SCHÜREN

Christian Kaiser

Die lange Einstellung

Dauer, Kontinuität und Mystik

Christian Kaiser
Die lange Einstellung – Dauer, Kontinuität und Mystik

Marburger Schriften zur Medienforschung 83
ISSN 1867–5131

Der Autor

Christian Kaiser studierte an der Leibniz Universität Hannover Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie und erlangte 2010 den Magister Artium. Seine vorliegende Arbeit wurde 2017 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereicht und ist dort verteidigt worden. Er arbeitet als freier Redakteur in Hannover, schreibt regelmäßig über Film, u. a. für die *Filmgazette* oder auf *: IKONEN :*, und hat sich auch mit gelegentlichen Einführungen vor Kinovorführungen sowie als Regieassistent und Ko-Autor einer Bachelor-Arbeit an der Fachhochschule Hannover dem Film gewidmet.

Christian Kaiser

Die lange Einstellung

Dauer, Kontinuität und Mystik

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2020
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen Coverfoto: © capelight pictures / WildBunch Druck: booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN Print 978-3-7410-0357-8
ISBN PDF 978-3-7410-0108-6

Inhalt

Vorwort von Marcus Stiglegger 7

1 Einleitung 13
1.1 Zur Forschungslage 28
1.2 Methode und Anlage der Arbeit 44

2 Theoretischer Zugang 51
2.1 Die lange Einstellung (von der Plansequenz bis hin zu Kontemplation und *stasis*) in der Theorie 51
2.2 Mystik und ihre Beziehung zur langen Einstellung 76
2.2.1 Kontinuität 77
2.2.2 Der ungreifbare Charakter 95

3 Einzelanalysen 105
3.1 Carlos Reygadas (und Carl Theodor Dreyer) 106
3.2 Andrej Tarkowskij 139
3.3 Alexander Sokurow 185
3.4 Theo Angelopoulos (und Miklós Jancsó) 222
3.5 Béla Tarr 291
3.6 Gus Van Sant 335
3.7 Gaspar Noé 365

4 Schlussteil 407
4.1 Ausblick 407
4.2 Resümee 420

5 Anhang 427
5.1 Diagramme 429
5.2 Literaturverzeichnis 467
5.2.1 Literatur zum Film 467
5.2.2 Literatur zu einzelnen Regisseuren und Filmen 470
5.2.3 Literatur zu Mystik und Religion 476
5.2.4 Sonstige wissenschaftliche Literatur 477
5.2.5 Interviews 478
5.2.6 Prosa, Lyrik 479
5.3 Filmografie 479
5.3.1 Hauptfilme 479
5.3.2 Interviews, Making-ofs 486
5.3.3 Audiokommentare 486
5.3.4 Fassungsübersicht 486
5.4 Abbildungsverzeichnis 488

Vorwort von Marcus Stiglegger

In einer Phase, in der sich nicht nur die Geisteswissenschaft allgemein, sondern auch die Filmwissenschaft als Fachdisziplin in einem Wandel befinden, sind Promotionsschriften mit einem ebenso klassisch-analytischen wie philosophisch-ästhetischen Zugang eine Seltenheit geworden. Umso erfreulicher ist Christian Kaisers hiermit vorliegendes Buch über die lange Einstellung mit Blick auf transzendente und mystische Aspekte des Films. Es ist ein Buch, das einer neugierigen Leserschaft den Blick sensibilisiert für übersehene und vernachlässigte Aspekte der Filmkunst – und zugleich den Spielfilm als ein Medium der Philosophie erschließt. Darin erkennt man Ansätze von Gilles Deleuze und Jacques Rancière, von Martin Seel und Paul Schrader – und auch ich finde meinen Ansatz zum Film als einem herausfordernden Medium der Seduktion hier wieder.

Christian Kaiser widmet sich hier umfassend einem oft diskutierten, aber bislang nicht als eigentlichem Sujet gewürdigten Thema. Anhand unterschiedlicher internationaler Filmkünstler werden von ihm Varianten der langen Kameraeinstellung veranschaulicht, wobei die Untersuchung vor allem auf eine Analyse der Funktion dieses Stilmittels im Sinne einer Evokation von Mystik in verschiedenen Werken hinausläuft. Hierzu werden Filme von Carlos Reygadas, Andrej Tarkowskij, Alexander Sokurov, Theo Angelopoulos, Miklós Janscó, Béla Tarr, Gus Van Sant und Gaspar Noé einer detaillierten Betrachtung unterzogen.

Nachdem der Beginn des Kinos technisch bedingt von stehenden Kamerapositionen dominiert wurde, kann man spätestens seit den 1920er-Jahren von der langen Kamerafahrt als einem künstlerischen Mittel sprechen, denn zu dieser Zeit gab es erste Versuche, die Apparatur zu ‹entfesseln›. Karl Freunds Kameraarbeit in Friedrich Wilhelm Murnaus Der letzte Mann (D 1924) wird häufig als der erste Film mit entfesselter Kamera gewertet. Waren bis dahin die Kameras meist auf Holzstativen montiert, die nur behäbige horizontale und vertikale

Bewegungen zuließen, brachte Freund die Kamera auf einem primitiven Kamerawagen an oder schnallte sie sich vor die Brust. Eine prägnante Szene, in der die Entfesselung der Kamera offensichtlich wird, zeigt einen Trompeter, der sein Instrument der Kamera zuwendet, die daraufhin, den Klang verkörpernd, über den Hof ans Ohr des Portiers in einem höheren Stockwerk fliegt. Erst mit fortschreitender technischer Entwicklung wie Kränen oder Dollys gewann die Kameratechnik an Dynamik. Vor allem für den Dokumentarfilm wichtig wurden handliche und vor allem leise 16-mm-Kameras und tragbare Tonbandgeräte. Unter anderem durch diese Technik war es den Pionieren des Direct Cinema und des Cinéma Vérité möglich, ihren charakteristischen Stil zu entwickeln.

Eine besondere Rolle in der Verwendung der ‹langen Einstellung› kommt Mikhail Kalatozovs essayistischem Episodenfilm Soy Cuba (Ich bin Kuba, C/SU 1964) zu. Er kann als Bindeglied zwischen der historischen Entwicklung der entfesselten Kamera, wie sie im Direct Cinema der 1960er-Jahre verwendet wurde, hin zur Kameraführung in aktuellen Filmen etwa Gaspar Noés betrachtet werden. Der Film fällt zwar in die Anfangszeit des Direct Cinema, ist seiner Zeit jedoch optisch, technisch und filmästhetisch weit voraus, und illustriert den Beginn der Kubanischen Revolution in vier fiktiven Kurzgeschichten. Diesen Film diskutiert folglich auch Christian Kaiser im finalen Kapitel, denn gerade dieser Film bietet zahlreiche Ansatzpunkte für das Thema der Arbeit. Die innovative Kameraführung ist hier von Beginn an augenfällig: minutenlange, komplizierte Plansequenzen, extreme Weitwinkel in Verbindung mit starken Auf- und Untersichten, eine praktisch konstant bewegte Kamera und schräge Bilder dominieren den Film. Dazu kommt die expressive Lichtgestaltung mittels extremer Gegenlichtaufnahmen und die Verwendung von Infrarotfilm, der den Himmel fast schwarz und die Vegetation weiß erscheinen lässt. Der Eindruck der schwebenden Bewegung der Kamera unterstreicht immer wieder die Leichtigkeit der dargestellten Situation, wobei die langen Kamerafahrten ebenso dramaturgische Zwecke verfolgen, wie sie der sinnlichen Vereinnahmung des Zuschauers dienen. Der Höhepunkt des Films gipfelt ebenfalls in einer langen Fahrt der Kamera: Im dritten Teil des Films geht es um die Anfänge der offenen Revolte durch Studenten, in deren Verlauf der Protagonist Enrique erschossen wird und auf einer Bahre mit einer Prozession durch die Stadt getragen wird. In der folgenden Plansequenz erhebt sich die Kamera zwischen den Menschen auf der Straße, schwebt einige Stockwerke hoch zu einem Balkon, um von dort aus seitwärts in eine Zigarrenfabrik zu gelangen, die sie durchquert, um schließlich aus einem Fenster hinaus zu schweben und hoch über der Straße der Prozession weiter zu folgen. Damals wie heute wirkt diese aufwändige Kombination aus Fahrt und Handkamera radikal und eindrucksvoll, denn sie nimmt unser Auge auf eine unvergleichliche Reise mit in unbekannte Blicke auf die scheinbar vertraute Welt. Die Kamera wird hier buchstäblich vom ‹Geist der Revolte› beseelt – ein Moment, der Kameraführung und Mystik einleuchtend vereint.

Eine Definition der langen Kameraeinstellung muss zunächst technisch sein: Die Kamera wird vom einschränkenden Stativ gelöst und von Hand geführt. Sie kann freier agieren und sich mehr ins Geschehen, fiktiv oder real, hineinbewegen, spontaner agieren und reagieren. Körperlichkeit wird hier durch den Bildinhalt transportiert. Auf einer nächsten Stufe wird Körperlichkeit durch die Kamera evoziert. Emotionen und Bewegungen werden von der Kamera mit vollzogen. Damit steigert sich der Ausdruck von Körperlichkeit von der konventionellen Außensicht zu einer von der Kamera verkörperten Innensicht. Dies kann als Ausdruck gewertet werden, der die spezifische kommunikative Charakteristik und ästhetische Struktur des Films ausmacht, indem er nicht nur eine Sichtweise präsentiert, sondern vollzieht.

Die entfesselte, lange Kameraeinstellung überträgt die Körperlichkeit komplett auf die Kameraführung. Emotionen einer handelnden Figur sind dabei nicht mehr als Bildinhalt vorhanden. Prägnantes Beispiel hierfür ist die von Kaiser umfassend analysierte Sequenz im Sexclub zu Beginn von Gaspar Noés Rape & Revenge-Thriller Irréversible (Irreversibel, F 2002), in der die Kamera so unberechenbare, exzessive Bewegungen in spärlich beleuchteter Dunkelheit vollzieht, dass dem Zuschauer kaum ein zeichenhaft deutbarer Bildinhalt präsentiert wird. Durch den Wegfall eines direkt deutbaren Bildinhalts wird die Bewegung der Kamera umso mehr vom Zuschauer registriert und als somatischer Ausdruck einer Emotion gedeutet. Solche Verführungsstrategien zielen auf eine direkte Koppelung von filmischem Körper und Zuschauerkörper. Ein weiterer bemerkenswerter Moment aus Irréversible findet sich am Ende des Films, wo die Kamera aus dem Fenster gleitet, durch den Himmel rotiert und sich dann kopfüber in die Totale einer farbig leuchtenden Parklandschaft senkt. Sodann schwebt die Kamera in den Topshot und nimmt – das Spiel einiger Kinder um einen Rasensprinkler aufgreifend – eine Rotation um die eigene Achse auf, die in der Radikalität dieses rein visuellen Schwindels in der Filmgeschichte ihresgleichen sucht. Der Zuschauer wird auf dieser Ebene in seiner eigenen Körperlichkeit durch das Filmbild adressiert und absorbiert.

Diese Vorüberlegungen mögen die Einordnung des vorliegenden Buches erleichtern, spiegeln sie doch verdichtet den groß angelegten Argumentationsbogen wider, der vom Verfasser entlang der Begriffe Stasis, Kontinuität und Mystik an den besagten Beispielen überzeugend vollzogen wird. Dabei grenzt Christian Kaiser sein Thema deutlich vom dokumentarischen ‹slow cinema› ab. Es geht ihm – ähnlich wie Paul Schrader in seinem hier intensiv rezipierten Buch *Transcendental Style in Film* (1972) – um die Evokation eines mystischen Effekts im Kontext fiktionaler Inszenierungen, wie er im Rahmen des Forschungsstandes darlegt. Dabei kommen etablierte Konzepte (André Bazin, David Bordwell, Gilles Deleuze) ebenso zur Sprache wie neuere Ansätze (u. a. Jacques Rancière). Die Auseinandersetzung mit Schraders Thesen und Deleuzes «Das Zeit-Bild», sowie zu

mystischen Ansätzen finden sich hier bereits in den Ausführungen von Deleuze, Schrader und den Texten und Filmen von Andrej Tarkowskij. Hieraus schöpft Herr Kaiser seine Ansätze einer Theorie der Mystik und Kontinuität der langen Kameraeinstellung, wie sie eingangs beschrieben wird. Um seine Thesen zur Mystik philosophisch zu grundieren, folgen Ausführungen zu Bertrand Russell, Georges Bataille, Mircea Eliade, Arthur Schopenhauer u. a. Indem die lange Einstellung Kontinuität erfahrbar mache, entfalte sie letztlich in spezifischen Filmen eine mystische Wirkung. Hier liegt zweifellos eine große argumentative Stärke der Arbeit: In der Zusammenführung philosophischer Konzepte mit ästhetischen Strategien des Films.

Den umfassenden Hauptteil der Arbeit bilden Einzelanalysen der Regisseure Reygadas, Dreyer, Tarkowskij, Sokurow, Angelopoulos, Jancsó, Tarr, van Sant und Noé. Diese Einzelanalysen sind intensiv in ihrer Beobachtung, dicht in der Beschreibung inszenatorischer Strategien und zeigen das umfassende perspektivische Spektrum des Verfassers, der seinen Blick auf das Weltkino richtet. Zudem sind die Beispiele klug und treffend ausgewählt, um die vorangehenden Thesen punktuell und auch insgesamt zu untermauern. Hierbei werden nicht nur die Filme auf technischer Ebene vergleichbar, sondern auch in filmhistorischer Perspektive hinsichtlich ihrer Einflüsse untersucht. Auch hier werden die philosophischen Konzepte immer wieder herangezogen, wenn es um die angenommene mystische Ausrichtung geht (etwa Georges Bataille mit Blick auf Reygadas).

Der Hauptteil der Arbeit gipfelt programmatisch in Gaspar Noés filmischer Umsetzung einer per se mystischen Schrift, dem Tibetanischen Totenbuch, in Enter the Void (F 2009). Hier soll sich die mystische Wirkung durch lange, ungeschnittene Kamerabewegungen und einen vom Körper losgelösten Blick direkt auf das Publikum übertragen. Im Fazit und Finale der Arbeit kommt der Verfasser auf einige dieser Thesen zurück und verbindet sie mit zuvor nicht oder wenig berücksichtigten Filmen.

Die vorliegende Schrift von Christian Kaiser ist auf mehreren Ebenen als eindrucksvoll zu bezeichnen. Der Verfasser beweist eine profunde Kenntnis der Forschungsliteratur und der Filmgeschichte und hat ein überzeugend argumentiertes Thema gefunden, das aus dieser Perspektive bislang allenfalls in einzelnen Aufsätzen thematisiert wurde. Er zeigt intensiv und detailfreudig, dass die lange Kameraeinstellung nicht unbedingt in Bazins Sinne den Realitätseindruck des Films steigert, sondern ganz im Gegenteil eine mystische Erfahrung im Publikum bewirken kann. Kaisers Abgrenzung gegenüber dem kontemplativen Charakter der langen Einstellung im ‹slow cinema› macht diese These umso nachdrücklicher, denn es geht hier weniger um Meditation, als um Aktivierung eines mystischen Potenzials. Diese These findet sich mitunter in Äußerungen der thematisierten Regisseure, basiert aber offensichtlich vor allem auf philosophischen und ästhetischen Erwägungen und Beobachtungen, die hier dargelegt werden.

Christian Kaiser hat mit dieser Schrift eine durchweg dissertationswürdige Leistung vorgelegt. Seine fachliche Kompetenz kommt deutlich zum Ausdruck und garantiert diese Arbeit formal und inhaltlich als einen progressiven Forschungsbeitrag. Besonders lobenswert möchte ich das mutig gewählte Thema hervorheben, das nicht vor davor zurückscheut, metaphorisch formulierte und empirisch nicht fassbare Konzepte aus der Philosophie und Mystik mit einer sehr konkreten Analyse von Filmkunst im Sinne eines close reading zusammen zu führen. Solche Ansätze würde man sich in der Filmwissenschaft heute öfter wünschen.

Marcus Stiglegger
Mainz, im Juli 2019

1 Einleitung

Die lange Einstellung erlebte im Film der letzten 20 Jahre einen deutlich wahrnehmbaren Aufschwung: Seit der Jahrtausendwende – mit Einschränkungen seit Mike Figgis' Timecode (USA 2000), der allerdings per *split screen* mehrere laufzeitfüllende Einstellungen aufweist, vor allem aber seit Alexander Sokurows Russkiy kovcheg (Russian Ark, RUS 2002)[1] – erscheinen zunehmend mehr Langfilme, die bei Laufzeiten von bisweilen mehr als zwei Stunden ohne jeden (wahrnehmbaren) Schnitt ablaufen. In den 2010er-Jahren drehten etwa Erik Poppe mit Utøya 22. juli (N 2018), Sebastian Schipper mit Victoria (D 2015), Amos Gitaï mit Ana Arabia (F/IL 2013) und Sharam Mokri mit Mahi va gorbeh (Fish & Cat, IR 2013), in dessen einziger, langer Einstellung es zu Wiederholungen des bereits Geschehenen kommt, ungeschnittene Filme. Woody Harrelson inszenierte jüngst mit Lost in London (USA 2017) eine live übertragene Komödie in einer einzigen Einstellung und Dani Levy legte mit Die Musik stirbt zuletzt (CH/D 2018) eine ungeschnittene Tatort-Folge vor. Otwin Biernats Echtzeit-*point-of-view*-Familiendrama Im Auge des Betrachters – Point of View (A/D 2017) verzichtet immerhin weit über 70 Minuten auf einen Schnitt. Und Gaspar Noé legte mit Irréversible (Irreversibel, F 2002) – ähnlich wie

1 Bei der Transkription russischer Titel wird im Rahmen dieser Arbeit die im englischsprachigen Raum gebräuchliche Form der Transkription verwendet, da diese auch in der Mehrzahl deutscher Veröffentlichungen genutzt wird. Die Nennung der Titel deutscher oder englischer Fassungen erfolgt – sofern diese nicht identisch mit dem Originaltitel sind – bei der ersten Nennung des Films. In den Kapiteln 3.1 bis 3.7 wird für die Filme der jeweils besprochenen Regisseure nochmals der deutsche bzw. englische Titel bei der ersten Nennung – innerhalb des Kapitels – hinterlegt.
Bei der Transkription russischer Personennamen wird hingegen jene Form gewählt, die im deutschsprachigen Raum überwiegend genutzt wird: Andrej Tarkowskij, nicht Andrei Tarkovsky; Alexander Sokurow, nicht Aleksandr Sokurov; Andrej Plachow, nicht Andrei Plakhov. Bei den Quellenangaben werden jedoch die jeweils vorgegebenen Schreibweisen beibehalten.

