

Kindliche Langeweile, Nostalgie und die Bewegung der Bilder:

Zur Zeitkonstruktion in filmischen Kindheitserinnerungen

Langeweile scheint im alltäglichen Zeiterleben von Kindern eine bedeutsame und wiederkehrende Erfahrung zu sein. Oftmals sind Kinder auf Beschäftigungsvorschläge aus der Umwelt angewiesen, weil sie ‚nichts mit ihrer Zeit anzufangen‘ wissen. Diese Form der vornehmlich psychologisch und pädagogisch beschriebenen Langeweile ist ein scheinbar spezifisch kindliches Phänomen der erlebten Zeitdehnung.¹

Gleichwohl wird existenzielle Langeweile, die sich im Umfeld von Melancholie und Depression bestimmen lässt², in philosophischen Kontexten als Eindruck einer umfassenden Sinnlosigkeit als ausschließlich erwachsenes Phänomen der erlebten Zeitentleerung begriffen.³

Diese Vorstellungen finden sich in aktuellen US-amerikanischen Spielfilmen, die Handlungen als Kindheitserinnerungen narrativisieren und auf diese Weise kindliche und erwachsene Zeiterfahrungen zueinander in Beziehung setzen: Kindliches Zeiterleben wird inszeniert im Kontext des retrospektiven Zeit- und Geschichtsbewusstseins eines sich erinnernden Erwachsenen. Mit dieser Perspektivverschiebung ändern sich auch temporale Einschätzungen von Lange- und Kurzweile im Blick des Erinnerungsträgers. Kinder und Erwachsene werden mit verschiedenen Formen von Langeweile assoziiert, was unterschiedlichen Verortungen innerhalb des Konstruktes Zeit entspricht. Die betrachteten Filme inszenieren diese Beziehungen mithilfe diverser inszenatorischer Gestaltungsmöglichkeiten wie Rückblenden, Parallelmontagen, Farbfiltern und Kamerabewegungen. Merkmale kindlicher wie erwachsener Zeitwahrnehmung finden zudem eine Entsprechung in der spezifisch filmischen Möglichkeit der Zeitmanipulation, in der Beschleunigung und Verlangsamung der Bewegung der Bilder: Zeitlupen, Wiederholungen und Standbilder werden eingesetzt als filmische Manifestationen von Lange-Weile.

1 Vgl. Erich H. Müller: *Erfüllte Gegenwart und Langeweile. Zeitgebundenheit und Zeitfreiheit im Leben des Kindes*. Heidelberg 1969.

2 Vgl. Martina Kessel: *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Göttingen 2001, S. 75.

3 Vgl. Lars Svendsen: *Kleine Philosophie der Langeweile*. Frankfurt am Main/Leipzig 2002, S. 13–51.

Die folgende Analyse beschäftigt sich in diesem Sinne mit filmischen Inszenierungsformen von Langeweile als Moment der individuellen Zeiterfahrungen, die mithin im Mittelpunkt der Filmbetrachtung stehen sollen. Langeweile entsteht als vielseitiger Effekt der Inszenierung, der zuerst als Moment der filmischen Handlung lokalisiert und dann im Hinblick auf seine medialen strukturellen Implikationen beschrieben werden soll. Ausgehend von der Frage nach der erlebten Langeweile als psychologischem Phänomen lassen sich in einem ersten Schritt folgende Analysefragen an die Filme richten: Wie werden die Filmfiguren innerhalb einer individuellen Lebensgeschichte verortet? Verstehen sich die Protagonisten als Teile einer historischen, politischen Zeitgeschichte? Welche Rollen nehmen sie innerhalb der filmisch narrativisierten Geschichte ein? Haben Kinder eine ‚Geschichte‘? Wem werden retardierende/,langweilige‘ Momente innerhalb der Narration zugewiesen? Und wie finden diese Formen der Zeitkonstruktion schließlich eine Entsprechung im vielseitig wiederkehrenden Motiv der Bewegung?

