

### Der Film zwischen den Bildern: Psychologie sehen

Leuterer, Bernd

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Leuterer, B. (2000). Der Film zwischen den Bildern: Psychologie sehen. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 24(2), 77-86. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-20215>

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

**Terms of use:**

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Bernd Leuterer

## Der Film zwischen den Bildern

(Psychologie sehen)

### Etwas Sehen

Etwas sehen ist etwas anderes, als etwas lesen. Oder: Lesen ist eine spezielle Art des Sehens, die den Blick auf besondere Weise einspannt und die Sinne verwirrt: ein Auge für ein Ohr oder ein Ohr für ein Auge. Während die Augen beim Lesen von links nach rechts und wieder zurück<sup>1</sup>, wie die Rolle einer Schreibmaschine, gehen, machen sie bei der Bildbetrachtung andere Bewegungen, sie gehen, wie es in „Comment ça va?“ (Godard, 1976) heißt, nach unten, nach oben und ein wenig in alle Richtungen, wobei sie die Sinne verwirren: reines Sehen.

1978 ist Jean-Luc Godard in Montreal am Filminstitut Conservatoire d'Art Cinématographique eingeladen, einige Vorlesungen zu halten;

„er schlug ein anderes Verfahren vor: eigene Filme und dazu jeweils einen bis drei Filme anderer Regisseure zu zeigen, die er beim Drehen der eigenen Filme vor Augen gehabt hatte; Filme, die ihn inspiriert hatten, Filme, die ihn geärgert hatten, die er anders machen wollte; Filme, die seine Film„geschichte“ mitbestimmt hatten. Diese Filme kommentierte er vor einigen kanadischen Filmstudenten, die das Gesprochene auf Band aufnehmen; „Einleitung zu einer wahren Geschichte des Films und Fernsehens“, „Wahr“ insofern, als sie aus Bildern und Tönen gemacht sein sollte und nicht aus - wenn auch illustrierten - Texten, schreibt Godard vornweg. Eine Art Drehbuch zu einer möglichen Filmserie sollte daraus werden; wie üblich ging das Geld unterwegs aus (dem Institut) und es wurde ein Buch daraus<sup>2</sup>; ein Film in Worten, dessen Abschnitte nicht „Kapitel“ heißen, sondern „Reisen“...“ (Theweleit, 1991, S.168)

Das Audiovisuelle geht einem zuerst auf die Nerven, und dann durch den Verstand. Da der Verstand die Aufgabe hat zu verstehen, und nicht zu sehen oder zu hören, wofür wir Augen und Ohren haben, ist er für eine materialistische Herangehensweise ans Kino erst einmal neben-

sächlich. Die These hier ist: Es geht Godard darum, eine neue, andere Sinnlichkeit oder Wahrnehmung des Films zu ermöglichen. Und über den Film eine neue Wahrnehmung der Welt. Insgesamt ist es deswegen auch ein recht großes Projekt, von dem ich hier nur 2 oder 3 Ideen vorstellen möchte. Die Worte des Gärtners in „Nouvelle Vague“ (Godard, 1990) sind Godards Produktionsvoraussetzung: „Sei still. Laß für einen Augenblick die Dinge ohne Namen.“

„wenn man heute die Dinge sieht, wenn man hinschaut, wie ein russischer Arbeiter lebt, wie ein amerikanischer Arbeiter lebt, sieht man... Wenn man Filme drehen würde, wenn man hinschauen würde, statt zu reden, dann würde man ganz bestimmt etwas sehen. Dann würde man nämlich sehen, was man beibehalten könnte und was nicht. Aber dann würde sich alles so ändern... Das ist eine Riesenarbeit. Das wäre Arbeit. Man bedient sich der Augen eben lieber zum Vergnügen als zum Arbeiten.“ (Godard, 1984, S. 219)

