Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 389

Artikel: Close-up : Kontinuierliche Synkope
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-905876

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Close-up

Plötzliche Bewegungen, eine Verlagerung des Fokus, Bilder, die Unerwartetes offenbaren: Johannes Binotto darüber, wie sich Michelangelo Antonioni in dden ersten Bildern von L'Eclisse – ganz ohne Trick – als Magier des filmischen Offs entpuppt.

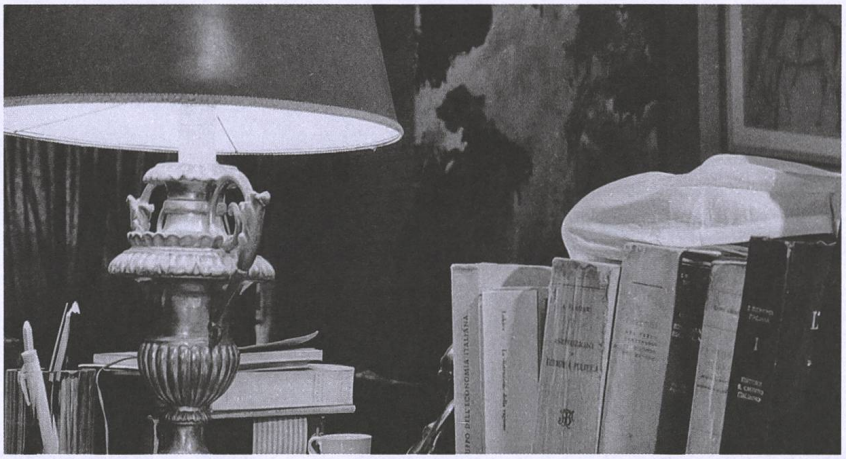
Kontinuierliche Synkope

Der Film beginnt. Was ist zu sehen? Links im Bild eine Tischlampe, rechts eine Reihe Bücher, dahinter ein Vorhang und Bilder an den Wänden. Die Lampe ist edel und schwer, mit einem Sockel in klassizistischem Stil. Die Glühbirnenfassung imitiert einen Kerzenstummel samt Wachstropfen, ein Streifen aus Brokat bildet den Saum des Lampenschirms. Was noch? Links neben der Lampe, leicht rückversetzt, sehe ich ein gekerbtes Wasserglas, darin einen Kugelschreiber oder Füllfederhalter, drei Blei- oder Farbstifte. Rechts von der Lampe eine Espressotasse, hinter der Lampe einen Stapel Bücher. Die beiden Bilder im Hintergrund an der Wand sind ein abstraktes Gemälde mit grossen Farbflecken, das andere die Zeichnung eines Pferdes mit Reiter, schematisch in wenigen Strichen. Bei den aufgereihten Büchern im Vordergrund sind manche der Titel zu entziffern. Lohnt es sich, dem nachzugehen? Ist hier ein Hinweis versteckt? Die italienische Übersetzung von Georg Lukàcs' «Die Zerstörung der Vernunft» erkenne ich da und den Sammelband «Cartesio: Nel terzo centenario, nel ‹Discorso del Metodo›» zum Philosophen René Descartes, daneben Bücher zur Ökonomie. Oben auf den Büchern liegt ein weisses Stück Stoff, eine Serviette vielleicht.

Das allererste Bild des Films ist mit Objekten angefüllt und doch merkwürdig nichtssagend zugleich. Es enthält keine offensichtlichen Rätsel, alles liegt offen zutage. Doch was wollen alle diese gut sichtbaren Details mir sagen, ausser dass wir uns in einem offenbar wohlhabenden, intellektuellen Haushalt befinden? Was gibt es hier zu sehen?