Im zweiten Analyseschritt werden Fragen nach den temporalen Relationen zwischen den Zeitdimensionen gestellt: Wie ändern sich die Einschätzungen von Lange- und Kurzweile im Moment der kindlichen Initiation und im erwachsenen Rückblick? Auf welche Weise treffen schließlich filmische Formen des kindlichen Vor-laufs und des erwachsenen Rück-laufs aufeinander?

Die Analyse beschränkt sich im Folgenden auf den Spielfilm *HEARTS IN ATLANTIS* (USA 2001, R: Scott Hicks), der exemplarisch für zahlreiche US-amerikanische Filme der Jahrtausendwende steht, die vergangene Ereignisse in Form von Kindheitserinnerungen narrativisieren.⁴

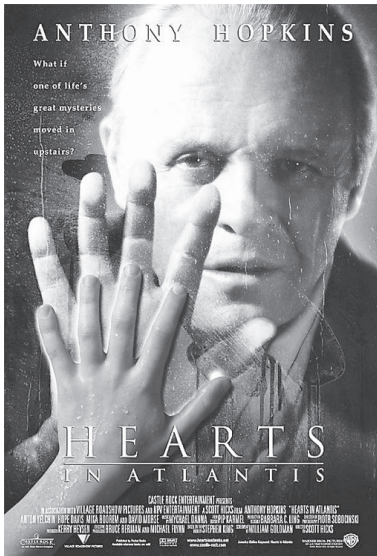
In der Rahmenhandlung des Films erinnert sich der nun erwachsene Erzähler Bobby an seine Kindheit in den 1960er Jahren. Die Ereignisse werden in Rückblenden inszeniert und sind stark geprägt von der Beziehung des Jungen zum älteren Nachbarn Ted, der sich als politisch Verfolgter versteckt und viel Zeit mit Bobby verbringt.

Zeiterleben

Sowohl die Rahmenstruktur als auch die episodische Nebeneinanderstellung von kindlichen und erwachsenen Erlebnissen konstruieren Vergangenheit und Gegenwart, Erinnern und Erleben, Kindheit und Erwachsen-Sein als Gegensatzpaare. Kind und Erwachsener scheinen in ‚anderen Zeit(lich)en (Vorstellungen)‘ zu leben.

Die Analyse greift diese Dichotomien als Strukturelemente auf und beschreibt filmische Formen kindlicher wie erwachsener Zeitkonstruktion. Ausgangspunkt hierbei ist die Frage nach den unterschiedlichen Formen der Langeweile. Im Folgenden beschränkt sich die Betrachtung weitgehend auf die Beziehung zwischen

4 Vgl. *NOW AND THEN* (USA 1995, R: Lesli Linka Glatter), *LIBERTY HEIGHTS* (USA 1999, R: Barry Levinson), *CRAZY IN ALABAMA* (USA 1999, R: Antonio Banderas), *ANGELA'S ASHES* (USA/Irland 1999, R: Alan Parker), *THE LEGEND OF BAGGER VANCE* (USA 2000, R: Robert Redford), *ALMOST FAMOUS* (USA 2000, R: Cameron Crowe), *ROAD TO PERDITION* (USA 2002, R: Sam Mendes).



HEARTS IN ATLANTIS (USA 2001,
R: Scott Hicks)

Bobby und Ted innerhalb der Rückblenden.

Im Film *HEARTS IN ATLANTIS* gibt der elfjährige Protagonist Bobby seinem Gefühl von Langeweile Ausdruck, indem er enttäuscht bemerkt: „In dieser Straße geschieht nie etwas“. Diesen kindlichen Eindruck der Ereignislosigkeit, des Stillstands und der Lange-Weiligkeit⁵ bindet die Inszenierung im Verlauf des Films an weitere Wahrnehmungseffekte: Ereignisse und Handlungen begreift Bobby zu Beginn noch nicht als Teile einer sinnhaften (narrativen) Geschichte, er weiß mit seiner Zeit ‚nichts anzufangen‘: „Ich habe sowieso nichts Besseres zu tun.“ Zudem hat der kindliche Protagonist noch keine Vorstellung von der Endlichkeit des Lebens: Auch wenn er seinen Vater schon früh verloren hat, wird es der Verlust seines Freundes Ted am Filmende sein, der sein Zeitbewusstsein maßgeblich prägt. Seine

