

Wenn es in der zeitgenössischen Kunst um Ekstase geht, dann vor allem als Rausch, als drogeninduzierte Form der Transgression. Das Moment des Religiösen, das der Ekstase lange Zeit anhaftete, ist hingegen nicht zuletzt aufgrund einer primär säkularen Ausrichtung zeitgenössischer Kunst deutlich in den Hintergrund gerückt. Es gibt jedoch ein verwandtes, mit subtileren Affekten verknüpftes Motiv, das häufiger vor allem in der zeitgenössischen Film- und Videokunst aufgegriffen wird, und zwar die Verschränkung moderner Medien und spiritistischer Erscheinungen, wie sie die Frühstage von Fotografie und Film prägte. Geisterhafte Erscheinungen, Séancen, Menschen in Trance, diese Formen körperlicher Entrückung treten dort in Erscheinung, wo der künstlerische Blick von heute sich auf eine Vergangenheit richtet, die der bildhaften Reproduktion von Wirklichkeit noch mit einer Mischung aus Euphorie und Skepsis begegnete; einer Zeit, als das Prinzip der Rationalität sich gegen das Spiel der Täuschung durchsetzte, die Epochenschwelle zur Moderne überschritten und Technizität zur Aufklärungsmetapher wurde.

Phantome aus Zelluloid

Die Fotografie, später dann der Film, lösten bekanntlich andere historische Speichermedien in ihrer Visualisierungsmacht ab. Bilder wurden «realistisch», geradezu authentisch, und hielten das Ephemere für die Ewigkeit fest. Die Mortifizierung des Augenblicks setzte diesen als Wiederkehr einer vergangenen Gegenwart ins Bild. Dass dabei allein das unabdingbar Abwesende in der Fotografie anwesend sein kann, zählt zu den produktiven Paradoxien dieses Mediums und zeigt seine Affinität zum Gespensterhaften, das nicht von ungefähr in den Tagen der frühen Fotografie zu neuer Konjunktur gelangte. Die Geisterfotografie suchte den sichtbaren Beweis der Emanation aus einer anderen Welt. Wenn die Gespenster der Vergangenheit ins Jetzt wie die Wiederkehr einer vergangenen Gegenwart drängen, bringen sie jedoch Unruhe ins zeitliche wie ontologische Gefüge, denn sie sind dort, wo sie rational betrachtet gar nicht sein können. Ähnliches gilt für den Film, der nicht nur eine radikal neue Zeitlichkeit mit sich brachte, sondern auch eine irritierende Entkoppelung von Körper und Bild. Im Medium Film sind gleich mehrere Zeitebenen übereinander geschichtet: die Projektionszeit, die Wahrnehmungszeit und die Handlungszeit. Die Handlungszeit ist dabei die eigentlich unabhängige Koordinate, die im Vergleich zur realen Chronologie beliebig manipuliert werden kann. Sie verläuft jedoch nicht nur auf einer anderen Zeitebene als das sichtbare Bild, auch ihre temporäre Lokalisierung ist eine andere, da sie immer bereits der Vergangenheit angehört, während das auf der Leinwand zu Sehende sich allein als Spur dieser vergangenen Handlung interpre-

tieren lässt.¹ Im Gegensatz zur Fotografie ist das Tatsächliche im Filmbild nicht in seiner momenthaften, auf die Zukunft ausstrahlenden Gegenwärtigkeit still gestellt, sondern in seiner transitorischen Präsenz fixiert: Im Film ist «das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer»², das die Erinnerung an das Dagewesene als referenzielle Spur bewahrt. Das fotografische Bild entsteht ontologisch aus dem Verlust des Augenblicks heraus, denn es ist die der Dauer entzogene reine Gegenwart. Das filmische Bild hingegen hält die Zeit nicht an, sondern hebt sie auf in der Präsentation einer Gegenwart, die immer schon Vergangenheit ist. Auf der Leinwand wiederholt sich dieser Vorgang als Einschreibung der Spur im Licht der Projektion, wenn die Codierung des Bildes sich in die figurale Bewegung zurückverwandelt. Obschon im Film sich aus Perspektive des Zuschauers immer alles in der Augenblicklichkeit des Jetzt zu ereignen scheint, sind es im Prinzip deshalb nur Sequenzen des Erinnerns, die man sieht: Der Zeit der gegenwärtigen Erfahrung ist stets die Dauer der Vergangenheit eingeschrieben als eine Gegenwart, die eben gerade nicht gegenwärtig, sondern bereits abgeschlossen ist.

Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell hat diese paradoxe Verschränkung der Zeit zur eigentlichen Zeitform des Kinos erklärt: Das Medium Film präsentiert eine uns gegenwärtige Welt, von der wir abwesend sind und stellt sich als eine gegenwärtige Vergangenheit dar, bei der es sich nicht um unsere Vergangenheit handeln kann. «Was die Materialität des Films von jeder anderen unterscheidet, liegt in der Abwesenheit dessen begründet, was die Bedingungen seines Erscheinens vor uns ist: das heißt in der Modalität unserer Abwesenheit von ihm, in seiner Bestimmung, Realität (...) durch Projektionen von Realität zu offenbaren.»³ Der Film produziert die Illusion eines vollständigen Bildes der Welt, indem die scheinbare Gegenwärtigkeit des Geschehens unaufhebbar mit dem Bewusstsein von Vergangenheit durchsetzt ist.⁴ Wenn das Geschehen auf der Leinwand als «real» erscheint, handelt es sich also eher um ein Prädikat der Zeit als des Seins. In der kinematografischen Projektion fallen auf paradoxe Weise letztlich Zeit und Raum wieder zusammen, denn als Fiktion ist der Film stets da und gleichzeitig anderswo, präsent und doch in einer anderen Zeit – und damit ein perfektes Phantom seiner selbst.

Das gilt auch, und damit nähern wir uns dem eigentlichen Thema, für die Darsteller, deren filmische Präsenz eine der fixierten Zeit ist, pure Dauer der Gegenwart. Die dem Film implizite Zeitreise in eine immer währende Gegenwart, die sich als metonymischer Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit beliebig wiederholen lässt, führt letztlich auch zu einem de-realisierten Bewusstsein für Anwesenheit. Als reale Figuren erscheinen Menschen im Film als Doppelgänger und surreale Vergangenheit ihrer selbst, da sie als reine Konfigurationen einer optischen Welt ihre Existenz nicht dem Sein, sondern allein dem Schein verdanken. In ihrer Phantomhaftigkeit sind sie immer schon vollendet, ohne Zukunft jenseits der Leinwand. Als imaginär-realen Figuren aus einem Reich der filmischen Vergangenheit enthüllt sich in ihnen das Leben als Prädikation, denn die Zeit steht still in dieser illusionären, anderen Gegenwart, die weder hier ist noch jetzt. Der Schauspieler hingegen ist die Gegenwart der eigenen Figur in ihrer Vergangenheitsform, eine gleichsam retardierende, sich selbst entfremdete Verdoppelung.⁵

Ulla von Brandenburgs Filme sind ein prägnantes Beispiel für einen medienhistorisch interessierten Blick auf die Vergangenheit, der dieses Verhältnis von An- und Abwesenheit aufgreift und Bühnenhaft vor dem Betrachter ausbreitet,



1 Ulla von Brandenburg, *Singspiel*, 2009, Filmstill

dabei jedoch den Blick der Kamera mit dem des Zuschauers in langsamen, jede Totalität vermeidenden Kamerafahrten synchronisiert. 16mm Filme in schwarz-weiß evozieren eine Vergangenheit, die von den Darstellern in heutiger Kleidung durchbrochen, aber nicht revidiert wird, so dass ein seltsam der Zeit enthobener Zwischenraum entsteht. Während architektonische Räume klar identifizierbar bleiben und über ihre jeweilige Ikonografie eingesetzt werden – ein Barockschloss in *8* (2007), Le Corbusiers Villa Savoye in *Singspiel* (2009) –, treten die Charaktere als der Wirklichkeit entrückte Figuren auf, physisch präsent, aber geistig abwesend.

