

Der letzte Blick und der erste
Sind ohne Beispiel. Von Vorsicht frei,
Finden sie nicht mehr zurück. (*Durs Grünbein*)

Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur
Dinge. (*Novalis*)

Fotografische Ekstase

Ekstase wird zumeist als Form radikal subjektiven Empfindens beschrieben, als ein Hochgefühl, das von dem Betroffenen Besitz ergreift, ihn von seinen Sinneseindrücken und seiner Umgebung löst. Wie der Rausch soll dieser Körperzustand die Erfahrung von Grund auf verändern, die Sinne erweitern und zugleich die Herrschaft über sich selbst vermindern. Ekstase und Rausch werden deshalb in der Psychopathologie als Grenzzustände des Bewusstseins aufgefasst, die «in verschiedenen Stufen der Ausprägung auftreten und ineinander übergehen» können.¹

Ekstase muss jedoch auch als Verhältnis zwischen Subjekten und Objekten begriffen werden, genauer: als Form des affektiven Austausches zwischen ihnen. So beschreibt Roland Barthes in seiner Autobiographie *Über mich selbst*, wie ihn das Anschauen fotografischer Selbstbildnisse in Verückung versetzt habe: Erst das meditative Betrachten dieser Fotografien habe ihr «abgelöstes Wesen» freigelegt und aus ihnen «den Gegenstand einer unmittelbaren Wollust» gemacht.² Ekstase ist demnach nicht ausschließlich ein Selbstverhältnis, ein subjektiver Ausnahmezustand, sondern Ausdruck einer besonderen Bezogenheit oder Affizierung zwischen Subjekten und Objekten, durch die das Sehen für Barthes zudem organisch wird. In seinem Essay *Die helle Kammer* spricht er dann einige Jahre später mit Bezug auf den Realismus der Fotografie dezidiert von fotografischer Ekstase: Das Noema der Fotografie, jenes «Es ist so gewesen», bezeichnet für ihn zugleich ihre Verrücktheit. Die Fotografie ist für Barthes verrückt, weil ihr «Realismus absolut und sozusagen ursprünglich ist und damit das Signum der *Zeit* ins verliebte und erschreckte Bewusstsein dringen lässt.» Diese wahrhaftige Umkehrbewegung, «die den Lauf der Dinge wendet», bezeichnet er als «photographische *Ekstase*».³ Diese Form der Ekstase entsteht für ihn aus der Inversion der Zeit, der Gegenwart einer Vergangenheit, die sich plötzlich und mit Erschrecken beim Betrachten bestimmter Fotografien einstellt: Die Ekmnesie, die Störung des Zeiterlebens, durch die Vergangenes als gegenwärtig wahrgenommen wird, bildet demnach die (pathologische) Grundlage der fotografischen Ekstase.

Durch die Umkehrung der Zeit nimmt das hingebungsvolle Betrachten von Fotografien für Barthes zugleich den Charakter einer «geteilten Halluzination»

an, die zwischen einer abwesenden Gegenwart und einer anwesenden Vergangenheit oszilliert.⁴ Die fotografische Ekstase stellt mithin eine Verrückung des (verliebten und erschreckten) Blicks beim Betrachten von Fotografien dar, deren «absoluter Realismus» Vergangenes als gegenwärtig erscheinen lässt und den Betrachter deshalb erregt. Das viel beschworene Entzücken, das außer sich sein in der Ekstase, äußert sich hier in der Verrückung des Blicks, die zugleich Ausdruck der Verrücktheit der Fotografie ist. Ekstase ist für Barthes deshalb ein Privileg der Fotografie. Filme könnten hingegen aufgrund ihres «ikonischen Prinzips» nur die Zeichen der Verrücktheit vorführen, jedoch niemals «aus sich selbst» verrückt sein, da ihre illusionistischen Traumwelten im Gegensatz zum halluzinatorischen «Es ist so gewesen» der Fotografie stünden.⁵ Insbesondere der Spielfilm habe deshalb zur Zähmung der fotografischen Verrücktheit beigetragen.

