

III

DIE ENTDECKUNG DER FILMISCHEN NATUR

Die im Folgenden thematisierten Filme vollzogen einen radikalen Perspektivwechsel im Umgang mit den Verfahren. Wie ich bereits darlegte, wurden sämtliche Brüche, welche die Differenz des filmischen Bildes gegenüber dem Abgebildeten notwendig erzeugt, durch illusionäre Kontextualisierung der Verfahren übergangen. Jede noch so ungewohnte Bewegung wurde narrativ eingebunden und mit Sinn belegt, obwohl dieser aus dem Bild selber nicht entsprang. Vorsehnlich also wurde die spezifisch andere Wahrnehmungsform des Films ignoriert und ausgelöscht, narrativ erzeugte Konventionen bestimmten stattdessen den Umgang mit dem filmischen Motiv.

Gerafft wurden fast ausschließlich Vorgänge, die mit dem bloßen Auge unbeobachtbar blieben, also das Pflanzenwachstum, die Bewegung von Wolken; gedehnt wurden eben nur jene, die sich besonders schnell vollzogen, Sportler im Wettkampf, rennende Tiere. Die Kamera erweckte den Eindruck, als gleiche sie die Wahrnehmung nur an, sie überforderte den Zuschauer nicht und machte unbeobachtbare Vorgänge ›für ihn‹ sichtbar: Das Pflanzenwachstum und die äußere Natur wurden durch den Zeitraffer anthropomorphisiert, der Mensch und seine Bewegungen erschienen in Zeitlupe statuarisch. Diese rigide Konzentration auf bestimmte Bewegungstypen ließ es nicht zu, dass die alltägliche Vorstellung eines festumgrenzten Bereichs des Natürlichen hinterfragt wurde. Sobald Natur im Zeitraffer zu handeln schien, wurde sie märchenhaft verklärt, und sobald Bewegungen vor Dehnung zu erstarren drohten, wurde die unheimliche Wirkung durch das Umfeld des Bildes und durch Kennzeichnung als eines *besonderen* Moments zugleich zurückgenommen. Die im Folgenden untersuchten Filme bringen diese Unterscheidung durcheinander, weil sie alle diese ungewohnten Momente thematisieren, sie enthalten sich der expliziten Wichtung und Einbindung der Aufnahmen und überantworten dem *Zuschauer* diese Arbeit. Oftmals machen sie die Schwierigkeit einer Einordnung sogar zum Ausgangs-

punkt der filmischen Reflexion. So werden die Veränderungen sichtbar, die der Film selber auslöst, es wird – anders gewendet – die Differenz manifest, die der Film gegenüber dem Dargestellten erzeugt.

Der Film verändert die Erscheinungsform und somit den Bereich des als natürlich Geltenden, und er »weiß«¹ darum. Es erschließen sich so ganze Motivbereiche und filmische Ausdrucksformen neu. Anstatt für die entsprechende Zeitperspektive geeignete Motive zu suchen, werden die Verfahren auf das Gewohnte angewandt und schließen *dieses* neu auf. Das Selbstverständliche wird hinterfragt, die Stadt, der Alltag, sogar der Spielfilm werden mit kinematografischen Mitteln neu gesichtet. Es beginnt eine kinematografische Suche nach Metaphern, nach tieferen Bedeutungen, für die das Bild nur der Auslöser ist. In Aufnahmen der Stadt werden jene Prozesse sichtbar, die bislang als natürlich galten: Strömungen, Wachstum, Zerfall; menschliche Bewegungen und Bilder werden durch die Zeitlupe so stark gedehnt, dass die bewusst ausgeführte Bewegung erstarrt, dinglich wirkt und das Bild wie ein Seismograf kleinste Nuancen und Erschütterungen aufzeichnet. Die Kamera durchdringt Natur und Zivilisation gleichermaßen und macht so deutlich, dass es vom Beobachterstandpunkt und dessen Perspektive abhängt, was man sieht. Mit Hilfe der Optik wird eine Auffassungsweise des Natürlichen erschüttert und ein Angebot gemacht, eine neue zu bilden, die Welt *anders* wahrzunehmen. Oftmals ist die Kamera zu sehen bzw. ihr Blickpunkt über Sekunden so starr, dass er wie ein Indize den Ort der Aufnahme markiert, oder die Farben der Straßenbeleuchtung werden durch die Zeitraffung verstärkt und nähern sich den Neonfarben so sehr an, dass sie unwirklich erscheinen. Manchmal trägt ein reflektierender Kommentar aus dem Off oder die Dehnung in normaler Geschwindigkeit aufgezeichneter Filme dazu bei, dass sich ganze Kaskadensysteme reflektorischer Ketten bilden und innerfilmisch auf diese Weise deutlich gemacht wird, dass ein bewusster kinematografischer Eingriff erfolgt ist. Wir sehen, was es heißt, dass die Natur und die Zivilisation durch die filmische Optik betrachtet wird.

Diese Filme fordern dazu auf, die eigene Sichtweise nicht absolut zu setzen, sondern sie in einen komplexeren Zusammenhang zu stellen. Man könnte das bisherige Vorgehen der Autoren so beschreiben, dass sie die Verfahren zwar zur Umformung von oberflächlichen Erscheinungsformen nutzten, aber nicht versuchten, das so gewonnene Material neu zu gruppieren. Der einmal aufgezeigte Kontext wurde nur variiert, aber er blieb als Deutungshintergrund präsent, beispielsweise die spezifische Landschaft bei Algar oder der Kontext der olympischen Spiele bei Riefenstahl. Nie wurde versucht, die Verfahren zur Neukombination und zum Aufbrechen von Kontexten zu verwenden und dadurch diejenigen

Prozesse sichtbar zu machen, welche diese oberflächlichen Erscheinungsformen konstituieren. Es fehlte ein außer dem Bild liegender Fluchtpunkt, auf den die Bilder hin geordnet und abgesucht wurden. Dieses Entgrenzen des Bildinhaltes von seiner Form auf ein spezifisches Interesse hin ist aber ein wesentliches Merkmal der im Folgenden behandelten Filme.

Viele der hier untersuchten Werke stellen nicht nur das mit der Kamera erzeugte Resultat aus oder fassen es narrativ ein, sondern reflektieren zugleich über dessen Erscheinungsbild und thematisieren die Produktionsbedingungen einer solchen Aufnahme mit. Sie situieren sich durch herausgestellte Zitate, durch Verwendung historischer Aufnahmen in die Filmgeschichte oder unterziehen historisches Bildmaterial einer Zeitperspektivierung, so bietet dieses Verfahren die Möglichkeit, sich der filmischen Geschichte anders bewusst zu werden.

III.1

Die Kamera als Agens eines gesellschaftstheoretischen Entwurfs bei Alexander Kluge

Sowohl in seinem theoretischen als auch in seinem schriftstellerischen Werk hat sich Alexander Kluge immer wieder mit verschiedenen Realisationsformen von Zeit beschäftigt. Insbesondere in dem zusammen mit Oskar Negt geschriebenen ›Geschichte und Eigensinn‹ (Kluge; Negt 2001b) und in der ›Chronik der Gefühle‹ (Kluge 2000) machen diese Überlegungen ein wesentliches Moment aus. In beiden Werken werden unterschiedlichste und teilweise Jahrtausende voneinander entfernte Zeiträume in Bezug zueinander gesetzt. Mit Benjamins Begriff des Zeitkerns¹ wird dazu jeweils eine bestimmte Zeitspanne bzw. Epoche präsent gehalten und mit einer anderen verglichen, Lebensläufe werden als »Durchflußgelände der gesamten Produktions- und Gattungsgeschichte« begriffen, diese seien »durchlässig für den Geschichtsfluß, der sich in ihnen« vergegenständliche (Kluge; Negt, 2001b: 257). Diese Art von freiem Umgang mit Zeitmaßstäben ermöglicht es den Autoren, Analogien und Entwicklungen freizulegen, wo sie normalerweise unerkannt blieben.

1 Siehe dazu Walter Benjamins Ausführungen im ›Passagenwerk‹: »Entschiedene Abkehr vom Begriffe der ›zeitlosen Wahrheit‹ ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht - wie der Marxismus es behauptet - nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden. Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüschle am Kleid ist als eine Idee« (Benjamin GS V.1: 578).

Prinzipiell kann alles mit allem in Beziehung gesetzt werden, die geschichtlichen Verbindungen spinnen sich weit, je nach der Perspektive, die man einnimmt: »Wir können sagen, daß einer von uns beiden entweder der Koch oder Verwandter Karls des Großen war. Diese Rechnung enthält *keinen Fehler*« (Kluge; Negt, 2001b: 232).²

Die radikale Relativierung der menschlichen Zeitperspektive, schon bei Baer angedacht, entfaltet erst hier ihr Potential. Die Kamera wird zum Agens einer Geschichtsphilosophie und Gesellschaftstheorie, sie dringt anschaulich in diejenigen zeitlichen Schichtungen vor, welche die Analyse *theoretisch* erschlossen hat. Mit kinematografischen Mitteln werden lang andauernde Prozesse zusammengezogen und präsent gehalten, von denen wir oft nur eine allzu vage Vorstellung haben. Die Kinetematografie wird so für Kluge zu einem integralen Bestandteil und Werkzeug seiner Gesellschaftstheorie, sie erweitert den Bereich des Erkennbaren und macht eine abstrakte Vorstellung, die von Zeitkernen, konkret, Negt und Kluge schreiben (Kluge; Negt, 2001b: 718-719):

Wenn ich auf die Wand des Gefängnisses stoße oder an einen Laternenpfahl renne oder mich im Haus verschanze, so enthält dies die Erfahrung, daß solche Gegenstände fest und nicht in Bewegung begriffen sind. Der Irrtum liegt darin, daß wir von einem Spezialfall der Erfahrung ausgehen. Von diesem Beobachter-Standpunkt hängt der Eindruck der Festigkeit von Dingen ab. Es gibt aber andere vorstellbare Beobachterstandpunkte. Sind es ganze geschichtliche Epochen, oder das Kontinuum der Geschichte überhaupt, so ist der Beobachterstandpunkt aus dem Zeitkern eines Lebensalters willkürlich gewählt. Man stelle sich einen Beobachter vor, der 1000 Jahre so ansieht, wie das Alltagsauge eine Stunde überblickt. Die gesamte tote und lebendige Arbeit, die tätig war, und im Verhältnis der Karikatur dazu die Gesamtgeschichte der Geschichtsschreibung, besitzt einen Beobachterstatus, der einen solchen Geschichts-Blick hat. Sehe ich eine Stadt wie z.B. Mainz von dem Beobachterstandpunkt des geschichtlichen Blicks, so rücken keltische Gründung, römische Prägung, mittelalterliches Mainz, Besetzung durch die französischen Revolutionsarmeen, Resurrektion der Revolutions-Umzüge im späteren Mainzer Karneval, preußische Amtsgebäude und Bahnhof, Bombardierung im Zweiten Welt-

2 Diese Annahme erinnert an Benjamins Überlegungen im Passagen-Werk: »Stellen wir uns vor, ein Mann stirbt mit genau fünfzig Jahren am Geburtstag seines Sohnes, dem es wieder ebenso ergeht, etc - so ergibt sich: seit Christi Geburt haben noch keine vierzig Menschen gelebt. Zweck dieser Fiktion: auf die historischen Zeiten einen dem Menschenleben adäquaten, ihm sinnfälligen Maßstab anzuwenden« (Benjamin GS V.2: 1015). Diesen Hinweis verdanke ich Lehmann (1983: 192).

krieg, Wiederaufbau und industrielle Veränderung zu jener Bewegung zusammen, die geschichtlich-wirklich stattfindet. Ich sehe das als Film. [Im Original teilw. fett gedr., Anm. A.B.]

Negt und Kluge vollziehen hier eben jene Wendung nach, die schon für Benjamin beschrieben wurde, sie bestimmen die Realität *durch den Film*, der Geschichts-Blick, von dem sie sprechen, ist einer, der in sich kinematografisch ist. Die Landschaft wird in einem raumzeitlichen Raster erfahren; die hier durch Aufzählung literarisch nachgebildete zeitliche Raffung veranschaulicht eine Betrachtungsweise, die man als historisch bezeichnen könnte, weil sie ein Orientierungsvermögen in größeren Zeiträumen einfordert. Die durch solchen ›Blick‹ präsent gehaltenen gesellschaftlichen Prozesse müssen dechiffriert und ausgedeutet werden, weil sie keine individuellen Handlungen mehr zeigen, sondern Agglomerationen, Beziehungen und langfristige Prozesse.

Die Zeitrafferaufnahmen geben eine Ahnung davon, was es heißen könnte, einen solchen Geschichts-Blick einzunehmen. Durch sie wird zwar nur die Oberfläche erfasst, es bilden sich lediglich sichtbare Bewegungen ab, sämtliche in historischen Analysen so wichtige Details sprachlicher und inhaltlicher Art gehen dabei notwendig verloren, dennoch können solche Aufnahmen ein Modell für eben diese Art der Betrachtung abgeben.

III. 1. 1 Der Begriff der ›Zeit-Totale‹

Durch die Raffung wird die Zeit – wie der Raum mit dem Weitwinkelobjektiv – in eine Totale gebracht, es entsteht dadurch eine neuartige Wahrnehmung mit einem ihr eigenen Potential. Vorgänge und Ereignisse werden durch das Verfahren in einen größeren Zusammenhang gesetzt, Kluge spricht deshalb auch von einer ›Zeit-Totale‹ (Kluge 1999: 82):

Die Großaufnahme, eine technische, von den langen Brennweiten nahegelegte Form. Zunächst für den Zuschauer ungewohnt, weil die Großaufnahme des Gesichts als Abschneiden des Körpers empfunden wurde. Noch heute würden extreme Großaufnahmen von Gegenständen statt Personen im Spielfilm irritieren. Ebenso irritieren Zeit-Totalen oder Zeit-Großaufnahmen. Im naturalistischen Film erscheinen sie als Effekt (Effekt = Wirkung ohne Ursache). Sie sind aber Hauptausdrucksmittel einer Zeitmaschine, und das ist der Film. Die Übersetzung der Großaufnahme-Technik in die dramaturgische knüpft an das an, was als Bedürfnis im Zuschauer die große Fläche, Konzentration usw. heißt. Solche Übersetzungen

ins Dramaturgische sind nicht erfolgt. [Im Original teilw. fett gedr., Anm. A.B.]

Dass Kluge das Synonym ›Zeit-Großaufnahme‹ verwendet, verwundert zunächst, stellen doch Großaufnahme und Totale konträre Stilmittel dar. Offensichtlich berücksichtigt Kluge bei der Bezeichnung ›Großaufnahme der Zeit‹ im Wesentlichen die temporalen Aspekte, also die Forcierung der Zeit – die sowohl durch Vergrößerung des räumlichen Ausschnitts als auch durch Vergrößerung der Aufnahmeintervalle erfolgen kann. Insofern kann er davon sprechen, dass bei der Zeitraffung Totale und Großaufnahme eine Einheit bilden. Er klärt diesen Aspekt an anderer Stelle in einem Gespräch mit Ulrich Gregor, welches bereits 1976 geführt wurde (Kluge 1999: 237):

Ich kann das nur ausdrücken in Form einer Zeittotale, gewissermaßen einer Großaufnahme der Zeit. Bei der »Zeittotalen« ist es so, daß Großaufnahme und Totale zusammenfallen. Es handelt sich um eine Verzerrung der normalen Augen-Zeit, die wir haben und die ja nichts weiter ist als unsere Idee, daß der Zeitrhythmus des menschlichen Auges, das an der Lebenszeit orientiert ist und an der Jahreszeit, an der Wochenzeit, der 7-Tage-Woche, daß dieser Zeit-Rhythmus ein universales Bild ist; das ist aber genauso falsch wie der eurozentrische Blick, von dem aus alle Länder außerhalb Europas zu unterentwickelten Gebieten werden.

Kluge entwickelt das filmische Bild vom Produktionsmittel – der Kamera – her, es geht ihm gerade um die Erzeugung von Differenzen mittels der Technik, um die Erschließung alternativer Wahrnehmungsperspektiven. Den Zeitrafferaufnahmen kommen dabei besondere *dramaturgische* Qualitäten zu, die in der Filmgeschichte nicht auf die gleiche Weise erschlossen wurden, wie dies beispielsweise bei der Nahaufnahme oder der Totale geschehen ist. Wo immer Zeitrafferaufnahmen alltäglicher Vorgänge eingebunden werden, erscheinen sie wie ein Blick von außerhalb und stellen unsere gewohnte Sicht in Frage.

III.1.2

›Ein Heliotropismus geheimer Art‹: Zeitraffung und Geschichtsdarstellung in Kluges Kinofilmen am Beispiel von ›Die Patriotin‹ (1979)

Die Auseinandersetzung mit Zeit wird bei Kluge in verschiedensten Formen geführt. Kinematografische Zeitraffung stellt dabei nur *eine* – wenn auch besonders ausgezeichnete – von vielen Möglichkeiten dar,

mit der Zeit umzugehen. Sie ist ein technisches Verfahren, welches von anderen narrativen Raffungsformen ergänzt wird, also beispielsweise der Montage, der Beschriftung des Bildes durch Zwischentitel, der Einsetzung eines Erzählers im Off, der Einbindung historischen Materials und dem Dialog.

Als Beispiel für den überaus komplexen Umgang mit Raffungsformen kann ›Die Patriotin‹ von 1979 gelten. Der Off-Erzähler des Films, Alexander Kluge, dichtet mit bedächtiger Stimme Christian Morgens-terns ›Das Knie‹ weiter und berichtet so vom Leben des Obergefreiten Wieland. Parallel dazu wird erzählt, wie die Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Hannelore Hoger) versucht, Einfluss auf den Inhalt von Schulbüchern zu nehmen, indem sie die Geschichte selber ändert. Beide Motive ähneln insofern einander, weil sie auf der Unabgeschlossenheit von Geschichte bestehen und Geschichtlichkeit auch dort einfordern, wo dies unmöglich erscheint. Geschichte ist kein feststehender Korpus von Tatsachen, sondern eine Narration, die immer wieder gebildet und erneuert werden muss. Die Patriotin Gabi Teichert ersetzt die ›Vaterlandsliebe‹, welche auf ein willkürlich festgelegtes Territorium begrenzt ist und für dieses eintritt, durch Solidarisierung mit den Toten und den Opfern der Geschichte, sie kann insofern als eine Patriotin *der Zeit* bezeichnet werden, denn »niemand ist einfach nur tot, wenn er stirbt«, wie der Off-Erzähler zu Beginn des Films berichtet.

Im Film werden mehrere Erzählschwerpunkte miteinander verbunden, Dokumentar- und Spielhandlung greifen oftmals ineinander, so trägt Teichert ihr Anliegen auf einem SPD Parteitag vor, Proteste im Frankfurter Kaufhof werden genauso integriert und erhalten die gleiche Wertigkeit wie ›gespielte‹ Diskussionen in der Schule um das Teichert'sche Geschichtskonzept. Filmische Dokumente des Krieges, Aufnahmen einer archäologischen Ausgrabung und Mitschnitte einer universitären Vorlesung werden nebeneinander gesetzt und gehen in ein heterogenes Gefüge unterschiedlichster Sprechweisen und gesellschaftlicher Darstellungsformen ein, für das der Film einen Zusammenhang einfordert, obwohl die Protagonistin Teichert ständig an der Bildung eines solchen *scheitert*.

Zeitlich weit auseinander liegende historische Ereignisse werden verdichtet und in Beziehung gesetzt. Anstatt sich auf – formal festgelegte – Epochendefinitionen zu stützen und Geschichte von einem abstrakten Schema her zu denken, ordnet Kluge tausende Jahre Geschichte neu an, um Entwicklungslinien und auch Brüche herauszuarbeiten. Der geschichtliche Korpus wird permanent präsent gehalten und genutzt. Bilder von Galaxien, dem Mond und dem Sternenhimmel weisen darauf hin, dass menschliche Geschichte mit der *Natur* in engstem Zusammenhang steht. Solcherart von Verbindung ist Ausdruck eines geschichtlichen Be-

wusstseins und nicht dessen Relativierung, wie es zunächst scheinen mag. Kluge verteidigt durch solche Aufnahmen die Notwendigkeit von geschichtlichem Denken, ähnlich wie Walter Benjamin dem Biologen kontert, den er in seiner letzten, der XVIII. These ›Über den Begriff der Geschichte‹, zitiert. Dieser glaubt, die Überflüssigkeit von geschichtlicher Betrachtung dadurch bewiesen zu haben, dass er der Geschichte der zivilisierten Menschheit nur »ein fünfteil der letzten Sekunde der letzten Stunde« (Benjamin GS I.2: 703) der Geschichte des organischen Lebens zuweist. Benjamin argumentiert dagegen, indem er diese unvorstellbare Zeitspanne nochmals einordnet in die »Geschichte der Menschheit im Universum« (Benjamin GS I.2: 703). Solchem Umgang mit Betrachtungsmaßstäben liegt die Bewegung der zeitlichen Raffung zugrunde, der Umgruppierung und Neuorientierung durch Präsenhaltung großer Zeiträume. Um »*im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche« den gesamten Geschichtsverlauf (Benjamin GS I.2: 703) aufscheinen zu lassen, bedarf es eben jener Verflüssigung der Zeitmaßstäbe, für welche das kinematografische Verfahren der Raffung ein Ausdruck ist. Es ist daher auch nicht metaphorisch zu verstehen, wenn Benjamin schreibt: »Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer« (Benjamin GS I.2: 701).

Sobald ein Kalender eingesetzt wird, können die späteren Epochen rückwirkend auf Zeiträume zugreifen, durch diese Handlung wird die gesamte Geschichte *wie in zeitlicher Raffung* präsent gehalten. Alles, was fortan geschieht, wird gemäß dem kalendarischen Prinzip *formal* eingeordnet und als Datum unter anderen begriffen, es erhält eine bestimmte Zeitstelle und wird so in das bereits Geschehene eingefügt. Die Einführung des Kalenders markiert zudem einen Bruch mit dem Vergangenen, die Revolution schließt mit diesem *ab*, sie bricht mit der alten Ordnung, indem sie – dieses Bild Benjamins ist so gewaltig, dass es nahezu unmöglich zu denken ist – diese *präsent hält*, also Jahrtausende als Jetztzeit versteht. Die französische Revolution »zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert« (Benjamin GS I.2: 701), heißt es in der XIV. These. Diese Art von Präsenhaltung bestimmt auch Kluges Verfahren, das davon geprägt ist, die eigene Epoche in einer früheren wieder zu erkennen und *dadurch* eine Kontinuität herzustellen. Es wird sich eben nicht auf durch Konventionen festgelegte Zeiträume und Forschungsfelder beschränkt, sondern quer über Epochen hinweg wird die Geschichte befragt. Aus der Geschichte heraus wird der Möglichkeitsspielraum der Zukunft bestimmt und rückblickend werden durch Entzifferung historischen Materials alternative Verläufe durchgetestet. Die Verwandtschaft zu Benjamins ertastendem Denken, wie in der IV. geschichtsphilosophischen These dargelegt, ist offenbar (Benjamin GS

I.2: 694): »Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist. Auf diese unscheinbarste von allen Veränderungen muß sich der historische Materialist verstehen.«

Das Sensorium, solcherart langfristig und zaghaft ablaufende Korrespondenzen zu *erkennen* und sich von den etwaigen, mitunter leichter zu beobachtbaren, aktuellen Ereignissen nicht täuschen zu lassen, ist das, was nach Benjamin – und Kluge – einen historischen Materialisten auszeichnet. Benjamin nutzt die Bilderwelt der Naturfilme, sie wurden bereits an früherer Stelle dieser Arbeit beschrieben, als *Metapher* für geschichtliche Prozesse. Die zukünftige Aktualisierung von Geschichte wird – wie beim Heliotropismus der Pflanzen – indirekt erschlossen und vorausgeahnt.³

Geschichte wäre demnach nichts Feststehendes oder Endgültiges, sondern sie ändert sich je nachdem, wo die Sonne »am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist«. Benjamin benutzt den Plural und setzt den Artikel vor Sonne sogar noch kursiv, weil er seinen subjektiv-menschlichen Standpunkt radikal in Frage stellt. Er denkt den Menschen geschichtlich und von den Umständen her und nicht vom aktuellen Subjekt aus, welches die Sonne sieht. Er unterstellt bereits einen ›Geschichts-Blick‹ bzw. einen Zeitmaßstab, der viel langfristiger ist als der des gewöhnlichen Beobachters. Diese langsamen Veränderungen werden – wie in der zeitgerafften Aufnahme – als Hinweise auf Tendenzen angesehen.

Es gehört ein Gespür dazu, dieses sich verändernde Zentrum von Geschichte, das bei Benjamin genau genommen eine Leerstelle bildet, zu erschließen. Dort, wo wir als Alltagsbeobachter starre Beziehungen vermuten, entdeckt die zeitgeraffte Perspektive *synchrone Prozesse* und aufeinander reagierende Bewegungen, um *diese* geht es. Wenn sich Kluge von einem Abteilungsleiter im Kaufhof das Spielzeug erklären lässt und dann zum Ende des Films zeigt, wie eine Gruppe von Protestierenden in eben jenes Kaufhaus stürmt, dann wird eben jene Betrachtungsweise an einem Detail vorgeführt, die für die *gesamte Geschichte* noch zu leisten wäre.

