



Paul Schrader
TRANSZENDENTALER
STIL IM FILM

Ozu, Bresson, Dreyer

Herausgegeben von
Robert Fischer
Mit einem Nachwort
von Georg Seeßlen

Ein Manifest für ein anderes Kino

Wie kann es gelingen, Transzendenz im Film darzustellen? Was sind die spirituellen Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera, des Dialogs, des Lichts und der Montage, die einem Regisseur zur Verfügung stehen? Paul Schrader ist diesen Fragen auf den Grund gegangen, indem er den Stil dreier großer Filmemacher des europäischen und japanischen Kinos analysiert: Yasujiro Ozu (1903–1963), Robert Bresson (1901–1999) und Carl Theodor Dreyer (1889–1968). Die stilistischen Gemeinsamkeiten – innerhalb unterschiedlicher Kulturen – bezeichnet er als »transzendentalen Stil«.

Das Buch, dessen Erstveröffentlichung 1972 zeitlich zwischen die filmtheoretischen Standardwerke von André Bazin (*Was ist Film?*, 1958–1962) und Gilles Deleuze (*Kino 1*, 1983/*Kino 2*, 1985) fällt, unterscheidet sich von vergleichbaren Debatten, indem es mit klarer und lebendiger Sprache weitgehend auf einen philosophischen Jargon verzichtet.

Die Erstausgabe wurde um eine von Schrader 2016 verfasste Einleitung ergänzt, in der er über Deleuze und Andrej Tarkowski einen faszinierenden Bogen zum *slow cinema* unserer Tage schlägt, wie es etwa Béla Tarr, Pawel Pawlikowski oder Lav Diaz praktizieren.

Ein Schlüsseltext der Film- und Kunsttheorie.

Deutsche Erstausgabe

Alexander Verlag Berlin
www.alexander-verlag.com

ISBN 978-3-89581-648-2



»Paul Schrader hat in seinem Essay versucht, das Sichtbar-Machen des Unsichtbaren als eine Technik, als eine Methode und eben als einen Stil zu beschreiben. Wenn man so will, geht es beim ›transzendentalen Stil‹ um eine Wahrheit, die jenseits der Wirklichkeit liegt. Zu ihr zu gelangen oder sie wenigstens erkennen zu lassen durch das Medium des photographischen, bewegten Bildes, dem die Errettung der äußeren Wirklichkeit nicht genügt, ist zugleich eine Kunst und ein Verstoß. Ein ›Skandal‹ in des Wortes ursprünglicher Bedeutung.«

Georg Seeßlen

»Es hat tatsächlich vierundfünfzig Jahre gedauert, bis die deutsche Übersetzung von Paul Schraders Klassiker erscheinen konnte. Schrader hat damals bereits eine mutige Behauptung verschriftlicht, die wir heute als das anspruchsvolle, filmgeschichtliche Repertoire des ›Independentfilms‹ kennen. Das Buch ist ein Muss für alle, die mit Film leben!«

Didi Danquart

Paul Schrader (*1946) ist Filmtheoretiker und -kritiker, Drehbuchautor und Regisseur. Er schrieb Szenarien für Sydney Pollack, Brian De Palma, Steven Spielberg und immer wieder für Martin Scorsese (u. a. *Taxi Driver*). Zu seinen wichtigsten Filmen als Regisseur zählen *American Gigolo* (1980) und *Mishima* (1985) sowie die Trilogie *First Reformed* (2017), *The Card Counter* (2021) und *Master Gardener* (2022). Für sein Lebenswerk wurde Schrader 2022 in Venedig der Goldene Löwe verliehen.

Robert Fischer (*1954) ist Filmpublizist und Filmemacher, Autor, Herausgeber und Übersetzer von Büchern u. a. über David Lynch, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Jean-Pierre Melville, Quentin Tarantino und den Neuen Deutschen Film. Für seine Übersetzung der Schriften François Truffauts wurde er zum »Chevalier des Arts et des Lettres« ernannt.

Paul Schrader
Transzendentaler Stil im Film



Paul Schrader

Transzendentaler Stil im Film

Ozu, Bresson, Dreyer

Herausgegeben und aus dem
Amerikanischen von Robert Fischer

Mit einem Nachwort
von Georg Seeßlen



Alexander Verlag Berlin

Alexander Verlag Berlin –
unabhängiger Verlag seit 1983

Die Arbeit des Übersetzers am vorliegenden Text wurde im Rahmen des Programms NEUSTART KULTUR der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.



Deutsche Erstausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2027

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

© by Paul Schrader 1972/2018. Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Transcendental Style in Film*. Die Übersetzung folgt der amerikanischen Neuausgabe von 2018.

Die Illustrierung folgt weitgehend Paul Schraders Bildauswahl für die Original- bzw. Neuausgabe und wurde vom Herausgeber um die Screenshots auf den Seiten 25, 40, 41, 48, 102, 132–133 und 297 sowie um die Fotos im Nachwort ergänzt. Alle Abbildungen werden im Rahmen des Zitatrechts (§ 51 UrhG) als Bildzitate zur Auseinandersetzung mit den im Text behandelten Werken verwendet. Die Rechte der Screenshots liegen bei den jeweiligen Filmproduzenten. Standfotos: Archiv Robert Fischer.

Redaktion: Marilena Savino

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

unter Verwendung eines Screenshots aus *Banshun* von Yasujirō Ozu

Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín

Printed in the Czech Republic

ISBN 978-3-89581-648-2

Inhalt

9	Danksagung
11	Transzendentaler Stil – Eine Neubetrachtung
65	Einleitung zur Erstausgabe (1972)
83	I. Ozu
145	II. Bresson
219	III. Dreyer
273	Schlussbetrachtung
303	<i>Georg Seeßlen</i> Die Krankheit zum Tode und der Augenblick der Gnade
336	Auswahlbibliographie
348	Titelregister
354	Personenregister

Religion und Kunst
sind Parallellinien,
die sich nur im Unendlichen schneiden
und sich finden in Gott.
— *Gerardus van der Leeuw*

Danksagung

Für wertvolle Anregungen möchte ich mich bei Joe Kickasola, Dudley Andrew, Dan Chyutin und Colin Burnett bedanken.

Mein Dank gilt außerdem Jim Kitses, Nicholas Wolterstorff, Donald Richie, Rudolf Arnheim, Donald Skoller, Stephen Mamber, James Blue und meinem Verleger Ernest Callenbach, die das Manuskript oder Teile daraus gelesen und mir mit weiteren Anmerkungen und Ratschlägen hilfreich zur Seite gestanden haben. Ebenso danke ich dem American Film Institute für die Möglichkeit, bestimmte Filme sichten zu können, und für Unterstützung bei den Übersetzungen sowie der Shochiku Co., Ltd. für die Bereitstellung von Szenenbildern.

Dieses Buch ist meinem Vater gewidmet – ohne ihn wäre es nie geschrieben worden.

