

allerhöchste Zeit also, im Sinne intergenerationaler globaler Nachhaltigkeit ein*e bessere*r Vorfahr*in für kommende Generationen zu werden (Biswas 2023), allerhöchste Zeit also, die institutionelle Non-Performativität von Antirassismus (Ahmed 2020) in wirksame antirassistische sowie feministische und queere Praktiken umzusetzen.

CHRISTINE HANKE

Lit.: **Ahmed, Sara** (2020): The Nonperformativity of Antiracism, in: *Meridians. feminism, race, transnationalism*, Bd. 19, Nr. 51, 196–218, doi.org/10.1215/15366936-8565957. • **Arbeitskreis Umfrage des FAM** (2022): «Wie <weiß> ist die deutschsprachige Medienwissenschaft?» Hintergründe, Ergebnisse und Reflexionen zur Umfrage der GfM und des Forum Antirassismus Medienwissenschaft, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 14, Nr. 1: X | *Kein Lagebericht*, 192–198, doi.org/10.25969/mediarep/18122. • **Biswas, Tanu** (2023): Becoming good ancestors: A decolonial, childist approach to global intergenerational sustainability, in: *Children & Society*, Bd. 27, Nr. 4: *Childism*, hg. v. dems./John Wall, 1005–1020, doi.org/10.1111/chso.12722. • **Extinction Rebellion** (o.J.): Unsere drei Forderungen. Der Kern unserer Kampagne, in: *Extinction Rebellion* (Website), extinctionrebellion.de/wer-wir-sind/unsere-forderungen/ (29.9.2023). • **Fridays for Future Deutschland** (2023): Aufruf zum globalen Klimastreik am 15.9.2023, in: *Fridays for Future* (Website), fridaysforfuture.de/klimastreik/ (29.9.2023). • **Indigenous Action** (2020): Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto, in: *Indigenous Action* (Website), 19.3.2020, www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/ (29.3.2023). • **Letzte Generation** (o.J.): Mach mit!, in: *Letzte Generation* (Website), letztegeneration.org (29.9.2023). • **Morrison, Toni** (1987): *Beloved*, New York. • **Sharpe, Christina** (2016): *In the Wake. On Blackness and Being*, Durham, doi.org/10.2307/j.ctvt113466v. • **Tuck, Eve / Yang, K. Wayne** (2012): Decolonization is not a metaphor, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society*, Bd. 1, Nr. 1, 1–40. • **ZfM = Zeitschrift für Medienwissenschaft**, Jg. 11, Nr. 20 (1/2019): *Was uns angeht*, hg. v. Ulrike Bergemann u. a., dx.doi.org/10.25969/mediarep/3729.

ZEITLUPE

In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four.

If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on.

Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting.

(John Cage 1961, 93)

Die Zeitlupe ist spezifisch für Bewegtbildmedien. In der Musik kann beliebig verlangsamt werden, ohne dass dadurch das Erkenntnisgeleitete einer filmischen Zeitlupe in den Vordergrund rücken würde. Die Komposition *ORGAN²/ASLSP* (1987) von John Cage wird seit 2001 in Halberstadt mit einer auf 639 Jahre angelegten Gesamtdauer gespielt. Diese Idee der Verlangsamung findet sich im englischen Begriff der Slow Motion, wobei eine beliebige Verlangsamung aufgrund der Bildfrequenz anders als in der Musik nicht möglich ist, da im Filmbild irgendwann keine Bewegung mehr zu sehen ist, sondern nur noch sich abwechselnde Standbilder – oder der angehaltene Film, der im Projektor verbrennt.

Als *Zeitlupe* bezeichnet man bereits seit den 1910er Jahren Aufnahmen, die mit deutlich mehr als den 16 bis 24 Bildern der normalen Projektionsgeschwindigkeit gemacht werden, wobei der Begriff einen Zusammenhang zu optischen Untersuchungen herstellt: Bewegungen werden nicht einfach nur verlangsamt. Sie werden – unter die *Lupe* genommen – besser sicht- und studierbar. Wesentlich ist nicht nur die Erhöhung der Bildrate, sondern damit verbunden auch die zwangsläufige Verkürzung der Belichtungszeit des Einzelbildes, die gegenüber dem oftmals leicht unscharfen Einzelbild des Films eine <unnatürliche> Schärfe erzeugt.