Josh Becker mit Running Time (USA 1997) oder Alejandro González Iñárritu mit Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (Birdman oder (Die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit), USA 2014) – einen Film vor, der seine durchaus vorhandenen Schnitte in Anlehnung an Hitchcocks Rope (Cocktail für eine Leiche, USA 1948) bis zur Unsichtbarkeit zu kaschieren versteht, sodass der Eindruck eines völlig ungeschnittenen Films entsteht.[2] Gleiches gilt für Gustavo Hernández, der mit La Casa Muda (The Silent House, UY 2010) einen scheinbar ungeschnittenen Film drehte, sowie für Chris Kentis und Laura Lau, die das ebenfalls scheinbar ungeschnittene Remake Silent House (USA 2011) folgen ließen. Und Levan Gabriadzes Unfriended (Unknown User, USA 2014) besteht aus einer einzigen Einstellung, welche die Bildschirm-Oberfläche eines Laptops darbietet, die jedoch von schlagartig geöffneten und geschlossenen Fenstern und Tabs dominiert wird, welche die Ästhetik der ungeschnittenen Einstellung wieder unterlaufen. Gleiches gilt für Stephen Suscos Sequel Unfriended: Dark Web (Unknown User: Dark Web, USA 2018). Zugleich lassen sich ausgesprochen lange, mehrminütige Plansequenzen zunehmend auch in großen Hollywood-Produktionen finden: Die Filme Paul Thomas Andersons, Brian de Palmas Snake Eyes (Spiel auf Zeit, USA 1998), Alfonso Cuaróns Science-Fiction-Filme Children of Men (GB/JP/USA 2006) und Gravity (GB/USA 2013), Iñárritus The Revenant (The Revenant – Der Rückkehrer, USA 2015) oder Sam Mendes' Bond-Film Spectre (GB/USA 2015) mögen als prominente Beispiele genügen. Mit Béla Tarr, Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Carlos Reygadas, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang oder Apichatpong Weerasethakul lassen sich zudem viele zeitgenössische Filmemacher nennen, die in ihrem Werk regelmäßig von vielen langen Einstellungen Gebrauch machen.

Umfangreiche Untersuchungen zur langen Einstellung bleiben allerdings vergleichsweise rar – wobei 2017 erstmals zwei Buchveröffentlichungen ausschließlich zur langen Einstellung erschienen sind: die Aufsatzsammlung *The Long Take. Critical Approaches* (2017), die sich als «the first book in English devoted specifically to the phenomenon»[3] präsentiert, sowie der kurz darauf erschiene Essay *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous* (2017) von Lutz Koepnick. Insgesamt lässt sich feststellen, dass gerade in den letzten 10–15 Jahren, vor allem aber

2 Iñárritus Film besteht allerdings nur im etwa 100-minütigen Hauptteil des knapp zweistündigen Films aus einer scheinbar ungeschnittenen Einstellung, derweil Josh Becker in seinem gut einstündigen Spielfilm rund 40 Schnitte zum Einsatz kommen lässt, die zumeist während Reißschwenks oder einer weitgehend verdeckten Kameralinse erfolgen, in zwei Fällen jedoch bereits vor einem Reißschwenk einsetzen; und einmal verdeckt der Rücken einer Person die Kamera, die sich dann – in die entgegengesetzte Richtung blickend – vom Brustbereich dieser Person entfernt. (Hitchcocks Rope setzt hingegen kaschierte und gewöhnliche Schnitte gleichermaßen ein.)

3 John Gibbs, Douglas Pye: Introduction 1: The Long Take – Critical Approaches. In: Dies. (Hrsg.): *The Long Take. Critical Approaches*. Basingstoke 2017, S. 5.

seit der Veröffentlichung des *Sight & Sound*-Artikels *Passive Aggressive* (2010) von Nick James und einer daran anschließenden Kontroverse[4] vornehmlich der Ansatz gewählt wird, jene Filme, die von langen Einstellungen dominiert werden und eine hohe *average shot length* (ASL) aufweisen, unter den Begriffen des *slow* bzw. *contemplative cinema* zusammenzufassen, wobei jedoch die lange Einstellung keinesfalls das einzig entscheidende Kriterium darstellt: «1.) Plotlessness[,] […] 2.) Wordlessness[,] […] 3.) Slowness[,] […] 4.) Alienation»[5] nennt etwa Harry Tuttle als entscheidende Charakteristika eines *contemporary contemplative cinema*, wobei sich der dritte Punkt nicht allein aus langen Einstellungen, sondern auch aus «static shots/slow camerawork, patient pace, uneventfulness»[6] ergebe. Auch andere Definitionen sehen in der langen Einstellung nicht das entscheidende, wenngleich ein wichtiges Kriterium und führen weitere inhaltliche und formale Kriterien an.[7] Zwar bezeichnet Paul Schrader die lange Einstellung im Vorwort der Neuauflage seines *Transcendental Style in Film. Ozu. Bresson. Dreyer* (1972/2018) als «the sine qua non of slow cinema»[8], führt aber dennoch eine ganze Reihe anderer Charakteristika an, welche das *slow cinema* ausmachen würden:

> Wide angles[,] […] [s]tatic frame[,] […] [m]inimal coverage[,] […] [o]ffset edits[,] […] [i]mages preferred over dialogue[,] […] [h]ighly selective composed music – if any[,] […] [h]eightened sound effects[,] […] visual flatness[,] […] [r]epeated compositions[,] […] [d]oubling[,] […] [n]on-acting[,] [b]arely moving[,] […] [c]olor and screen ratio[9]

nennt er als bedeutende Elemente neben der langen Einstellung, die er darüber hinaus auch nicht in jedem Fall als Bestandteil des *slow cinema* begreift. So berücksichtigt er nur jene Einstellungen, welche «are not the complex long dolly and tracking takes of film school lore; no, these are for the most part static frames,

4 Vgl.: Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge: Introduction. From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: de Luca (Hrsg.): *Slow Cinema*. Edinburgh 2016, S. 2; Harry Tuttle: Slow films, easy life (Sight&Sound). Auf: *http://unspokencinema.blogspot.de* (Zugriff vom 27.12.2016) – bit.ly/2WEIIKc (16.06.2019).

5 Tuttle: (Technical) Minimum Profile. Auf: *unspokencinema.blogspot.de* (Zugriff vom 27.12.2016) – bit.ly/2ZpVLkr (16.06.2019).

6 Tuttle: *(Technical) Minimum Profile*.

7 Vgl.: Ira Jaffe: *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*. London / New York 2014, S. 1–10. Orhan Emre Çağlayan: *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema*. Diss., University of Kent 2014, S. 1–46. Çağlayan: *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave 2018, S. 10–38. (Bei Çağlayans zweiter Arbeit handelt es sich um eine aktualisierte, auch auf Lutz Koepnicks *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous* Bezug nehmende Version in Buchform.)

8 Paul Schrader: Rethinking Transcendental Style. In: Ders.: *Transcendental Style in Film. Ozu. Bresson. Dreyer*. Oakland 2018, S. 11.

9 Schrader 2018, S. 12–16.

sometimes abetted by languorous pans or dolly moves.»[10] Und auch Tiago de Luca und Nuno Barradas Jorge weisen darauf hin, dass «the ASL of a given film is arguably not an entirely reliant indicator of slowness.»[11] So findet die lange Einstellung zwar vor allem im Rahmen des *slow cinema* größere Beachtung, wird allerdings nicht in all ihren Erscheinungsformen und zudem im beengenden Kontext anderer Stilmittel berücksichtigt.

Ähnliches gilt für Koepnicks Essay *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, in dem er sich zwar mit dem Konzept eines *wondrous viewer* vom *slow cinema* absetzt, allerdings ebenfalls bloß spezielle Formen der langen Einstellung berücksichtigt, die Koepnick ausgesprochen streitbar definiert:

> Much of what even in recent cinematic practice is unquestionably meant to be long – consider Aleksandr Sokurov's Russian Ark (2002), […] Alejandro González Iñárritu's Birdman (2014), […] Sebastian Schipper's Victoria (2015)[…] – may not be perceived as long at all as a result of the frantic action of a hypermobile camera.[12]

In dieser Arbeit soll hingegen, gleichwohl sich bis auf die Filme Gaspar Noés alle der in Kapitel 3 untersuchten Filme mehr oder weniger dem *slow* bzw. *contemplative cinema* – wenn auch weniger einem *contemporary contemplative cinema* – zuordnen ließen, die lange Einstellung selbst thematisiert werden. Dabei soll es auch nicht allein um die Plansequenz als Sonderform langer Einstellungen gehen, worauf in Kapitel 2.1 noch eingegangen wird.

Vielmehr wird es darum gehen, die lange Einstellung als ein Verfahren zu begreifen, welchem ausdrücklich die Eignung inhärent ist, eine mystische Wirkung zu entfalten. Eine solche wird auch außerhalb des *slow-cinema*-Diskurses nur selten (und in diesen seltenen Fällen meist am Beispiel Tarkowskijs) mit der langen Einstellung in Verbindung gebracht; wobei die Wirkung darüber hinaus auch fast nie explizit als *mystische* gefasst wird,[13] gleichwohl Begriffe wie *Kontinuität*, *Kontemplation*, das *Absolute* oder das *Ganz Andere* durchaus in den Bereich

10 Schrader 2018, S. 11.

11 De Luca, Jorge, S. 5.

12 Lutz Koepnick: *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*. Minnesota 2017, S. 40.

13 Ausnahmen, die sich bezeichnenderweise auf die lange Einstellung bei Tarkowskij beschränken, befinden sich in der Dissertation *The Long Take in Modern European Cinema* (2014) von Christopher Stuart Marnoch und in dem Aufsatz *Whatever Happened to Neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take* (1997) von Jon Beasley-Murray, wobei in keinem der Texte eine Definition der Mystik geliefert wird (vgl. Kap. 1.1). Auch Bordwell deutet solch eine Verbindung an, wenn er Tarkowskij als «emblem of a mystical, quietly ravishing cinema whose long takes invited the spectator to become absorbed» (Bordwell 2005, S. 156) bezeichnet, wobei aber die lange Einstellung nicht als Ursache des Mystischen angeführt wird. Direkter – aber ebenfalls ohne Begründung – findet solch ein Zusammenhang bei Jeremy Mark Robinson

der Mystik fallen oder zumindest mit ihm kompatibel sind.[14] Recht zentral geschieht dies etwa in dem kurzen Essay *The Movies and Spiritual Life* (1991), in dem Phillip Lopate die lange Einstellung – die er nie direkt benennt, die er allerdings bisweilen umschreibt und die in seinen filmischen Beispielen, welche Mizoguchi, Ozu, Dreyer und Antonioni betreffen, durchaus präsent sind – mit Meditation, Buddhismus und «sacredness of everyday life»[15] in Zusammenhang bringt.

Unter Zuhilfenahme verschiedener Standard-Texte zur Mystik bzw. zur mystischen Erfahrung – von Arthur Schopenhauer, William James und Bertrand Russell über Georges Bataille bis hin zu Reinhard Margreiter – sollen entscheidende Charakteristika der mystischen Erfahrung vorgestellt werden, die sich zum Teil auch bei der Betrachtung langer Einstellungen finden lassen. Darüber hinaus wird es auch darum gehen, zu zeigen, auf welche unterschiedlichen Weisen verschiedene Filmemacher, die vermehrt mit der langen Einstellung arbeiten, ein Zusammenspiel der langen Einstellung mit Motiven und Themen – welche ihrerseits eine Nähe zu denselben oder anderen Charakteristika der mystischen Erfahrung aufweisen – nutzen und dadurch die inhärente Eignung der langen Einstellung weitestgehend zur Entfaltung bringen. Wenn in diesem Zusammenhang von einer *mystischen Ausrichtung* die Rede ist, geht es um die inhaltliche Ausrichtung der jeweiligen Filme, die sich in den Themen und Motiven niederschlägt.

Und auch verschiedene Formen der langen Einstellung – zwischen unbeweglicher und bewegter Kamera, zwischen unbeweglichen oder bewegten Objekten und Figuren vor der Kamera, zwischen einem an den Figuren interessierten und einem an ihnen desinteressierten Kamerablick – sollen differenziert betrachtet und im Hinblick auf ihre jeweilige Entfaltung einer mystischen Wirkung untersucht werden.

Mit Gaspar Noés Irréversible und Enter the Void (F 2009) werden dabei auch zumindest zwei Beispiele behandelt, die sich nicht als *slow* bzw. *contemplative*

Erwähnung, der über Tarkowskij schreibt, dass: «his basic technique is the long master take expanded to the point of mysticism.» (Robinson, S. 151).

14 Der – wenngleich offenbar über den Umweg Mircea Eliades (vgl. S. 90–91) – Rudolf Otto entlehnte Begriff des *Ganz Anderen* erfüllt in Paul Schraders *Transcendental Style in Film. Ozu. Bresson. Dreyer* eine wichtige Funktion. Das *Absolute* wird – in den deutschen Übersetzungen – von Tarkowskij in seinem Band *Zapečatlënnoe vremja* (*Die versiegelte Zeit*, 1984) genutzt; zahlreiche Arbeiten über Tarkowskijs Filme greifen dessen Gedanken zur Beziehung der langen Einstellung zum Absoluten wieder auf, wenden sie aber folglich bloß auf Tarkowskijs Filme an. Der unterschiedlich definierte Begriff der Kontemplation (vgl. S. 69–72) findet nicht bloß in Kritiken häufig Verwendung, sondern natürlich auch in dem *slow-* bzw. *contemplative-cinema*-Diskurs. Der Begriff der Kontinuität wird vor allem seit Bazin mit der langen Einstellung in einen Zusammenhang gebracht, gleichwohl er auch bereits bei Béla Balázs Verwendung findet (vgl. S. 52, Fn. 4). In Kapitel 2.1 wird auf Bazin, Schrader und Tarkowskij sowie auf die genannten Begriffe eingegangen werden.

15 Phillip Lopate: The Movies and Spiritual Life. In: Ders.: *Getting Personal – Selected writings*. New York 2003, S. 284.

cinema fassen lassen. Angesichts der Tatsache, dass sich der Filmanalyse-Teil dieser Arbeit auf Regisseure konzentrieren soll, deren Filme sich auch inhaltlich in einen engen Bezug zur Mystik setzen lassen (insofern sie beispielsweise Protagonisten mystische Erfahrungen erleben oder anstreben lassen), lässt es sich nicht vermeiden, vor allem auch dem *slow* bzw. *contemplative cinema* zugerechnete Filme zu behandeln.[16] Im Ausblick werden dann allerdings nochmals einige Beispiele genannt, die sich – wie Noé – keinesfalls dem *slow* bzw. *contemplative cinema* zurechnen lassen und deren lange Einstellungen – gleichwohl nicht sehr häufig eingesetzt – dieselbe mystische Wirkung anzielen wie die langen Einstellungen der im Hauptteil besprochenen Filme. Dem derzeit verbreiteten Ansatz, den Gebrauch langer Einstellungen vor dem Hintergrund eines *slow* bzw. *contemplative cinema* zu untersuchen, soll daher entschieden nicht gefolgt werden.

Denn dieser Ansatz hat zur Folge, dass die lange Einstellung nicht als inszenatorisches Mittel behandelt wird, welchem ganz grundsätzlich die Eignung zukommt, eine (im jeweiligen Kontext zu unterschiedlicher Ausprägung gelangende) Wirkung zu entfalten, sondern bloß als lange Einstellung im Rahmen des *slow* bzw. *contemplative cinema*, gleichwohl sie auch außerhalb dieser Ästhetik zum Einsatz gelangt. Und unabhängig davon, wie dieses s*low* bzw. *contemplative cinema* letztlich definiert (oder bewertet) wird – und die Unterschiede sind diesbezüglich teilweise so groß, dass Theo Angelopoulos bisweilen als «an icon of the so-called Slow Cinema movement»[17] bezeichnet wird, während Ira Jaffe dessen Filme nicht zu den von ihm besprochenen *slow movies* zählt, da «his cinema's visual splendour and emotional intensity exceed slow-movie norms»[18] –, ist doch all diesen Modellen gemeinsam, dass eine entschleunigte, bisweilen hochgradig minimalistische Ästhetik einer konventionelleren Ästhetik gegenübergestellt wird.

Sieht man einmal von der mangelnden Berücksichtigung langer Einstellungen außerhalb des *slow* bzw. *contemplative cinema* ab, so bringt eine Untersuchung der langen Einstellung vor dem Hintergrund des *slow cinema* daher immer auch die Gefahr mit sich, dass man in ihr eine Art Reaktion, eine Art Antwort auf die insgesamt immer weiter gesunkene ASL im kommerziellen Film erblickt. David Bordwell gibt etwa an, dass eine *average shot length* von etwa 8–11 Sekunden zwischen dem Beginn des Tonfilms und dem Jahr 1960 über 6–8 Sekunden in den 1960er-Jahren, 5–8 Sekunden in den 1970er-Jahren und 5–7 Sekunden bei

16 Die Einsamkeit, die z. B. Tuttle unter dem Oberbegriff *Alienation* zum wichtigen Themenfeld des *contemplative cinema* erklärt, erfüllt auch in der Mystik eine wichtige Funktion, worauf in Kapitel 2.2 noch eingegangen werden wird.