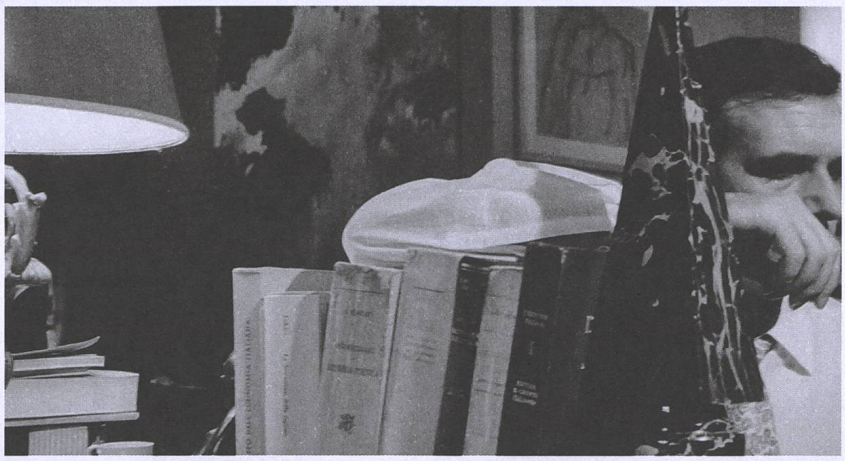
Erst auf den zweiten Blick fällt mir auf, dass jedes der Dinge, die das Bild versammelt – seien es Buch, Lampe, Gemälde oder Espressotasse – nie komplett, sondern immer nur angeschnitten zu sehen ist. Die Objekte ragen alle über den Bildrand hinaus ins Off. Und natürlich zeigt das Bild auch sonst nur einen begrenzten Ausschnitt eines grösseren Raumes. Darauf weist nicht zuletzt auf der Tonspur ein merkwürdiges Brummen hin, dessen Quelle wir nicht sehen.

Da endlich geschieht etwas, nach sechs langen Sekunden: Der weisse Stoff auf den Büchern hat sich gerührt und scheint damit ein Signal an die Kamera zu geben. Sie schwenkt, nur ganz wenig zwar von links nach rechts, der Bücherreihe entlang, und doch wird mit dieser kleinen Bewegung alles anders: Denn der weisse Stoff, die Serviette auf den Büchern, entpuppt sich als Arm eines Mannes, der sich auf die Bücher stützt. Und auch das Brummen kriegt nun seine Begründung: Ein Ventilator ist nun neben dem Gesicht des Mannes im Hintergrund zu sehen. Und wieder verharrt die Kamera.



Einstellung – Schwenk – Einstellung, im Ganzen eine halbe Minute, ohne Schnitt: So beginnt *Michelangelo Antonionis* L'Eclisse. Trügerisch simpel ist das und in Wahrheit kaum zu begreifen. Tatsächlich gelingt Antonioni hier mit reduziertesten Mitteln, was sich die besten Magier_innen nicht zutrauen würden, nämlich vor den Augen des Publikums und in Grossaufnahme Unbelebtes in Belebtes und ein Stück Stoff in einen Arm zu verwandeln. *Georges Méliès*, der Kinopionier und Bühnenmagier, musste auf den unsichtbaren Schnitt, den sogenannten Stopptrick, zurückgreifen, um in seinen Kurzfilmen Spielkarten in Menschen und Menschen in Skelette zu transformieren. Antonioni und sein Kameramann *Gianni di Venanzo* machen dasselbe Kunststück, aber ganz ohne heimliche Unterbrüche, allein mittels Bildausschnitt und Schwenk. Und es geht dabei wohl auch um mehr, als nur die Verblüffung des Publikums. Vielmehr wird uns beigebracht, subtil und ohne Worte, aber dafür umso vehementer, wie radikal Bilder ihr Gewicht verlagern können: das Stück Stoff auf den Büchern, das in der ersten Einstellung so unwesentlich scheint, weil es sich so viel weniger für eine Lektüre anbietet als etwa die Bücher oder die Wandbilder. Dieses Stück Stoff, das viele bei ihrer Beschreibung der ersten Einstellung gar nicht mal eigens erwähnen würden, erkennen wir im Nachhinein als deren heimliches Zentrum. Wenn wir jetzt diese allererste Einstellung des Films noch einmal betrachten, mit dem Wissen, worum es sich bei dem unscheinbaren Stück Stoff tatsächlich handelt, ist unsere Aufmerksamkeit eine andere. Unser Blick ist nun gefesselt von dem Stoff, von dem wir wissen, dass es ein Arm ist, und wir warten gespannt, bis dieser sich bewegt. Der Schwerpunkt des Bildes hat sich verschoben, unwiederbringlich.

Doch müsste auch diese Verschiebung uns nachdenklich machen. Warum fällt es uns so schwer, beim Wiedersehen der ersten Einstellung diesen Stoff auf den Büchern nicht erneut nur als ein Ding unter anderen zu betrachten? Warum ist es uns so selbstverständlich, dass der Mensch zum Zentrum des Bildes werden muss und nicht mehr länger die Lampe, die Stifte, die Bücher oder die Tasse? Warum kann nicht auch der menschliche Körper nur ein Ding unter anderen sein, wo doch die Verwandlung von Stoff in Arm, die uns die Kamera da vorgeführt hat, nichts anderes beweist, als dass die vermeintlich klare Unterscheidung zwischen Belebtem und Unbelebtem eigentlich sehr viel uneindeutiger und buchstäblich eine Frage des Blickwinkels ist?