Transzendentaler Stil – Eine Neubetrachtung

Was ist aus dem transzendentalen Stil geworden? Das, was in den 1950er-Jahren in den Filmkunsttheatern begann, hat sich inzwischen zu dem hydraköpfigen Wesen entwickelt, das wir »Slow Cinema« nennen, »langsames Kino« also. Die Werke von Bresson und Ozu, früher als esoterisch und langatmig empfunden, wirken heute neben den etliche Stunden dauernden Film-Epen von Béla Tarr, Lav Diaz und Pedro Costa regelrecht zuschauerfreundlich. Aus dem Zeigen künstlerisch anspruchsvoller Filme in spezialisierten Kinos wurden marginalisierte audiovisuelle Präsentationen, die allenfalls auf Filmfestivals und in Kunstgalerien zu sehen sind.

Was war passiert? Gilles Deleuze war passiert. Ebenso Andrej Tarkowski. Und bald darauf Slow Cinema.

ICH SCHREIBE EIN BUCH

1971, als vierundzwanzigjähriger Student an der UCLA Film School, hielt ich mich verwegenerweise für berufen, ein Buch mit dem Titel *Transzendentaler Stil im Film* zu schreiben und zu veröffentlichen. Fünfundvierzig Jahre später lud man mich ein, beim Jahreskongress der Society for Cinema and Media Studies an einer Diskussionsrunde zum Thema »Transzendentaler Stil neu

betrachtet: Neue Ansätze zu Spiritualität und filmischer Form« teilzunehmen.

Also begann ich, die Sache neu zu betrachten. Was hatte mich damals überhaupt veranlasst, das Buch zu schreiben? Und inwiefern ist seine Prämisse fünfundvierzig Jahre später noch gültig?

Weder akademische Pflicht noch der Wunsch zu publizieren waren der Grund, weshalb mich das Thema reizte. Etwas bereitete mir ein Problem, und ich suchte nach einer Lösung. Es war der gleiche Impuls, der mich zwei Jahre später dazu brachte, ein Drehbuch zu schreiben.

Ich war ein Produkt der Christian Reformed Church in Grand Rapids, Michigan, einer calvinistischen Glaubensausrichtung, die Kinobesuche und andere »weltliche Vergnügungen« streng untersagte. Natürlich zog mich das Verbotene nur noch mehr an, wenn auch nicht das wirklich Verbotene, sondern das akzeptable Verbotene. Mein Wunsch war es, meine Liebe zum Kino mit meiner religiösen Erziehung in Einklang zu bringen. Ingmar Bergmans *Såsom i en spegel* (*Wie in einem Spiegel*, 1961)¹ war der Einstiegspunkt; Luis Buñuels *Viridiana* (*Viridiana*, 1961) war der Einstiegs-Kontrapunkt.

Das hielt nicht lange an. Zwei Jahre später, 1968, lebte ich in Los Angeles und jagte eifrig dem Profanen nach. Das Calvin College war eine blasse Erinnerung.

Als Filmkritiker der *Los Angeles Free Press* erlebte ich dann die Westküsten-Erstaufführung von Robert Bressons *Pickpocket* (*Pickpocket*, 1959). Und schrieb darüber. Und sah mir den Film noch einmal an. Und schrieb noch einmal darüber. Ich erkannte darin eine Brücke zwischen der Spiritualität, die meine Erziehung bestimmt hatte, und dem »profanen« Kino, das ich liebte. Und diese Brücke war eine des *Stils*, nicht des Inhalts. Seit es Filme gibt, haben Kirchenleute sie dazu benutzt, religiöse Glaubensgrundsätze zu illustrieren, aber dies war etwas anderes. Die Annäherung von Spiritualität und Film vollzog sich stilistisch, nicht

inhaltlich. Im Wie, nicht im Was. Susan Sontag war für mich (und viele andere) die Erste, die dieses undurchsichtige ideologische Gebiet durchleuchtete. Ihr Essay über Robert Bresson in *Against Interpretation and Other Essays* (1966) und ihr Text »The Aesthetics of Silence« in *Styles of Radical Will* (1969) prägten fortan meine Denkrichtung.² Pauline Kael und ihre Texte hatten meine Begeisterung für das populäre Kino ausgelöst; Susan Sontag hob diese Liebe nun auf die nächste Stufe. Film konnte in der Tat auf einer spirituellen Ebene funktionieren.

Yasujirō Ozu verwendet in seinen japanischen Familiendramen filmische Mittel, die denen Bressons ähneln – und eine nicht unähnliche Wirkung erzielen. Diese Gestaltungsmittel sind weder kirchlich noch christlich oder westlich. Sie sind spirituell (auf den Geist bezogen statt auf die Materie). Also begann ich, behutsam – und mit der großzügigen Hilfe von Gelehrten, die wesentlich mehr davon verstanden als ich – zu untersuchen, wie ein solcher Stil funktionierte. Ich war neugierig. Diese Neugierde wuchs. Mir war klar, dass ich eigentlich viel zu jung war, um ein Buch dieser Art zu schreiben. Aber mir war auch klar, dass kein anderer es schreiben würde. Ich befand mich an einem ganz speziellen Punkt meiner Entwicklung: Meine Liebe zum Film hatte ihren Höhepunkt erreicht, und mein Wissen über theologische Ästhetik war noch nicht verblasst. Schon in kurzer Zeit würde ich ohne Einkommen gar nicht mehr in der Lage sein, ein ganzes Jahr dem Schreiben eines Buches zu widmen. Wenn ich es jetzt nicht schrieb, würde ich es nie mehr tun. Und auch niemand anderer. Susan Sontag, die Unersättliche, beackerte bereits andere Gefilde.

Bei der University of California Press war man dankenswerterweise bereit, *Transzendentaler Stil im Film* zu verlegen. Zwei Jahre später hörte ich auf, regelmäßig Filmkritiken zu schreiben, und konzentrierte mich aufs Filmemachen.

AUFTRITT DELEUZE

Mit dem Abstand von fünfundvierzig Jahren kann der transzendente Stil als Teil einer größeren Bewegung betrachtet werden – einer Bewegung weg vom Narrativen. Oder, wenn man so will, als eine Wegstation jener Entwicklung, die vom Neorealismus nach dem Zweiten Weltkrieg zu den Videoaufnahmen heutiger Überwachungskameras führt.

Als ich mich 1971 um eine Definition des transzendentalen Stils bemühte, versuchte ich zu begreifen, auf welche Weise die von jenen Regisseuren benutzten Distanzierungsmethoden in der Lage waren, eine alternative filmische Realität zu erzeugen, nämlich eine transzendente Realität. Ich schrieb, durch sie werde eine Disparität geschaffen, welche ich eine »tatsächliche oder potenzielle Uneinheitlichkeit zwischen dem Menschen und seiner Umwelt« nannte, einen »sich vergrößernde[n] Riss in der stumpfen Oberfläche der Alltagswirklichkeit«.