Insbesondere Corbusiers Villa Savoye als Inbegriff rationaler, geradezu purifizierter Architektur kontrastiert sinnfällig mit dem Personal, das die Räume dieses Hauses besetzt: zu Tableaux vivants erstarrte Individuen in verschiedenen Posen unbestimmter psychischer Zustände. Wie Revenants aus einer anderen Zeit entfalten sie ineinander verschränkte narrative Fragmente, die final in einer an einem Tisch gruppierten, offenbar eine Familie darstellenden Figurenkonstellation zusammenfinden. (Abb. 1) Vage in ihrer jeweiligen episodischen Struktur, verweigern die verschiedenen Szenen in *Singspiel* eine einfache Lesbarkeit zugunsten der Komplexität mentaler Zustände, die die Sphäre des Rationalen übersteigen. Von Brandenburgs Beschäftigung mit der frühen Psychoanalyse spiegelt sich insbesondere in der Analogie zwischen der «Reinigung der Seele» und der Reinheit der Architektur und den unterdrückten mentalen Dispositionen, die diesen scheinbar perfekten Ort kontaminieren.

Die am Tisch sitzenden, als Familie orchestrierten Menschen singen gemeinsam ein Lied, das gleichzeitig als Beschwörung eines auf einem Bett liegenden – kranken, vielleicht gar sterbenden – Mannes dient. Obschon alle die Lippen zu Gesang bewegen, ist nur eine einzige weibliche Stimme zu hören, die für alle singt. Dass diese die Stimme Ulla von Brandenburgs ist, spielt eine eher untergeordnete Rolle. Als gleichsam entkörperlichter Gesang – die Künstlerin taucht in



2 Ulla von Brandenburg, *Singspiel*, 2009, Filmstill



3 Ulla von Brandenburg, *8*, 2007, Filmstill

dem Film selbst nicht auf – verweist sie jedoch auf ein Moment der Entrückung, das seinerseits mit der Mechanisierung der Stimme durch die Erfindung des Phonographen verbunden ist. Die akustische Trennung der Stimme vom Körper macht diese technisch reproduzierbar und damit in Abwesenheit vom Sprechenden aufführbar. Im Phänomen der vom Körper getrennten Stimme schwingt deshalb die mögliche Heimsuchung der Lebenden durch die Toten oder zumindest eine halluzinierbare, die Zeit übergreifende Präsenz Abwesender mit.⁶ Es ist, als sei der modernistische Bau von Geistern erfüllt. Dass die Szene am Bett eines Kranken, vielleicht Sterbenden im Sinne einer Theateraufführung inszeniert ist, öffnet ein weiteres skopisches Regime, das sich zumindest im Französischen auch etymologisch auffächern lässt zwischen *spectateur*, *spectacle* und dem Gespenst, *le spectre*.⁷ (Abb. 2 u. 3) Tatsächlich ist es der Kamerablick, der, ähnlich dem wandelnden Auge im Sinne von Merleau-Ponty, als eigentlicher Protagonist die Räume und ihre seltsamen Bewohner abtastet. Wenn die Kamera, die stellvertretend für uns blickt (wir sind anwesend bei etwas Abwesendem, Vergangenen), ihre langsame Bewegung unterbricht, beobachtet sie singularisierte, artifiziell arretierte Szenen. Zum eigentlichen Halt gelangt sie erst, wenn wie auf einer Bühne vor den in Sitzreihen angeordneten Zuschauern der Prozess des Dahinsiehens als stummes Spektakel vorgeführt wird, bei dem die vielleicht entweichende Seele den ersehnten Höhepunkt darzustellen scheint. (Abb. 4) Es sind solche vormodernen Momente, in denen sich das referenzielle Spiel von Leben und Tod noch jenseits pragmatischer Wissenschaft entfalten kann und das kinematografische Prinzip simultaner An- und Abwesenheit genuin zur Darstellung gebracht wird. Ulla von Brandenburg greift in ihren filmischen Choreographien dabei das visuelle, vor allem aus Fotografien überlieferte Repertoire an Gesten und Inszenierungen auf, die teilweise medizinhistorischen, teilweise parapsychologischen



