

Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*. 2. Auflage. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- ANTONIONI, MICHELANGELO: Die Krankheit der Gefühle. In: KOTULLA, THEODOR (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. München [Piper] 1964, S. 83-110
- ANTONIONI, MICHELANGELO: Interview mit L'express, Paris 16.1.1964. In: CARLO, CARLO DI (Hrsg.): *M. Antonioni: Il deserto rosso*. Bologna [Cappelli] 1978, o. S.
- ARISTARCO, GUIDO: *Su Aristarco – materiali per una analisi critica*. Rom [La Zattera di Babele] 1988
- BARTHES, ROLAND: Weisheit des Künstlers. In: BARTHES, ROLAND u. a. (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni* (Reihe Film, 31). München [Hanser] 1984 [Original: Mon cher Antonioni. In: *Cahiers du cinéma*, No. 311, Mai 1980. Anders übersetzt auch in: CHATMAN, SEYMOUR; PAUL DUNCAN (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni. Sämtliche Filme*. Köln u. a. 2004, S. 65-70]
- BERGHahn, WILFRIED: Die Nacht. La Notte. In: *Filmkritik* 8, 1961, o. S.
- CHATMAN, SEYMOUR: Le innovazioni narrative di Michelangelo Antonioni. In: TINAZZI, GIORGIO (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*. Bd. II. Parma [Pratiche] 1985, S. 19-30
- CHRISTEN, THOMAS: Kein Ende. Nirgends. Die Dramaturgie des Fragmentarischen. In: *du*, H. 11, Nov. 1995, S. 64-65
- ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- ELIADE, MIRCEA: *Kosmos und Geschichte*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt (rdé)] 1966
- KOEBNER, THOMAS; IRMBERT SCHENK (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München [edition text + kritik] 2008
- LENSSEN, CLAUDIA: Kommentierte Filmographie (Reihe Film 31). In: BARTHES, R. u. a. (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. München [Hanser] 1984
- SARTRE, JEAN-PAUL: Explication de L'Étranger. In: SARTRE, J.-P.: *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt TB] 1978 [zuerst in: *Cahiers du Sud* No. 253, Février 1943; erneut in: Situation I, Paris 1947]
- SCHENK, IRMBERT: *Luigi Pirandello – Versuch einer Neuinterpretation*. Frankfurt/M., Bern [Lang] 1983

RAINER WINTER

Die modernen und postmodernen Oberflächen der Welt. Zur Ästhetik bei Antonioni und Wong Kar-Wai

1. Das Werk von Antonioni im Kontext des Modernismus

Das Werk von Michelangelo Antonioni wird als Wegbereiter und paradigmatischer Ausdruck der filmischen Moderne betrachtet. Bis in die Gegenwart hinein wirkt es stilprägend und hat einen zentralen Platz in der Geschichte der Filmkunst inne (vgl. NOWELL-SMITH 1997; SCHENK 2008; GLASENAPP 2012). Es war der bei der ersten Aufführung in Cannes im Jahre 1960 als Skandal empfundene Film *L'avventura*, der mit seiner eindringlichen und eindrucksvollen Visualität, in der Raum, Körper und die Oberflächen der Welt auf eine neuartige und komplexe Weise dargestellt wurden, diesen Ruf begründete. Der Filmkritiker Michael Althen schrieb in seinem Nachruf auf den Regisseur, dass wir ihm »alles [zu verdanken] haben, was wir als modern empfinden« (2007: 31).

Seine konsequent selbstreflexiven und ästhetisch komplexen Filme brechen und lösen die Selbstverständlichkeiten des »classical cinema« (BORDWELL 1985) auf, indem sie die eingeübten Erwartungen an narrative Filme enttäuschen und den Film selbst zum Subjekt machen (FAHLE 2005). Der klassische Film verweist nicht auf sich selbst als erzählendes Medium, er möchte primär durch seine Erzählung eine Welt glaubwürdig darstellen. Die Handlungen der Figuren sind daher durch Kausalität, Verständlichkeit und Transparenz geprägt. Sie sind immer motiviert. Figuren agieren, um

Veränderungen zu bewirken. Dagegen findet sich in den Filmen von Antonioni seit *Cronaca di un amore* (1950) die Tendenz, »Aktionen in optische und akustische Beschreibungen« übergehen zu lassen, wie Gilles Deleuze (1991: 16) feststellt. Sein Werk sei gekennzeichnet durch eine »Behandlung von Grenzsituationen, die bis zu menschenleeren Landschaften und entleerten Räumen vordringt, von denen man sagen kann, sie hätten die Figuren und Handlungen in sich absorbiert, um nur noch eine geophysikalische Beschreibung, eine abstrakte Bestandsaufnahme übrigzubehalten« (ebd.). Antonioni sei ein »kritischer Objektivist« (ebd.: 17), der sich in seinen Filmen um Abstraktion bemühe. In kühler und leidenschaftsloser Distanz strebe er danach, die Welt, die weder Sinn noch Zweck zu haben scheint, in seinen Bildern aufmerksam, differenziert und aufschlussreich zu registrieren. Hierzu schafft Antonioni offene, dezentrierte und elliptische Erzählstrukturen, die die Handlung entdramatisieren. Oft tritt die Beschreibung von Zuständen und Befindlichkeiten anstelle von Handlungen. Die Figuren verwandeln sich in aktionsarme Beobachter. Das für das »classical cinema« typische Aktionsbild, das dem Reiz-Reaktions-Schema folgt, wird außer Kraft gesetzt. Beobachtungen der Protagonisten führen nicht zu Handlungen, sondern werden selbst zum Gegenstand der Reflexion. Bewegungen sind nicht mehr eindeutig kausal motiviert, sie erscheinen gewollt zufällig. Der Gegenstand des Films ist das Visuelle. »Nicht der narrativ zu erschließende Sinn ist sein fundamentales Anliegen, im Zentrum steht vielmehr die visuelle Erzeugung von Sinn« (BOHN 2012: 321). Bilder erschließen Räume, indem sie Oberflächen inszenieren und erkunden. Deshalb bleiben vor allem Bilder und Bildpassagen seiner Filme eindrücklich in Erinnerung.