subjektive Zeiteinteilung orientiert sich nicht an historischen, politischen Ereignissen, sondern an bedeutsamen persönlichen Erfahrungen: Auf die Frage „Wie lange wohnst Du schon hier?“ antwortet er nicht etwa mit einer präzisen Jahreszahl, sondern mit „seit mein Vater gestorben ist“. Weitere Ereignisse, die die Lebenszeit des Kindes strukturieren, sind der Beginn der Sommerferien, der eigene Geburtstag und der Besuch des Jahrmarktes. Bobby vertreibt sich die Zeit mit kontextlosem, selbstbezogenem Spiel wie Baden, Fahrradfahrten und Brettspielen. Dementsprechend werden diese Aktivitäten als episodische, lose narrativ gebundene, aneinander gereichte ‚Momentaufnahmen‘ inszeniert, die als retardierende Momente in eine ‚erwachsen‘ konnotierte narrative Handlungskette montiert sind. Die Wahrnehmung des Kindes ist weiterhin gekennzeichnet durch Unmittelbarkeit des Erlebens und Verstehens: Symbole und Metaphern weiß Bobby nicht zu entschlüsseln. Die formal-ästhetische Gestaltung dieser Spiel-Szenen zeichnet sich durch visuelle und akustische Eindringlichkeit aus, die mithilfe von Kamerabewegungen, farbenfrohen, lichtdurchfluteten Bildkompositionen sowie zeitgenössischer, beschwingter Musik erzeugt wird.

Langeweile im Erleben des elfjährigen Kindes lässt sich somit als Gefühl zeitlicher Ungebundenheit begreifen. Bobby scheint außerhalb temporaler, historischer wie narrativer Sinnzusammenhänge und somit auch außerhalb der Erlebniswelt

5 „Damals konnte ein Tag ewig dauern“, weiß der erwachsene Erinnerungsträger.

seiner erwachsenen Bezugspersonen zu stehen: So verspätet er sich beispielsweise mit den Worten „Entschuldigung, ich habe die Zeit vergessen“; er ist nicht *in time*.

Diese Zeitkonstruktionen laufen zusammen in der wiederkehrenden Szene, in der Bobby vor dem Schaufenster eines Geschäftes steht und mit sehnsuchtsvollen Augen ein sich gleichmäßig im Uhrzeigersinn drehendes Fahrrad bewundert, das zum Sinnbild bewusst erlebter Zeitlichkeit wird (siehe unten).



HEARTS IN ATLANTIS (USA 2001, R: Scott Hicks).

Im Gegensatz hierzu definiert sich die Wahrnehmung des begleitenden Erwachsenen, der sich bereits in fortgeschrittenem Alter befindet: „Das ist nur ein Augenblick“ charakterisiert Teds retrospektiven Eindruck der Kürze des menschlichen Lebens und der Fülle vergangener Ereignisse. Er empfindet die Abfolge der Geschehnisse als Beschleunigung, als bewegten Lebens-lauf: „Wir sind alle immer auf der Durchreise“. Der alte Mann versteht sich als Handlungsträger einer narrativen (Lebens-) Geschichte, die eine Verknüpfung aufweist zu historischen, politischen Sinnzusammenhängen wie der Kommunistenverfolgung. Er ‚hat eine Vergangenheit‘, er ‚hat eine Geschichte‘. Seine Strategien der temporalen Sinnstiftung beinhalten Formen eines historischen Bewusstseins (Zeitungslektüre) und des narrativen Erzählens. So berichtet er von vergangenen Erlebnissen in Form von dramatisierten, prosaisch formulierten Geschichten, die den Romanen und Kinofilmen zu entstammen scheinen, die Ted konsumiert. Mithilfe von literarischen Sentenzen stiftet er Sinn aus seiner Lebenszeit und zitiert Ben Jonson mit den Worten: „Die Zeit ist eine alte, kahlköpfige Betrügerin“. Er begreift Zeit als Ordnungsschema, als begrenzenden Rahmen. Ted besitzt ein Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und verortet seine Existenz innerhalb einer umfassenden Lebens- und Menschheitsgeschichte, die „seit Jahrhunderten“ fortläuft. Vor diesem Hintergrund begreift er Zeit in einem mathematischen Verständnis als abstraktes Konstrukt. Dementsprechend ist seine Wahrnehmung bestimmt durch eine reflexive Distanz, die durch geistige Verstehensprozesse, erinnerndes Nach-Erleben und das Entschlüsseln von Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet ist (Gebrauch von Fremdwörtern und Metaphern). Die In-

