für Deleuze steht an diesen Momenten des Stillstandes und der Leere durch Entautomatisierung nicht so sehr die Wahrnehmung der Dinge im Vordergrund, sondern das Nichtsichtbare des Offs und die Auflösung des homogenen Raumes zu ‚beliebigen Räumen‘. Was er im Folgenden über das Zeit-Bild im Allgemeinen schreibt, hört sich an, wie eine Beschreibung von *L'eclisse*:

Manchmal müssen die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar gemacht oder muß all das wiedergefunden werden, was im Bild nicht zu sehen, was unterschlagen worden ist, um es ‚interessant‘ zu machen. Aber im Gegensatz dazu geht es bisweilen darum, Löcher, leere Stellen und weiße Flächen einzuführen, das Bild zu verknappen, vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden ist, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen. Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, lässt sich das gesamte Bild wieder wahrnehmen.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> In den meisten Filmen Antonionis dient die Reise, in *L'Eclisse* das Flanieren und Suchen Vittorias, als Erzählung für die offene Form.

<sup>47</sup> Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 176.

<sup>48</sup> Esposizione Universale di Roma.

<sup>49</sup> Vgl. Rohdie (1990), *Antonioni*, S. 103.

<sup>50</sup> Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 36.

Verknappung und Trennung in *L'eclisse* lenken die Aufmerksamkeit auf das Nichtsichtbare – die sehr strenge Kadrierung betont das Off und wird damit zur Dekadrierung. Die auffälligen Fenster und Rahmen zeigen, dass ein Subensemble aus einem Ensemble entfernt und nicht mehr alles zu sehen ist. Auch bewegen sich die Personen aus dem Bild raus, statt rein.

Innerhalb des Rahmens gibt es immer Elemente, welche die strengen geometrischen Abstände, die Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, die Gliederung in horizontale und vertikale Flächen, in denen die Aktionen nur noch Verschiebungen sind, stören. Die Proportionen sind oft unausgewogen, Perspektiven und Personen angeschnitten, der goldene Schnitt missachtet und die Bildschwerpunkte verdoppelt.<sup>51</sup> Die zahlreichen Überdeckungen machen klar, dass immer auch etwas vom Sehen ausgeschlossen wird. „Die Imagination fällt immer in die Leerstelle des Nicht-Sichtbaren, sie löst eine klaffende Wunde beim Anblick der Welt, wie ein Reiß in der Wahrnehmung, die Unruhe und Bewegung des Antonionischen Helden aus.“<sup>52</sup>

Gerade das geometrische Bildfeld bei Antonioni konstruiert nach Deleuze ein radikales Anderswo – die Personen bewegen sich nicht im Off, sondern in einer Leerzone „außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“<sup>53</sup>, wenn sie noch nicht sichtbar sind, oder wenn sie schließlich verschwinden. In Anlehnung an Leprohon sieht Deleuze die Bilder bei Antonioni als Auswirkung eines Ereignisses im Off, das nicht erklärt wird, nur in seinen Auswirkungen konstatiert. Diese Auswirkungen bringen tote Zeit<sup>54</sup> und leeren Raum zusammen – es ist alles gesagt, die Bilder nur noch Konsequenzen nicht mehr Tat. Nur noch Symptome, die in rein optischen Situationen lesbar werden und die Unerträglichkeit des Alltäglichen begreifbar machen.<sup>55</sup>

Die rein akustischen und optischen Situationen entstehen in ‚beliebigen Räumen‘, deren beide Arten, der abgetrennte und der entleerte Raum, in *L'eclisse* verbunden werden. Die Verknappung des Bildes steigert sich, von der Form des abgetrennten, durch subjektiven Blick entstehenden Raums hin zur entleerten Welt. Die Ablösung der Situationen, die in solchen Räumen entstehen, vom sensomotorischen Schema, von den handlungsauslösenden Milieus, wird größer von den Bildern der Börse zum Eur-Viertel. Deleuze zitiert zu dieser Entleerung Bonitzer:

<sup>51</sup> Vgl. Kock (1994), *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, S. 155.