Im Zentrum steht nicht mehr die Repräsentation einer erzählerisch erschaffenen Welt, sondern die phänomenologische Erforschung optischer und visueller Räume der Moderne, die weder durch Aktionen kausal hervorgebracht werden noch sich in ihnen fortsetzen. Der Zusammenhang der erzählten Geschichte tritt in den Hintergrund. Menschen, die durch Handlungen etwas bewirken möchten, interessieren Antonioni nur am Rande. Bei ihm werden Landschaften, Situationen, Objekte, Straßen oder Gebäude wichtig, manchmal bedeutsamer als Menschen. Für Kiefer (2008: 36) ist diese Verschiebung Ausdruck der zentralen Problematik von Antonionis Schaffen: »[...] die Erfahrung der Dezentrierung, der Ortlosigkeit des Menschen und die des Versuchs zu seiner Neubestimmung, zu einer neuen Situierung in einer opaken, kontingenten und fragmentarischen Realität.«

Der Zuschauer versucht, das für ihn Sichtbare zu verstehen. Da in den Filmen die Narration ihre alles strukturierende Kraft verliert, ist der Zuschauer dazu gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf die Möglichkeiten der Bilder zu richten (SCHENK 2008: 71). Während im »classical cinema« ein Bild ein unsichtbar bleibendes Fenster zu einer erzählten Welt darstellt, entstehen nun Bilder, die Realität, Traum, Imagination und Erinnerung miteinander verknüpfen. Das Schwanken zwischen Aktuellem und Virtuellem führt zur Entwicklung von »Kristallbildern« (DELEUZE 1991: 95ff.).

Eng damit verknüpft ist, dass die Bedeutungen seiner Filme ambivalent, mehrdeutig und vage, letztlich unentscheidbar sein können. Seine durch Ambiguität gekennzeichnete Bildwelt präsentiert die sichtbare »Oberfläche der Welt« (CHATMAN 1985; KOCK 1994), ihre Bedeutung bleibt aber unklar und zweifelhaft. So kann es keine erschöpfenden und eindeutigen Interpretationen geben. Die Filme stellen »offene Kunstwerke« im Sinne von Umberto Eco (1973) dar. Auf diese Weise wird der Interpretationsprozess selbst problematisiert und zum Gegenstand seiner Filme. Roland Barthes (1984: 69) bezeichnete diese Charakteristik von Antonionis Filmen als »Schwanken des Sinns«. Dieser wird nicht festgelegt oder aufgezwungen, sondern subtil in der Schwebelage gehalten. So kann der Sinn nicht von der Macht angeeignet werden, die festlegen, definieren und bestimmen möchte. Im Kampf gegen den »Fanatismus des Sinns« zeigt sich der politische Modernismus von Antonioni. Während das »classical cinema« unentwegt relativ eindeutige und kohärente Bedeutungen produziert, verweigert sich das Kino von Antonioni diesem Zwang, der auf die faschistische Tendenz der Sprache zurückgeht, die »zum Sagen« zwingt, wie Barthes (1980: 19) an anderer Stelle gezeigt hat.

Im Folgenden möchte ich diese Interpretation von Antonionis Werks im Kontext des Modernismus problematisieren und vertiefen. Es geht mir vor allem um den politischen Charakter seiner Ästhetik. Darunter verstehe ich nicht die Sozialkritik, die z. B. mit der schonungslosen Darstellung der Dekadenten, beziehungslosen und gleichgültigen Mitglieder der italienischen Bourgeoisie in den 1960er-Jahren verbunden wird. Das Politische seiner Filme, so meine These, findet sich in der ästhetischen Erfahrung, die durch seine Filme möglich wird. Ästhetische Erfahrung ist, wie Jacques Rancière gezeigt hat, eng mit einer demokratischen Politik verbunden. Beide problematisieren die Annahme, dass die dominanten Sinnrahmen und Bedeutungen einer gesellschaftlichen und kulturellen Ordnung in Stein gemeißelt seien und nicht anders sein könnten. Sie schaffen ein Bewusstsein für Kontingenz und mögliche Veränderungen. Rancière geht

zudem von der Gleichheit aller aus, die aber durch kollektives Handeln erst realisiert werden muss. Kunst und Politik möchten Hierarchien abschaffen und bestehende Identitäten problematisieren sowie verändern. Auf diese Weise soll eine neue Aufteilung des Sinnlichen erreicht werden.

Für Siegfried Kracauer (1985: 71ff.) ist das zentrale Merkmal des Films, dass er die physische Realität darstellen und auf diese Weise sichtbar machen kann. Er registriert und enthüllt die Dinge der Welt in ihren Materialitäten, Oberflächen und Details. Diese expressive Funktion des Kinos zeichnet nach Rancière (2006a) die kinematografische Modernität aus. Die determinierende Kraft von Erzählungen und Ideologien wird unterlaufen und außer Kraft gesetzt, indem eine Welt von Objekten und Menschen dargestellt wird, deren Sinn vom Zuschauer erst erkundet werden muss. Zweifellos drücken Antonionis Filme diese Modernität aus. Außerdem verkörpern sie das Schöne im Sinne des modernen Regimes der Kunst, das nicht in der Repräsentation oder Mimesis aufgeht. Daher lassen sie sich weder einfach konsumieren noch begrifflich erschöpfend bestimmen. Wie Jacques Rancière (2008) mit Bezug auf Gilles Deleuze zeigt, ist das Schöne »widerständig« und die Kunst selbst politisch. Sie ist also nicht bloß ein Kommentar oder eine Fortsetzung der Politik, sondern die »Kunst ist die Politik« (ebd.: 13). In der ästhetischen Erfahrung, die nicht auf das Erleben von Kunst beschränkt ist, kann sich Gleichheit realisieren, die (vielleicht) zu einer neuen Gemeinschaft führt. Der »Widerstand« der Kunst beinhaltet so das »Versprechen eines kommenden Volkes« (ebd.: 22).

Vor diesem Hintergrund werde ich die Widerständigkeit von Antonionis Kunst im Kontext der kinematografischen Modernität näher bestimmen (2). Zur weiteren Vertiefung werde ich mich dann Wong Kar-wai zuwenden, in dessen Werk die Ästhetik der Oberfläche auch eine wichtige Rolle spielt. Ich werde zeigen, wie der chinesische Regisseur an Antonioni anschließt und dessen visuelle Ästhetik für die Gegenwart aktualisiert (3). Eine Schlussbetrachtung diskutiert die Ergebnisse im Kontext der Konzeption des »emanzipierten Zuschauers« (RANCIÈRE 2009) (4).