Kluge verwindet durch das eingearbeitete historische Material verschiedenste Zeitmaßstäbe ineinander. Er erprobt Affinitäten von Geschichte und Gegenwart, lässt den Zuschauer fragen, welche für ihn und

3 Man sollte an dieser Stelle anmerken, dass Pflanzen sich auch in der Nacht nach dem Sonnenstand richten, also ihr Blütenstengel genau an jener Stelle steht, wo die *Sonne aufgeht*. Dies hatte der französische Astronom de Mairan schon 1729 beobachtet (siehe dazu Bünning 1975: 72).

seine historische Situation aktualisierbar sind. Es entsteht so ein vieldeutiges Geflecht von Perspektiven, welches nicht endgültig auflösbar ist, sondern das viel eher Fragerichtungen und Wahrnehmungsformen eröffnet.

In dieses Ensemble platziert machen die Zeitrafferaufnahmen nur anschaulich, was im gesamten Film ohnehin geschieht. Sie explizieren, dass Zeit gerafft wird, dass hier ein Regisseur nicht gewillt ist, eine einzige Zeitebene einzunehmen und sich an eine normierte Filmgeschwindigkeit zu halten, sondern viel eher sowohl narrativ als auch technisch verschiedene Optionen kinematografischer Wahrnehmung durchprobiert und sich so mit filmischen Mitteln eine geschichtliche Perspektive erarbeitet. In sich stimmig ist keine dieser Aufnahmen, manche verstören, andere wirken komisch oder laden zur tieferen Interpretation des Gezeigten ein. Es wird nie eine ›optimale‹ Perspektive ausgewählt, immer wirken die Einstellungen vorläufig und ›amateurhaft‹. Im Vordergrund verstellen Objekte die Sicht, Spiegelungen von Scheiben verdecken die Sicht, das Licht flackert zuweilen. Die Raffung wird nicht vom Gegenstand motiviert, sie zeigt die Umwelt viel eher verfremdet und erschwert manchmal sogar eine ›realistische‹ Zuordnung. Die gerafften Aufnahmen fordern – oftmals unerwartet – den beschriebenen ›Geschichts-Blick‹ ein und stellen durch ihr Erscheinungsbild den in Normalgeschwindigkeit ablaufenden Film spielerisch in Frage. Sie zeigen, dass mehrere Zeitebenen miteinander koexistieren. Das Bild der venezianischen Gondel, die vor einem modernen Schlachtschiff pendelt, vermittelt einen sinnlichen Eindruck von diesem Verfahren.

In ›Die Patriotin‹ schachtelt Kluge verschiedene Zeitperspektiven und Beobachtungsformen ineinander, er erschüttert das Zeitempfinden des Rezipienten und lässt diesem die Möglichkeit, es neu zu tarieren und so den Inhalten und Zeitkernen gemäße Wahrnehmungsmaßstäbe auszubilden. Bewahrt wird so die Eigenzeit des filmischen Bildes und der dargestellten Situation, wenn auch die Komplexität der einzelnen Sequenzen sich dadurch derart erhöht, dass es kaum mehr gelingt, die sich überlagernden und gegenseitig beeinflussenden Zeitordnungen in einen endgültigen Zusammenhang zu setzen.

Notwendig ist eine wiederholte, also den eigenen, subjektiven Maßstäben angepasste, Rezeption des filmischen Bildes. Als Beispiel hierfür kann die Sequenz der 10./11. Filmminute gelten (Abbildung 23). Mit Gabi Teicherts Blick in ein Teleskop beginnt eine Kette von Dokumentaraufnahmen abzulaufen, die in nur wenigen Sekunden sämtliche Möglichkeiten vorführen, in die uns der Film gegenüber der Zeit versetzt. Gewissermaßen als ein *Teleskop der Zeit* führt der Film jene Observationsmöglichkeiten fort, welche die Naturwissenschaft in Bezug zur Ver-

größerung des Raumes schon seit Jahrhunderten entwickelt. Ereignisse, also einmalige Vorgänge, werden filmisch reproduzierbar und damit einer nachholenden Analyse zugänglich, sie können aus ihrem historischen Kontext ausgegliedert und neu kombiniert werden, synchrone Ereignisse können miteinander in Bezug gesetzt werden, Synchronizität kann sogar auch dort erzeugt werden, wo sie nicht beobachtbar war. Kluge nutzt diese beschriebenen Wahrnehmungsformen und kombiniert sie miteinander. Er zeigt, wie die Technik Bereiche erschließt und dadurch neue Formen der Manipulation eröffnet, obwohl diese noch vollkommen unverstanden sind.

Wir bewegen uns mit der Kamera visuell bereits in einem *anderen Bereich* der Natur, obwohl wir noch überhaupt kein Sensorium dafür entwickelt haben, verantwortlich mit diesem umzugehen und das Gesehene zu verstehen. Die Schranke, welche unsere anthropologische Ausstattung setzt, wird durch die Apparatur überschritten, ohne dass wir dies sogleich merken, denn scheinbar blicken wir doch nur durch diese *hindurch*. Kluge führt permanent vor, dass diese Vorstellung nicht zu halten ist und sich der Bereich des Natürlichen durch die Technik erweitert, der Blick gewissermaßen in Territorien expandiert, die wir intellektuell noch nicht erschlossen haben. Sowohl in den Raum als auch in die Zeit hinein werden Vorstöße möglich, deren Fremdartigkeit in dieser Sequenz besonders anschaulich wird.

Die Dokumentarbilder weisen allesamt ein technisch-apparatives Erscheinungsbild auf, sie flackern, sind von einer schwarzen Maske umgeben und ungewöhnlich eingefärbt. Diese technizistische Ästhetik umkleidet oftmals einen intimen Bildkern, sie steht damit in direktem Widerspruch zum Inhalt der Bilder. Der Blick von Gabi Teichert verliert sich im kinematografischen Sehen und ist von technischen Instrumenten durchsetzt. Schon die Aufnahme des Mondes kann nicht als subjektive Einstellung gedeutet werden, weil sie mit einem Nachtsichtgerät aufgezeichnet wurde. In der sich entfaltenden Bildersequenz wird das Teichertsche Gesicht sogar frontal aufgenommen, sie wird also vom *sehenden Subjekt* zum anvisierten Objekt.

Kluge führt so vor, dass durch diese neuartigen Observationsformen Begriffe wie Nähe und Ferne, Subjekt und Objekt, Geschichte und Gegenwart vollkommen durcheinander geraten. In den 19 Einstellungen wird ein audiovisueller Diskurs über die Verrückungen und Verzerrungen von Zeit- und Raummaßstäben geführt, über Ungleichzeitigkeiten und Zyklen, die sich durch solche Technik und deren Benutzung ergeben. In ihren extremsten Spielarten, den mit einem Nachtsichtgerät aufgenommenen Bildern und einer Zeitrafferaufnahme Frankfurts, erschließt sich hier eine Natur, die nur der Filmkamera zugänglich ist.

Optisch wird durch die Kamera eine Nähe erzwungen, die menschlich-emotional noch nicht hergestellt ist. Das brennende Selmi-Hochhaus lässt uns visuell einer Katastrophe beiwohnen, zu der sich unsere Gefühle so nicht verhalten können. Die daran abrupt angeschnittene Aufnahme einer Geburt ruft bestenfalls stereotype Assoziationen ab, ohne dass wir jedoch ein Verhältnis zu dieser Person oder der Schwere der Geburt überhaupt ausbilden könnten. Ähnliches ließe sich zu den übergroßen Gesichtern sagen, die bei Dunkelheit mit militärischem Gerät porträtiert werden, oder zu den Aufnahmen einer Bombardierung einer Stadt aus der Vogelperspektive. Kluge macht durch solcherart Tests die Asymmetrie von Betrachter und Betrachtetem erfahrbar. Dieses Missverhältnis lässt sich nicht als voyeuristische Handlung deuten, denn bei dieser besteht noch immerhin die Möglichkeit, dass der andere reagiert bzw. die Betrachterrolle thematisiert. Bei den Nachtsichtaufnahmen menschlicher Physiognomien blicken die Personen jedoch in eine Leere hinein, und nur wir als Betrachter können sie sehen. Jedes dieser Bilder fordert einen subjektiven Bezug ein und stellt das Defizit, welches die Technik erzeugt, regelrecht aus. Es wird ein Spielraum eröffnet, in dem sich das Subjekt noch keine Autonomie erarbeitet hat, sondern vielmehr den technischen Möglichkeiten vollkommen ausgeliefert ist.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Bildinhalte und des formalen Aufbaus stellt Kluge dennoch einen Zusammenhang des Ganzen in Aussicht. Mit dem heller werdenden Mond zu Beginn der Szene angefangen, setzt sich eine lichte Stelle, ein Funkeln und ein Glitzern von einem Bild zum anderen fort, sei es in Form eines Feuers im Dunkeln, einer Reflexion in der Pfütze, der angehenden Großstadtlichter oder nur als Reflex in den Pupillen. Die Bilder reihen sich so aneinander und behalten dennoch ihre Eigenart bei. Ein dezenter Bogen ist quer über das Bilderensemble hinweg gespannt und verbindet es. So wird durch die Anordnung ein intellektueller Anspruch formuliert, diese verschiedensten Realisationsformen und Maßstäbe von Zeit in einen Zusammenhang zu bringen. Kosmische Zeit (Mond, Tag/Nacht-Wechsel), Lebenszeit (Geburt, menschliche Physiognomie), Geschichtszeit (Dokumentaraufnahmen vom Selmi-Hochhaus) und die abrupte Zerstörung von Erarbeitetem durch Krieg (Aufnahmen der Bomber) stünden somit in enger Beziehung.

Als Erzähler im Off gibt Kluge Hinweise, er stellt jedoch keine Interpretation vor, über die Aufnahmen der Geburt wird folgender Text gelegt: »Frankfurt Nord. 22 Uhr«, die anschließend gezeigte Pfütze wird kommentiert mit: »Eine Pfütze hat eine Geschichte von drei Tagen.«

So lapidar diese Aussagen klingen mögen, so explizieren sie doch zwei Prinzipien, die Kluges gesamtes Werk prägen, nämlich die Erzeugung von Zusammenhängen durch Beschreibung synchron ablaufender

Ereignisse⁴ und durch Änderung und Variation von Zeitmaßstäben. Kluge rastert den geschichtlichen Raum und sucht ihn nach Analogien und Vergleichen ab. Dieses Verfahren wird in der Zeitraffung anschaulich, hier wird technisch ausgeführt, was ansonsten nur die Analyse leisten kann.

Die Zeitrafferaufnahme macht langfristige und synchrone Prozesse in ihrer komplexen Geschichtetheit sichtbar. Weil der Maßstab der Zeit den jeweiligen Prozessen angepasst werden kann, werden bestimmte Konstellationen und Abläufe thematisch, die ansonsten unbeachtet blieben. Die Zeitrafferaufnahme Frankfurts zeigt die Stadt in einer Totale von der Peripherie aus. Die Periode von der Dämmerung zur Nacht wird verdichtet und vermittelt einen anschaulichen Eindruck vom Vergehen der Zeit durch Veränderung des Maßstabs. Die Aufnahme lenkt den Blick des Betrachters auf die Wolkenbewegungen und die Reaktion der Stadt auf das Einbrechen der Dunkelheit. Es werden so große Bewegungen und komplexe Verhältnisse in einem Bild verdichtet, dabei gibt es keine klare Trennung zwischen Natur und Zivilisation mehr, wie dies noch in den Zeitrafferaufnahmen Algars der Fall war.

Der Kamerablick zieht langfristig andauernde Vorgänge in eine Zeitebene hinein, so dass ein Netz von Bezügen thematisch wird, welches im Alltag unbeachtet bleibt. In der Zeit-Totale betrachtet, stehen Kosmos und Stadt in engstem Zusammenhang. Was den Individuen als *Handlung* erscheinen mag, das Anknippen des Lichtes, wird in der Zeitraffung als

-
- 4 Gerade das Motiv des Wetters wird in der folgenden Passage weitergesponnen, wenn eine Sturmflut gezeigt wird und anschließend ein Text den Parteitag der SPD ankündigt, bei dem Helmut Schmidt, ehemaliger Krisenmanager, zu sehen ist. Man denke hier auch an den Film ›In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod‹, zwei parallel stattfindende Ereignisse, der Abriss von Wohnungen im Frankfurter Westend und eine Karnvalsfeier, werden hier in Zusammenhang gebracht. Auch in seinen Geschichten arbeitet Kluge immer wieder mit synchron ablaufenden bzw. synchron inszenierten Ereignissen. Ein Beispiel hierfür ist die Geschichte ›Heidegger auf der Krim‹ (Kluge 2001, Bd. II: 413-512), in welcher Martin Heidegger während des Zweiten Weltkrieges auf die Krim geschickt wird. Ein weiteres die Geschichte ›Feigheit ist die Mutter aller Grausamkeit‹ (Kluge 2000, Bd. I: 890-892), in der die Möglichkeit durchgespielt wird, die der ehemalige Reichskanzler von Bülow hatte, Rosa Luxemburg vor dem Mord zu retten. Ein Spiel mit Raum- und Zeitperspektiven wird in der Geschichte ›Überholende Kausalität‹ (Kluge 2000, Bd. I: 37-38) unternommen. Es ist für dieses Verfahren nicht unbedingt notwendig, dass die Ereignisse auch tatsächlich parallel stattgefunden haben, denn Kluge ist kein Geschichtswissenschaftler, sondern Künstler. So bleibt zweifelhaft, ob die Geburt zur Zeit des Hochhausbrandes stattfand. Wichtig ist aber, dass hier die Frage formuliert wird, was es bedeuten *würde*, wenn dem so wäre.

Reaktionsmuster auf das Ereignis ›Sonnenuntergang‹ gedeutet, die Helle scheint sich regelrecht in die Häuser zurückzuziehen.

Auch der Verkehr bildet Bahnungen, welche es nicht mehr sinnvoll erscheinen lassen, hier vom individuellen Lenken des Wagens zu sprechen. Jede Bewegung wird vom Verkehr bereits festgelegt, dieser *steuert* im eigentlichen Sinne das Gefährt. Der Fahrer navigiert das Auto und hält eine Relation zu den anderen Verkehrsteilnehmern ein. Die Hohe Aufmerksamkeit, die der moderne Verkehr abverlangt, bestünde daher in diesen kleinen Bewegungsmanövern, durch welche sich das Auto allein im Fluss des Verkehrs halten kann. Der Fahrer klinkt sich in das prozessuale Geschehen ein und muss von da an permanent eine nicht im Vorhinein festgelegte Ordnung aufrechterhalten und wiederherstellen.

Damit vollzieht sich eine qualitative Neubewertung der gesamten Vorgänge, es sind nämlich allein *die langfristigen Spuren und Ergebnisse von Handlungen*, die sichtbar werden und sich in das Filmmaterial einschreiben können, nicht die Handlungen selber. Wie Röntgenstrahlen die Körperlichkeit und Materialität zu durchdringen vermögen, so dass in der Aufnahme selber das Skelett sich abbildet, so durchleuchtet die Zeitrafferaufnahme die gesamten städtischen Handlungen, bis jene Bewegungsmechanik in Erscheinung tritt, welche diese koordiniert und leitet. Sichtbar werden Infrastrukturen (Verkehr, Strom), die Gesellschaft bestimmenden Zeitstrukturen und vor allem auch die Funktion der Architektur, Bewegung von Menschen zu organisieren und zusammenzufassen. Damit aber wird eine vollkommen neue Sichtweise auf die Stadt eingefordert. Der einzelne Mensch verschwindet und geht als Partikel in Strömungen und blinkende Zeichen ein, die eingefügt sind in eine mächtige Fassade aus Neonlicht und sich überkreuzenden Spuren.

Die Raffung zwingt uns dazu, die Wahrnehmung auf größere Zeitkerne anzupassen, sie desanthropomorphisiert die gesamte Stadt. Brechts Diktum, dass eine Fotografie der AEG nichts mehr über diesen Konzern aussage, weil das Geschehen »in die Funktionale gerutscht« sei (Brecht 1992: 469), findet sich hier veranschaulicht. Der Mensch wird zu einer Funktion der von ihm installierten, aber ihn gleichzeitig in wesentlichen Momenten bestimmenden, Strukturen. Seine Handlungen und Wege, Wartezeiten, die Orte, an denen er sich aufhält, sind eine Funktion der städtischen Bauten und des durch Zeichen koordinierten Verkehrs.

Deutlicher noch als in der beschriebenen Aufnahme wird dies in Filmminute 46, in der Kluge die Stadt Frankfurt aus einem leicht erhobenen Blick in Zeitraffer aufnimmt. In der Dämmerung schreiben sich lediglich die Lichter der Kraftwagen in das Filmmaterial ein, es zeichnen sich die Straßen und Wege ab, das gesamte Geschehen wirkt immateriell und befremdlich. Wie auch den anderen Aufnahmen, so reicht die Dauer

der Einstellung nicht aus, um der Komplexität des Gezeigten gerecht zu werden. Hinter einen Kameraschwenk auf die Stadt montiert, braucht es ein gewisses Moment, bis man überhaupt merkt, dass hier Zeit gerafft wird. Durch diesen unvorhersehbaren Anschluss wird die in sich hoch geordnete Szenerie schon im Vorhinein gestört. Die Langzeitaufnahme wurde offenbar bei Gewitter erstellt, so dass sich die Schatten der Häuser für Momente abzeichnen, außerdem ist das Wetterleuchten am Horizont noch in einigen Bildern erkennbar. In der Zeitraffung verschiebt sich die Ereignishaftigkeit der Szenerie, das Gewitter wird zum bloßen Rest, zur gerade noch sichtbaren Störung, während der Verkehr normal weiterfließt. Die Durchdringung beider Vorgänge verleiht dem Bild eine Valenz, weil sich zwei Zeitordnungen in einer Einstellung abbilden.

Es macht den Reiz solcherart von Aufnahmen aus, dass hier Stadt und Natur vom Zuschauer in ein neues Verhältnis zueinander gesetzt werden können. War das Gewitter in früheren Jahrhunderten noch ein unheimliches und dominantes Ereignis, so macht die Zeitraffung aus diesem Naturschauspiel einen irritierenden Rest, nur die Einsprengsel von Licht erinnern noch an das Spektakel. Damit wird die von Algar, Attenborough und Pérennoux/Nuridsany mit großem Aufwand erzeugte Illusion einer unberührten Natur, die unabhängig vom Menschen existiert, nachhaltig in Frage gestellt. Die Zeitrhythmen von Natur und Mensch durchdringen einander. Das Verhältnis von Physis und Zivilisation erscheint in Kluges Aufnahmen als ein in sich hochkomplexes, auf mehreren Synchronisationsformen beruhendes. So regt die Durchmischung von Zeitebenen dazu an, die beiden Realisationsformen der Elektrizität, einmal die unkontrollierbare elektrische Ladung des Blitzes und dann die gebändigte Form als elektrische Beleuchtung, *in Zusammenhang zu bringen*. Und es ist doch tatsächlich so, dass das Licht des Blitzes wie eine fehlerhafte städtische Beleuchtung wirkt. Bedenkt man die zahlreichen Unfälle und Katastrophen, die durch defekte elektrische Anlagen, durch explodierte Kraftwerke ausgelöst wurden, so wird die Deutung gestützt, welche darauf besteht, die menschliche und die natürliche Elektrizität als unterschiedliche Realisationsformen eines einzigen Phänomens zu verstehen.

Weil nicht schon durch Auswahl des Sujets vorab festgelegt wird, was betrachtet werden soll, wird bei Kluge solch ein Reichtum von Zeitordnungen und Abhängigkeiten sichtbar. Die Bilder versetzen die Aufmerksamkeit des Betrachters in eine Art homöostatisches Gleichgewicht, in der es eine Hierarchie von Wichtigem und Unwichtigem nicht mehr gibt. Die Zeitraffung macht uns hypersensibel für allerlei langfristige Zyklen und Zeitordnungen, sie präpariert Bewegungen heraus, ohne diese sogleich in fest gefügte Deutungsraaster einzuordnen.

Der Alltag, die Stadt, Natur werden neu gesichtet, Vorgängen werden neue Maßverhältnisse gegeben, Kluge löst so sukzessive die gewohnten Betrachtungsordnungen auf und öffnet den Blick für Varianten. Eine Hochhausfront wird am Abend im Zeitraffer gezeigt, und wir sehen, dass es eine Verteilung der Lichter über die Zeit hinweg gibt, direkt im Anschluss daran Frankfurt bei Sonnenaufgang, wieder lassen sich unterschiedliche Frequenzen der Lichter beobachten. Die Lichter werden nicht explizit gesteuert, dennoch bilden sich Homogenitäten und wohl geordnete Verteilungen aus, die uns erst die Raffung erschließt. Im Buch zum Film heißt es, dass die Zeit-Totale von »20 Uhr bis 20.14 Uhr« aufgenommen wurde, was etwa der »Zeit einer durchschnittlichen Abendschau« entspräche (Kluge 1979: 130). Obwohl der Zuschauer diese Information nicht hat, so kann er doch durch die Zeitrafferaufnahme erahnen, dass es ein organisierendes Zentrum geben muss, welches diese Verteilung der Lichter verursacht. Durch die Auswahl von Motiven dringt Kluge in Tiefenschichten zeitlicher Organisation vor, in die das (städtische) Leben eingebunden ist. Kluge selber hat sich in einem Gespräch mit Florian Rötzer dazu geäußert (Rötzer 2000: 36):

Das Zeitgefühl der Stadt selbst kann nicht das der Individuen sein, die in ihr herumhetzen, in die Arbeit oder nach Hause gehen oder etwas nur im Moment sehen. Die Stadt lebt ihren 24-Stunden-Duktus und ihren 200-oder 300-Jahre-Duktus in großen Totalen, so daß das Hineinfahren der Autos am Morgen und ihr Hinausfahren am Abend die Existenzform, der Puls der Stadt ist. Es ist kein Zufall, daß alle, die versucht haben, das darzustellen, ob das Vertov oder Ruttmann sind, solche Zeitraffungen herstellen.

Wenn man das Gesagte in Betracht zieht, wird deutlich, was es heißen könnte, wenn der Off-Erzähler apodiktisch feststellt, dass eine Pflanze eine Geschichte von drei Tagen hat. Es sind hiermit eben jene Abhängigkeiten und zufällig erscheinenden Bezüge gemeint, die nur in einem bestimmten Zeitkern sichtbar werden.

Eine Pflanze hat mit ebensolchem Recht eine Geschichte wie sie eine Stadt, ein Land, die Menschheit hat, es kommt dabei nur auf den Maßstab der Beobachtung an. Die Pflanze ist eben Teil eines Kreislaufs, des Wetters, in den auch der Mensch eingebunden ist, *insofern hat auch sie eine Geschichte bzw. nimmt auch sie an der Geschichte teil.*

Überall zeigt sich in diesen Bildern, dass es zwischen der Natur, der Stadt und der in ihr lebenden Menschen keine klare Trennung gibt, sondern die eine Ordnung in der anderen aufgehoben ist. Unsere Vorstellung von Natur als einem Bezirk, der sich zu einem Gegenstand machen lässt, wird dadurch grundlegend in Frage gestellt. Natur wäre eher als eine Korrespondenzbeziehung einer bestimmten Zeitperspektive mit einem

sich dann ausbildenden Bereich zu fassen. So gesehen wäre auch der *Mensch* Teil der Natur und umgekehrt, es käme nur auf die Perspektive an, mit der diese Durchmischungsverhältnisse beobachtet und gewichtet werden. Des Öfteren folgt Kluges Kamera Flugzeugen und ihrer Bahn, manchmal sucht sie ungewöhnlich lang geformte Wolken ab. Zwischen solchen Einstellungen und Schwenks liegen oftmals Minuten, setzt man sie aber in einen Zusammenhang, so wird auch hier manifest, dass es eine enge Verbindung zwischen beiden Vorgängen gibt, weil nämlich die Abgase der Flugzeuge die Kristallisationskeime für Wolken bilden. Kluge sucht permanent nach solchen Zusammenhängen, die wir uns nur aufgrund des Bildes erschließen können bzw. für welche die Bilder Indizien sind.⁵ »Es sind die Gewässer, die die Verbindungen halten durch die Zeitalter«, wie er Andrej Tarkowski in der Geschichte ›Die Brunnen der Götter‹ sagen lässt, »ein fließendes Gewässer [...], das niemand sieht« (Kluge 2000, Bd. I: 476), oder, mit Herbert Holl gesprochen, »Ereignisgewässer«⁶.

Um diese hinter den alltäglichen Phänomenen liegenden Untergrundströmungen sichtbar zu machen, müssen wir den alltäglichen Anschauungsraum verlassen – die Kamera kann hierzu ihren Beitrag liefern (Kluge 2000, Bd. I: 476):

Das alles muß von dem ganz unpolitischen, etwas sturen Landvermesser gefunden werden, sage ich. Wonach er gar nicht sucht, das findet er. Seine Sturheit, das entspricht unserer Kamera, die Bilder fordert. Das, was er tatsächlich findet, entspricht dem Zauber der Optiken, die, zum Teil sechshundert Jahre alt, von holländischen Handwerkern entwickelt, etwas aufzunehmen vermögen, was das menschliche Auge nicht sieht. Zum Beispiel die 90er Makro-Kilar. Jawohl, sagte Tarkowski, darauf müssen wir vertrauen.