Der analytisch-experimentelle Zusammenhang findet sich häufig in naturwissenschaftlichen Aufnahmen, wenn z. B. Objekte bei einem Aufprall gefilmt werden oder Bewegungen von Tieren, die so schnell sind, dass sie dem menschlichen Auge

Z

andernfalls verborgen blieben. Für die enormen Geschwindigkeiten von bis zu 10.000 Bildern pro Sekunde wurde dafür nicht wie sonst üblich der Filmstreifen vor dem Objektiv entlanggeführt, sondern ein bewegliches Prisma lenkte den einfallenden Lichtstrahl auf den im Magazin ausgelegten Film um. Heutzutage können digitale Consumer-Kameras ohne Weiteres hohe Bildfrequenzen mit bis zu 1.000 Bildern erreichen. Zahlreiche Urlaubs-, Familien- oder Sportvideos nutzen die einfach zu erzeugenden Zeitlupenaufnahmen, um willkürlich Momente auszudehnen, ohne dass in der verlangsamten Bewegung tatsächlich mehr Informationen zu erkennen wären als das Verlangen, damit zu beeindrucken. Das Ziel ist eine Ästhetik, die nach Rudolf Arnheim über das Studium hinausweist und «nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen, sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirk[t]» (Arnheim 2002, 118). Diese Ästhetik wird von Walter Benjamin auch als das «Optisch-Unbewusste» bezeichnet (Benjamin 1977, 50), etwas, das auf den medialen Eigensinn dieser Bilder hinweist.

Dieser «Oberflächenglanz» (Brockmann 2014, 337) ist auch im Spielfilm zu finden, wenn durch die Zeitlupe die Wirkung von herumspritzendem Blut oder fliegenden Glassplittern gesteigert wird. Was dabei verloren geht, ist der «Realitätseindruck» (Metz 1972, 61) des Films. Denn auf physikalische Realitäten wie Geschwindigkeit, Gewicht oder auch die Einwirkung eines Schlags kann in der extremen Verlangsamung nicht mehr geschlossen werden.

Eine besondere Form der Verlangsamung ist das Standbild im Film bzw. im Video. Das Anhalten des Films wird von Raymond Bellour auch als Geste einer neuen Art von Analyse bezeichnet, die mit dem Videorekorder erst möglich und popularisiert wurde: «Indem jedoch diese Geste gegen das «natürliche» Vorbeiziehen der Bilder ankämpft, bedeutet sie mehr als nur das: Ein Spiel, eine Umwandlung, ein Abschweifen ..., eine abgeleitete Neuschaffung» (Bellour 1999, 19). Am

bekanntesten ist diese Art der Verlangsamung wahrscheinlich in der Videoinstallation *24 Hour Psycho* (UK 1993) von Douglas Gordon, in der der bekannte zweistündige Hitchcock-Film auf einen Tag Projektionsdauer gestreckt wird. Don DeLillos Roman *Der Omega-Punkt* (2010) schildert zu Beginn die Betrachtung dieser Installation, bei der sich der Erzähler in den Details verliert: «Tot geborene Bilder, zusammenbrechende Zeit», so beschreibt er an einer Stelle die von Sinn und Information befreiten Bilder (ebd., 59).

Für den Film *Havarie* (DE 2017) hat Philip Scheffner einen dreiminütigen Youtube-Clip auf 90 Minuten gedehnt, womit der Film um die Hälfte langsamer als *24 Hours Psycho* ist. Um eine stereotype Bebilderung des Films über das Schicksal Flüchtender zu vermeiden, wird das kurze Amateurvideo eines havarierten Schlauchbootes auf die Dauer eines Dokumentarfilms ausgedehnt, wodurch die Bilder in gewisser Weise von der Last ihrer Informationsvermittlung befreit werden. Das damit einhergehende genauere Hinsehen auf das Material verweist auf das Mediale der Vorführung und lässt etwas zum Vorschein kommen, was in Normalgeschwindigkeit nicht sichtbar würde: Bilder zwischen den Bildern. Es ist eine Analyse des Materials und nicht die der Bewegung in der Realität, wodurch das Vertraute der Bilder in den Hintergrund tritt. Bei Scheffner wird durch diese extreme Verlangsamung die medial eingeübte Dramatik der allseits bekannten Bilder der Flucht über das Mittelmeer ins Ungenaue verschoben. Sowohl *24 Hour Psycho* als auch *Havarie* befragen auch die eigene Zeiterfahrung im Verhältnis zum Gezeigten.