Mithilfe hinausgezögerter Schnitte, einer unbeweglichen Kamera, des Verzichts auf Musikuntermalung, einer extrem begrenzten Anzahl von Einstellungen und des Betonens alltäglicher Vorgänge erzeugt der transzendente Stil ein Gefühl des Unbehagens, welches der Betrachter überwinden muss. Der Filmemacher hilft ihm dabei durch den Einsatz eines *entscheidenden Aktes*, also eines überraschenden Geschehnisses oder einer unerwarteten Szene oder Einstellung, welcher wiederum zu einer Stasis führt, einer Akzeptanz paralleler Wirklichkeit: Transzendenz. Zu jener Zeit besaß ich nur eine vage Vorstellung von der Phänomenologie eines solchen Prozesses. Ich stellte die These auf, die Psyche befreie sich vom Druck untragbarer Disparität durch die Flucht auf eine andere Ebene.

Zehn Jahre später schrieb der französische Philosoph Gilles Deleuze zwei bahnbrechende Werke zum Film (*Cinéma 1* und *Cinéma 2*)³, und bis 1989 waren beide auch in englischer Überset-

zung erschienen. Darin widmete sich Deleuze explizit der Phänomenologie der zeitlichen Wahrnehmung.

Grob vereinfacht ausgedrückt, unterteilt Deleuze die Filmgeschichte in zwei Wahrnehmungsphasen: 1) das Bewegungs-Bild und 2) das Zeit-Bild. Das Bewegungs-Bild begann in der Frühzeit des Kinos, und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs blieb es das vorherrschende Wahrnehmungsprinzip. Es ist das projizierte Bild einer Aktion. Die Bewegung, die man auf der Leinwand wahrnimmt, setzt sich im Kopf fort. Darauf sind wir gepolt. Das Bild einer rennenden Person endet auf der Leinwand mit dem Schnitt, doch im Kopf des Zuschauers läuft die Person weiter. Deleuze bezieht sich auf Aristoteles und dessen Konzept des ersten Bewegers⁴, um zu erklären, wie unser Gehirn eine Bewegung fortsetzt, auch wenn das Bild bereits verschwunden ist. »Das Licht ist stärker als die Geschichte«⁵, schreibt er.

Der Zweite Weltkrieg stellt – in Europa deutlicher als in Amerika – eine Art Wendepunkt dar: vom Bewegungs-Bild hin zum Zeit-Bild. Natürlich gab es weiterhin Bewegung auf der Leinwand, aber sie wurde immer stärker »der Zeit untergeordnet«. Was ist damit gemeint? Es bedeutet, dass die Montage sich nicht nach dem Geschehen auf der Leinwand richtet, sondern von dem schöpferischen Wunsch bestimmt wird, Bilder im Zeitablauf zu assoziieren. Person verlässt Zimmer, betritt ein anderes – das ist Bewegungs-Bild-Schnitt. Person verlässt Zimmer, Aufnahme von Bäumen im Wind, Aufnahme eines vorbeifahrenden Zuges – das ist Zeit-Bild-Schnitt. Person verlässt Zimmer, Kamera verweilt auf offener Tür. Das ist Zeit-Bild-Schnitt. Deleuze nennt es eine »irrationale Montage«. Die irrationale Montage ignoriert die sensomotorische Logik. Deleuze macht dies zuerst in Orson Welles' Schärfentiefe-Filmen aus, aber in der Praxis wird es immer wichtiger in »Walking/Wandering«-Filmen⁶ wie Rossellinis *Viaggio in Italia* (*Liebe ist stärker/Reise in Italien*, 1954), Antonionis *L'avventura* (*Die mit der Liebe spielen*, 1960) sowie Res-

nais' *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) und *L'Année dernière à Marienbad* (*Letztes Jahr in Marienbad*, 1961). Seine vollendete Ausdrucksform erreichte das Zeit-Bild erstmals in den Filmen Yasujiro Ozus. »In *Banshun* (*Später Frühling*, 1949)«, schreibt Deleuze, »wird zwischen dem Anflug des Lächelns und der Tränenrührung der Tochter die Aufnahme einer Vase eingefügt. [...] Dies ist die Zeit, die Zeit selbst, [...] ein direktes Zeit-Bild, das dem, das sich verändert, die unwandelbare Form gibt.«⁷ Das Bewegungs-Bild wird geprägt von der Logik des Aristoteles: »A« kann nie gleich »Nicht-A« sein. Das Zeit-Bild verwirft das aristotelische Prinzip des ausgeschlossenen Widerspruchs und postuliert eine Welt, in der ein Element und sein Gegenteil koexistieren können: »A« kann »Nicht-A« sein.

Deleuze beginnt *Cinéma 2* mit der Beschreibung einer vierminütigen Szene aus De Sicas *Umberto D.* (*Umberto D.*, 1952), und zwar der mit dem Dienstmädchen, die André Bazin achtzehn Jahre zuvor so beeindruckt hatte.⁸ Die junge Frau, eine Nebenfigur, steht morgens auf, geht in die Küche, vertreibt Ameisen, mahlt Kaffee. Während Bazin den Realismus der Szene betont, rückt Deleuze in den Mittelpunkt, wie darin mit Zeit gearbeitet wird. Das Dienstmädchen versucht dreimal, an der Küchenwand ein Streichholz zu entzünden, aber es gelingt ihr nicht. *Sie nimmt ein anderes Streichholz und versucht es erneut.* Ohne Schnitt, ohne Kommentar. Irrelevante Aktion in Realzeit. Wir haben es hier mit einem Schlüsselmoment der Filmkunst zu tun: So, wie der Kinderwagen, der in Eisensteins *Bronenosets Potemkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, 1925) die Treppe hinunterrollt, als Inbegriff des Bewegungs-Bilds gelten kann, stehen das Dienstmädchen und ihre Streichhölzer exemplarisch für das Zeit-Bild.

Anders formuliert: Deleuze legt dar, dass der »ausgereifte Film« (der Nachkriegszeit) nicht länger daran interessiert war, unserem bewussten Selbst Geschichten zu erzählen, sondern nun zudem versuchte, mit dem Unbewussten zu kommunizieren und her-



Das Dienstmädchen versucht, ein Streichholz anzuzünden. Aus *Umberto D.*

auszufinden, wie das Unbewusste Erinnerungen, Phantasievorstellungen und Träume verarbeitet.

Bergsons Konzept der Dauer⁹ ist für Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes ganz entscheidend. Die Zeit erlaubt dem Betrachter, ein Bild mit Assoziationen zu verbinden, sogar mit widersprüchlichen. Darauf baut die lange Einstellung. Was als Vier-Sekunden-Aufnahme eines vorbeifahrenden Zuges bei Ozu begann, wächst an zu acht Minuten trotter Kühe bei Béla Tarr.

Deleuze kommt dem Wesen des transzendentalen Stils in all seinen Verästelungen auf den Grund; also all dem, was ich damals mühsam zu begreifen versucht hatte. Unser Gehirn funktioniert so, dass wir ein Bild auf der Leinwand vervollständigen. Wir erkennen Muster, wo eigentlich Chaos ist, so wie schon unsere Urahnen in Sternbildern mythische Tiere sahen. Wir vervollständigen das Geschehen.



Béla Tarrs Kühe. Aus *Sátántangó*.