Diese Untergrundströmungen und Verhältnisse sichtbar zu machen, hat sich Kluge in seinen Filmen, Fernsehmagazinen und in seinen Geschichten vorgenommen.

5 Siehe dazu auch die Bildergeschichte ›Bilder aus der Vergangenheit der Natur‹ (Kluge 2000, Bd. II: 319-321). Kluge setzt hier das Wetter und spezifische meteorologische Konstellationen in Bezug zur Geschichte.

6 Siehe dazu Herbert Holls Aufsatz »[...] lang ist die Zeit, es ereignet sich aber / Das Wahre: Ereignisgewässer in Alexander Kluges ›Heidegger auf der Krim‹« (Holl 2003: 269-294).

III. 1.3

Fernsehmagazine. Beispielanalysen

Wird die Zeitraffung in Kluges Arbeiten für das Kino punktuell eingesetzt, so prägt sie den Stil der DCTP-Fernsehmagazine wesentlich. In nahezu jede Sendung werden solche Bilder integriert, manchmal weist schon der Titel auf diese hin,⁷ und das Intro des Mitternachtsmagazins besteht gar aus einer Zeitrafferaufnahme.

Ein für die Kinoproduktionen entwickelter Stil wird so in das TV-Format überführt. Kluge greift auf eine ganze Sammlung solcher Zeitrafferaufnahmen zurück, die FilmemacherInnen und Kamerleute wie Sibylle Hofer, Michael Christ und Walter Lenertz in Kooperation mit der DCTP erstellen. Es entsteht so eine umfangreiche Sammlung von Zeitrafferansichten der Gegenwart, welche globale Ansichten bündelt. Die Zeitrafferaufnahmen werden mit einer 16mm Kamera mit hochwertiger Optik erstellt. Ihre Haltbarkeit und Qualität erreicht so einen Standard, der weit über dem für TV-Produktionen Üblichen liegen dürfte. Oftmals weisen die Bilder einen Detailreichtum auf, den ein normales Fernsehgerät nicht darstellen kann. Die Großstadtansichten in der Totalen sind dem *Motiv* und dem *Verfahren* gemäß, denn sie bilden ganze Stadtkomplexe ab und eröffnen neuartige Blicke auf die Architektur, wenngleich sie sich in der TV-Darstellung mitunter in einem bunten Pixelmeer verlieren. Jedes solcher Bilder markiert Defizite des Mediums Fernsehen, anstatt diese durch plakative Einstellungen zu umgehen.

Kluge nutzt den Medienwechsel aber auch als ästhetische Möglichkeit, indem er von der Videonachbearbeitung ausgiebigen Gebrauch macht. So werden die Zeitrafferaufnahmen in ein Ensemble von Trickeffekten integriert, gespiegelt, mit anderen Bildern überlagert, mit pulsierenden Effekten versehen oder als Rückprojektionen in den ausgiebigen Interviewsequenzen genutzt. Auch Bildcollagen, Masken und Mosaikeffekte werden in der Postproduction eingefügt. Das Ausgangsmaterial wird auf diese Weise schöpferisch zerstört und verliert mit dem gegenständlichen Bezug seine Eindeutigkeit. Es wird offen für unterschiedlichste Kontexte und Bedeutungen. Zudem lassen die auffälligen und als solche zu erkennenden Trickeffekte Rückschlüsse auf die Genese der Bildbearbeitung zu, sie machen auf diese Weise den Produktionsprozess transparent.

7 So die Magazine: ›Chicago im Zeitraffer. Musikmagazin‹, ›Zeitraffer 35 Millimeter, 9 Tage: Die vollständige Verhüllung des Reichstags‹, ›»Vom Winde verweht« Atlanta im Zeitraffer‹, alle gesendet im DCTP Nachtclub. Mitternachtsmagazin Spezial. Die Nacht der Metropolen. 20.5.2000, VOX.

Die Großstadt als Maschine. Der Verkehr als Fluss. Beobachtungen von Metropolen im Zeitraffer

Ausgiebiger als in seinen Kinofilmen sucht Kluge den Alltag mit Hilfe der Zeitrafferkamera nach Ordnungsformen und Infrastrukturen ab, die den Menschen und seine Bewegungen bestimmen. Die Kamera entdeckt dabei die Welt kinematografisch neu, so dass die Gesellschaft die Technik »sich zu ihrem Organ« (Benjamin GS VII.1: 383) machen kann, wie Benjamin es wollte. Der Film wird zu einem »Übungsinstrument« (Benjamin GS VII.1: 381), um sich an die technische Transformation der Ästhetik, also die sinnliche Erscheinungsform, zu gewöhnen. Kluge knüpft dabei an das Programm der russischen Avantgarde an, wie es Dziga Vertov in den »Kinoki«-Manifesten entwarf (Vertov 2000: 83-84):

Das mechanische Auge, die Kamera, [...] spürt im Chaos visueller Ereignisse den Weg für seine eigene Bewegung oder Schwingung auf und experimentiert, indem es die Zeit dehnt, Bewegung zergliedert oder umgekehrt Zeit in sich absorbiert, Jahre verschluckt und so langdauernde Prozesse ordnet, die für das menschliche Auge unerreichbar sind [...]

Die Metropole als *die* Siedlungsform der Moderne wird von Kluge wie von Vertov in ihren unterschiedlichsten Formen kinematografisch erkundet. Die Wiederaufnahme dieses Projektes zeigt sich nicht nur im Logo des DCTP-Magazins »News & Stories«, das einen kurbelnden Mann mit der Kamera zeigt. Immer wieder erinnern Einstellungen an Vertovs berühmten Film, manchmal streut Kluge sogar kleine Fragmente vom »Mann mit der Kamera« in seine Magazine ein.⁸ Doch während sich Vertov in seinem Film damit begnügen konnte, die schiere Möglichkeit einer Loslösung von einer starren Raum-Zeit-Ordnung aufzuzeigen, hat Kluge ein inhaltliches Interesse. Was bei Vertov innerhalb von Sekunden abläuft und manchmal wie ein skurriles Kabinettstückchen wirkt, findet bei Kluge Anwendung auf hunderte Minuten Zeitraffung. Das von Vertov experimentell vorgestellte Verfahren wird genutzt, um die Metropolen im globalen Maßstab neu zu sichten. Dabei erscheint die Zeitraffung als die adäquate Form, in die innere Zeitstruktur dieser zivilisatorischen Agglomerate einzudringen. Neben Aufnahmen von Frankfurt am Main wird mittels der Raffung Sightseeing in Chicago, Hong Kong, New York, Boston und Berlin betrieben. Ernst Blochs Beschreibung aus »Zeitlupe, Zeitraffer und der Raum« charakterisiert den ersten Eindruck dieser

8 So in Kluge, Alexander (2001): »Von Stalin verboten, von Russland geliebt. Tango-König P.K. Lesch(tsch)enko«, gesendet im Rahmen des Magazins Prime Time, 2./3.9.2001.

Bilder treffend (Bloch 1965a: 544): »Ein dämonisches Uhrwerk treibt von außen und die Menschen sind darangehängt.«

Oberflächlich wahrgenommen zeigen diese Bilder, dass die Zeit *zu schnell* vergeht. Wenn beispielsweise Richard Sennett über Öffentlichkeit spricht,⁹ wechseln geraffte Szenen von New York wie eine Hintergrundsicht einander ab, und im Gespräch mit Oskar Negt ist per Blue-Wall ein Fenster mit einer gerafften Ansicht einer Brücke einkopiert. Das ruhige und konzentrierte Gespräch wird mit dem hektischen Leben der Stadt kontrastiert, zwischen Hinter- und Vordergrund, Innen- und Außenraum klafft ein zeitlicher Abgrund, die Zeitformen scheinen einander vollkommen inkompatibel zu sein.

Betrachtet man die Sequenzen, die im Fernsehen quer über die Magazine hinweg verteilt sind, im Zusammenhang, so wird bald deutlich, dass es Kluge nicht nur auf den schnellen Effekt oder auf die Irritation des Zuschauers ankommt. Kluges Bilder gehen einen Verbund ein und ermöglichen einen Vergleich der unterschiedlichen Organisationsformen von Zeit, quer über Kontinente hinweg. Die Kamera sammelt Ansichten jener Orte ein, die man als Schaltstellen moderner Zivilisation bezeichnen könnte: Verkehr (Bahn, Straßenverkehr, Schiffsverkehr, Kreuzungen, Rolltreppen, U-Bahn Stationen, Aufzug),¹⁰ Orte der Arbeit (Bürohäuser, Fabrikhallen, Fließband, Börse, Werften),¹¹ Orte der Kultur (Oper, Museen) und mitunter auch Orte der Freizeit (Feuerstellen auf einem Campingplatz, Prunksitzung des Fastnachtsvereins).

Betrachtet werden also Verhältnisse von Mensch und Architektur, städtische und theatralische Organisationsformen von Bewegung und zivilisatorische Leitsysteme des Verkehrs.

Extremer noch als in den bislang vorgestellten Aufnahmen wird der Mensch und seine Bewegung desanthropomorphisiert. Er ist eingefasst in ein Umfeld, welches selbst die Richtung seiner Körperbewegung dirigiert. In Zeitraffung wirken die einzelnen Menschen, sind sie denn überhaupt als solche zu erkennen, als ob ihre Leiber von unsichtbarer Hand umhergeschoben würden. Ihre Routen scheinen geradlinig gebahnt und aufeinander abgestimmt. Durch den weit geöffneten Blick auf die Szenarien können wir sehen, wie sehr die Architektur die Massen organisiert und Bewegungsbahnen induziert. Es hält sich eine wiederholende räum-

9 Siehe dazu das Magazin ›Von Menschen und Städten. Begegnung mit einem der großen Gesellschafts-Theoretiker der USA: Richard Sennett‹, gesendet im DCTP Nachtclub. Mitternachtsmagazin Spezial. Die Wirtschaftsnacht, 23.6.2000, VOX.

10 Beispiele hierfür finden sich in im DCTP Nachtclub. Mitternachtsmagazin Spezial. Die Nacht der Metropolen. 20.5.2000, VOX.

11 Beispiele hierfür finden sich im DCTP Nachtclub. Mitternachtsmagazin Spezial. Die Wirtschaftsnacht. 23.6.2000, VOX.

liche Verteilung der Menschen aufrecht, die den Betrachter zwingt, auf die Menge und ihre – statistische – Verteilungsform zu achten. Der Mensch wirkt wie lebendiges Material, zu verarbeitender Rohstoff dieser Maschinen, deren Produkt geordnete Bewegungsbahnen und Publikumsströme sind. Rolltreppen nehmen die Besucher auf und leiten diese mit Schwung weiter, Aufzüge schießen wie Zylinder einer Maschine hoch und herunter, Untergrundbahnen entlassen dutzende von Menschen.

Die städtische Umgebung erscheint durchweg von fremden Regeln bestimmt, die öffentlichen Verkehrsmittel, großzügig angelegte Plätze, bilden Schnittstellen, welche die Besucher nach unbekannten Prinzipien verteilen und dirigieren. Die vom Subjekt erlebten Stockungen und Wartezeiten, die genaue Terminierung auf festgelegte Pläne hin, all die mühsam erlernten städtischen Verhaltensweisen erweisen sich als Anpassung an eine bürokratische Zeitorganisation. Sichtbar wird nun, wie weitreichend der Einfluss der Organisationsform Stadt auf alles Leben ist. Wie ein Gefäß nimmt die Stadt alles auf und weist Ort, Zeit und Bewegungstypik zu. Infrastrukturen, wörtlich also unterhalb anderen liegende Strukturen, langsame und große Gebilde, nehmen alle Bewegung in sich auf und leiten diese um. Besonders deutlich wird dies an Bildern des Straßenverkehrs. Das Auto wird in den Verkehr eingeleitet, von einem Fahrer gesteuert wird es jedoch nicht. Das Fahrzeug ist lediglich die Bedingung dafür, dass wir an der Infrastruktur ›Straße‹ partizipieren können. An Ampeln, Straßenkreuzungen und auf Zufahrten bilden sich temporäre Muster und Verteilungen von Lichtern, die in ihrem Erscheinungsbild fremdartig wirken, welche aber der Kompliziertheit des Verkehrsverlaufs entsprechen. Im Magazin ›Jeff Mills. Godfather des Techno‹ (1998) platziert Kluge eine Passage mit Zeitrafferansichten von Detroit/Downtown (aufgenommen von Walter Lenertz) (Abbildung 24). Die Häuserreihen und die Straße wirken durch die längere Belichtung makellos, die Farbgebung ist klar und rein, alles wirkt unreal und unbewohnt, ähnlich wie man es von Computersimulationen her kennt. Im Anschluss daran folgen Blicke aus einer Straßenbahn im Zeitraffer. Besonders die Sicht aus dem hinteren Abteil auf die zurückgelegte Strecke, eine Kamerafahrt durch Zeit und Raum also, entrückt den Blick. Die geraffte Zeit verstärkt die ohnehin schon erfahrbare Normiertheit der heutigen Zivilisation noch, der Blick aus der Bahn versinnbildlicht nurmehr die abstrakten Prinzipien, welche die Route bestimmen.

Dadurch, dass die Zeit *zweifach* in die Aufnahme eingeht, nämlich als Dauer der Belichtung des einzelnen Bildes *und* als Intervallzeit zwischen den Bildern, nimmt der Betrachter eine außerordentliche Distanz zu dem dargestellten Geschehen ein.

Wir sehen Durchschnittsbilder langsam ablaufender Vorgänge, die Zeitraffung wirkt wie ein optischer Filter, welcher schnelle und kurzfristige Bewegungen ausblendet. In dieser ungewöhnlichen Zeitperspektive aufgenommen, kann man beobachten, wie das unterschiedliche Tageslicht und die Witterung den Charakter der Stadt verändert. Das Wetter bildet den Hintergrund der Szenerie und beeinflusst zugleich deren Erscheinungsbild. Durch den schnellen Lichtwechsel, den wir jetzt in seiner zeitlichen Schichtung sehen, anstatt in ihn eingebunden zu sein, werden Differenzen und Verhältnisse deutlich.

Es zeigen sich jene *Grenzregionen*, an denen Natur auf menschliche Bauten trifft und diese durchwirkt. Zwischen Licht und Bauten scheint eine innere Abhängigkeit zu bestehen, die Häuser wirken wie von innen heraus illuminiert. Die Wolken setzen sich in den Spiegelfassaden der Hochhäuser fort, die klare Differenz zwischen Natur und reflektiertem Spiegelbild derselben, ist dahin. Überhaupt scheint das im Alltag ausgebildete Schema von Kausalitäten in den Zeitrafferaufnahmen nicht mehr zu gelten.

Wie der Mensch desanthropomorphisiert wird, so ändert sich auch die Typik zahlreicher Phänomene grundlegend. Der dampfende Gulli und die Rauchwolken der Schornsteine im bereits erwähnten Magazin »Jeff Mills. Godfather des Techno« sind Anzeichen hierfür. Sie wechseln ihre Richtung abrupt, weil der Wind nicht mehr als auslösende Kraft erfahrbar wird. Es macht den Anschein, als verberge sich hinter diesen Veränderungen eine Art von Kraft, als *handele* der Dampf nach bestimmten Prinzipien. Unerwartet schwenken die Wolken um und wechseln ihre Stärke. Kluges Kamera sucht die Stadt nach solchen Synchronismen und ungewöhnlichen Phänomenen ab. Es sind Wandlungen der Natur, Durchmischungen und Störungen, welche einen neuen Blick auf die Stadt eröffnen. Obwohl die Stadt vom Menschen gemacht ist, bestimmt sie ihn und seine Bewegungen, er wird zum Teil einer Koordinierungsmaschinerie, die er selber in Gang gesetzt hat. Die Maschine Kamera deckt Funktionsweisen anderer Maschinen auf, sie ist das diesen temporalen Erscheinungsformen gemäße Mittel, welches das menschliche Auge ergänzt. Durch diese Vorrichtungen wird die Physis so grundlegend transformiert, dass eine Neubestimmung der Grenze zur Techne ständig neu geleistet werden muss.

Eine Vielzahl von Maschinen wie Kräne und Bagger scheinen die Stadt regelrecht zu pflegen. Des Öfteren zeigt Kluge, wie im Hintergrund Kräne umherschwenken, Bagger Erde ausheben oder wie Szenerien, beispielsweise der Ground Zero in New York,¹² gereinigt werden. Die Stadt

12 So im Magazin »NY. Ground Zero. Wie heilt man öffentliche Wunden?«, ausgestr. am 7./8.7.2002.

scheint von dieser Art ›Makroorganismen‹ besiedelt, manchmal hat man sogar den Eindruck, als bildeten sich Schwärme dieser Maschinen. Diese dem Alltag unterliegende *zweite Ordnung* ist so langsam, dass sie erst im Zeitraffer erkannt werden kann. Es wird zum ersten Mal sichtbar, was diese Maschinen eigentlich tun, die grobe Bewegung eines Baggers oder Krans erscheint in geraffter Zeit sinnvoll und direkt auf eine bestimmte Aktion hin ausgerichtet. Diese Maschinen vollziehen komplexe Bewegungen, manche wirken sogar elegant. Im hektischen Treiben des Verkehrs wirken diese ›Giganten‹ wie archaische Wesen, die die Stadt besiedeln.

Ähnliche Muster zeigen sich auch in den anderen vom Menschen gebauten Vorrichtungen, den Ladevorrichtungen der Werften, den Fabriken, U-Bahnstationen, auf den Verkehrsstraßen und im Schiffsverkehr. Das von gewohnten Maßstäben enthobene Treiben erinnert an einen Trickfilm, die Strecken und Richtungen der Verkehrsteilnehmern sind erkennbar, aber nicht einordbar. Selbst in den zahlreichen Aufnahmen der Opernbühne im Zeitraffer, oftmals zu Beginn der Magazine platziert, tritt die Schauspiel- und Gesangkunst vor dem Bühnenbau und *deren* Architektur vollkommen in den Hintergrund. Wie in einem Schaukasten verkleinert und puppenartig wirken die Darsteller, in *dieser* Zeitperspektive wirkt das tragische Geschehen *komisch*. Alles wird von größeren Strukturen eingefasst, die sich in das Filmmaterial einschreiben, die ganze Zivilisation erscheint fremdgesteuert, *natürlich*.

Es liegt nahe, die verloren gegangene Einheit der Bewegung in anthropomorphen Wendungen wie der Architektur oder Infrastruktur als *Organismus* zu suchen und die nächstgrößere Einheit als belebt anzusehen und ihr so die Eigenschaften zu unterstellen, die der einzelne Mensch verloren zu haben scheint. Dann ginge der Mensch in einem größeren Strom ein, der vom Makrogebilde Architektur geleitet würde, und die Uniformität der Menschenbewegungen wäre dann ein Anzeichen für diese größere, den Menschen umwölbende Organisationsform.

Der Architekturtheoretiker Siegfried Giedion vertritt diese Meinung in seinem Buch ›Raum, Zeit, Architektur‹ (Giedion 1976: 44):

Eine Architektur mag aus den verschiedensten Bedingungen entstanden sein, aber im Moment, wo sie dasteht, bildet sie einen Organismus in sich selbst, mit einem eigenen Charakter und einem eigenen kontinuierlichen Leben.

Tatsächlich nimmt die Organisation Stadt, so wie sie im Zeitraffer erscheint, dem Menschen die Steuerung und Richtung der Bewegung ab. Wird sie aber dadurch zum Organismus im bekannten Sinne?

Wenn man von Leben sprechen kann, dann ist dies eine *neuartige Form* desselben, nämlich eine Organisation, in die sich der Mensch, obwohl er sie schuf, einklinken muss, eine die er benutzt, indem er Freiheiten abtritt. Durch die Architektur und den Verkehr wiederholen sich keineswegs nur die aus der belebten Natur bekannten Strukturen, sondern es bilden sich spezifische Verteilungen und neue Möglichkeiten aus. Die Aufnahmen von Kränen, Aufzügen und Werften zeigen, dass es hier kein Organisationszentrum gibt, sondern dass stattdessen verschiedene Module oft sogar gegeneinander agieren. Dazu erscheint die Stadt in Raufung nicht als Ganze belebt, sondern es sind nur partikulare Gebilde oder Zonen von Bewegung, welche eigenständig zu agieren scheinen. Eine Vielfalt von Ordnungen überlagert sich, so dass es dem Charakter der Aufnahmen nicht angemessen erscheint, sie auf ein einziges Prinzip, das des Organismus, zurückführen zu wollen. Wenn man von einem Organismus sprechen möchte, dann sollte man die Stadt als einen Meta-Organismus betrachten, die Wendung daher als *Metapher* für die Beschreibung von Vorgängen verwenden. In dieser Hinsicht erscheint es sinnvoll, die Terminologie – und ihr Umfeld – zu benutzen.¹³

Als Analyse-kategorie scheint mir der marxistische Begriff der *Arbeit* präziser als das vage Konzept des Organismus zu sein.

Negt und Kluge selbst sprechen bei der Analyse von Produktionsprozessen und deren Zeiten mit Marx von *lebendiger Arbeit*. Diese nur vom Menschen leistbare Arbeit ist eine Art Medium, in welchem sich die kapitalistische Produktionsform realisieren muss.¹⁴ Die irritierende Unübersichtlichkeit der angeschauten Vorgänge ließe sich demnach als unterschiedliche Realisationsform dieser lebendigen Arbeit begreifen. Selbst die Lichtspuren der Autos, die Bahnen der Flugzeuge wären nichts anderes als Arbeit, Tätigkeit, nämlich im griechischen Sinne als *energeia*.

Negt und Kluge denken diese Beziehung nach dem Modell des Kreislaufs, welches schon Marx zur Analyse des Kapitalismus heranzog (Kluge; Negt 2001b: 226 f.). Die Weise, wie sich diese unterschiedlichen Kreisläufe zueinander verhalten, wo sie ›ineinander münden‹, wie ihre

13 Schon Max Horkheimer hatte sich in seinem Aufsatz ›Traditionelle und kritische Theorie‹ von der direkten Übertragung organozistischer Vorstellungen auf die Gesellschaft distanziert, er schreibt: »Der Organismus als natürlich wachsende und vergehende Einheit ist für die Gesellschaft nicht etwa ein Vorbild, sondern eine dumpfe Seinsform, aus der sie sich zu emanzipieren hat« (Horkheimer 1988: 182).

14 Es heißt: »Lebendige Arbeit muß die tote Arbeit verflüssigen, so wie sie die tote Maschinerie zuvor im Geschichtsprozeß der lebendigen Arbeit ohne Ausnahme produziert hat. Sobald man vom Prozeß und nicht von den bezahlten Resultaten her beobachtet, ergeben sich Kreisläufe und vollständige Wechselwirkung« [Im Original kursiv, Anm. A.B.] (Kluge; Negt 2001b: 229).

unterschiedlichen Geschwindigkeiten sind, wo sie kollidieren, wird von Negt und Kluge beschrieben und hilft so, daraus Kriterien für die Organisation von Arbeit abzuleiten. Das Modell lädt dazu ein, Vergleiche zwischen Arbeitsformen zu unternehmen und die Materialisierung von Arbeit in verschiedenen Kontexten am Detail zu untersuchen, so vergleichen Negt und Kluge beispielsweise den unterschiedlichen zeitlichen Duktus von bäuerlicher und industrieller Arbeit (Kluge; Negt 2001b: 199-200):

In der Bodenbearbeitung geht die lebendige Arbeit in die Gelegenheiten und Zwänge ein, die die Jahreszeiten vorgeben. Eine solche natürliche Nähe von psychologischer Zeit und Produktionszeit ist in den Geschwindigkeiten der Teilarbeiten des industriellen Prozesses nirgends mehr vorhanden. Repetitive Arbeit und die eine gewisse Dispositionsfreiheit enthaltende Wartungs-, Kontroll- oder Steuerarbeit bilden in ihren Anforderungen einen radikalen Gegensatz. In beiden Fällen aber sind die Zeitmaße unterschiedlich verzerrt. Keine denkbare psychologische Zeit kann sich mit einer dominierenden Produktionszeit, wie in einseitiger Repetition steckt, abfinden. Bei den Kontroll- oder Reparaturarbeiten stehen einander Zeiten gegenüber, in denen das volle Aufmerksamkeitsprogramm ohne äußere Tätigkeit abläuft, um dann, im Gefahren- und Eingriffsmoment, in geraffter Zeit stattfindende Tätigkeiten abzufordern. Die Eigenbestimmung psychologischer Zeit findet hier fast überhaupt keine Rücksicht, es entstehen mehrere durchweg künstliche Zeit- und Geschwindigkeitsformen.