2. Die Widerständigkeit der Kunst von Antonioni

Antonionis Filme wurden sehr oft im Kontext der existenzialistischen »structure of feeling« (WILLIAMS 1977: 188ff.) interpretiert. In ihnen würden die Ängste, die Entfremdung, Einsamkeit und Isolation des moder-

nen Menschen dargestellt, aber auch das »existentialistische Erlebnis« (SCHAUB 1984: 18ff.), die Herausforderung, einen Lebenssinn in einer sinnlosen Welt zu finden, die nicht mehr über stabile, Kohärenz vermittelnde Interpretationsrahmen verfügt. So sei *Il Grido* (1957) eine Anklage gegen die Kälte der modernen Welt. Aldo, die proletarische Hauptfigur, finde in ihr keinen Halt mehr, er sei nirgendwo zu Hause. Seine Reise führe in den Tod, wobei unklar bleibe, ob es ein Unfall oder Selbstmord sei. Das tödliche Ende seines Herumstreifens offenbare die Absurdität der modernen Existenz (SCHENK 2008: 84).

Auf diese Weise drücken Antonionis Filme die Negativität der Moderne aus (KIEFER 2008: 36). Die Kritik sprach auch von einem »Antonioni Ennui« (CHATMAN/DUNCAN 2004: 62), einem Zustand der Lethargie, Orientierungslosigkeit und Leere, der z. B. die Protagonisten in *L'avventura* (1960) kennzeichnen würde.

Antonioni selbst stellte in einem berühmt gewordenen Interview fest, dass der Eros krank sei (ANTONIONI 1962/2008: 32f.). In einer Welt, in der die überlieferten Codes der Moralität keine Geltung mehr hätten, seien die Menschen von ihrer Sexualität getrieben und besessen, weil sie orientierungslos und unglücklich seien (CHATMAN/DUNCAN 2004: 63). So hat z. B. Sandro in *L'avventura* seine künstlerischen Ambitionen als Architekt aufgegeben, um einen finanziell interessanteren Job als Gutachter anzunehmen. Seine damit verbundene Frustration, so die Kritik, führe zu zwanghafter und impulsiver Sexualität. Antonioni (1962/2008: 33) meinte hierzu: »The tragedy in *L'avventura* stems directly from an erotic impulse of this type – unhappy, miserable, futile.« Sandro ist gelangweilt, unzufrieden, jedoch unfähig etwas zu ändern, da es ihm nicht gelingt, eine ethische Regel für sein Verhalten zu entwickeln und ihr zu folgen. »Thus moral man who has no fear of the scientific unknown is today afraid of the moral unknown« (ebd.). *Il Deserto Rosso* (1963/64) zeige der Kritik zufolge, die Entfremdung in einer kapitalistisch und technologisch veränderten Umwelt. Es werde ein starker Kontrast zwischen den Gefühlen der Charaktere und der äußeren Umwelt hergestellt (CHATMAN/DUNCAN 2004: 95). Das Leben der Bourgeoisie im prosperierenden Nachkriegs-Italien vollziehe sich in einem »emotionalen und moralischen Vakuum« (KIEFER 2008: 38). In seinem Nachruf schreibt Richard Phillips (2007) auf der *World Socialist Website*, dass Antonioni jedoch im Laufe seines Schaffens seine Fähigkeit, »Bilder für die innere emotionale Vielschichtigkeit des modernen Lebens zu finden und einen gewissen Protest auszudrücken«, verloren gegangen

sei. Er spricht sogar »von einem künstlerischen Niedergang«. Antonioni habe sich an den »politischen und gesellschaftlichen Status quo« angepasst.

Vor allem die letztere Auslegung seines Werks zeigt, wie dessen Ästhetik missachtet bzw. falsch verstanden wird, wenn primär die Inhalte und Themen seiner Filme betrachtet werden. So haben *Blow up* (1966) oder *Identificazione di una donna* (1982) keine offensichtliche politische Botschaft, die auf Gesellschaftsveränderung zielt. Es lässt sich aber nicht bestreiten, dass Antonioni auch in diesen Filmen Bilder geschaffen hat, die das »In-der-Welt-Sein«, das die moderne Gesellschaft prägt, in seiner Komplexität und seinen Problematiken darstellen. Er ist ein Meister der präzisen und aufmerksamen Beobachtung. Daher lassen sich seine Filme in der Regel als problematisierender Kommentar lesen und verstehen. Sie können bisweilen auch als allegorische Repräsentationen begriffen werden, die die Entwicklungen ihrer Zeit porträtieren und kritisch diagnostizieren (KELLNER 2010: 14). In diesem Sinne artikulieren sie die Befindlichkeiten und sozialen Auseinandersetzungen ihrer Epoche, ohne aber zu einer endgültigen Deutung zu kommen. Eine Interpretation der Filme in ihrem gesellschaftlichen Kontext kann so Einblick in Problemlagen und die jeweilige »condition humaine« geben.

Der Widerstand der Kunst, der sich in Antonionis Werk artikuliert und der nicht an die Epoche ihrer Entstehung gebunden ist, kann auf diese Weise aber nicht erfasst werden. So entgeht beispielsweise dem Kritiker der *World Socialist Website*, der sich über die angebliche politische Belanglosigkeit von Antonionis Kino seit *Blow up* (1966) beklagt, gerade der inhärent politische Charakter von dessen Ästhetik, in der der Inhalt zur Form geworden ist. Dieser lässt sich daher nicht durch eine Analyse von Inhalten bestimmen, sondern nur, wenn sein Kino im Kontext des ästhetischen Regimes der Kunst, das für die Moderne charakteristisch ist, betrachtet wird.

Jacques Rancière (2006b: 38ff.) unterscheidet in der westlichen Tradition zwischen drei verschiedenen Formen der Festlegung, was Kunst ist. In einem Regime der Kunst wird bestimmt, wie in einer Epoche das Verhältnis von menschlichen Expressionen zur Welt ist. Jedes Regime wird durch konstitutive Regeln bestimmt, aber auch durch Widersprüche, die sich aus diesen ergeben können. Rancière geht es um die Sichtbarkeit ästhetischer Praktiken, um den Ort in der Gesellschaft, den sie einnehmen, und die Aufteilung des Sinnlichen, die sie hervorbringen (RANCIÈRE 2006b: 27). Darunter versteht er ein System sinnlicher Evidenzen, das ein Gemeinsames hervorbringt, aber auch Elemente ausschließt. Er unterscheidet zwischen dem ethischen, repräsentativen und ästhetischen Regime der

Kunst. Während die ersten beiden die Klassik verkörpern, steht das Letztere für die Moderne.