<sup>52</sup> Kock in Anlehnung an Deleuze. Ebd., S. 151.

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M., 1989, S. 34.

<sup>54</sup> Für Deleuze ist tote Zeit kein formeller Begriff, sondern beinhaltet die unerträgliche tote Zeit des Alltags, die zu einer Kraft werden kann, die einer Grenzsituation gleichkommt.

<sup>55</sup> Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 15 ff. Die Situation wird durch den Blick der verschwundenen Person bestimmt – eine tote Kraft, deren Subjektivität in rein optischen Situationen nicht mehr von Belang ist, denn die Abwesenheit der Person und der Handlung macht die Grenze zwischen imaginär und real, zwischen subjektiv und objektiv unbestimmbar. Aus den für sich stehenden rein optischen und akustischen Zeichen, der „autonomen materiellen Realität“ (S. 15) werden Lektosymbole.

Seit *L'avventura* richten sich die Anstrengungen Antonionis auf die leere Ebene, den menschenleeren flachen Raum. Am Ende von *L'eclisse* werden alle Einstellungen, durch die das Paar hindurchgegangen ist, von der Leere gleichsam noch einmal durchgesehen und berichtet, wie der Titel des Filmes angibt. [...] Der eigentliche Gegenstand des Kinos von Antonioni ist es, durch eine kleine Geschichte, die mit dem Verblassen des Gesichts, dem Verschwinden der Person endet, beim Nicht-Figurativen anzukommen.<sup>56</sup>

Mit der Gestalt verschwindet die Handlung, der leere Raum wird potenziert und zum beliebigen, unbestimmten Raum. Dieser hat seine Homogenität eingebüßt. Er ist fragmentiert und bindingslos, lässt keine Totalen oder Koordinaten mehr zu, wodurch er taktil wird und eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen ermöglicht.<sup>57</sup> Der ‚beliebige Raum‘ wird zu einer gestaltlose[n] Gesamtheit, [...] die unabhängig von einer zeitlichen Ordnung koexistier[t], einer Zeitordnung, die unabhängig von Anschlüssen und Richtungen, die ihr die verschwundenen Personen gaben, von einem Teil zum anderen übergeht.<sup>58</sup> Die in diesen Räumen entstehenden Situationen werden zur „autonomen materiellen Realität“<sup>59</sup> und diese lassen nun wieder eine verlangsamte, entautomatisierte Wahrnehmung der Dinge zu.<sup>60</sup>

### Die Wahrnehmung der Dinge – Das Zeit-Bild

Zunächst nehme ich eine alte Tonne wahr, in der ein Holzstück schwimmt. Das aus ihr laufende Wasser fließt über die Straße, verändert deren Oberfläche, macht sie durchscheinend und weich. Bevor der Rasensprenger abgedreht wird, hat er noch das Feld in einen glitzernden Teppich verwandelt.

Die Schlusszene von *L'eclisse* verläuft auf zwei Ebenen – ich sehe und staune über das, was ich sehe, erfahre und fühle Oberflächen und die Veränderungen von Dingen in der Zeit – ich lese das, was ich sehe und erhalte Symbole der Apokalypse beziehungsweise der Sonnenfinsternis, in die ich die Geschichte um die Unmöglichkeit von Beziehungen im Nachhinein einordne. Jede Sichtung des Films verläuft anders – je nachdem ob Perzeption oder Rezeption die Oberhand behält, bin ich fasziniert und erregt durch die Erfahrung

<sup>56</sup> Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Paris, 1982, S. 88 zit. n. Deleuze (1989), *Bewegungs-Bild*, S. 165.