Barthes sucht selbst gern diese Traumwelten des Kinos auf, zum Beispiel wenn ihn das stundenlange Betrachten von Fotos seiner toten Mutter in traurige Stimmung versetzt hat. In seiner Schilderung eines solchen Kinobesuchs ist es jedoch ausgerechnet eine Filmszene, die ihn aus der Fassung und zur Erkenntnis der fotografischen Ekstase bringt. Es handelt sich um Fellinis *Casanova*, genauer um eine Szene, in der sein Held mit einer mechanischen Puppe tanzt. Dieser Tanz habe Barthes «mit schrecklicher und zugleich köstlicher Schärfe» getroffen, als ob er «mit einem Mal die Wirkung einer seltsamen Droge spürte».⁶ Ausgerechnet die zerbrechliche Leblosigkeit und stumme Verfügbarkeit der Puppe reißt ihn aus seinem Trübsinn und gemahnt ihn im selben Atemzug an die Fotografie. Sie ruft in ihm jenes Gefühl herauf, das ihn beim Betrachten gewisser Fotografien ein ums andere Mal überfällt: «Es war eine Woge, mächtiger als ein Gefühl von Verliebtheit.»⁷ Dieses übermächtige Gefühl, das zugleich den Betrachter wie seinen Gegenstand in einem Moment geteilter Verrücktheit umgreift, bezeichnet Barthes als «verrückt geworden aus Mitleid».⁸ Fellinis Film macht in Barthes' Schilderung der Fotografie eine Szene: Deren Verrücktheit aus Mitleid erkennt er ausgerechnet beim Sehen eines Films, der doch nach seiner Einschätzung nicht selbst verrückt sein kann. Dass ihn eine Filmszene so trifft, wie ihn das fotografische *punctum* trifft, und dass sie angeblich so euphorisierend wie eine Droge wirkt, macht seine Ablehnung einer Übertragbarkeit der ekstatischen Beziehung auf ein anderes Medium jedoch zugleich verdächtig.

Sicher trifft gerade auf diese Szene in Fellinis Film Barthes' Vermutung zu, der Spielfilm führe nur die Zeichen der Ekstase vor. Sie stellt eine höchst einseitige Verführung dar. Wie Fellinis *Casanova* die leblose Puppe nach allen Regeln der Kunst verführt und schließlich mit ihr kopuliert, zeigt der Film auf zugleich bestütigende wie bestürzende Weise. Der Kontrast zwischen der werbenden Stimme und den begehrliehen Blicken des notorischen Verführers sowie den stummen Bewegungen und leblosen Augen der Puppe, aus denen kein Blick dringt, seinem wollüstigen Stöhnen und ihren knarrenden Gliedern könnte kaum größer sein. Zwischen beiden ist ein Blicktausch unmöglich – und gerade deshalb gerät der Verführer in Verzückung: *Casanova* braucht die Puppe, die für Barthes ein Analogon der Fotografie darstellt, als ihn erregendes Objekt. Das gestörte Blickverhältnis zwischen ihnen unterstreicht auch die Kamera. Sie verweigert in Fellinis Film den vertrauten Wechsel naher Einstellungen, der den Blickaustausch gewöhnlich sekundiert, und untermauert die Ferne zwischen Mensch und Maschine, zwischen Begehren und Liebesobjekt zusätzlich durch lange halbnahe Einstellungen, die sich keinem Subjekt zuordnen lassen. Es scheint, als habe Casano-

va durch die teilnahmslose Distanz der Kamera jeden Anflug eines Hochgefühls beim Publikum unterbinden wollen, die der Film seinen Helden unablässig mimen lässt – und damit exakt jene Aussichtslosigkeit auf Erfüllung in Szene gesetzt, die Ekstase erst hervorruft.