Das ethische Regime der Bilder beschäftigt sich zum einen mit den Folgen künstlerischer Praktiken und Artefakte für den Einzelnen und die Gemeinschaft. Zum anderen wird es durch die Problematik bestimmt, die Platon in seinen Überlegungen zur Kunst dargelegt hat. Wie können künstlerische Artefakte Ideen oder ideelle Modelle angemessen darstellen? Das repräsentative Regime der Kunst wird dagegen von der Mimesis geleitet. Künstlerische Artefakte stellen »Imitationen« von Produkten dar. Wie sie bewertet werden, unterscheidet sich von der Wertschätzung der (nicht repräsentativen) Produkte selbst. Die Mimesis wird nicht vom Gebot der Ähnlichkeit bestimmt. »Sie ist kein künstlerisches Verfahren, sondern ein Sichtbarkeitsregime der Künste« (RANCIÈRE 2006b: 38). Das repräsentative Regime ist hierarchisch organisiert. »Diese Hierarchie bestimmt den repräsentativen Primat der Handlung über die Charaktere genauso wie denjenigen der Erzählung über die Beschreibung« (ebd.: 39). Auch die gewählte Form der Repräsentation (Genre und Sprache) muss der Position des dargestellten Themas in der sozialen Hierarchie entsprechen. So handeln z. B. Tragödien vom Adel, Komödien von den einfachen Leuten (ebd.: 52).

Das ästhetische Regime, das vor 200 Jahren entstand, löst die Verknüpfung von Gegenstand und Darstellungsweise auf. Das Aufkommen der Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts führt zu einer Vormachtstellung von Sprache und Expression (RANCIÈRE 2010). Die Macht der Sprache besteht darin, zu benennen und zu erklären, was entfernt (in Raum oder Zeit) oder nicht offen zugänglich ist, wie z. B. die inneren Motive von Charakteren. Dabei wird die Kunst von jeder spezifischen Regel oder Hierarchie der Gegenstände befreit (RANCIÈRE 2006b: 37). Es kommt zu einer Gleichheit der dargestellten Sujets. »Der ästhetische Zustand ist reine Suspendierung des Augenblicks, in dem die Form als solche wahrgenommen wird. Es ist der Augenblick, in dem eine besondere Menschheit gebildet wird« (RANCIÈRE 2006b: 40f.). Im Roman waren es Balzac und dann vor allem Flaubert, die die Hierarchien der Repräsentation zerstörten, so z. B. den Primat der Erzählung über die Beschreibung (RANCIÈRE 2006b: 41). Ein Kunstwerk wird nun zu einem Objekt sinnlicher Erfahrung, ein Teil der Welt, die durch seine Existenz verändert wird. Das ästhetische System, das im Kontext politischer Revolutionen entstanden ist, wird durch das Prinzip der Gleichheit geprägt. Es attackiert die hierarchischen Strukturen im Bereich der Kunst und bringt so die künstlerische Modernität hervor. Wie im politischen Bereich verschwin-

den die hierarchischen Strukturen aber nicht. Auch im ästhetischen Regime spielt trotz der neuen Möglichkeiten die repräsentative Logik weiterhin eine Rolle. Hierfür ist das Kino ein gutes Beispiel. Klassische, repräsentative Erzähllogiken dominieren bis heute in vielen seiner Produktionen, so z. B. im ›classical cinema‹. Für Rancière ist das Kino die Kunstform, die den Konflikt dieser beiden Poetiken eindringlich zum Ausdruck bringen kann, weil es sie kontinuierlich miteinander verbindet.

Vor allem die Avantgarde im Bereich des Films bemüht sich von Anfang an um eine Verwirklichung ästhetischer Prinzipien. In der impressionistischen Tradition der französischen Filmkritik wurde von Louis Delluc in den 1920er-Jahren der Begriff ›Photogénie‹ geprägt. Darunter verstand er jenen poetischen Aspekt von Dingen und Menschen, den nur die Sprache des Films erfassen und wiedergeben kann.

»Aus dem Spiel von Licht und Schatten, aus der Bewegung und dem Rhythmus, aus der Stilisierung der Objekte sollte die Suggestivkraft des Filmbildes erwachsen – aus lauter visuellen Werten also; den Fluss der Bilder in ihrem Rhythmus empfand man als eine eigene Art von ›Musik‹. Nicht jedoch die rhythmische Anordnung des Materials allein galt vorläufig als Hauptziel, sondern das Andeuten des Unsagbaren, die Evokation von Stimmungen, Gedanken und Gefühlen jenseits des Erzählbaren« (GREGOR/PATALAS 1962: 80).

Für Rancières Argumentation gewinnt *Bonjour Cinéma* (1921) von Jean Epstein, der zum Kreis der Regisseure und Kritiker um Delluc gehörte, eine besondere Bedeutung. Jener war nämlich der puristischen Auffassung: »Das Kino ist Wahrheit. Eine Geschichte ist eine Lüge« (Epstein nach RANCIÈRE 2012a: 22). Epstein sah eine enge Verbindung zwischen moderner Literatur und Kino, weil sich beide entschieden vom Theater abwenden. Das Kino erzähle nicht, es deute eher auf etwas hin. »Ich wünsche mir Filme, in denen nichts oder doch fast nichts vorgeht [...], in denen ein bescheidenes Detail den Ton eines verborgenen Dramas angibt« (Epstein nach GREGOR/PATALAS 1962: 82). Epstein entwickelte die Vision, dass das Kino eine Schrift des Lichts bzw. der Bewegung sei, die nicht abbilde, sondern die »Vibrationen der sinnlichen Materie« (ebd.) einfange. Es werde dann zur Kunst, wenn es sich vom Erzählen von Geschichten abwende, die für das repräsentative Regime charakteristisch sind. In diesem werden Handlungen kausal angeordnet und folgen den Regeln der Wahrscheinlichkeit. Der Fiktion liegt eine mimetische Rationalität zugrunde. Nach Epstein soll das Kino jedoch die Textur der Welt einfangen und Dinge aufzeichnen, »as

they come into being, in a state of waves and vibrations, before they can be qualified as intelligible objects, people, or events due to their descriptive and narrative properties« (RANCIÈRE 2006a: 2). In seiner Vision wird das Kino zur Apotheose des ästhetischen Regimes der Kunst. Rancière weist darauf hin, dass das Kino sich allerdings primär in eine andere Richtung entwickelt hat und die repräsentative Ordnung, die Literatur und Malerei in der Moderne hinter sich gelassen haben, kontinuierlich wiederherstellt.

Vor diesem Hintergrund kritisiert Rancière vor allem das ›konsensuelle Kino‹, dessen Fiktionen das Reale legitimieren, indem sie es verdoppeln. Stattdessen plädiert er für ein ›dissensuelles Kino‹, in dem das Reale sich selbst gegenüber fremd und der Konsens als Fiktion entlarvt werde. So werde deutlich, dass es andere Möglichkeiten der Erfahrung gebe. Auf diese Weise könne sich die ästhetische Fiktion von der rationalen Nachahmung von Handlungen befreien. »Die Fiktion als erfundene Welt, die der Realität keine Rechenschaft schuldig ist, gleichzeitig aber eine Sphäre gemeinsamer Referenzen und Erfahrungen mit dieser definiert« (RANCIÈRE 2012b: 21). Die Fiktion soll nicht das Reale bestätigen, sondern im Prozess der Mimesis soll das Reale unähnlich mit sich selbst werden und ein Prozess des Gemeinsamen geschaffen werden. Seine Kontingenz soll sichtbar werden.

