

The background of the cover is a complex, abstract composition. It features a palette of warm, earthy colors including browns, oranges, yellows, and greys. The texture is highly detailed, with numerous fine, dark lines and scribbles overlaid on a more painterly, textured base. The overall effect is one of dynamic movement and layered complexity, suggesting a multi-dimensional or chaotic space.

Andreas Becker

# Erzählen in einer anderen Dimension

*Zeitdehnung und Zeitraffung  
im Spielfilm*

büchner MEDIEN

## Erzählen in einer anderen Dimension

*Andreas Becker*, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Veröffentlichungen zum japanischen Kino, zur Filmgeschichte und Medienästhetik. Homepage [www.zeitrafferfilm.de](http://www.zeitrafferfilm.de)

Andreas Becker

# Erzählen in einer anderen Dimension

Zeitdehnung und Zeitraffung  
im Spielfilm

büchner-  
verlag

wissenschaft und kultur

Besuchen Sie uns im Internet:  
[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

IE4@ W6 8, +) \* Ž/č-&#9/#" Ž " Ž

;SBN Bq` f, 978-3-941310-25-4

Copyright © 201) Büchner-Verlag W, Darmstadt

Umschlagmotiv: David Füleki, »Hommage an Michelangelo Antonioni:  
Momentaufnahme einer Explosion« (2011)

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag, Darmstadt

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

# Inhalt

Vorbemerkung .....	9
Einleitung .....	11
Die Chronophotographie und das kinematographische Prinzip. .	15
Eadweard Muybridges Photoserien .....	15
Die kinematographische Zeitdarstellung .....	19
Technische Voraussetzungen .....	19
Motive der Zeitraffung .....	22
Motive der Zeitdehnung .....	23
Edmund Husserls phänomenologische Theorie des Bildes .....	27
Wahrnehmung, Phantasie und Bildbewusstsein .....	27
Die Eigenart des kinematographischen Bildes.	
Verzeitlichte Bilder .....	33
Das filmische Bild als Phantom .....	35
Zeit im Film .....	40
Typik des verzeitlichten Bildes und die Ergänzungsleistung des Zuschauers .....	42
Erzählen in einer anderen Dimension .....	49
»Zur Welt der Fabel gehörende Gegenständlichkeiten«.	
Affektive Weckung .....	49

Zeitraffung, Zeitdehnung und das »Proteusartige der Phantasieerscheinung« . . . . .	53
Die Struktur des zeitmodulierten Bildes . . . . .	56
Dokumentarisch und fiktional rezipierte Zeitmanipulation. . . . .	63
Ästhetische Wirkungen der Zeitdehnung und Zeitraffung . . . . .	65
<b>Raum- und Zeitperspektiven . . . . .</b>	<b>71</b>
Exkurs: Zeitperspektiven in Berichten von Drogenwirkungen. . . . .	74
Zeitperspektiven im Film . . . . .	77
Synästhesien und die »stereoskopische Wahrnehmung« . . . . .	78
<b>Beispielanalysen . . . . .</b>	<b>87</b>
Unwillkürliche Zeichen . . . . .	87
Martin Scorseses <i>Wie ein wilder Stier</i> (1980) . . . . .	87
Situatives Erzählen . . . . .	91
Arthur Penns <i>Bonnie und Clyde</i> (1967) . . . . .	92
Sam Peckinpahs <i>The Wild Bunch –</i> <i>Sie kannten kein Gesetz</i> (1969) . . . . .	95
Brian de Palmas <i>Die Unbestechlichen</i> (1987) . . . . .	103
Exkurs: Martial Arts. Kampfdarstellungen im Westen und in Asien . . . . .	106
Fred Niblos <i>Das Zeichen des Zorro</i> (1920) . . . . .	107
Kenji Misumis <i>Ôkami – Das Schwert der Rache</i> (1972) . . . . .	111
Toshiya Fujitas <i>Lady Snowblood</i> (1973) . . . . .	114
Das Hong Kong-Cinema und die Zeitlupe: Bruce Lees Performances . . . . .	115
Formen der Erinnerung . . . . .	118
Jacques Demys <i>Lola, das Mädchen aus dem Hafen</i> (1961) . . . . .	118
François Truffauts <i>Fahrenheit 451</i> (1966) . . . . .	121
Berichte, Erzählungen, Mythen: Die Olympia-Filme . . . . .	125

