

Rezension zu

# Anke Henning/Gertrud Koch/Christiane Voss/Georg Witte (Hg.): Jetzt und Dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie.

München: Wilhelm Fink 2010. ISBN 978-3-7705-4986-3. 207 S. Preis: € 26,90.

von **Lena Stözl**

Es ist der Bruch zwischen dem 'Jetzt' und dem 'Dann', der die Denkbewegung auf die Frage nach 'der Zeit' lenkt, auf ihre unzähligen Facetten, ihre vielschichtigen Texturen. Eine Erfahrung der Zeit setzt immer auch ein Subjekt voraus, das diesem Erleben unterworfen ist. Der Band *Jetzt und Dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*, der zu einem Gutteil von TeilnehmerInnen des Sonderforschungsbereichs "Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste" der Freien Universität Berlin gestaltet ist, geht auf verschiedenen Wegen den Versuchen künstlerischen Umgangs mit diesem Erleben auf den Grund.

Hinter dem Begriff der Zeit verstecken sich Welten; blickt man dahinter, kommen nicht nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zum Vorschein, sondern auch andere Zwischenstadien und Vorgänge: die Erinnerung, das Datum, die Generation, das Verb. Genauso schreibt sich die Zeit in die äußere Wirklichkeit ein, in Form der Spur, als Ruine, als Rest einer verlorenen, vergangenen Zeit, die über die Gegenwart hinaus in die Zukunft dauert.

Wie eine sprachphilosophische Erklärung zum Titel liest sich Sebastian Rödl's Beitrag "Die Einheit der Bewegung", in dem er darstellt, wie die Wahl gewisser Konjugationen im Präsens die Schienen zwischen 'Jetzt und Dann' legt. Ein Stein liegt 'jetzt' auf einer Mauer, um 'dann' zu fallen, um wiederum 'dann' auf

ANKE HENNIG | GERTRUD KOCH  
CHRISTIANE VOSS | GEORG WITTE (HRSG.)



WILHELM FINK

dem Boden zu landen, außer er wird (durch Auffangen) daran gehindert. Die progressive Verbform richtet sich 'jetzt' an eine nahe liegende Zukunft ('dann'); da diese aber trotzdem nicht mit völliger Sicherheit eintritt, bleibt der Weg das Ziel. "Denn ein göttlicher Intellekt, der Zeitliches nicht als solches denkt, bedarf keiner Sprache. Sprache ist die Form des Denkens von Wesen, die der Zeit angehören." (S. 96)

Ausgehend von dem Essay "Film Form: Neue Probleme" aus dem 1977 erschienenen Sammelband *Film Form. Essays in Film Theory* zeichnet Philip Rosen die Entwicklung der Zeitlichkeit in der Kino- und Kulturtheorie von Sergej Ėjzenštejn nach. Beginnend bei den Anfängen des Montage-Begriffs als "künstlerische Manifestation eines allumfassenden Prinzips" (S. 20) bis hin zur "Inneren Rede" als Ausdrucksmittel einer Kunst, die "nichts anderes sein mag als eine

artifizielle Regression in Richtung auf ein früheres emotionales Denken" (S. 33), führt Rosen uns in eine beispielreiche Dokumentationsreise durch die Theoriewelten Ęjzenštejns, in der er eine rückgewandte Zeitlichkeit, die Regression, als wiederkehrenden Brennpunkt ortet.

Einen rückschreitenden Zeitverlauf beschreibt auch Philip K. Dicks Roman *Counter Clock-World*, der für Marie-Laurie Ryan zum Ausgangspunkt für eine vergleichsstarke Analyse paradoxer Erzählstrukturen in der Literatur wird.

Besondere Aufmerksamkeit meinerseits kam dem Textgespann von Gertrud Koch und Christa Blümlinger zu, die beide den Film in seiner Struktur als Erinnerungsmedium analysieren. Dabei schlagen die Autorinnen unterschiedliche Wege ein. Gertrud Koch widmet sich in ihrem Beitrag dem "Generationsgedächtnis des Holocaust" (S. 50) und untersucht die unterschiedlichen Darstellungen im filmischen Umgang mit ZeitzeugInnen der ersten, zweiten und dritten Generation anhand von vier Filmen. Dabei weist sie dem Umgang mit der "Faszination vom Trauma" (S. 41) zwei Modelle zu: zum einen ein "moralisch/theologisches" (S. 36), das den Fokus auf die Verpflichtung zur ZeugInnenschaft im Sinne eines Gedenkens an die Toten und deren Erlösung legt.