Nun lässt sich die politische Bedeutung von Antonionis Ästhetik genauer bestimmen. Die offene Erzählstruktur, die Autonomisierung der Kamera, das Spiel mit der ›temps mort‹, die visuelle Erschließung von Räumen oder die allmähliche Entleerung des Bildfeldes sind Merkmale seines Stils und unterminieren das repräsentative Regime, das in seinen frühen Filmen noch wichtiger war, weil diese noch mehr den Regeln von Genres und deren kausaler Logik folgten. Zweifellos ist Antonionis Werk dem ästhetischen Regime verpflichtet. Oft vergleicht er seine Arbeit mit der eines Dichters. Es ist auch anzunehmen, dass er die Werke von Delluc und Epstein kannte, weil er den französischen Film sehr schätzte und sich Übereinstimmungen in Antonionis Selbstaussagen und den Schriften der französischen Impressionisten finden lassen (vgl. KOCK 1994: 323f.). So spricht er z. B. von der Fotogenität des Windes. Dieser ist unsichtbar, kann aber durch Objekte, die von ihm affiziert werden, vom Zuschauer imaginiert werden. Kock (ebd.: 325) beschreibt dies eingehend:

»Diese Sequenzen, wo der Wind eigentlich unsichtbar, plötzlich sichtbar und hörbar wird, gehört dann auch in vielen Filmen Antonionis zu den visuell stärksten und kontemplativsten Momenten seines Werks: Der Wind, der die Parklandschaft in *Blow up* geheimnisvoll beseelt, die Zedern und

Kakteen in der Schlusssequenz von ›Zabriskie Point‹, die sich anmutig hin- und herbewegen, der Wind in der Schlusssequenz von *L'avventura*, der die Blätter kräuseln lässt, die Blätter der Alleebäume in *L'eclisse*, die durch einen Windstoß zu leben beginnen, oder die Fahnenstangen, die durch ihre vom Wind bewegten Schnüre eine geheimnisvolle ferne Musik entstehen lassen.«

Die Zurücknahme der Narration und die sorgfältige Gestaltung der Bilder fordert den Zuschauer gerade dazu auf, die Komplexität der Bilder, die Einzelheiten der Erscheinungen zu entziffern, um herausfinden zu können, was vor sich geht, was die Protagonisten bewegt und ihre Handlungen motiviert. Wie bei der Rezeption von Romanen von Gustave Flaubert oder Virginia Woolf muss er lernen, Gesichtsausdrücke oder Bewegungen differenziert zu deuten, um ein Verständnis der Motivationen der Figuren und des Geschehens entwickeln zu können.

Antonionis visuelle Technik, Menschen, Gebäude oder Dinge sowie Dinge mit Dingen assoziativ miteinander zu verknüpfen, ist, so meine These, dem Prinzip der Gleichheit verpflichtet. Auch Wichtiges und Unwichtiges wird in einem Bild zusammengebracht. Es werden Assoziationen zwischen Bildern hergestellt, die Ähnlichkeiten entdecken lassen. Seine Ästhetik legt das Augenmerk auf die Oberflächenstruktur von Bildern, die wichtiger als Dialog oder Handlung wird. So werden bestehende Hierarchien dekonstruiert. Eine Gleichheit im Bild und zwischen Bildern wird hergestellt. Antonioni baute auch bestehende Hierarchien zwischen Kunstformen ab. Er war selbst Schriftsteller und Maler. Seine Filme sind sehr durch Literatur und Malerei geprägt. In *Blow up* (1966) werden Fotografie, Malerei, Mode, Architektur, Jazz- und Popmusik gleichwertig genutzt, um Bedeutungen nahezu legen.

Ausgangspunkte für Antonionis Filmarbeit sind »visuelle Epiphanien«, aufschlussreiche Eindrücke der ihn umgebenden Welt (CHATMAN 1985: 99). Diese lassen sich in Worten nicht darstellen oder zusammenfassen. Werden sie zu visuellen Motiven, bewahren sie bei Antonioni eine Eigenbedeutung gegenüber der Handlung. Sie werden wichtige Elemente seiner Bildästhetik. Nachdem der Bildausschnitt einer Einstellung festgelegt ist, bearbeitet Antonioni dessen Bildoberfläche minutiös und umfassend. Dabei gibt es Bildmotive wie Fenster, Gitter, Wasser oder Nebel, die immer wieder auftauchen und deren variantenreiche Bearbeitung eine wichtige Grundlage für Antonionis Stil ist (КОСК 1994, Kap. 5).

Ein weiteres Stilmerkmal ist die Entleerung von Räumen. Protagonisten verschwinden nach und nach oder plötzlich und unerwartet. Manchmal

entfernt sich auch die Kamera. Die Figuren wirken verlassen in der Weite des Raums. Antonioni nutzt verschiedene Möglichkeiten, um Leere und Fremdheit zu inszenieren. Wie bei de Chirico finden sich bei ihm Bilder, die bewegungs- und zeitlos sind. Ihre Stille macht sie rätselhaft und geheimnisvoll. Auch die ›Temps-mort‹-Bilder, die ein fester Bestandteil von Antonionis Bildsprache sind, können ein Gefühl von Leere und Isolation vermitteln. Wenn die Figuren am Ende einer Szene an deren Schauplatz nicht mehr präsent sind, kommt die Bewegung zum Stillstand. Es kommt zu einer Entdramatisierung. In vielen Szenen sieht man am Anfang oder Ende auch oft nur Elemente einer Landschaft.

Insgesamt gesehen, kommentiert der sorgfältig gestaltete Szenenaufbau das Geschehen und vermittelt, wie Seymour Chatman in seinem Buch *Antonioni or, the Surface of the World* (1985) eindringlich gezeigt hat, auf metonymische Weise Bedeutung, die nicht durch die Figuren bestimmt wird. Die Oberflächenstruktur der Bilder legt Bedeutungen aber nicht fest. Regisseur und Publikum haben das gleiche Recht, diese Bilder zu kommentieren und zu interpretieren.