17 David Jenkins: Theo Angelopoulos: the sweep of history. Auf: *old.bfi.org.uk* (Zugriff vom 06.11. 2014) – bit.ly/2WNVB9Q (17.06.2019).

18 Jaffe, S. 6.

den «[m]ost mainstream films»[19] der 1980er-Jahre auf 3–6 Sekunden während der Jahrtausendwende gesunken sei. Die Tendenz zu immer rascher geschnittenen Filmen scheint dabei auch weiterhin zuzunehmen: «Between 1961 and 1999, I can find only one film with an ASL of less than 2 seconds (Dark City, 1998, 1.8 seconds), but in the 2000s there's at least one every year […].»[20] Hatte Béla Balázs bereits 1930 beobachtet, dass ein Publikum inzwischen *gelernt* hätte, immer schneller geschnittene Filme schauen zu können,[21] so kann Bordwell über sieben Dekaden später auch eine zunehmende *Etablierung* solch hoher Schnittfrequenzen im populären Film beschreiben, die ab Ende der 1990er-Jahre sogar durchschnittliche Einstellungsdauern von weniger als zwei Sekunden erreicht

19 Bordwell: *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley / Los Angeles / London 2006, S. 122.

20 Bordwell 2006a, S. 122. – Eine solche Statistik ist natürlich stark abhängig von dem ausgewählten Material. Bordwell dürfte kaum jeden einzelnen Hollywood-Film ab den 1920er-Jahren auf seine ASL geprüft haben: Die Werte sind zwangsläufig bloß Näherungswerte – das wird immer wieder deutlich, wenn Bordwell bloß von *den meisten* Filmen einer Dekade spricht. So gibt Bordwell auch selbst an, dass Barry Salt auf ein ganz anderes Ergebnis kommt: Zwischen 1976 und 1987 sei die ASL von über 7 Sekunden auf 8,4 Sekunden gestiegen. Allerdings ist auch bei Salt, der eine ASL von 11 Sekunden um 1958 annimmt, letztlich noch immer eine Tendenz der abnehmenden ASL zu bemerken, auch wenn ab 1976 quasi ein retardierendes Moment einsetzt (vgl.: Bordwell 2006a, S. 260).
Bordwell nennt zwei mögliche Ursachen für diese abweichende Beobachtung: zum einen den Umstand, dass Salt im Gegensatz zu Bordwell für die einzelnen Zeiträume eine Durchschnitts-ASL errechnet, anstatt die gehäuften ASLs der jeweiligen Filme mit zwei Werten einzugrenzen; zum anderen den Umstand, dass Salt die ASL eines Films aus dessen ersten 30 Minuten errechnet, obwohl die ASL eines Films im weiteren Verlauf durchaus noch Änderungen unterworfen ist.
Diese zwei Differenzen weisen auf zwei grundsätzliche Probleme der ASL hin: Errechnet man eine Durchschnitts-ASL, so beeinflussen wenige Filme mit sehr langen Einstellungen das Ergebnis weit stärker als vergleichbar viele Filme mit sehr kurzen Einstellungen, wie Bordwell in seinem Kommentar zu Salts Vorgehen anmerkt. Konzentriert man sich aber wie Bordwell auf das Gebiet der Häufungen, während die Ausnahmen nicht weiter beachtet werden, so wird man zwar den populären Filmen gerecht, erhält aber keinen Aufschluss darüber, inwieweit sich andere Filme der sich erhöhenden Schnittfrequenz immer stärker entziehen: Wenn Bordwell also in Erwägung zieht, dass etwa Salts Berechnungen der Durchschnitts-ASL zur Feststellung einer zwischen 1976 und 1987 wieder sinkenden Schnittfrequenz geführt haben, gleichwohl er selbst eine beständig sich erhöhende Schnittfrequenz beobachtet hat, dann bedeutet das auch, dass die Zahl der Ausnahmefilme mit längerer ASL zugenommen haben muss – bzw. dass die ASL dieser scheinbar nicht maßgeblichen Filme stärker angestiegen ist.
Das zweite Problem fasst Bordwell selbst zusammen: «Naturally a film with one 10-minute take and eight hundred short shots can have the same ASL as one with fewer but approximately equal shots.» (Bordwell 2006a, S. 259) Man kann an dieser Stelle noch hinzufügen, dass ein und dieselbe Einstellungsdauer je nach der Fülle der Bildinformationen mal angemessen und mal unangemessen kurz oder lang anmuten kann. Eine Statistik, die den Wandel durchschnittlicher oder häufig auftretender ASLs im Laufe der Jahre zu fassen gedenkt, ist daher nur mit Einschränkungen aussagekräftig.

21 «Interessant aber ist, daß es möglich war, das Tempo des Kurzschnittes bis zu der Wirbelmontage der russischen Filme zu steigern. […] Wir haben […] schneller sehen gelernt.» (Balázs 2001a, S. 50)

haben. Im Rahmen solch einer Entwicklung erscheine «[a] 6-to-7-second ASL, as in The Others (2001) and Lost in Translation (2003), […] sedate, while only art movies like 13 conversations about One Thing (2001) and Solaris (2002) risk a 10-to-11-second average.»[22] Die ASL gerät somit zu einem Unterscheidungsmerkmal zwischen *art movies* und *mainstream movies*. Und der ohnehin nur in Relation zu einer schnelleren Form des Films zu verstehende Begriff des *slow cinema* verfestigt diese Unterscheidung noch, weshalb Tuttle dann auch den Begriff des *contemplative cinema* bevorzugt und kritisiert: «Limiting this cinema to ‹slowness› is reductive and superficial.»[23]

Dennoch setzt sich eindeutig der Begriff des *slow cinema* durch; davon zeugen bereits die Titel der zitierten Veröffentlichungen Ira Jaffes und Tiago de Lucas – der allerdings gemeinsam mit Nuno Barradas Jorge schreibt, der Begriff «demands a judicious usage»[24] – sowie der ebenfalls bereits genannten Dissertation Çağlayans. Çağlayan begründet seine Wahl des Begriffs *slow cinema* folgendermaßen:

> However, contemplative as a label overlooks the fact that contemplation in cinema is not wholly specific to Slow Cinema; in other words, many mainstream films outside the Slow Cinema circle invite their spectators to contemplate a topic or a subject by way of graphic provocation, witty dialogue or other means. What separates Slow Cinema from these films is their perpetual stillness and monotony.[25]

Mit dieser Einschätzung – und mit dem Hinweis, «contemplation becomes the meaning-seeking process»[26] – legt er jedoch eine Deutung der Kontemplation nahe, die nicht die ganze Bedeutungsfülle des Begriffs aufgreift: Das Kontemplieren als Nachdenken über gewitzte Dialoge scheint doch eine andere Form der Kontemplation darzustellen, als es bei einem kontemplativen Wahrnehmen der Fall ist, welches «den Sinn und das Sein zugunsten des Spiels der Erscheinungen sein [läßt].»[27] Letztere Auslegung, die mit dem Ausblenden des Sinns der Erscheinungen dem *slow* bzw. *contemplative cinema* weit näher kommen dürfte,[28] wird

22 Bordwell 2006a, S. 123.

23 Tuttle: *Slow films, easy life*.

24 De Luca, Jorge, S. 4.

25 Çağlayan 2014, S. 8.

26 Çağlayan 2014, S. 8.

27 Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1991, S. 245.

28 Tatsächlich wird weder bei de Luca noch bei Jaffe eine Definition des Begriffes vorgenommen. Wenn aber Jaffe von einem «cinema of contemplation, a cinema congenial to Raymond Bellour's ‹pensive› or reflective spectator» (Jaffe, S. 4) schreibt und damit auf Bellours Essay *Le Spectatéur pensif* (1984) verweist, dann scheint er offenbar von der ersten Auslegung der Kontemplation auszugehen. Auch Paul Schrader, der sich auf den Begriff des *slow cinema* konzentriert, gleichwohl er auch den synonym gebrauchten Begriff des *contemplative cinema*

auch in dieser Arbeit verwendet werden, sobald von kontemplativen Einstellungen die Rede sein wird. In Kapitel 2.1 wird davon noch zu sprechen sein.

Dass *slow cinema* als Begriff dazu verleitet, als – sich verweigernde – Gegenbewegung zu einem dominierenden Trend verstanden zu werden, zeigt sich nicht bloß an Nick James' umstrittenem Artikel, sondern auch daran, dass Jaffe die *slow movies* mit dem «Slow Food movement, […] Slow Design, Slow Cities and Slow Life […], Slow Gardening and Slow Medicine, […] Slow-Sex movement»[29] vergleicht. Sukhdev Sandhu spricht in *The Guardian* von einem «act of cultural resistance»[30] und auch Thomas Elsaesser beschreibt das *slow cinema* als einen «act of organized resistance: just as ‹slow food› is a reaction to both the convenience and uniformity of fast food […].»[31]

So betrachtet, ähnelt die Entwicklung im Bereich des Filmschnitts – mit einer größeren Tendenz zu immer schnelleren Schnittfrequenzen und einer weniger stark verbreiteten Tendenz, solch beschleunigten Schnittfrequenzen nicht zu folgen oder gar in die Gegenrichtung zu streben – dem generellen Verhältnis von Beschleunigung und Entschleunigung in der Gesellschaft. Hartmut Rosa weist in *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (2005) darauf hin, dass es im Rahmen von Beschleunigungstechnologien stets zu einem Be- bzw. Entschleunigungsdiskurs zwischen Beschleunigungsbefürwortern und -gegnern kommt, wobei auch die Künste – also auch *Film* – Teil dieses Diskurses sind, «in dem der Ruf nach Entschleunigung und die nostalgische Sehnsucht nach der verlorenen ‹langsamen Welt›, deren Langsamkeit erst im Rückblick zu einer distinkten Qualität wird, in aller Regel die Begeisterung über die Tempogewinne überwiegen»[32], und

verwendet, geht davon aus, dass «during this dead time the spectator is left alone to think or reflect. In that reflection lives the concept of slow cinema.» (Schrader 2018, S. 18)
De Luca und Jorge scheinen dagegen die zweite Auslegung des Begriffs zu wählen, wenn sie schreiben, dass «slow moments, materialised in contemplative and languid long takes, halt the forward motion of narrative and allow competing notions of time to emerge within the image.» (De Luca, Jorge, S. 19) Dafür scheint zunächst auch zu sprechen, dass de Luca in dem – in Kap. 3.6 über Van Sant wieder aufgegriffenen – Aufsatz *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema* (2012) von einem «desire to highlight the materiality of both animate and inanimate beings through what I define as a contemplative approach» (De Luca 2012, S. 197) spricht. Dass er dann jedoch eine letztlich politische Form eines Realismus darin erblickt, spricht schlussendlich doch eher dafür, dass er auch oder gar ausschließlich die erste Auslegung der Kontemplation im Sinn hat.

29 Jaffe, S. 7.

30 Sukhdev Sandhu: ‹Slow cinema› fights back against Bourne's supremacy. Auf: *www.theguardian.com* (Zugriff vom 09.11.2014) – bit.ly/2MPqQwz (16.06.2019).

31 Thomas Elsaesser: Stop/Motion. The Museum and the Moving Image: A Marriage Made at the documenta. In: Eivind Røssaak (Hrsg.): *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam 2011, S. 117.

32 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M. 2005, S. 81.

dass «bisher noch jeder einzelne dieser ‹Kulturkämpfe› mit dem Sieg der Beschleuniger [endete]»[33]. In der Entstehung sogenannter Entschleunigungsinseln, die zu insgesamt fünf von Rosa genannten Typen der Entschleunigung zählen, welche drei Typen sozialer Beschleunigung gegenüberstehen,[34] bietet sich jedoch eine Art Refugium für Beschleunigungsgegner.

Rosa bindet jedoch das Gebiet des Films und der Kunst im Allgemeinen nur am Rande in das Modell der sozialen Beschleunigung ein, ohne dabei genauer auf die jeweiligen medialen Eigenschaften von Literatur, Musik, Malerei, Bildhauerei, Architektur und Film einzugehen. Dennoch – und trotz des Umstandes, dass Rosa entschleunigte Filme völlig unberücksichtigt lässt – soll an dieser Stelle auf sein Modell eingegangen werden, weil es trotz zahlreicher Vorteile, die hier gar nicht geleugnet werden sollen, einige Nachteile und Verzerrungen erkennen lässt, die in kleinerem Maßstab auch die Beschäftigungen mit dem *slow cinema* betreffen.

Rosa zufolge werde die «kulturprägende Wirkung [der raumgreifenden Dynamisierungserfahrungen] […] auf allen Feldern der kulturellen Produktion bestimmend,»[35] wofür er Beispiele aus den genannten Künsten anführt und dem Film dabei eine rascher werdende Montage, die vermehrt auch chronologische Abläufe aufbreche,[36] attestiert. Mediale Unterschiede werden von ihm zwar berücksichtigt, aber nicht darüber hinausgehend miteinander verglichen; ob und inwiefern sich Formen der Be- bzw. Entschleunigung in verschiedenen Medien (oder auch innerhalb eines Mediums) voneinander unterscheiden, bleibt weitestgehend unbeantwortet. Diese Entwicklungen führt Rosa auf technische Neuerungen zurück, durch welche «Beschleunigungswellen […] herbeigeführt werden»[37] und auf welche «unausweichlich ein Be- und Entschleunigungsdiskurs»[38] folge.

Abgesehen davon, dass Rosa selbst sowohl auf eine wechselseitige Beeinflussung von technischer und kultureller Beschleunigung als auch auf die schwierige

33 Rosa, S. 81–82.

34 «Gegenüberstehen» kann dabei jedoch schnell missverstanden werden, da eine der Formen der Entschleunigung – nämlich die *intentionale Entschleunigung* – durchaus im Dienste der Beschleunigung steht, eine weitere – die *Verlangsamung als unbeabsichtigte Nebenfolge von Beschleunigungsprozessen* – von dieser hervorgebracht wird, während eine weitere Form – die *strukturelle und kulturelle Erstarrung*, die Paul Virilios *rasendem Stillstand* entspricht – «ein inhärentes Komplementärprinzip des Akzelerationsprozesses selbst dar[stellt].» (Rosa, S. 153) Neben den bereits genannten *Entschleunigungsinseln* stellen *natürliche Geschwindigkeitsgrenzen* die letzten Entschleunigungsformen dar. Als Formen der sozialen Beschleunigung nennt Rosa hingegen die *technische Beschleunigung*, die *Beschleunigung des sozialen Wandels* sowie die *Beschleunigung des Lebenstempos* (vgl.: Rosa, S. 124–153).

35 Rosa, S. 74.

36 Diese aufgebrochene Chronologie deutet Rosa, indem er sie als Folge einer veränderten Raum- und Zeitwahrnehmung begreift, die sich den neuartigen Beschleunigungstechnologien verdankt.

37 Rosa, S. 79.

38 Rosa, S. 81.

Datierbarkeit einzelner Beschleunigungsschübe hinweist,[39] sind die Bemühungen, Beschleunigungsphänomene und -technologien in einen Kausalzusammenhang zu stellen, problematisch. Das zeigt sich ganz konkret an Rosas Versuch, die über den Filmschnitt aufgebrochene Chronologie und Linearität der Narration auf eine Ursache zurückzuführen: Ausgehend von Virilios *L'inertie polaire* (1990), wonach «die Aktivitätssphäre des Menschen nicht mehr durch die Ausdehnung, die Dauer, selbst die Lichtundurchlässigkeit der Hindernisse, die seinen Weg versperren, begrenzt wird,»[40] versucht Rosa, über die «nahezu unbegrenzte[…] Speicherkapazität der neuen Medien und [die] […] Zunahme von Phänomenen der *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*»[41] eine neuartige, nicht mehr lineare Zeitwahrnehmung zu erklären, deren Ursachen er etwa im Internet gegeben sieht. Die «kulturelle Entsprechung»[42] dieses Phänomens sieht Rosa dann etwa «in zahlreichen Erzeugnissen der Video-, Film- und Fernsehproduktion, in denen die chronologisch-sequenzielle und linear-narrative Ordnung der Bilder und Botschaften durch eine assoziative, kaleidoskopartige Überblendung raum-zeitlicher Versatzstücke ersetzt wird.»[43] Als Beispiel nennt er Christopher Nolans Memento (USA 2000).