Die Ikonizität des Films stünde demnach ganz in Barthes' Sinne der fotografischen Ekstase entgegen – sie stellt jedoch ein Negativ dar, das sein Positiv bereits in sich trägt. Denn auch der Film unterhält wie die Fotografie ein besonderes Verhältnis zur Zeit: einerseits als bewegtes Bild, das, um als solches auf der Leinwand erscheinen zu können, auf dem regelmäßigen Wechsel, dem Intervall zwischen Bild und Nicht-Bild beruht. Andererseits balsamiert auch der Film, wie André Bazin erkannt hat, die vergehende Zeit ein und erscheint so «wie die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit»: «Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie.»⁹

Fellinis *Casanova* zeigt nichts anderes als die Gegenwart einer Vergangenheit, zu deren Rudiment sein Held längst geworden ist: Casanova hat sich bei Fellini überlebt, sein Ruhm als Verführer ist ein Relikt, das die Zeit überdauert hat. Wenn die Puppe, mit der er tanzt, für Barthes die Fotografie verkörpern kann, dann lässt sich in *Casanova* ein Stellvertreter der «sich bewegenden Mumie» erkennen, zu der Bazin den Film erklärt hat. In dieser Hinsicht stellt das so ungleiche Paar eine Allegorie des mortifizierenden und affizierenden Potentials beider Medien dar. In *Casanova* scheint damit zugleich die Möglichkeit einer Ekstase jenseits der Beschränkung auf, die Barthes ihr als Privileg der Fotografie auferlegen will. Wie aber können deren Konturen beschrieben werden?

Kinematografische Ekstase

Friedrich von Hardenberg, der sich selbst Novalis nannte, hat in seinen Fragmenten die Ekstase als «[i]nneres Lichtphänomen» der «intellektualen Anschauung» bezeichnet.¹⁰ In dieser Formel steckt der apollinische Furor einer geschauten Idee, zu der sich der Platonismus aufgeschwungen hat: die Vorstellung, dass der vom Geist glücklich gefasste Gedanke in hellem Licht erstrahlend sichtbar wird. Vorstellung und Sehen gehen hierbei eine Allianz ein. Das Licht-Bild der inneren Erleuchtung stellt für Novalis die Blaupause der Ekstase dar. Mit ihr ist zugleich ein Perspektivwechsel, eine Verrückung des Blicks, des Sehens wie des Gesehenen, verbunden. Dieser verrückte Blick ist für Novalis ein oszillierendes Lichtphänomen – eine Form der Ekstase, die man im Widerspruch zu Barthes kinematografisch nennen kann. Sie scheint auf als Augen-Blick, als geblendetes Zwinkern und im Flimmern und Zittern des Filmstreifens. Solche Ekstasen des Blicks lassen sich als Verrücktheit des Films begreifen. Diese Verrückung des Blicks in der kinematografischen Ekstase zeigt sich ebenso im blicklosen Blick der inneren Ekstase wie im verzückten Blick der Verführung oder im überraschten Blinzeln. Die Verrücktheit des Films liegt genau in den ekstatischen Augen-Blicken, die zwischen Leinwand und Kinosaal in jenen Momenten wandern, in denen sie über sich hinausweisen. Um solche Ekstasen der Blicke, die Augen-Blicke des Kinos sind, soll es im Folgenden gehen.

Innere Ekstase

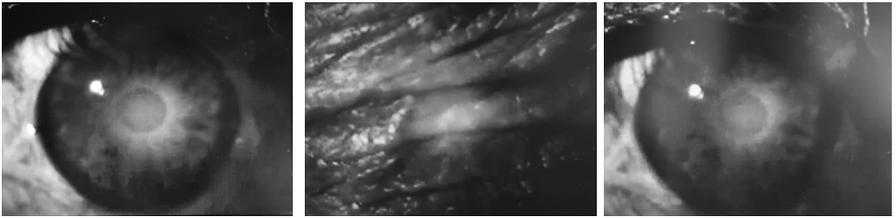
Der Stummfilmstar Buster Keaton ist in die Annalen der Filmgeschichte vor allem wegen seines selbst in Situationen größter Gefahr unbewegten Gesichts einge-