Filmkünstlern war von Anfang an klar, dass sie eine solche neurologische Prädisposition dazu nutzen konnten, den Zuschauer zu manipulieren. Ein Film ist schließlich nichts anderes als eine rasche Abfolge projizierter Photographien. Erst im Kopf des Zuschauers wird daraus eine feuernde Waffe, ein aus seiner Höhle kriechendes Ungeheuer oder was auch immer.

Die Filmemacher der Nachkriegszeit erkannten, dass, genau wie das Bewegungs-Bild manipuliert werden konnte, um Spannung zu erzeugen, das Zeit-Bild sich manipulieren ließ, um Introspektion zu bewirken. Wir füllen nicht nur die Leerstellen aus, sondern wir erzeugen auch neue Leerstellen.

Introspektion war schon immer ein Ziel der Kunst. Was Filmschaffende (und in der Folge Deleuze) begriffen, war, dass eine durch ein bewegtes photographisches Bild hervorgerufene Introspektion etwas Einzigartiges ist. Sie unterscheidet sich von Introspektion, wie sie durch eine Skulptur, ein Gemälde oder ein Musikstück in Gang gesetzt werden kann; sie ist das Nebenprodukt eines sich verändernden Bildes. Filmische Introspektion

lässt sich in größerem Maße gestalten als eine Introspektion, die durch ein einzelnes Bild – etwa durch ein Werk von Rothko oder einen Zen-Garten – ausgelöst wird. Sie kann variieren. Sie kann sich ändern. Ein Filmkünstler erreicht und formt Introspektion mithilfe von zeitlicher Dauer. Dauer kann Deleuzes »Erinnerungen, Wahnvorstellungen und Träume« hervorrufen. Dauer kann eine Aktivität von ihrem sozialen Furnier befreien. Dauer kann das Ganz Andere¹⁰ evozieren.

In den vergangenen fünfzehn Jahren hat die Neuroästhetik, ein vor allem von Semir Zeki geprägtes neues Forschungsgebiet, versucht, wissenschaftlich nachzuweisen, was bei Deleuze noch Theorie war. Neurobiologen kombinieren Wissenschaft und Ästhetik, um anhand von Hirnszintigraphie zu untersuchen, welche Bereiche des Gehirns auf visuelle Reize reagieren und wie sie diese verarbeiten – oder, anders formuliert: wie das Gehirn Schönheit erkennt und determiniert. (»Lässt sich ein ästhetisches Urteil in Zahlen ausdrücken?«, fragt Zeki scheinbar rhetorisch. »Die Antwort ist: Ja.«¹¹) Niemand hat bisher untersucht, wie das Gehirn Slow Cinema verarbeitet, aber ich vermute, die Antwort wird etwa so befriedigend sein wie zu wissen, wie viele Engel auf eine Nadelspitze passen.

In *Transzendentaler Stil im Film* hatte ich über Hierophanien geschrieben, die durch Stil evoziert werden. Deleuze versuchte zu erklären, wie dies tatsächlich funktioniert.

DREH- UND ANGELPUNKT TARKOWSKI

Ebenso wie Deleuze spürte auch der russische Regisseur Andrej Tarkowski, dass sich eine Richtungsänderung im Film ankündigte. Er und Deleuze arbeiteten gleichzeitig am selben Paradigmenwechsel. Beide hatten begriffen, dass die Verwendung von Zeit im Film einen neuen Weg eingeschlagen hatte.

Tarkowski führte zwischen 1962 und 1986 bei sieben Filmen Regie. Er war nicht *per se* am Geistigen interessiert; obwohl er häufig über die spirituelle Natur der Filmkunst sprach und mit religiösen Bildmotiven arbeitete, galt sein Hauptinteresse der Fähigkeit des Kinos, Poesie und Erinnerung wachzurufen – eher pantheistisch als theistisch. (Worüber man durchaus geteilter Meinung sein kann. Joseph Kickasola, ein theologischer Filmwissenschaftler, sieht in Tarkowski »einen der am direktesten religiösen Filmemacher überhaupt«.¹²)

Tarkowski war nicht nur Filmemacher, sondern auch Ästhetiker. Das Verfassen theoretischer Schriften begleitet seinen Weg als Regisseur. Während der – nach Deleuzes Definition – zweiten Epoche des Nachkriegskinos begann er, als Filmemacher aktiv zu werden. Tarkowski bewunderte Mizoguchis lange, langsame Einstellungen, Antonionis entdramatisiertes Erzählen, De Sicas Betonung alltäglicher Wirklichkeit und Bergmans Einsatz natürlicher Geräusche, am meisten aber Robert Bressons »Einheit von Theorie und Praxis«. Auf den ersten Blick sind Bressons und Tarkowskis Filme recht verschieden. Der Kritiker Fredric Jameson schrieb, Tarkowski bevorzuge, die Augen des Zuschauers zu überfüttern, während Bresson sie lieber hungern ließe.¹³ Aber beide waren davon überzeugt, das Heil eines Künstlers liege darin, dem Stil größere Bedeutung beizumessen als dem Inhalt. In der Form der Dinge liegt die Freiheit.

Tarkowski lehnte die sowjetische Theorie der Filmmontage ab und bevorzugte stattdessen André Bazins »Ontologie des photographischen Bildes« und Bazins Plädoyers für den italienischen Neorealismus. Bazin vertritt darin die Meinung, der uralte künstlerische Wunsch, die Wirklichkeit abzubilden, habe mit der Erfindung des bewegten Bildes seine Apotheose erreicht. Film strebe nach »vollständiger Imitation der Natur«.¹⁴ Sergej Eisenstein zufolge liegt die Kraft des Kinos in dessen Fähigkeit, die Wirklichkeit zu arrangieren. Für Bazin ist es genau umgekehrt: Die

Kraft des Films liegt darin, die Wirklichkeit nicht zu manipulieren. Der Neorealismus brachte »die im Kino implizite Ästhetik« zum Vorschein. »Der Neorealismus kennt nur die Immanenz«, schreibt Bazin; er sei »reine Erscheinung«.¹⁵ Für Bazin ermöglicht die von den Neorealisten bevorzugte Sequenzeinstellung¹⁶ dem Zuschauer, sich das, was er sehen will, auszuwählen, statt es sich von der Montage diktieren zu lassen.

Tarkowski verinnerlichte Bazin. Dann stellte er den Neorealismus auf den Kopf. Bazin schreibt, das photographische Bild eines Gegenstands sei dieser »Gegenstand selbst, doch befreit von den Zufällen seiner Zeitlichkeit. [...] In dieser Perspektive erscheint der Film wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. [...] *Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer*« (meine Hervorhebung).¹⁷ Über das lange Warten des Eskimos auf die Robbe in Flahertys *Nanook of the North* (*Nanuk, der Eskimo*, 1922) schreibt Bazin: »[...] die Dauer der Jagd ist der eigentliche Gehalt des Bildes, sein wahrer Gegenstand.«¹⁸ Doch für Tarkowski ist Dauer mehr als bloßes Warten. Sie ist Henri Bergsons »*durée*«, die Zeit selbst, die entscheidende Kraft, die über alles organische Leben bestimmt und meditiert.

