

Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmidt, Alfred Tews (Hg.): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen

Berlin: Bertz Verlag 2004, 191 S., ISBN 3-9294470-21-7, € 14,90

Das Thema des Achten Internationalen Bremer Symposiums zum Film ergab sich, wie Irmbert Schenk im Vorwort des Sammelbandes betont, aus einer inneren Logik der Themensetzung der Jahre 2000 bis 2002. *Erlebnisort Kino* beschäftigte sich mit sozialen und medialen Institutionen, *Motion is Emotion* reflektierte den Zusammenhang von Bewegung auf der Leinwand und der Bewegung der Gefühle, während *Stars* „den Filmstar als Scharnier der Beziehung von Zuschauer zu Film und Kino“ untersuchte. (S.7) Und *Zeitsprünge?* Der neue Band setzt sich mit den Veränderungen der temporären Erzählstruktur in der mehr als 100 Jahre alten Filmgeschichte auseinander. Gerade der Film erweist sich als Medium, das mit der Zeit in vielfältiger Weise umgehen kann. Klaus Kreimeier betrachtet dieses in stetiger Bewegung befindliche Phänomen in „Extension bis zum Nullpunkt“ am Beispiel von Hitchcocks *North by Northwest* (1959) auf eine unerwartete Weise. Er greift eine Leerstelle in dieser „furiösen Raum-Zeit-Maschinerie“ (S.10) auf, um an ihr eine Sequenzfolge zu zeigen, die für die Filmästhetik von Hitchcock ungewöhnlich war: Die Zeit verharret vermeintlich auf der Stelle und erzeugt zugleich eine Spannung, in der die Kinoluft zu knistern anfängt, ohne dass die stillgelegte Zeit im Bewegungsbild gemessen werden kann. Nach Kreimeier fehlten nämlich der Filmanalyse die Begriffe, „um die spezifische Temporalität dieser Szene zu beschreiben.“ (S.27) Deren Faszination bestehe darin, dass in der Leere des Raumes, in den Cary Grant vom Rande des Highways aus blickt, aus der Sicht des Kinozuschauers eine grenzenlose Ausdehnung des Raumes entsteht, der – analog zur stillgelegten Zeit – ins Unendliche tendiere.

Ein anderes Verfahren zur Konservierung von Zeit ist die Rückblende, die Maureen Turim in „Flashbacks und das Zeit-Bild“ anhand von drei Spielfilmen aus den 50er und 60er Jahren erläutert. In allen drei Filmen (*Hiroshima, mon amour* (1959), Alain Resnais; *Die Passagierin* (1961/63), Andrzej Munk und *Der Pfandleier* (1965), Sidney Lumet) handelt es sich um die traumatische Erfahrung des Holocaust, die durch die Flashbacks verdoppelt wird, indem die Schuld der Verursacher sich in das Bewusstsein der Rezipienten einbrennt. Dass der Zeitsprung zwischen den Sequenzen seit dessen früher Einführung im Stummfilm eine ausdifferenzierte Anwendung gefunden hat, zeigt Hans Beller in den Blendentechniken der Transition, die sich in acht Verfahren niederschlagen (Überblendung, Unschärfenblende, Wischblende, Trickblende, Schiebblende, Flash forward and -back, intermittierender Schnitt und Morphing). Gemeinsam mit verschiedenen Formen der auditiven Transition und dem sogenannten „match cut“ (Form der kontinuierlichen Bewegungsmontage) erfordern sie die höchste technische und visuelle Aufmerksamkeit sowohl unter Regisseuren als auch unter Cineasten, die zu unerreichbaren Erkenntnisgewinnen führen können. In *2001 - A*

Space Odyssey (1968) von Stanley Kubrick verwandelt sich der von einem Primaten in die Luft geworfene Knochen zu einem formgleichen, Atomwaffen tragenden Raumschiff, womit gleichsam der Sprung aus der Frühzeit der Menschheit ins 21. Jahrhundert visualisiert wird. Von der Einsicht, dass Filme in der Zeit ablaufen und gleichzeitig Filme in sich selbst entfalten, ist der Beitrag von Elisabeth Büttner „Orte, Nichtorte, Tauschpraktiken“ geprägt. Sie untersucht an vier Filmszenen, die mehrere gemeinsame Eigenschaften besitzen (Konzepte der Wiederverwertung oder der Entnahme aus einem gemeinsam gesichteten Vorrat an Filmbildern), wie Betrachter und Benutzer bei ihrer Arbeit an gefundenen Bildern Zeit als Tauschprodukt verwenden. Bei diesen Tauschprozessen erzeugen Zeit (Ort: Meeresküste), Erinnerung (Meereshorizont) und Erwartung (Meeresstrand) in ihrer visuellen Umsetzung Bilder, in denen Zeitverfasstheit mit Selbstthematizierung und Handlungsimpulsen verbunden werden.