gangen. Siegfried Kracauer hat in ihm deshalb «die Allegorie der Geistesabwesenheit» gesehen: «Wo sein Geist sich eigentlich aufhält, kann niemand ergründen. Vielleicht ist er gar nicht vorhanden, vielleicht sucht er auch nur etwas, das ihm wesentlich ist. Die Welt enthält alles Mögliche; das von Buster Gesuchte enthält sie gerade nicht. [...] Ohne Bewegung und unveränderten Gesichts geht er durch die Welt hindurch, sie ist zudringlich, er geht fort.»¹¹ Geistesabwesenheit meint einen Dämmerzustand des Bewusstseins, eine gefährliche Entrücktheit des Geistes von der äußeren Welt, der seinen Aufenthalt anderswo nimmt. Immanuel Kant hat sie als Gemütsschwäche charakterisiert, der in Gesellschaft nachzuhängen unschicklich sei.¹² Für Gustav Theodor Fechner, der die Elemente der Psychophysik ergründet hat, ist die Geistesabwesenheit im Gegenteil ein gesteigerter Zustand «innerer Extase, wo der Mensch mit offenen Augen und Ohren gegen alle äußeren Reize so gut wie unempfindlich ist.»¹³ Die innere Ekstase definiert Fechner als Unempfindlichkeit gegenüber äußeren Reizen – mit anderen Worten: als eine Anästhetisierung der Sinne, die gerade die ekstatische Verzückung ermöglicht. Bei Buster Keaton ist das außer sich Sein der inneren Ekstase zum Habitus geworden. Seine Flucht vor den Zumutungen der Welt lässt sich darüber hinaus als Allegorie des Kinos lesen. Denn auch das Kino wurde oft als Ort des Entrücktseins von der Welt charakterisiert, als anästhetisierende Traumfabrik.

James Agee hat Keaton als «frühen amerikanischen Archetypus» beschrieben, von dem neben dem versteinerten Gesicht vor allem der stets gleiche Aufzug seiner Figuren im Gedächtnis geblieben ist: «Mit einem Hut, flach wie eine Schallplatte, der nie verrutschte, meisterte er die unterschiedlichsten Situationen. Unvergessen bleibt, wie dieser Hut auf seinem Kopf klebt, während er aufrecht am Bug seines Schiffchens steht, das gerade vom Stapel läuft. Majestätisch gleitet das Boot über die Stützen hin und geht sofort, ebenso majestätisch – unter.»¹⁴

Dieses zum Bildsymbol gewordene Requisit spielt in *Film* (US 1965, Regie: Alain Schneider), den Samuel Beckett geschrieben hat, eine wichtige Rolle. Durch den flachen, am Kopf klebenden Hut lässt sich die Hauptfigur des Films als Buster Keaton erkennen, lange bevor seine unvergesslichen Züge selbst zu sehen sind. Der gealterte Schauspieler spielt in dem zwanzigminütigen, annähernd stummen Schwarz-Weiß-Film sich selbst und versucht, sein Gesicht auch deshalb vor (zudringlichen) Blicken zu verbergen, weil bei seinem Anblick alle erstarren, denen er begegnet. Auch in seiner Wohnung verhängt er sorgfältig einen Spiegel und zieht die Vorhänge zu. Selbst alle Tiere, eine Katze, einen Hund, einen Kakadu und einen Goldfisch, entfernt er daraus, denn selbst ihre selbstgenügsamen Augen, die jeweils kurz in Großaufnahme gezeigt werden, scheinen ihn ebenfalls anzustarren.

Kein Zweifel, der Anblick seines *stone face* petrifiziert wie der Anblick der sagenhaften Medusa. Deshalb geht Keaton, eine «bewegliche Mumie» auch er, mit abgewandtem Körper an Häuserwänden entlang und schützt sein Gesicht zusätzlich durch ein Tuch – er will ebenfalls nicht angeschaut werden: Inmitten der Sichtbarkeit des Films bleibt Keatons Antlitz ein Fanal des Ungesehenen. Die Kamera zeigt dementsprechend nur die Reaktionen der Betroffenen, nicht Keatons Gesicht, das ihr Entsetzen ausgelöst hat. Erst am Ende des Films enthüllt sie die bekannten Züge des einstigen Stummfilmstar. Der Blick tritt in *Film* nur negativ, als zu vermeidende existentielle Gefahr in Erscheinung und wird daher konsequent verweigert. Sein Fehlen macht ihn jedoch gleichzeitig als Basis der kinematografischen Ekstase, der Augen-Blicke des Kinos kenntlich.