Nicht bloß können die von Rosa angeführten Beispiele als Ausdruck und Ursache einer neuen Zeitwahrnehmung gleichermaßen dienen; es lässt sich durchaus auch beobachten, dass das beschriebene Phänomen nicht erst mit dem Internet, ja nicht einmal mit den ersten Musikvideos aufgekommen ist. Bei Filmen der letzten zwei, drei Jahrzehnte mag man Rosas Argumentation problemlos folgen können – ganz besonders, wenn sie wie David Cronenbergs Videodrome (CAN 1983) den Einfluss neuer Medien auf die Realitätswahrnehmung sogar ausdrücklich zum Thema haben –, aber wie lassen sich diese Filme, die man als Filme des Zeit-Bildes mit Deleuze zumindest bis Alain Resnais' L'Année dernière à Marienbad (Letztes Jahr in Marienbad, F/I 1961) zurückdatieren kann, insgesamt einordnen? Zumindest die von Rosa genannten riesigen Speicherkapazitäten können in dieser Form kaum angeführt werden, um die Entstehung von Resnais' Film in den frühen 1960er-Jahren zu erhellen. Und ob Memento oder einige Filme David Lynchs nun Anzeichen für eine Beschleunigungswelle im Internetzeitalter, in welchem die blochsche *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* immer rapider zunimmt, sind, oder ob sie eher Produkte einer voranschreitenden Filmsprache sind, als deren Ursache eher die zurückliegende Filmgeschichte und weniger die gegenwärtige Technik auszumachen ist, dürfte kaum zuverlässig zu klären sein.[44]

39 Vgl.: Rosa, S. 82, 161.

40 Paul Virilio: *Rasender Stillstand*. Frankfurt a. M. 2008 (4. Aufl.), S. 146–147.

41 Rosa, S. 168.

42 Rosa, S. 168.

43 Rosa, S. 168.

44 Dieser Punkt verdient es vielleicht, noch etwas genauer ausgeweitet zu werden. 1961, im Erscheinungsjahr des Films von Resnais, war das Internet mit seinen Speicherkapazitäten und der

Im Verlauf dieser Arbeit wird die – allerdings auch weniger oder gar nicht durch Schnitte erzeugte – Achronologie bei Noé oder Sokurow eine gänzlich andere Deutung erfahren.

Und durch die extreme Entschleunigung der Schnittfrequenz wird Rosas Konzept des Einflusses einer Beschleunigungstechnologie zusätzlich relativiert: Die einer *hohen* Schnittfrequenz zugrundeliegende Technologie verschafft zwar die Möglichkeit, viele Bilder pro Sekunde aufnehmen und projizieren zu können, aber einzig *stop-motion*-Filme – in denen jedoch die Schnitte gerade *nicht* wahrnehmbar eingesetzt werden – und extreme Zeitrafferaufnahmen – in denen der vermeintliche Schnitt jedoch im Akt der Aufnahme selbst erfolgt (also je nach

Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zwar noch nicht vorhanden, aber in den Museen und Bibliotheken jener Zeit lassen sich durchaus verwandte – dabei nicht virtuelle – Orte eines vergleichbar gesammelten Wissens finden: Jorge Luis Borges, der ab 1955 selbst Direktor der argentinischen Nationalbibliothek war, hat mit seinen Erzählungen *La biblioteca de Babel* (*Die Bibliothek von Babel*, 1941) und *El libro de arena* (*Das Sandbuch*, 1975) jene Gleichzeitigkeit bereits in den frühen 1940er-Jahren thematisiert – wobei die erstgenannte Erzählung als Bezugspunkt der Postmoderne gilt, deren Vermischung unterschiedlichster Epochen bei Rosa mehrfach im Rahmen der Beschleunigungsschübe hervorgehoben wird (wie etwa im Fall der Architektur). Insofern könnte sich Resnais' achronologischer, nonlinearer Filmklassiker auch solch einer Institution verdanken. Vor diesem Hintergrund ist es sicher nicht uninteressant, dass Resnais unter der Mitarbeit von Chris Marker bereits wenige Jahre zuvor mit Toute la mémoire du monde (Alles Gedächtnis der Welt, F 1956) einen leicht essayistisch ausgerichteten Dokumentarfilm über die Nationalbibliothek Frankreichs gedreht hatte, in dem besonders die Mischung von Hoch- und Populärkultur, aktuellen und vergangenen Werken anklingt. (Achronologische, nonlineare Züge lassen sich jedoch in diesem Kurzfilm, dem im Rahmen des Dokumentarischen das narrative Moment ohnehin weitestgehend abgeht, kaum ausmachen.) Dennoch bleibt Rosas These, dass sich in steigenden Schnittfrequenzen und nonlinearen Zügen von Filmen Reaktionen auf technische Neuerungen finden lassen, unbeweisbar (wenn auch keineswegs unplausibel oder gar unmöglich und freilich unwiderlegbar): Weshalb erst sechs Jahrzehnte nach Erfindung des Films solche Reaktionen auftauchen – während etwa der *Salle Ovale* der Nationalbibliothek, deren Architektur schon im späten 19. Jahrhundert unter dem Architekten Henri Labrouste verschiedene Epochen in sich vereinte, seit 1936 besteht – bleibt unklar bzw. ein zufälliger Umstand. Und dass sich in den letzten Jahrzehnten vermehrt achronologisch verlaufende Filme finden lassen, stellt nicht zwingend eine Reaktion auf das – seit den frühen 1980er-Jahren ebenfalls immer stärker Verbreitung findende, ab 1993 schließlich in der breiten Öffentlichkeit anlangende – Internet dar: Es kann sich – wie gesagt – durchaus auch um eine zufällig parallele Entwicklung handeln, deren Verlauf sich dem Umstand verdankt, dass sich die Experimente eines L'Année dernière à Marienbad immer mehr etabliert haben und schließlich im Mainstream Einzug halten konnten. Die achronologischen Filme Lynchs lassen sich problemlos – wie in Kerstin Vollands *Zeitspieler* (2009) – als Nachfolger einer quasi mit Resnais ihren ersten Höhepunkt erreichenden und von Deleuze theoretisch ausformulierten Ästhetik begreifen, die nur dann zwingend als Reaktion auf neue Medien gelesen werden muss, wenn die Filme jene auch ausdrücklich thematisieren, wie es etwa in Lost Highway (USA 1997) der Fall ist, sobald die Aspekte der Videoaufzeichnung, eines subjektiven und eines medialen, objektiven Gedächtnisses als Bestandteile des Films in Erscheinung treten. Bezeichnenderweise spielt das Internet in Lynchs Filmen keinerlei Rolle: Er bezieht sich lediglich auf Filmbilder von Videokassetten, von Überwachungskameras oder – wie im Fall von Mulholland Dr. (Mulholland Drive – Strasse der Finsternis, USA 2001) – von Spielfilmen (vgl.: Volland).

Aufnahmetechnik, Kamerabewegung und Bewegung der Motive zwar aus ästhetischen Gesichtspunkten einen Schnitt darstellen kann, nicht jedoch aus technischen Gesichtspunkten) – erreichen das Extrem von 24 Schnitten pro Sekunde.[45] Die Beschleunigung der Schnittfrequenz des Spielfilms hängt daher keinesfalls von einer Technologie ab: Hingegen ermöglichte es die neuartige Technologie des digitalen Films dem Filmemacher Sokurow, Russkiy kovcheg durchgängig ohne Schnitt zu drehen. Kurioserweise profitiert also gerade die *entschleunigte* Schnittfrequenz von immer neueren Möglichkeiten des Drehens und Speicherns – oder, wie im Fall von Noés Irréversible, von neuesten Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung, vom *Morphing*-Effekt bis hin zum reinen CGI. Der entschleunigte Filmschnitt verdankt sich also den neuen Technologien, während eine Beschleunigung schon seit Jahrzehnten möglich – und nahezu nie bis zum Extrem ausgereizt worden – ist. Auch das Stilmittel der Zeitlupe ist grundsätzlich vom technischen Fortschritt abhängig, wohingegen der beschleunigende Zeitraffer im Prinzip schon zum Beginn der Filmgeschichte zur Verfügung stand. Zwar geht auch Rosa davon aus, dass neue Beschleunigungstechnologien kurz nach ihrem Aufkommen Befürworter der Entschleunigung zur Stellungnahme bewegen, aber dass eine neue bzw. deutlich vorangeschrittene Technologie selbst genutzt wird, um eine Entschleunigung (um ihrer selbst willen) zu bewirken, stellt eine nicht berücksichtigte Form der Beziehung von Be- und Entschleunigung dar: weder die *intentionale Entschleunigung* noch die *Verlangsamung als unbeabsichtigte Nebenfolge* oder die übrigen Typen entsprechen ihr. Hieran zeigt sich ein drittes Problem neben der wechselseitigen Beeinflussung von Beschleunigungstechnologien und gesellschaftlicher Befindlichkeit und der Unmöglichkeit, eine klare zeitliche Verortung von Beschleunigungswellen vorzunehmen: Während nämlich die Möglichkeit des digitalen Filmemachens die Produktion von Filmbildern beschleunigte, hat sie bei Sokurow oder Noé zugleich zu einer Entschleunigung der Schnittfrequenz geführt. Ein und dasselbe kann auf unterschiedlichen Ebenen unter Umständen Be- und Entschleunigung zugleich ermöglichen.

Die Schnittfrequenz von Filmen geht also (im Fall der Beschleunigung) nicht bzw. (im Fall der Entschleunigung) bloß in seltenen Extremfällen auf eine neue Technologie zurück. Auch die explizite Thematisierung von Beschleunigungstechnologien im Spielfilm steht keineswegs in einem Zusammenhang mit einer Be- oder Entschleunigung der Schnittfrequenz.[46] Die Schnittfrequenz reagiert

45 Peter Jacksons Versuch, mit The Hobbit: An Unexpected Journey (Der Hobbit – Eine unerwartete Reise, USA/NZ 2012) die 48-fps in Aufnahme und Projektion zu etablieren, würde dann freilich im Fall eines Erfolges auch das potenzielle Extrem der Schnittfrequenz verdoppeln.

46 Die Bilder des Films können zwar neue Techniken und positive oder negative Folgen zeigen und unter Zuhilfenahme von Musik und Farbdramaturgie etc. sogar bewerten, die Einstellungsdauer ist dazu allerdings nicht fähig: Zwar sind kurze Einstellungen etwa manchen Parallelmontagen oder Kollisionsmontagen dienlich, die eine bestimmte Wertung von Vorgängen nahelegen,

allenfalls auf andere Be- bzw. Entschleunigungsphänomene im Bereich des Films, auf die Schnittfrequenzen anderer Werke und auf die geführten Diskurse über diese: sei es, dass etwa Transporter 3 (F 2008) oder Crank: High Voltage (Crank 2 – High Voltage, USA 2009) mit einer ASL von weniger als zwei Sekunden einer Tendenz des gegenwärtigen Actionfilms folgen, oder dass beispielsweise Soderbergh mit Solaris (USA 2002) eine für gegenwärtige Hollywoodfilme vergleichsweise hohe ASL *riskiert* – wie sich Bordwell ausdrückt (vgl. S. 20, Fn. 22) –, um sich möglicherweise deutlicher vom Mainstreamfilm zu distanzieren und die – auch auf der Ebene der Bildmotive vorhandene – Anlehnung an Tarkowskijs frühere Verfilmung zu betonen. Aber auch diese Begründungen bleiben spekulativ. In jedem Fall stehen die Einstellungsdauern jedoch in einer Beziehung zu einer angestrebten Wirkung, sind sie Teil eines ästhetischen Konzepts samt dessen inhaltlichen Implikationen. Schnittfrequenz und Einstellungsdauer können also durchaus symptomatisch für Be- und Entschleunigungsschübe innerhalb einer Gesellschaft sein; vor allem aber sind sie konkret benennbare Stilmittel, denen in aller Regel eine Funktion, zumindest aber eine Wirkung zukommt.[47]

Es ist daher zwar durchaus angebracht und sinnvoll, Veränderungen der Schnittfrequenz im Laufe der Zeit vor dem Hintergrund eines Be- und Entschleunigungsdiskurses zu betrachten. Darüber hinaus wäre allerdings vor allem auch zu beachten, dass die Wahl von Einstellungslängen eine ästhetische Entscheidung darstellt, die keinesfalls in einem Zusammenhang mit diesem geführten Diskurs stehen muss – und diesen sogar in seine Grenzen verweisen kann.

Nicht zuletzt zeigt sich auch an Rosas Behandlung unterschiedlicher Beschleunigungsphänomene in den verschiedenen Medien, dass seine Konzentration auf zwei exemplarische Phänomene des intermedialen Films keinesfalls all seine Möglichkeiten der Be- und Entschleunigung abdeckt. Auch wenn Film sicherlich nicht als Gesamtkunstwerk anzusehen ist, steht doch der ausgeprägte intermediale Charakter dieses Mediums außer Frage. Mit einigen Einschränkungen

allerdings entstammt die Kritik in diesem Fall den Motiven und deren Ordnung – die Länge der Einstellung kann sie nur nochmals nachdrücklicher betonen. In dem Vorspann in Soylent Green (Jahr 2022 – Die überleben wollen, USA 1973) unterstützt die hohe Schnittfrequenz, unterstützt die Kürze der Einstellungen das kritische Anliegen des Films, indem die Entwicklung und Verbreitung von neuen Technologien, die geradewegs auf eine katastrophale Zukunft zuzusteuern scheinen, derartig gerafft wiedergegeben werden, dass Ausgangssituation und Endpunkt möglichst dicht beieinanderliegen; gleiches gilt etwa für Zoltán Huszáriks Kurzfilm Elégia (H 1965), der den Fortschritt am Beispiel der Situation des Pferdes als Nutztier durchspielt. In beiden Fällen unterstützen kurze Einstellungen eine beschleunigungskritische Haltung, die aber bereits in den gedrehten Motiven und deren Anordnung vorgegeben ist.

47 Für die Einbindung ansteigender und absinkender Schnittfrequenzen in eine generelle Be-/Entschleunigungstheorie wäre daher ebenso eine Berücksichtigung von Funktion und Wirkung der Einstellungslängen vonnöten wie auch die Darlegung des jeweiligen Verhältnisses von Einstellungslängen und Fülle, Komplexität und Dynamik der Einstellungen.

und Abwandlungen lassen sich all die Mittel der (Ent- oder) Beschleunigung aus den Medien Musik, Literatur, Malerei und Fotografie durchaus auf den Film übertragen: Rhythmus und Tempo der Filmmusik, Frequenzschwankungen von Höhe und Lautstärke, die Geschwindigkeit von Schallquellen-Bewegungen mittels Surround-Sound-Systemen auf der Tonebene, die Bilddynamik – mitunter durch Zeitlupe oder Zeitraffer verändert –, die Komplexität der Bildkompositionen[48] sowie verbale Diskurse (in Schrift und Sprache),[49] bestimmte Themenfelder (z. B. Flanerie), eine nicht zielgerichtete Dramaturgie, die Aufhebung von Aktions-Reaktions-Strukturen,[50] die Echtzeit-Dramaturgie und das Kammerspiel auf der Ebene des Inhalts lassen sich auf verschiedene Arten kombinieren, um eine Ästhetik der Entschleunigung im Film zu erzielen. Auch die von Rosa der Beschleunigung zugerechneten Vervielfältigungen von Zeitpunkten oder Perspektiven in der Malerei können etwa per Mehrfachbelichtung als *visuelles Echo* auch im Film zum Einsatz gelangen – z. B. durchgängig in Norman McLarens Pas de deux (CAN 1968) oder vereinzelt in Peter Greenaways Trilogie The Tulse Luper Suitcases (D/E/F/GB/HU/I/L/NL/RUS 2003–2004) – oder auch in Form des *split screens*. In Eisenstein in Guanajuato (B, FIN, F, MEX, NL 2015) verschmilzt Greenaway sogar verschiedene Perspektiven eines Geschehens zur gleichen Zeit innerhalb einer Einstellung (ohne dabei spiegelnde Flächen zu nutzen).[51] Und mit dem Konzept von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit*, das etwa nach Gérard Genette ohnehin weniger die literarische als vielmehr die «kinematographische[…] Erzählung»[52] betrifft, bzw. mit dem Konzept von *screen duration*, *Fabula duration* und *Syuzhet duration*, das Bordwell aus der formalistischen

48 Im Fall quasi bildloser Filme – wie etwa Walter Ruttmanns Weekend (D 1930), Carles Santos L'Àpat (Die Mahlzeit, E 1967) oder Derek Jarmans Blue (GB 1993), in denen allenfalls noch ein Bildrauschen für Bewegung sorgt – kann die Komplexität maximal reduziert werden.

49 Als Beispiel ließe sich etwa Lumets Fail Safe (Angriffsziel Moskau, USA 1964) anführen, der die Katastrophe des atomaren Schlagabtausches als Folge voranschreitender wissenschaftlicher Erkenntnisse und abnehmender Reaktionszeiten durch die Technik schildert.

50 Also die «Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge» (Deleuze 1997b, S. 14), wie sie bei Deleuze beschrieben wird. Auch der Einsatz souveräner «Hohlräume oder Zeitblöcke, die den realistisch-narrativen Ablauf durchlöchern» (Lyotard, S. 26) im Sinne Lyotards lässt sich anführen. Gleiches gilt für Kracauers Schilderungen des «‹Fluß[es] des Lebens›» (Kracauer, S. 109), die sich vor allem mit dem Neorealismus zu entfalten beginnen. Schon bei Cesare Zavattini klingt das an, wenn er schreibt, dass man nicht mehr «ein Faktum aus dem anderen[…], und darauf wieder das nächste» (Zavattini, S. 213) entwickeln, sondern stattdessen ein einzelnes Faktum vertiefen und analysieren solle.

51 Auch die Kulissen des expressionistischen Films sorgen vielfach für eine vervielfältigte Perspektive innerhalb einer einzigen Einstellung: «Die Kulissen sind schief, die Proportionen der Gegenstände stimmen nicht mit denen der Alltagsrealität überein, und Dinge sind oft einfach nur aufgemalt. Es wird eine verzerrte empirische Wirklichkeit aufgezeichnet, die kein für den Zuschauer wahrnehmbares, einheitlich perspektivisches Bild entstehen lässt, obwohl die Kamera physikalisch betrachtet eines aufgenommen hat.» (Khouloki, S. 78–79)

52 Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1998 (2. Aufl.), S. 21.

Literaturtheorie entwickelt,[53] lassen sich weitere Formen filmischer (Ent- oder) Beschleunigung benennen.

Gerade im Vergleich mit Be- und Entschleunigungsmöglichkeiten anderer Kunstformen zeigt sich, dass Filme mit auffällig niedrigen oder hohen Einstellungsdauern nur dann als Phänomene von Be- und Entschleunigung behandelt werden können, wenn die übrigen inszenatorischen Mittel ebenfalls berücksichtigt werden.