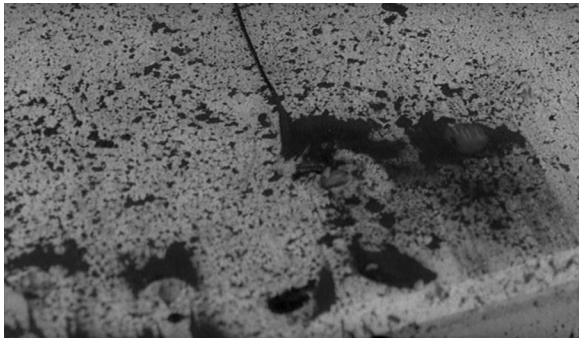
<sup>57</sup> Im Bewegungs-Bild werden die ‚beliebigen Räume‘ als Qualizeichen behandelt, welche durch Aktualisierung zu Sinnzeichen, d. h. zu auf das handelnde Subjekt hin aktualisierten Milieus werden. Vgl. ebd., S. 153 ff.

<sup>58</sup> Ebd., S. 166: „Was sich tatsächlich in der Instabilität, Heterogenität und Bindungslosigkeit eines derartigen Raumes bekundet, ist eine Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingungen jedweder Aktualisierung oder Determinierung sind.“

<sup>59</sup> Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 115.

<sup>60</sup> Leider entwickelt Deleuze seine Untersuchung des beliebigen Raumes und des Offis nicht weiter hin zu einem eigenen Zeit-Bild Antonionis. Das Bild wird mit Antonioni quasi geleert für das, was danach kommt – die vollkommenen, gerissenen, sich im Wachsen oder im Zerfall befindenden Zeitkristalle.

dieser Oberflächen, oder eher deprimiert durch die Trostlosigkeit der durch den Film vermittelten Botschaft.



4 – *L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, F/I 1962

Aber wie diese subjektive Wahrnehmung der Dinge als Erfahrung fruchtbar machen? Wie diese nicht greifbaren Momente festhalten, welche die Signifikantenreihen verzögern, die Identifikation aufschieben oder unterbrechen? Geht es allein um Augenblicke des Aufbrechens oder eher um Dauer, geht es also um Entautomatisierung oder auch um das in dieser entautomatisierten Wahrnehmung Erfahrene? Die von mir untersuchte Literatur über Antonioni führte nach anfänglicher Bestätigung meiner Suche nach dem Erfahrenen immer in Sackgassen – die Rolle der Objekte wird immer wieder betont, aber nie wird in der begrifflichen Analyse weiter auf sie eingegangen. Entweder die Analyse bleibt rein inhaltlich und als Analyse der Symbolik und der Brechung von Bildkonventionen innerhalb der Vorstellung des Films als Text<sup>61</sup>, oder sie behauptet lediglich die Präsenz der Dinge als formalen Bruch bzw. als entautomatisierende Verfremdung der Narration, die aber nicht wirklich positiv gefüllt wird.<sup>62</sup> Eine Definition scheint wie in Thompsons strukturellen Analysen nach wie vor nur als Bruch mit der klassischen Narration möglich, positive Annäherung nur über Beschreibung. Am ehesten scheint der phänomenologische Annäherungsversuch von Kock, der als Einziger die Zuschauerin mit einbezieht, an das Phänomen der Erfahrung der Dinge und deren Zeitlichkeit heranzukommen. Allein Kock beschreibt das Verhältnis von Irritation der Wahrnehmung durch den speziellen Bildaufbau und die Unterbrechungen in Antonionis Erzählweise als gesteigerte Erfahrung des Wahrgenommenen.

Am weitesten kann ich mich der Erfahrung von Dingen in Momenten des Stillstands, in Bildern toter Zeit, mit Deleuzes Entwurf rein optischer Bilder oder Situationen annähern. Diese spezifischen Bilder entwickelt der Philosoph

<sup>61</sup> Vgl. William Arrosmith, *Antonioni. The Poet of Images*, New York, NY, Oxford, 1995; Ned Rifkin, *Antonioni's Visual Language*, Ann Arbor, MI, 1982.

