

Alina Valjent

Stefanie Kreuzer (Hg.): FilmZeit: Zeitdimensionen des Films

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18903>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Valjent, Alina: Stefanie Kreuzer (Hg.): FilmZeit: Zeitdimensionen des Films. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 3, S. 282–283. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18903>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Stefanie Kreuzer (Hg.): **FilmZeit: Zeitdimensionen des Films**

Marburg: Schüren 2021, 486 S., ISBN 9783741003882, EUR 58,-

Der vorliegende Sammelband bringt 15 Autor_innen zusammen, um sich dem „Desiderat“ (S.20) einer „systematische[n] Untersuchung zu den vielfältigen Zeitphänomenen und Darstellungsweisen von Zeit(lichkeit) im Film“ (S.19) zu widmen. Zwar eignet sich das Format des Sammelbandes nicht dezidiert für eine im engeren Sinne ‚systematische‘ Untersuchung, was sich beispielsweise daran zeigt, dass die in der Einleitung vollzogene Unterscheidung zwischen „*Zeit im Film*“ (S.15) und „*Zeit des Films*“ (ebd.) nicht durchgehalten werden kann. Gleichwohl erarbeiten einige der üppig bebilderten Einzelbeiträge ihre jeweiligen Systematiken selbst, so etwa Henry Keazors „Vom ‚Frozen Moment‘ zum Zeitraffer: Eine kleine Typologie der (Film-)Zeit in Musikvideos“ (S.225-244). Auch der Beitrag der Herausgeberin, der durch seine zentrale und seitenstärkste Position das Kernstück des Bandes markiert, entwirft eine Typologie der ‚Filmzeit‘. Mit der ‚Achronie‘ widmet sie sich einem Spezialfall filmischen Erzählens, der dann eintritt, wenn „keine gesicherte Chronologie mehr zu rekonstruieren ist“ (S.247). Bei der Achronie handelt es sich zwar um einen Sonderfall – doch um einen, der auf spezifische Weise geeignet sei, „besondere Zeiterlebnisqualitäten“ (S.305) filmisch zur Darstellung zu bringen.

Der Fokus auf die Darstellungsweisen bedingt den narratologischen

Schwerpunkt des Bandes, der sich in einer Vielzahl der Beiträge die Theorie-sprache Gérard Genettes orientiert (vgl. die Beiträge von Markus Kuhn, Julia Eckel, Lucia Krämer, Matthias Brüttsch, Stefanie Kreuzer) und auf den Bereich filmischen Erzählens erweitert. Letzteres wird besonders stringent in Jörg Schweinitz’ Beitrag („Fellinis Schiff der Träume [1983] und die ästhetische Eigenzeit des Films“, S.311-326) vorgeführt und anhand des im Titel genannten Fallbeispiels konkretisiert. Anstelle des linearen und auf die Darstellung von Wirklichkeit bezogenen Genette’schen Zeitbegriffs setzt Schweinitz auf eine Form der ‚ästhetischen Eigenzeit‘, die es erlaubt, in der ästhetischen Erfahrung ganz verschiedene Zeitebenen zu synthetisieren (vgl. S.324) – wie etwa im Fall der Achronie. Mit dem Begriff der ‚Eigenzeitlichkeit‘ motiviert der Autor darüber hinaus eines der Wissenschaftsnetzwerke, das den vorliegenden Band konzeptuell stützt: Das DFG-Schwerpunktprogramm „Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne“.

Durch das Übergewicht narratologischer Forschung geraten andere Aspekte des Medialen jedoch ein wenig in den Hintergrund. So geht erst Birk Weiberg in „Zeit als Material: Zugänge der bildenden Kunst zum Medium Film“ (S.359-377) konkret auf die zeitlichen Dimensionen des filmischen Materials ein, wenn er etwa den Wandel der Maßeinheiten für die

Längenangaben des Films (von Metern zu Minuten) historisch verortet (vgl. S.359f.). Auch sind die Dimensionen des Filmischen recht eingeschränkt: Im Zentrum des Bandes steht deutlich der Spielfilm, wenngleich sich einige Beiträge auch mit Musikvideos (Keazor), Serien (Marschall, Susanne: „Entfesselte Erzählungen: Zeit, Zeitlichkeit und Zeitstrukturen in der TV-Serie“, S.441-467) und dem Film in der bildenden Kunst (Weiberg) auseinandersetzen.

Mit fast 500 Seiten ist die Erzählzeit (oder hier konkret: die Lesedauer) des Bandes vergleichsweise lang. Der selektiven Lektüre empfiehlt sich besonders Susanne Kauls Beitrag „Echtzeit im Spielfilm“ (S.133-147), der konzipiert die filmische Konstruktion der „Deckung zwischen dargestelltem Zeitverlauf und Darstellungszeit“ (S.133) untersucht sowie Brütschs „Verkehrte

Welt? Rückwärtserzählungen in Film, Fernsehen und Literatur“ (S.197-224), dessen englischsprachige Vorlage allerdings bereits knapp zehn Jahre zuvor im Sammelband (*Dis*)*Orienting Media and Narrative Mazes* (Eckel, Julia/Leiendecker, Bernd/Olek, Daniela/Piepiorka, Christine [Hg.]. Bielefeld: transcript, 2012) erschienen ist. Insgesamt fällt auf, dass die Beiträge weniger durch einen gemeinsamen Begriffsapparat als durch den Rekurs auf bestimmte Klassiker des ‚FilmZeit‘-Kinos – wie etwa *Timecode* (2000), *Memento* (2000) oder *Groundhog Day* (1993) – zusammengehalten werden, die sich neben vielen anderen, ebenfalls in der angehängten Filmografie von *FilmZeit* wiederfinden. Zusammen mit der Auswahlbibliografie bietet diese einen starken Fundus für Forschung und Lehre zum Thema.

Alina Valjent (Bonn)