szenierung seiner Person konzentriert sich auf seine wortreichen Erzählungen und zeigt ihn in langen, geräuscharmen Einstellungen und langsamen Kamerafahrten als aktionslosen Erzähler, der auf der Veranda oder in der abgedunkelten, kargen Wohnung sitzt.

Das Zeitbewusstsein des Erwachsenen zeichnet sich also aus durch die Positionierung in temporalen Sinnkategorien von Narration und Historie. Die Erkenntnisse des Verlustes von Zeit (der Kindheit, der Vergangenheit, aber auch der Zukunft) und der zeitlichen Unumkehrbarkeit führen zu einer melancholischen, nostalgisch gefärbten Rückschau als Moment der historischen Sinnstiftung. Ted erlebt die Zeit als begrenzende Dimension, als ein ‚zu wenig‘ und erklärt mit den Worten Boris Pasternaks: „Wir sind Gefangene der Zeit, Geiseln der Ewigkeit“.⁶

„Wenn man ein Kind ist, kann ein Tag ewig dauern und jetzt kommt es mir vor, als wären alle diese Jahre wie im Flug vergangen“⁷, stellt der erwachsene Protagonist mit Bedauern fest und fasst so die Gegensätzlichkeit kindlichen und erwachsenen Zeitbewusstseins zusammen: Lässt sich die Langeweile des Kindes als Bedauern über die zeitliche Ungebundenheit als erlebte Zeitdehnung fassen, so definiert sich die Langeweile des alternden Erwachsenen als Bedauern über die Beschleunigung, die Endlichkeit und letztlich die Sinnlosigkeit des Lebens in Anbetracht des Todes.⁸

Übergangsmomente

Wie bereits angedeutet, werden Gegenwart und Vergangenheit, Kindheit und Erwachsen-Sein in einem Aushandlungsprozess inszeniert. Dabei nähern sich im Verlauf des Films die vermeintlich gegensätzlichen Positionen vor dem Hintergrund der enger werdenden Beziehung zwischen Bobby und Ted einander an. Hier lassen sich zwei Formen der Bezugnahme beschreiben.

Bobby wird im Laufe des Films mit den als erwachsen charakterisierten Zeitvorstellungen bekannt gemacht. Der erwachsene Ted führt ihn an literarische, narrative und historisierende Sinnstiftungsmechanismen heran: So ermutigt Ted den Jungen, seinen Bibliotheksausweis zu nutzen, und nimmt ihn mit ins Kino. Ted bezahlt Bobby dafür, dass er ihm täglich die Zeitung vorliest, und lehrt ihn, Fremdwörter und Mehrdeutigkeiten zu verstehen. Bobby begreift schließlich die Beziehungen, die zwischen Teds Vergangenheit und der historischen Zeitgeschichte bestehen:

6 Svendsen stellt die Überlegung an, dass die „Verlusterfahrung“, die Merkmal existenzieller Langeweile ist, sich aus dem Bewusstsein des zeitlichen Verlustes der Kindheit erklärt (Svendsen, S. 160).

7 Die englischsprachige Entsprechung „now, all those years just seem like a blink“ weist bereits darauf hin, dass das ‚Blinzeln‘ der Erinnerung den vergangenen Augen-Blick als bewegungsloses Einzelbild aus der (filmischen) Bewegung der Zeit herauslöst (vgl. Abschnitt 2).