Tarkowski zählt zu einer Gruppe von dokumentarischen Beobachtern des Lebens. In dieselbe Gruppe gehören kontemplative Stilisten wie Ophüls, Mizoguchi, Rossellini, Resnais, Dreyer, Bergman, Ozu, Bresson. Was genau macht ihn so besonders?

ES GEHT UM ZEIT

Ich glaube, die Antwort ist folgende: Ozu, Bresson, Dreyer, Mizoguchi, De Sica und die anderen benutzen Filmzeit, um damit eine emotionale, intellektuelle oder spirituelle Wirkung zu erzielen. Tarkowski benutzt filmische Gestaltungsmittel, um Zeit-

studien zu betreiben. Für Tarkowski ist Zeit kein Mittel zum Zweck – sie *ist* der Zweck.

Die Erscheinungsform von Zeit im Film ist die lange Einstellung. Nicht die bravouröse Durch-die-Tür-die-Straße-runter-Sequenzeinstellung eines Orson Welles oder Alfonso Cuarón – nein, denn obwohl diese Einstellungen sehr lang sind, unterscheiden sie sich doch wenig von solchen, die konventionell aufgelöst sind. Auch sie werden von einer Montagelogik bestimmt: Totale, Über-die-Schulter, Nahaufnahme, subjektive Aufnahme, Zweiereinstellung.

Eine lange Einstellung bei Tarkowski ist mehr als nur lang. Sie ist meditativ. Die psychologische Wirkung einer »Sequenzeinstellung« des Slow Cinema unterscheidet sich von der jedes anderen filmischen Gestaltungsmittels. Filmische Mittel werden eingesetzt, um etwas »herüberzubringen« – eine Geschichte zu erzählen, ein Geschehen zu erklären, Gefühle hervorzurufen –, wohingegen es bei der Sequenzeinstellung darum geht, »da zu sein«. In *Boredom and Art* vergleicht Julian Jason Haladyn die Wirkungsweise einer Sequenzeinstellung mit einer Zugreise, einem frühen Symbol der Moderne.¹⁹ Bei einer Zugreise geht es eher um Erwartung als um Präsenz. Die Gedanken des Reisenden kreisen um das Ziel, nicht darum, wo er sich hier und jetzt befindet. Reisende haben keinen Sinn für ihr gegenwärtiges Sein, weil ihre Wahrnehmung von Zeit und Raum sich ständig verändert. Das Kino, wie überhaupt die Moderne, macht sich diesen konstanten Flux zu eigen. Slow Cinema – und ganz besonders die Sequenzeinstellung – versucht hingegen, den technologisch geprägten Vorwärtsschub zugunsten der Präsenz umzukehren.

Andrej Tarkowski kann als Dreh- und Angelpunkt eines ästhetischen Paradigmenwechsels betrachtet werden. Seine frühen Filme *Iwanowo detstwo* (*Iwans Kindheit*, 1962) und *Andrej Rubljow* (*Andrej Rubljow*, 1966) zeichnen sich zwar durch einen langsamen Rhythmus und eine breite Palette assoziativer Bilder aus, folgen

aber noch einem chronologischen Handlungsablauf. Je reifer er als Künstler wurde, desto mehr begriff Tarkowski, dass das, was er wirklich anstrebte, eher mit Langeweile (meine Wortwahl, nicht Tarkowskis) zu vergleichen war als mit Langsamkeit. Er fand dafür den Begriff »Zeitdruck«.

Gegen Ende seines Lebens (er starb mit 54 Jahren) versammelte Tarkowski seine Gedanken in einem Buch mit dem treffenden Titel *Die versiegelte Zeit*. »Das filmische Bild«, schreibt er darin, »ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens. [...] Und so wird die Zeit im Kino zur Grundlage aller Grundlagen. [...] Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz [...] nennen wir den *Zeitdruck*. [...] So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flusströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozess selbst über die Bewegung der Zeit.«²⁰

Die Sequenzeinstellung verleiht der Zeit Kraft. Sie intensiviert das Bild. Jonathan Rosenbaum sieht diesen Moment als den »Orgelpunkt. [...] Wenn man einen Akkord lange hält, wird er zu etwas Meditativem, denn er gibt uns genug Zeit zum Nachdenken und nimmt unsere Vorstellungskraft geradezu in die Pflicht.«²¹ Betrachte ein Bild lang genug und dein Gehirn beginnt zu arbeiten.

»Die Pausen«, so der Regisseur Theo Angelopoulos, »die tote Zeit, ermöglichen es dem Betrachter, den Film rational zu erfassen, aber auch, die unterschiedlichen Bedeutungen einer Sequenz zu erzeugen oder zu vervollständigen.«²² Die Sequenzeinstellung verlangt nach einer aktiven Beteiligung des Zuschauers – pro oder contra. Die »tote Zeit« (*temps mort*) setzt einen aktiven Betrachter voraus. Es scheint widersinnig zu sagen, Slow Cinema verlange eine stärkere Beteiligung des Zuschauers, aber genau darum geht es. Pedro Costa, ein »langsamer« Regisseur der dritten Generation, hat über Jean-Marie Straub und Danièle Huillet,

Regisseure der zweiten Generation, den Dokumentarfilm *Où gît votre sourire enfoui?* (*Wo liegt euer Lächeln begraben?*, 2001) gedreht; darin beschreibt Straub die tote Zeit als »eine Reduktion, nur ist es keine Reduktion, sondern eine Konzentration, und damit tatsächlich beredter«.

Dies war ein entscheidender neuer Schritt in Tarkowskis Werk: von erzählerischer Abschweifung zu toter Zeit. Es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen Langsamkeit, die eine Stimmung erzeugt, und Langsamkeit, die den Betrachter aktiviert. Den Weg, den Bresson und Ozu eingeschlagen hatten, ging Tarkowski bis zum Ende. Die Zeit bis zum nächsten Schnitt wurde nahezu unbegrenzt verlängert. Ozus »Kopfkissen-Einstellungen«²³ (Stillleben-Bilder) wurden zu ganzen Szenen.

Der Anfang von Tarkowskis *Nostalghia* (*Nostalghia*, 1983) spricht Bände. Die statische Aufnahme einer nebligen Landschaft. Ein roter VW-Käfer fährt von rechts ins Bild. Die Kamera schwenkt langsam mit dem Auto. Das Auto verschwindet links aus dem Bild. Die Kamera bleibt auf der nebligen Landschaft. Wird das Auto wieder auftauchen? Ja, es kommt zurück ins Bild. Ein Paar steigt aus; man redet, geht in den Nebel. Dieser Moment – wenn das Auto aus dem Bild fährt und kein Schnitt erfolgt – markiert in Tarkowskis Werk den Wechsel vom verzögerten Schnitt zur toten Zeit, vom transzendentalen Stil zum langsamen Kino.