Theoretisch wird hier entwickelt, was in den gerafften Bildern *zu sehen ist*, die *unterschiedlichen Zeitgestalten von menschlicher Arbeit*. Diese Verzerrung von Zeitmaßen ist gewöhnlich nicht erkennbar, schon gar nicht, wenn man selber in diese Arbeitsprozesse integriert ist. Sie äußert sich in der Arbeit selber viel eher als ein Gefühl der Frustration, Abstumpfung etc. Ohne eine solch umfangreiche Analyse, wie sie in ›Geschichte und Eigensinn‹ vorgestellt wird, sind diese parallelen Zeitformen nur erkennbar durch das filmische Verfahren der Zeitraffung. Also dadurch, dass diese Zeitgestalten nicht nur theoretisch erschlossen werden, sondern dass die Kamera selber in den jeweiligen Rhythmus der Prozesse eindringt und ihre Geschwindigkeit mit ihm synchronisiert, also durch technische Operationen den gleichen Zeitduktus einnimmt wie die Maschine bzw. die Zyklik der beobachteten Prozesse. Indem die eine Maschine, das Fließband, von einer weiteren Maschine, der Filmkamera, beobachtet wird und sich beide aufeinander abstimmen, wird maschinell eine zeitliche Perspektive erzeugt, die der Mensch einzunehmen nicht in

der Lage ist. Erst so kann diejenige Zeitorganisation gesehen werden, die den Produktionsprozess bestimmt und regelt. Die Kamera hilft, die Herstellung unserer Waren, die in sie eingehende *Vermenschlichung der Dinge*, die, wie Marx schon sagte, *Grillen bekommen haben*, zu untersuchen. Der Mensch tritt »neben den Produktionsprozess, statt sein Hauptagent zu sein« (Marx 1953a: 593), aber er wird nun dabei *beobachtet*.

In den »Maßverhältnissen des Politischen« beschreiben Negt und Kluge diese Beobachtungen mit dem Marx'schen Begriff des Gesamtarbeiters, hier handelt es sich *nicht* um eine organizistische Kategorie, denn ein solches Makrogebilde existiert in der Natur nirgends, es entsteht nur aufgrund einer bestimmten kapitalistischen Organisation von Arbeit (Kluge; Negt 2001b: 768):

Die Entleerung des einzelnen Arbeitsvermögens geht einher mit der wachsenden Synthetisierung der gesellschaftlichen Arbeitskraft, die nicht mehr als einzelne existiert, sondern zunehmend nur als Gesamtarbeiter. Der Gesamtarbeiter, die Gesellschaft als ein großes Atelier, ist Ausdruck der Entfaltung der gesellschaftlichen Kräfte des Arbeiters, ohne ihm jedoch eine Identität in seinen gesellschaftlichen Funktionen geben zu können.

Der Gesamtarbeiter steht insofern bei Marx nicht am Beginn, sondern am Ende der Arbeitsorganisation, erst im Endprodukt zeigt sich, dass und wie die Arbeitsergebnisse gebündelt wurden. Der einzelne Arbeiter hat durch die Arbeitsteilung keinen Überblick über diese Vorgänge, alleine seine *geronnene Arbeit* wird durch abstrakte Prinzipien fremdorganisiert. Marx entwickelt den Gesamtarbeiter anschaulich am Beispiel der Arbeitsorganisation der Manufaktur, im »Kapital« heißt es (Marx 1962: 369-370):

Die spezifische Maschinerie der Manufakturperiode bleibt der aus vielen Teilarbeitern kombinierte Gesamtarbeiter selbst. Die verschiedenen Operationen, die der Produzent einer Ware abwechselnd verrichtet und die sich im Ganzen seines Arbeitsprozesses verschlingen, nehmen ihn verschiedenartig in Anspruch. In der einen muß er mehr Kraft entwickeln, in der andren mehr Gewandtheit, in der dritten mehr geistige Aufmerksamkeit usw., und dasselbe Individuum besitzt diese Eigenschaften nicht in gleichem Grad. Nach der Trennung, Verselbständigung und Isolierung der verschiedenen Operationen werden die Arbeiter ihren vorwiegenden Eigenschaften gemäß geteilt, klassifiziert und gruppiert. Bilden ihre Naturbesonderheiten die Grundlage, worauf sich die Teilung der Arbeit pflöpft, so entwickelt die Manufaktur, einmal eingeführt, Arbeitskräfte, die von Natur nur zu einseitiger Sonderfunktion taugen. Der Gesamtarbeiter besitzt

jetzt alle produktiven Eigenschaften in gleich hohem Grad der Virtuosität und verausgabt sie zugleich aufs ökonomischste. Indem er alle seine Organe, individualisiert in besondern Arbeitern oder Arbeitergruppen, ausschließlich zu ihren spezifischen Funktionen verwendet. Die Einseitigkeit und selbst die Unvollkommenheit des Teilarbeiters werden zu seiner Vollkommenheit als Glied des Gesamtarbeiters. Die Gewohnheit einer einseitigen Funktion verwandelt ihn in ihr naturgemäß sicher wirkendes Organ, während der Zusammenhang des Gesamtmechanismus ihn zwingt, mit der Regelmäßigkeit eines Maschinenteils zu wirken.

Die Kombination der Arbeitskraft erfolgt durch abstrakte Prinzipien, Zeitpläne, Zwang, durch Normierung, Individualisierung und durch einseitige und monoton sich wiederholende Arbeitsabläufe. Die hier für die Manufaktur beschriebenen Prinzipien gelten in noch verschärfter Form in der Fabrikproduktion. In zahlreichen Zeitrafferaufnahmen solcher Arbeitsabläufe wird erkennbar, wie der gesamte Produktionsprozess von solchen starren Vorgaben durchzogen ist. Der Mensch verschwindet in diesen Szenerien, stattdessen sehen wir ein kompliziertes und ineinander greifendes Geflecht maschineller Bewegungen. Produkte wie eine Fahrzeugkarosserie scheinen sich selber aufzubauen und Beladestationen einer Werft wirken, als ob sie sich autonom bewegten, weil die einzelnen Eingriffe des Arbeiters in der Zeitraffung verschwinden.

Die meisten der akzelerierten Aufnahmen werden von Kluge mit Techno-Musik unterlegt, deren schnelle Rhythmik kommentiert das Bild, oft entstehen so ungewöhnliche Synchroneffekte und Kommentierungen zwischen Ton und Bild. Im Magazin über den russischen Tangosänger Pjotr Leschenko¹⁵ spielt Kluge parallel zu Zeitrafferaufnahmen der Stadt Moskau dessen Lieder aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Die auf ausgedienten Röntgenplatten aufgezeichnete Musik wirkt nicht deplatziert oder anachronistisch, sondern tritt in ein Wechselverhältnis mit der farbigen Szenerie im Zeitraffer.

Wie eine melancholische Erinnerung an eine vergangene Zeit sind der Kreml und die Schiffe auf der Wolga zu sehen. Durch Einarbeitung von Bildfragmenten aus Vertovs bereits erwähntem Film, aber auch durch stilistische Andeutungen, beispielsweise an die Zeitrafferrfahrten aus Henri Chomettes ›Jeu des reflets et de la vitesse‹ (1923-1925), aktualisiert Kluge permanent die Formenwelt der Vergangenheit. Kaum ein anderes Magazin enthält solch reiche Montagen wie dieses, Bilder klappen auf, und es bauen sich mosaikartige Fenster auf. Die Kamera sucht die Stadt nach Spuren der Geschichte ab und entdeckt sie überall.

15 Kluge, Alexander: Von Stalin verboten, von Russland geliebt. Tango-König P.K. Lesch(tsch)enko. Prime Time, 2./3.9.2001.

Das Magazin wird zu einem Echo avantgardistischer Filmkunst und zugleich zu einer Hommage an diese. Erlebte Vertov die Stadt damals noch als Zentrum des Lebens und der Kunst, als eine sich ständig beschleunigende und aus den Fugen geratende Metropole, so wirkt Moskau selbst in dieser hohen Geschwindigkeit heute nur noch wie eine schlafende Stadt, so als habe sich hier eine bestimmte Epoche bewahrt. Überall, selbst auf den Hauptverkehrsstraßen, gehen Fußgänger umher, Autos sind nur verstreut zu sehen. Das filmische Zitat der Avantgarde nimmt den Faden wieder auf, der durch den Zweiten Weltkrieg durchschnitten wurde und spinnt, Kluges gesamtes Œuvre ließe sich so deuten, ihn im Fernsehformat weiter. Er kehrt zu den Experimenten des frühen revolutionären Films zurück und dehnt deren nur Sekunden dauernde Entwürfe auf Stunden seiner spätabendlichen Magazine aus.

Elefant und Jecke. Zeitmaßstab und Zeitkultur

Kluge präpariert mit der zeitlichen Raffung unsichtbare Strukturen heraus. Seine Formenexperimente thematisieren dabei zugleich das Verhältnis des Bildes zum Abgebildeten mit und geben den Ansichten unterschiedliche Lesarten. Diese haben keine fest gefügte Bedeutung mehr, wie bei Algar, sie sind gleichzeitig Dokument, Bebilderung oder Teil einer Fiktion. Schrifttafeln und Interviewpassagen komplizieren die Verweisungszusammenhänge zudem und machen deutlich, dass viele Bezüge und Ordnungen koexistieren. In einzelnen Fällen wird die geraffte Szenerie so mit Effekten und Deutungen überladen, dass sie schlichtweg unverständlich wird. Gelingt die Balance zwischen diesen beiden Kontextualisierungsformen, so dringen wir gleichzeitig in fremde Zeitordnungen ein und werden uns gleichzeitig dabei bewusst, dass es sich hierbei um einen *medialen*, letztlich gewichteten und verzerrten Blick handelt. Durch Wachhaltung beider Blickrichtungen bekommen wir ein Gespür für die vom Medium aufgezeigte *andere* Natur. An zwei Magazinen soll im Folgenden diese für Kluge typische Darbietungsweise vorgestellt werden, ›Die Hinrichtung eines Elefanten‹ und ›Gib Gas ich will Spaß/60 Jahre Karnevalistische Prunksitzung des Bonner Auto-Handwerks‹.¹⁶

Den Ausgangspunkt des Magazins bildet eine von Edwin S. Porter im Auftrag von Edison hergestellte Aufnahme einer Hinrichtung eines Elefanten im Coney Island Vergnügungspark. Kluge zeigt den Film von

16 Kluge, Alexander (2000): Die Hinrichtung eines Elefanten, Prime Time Spätausgabe, gesendet am 6.11.2000, RTL; Kluge, Alexander (2000): Gib Gas ich will Spaß/ 60 Jahre Karnevalistische Prunksitzung des Bonner Auto-Handwerks, Zeitrafferkamera: Michael Christ, gesendet im DCTP Nachtclub. Mitternachtsmagazin Spezial. Die Nacht Der Metropolen. 20.5.2000, VOX.

1903 mehrfach und bindet ihn in eine multimediale Reflexion über das Verhältnis von Mensch und Kreatur ein (Abbildung 25).¹⁷ Ein (fiktiver) Ich-Erzähler berichtet in Schrifttafeln von der Entstehungsgeschichte des Films und seinen Folgen, die ursprüngliche Beschriftung des Dokuments, »Electrocuting an Elephant«, wird so mit Deutungen eines Augenzeugen unterfüttert. Die visuelle und für ein sensationslüsternes Publikum inszenierte Dokumentaraufnahme wird von einer fiktiven *literarischen* Erzählung ergänzt. Im Laufe des Magazins kann der Zuschauer so ein neues Verhältnis zu dem Tier ausbilden.

Das Dokument der Barbarei erweist sich nach und nach als Chiffre für das Verhältnis der Menschen untereinander. Der Elefant, der mit Elektroden nicht anders hingerichtet wird als ein Mensch auf dem elektrischen Stuhl, wird zu einem *Stellvertreter*. Der große Erfolg des Films zeigt so, dass ein Bedürfnis existiert, die Hinrichtung *zu verstehen*, sie durch den Film gefiltert wahrzunehmen, weil man den Anblick solch einer Strafe realiter nicht ertragen kann. Zumindest in der Geschichte zeigt der Elefant jene Achtung vor dem Menschen, die dieser vor der Kreatur nicht mehr hat, wenn es heißt (8. Filmminute): »Der für mich aufregenste Moment wurde nicht gefilmt: wie der Elefant sich von den Wärtern ruhig auf den Vorplatz führen läßt, er, der sich hätte losreißen und jedes Hindernis hätte niedertrampeln können«.

Kluges Geschichte versucht, jenen *Blick* wieder zu finden, der einen solch moralischen Umgang wieder erlaubt. Er kehrt zur Frühgeschichte des Films zurück, um den instrumentellen Blick auf die Natur zu einem gebrochenen zu machen und um zu zeigen, dass jene *Fremdheit* des Elefanten die eigene unverarbeitete nur widerspiegelt.

Das Auge des Elefanten, mehrfach gezeigt und durch konkrete Poesie auch in den Schrifttafeln betont, erweist sich da als Hoffnung, dass es eine solche *andere Natur* geben könne. Dass sich also in jenem Wesen *Menschlichkeit* versteckt, die filmisch durchaus dokumentierbar wäre, und es daher eine klare Grenze zwischen Natur und Kultur überhaupt nicht gibt. So gesehen läuft als Subtext Adornos Reflektion in den »Minima Moralia« stets mit, wo es heißt (Adorno 2001a: 188-189):

Die stets wieder begegnende Aussage, Wilde, Schwarze, Japaner glichen Tieren, etwa Affen, enthält bereits den Schlüssel zum Pogrom. Über dessen Möglichkeit wird entschieden in dem Augenblick, in dem das Auge eines tödlich verwundeten Tiers den Menschen trifft. Der Trotz, mit dem er diesen Blick von sich schiebt - »es ist ja bloß ein Tier« -, wiederholt sich

17 Der Text geht zurück auf die Geschichte »Die Hinrichtung eines Elefanten«, die Kluge in der »Chronik der Gefühle« publizierte (Kluge 2000, Bd. II: 946-947).

unaufhaltsam in den Grausamkeiten an Menschen, in denen die Täter das »nur ein Tier« immer wieder sich bestätigen müssen, weil sie es schon am Tier nicht ganz glauben konnten. In der repressiven Gesellschaft ist der Begriff des Menschen selber die Parodie der Ebenbildlichkeit. Es liegt im Mechanismus der »pathischen Projektion«, daß die Gewalthaber als Menschen nur ihr eigenes Spiegelbild wahrnehmen, anstatt das Menschliche gerade als das Verschiedene zurückzuspiegeln. Der Mord ist dann der Versuch, den Wahnsinn solcher falschen Wahrnehmung durch größeren Wahnsinn immer wieder in Vernunft zu verstellen: was nicht als Mensch gesehen wurde und doch Mensch ist, wird zum Ding gemacht, damit es durch keine Regung den manischen Blick mehr widerlegen kann.

Die hier von Adorno beschriebene *Ununterscheidbarkeit* von Mensch und Tier ab einem gewissen Punkt wird von Kluge mit filmischen Mitteln eingefordert. In Aufnahmen von einem »Elefantenrennen« im Berliner Hoppegarten, sie schließen sich unmittelbar an die besprochene Szene an, wird die Kamera benutzt, um die unterschiedlichen Zeitmaßstäbe von Elefant und Mensch aneinander anzugleichen. In diesen Zeitrafferaufnahmen wird eben jene *Übersetzungsarbeit* erbracht, der Porter sich verschlossen hat.

Erst dadurch nämlich, dass die Zeit gerafft wird, bekommen wir Gelegenheit, die langsamen Reaktionen des Tiers zu verstehen. Die Elefanten, die bei dem »Ereignis« selber wegen ihrer Langsamkeit vorgeführt und der Lächerlichkeit preisgegeben wurden, bekommen durch Raffung etwas von ihrer Würde zurück. Der Elefant bewegt sich jetzt sinnvoll und zielstrebig umher, die Gesten der Zuschauer hingegen, die den Elefant streicheln oder sich von seinen Stoßzähnen hochheben lassen, wirken unbeholfen und unkonzentriert. Die Besucher wechseln so schnell den Ort, dass ihnen ein Verständnis der Kreatur offensichtlich verwehrt bleiben muss. Wir nehmen per Kamera die Zeitperspektive des Elefanten ein und können die Menschen in Bezug zu dieser setzen.

Die Raffung trägt dazu bei, das Verhältnis von Mensch und Kreatur neu zu bewerten. Das Tier kann auf die schnellen Anweisungen nicht reagieren, gerade diese Ignoranz gegenüber dem tierischen Zeitmaßstab stellt *eine* Form von Gewalt dar. Kluge »schaltet« immer wieder vom Vollbild der Aufnahmen zu einem Teilbild um, welches in einen Fernsehapparat eingesetzt ist. Wie bei den Trickeffekten auch, so wird hierdurch die Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem eingeübt. Der Blick mit einem anderen Zeitmaßstab wird so als *technischer* markiert, damit wird eben jene Differenz, die Algar übergang, hier in der Rezeption selber eingefordert.

Im Magazin ›Gib Gas ich will Spaß‹ wird die Feier des Karnvelsvereins von Zeitraffer-Kamermann Michael Christ so stark beschleunigt, dass der Unterhaltungsanspruch der Veranstaltung gegenüber den sie leitenden Organisationsformen zurücktritt (Abbildung 26). Gelten die Bühnennummern gemeinhin als Mittelpunkt solcher Prunksitzungen, so fügen sie sich hier in eine strenge Raum- und Zeitordnung ein, welche die gesamte Veranstaltung durchzieht. Redner, Tänzer und Besucher sind gleichermaßen in ein rigides Zeitschema eingefasst. Selbst der Applaus erfolgt synchron zum Bühnengeschehen, er stellt keine *Reaktion* auf dieses mehr dar, sondern ist Teil der Konvention. Aufstehen beim Einmarsch der Jecken, die Tanznummern auf der Bühne und das Schwenken von Neonlichtern im dunklen Saal wirken rätselhaft. Keiner verlässt hier seinen Ort, in immer gleichen Abständen erzittern die Körper, und wir merken erst spät, dass sie schunkeln. Die gesamte Lichtregie, die Synchrontänze zeigen, wie total die Kontrolle der Bewegungen in diesem Saal ist. Bestimmte Aufstellungen kehren im bestimmten Takt wieder, wie kleine Zinnsoldaten werden die Darsteller auf der Bühne umhergeschoben, Prinz und Prinzessin sitzen gar so starr an ihren Tischen, dass sie der Zeitraffung trotzen. Die Teller leeren sich wie von selbst, das Ereignis wird egalisiert und auf seine formale Struktur heruntergebrochen. Die Gesten, wie beispielsweise das Schunkeln, führen keinen Imperativ mehr mit sich, sie wirken willkürlich abgerufen und erscheinen vollends banal. Es ist aber eine fortdauernde Zuordnungsarbeit notwendig, um die Aufnahmen zu verstehen. Zunächst wirken diese Bewegungen nur befremdlich und irritierend.

All das beobachtet Christ mit Einstellungen, wie sie auch bei Übertragungen im Fernsehen üblich sind. Neben der Neusichtung des Spektakels stellt sich so ein selbstreflexives Moment unmittelbar ein. Wir hinterfragen den Anspruch medialer Inszenierungsformen, weil uns die bekannten Ansichten im Zeitraffer unverständlich werden. Wenn die Gäste von ihrem Tisch aus in eine Richtung schauen, sehen wir diese Geste, aber der Einzug des Paares, das eigentliche Ereignis also, verschwindet im Zeitraffer. Christ übernimmt also Darstellungsformen, um diese dann durch Einsatz der zeitlichen Raffung scheitern zu lassen. Er zeigt so, wie wenig die konventionelle Kameraarbeit dazu dient, bis zur Organisationsstruktur der Veranstaltung vorzudringen. Neben der Durchleuchtung der Karnevalsveranstaltung kann der Zuschauer so mediale Wahrnehmungsformen neu ausbilden und deren eigenen Anspruch anders bewerten. Kluge trägt dazu bei, indem er in Schrifttafeln die autoritäre Arbeitsstruktur durchscheinen lässt und durch Kombination mit Musik dem Bild einen jeweils anderen Charakter verleiht.

Die Zeitraffung wird von Kluge in ein Umfeld integriert, so dass der Betrachter die Möglichkeit hat, die verschiedenen Facetten der Aufnahme zu erkennen. Die Fremdartigkeit, der Vorstoß in andere Natur wird so reflexiv abgesichert und permanent hinterfragt. Es werden Maßstäbe zur Einordnung der Aufnahmen angeboten und dabei eine einsinnige Perspektive vermieden.

III.2

Zur Differenz von Leib- und Bildraum: Oskar Fischinger, Morten Skallerud, Godfrey Reggio, Peter Mettler, Peter Greenaway

III.2.1

Oskar Fischingers ›München-Berlin Wanderung‹ (1927)

Im Herbst 1927 wandert Oskar Fischinger von München nach Berlin und dokumentiert seinen 3 ½ wöchigen Gang mit der Kamera.¹⁸ Der entstehende Film verdichtet diese Zeit durch eine extrem hohe Schnittfrequenz und mit dem Einsatz des Zeitraffers auf knapp 5 Minuten. Hunderte Ansichten laufen vorbei, ohne dass wir Gelegenheit bekämen, uns auf eine derselben zu konzentrieren. Selbst den heutigen Betrachter, der durch Musikvideos schnelle Montagefolgen gewohnt ist, überfordert dieser Film (Abbildung 27-33).

Die Durchquerung des räumlichen Territoriums wird von Fischinger mit filmischen Mitteln auf einen Maßstab gebracht, der unserer perzeptiven Ausstattung nicht entspricht. Man kann daher sagen, dass wir das Gezeigte *sehen*, ohne es wahrzunehmen. Obwohl die Ansichten ganz konkrete Dinge darstellen, bleibt bei der hohen Schnittfrequenz und der starken Raffung keine Gelegenheit dazu, den Szenerien einen geordneten, letztlich gegenständlichen, Sinn zu geben. Stattdessen ordnet der Re-

18 Zur Produktionsgeschichte des Films siehe Hoffmann (1993b: 19-20). Fischingers Idee einer Wanderung im Zeitraffer wurde von anderen Filmemachern aufgegriffen, bei Scheugl und Schmidt heißt es (1974b: 710-711): »1927 vollführte Oskar Fischinger eine *München Berlin Wanderung*, die er in Einzelbildschaltung festhielt. Das gleiche unternahm 1969 in England Richard Long: *Walking a Straight Line 10 Miles long, out and back* zeigt eine Landschaft, die während einer Wanderung in Abständen aufgenommen wurde. Mel Bochner drehte zusammen mit Robert Moskowitz 1965 *Walking a straight line through Grand Central Station*. Einen *Walking*-Film drehte 1970 auch der Deutsche K.P. Brehmer. Und in Holland fertigte Stanley Brouwn 1970 *Walking in direction of Seoul*.«

zipient das Gezeigte um. Porträts, Aufnahmen von Arbeitsvorgängen, Stadt- und Kirchenansichten, Bilder der Natur wechseln einander oft ab und wiederholen sich als Motive, so dass das Bildmaterial eine abstrakte Bedeutung annimmt. Die Menschen schauen aus dem Bild heraus, durch die starke Raffung jedoch können wir ihren Blick nicht erwidern.

Der gesamte dargestellte Raum bildet durch die verschiedenen Tempi eine in sich abgeschlossene, unzugängliche Sphäre. Die sich wiederholenden theologischen Motive, Schafe, Tauben, Kirchtürme, Wein, Sonne, Kruzifixe, erlauben bestenfalls noch einen *spirituellen* Zugang, führen aber die vollkommene Andersartigkeit des kinematografischen Raumes gegenüber dem Alltag vor. Die Weinernte wird im Zeitraffer zu einer beiläufigen Impression, die sich bewegenden Schafe wirken wie von einem Kraftfeld vertrieben, und selbst wenn die Porträts der Personen realiter eine Viertelstunde gedauert haben mögen, sie zeigen keine Person mehr, sondern Typen und Schemen.¹⁹

Immer wieder huschen Menschen kurz durch das Bild, aber sie zeigen nurmehr an, dass da *jemand* war. Ein Zusammenhang zwischen dem zu Fuß durchquerten Areal und diesem stummen Dokument besteht noch, er ist allerdings ausgesprochen indirekt. Der Titel des Films stellt ihn in Aussicht, aber um ihn zu erkennen, muss man ihn zigfach anschauen, am besten am Schneidetisch. Diese neue – und lange Zeit nur im Medium Film mögliche – Leiberfahrung nimmt auch Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz zum Anlass, um das Verhältnis von Bild und Leib zu reflektieren, dort heißt es in einer Fußnote, welche die zweite Technik und deren Möglichkeiten behandelt (Benjamin GS VII.1: 360):

Diese zweite Technik ist ein System, in welchem die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte die Voraussetzung für das Spiel mit den natürlichen darstellt. Wie nun ein Kind, wenn es greifen lernt, die Hand so gut nach dem Mond ausstreckt wie nach einem Ball, so faßt die Menschheit in ihren Innervationsversuchen neben den greifbaren solche Ziele ins Auge, welche vorerst utopisch sind. Denn es ist ja nicht nur die zweite Technik, die ihre Forderungen an die Gesellschaft in den Revolutionen anmeldet. Eben weil diese zweite Technik auf die zunehmende Be-

19 Im chinesischen Zen-Buddhismus sind sog. Kôans, Rätselsprüche, überliefert, die der Zeitraffer-Beobachtung Fischingers ähneln. Einer dieser Koans des Zen-Meisters Yunmen Wenyan (864-949) lautet: »Meister Yunmen fragte einen Mönch: ›Woher kommst du?‹ Der Mönch: ›Vom Teepflücken.‹ Der Meister: ›Pflücken die Leute den Tee oder pflückt der Tee die Leute?‹ Der Mönch wußte keine Antwort. Da sagte Meister Yunmen an seiner Stelle: ›Ihr habt's doch schon gesagt, Meister! Was könnte ich da noch hinzufügen?‹« (Meister Yunmen 1994: 229). Siehe dazu auch Buyng-Chul Hans ›Philosophie des Zen-Buddhismus‹ (2002).

freieung des Menschen aus der Arbeitsfron überhaupt hinauswill, sieht auf der anderen Seite das Individuum mit einem Mal seinen Spielraum unabsehbar erweitert. In diesem Spielraum weiß es noch nicht Bescheid. Aber es meldet seine Forderungen in ihm an. Denn je mehr sich das Kollektiv seine zweite Technik zu eigen macht, desto fühlbarer wird den ihm angehörenden Individuen, wie wenig ihnen bisher, im Banne der ersten, das Ihre geworden war. Es ist, mit anderen Worten, der durch die Liquidation der ersten Technik emanzipierte Einzelmensch, welcher seinen Anspruch erhebt.