1 *Film*, US 1965, Regie: Alain Schneider

An Anfang und Ende von *Film* steht jedoch eine extreme Großaufnahme eines menschlichen Auges, das von einem wulstigen Lid umgeben ist. Es blinzelt geblendet. Sobald es sich öffnet, scheint auf seiner Iris der Lichtstrahl der Kamera wider (Abb. 1). Man kann in dieser Einstellung eine Hommage an Dziga Vertovs *Kino-glaz* (Kino-Auge, RU 1924) erkennen, an seine Theorie des maschinellen Kino-Auges als Auge der Wahrheit – nicht von ungefähr stand Vertovs Bruder Michael Kaufman für Becketts Film vor der Kamera. Aber dieses ganz und gar fleischliche Auge ist anders: Es blickt, ohne anzublicken, und es blinzelt, schmerzhaft geblendet vom direkten Licht der Kamera. Dieses Auge ist vielmehr Quelle eines «passiven, blicklosen Sehens», das Maurice Merleau-Ponty zufolge, «einem blendenden Licht» ähnelt, «das keinerlei objektiven Raum vor uns entfaltet, worin das Licht aufhört, Licht zu sein, und nur mehr auf schmerzhaft Weise in unser Auge selbst sticht.»¹⁵ Das blicklose Auge aus Becketts *Film* macht zugleich die fundamentale Spaltung zwischen Auge und Blick deutlich, die für Lacan in der Unterscheidung zwischen Sehen und Angesehenwerden, Bewusstsein und Trieb liegt.¹⁶ Es ist das Organ ohne Körper, das die Existenz des Lichts erfährt.¹⁷

Doch dieses Auge reflektiert das Licht der Kamera nicht nur und wird gleichzeitig von ihm geblendet, es zeigt gleichfalls den Ausdruck des Schmerzes, der unmerklich mit der kinematografischen Ekstase des Sehens verbunden ist. Der stechende Schmerz, den das passive blicklose Sehen ins Licht auslöst, das dadurch selbst zum Licht wird, ist Vorbote einer partiellen Blendung, einer temporären Dunkelheit oder Eklipse, die das Sehen von Filmen zu einem ekstatischen Erlebnis macht. Denn das Licht des Filmprojektors sticht auch dann noch in die Augen der Zuschauer, wenn kein menschliches Auge zu sehen ist, kein Blick aus der Leinwand dringt. Nicht nur die Fotografie hat demnach, wie Barthes glaubt, die Macht, «direkt in die Augen zu sehen»:¹⁸ Beim Filmschauen übernimmt die reflektierende Leinwand die Funktion des zu sehen gebenden Auges und sticht das Licht mindestens vierundzwanzig Mal in der Sekunde direkt in die Augen der Zuschauer. Becketts *Film* ist eine Reflexion auf die physiologischen Bedingungen der Wahrnehmung von Filmen ebenso wie auf das unbewusste Grauen des Sehens und Angesehenwerdens, auf das Wahrnehmungsbild, das Gilles Deleuze zufolge «unaufhörlich vom Subjektiven zum Objektiven – und umgekehrt – übergeht», dabei meist unmerklich bleibt und sich nur manchmal schlagend enthüllt.¹⁹ *Film* ist so gesehen ein Metafilm über den ekliptischen Wahrnehmungsmodus, aus dem die bestechende Wirkung von Filmen sprießt.

Die physische Realität des blinzelnenden Auges, die die filmische Großaufnahme ins Auge der Zuschauer stechen lässt, markiert die ekstatische Eklipse des Au-

gen-Blicks, die Ekstase der vorüberhuschenden Gegenwart des Films, die ihre Vergangenheit permanent verschlingt. In ihm bekommt die psychische Realität von Novalis' Lichtphänomen der inneren Ekstase einen Körper und zugleich ein Medium zugewiesen. Die kinematografische Ekstase ist die einer im Vergehen begriffenen Zeit, die nicht anwesend, aber auch nicht abwesend ist – fortdauernde Eklipse, die das Stadium der Zeit belauert. Genau das ist *Film*: einerseits das dauerhafte Blinzeln aus blicklosen Augen, andererseits das unaufhörliche Flickern des Filmstreifens unterhalb der Wahrnehmungsschwelle – Licht, das in die Augen sticht.