»Antonionis Filme schaffen Sinn, auch wenn sie oftmals diesen Sinn wieder verändern oder zumindest zurücknehmen, sie tragen aber auch die Merkmale des offenen Kunstwerks [...] sie überprüfen die Werte und Gewissheiten und laden den Betrachter ein, die verschiedenen Konstellationen und Lesemöglichkeiten der Bilder als breites Feld der Möglichkeiten mit dem Autor zu teilen« (КОСК 1994: 247).

Darüber hinaus ist das Setting seiner Filme oft durch Gemälde und andere ›objets trouvés‹ (CHATMAN 1985: 99ff.) geprägt, die Antonioni zusammengetragen hat. Sie kommentieren die Handlung, verweisen aber auch auf eine reale Welt. Der Zuschauer kann oder soll über ihre Bedeutung spekulieren, die aber am Ende unklar bleibt. Gelingt eine (vorläufige) Deutung nicht, bleiben sie ästhetische Objekte, die von der Handlung wegführen und zu Assoziationen verführen. Nicht nur einzelne Bilder laden bei Antonioni zu Assoziationen ein, er nutzt auch intensiv die Montagetechnik der Bildassoziation. Bildassoziationen können das Verständnis der Figuren erleichtern, sie können aber auch eigene Bedeutungen entfalten. In *L'eclisse* sieht man z. B. einen pilzförmigen Wasserspeicher, der an die Wolke nach einer Atomexplosion erinnern kann. Er korrespondiert zur Überschrift *Der Atomkrieg* in einer im Film gezeigten Zeitung. Diese (latenten) Bedeutungen bleiben aber in der Regel auf einer vorbewussten Ebene, können erst bei einer wiederholten Rezeption einer tief gehenden Analyse unterzogen

werden. Vorher erzeugen sie (vielleicht) Gefühle der Befremdung und des Unbehagens. Auch mit dieser Technik zielt Antonioni darauf ab, eindeutige Bedeutungszuweisungen zu vereiteln und zur freien Assoziation anzuregen.

Die repräsentierte Architektur kommentiert ebenfalls die Handlung, so z. B. in *La notte* (1961) und in *L'eclisse* (1962). Bei diesen hat man – wie bei den Gemälden de Chiricos – das Gefühl, dass die Architektur der eigentliche Protagonist sei. Wie die Landschaften in Antonionis Filmen schafft die Architektur einen visuellen Rahmen, in dem sich die Figuren schachbrettartig bewegen. Auch sie wird dazu benutzt, deren Innenleben zu kommentieren.

Zu erwähnen in diesem Zusammenhang ist auch die visuelle Autonomie der Kamera, die ihren Höhepunkt in *The Passenger* (1975) erreicht. Oft wandert die Kamera in einer objektiven Weise davon (CHATMAN 1985: 196ff.), sodass der Eindruck entsteht, der Erzähler der Fiktion sei abgelenkt. Dies führt zu einer räumlichen Desorientierung des Zuschauers, insbesondere in den Wüstenszenen. Die Kameraführung zielt konstant darauf ab, die Auffassung zu unterminieren, der ›point of view‹ der Hauptfigur Locke sei zentral (ebd.: 199).

Die exemplarisch aufgeführten Merkmale von Antonionis Filmkunst machen deutlich, dass sie dem ästhetischen Regime der Kunst, wie es Rancière beschreibt, und auch der puristischen Vision von Epstein, die das Kino als Apotheose der künstlerischen Modernität betrachtet, verpflichtet ist. Durch verschiedene stilistische Mittel unterwandert er das repräsentative Regime, lässt es in den Hintergrund treten und raubt ihm seine strukturierende Kraft. Durch die Ambiguität seiner Bilder stellt er die konsensuelle Fiktion infrage, die sowohl das repräsentative Regime als auch das Reale prägen. Antonioni hat ein dissensuelles Kino geschaffen, in dem die ästhetische Wahrheit des Kinos in der Polysemie der stummen und ephemeren Dinge, der Textur der Welt, wie sie ist, zu finden ist. Dabei emanzipiert sich die visuelle Umgebung in ihrer Zeichenhaftigkeit. Sein Kino verwirklicht den Übergang von der repräsentativen Fiktion der Handlung zur ästhetischen Fiktion des Zeichens. Wong Kar-wai ist ihm nachgefolgt.

3. Die postmodernen Oberflächen im Werk von Wong Kar-wai

In einem Interview mit Peter Brunette (2005: 119) weist Wong Kar-wai darauf hin, dass Antonioni einen wichtigen Einfluss auf ihn gehabt habe.

Er hätte ihm klar gemacht, dass der zentrale Protagonist in einem Film nicht der Schauspieler sei, sondern der Hintergrund, wie Antonioni es in *L'eclisse* vorführen würde. Brunette meint dazu: »But it is the formal, the idea that abstract lines, and forms, and shapes, and colors can give emotional meaning and expression as much as narrative lines, dialogues, characters« (ebd.). Auf diese Weise werden Bedeutungen über die Welten der Protagonisten vermittelt, die abstrakt und unbestimmt bleiben. Sie lassen sich nie genau spezifizieren.

So wird z. B. in *Chungking Express* (1994) Faye wiederholt in einer Metallwand gespiegelt, bis schließlich die gesamte Leinwand davon eingenommen ist. Auf diese Weise wird ihr innerer Zustand angedeutet. Sie scheint durcheinander und unsicher zu sein. Wong Kar-wai verwendet in seinen Filmen visuell expressive Techniken, um das innere Erleben zu beschreiben. Es bleibt wie bei Antonioni dem Zuschauer überlassen, wie er jene Szenen deutet. Auch in *Il grido* vermittelt z. B. die Landschaft der Po-Ebene suggestiv Einblicke in das Innenleben von Aldo.

Bei Wong Kar-wai verliert ebenfalls die narrative Struktur ihre zentrale Kraft und bleibt fragmentarisch. Er montiert lose verbundene Handlungen und Handlungsorte. So passiert in *Chungking Express* nicht viel Dramatisches. Der Film hat ein offenes Ende, und viele Rätsel bleiben ungelöst. Die Charaktere sind einsam, isoliert, wie in den vorhergehenden Filmen des Regisseurs. Sie glauben, sie hätten ihre durch den Zufall bestimmte Chance, sich zu verlieben, verpasst. Wong Kar-wai erzählt zwei Geschichten, die ähnliche Handlungen sowie Figuren haben und sich aufeinander beziehen. So entsteht ein Nebeneinander unterschiedlicher Bedeutungen, die aber eine gleichberechtigte Existenz haben. Die Geschichten scheinen auch nicht hintereinander, sondern gleichzeitig abzulaufen. Die Erzählung verwandelt sich in Aktionen, die im Raum und in der Zeit verstreut sind. Die damit verbundene Schwierigkeit, sich in der filmischen Welt verlässlich zu orientieren, führt dazu, dass optische Sensationen, sinnliche Eindrücke und Erlebnisperspektiven ins Zentrum rücken. Auch in seinen späteren Filmen bleibt Wong Kar-wai einer elliptisch-fragmentierenden Erzählweise treu.

