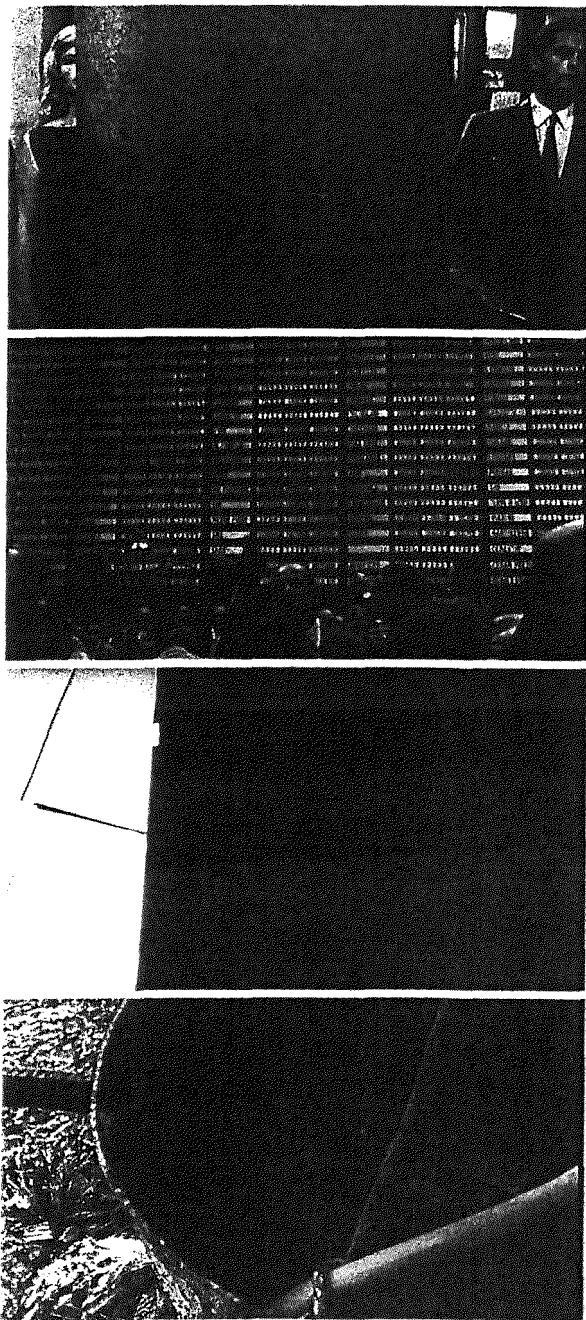


Bohn, Cornelia, Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle, in: Egenhofer, Sebastian/Inge Hinterwaldner/Christian Spies (Hg.), Was ist ein Bild? Antworten in Bildern, München: Fink 2012, S. 321-323.



Michelangelo Antonioni, *Eclisse*, 1962 (Filmstill)

Cornelia Bohn

Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle.

Michelangelo Antonionis *Eclisse*

»Wie kann ich die Geschichte von *Eclisse* erzählen?

Eine Geschichte von eingeschlossenen Gefühlen ist ruiniert, wenn sie in ein paar Worten erzählt wird. Sie kann ihre ganze Bedeutung verlieren.«¹ *Eclisse* handle, so fährt Michelangelo Antonioni fort, von einer jungen arbeitenden Frau, die einen Mann verlässt, weil sie ihn nicht mehr liebt und dann einen anderen Mann verlässt, weil sie ihn noch liebt. Die Welt sei heutzutage regiert von Geld, gierig nach Geld und in Furcht vor Geld. Das führe zu einer gefährlichen Passivität gegenüber geistigen Problemen. Die Protagonistin des Filmes, Vittoria, gerade aus einer unglücklichen Beziehung herausgetreten, trifft Piero, einen Broker, der die Liebe ihres Lebens sein könnte. Aber dieser Mann ist in seiner Welt der Investitionen und Spekulationen eingeschlossen und in den zwanghaften Aktivitäten des Marktes verloren. Geld und Markt regieren jede seiner Handlungen, selbst seine Art zu lieben.

Eclisse, dessen Anfang und Ende aus jeweils gut vierminütigen wort- sowie weitgehend geräusch- und tonlosen Bildsequenzen besteht, ist selbst *ex negativo* ein ausgezeichneter Beleg für die Aussage, die Erzählung eines Filmes in wenigen Worten könne nur ruinös sein, so wie die Reduktion der Bedeutung eines Filmes auf dessen Geschichte, den Plot, den Cup ruinös wäre. *Eclisse* wäre auch nicht durch einen theoretischen Subtext zu erschließen, der durch bewegte Bilder nur noch evoziert würde. Eine solche Narration wird nicht mitgeliefert, denn der Film verschreibt sich weder einer psychoanalytischen noch einer moralischen Pointe. Er erzählt nicht, er zeigt. Nicht der narrativ zu erschließende Sinn ist sein fundamentales Anliegen, im Zentrum steht vielmehr die visuelle Erzeugung von Sinn. Denn vieles spricht dafür, dass die visuell-geometrische Bildfläche der Leinwand eher Inspirationsquelle für Antonionis Filmkunst war als Literatur und Theater.

Aus der Werkstatt des >Meisters des visuellen Stils auf der Leinwand< wissen wir freilich auch, dass die Bedeutung des Filmes durch die unzerlegbare Einheit aus Bild und Ton, aus Worten, Geräuschen, Musik, aus Szenarien und Bewegung entsteht. Zu den Besonderheiten der Filmkunst Antonionis gehört es, dass er sich – wie immer wieder betont wird – leicht zu entschlüsselnder filmischer Konventionen strikt enthält. Anstatt flüssiger Kontinuität des Hollywoodfilms inszeniert er Anschlüsse als Brüche, anstelle der konventionellen Nahaufnahmen für mimische Reaktionen oder Schuss-Gegenschuss-Sequenzen finden sich extrem lange Bildeinstellungen, auf die konventionelle musikalische Untermalung, die Stimmungen ankündigt oder vorgibt, wird vollständig zugunsten eines minimierten Gebrauchs von Musik verzichtet. *Temps mort* wurde ein ihm eigenes visuelles Stilmittel genannt, das kaum zu unterscheidende Einstellungen aufeinanderfolgen lässt, die nur scheinbar keine neue Information enthalten, denn gerade die Zeit für die erneute Wahrnehmung des Bildraumes ist die neue Mitteilung. Ein weiteres filmästhetisches Prinzip Antonionis besteht darin, visuelle und diegetische Elemente als Differenzen in der Einheit des Filminnes zu behandeln, indem sie einen jeweiligen Eigenwert entfalten. Da die imaginäre Realität des Films keineswegs unabsichtlich zustande kommt, wie es in *Blow Up* dem fotografischen Bild zugeht, ist im Film nichts dem Zufall überlassen. Jedes Detail ist vivisziert, komponiert und sinngenerierend: Die Stille wie der Ton, das Bild und die arrangierten Objekte, die Sätze, die Gesten, die Blicke, besonders aber der geschaffene Bildraum und die Bildzeit, die Sequenzen, die Bewegung und der Wechsel der Bilder, die Bildfolge – die Pluralität der Bilder, ihre unerwartbaren und unberechenbaren

¹ Michelangelo Antonioni, Interview, in: *Theatre Arts*, Juli 1962, S. 7 (Übers. C.B.).

Verweisstrukturen machen diese Bilder zu Bildern. Ein Spezifikum bewegter Bilder im Film ist daher – so die folgenden Überlegungen – ihre Volatilität, der Wechsel, das Fluktuierende, ihre dissipative Stabilität, die aus dem Dauerzerfall das Neue, Unerwartbare und Unbegründbare hervorbringt.

Die Annahme des genuin volatilen Charakters der Filmbilder soll als Ausgangspunkt einer knappen soziologischen Betrachtung von *Eclisse* dienen, die im Übrigen nahtlos an filmwissenschaftliche Befunde anschließt.² Ich möchte *Eclisse* als Teil kultureller Semantiken auffassen, die im Medium der Visualität eine imaginäre Realität ins Bild setzen und sich selbst in einer Resonanzbeziehung zu Semantiken der Intimität und der Ökonomie begreifen. Das geschieht, indem im Film die Medien Geld und Liebe juxtaponiert werden. Als systematische Verknüpfung zwischen Bewegtbild, Gefühl und Geld fungiert die ihnen gemeinsame und je eigene Volatilität. Während Filmbilder auf operativ-selbstreferenzieller Ebene per se volatil sind – der Zeitlauf des Films fokussiert nicht auf fixierbare einzelne Bilder, sondern auf deren Verknüpfung, Abfolge und Verweisungsstruktur –, taucht die Volatilität von Liebe und Geld im Film als fremdreferenziell-noematische, als dargestellte Volatilität auf, die eine in Ökonomie und Intimität beheimatete operative Volatilität der Medien Liebe und Geld beobachtet.

In den beiden Börsenszenen des Filmes steht das Medium Geld im Zentrum der Ereignisse. Die erste Szene zeigt eine Hause, die zweite, ungleich längere, eine Baisse. Das abgelauschte Gerücht, die Finsiderakte steige, bewahrheitet sich in der Hausseszene und beschert Millionengewinne. Die Szene wird durch den Einbruch des Todes in das monetäre Echtzeitgeschehen unterbrochen: Der Tod eines Börsianers wird verkündet. Es folgt eine Schweigeminute, die identisch eine Minute Filmzeit und Echtzeit beansprucht. Nur die Telefone, die das Echtzeitgeschehen der überlokalen Börsengeschäfte repräsentieren, klingen weiter. Das System der nichtabgenommenen Telefone taucht noch einmal spiegelverkehrt in einer Liebesszene auf. Während sie in der Liebesszene verstummen, bleiben sie in der Börsenszene hörbar, aber unbeantwortet. Dort stehen sie für die wenigstens temporäre Nichterreichbarkeit der Liebe durch das Geld, hier signalisieren sie die Millionenverluste an den nicht stillstehenden Märkten.

Geld ist im Film als Medium zugleich präsent und nicht sichtbar. Sichtbar wird es in der Form des gedruckten und ausgemünzten Kleingeldes im Alltäglichen und in der Form von Preisen als steigende und fallende Aktienkurse auf den Tafeln der Börsenräume – wie sie in den 60er Jahren noch üblich waren. Die permanente Fluktuation der Aktienkurse, die ja nicht Geld, sondern einen Anspruch auf Geld verkörpern, wird so zur paradigmatischen Darstellung des Geldes im Film. Die in der imaginären Realität des Filmes ins Bild gesetzte Volatilität des Geldes stimmt mit der soziologischen Beobachtung überein, dass Preise vor allem durch Schwankungen und beständige Änderung charakterisiert sind, die keiner Begründung und keinem Wert außerhalb ihrer selbst folgen.³ Volatilität wird in der ökonomischen Theorie als das Ausmaß von Preisschwankungen eines Finanztitels aufgefasst, das üblicherweise über die jährliche Standardabweichung fortlaufender Renditen eines Finanztitels gemessen wird. Die Zeit, in der *Eclisse* gedreht wurde, ist in der Ökonomie bekannt für Versuche der Mathematisierung und Modellierung des dynamischen Börsengeschehens. Die gefundenen Modelle haben zwar zu einer neuen Maßeinheit, nämlich der nach der Black-Scholes-Formel retrospektiv berechenbaren impliziten Volatilität, geführt, nicht aber zur Berechenbarkeit der Unsicherheit und Dynamik von preisgesteuerter Volatilität.⁴

Dem Geld, das der Film in seiner radikal verzeitlichten Sinnform darstellt, wird die Liebe als ebenso unsicher und unbeständig gegenübergestellt. Ihre

² Etwa: Seymour Chatman. Antonioni. Or, the Surface of the World. Berkeley u.a. 1985; L'Avant-scène cinéma, Nr. 419. Februar 1993; Roland Barthes, Cher Antonioni, in: Cahier du Cinéma, Nr. 311, Mai 1980, S. 9–11; William Arrowsmith. Antonioni. The Poet of Images. New York/Oxford 1995.

³ Vgl. Niklas Luhmann, Preise, in: ders., Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1988, S. 13–34.

⁴ Vgl. Donald MacKenzie, An Engine, Not a Camera: How Financial Models Shape Markets, Cambridge Mass./London 2006.

Flüchtigkeit, Vergänglichkeit und Wechselhaftigkeit teilt sie mit den beständigen Schwankungen des Wertes von Finanztiteln. Auch die Liebe ist als Medium präsent, nicht aber sichtbar. Sie wird als abgebrochene, abgewiesene, begonnene, versprochene, asymmetrische oder enttäuschte Form der Liebe ins Bild gesetzt. Ähnlich dem unbegründbaren »Gepacktsein« vom Sog des Geldes, das Piero als seine Gefühlslage beschreibt, wird die Liebe von Vittoria als erlebte selbstevidente Empfindung dargestellt, die keinen Grund und kein Verstehen braucht, solange sie denn existiert und ebenso grundlos abhanden kommen kann. Weniger die Narration der beiden eingangs erwähnten Liebesgeschichten, als vielmehr Blicke und Bewegungen, Dialoge, räumliche Inszenierungen und Objekte wie Gitter oder Säulen, durch die getrennt sich die Personen begegnen, verhelfen den Gefühlen zu filmischer Präsenz. Auch die Charaktere in Antonionis Filmen werden nicht über ihre Lebensgeschichten, sondern durch sie umgebende Objekte zu konturierten Filmfiguren.⁵ Bücher und moderne Kunstwerke des Intellektuellen, Auto, Telefon und elterliche Wohnung des Brokers, der immer gewinnt, egal ob seine Mitspieler gewinnen oder verlieren, sowie Plätze und Bauwerke, an denen sich Personen begegnen oder nicht begegnen. So ist die Schluss-Szene ein ausgezeichnetes Beispiel jener visuellen Semantisierung von Liebe als nicht erfülltes Versprechen. Sie führt zugleich einen postdiegetischen Bildraum ein, der erster Treffpunkt und verabredeter Treffpunkt war und möglicherweise zu einem anderen Ort wird, der sich nicht durch das Auftreten von Figuren oder die Indienstnahme durch eine Geschichte, sondern durch die Bewegung der Kamera bestimmt. Das rinnende Wasser in, aus und neben dem Wasserfass in der Schluss-Szene, die wehenden Baumkronen oder das viel früher im Film startende Flugzeug, das, wie die Aktien, auf Kurs gehalten werden muss, beschaffen visuelle Evidenzen für das extradiegetische Grundthema des Films: eine neue Wahrnehmung der Volatilität des Geldes, der Gefühle und der bewegten Bilder. Die Realität – einen Moment, *bevor* sie sich selbst manifestiert – einzufangen und ihr die im Medium Film generierten Bilder, Bewegungen und Handlungen als eine neue Wahrnehmung vorzuschlagen, hatte Antonioni einmal – an *Eclisse* exemplifiziert – als Problem des Filmemachers beschrieben.⁶ Filmkunst als Bildkunst lässt sich genau in diesem Sinne in eine visuelle Semantik einreihen, die die Zirkularität der Realität von Ereignissen und Objekten und ihrer sie hervorbringenden Darstellung als Genese kultureller Formen begreift.

5 »It's the way of approaching the character through material objects rather than through her life. Her life basically is only relatively interesting.« Antonioni in Jean-Luc Godards Interviews *Michelangelo Antonioni*, in: Movie, Nr. 12, 1965, S. 31–34; hier S. 33f.

6 Michelangelo Antonioni, On His Art: *L'eclisse*, in: Screenplays of Michelangelo Antonioni, 1963, unter: <http://www.criterion.com/current/posts/1065-on-his-art-leclisse> [13.12.2011].

Inhalt

Vorwort · 11

Achatz von Müller · 15

Das Geheimnis der Kollegmappe

Martina Dobbe · 19

Durchsicht und Ansicht

Bernhard Waldenfels · 23

Auf malerischen Seitenwegen

Andreas Cremonini · 27

Autoikonoanalyse. Zu Gerhard Richters übermalter Fotografie 4. März 03

Sigrid Weigel · 31

Vom Eintritt der Tränen ins Bild. Von der weinenden Maria aus Vesperbildern des 14. Jahrhunderts zu Rogier van der Weyden

Nicolaj van der Meulen · 35

Das Leben spielen. Die Katakombenheilige Theodora von Rheinau

Bernhard Giesen · 39

Performanz-Kunst

Bernd Stiegler · 43

Frank Bunker Gilbreth, *Motion Study*, ca. 1910

Maren Butte · 47

Stillgestellt. Gesten zwischen Bild und Performance bei Lindy Annis

Beate Söntgen · 51

Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüden der Lady Hamilton

Andreas Cesana · 55

Oknos der Seiflechter. Hermeneutische Zugänge zu einem antiken Relief

Wolfgang Kemp · 59

Bild? Bilder! (zumindest zwei)

Karlheinz Lüdeking · 63

Die weiße Leinwand (und die graue Fliese)

Dora Imhof · 67

Black Light. Guy Debords *Hurlements en faveur de Sade*

Daria Kołacka · 71

Derek Jarman. Das ultimative Blau

Heinz Liesbrock · 75

Ausdruck als Ausdruckslosigkeit. Die Vollendung des abstrakten Bildes bei Ad Reinhardt

James Elkins · 79

Images without Sense

Michael Hagner · 83

Stadtleitbilder

- Matthias Schmidt** · 87
Luftspuren. Zur Notation eines Bildes
- Ileana Parvu** · 91
»Comme si Mnemosyne elle-même arrivait par les touches de couleur«. Robert Morris et l'image tactile
- Birgit Mersmann** · 95
Imago in Excelso. Annotationen zu einer generativen Ikonik
- Gerhard Neumann** · 99
Ikonensequenzen. Paolo Veronese: *Die Hochzeit zu Kana* (1563)
- Karlheinz Stierle** · 103
Macht und Ohnmacht der Kunst. Nicolas Poussins *Orpheus und Eurydike*
- Helmut Lethen** · 107
Zirkulation des Punctums
- Horst Bredekamp** · 111
Albertis simulacrum *im Tal*
- Danièle Cohn** · 115
Une musique pour la *Bildkritik*
- Orlando Budelacci** · 119
Der schweigende Wald des Selbstbezugs – Thomas Demands *hortus conclusus*
- Sebastian Egenhofer** · 123
Die irreduzible Modalität der Fiktion. Marcel Broodthaers, *Ein Wintergarten*
- Peter Blome** · 127
Cy Twombly und die *Schule von Athen*
- Martina Merz** · 133
Das Matterhorn steht kopf: Die Macht der Nanowissenschaften im Bild
- Jörg Johnen** · 137
Florin Mitroi
- Philip Ursprung** · 141
Gebautes Bild: Herzog & de Meurons Blaues Haus
- Katharina Schmidt** · 145
Vengeance of Achilles von Cy Twombly
- Jean-Marie Le Tensorer** · 149
Le Biface, image des origines
- Anselm Haverkamp** · 153
Elegante Immanenz. Antonello da Messina, Romeo Castellucci
- Vera Beyer** · 157
Unter neuen Vorzeichen. Ein Buchstabe als ikonische Differenz zwischen Text und Bild
- Emil Angehrn** · 161
Vom Sichtbarwerden

Maja Naef · 165

Bild und Stimme. Zu Hollis Framptons (*nostalgia*)

Richard Hoppe-Sailer · 169

Neue Bilder in der Kirche – Überlegungen zu einer umgekehrten Säkularisation

Christian Spies · 173

Selbstvergewisserung auf der weißen Wand. Pieter Saenredams *Chor von St. Bavo in Haarlem*

Hans Belting · 177

Die Hauptapsis von San Marco. Der Staatsmythos als Bild

Oskar Bätschmann · 181

Tizians letztes Bild: *Pietà*

Barbara Schellewald · 185

Der Traum vom Sehen

Victor Stoichita · 189

Das Buch, der Stein, das Fleisch. Die *Anna Selbdritt* von Andrea Sansovino

Gerald Wildgruber · 193

»In lieblicher Bläue ...«. Grundlegung der Bildzeit durch Phänomenologie des Heiligen bei Friedrich Hölderlin

Emmanuel Alloa · 199

Eine gebrochene Erscheinung. Zum *Christophorus* von Konrad Witz

Wolfram Hogrebe · 203**Peter von Matt** · 205

Wie wird das Bild zum Ereignis? Wie wird das Ereignis zum Bild? Zwei bildästhetische Operationen in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Venedig*

Florian Wöller · 209

Das gemalte und das erscheinende Sein. Absolute Bildlichkeit bei Petrus Aureoli (1280–1322)

Peter Geimer · 213

»Ein großes komisches Dreieck«. K.R.H. Sonderborg, *Spur Andreas B.*

Georges Didi-Huberman · 217

Dire malgré tout

Claudia Blümle · 221

Giorgio de Chiricos *Enigma*

Günter Figal · 225

Die Räumlichkeit der Bilder

Eva Kuhn · 229

Ein Filmbild im Blick

Rudolf Preimesberger · 233

Noch einmal zu Caravaggios *Früchtekorb*

Inge Hinterwaldner · 237

Beinarbeit allemal. Rotation in und Verdrehung von Boccionis *Dinamismo di un Foot-Baller*

Philipp Stoellger · 241
Ambivalenz des Begehrrens und
Ambivalenztoleranz des Bildes. Vom Sinn und
Geschmack für ikonische Differenzen

Bodo Vischer · 245
DARK MATTER. Eine Annäherung

Gertrud Koch · 249
Wann wird, was nicht im Bild ist – ein Bild?
Zur Dialektik des filmischen Bildes zwischen
Abwesenheit und Anwesenheit

Barbara van der Meulen-Kunz · 253
Lose Kombinationen. Das fotografische Bild bei
Dan Graham

Matteo Nanni · 257
Musikalische Schaubilder des Mittelalters: Schrift
wird Notation wird Diagramm

Claus Volkenandt · 261
Einüben von Geschlecht. Zu einer Fotografie von
Sergey Bratkov

Matteo Burioni · 265
Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*. Die ersten
drei Minuten

Karl Pestalozzi · 269
Charles-François Daubigny: *Le Printemps*

Iris Laner · 275
Nach 1989 – Das neue Bild eines gemeinsamen
Europa? Zur Kritik konsensueller Politik bei
Deimantas Narkevičius

Michael Lüthy · 279
Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene
Erstversion der *Spiral Jetty*

Joachim Küchenhoff · 283
Liebeszauber – Bildzauber

Andreas Beyer · 287
Ruhmesblätter. Giuseppe Arcimboldos
Selbstporträt von 1587 als *memoria cartacea*

Philipp Kaiser · 291
Brüllende Bilder

Sophie Schweinfurth · 295
Zu einer Miniatur im Chludov-Psalter oder:
Versuch »eines Sprungs über die Mauer der
Absurdität«

Johannes Grave · 299
Zur paradoxen »Macht« des Bildes.
Giovanni Bellinis *Pietà* in der Brera

Werner Busch · 303
Die Inserierung des Inoffiziellen ins offizielle
Medium. Jacques-Antoine Dassiers Medaille des
Antiquars Martin Folkes von 1740

Michael Diers · 309
Blätter, die die Welt bedeuten

Angela Mengoni · 313
Bild und Inkorporation. Anmerkungen zu einem
Fotogemälde von Gerhard Richter

Arno Schubbach · 317
»Abgemessene Deutlichkeit«. Zur Rolle von
Begriffen in einer Theorie der Bilder

Cornelia Bohn · 321
Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle.
Michelangelo Antonionis *Eclisse*

Simon Baier · 325
Anarchie der Fläche. Malevičs blinde Architektur

Michael Renner · 329
Vom Rasterpunkt zum Argument – Fünf
Annäherungen an ein Bild

Bice Curiger · 333
Die Annäherung des Lebens
an die Kunst

Otfried Höffe · 337
Ein Titelkupfer als forschungspolitisches
Programm: Francis Bacon, *Instauratio magna*

Sybille Krämer · 341
Ein Lob der Fläche oder: die Linie denken

Stanislaus von Moos · 345
Trasa W-Z. Ein Mini-Epochenbild

Armin Zweite · 349
»... I am a matter of light ...«. Zu Cy Twomblys
Gemälde *Ohne Titel* von 1993

Ralf Simon · 353
Odfeld (Schlotter/Raabe/Schmidt)

Ralph Ubl · 359
Paris 1830: Bild und Ereignis

Thierry Greub · 363
Nicht-Bild und Meta-Bild: *Las Meninas* von Diego
Velázquez

Stephan E. Hauser · 367
Aus dem Turnsaal der Bilder: Der Handstand

Frank Fehrenbach · 371
Der Bruder des Nichts

Gabriele Brandstetter · 375
Die Unruhe des Bildes. Ekphrasis des *praesepi* in
Goethes *Wahlverwandtschaften*

Abbildungsnachweis · 381

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Einbandgestaltung: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Schriften: Elena und Locator, Process Type Foundry
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5460-7



Freiwillige Akademische
Gesellschaft Basel

Max Geldner-Stiftung

Sebastian Egenhofer · Inge Hinterwaldner · Christian Spies (Hg.)

**Was ist ein Bild?
Antworten in Bildern**
Gottfried Boehm
zum 70. Geburtstag

Wilhelm Fink