Das fotografisch/filmische Bild spielt dabei eine besondere Rolle. Es portraitiert den Zeugen als Spur, die zu den Toten führt, deren Bote er ist. Der Augenzeuge des Todes von Millionen ist selbst ein materiales Band, ein Ariadnefaden durch das Labyrinth der Vergangenheit. (S. 37)

Dem entgegen setzt sie das zweite, "psychologisch-therapeutische" Modell: Hier konzentriert sich das Augenmerk auf die Überlebenden, die ihre Geschichte erzählen, um ihr Trauma und das "Dilemma der Überlebensschuld" (ebd.) zu bewältigen. Diese beiden Modelle überschneiden sich jedoch in dem Willen, die von den Toten und den Traumata zeugenden Berichte für die Nachwelt zu archivieren.

Das Problem der ersten Generation bestehe darin, so Koch, zurück ins Leben zu finden. In Nathan Gross' Film *Unzere Kinder* (Polen 1947/48) sind es denn auch die Kinder, die am ehesten mit der Traumatisierung zurechtkommen und so für die erste Generation zum Hoffnungsschimmer eines Auswegs zurück in ein Weiterleben werden. Dies mündet direkt in die Problematik der zweiten Generation, die ihr Leben zugunsten des Traumas und der Erinnerung an die Eltern aufgeben müssen, um "Bauchredner der Toten" (S. 36) zu werden. Als Beispiel dazu zieht Koch den Film *Bruxelles Transit* von Samy Szlingerbaum (BE 1977) heran, in dem der Regisseur die Bildräume des Films als den 'Bauch' zur Verfügung stellt, durch den die Erinnerungsstimme der Mutter zu vernehmen ist. (S. 48)

Während die ersten beiden Generationen sich gegenseitig stark bedingen, sucht die dritte Generation, für deren Auseinandersetzung mit den Geschichten der ersten das Überleben der zweiten Voraussetzung ist, nach neuen Erzählweisen und wird – wie Koch anhand des Films *Fighter* von Ami Bar-Lev (US 2000) darlegt – auch fündig. Diese für die Traumaverarbeitung wichtige Transformierung der Opfernarration, die auch und vor allem durch die zeitliche Distanz bedingt ist, lässt jedoch den moralisch/theologischen Aspekt des Andenkens an die Toten in den Hintergrund treten. "[D]ie vielen Geschichten des Überlebens überlassen die Geschichten der Toten endgültig der Fürsorge von Ritual und Liturgie." (S. 58) (Audio-) Visuelle Medien seien Teil "eines Diskurses über [...] Anwesenheit und Zeugnis, [...] Spuren und Erinnerung" – sie werden zum Schnittpunkt "unterschiedliche[r] Temporalisierungskonzepte [...]: Schockhafte Vergegenwärtigung des traumatisch Abgespaltenen wie auch die melancholische Dialektik von der leeren Zeit unlebhaften Lebens als negativer Unsterblichkeit." (S. 41)

Christa Blümlinger untersucht indes in ihrem Text Parallelen, die sich strukturell zwischen Ruine und Film ergeben. Der Film "ist als Aufzeichnungsmedium in der Lage, den Prozess des Verfalls in einem historischen Moment festzuhalten und der Nach-

welt wiederzugeben, er kann aber auch selbst zum Gegenstand von Vergessen und Zerstörung, zum Anlass einer Rekonstruktion werden." (S. 60) Um ihre Darlegung zu verdeutlichen, zieht sie das Werk des litauischen Filmemachers Deimantas Narkevičius heran. In seinem Film *Revisiting Solaris* (2007) besucht der gealterte Darsteller Donatas Banionis aus der historischen Solaris-Adaption Andrej Tarkovskijs Schauplätze, die zu Ruinen des Realsozialismus verkommen sind. Dabei wird ihm der Romantext im Untertitel wie eine Stimme der Erinnerung zur Seite gestellt. So entsteht ein filmischer Essay über die "Trümmerstücke der Moderne" nicht nur unter architektonisch-skulpturalen Gesichtspunkten, sondern auch "in anderen visuellen Konfigurationen des urbanen und gesellschaftlichen Alltags" (S. 61).

Die "Figur der Ruine" kann dabei "vielfältige Formen" annehmen (S. 62), sie ist nach Marc Augés Text *Le temps en ruines* (Paris 2003) Ausdruck eines Mangels und einer Abwesenheit, der im Film seine visuelle Entsprechung finden kann. In Narkevičius' Werk ortet Blümlinger nicht nur verfallene und ihrem 'ursprünglichen Sinn' beraubte Schauplätze als Metapher für Erinnerung, sondern geht auch einen Schritt weiter und findet in *His-Story* (1998) Bilder, die, anstatt solche Schauplätze zu zeigen, in ihrer Konstruktion zu Ruinen des Gedächtnisses werden: Die Erzählungen des Regisseurs zeichnen sich durch ihre Lückenhaftigkeit aus, das heißt, die vorhandene Erinnerung ist geprägt vom Mangel an zugänglichem Wissen. Damit einhergehend versperrt uns der Bildausschnitt den Blick auf bestimmte Horizonte, er schränkt uns in den Kader ein, in die mangelhafte Ruine der übriggebliebenen Erinnerung.