Dieses Bild des Kindes, welches den Mond und den Ball gleichermaßen zu fassen versucht, dient Benjamin als anschaulicher Vergleich für die Entwicklung der Menschheit. Sie befindet sich im Umgang mit der zweiten Technik im *Stadium eines Kindes*, das noch greifen lernen muss. So naiv zu sein wie ein Kind und den vom Alltag gesetzten Grenzen nicht gehorchen, sondern alles in Frage zu stellen und – mit Mitteln der zweiten Technik – neu zu erproben, die Dinge im sprichwörtlichen Sinne neu begreifen zu lernen, ist das, wofür Benjamin hier plädiert.²⁰

Das Kind unternimmt diesen Fehlgriff, weil es die unterschiedliche Entfernung der beiden Objekte noch nicht zu unterscheiden gelernt hat. Es hat noch *kein Gefühl*, weder für räumliche noch für zeitliche Dimensionen, es muss mit ihnen *spielen*, gerade dieser Mangel prädestiniert es für eine solch utopische Entdeckung. Für das Kind stehen Mond und Ball in einer Ebene, es sieht beide als *Bild* und kann seinen Leib noch überhaupt nicht in Bezug zu diesem setzen. Und hierin bestehen auch die Gemeinsamkeiten des Kindes und der Menschheit, welche mit der zweiten Technik umgehen lernt. Beide können sich diese andere Natur nur aneignen durch spielerischen Umgang mit ihr, also durch ein zunächst zweckfreies und rein nach den Wünschen erfolgendes *Probearbeiten*. So lässt sich auch die Passage im Kunstwerk-Aufsatz ganz konkret lesen (Benjamin GS VII.1: 381):

Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich

20 Ein Kind, so könnte man diesen Gedanken reformulieren, hat seine Naivität noch nicht *verlernt*, »Kinder umfassen ein Glas nicht, sie greifen hinein«, wie es in »Traumkitsch« heißt, denn als »wir klein waren, gab es noch den beklemmenden Protest gegen die Welt unserer Eltern nicht. Als Kinder mitten in ihr zeigten wir uns überlegen« (Benjamin GS II.2: 620, 621). Zum Vergleich des Kindes mit dem Kinobesucher siehe Koch (1992a: 40).

nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.
[Im Original kursiv, Anm. A.B.]

Haptische Erfahrung, die wohl erste spielerische Erfahrung, die das Kind überhaupt macht, und Bild gehören zusammen, nur im Vergleich lassen sie sich erschließen.²¹ In diesen Zusammenhang lässt sich auch Benjamins Begriffspaar von Leib- und Bildraum setzen, welches im Aufsatz ›Der Surrealismus‹ eingeführt wird. In einer der berühmtesten – und dunkelsten – Stellen heißt es (Benjamin GS II.1: 309):

Denn auch im Witz, in der Beschimpfung, im Mißverständnis, überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die »gute Stube« ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchen der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so daß kein Glied ihm unzerrissenen bleibt, miteinander teilen.

Dieser Bildraum ist allseitig und besitzt integrale Aktualität, weil das Filmband immer wieder gezeigt werden kann und dadurch eine filmische Gegenwart permanent erzeugt. Gerade die Filme der Surrealisten entfalten ihre schockierendste Wirkung dadurch, dass der Raum *filmisch* genutzt wird, man denke an die berühmte Montage von ›Un chien andalou‹ (1929), in der das Auge durchschnitten wird. Die Kamera schaut auch dorthin, wo das eigene Auge *wegschauen* würde.

›Bescheidene Registriermaschinen‹ (Breton, 1996, S. 28) sollen die surrealistischen Künstler laut Bretons erstem Manifest von 1924 sein, und genau in dieser Hinsicht kommt der mechanisierte Blick der Kamera diesen Anforderungen entgegen. In einer berühmten Szene wird eine Frau von einem Auto überfahren, Dalí und Buñuel zeigen diesen Unfall im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, so dass hier zugleich Blicke und Beobachterperspektiven miteinander kollidieren. Ein kleiner Schock ergreift den Zuschauer auch heute noch.

Häufig gleiten wir vom Innenraum zum Außenraum, die Montage erweitert die Assoziation, weil sie konsequent genug eingesetzt wird. Raum und Zeit werden deformiert, Filme wie René Clairs ›Entr'acte‹ (1924), Germaine Dulacs poetische Reisen im Zeitraffer, beispielsweise

21 Zur Geschichte und Verwendung des Begriffsfeldes des Taktilen bei Benjamin siehe Ulrich Rüffers Artikel ›Taktilität und Nähe‹ (1986).

in ›Études Cinématographiques sur une Arabesque‹ (1929) ›Themes et Variations‹ (1929)²², sind weitere Beispiele hierfür.

Die surrealistischen Filme versetzen den Zuschauer in ein kindliches Urstadium zurück, indem sie diese Unterscheidung von Leib- und Bildraum wieder verflüssigen, Handeln und Wünsche durchdringen einander, Tag- und Nachtwelt werden vertauscht. Die ›gute Stube‹ wird zum Ort der Obsession, und die betonte Körperlichkeit dieser Filme, ihre Brutalität, die Ameisen, die aus den Händen hervorkriechen, Unfälle, die unvermittelt passieren, bewirken eben dies: Dass der Zuschauer sich *vor seinem eigenen Leib ekelt*, obwohl er doch nur ein *Bild* sieht. Sigrid Weigel schreibt in ihrem Aufsatz ›Passagen und Spuren des ›Leib- und Bildraums‹ in Benjamins Schriften‹ dazu (Weigel 1992: 51-52):

Beschrieben ist das Zusammenfallen von Bild- und Leibraum als Vorgang des Herausstellens oder der Einverleibung, als Vorgang, der mit dem totalen Fehlen von Distanz und der Konstruktion einer selbst-bezüglichen Nähe - ›wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht‹ - die für Benjamin sonst so bedeutsame dialektische Konstellation von Nähe und Ferne aufsprengt und damit auch die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufhebt. Der Leser ist vom Handelnden nicht mehr, derjenige, der ein Bild darstellt bzw. in actu ist, zu unterscheiden. [Im Original kursiv, Anm. A.B.]

Der Bildraum *innerviert* bereits den Leibraum, nur deshalb kann solch ein Effekt überhaupt entstehen.²³ Die Gruppe um André Breton zerreißt, teilt, montiert, zerstört den Bildraum und organisiert ihn perfide um. Eben die schockartige Wirkung dient dem Zuschauer als eine Art *Indikator* dafür, wie intensiv Leib- und Bildraum einander durchdringen. Sie vermittelt ihm ein Gefühl für das, was normalerweise verdeckt geschieht. Abgehackte Gliedmaßen, überfahrene Leiber, von gierigen Blicken gejagte Frauen, ein wie ein Hund gehender Mann, in Dulacs ›La Coquille et le Clergyman‹ (1927), konkretisieren eine Erfahrung, die im voyeuristischen Medium Film üblicherweise verdeckt gemacht wird. Der Blick des Zuschauers nämlich schlüpft permanent in andere, oftmals unmögliche

22 In diesem Film zeigt Dulac eine Tänzerin, die mit ihren geschmeidigen Bewegungen sämtliche Unterschiede anverwandelt und deren Körper sogar mit den Kolben einer Maschine, mit einer Bohne im Zeitraffer und mit Wolkenbewegungen im Takt schwingt.

23 Weitere Beispiele, an denen man Benjamins Theorem untersuchen könnte, sind die Mickey Mouse-Filme, in denen zum ersten Mal erscheint, ›daß einem der eigne Arm, ja der eigne Körper gestohlen werden kann‹ (Benjamin, GS VI, S. 144) und die zahlreichen, allerdings über das Werk verstreuten, Stellen zu Chaplin. Siehe dazu Lindner (2000: 54) und Benjamin (GS I.3: 1040-1041; GS II.1: 218; GS I.2: 462; GS VI: 103).

Rollen, die Helden in den surrealen Filmen flanieren, klettern und kriechen in der Stadt Paris umher und immer wieder zertifiziert der Film das Gesehene als subjektiven – also leiblichen – Blick und koppelt so den Zuschauer in diese unheimliche Welt ein. Eine von materiellen Fesseln entbundene und nach allen Möglichkeiten hin offene Leiblichkeit wird hier utopisch vorgeführt, am Beispiel einer Stadt, die zu einer einzigen Allegorie wird,²⁴ Benjamin schreibt dazu (Benjamin GS II.1: 298):

Nun gestehen wir dem halsbrecherischen Wege des Surrealismus, der über Dächer, Blitzableiter, Regenrinnen, Veranden, Wetterfahnen, Stukkaturen geht - dem Fassadenkletterer müssen alle Ornamente zum Besten dienen -, wir gestehen ihm zu, daß er auch ins feuchte Hinterzimmer des Spiritismus hineinlange.

Architektur und Film würden »taktisch und optisch« rezipiert, heißt es im Kunstwerk-Aufsatz (Benjamin GS VII.1: 381), wie keine andere Bewegung hat der Surrealismus zur Verschwisterung von Leib- und Bildraum beigetragen. Und wie man eben bei der Architektur als Benutzer nie merkt, wie man eigentlich von dieser gesteuert und gelenkt wird, sondern bestenfalls die *schönen Ansichten* genießt, so bleibt eben auch beim Film unbeachtet, wie tiefgreifend dieser in die Strukturierung der Sinne untereinander eingreift und diese umorganisiert.

24 Besonders deutlich wird dies in Louis Aragons ›Le Paysan de Paris‹, von dem Benjamin Teile übersetzt hat, unter anderem jene Stelle, in der Aragon die Durchsetzung der Alltagserfahrung mit Bildern schildert (Benjamin GS Supplement I: 31-32): »Vor dich stellt man ein gläsernes Tintenfaß mit einem Champagnerpfropfen darauf, und nun bist du auch schon im Zuge. Bilder, kommt wie Konfetti. Bilder und Bilder und überall Bilder. An der Decke. Im Geflecht der Korbessel. Im Strohhalm der drinks. Am Telephontisch. In der glitzernden Luft. In den eisernen Laternen, die den Raum hier erleuchten. Weihnacht! Schneit nur herab, Bilder! Schneit auf die Fässer und auf die leichtgläubigen Herzen. Schneit ins Haar und auf die Hände der Leute.« Fürnkäes schreibt dazu: »Denn der Aragonsche Text ist ja selbst nichts anderes als das, wovon er spricht: Indem in surrealistischer Mimesis die topographische Rhetorik der ›mythologie moderne‹ das Textlabyrinth der Pariser Stadtlandschaft nachzeichnet, verwandelt sie es zugleich in ein Text-Labyrinth, das vom Leser verlangt, was die Titelfigur des *Paysan de Paris* selbst schon vorführt. Aragons Buch erfordert vom Leser, wozu es ihn einlädt: eine methodische Aufmerksamkeit und Text-Wahrnehmung für das Ungewöhnliche und Befremdende im zerstreuten Lesen nämlich, dem eine spezifisch textuelle Mythen-Hermeneutik und Mythen-Geographie entsprechen sollte. So kann der Leser schließlich zum ›Landskundigen‹ bzw. Textkundigen dieses im 20. Jahrhundert unvergleichlichen Großstadttextes werden« (Fürnkäs 1988: 62).

Dieser Prozess – hier an der phänomenalen Erfahrung beschrieben – hat eine *zweite Seite*. Der Zuschauer bzw. Benutzer der Architektur wird von einem Individuum, welches dem Kunstwerk erstmals kontemplativ begegnete, zu einem kollektiven Publikum umstrukturiert und in es einsortiert, ohne dass er es bemerkt. Seine Sinne werden fragmentiert, im Film als Institution werden sie jedoch kollektiv reorganisiert. Benjamin dienen Metaphern wie die des Spiegels, des Operators und der Explosion zur Beschreibung dieser zweiten Schicht der Vorgänge. Der Zuschauer sei ein *Examinator*, »doch ein zerstreuter« (Benjamin GS I.2: 505). Der Wunsch des Individuums wird filmisch aufgegriffen, aber die *Mittel*, ihn auszuführen, bekommt es genommen, jeder sitzt vereinzelt im Kino. Eben jener komplexe Vorgang der Neudefinition von leiblicher Wahrnehmung wird von Benjamin mit dem Terminus *Matrix* erfasst (Benjamin GS VII.1: 380 f.). Benjamin plädiert für eine *Forcierung* des Umgangs mit diesem Bildraum, im Text »Zum Planetarium« heißt es (Benjamin GS IV.1: 148):

In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen.

Weil »das Bild in den Leib einfällt und es zu einem Zusammenfallen von Leib und Bild kommt« (Weigel, 1992, S. 52), gewöhnt man sich auch an den *neuen Leib* allein durch Erfahrung mit dem Bildraum. Das Kind, welches die Realität als *Bild* sieht und das Bild als Realität, kann hierfür ein Beispiel geben.²⁵

Wie lässt sich aber die Funktion beschreiben, die Leib- und Bildraum in Oskar Fischingers kurzem Werk einnehmen? Durch die Zeitraffung wird zunächst eine Grenze zwischen beiden Räumen gezogen, die im Spielfilm normalerweise verwischt wird. Die Leiblichkeit wird vom konkreten Individuum, das porträtiert wurde, hin zu der flüchtigen Erscheinung, die dort durch die Szenerie huscht, umkodiert. Der Film, das merkt man unmittelbar, verfährt dabei so schnell, und kann die verschiedensten

25 Dass Benjamin Leib- und Bildraum als einander vermittelte Begriffe dachte, wird im Fragment »Über die Fläche des unfarbirgen Bilderbuches« deutlich, wo es heißt (Benjamin GS VI: 113): »Wie aber das Kind diese Bilder im Worte beschreibt, beschreibt es sie in Gedanken. Und zwar um so ungebundener, je weniger sinnfällig dem Ohr <, > um so sinnfälliger dem Tastsinn, den Augen. Es wohnt in diesen Bildern. Deren Fläche ist nicht, wie die der Kunstwerke, ein *Noli me tangere* – weder ist sie's an sich, noch für das Kind. Sie ist vielmehr nur gleichsam anbedeutend bestellt und einer unendlichen Verdichtung fähig. Das Kind dichtet in sie hinein.«

Ansichten so frei kombinieren, dass das Verstehen nicht Schritt halten kann und dieser Prozess des zeitlichen Entzugs selber kinematografisch ausgestellt wird.

Die verdichtete Zeit verschließt sich dem Zuschauer bzw. sie überfordert ihn und zeigt eben dadurch, wie groß die Kluft zwischen der leiblich erfahrenen und der bildhaft reproduzierten Landschaft ist. Wie bereits beschrieben, muss sich der Rezipient dem Bildraum abstrakt nähern und kann ihn zunächst nur durch Bildung von Kategorien erschließen. Bevor die kleinen Körper auffallen, werden Landschaften, Archetypen und bestimmte Bildstrukturen wahrgenommen, das Leben ist in sie eingefasst und entwischt dem Kameraauge permanent. Werden Bewegungen denn überhaupt sinnvoll wahrgenommen, so wirken sie mechanisch und wie aus der Ferne gesteuert. Die Leiblichkeit wirkt verwandelt und durch den Film jeder Spontanität beraubt, und eben dadurch wird die Einfassung des Publikums durch den Film – die Benjamin annimmt – hier widergespiegelt. Die sich wie kleine Apparate auf Bahnen umherbewegenden Menschen machen deutlich, wie sehr auch die Zuschauer vom Film umorganisiert und durch die Form der Rezeption umgeordnet werden. Alle Bewegungen, der gesamte Alltag wird durch Fischingers Film sondiert, die leiblich wahrgenommene Landschaft wird zu einem flüchtigen Schatten, die körperliche Anstrengung, derer es bedurfte, um die Strecke zurückzulegen, wird im Film entwertet. Tendenzen, kosmische Zusammenhänge, theologische Momente treten an ihre Stelle, Verschiebung auf langfristige Zusammenhänge hin, Desanthropomorphisierung ist das Resultat von Fischingers Operation. Die Spuren des Umschlagens vom Leib- in den Bildraum werden auf diese Weise filmisch gesichert und dem Publikum in einem selbstreflexiven Akt zugänglich gemacht. Durch Indizien wird immer wieder darauf hingewiesen, dass hier eine Vermittlung notwendig sei, aber leistbar ist sie auch heute noch nicht.

III.2.2

Morten Skalleruds

›A Year Along the Abandoned Road‹ (1991)

Ähnlich wie Fischingers Film lässt sich auch Morten Skalleruds zwölfminütiger Film ›A Year Along the Abandoned Road‹ mit dem Leib- und Bildraum in Zusammenhang setzen (Abbildung 34-35). Skallerud ›fährt‹ mit der Kamera ein Jahr lang um einen See herum, so dass auch hier eine extreme Verkleinerung des zeitlichen Maßstabs erfolgt.

Während Fischinger seine Aufnahmen mit der Montage arrangiert, bildet Skalleruds Film die Route als Kontinuum ab, so dass die Einheit

des Raumes erhalten bleibt, also eine Proportionalität von Leib- und Bildraum sich bewahrt. Kinematografische und phänomenal-kinästhetische Wahrnehmung nähern sich dadurch einander an. Während Fischinger in jeder Einstellung die Diskrepanz von Leib- und Bildraum herausstellt, konvergieren beide Räume in Skalleruds Film. Schon dadurch also, dass das spezifisch filmische Mittel der Montage nicht zum Einsatz kommt, nähert der Film sich der gewohnten Wahrnehmung an und lädt dazu ein, die auf der Leinwand gezeigte Perspektive als die *eigene* zu übernehmen. So gelingt es dem Film durch eine einfache Anordnung, die allerdings technisch perfekt ausgeführt wurde, die menschliche Zeitperspektive zu transzendieren.

Wir wandern quasi-körperlich durch ein Landschaftspanorama, welches *zugleich* ein Zeitpanorama ist. In bester Auflösung auf 36mm-Film aufgezeichnet, werden Details festgehalten, die uns erahnen lassen, was es bedeuten würde, wenn wir eine andere Perspektive der Zeit einnehmen. Gerade durch die filmische Übernahme der gewohnten Erscheinungsverläufe des Gehens wird eine zutiefst befremdliche Wahrnehmung – die der gerafften Zeit – in eine alltägliche Form rückübersetzt. Scheinbar bewegen »wir« uns um den See herum und orientieren uns in der Szenerie, während die Zeit akzeleriert wird.

Die vom Film technisch-reproduktiv dargestellte Landschaft wird als eigene Sicht übernommen und der Bildraum in den Leibraum überführt. Weil eben der Fortbewegungsstil in diesem Bildraum dem des leiblichen Gehens ähnelt und die von der Kamera eingenommene Position in normaler Augenhöhe liegt, finden wir uns in der Landschaft zurecht. So wird die neue Zeitperspektive uns als eigene dargeboten. Die Kamera simuliert die gewohnte – anthropomorphe – Erscheinungsform, und wir beobachten erstaunt, wie es ist, die Zyklen der Natur zu sehen. So kann sich in die durch den Zeitraffer verwandelte Szenerie die Signatur der menschlichen Wahrnehmung einschreiben. Wir gleiten schwerelos und gleichmäßig im Raum umher und erfahren im kinematografischen Spaziergang durch Raum und Zeit, wie anders die Landschaft sich dem veränderten Blick darbietet. Die bereits beschriebene Farbveränderung durch die längere Belichtung des Einzelbildes tritt hier besonders prägnant hervor, mosaikartig lösen sich Bereiche ab, die einen ungewöhnlichen zeitlichen Verlauf aufweisen, wir entdecken, dass die Wolken springen und dass auch die Farbgebung der Natur ruckartig wechselt. So wird, wenn auch beiläufig, deutlich, dass es Lücken in der Zeitraffung gibt, dass also die technische Observation die Landschaft verwandelt. Die Atmosphäre wirkt anders, befremdlich und ungewohnt.

Neben der Darstellung kosmischer Veränderungen liegt Skalleruds Interesse in der Beobachtung von Siedlungsformen und Menschen. So

fährt die Kamera auf einem ausgetretenen Pfad entlang, an dem einige Häuser sich aufreihen, ein Bootssteg, an dem offenbar ein Fest gefeiert wird, beobachtet sie besonders ausgiebig und einige Menschen schwirren immer wieder umher. Ähnlich wie Fischinger auch porträtiert Skallerud seine Menschen und zeigt gleichzeitig, wie vergeblich es ist, solch ein Verfahren der Fotografie bzw. Malerei hier im Zeitrafferfilm noch anwenden zu wollen. Ein Fischer hält seinen Fang in die Kamera, aber ganz offensichtlich lebt er *in einer anderen* zeitlichen Dimension, die uns nun nicht mehr zugänglich ist. Spielerisch, banal und ephemere wirken die Handlungen, es gelingt kaum mehr, sich in den sozialen Raum einzuordnen, das Fest ist auch nur noch ein Gewirr von einander folgenden Bewegungen, dem wir keinen Sinn mehr beilegen können. Ein Schiff legt an, ein kleines Ruderboot ist im Hintergrund zu sehen, wie sich überhaupt Spuren von Menschen an den Rändern des Bildes finden lassen, aber die Mittel, diese Hinweise in der uns gegebenen Zeit zu ordnen, haben wir nicht. Wir sind alleine gelassen in einer uns fremden Zeit, können zwar die Landschaft neu wahrnehmen, haben aber kein Verhältnis mehr zu den ›in ihr‹ lebenden Menschen.

Dieser Alltag wirkt bedrückend und die Desanthropomorphisierung der Handlungen zeigt uns, wie anders diese Perspektive der Zeit ist, die wir so vorschnell als die eigene übernehmen. Skallerud allerdings nimmt dieses Moment der Unverständlichkeit zurück, indem er die Szenarien durch nachträgliche Synchronisation in Geschichten einbindet. Die Synchrongeräusche erwecken den Eindruck, es handle sich bei dem Film um eine extrem langsam ausgeführte Inszenierung. Die Jäger beispielsweise haben eine Flinte umgeschnallt, kurz später hört man bereits mehrere Schüsse, so dass jeder unbedarfte Zuschauer hier ›Jagd‹ assoziiert.

Dass der Film seine Umwelt arrangiert, durchkreuzt das experimentell angelegte Konzept. Denn die so gezeigten Handlungen beschränken sich auf stereotype Abläufe, die auch in dieser Darbietung noch erkennbar sind. Jan Garbareks Musik verleiht der unberührten Landschaft einen großstädtischen Touch und arbeitet so der Naturstudie entgegen.

III.2.3

Godfrey Reggios ›Koyaanisqatsi‹ (1983)

Auch Godfrey Reggios ›Koyaanisqatsi‹ (1983), der in Zusammenarbeit mit dem Kameramann Ron Fricke entstand, tariert die Grenzen zwischen Leib- und Bildraum neu (Abbildung 36-41). Im Gegensatz zu Fischinger und Skallerud, welche die kinematografische Leiberfahrung zu der alltäglichen noch in Bezug setzen, wird bei Reggio unmittelbar deutlich,

wie ungewöhnlich dieser virtuell hergestellte Leib des Kinos ist und wie diese Betrachterperspektive sich von der alltäglichen abhebt.

Reggios Bilder wurden über mehrere Jahre über den ganzen Globus hinweg verteilt aufgenommen und dann neu arrangiert,²⁶ keine Route stiftet einen Zusammenhang und kein realer See erleichtert mehr ihre Rezeption. Losgelöst von den alltäglichen Beschränkungen unseres Leibes werden sowohl räumliche wie auch zeitliche Perspektiven eingenommen, die uns normalerweise unzugänglich sind. Ein technisch durchgesetzter Blick durchzieht die Bilder; aus Vogelperspektiven, Totalen, Zoomaufnahmen, Kamerafahrten, Zeitraffer- und Zeitlupenansichten webt Reggio ein Patchwork der modernen Gesellschaft.