Leni Riefenstahls Olympia-Filme . . . . .	127
Werner Herzogs dokumentarisch sich darstellenden Fiktionen . . . . .	129
Kon Ichikawas <i>Tōkyō Olympiad</i> (1965) . . . . .	132
<i>Visions of Eight</i> und die Münchner Olympiade 1972 . . . . .	133
Temporale Karikaturen . . . . .	135
Louis Malles <i>Zazie</i> (1960) . . . . .	136
Sam Peckinpahs <i>Convoy</i> (1978) . . . . .	138
Absenzen bei Herzog, Kar-wai, Van Sant und Antonioni . . . . .	139
Werner Herzogs <i>Kaspar Hauser – Jeder für sich und     Gott gegen alle</i> (1974) und <i>Herz aus Glas</i> (1976) . . . . .	140
Wong Kar-wais <i>Happy Together</i> (1997) . . . . .	145
Gus Van Sants <i>Das Ende der Unschuld</i> (1991) und <i>Gerry</i> (2002) . . . . .	147
Michelangelo Antonionis <i>Zabriskie Point</i> (1970) . . . . .	150
Neoschamanische Reisen . . . . .	154
Das neoschamanische Narrativ . . . . .	154
Jean Rouchs <i>Les mâtres fous</i> (1956) und Sergei Parajanovs <i>Feuerpferde</i> (1965) . . . . .	159
Formalisierung der dargestellten Bewusstseinschichten . . . . .	162
Neoschamanische Elemente bei Stanley Kubrick . . . . .	163
Lars von Triers <i>Antichrist</i> (2009) . . . . .	168
Die Zeitlupe bei Andrej Tarkowskij . . . . .	169
 Ausblick . . . . .	 175
 Literatur . . . . .	 177



# Vorbemerkung

Vor einigen Jahren habe ich mich in meiner Arbeit *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung* (2004) mit den dokumentarischen Aspekten der Verfahren der filmischen Modulation der Zeit beschäftigt. Mit dem vorliegenden Text nun möchte ich den Untersuchungsgegenstand auf das Erzählkino ausweiten und in den theoretischen Zusammenhang der Phänomenologie Edmund Husserls stellen.

Mein Dank gilt insbesondere Chizuko und Oskar Kaoru, Brigitte und Horst Becker, Burghard Meyer, Dr. Felix Lenz, Andrea Werner, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Prof. Dr. Martin Seels Doktorandenkolloquium, den Seminaren, in denen ich Thesen der Arbeit diskutieren konnte, und David Füleki für die Gestaltung der Titelgraphik.