### Doppelte Realität

Zwei Bilder aus Jugoslawien. Das erste zeigt eine Gruppe Männer, z.T. ausgehungert, hinter einem Stacheldrahtzaun, im Hintergrund ein flaches Gebäude. Ein Bild des Fernsehsenders ITN das Anfang August 1992 um die Welt ging, wie man so sagt, und als Beweis für die Grausamkeit der Serben galt. Die Zeitung „Living Marxism“ veröffentlichte 1997 einen Artikel, demzufolge das Kamerateam von einem umzäunten Gelände aus filmte; die Männer seien nicht hinter, sondern vor dem Zaun gestanden und das Bild sei deshalb keineswegs ein Beweis für Lager. Das zweite zeigt eine Grube mit Leichen, es war Anlaß für die OSZE den Kosovo zu verlassen, oder besser: es diente den Medien zur Illustration für den Abzug der OSZE. Zum Bild gab es einen Bericht der besagte, daß die Menschen aus der Nähe erschossen wurden, was auf Exekutionen hinauslief. Ein zweiter Bericht widerspricht dem. Die beiden Bilder wurden dieses Jahr im Zusammenhang mit der Frage: „Stimmt die ursprüngliche Geschichte oder nicht?“ noch einmal gezeigt. Mich interessiert hier eher: wie kommt es, daß sowas passieren kann? Die Bilder dienen vielen als Beweis, obwohl man mit den Bildern alle möglichen Geschichten erzählen könnte.

In „Comment ça va“ lautet die Antwort: man sieht nur was geschrieben steht, während es darauf ankommen würde vom Gesehenen ausgehend zu schreiben. Der Film zeigt die Zusammenarbeit zwischen einem Deligierten einer kommunistischen Zeitung und einer Frau im Rahmen einer kleinen Videoproduktion. Sie wollen zeigen, wie die Zeitung Informationen produziert. Auch hier stellt sich heraus, daß das Bild keine eindeutige Information enthält und das der Artikel sich nicht, oder ganz unzureichend auf das Gesehene stützt: Es geht um einen Streik in Portugal, das Bild zeigt eine Straßenszene, eine Konfrontation der Streikenden mit der Polizei und der Artikel redet vom Klassenkampf ... Aber je länger man das Bild betrachtet umso undeutlicher wird die Art der Konfrontation, man sieht nicht mehr warum es eine Konfrontation ist, es könnte auch eine gemeinschaftliche Aktion sein, man steht vor einer doppelten Realität: Brutalität und Solidarität.

Fotos erlauben einem zu sehen, wiederholt zu sehen. Die Bilder sind fixiert und losgelöst, aus der Reaktion wurde eine Aufnahme und bei der Wiedergabe... gibt es eine Reaktion. Nach Godard besteht die Aufgabe darin, aus der Reaktion eine Rückkopplung zu machen. Was sehe ich darauf? Und wenn ich einen Text dazu schreibe, dann muß er auf das Gesehene verweisen, damit der Leser tatsächlich etwas nachvollziehen kann, sehen kann, was ein anderer gesehen hat. Anderenfalls gibt es keine Kommunikation, weil man nur noch eine Stimme hört, die über etwas spricht, wovon man selbst keine Ahnung hat.

### Film/Bilder

Eine der großen binären Unterscheidungen beim Film ist die zwischen Fiktions- und Dokumentarfilm. Allerdings muß der Zuschauer sich die Produktionsbedingungen vorstellen, um die Unterscheidung zu treffen. Um was handelt es sich? Schauspieler/ Laien, Kulissen/ Häuser, beliebige Konstruktion einer Szene, mit genauen Anweisungen für Sprache und Geste/ und auf dieser Seite? Gefundene Szenen? Keine Anweisungen, höchstens Fragen? Der Dokumentarfilmer im Bild? Für den Zuschauer ist der Unterschied nicht mit Sicherheit zu machen. Dem Dokumentarfilm ist lediglich weniger erlaubt, als dem Fiktionsfilm. Godard

geht deshalb einfach von Bildern aus und betrachtet sie als Dokumente. Bilder zeigen immer etwas, aber sie sind kein Beweis für ein reales Objekt, sondern eher dafür, daß man sehen kann.

„Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber die Fiktion ist genauso real, wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.“  
(Godard, 1984, S.128)

Im Kino kommt es nicht direkt zu einem Text, dafür gehen die Bilder zu schnell voran, sind zu flüchtig. 24 Bilder pro Sekunde machen 24 Fiktionen pro Sekunde, die den Bildern eine kontinuierliche Bewegung geben. Aber was kann man im Allgemeinen<sup>3</sup> sonst noch über die Fiktionen sagen? Die Fiktionen haben etwas mit der Wahrnehmung und anderen psychischen Funktionen zu tun.