Eklipse

Jacques Derrida hat mit Bezug auf Baudelaires Gedanken zum Gedächtnis die «absolute Geschwindigkeit des Augenblicks» als «die Zeit des *clin d'œil*, des Blinzeln, das den Blick unter einem Lidschlag begräbt, den *wink* oder *blink* genannten Augenblick, dasjenige, was in *the twinkling of an eye* wieder verschwunden ist» bezeichnet.²⁰ Der Lidschlag, das Blinzeln wird darin zum Signum einer Unterbrechung des Sehens, einer Art Blendung oder temporären Umnachtung des Geistes, deren Wiederkehr mehr als absehbar ist. Mit ihr verbunden ist (für Baudelaire) die Angst, «dasjenige zu sehen *und* nicht zu sehen, was man nicht sehen muss». ²¹ Die Eklipse erscheint Derrida als ein Aussetzen, das dem Sehen immer wieder zu-stößt, dessen «ekliptischer Rhythmus» eine partielle Blindheit erzeugt, die ««vom» Ungesehenen «her» zu sehen gibt». ²² In der Eklipse berühren sich das Gesehene und das Ungesehene, also das, was man Baudelaire zufolge nicht sehen muss: das, was beim Sehen nicht dem Sehenden zufällt. Bringt man sich das Blinzeln des Auges in Becketts *Film* in Erinnerung, dann muss in der Eklipse eine Form der kinematografischen Ekstase erkannt werden. ²³

Der Begriff bezeichnet auch das temporäre Ausbleiben des Lichts bei einer Sonnenfinsternis. Dieses astronomische Ereignis hat Michelangelo Antonioni zu einem Film angeregt, ohne es direkt ins Bild zu setzen. Stattdessen hat er in *L'Eclisse* (I/F 1962; *Liebe* 1962/*Sonnenfinsternis*) Eindrücke aufgegriffen, die er beim Betrachten einer Sonnenfinsternis gesammelt hat: «Ich bin in Florenz, um eine Sonnenfinsternis zu filmen. Unerwartete und intensive Kälte. Stille, verschieden von allen anderen Stillen. Fahles Licht, verschieden von allen anderen Lichtern. Und dann Dunkelheit. Totale Stille. Alles, was ich zu denken vermag, ist, das während einer Finsternis wahrscheinlich sogar unsere Gefühle zum Stillstand kommen.» ²⁴ *L'Eclisse* befasst sich mit dem Stillstand der Gefühle inmitten einer Welt, in der jeder und alles ständig in Bewegung ist. Auch die Kamera steht kaum je still und verfolgt scheinbar jede Bewegung der Protagonisten mit.

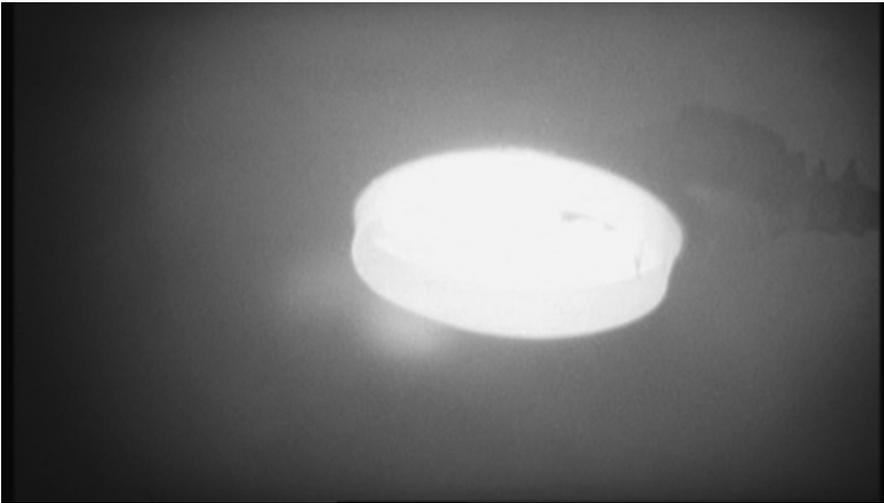
Damit erfüllt auch Antonionis Film auf den ersten Blick alle Verdachtsmomente, die Roland Barthes im Zusammenhang mit der fotografischen Ekstase gegen den Spielfilm angeführt hat. Auch hier werden die Zeichen der Ekstase nur vorgeführt, ja geradezu herauspräpariert: Blicke werden nicht erwidert, sondern gehen ins Leere. Gesten der Verführung werden von den Hauptfiguren des Films gelangweilt vorgebracht – das Paar, das keins ist, die Leidenschaft, die sich nicht entzündet. Ekstase als Rauschzustand kommt allenfalls in der Ersatzhandlung eines folkloristischen afrikanischen Tanzes vor, für den sich die von Monica Vitti dargestellte Heldin die Haut dunkel malt und in ein Bambusröckchen schlüpft. Sie erscheint jedoch oft unbeteiligt und gleichzeitig distanziert, manchmal gera-