Je mehr also die Einstellungslänge im Rahmen eines Be- und Entschleunigungsdiskurses verhandelt wird, desto stärker wird in der Regel deren Wirkung vernachlässigt. Auch innerhalb des *slow*- bzw. *contemplative-cinema*-Diskurses, in welchem die Wirkung der langen Einstellung durchaus Berücksichtigung findet, wird ihr Einsatz letztlich bloß innerhalb eines eng gesteckten Rahmens und im Zusammenspiel mit einer recht begrenzten Anzahl weiterer inszenatorischer Mittel behandelt.

1.1 Zur Forschungslage

Sieht man von kürzeren Aufsätzen ab, welche die lange Einstellung im Werk einzelner Regisseure untersuchen und häufig auf Bazins These eines ausgeprägteren Realismus langer Einstellungen zurückgreifen,[54] so sind in den letzten Jahren vor

53 Vgl.: Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, S. 77–88. – Bordwell sieht vor, dass – während *Fabula duration* den Zeitraum umfasst, in dem sich eine Geschichte insgesamt ereignet, und *Syuzhet duration* die dramatisierten Zeiträume der Geschichte bezeichnet – *screen duration* die Laufzeit eines Films bezeichnet. Dabei ist zu beachten, dass Bordwell von zwei Formen der Dehnung der *Fabula duration* ausgeht: So nennt er zum einen *dilation*, wobei die *screen duration* mehr Zeit einnimmt als die *Fabula duration*, zum anderen *insertion*, wobei hier die *Syuzhet duration* mehr Zeit einnimmt als die *Fabula duration*, indem ein fester Zeitraum der Geschichte an unterschiedlichen Orten wiederholt wird. Zwar wird in beiden Fällen die *Fabula duration* gedehnt, für eine entschleunigende Wirkung jedoch scheint die *insertion* nicht in allen Fällen geeignet zu sein: Wenn in Bergmans Persona (S 1965) Bibi Andersson am Esstisch vor Liv Ullmann einen Monolog führt und dieser Monolog letztlich zweimal erfolgt, jedoch aus anderen Perspektiven, dann trägt das durchaus zur Entschleunigung bei – die Tonspur erfährt eine Wiederholung, auf der Bildebene ist zwar ein anderer Ausschnitt des Raums zu sehen, es handelt sich aber nach wie vor um denselben, bekannten Raum. (Eine Beschreibung der Erzeugung des Eindrucks eines homogenen Raums mittels der Bild- und Tonmontage findet sich bei Khouloki (vgl.: Khouloki, S. 86–96).) Wenn jedoch – was üblicher ist – ein Zeitraum an vollkommen verschiedenen Orten wiederholt wird, sodass andere Räume oder Landschaften, andere Figuren und andere Geräusche und Stimmen Verwendung finden, ist diese Wiederholung eines Zeitraums keine sinnlich wahrnehmbare mehr. Man kann hieran sehen, dass ein geschlossener Schauplatz für eine entschleunigende Wirkung hilfreich ist, während die Zeitdehnung nur als sinnlich wahrnehmbare Dehnung von Interesse ist: Der Raum ist nicht weniger bedeutsam für die Entschleunigung als die Zeit, insofern der Eindruck von Geschwindigkeit von Zeit *und* Raum abhängt. Ein Schauplatz wirkt in 1 ½-stündiger Darbietung weniger rasant als 20 Schauplätze.

54 Steven Jacobs etwa folgt (und relativiert) in *Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take* (2011) Bazin insofern, als er in dem Verzicht auf die Montage einen Wirklichkeitsbeweis erblickt. Ausgehend von Hitchcocks Mitwirkung an Sidney Bernsteins Memory of the Camps (GB/USA

allem vier umfangreichere Veröffentlichungen zur langen Einstellung erschienen: die bereits erwähnten Bände *The Long Take. Critical Approaches* und *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous* sowie die Dissertationen *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker* (2001) von Donato Totaro und *The Long Take in Modern European Cinema* (2014) von Christopher Stuart Marnoch, auf die sogleich zurückzukommen sein wird. Dagegen konzentriert sich *Modalities of the Long Take in the Era of Late Socialism: Miklós Jancsó, Sergei Parajanov, Andrei Tarkovsky (1956–1986)* (2014) von Kiersten Jakobsen auf den Einsatz der langen Einstellung vor dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung der Sowjetunion. Eine Verlagerung von der – als didaktisch aufgefassten – Montage zur langen Einstellung «in the era of disillusionment with the promise of Stalinism,

1945/1985) über die Konzentrationslager fragt er angesichts von Hitchcocks Thrillern danach, wie «a preference for long takes[…] connected to the issues of memory, trauma» (Jacobs, S. 265) sei. Die Verbindung zwischen der langen Einstellung und dem Erinnern – die auch in Deleuzes Kino-Bänden angesprochen wird, auf die sich Jacobs allerdings nicht stützt – wird jedoch nicht weiter analysiert; die Art und Weise der Verbindung lässt Jacobs jedoch im Vagen: «Many of Hitchcock's 1940s films – Rebecca, Spellbound, Notorious, The Paradine Case, Under Capricorn – that are characterized by the use of fluid long takes, feature characters haunted by memories of traumatic experiences in their past. Such an evocation of traumatic memories by means of long takes and a mobile camera will later play an important role in the development of European modernist cinema in general and in the work of Alain Resnais in particular.» (Jacobs, S. 274)
Bruce Isaacs nähert sich dem von Bazin behaupteten Realismus hingegen vor dem Hintergrund des digitalen Kinos, in welchem das Argument eines Wirklichkeitsbeweises nicht mehr zu halten ist. Isaacs begreift – ausgehend von Kristin Thompsons *The Concept of Cinematic Excess* (1977) – die lange Einstellung in seinem Aufsatz *Reality Effects: The Ideology of the Long Take in the Cinema of Alfonso Cuarón* (2016) als *excess* und als «image of the materiality» (Isaacs: *Reality Effects*), wobei dieses Bild «between a filmic and digital cinematographic mode» (Isaacs: *Reality Effects*) z. B. auch ein digital erzeugtes, virtuelles Bild sein könne. Damit aktualisiert er Bazin und spricht von reinem Realismus, der allerdings «less a matter of an *a priori* real» (Isaacs: *Reality Effects*) sei. Auch James N. Udden bezieht sich in *Child of the Long Take: Alfonso Cuaron's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization* (2009) auf Bazin – wenngleich er anführt, dass die lange Einstellung nicht immer einen realistischen Effekt bewirke –, erklärt den Einsatz langer Einstellungen in Cuaróns Children of Men dann aber im Hinblick auf ökonomische Bedingungen über Cuaróns Bedürfnis, die lange Einstellung in Hollywood innerhalb eines Films mit großem Budget zur Anwendung kommen zu lassen: «The short answer is because he wanted to show he could.» (Udden: *Cuaron's Film Aesthetics*) Hier lassen sich Bazins Annahme eines Realismus und der – eigentlich eher in der *slow-cinema*-Debatte anzutreffende – Versuch, die lange Einstellung als Reaktion auf einen gänzlich anderen Trend zu verstehen, gleichermaßen antreffen. Bazin ist auch der Bezugspunkt in John David Rhodes' Aufsatz *Haneke, the Long Take, Realism* (2006) (Vgl.: Rhodes 2006, S. 17–21), der auch Eingang in Rhodes' umfangreicheren Aufsatz *The Spectacle of Skepticism: Haneke's Long Takes* (2010) gefunden hat (Vgl.: Rhodes 2010, S. 87–102), sowie in Casey Goulds *Spectatorship and the long take in Haneke's ‹Caché›* (2014), wobei letzterer Aufsatz – auch anhand der Filme Cuaróns – zu dem Schluss kommt, dass Bazins Annahme eines realistischen Effekts in Filmen der letzten Jahre nicht mehr gültig sei (Vgl.: Gould: *Spectatorship*). Aber auch Gould geht lediglich davon aus, dass Bazins filmtheoretische Überlegungen inzwischen nicht mehr ausreichen – und nicht davon, dass sie schon immer einen wichtigen Punkt verfehlten.

the promise of Socialism, and the years of stagnation that follow»[55] wird im Rahmen des historischen Kontexts untersucht, wobei besonders die «ambiguity»[56] der langen Einstellung hervorgehoben wird. Eine zentrale Rolle nimmt die Untersuchung der langen Einstellung auch in Evangelos Makrygiannakis' Dissertation *The Films of Theo Angelopoulos: A Voyage in Time* (2008) ein, wobei sie freilich ausschließlich anhand des Werkes von Angelopoulos untersucht wird: Makrygiannakis analysiert die lange Einstellung als «realist aesthetic»[57], die jedoch auch «a time shift within a concrete space»[58] enthalte, die «under a montage principle»[59] zum Einsatz gelange und sich zudem öffne «to incorporate the Brechtian *Gest.*»[60]

Totaro wählt in seiner Arbeit hingegen einen wesentlich breiteren Zugang und verzichtet explizit auf einen geografischen, kulturellen oder zeitlichen Kontext. Nach einer Auswertung zahlreicher Filmbesprechungen kommt er zu dem Ergebnis, dass «the lowest numerical duration at which a shot *has been* referred to as a long take is in the 25–40 second range»[61], und legt in seiner Arbeit die Untergrenze langer Einstellungen bei 25 Sekunden an. Dabei gilt sein Interesse allerdings besonders jenen Einstellungen, in denen der jeweils präsentierte Vorgang vollständig abgeschlossen ablaufe, bei denen die messbare Länge der Einstellung von der Zeitwahrnehmung des Betrachters abweiche und bei denen darüber hinaus die überdurchschnittliche Länge der Einstellung durch den jeweiligen Inhalt geradezu determiniert erscheine (wie etwa im Fall des dramatischen Herauszögerns in der letzten Einstellung von Carol Reeds The Third Man (Der dritte Mann, GB 1949)).[62] Die Beeinflussung der Zeitwahrnehmung durch die lange Einstellung bildet dabei Totaros Hauptanliegen. Diesem folgt er mit der Erstellung von sechs Kategorien möglicher Beziehungen zwischen «long take duration and narrative time»[63], von welchen die meisten allerdings auch für kürzere Einstellungen gelten, während bloß eine Kategorie eine starke Abhängigkeit von

55 Kiersten Jakobsen: *Modalities of the Long Take in the Era of Late Socialism: Miklós Jancsó, Sergei Parajanov, Andrei Tarkovsky (1956–1986)*. Diss., Stanford University 2014, S. 17.

56 Jakobsen, S. 36.

57 Evangelos Makrygiannakis: *The Films of Theo Angelopoulos: A Voyage in Time*. Diss., University of Edinburgh 2008, S. 64.

58 Makrygiannakis, S. 99.

59 Makrygiannakis, S. 64.

60 Makrygiannakis, S. 91–92. – Diesen Verweis auf Brecht lieferte bereits Angelopoulos selbst (vgl.: Nagel 1992a, S. 129–131). In seinem – von Makrygiannakis nicht berücksichtigten – Aufsatz *The Long Take in* Voyage to Cythera (1990) spricht Raymond Durgnat das Verhältnis der Brecht-Anleihen und der in sich achronologischen Einstellungen zur gewahrten Einheit von Raum und Zeit im Sinne Bazins bereits an, wobei er von einer Hinwendung vom Realismus zum Formalismus ausgeht und von einem «cine-Marxist enthusiasm for Brecht's formalism» (Durgnat: *The Long Take*) spricht.

61 Donato Totaro: *Time and the Long Take in* The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker. Diss., University of Warwick 2001, S. 4.

62 Vgl.: Totaro, S. 8–14.

63 Totaro, S. 33.

der langen Einstellung aufweise.[64] Zudem nennt er «three different strategies of long take practice: Dialectical, Synthetic, and Radical.»[65] Im ersten Fall ist der Einsatz langer Einstellungen ein wichtiges, aber kein dominierendes Mittel der Inszenierung; im zweiten Fall ist er stärker vertreten, ohne «conventionally edited scenes»[66] auszuschließen. Dagegen bildet die lange Einstellung im dritten Fall das «exclusive structuring principle and a preferred formal device.»[67] Totaros Annahme, dass «the overall pace slower»[68] gerate, je mehr sich ein Film in die dritte Stufe bewege, müsste jedoch angesichts der Filme Noés relativiert werden.

Mit diesen Kategorien und Abstufungen unterzieht Totaro dann Tarkowskij sowie die «more story and plot-driven»[69] Regisseure Kenji Mizoguchi und Orson Welles (mit jeweils einem Film) ausführlichen Analysen. Dabei nimmt er explizit *keinen* Bezug auf Bazins Überlegungen zur langen Einstellung, sondern widmet sich – zum Teil von Deleuzes Filmtheorie inspiriert – vor allem der Dauer und dem Verhältnis von Einstellungslänge und ihrer «temporal tonality»[70], in deren Verwendung er «an integral artistic component of the long take»[71] sieht.

Eine Beziehung der langen Einstellung zur Mystik wird hier nicht angesprochen, wenngleich Totaro im Zusammenhang mit Stalker (SU 1979) von einer *Creation Time* spricht, womit er lange Einstellungen bezeichnet, in denen «time is given the power of ‹creation›, in the sense that something magical, unbelievable, or unexplainable (and often simple) occurs within the ‹reality› (real time) of the continuous long take.»[72] Totaro scheint mit einer Beziehung der langen Einstellung zur Mystik viel eher unvereinbar zu sein, wenn er ausgehend von William James' Äußerung, dass die Wahrnehmung des Zeitflusses vom Gewahrsein einer Veränderung abhänge, zu der Mutmaßung gelangt: «As our awareness of change is ‹slowed› down, then so too is our awareness of time passing. I realize this is speculative,

64 Bei dieser Kategorie handelt es sich um die von Totaro *Mise-en-Trickery Long Take* benannte Einstellung, in der es im Verlauf der Einstellung (ohne kaschierte Schnitte) zu Zeitsprüngen komme (vgl.: Totaro, S. 86–93). Aber auch in diesem Fall ist es kürzeren Einstellungen keinesfalls unmöglich, derartiges ebenfalls zu enthalten. Komödien, die Anachronismen als Pointen verwenden, wären etwa anzuführen.

65 Totaro, S. 155.

66 Totaro, S. 149.

67 Totaro, S. 149.

68 Totaro, S. 150.

69 Totaro, S. 147.

70 Totaro, S. 72.

71 Totaro, S. 72.

72 Totaro, S. 161–162. – Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine grundlegende Eigenschaft der langen Einstellung, sondern vielmehr um eine Kombination von Dauer und einem unerwartet in ihr sich ereignenden Prozess (wie z. B. das einfallende Licht und der einsetzende Regenschauer, als die Männer in Stalker am Ende ihrer Reise in einem nassen, verfallenen Zimmer verharren; oder das sich plötzlich bewegende Glas, das des Stalkers Tochter in der letzten Einstellung anvisiert).

but I offer this hypothesis as one possible explanation for why the slow, contemplative temporal tonality in STALKER does not produce the sensation of ‹eternity›»[73].

Während Totaro von Bazin Abstand nimmt – was aus anderen Gründen auch in dieser Arbeit geschehen soll[74] –, verwendet Marnoch in seiner Arbeit zur langen Einstellung ausdrücklich «Bazin's arguments about realism as a central theoretical principle underlining my understanding of the long take in modern European cinema.»[75] Zwar betont er im Zusammenhang mit Antonionis CRONACA DI UN AMORE (CHRONIK EINER LIEBE, I 1950) eine «visual abstraction»[76], aufgrund welcher Bazins These die lange Einstellung nicht mehr umfassend wiedergebe, weist aber ausdrücklich darauf hin, dass «[t]his does not invalidate the realist qualities of the film […] and Bazin's insights still remain relevant to its long takes.»[77] Vielmehr betone die lange Einstellung bei Antonioni «the reality of the events on the screen, but also the presence of the camera in relation to this reality.»[78]

Diese Haltung gegenüber Bazin, die für eine Ausweitung seiner Thesen zur langen Einstellung plädiert, zugleich aber deren prinzipielle Richtigkeit betont, ist auch für andere jüngere Arbeiten über die lange Einstellung charakteristisch: Neben den bereits genannten Aufsätzen (vgl. S. 28, Fn. 54) nimmt auch Tiago de Luca in dem schon erwähnten Aufsatz *Realism of the Senses* auf Bazin Bezug, unterscheidet allerdings die bei Bazin entscheidenden Plansequenzen von den langen Einstellungen der *slow movies*, um darin in Anlehnung an Rancière einen *Aesthetic Realism* zu erblicken.[79] Auch Mark Le Fanu behauptet in seinem Essay *Metaphysics of the «long take»: some post-Bazinian reflections* (1997) ein Fortbestehen der von Bazin angesprochenen Eigenschaften der langen Einstellung im Werk von Maurice Pialat und Raymond Depardon, während er zugleich auch kontemplative Einstellungen anspricht (und Bazins *L'évolution du langage cinématographique* (*Die Entwicklung der Filmsprache,* 1951/1952/1955) dahingehend

73 Totaro, S. 252. – In dieser Arbeit wird hingegen eine Erahnbarkeit von Ewigkeit in langen Einstellungen eine entscheidende Rolle spielen. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass Totaro mit der in Anführungszeichen gesetzten *eternity* lediglich eine Hyperbel verwendet hat. Dafür spricht vor allem auch der Umstand, dass er gleich drauf Mark Le Fanu zitiert, der sich in *The Cinema of Andrei Tarkovsky* (1987) gefragt hat: «Why isn't the scene boring if nothing at all happens in it?» (Le Fanu 1987, S. 93)

74 Totaro geht lediglich davon aus, dass «Bazin's theoretical conjectures on long take realism are not relevant to my thesis» (Totaro, S. 33). Hingegen wird es in dieser Arbeit auch darum gehen, Bazin zu widersprechen.