„Während Künste Ordnungen des Symbolischen oder Ordnungen der Dinge verarbeitet haben, sendet der Film seinen Zuschauern deren eigenen Wahrnehmungsprozeß – und das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder Bewußtsein noch Sprache.“ (Kittler, 1986, S. 240)

Tatsächlich hat man bereits Anfang letzten Jahrhunderts allen psychischen Funktionen einen Spielfilmtrick zuordnen können. Man hatte die Objektivierung der Wahrnehmung durch den Film geschafft. Aber die Objektivierung der Wahrnehmung stellte sich als großer Einschnitt in die Wahrnehmung heraus. Kittler nennt einige Beispiele: Halluzinierte Gegner im ersten Weltkrieg (es gab überall Feldkinos), neue Stile in der Literatur, veränderte Symptome Hysterischer. Kino ist eine Verdopplung der Wahrnehmung, Wahrnehmung einer Wahrnehmung und dadurch Veränderung der Wahrnehmung:

„Ehe man die Filmgeschichte produzieren kann, muß man das Sehen der Filme produzieren. Das Sehen der Filme produzieren besteht darin -, ich ahnte es ein wenig, aber jetzt bin ich davon überzeugt -, es besteht nicht nur darin, sie anzusehen und danach darüber zu reden. Es besteht eher darin, daß man zu sehen lernt. Vielleicht müßte man... Man müßte die Geschichte des Sehens zeigen, das sich mit dem Kino, das die Dinge zeigt,

entwickelt hat, und die Geschichte der Blindheit, die daraus entstanden ist.“ (Godard, 1984, S. 166f)

Die Filmgeschichte könnte Geschichten der Wahrnehmung von Geschichte zeigen. Oder weil es wieder ein Film wäre, würde sie Wahrnehmungen der Wahrnehmung von Geschichte zeigen.

Eine Wahrnehmung: Das Kino verlockt zu einer weitreichenden Wirkungstheorie, zuerst die Steuerung der Fiktionen und dann die blinde Handlung. Dennoch sind alle Versuche eine Wirkungstheorie der Bilder aufzustellen (die berühmten Versuche zu Gewalt im Fernsehen) natürlich gescheitert, immer unbefriedigend. Weil diese Wirkungstheorien selbst ein spezieller Film sind. Eben der alte aufklärerische Film, der Handlungen analysiert, indem er Bilder von Wahrnehmungen, Affekten und Handlungen verkettet und so sensomotorische Schemata entwickelt. Ein Film, der selbst zwischen Realität und Fernsehen, Aktuellem und Virtuellem, Wahrem und Falschem, Schein und Sein fein genug unterscheiden kann und eine verständliche Geschichte erzählt, in der die Hauptdarsteller selbst diese Unterscheidungen nicht mehr treffen können.

An welchem Film die Experimentalpsychologen arbeite(te)n: Wieviel Zeit vergeht zwischen Wahrnehmung und Reaktion? Das geht aber nicht ohne die Verkettung einer Wahrnehmung mit einem Befehl und gerade der Befehl funktioniert nur, wenn es eine eindeutige Wahrnehmung von ihm gibt. Wie verhält sich der Mensch also in einer Befehlswelt? Wir ketten zwei Bilder aneinander, zeigen das aber nicht, zeigen eine „natürliche“ Einstellung: Psychologie zur Vorbereitung auf den Krieg... die Straßenverkehrsordnung...

„Man kommuniziert nicht im Abstrakten. Man lebt in einer Gesellschaft mit Geld, die macht, daß man Befehle ausführt und dann den Chef verurteilt. Was völlig idiotisch ist. Der Chef, der den Schießbefehl gegeben hat, wird als Kriegsverbrecher verurteilt. Er hat nur einen Satz gesagt, und der Satz allein ist doch nicht gefährlich. Dagegen die, die geschossen haben, sie haben Befehle exekutiert – und Menschen gleich mit. Sie haben nur gehorcht. Was wird da eigentlich geschützt? Die Tatsache des Gehorsams.“ (Godard, 1984, S. 83)

Weswegen man sich auch mit Denkmälern für Deserteure so schwer tut?