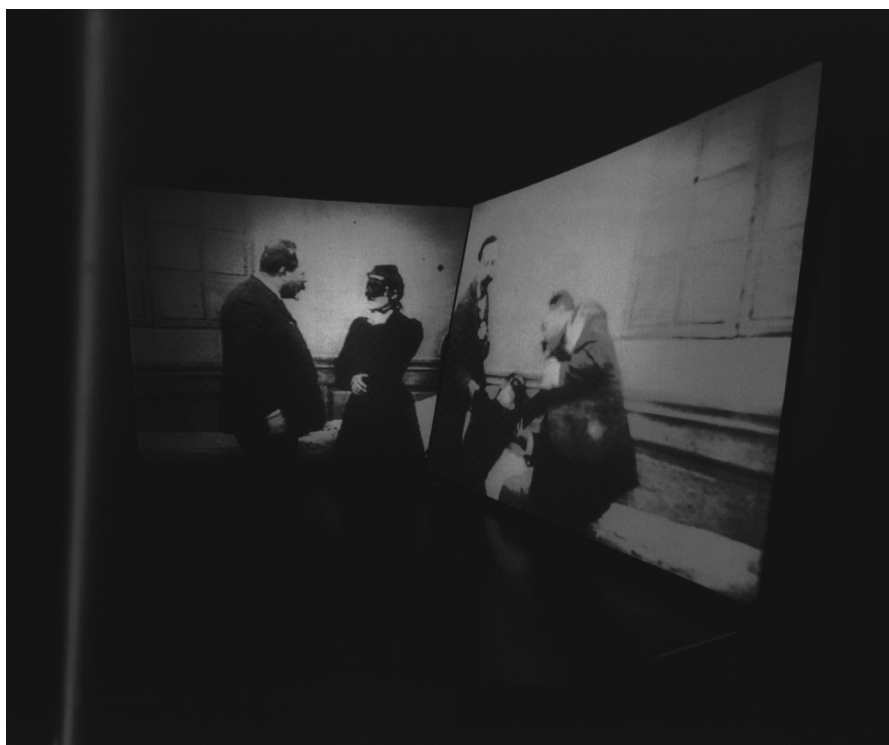
4 Ulla von Brandenburg, 8, 2007, Filmstill

Ursprungs sind. Gerade diese Synthese wissenschaftlichen und spirituellen Interesses ist es, die Momente der Entrückung aus der Ebene des rein Religiösen herauslöst und ein Zwischenreich aus Empirie und Jenseitssehnsucht öffnet. Die Theatralität, die damit einhergeht, ist dabei dem physischen Zustand inhärent, findet aber in der Dokumentation eine interessante Doppelung.

Inszenierte Ekstasen

Diese Duplizierung des Dokumentarischen, vermeintlich Authentischen, mit dem Theatralen, in jedem Fall also performativ dem Schein Verpflichteten, führt uns zu unserem nächsten Beispiel heutiger Appropriation historischen (Film-)Materials. In seiner Videoinstallation *Hysterical* (1994/95) projiziert Douglas Gordon auf zwei nebeneinander stehende Leinwände die leicht verlangsamte Version eines frühen Films über eine Hysterikerin. Das Schauspiel der vom Logos entkoppelten Körpersprache, die ein als hysterisch klassifiziertes Repertoire verschiedener Posen aufführt, ist hier, auf Film gebannt, selbst ein prägnanter Fall eines medialen Rückkopplungseffektes, bei dem scheinbar erst im Medium Film das körperliche Spektakel examiniert und klassifiziert werden kann, umgekehrt die mediale Aufzeichnung den hysterischen Affekt erst zur Aufführung bringt. (Abb. 5)