Neben Tarkowski gab es andere Erneuerer. Pasolini beschrieb 1967 die Sequenzeinstellung als »ein Suchen nach Relationen und Signifikanten ohne eine Lösung durch Kontinuität, [...] ein schematisches und elementares Mittel des Films.«²⁴ Antonioni, Miklós Jancsó, Chantal Akerman, Jean Eustache und andere haben alle die Grenzen des kontemplativen Kinos neu abgesteckt. Doch es war Tarkowskis internationaler Erfolg, der das langsame Kino ins Bewusstsein rückte. Seine Filme wurden regelmäßig zu den Filmfestspielen von Cannes und Venedig eingeladen. Jedes Jahr



»Der Anfang von Tarkowskis *Nostalghia* spricht Bände.«
Drei Screenshots aus einer langen Einstellung.

brachte neue Auszeichnungen. Als er starb, war er das Musterbeispiel des langsamen Kinos.

Tarkowskis Erfolg war der Wendepunkt in der Bewegung hin zum Slow Cinema. Es gibt eine Zeit vor Tarkowski und eine Zeit nach Tarkowski. Vor ihm gab es das Arthouse-Kino, nach ihm das Filmfestival- und Kunstgalerie-Kino. Vor ihm war das langsame Kino auf zahlende Zuschauer angewiesen, nach ihm wurde es von Kunstorganisationen unterstützt. Eher an Poesie als an Stasis interessiert, war Tarkowski vielleicht kein »reiner« Stilist des langsamen Kinos, aber er brachte das langsame Kino in Mode. Er machte Béla Tarr möglich.

WAS IST SLOW CINEMA?

»Slow Cinema« ist ein relativ neuer Begriff für eine Richtung des künstlerischen Films, zu deren typischen Eigenschaften minimale Narration, wenig Aktion, sparsame Kamerabewegungen und lange Laufzeiten zählen. Harry Tuttle fand vier Kriterien für ein »langames Kino«: Handlungslosigkeit, Wortlosigkeit, Langsamkeit und Verfremdung.²⁵ Zahlreiche Adjektive wurden bemüht, um dieses Phänomen zu beschreiben: statisch, kontemplativ, asketisch, abstrakt, landschaftsbezogen, meditativ, »deliterarisch«, organisch, expansiv und, ja, transzendental – alles Eigenschaften, die in bestimmten Fällen zutreffen. Ein Mehrzweck-Begriff wie »Slow Cinema« ist daher nützlich. Er ist formbar.

In den letzten fünfzehn Jahren hat sich das Slow Cinema explosionsartig entwickelt. Langsame Filme werden jetzt schneller produziert, als wir sie uns anschauen können. Es gibt Slow-Cinema-Websites, Slow-Cinema-Konferenzen, Slow-Cinema-Blogs, Slow-Cinema-Bücher, Slow-Cinema-Filmfestivals und sogar eine Video-on-Demand-Website für diese Gattung. Vierzig bis fünfzig langsame Filme wurden im letzten Jahr uraufgeführt, vorwiegend

auf Festivals. Sie kommen nur selten regulär ins Kino. Ihre Reichweite erstreckt sich auf Filmhochschulen, Kinematheken und Kunstmuseen. Sie kommen aus allen Ländern der Welt.

Slow Cinema hat eine grundlegend andere Einstellung zu Zeit. Das Versprechen der Kinematographie war das eines Flusses von Bildern. Zeitliche Photographie. Das Kino selbst war erzählerisch, selbst wenn das Bild nur die Ankunft eines Zuges zeigte: Man sah das erste Auftauchen des Zuges, dann das Anhalten des Zuges, das Aussteigen der Passagiere und so weiter. Verbindet man dieses Bild mit einem zweiten, beginnt eine Geschichte. Die Zeit dient dem Erzählen.

Langsame Filme kehren dieses Verhältnis um. Die Zeit wird zur Geschichte – oder zumindest zu ihrem zentralen Bestandteil. Slow Cinema untersucht, wie die Zeit die Bilder beeinflusst. Es ist erfahrungsorientiert, nicht expositorisch.

»Die Zeit wird zur Geschichte«. Wie kann die Zeit die Geschichte sein? Hier ist Vorsicht geboten, denn Filmanalyse wird schnell zu fachlich. (Was ist Zeit? Was ist eine Geschichte?) Schauen wir uns an, womit alles begonnen hat, nämlich mit der »Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat«, gedreht 1895 von den Brüdern Lumière. Der erste Film. Ein Dampfzug fährt in einen Bahnhof ein. Ein zweiundfünfzig Sekunden langer Zeitschnipsel von vor 120 Jahren. Achthundert nacheinander projizierte Einzelbilder.

Aber was wäre, wenn dieser Clip fünf Minuten lang in einer Schleife vorgeführt würde? Oder fünf Stunden lang? Was wäre, wenn die Projektionsgeschwindigkeit so verlangsamt würde, dass es fünfzehn Minuten dauert, bis der Zug ankommt? Worum ginge es dann in dem Film? Würde er von der Ankunft des Zuges handeln oder von der Erfahrung des Zuschauers beim Betrachten der Ankunft eines Zuges? Woran hat man in diesen fünfzehn Minuten gedacht, die der Zug brauchte, um anzuhalten? Diese Frage stellte der Konzeptkünstler Douglas Gordon in 24

Hour Psycho (1993), einer Version von Hitchcocks *Psycho* (*Psycho*, 1960), die mit zwei statt vierundzwanzig Bildern pro Sekunde projiziert wurde, was die Laufzeit des Films auf vierundzwanzig Stunden erhöhte.

Befreit vom ästhetischen Fachjargon, wäre die Definition von »Slow Cinema« also die, einem zeitlichen Ablauf eine Dauer zu verleihen, welche länger ist, als man erfahrungsgemäß erwarten würde.

Langsame Filme haben sich in mehrere Richtungen entwickelt. Nicht alles, was Slow Cinema ist, gleicht sich. Das macht Diskussionen zum Thema Slow Cinema so problematisch. Nicht alle Regisseure verwenden »langsame« Verfahren für dieselben Zwecke. Obwohl es logisch erscheint, Regisseure wie Lav Diaz, Béla Tarr und Tsai Ming-liang im selben Kontext zu diskutieren, da sie mit ähnlichen stilistischen Kunstgriffen arbeiten, sind ihre Absichten und Filme tatsächlich recht unterschiedlich.

Es gibt viele Arten von Slow Cinema, aber meiner Meinung nach nur drei Tendenzen. Ausgehend von der Annahme, der natürliche Zustand des Kinos sei narrativ – was nicht unbedingt der Fall, aber eine vertretbare Prämisse ist, da ein Film aus einer Aneinanderreihung von Bildern besteht, die in einer bestimmten Zeit betrachtet werden –, lassen sich drei verschiedene Zweige des Slow Cinema erkennen, die sich vom Narrativen in drei verschiedene Richtungen entfernen, jeder mit einem anderen Ziel. Dazu später mehr.

WAS SIND DIE METHODEN DES SLOW CINEMA?