2 *L'Eclisse*, IIF 1962; *Liebe* 1962/*Sonnenfinsternis*, Regie: Michelangelo Antonioni

dezu geistesabwesend, mit nach innen gerichteten Augen einem Gedanken oder Gefühl nachsinnend. Ihr auffälliges vor sich hin Starren kann deshalb als Ausdruck der inneren Ekstase gedeutet werden, die die Kehrseite der Eklipse des Augenblicks darstellt. Häufig zeigt die Kamera ihren Hinterkopf in Großaufnahme – als gäbe ihr Gesicht nichts zu lesen. Das Blond ihres fülligen Haarschopfs, ein einziger leuchtender Fleck, füllt dann die Mitte des Bildkaders aus und dirigiert die Kamera. Antonionis Film erscheint so gesehen geradezu als Paradebeispiel einer negativen Ekstase, für die symbolisch Kälte und Dunkelheit der Sonnenfinsternis des Filmtitels stehen. Doch gerade in der Unmöglichkeit von Liebe, der unerfüllbaren Sehnsucht danach, liegt ein ekstatisches Moment des Films. Wie Fellinis *Casanova* deutlich gemacht hat, treibt erst die Maßlosigkeit des Wünschens die Ekstase hervor.

Dies zeigt sich auch deutlich in der Schlussequenz von *L'Eclisse*. Vittoria und Piero haben sich an einer Straßenkreuzung in einem modernen Wohngebiet verabredet, doch keiner von beiden erscheint. Stattdessen nimmt die dort postierte Kamera die vom Wind bewegten Blätter der Bäume und die vorüber ziehenden Wolken auf, verfolgt eine Krankenschwester mit Kinderwagen ebenso wie ein Pferdegespann, Passanten, die kurz an der Kreuzung verharren, aus einem Bus aussteigen oder eine Zeitung lesend die Straße überqueren, und wie Wasser aus einer Regentonnen über den Bordstein läuft. Alle diese ephemeren Ereignisse registriert sie ohne Unterschied, begleitet von Alltagsgeräuschen und der sich langsam zum Pathos steigernden Filmmusik Giovanni Fuscós. Einzig Großaufnahmen von Gesichtern, die an den Zuschauern vorbei in eine unbestimmte Ferne schauen, unterbrechen den ekliptischen Rhythmus der Bilder (Abb. 2). Es sind allesamt Augen-Blicke des Kinos, in denen das Ungesehene in das Gesehene eingreift und das kinematografische *Cogito* im Sinne Pasolinis in Erscheinung tritt – im «Warten der Kamera darauf, daß eine Person ins Bildfeld tritt, etwas tut oder sagt und es wieder verlässt, während sie weiterhin den leer gewordenen Raum kadriert».²⁵ Diese Folge von Einstellungen stellt das filmische Wahrnehmungs-



3 *L'Eclisse*, I/F 1962; *Liebe 1962/Sonnenfinsternis*, Regie: Michelangelo Antonioni

bild dessen dar, was an diesem Ort zu dieser Zeit anstelle des erwarteten Rendez-vous passiert. Sie zeigt, dass beim Sehen von Filmen auch dann Zeit vergeht, wenn nichts, wenigstens nichts Aufregendes, passiert.