Wie ein Außerirdischer schleicht die Kamera durch Wohnblocks und registriert die Spuren moderner Zivilisation. Weil sie durch diese technischen Möglichkeiten vollkommen von alltäglich-leiblichen Beschränkungen enthoben ist, glauben wir ihr den Blick von außerhalb, den sie behauptet.

Die einzelnen Einstellungen sind eigenständig und verweisen nicht aufeinander, sie bilden keine Szenerien, wie man es gewohnt ist. Ihr hermetischer Bildaufbau entspricht eher dem von Fotos. Die schon von Muybridge vorgenommene Orientierung des Motivs aus dem Bild heraus nimmt Reggio zurück. Wir werden mit wechselnden Ansichten konfrontiert, deren Zusammenhang nicht durch die Bewegung von einem Bild in das andere hergestellt wird, sondern die stattdessen aneinander gereiht werden wie in einer Diashow. Die Kontinuität der Ansichten stellt sich assoziativ und über den formalen Bildaufbau her, nicht aber durch einen Plot. Es ist diese Reihung von Assoziationen und die sich wiederholenden formalen Prinzipien, welche die Kette der Bilder zusammenhalten. Die Kamera bewegt sich bei ihren Fahrten häufig auf das Bildzentrum zu und scheint es zu vergrößern, so dass die Aufnahmen einen unendlich erscheinenden Korridor bilden, durch welchen der Zuschauer schwebt. Es scheint ein jenseits des Bildes liegendes imaginäres Zentrum zu geben, auf das wir hinein.

Reggio leitet, nicht immer konsequent, die westliche Zivilisation aus der archaischen Urlandschaft ab, er vollzieht die Anverwandlung alles Natürlichen durch die Technik mit filmischen Mitteln nach. Der Bogen, den er spannt, reicht von der von Magien geprägten Kultur der Hopi-Indianer zu der Massenkultur des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kamera Reggios ersetzt den menschlich-leiblichen Betrachter durch die *zweite Technik*, diese bedient sich unserer Perspektive nur, ihr Blick ist der »der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Bemannung brauchen« (Benjamin

26 Zur Produktionsgeschichte des Films siehe Ron Golds Artikel ›Untold Tales of Koyaanisqatsi‹ (1984).

GS VII.1: 359). So wirken die Ansichten wie Datenmaterial, welches von einer Maschine generiert wurde. Die Hochhäuser erscheinen – aus der Froschperspektive betrachtet – wie Monumente einer fremden Kultur, und die in Massenproduktion gefertigten Autos stehen wie bunte Dominosteine aneinander gereiht zur Ablieferung bereit, wenn sie aus der Vogelperspektive gesichtet werden.

Die Kamera bedient sich unseren Blickes und lässt selbst die Autofahrt wie eine Zeitreise erscheinen, sie sieht alles neu, weil sie die zeigefähigste Perspektive zeigen kann. Der akzelerierte Blick auf das TV-Gerät macht aus einem sinnvollen Programm ein hektisches Lichtspiel, und die dauernden Landschaften im Zeitraffer werden so stark idealisiert, dass sie nur noch schwer als Dokumentarbilder aufgefasst werden können. Immer wieder schlüpft die Kamera in neue Perspektiven und verwindet die unsrige darin, sie wechselt die Kontexte, so dass die heterogenen Motive in solch einer Geschwindigkeit einander folgen, dass wir die Bilder nicht mehr in einen geordneten Zusammenhang setzen können.

Wir nehmen eine Distanz gegenüber der eigenen Kultur ein und können all jene Errungenschaften, die durch Großanwendung von Technik und durch Normierung entstanden sind, neu sehen. Massenkultur, Großstadtleben, Infrastrukturen, Wohnanlagen, jegliche Massenproduktion wird gesichtet. Reggios Kamera schwebt, fährt durch die Szenerien und modifiziert die Motive immer wieder, sie stattet den Bildraum mit eben jenen Perspektiven aus, welche die zweite Technik bietet. Und eben aus dieser Diskrepanz heraus ergibt sich das schöpferische Moment des Films, weil das Verständnis des Zuschauers mit der hochfrequenten Bilderfolge nicht Schritt hält und dieser sukzessive lernt, mit den Irritationen umzugehen, also Bild- und Leibraum miteinander in Beziehung zu setzen.

Einige Male wandert Reggios Kamera beispielsweise auf das Bildzentrum zu, es ist uns aber, weil die Personen bewegungslos dastehen, nicht mehr ohne weiteres möglich, den Status des Bildes einzuschätzen. Der Pilot, der vor seiner Maschine posiert, kommt dem Kamerablick so schnell näher, dass es durchaus auch möglich wäre, dass die Kamera hier lediglich eine fotografische Abbildung *vergrößert*, es sich also um eine Blow-up-Technik handelt. Eben diese Gleichordnung von Leib- und Bildraum irritiert uns. Es sind – wie bei Fischinger und Skallerud – immer wieder Porträts von Personen, die Reggio zum Anlass nimmt, um über das Medium zu reflektieren. Es macht bald keinen Unterschied mehr, ob eine Kamerafahrt die »realen« Personen größer erscheinen lässt, weil sie sich *durch den Raum bewegt*, oder ob wir durch Zoomen auf eine Fotografie den Eindruck haben, in die Tiefe hineinzuwandern. Die bloße

Anweisung an die Porträtierten, stillzustehen, lässt die Bewegung als Kriterium der Unterscheidung von Leib- und Bildraum ausfallen.

In manchen Fällen, bei den Bediensteten in Las Vegas, bei den Personenporträts vor der fahrenden U-Bahn, ist es der blinkende oder sich verändernde Hintergrund, welcher uns signalisiert, wie wir die Szene zu lesen haben. Man kann dieses Vorgehen auch als eine Art von Wettstreit zwischen *theatralischer* Leibinszenierung und *bildhafter* Leibdarstellung deuten, denn es bleibt bis zu einem gewissen Grade unentschieden, ob sich der Mensch langsam bzw. schnell bewegt oder ob die kinematografische Perspektive seine in normaler Geschwindigkeit ausgeführte Bewegung *verlangsamt* bzw. *beschleunigt*. Der Mensch kann mit seinen willentlichen Bewegungen in einem bestimmten Ausmaß Schritt halten mit den technischen Möglichkeiten der Kamera. Es ist zwar nur ein kleiner Widerstand gegenüber der ubiquitären Beschleunigung, wenn einige Personen stillstehen und dem Zuschauer so Möglichkeit geben, sie trotz Zeitrafferperspektive ruhig zu betrachten. Ein Zittern umspielt ihren Leib trotzdem, die Augen zwinkern, die Haare flattern zu schnell, so dass die vom Film induzierte Beschleunigung nicht wirklich aufgehalten wird. Aber es sind wichtige Momente im Film, weil sie uns das Verhältnis von Mensch und Technik verdeutlichen.

Reggio zeigt auch Menschen in Bewegung, beim Gang durch einen Flughafen, im Zeitraffer. Die Kamera fährt durch die eintönige Szenerie und begleitet die Frau auf ihrer Route, aber man wünscht sich, sie würde die Strecke noch mehr akzelerieren, so monoton wirkt die moderne Umgebung. Architektur und Leib, Medien und Leiberfahrung geraten immer wieder in den Fokus von Reggios entfesselter Kamera, selbst das Kinopublikum zeigt sie, den Blick von der Leinwand aus auf die gefüllten Sitzreihen gerichtet. Die Homogenisierung der Leiberfahrung wird im Zeitraffer besonders anschaulich präsent. Wie von einer unsichtbaren Kraft am Platz gehalten, zappeln die Zuschauer, das Popcorn in der Hand, auf ihren Sitzen umher. Die gleiche Leiberfahrung – wenn auch in extremer Form – wird bei Videospielen gemacht, dass der Einzelne seinen Leib im Bildraum nicht mehr ›in der Hand‹ hat, dass es ihm nicht ohne weiteres gelingt, eine Einheit herzustellen, die sich im Alltag von selber ergibt, zeigt eine Einstellung besonders gut. Mehrere Menschen werden beim Spielen an einer solchen Konsole gezeigt, aber alle zappeln und winden ihren Leib umher, versuchen also den in den Bildraum externalisierten Leib durch Steuerung der Figur unter Kontrolle zu bringen.

Immer wieder zeigt Reggio, wie die Menschen sich in ihren eigenen Produkten und in den von ihnen geschaffenen Strukturen verlieren. Die Unmöglichkeit für die Fußgänger, auch nur die Straße zu überqueren, die Einbindung des Einzelnen in die Architektur, zeigen zum Ende des Films

hin, dass das Individuum nur noch als Partikel einer größeren Organisationsform gilt, es in ein *Massenornament* eingeht und dass eine Menschenmenge nach den gleichen Prinzipien produziert wird, wie Produkte am Fließband einer Fabrik.

Es gehört zu den schönsten Momenten des Films, wenn der Verkehr so sehr beschleunigt wird, dass nurmehr Lichtspuren zu sehen sind und die Ansichten der Hochhäuser bei Abendlicht so einförmig wirken, dass wir jegliches Gespür für die Dimension, in welcher dies statthat, verlieren. Konsequenter blendet Reggio in einer Szene auf einen illuminierten Mikrochip in Detailaufnahme über, aber wir merken diesen Sprung in der Dimension kaum mehr. Die Miniaturisierung erscheint so als Folge der sich ohne Maß selbst beschleunigenden Zivilisation.²⁷ Weil, so könnte man diese Bilderfolge verstehen, eine Steigerung im Makrokosmos nicht mehr möglich ist, *muss die Zivilisation in andere Maßstäbe ausweichen*. Die Stadt und ihre hochgenormte Infrastruktur findet sich um das Zigfache verkleinert wieder, als Struktur eines Mikrochips, und die immaterielle Lichtspur, welche die Autos schon Szenen vorher hinterlassen haben, erinnert tatsächlich an die Bilder aus der Quantenphysik. Die allegorischen Szenen schließen Dimensionen und Zeiten miteinander kurz und stiften damit ungewöhnliche Bezüge, die es uns erlauben, mit den ungeahnten Möglichkeiten der zweiten Technik ästhetisch Schritt zu halten.

Zeigt Reggio anfänglich noch den Mond, die Sonne und die Wolken in Zeitraffung und setzt sie, also die Natur, mit den Wolkenkratzern noch in Bezug, so spiegeln sich bald deren Bilder nur noch in den auf Hochglanz polierten Spiegelfassaden derselben. Diese Transformation der Natur, die Umwandlung von Leibraum in Bildraum, wird von Reggio in zahlreichen Erscheinungsformen dokumentiert. Deshalb übersieht man gerne, wie Reggio der Technisierung eine einfache anthropologische Perspektive entgegengestellt und wie er mit dem moralischen Fingerzeig vor Katastrophen warnt, obwohl doch während des gesamten Films vorgeführt wird, wie vielschichtig die Bezüge eigentlich sind.

III.2.4

Peter Mettlers ›Picture of Light‹ (1994)

Die Dokumentation der Polarlichter mit filmischen bzw. fotografischen Mitteln hat eine lange Tradition. Die im Süden als *aurora australis* und im Norden als *aurora borealis* bekannten Lichter weisen eine solch große räumliche Verteilung auf, darüber hinaus ist der Verlauf auf eine solch komplexe Weise zeitlich geschichtet, dass die Beobachtung mit

27 Zur Geschichte solcher Aufnahmen in der Fotografie siehe Angelika Beckmanns Artikel ›Abstraktion von oben‹ (1992).

dem menschlichen Auge schnell an ihre Grenzen stößt. Schon der norwegische Physiker Carl Størmer unternahm daher, mit Fotokameras ausgestattet, den Versuch, die wandernden Lichtschleier systematisch zu erfassen, um diese wissenschaftlich klassifizieren, kartografieren und auch erklären zu können. Es entstand aus dem Projekt eine Bilderserie von 40.000 Aufnahmen. Wie Henning in ›Aurora Borealis‹ berichtet, wurden die Erscheinungen im Zeitraum von 1957 bis 1959 in großem Stil untersucht (Henning 1979: 52-53):

During the 1957-8 International Geophysical Year (IGY), auroral scientists made an all-out effort to determine precisely the distribution. For this purpose, they devised a camera that is capable of photographing the entire sky in a single frame. Such a camera is called, appropriately, an »all-sky camera« [...] More than a hundred of these cameras were installed in the arctic and antarctic wilderness during the IGY in order to photograph auroras simultaneously one per minute.

Eine Herausforderung stellen diese ungewöhnlichen Lichterscheinungen auch deshalb dar, weil zu ihrer Erklärung verschiedenste Wissensbereiche in Zusammenhang gesetzt werden müssen. Selbst eine naturwissenschaftliche Erklärung ist auf Integration von Teiltheorien angewiesen, die aus Kosmologie, Physik, Chemie, Geografie, mitunter auch Psychologie stammen. Grundbegriffe der Physik, wie beispielsweise Feld, Kraft, Magnetismus, Elektrizität, dazu noch kosmische Zyklen wie die Sonnenaktivität, werden durch die Erscheinung offenbar in Frage gestellt, weshalb eine Erklärung für die Wissenschaft auch heute noch eine Herausforderung bedeutet.

Dazu gibt es eine umfangreiche Literatur von Schilderungen der Lichter, die bereits bei Aristoteles und Seneca ansetzt²⁸ und die dem Phänomen eine historische Dimension geben. Und selbst die bloße Klassifikation der Erscheinungsformen stößt schnell an ihre Grenzen und verliert sich, wie schon der Terminus Aurora zeigt, in mythologischen Vorstellungen. Schon der Versuch einer sachlichen Beschreibung greift auf archaische Weltbilder und kulturelle Umgangsformen zurück, die überwunden schienen, so werden die Formen der Lichter als Bänder, Draperien und Kronen beschrieben (Brockhaus 1996: 273), man spricht von einem polaren Glühen und nennt eine Form Theta-Polarlicht, weil diese aus dem Weltall beobachtet wie das große griechische Theta – θ – aussieht.

28 Zur Geschichte und frühen Literatur über die Lichterscheinungen siehe das Kapitel ›Auroral Legends‹ in Henning et. al. (1979: 9-15) und Dirk Tölkes Artikel ›Polarlichter‹ (2000).

Die Lichterscheinungen entziehen sich auch deshalb einer naturwissenschaftlichen Erklärung, weil es besonders schwer fällt, sie als *Objekte* zu fassen. Sie reagieren auf und interagieren mit dem Menschen. Die Elektrizität ganzer Städte fiel bereits wegen dieser Erscheinungen aus, das Wetter sollen sie, einer indianischen Sage gemäß, sogar beeinflussen und auch die Ursache der rätselhaften akustischen Begleiterscheinungen ist immer noch nicht geklärt (Henning 1979: 16 ff.). Die Trennung von objektiven und subjektiven Merkmalen, die Abgrenzung des messbaren Phänomens von als Täuschung zu bezeichnenden Interpretationen, gelingt nur unvollkommen. Fraglich ist, wo die Nordlichter lokalisiert sind, in welchen Fällen ihre perspektivische Form eine ›optische Täuschung‹ darstellt, woher ihre klare Einfärbung rührt und warum sie sich auf solch eine differenzierte Weise wandeln.

Und wie eine klare Grenzziehung zwischen Objekt und Subjekt nicht erfolgen kann, so verschmelzen auch Leib- und Bildraum bereits im Phänomen selber. Wie es sich auch beim Kinoerlebnis nie bloß um eine rezeptive Situation handelt und die Leiblichkeit immer auch beim Betrachten der Bilder mitverhandelt und umorganisiert wird, so durchmischen sich auch hier beide Formen der inneren und äußeren Erfahrung.

Peter Mettler nimmt eben diese Grundkonstellation zum Anlass, um über dieses im natürlichen Phänomen aufscheinende *kinematografische Prinzip* zu reflektieren. Wenn es an einer Stelle heißt, dass die Nordlichter von der Natur gelieferte Bilder seien und das Universum deren Rahmung darstelle,²⁹ so wird eben eine Analogie der Lichterscheinungen mit bildhaften Darstellungsformen entwickelt, welche den ganzen Film prägt. Nordlichter werden als Urform des Lichtspiels betrachtet, als eine Art natürlicher Kinematografie, welche den ganzen Horizont in Anspruch nimmt, im Interview mit Veronika Rall äußert sich Mettler dazu (Rall 1995: 61):

Ein Aspekt des Titels bedeutet, dass Lichtbilder Kino *sind*. Genauso beschreibt Lichtbilder die Nordlichter. Irgendwie sind sie die natürlichste Form des Kinos. Man kann sich vorstellen, dass der Himmel die Leinwand und die Lichter das Bild sind.

Die gesamte Konstellation des Beobachters in Mettlers Film ist daher mehrdimensional und vielschichtig, da Leib- und Bildraum zugleich konkret, als das Naturschauspiel ›Nordlicht‹, und narrativ, als kinematografische Reflexion Mettlers über die eigene Situation als Filmema-

29 So heißt es: ›Bilder, von der Natur geliefert und von niemandem weniger als von dem Universum gerahmt‹ (Mettler 1994: 16. Filmminute).

cher, zu fassen sind. Permanent wird versucht, die kinematografischen Grenzen in den natürlichen wiederzufinden und umgekehrt, so dass Natur und Film als sich gegenseitig beeinflussend und miteinander korrespondierend gedacht werden. Mettler dokumentiert mit der Filmkamera das Nordlicht und sucht die Szenerien zugleich nach Analogien und Bedeutungen ab, die zum besseren Verständnis des Mediums und seiner Wirkungen beitragen. Er weitet die Bildbedeutung aus, so dass die dokumentarischen Aufnahmen poetisch aufgeladen werden und metaphorischen Charakter bekommen. Die Nordlichter sind ein Exempel dafür, dass unser naturwissenschaftlich geprägtes Weltbild Lücken hat und dass dessen Logik jahrtausende alte Mythen nicht überflüssig macht. Indem Mettler diese unbegriffene Leerstelle ›Nordlicht‹ umkreist, amplifiziert er die Bedeutung von Leib- und Bildraum und ordnet unser Wissen dieses Phänomens neu an.

Licht in seinen Färbungen ist denn auch das Bindeglied zwischen Mensch, Natur, Film und TV-Monitor. In allen möglichen Erscheinungsformen wird es festgehalten, als Illumination, als Reflexion durch Eis, als Tages- und Nachtlicht, als künstliches Licht, als Licht der Projektion und des TV-Apparates, als Wahrnehmung im Traum. Dabei ist Mettler an den Übergängen und Grenzen interessiert, an denen das Licht gestreut und gebrochen, in andere Erscheinungsformen übersetzt wird. Je länger man dieser filmischen Meditation beiwohnt, desto plausibler wird die Analogie der vereisten Landschaft mit der kalten Färbung des Fernsehers oder dem Halogenlicht des Filmprojektors, die Analogie greift selbst noch dort, wo es um das Filmmaterial geht, stellen doch auch die Filmpositive nichts anderes dar, als in Zelluloidmaterial eingelagerte Kristallschichten, aus deren Struktur sich Formen ergeben.³⁰ Und so bewegen sich die dargestellten Menschen in zweifacher Hinsicht in einer kristallinen Welt, einmal konkret in den Schneestürmen, aber auch als wieder aufgeführte Schemen im Filmmaterial. Mettler fächert das Phänomen ›Nordlicht‹ wie in einem Prisma auf und streut es so weit, bis selbstverständlich erscheinende Annahmen in Frage gestellt werden.

Seit Erfindung der Fotografie haben wir uns daran gewöhnt, dass es ein Bild von *Dingen* geben kann, ob allerdings auch das *Licht* abgebildet werden kann, als ›Picture of Light‹, daran muss gezweifelt werden. Das Kino wird zu einer Nachahmung des Nordlichtes und das Nordlicht zu einem gigantischen Vorläufer des Kinos, durch Spiegelung von diesem

30 Im Interview mit Rall sagt Mettler dazu: »Du kannst Video nicht wie Film in die Kälte mitnehmen. [...] Er bricht auseinander. Die kleinen Teile gefrieren, während Film viel organischer ist. Er ist eine Emulsion, Silberpaste, dem Licht ausgesetzt, auf einem Streifen, der durch einen Mechanismus läuft. Es scheint ein eher organischer Prozess zu sein, während Video total elektronisch ist« (Rall 1995: 79).

in jenem gelingt es Mettler auf eine ausgesprochen behutsame Weise die Umbildung des Natürlichen durch den Film darzustellen. Der Film, scheinbar zur Untersuchung dieses Naturschauspiels am besten geeignet, weil er es abzubilden vermag, bietet diesem nur eine neue Bühne, führt die geisterhaften Lichter neu auf, leitet sie in Kinosäle und Stuben um.

Vom Anspruch des Films, wie er bei Disney oder Attenborough beschrieben wurde, bleibt bei Mettler nicht viel übrig. Natur ist keine abbildbare oder dem Filmemacher gegenüberstehende Entität, sie äußert sich nicht nur vor der Kamera, sondern auch diese selber ist deren Teil, das Betrachtungsinstrument lässt sich schlichtweg nicht vom Untersuchungsgegenstand ›Natur‹ abtrennen, sondern verändert ihn.

In einer Szene lässt Mettler mit einem Gewehr ein Loch in eine Tür schießen, vor der eine hohe Schneewehe liegt. Die Anwesenden erfahren *leiblich*, was es heißt, an diesem unwirtlichen Ort aus einem Raum eine *Camera Obscura* zu machen. Das Zimmer wird durch diese gewalttätige Operation zu einer Metapher für die Auswirkungen des Films überhaupt. Mettler ersetzt das Licht durch den hineinrieselnden Schnee und macht so sinnlich erfahrbar, wie sich die Behausung wandelt, obwohl die Natur nur diesen kleinen Einfluss hat. Innen und außen werden vertauscht, Natur wird nicht abgebildet, sondern sie bekommt hier eine neuartige Erscheinungsform, wird filmisch variiert (siehe dazu Pitschen 1995: 46). Sogar die Analogie von Netzhaut und Himmelskuppel³¹ wird nachvollziehbar, so dass starre Unterscheidungen, die unser Verständnis des Phänomens prägen, durch den Film in Fluss geraten. Wenn zum Ende des Films eine Person gezeigt wird, die gen Himmel schaut, gefolgt von Nordlichtern im Zeitraffer, so ist nicht mehr eindeutig, ob wir das Bild als subjektive Einstellung oder als dokumentarisches Bild verstehen sollen, beides ist möglich (Abbildung 41-44).

Trotz einer Unzahl von Perspektiven bleiben die Nordlichter spontane Erscheinungen, immer kommt das Kamerateam *zu spät*, um sie zu beobachten. So hoch technisiert die Crew auch sein mag, sie setzt die Jagd, die sie unter anderem selber dokumentiert, nur mit anderen Mitteln fort. Das Bild angefrorenen Wilds liefert durchaus eine Metapher dafür, wie auch der Film Ausdruck eines jahrtausende alten kulturellen Anspruchs

31 Es heißt: »Aber wenn sie in diese Dunkelheit sehen, sehen sie vielleicht die Lichter ihrer eigenen Netzhaut, ähnlich den Nordlichtern, ähnlich den Gedankengängen, wie eine gestaltlose Anhäufung all dessen, was wir je gesehen haben« (Mettler 1994: 16. Filmminute). Etwas später spricht es aus dem Off: »Wir leben in einer Zeit, wo Dinge nicht zu existieren scheinen, wenn sie nicht als Bilder festgehalten sind. Aber wenn sie die Augen schließen, sehen sie vielleicht die Lichter ihrer eigenen Netzhaut. Ähnlich den Nordlichtern. Ähnlich den Gedankengängen. Wie eine formlose Anhäufung all dessen, was wir je sehen werden« (Mettler 1994: 71. Filmminute).

ist. Leben wird, durch Jagd oder durch das filmische Bild, mortifiziert, um es – sei es als Nahrung oder als Objekt – kulturell integrieren zu können. Von diesem Gewaltakt zeugen die Bilder, legen aber solcherart Deutungen nur nahe, fordern sie nicht ein.

Mettler schützt seine Bilder vor Eindeutigkeit, indem er diesen komplexen Metamorphosen des Natürlichen aus ständig variierenden Perspektiven nachspürt. Er wechselt die Kameraperspektive, filmt das eigene Team und thematisiert so die Schwierigkeiten des Arbeitens im Nordpolarkreis. Er dokumentiert mehrere mediale Erscheinungsformen, zeigt Bilder von TV-Apparaten, integriert ein Interview mit Astronauten im All, lässt bereits belichtetes Filmmaterial als beschriftete Negative in der Szene erscheinen, schneidet Fotografien unvermittelt ein. Daneben führt Mettler Interviews über die Nordlichter, legt einen seiner Nachträglichkeit bewussten Kommentar über die Bilder. Er sucht nach Analogien auf allen Ebenen und fokussiert dabei immer wieder die Gesten der Interviewten. Mettler vertraut trotz seiner Bilder auf eine uralte Weise des Erzählens, auf die mimetische Nachahmung und auf die Erzählungen und Sprachfiguren seiner Mitbewohner. Selbst der Astronaut, die Nordlichter aus scheinbar privilegierter Perspektive beobachtend, bedient sich fortwährender Gestikulation, um das Phänomen zu erklären. Als er seine Hände lebhaft bewegt, bilden sich in der Monitoraufnahme kleine Farbschlieren an deren Rändern, Nordlichter, könnte man sagen.