Eine sinnbefreiende Funktion der Zeitlupe wurde bereits im Experimentalfilm erprobt. In Mieko Shiomis *Disappearing Music for Face* (JPN/USA 1966), der Teil der *Fluxfilm Anthology* ist, wurde das Aufkommen eines Lächelns mit 2000 Bildern pro Sekunde aufgenommen. Daraus entstand ein elfminütiger 16mm-Film, in dem kaum Bewegung zu sehen ist, aber zwischen dem ersten und dem letzten Bild trotzdem ein deutlicher Unterschied

erfahrbar wird. Damit übt diese Form der Zeitlupe ein genaues Hinsehen ein, das nichts mehr mit dem ursprünglichen, am Beweis orientierten Verfahren zu tun hat. Es ähnelt eher den Techniken der verschiedenen Slow-Bewegungen wie dem *Slow Cinema*, das häufig mit langen Einstellungen (in Normalgeschwindigkeit) die Erzählung nahezu zum Stillstand bringt und das Beobachtende in den Vordergrund stellt. «Wir bräuchten Zeit, um das Interesse an Dingen zu verlieren», fasst die Tochter des Protagonisten in *Der Omega Punkt* ihre Gedanken angesichts von *24 Hours Psycho* zusammen (DeLillo 2010, 103). Das Gegenteil dieser Form der Verlangsamung besteht nicht im Zeitraffer, sondern in der Möglichkeit zur Beschleunigung, die durch die entsprechenden Buttons bei YouTube-Videos oder Podcasts dafür sorgen, das Material in doppelter Geschwindigkeit rezipierbar zu machen (die eingblendete Werbung läuft übrigens weiter im normalen Tempo), etwas, das auch in Kursen zum Speed Reading eingeübt wird. Was bei diesem *Mehrsehen* jedoch ausgeht, ist die Zeit zum genauen *Hinsehen*.

WINFRIED GERLING
FLORIAN KRAUTKRÄMER

Lit.: **Arnheim, Rudolf** (2002 [1931]): Die Zeitlupe, in: ders.: *Film als Kunst*, Frankfurt/M., 118–119. • **Bellour, Raymond** (1999): Die Analyse in Flammen (Ist die Film-analyse am Ende?), in: *Montage AV*, Bd. 8, Nr. 1: *Film als Text: Bellour, Kuntzel*, 18–23, montage-av.de/pdf/o81_1999/o81_Raymond_Bellour_Die_Analyse_in_Flammen.pdf (26.11.2023). • **Benjamin, Walter** (1977): Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M., 45–64. • **Brockmann, Till** (2014): *Die Zeitlupe. Anatomie eines filmischen Stilmittels*, Marburg. • **Cage, John** (1961): Four statements on the dance, in: ders.: *Silence – Lectures and Writings*, Middletown, 86–97. • **DeLillo, Don** (2010): *Der Omega-Punkt*, Köln. • **Metz, Christian** (1972): *Semiotik des Films*, München.

ZEUG*INNENSCHAFT In Swakopmund, Namibia, am Rande der Namib-Wüste erinnert ein 2007 errichteter Gedenkstein auf dem ansonsten unmarkierten Massengrab an die Opfer des Genozids unter deutscher Kolonialherrschaft (1904–1908). Für den Genozid hat sich Deutschland bis heute nicht offiziell entschuldigt, viele deutschsprachige Namibier*innen erkennen ihn nicht an. Noch heute werden Massengräber gefunden, und so kann die namibische Landschaft als ein Ort des Todes verstanden werden, oder als *necrocene*, eine Landschaft des Genozids, wie Jill H. Casid in ihrer Diskussion des Anthropozän es formuliert. Für Casid ist das Nekrozän ein Übergang vom Tod «as the opposite of life, to death as felt, material presence and active process by giving us death as a scene in which we are vulnerably situated» (Casid 2018, 239).

Diese affektive und materielle Präsenz genozidaler und kolonialer Gewalt in der namibischen Landschaft, besonders in der Namib-Wüste, wirft die Frage auf, inwiefern wir nicht auch nicht-menschliche bzw. mehr-als-menschliche Sphären als Zeug*innen anerkennen sollten. Dies wird jüngst auch in der Medienwissenschaft vor allem in Bezug auf Infrastrukturen, Klimakatastrophe und Migration diskutiert, und in diesem Beitrag will ich den Begriff der materiellen Zeug*innenschaft hinsichtlich der Erinnerungskulturen kolonialer Verbrechen erweitern. Während der Wüstensand nach allgemeinem Verständnis die Dinge bedeckt und begräbt – sie also verschwinden lässt –, möchte ich argumentieren, dass der Wüstensand auch freilegt, bewahrt und über die eigene Materialität Zeug*innenschaft ablegt. Unter welchen Bedingungen tritt die Wüste als Zeugin in Erscheinung und wie kann ihre koloniale und genozidale Geschichte aufgezeigt werden? In meiner aktuellen Forschung zu spektralen Infrastrukturen der kolonialen Diamantenextraktion in der Namib-Wüste interessiere ich mich für die Frage, inwiefern die Wüste selbst zur *material witness* wird, die nach Susan Schuppli als eine Untersuchung der beweiskräftigen Rolle der Materie bei der Registrierung von äußeren Ereignissen sowie bei der Aufdeckung

Z