Mehr noch als bei Antonioni erscheinen seine Charaktere einsam, beziehungsunfähig und isoliert. Objekte wie Ananasdosen in *Chungking Express* helfen ihnen, mit ihren Gefühlen der Einsamkeit, des Verlassenseins und des Verlusts umzugehen. Sie versuchen, diesen Zustand zu überwinden, und eine stabile, gemeinsame Beziehung aufzubauen. Auf Dauer scheint dies jedoch in der dynamischen globalen Metropole von Hongkong unmög-

lich zu sein. Auch die Raumkonstruktion in Wong Kar-wais Filmen spiegelt die Isolation der Charaktere. Es geht ihm nicht darum, die Architektur von Hongkong als Rahmen für seine Filme zu benutzen. Vielmehr verfremdet er das Vorgefundene, um die subjektive Wahrnehmung und das Empfinden der Charaktere auszudrücken. Er zeigt nicht die Hongkonger Skyline oder wichtige touristische Orte. Stattdessen wird der Zuschauer von Anfang an, mit einem desintegriert und fragmentiert wirkenden Hongkong konfrontiert. Zwangsläufig hat er Schwierigkeiten, sich in der Heterogenität von Orten und visuellen Eindrücken zurechtzufinden. Auch durch die Stilisierung des Raums versucht Wong Kar-wai also, Hinweise auf das mentale Innenleben seiner Personen zu geben.

Von Antonioni übernimmt Wong Kar-wai auch das Konzept des entleerten Raumes. In *Days of Being Wild* (1991) verlässt der frustrierte und verbitterte Yuddy seine Stiefmutter. Die Kamera verweilt noch kurz auf dem leeren Raum, in dem er sich gerade noch aufgehalten hat. So wird das melancholische Gefühl einer Verlusterfahrung vermittelt. Zudem steht die Schlusssequenz des Filmes in einem Dialog mit dem Ende von *L'eclisse* (1962). Die Kamera zeigt am Ende die Orte, an denen die einsame Su Li-Zhen und der Polizist Tide sich zärtlich näher kamen, bevor sie auseinander gegangen sind. Nun sind die Orte aber verlassen, entleert von ihrer Präsenz. Der Zuschauer erinnert sich aber, sodass eine phantomhafte Anwesenheit entsteht. Der entleerte Raum vermittelt zwischen Anwesenheit und Abwesenheit (LINDNER 2008: 71). Er ist nicht länger in sich geschlossen, sondern durch Fluidität, Offenheit und Transitorität gekennzeichnet. Insgesamt betrachtet, erzeugt Wong Kar-wai durch seine Raumkonstruktionen den Eindruck von Orten, an denen Identität flüchtig, fragmentarisch und problematisch ist.

Man könnte dies im Sinne von Fredric Jameson (1991) als eine postmoderne Identitätskrise begreifen. Die Distanz und die Entfremdung zwischen Menschen, die in *Chungking Express* gezeigt werden, erinnern an dessen Diagnose der individuellen und kulturellen Schizophrenie. Die Menschen der Postmoderne seien voneinander getrennt, narzisstisch, beziehungslos, auf ihre Subjektivität konzentriert und hätten oft mehr als eine Identität. Im Film sind die zentralen Figuren zudem oft verkleidet. Keiner scheint zu wissen, wer er wirklich ist und wie er sich verhalten soll. Sie wechseln die Sprachen und auch die Identitäten. Dieser Zustand der Konfusion wird auch durch den häufigen Einsatz reflektierter Bilder in Spiegeln und Fenstern zum Ausdruck gebracht.

Die exemplarisch angeführten Merkmale zeigen, dass es intertextuelle Beziehungen zwischen Wong Kar-wais Filmen und dem Werk von Antonioni gibt. Beide wenden sich vom repräsentativen Regime der Kunst ab und suchen die ästhetische Wahrheit des Kinos in seiner Visualität und Zeichenhaftigkeit. Sie entwerfen sinnliche Landschaften der Oberfläche der Welt, die mit einer geraden Linie zwischen Ursache und Wirkung gebrochen haben und im Sinne von Rancière vom ästhetischen Affekt bestimmt werden (RANCIÈRE 2008: 57). Wong Kar-wai hat das modernistische Kino von Antonioni fortgesetzt. Die zwischenmenschlichen Zustände scheinen sich verschlimmert zu haben. Kommunikation misslingt, Beziehungen scheinen unmöglich, der Eros ist auch in der Postmoderne krank.

4. Schluss

Ich habe versucht zu zeigen, dass der politische Charakter von Antonionis (und auch von Wong Kar-wais) Werk sich nicht durch eine auf die Inhalte gerichtete Analyse erschließen lässt. Konsequenter und kompromisslos befreit Antonioni das Bild: Es ist nicht mehr länger von der Handlung abhängig. Er strebt nach Fotogenität, möchte Bilder poetisieren. Die Impression eines Bildes soll einen Augenblick festhalten. Das Finden des Augenblicks und seine filmische Fixierung bestimmen sein künstlerisches Schaffen. In der visuellen Stärke und Komplexität des Bildes entfaltet sich der Eigensinn des Ästhetischen, der Möglichkeitsräume eröffnet, weil er den herrschenden Konsens als Fiktion entlarvt.

Antonioni richtet sich an einen »emanzipierten Zuschauer« (RANCIÈRE 2009: 33), der die Rolle des aktiven Interpreten einnimmt. Seine Bilder regen zur Assoziation an. An anderer Stelle habe ich von einem »produktiven Zuschauer« (WINTER 1995/2010) gesprochen. In der Interaktion mit medialen Texten schafft dieser produktiv und kreativ Bedeutungen im Kontext seiner eigenen Bildungs- und Lebensgeschichte. Rancière (2009: 28) sieht in dieser Fähigkeit zur Assoziation und auch zur Dissoziation gerade die Emanzipation des Zuschauers: »Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte.« So muss er eine individuelle Übersetzung des Werks von Antonioni anfertigen, um die Filme zu seiner eigenen Geschichte zu machen. Diese Arbeit ist eine »Demonstration der Gleichheit« (ebd.: 30). Erzähler und Übersetzer bringen eine emanzipierte Gemeinschaft hervor, die die Erfahrung des Ästhetischen miteinander teilt. Die Zeitlosigkeit von

Antonionis Werk zeigt sich darin, dass dies auch heute noch in der Interaktion mit seinen Filmen möglich ist.