## Zwei Bilder

Es gibt immer einen Abstand zwischen den Bildern, wie es auch immer einen Abstand zwischen einer Wahrnehmung und einer Handlung gibt... Wie sähe eine Experimentalpsychologie aus, die sagen würde: nun, hier sind ein paar Dinge im Raum, machen sie nur, sie haben Zeit... oder das Bild auf dem Bildschirm: was sehen sie alles, haben sie eine Idee, vielleicht für einen Film?

Aber heute haben ja die Waffen einen Großteil der Wahrnehmung im Krieg übernommen und die Autos können bald auch alleine fahren, wir haben also Zeit, und schauen uns das Neuronenfeuer an, inside the black box, verfolgen dabei die „natürliche“ Standardisierung des Gehirns und die Statistik übernimmt den Schnitt, 800 Einstellungen übereinandergelegt... Aber es gibt kein zweites Bild, sondern nur noch Bildunterschriften, z.B. Gedächtnis, Farbsehen...

„Es gibt eine Sache, die mich immer beschäftigt hat: wie man von einer Einstellung zur anderen gelangt. Das heißt im Grunde: warum man eine Einstellung an die andere setzt. Gestern haben wir vom Amateurfilmer gesprochen, der immer nur eine Einstellung macht. Er filmt seine Kinder oder seine Frau, wie sie am Strand aus dem Wasser kommt, und dann an Weihnachten oder an ihrem Geburtstag. Ganz genau entsprechend der Reklame, die die Kamerafirmen machen: Filmen sie ihr Kind, wie es die Kerzen ausbläst. Aber nie gibt es zwei Bilder. Kodak sagt: Filmen Sie dieses Bild. Aber sagt nicht: Und dann filmen Sie das Bild, wie sie ihm eine Ohrfeige geben. Denn von dem Moment an müßte man sich für das Familienleben interessieren. Man interessiert sich für das Familienleben, weil man es lebt, aber dann müßte der Papa oder die Mama, die filmen, darüber nachdenken, wie der Film den Beziehungen innerhalb der Familie nützlich sein könnte, und dann müßten sie es machen, eben deshalb. Wenn man das nicht braucht, braucht man auch kein Kino zu machen. Die Amateurfilmer machen es nicht, sie brauchen es nicht. Aber die professionellen Filmer, die setzten nicht nur eine Einstellung an die nächste, sondern achthundert aneinander. Sie können sich darauf verlassen - so läuft es heute -, daß die achthundert Einstellungen alle gleich sind, es ist eine Einstellung mit achthundert multipliziert.“ (Godard, 1984, S. 98)

Drehbuch oder Kodakfiktion, Dokumentar- oder Fiktionsfilm, der Blick ist vorgeschrieben. Der Profi läßt die Einstellungen (alles klar, weitermachen) so aneinanderschneiden, daß keine Brüche oder Unstimmigkeiten entstehen und der Film zu einer großen Einstellung und Ge-

schichte, verschmilzt, wobei er nicht darum herumkommt, einen Standardzuschauer zu denken. Ein Filmbild entsteht durch Auswahl aus einem Zusammenhang, einer Bewegung, bekommt aber erst im Zusammenhang mit anderen Bildern oder Tönen eine Bedeutung. Insofern schafft der Film die absolute Freiheit des Regisseurs gegenüber einer Geschichte, da er durch die Wahl der Einstellungen und der Montage, beliebig Zusammenhänge konstruieren kann. Aber da es sich meist um die Bebilderung einer bedeutungsvollen Geschichte nach konventionellen Genres handelt, gibt es den konventionellen Schnitt, den guten Schnitt, der dem Zuschauer entgeht. Um dem zu entkommen reicht es nicht, einfach andere Geschichten (z.B. wahre Geschichten) zu erzählen, sie müssen auch anders erzählt werden. Und die Montage spielt eine besondere Rolle. Der Schlußschnitt ist die Heilige Kuh der Hollywoodproduzenten...