75 Christopher Stuart Marnoch: *The Long Take in Modern European Cinema*. Diss., Royal Holloway University of London 2014, S. 10.

76 Marnoch, S. 113.

77 Marnoch, S. 113.

78 Marnoch, S. 120.

79 Vgl.: De Luca: Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema. In: Lúcia Nagib, Chris Perriam, Rajinder Dudrah (Hrsg.): *Theorizing World Cinema*. London / New York 2012, S. 183–205.

relativiert, dass sich eine Reduzierung der Montage in den Jahrzehnten nach Bazin nicht durchgesetzt habe).[80] Auch Çağlayan ergänzt Bazins Thesen zur langen Einstellung lediglich, wenn er in *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema* (2014) schreibt: «I claim that while use of the long take has previously been attributed as a device to capture an aesthetic of reality, within Slow Cinema it becomes the very central device to elicit an aesthetic experience based on feelings of nostalgia, absurd humour and boredom.»[81]

Marnoch bezieht sich in seiner Arbeit aber zugleich auch auf Deleuzes Filmtheorie, welche er als «closely related to Bazin's notions of realism»[82] begreift, «but which uncovers a different dimension to many of the same features emphasised by the earlier writer»[83], um mit dieser zu untersuchen, «how duration in the shot is central to the aesthetic impact of these films.»[84] Dabei stützt er sich auf Deleuzes Deutung der gelockerten Zusammenhänge im Neorealismus und der Tiefenschärfe bei Welles. Auch auf Bordwells Untersuchungen einer «aesthetic of dedramatisation, which is established through the deployment of certain staging and compositional strategies in the shot»[85], nimmt er ausdrücklich Bezug, wobei er von Überschneidungen der Arbeiten Bordwells und Deleuzes Filmtheorie – trotz ihrer «very different critical languages and traditions, and opposing methodologies»[86] – ausgeht.

Mit diesen drei filmtheoretischen Bezugspunkten – zu denen sich in der Analyse von Stalker noch Tarkowskijs *Zapečatlënnoe vremja* (*Die versiegelte Zeit*, 1984) gesellt – analysiert Marnoch dann ausdrücklich lange Einstellungen in mehreren Beispielen des modernen Films, der mit dem Neorealismus entsteht und sich in verschiedenen Neuen Wellen ausbreitet, um hingegen frühere Vertreter sowie das zeitgenössische *slow* bzw. *contemplative cinema* unberücksichtigt zu lassen. «[D]ramatic approaches to the long take […], where significant narrative relations are built up through the extended shot, and which involve us closely with the characters and their scenarios»[87] werden ebenfalls als «the opposite to the effect created by the filmmakers of interest in this thesis»[88] nicht berücksichtigt.

Dabei definiert Marnoch die lange Einstellung zum einen

80 Vgl.: Le Fanu: Metaphysics of the «long take»: some post-Bazinian reflections. Auf: *pov.imv.au.dk* (Zugriff vom 30.12. 2016) – bit.ly/2XOokrj (16.06.2019).

81 Çağlayan 2014, S. 28. – Auch das moderne Mainstream-Kino sei Çağlayan zufolge mit Bazin nicht mehr zu fassen (vgl.: Çağlayan 2014, S. 58–59, 63).

82 Marnoch, S. 163.

83 Marnoch, S. 163.

84 Marnoch, S. 11.

85 Marnoch, S. 11.

86 Marnoch, S. 217.

87 Marnoch, S. 27–28.

88 Marnoch, S. 28.

> by its quality of wholeness, of preserving the relations between elements in the scene. The other significant feature of the long take relates to time. We can say that a take is experienced as ‹long› when time becomes a felt quality of the shot, or where its duration becomes an essential factor of its aesthetic.[89]

Unter diesen Voraussetzungen arbeitet Marnoch vor allem die Vereinbarkeit von drei verschiedenen, filmtheoretischen Ansätzen zur Untersuchung (nicht ausschließlich) langer Einstellungen heraus. In deren Anwendung auf filmische Beispiele zwischen den späten 1940er- und den späten 1970er-Jahren zeigt er verschiedene Erscheinungsformen der langen Einstellung auf. Im Fall von Jancsó und Angelopoulos sieht er dabei in den langen Einstellungen einen «important way to establish a politically radical aesthetic»[90], wohingegen er im Fall von Tarkowskijs Stalker die lange Einstellung zwischen «mysticism and material texture»[91] ansiedelt. Dabei stützt er sich sowohl auf Tarkowskijs Äußerungen als auch auf András Bálint Kovács' Betonung einer christlich-orthodoxen Tradition bei Tarkowskij, welche sich in der Kontemplation und der Überschneidung von Materialität und Spiritualität niederschlage,[92] um zu untersuchen, «how these spiritual concerns arise more specifically in Stalker, and how they relate to other details in the film.»[93] Nicht zuletzt aufgrund des Hinweises, dass «the long take works stylistically within a framework of religious references»[94], wird bei Marnoch dann aber weniger die lange Einstellung selbst, als vielmehr ihre Verwendung in einem als mystisch aufgefassten Kontext in einen Zusammenhang mit der Mystik gebracht. Das betrifft auch Beasley-Murrays Aufsatz *Whatever Happened to Neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take*, auf welchen Marnoch Bezug nimmt. Dort wird ebenfalls mit Bazin die lange Einstellung mit dem Realismus in Verbindung gebracht, wohingegen erst der Kontext einen Bezug zur Mystik herzustellen versteht: «The Sacrifice (and Tarkovsky's work in general) excavates the divine within the banal and the everyday – this is what I term its ‹mystical realism›»[95].

Marnoch siedelt daher einen Mystizismus in den Motiven, in der abgebildeten Materie selbst an und attestiert Tarkowskijs Stalker dann, dass er bezwecke, «to immerse us into the physical world of the film as a means to reveal a more

89 Marnoch, S. 20.
90 Marnoch, S. 240.
91 Marnoch, S. 192.
92 Vgl.: András Bálint Kovács: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago 2007, S. 393–394.
93 Marnoch, S. 194.
94 Marnoch, S. 195.
95 Jon Beasley-Murray: Whatever Happened to Neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take. In: *Iris* 23, 1997, S. 48.

mystical dimension.»[96] Der langen Einstellung an sich wird hingegen keine Nähe zur Mystik zugesprochen, die über einen (fraglos wichtigen) Gebrauch der «contemplation in time to make the viewer feel the presence of this other world»[97] hinausgehen würde – ein Gedanke, den bereits Tarkowskij selbst in *Zapečatlënnoe vremja* nahelegt und der die Frage aufwirft, weshalb dieser Effekt nicht auch generell bei Einstellungen auftreten sollte, in denen die Erfahrung der Dauer ein zentrales Anliegen ist (oder in denen die Erfahrung der Dauer zumindest zwangsläufig früher oder später unvermeidbar ist).

Denn die Funktion der Dauer, die Marnoch mit Bezugnahme auf Deleuze auch an anderen Filmbeispielen untersucht, rückt er keinesfalls grundsätzlich in die Nähe der Mystik: Erst über Tarkowskijs Überlegungen in *Zapečatlënnoe vremja*, denen er zurecht – wenngleich nicht weiter begründet – eine Nähe zu Deleuze zuschreibt, geht er anhand eines einzelnen Films Tarkowskijs auf solch einen Zusammenhang ein, der allerdings als nicht auf andere Filme(macher) übertragbar angesehen zu werden scheint. Auf das Mystische verweist die lange Einstellung bei Tarkowskij (Marnoch zufolge) bloß aufgrund des kulturellen Kontexts und der christlich-orthodoxen Tradition; und – was ausschließlich für Stalker gilt – über die Handlungsebene:

> [B]y putting his two travellers into physical contact with the environment it seems that the Stalker hopes to unlock their faith. The spiritual ambitions of the film's long takes might therefore be seen along the same lines, aiming to immerse us into the physical world of the film as a means to reveal a more mystical dimension.[98]

Marnochs Arbeit ist insofern charakteristisch für viele andere Annäherungen an die lange Einstellung, als sie vier prominente Tendenzen in sich vereint: den bereits erwähnten Rückgriff auf Bazin und seine These vom Realismus der langen Einstellung, den Rückgriff auf Bordwells Konzept der *dedramatization*, mit welchem die lange Einstellung in ihrer Auswirkung auf die Narration und zumeist im Kontext des *slow* bzw. *contemplative cinema* besprochen wird,[99] den Rückgriff auf Deleuzes Bilder der Zeit und den Rückgriff auf Tarkowskijs

96 Marnoch, S. 206.

97 Kovács 2007, S. 393.

98 Marnoch, S. 206.

99 Vgl.: Çağlayan 2014, S. 64–78. De Luca: *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. New York 2014, S. 13–15, 18–29. – Schon bei Bordwell ist die *dedramatization* bloß ein möglicher Effekt der langen Einstellung: «[T]he long take is a device capable of serving many different purposes. In Hollywood it was used chiefly for virtuosic following shots, as in today's extended walk-and-talk sequences. By contrast, some postwar European filmmakers exploited it for the sake of what has come to be known as dedramatization.» (Bordwell 2005, S. 152)

Zapečatlënnoe vremja – mit welchem dann im Hinblick auf die Filme Tarkowskijs ein Verweis auf das Absolute über die lange Einstellung angesprochen wird.[100]

Insbesondere der Rückgriff auf Bazin dominiert auch den Sammelband *The Long Take. Critical Approaches*, der 14 Aufsätze – darunter ein schon zuvor veröffentlichter Text – sowie zwei Vorworte umfasst, welche einmal auf die filmtheoretischen Zugänge zur langen Einstellung blicken und einmal einen Überblick der filmhistorischen Entwicklung der langen Einstellung liefern. In weitgehend chronologischer Ordnung (aber nicht aufeinander aufbauend) blicken die einzelnen Aufsätze dann auf Jean Renoir, Otto Preminger, Kenji Mizoguchi, Max Ophüls, Vincente Minnelli, Roberto Rossellinis späte TV-Filme, Jon Jost, Richard Linklater, Tsai Ming-Liang, James Benning, Sharon Lockhart, Nuri Bilge Ceylan, Alfonso Cuarón sowie auf die TV-Serien True Detective (USA 2014) und Looking (USA 2014), um dabei nicht etwa eine kohärente Theorie der langen Einstellung zu entwickeln, sondern eine Vielfalt ihrer Erscheinungsmöglichkeiten und Funktionen zu beschreiben. Die lange Einstellung wird also bloß «for its specific uses in specific contexts»[101] betrachtet: «our interest is centrally in the function and effect of individual long takes. This has also led us away from attempting a typology of the long take – typology and classification, when applied to artistic practices, can be generalising and reductive.»[102] Und selbst innerhalb einzelner Filme sei die lange Einstellung bisweilen «not beholden to a singularly motivated vision.»[103]

Dieser Band liefert keine grundsätzlich neuen Impulse, sondern spiegelt eher adäquat die Ansätze und Tendenzen der Menge vorangegangener Aufsätze – zumal das *slow cinema* neben Bazin einen weiteren großen Bezugspunkt darstellt. So bezieht Lisa Purse – ähnlich wie Bruce Isaacs in seinem Aufsatz *Reality Effects: The Ideology of the Long Take in the Cinema of Alfonso Cuarón* – Bazins Ansatz auf den «Digital Long Take»[104] bei Cuarón, während Joe McElhaney sich etwa ausgehend von Bazin auf die Einheit ganzer Musicalnummern bei Minnelli konzentriert.[105] Catherine Fowler führt aus, dass Pasolinis *Osservazioni sul piano-sequenza* (*Observations on the long-take*, 1967) durchaus Übereinstimmungen mit Bazin aufweise, es jedoch erlaube, «moving images circulating beyond the movie

100 Vgl.: Matilda Mroz: *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh 2012, S. 93–94. Jeremy Mark Robinson: *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone 2006, S. 151. Kovács 2007, S. 393.

101 Gibbs, Pye, S. 5.

102 Gibbs, Pye, S. 5.

103 Adam O'Brien: Roberto Rossellini Presents. In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 118.

104 Lisa Purse: Working Space: Gravity (Alfonso Cuarón 2013) and the Digital Long Take. In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 221–237.

105 Vgl.: Joe McElhaney: Like Motion Pictures: Long Take Staging in Vincente Minelli's Bells Are Ringing (1960). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 103–116.

theatre»[106] zu untersuchen, um dann auf den Experimental- und Undergroundfilm, auf das *slow cinema* und die Installation einzugehen. Das *slow cinema* dominiert dann vor allem die Texte Tiago de Lucas, Alison Butlers und James Rattees: de Luca konzentriert sich auf die Annäherung des Filmbildes an Fotografie und Malerei,[107] Alison Butler geht angesichts der Langsamkeit in James Bennings Landschaftsporträts von einem sehr selbstreflexiven «contemplative gaze»[108] aus und James Rattee schreibt den langen Einstellungen des *slow cinema* am Beispiel von Nuri Bilge Ceylans Bir zamanlar Anadolu'da (Once Upon a Time in Anatolia, TR 2011) die Eigenschaft zu, einen «melancholic tone»[109] zu bewirken.

Solch einen originellen, wenngleich bloß äußerst knapp umrissenen Ansatz, die lange Einstellung mit einer Stimmung, mit einem Gefühl in einen Zusammenhang zu bringen, lieferte bereits Christina Scherer in ihrem Aufsatz *Zeit/Räume der Melancholie. Reflexionen des melancholischen Zeitbewusstseins im Film* (2006); dort schreibt sie:

> Die Filmform, die das melancholische Wahrnehmungsbewusstsein am deutlichsten zeigt, ist die lange Einstellung, wie sie auch Angelopoulos benutzt, oder die Plansequenz mit langsamen Bewegungen der Kamera und wenig Bewegung im Bild. Sie vollziehen die kontemplative Wahrnehmung des Melancholikers nach, die sich in der Zeit entfaltet und auch die kleinen, scheinbar unbedeutenden Details ins Bild rückt.[110]

Scherer nimmt in ihrem kurzen Text auch auf Hartmut Böhme Bezug, der sich in seinem Aufsatz *Ruinen – Landschaften* (1988) der Melancholie in Tarkowskijs Filmen annähert und dabei bereits – nicht ganz so explizit – einen Zusammenhang zwischen der langen Einstellung und der Melancholie anspricht.[111] In ihrer Kon-

106 Catherine Fowler: The Artists' Long Take as Passage in Sharon Lockhart's Installation Lunch Break (2008). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 198.

107 Vgl.: De Luca: Watching Cinema Disappear: Intermediality and Aesthetic Experience in Tsai Ming-liang's Goodbye Dragon Inn (2003) and Stray Dogs (2013). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 163–176.

108 Alison Butler: 13 Ways of Looking at a Lake. In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 186.

109 James Rattee: The Search for Meaning in Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan 2011). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 217.

110 Christina Scherer: Zeit/Räume der Melancholie. Reflexionen des melancholischen Zeitbewusstseins im Film. In: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius (Hrsg.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg 2006, S. 70.

111 «Der Akzeleration als Gesetz des infiniten Modernisierungszwangs hält der Melancholiker eine Inständigkeit des Blicks entgegen, der dem delirierenden Sturm des Fortschritts die Stille der *nature morte* entreißt. Bis in die Kameraführung verfolgt Tarkowskij dieses alte ästhetische Prinzip: inmitten einer Kinoästhetik, in der sich das Tempo der *cuts* zwanghaft dem Zeitraptus der gesellschaftlichen Bewegungen anpaßt, mutet uns Tarkowskij mit ‹Stalker› einen 161-Minuten-Film mit nur 146 Einstellungen zu. Diese rituelle Langsamkeit und gravitätische Ostentation eignet der melancholischen Kamera. So erst kann sie dem Geflirr der sichtbaren Dinge ihr

zentration auf den (allmählichen) Wandel in der langen Einstellung lässt Scherer allerdings den wichtigen Aspekt der Kontinuität und der Einheit unberücksichtigt, der in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll.

Wie sich zeigen wird (vgl. S. 186, Fn. 180), ist ein melancholischer Tonfall durchaus geeignet, die mystische Ausrichtung eines Films zu unterstützen, und somit durchaus kompatibel mit der mystischen Wirkung langer Einstellungen. Solch eine Kompatibilität betrifft auch andere Erkenntnisse, die in Gibbs' und Pyes Sammelband geboten werden: Alexander Jacoby spricht eine Verwandtschaft zwischen der Dauer (in langen Einstellungen) und Vergänglichkeit und Tod an,[112] Douglas Pye spricht im Zusammenhang mit Renoir von einer kommende Ereignisse antizipierenden Einstellung[113] sowie von einer Bewegung des Kamerablicks von «‹indifference› to commitment»[114], und Christian Keathley attestiert Premingers Umgang mit langen Einstellungen eine «certain curious quality, a sense of mystery, of the uncanny. Of something known, but somehow not fully revealed.»[115] Eine mystische Wirkung langer Einstellungen wird allerdings an keiner Stelle angesprochen – und auch die für diese Arbeit bedeutsamen filmtheoretischen bzw. filmästhetischen Arbeiten von Paul Schrader, Gilles Deleuze und Andrej Tarkowskij werden gar nicht aufgegriffen oder (in Deleuzes Fall) bloß minimal angerissen.[116]

Wesentlich innovativer als dieser Band erscheint Lutz Koepnicks *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*. Auch hier schimmert mitunter die Möglichkeit durch, die lange Einstellung mit einer mystischen Wirkung in Verbindung zu bringen: Koepnick vergleicht etwa lange Einstellungen in Apichatpong Weerasethakuls Loong Boonmee raleuk chat (Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben, D/E/F/GB/NL/TH 2010) mit einer «form of incantation»[117], geht davon aus, dass sie «energize

Wesen entlocken: die ‹Zeichenschrift der Vergängnis› (Benjamin).» (Böhme: *Ruinen – Landschaften*)
Bei Böhme wird die lange Einstellung somit nicht bloß als Melancholie generierende Einstellung, sondern auch als Reaktion auf Beschleunigungsprozesse beschrieben – wie es auch im Rahmen der *slow-cinema*-Debatte bisweilen geschieht.

