

Kerstin Volland: Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch

Wiesbaden: VS 2009 (Reihe Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 11), 190 S., € 34,90

Das Beziehungsgeflecht von Zeit und Film gehört unzweifelhaft zu einem der vielschichtigsten, anspruchsvollsten, aber auch faszinierendsten Themenfelder der Filmwissenschaft. Kaum ein anderes Medium scheint derart dafür prädestiniert zu sein, Temporalität zur allseitigen Anschauung zu bringen und das *Tempus fugit* für den Rezipienten so deutlich erfahrbar werden zu lassen. Jedoch beschränkt sich der

Film nach den Thesen etlicher Vertreter der Filmtheorie keineswegs darauf, den kontinuierlichen Wandel der Dinge lediglich abzubilden und im Sinne von Andre Bazin in seiner Dauer zu konservieren. Vielmehr besitzt das Kino die Möglichkeit des künstlerischen Umgangs mit der Zeit, d.h. die Fähigkeit, Temporalität nach eigenen Maßgaben einzusetzen und damit den gewohnten, linearen Zeitablauf radikal zu unterbrechen.

Das Medium Film nicht nur als zeit-mimetisches, sondern vor allem als zeit-schöpferisches Medium (vgl. S.14) zu betrachten, macht sich das Buch *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch* zur Aufgabe. Die Autorin Kerstin Volland verfolgt in ihrer zeit- und medientheoretischen Untersuchung Konzeptionen des Temporalen abseits objektiver Zeitauffassungen. Sie spürt subjektiven Zeitfiguren nach, temporalen Paradoxien und Mysterien, die in einem bewussten Kontrast zur homogenen Zeitgestaltung im traditionellen Erzählkino stehen. In den theoretischen Überlegungen Henri Bergsons und Gilles Deleuzes über das Phänomen der Zeit glaubt Volland eine Neubewertung des Verhältnisses von Film und Temporalität zu erkennen, worauf der Regisseur David Lynch in seinen Werken nicht nur rekurriert, sondern welches von ihm fortgeschrieben und weiterentwickelt wird.

In dem ersten Abschnitt befasst sich die Autorin dementsprechend intensiv mit Bergsons Konzept der Dauer und der Annahme einer grundlegenden Koexistenz von virtueller Vergangenheit, die die Gesamtheit aller Erinnerungen birgt (vgl. S.33), und aktueller Gegenwart. Bergson, der als Zeitzeuge die frühe kinematografische Entwicklung sicher aufmerksam mitverfolgt hatte, hielt das neue Medium jedoch nicht für geeignet, einen authentischen Eindruck der Dauer als einem schöpferischen Werden zu vermitteln. Er betrachtete den Film noch überwiegend von seiner technischen Seite, der das untrennbare Ineinanderfließen der Momente in Einzelbilder zerteilt und auf dem Zelluloid fixiert. Für ihn war Film die bloße Rekonstruktion von Bewegung aus Unbewegtem. (Vgl. S.58) Nach Volland übersieht Bergson dabei aber das Potenzial des Films, das Erlebnis der Dauer aus dem Bereich des Subjektiven zu befreien und einem Publikum mitzuteilen, also in das Zuschauererleben zu integrieren. Die zeitästhetischen Möglichkeiten des Mediums erschließen sich erst, wenn die Dauer als temporales Konstrukt und nicht mehr als temporales Wesen erkannt wird. (Vgl. S.60)

Diese fehlende Kombination von Zeittheorie und Filmästhetik vollzieht sich schließlich in den Überlegungen des Philosophen Gilles Deleuze, den Volland im zweiten Abschnitt thematisiert. Auf den Grundlagen von Bergsons Theorie aufbauend, erkennt Deleuze gerade im Film eine Projektionsfläche, auf der philosophische (Zeit-)Theoreme sinnliche Gestalt annehmen und reflektiert werden können. (Vgl. S.183) Der Philosoph gesteht dem Film eine äußerst komplexe Zeitlichkeit zu. Mittels der verschiedenen Bild- und Montagetechniken ist das Medium nach seiner Ansicht dazu in der Lage, nicht nur die Metamorphosen des Aktuellen, die er in *Das Bewegungsbild* (Frankfurt am Main, 1989) beschreibt, darzustellen,