Die formalen Mittel des langsamen Kinos mögen beliebig erscheinen, aber sie sind zweckmäßig. Sie alle verfolgen dasselbe Ziel: die Zeit zu verlangsamen. Sie halten das Erwartete zurück.

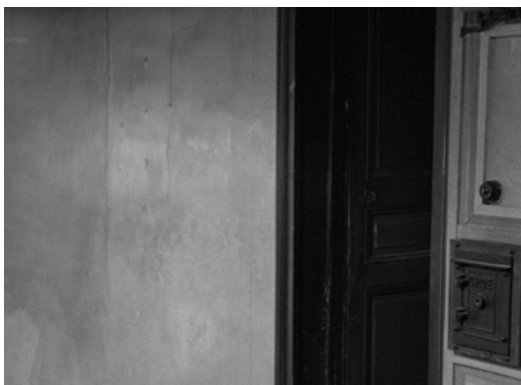
Die Sequenzeinstellung ist die *Conditio sine qua non* des Slow Cinema. Dabei handelt es sich nicht um ausgefeilte lange Dolly- oder Kamerafahrten, für die man sich als Filmstudent gerne begeistert; nein, es sind größtenteils statische Bilder, die gelegentlich allenfalls sanfte Schwenks oder Dollyfahrten zulassen.²⁶ Die siebeneinhalbminütige Eröffnungssequenz von Béla Tarrs *Sátántangó* (*Satanstango*, 1994), in der Kühe, die aus ihrem Stall ins Freie kommen, beobachtet und begleitet werden, ist zum Lehrbeispiel für Slow Cinema geworden. Tarrs jüngster Film, *A Torinói ló* (*Das Turiner Pferd*, 2011)²⁷, besteht aus einunddreißig Einstellungen über eine Laufzeit von 146 Minuten, also etwa viereinhalb Minuten pro Einstellung.

Dabei muss eine Sequenzeinstellung gar nicht von olympischer Länge sein, um ihren Zweck zu erfüllen. Sie muss lediglich länger sein als erwartet. Die statische Aufnahme einer Person, die zum Beispiel Kaffee zubereitet, würde rein dramaturgisch mit einer Einstellungsdauer von zehn bis fünfzehn Sekunden auskommen. Wird diese Aufnahme dreißig Sekunden lang gehalten, hat sie eine andere Wirkung. Wird sie drei Minuten lang gehalten, ist die Wirkung noch einmal eine völlig andere. Dreißig Sekunden reichen jedoch aus, um eine Dissonanz zwischen Zeit und Narrativ zu erzeugen, zwischen der erzählerischen Zeit, nach der eine bestimmte Einstellung verlangt, und der tatsächlichen Dauer, die dieser Einstellung eingeräumt wird.

Andere filmische Mittel verstärken die Dissonanz:

- *Totalen* werden im Slow Cinema bevorzugt verwendet. Ein Tableau, sei es unter freiem Himmel oder in Innenräumen, bietet mehrere interessante Gesichtspunkte. Man sieht das Geschehen, die Umgebung, die redenden Leute, die zuhörenden Leute, das Wetter und so weiter. Die Kadrierung lenkt den Blick des Betrachters nicht, sondern sie ermöglicht dem Auge zu wandern.

- *Statischer Bildausschnitt.* In Verbindung mit der Sequenzeinstellung wird oft eine fixierte Kameraposition verwendet. »Manchmal, wenn man sich nicht bewegt«, erklärt der Filmemacher Nathaniel Dorsky (*Love's Refrain*, 2001), »spürt man plötzlich Dinge, die verborgen waren. Ich denke, [die statische Kadrierung] hat etwas damit zu tun, dass man erleben will, wie tief man nach diesen Dingen graben kann.«²⁸ Es gibt Varianten der Methode des statischen Bildausschnitts. In *Ida* (*Ida*, 2013) verwendet Paweł Pawlikowski eine statische 1:1,33-Kadrierung, konzentriert sich bei der Komposition des Bildes aber nur auf die untere Hälfte. Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* [*4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage*, 2007]) und einige andere Regisseure des »Neuen rumänischen Films« verlagern das Geschehen an die Ränder eines statischen Bildes und lassen das Zentrum frei.
- *Minimale Szenenauflösung.* Unter »Auflösung« versteht man die Anzahl der verschiedenen Blickwinkel, die ein Regisseur verwendet, um eine Szene zu gestalten: Zweier-Einstellung, Über-die-Schulter-Aufnahme, Einzelaufnahme, Nahaufnahme, Zwischenschnitt und so weiter. Die Auflösung lenkt und regelt die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Der Filmemacher manipuliert die Reaktion des Publikums, indem er das so entstehende Material am Schneidetisch kombiniert und anordnet. Der Slow-Cinema-Regisseur verzichtet auf die gängige Szenenauflösung und vertraut allein auf Arrangement, Kadrierung und Länge der Einstellung.
- *Versetzte Schnitte.* Wenn Schnitte erfolgen, wirken sie häufig zeitlich verschoben – entweder nach vorne (die Einstellung beginnt »zu früh«) oder nach hinten (die Einstellung endet »zu spät«). Normalerweise richtet sich der Schnitt nach dem, was im Bild passiert. Verlässt jemand ein Zimmer, erfolgt der



Der verzögerte Schnitt. Screenshots vom Anfang, aus der Mitte und vom Ende einer Einstellung in *Pickpocket*.

Schnitt, sobald die Person hinausgeht; kommt jemand herein, gibt es einen Schnitt, kurz bevor er eintritt. Im Slow Cinema erfolgt der Schnitt erst, *nachdem* die Figur das Zimmer verlassen hat – manchmal sogar sehr viel später. Diese Tendenz fiel mir zum ersten Mal in den Filmen von Bresson und Ozu auf. Der Zuschauer wurde damit aus dem Tritt gebracht – der Schnitt wirkte »verfrüht« oder »verspätet«. Auf diese Weise richtet der Filmemacher die Zeit neu aus. Der Filmwissenschaftler Ben Singer fand dafür den Begriff »*post action lag*«.²⁹ Spätere Regisseure haben diese Schnitte ständig weiter vorgezogen oder verzögert. Im Jahr 1977 verlängerte Theo Angelopoulos Einstellungen in *Oi kynigoi* (*Die Jäger*) um etliche Augenblicke vor dem Auftreten und nach dem Abtreten der Figuren. Fünfundzwanzig Jahre später ließ Tsai Ming-liang in *Ni na bian ji dian* (*What Time Is It There?*, 2001) ein statisches Bild so lange stehen, dass man sich als Zuschauer fragte, ob es überhaupt noch einen Auftritt geben würde.