Und weil der Zuschauer eben diesen Reichtum von Einordnungsmöglichkeit offeriert bekommt, schon bevor das erste Nordlicht erscheint, entwickelt er ein Gespür dafür, was es hier eigentlich *zu sehen* gibt. So vorbereitet werden die Aufnahmen zu einem kleinen Ereignis. Immer wenn das Nordlicht im Zeitraffer erscheint, setzt die Narration aus und der Film selber wechselt in den Modus der Mimesis, durch ein metallisches Geräusch wird eben eine Ahnung vermittelt, wie der Klang sich in natura anhören könnte. Die grünlich schimmernden Lichter sind zwar nur ein Abglanz des Phänomens, aber weil die vorhergehenden Kommentare in der Erinnerung nachhallen und sich zusammen mit dem filmischen Bild ergänzen, bekommen wir einen filigranen Eindruck von dem natürlichen Schauspiel. In den Zeitrafferaufnahmen zeigt sich nur ausgeprägter, was auch in den anderen Bildern zu sehen ist, dass das Nordlicht im Grunde nicht lokalisierbar ist, dass in jeder täglichen Handlung, durch mediale Technik, durch die Straßenbeleuchtung unsere Zivilisation solcherart von Erscheinungen nur nachzuahmen versucht. Aber auch hier zeigt sich, dass das Nordlicht nicht beherrscht und kontrolliert werden kann, es blitzt vielmehr auf, durchkreuzt eben gerade Vorstellungen der gleichmäßigen, quantifizierten Zeit, des Chronos, die uns so selbstverständlich ist.

Eben weil Mettler mit den Zeitrafferaufnahmen die Nichtabbildbarkeit und Nichtlokalisierbarkeit von Natur nicht hintergehen will, sondern um sie weiß, wirken die Aufnahmen so überzeugend. Die Lichtphantome wurden vorher ausführlich umkreist und *narrativ* verortet, deshalb »sehen« wir sie nun. Der Film führt die Nordlichter neu auf, aber es sind eben andere, nicht Abbilder von realen Erscheinungen, sondern *filmische* Nordlichter, neonfarbene Schemen, die wir *für Bilder derselben halten*; sie sind *selber Analogien von Lichtern, die nicht reproduzierbar sind*. Der Film sensibilisiert uns dafür und lässt uns errahnen, wie sehr bereits das Dispositiv Film uns in einen Bildraum verwickelt, der dem des Nordlichtes ähnelt.

Die Offenheit von Mettlers Dramaturgie lässt es zu, dass in den Aufnahmen noch Wünsche und Sehnsüchte Platz finden, weil sie nicht in der konkreten Wiedergabe von Vorgängen erstickt werden. Mettler spinnt, mit kinematografischen Mitteln, die alten Mythen nur weiter und ist so überzeugender als manche naturwissenschaftliche Erklärung. Eben weil wir wissen, dass diese Aufnahmen *so* niemand sehen kann, dass sogar ein Wegschauen vom Phänomen dazugehört, um die Bilder zu machen, schätzen wir die Kinoerfahrung neu ein.

Wir werden Zeugen wie Natur- und Kinoerfahrung, Leib- und Bildraum einander durchdringen und bekommen ein Gespür für verschiedenste Erfahrungsweisen. Die Sterne wandern in der Zeitraffung umher, der ganze Kosmos gruppiert sich neu. In der akzelerierten Zeit sehen wir die Bewegungsformen der Nordlichter, bekommen einen Eindruck von deren Verteilungsmustern in Raum und Zeit. Die schleichend sich vollziehende und realiter offenbar Stunden andauernde Transformation der plasmaartigen Erscheinungen wird durch die Raffung vergegenständlicht. Dies geschieht aber auf eine Weise, die dem Phänomen etwas von seiner Unnahbarkeit lässt. Bäume zeichnen sich als Silhouetten ab, Häuser sind im Vordergrund zu sehen, manchmal auch die Lichter von Wagen, *deren* Fremdartigkeit dient nun als Indikator dafür, wie weit sich die Zeitrafferaufnahme in diesen Momenten von der üblichen Erscheinungsweise bereits entfernt hat. Immer mischt sich eine Unverständlichkeit in das Bild mit ein, zwar ist das Nordlicht nun filmisch dokumentiert, dafür aber entstehen vage Stellen im Bekannten, die unser Verständnis herausfordern. Die Bäume verdecken zwar das Phänomen, aber weil wir nun *wissen*, dass es als solches nicht filmbar ist, stört das nicht.

Es sind nicht zufällig eben gerade die *elektrischen Lichter*, welche nun die Szenerie unwirklich verwandeln. Wieder korrespondieren natürliche und technische Erscheinungsformen miteinander, so dass das *Natürliche* im eigentlichen Sinne nicht erkannt wird, sondern sich *verschiebt*, es entsteht nun eben an anderer Stelle neu, als Fehler, Schliere,

Farbstörung, Farbverfälschung im filmischen Bild – und nur in dieser Form ist es darstellbar.

Obwohl Mettler mit starker Weitwinkelperspektive arbeitet, muss auch er seinen Kamera-Blick arritieren, manchmal wandert das Nordlicht so unvorhersehbar am Firmament, dass die Kamera nachgeführt werden muss. Erst durch dieses Rucken wird der Zuschauer überhaupt darauf aufmerksam, dass die Szenerie durch die Kameraperspektive kadriert wird, wir also eine plane Einfassung eines an sich endlosen, weil sphärisch gekrümmten, Raumes, wahrnehmen. Die durch die Zeitrafferperspektive noch verstärkte Eigenbewegung der filmischen Apparatur durchkreuzt eine (illusionistische) Rezeptionsweise, welche das Gezeigte als *Abbild des Natürlichen* begreift. Die so induzierte Kamerabewegung bricht die ständige Durchmischung von Leib- und Bildraum auf, sie kann nicht in Analogie zur Leibbewegung des Zuschauers begriffen werden und irritiert diesen, stößt ihn auf seine ungewöhnliche Situation im Kino. Durch diesen Hiatus wird der Zuschauer auf die subtile Neuorganisation des Leiblichen aufmerksam gemacht. Da sich der Rezipient selbst an die Zeitraffersequenzen mit ihrem Tempo gewöhnt, muss ein Bruch wie dieser eingefügt werden, damit deutlich wird, dass wir es hier mit einer offensichtlich fremdartigen Erscheinungsform zu tun haben. Die Inbezugsetzung des Bildes vom Kosmos mit diesem wird kurz gestört und so ein Lernprozess in Gang gebracht. Leib- und Bildraum werden neu vermittelt und deren Eigenart wird neu bestimmt. Und eben durch dieses komplizierte Wechselverhältnis gelangen wir zu einem besseren Verständnis der Nordlichter selber, weil schon der natürliche Bezug uns in eine vergleichbare Konfiguration bringt. Wie zahlreiche Berichte und Interviews in Mettlers Film belegen, werden die Grenzen zwischen individuellem Leib und dieser kosmischen Erscheinung in natura bereits aufgelöst.

Seinen indianischen Interviewpartner fragt Mettler, ob er jemals von den Nordlichtern geträumt habe, was dieser verneint. Man kann von den Nordlichtern nicht träumen, weil sie *selber* eine Art von Traum sind. Sie sind es, wie auch der Film eine Art Traum darstellt, ein kollektiver Traum, ein Tagtraum, den wir gemeinsam haben. Und das ist es eben, was Benjamin am Film – zumal am surrealistischen – so bewundert, dass er die Grenzen zwischen Traum und Wachen ineinander stürzen lässt. Der surrealistische Film macht sich die ständige Bezugnahme auf den Leib, welche der Film immer schon miteinschließt, nur explizit zu nutze, er bringt damit die Vorstellung durcheinander, dass Leib- und Bildraum getrennte Sphären sind. Und eben dies macht auch Mettlers Film.

III.2.5

Peter Greenaways ›Z and Two Noughts‹ (›Ein Z & zwei Nullen‹) (1985)

Wie schnell der Leib- in den Bildraum umschlagen kann, zeigt auch Peter Greenaway in ›Z and Two Noughts‹ (›Ein Z & zwei Nullen‹) (1985). Anders als Mettler stellt Greenaway keinen Fluchtpunkt außerhalb des Bildes in Aussicht. Der Off-Erzähler, den er über die dokumentarischen Zeitrasterbilder legt, gesprochen von David Attenborough, ist selber eine Art von Zitat; auch gibt es bei Greenaway keinen Ort, der jenseits des Bildes liegen könnte und auf den es verweist. Schon in den ersten Minuten werden in ›Z and Two Noughts‹ Leib- und Bildraum ineinander überwechselt.

Die Kollision Albas (Andréa Ferréol) mit dem Schwan ist sowohl konkret wie symbolisch zu verstehen, als Autounfall mit einem Tier und zugleich als Begegnung mit einer mythischen Figur, dem Schwan der Leda, die nicht mehr dort erscheint, wo es zu erwarten wäre, im Bildraum nämlich.³² Auch der Tiger, mit dem ein Plakat im Hintergrund für Tabak wirbt, lässt seine Pranke gelassen aus dem Bildraum heraushängen und ändert in dieser kurzen Sequenz mehrfach seine Positur. Symbole wie Tiere beginnen auszubrechen, selbst der Zoo, dessen Schrift im Hintergrund erscheint, lässt mit der Sammlung von Lebewesen auch sämtliche mit diesen verknüpfte mythische Narrationen frei, die weder von den Protagonisten noch vom Zuschauer in einen einzigen Zusammenhang gebracht werden können.³³ Den ganzen Film über streuen immer wieder exotische Tiere durch die Szenerie, wobei unklar bleibt, wie man deren Auftauchen zu interpretieren habe. Schnell verwandelt sich der Leib- in einen Bildraum und umgekehrt, das Bild der Unfallopfer friert ein, wechselt in Schwarzweiß und wird in eine Fotografie einer Tageszeitung umgewandelt. Sämtliche Sinnbezüge gehen hierbei verloren, Leib- und Bildraum werden beliebig miteinander kompiert.

32 In einem Interview mit Michel Ciment von 1985 heißt es dazu: »The swan is often seen as an exterminating angel. In classical mythology, that is the disguise that Jupiter assumed when he came to Earth to seduce Leda and father Castor and Pollux. I should also point out that the name of Alba is Bewick; the Bewick swan is the most widely known in England. The licence plates for her reads N.I.D. [(which means nest in French)] and the accident takes place on Swan's Way, which is an allusion to Proust« (Ciment 2000: 34).

33 Zum Zoo als Metapher für den Film siehe Lawrence (1997: 91 f.), dazu auch Greenaways Interview mit Ciment, es heißt dazu: »I'm also fascinated by the zoo as a metaphor, the Ark as a storehouse of animal life, as a catalog of all the species united in one place« (Ciment 2000: 29).

Nichts zeichnet mehr den einen vor dem anderen aus. Der einbeinige Gorilla, der zu Beginn durch die Szene hinkt, weist auf die Amputation von Albas Bein hin, er ist genauso ›Vorbild‹ wie die Bilder Vermeers, die Van Meegeren als *Tableau vivant* nachstellt.³⁴

Alles ist artifiziell arrangiert wie in einem Schaufenster, Greenaway kadriert seine Räume und gestaltet sie symmetrisch, so dass man den Eindruck hat, es handle sich um Iterationen, Nachahmungen oder Kopien von Bildern, die aber lediglich sich selber spiegeln und aufeinander referieren, anstatt noch auf einen Punkt außerhalb ihrer zu verweisen. Selbst die Raumgestaltung, Korridore und Durchgänge sind allgegenwärtig, reflektieren den Bildcharakter stets mit (siehe dazu auch Barchfeld 1993: 105). Immer wieder flackern Lichterscheinungen an den Wänden, sie zeigen an, dass der ›Leibraum‹ schnell in den Bildraum kippen kann.

Greenaway lässt in seinem Werk verschiedenste Epochen der Malerei und der Kulturgeschichte synchron laufen, wobei es keine kohärente und lineare Erzählung mehr gibt, welche diese mannigfachen Erzählfäden bündeln könnte. Diese Aspekte wurden in der wissenschaftlichen Literatur unter den Begriffen Intermedialität, Poststrukturalismus und Postmodernität bereits umfassend untersucht, sie bedürfen daher an dieser Stelle keiner weiteren Exemplifizierung.³⁵

Werden Leib- und Bildraum bei Mettler nur an besonderen Stellen – und noch vom verbalen Kommentar begleitet – ineinander überführt, so verschwimmen bei Greenaway die Grenzen zwischen beiden Räumen andauernd. Die gesamte Handlung ergibt sich aus dieser Mehrfachkodierung des Bildes, bei welchem nie festgelegt ist, welchen Status es hat, ob es als Darstellung einer (fiktionalen) Handlung, als kulturgeschichtliches

34 Schuster schreibt dazu: »Van Meegeren versucht alle Bewegung stillzustellen, um die Figuren seinen *Tableaux vivants* kompatibel zu gestalten. Systematisch arbeitet er daran, Alba jegliche Bewegungsmöglichkeit zu rauben; er amputiert ihr nach dem Autounfall zuerst das eine und später – auch aus Gründen der Symmetrie – das andere Bein. Die bewegungsunfähige, beinlose Alba ist vorzüglich innerhalb seines *Tableau vivant* und seines fotografischen Systems positionierbar – ohne jede Chance das Arrangement aus eigener Kraft verlassen zu können« [im Original kursiv, Anm. A.B.] (Schuster 1998: 87). Zum *Tableau vivant* siehe auch Schuster (1998: 69 ff.).

35 Zur Zitation der Malerei bei Greenaway siehe Michael Schusters Studie ›Malerei im Film‹ (1998), Yvonne Spielmann hat in ihrer Arbeit ›Intermedialität‹ (1997) die Querverbindungen, Interrelationen und Transformationen der verschiedenen Medien und Motive in Greenaways Werken untersucht (zu ihrem Ansatz siehe insbes. Spielmann 1998: 77 f.). Jean Petrolle hat in seinem Artikel ›Z is for Zebra, Zoo, Zed and Zygote, or Is It Possible to Live with Ambivalence‹ (2001) die Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheitsstellen und deren Funktion in Greenaways Filmen beschrieben und das Werk in Bezug zum Diskurs über die Postmoderne gesetzt, siehe dazu auch Alemy-Galway (2001).

Zitat oder als Bild im Bild zu verstehen ist. Die Protagonisten irren in einer labyrinthischen Ordnung von Ebenen, Zeichen und Narrationen umher, sie werden in diese eingefasst, ohne es zu merken. Auch der Zuschauer ist dabei in keiner privilegierten Situation, merkt es oftmals zu spät, dass als *Tableau vivant* ein Vermeer-Bild nachgestellt wird oder dass sich die Protagonisten in eben jener Landschaft umherbewegen, deren Fotografie kurz vorher auf Almas Nachtschrank stand.³⁶

Man hat Greenaways Stil als *neobarock* bezeichnet,³⁷ um eben jenen allegorischen Umgang mit dem Bild zu erfassen. War es doch das Barock, welches eben jene Schranke zwischen Leib- und Bildraum durch die illusionistischen Meisterwerke, beispielsweise die Kuppelgemälde eines Andrea Pozzo, zu transzendieren versuchte. In der Tat ist dieses Schwanken zwischen dem Bildcharakter, die üppige Farbigkeit, schwelgerische Fülle an Charakteren und Narrationen, das filigrane Bild als solches und natürlich der Umgang mit Emblemen und Zeichen dem Barock verwandt. Greenaways Filme sind hypertrophe Kunstwerke, sie treiben eine Idee des Barock, den Leibraum vorzutäuschen, so weit, dass nichts mehr den Leib- vor dem Bildraum auszeichnet und beide miteinander verwechselt werden. Sogar der Leib schützt nicht davor, in einen universalen Austauschprozess der Bilder und Zeichen eingegliedert zu werden. In ›The Pillow Book‹ (›Die Bettlektüre‹, 1996) wird selbst die Haut zur Projektionsfläche, zum Medium für die Kalligrafie.

Weil es Greenaway vornehmlich darum geht, diese Prozesse zu markieren, also im filmischen Werk dessen eigenen Grundbedingungen in der Leiblichkeit freizulegen, kann seine Handlung stellenweise durchaus absurd wirken.³⁸ Man versteht das Verhalten der Figuren Van Meegeren

36 Im Buch zum Film heißt es dazu (Greenaway 1986: 78): »On exactly the same image of L'Escargot that is depicted on the photographs beside ALBA's bed - only greener now and moving with windblown vegetation - OLIVER and OSWALD DEUCE walk slowly into the frame. They swat at insects, chew grass, pick at seed heads.«

37 Siehe dazu Degli-Eposti Reinerts Artikel ›Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema‹ (2001) und Barchfeld (1993: 105 f.). Zum Verhältnis von Greenaway und Benjamins Theorie der Allegorie siehe Bridge Elliott und Anthony Purdys Aufsatz ›For the Sake of the Corpse‹ (Elliott; Purdy 1997a).

38 Beta, das Kind Albas, scheint dieser ständige Verwechslungsprozess am wenigsten zu irritieren, um Oswald und Oliver auseinanderhalten zu können, will sie die Hand mit einem Stift markieren: »BETA: I must mark the back of your hand with ink (*She flourishes a pen*) to make shure you've paid. / OSWALD: Whatever for? / BETA: Now you look so alike, I can't tell the difference between you any more.« [im Original kursiv, Anm. A.B.] (Greenaway, 1986, S. 103). Nach der Auswahl der Musik gefragt, die seine Protagonisten im Film selber hören, antwortet Greenaway: »They're connected to my childhood. There was a television program, *Children's Hour*, that I used to watch. *The Teddy Bear's*

(Gerard Thoolen), Alba, Oswald Deuce (Brian Deacon) und Oliver Deuce (Eric Deacon) nur, wenn man in Betracht zieht, dass ihnen das *Bild*, sei es als Nachstellung eines Gemäldes, als Foto einer Landschaft oder als Zeitrafferaufnahme, genauso wichtig ist wie die originäre Szenerie bzw. Person. Sensationsgier, Vergewaltigung, medizinische Experimente, die Freilassung der Zootiere, all jene bis ins Groteske gesteigerten mitmenschlichen Grausamkeiten, lassen sich nur aus der Gleichordnung von Leib- und Bildraum erklären, auf die hin hier alles ausgerichtet ist. Symmetrie beherrscht daher nicht nur die Gestaltung der einzelnen Szenen und der Figuren Oswald und Oliver, auch Leib- und Bildraum sind einander gleichgeordnet. Greenaway gestaltet einen hybriden Raum, in welchem das Bild den Status der Realität einnimmt und in dem sich die Protagonisten sogar wünschen, ein Fabelwesen zu sein, ein Zentaur, eine Meerjungfrau und ein Einhorn, Verschmelzung und Rekombination durchzieht den Film (siehe dazu Greenaway 1986: 72).

Am auffälligsten ist diese neuartige Beziehung gegenüber jedwedem Leben in den Zeitrafferaufnahmen ausgeprägt, die immer wieder in die Narration eingestreut werden. Mit dem Tod ihrer Frauen beginnen Oswald und Oliver Zeitrafferfilme in einem Kino zu sichten, um, wie es heißt, deren Tod zu verstehen, »I cannot stand the idea of her rotting away«, sagt Oswald zu Oliver (Greenaway 1986: 24) und begeht damit den fatalen Fehler, den Leibraum *durch den Bildraum* verstehen zu wollen. Ausgewiesen als wissenschaftliche Studie, unternimmt er die kinematografische Erfassung von Verwesungs-, Fäulnis- und Zerfallsprozessen. Er baut ein eigenes Zeitrafferstudio auf, in welchem zahlreiche Objekte gefilmt werden. Zunehmend sucht er sich größere Motive, bis er schließlich Maden beim Fressen eines Zebras aufzeichnet. Das Lauern auf Motive, Oswald möchte sogar Almas Leichnam filmen, nimmt Ausmaße an, die jeglichem moralischem Empfinden widerstreiten, in der Schlusszene begehen Oswald und Oliver sogar Selbstmord, um den Verfall ihres eigenen Körpers festhalten zu können. Es wird mit der *bildhaften* Untersuchung natürlicher Verfallsprozesse eine Dynamik in Gang gebracht, die sämtliche Umgangsformen verändert. Sie findet ihr paradoxes Ende am eigenen Leib, der mit Hilfe der Kamera konsumiert wird. Eben die beliebige Austauschung von Leib- und Bildraum stößt hier – zu spät – an ihre Grenze. Die Untersuchung des Verfalls *kann* nur retro-

Picnic and An Elephant Never Forgets I find very evocative, very strange, also, in the sexual metaphor they express - if you listen carefully to the words, that is. They are also the opposite of Vermeer who represents Great Art, the ultimate in the European attitude toward culture. But this popular music is no less splendid in my view. And it is the child who provides this music, whereas it is the adults who provide Vermeer« [im Original kursiv, Anm. A.B.] (Ciment 2000: 40).

spektiv festgehalten werden, der Verfall ist also nur als *gewesener* filmisch konservierbar. Gerade deshalb eignen sich die Zeitrafferaufnahmen so gut, um vorzuführen, dass die Natur, die wir selber sind, der Leib also, nur unvollständig mit dieser Technik wahrgenommen werden kann. Der Bildraum eignet sich zu manchem, aber zur Selbsterklärung des Menschen eignet er sich nicht.

Die Zeitrafferaufnahmen selber stammen zum größten Teil aus einer Dokumentarserie der BBC, wodurch sich die Bedeutungspotentiale vielfachen. Greenaway zeigt mit der Einbindung dieser Aufnahmen, dass die hier bis ins Groteske gesteigerte Handlung einen wahren Kern hat, weil es tatsächlich Filmemacher gab, welchen es allein darum ging, möglichst alle lebendigen Prozesse in den Bildraum zu überführen, er schreibt dazu im Begleitbuch zum Film (Greenaway 1986: 13):

Although there were many visual sources for the origin of *A Zed & Two Noughts*, the three most conveniently recognizable ones can be accredited to a tape, an ape and a borrowed photograph. The tape was a three-minute time-lapse film of the decay of a common mouse first shown on a BBC Horizon programme in 1981. Thanks to the speeding up of the time-lapse material, it was seen that maggots acted in unison on a corpse, devouring it systematically in a pack. It was the camera-operator's ambitious hope that one day to film the decay of an elephant. [Kursivdruck im Original, Anm. A.B.]

Diese unmoralischen Konsequenzen ergeben sich, weil eine Haltung eingenommen wird, welche die Natur (und damit auch die Leiblichkeit) aus den gewonnenen Bildern zu erklären versucht. Die Bilder werden von Oliver und Oswald lediglich als Dokumente biologischer Prozesse verstanden. Ihr naturwissenschaftlicher Blick trachtet immer danach, die Aufnahmen auf ihre eigene Leiblichkeit rückzubeziehen, gerade dadurch aber wird das ganze Spektrum der sich im Film zeigenden *anderen Leiblichkeit* notwendig übersehen (Abbildung 45). Die zahlreichen Tiere, deren Verfall festgehalten wird, zeigen offenkundig ein derartig fremdes Erscheinungsbild, dass eine Gleichsetzung von Leib- und Bildraum – die Oliver und Oswald ständig praktizieren, nicht gelingen kann. Diese Aufnahmen zeigen viel eher eine neue Leiblichkeit, die eben gerade mit der bekannten nicht übereinstimmt.

Gäbe es aber eine Möglichkeit, diese Verfehlung zu vermeiden und dem Charakter der Zeitrafferaufnahmen gerecht zu werden? Neben der Vermeidung einer direkten Inbezugsetzung wäre es durchaus möglich, dass die kulturellen Kontexte, welche von den Figuren ständig zitiert und nachgeahmt werden, einmal selber thematisch würden. So liefert das Ba-

rock mit seinem Reichtum von Vanitas-Darstellungen ein regelrechtes Motivarsenal für die Aufnahmen. Sobald verfaulende Äpfel, verwesende Speisen und Tiere zu sehen sind, wird stets auch ein historischer Kontext mit seinen Bedeutungen wachgerufen. Zwar richten die Zoologen ihre Aufnahmen und Objekte ein, beleuchten sie nach gewissen Konventionen etc., aber dieser kulturellen Tradition werden sie sich nicht bewusst. Sie reproduzieren mit kinematografischen Mitteln eine bereits Jahrhunderte alte Darstellungsform, bleiben aber dabei hinter deren Möglichkeiten zurück. Sämtliche Motive führen einen symbolischen, mythologischen und kulturellen Kontext mit, es gehört aber zur Ironie der Handlung, dass vorgeführt wird, wie die Protagonisten diese Dimension der Bedeutung übersehen. In Anbetracht der großen barocken Vanitas-Darstellungen, bei denen stets nur eine Vorstufe der Verwesung gezeigt wurde, eine Art von Übergang und Anzeichen für diese, erscheint die kinematografische Aufzeichnung mit ihrem ubiquitären Blick und ihrer aufdringlichen Beleuchtung bereits als ein Akt der Barbarei.