sondern auch die Virtualität, den Raum des Denkbaren, zu ergründen. (Vgl. S.116) In *Das Zeit-Bild* (Frankfurt am Main, 1991) erkundet Deleuze Möglichkeiten des Films, die narrative Sukzessionslogik und visuelle Simultaneitätsverhältnisse gegeneinander auszuspielen und so die Bilder zu einem Zeitgewebe zu vernetzen, in dem sich die Gleichzeitigkeit von Gegenwärtigem und Vergangenen, Realem und Potentiellem manifestieren kann. (Vgl. S.116) Deleuze spricht dem Medium eine Fähigkeit zur Modifikation und Inszenierung von Temporalität zu, die anderweitig so nicht realisierbar ist. Dem Film sei es möglich, die Variabilität von Zeit zu visualisieren und damit auch eine grundlegende Reflexion über die Thematik selbst zu initiieren.

Dem von Bergson und Deleuze apostrophierten prinzipiellen Doppelcharakter der Zeit versucht Volland schließlich in ihrer Studie über die Filme von David Lynch eine mediale Realität zuzuschreiben. Anhand einer Analyse der Zeitkonstruktionen in *The Straight Story* (1999), *Lost Highway* (1997) und *Mulholland Drive* (2001) verdeutlicht sie die bei Lynch sichtbare Komplexion von Aktualität und Virtualität. Der Regisseur entwerfe in jedem Film neue Zeitfiguren und –konstellationen (Bild des Chronos – *The Straight Story*, Bild der medialen Gedächtniszeit – *Mulholland Drive*, Bild der Medienzeit – *Lost Highway*), breit angelegte visuelle Versuchsanordnungen, in denen das Subjekt in zahllose virtuelle Varianten mit widersprüchlichen, achronologischen Geschichten zersplittere. Lynch mache dabei die temporalen Gestaltungstechniken für den Rezipienten immer erkennbar, setze zum einen das Medium Film als Instrument der Zeitgestaltung und zum anderen Temporalität als Produkt der medialen Inszenierung in den Vordergrund. In den Filmen von David Lynch, so resümiert die Autorin, wird das durch die Medien veranschaulichte Denkmögliche zum Bestandteil der Wahrnehmungsrealität. (vgl. S.182) Die Möglichkeiten des Kinos als ein Ort temporaler Pragmatik, in dem Zeit kreierte, beliebig modifiziert wird und dadurch für den Rezipienten einen „Simulationsraum des Temporalen“ (S.184) eröffnet, werden nach wie vor in der Mehrzahl der Kinoproduktionen zugunsten einer homogenen Zeitdarstellung ignoriert oder vernachlässigt. Dieser Umstand wird durch Kerstin Vollands dezidierte Zeitanalyse, die zugleich als Plädoyer für eine Neuperspektivierung des gesamten Verhältnisses von Zeit und Kino gelesen werden kann, implizit angesprochen. Leider legt die Autorin zwar die Methoden der Zeitkonstruktion und –manipulation (z.B. narrative Fehlschlüsse, Gleichzeitigkeitseffekte, Bilddoppelungen und autonome Intervalle, komplexe Bildverweise oder eine überbetonte zeitliche Linearität) als Fortschreibung der theoretischen Grundüberlegungen von Bergson und Deleuze in den diskutierten Filmen von Lynch explizit offen, steht aber gerade durch die Beschränkung auf seine Person auf der Meta-Ebene eines kinematografischen Zeitdiskurses relativ isoliert da. Zudem erscheint die bewußte Einschränkung auf drei Filme zugunsten einer exakten temporalen Analyse im Rahmen der Untersuchungen Vollands zwar sinnvoll, dennoch wäre hierzu eine stärkere Involvierung des Gesamtwerks von Lynch

ebenfalls wünschenswert gewesen. Diese Problematik erkennt auch die Autorin, indem sie ihre Untersuchung nur als Anfang beschreibt, dem notwendigerweise die weitere Auseinandersetzung, gerade auch mit anderen Filmemachern, die das Phänomen der Zeit in ihren Werken thematisieren, folgen müsse. Dennoch inspiriert Vollands detaillierte Auseinandersetzung zu einer intensiveren Beschäftigung mit den Facetten kinematografischer Zeitinszenierungsstrategien und schärft das Bewusstsein für ein fundamentales, aber immer noch verkanntes Erkenntnis- und Gestaltungsmittel des Films.

Bernd Gieseemann (Schlüchtern)