<sup>62</sup> Vgl. die Analyse von Rohdie (1990), *Antonioni*.



in seinen auf Bergson aufbauenden Kinobüchern als Übergangsphänomene zwischen den beiden für ihn grundlegenden Bildarten – Bewegungs-Bild und Zeit-Bild. Rein optische Situationen sind Bilder, welche das Bewegungs-Bild zusammenbrechen lassen, indem die zentralen Figuren nicht mehr handeln können, sondern nur noch wahrnehmen.

Die rein optischen und akustischen Bilder, die unbewegliche Einstellung und die Schnittmontage bestimmen und implizieren durchaus ein Jenseits der Bewegung. Doch halten sie weder die Bewegung der Figuren noch die der Kamera wirklich an. Sie sorgen dafür, dass die Bewegung nicht mehr in einem sensomotorischen Bild wahrgenommen wird, sondern in einem anderen Bildtypus erfasst und gedacht wird. Das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur noch als die erste Dimension eines Bildes, das unaufhörlich in seinen Dimensionen wächst.<sup>63</sup>

Für Deleuze ist Handlung nicht grundlegend, sondern erst Folge von bestimmten Bildern, Ausdruck des Bewegungs-Bildes. Dieses unterscheidet er vom Zeit-Bild, in welchem die Handlung und damit die Bewegung gegenüber der Zeit zurück tritt, eine Unterscheidung, die der von Klassik und Moderne des Films entspricht. Das Zeit-Bild löst stilistisch und filmhistorisch das auf Handlung konzentrierte Bewegungs-Bild ab, zu einer Zeit, in der dieses nur noch aus Klischees zu bestehen scheint und in der das handelnde Subjekt fragwürdig geworden ist. Die das klassische Hollywood-Kino bestimmende Handlung des Aktionsbildes bricht in Filmen auf, in denen rein optische und akustische Bilder bestimmend werden:

Die Situationen finden hier keine Fortsetzung mehr in Aktion oder Reaktion, wie es den Erfordernissen des Bewegungs-Bildes entspräche. Wir haben es nun mit reinen optischen und akustischen Situationen zu tun, in denen die Personen nicht mehr zu reagieren wissen, mit affektionslosen Räumen, in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln – und diese Situationen und Räume treiben sie schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was mit ihnen geschieht, zur Unentschlossenheit gegenüber dem, was sie tun sollen. Doch was ihnen an Aktion und Reaktion verlorengegangen ist, haben sie an Hellsicht gewonnen: sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen ‚Was ist auf dem Bild zu sehen?‘ (und nicht mehr: ‚Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‘).<sup>64</sup>

Diese Frage nach der Folge der Bilder aufeinander wäre eine Frage der organischen Montage, welche nach Deleuze die einzelnen Bilder einem übergeordneten Ganzen, einer repräsentierten Welt und damit einer Wahrheit unterordnet. Diese organische Ordnung der Repräsentation bestimmt das Bewegungs-Bild, während das Zeit-Bild hingegen von falschen Fährten und Erinnerungsspuren gelenkt wird.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 37.

<sup>64</sup> Ebd., S. 348.

<sup>65</sup> Beide Bild-Arten bestehen aus Bewegung und Zeit, die als reale Bewegung und konkrete Dauer unabhängig von Raum und abstrakter Zeit sind. Die Dauer des Films äußert sich als

Der Stillstand kann mit Deleuze als spezielles Bild der Zeit gesehen werden. Im Zeit-Bild, dem direkten Bild der Zeit, dem von Deleuze sogenannten Kristall,<sup>66</sup> spaltet sich die Zeit in aktuell und virtuell. Die Gegenwart wird aufgehoben, die sonst dem Film generell, von Deleuze aber nur dem Bewegungs-Bild zugeschrieben wird. In diesem Zeit-Bild findet die Ablösung vom Reiz-Reaktionsschema des Bewegungs-Bildes statt.