«Die Hysterie war zu jedem Zeitpunkt ihrer Geschichte ein Schmerz, der gezwungenermaßen erfunden werden musste, als Schauspiel und als Bild; er ging sogar so weit, sich selbst zu erfinden (sein Zwang war seine Essenz), als das Talent der patentierten Erzeuger der Hysterie nachließ. Eine Erfindung: ein Ereignis von Signifikanten.»⁸ Georges Didi-Huberman konstatiert gleich zu Beginn seiner Studie zur «photographischen Klinik des Jean-Martin Charcot», dass in den reproduzierenden Aufzeichnungen der verschiedenen Stadien der Hysterie eine heimliche Allianz zwischen dem Phantasma der Hysterie und dem Phantasma des Wissens entstand, zwischen den auf Bilder der Hysterie fokussierten Ärzten und den die Theatralität ihres Körpers entfaltenden Hysterikerinnen. Schon der Titel der



5 Douglas Gordon, *Hysterical*, 1995/95, Installationsansicht

Studie verweist auf die Erfindung eines Krankheitsbildes, das in der Allianz mit dem Fotografischen dessen Evidenz unterläuft. Gerade in den Tagen ihrer Erfindung galt die Fotografie noch als objektive Aufzeichnungsapparatur und visueller Beweis, und sei es für die Existenz eines Schattenreiches der Seelen und Geister. «*Tout voir, tout savoir*», dieses Motto stand über dem Eingang der Salpêtrière, in der das Wissen als erweitertes Sehen die Geheimnisse der Hysterie offen legen sollte. Die fotografischen Dokumentationen der Hysterikerinnen aus der Pariser Klinik sind als Resultat dieses skopischen Regimes jedoch nicht nur medizinisches Studienobjekt, sondern selbst ein Produkt dieser Hysterie, die sich jenseits der vermeintlichen Evidenz des Fotografischen als visuelles Spektakel inszeniert. Die «kreative Entgrenzung», bei der sich das Innere nach außen kehrt, irritiert als Krankheit, aber fasziniert als Schauspiel, als ins Ästhetische gewendete Agonie, die in der fotografischen Klinik Charcots mit der Logik der Distanz zelebriert wird. Retrospektiv erweist sich die Intimität zwischen Fotograf und Patientin erst durch verschiedene Stützapparate und Arretierungen möglich, die den Anforderungen der technischen Apparatur Fotografie mit ihren langen Belichtungszeiten entsprachen. Diese wurden durch intensive Retuschen aus dem späteren Bild eliminiert, das die Wirklichkeit als deren gleichsam mechanischer Beweis auszustellen suchte. Das eigentliche Regime des Blicks freizulegen, das die Klinik Charcots bis in die Details beherrscht, gelingt insofern erst in der Sichtbarmachung jener fotografischen Prozedur der Entwicklung, bei der das im studierten Objekt bereits implizite Wissen aufzuscheinen vermag. Das auf inszenierter Schaulust basieren-

de Konstrukt, das wissensbegierige Männer medial mit Frauen verschränkt, funktioniert vielleicht sogar erst über kunsthistorische Vorbilder religiöser Ekstasen, die der Hysterie ein visuell attraktives und auch in der Arretierung emotional aufgeladenes Repertoire gestischer Ausdrucksformen zur Verfügung stellen. Tatsächlich arbeitete Charcot mit seiner Grammatik der Gesten und Bewegungen an einer «historischen Klinik», die im Sinne einer «retrospektiven Medizin» das immer schon Dagewesene der Hysterie an prägnanten Beispielen vom Mittelalter bis zum Barock zu exemplifizieren suchte.⁹ Charcots «Besessene in der Kunst», denen noch die Religion die vermeintlichen Dämonen auszutreiben suchte, finden so gesehen eine Fortsetzung in einem Krankheitsbild, das vor allem ein visuelles Schauspiel ist, bei dem sich die Intensität des Ausdrucks auf eine sinnfällige Darstellung verkürzt: die der *spektakulären Evidenz* des sichtbar erregten, des affizierten Körpers, der *universell* sein will und kein grausam komplizenhaftes Produkt der klinischen Praxis des 19. Jahrhunderts.