Literatur

- ALTHEN, MICHAEL: Die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.8.2007, S. 31
- ANTONIONI, MICHELANGELO: A talk with Michelangelo Antonio on his work in Film Culture (1962). In: CARDULLO, BERT (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni Interviews*. Jackson 2008, S. 21-45
- BARTHES, ROLAND: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung am Collège de France*. Frankfurt/M. 1980
- BARTHES, ROLAND: Weisheit des Künstlers. In: *Michelangelo Antonioni*, Reihe Film 31. München 1984, S. 65-70
- BOHN, CORNELIA: Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle. Michelangelo Antonionis Eclisse. In: EGENHOFER, SEBASTIAN; INGE HINTERWALDNER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*. München 2012, S. 321-323
- BORDWELL, DAVID: *Narration in the Fiction Film*. Madison (Wisconsin, US) 1985
- BRUNETTE, PETER: *Wong Kar-wai*. Urbana, Chicago 2005
- CHATMAN, SEYMOUR: *Antonioni or, the Surface of the World*. Berkeley, Los Angeles 1985
- CHATMAN, SEYMOUR; PAUL DUNCAN: *Michelangelo Antonioni – Sämtliche Filme*. Köln 2004
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991
- ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1973
- FAHLE, OLIVER: *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar 2005
- GLASENAPP, JÖRN: Ein Modernist bis zum Schluss. In: GLASENAPP, JÖRN (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni – Wege in die filmische Moderne*. München 2012, S. 7-12
- GREGOR, ULRICH; ENNO PATALAS: *Geschichte des Films*. Gütersloh 1962
- JAMESON, FREDRIC: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC 1991
- KELLNER, DOUGLAS: *Cinema Wars. Hollywood Film in the Bush-Cheney Era*. Oxford 2010
- Die modernen und postmodernen Oberflächen der Welt. Zur Ästhetik bei Antonioni und Won Kar-Wai
- KIEFER, BERND: Michelangelo Antonioni (1912 - 2007). In: THOMAS KOEBNER (Hrsg.): *Filmregisseure*. Stuttgart 2008, S. 36-43
- KOCK, BERNHARD: *Michelangelo Antonionis Bilderwelt*. München 1994
- KRACAUER, SIGFRIED: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1985
- LINDNER, WELF: Impressionen von einem unstillen Ort. Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai. In: MAURER, ROMAN (Hrsg.): *Wong Kar-wai. Film-Konzepte 12*, München 2008, S. 61-72
- NOWELL-SMITH, GEOFFREY: *L'Avventura*. London 1997
- PHILLIPS, RICHARD: *Michelangelo Antonioni – Kein makellooses Vermächtnis*. World Socialist Website, 11.8.2007 (<http://www.wsws.org/de/articles/2007/08/anto-a11.html>) [8.7.2013]
- RANCIÈRE, JACQUES: *Film Fables* (Herausgegeben von Emiliano Battista). Oxford 2006a
- RANCIÈRE, JACQUES: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006b
- RANCIÈRE, JACQUES: *Ist Kunst widerständig?* Berlin 2008
- RANCIÈRE, JACQUES: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009
- RANCIÈRE, JACQUES: *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Zürich 2010
- RANCIÈRE, JACQUES: *Spielräume des Kinos*. Wien 2012a
- RANCIÈRE, JACQUES: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*. Herausgegeben von Sulgi Lie und Julian Radlmaier. Wien 2012b
- SCHAUB, MARTIN: Sisyphus. In: *Michelangelo Antonioni*, Reihe Film 31. München 1984, S. 7-56
- SCHENK, IRMBERT: Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne. In: THOMAS KOEBNER; IRMBERT SCHENK (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München 2008, S. 67-89
- WILLIAMS, RAYMOND: *Marxism and Literature*. Oxford 1977
- WINTER, RAINER: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München 1995; Köln 2010 (zweite, erweiterte Auflage)
- WONG, KAR-WAI: Interview with Peter Brunette. In: BRUNETTE, PETER: *Wong Kar-wai*. Urbana, Chicago 2005, S. 113-134

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Jörg Helbig / Arno Russegger / Rainer Winter (Hrsg.)

Visuelle Medien

Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur, 1

Köln: Halem, 2014

Die Reihe *Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur* wird herausgegeben von Jörg Helbig und Rainer Winter.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Forschungsrates
der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Autorinnen und Autoren haben nach bestem Wissen und Gewissen alle Bildrechte eingeholt. Sollten weitere Ansprüche bestehen, bitten wir um eine Nachricht.

© 2014 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISSN 2197-0602

ISBN 978-3-86962-060-2

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg

GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

KLAGENFURTER BEITRÄGE ZUR VISUELLEN KULTUR

Jörg Helbig / Arno Russegger / Rainer Winter (Hrsg.)

Visuelle Medien

HERBERT VON HALEM VERLAG

Inhalt

JÖRG HELBIG / ARNO RUSSEGGER / RAINER WINTER Einleitung	9
MATTHIAS WIESER Visual turn und Visual Culture Studies	13
AXEL KREFTING Bildwahrnehmung und die Arbeit des Unbewussten. Zur Psychoanalyse des Visuellen	32
JÖRG HELBIG First Impressions: Zur Bedeutung des ersten Bilds in Spielfilmen	73
ARNO RUSSEGGER Filmgeschichte, recycelt. Zur Ästhetik der Ungleichzeitigkeit im Film	94
STEFANI BRUSBERG-KIERMEIER Alfred Hitchcocks Kinematografie des >rein Visuellen<	113
IRMBERT SCHENK Wie Michelangelo Antonioni Geschichte(n) erzählt – Kausalität vs. Kontingenz?	135
RAINER WINTER Die modernen und postmodernen Oberflächen der Welt. Zur Ästhetik bei Antonioni und Wong Kar-Wai	149

DÉSIRÉE KRIESCH	166
Don't trust your mind: Die verdeckte Inszenierung des langen Schwindels am Beispiel der <i>Lost</i> -Episode <i>The Long Con</i>	
BRIGITTE HIPFL	193
<i>tschuschen:power</i> – eine ermächtigende Fernsehserie? Diskurse und Affekte – Interventionen und Inventionen	
SIMONE PUFF	209
Light vs. Dark. Eine visuelle Analyse der Bedeutung von Hautfarbe in der afroamerikanischen Zeitschrift <i>Ebony</i>	
RENÉ SCHALLEGGER	233
Gezeichnete Literatur – Zur Begrifflichkeit des Comics	
Herausgeber	253
Autorinnen und Autoren	254