Normalerweise – im Alltag und im Bewegungs-Bild, vor allem im Aktionsbild Hollywoods – wird die Wahrnehmung in Schach gehalten durch Identifikation. Das intentionale Sehen verhindert das Sehen der Dinge.<sup>67</sup>

Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind. Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr. Wenn unsere sensomotorischen Schemata blockiert sind oder zerbrechen, kann jedoch ein anderer Bildtypus auftauchen: das rein optisch-akustische Bild.<sup>68</sup>

Erst die Blockierung der alltäglichen Schemata, die ‚Entautomatisierung des automatischen Erkennens‘, macht also ein ‚anderes‘ Sehen möglich – ein Sehen, welches über die zweckrationale Wahrnehmung des Alltags hinaus geht. Im Bewegungs-Bild ermöglicht laut May ein bestimmter Umgang mit Raum und Zeit die Aneignung der Bilder,

die auf die Tätigkeit gerichteten Reiz-Reaktionsmuster [benötigen, A. Z.] die Vorstellung eines homogenen Raums und einer chronologischen Zeit für die Erfüllung ihrer Zielorientierung. Diese Vorstellung legt sich wie ein Raster auf die wahrnehmbare Welt.<sup>69</sup>

Die zweckrationale Rasterung des Wahrgenommenen verhindert eine Erfahrung desselben, die unabhängig von Tätigkeit ist. Das klassische Kino<sup>70</sup> kanalisiert die Bewegung und bildet daher ein indirektes Bild der Zeit, während in der Moderne das Zeit-Bild direkt wird, sich durch falsche Anschlüsse und abweichende Bewegungen die Bewegung der Zeit unterordnet.<sup>71</sup> Das intentionale

---

beweglicher Schnitt des Ganzen, welcher allerdings im Bewegungs-Bild um einen handelnden Körper gekrümmt wird und Zeit nur indirekt als Ablauf dargestellt.

<sup>66</sup> Ich kann leider an dieser Stelle nicht weiter auf das Kristallbild eingehen und beschränke mich auf die für die Beschreibung von *L'eclisse* zutreffenden Sono- und Optozeichen.

<sup>67</sup> Vgl. Gregory Flaxman, „Introduction“, in: ders., *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 1-60: S. 35 f.

<sup>68</sup> Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 35.

<sup>69</sup> May (2000), *Rainer Werner Fassbinders* Lili Marleen, S. 38.

<sup>70</sup> Für das Reiz-Reaktions-Schema steht Hollywood, welches durch die Identifikationsmechanismen der Narration die Wahrnehmung in Schach hält.

<sup>71</sup> Nach Oliver Fahle ist auch im Frühen Kino die Bewegung der Zeit untergeordnet. Ein Umstand, den Deleuze eher als Unreife abtut, zugunsten eines höchst einseitigen und problematischen Propagierens einer Moderne des Kinos. Allerdings spricht Deleuze dann im *Zeit-Bild* ebenfalls vom „Drang eines wiedererstehenden Kinos, das seine Voraussetzungen neu erschafft.“ (S. 348) Vgl. Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, 1997, S. 114-126.

Sehen, das die Wahrnehmung der Dinge beziehungsweise Bilder verhindert, wird aufgelöst und die Wahrnehmung nicht mehr durch zweckrationale Rasterung eingeschränkt.<sup>72</sup> Dieses direkte Bild der Zeit steht nach Elisabeth Büttner in einem direkten Zusammenhang zur Eigenständigkeit der Materialität der Objekte.

Die Zeit als das selbstverständliche Plateau, auf dem sich die Ereignisse niederlassen, beginnt aufzuscheinen, sobald die Objekte oder Milieus eine materielle Autonomie einnehmen. Diese Situationen, die über die Handlungsabläufe definiert sind, beginnen an Stabilität zu verlieren, sobald die Orte des Geschehens nicht mehr über ihre Objekte oder bereits vermittelte Kenntnisse vollständig ergänzt werden können.<sup>73</sup>

Die Krise des Aktionsbildes ermöglicht, wie die Entautomatisierung bei Šklovskij, ein neues Sehen.