In *Disappearance of a Tribe* (2005) findet der Regisseur "eine Form, der Gespenster- und Ruinenhaftigkeit dieser Fotografien entgegenzutreten", indem er "vorgefundene Bilder neu archiviert und inventarisiert", ohne ihnen eine konstruierte "Geschichte über das Wort" aufzwingen zu wollen. "Das allegorische Verfahren der Melancholie wendet der Künstler und Filmemacher damit nicht nur auf leblose Trümmerstücke aus der Welt der Architektur und der Skulptur

an, sondern auch auf die animierten Körper des Kinobildes." (S. 69)

Zum einen der Generationenkonflikt um die Zeugnisschaft, zum anderen der Verfall des Gedächtnisses in der Figur der Ruine – bei beiden handelt es sich um zentrale Aspekte, um den Film in seiner Struktur als Erinnerungsmedium zu begreifen und zu analysieren. Zudem kommen die Autorinnen, jede auf ihrem eigenen Weg, an den Punkt, wo die Erinnerung als Scherenschnitt des Vergessens hervortritt, als etwas, das nur durch den Mangel, durch die Abwesenheit des vergangenen Anderen sichtbar zu werden vermag.

Ebenfalls um Überreste, jedoch nicht im Sinne einer Ruine, sondern angelehnt an die kleinsten Details, die eine Erfahrung der Gegenwart zu 'dem' ultimativen Erlebnis machen und sich gerade deswegen jeder Aufzeichnung verweigern, dreht sich Armen Avanesians Beitrag "No cameras. No filming". Während er die Suche nach dem verlorenen 'Jetzt' in Tom McCarthys *Remainder* (2005 in limitierter Auflage bei Metronome Press Paris erschienen, 2006 bei Alma Books Richmond aufgelegt) seziert, begibt sich Brigitte Obermayer auf eine theoretisch präzise untermauerte Exkursion über die Verwendung von Datierungen in Literatur und Bildender Kunst, auf der sie nicht nur bei Aleksandr Puškin, sondern auch bei Marcel Duchamp und Paul Celan Halt macht, und an deren Ende das Fazit des Datums als "Ready-made der Zeiterfahrung" (S. 183) steht.

Ergänzt durch Texte wie "Der Film lacht" von Christiane Voss, Ann Banfields "'Prousts Pessimismus' als Becketts Gegengift" und Georg Wittes "Einmal – Aktualität als literarische Erfahrungsform" bietet die Publikation insgesamt spannende Analysen vom Umgang mit der Zeiterfahrung. Die Einleitung von Anke Henning bereitet auf die thematische wie methodische Vielfalt vor, passend zum Leitmotiv muss man kurz an eine Wissenschaft in Jump-Cuts denken, doch gerade der Facettenreichtum macht den Band so interessant.

Die Betitelung mit *Jetzt und Dann* würde eigentlich dazu einladen, der Versuchung von Zeitreisen nachzugeben und sich noch einmal den berühmten Spielarten dieses Gedankenexperiments aus dem Genre Science-Fiction zu widmen. Dieser Band hingegen sucht sich als eine Ergänzung dazu zu postieren, indem hier Untersuchungen auf neuen, eigenwilligen Wegen durch die Zeiten und deren Spiege-

lungen in Kunst und Philosophie zusammengeführt werden. Natürlich kommt man auch hier nicht ohne große Namen wie *Back to the Future* aus, jedoch bleibt es bei einem kurzen Vergleich. Ansonsten versprechen die Texte durchgehend neue philologische, filmtheoretische und philosophische Ansatzpunkte, die zu weiteren kulturwissenschaftlichen Forschungen anregen.

## Autor/innen-Biografie

### Lena Stözl

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Berlin. Fokus auf filmische Bildstrukturen, Historizität, Kulturgeschichte und Medientheorie. Freie Forschungsarbeiten zu "Sekundäre Zeugenschaft: Medien als Zeugen" und "Bilder der Abhängigkeit und Transformationen der Erinnerung im Neuen Argentinischen Kino". Zurzeit Universitätsassistentin (prae-doc) für Theorie des Films am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einem Dissertationsprojekt zu bildlichen Topographien.