Die richtigen Anschlüsse sind genau deshalb richtig, weil man sie nicht sieht. Der Schnitt ist nicht Einschnitt in die Geschichte, sondern sichert ihre kontinuierliche Realisierung. Die Brüche stehen anderswo: Am Anfang/ Ende der Kinoproduktion oder der Vorstellung, wo sie der Aufzeichnung entgehen. Der Film ist Einschnitt ins Imaginäre, aber der Ausschnitt des Imaginären, den die Filme produzieren, zeigt selbst keine Einschnitte mehr. Bei Godard ist der Einschnitt, den Medien in die Geschichte(n) der Menschen machen, immer mitthematisiert. Bereits Godards erster Kinofilm „Außer Atem“ (Godard, 1960) fiel durch seinen Schnitt auf. Es gab keinen richtigen Anschluß mehr zwischen den Episoden. Was allerdings 1960 allen Zuschauern auffiel, tut es heute keineswegs mehr, in der Wahrnehmung muß sich etwas verändert haben. Oder als Kritik: Godard produzierte mit der Nouvelle Vague einen anderen Standardzuschauer... Falsche Anschlüsse reichen nicht, da sie genauso Standard werden können wie Gute. Man hat die Ketten zerbrochen und mit beliebigen Ketten gearbeitet, und kommt auf den Stand des Computers und der Verhaltenstherapie. In den „Histoire(s) du cinéma“ (Godard, 1995) steht dann auch „nouvelle vague“ zusammen mit „une vague nouvelle“. Wenn die Montage das Wichtigste im Kino (und nicht



nur dort) ist, und man das zeigen möchte, dann muß man sie sichtbar machen.

„... das Allerwichtigste im Kino ist, was man, ohne überhaupt zu wissen, was das ist, Montage nennt. Diesen Aspekt der Montage muß man nämlich verstecken, er ist zu gefährlich. Es heißt, die Dinge zueinander in Beziehung setzen, damit man sieht - eine eindeutige Situation. Solange einer dem seine Frau Hörner aufgesetzt hat, den anderen, mit dem seine Frau jetzt zusammen ist, nicht gesehen hat, das heißt, solange er nicht *zwei* Fotos hat, das des anderen und das von seiner Frau, oder das des anderen und sein eigenes, hat er nichts gesehen. Man muß immer zweimal sehen. Das ist es was ich mit Montage meine, einfach etwas in Verbindung bringen.“ (Godard, 1984, S. 16)

### Arbeit, Liebe, Forschung

Seit Godard, ab Mitte der 70er, auch auf Video produziert, hat er sich stärker mit der technischen Seite des Films auseinandergesetzt. Video veränderte die Produktion insofern es den Produktionsstab erheblich verkleinerte, die Entwicklung wegfiel, man das aufgenommene Bild sofort ansehen konnte und die Filme billiger wurden. Zur Bewilligung von Fördermitteln für den Film „Sauve qui peut (La vie)“ (Godard, 1979) schickt Godard dem Projektförderungsausschuß, statt des üblichen Drehbuchs, eine Videokassette mit Probeaufnahmen. Er schreibt dazu:

„Es wird notwendig, zu Bildern überzugehen, damit sie nicht nur bloße Wirkung bleiben, sondern Ursache werden. Eine Einstellung (Bildausschnitt sagten Eisenstein und Dowschenko) soll nicht nur deshalb der vorhergehenden folgen, weil es Vorschrift (Mektub) ist, sondern weil sich die erste Einstellung in die nächste verwandeln muß, um die eigene Bewegung fortzusetzen, so wie sich in einem Spiel oder in einer Gesellschaft die Leute zusammentun (oder auch nicht), um eine gesellschaftliche Bewegung fortzusetzen (oder sie anzuhalten). Die Einstellungsfolge ist jedesmal wie ein Rechtsentscheid. Entweder führt er eine Übereinstimmung herbei oder einen Bruch.“ (Godard, 1981, S. 31)

Gilles Deleuze und Felix Guattari unterscheiden zwei Arten von Wissenschaften, denen zwei verschiedene Arten der Wissensproduktion entsprechen:

„Das eine ist ein Verfahren der Reproduktion, der Iteration, der mehrfachen Wiederholung; das andere, ein Verfahren der Itineration, des Umher-

ziehens, ist die Gesamtheit der umherziehenden, ambulanten Wissenschaften. [...] Reproduzieren setzt die Beständigkeit eines festen Blickpunkts voraus, der außerhalb des Reproduzierten liegt. Man sieht dem Fließen vom Ufer aus zu. Aber folgen bedeutet etwas anderes als das Ideal der Reproduktion. Nicht besser, sondern anders. Man ist gezwungen zu folgen, wenn man auf der Suche nach den „Singularitäten“ einer Materie oder vielmehr eines Materials ist und es nicht darauf abgesehen hat, eine Form zu entdecken; [...]“ (Deleuze/Guattari, 1992, S. 511)