112 Vgl.: Alexander Jacoby: Looking and Touching: The Long Take in Five Women Around Utamaro (Mizoguchi Kenji 1946). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 84.

113 Vgl.: Pye: Three Long Takes: Le Crime de M. Lange (Jean Renoir 1935). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 46.

114 Pye, S. 52.

115 Christian Keathley: The Average Long Take. In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 70. – Damit bezieht sich Keathley allerdings nicht allein auf die lange Einstellung, sondern auf ihr Zusammenspiel mit der Montage. Dennoch klingt hier durchaus der ungreifbare Charakter der langen Einstellung an, der in Kapitel 2.2.2 dargelegt wird.

116 Vgl.: James MacDowell: To Be in the Moment: On (Almost) Not Noticing Time Passing in Before Sunrise (Richard Linklater 1995). In: Gibbs, Pye: *Long Take*, S. 160, Fn. 3.

117 Koepnick 2017, S. 208.

attitudes of […] dreaming»[118], und betont das gelegentliche Zusammenfallen unterschiedlicher Zeiten in ihnen; die lange Einstellung bei Béla Tarr lade zudem ein, «to desire something that Tarr's images themselves often systematically refuse to show»[119]; und die lange Einstellung insgesamt versteht er zudem als «medium to reconstruct spaces for the possibility of wonder»[120], wobei sie heutzutage zum «dreamlike and surreal»[121] neige. Zumindest mit einem «trivialisierte[n] Verständnis von ‹mystisch› als im weitesten Sinne ‹magisch, geheimnisvoll›»[122] scheinen einige der von Koepnick gebrauchten Begriffe kompatibel zu sein. Allerdings handelt es sich dabei meist um vereinzelte Beschreibungen, die selten ausführlich begründet werden und denen bisweilen scheinbar widersprüchliche Formulierungen folgen: Lädt die lange Einstellung bei Tarr zunächst noch ein, «to desire something that Tarr's images themselves often systematically refuse to show»[123], so heißt es an späterer Stelle über lange Einstellungen bei Tarr:

> They […] lodge splinters in the eyes of those eager to reveal what might be hidden beneath the surface of the visible. […] Tarr's camera endlessly follows people as they walk along endless streets and railroad tracks, not to give us time to decode any deeper meanings of their movements but to fasten our gaze to the presence of motion itself. In […] Tarr's long takes, what you see is what you get, no more and no less. It is certainly tempting to read the scrupulous literalness of […] Tarr's long-take aesthetic as a sign of intensified realism. […] Tarr's cinematic universe is one that wants to be seen and sensed in all its material concreteness, one in which the disenchanting logic of modern time leaves no room for transcendental thought or grandiose philosophies of meaning making.[124]

Wie in diesem Zitat bereits anklingt – und wie er schon früh im Text schreibt[125] –, geht es Koepnick aber auch keinesfalls um einen «intensified realism»[126]; wobei er aber eben auch nie die lange Einstellung insgesamt, sondern bloß die lange Einstellung im *art cinema* berücksichtigt. Das heißt aber nicht, dass sich Koepnick etwa mit dem beschäftigen würde, was häufig als Autorenfilm oder *arthouse* bezeichnet wird. Zunächst unterscheidet er zwischen drei Phasen: zwischen

118 Koepnick 2017, S. 181.
119 Koepnick 2017, S. 16.
120 Koepnick 2017, S. 1.
121 Koepnick 2017, S. 45.
122 Martina Wagner-Egelhaaf: Die mystische Tradition der Moderne. Ein unendliches Sprechen. In: Moritz Baßler, Hilegard Châtellier (Hrsg.): *Mytique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Straßburg 1998, S. 41.
123 Koepnick 2017, S. 16.
124 Koepnick 2017, S. 101–102.
125 Vgl.: Koepnick 2017, S. 16.
126 Koepnick 2017, S. 102.

den langen Einstellungen zur Zeit Bazins, dem «[l]ong-take work in the hands of twentieth-century auteurs such as Antonioni and Tarkovsky»[127] und dem «twenty-first-century long take»[128]. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf diese letzte Phase, wobei er aber bloß einen Teil dieser Phase berücksichtigt, der meist als *slow* oder *contemplative cinema* bezeichnet wird. Dabei liefert er eine ungewöhnliche Definition der langen Einstellung, welche die Länge völlig außer Acht lässt und sich ausschließlich über die Erfahrung des Dauerns definiert:

> Much of what even in recent cinematic practice is unquestionably meant to be long – consider Aleksandr Sokurov's Russian Ark (2002), […] Alejandro González Iñárritu's Birdman (2014), […] Sebastian Schipper's Victoria (2015)[…] – may not be perceived as long at all as a result of the frantic action of a hypermobile camera.[129]

Diese Konzentration auf die mangelnden Aktionen in (langen) Einstellungen, die er eigentlich treffender als langsame Einstellungen bezeichnen könnte, taucht schon in dem kurzen Abschnitt *Long Takes* aus dem Band *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema* (2013) auf, aus welchem er Teile in das erste Kapitel in *The Long Take* einfließen lässt. Bereits dort unterscheidet er die langen Einstellungen der jungen *Berliner Schule* von den langen Einstellungen, denen sich Bazin gewidmet hatte, und den radikalisierten langen Einstellungen des europäischen Autorenfilms ab den 1950er-Jahren:

> The return of the long take in the films of the Berlin School in fact deliberately pushes against and beyond the dual template of the postwar long take: the aspirations of Bazinian realism and the modernist demands for criticality and cognitive distantiation. In lockstep with (somewhat earlier) formalist interventions of East Asian filmmakers such as Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, and Jia Zhangke, as well as with Eastern European art house directors such as Béla Tarr and Aleksandr Sokurov, the stretching of cinematic temporality in the films of the Berlin School often aspires to reclaim the most vehement of all human passions – the category of wonder[.][130]

127 Koepnick 2017, S. 157.

128 Koepnick 2017, S. 246.

129 Koepnick 2017, S. 40.

130 Koepnick: Long Takes. In: Roger F. Cook, Koepnick, Kristin Kopp, Brad Prager: *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*. Chicago 2013, S. 199. – Einen konkreteren Vergleich der langen Einstellungen in der *Berliner Schule* und im ostasiatischen Film liefert Yuanyuan Tang in ihrer Dissertation. Zwar wird der langen Einstellung dort bloß ein vierseitiges Unterkapitel gewährt, die Unterkapitel zu statischen und leeren Einstellungen sowie zu Zeitsymbolen sind im Hinblick auf die lange Einstellung aber nicht weniger bedeutsam (vgl.: Tang, S. 141–179).

Das *wonder* und das *wondrous* sind für Koepnick die zentralen Begriffe, um die von ihm anvisierten langen Einstellungen fassen zu können, welche er allerdings in den unterschiedlichsten Medien untersucht: im narrativen Film, im Experimentalfilm, im *expanded cinema*, in der Videoinstallation, in *video walks* und *loops* und sogar an den Beispielen des Computerspiels und der (wohlbemerkt nicht etwa filmisch dokumentierten) Fotografie.[131]

Koepnicks *wonder* wird von ihm dabei in die Tradition von Platons *thaumazein* sowie der *admiration* René Descartes' gestellt. Bekanntlich sah Sokrates Platon zufolge in der *thaumazein* den Beginn der Philosophie;[132] für Descartes war die *admiration* die fundamentalste *passion*, die er in *Les Passions de l'âme* (*Die Leidenschaften der Seele*, 1649) untersuchte – ein Spätwerk Descartes', das (mitsamt seiner *admiration*) seit Luce Irigarays Verwendung in *Éthique de la différence sexuelle* (1984) vermehrt Aufmerksamkeit insbesondere in der Genderforschung auf sich gezogen hat.[133] Entscheidend für Koepnicks Theorie der langen Einstellung ist der Umstand, dass

> [w]onder in both Plato's and Descartes's sense defies anticipation and narrativization. […] In the moment of wonder, objects or events suddenly stand before us in all their detail, presence, and totality. […] [T]he event of wonder […] bursts asunder the textures of the ordinary by presenting the subject with something rare and unforeseen – with something we can neither will nor desire; with something that because of its radical newness resists repetition, standardization, and interpretation.[134]

Darunter einen «mode of experience that overwhelms the viewer, knocking us out of our minds and senses»[135] zu verstehen, lehnt er aber explizit ab: «But to understand wonder as a force paralyzing the subject largely misses the qualities ascri-

131 Es sind die weißen Autokino-Leinwände auf den Fotografien Hiroshi Sugimotos, die Koepnick in seinem Text berücksichtigt. Dass man lange Einstellungen «encoded in photographic images» (Koepnick 2017, S. 64) vorfinden könne, dürfte freilich eine überstrapazierte Ausweitung der filmischen Einstellung sein; Koepnick nutzt sie vor allem dazu, um über rein weiße Bilder und die Verwandtschaft zwischen Film und Fotografie zu sinnieren. Zudem verweist er hier bereits unterschwellig auf die an späteren Stellen verhandelten Medien, denen sich der Zuschauer als mobiler und flexibler Zuschauer nähern kann (vgl.: Koepnick 2017, S. 65–71).

132 «[D]en Philosophen kennzeichnet diese Gemütsverfassung, die Verwunderung. Denn diese, und nichts anderes, ist der Anfang der Philosophie […].» (Platon 2004b, S. 51)

133 Vgl.: Michelle Boulous Walker: *Slow Philosophy. Reading against the Institution*. London / New York 2017, S. 75–102. Perry Zurn: Wonder and Écriture. Descartes and Irigaray, Writing at Intervals. In: Mary C. Rawlinson (Hrsg.): *Engaging the World: Thinking after Irigaray*. New York 2016, S. 115–134. Marguerite La Caze: *Wonder and Generosity. Their Role in Ethics and Politics*. New York 2013, S. 11–34. Anthony David: Le Doeuff and Irigaray on Descartes. In: Stephen H. Daniel (Hrsg.): *Current Continental Theory and Modern Philosophy*. Evanston 2005, S. 36–57.

134 Koepnick 2017, S. 13–14.

135 Koepnick 2017, S. 14.

bed to it by its philosophical advocates. Unlike the violent forces of shock and trauma, wonder has the more moderate ability to make us thoughtful.»[136] Was zunächst so kompatibel mit dem Mystischen anmutet, hat bei Koepnick letztlich nichts gemein mit einem «sublime shudder»[137] und wird auch deutlich vom «contemplative viewing»[138] – sowie von «reverie, absorption, pensive spectatorship, and possessive looking»[139] – unterschieden.

Koepnick weist Kontemplation (die nach seinem Verständnis nichts mit theoretischer Reflexion gemeinsam hat), Selbstvergessenheit, Erhabenheit und das Religiöse in seinem Konzept des *wondrous viewer* explizit zurück. Vielmehr geht es ihm um einen selbst- oder metareflexiven Wahrnehmungsmodus: «At its most ambitious and innovative, the long take today instead draws our attention to the reciprocal relations between viewer and viewed»[140]. Zudem wird dieser Modus zunehmend politisch ausgedeutet: Im Zusammenhang mit dem ostasiatischen Kino geht Koepnick davon aus, dass dieses – ähnlich wie der europäische Autorenfilm nach dem Zweiten Weltkrieg auf *ebendiesen* – mit seinen langen Einstellungen und den *wondrous* Momenten auf die Modernisierung und die Globalisierung reagiert. Die lange Einstellung wird in diesem Kontext immer deutlicher in die Nähe des Entschleunigungsdiskurses des *slow cinema* gestellt: «At its most aesthetic, the long take's intervention is deeply ethical and political in nature, challenging how today's regime of 24/7 erases experiences of nonmonetized time and sociability.»[141]

Allerdings gebraucht Koepnick die Begriffe *wonder* und *wondrous* teilweise synonym und verwendet sie bisweilen für die Wahrnehmung neuartiger Eindrücke, bisweilen für die neuartige Erscheinung des Alltäglichen und bisweilen für ungewöhnliche Objekte und Vorgänge selbst. Zu dieser Unschärfe – und dem doch eher geringen politischen Potenzial, das darin liegt, «to retune the body's sense of temporality»[142] – gesellt sich noch die schon erwähnte streitbare Definition der langen Einstellung, welche die knapp 1 ½- bzw. 2 ½-stündigen Einstellungen Sokurows und Schippers eher nicht berücksichtigt, während Fotografien oder der lange Filmstreifen, den die Kinder in Reel – Unreel (MEX 2011) zu einer langen Spur abrollen (wohlbemerkt in «many takes […], none of which lasts any longer than what we know from conventional cinematic fare today»[143]), beachtet werden, um die lange Einstellung zu untersuchen.

136 Koepnick 2017, S. 14.
137 Koepnick 2017, S. 9.
138 Koepnick 2017, S. 19.
139 Koepnick 2017, S. 19.
140 Koepnick 2017, S. 247.
141 Koepnick 2017, S. 141.
142 Koepnick 2017, S. 250.
143 Koepnick 2017, S. 176.

Somit erscheint der Essay eher als Beitrag zum *slow cinema*, von welchem sich Koepnick jedoch abzusetzen gedenkt, derweil er sich nur mit einigen Erscheinungsformen der (zudem fragwürdig bestimmten) langen Einstellung überhaupt befasst. Bedeutender als diese Arbeiten zur langen Einstellung sollen für diese Arbeit – neben den in Kapitel 2.1 dargelegten Überlegungen zur langen Einstellung in Tarkowskijs *Zapečatlënnoe vremja* und in den filmtheoretischen Arbeiten Deleuzes und Paul Schraders – vielmehr kürzere Abschnitte in Arbeiten von Nicholas Rombes und Valerie Orpen sowie Aufsätze Brian Hendersons und Marcus Stigleggers sein. In Rombes' und Orpens Texten nimmt die lange Einstellung zwar keine zentrale Stellung ein, ihre Erforschung wird jedoch um einige wichtige Nuancen und Ansätze bereichert.

Während sich in Orpens *Film Editing. The Art of the Expressive* (2003) ein kurzer, zugleich aber auch der bislang breiteste Definitionsversuch der langen Einstellung befindet, welcher mit Abstrichen auch für diese Arbeit übernommen werden soll, widmet sich Hendersons Aufsatz *The Long Take* (1971) – eine der wenigen filmwissenschaftlichen Untersuchungen des 20. Jahrhunderts, welche die lange Einstellung zum zentralen Gegenstand ihres Interesses erheben[144] – vor allem dem Zusammenspiel von langer Einstellung und Montage. Den Einsatz der langen Einstellung im Kontext anderer Einstellungen zu betrachten – wie es von Henderson vorgeschlagen wird –, wird im Laufe dieser Arbeit bisweilen durchaus sinnvoll sein.

Henderson lenkt die Aufmerksamkeit – wie Rombes in *Cinema in the Digital Age* (2009) – auch auf die Choreografie in der Plansequenz, die den Realismus Bazins (bzw. den von Rombes angeführten naturalistischen Effekt der langen Einstellung) unterlaufe. Diese Überlegungen zur Choreografie werden in dieser Arbeit aufgegriffen werden, gleichwohl einem Realismus der langen Einstellung hier ohnehin widersprochen werden soll.[145]

Untersuchungen der entfesselten Kamera und der *Steadicam*-Fahrt bieten – da längere Einstellungslängen in vielen behandelten Beispielen wahrzunehmen sind – einen weiteren ergiebigen Ansatz, sich der langen Einstellung zu nähern.

144 Totaro schreibt in seiner Dissertation bezüglich Hendersons Aufsatz: «Henderson's essay ‹The Long Take,› *[sic!]* written over thirty years ago, is still the single most important essay on this subject.» (Totaro, S. 33) Im Gegensatz zu Hendersons Aufsatz verfügt Pasolinis *Osservazioni sul piano-sequenza* zwar über den populäreren Verfasser, dient allerdings nur selten als Bezugspunkt einer Untersuchung langer Einstellungen; eine Ursache für diesen Umstand mag darin liegen, dass Pasolinis äußerst knapper Text die lange Einstellung eher über die Abwesenheit der Mittel der Montage behandelt – und darüber hinaus in seiner Argumentation seit dem Aufkommen in sich achronologischer Einstellungen (und insbesondere seit den neuen Möglichkeiten des digitalen Films) nicht mehr uneingeschränkt haltbar ist. Im Kapitel zur *Todestrilogie* Van Sants wird Pasolinis Verständnis des Schnitts und der langen Einstellung dennoch am Rande aufgegriffen werden (vgl. S. 341–343).

145 Die Choreografie wird hier vielmehr als ein Mittel aufgefasst, mit welchem die Kontinuitätserfahrung der langen Einstellung, welche in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen soll, irritiert werden kann.

In diesem Zusammenhang ist – neben Schernickaus Hinweisen auf einen «übernatürlichen, geisterhaften […] Blick[…]»[146] – vor allem Stigleggers Aufsatz über die entfesselte Kamera (und die «‹Seelen-Perspektive›»[147]) bei Gaspar Noés langen Einstellungen in Irréversible und Enter the Void von Interesse, da hier auch explizit auf die Länge der Einstellung(en) eingegangen wird.[148]

1.2 Methode und Anlage der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist unterteilt in einen theoretischen und einen filmanalytischen Teil, wobei sich der erste Teil seinerseits in einen filmtheoretischen und einen vornehmlich philosophisch-kulturwissenschaftlichen Teil unterteilt, um eine Verbindung zwischen der langen Einstellung und der Mystik aufzuzeigen, welche dann im umfangreicheren zweiten Teil der Arbeit anhand ausgewählter Filme genauer analysiert werden soll.