Douglas Gordon zeigt mit *Hysterical* einen Filmausschnitt, von dem wenig mehr als das Datum seiner Entstehung bekannt ist. Es ist einer jener unzähligen Dokumentarfilme, die in irgendeinem Archiv die Zeit überdauern, bis sie, ihres ursprünglichen Kontextes entkleidet, wieder zum Leben erweckt werden. Die monumentale Projektion des schwarz-weißen Stummfilms lenkt die Aufmerksamkeit auf etwas, das vielleicht ein Lehrfilm gewesen sein könnte, Anschauungsmaterial für angehende Ärzte, aber auch das bleibt Spekulation. Auf zwei Leinwänden zeigt Gordon zeitlich versetzt einen Filmausschnitt, in dem ein Nervenarzt den Anfall einer Hysterikerin vorführt, als handle es sich um eine Körpermaschine, die auf Knopfdruck zu zucken beginnt. Gemeinsam mit einem Assistenten versucht er, die von Attacken geschüttelte Frau zu bändigen, um nach dem Ende des Anfalls selbst daran zu gehen, die Patientin gewaltsam wieder in Szene zu setzen, um dem Film sein Spektakel zu geben, vergleichbar dem Machtverhältnis von Charcot zur Hysterikerin.

Die durch eine schwarze Gesichtsmaske vor der Identifizierung geschützte Frau spricht zuerst mit dem Arzt, um dann von Zuckungen geschüttelt zu werden, ihr Körper bäumt sich auf, ihre Arme rudern. Beide Stadien – die scheinbar ruhige Unterhaltung zwischen Arzt und Patientin und der hysterische Anfall – sind nebeneinander auf den beiden Screens zu sehen, so dass der Zuschauer zugleich verstört und ein wenig amüsiert ist über diese vermeintliche Slapstick-Nummer, bei der nicht wirklich klar ist, ob es sich um Fakt oder Fiktion handelt. Der Raum, in dem das Geschehen stattfindet, ist zudem ganz offensichtlich eine Kulisse. Verlangsam projiziert, macht Douglas Gordons Videoinstallation in der einfachen Dekontextualisierung deutlich, wie faszinierend die hysterische Frau für das neue Medium Film war, das sich in dieser kinetischen Körpermaschine gleichsam widerspiegelt.

Und doch folgt auch Gordons zeitliche Aufsplitterung der Szene in ein Vorher/Nachher jener Logik, die bereits das fotografische Dispositiv von Charcot prägte. «Der Zwang der photographischen Sichtbarkeit zur Immanenz ist der Zwang der Sichtbarkeit des hysterischen Körpers in der Intermission (dem zeitweiligen Aussetzen) des Symptoms. Das ist der Grund, weshalb der Einsatz des Symptoms in eine ikonische Erzählung, das heißt «die Repräsentation eines narrativen Moment-Augenblicks, angeordnet nach einem Modell von a-chronischer Intelligibilität» ans Unmögliche grenzt.»¹⁰ Bereits das figurative System Charcots verlangte nach einem «Vorher» und «Nachher» als Minimum der Intelligibilität des Erscheinens/