In seinem Brief an Antonioni schreibt Roland Barthes, dessen Kunst sei eine Kunst der Fragilität und der Zwischenräume. «Deine Kunst lässt die Route des Sinns offen und als noch nicht entschieden [...]. Dieses Zittern – oder ich würde gerne mit mehr Präzision sagen: diese Synkope des Sinns folgt technischen, ja typisch filmischen Verfahren (Dekor, Einstellung, Montage), die zu analysieren, ich zu wenig kompetent bin. Vielmehr möchte ich Dir sagen, wie Dein Werk alle Künstler der Gegenwart, weit über das Kino hinaus, betrifft: Du arbeitest daran, den Sinn dessen, was Menschen sagen, was sie erzählen, sehen, fühlen, *subtil* zu machen. Und diese Subtilität des Sinns, diese Überzeugung, dass der Sinn nicht einfach mit dem Gesagten endet, sondern sich immer noch weiter ausdehnt, sich anziehen lässt vom Ausserhalb des Sinns (hors-sens), diese Vibration ist, so glaube ich, das eigentliche Thema aller Künste.»

Das Ausserhalb des Sinns, von dem Barthes spricht, dieses «hors-sens», hat nicht nur dem Namen nach zu tun mit dem «hors-champ», wie man auf Französisch das Off nennt: Indem die Kamera in jenen Bereich schwenkt, der in der ersten Einstellung ausserhalb des Bildrahmens lag, wird der Sinn dessen, was ich zunächst für weisses Tuch gehalten habe, ein anderer. Das Zittern zwischen sens und hors-sens folgt dem Schwenk zwischen champ und hors-champ. Mit der Verschiebung des Bildausschnitts beginnt der Sinn zu vibrieren, er spaltet sich, so wie das weisse Ding sich spaltet und in der einen Einstellung ein Tuch und in der andern ein Arm sein kann. Diese Spaltung aber erfolgt ausgerechnet mithilfe einer einzigen, ungeschnittenen Bewegung. Die Synkope des Sinns braucht den Fluss der Bilder.

Descartes, der ja zumindest auf einem der Buchrücken seinen Auftritt in dieser Szene hat, teilte in seinem radikalen Dualismus die Welt bekanntlich in «Res extensa» und «Res cogitans» – in die ausgedehnten materiellen Dinge einerseits und in das punktförmige Denken andererseits. Antonioni hingegen vermischt mit einem einzigen Schwenk die fundamentalen Kategorien. Die ausgedehnte Oberfläche der Dinge, diese Res extensa, wird selbst zum Ort eines Denkens – eines Denkens mithin, das vielleicht nicht so selbstbewusst ist, wie jenes, das Descartes anstrebt, sondern brüchiger, unsicherer. Nur die kontinuierliche Bewegung des Schwenks, diese Bewegung ohne Schnitt und Unterbrechung ist es, die einen Bruch im Denken zu provozieren vermag und wir erkennen plötzlich, dass die Dinge etwas anderes sind, laufend etwas anderes werden, als wir zunächst gemeint haben. Nur gerade mal eine halbe Minute ist der Film an dieser Stelle alt und beinhaltet doch, was der Filmtheoretiker Jacques Aumont einmal als die beiden eigentlichen Erfindungen des Films beschreibt, nämlich die Fähigkeit, einerseits sämtliche Formen der Bewegung (seien sie räumlich oder zeitlich) in sich aufzunehmen, und andererseits die Wahrnehmung zu zerschneiden, zu zerteilen (wie es der Schnitt explizit tut). Beides, der Bruch und die Bewegung, sind in der ersten halben Minute von L'Eclisse nicht nur kombiniert, sondern fliessen ineinander als gegenseitige Bedingung. Die Synkope geschieht kontinuierlich. Der Film hat eben erst begonnen, doch alles zittert schon, unaufhörlich. Johannes Binotto

→ L'Eclisse (Italien 1962) 00:02:17–00:02:48
Regie: Michelangelo Antonioni; Buch: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra; Kamera: Gianni di Venanzo; Schnitt: Eraldo Da Roma; Ausstattung: Piero Poletto; Ton: Mario Bramonti, Claudio Maielli; Darsteller_in (Rolle): Francisco Rabal (Riccardo), Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero).