

## Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

### Im Blickpunkt

#### **Andreas Becker: Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung**

Bielefeld: transcript 2004, 366 S., ISBN 3-89942-239-2, € 28,80

Die Veränderung der sichtbaren Welt durch die filmischen Techniken der Zeitlupe und Zeitraffung ist längst allgegenwärtig. Insofern diese häufig als Stilisierung und Spielerei wahrgenommen werden, gerät das spezifisch ästhetische und damit zugleich epistemologische Potenzial dieser Verfahren selten in den Blick. Genau dies macht sich die vorliegende Studie zur Aufgabe, indem sie die filmische Manipulation von Zeit auf ihre Implikationen für die Wahrnehmung von Welt und insbesondere für das Verständnis von Natur/ Realität untersucht. Unter Bezug auf Walter Benjamin (und in Absetzung von Siegfried Kracauer) wird dabei postuliert, dass die filmischen Techniken keineswegs *die Realität* neu und anders zeigen, sondern dass sie Realität selbst modifizieren: Technik schafft eine „andere Natur“ (Benjamin). Dies wird sowohl durch eine historische Rekonstruktion der wissenschaftlichen und ästhetischen Produktivität von Zeitmanipulationen als auch durch eine systematische, auf zwei gegensätzliche Verwendungsweisen zugeschnittene Analyse des Einsatzes von Zeitlupe/ Zeitraffer in (vorwiegend) dokumentarischen Filmen nachvollzogen.

Der Autor, Andreas Becker, insistiert darauf, dass sich Zeitlupe/ Zeitraffer nicht auf eine schlichte Beschleunigung (bzw. Verlangsamung) von Bewegungen beschränken und sich entsprechend auch nicht unter alleinigem Bezug auf ihre technischen Grundlagen erklären lassen. Bezeichnend ist etwa, dass wir – im Abgleich mit der alltäglichen Bewegungswahrnehmung – eine Modulation und Verfremdung der Bewegungsformen zu sehen bekommen, wodurch neue Strukturen und Zusammenhänge sichtbar werden. Schon vor ihrer technischen Realisierung werden im 18. und 19. Jahrhundert modellhafte Zeitmanipulationen diskutiert, um das Verhältnis des Menschen zum Kosmos, zur Tier- und Pflanzenwelt zu bestimmen. Unter Bezug auf einen aristotelischen, relativen Zeitbegriff (Zeit als Maß von Bewegung) stellen der Mathematiker Etienne de Condillac, der Zoologe von Karl Ernst von Baer und der Physiker Ernst Mach Überlegungen an, wie sich etwa die Wahrnehmung von Bewegung und Leben veränderte, wenn sich die menschliche Lebensspanne (und mit ihr die Intensität und Taktung der Wahrnehmung) vergrößern oder verkleinern würde.

Die Untersuchung medientechnischer Zeitmanipulationen startet Becker dann bei den Serienfotografien Eadweard Muybridges. Hier zeigt er, dass die Wahl

der Motive, die technische Durchführung und schließlich die tableauartige Präsentation der Bilder auf eine gleichermaßen exakte wie variable zeitliche Analyse und somit auf eine Verfremdung vertrauter Bewegungsformen zielen. Mit Roman Ingarden sieht Becker das spezifisch Filmische in der Folge vor allem darin, unterschiedliche Zeitperspektiven simultan verfügbar zu machen. Die Irreversibilität von Zeit würde so relativiert und analog zur Bewegung im Raum ein wiederholtes Wechseln zwischen verschiedenen Perspektiven möglich.

Während Becker auf dieser Basis eine präzise und originelle Beschreibung spezifischer ästhetischer Qualitäten der filmischen Zeitmanipulationen gelingt, zeigen die folgenden Detailanalysen zahlreicher Filme (wie Riefenstahls *Olympia*, 1936; Kluges *Patriotin*, 1979; Greenaways *ZOO*, 1985; Reggios *Koyaanisqatsi*, 1983 u.v.a.) zunächst, dass diese Verfahren im filmischen Kontext eine Vielzahl an Funktionen erfüllen können: Sie ermöglichen visuelle Karikaturen (etwa in Tierfilmen), die Angleichung von Mensch und Kosmos, die Anthropomorphisierung des Unbelebten oder die Desanthropomorphisierung von Städten. Meines Erachtens schadet es der Analyse hier, dass Becker eine etwas schematische und vor allem normative Unterteilung vornimmt, indem er Filme, die Zeitlupe/Zeitraffer narrativ und symbolisch einbetten, gegenüber Filmen, die die Wahrnehmungsirritation in den Mittelpunkt stellen, übermäßig abwertet. Hier zeigt sich vielleicht auch, dass der zwar sehr reflektierte aber ungebrochene Bezug auf Benjamins Modell vom optischen Unbewussten sowie dessen Unterscheidung von Leib- und Bildraum den Blick für die Beurteilung filmischer Verfahren und insbesondere ihre Erkenntnispotenziale (zumal im wissenschaftlichen oder juristischen Kontext) zu stark fokussiert. Vor allem unter Bezug auf den gegenwärtigen Medienverbund fällt es schwer nachzuvollziehen, dass (und wie) ausgerechnet der Film eine „Technik des Navigierens“ ausbilden könnte, um das zu leisten, „was die Erfahrung uns einst erlaubte“ (S.307). Diese Differenzen in Fragen der strategischen Bewertung mindern allerdings das Vergnügen an den zahlreichen Einsichten des Buches kaum.

Markus Stauff (Bochum)