Die Handelnden werden mit dem Bruch des automatischen Reiz-Reaktions-schemas zu Zuschauerinnen. Sie nehmen wahr und wir mit ihnen. In diesem Zeit-Bild, das Deleuze auch anhand der Filme Antonionis reflektiert, sprengt die ‚unmittelbare‘ Präsenz der Materie die zu Klischees geronnenen symbolischen Zeichen des Bewegungs-Bildes. In der Art eines Rätsels dringt sie – wie nach Adorno das Nichtsagbare, Inkommensurable in der Kunst<sup>74</sup> – durch die Form und die Zeichen hindurch. Das Zeichen verweist nicht mehr sprachlich, sondern öffnet sich in seiner singulären Materialität auf die Zeit beziehungsweise das Gedächtnis hin. Im Gegensatz zum automatischen, sensomotorischen Wiedererkennen, welches das Gedächtnis aktualisiert, hält das attentive Wiedererkennen die Bewegung an.<sup>75</sup> Es führt nicht von einem Gegenstand zum nächsten, sondern verbleibt bei einem und stellt von ihm eine Beschreibung her, die sich in Kreisläufen im virtuellen reinen Gedächtnis mit immer neuen Erinnerungsbildern verknüpft.<sup>76</sup> In den rein optischen Situationen findet keine Verkettung der Bilder mehr statt, keine einer Totalität untergeordnete kontinuierliche aktualisierende Montage, sondern eine Vielfalt der Verknüpfungsmöglichkeiten entsteht.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Natürlich kann diese Intentionlosigkeit wie bei Adorno nur ein Grenzbegriff sein. Andererseits bricht hier das Nichtidentische nicht erst durch, wenn Form ins Extrem getrieben wird, sondern wenn sie sich gewissen Regeln entzieht.

<sup>73</sup> „Den Raum als ein eigenständiges Gebilde gegenüber der Erzählung wahrzunehmen, ihn als leer und neu zu besetzend zu erkennen, heißt die Zeit als Thema in den Film einzuführen.“ Elisabeth Büttner, „Die versteckte Zeit – die wiederentdeckte Zeit“, in: Georg Haberl/Michael Omasta/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Kinoschriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien, 1992, S. 151-179: 170.

<sup>74</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973.

<sup>75</sup> Siehe dazu auch den Text zum Affektbild von Michaela Ott in diesem Band.

<sup>76</sup> Vgl. Deleuze (1991), *Zeit-Bild*, S. 64. Das immer in der Gegenwart verbleibende aktualisierende Körpergedächtnis wird durch das, Zugang zu den parallelen Vergangenheitsschichten verschaffende, im Virtuellen kreisende, reine Gedächtnis abgelöst.

<sup>77</sup> Im Alltag ist die körperliche Aktualisierung des Gedächtnisses notwendig, im Kino nicht – der verdunkelte, schützende Kinoraum ermöglicht eine Situation der Öffnung und des An-

Die virtuell unendlichen Informationswerte werden nicht mehr reduziert und gefiltert, das Sehen nicht mehr gelenkt.<sup>78</sup> Im Zeit-Bild herrschen irrationale Schnitte vor, die nicht mehr ein zugrunde liegendes Geschehen verketten. Diese Schnitte und die durch Aufbrechen des Reiz-Reaktionsschemas freigesetzte Zeit werden wie die Dinge körperlich erfahren. Die entstehenden Sono- und Optozeichen (rein akustische und optische Bilder), werden vom ‚Körper‘ gelesen, setzen sich aber nicht in Bewegung fort.<sup>79</sup> Das Visuelle wird haptisch – körperlich – gefühlt.<sup>80</sup> Es ist diese körperliche Erfahrung von Bildern, die sich der Einordnung in die Narration entzieht, welche so verschiedene Denker wie Deleuze und Kracauer zusammenführt. Überhaupt zeigen sich in der Beschreibung des Zeit-Bildes auch Ähnlichkeiten mit der Filmtheorie Kracaunders, wie beispielsweise von dem Medienwissenschaftler Eike Wenzel ausgeführt:

Daß Deleuze in dem Bruch des Individuums mit der Welt zugleich auch eine ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘ (Kracauer) abgezeichnet sieht, bekundet sich in seinem Eintreten für das Zeit-Bild. Denn mit dem Zeit-Bild [...] erscheint für ihn eine Ordnung der Bilder & Töne hintergebar, die sich längst in Klischees aufgelöst hat.<sup>81</sup>

Jedes wahrnehmbare Bild steht einzeln für sich und die Lücke dazwischen kommt zu eigener Bedeutung. Die Objekte sind nicht mehr dem Anschluss, sondern der inneren Ordnung des Bildes untergeordnet. „Das Bild und die Situation, die es darstellt, zählen nur für sich selbst. Diese reine Beschreibung verdoppelt die Bilder nicht mehr, verweist nicht auf eine Bedeutung, die hinter ihnen, im Fluss der Erzählung, zu entdecken ist.“<sup>82</sup> Es findet keine Repräsentation mehr statt, welche die Bilder einbinden würde.<sup>83</sup> Entautomatisiert wird

---

schmiegens an das Bild, welches dem freien Kreisen des Gedächtnisses zugrunde liegt. Vgl. May (2000), *Rainer Werner Fassbinders* Lili Marleen, S. 42 f.

<sup>78</sup> Beziehungsweise nicht mehr auf bestimmte Weise (ideologisch, männlich) gelenkt – innerhalb des für sich stehenden Bildes kann der Blick frei wandern. Die Lenkung besteht nun eher in einer Art Stimulation oder Verführung, keiner Aneignung von Raum, in der sich die Kamera zielsicher bewegt oder einer zielgerichteten Montage.

<sup>79</sup> Vgl. Laura Marks, „Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 193-214.

<sup>80</sup> Als haptische wird die Filmwahrnehmung visuell und taktil zugleich. Die Zuschauerin reagiert körperlich auf die Kräfte innerhalb des Bildes. Vgl. auch Barbara M. Kennedy, *Deleuze and the Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000, S. 117.

<sup>81</sup> Eike Wenzel, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*, Stuttgart, Weimar, 2000, S. 150.

<sup>82</sup> Büttner (1992), *Die versteckte Zeit*, S. 172. Die Bilder unterliegen keiner Linearität mehr, allerdings den Gesetzen des Denkens – das heißt aber nicht, dass die Objekte der Subjektivität untergeordnet werden (zum Beispiel dass die Zentralperspektive deren Eigenständigkeit unterdrückt), sondern dass die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst wird.

<sup>83</sup> Kino an sich ist für Deleuze materielle Realität – das Universum besteht aus Bildern. Diese Bilder sind also die Welt und keine Repräsentation einer ontologischen Realität, wie im Aktionsbild der Fall, welches Gegenwart behauptet. Das Zeit-Bild dagegen präsentiert und kreiert verschiedene Zeiten, also Dauer. Gerade durch das reine Gedächtnis im Zeit-Bild findet andererseits ein Sprung in die Ontologie statt. Vgl. Pascal Bonitzer et al, „The Brain is the

Wahrnehmung für die Materialität des Bildes selbst möglich und die von ihm präsentierten Dinge. Dabei geht es mir nicht allein um Verfremdung, welche sich stets mit neu gebildeten Automatismen des Stils auseinandersetzt und auf einer Metaebene die Wahrnehmung an das Wechselverhältnis von Automatismus und Entautomatisierung knüpft, sondern um einen Zugang zum Wahrgenommenen, der hier, vermittelt über den Kinoapparat, möglich wird. Allein im Verhältnis zur Stilentwicklung der Kunst gesehen, welche Thompson unter Berufung auf Šklovskij aus dem Wechselverhältnis von Code und Brechung herleitet, löst sich Entautomatisierung von der kinospezifischen Wahrnehmungssituation und wird zu einer Art Metaebene des künstlerischen Verfahrens.<sup>84</sup> Wahrnehmung wird an die Machart des ‚Werkes‘ gebunden, das Sehen der Dinge ‚wie zum ersten Mal‘ gerät aus dem Blickfeld.

## Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973.
- Arrosmith, William, *Antonioni. The Poet of Images*, Oxford, New York, NY, 1995.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Budapest, 1982.
- Balke, Friedrich, *Gilles Deleuze*, Frankfurt/M., New York, NY, 1998.
- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., 1990 [1982].
- Baudry, Jean-Louis, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche* 48, 11 (1994), S. 1047-1074.
- Benjamin, Walter, „Lehre vom Ähnlichen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 204-210.
- Ders., „Über das mimetische Vermögen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 210-213.
- Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*, Hamburg, 1994 [1889].
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, NY, 1985.
- Bonitzer, Pascal et al., „The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 365-374.
- Büttner, Elisabeth, „Die versteckte Zeit – die wiederentdeckte Zeit“, in: Georg Haberl/Michael Omasta/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Kinoschriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien, 1992, S.151-179.

---

Screen. An Interview with Gilles Deleuze“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 365-374: 371.

<sup>84</sup> Vgl. Thompson (1995), Neoformalistische Filmanalyse, S. 36 und S. 41 f.

- Cameron, Jan/Wood, Robin, *Antonioni*, London, New York, NY, 1971.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M., 1989 [1985].
- Ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M., 1991.
- Fahle, Oliver, „Deleuze und die Geschichte des Films“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, 1997, S. 114-126.
- Flaxman, Gregory (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000.
- Heath, Stephen, „Notes on Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 48-79.
- Kennedy, Barbara M., *Deleuze and the Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, 2000.
- Kessler, Frank, „Ostranie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus“, in: *montage av* 2 (1996), S. 51-65.
- Klippel, Heike, „Bergson und das Kino“, in: *Frauen und Film* 56/57 (1995), S. 79-98.
- Kock, Bernhard, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*, München, 1994.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985. [OA: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, NY, 1960.]
- „L'eclisse“, in: *Rororo Filmlexikon*, hg. v. Liz-Anne Bawden, Hamburg, 1978, S. 169-170.
- Lauretis, Theresa de, „Ödipus interruptus“, in: *Frauen und Film* 48 (1990), S. 5-25.
- Leprohon, Pierre, *Michelangelo Antonioni. Der Regisseur und seine Filme*, Frankfurt/M., Hamburg, 1961.
- Marks, Laura, „Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image“, in: Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, MN, 2000, S. 193-214.
- May, Stephan, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*, Alfeld, 2000.
- Morsch, Thomas, „Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino“, in: *Film und Kritik*, 4/Action (Oktober 1999), S. 21-44.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1: In Swanns Welt*, Ausgabe in zehn Bänden, Frankfurt/M., 1979.
- Rifkin, Ned, *Antonioni's Visual Language*, Ann Arbor, MI, 1982.
- Rohdie, Sam, *Antonioni*, London, 1990.
- Rosen, Philip (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986.
- Schlüpmann, Heide, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., Basel, 1998.
- Schüler, Rolf (Hg.), *Antonioni: Die Kunst der Veränderung*, Berlin, 1993.
- Sklovskij, Viktor, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 1969, S. 3-35.
- Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage av* 4, 1 (1995), S. 23-62.
- Dies., „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, NY, 1986, S. 130-142.
- Wenzel, Eike, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*, Stuttgart, Weimar, 2000.
- Winkler, Hartmut, „Über das mimetische Vermögen, seine Zukunft und seine Maschinen“, in: Synema (Hg.), *Kinoschriften 5. Auf der Suche nach dem Filmischen*, Wien, 2002, S. 227-239.

Wuss, Peter, *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*, Berlin, 1986.