8 Die Unterschiede des zeitlichen Erlebens lassen sich entsprechend auch als psychologisches Phänomen beschreiben: „Mit zunehmendem Alter beschleunigt sich das subjektive Gefühl der ablaufenden Zeit, die dann scheinbar sehr viel schneller abläuft, als noch etwa in der Kindheit, in der der Zeitraum von einem Jahr als ein kaum noch im Jetzt überschaubarer Riesenzeitraum erscheint.“ (Ludwig Haesler: Zeitgefühl, Zeiterleben. In: Wolfgang Mertens (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart u.a. 2002, S. 816).

Ted wird politisch verfolgt. So wird Bobby selbst bedeutsamer Teil der ‚Geschichte‘; letztlich kommt ihm die aktive Rolle eines für die Film- und Lebensdramaturgie entscheidenden Handlungsträgers zu. Zudem lernt er durch den Ortswechsel am Filmende und durch den Verlust von Ted die Endlichkeit des Lebens kennen.

Diese Entwicklung verbindet sich mit dem Motiv der Bewegung, die eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des kindlichen Zeitbewusstseins spielt und sich in dem Wunsch nach Beschleunigung manifestiert. Die narrative Abfolge der Ereignisse wird im Verlauf des Films dichter, in einem ‚Wettkampf mit der Zeit‘ muss Bobby schließlich ‚rechtzeitig‘ sowohl seiner Freundin Carol als auch Ted zu Hilfe kommen. Das Kind wird nicht nur aktiver in seinen Handlungen, auch die filmische Inszenierung akzeptiert es als Fluchtpunkt rasanter Kamerafahrten.

Von zentraler Bedeutung für Bobbys Bewegungserleben sind in diesem Kontext diverse Fortbewegungsmittel: Kinder, die auf Eisenbahngleisen laufen, werden hier zu einem filmischen Motiv für die kindliche Annäherung an erwachsene, zielgerichtete Formen (filmischer) Bewegung.⁹ Bezeichnend ist Bobbys Wunsch nach einem Fahrrad als Wunsch nach Beschleunigung. Dieses erscheint als (Fahr-) Rad der Zeit, das dem Kind ein neues Zeitbewusstsein in Form eines beschleunigten Bewegungserlebens ermöglicht, indem es ihn aus seiner Langeweile löst und ihm auf dem Weg zum Erwachsen-Sein die ‚Zeit verkürzt‘. In diesem Sinne bringt der Wunsch nach einem Fahrrad die Ereignisse der Handlung auch erst ins ‚Rollen‘: Bobby nimmt Teds Angebot an, weil er sich von dem verdienten Geld ein Fahrrad kaufen möchte.¹⁰

Neben diesem in die Zukunft gerichteten Streben des Kindes findet sich sowohl in Teds Blick als auch in dem retrospektiven Blick des sich erinnernden Erzählers in der Rahmenhandlung eine gedankliche Rückwendung zur Vergangenheit. Die Nachricht vom Tod eines Jugendfreundes ist der Auslöser für die einsetzende Erinnerung, die vergangene Ereignisse in ein sinnvolles Verhältnis zur Gegenwart setzt. Das Gefühl der Trauer in Anbetracht des Todes wird überlagert von der nostalgischen Rückwendung zur Kindheit. Nostalgie lässt sich verstehen als Modus der Erinnerung, der die Vergangenheit idealisiert.¹¹ Die vom Kind selbst als unangenehm empfundene Zeitungebundenheit wird in der Retrospektion zum Objekt erwachsener Sehnsucht und schließlich in der fotografischen Reproduktion auch als gegenständliches Objekt fassbar.

9 Vgl. *STAND BY ME* (USA 1986, Rob Reiner).

10 Auch Jean Piaget weist in seiner psychologischen Studie die Entwicklung des Zeitbegriffs anhand der Fähigkeiten zur Einschätzung von Bewegungen und zur Rekonstruktion kausaler Handlungsketten nach (Jean Piaget: *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde*. Frankfurt am Main 1974).