In Kapitel 2.1 wird es zunächst darum gehen, Bazins bis heute richtungsweisender Annahme eines realistischen Effekts der langen Einstellung zu widersprechen: Seiner Beobachtung räumlicher wie zeitlicher Kontinuität innerhalb der (langen) Einstellung soll zwar gefolgt werden, es soll jedoch zugleich aufgezeigt werden, inwiefern Bazin die falschen Schlüsse daraus zieht, wenn er einen realistischen Effekt als Folge annimmt.

Mit Rombes und Henderson soll im Anschluss auf die Choreografie der für Bazin bedeutsamen Plansequenzen eingegangen werden, ehe dann über Henderson und Orpen und deren Ansätze, die lange Einstellung auch über ihre Inhalte zu definieren, Paul Schraders Konzept der *stasis*, Tarkowskijs *Zeitdruck* – welchen Deleuze in *Cinéma 2. L'image-temps* (*Das Zeit-Bild. Kino* 2, 1985) aufgreift[149] – und Deleuzes «direkte Präsentationen der Zeit»[150] in den Mittelpunkt gerückt werden sollen. Von ihnen wird die – nicht immer ausdrücklich genannte – lange Einstellung in einen Zusammenhang mit dem *Ganz Anderen* Rudolf Ottos bzw.

146 Mirko Schernickau: In Bewegung – der schwebende Blick der Steadicam. In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 332 (vgl.: Schernickau: Steadicam. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007 (2. aktual. u. erw. Aufl.), S. 685).

147 Marcus Stiglegger: Performative Film/Körper. Die entfesselte Kamera als Signum eines performativen Kinos in Gaspar Noés Enter the Void. In: Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse, Norbert M. Schmitz (Hrsg.): *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*. Darmstadt 2015, S. 118.

148 Der Aufsatz *Performative Film/Körper* (2015) liegt unter dem Titel *Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück* (2015) auch als teils erweiterte, teils reduzierte Version in Zusammenarbeit mit Marcus S. Kleiner vor, die hier vor allem berücksichtigt wird.

149 Vgl.: Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997, S. 61–63.

150 Deleuze 1997b, S. 61.

Mircea Eliades oder dem Absoluten gebracht; dabei richtet Schrader seine Aufmerksamkeit eher auf die dramaturgische Platzierung der Einstellungen der *stasis*, während Deleuze vielmehr die Dauer solcher Einstellungen hervorhebt. Die Dauer nimmt als *Zeitdruck* auch in Tarkowskijs Veröffentlichung *Zapečatlënnoe vremja* – die filmtheoretische Überlegungen, Darlegungen eines filmästhetischen Konzepts und autobiografisch angereicherte Essays über die Kunst in sich vereint – eine bedeutende Rolle ein; wobei Tarkowskij ihr jedoch eine breitere Wirkmacht zubilligt, als Deleuze es tut. Auch der Begriff der Kontemplation bzw. der kontemplativen Einstellung wird an dieser Stelle geklärt.

Mit der Thematisierung gleitender, schwebender Fahrten – insbesondere der *Steadicam*-Aufnahmen, die «dem Zuschauer das Reich des Undefinierten»[151] eröffnen – und des wehenden, strömenden Kamerablicks wird das Kapitel zur langen Einstellung in der Theorie zu seinem Abschluss gelangen.

In Kapitel 2.2 soll die lange Einstellung dann über die Kontinuität und den ungreifbaren Charakter (der Erfahrung von Dauer) mit der Mystik in einen engen Zusammenhang gebracht werden. Anhand von Bertrand Russells *Mysticism and Logic* (*Mystik und Logik*, 1914) und Reinhard Margreiters *Erfahrung und Mystik* (1997) werden dabei die entscheidenden Charakteristika der Mystik vorgestellt, die größtenteils dem Oberbegriff der Kontinuität zuzurechnen sind.[152] Auch Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844/1859) und Batailles *L'érotisme* (*Die Erotik*, 1957) werden – als Texte, welche die mystische Erfahrung thematisieren – in diesem Kapitel angesprochen; zumal sich Batailles Übertretung der Diskontinuität bei Carlos Reygadas ebenso niederschlagen wird wie Schopenhauers Mitleidsethik in Béla Tarrs letztem Film. Nach dem Aufzeigen einiger Gemeinsamkeiten zwischen mystischem Erfahren und dem Erfahren langer Einstellungen wird dann mithilfe von William James' *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature* (*Die religiöse Erfahrung in ihrer Mannigfaltigkeit*, 1902) auch der ungreifbare Charakter von mystischer Erfahrung und langer Einstellung dargelegt werden.

Im zweiten Teil der Arbeit soll dann der Gebrauch der langen Einstellung im Schaffen von Filmemachern analysiert werden, die vor allem auch für ihren Gebrauch überdurchschnittlich langer Einstellungen bekannt sind. Die Auswahl beschränkt sich dabei auf das europäische und das nordamerikanische Kino, auch wenn gerade

151 Schernickau 2006, S. 332.

152 Auf Rudolf Ottos Standard-Werk *West-Östliche Mystik* (1926/1929) wurde hingegen verzichtet, da dort weniger die zentralen Charakteristika der Mystik insgesamt betont werden, sondern vielmehr zwischen «mannigfachen typischen Besonderungen» (Otto 1971, S. VII) der Mystik bei Plotin, Meister Eckehart, Shankara und dem Buddhismus unterschieden wird, wobei Otto von einer «Illuminatenmystik» (Otto 1971, S. 82), einer «Empfindungsmystik» (Otto 1971, S. 85), einer «Naturmystik» (Otto 1971, S. 86), einer «Seelenmystik» (Otto 1971, S. 91) und einer «Gottes-Mystik» (Otto 1971, S. 94) spricht.

im asiatischen Raum Regisseure wie Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang oder Hou Hsiao-Hsien ebenfalls nachdrücklich auf lange Einstellungen zurückgreifen.[153] Zeitlich spannt sich der Bogen dabei von Dreyers Ordet (Das Wort, DK 1955) bis hin zu Tarrs A Torinói ló (Das Turiner Pferd, CH/D/F/HU/USA 2011). Sowohl auf die konkrete Ausformung langer Einstellungen als auch auf ihre dramaturgische Platzierung wird dabei eingegangen. Als Basis der Analyse wurde für einen jeden Film ein jeweils im Anhang hinterlegtes Diagramm erstellt, das Aufschluss über Anzahl und Länge der Einstellungen gibt.[154] In runden Klammern wird innerhalb der Filmanalysen die Nummer der jeweils besprochenen Einstellung eines Films angegeben. Im Fall von Irréversible werden stattdessen – wie auch für alle zitierten Mono- und Dialoge – Zeitangaben geliefert.

Am Beispiel von Carlos Reygadas wird in Kapitel 3.1 das Augenmerk der Analyse auf dem Gebrauch langer Einstellungen liegen, welche vor allem Kontinuitäts-

153 Auch Kenji Mizoguchi ist in dieser Hinsicht als Pionier zu werten: Bereits in Zangiku monogatari (Erzählung von den späten Chrysanthemen, JP 1939) dauern die Einstellungen im Durchschnitt fast eine Minute an, in Genroku Chûshingura (Die 47 Samurai, JP 1941) erhöhen sie sich nochmals auf circa 1 ½ Minuten (vgl.: Kirihara, S. 68–69).
Darauf, dass lange Einstellungen im neueren asiatischen Film eine große Rolle spielen, verweist auch Fabienne Liptay, die im Zusammenhang mit Hou Hsiao-Hsien schreibt, dass «die lange Einstellung zu einem Markenzeichen des Neuen taiwanesischen Kinos [avancierte] und […] darüber hinaus […] als stilistisches Merkmal eines panasiatischen Minimalismus» (Liptay 2009, S. 223–224) gelte.
Die Funktion langer Einstellungen ließe sich auf viele dieser Filme übertragen: etwa auf Filme Mizoguchis, bei dem bisweilen eine «düstere Starrheit der Bilder, die fatalistisch wirkt» (*Schönheit und Unglück der Frauen*), beobachtet werden kann. Auch auf Filme Weerasethakuls, der in Loong Boonmee raleuk chat die Grenzen zwischen Dies- und Jenseits verwischt, und auf Filme Hsiao-Hsiens, der Li Lin-Po zufolge «ein ostasiatisch-beschauliches Lebensbild […], das zwar unsagbar ist, aber von jedem verstanden wird» (Lin-Po: *Das Unsagbare erzählen*), aus den langen Einstellungen herleitet, ließen sich die in dieser Arbeit entwickelten Feststellungen übertragen. Allerdings lässt sich nicht bloß die Funktion langer Einstellungen an den hier vertretenen Regisseuren und Filmen ausreichend darlegen: Eine Ausweitung auf das asiatische Kino bringt auch die Gefahr kultureller Missverständnisse mit sich, wie sie etwa von Liptay im Zusammenhang mit Hsiao-Hsiens Inszenierung von Leere bzw. Fülle angeführt wird (vgl.: Liptay 2009, S. 233–234). Auch wenn mit Paul Schraders Ozu-Analyse, Schopenhauers Philosophie und Gaspar Noés Rückgriff auf das tibetanische *Bardo Thödröl* fernöstliche Religiosität und Mystik indirekt Eingang in diese Arbeit finden werden, sind sie bei ihnen doch bereits durch einen westlichen Blick gefiltert worden.

154 Darauf wurde in den Fällen der vermeintlich bzw. tatsächlich ungeschnittenen Filme Sokurows und Noés freilich verzichtet; auch für Dukhovnye golosa (Die Stimmen der Seele, RUS 1995) wurde kein Diagramm erstellt, da hier nur die vermeintlich ungeschnittene, beinahe halbstündige Einstellung zu Beginn des Films betrachtet wird. In den eher raren Fällen, in denen es – wie bei Enter the Void – streitbar ist, ob ein kaschierter Schnitt als Montage oder als fließender Übergang gewertet werden müsste, gibt der Text darüber Aufschluss, nach welchen Kriterien die Einstellungen für das Diagramm ermittelt worden sind. Über kaschierte Schnitte, *Morphing*-Effekte und dergleichen geben die Diagramme selbst keinen Aufschluss. Auch ist zu beachten, dass die jeweiligen Einstellungslängen nicht automatisch die Intensität der in ihnen erfahrbaren Dauer widerspiegeln: Einstellungen der *stasis* heben sich in den Diagrammen eher nicht als lange Einstellungen ab.

erfahrungen im Sinne Batailles begleiten. Dabei soll auch auf Reygadas' Bezugnahme auf Dreyers Ordet eingegangen werden, dessen Themen (Glauben, Liebe, Tod) Reygadas – nicht nur in Stellet Licht (D/F/MEX/NL 2007) – ebenso aufgreift wie Aspekte des *transcendental style* im Sinne Schraders und die Verwendung langer Einstellungen. Dabei behandelt Reygadas dieselben Themen unter dem Einfluss Batailles auf drastischere Weise und macht den Einsatz langer Einstellungen gezielter von den Inhalten abhängig, indem er das Streben nach einer Überwindung eigener Diskontinuität bzw. die Erfahrung der Kontinuität – also des Heiligen im Sinne Batailles – an die Erfahrung räumlicher und zeitlicher Kontinuität koppelt.

In Kapitel 3.2 wird es dann zunächst darum gehen, zu klären, wann Tarkowskij die lange Einstellung in seinen Filmen *nicht* nutzt; betroffen sind von kurzen Einstellungen vor allem eingebundene Dokumentarfilm-Sequenzen. Im Anschluss wird es darum gehen, aufzuzeigen, dass zwar die ASL in Tarkowskijs Filmen tendenziell immer weiter ansteigt – wobei auch die Rolle komplexer Choreografien im Spätwerk thematisiert wird – und dass sich kontemplative Einstellungen (bzw. kontemplative Phasen längerer Einstellungen) in seinem Spätwerk immer häufiger finden lassen, dass aber kontemplative Einstellungen schon seit dem ersten Spielfilm Tarkowskijs eine wichtige Funktion erfüllen, die teilweise Schraders *stasis* gleicht. Es soll also keinesfalls darum gehen, sich Tarkowskijs Filmen über Tarkowskijs Schriften zu nähern (welche vielmehr als Ergänzung zu Deleuzes Filmtheorie verstanden werden sollen).[155] Dabei wird vor allem das Zusammenspiel kontemplativer Einstellungen und religiös oder mystisch aufgeladener Leitmotive untersucht werden, zu welchen auch das Wasser zählt. Dieses Motiv soll auch mit verschwimmenden (Zeit-)Räumen einerseits und einem strömenden Kamerablick andererseits in Beziehung gebracht werden – zwei Aspekte, welche die mystische Wirkung der langen Einstellungen noch unterstützen und die bei Tarkowskij bereits im kleinen Ausmaß vorhanden sind, die aber vor allem bei Sokurow zur vollen Entfaltung gelangen.

Im darauffolgenden Kapitel werden dann zwei Filme Sokurows, die im Kontext seiner filmischen Elegien als Filme über eine Sehnsucht nach einem Ideal betrachtet werden, auf den Gebrauch extrem langer, etwa halb- bzw. anderthalbstündiger Einstellungen untersucht, welche einmal als statische Einstellung, einmal als lange Kamerafahrt konzipiert sind. Gezeigt werden soll dabei auch, wie Sokurow mit seinen charakteristischen Verfremdungen und Verzerrungen des Bildes die – über lange Einstellungen erzeugte – Kontinuitätserfahrung noch mit einer Flächigkeit des Bildes bzw. mit einem Verschwimmen der Zeiten und Räume unterstützt.

Ein Verschwimmen der Zeiten ist auch bei Angelopoulos anzutreffen, dessen Filme in Kap. 3.4 (neben Jancsós Filmen) untersucht werden sollen. Es wird sowohl aufgezeigt werden, dass es gerade die längeren Einstellungen seiner Filme

155 Dass Tarkowskijs Schriften sich mit ihren filmästhetischen Konzepten teilweise deutlich von dem unterscheiden, was in seinen Filmen zu sehen ist, wird dabei noch angesprochen werden.

sind, die er zugleich auch zu achronologischen Einstellungen geraten lässt, als auch, dass Angelopoulos – wie Tarkowskij – seltene kurze Einstellungen vor allem für eingebundenes dokumentarisches Material verwendet. Hervorgehoben wird auch Angelopoulos' Einsatz von Leerstellen, mit denen er einen Kamerablick kreiert, der sich durch ein Desinteresse an den dramatischen Ereignissen auszeichnet und gewissermaßen einen Blick auf das Beständige, auf die Zeit selbst wirft. Analysiert werden soll vor allem, inwiefern die Handlungen seiner *Trilogien des Schweigens* und *der Grenze* als Schilderungen des Strebens nach mystischer Einheitserfahrung – im Sinne eines Erfahrens einer *absoluten Sicherheit* Wittgensteins – zu betrachten sind. Im Hinblick auf sein auch inhaltlich anders ausgerichtetes Frühwerk wird zu Beginn des Kapitels auch untersucht, inwiefern selbstreflexive Verfremdungseffekte und Metalepsen eine Distanz bewirken, welche die Eignung der langen Einstellung zur mystischen Wirkung kaum zur Entfaltung kommen lässt. Ebenso wird die Choreografie dabei in den Blick geraten – auch am Beispiel Jancsós, dessen ebenfalls für lange Einstellungen berüchtigte Filme der 1960er-Jahre dem Frühwerk Angelopoulos' nicht ganz unähnlich sind. Am Beispiel von Jancsó wird es vor allem um das – die Kontinuität irritierende – *Timing* einer ausgesprochen komplexen Choreografie gehen; aber auch darum, wie sich über die lange Einstellung ein fatalistischer Effekt erzielen lässt.

In Kapitel 3.5 werden dann die Filme Béla Tarrs analysiert. Tarr, der wie Angelopoulos immer wieder auch auf Tarkowskij zurückgeführt wird, sich aber deutlich von dessen Religiosität distanziert, verzichtet nicht bloß auf die mystisch oder religiös ausgerichteten Leitmotive Tarkowskijs, sondern schildert auch bloß selten ein Streben der Figuren nach Kontinuität und *absoluter Sicherheit*, welches Angelopoulos' Figuren auszeichnet. Untersucht wird hauptsächlich das mit Kárhozat (Verdammnis, HU 1988) einsetzende Spät- oder Hauptwerk, mit welchem sich Tarr inhaltlich und stilistisch von seinem früheren Schaffen absetzt und zugleich die – schon im Frühwerk durchaus hohe – ASL vervielfacht. Mittels der ersten Plansequenz in Werckmeister harmóniak (Die Werckmeisterschen Harmonien, D/F/HU/I 2000) soll aufgezeigt werden, inwiefern Tarrs Inszenierung dem Publikum etwas in Aussicht stellt, was den Figuren hingegen abgeht. Es werden daran anschließend die verschiedenen Erscheinungsformen langer Einstellungen zwischen Kárhozat und A Londoni férfi (Der Mann aus London, D/F/GB/HU 2007) präsentiert, die dann als Reaktionen auf die Inhalte der jeweiligen Filme begriffen werden. Eine Analyse des letzten Films Béla Tarrs, welcher sich aus durchschnittlich fünfminütigen Einstellungen zusammensetzt und in einen Bezug zu Schopenhauers Hauptwerk gestellt werden soll, beendet das Kapitel.

Die – zum Teil von Tarr inspirierte – *Todestrilogie* Gus Van Sants ist Gegenstand der Analyse in Kapitel 3.6. Die sich im Vergleich mit Van Sants übrigen Filmen merklich erhöhende ASL dieser Trilogie legt bereits einen Bezug zwischen der Einstellungslänge und der Thematik nahe. Gerade im Vergleich mit der