- *Bilder wichtiger als Dialoge.* Im Slow Cinema wird nicht viel geredet. Natürlich gibt es Dialoge, aber deutlich weniger als in herkömmlichen Erzählungen. Menschen sind sprachfixiert: Unsere Ohren priorisieren die menschliche Stimme gegenüber anderen Geräuschen. Slow-Cinema-Filmemacher verzichten bewusst auf Dialoge, um unsere Zeitwahrnehmung neu zu justieren. Wenn wir eine Szene mit und eine ohne Dialoge betrachten, wird die Version ohne Dialoge zwangsläufig »langsamer« erscheinen.
- *Sparsamer Einsatz von komponierter Musik (bzw. gar keine Musik).* Slow Cinema bevorzugt diegetischen Ton, d. h. Ton, der von dem Geschehen auf der Leinwand ausgeht. Nicht-diegetische Musik, also komponierte Musik, ist die effektivste Methode, Filmzeit zu beeinflussen; sie kann eine Szene schnell

oder langsam erscheinen lassen. Das Fehlen von Filmmusik verstärkt das Gefühl, einen bestimmten zeitlichen Augenblick zu erleben, und »dehnt« die Zeit. Bresson war der Erste, der diese Regel kodifizierte. »Keine Musik zur Begleitung, zur Unterstützung oder zur Verstärkung«, schrieb er in seinen *Notes sur le cinématographe*.³⁰ Je stärker Filmschaffende sich dem langsamen Kino verpflichtet fühlen, desto weniger verwenden sie musikalische Untermalung. Beispielsweise setzten Andrej Tarkowski und Theo Angelopoulos in ihren ersten Filmen noch komponierte Musik ein, verzichteten irgendwann aber nahezu gänzlich darauf.

- *Verstärkte Geräusche.* Auf der Tonspur füllen Geräuscheffekte das Vakuum, das durch das Fehlen von Dialogen und Musik entsteht. Schlüssel klirren, Stühle knarren, Motoren brummen, Kleidung raschelt, der Wind weht, Menschen atmen ein und aus. All dies betont das Alltägliche, die banale Realität, die jeder Situation und jedem Augenblick innewohnt.
- *Visuelle Flächigkeit.* Sowohl auf visueller als auch auf erzählerischer Ebene verzichtet Slow Cinema auf Dramatik. Bildkompositionen in langsamen Filmen sind in der Regel symmetrisch und auf neutrale visuelle Information ausgerichtet – keine dramatische Hervorhebung, keine schrägen Blickwinkel. Wenn überhaupt, bewegt sich die Kamera penibel langsam und meist im rechten Winkel – entweder seitwärts oder direkt vorwärts oder rückwärts. Menschliche Figuren werden kompositorisch gleichwertig mit anderen Elementen auf der Leinwand präsentiert. David Bordwell verwendet den Begriff »planimetrische Photographie«, um diese Flächigkeit zu beschreiben.³¹ Dem Betrachter wird ein einfacher Zugang zum Bild verwehrt, er wird bewusst auf Distanz gehalten. Es bleibt ihm überlassen, seine eigenen visuellen Prioritäten zu setzen.

- *Wiederkehrende Bildkompositionen.* Ozu integrierte identische Aufnahmen in seinen Stil, planimetrische Kompositionen mit zentralen Korridoren oder Straßen, die direkt von der Kamera wegführen. Manchmal gehen Personen (in Ganzkörperaufnahmen) durch diese Bildkompositionen, manchmal nicht. Der beabsichtigte Effekt ist, im Betrachter ein Bewusstsein für Kontext zu schaffen. Für Ozu wurde das zu einem Leitmotiv. Spätestens 1989 begannen auch andere Regisseure, solche wiederkehrenden Bilder in ihren Filmen als zentrales Stilmittel einzusetzen, etwa Hou Hsiao-Hsien in dem episch erzählten Werk *Bei qing cheng shi (Eine Stadt der Traurigkeit)*, dessen Handlung sich über mehrere Jahre erstreckt und dabei regelmäßig zu denselben Kompositionen zurückkehrt.
- *Doppelungen.* In meinem Buch von 1972 über den transzendentalen Stil spreche ich auch von »Doppelungen«, womit ich unnötig wiederholte Informationen meinte. Das von mir angeführte Beispiel stammt aus *Pickpocket*, in dem die Hauptfigur Michel sagt: »Ich saß in der Schalterhalle einer großen Bank.« (1) Der Zuschauer hört die Off-Stimme diesen Satz sagen; (2) der Zuschauer liest dies auf der Leinwand, wenn Michel ihn in sein Tagebuch schreibt; (3) der Zuschauer sieht dies, wenn gezeigt wird, wie Michel die Schalterhalle der Bank betritt. Diese Überlappung von Informationen ist ein Mittel der Distanzierung.
- *Nicht-Agieren. Kaum Bewegung.* Bresson bezeichnete seine Schauspieler als »Modelle«, als Objekte in menschlicher Form. Die Darsteller im Slow Cinema »agieren« nicht und interpretieren auch keine Gefühle. Sie sind Figuren in einer komponierten Landschaft. Nicht nur »agieren« diese Darsteller nicht, sie bewegen sich auch langsam. Schauspieler im Slow Cinema brauchen oft eine Weile, um von einem Ort zum anderen zu gelangen, wie Pantomimen in einer Robert-Wilson-Oper. Wenn



Planimetrische Kompositionen. Screenshots aus Ozus *Samma no aji*; Cristian Mungius *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*; Bruno Dumonts *Hadewijch*.

eine Figur im Slow Cinema rechts ins Bild kommt und beginnt, nach links zu gehen, kann sich der Betrachter zweier Dinge sicher sein: (1) die Szene wird erst vorbei sein, wenn die Figur das Bild wieder verlassen hat; (2) die Figur wird für das Durchqueren des Bildes sehr lange brauchen.

- *Farbe und Bildformat.* Die Entscheidung, in Schwarz-Weiß zu drehen, obwohl Farbe die Norm ist, verlangsamt die Zeit nicht unbedingt, aber sie ist ein Mittel der Vorenthaltung. Es wird weniger »geliefert«. Vergleichen wir zum Beispiel Pawlikowskis *Ida* mit Margarethe von Trottas *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* (2009), zwei Filme über Nonnen. *Vision* arbeitet mit warmen gelben Farben, wechselnden Kameraperspektiven und flotter Montage. *Ida* ist das genaue Gegenteil. Und auch Pawlikowskis Verwendung des engeren Bildformats von 1:1,33 »liefert« weniger.

In kaum einem »langsamen Film« wird man all diesen gestalterischen Mitteln auf einmal begegnen. Ein paar schließen sich gegenseitig aus. Das Angebot an technischen Möglichkeiten ist groß. Langsame Regisseure mischen und kombinieren. Unterschiedliche Regisseure verwenden unterschiedliche formale Methoden. Manche sind besonders asketisch, andere weniger. Aber dies ist die Palette.

Die Gestaltungsmittel mögen sich ähneln, doch die Absichten sind vielfältigster Natur. Ein kurzer (alphabetischer) Blick auf einige der prominenteren Slow-Cinema-Vertreter offenbart eine eklektische Gruppe: Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Claire Denis, Lav Diaz, Bruno Dumont, Michelangelo Frammartino, Hou Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami, Kim Ki-duk, Hirokazu Koreeda, Nicolás Pereda, Kelly Reichardt, Ben Rivers, Albert Serra, Alexander Sokurow, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Béla