11 Susan Stewart beschreibt Nostalgie als „sadness without an object, a sadness which creates a longing that of necessity is inauthentic because it does not take part in lived experience. Rather it remains behind and before that experience. Hostile to history and its invisible origins, and yet longing for an impossibly pure context of lived experience as a place of origin, nostalgia wears a distinctly utopian face, a face that turns toward a future-past, a past which has only ideological reality” (Susan Stewart: *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore/London 1984, S. 23).

Filmisch funktioniert Nostalgie als Filter, den die Erinnerung vor die Vergangenheit legt: Nostalgie wird zu einem ästhetischen Prinzip, das sich durch filmische Merkmale auszeichnet wie die Tönung der Filmbilder (goldenes Dämmerlicht), die zeitgenössische Musik, die oftmals die Stimmen der Vergangenheit übertönt, sowie durch die filmischen Verlangsamungstechniken der Wiederholung, des Standbildes und der Zeitlupe. Bilder vom abendlichen Baden, vom Monopolspiel und von kindlichem Lachen werden unter den Augen des beobachtenden Erwachsenen entschleunigt. Als Ted den Jungen nach seiner schönsten Erinnerung fragt, zeigt der Film sich verlangsamende Aufnahmen einer erinnerten Geburtstagsfeier, die schließlich im schwarz/weißen Foto eines geliebten Mädchens zum Stehen kommen. Dieses still gestellte Bild ist eines der wenigen Objekte, die dem erwachsenen Bobby in der Rahmenhandlung als Souvenirs seiner Kindheit verblieben sind. Das erwachsene Gefühl der Nostalgie in Anbetracht der vergangenen Kindheitszeit und die filmische Rückschau gehen einher mit der Verlangsamung und Stillsetzung der Bilder. Im Prozess der Erinnerung wird die filmische Bewegung zersetzt; vergangene Ereignisse sind in der Gegenwart der Rahmenhandlung lediglich als fotografische Standbilder greifbar¹²: „[M]emory-stories [...] are often narrated as a montage of vignettes, anecdotes, fragments, ‘snapshots’, flashes.“¹³ Fotografie und Film werden hier in einem intermedialen Diskurs als Lange- bzw. Kurz-Weilen thematisiert, wobei der Film die bewegungslose Fotografie als ultimative filmische Lange-Weile inszeniert¹⁴.

Zusammenführung

Die abschließende Filmszene führt die beiden Bewegungsmomente inszenatorisch zusammen. Die Bewegung des Fahrrads des kindlichen Bobby in der Vergangenheit und die Autofahrt des erwachsenen Bobby in der Gegenwart werden in ihrer Bewegung filmisch parallel zueinander montiert, die Zeitebenen berühren sich jedoch paradoxerweise in einer gegenläufigen Bewegung: In der Beschleunigung scheint sich der Junge seiner bildlichen Fixierung entziehen zu wollen; er ist Teil einer narrativ bewegten, eigenen Geschichte geworden. Der Blick des Erinnerungsträgers hält die Zeit jedoch in Form der Fahrrad- und Kamerafahrt wie der kindlichen Entwicklung mithilfe der Zeitlupe auf. Der kindliche Wunsch nach Zukunft und die erwachsene Sehnsucht nach Vergangenheit laufen einander entgegen. So bedankt sich Bobby im *Voice-Over* Kommentar einerseits dafür, dass Ted die „Zukunft hereingelassen hat“, zeigt andererseits nostalgisches Bedauern in Formulierungen wie „das war der letzte Sommer meiner Kindheit“.

12 Der Goldschimmer der nostalgisch erinnerten Szenen ähnelt in dieser Logik der Patina historischer, ‚vergilbter‘ Fotografien.

13 Annette Kuhn: *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London/New York 2002, S. 11.

14 Die Beziehung zwischen zeitlicher Rückwendung und Verlangsamungsprozess zeigt sich u. a. im englischsprachigen Wort *still*, das einerseits auf das zeitliche Überdauern (‚immer noch‘), andererseits auf die Bewegungslosigkeit hindeutet (auch *Filmstill*).



HEARTS IN ATLANTIS (USA 2001, R: Scott Hicks).