*Frankfurt am Main im September 2011*  
*Andreas Becker*



# Einleitung

Seit den 1960er Jahren vollzieht sich eine Veränderung der filmischen Erzählformen, die in der Zeitdarstellung besonders anschaulich wird. Zunehmend bekommen Verfahren der Zeitdehnung und Zeitraffung, des Stillstands (Time Slice bzw. Bullet Time, Freeze Frame), der Veränderung des Tempos (Speed Change) eine dramaturgische Bedeutung. Kaum mehr wegzudenken aus dem Gegenwartskino sind die Pointierungen, die ein Kameramann durch die Zeitlupe setzen kann. Und der Überblick über die Zeit, der sich durch die Zeitraffung ergibt, gehört zum gängigen Stilrepertoire. Quer durch die filmischen Gattungen werden diese Verfahren im Erzählkino, Dokumentarfilm, Werbefilm und im Musikvideo eingesetzt. Es scheint sich hierbei also keineswegs um eine bloße »Mode« zu handeln. Der zeitmodulierte Film eröffnet der Narration eine besondere Form, die gegenwärtig in ihren Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft ist. Fast monatlich kommen Filme in die Kinos, die neue Einsatzformen der Verfahren erschließen. Im zeitgedehnten und zeitgerafften Film wird *in einer anderen zeitlichen Dimension* erzählt. Zur üblichen Personen- und Bewegungsregie tritt die *Zeitregie* hinzu. Personen können sich nicht nur langsam oder schnell bewegen, ihre *langsamen* Bewegungen können fortan *temporal* beschleunigt werden, und so *hastig* sie auch ausgeführt sein mag, in der Zeitdehnung wird jede Geschwindigkeit zurückgenommen. Dieses Erzählen in einer anderen Dimension bedarf einer besonderen technischen Vorkehrung und einer erzählerischen Phantasie, weil es die narrativen Möglichkeiten und Wirkungen vervielfacht. Wenn auch die übliche Regieführung bereits den Realraum hin auf einen imaginierten Raum umordnet, so gibt es doch immerhin neben Orientierungspunkten die Gewissheit, dass die Dauer des Takes der Dauer der ungeschnittenen Szene entspricht. Bei der zeitmodulierten Aufnahme fällt selbst diese Sicherheit aus. Dazu bewegt sich ein Mensch in gedehnter Zeit *anders*. Sein Habitus erscheint

verändert, die Orchestrierung der Bewegungen ist affiziert. Und auch der Zuschauer ist der Zeit entrückt.

So ungewohnt dies zunächst wirken mag, entspricht dieser anschaulich gemachten Form medialer Zeiterfahrung doch eine implizite Struktur des Zeiterlebens. Es ist eine dem Menschen gegebene Fähigkeit, *imaginativ* über die Zeit verfügen zu können. Permanent »reisen« wir durch die Zeit, wenn wir Pläne machen und über das nachdenken, was wir tun möchten. Wir sinken in den Schlaf und erleben eine dem Alltag entrückte Welt, die in einer zweiten Zeit innerhalb der Zeit abzulaufen scheint. Oder wir wiedererinnern Vergangenes.

Philosophen wie Edmund Husserl, Martin Heidegger und Henri Bergson machten auf die Kompliziertheit alltäglicher Zeiterfahrung aufmerksam. Passiv sind wir im Alltag in einem Gewebe von Erwartung, Wahrnehmung und Erinnerung aufgehoben.<sup>1</sup> Uns scheint diese im 20. Jahrhundert intellektuell geführte Debatte seit einiger Zeit mit ästhetisch-visuellen Mitteln ausgetragen zu werden. Der Film thematisiert die zeitlichen Aberrationen nicht nur, er weist sie auf. Durch die Abweichungen vom Gleichmaß der Originalbewegungen schauen wir äußerlich eben jene zeitlichen Stockungen und Sprünge an, die unser Zeiterleben in seiner Struktur prägen. Zeit, so betrachtet, ist nicht die Bedingung, sondern das *Resultat* eines vielschichtigen Prozesses, an dessen Ende eine Zeitordnung von Gegebenheiten steht, in die auch wir als Wahrnehmende einbezogen sind. Warum die erlebte Zeit mal langsamer und mal schneller vergeht und warum Zeiträume unterschiedlich lang erscheinen, ist eine schwierig zu beantwortende Frage, die die Phänomenologie mit dem Begriff der *Zeitperspektive* zu umschreiben versucht. Fest steht, dass die gedehnte und geraffte Darstellung im Film – also die Ent- oder Beschleunigung – unmittelbar an das Zeiterleben des Alltags anschließt und von uns Zuschauern auch mit diesem in Verbindung gebracht wird. Ästhetisch ist dies interessant, weil hierbei ein *implizit*

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu insbesondere: Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993; Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, hrsg. von Rudolf Boehm, Husserliana X, Haag 1966; Edmund Husserl: *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein*, hrsg. von Rudolf Bernet, Husserliana XXXIII, Dordrecht 2001; Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übers. von Julius Frankenberger, Hamburg 1991; Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, übers. von Leonore Kottje, Frankfurt am Main 1985; Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, übers. von Gertrud Kantorowicz, Zürich 1967.

*verborgenes Geschehen* sich nach außen projiziert und Formen des Zeitbewusstseins, als filmische Wahrnehmung gedoppelt, anschaulich wiederkehren.

Ähnlich wie Kulturtechniken des *stillen Lesens* uns in ein neues Selbstverhältnis zur Sprache bringen, weil sie die Sprache von ihrer Funktion als unmittelbarer Mitteilung zwischen Menschen hin zu einer Form der literalen Selbstverständigung überführen,<sup>2</sup> so lässt sich auch die filmische Zeitperspektivierung als eine Kulturtechnik verstehen, die uns in ein neuartiges Selbstverhältnis zur Zeit setzt. Wo andere Verfahren, wie etwa das der Montage, eine intellektuelle Leistung vom Zuschauer erfordern, besteht die Wirkung der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung darin, den Zuschauer *sinnlich-anschaulich* in ein neues Wahrnehmungsverhältnis zur Zeit zu setzen. Der Zeitablauf von Sachverhalten, Handlungen wird in der Montage durch differierende Ansichten und Szenen intellektuell konstruiert, ganz ähnlich wie in begrifflichen Vorstellungen etwas *gemeint* ist.<sup>3</sup> Im zeitgerafften und gedehnten Film jedoch *erscheint er selbst* (als Bild) in einer anderen Zeitform. Zeiterfahrung wird ästhetisch transformiert und perspektivisch verändert. In den Vorlesungen *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* von 1905 vergleicht Edmund Husserl die Verhältnisse der Zeit mit denen des Raumes: »Vordergrund ist nichts ohne Hintergrund. Die erscheinende Seite ist nichts ohne nicht erscheinende. Ebenso in der Einheit des Zeitbewußtseins: die reproduzierte Dauer ist der Vordergrund, die Einordnungsintentionen machen einen Hintergrund, einen zeitlichen, bewußt. [...] Wir haben die Analogien: für das Rauming die Einordnung in den umfassenden Raum und die Raumwelt, andererseits das Rauming selbst mit seinem Vordergrund und Hintergrund. Für das Zeitding: die Einordnung in die Zeitform und die Zeitwelt, andererseits das Zeitding selbst und seine wechselnde Orientierung zum lebendigen Jetzt.«<sup>4</sup> Dieser Hintergrund der Einordnungsintentionen bleibt üblicherweise unthematisch. Wie

---

2 So heißt es bei Roman Ingarden: »Bei normalen Menschen, welche die betreffende Sprache in ihrer lautlichen Gestalt wirklich kennen, ist mit dem stillen Lesen sofort ein imaginatives Hören der entsprechenden Wortlaute und auch der Sprachmelodie verbunden, ohne daß sie darauf besonders achtgeben.« (Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, hrsg. von Rolf Fieguth, Tübingen 1997, § 7, 20).

3 Siehe dazu Eduard Marbachs Einleitung in Edmund Husserl *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, hrsg. von Eduard Marbach, Husserliana XXIII, Haag 1980, xxvi.

4 Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, a.a.O., § 25, 55.

Zeit sich konstituiert, verbirgt sich in der natürlichen Einstellung des Alltags, dafür agieren wir in einer uns gegebenen Zeitordnung. Augustinus, an dessen Überlegungen Husserl direkt anschließt, fand für diesen notwendigen Wechsel in der Einstellung im elften Buch der *Confessiones* die berühmte Formel: »Was ist also ›Zeit‹? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich einem Fragenden es erklären, weiß ich es nicht.«<sup>5</sup>

Der zeitgeraffte und zeitgedehnte Film expliziert nun das Zeitempfinden, indem er es ästhetisch derart überformt, dass es selbst thematisch wird, der Hintergrund sich zum Vordergrund kinematographischer Zeiterfahrung wandelt. Der Film gestaltet eine Art Äquivalent ästhetischen Ausdrucksspektrums für Formen zeitlichen Erlebens.<sup>6</sup> Zeiterleben weist in unserer Epoche eine unregelmäßige, asynchrone Struktur auf. Alles Tun wird durch die Notwendigkeit, auch die Peripherie noch mit Aufmerksamkeit zu bedenken und sekundäre, tertiäre Auswirkungen mit in das Handeln einzubeziehen, zögerlich und stockend.<sup>7</sup> Zeitraffung und Zeitdehnung lassen uns dieses Erleben wie in einem Schaukasten ansehen und analysieren. Durch die Verfahren wird die Mehrschichtigkeit des Zeiterlebens sinnlich vorstellig gemacht.

---

5 Augustinus: *Bekenntnisse*, übers. von Joseph Bernhart, Frankfurt am Main und Leipzig 2004, 336.

6 An dieser Stelle kann ich auf die wichtigen Arbeiten von Gilles Deleuze nicht eingehen. Was als *Zeit-Bild* beschrieben wird, als »rein optische Situation«, man denke auch an die Opto- und Sonozeichen, ließe sich mit dem hier Entwickelten in Beziehung setzen. Allein der Schwerpunkt bei Deleuze liegt auf der semiotischen Klassifikation von Bildern, während hier deren phänomenologische Genese und phänomenologische Struktur beschrieben wird. Siehe dazu Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1997, 12, 17.

7 Siehe dazu Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main 2004 sowie Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Berlin 2008.

## Die Chronophotographie und das kinematographische Prinzip

Mediale Wahrnehmungstechniken veränderten zunächst die Erscheinungsform des *Raumes*. Eines der frühesten Beispiele dürfte das Spiegelbild sein. Ein quasi-natürliches Phänomen, das im Alltag etwa auf stillen Wasseroberflächen zu beobachten ist, und das den Raum im Raum doppelt. Optische Linsen und deren Anordnung ermöglichten es, Raumabschnitte zu vergrößern (Lupe, Mikroskop, Teleskop), zu verkleinern (Kartographie, Weitwinkelobjektive) oder zu zerlegen (Kaleidoskop, Oszilloskop, Spektroskop). In der Camera obscura stellte sich die Welt von einem einzigen Blickpunkt aus dar, im Periskop dezentrierte man den Beobachter. Die Kombination physikalisch-optischer und chemischer Verfahren, etwa bei Joseph Nicéphore Niépce und William Henry Fox Talbot,<sup>8</sup> erlaubte die Fixierung der Schattenbilder im Photogramm und im photographischen Bild. Dieses zeigte den optisch präparierten Raum aus einer einzigen Perspektive, zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Erst die Entwicklung des kinematographischen Prinzips machte es möglich, sich die Zeit in der Zeit duplizieren zu lassen. Wie der Raum so konnte auch die Zeit in ihrem Maßstab umgeformt werden: Zeit konnte wiederholt, montiert, rückwärtsgedreht, gedehnt, gerafft, sogar angehalten werden. Dies war nur möglich durch Kombination technischer und ästhetischer Verfahren.

Technisch lassen sich Filmkameras und Projektoren als photographische Uhrwerke beschreiben, reaktive beziehungsweise projektive Chronographen, die auf feinsten Mechanik beruhen, die es erst erlaubt, 24 Bilder pro Sekunde aufzuzeichnen bzw. zu projizieren.

## Eadweard Muybridges Photoserien

Eadweard Muybridge war einer der ersten, der – noch mit Mitteln der Photographie – den Film technisch und ästhetisch vorwegnahm. In den 1880er Jahren durchtaktete er die Bewegungen systematisch und fand

---

<sup>8</sup> Siehe dazu Larry J. Schaaf: *The photographic art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2003; Paul Jay: *Niépce: genèse d'une invention*, Chalon-sur-Saône 1988.

einen Stil, der den Serien eine Leserichtung gab, die es ermöglichte, die chronologische Abfolge der Motivbewegungen zu rekonstruieren. Muybridges an der Universität Pennsylvania entstandene 781 Serien präfigurierten den Film, indem sie ganze Motivfelder in dessen neuer, pluraler Zeitordnung darstellten.<sup>9</sup> Das einzelne Photo friert das Objekt im Moment ein. Die Bewegungsstadien des Motivs geben eine Deutungshilfe, die uns den Zeitpfeil erschließen lässt. Die Bewegungsdifferenzen von Objekt und Hintergrund zeigen an, in welcher Beziehung wir zum Beobachteten stehen. Ob wir etwa – wie bei einer Kamerafahrt – mit dem Objekt fahren oder ob wir das Geschehen von einer einzigen Blickperspektive aus wahrnehmen. Die monotonen und sich in der Serie wiederholenden Bildmotive fungieren dabei als Rahmen, der die Intervalle zwischen den Bildern – und damit das Ungesehene – vage umgrenzt. Die Idee, sich die Zeit zwischen den Bildern ergeben zu lassen, war kühn. Gerade das, was in der Chronophotographie dargestellt werden sollte, die Zeit, ergänzte so der Beobachter. Der vertraute auf die ubiquitäre Geltung der homogenen (Uhr-)Zeit und fabulierte die Lücken aus. Die zahlreichen systematisch gesetzten Indizien bilden den Leitfaden dazu.

Die radikale Metrisierung der Zeit in Verbindung mit der Einbeziehung des Undargestellten (der Intervalle zwischen den Bildern) in die Darstellung ermöglichte es, die Zeit in ihrem Maßstab zu manipulieren. Die Grenzen dieses Verfahrens werden lediglich durch das nächste Bild und die Belichtungszeit der Einzelbilder markiert – und durch die Fähigkeit des Beobachters, die Bilder in der richtigen Reihenfolge zu apprehendieren. Manchmal ordnete Muybridge die Serien auch entgegen der Intuition an, ließ die Zeit Sprünge machen, fotografierte ein Objekt gleichzeitig aus mehreren Perspektiven, ordnete die Bilder in umgekehrter Reihenfolge an oder – was im Nachhinein schwer zu entscheiden ist – ließ die Protagonisten rückwärts laufen. Wenn auch das Motiv stets im Zentrum des Bildes positioniert war, so beruhte die plurale Zeitdarstellung Muybridges doch auf der Peripherie des Bildes, die erst die wichtigen Anzeichen dafür gab, wie denn dieses zu lesen sei. Die Aufmerksamkeit wurde durch das Darstellungsverfahren dezentriert und der Beobachter musste in das Gefüge verschiedener Zeit-Indizien eine

---

<sup>9</sup> Eadweard Muybridge: *Muybridges Complete Human and Animal Locomotion*, Introduction by Anita Ventura Mozley, Vol. I-III, New York 1979. Siehe dazu auch Andreas Becker: *Perspektiven einer anderen Natur*, Bielefeld 2004, 47–86.

Ordnung bringen. Das gekonnte Übersehen von Zusammenhängen gehört zum kinematographischen Prinzip genauso dazu wie das Ergriffenwerden von Details und das Schwelgen im Ephemeren. Aufwirbelnder Staub, Wassertropfen, die Dispersion von Wasser, wehende Kleider und aufsteigender Rauch sind kinematographische Motive par excellence, wie schon Siegfried Kracauer<sup>10</sup> wusste. Sie bilden den Hintergrund, der es erst gestattet, dem Vordergrund eine »Leserichtung« zu geben.

---

10 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1996, 85f.