Dass tatsächlich Zeit vergeht – Zeit des vergeblichen Wartens auf die beiden Hauptfiguren des Films und auf dessen vermeintlich melodramatisches Finale – bemerkt der Zuschauer durch das Eintreten der Dämmerung, in der das Licht diffus wird wie bei einer Sonnenfinsternis. Straßenlaternen erhellen den immer mehr in Dunkelheit fallenden Schauplatz. In ihrem kalten Licht erkennt die Kamera die Quelle jeglicher kinematografischen Ekstase. Die letzte Einstellung von *L'Eclisse*, ebenfalls eine Großaufnahme, gehört deshalb, untermalt von höchstem musikalischem Pathos, konsequent dieser künstlichen Lichtquelle – ein leuchtender Fleck in der Abenddämmerung, dessen Licht blendet und schmerzhaft in die Augen sticht (Abb. 3) – ein Fleck, der «uns zeigt, daß vor dem Gesehenen ein Zusehen-Gegebenes» existiert.²⁶ Ein blendender Fleck aus Licht – das ist Kino. Das Nachbild dieser Blendung und das Pulsieren dieses Schmerzes tragen wir davon. An ihnen wird sich die kinematografische Ekstase entzündet haben.

Anmerkungen

1 Wolfgang Kretschmer, «Rausch und Ekstase (Hoffnung und Enttäuschung)», in: *Rausch – Ekstase – Mystik*, hg. v. Hubert Cancik, Düsseldorf 1978, S. 120–131, hier S. 121.

2 Roland Barthes, *Über mich selbst*, München 1978, S. 7.

3 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Anmerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 130.

4 Ebd., S. 126.

5 Ebd., S. 129.

6 Ebd., S. 127.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 128.

9 André Bazin, «Ontologie des fotografischen Bildes», in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hg. v. André Bazin, Köln 1975, S. 25. Bazin formuliert vorsichtig: Einerseits erscheint der Film als Fortsetzung der fotografischen Objektivität, andererseits sei er eine Sprache, wie er im Schlusssatz des Essays bemerkt. Dort bezeichnet er die Fotografie auch als «wahre Halluzination» (vgl. ebd., S. 27).

10 Novalis, *Fragmente*, hg. v. Ernst Kamnitzer, Dresden 1929, Nr. 1113, S. 390.

11 Siegfried Kracauer, «Buster Keaton im Krieg», in: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1974, S. 181.

12 Vgl. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in: *Theorie-Werkausgabe*, Bd. XII, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1968, S. 520.

13 Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Amsterdam 1964, (Reprint der Ausgabe: Leipzig 1860), S. 450.

14 James Agee, *Agee on Film*, New York 1958, S. 15, zit. in Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel 1995, S. 41.

15 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 365.

16 Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IX (1964)*, Weinheim/Berlin 1987, S. 73–84. Mit Bezug auf Sartre betont an anderer Stelle Lacan, «wenn ich das Auge sehe, ist der Blick nicht mehr» (Ebd., S. 90).

17 Die Phänomenologie Merleau-Pontys greift hier auf Vorstellungen der antiken Optik zurück, die das Sehen als Austausch zwischen Auge und Sehobjekt begreift.

18 Barthes 1985 (wie Anm. 3), S. 122.

19 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Frankfurt am Main 1997, S. 104.

20 Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 52.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 59. Derrida bezieht sich hier auf den blinden Fleck, die partielle Blindheit beim Zeichnen von Selbstporträts.

23 Hanns Zischler hat den Blick, mit dem Passanten in der Frühzeit der Kinematografie auf die Anwesenheit von Kameras reagiert haben, als Schreckmoment beschrieben. Vgl. Hanns Zischler, «Der Wimpernschlag», in: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, hg. v. Christa Blümlinger u. Karl Sierek, Wien 2002, S. 19–21.

24 *Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme*, hg. v. Seymour Chatman u. Paul Duncan, Köln 2004, S. 87.

25 Vgl. Deleuze 1997 (wie Anm. 19), S. 107. Für Deleuze ist Antonioni ein «Meister des obsessiven Kadrierens» (Ebd.).

26 Lacan 1987 (wie Anm. 16), S. 80.