Verschwindens der «konvulsionären» Symptome.¹¹ Der das Ausgangsmaterial für Douglas' Videoinstallation bildende Film ist mit dem schauspielerischen Repertoire der «Krankheit Hysterie» jedoch bereits bestens vertraut, den Spasmen, Konvulsionen, Katalepsien, den Ekstasen. Sie sind *aufführbar* geworden, weil sie in ihrer Expressivität studiert und klassifiziert werden konnten durch eine einfache Technik der Reproduzierbarkeit, eine instrumentelle Katharsis, das Kunstwerk der Wiederholung: «Vielleicht war es nicht das Wesentliche, die Hysterie zu behandeln, sondern *die Hysterie wiederaufzubereiten*. Wie eine hundertfach gespaltene Materie, die aus ihrer Hülle heraustritt, Form annimmt und schön sortierte Facetten. Sie wiederherstellen mithin, für einen Auftritt ohne Überraschung.»¹²

Douglas Gordon, dessen Appropriation vorhandenen filmischen Materials in dem einfachen, aber völlig neue Sichtbarkeiten erzeugenden Effekt der verlangsamten und vergrößerten Projektion im Raum als gleichsam filmische Installation besteht, setzt auf das Moment des fremd gewordenen Bildes. Die vormoderne Körperlichkeit der Hysterie ist so gesehen ein ebenso irritierendes Spektakel wie die stumme Präsenz der entrückt auf die Emanation einer anderen Welt wartenden Darsteller in den Filmen von Ulla von Brandenburg. Künstlerisch aufgearbeitet, spielt bei beiden vor allem das Wissen um die Zeitstruktur des Films eine Rolle dabei, uns Zuschauern eine Ahnung davon zu geben, dass Zeit als solche eine grundlegend symbolische Konstruktion ist, genau wie Körperbilder und deren Wahrnehmung in dieses Feld symbolischer Konstruktionen fallen. Film – wie auch Fotografie – vermisst das Feld des Sichtbaren neu, generiert Fluchtlinien der Wahrnehmbarkeit und schließt andere aus. Kinematografische Bilder sind insofern ästhetische Konstrukte, deren originärer Bildwirklichkeit keine Wirklichkeit vorhergeht, die ihr zu entsprechen vermag. Die «Epik der Empfindung», zu der unzweifelhaft auch die Ekstase zählt, artikuliert sich entsprechend als eine für das Medium inszenierte Ausdrucksbewegung, die der Zuschauer als Empfindungsbewegung an sich selbst weiterzuführen kaum in der Lage wäre.¹³

Anmerkungen

1 Jan Mukarowsky, «Die Zeit im Film», in *Poetik des Films*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München 1974, S. 136.

2 André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, Köln 1975, S. 25.

3 Stanley Cavell, «Welt, durch die Kamera gesehen», in: *Theorien der Kunst*, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, Frankfurt am Main 1992, S. 450.

4 Ronald Balczuweit, «Die Flucht der Erscheinungen. Zum photographischen und filmischen Bild», in: *Zeitlichkeiten*, hg. v. Theresa Birkenhauer, Berlin 1998, S. 170.

5 Bernard Stiegler, «Verkehrte Aufzeichnungen und photographische Wiedergabe», in: *Ethik der Gabe. Denken nach Derrida*, hg. v. Michael Wetzler, Berlin 1983, S. 197.

6 Sigrid Weigel, «Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven», in: *Stim-*

me, hg. v. Doris Kolesch u. Sybille Krämer, Frankfurt am Main 2006, S. 16–34.

7 Nina Möntmann, «Das endlose Band. Motive, Blicke und Gesten in der Arbeit von Ulla von Brandenburg», in: *Ulla von Brandenburg. Dort hausten vormals Elentiere*, hg. vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Frankfurt am Main 2008, S. 20–37.

8 Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 13.

9 Vgl. ebd. Nachwort von Silvia Henke, Martin Stingelin u. Hubert Thüring, S. 366–367.

10 Ebd., S. 119.

11 Ebd., S. 120.

12 Ebd., 244.

13 Hermann Kappelhoff, «Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film», in: *Zeitlichkeiten*, hg. v. Theresa Birkenhauer, Berlin 1998, S. 93–119.