Die psychologische Forschung an der Universität setzt den Film meist wegen seiner angeblichen Reproduktionsmöglichkeit ein, aber nicht um einem Phänomen zu folgen, oder Zusammenhänge sichtbar zu machen. Eine Ausnahme bildet dabei Daniel Stern, der Video in seiner Forschung einsetzt, um Kommunikation und Störungen der Kommunikation zwischen Mutter und Säugling zu erforschen. Mit Hilfe von Videoaufnahmen folgt er ihren Bewegungen, mit der Frage nach Grenzen oder Punkten an denen eine Einstellung aufhört, was danach kommt, wie der Übergang zur nächsten Einstellung sich ergibt und was „Abstimmung“ ist.

In „Passion“ (Godard, 1982), Godards Film über das Verhältnis und die Grenze zwischen Arbeit und Liebe, Dokument und Fiktion, Profanem und Erhabenem, Erde und Himmel, fragt die Arbeiterin, Isabelle (Huppert), eine Filmproduktionsleiterin, warum es denn so wenig Bilder von arbeitenden Menschen im Fernsehen oder im Kino gebe... Und die Antwort ist: „In Fabriken ist das Filmen verboten“. Sie erwidert, daß sie es sich gedacht hätte, es sei wie mit der Liebe, es seien ja auch dieselben Gesten, nur die Geschwindigkeit, die sei wohl anders... Dieser Schnitt: Die vollkommene Rationalisierung der Arbeitsschritte im letzten Jahrhundert und die damit verbundene Beschleunigung der Bewegungen, ist durch Bewegungsstudien und mit Hilfe des Films gelungen.

„Eine wahre Geschichte des Kinos müßte deshalb einen Moment der Geschichte des menschlichen Körpers in seiner gesellschaftlichen Form vermitteln.“ (Godard, 1984, S. 112)

Anmerkungen

- (1) Stimmt nicht ganz, vielleicht haben Sie ja jetzt, zum Lesen dieser Anmerkung, nach hinten geblättert, sind ein wenig aus der Linie geraten...
- (2) Es gibt mittlerweile mehr zur Filmgeschichte von Godard. Und diesmal hat es auch die angestrebte audiovisuelle Form: Sechs Filme mit dem Titel *Histoire(s) du cinéma* und eine Buchversion (ein Fotoroman in vier Bänden) unter demselben Titel (Paris 1998).
- (3) Tatsächlich sieht das abendländische Auge keine bewegten Bilder (mehr?), sondern Bewegungen von Schauspielern im Bild. Aber: „Als man afrikanischen Zuschauern Chaplins Film „The Tramp“ zeigte, kamen sie zum Schluß, daß die Europäer Zauberer seien, die das Leben wiedererwecken können.[...] Wenn die Kamera schwenkte, glaubten sie, sie sähen die Bäume sich bewegen, Gebäude wachsen oder einschrumpfen, weil sie zur Annahme des Alphabetentums, daß der Raum kontinuierlich und gleichförmig ist, nicht fähig sind.“ (McLuhan, 1968, S. 435)

Literatur:

- Deleuze, Gilles (1991). *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1992). *Tausend Plateaus*. Berlin.
- Godard, Jean-Luc (1981). *Liebe, Arbeit, Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Berlin.
- Godard, Jean-Luc (1984). *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt am Main.
- Kittler, Friedrich (1986). *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin.
- McLuhan, Marshall (1968). *Die magischen Kanäle, Understanding Media*. Düsseldorf, Wien.
- Sierek, Karl (1994). *Ophüls, Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Basel/ Frankfurt am Main.
- Silverman, Kaja & Farocki, Harun (1998). *Von Godard sprechen*. Berlin.
- Theweleit, Klaus (1991). *Buch der Könige. Bd. 1 Orpheus und Eurydike*. Basel/ Frankfurt am Main.
- Theweleit, Klaus (1995). *One + One*. Berlin.