Das dämmernde Tageslicht weist ebenso wie die Jahreszeit Winter auf einen temporalen Übergangsmoment hin. Die tief stehende Sonne erscheint als Lampe der filmischen Projektion, die in der verlangsamtten Bewegung des Fahrrads bzw. der Kamerafahrt durch die winterlich kahlen Bäume einen stroboskopischen Effekt anschaulich macht, der Grundlage der filmischen Illusion von Bewegung ist.¹⁵ Einzelne Bilder werden hier im retrospektiven Blick aus ihrem filmischen Bewegungszusammenhang herausgelöst. Das Medium Film wird (analog zum Fahrrad) als Zeitmaschine erkennbar, die Erinnerung als filmischer Prozess, der Erinnerungsträger als Erzählinstanz, die die filmische Bewegung der Bilder bedingt. Zu Beginn des Films ist der erwachsene Bobby zu sehen, der als professioneller Fotograf chronofotografische Serienaufnahmen einer Fahrradfahrt erstellt.

Die unterschiedlichen Zeitkonstruktionen werden im Film HEARTS IN ATLANTIS in einem paradoxen Verhältnis inszeniert: Die Selbstverortung im kindlichen Zeitkonzept, die Überwindung des Eindrucks der Langeweile als temporale Ungebundenheit geht einher mit dem Wunsch nach Beschleunigung, der verbunden ist mit dem erwartungsvollen Blick in die Zukunft. Erwachsene Versuche hingegen, aus der (Lebens-) Zeit Sinn zu stiften, die Überwindung des Eindrucks der Zeitgebundenheit und Endlichkeit gehen einher mit der nostalgischen Rückwendung und Idealisierung kindlicher Zeitlosigkeit, womit sich eine Verlangsamung des filmischen Bewegungsmechanismus verbindet.¹⁶

15 In einer ähnlichen Szene des Films wird eine Fahrrad- bzw. Kamerafahrt entlang eines Lattenzaunes inszeniert.

16 Mit diesem Wissen fallen weitere gegenläufige Drehmomente und zurück gehaltene Bewegungsläufe in der Diegese auf: Das Fahrrad in dem Geschäft scheint sich aufgrund der Lenkradstellung rückwärts zu bewegen, die zahlreichen Ventilatoren drehen sich so schnell, dass die Bewegungsrichtung rückläufig zu sein scheint und die unterschiedlichen Drehmomente der Karussells auf der Kirmes heben die Bewegungen gegenseitig auf.



HEARTS IN ATLANTIS (USA 2001, R: Scott Hicks).

Das Erwachsen-Sein wird als zeitliche Erfüllung in der Sehnsucht des Kindes ebenso verkannt wie die Kindheit, die sich in der Betrachtung des Erwachsenen als paradiesischer, unschuldiger Ort (Atlantis) darstellt: Was beiden als ersehnter Zeitpunkt erscheint, ist im jeweiligen Erleben Auslöser der entsprechenden Langeweile. Vergangenheit und Zukunft werden als filmische Konstruktionen der Erinnerung und der Voraussicht inszeniert. Dieser zeitlichen Umbewertung entspricht auch ein psychologisches Paradoxon des Langeweile-Erlebens.

„Erfüllt‘ erlebte Zeit erscheint dem Subjekt als kurzweilig und schnell verlaufend, während ‚leere Zeit‘ der Untätigkeit oder des Wartens auf ein für wichtig erachtetes zukünftiges Geschehen als langsam verlaufend erlebt wird und ‚endlos‘ oder ‚langweilig‘ erscheint. Im Rückblick erscheint dagegen eine erfüllte Zeit subjektiv als lang, während unerfüllte, ‚leere Zeitabschnitte‘ in der Erinnerung zusammenschrumpfen und im Gedächtnis als belanglos schwinden.“¹⁷

Wie die Filmanalyse gezeigt hat, besteht das Potential des Mediums Film in der Möglichkeit, das paradoxe Verhältnis von kindlicher und erwachsener Langeweile in der Beschleunigung und Entschleunigung der Bewegung der Bilder zu inszenieren.