Videoclips als Ausdrucksformen einer postmodernen Oberflächenkultur, der „der Bezug zu traditionellen Linien kultureller Identität nebensächlich geworden ist“, knüpfen an viele Genres der Filmgeschichte an, so wie sie „auch aus den unterschiedlichsten Epochen und Stilrichtungen zitieren“ (S.73). Ausgehend von dieser Feststellung, untersucht Irmbert Schenk den Zusammenhang von Zeit und Beschleunigung in dem schnellsten Genre der Medienproduktion. Dabei beschäftigt er sich mit Schnittgeschwindigkeit und Bildrhythmus der Clips, indem er in diachronischer Sichtweise Verfahren der filmischen Avantgarde wie auch in synchronischer Betrachtung die unterschiedlichsten Kompositionsverfahren der postmodernen Medien einerseits als Baumaterial benutzt, um für das erklärte Ende der Meta-Erzählung (Lyotard) einen tiefenanalytischen Zugang zu finden. Andererseits geht er von den Kriterien der Postmodernität aus (Vermengung von Kultur und Geschmack der Elite und der Masse), um in einer impressionistischen Herangehensweise einleuchtende Beweise für die Ent-Zeitlichung von Wirklichkeit und deren faszinierte Rezeption durch jugendliche Benutzer zu finden. Auffällig ist dabei das Abwägen von subversiven Momenten im Videoclip und deren konservative Abwehr durch die Medienpädagogik. In dem Beitrag „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino“ beschäftigt sich Georg Seeßlen mit den inneren Zeitstrukturen und Zeitbildern in den Filmen von David Lynch. Ausgehend davon, dass das Kinoerlebnis eine mythische Abbildung des wirklichen Lebens sei, das von den Medien der Postmoderne als eine Mischung von Elementen der Kunst und der Unterhaltung mit dem Hang zur Beliebigkeit dargestellt werde, unternimmt Seeßlen den Versuch, am Beispiel von *Blue Velvet* (1985), *Twin Peaks* (1989) und *Lost Highway* (1994) in das Innere postmoderner Wahrnehmung bei David Lynch vorzustoßen. Seine zehn Thesen entwerfen die anthropologische Architektur des postmodernen Menschen, der am Ende des christlichen Zeitalters in einer spiralförmigen Zeit lebt, in der Ursache und Wirkung nicht mehr kongruent sind und die archaische Macht des Bösen dessen Innenwelt determiniert. Dennoch wollen, so Seeßlen, Lynchs Filme ein realistisches Bild der Gesellschaft und deren Kultur entwerfen.

Den Wandel vom postmodernen zum post-mortem Kino der 90er Jahre beschreibt Thomas Elsaesser am Beispiel von Christopher Nolans *Memento* (1999). Unter Verweis auf zahlreiche Hollywoodfilme der 90er Jahre, in denen es um die Krise der männlichen Identität geht, stellt er zwei grundlegende Merkmale der post-mortem-Situation vor, an denen er untersuchen will, was passiert, wenn man „seinen eigenen – symbolischen – Tod überlebt.“ (S.115) Dabei stellt er die Hypothese auf, dass „*Memento* [...] ein Film (ist), der in einem bestimmten Sinn eine perfekte Allegorie dafür ist, weswegen wir einen Traum ‚erfinden‘ müssen in einer Welt, in der alles Trug, nur Oberfläche und Illusion ist, wo es nirgends Tiefe gibt, und auch kein Innen, das sich vom Außen unterscheidet.“ (S.122) *Memento* und das Genre des post-mortem-Kinos vergegenwärtigten eine gleichsam unausgesprochene Prämisse, nach der sich der moderne Mensch in einer Art posttraumatischer Situation befinde, in der die Katastrophe sich schon ereignet habe und, was unser kulturell-philosophisches Selbstverständnis angehe, ‚tatsächlich‘ schon tot sei.

In zwei kürzeren Studien untersucht Ernst Schreckenberg am Beispiel des Films *Die Ewigkeit und ein Tag* (1997, Theo Angelopoulos), wie Zeit in spezifischen filmischen Einstellungen (Vertikal- und Horizontalfahrt der Kamera, tonale Effekte) erfahrbar gemacht werden kann, während Hans-Jürgen Schlegel im Werk von Andrej Tarkowski Erinnerung als eine Form von subjektiver Zeiterfahrung darstellt, die Voraussetzung für die „in einem kosmischen und transzendentalen Sinne versiegelte Zeit“ (S.150) werde, nämlich als Einheit der endlichen und unendlichen Zeit. Rainer Rother thematisiert Episode und Epoche im Stummfilm, wobei er beim Vergleich von *Birth of a Nation* (1915) und *Intolerance* (1916, beide David Griffith) die abweichenden Zuschauerreaktionen auf die unterschiedlichen Geschichtskonstellationen in diesen Filmen zurückführt. Stefan Dröbler untersucht die Ergebnisse der Rekonstruktion der deutschen Fassung von *Lola Montez* (Max Ophüls) aus dem Jahr 1955, die aus sieben verschiedenen Ausgangsmaterialien stammt. Herausgekommen sei dabei „eine synthetische, neue Fassung“ (S.183), die allen erhaltenen Kopien der deutschen Version weit überlegen sei. Im Gegensatz zu diesen diskursiv aufgeladenen und gut lesbaren Beiträgen ist Ursula von Keitz' Aufsatz zur „Desorientierung filmischer Chronologie in Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*“ (1960) stellenweise so stark fachspezifisch belastet, dass er den Leseprozess mit ständigen Hindernissen versieht. Dennoch ist anzumerken, dass sich hinter der ‚Desorientierung‘ solide Kenntnisse in filmtheoretischer Analyse verbergen. Wenn diese aber zur Verwirrung des Lesers beitragen, dann wird der Eindruck von einer sehr informativen, in den meisten Beiträgen außerordentlich anregenden Publikation leider etwas getrübt. Ungeachtet solcher partieller ‚Wahrnehmungsstörungen‘ bleibt das Fazit, dass – auch dank der eleganten und übersichtlichen Einführung in den Band (Willi Karow) – eine gut lesbare Darstellung von Zeitsprüngen im Film des 20. Jahrhunderts geboten wird.

Wolfgang Schlott (Bremen)