Greenaway zeigt, dass es noch nicht gelungen ist, eine geeignete Bildersprache für die Möglichkeiten des Kinos zu entwickeln, und deshalb »brechen« die Aufnahmen aus. Anstatt einer ästhetischen Haltung kann der Zuschauer nur Ekel gegenüber diesen Bildern empfinden, weil sie verborgene Vorgänge einfach sichtbar machen, sich aber jeglicher Stellungnahme glauben enthalten zu können. Greenaways Werk lässt sich auch als Kritik an dem klassischen Naturfilm verstehen, deren Vertreter Disney und Attenborough sind. Der Glaube, man könnte den Bildraum ahistorisch und ohne Rücksicht auf kulturelle Bedeutungen gestalten, erweist sich als naiv. Die mit Muybridges Aufnahmen lebender Tiere begonnene Filmgeschichte kommt mit den permanenten Katastrophen in Greenaways Bilderkosmos an ihr jähes Ende. Es wird vorgeführt, wie fatal die Verwechslung von Leib- und Bildraum ist.

Eine grobe, aber ziemlich angemessene Analogie dieses supponierten Verhältnisses der bewußten Tätigkeit zur unbewußten bietet das Gebiet der gewöhnlichen Photographie. Das erste Stadium der Photographie ist das Negativ; jedes photographische Bild muß den »Negativprozeß« durchmachen, und einige dieser Negative, die in der Prüfung gut bestanden haben, werden zu dem »Positivprozeß« zugelassen, der mit dem Bilde endigt.

Sigmund Freud, Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse (1997a: 46)

Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffens des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (GS VII.1: 376)

III.3

Das Optisch-Unbewusste und die Zeitlupe: Bill Viola, Jean-Luc Godard

Das Theorem des Optisch-Unbewussten gehört zu den schillerndsten in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz. Durch es erschließt Benjamin der Psychoanalyse ein neues Forschungsfeld, das des optischen Mediums Film, zeigt aber zugleich, dass die alten Wahrheiten der Analyse neu durchdacht – und gegebenenfalls angepasst – werden müssen, wollen sie denn auf den neuen Gegenstand passen.

Benjamin klärt das Verhältnis zur Psychoanalyse nicht vollständig. Wo er die Analyse in seinen Arbeiten erwähnt, zitiert er diese mehr, als dass er sich auf sie beruft. Vornehmlich extrahiert er einzelne Theoreme

und setzt sie in einen neuen Zusammenhang.³⁹ So lässt sich auch die Trennung von *Optisch-Unbewusstem* und *Triebhaft-Unbewusstem* in zweifacher Hinsicht verstehen. Einerseits rekurriert Benjamin hiermit explizit auf die Psychoanalyse und will die ungewöhnlichen Erscheinungsformen im Film (Zeitperspektivierung, Montage) mit deren Theoremen verstanden wissen, andererseits aber markiert die Bezeichnung auch einen Bruch mit der klassischen Analyse, warum sonst sollte Benjamin explizit vom *Optisch-Unbewussten* sprechen? Benjamin eröffnet daher verschiedene Interpretationshorizonte und arbeitet mit Bedeutungsnuancierungen.

Schon in seiner ›Traumdeutung‹ schreibt Freud, dass man sich das Träumen als visuell-akustische Halluzination zu denken habe, so heißt es (Freud 1996: 65):

Der Traum denkt also vorwiegend in visuellen Bildern, aber doch nicht ausschließlich. Er arbeitet auch mit Gehörsbildern und in geringerem Ausmaße mit den Eindrücken der anderen Sinne. [...] Charakteristisch für den Traum sind aber doch nur jene Inhaltselemente, welche sich wie Bilder verhalten, d.h. den Wahrnehmungen ähnlicher sind als den Erinnerungsvorstellungen.

Noch in der ›Metapsychologische[n] Ergänzung[en] zur Traumlehre‹ von 1917 wird der Traum als *Projektion* beschrieben (Freud 1997b: 158). Die Sprachorientiertheit der Psychoanalyse rechtfertigt Freud durch Annahme eines psychischen Systems, welches latente Traumgedanken in manifeste Inhalte *übersetzt*. So bestehe die Leistung der Traumarbeit darin, die Gedanken »in visuelle Bilder« umzusetzen (Freud 1995: 166). Man müsse sich vorstellen, man habe »die Aufgabe übernommen, einen politischen Leitartikel einer Zeitung durch eine Reihe von Illustrationen zu ersetzen«, wie es in den ›Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse‹ heißt (Freud 1995: 167). Seine gesamten ›Deutungsregeln‹, die ›Verschiebung‹ und ›Verdichtung‹, gewinnt Freud eben aus dem Vergleich von *latentem* zu *manifestem* Traum (Freud 1995: 165 f.).

Wie Burkhardt Lindner im Anschluss an Freuds Überlegungen gezeigt hat, darf das Optisch-Unbewusste daher »nicht bloß als Metapher

39 So nimmt Benjamin in ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ Freuds Schrift ›Jenseits des Lustprinzips‹ zum Ausgangspunkt seiner Gedächtnistheorie. Zwar folgt er dem Psychoanalytiker in seiner Theorie des Schocks (bei Benjamin »Chocks«, GS I.2: 613) und belegt seine Ausführungen mit Zitaten, aber er löst das Gesagte aus dem Bereich von Freuds metapsychologischen Überlegungen heraus und situiert es vollkommen neu, vornehmlich mit weiteren Zitaten von Valéry, Bergson und durch die Interpretation von Baudelaire's Texten.

gelesen werden«, sondern eröffnet »im sehr strikten Sinne eine Analogie« (Lindner 2001: 283). Es ist daher konsequent, die Transformationen der Dinge, welche sich in Charlie Chaplins ›The Gold Rush‹ vollziehen im Sinne der ›Psychopathologie des Alltagslebens‹ zu deuten und diese als visualisierte Form der von Freud beschriebenen Fehlleistungen aufzufassen (Lindner 2001: 285). Der Film würde demnach mit eben jenen Übersetzungsformen arbeiten, die für das Unbewusste des Menschen charakteristisch sind, es gäbe eine *Affinität* zwischen beiden. Der Film wäre ein Medium, welches auf die unbewussten Regungen und Erinnerungen besonders gut *reagieren* kann und diese unterschwellig bedient, weil es dessen eigene *Äußerungsform* übernimmt. Durch eben die von Chaplin evozierten Lachsalven erzeugt er eine stillschweigende Bindung zu den Unbewussten Regungen der Zuschauer und verwindet diese in die Narration. Alfred Hitchcocks ›Vertigo‹ ist ein weiteres Beispiel Lindners, das zeigt, wie vom Bild »unbewußte Erinnerungen« aufgerufen werden, »die in den fremden imaginären Bildern des Films zugleich kaschiert bleiben« (Lindner 2001: 288). Der Film könnte demnach das Unbewusste des Zuschauers moderieren, es ihm selber – allerdings veräußert und in chiffrierter Form – auf der Leinwand widerspiegeln und ihm deshalb Genuss und Vergnügen bereiten.

Neben diesen Bezügen ließe sich darlegen, wie wichtig für Benjamin auch die *psychoanalytische Methode* war, der Film habe unsere Merkwelt »mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Theorie illustriert werden können« (Benjamin GS I.2: 498), heißt es bei Benjamin in einer der früheren Fassungen des Kunstwerk-Aufsatzes. »Wir meinen gesehen zu haben, was sich als Handlung nacherzählen läßt«, schreibt Burkhardt Lindner. Doch wie im Falle des Unbewussten »spaltet sich das Sichtbare auf in die narrative Kette einer Bildfolge und eine gerade in ihrer narrativen Unlogik äußerste Wirksamkeit der einzelnen Einstellungen« (Lindner 2001: 287). Der Film habe wie Freud »Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen« (Benjamin GS I.2: 498). Schon vorher hat Benjamin die bereits von Freud verwandte Metaphorik des *Chirurgen* benutzt, um die den Unterschied von Maler und Kamermann zu veranschaulichen (Benjamin GS I.2: 495-496 und GS VII.1: 373-374).⁴⁰

40 Freud verwendet die Metapher des Chirurgen vornehmlich in seinen behandlingstheoretischen Schriften, in ›Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung‹ heißt es: »Ich kann den Kollegen nicht dringend genug empfehlen, sich während der psychoanalytischen Behandlung den Chirurgen zum Vorbild zu nehmen, der alle seine Affekte und selbst sein menschliches Mitleid beiseite drängt und seinen geistigen Kräften ein einziges Ziel setzt: die Operation so kunstge-

In dieser Hinsicht also ist es Benjamins selbst erklärte Absicht, den Freud'schen Ansatz auch für den Film nutzbar zu machen. Auch die psychoanalytische Deutungsmethode, welche auf der Abspaltung von Wortteilen, der Rückführung und Rekontextualisierung beruht, fände demnach eine klare Entsprechung in den Möglichkeiten der filmischen Wahrnehmung, weil auch diese durch die Montage Bereiche zerteilen, abspalten und sogar durch Dehnung und Raffung Handlungen akzentuieren kann. So wäre erklärt, warum Benjamin auf einem *Zusammenhang* von Psychoanalyse und Film insistiert. Aber wieso grenzt er seine Ausführungen von der Psychoanalyse durch den Terminus des Optisch-Unbewussten von dieser ab? Warum heißt es explizit im oben angeführten Motto, dass wir vom *Optisch-Unbewussten* nur mit Hilfe der Kamera etwas erfahren, während wir vom Triebhaft-Unbewussten nur etwas durch die Psychoanalyse wissen?

In vielen Passagen ließe sich nachweisen, dass Benjamin nicht nur Anleihen bei der Analyse macht, sondern Freud'sche Aussagen mit den eigenen sogar kompiliert, ohne dass damit auch zugleich der gesamte Kontext Freuds mit übernommen würde. So unscheinbar sie sind, haben diese Verschiebungen doch weitreichende Konsequenz. Beispielsweise heißt es im Kunstwerk-Aufsatz: »Viele der Deformationen und Stereotypen, der Verwandlungen und Katastrophen, die die Welt der Optik in den Filmen betreffen können, betreffen sie in der Tat in Psychosen, Halluzinationen, in Träumen« (Benjamin GS VII.1: 377-378). Offensichtlich wird auf eine Annahme Freuds Bezug genommen (Freud 1995: 436): »Wir müssen also sagen, der Unterschied zwischen Neurose und Gesundheit gilt nur für den Tag, er setzt sich nicht ins Traumleben fort. [...] Auch der Gesunde ist also virtuell ein Neurotiker, aber der Traum scheint das einzige Symptom zu sein, das zu bilden er fähig ist.«⁴¹

Wo der Gesunde bei Freud Pathologien nur *im Traum* ausbildet, möchte Benjamin diese Pathologien und Beschreibungsformen auch auf den Film angewandt wissen. Das führt allerdings zu Interpretationen, die von der klassischen Psychoanalyse keineswegs gedeckt sind, und der Gedanke eines »Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus« fällt aus der Freud'schen Systematik vollständig heraus. Denn es wird damit gleichermaßen ein neues, kollektives und vor allem *technisch erzeugtes* Unbewusstes beschrieben, welches sich von dem freudschen dadurch unterscheidet, dass wir noch nicht einmal schlafen müssen, sondern schon während des Kinobesuchs Teilnehmer eines riesigen, eben

recht wie möglich zu vollziehen.« (Freud 1975b: 175) In »Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie« legt Freud dar, wie »psychische Operationen« ausführt (Freud 1975a: 128).

41 Siehe dazu auch die Anmerkungen Freud in »Die Traumdeutung« (Freud 1996: 102 ff.).

erdumspannenden Kollektivtraumes sind. Das Unbewusste, von dem Benjamin hier spricht, liegt für jeden offen dar. Von der alten »heraklitischen Wahrheit« (Benjamin GS VII.1: 377), dass nämlich jeder im Schlaf eine Welt für sich habe, wie es im 89. Fragment des Philosophen aus Ephesus heißt, geht auch Freud noch aus. Und eben hierin »hat der Film eine Bresche geschlagen« (Benjamin GS VII.1: 377), weil er eine *neue* Art kollektiven Tagtraums vorstellt, für die es noch keine Begrifflichkeit gibt. Benjamins verzweigte Konstruktionen eröffnen den Deutungshorizont erst, in welchen *diese Art von Traum* zu verorten wäre.

Wenn es in der Fassung letzter Hand heißt, dass die »amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys« eine »therapeutische Sprengung des Unbewußten« bewirken würden (Benjamin GS VII.1: 377), so wird mit diesem sprachgewaltigen Bild eben jene Analogie zur Psychoanalyse *verlassen*, die zuvor aufgemacht wurde. Die Freud'sche Diagnostik führt – wie in der Schulmedizin üblich – die Symptome auf bestimmte Ursachen – unbewusste Konflikte – zurück. Sie beruht auf einer Art Sammlung, Konzentration und Geschlossenheit der Deutung. Die Analyse versucht, den »Krankheitsherd« zu isolieren, um ihn dann neu aufarbeiten zu können. Dies alles aber wird von Benjamin in sich verkehrt, wenn das Motiv der Sprengung eingeführt wird. Denn in einer Sprengung wird ein Gegenstand plötzlich und unkontrolliert *auseinander gerissen* und zerstört. Er zerfällt in seine Teile, die sich durch keine wie auch immer geartete Operation oder Deutung wieder zusammenfügen lassen. Freuds Behandlung hingegen geschieht still, sie erfolgt buchstäblich im Rücken des Patienten, ist unscheinbar, und ihre Eingriffe werden von ihm nicht wahrgenommen. Freud lehnt in Bezug zur psychoanalytischen Behandlung »alle Hilfsmittel, [...] selbst das Niederschreiben« ab, er spricht daher auch von einer »gleichschwebenden Aufmerksamkeit« (Freud 1975b: 171).

Die Unterschiede lassen sich ebenso an der Spiegelmetaphorik darlegen, welche von beiden Autoren gleichermaßen benutzt wird. Bei Freud soll der Analytiker »undurchsichtig für den Analysierten sein und wie eine Spiegelplatte nichts anderes zeigen, als was ihm gezeigt wird« (Freud 1975b: 178). Der Therapeut versetzt den Analysierten in eine ähnliche Situation, als wenn dieser vor einem Spiegel stünde. Der Analytierte kann damit ein besseres Bild von sich selbst bekommen. Der Spiegel wird als eine Art von *Referenz* gedacht, er objektiviert das eigene Ich, indem er das Bild des Leibes nach außen projiziert, etwas Ähnliches unternimmt auch der Therapeut, wenn er durch die freie Assoziation und die Nachfragen das Ich zur Reflektion auffordert. In dieser Hinsicht wäre der Spiegel ein *Medium zur Erhellung des Bewusstseins*. Freud ahnte aber schon, und Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten stößt genau in

diese Lücke, dass mit den optischen Medien ein unaufgelöster und undeutbarer Rest bestehen bleibt, der sich nicht in das Bewusstsein einholen lässt. Man denke in diesem Zusammenhang an weitere Spiegelschilderungen Freuds, die sich in den Fußnoten finden und die einen dem Text selber widerstreitenden Subtext bilden. Berühmt wurde durch die Lacan'sche Deutung die Fußnote in Freuds »Jenseits des Lustprinzips«, in der ein Kind beschrieben wird, welches während seines »langen Alleinseins ein Mittel gefunden hatte, sich selbst verschwinden zu lassen« (Freud 1997c: 200). Das dort beschriebene Kind »hatte sein Bild in dem fast bis zum Boden reichenden Standspiegel entdeckt und sich dann niedergekauert, so daß das Spiegelbild »fort« war« (Freud 1997c: 200).

Dieses spielerische Moment, es steht mit dem Bildraum in enger Verbindung, irritiert. Es widerspricht der klassischen Psychoanalyse schon dadurch, dass überhaupt nicht eindeutig geklärt werden kann, *mit wem sich das Kind identifiziert*, wenn es dieses Spiel unternimmt. Offenbar begreift es das Spiegelbild mal als *es selbst* und mal als *ein fremdes Kind*, es springt zwischen zwei Interpretationen hin und her, und seinen Reiz dürfte das Spiel mitunter dadurch gewinnen, dass das Kind sich eben auch dann noch mit dem Gegenüber identifiziert, wenn dieses *nicht im Spiegel erscheint*. Das Kind wünscht sich – und sein Alleinsein – gewissermaßen weg, sein Wunsch braucht überhaupt nicht verdrängt zu werden, weil der Spiegel diese Funktion übernehmen kann und erfüllt. Der Spiegel wäre damit *Teil des Unbewussten* und Benjamins Begrifflichkeit würde eben an dieser problematischen Stelle ansetzen.

Mit dem Spiegel projiziert sich das Unbewusste nach *außen* und findet in einer optischen Anordnung eben seine eigene Struktur wieder, so dass es an Stelle einer Verdrängung ein spielerisches Verhältnis zum Ich gewinnen kann. Für diese Interpretation spricht auch eine weitere Fußnote der 1919 veröffentlichten Schrift »Das Unheimliche«, in welcher Sigmund Freud auf eine Beobachtung Ernst Machs zu sprechen kommt (Freud 1986: 264-265):

Da auch das Unheimliche des Doppelgängers von dieser Gattung ist, wird es interessant, die Wirkung zu erfahren, wenn uns einmal das Bild der eigenen Persönlichkeit ungerufen und unvermutet entgegentritt. E. Mach berichtet zwei solcher Beobachtungen in der »Analyse der Empfindungen«, 1900, Seite 3. Er erschrak das eine Mal nicht wenig, als er erkannte, daß das Gesehene Gesicht das eigene sei, das andere Mal fällte er ein sehr ungünstiges Urteil über den anscheinend Fremden, der in seinen Omnibus einstieg, »Was steigt doch da für ein herabgekommener Schulmeister ein.« – Ich kann ein ähnliches Abenteuer erzählen: Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die

zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, daß er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, daß der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, daß mir die Erscheinung gründlich mißfallen hatte.

Auch auf den Erwachsenen scheint das ›fort-da-Spiel‹ noch einen gewissen Reiz auszuüben, wenn es auch nicht mehr spontan ausgeführt werden kann, wie das beim Kind noch der Fall ist. Der Spiegel reflektiert den eigenen Leib in einen imaginären Raum hinein und löst ihn damit von jeglicher Erinnerung ab, die unbewussten Gedanken können ungefiltert von psychischen Instanzen der dort erscheinenden Person zugeschrieben werden. Eben weil in diesem Beispiel keine Symmetrie mehr zwischen Leib- und Bildraum hergestellt wird, denn das Spiegelbild wird als *Fortsetzung des Leibraums gesehen*, bleibt ihr Verhältnis bis zu einem gewissen Grad undefiniert. Das Unbewusste findet einen Angriffspunkt, es ›setzt sich‹ in eben jenen Spielraum hinein, den der Spiegel ihm eröffnet. Es ist dies jenes Moment, auf das Benjamin zu sprechen kommt, als er das »Befremden des Darstellers vor der Apparatur« (Benjamin, GS VII.2, S. 369) beschreibt. Das Spiegelbild sei vom Darsteller durch den Film »ablösbar, es ist transportabel geworden« (Benjamin GS VII.2: 369).

Die von Freud und Mach für den Einzelfall gemachte Beobachtung wird damit zum Normalfall bei der Massenkultur Film. In beiden Fällen zeigt sich das gleiche Prinzip, eine Art von ›Spiegelraum‹ wird permanent im Film erzeugt, nur dass der Zuschauer es hier nicht so einfach gemacht bekommt, eine Situation wie die geschilderte herzustellen, in der es noch ein Korrespondenzverhältnis gibt. In der ›Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz‹ schreibt er: »Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewußtseins*. Er ist – um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen« (Benjamin GS II.2: 752).

Im Kino trete an Stelle des »mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter« (Benjamin GS VII.2: 376), heißt es an anderer Stelle. Der Film spiegelt das Unbewusste kaleidoskopisch und erzeugt es, wo wir es nicht mehr zuordnen können. Wir müssen uns an diese Rezep-

tionsform gewöhnen (Benjamin GS VII.2: 381), weil eine in sich stimmige Analyse, wie sie Freud zum Ziel hat, nicht geleistet werden kann. Unser Unbewusstes wird von dem Film regelrecht ausgelagert, es wohnt in diesen Narrationen und Szenen und wird technisch produziert. Deshalb greift die Analogie zur klassischen Psychoanalyse nur teilweise, weil der Film die Psyche nicht nur nachahmt, sondern Wirkungen und Momente auch neu herstellen kann. »Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform« [im Original kursiv, Anm. A.B.], heißt es bei Benjamin (GS VII.2: 380), er entspreche damit den »tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats« (Benjamin GS VII.2: 380). Diese Gefahr, von der Benjamin spricht, wird also überhaupt nicht mehr verdrängt, wie man glauben könnte. Das individuelle Triebhaft-Unbewusste beschäftigt sich denn auch mit diesen nicht, sondern geht mit ihnen *filmisch* um, richtet sich, mit dem Film, in dieser gefährlichen Welt ein.

Das Action-Kino, zu Benjamins Zeiten erst zaghaft entstehend, gibt ein Beispiel dafür, wie wichtig das Optisch-Unbewusste in unserer Kultur ist. Die Gefahren, Deformationen und Risiken treten hier offen zur Schau und verwickeln den Zuschauer in eben einen neuen, visuellen Prozess, der sich außerhalb seiner selbst organisiert. Dabei werden die Risiken so sehr verstärkt und überzogen, dass wir die filmisch dargestellten Gefahren nicht als die eigenen ansehen müssen, obwohl sie es doch sind. Wir können uns dann sagen, dass es »ja nur ein Film war«, was wir dort gesehen haben, und uns beim Verlassen des Kinos in Sicherheit wiegen. Der Film nimmt dem Unbewussten des Massenpublikums mit seinen aufwendigen Produktionsstätten eben jene Traumarbeit ab, die es sonst – jeder für sich – leisten müsste, im Kino wird *technisch* verdrängt.⁴²

Buchstäblich entsteht in den Traumfabriken Hollywoods ein riesiges Reservoir unbewusst durchwirkten Raumes, aber eine Rückbindung an das Individuum – wie sie Freud noch denkt – gelingt nicht. Der Kinoszauer bekommt das Träumen vom Film regelrecht abgenommen, mit Trickeffekten und einer aufwendigen Kameraarbeit übernimmt die Leinwand das, was sein eigenes Unbewusstes nicht mehr zu leisten vermag und verbannt jene Gefahren in einen imaginären Raum, mit denen umzugehen es uns nicht mehr gelingt.⁴³ Der Film, das hat schon Hugo von

42 In dieser Hinsicht lässt sich auch das folgende Zitat Benjamins lesen, in dem dieser von *Anzeichen* spricht: »Die gewaltigen Mengen grotesken Geschehens, die im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Verdrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt« (Benjamin GS VII.1: 377).

43 Ilja Ehrenburg zitiert in seinem Buch ›Die Traumfabrik‹ den Filmmagnaten Adolph Zukor, er soll demnach zu Al Lichtmann gesagt haben: »Die Menschen wollen auch träumen. Sie brauchen schöne Träume.

Hofmannsthal in seinem berühmten Aufsatz beschrieben, ist ein »Ersatz für die Träume« (Hofmannsthal 1966). Gebündelt werden die Destruktionskräfte unserer Gesellschaft im Kino dargestellt und schemenhaft wach gehalten, sie werden entrückt und wechseln in einen Modus, in dem wird vor ihnen geschützt sind.

Konsequent spricht denn Benjamin auch von einer *psychischen Impfung* (Benjamin VII.1: 377; siehe dazu Lindner 2001: 289) und macht damit einen weiteren Unterschied zur Psychoanalyse deutlich. Während der Psychoanalytiker es *retrospektiv* mit bereits ausgebrochenen und sich in Symptomen anzeigenden Krankheiten zu tun hat, wirkt eine Immunisierung *prophylaktisch*, sie verhindert das Ausbrechen einer Krankheit *prospektiv*, durch vorausschauende Verabreichung des Erregers bzw. von Antikörpern. Was kinematografisch in kleinsten Dosierungen angeboten wird, ist von gleicher Art wie das, vor dem es schützt (Benjamin GS VII.1: 377):

Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat - Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen - so wird man zu der Erkenntnis kommen, daß diese selbe Technisierung gegen solche Massenpsychosen sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. [Im Original kursiv, Anm. A.B.]

Das Kino ist selber *Teil* der »Krankheit« Moderne, und dieses »Gift« kann in homöopathischen Dosen zur Heilung einer Epoche dienen. In der Erscheinungsform freilich *ähneln* die kinematografischen Welten denen der Psychotiker, Neurotiker, aber es verbietet sich nach dem Gesagten, diese als *Symptome* aufzufassen, also eine Ursache hinter diesen zu suchen.

So lässt sich Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten zugleich mit wie auch gegen die Psychoanalyse lesen. Seine kleinen Verrückungen sprachlicher Bilder fordern den Leser dazu auf, die Psychoanalyse zu modifizieren und sie zu hinterfragen. Wie ich zeigte, gibt es Übereinstimmungen mit der klassischen Theorie Freuds, so dass einige seiner Theoreme übernommen werden können. Die Methodik Freuds, seine eigenen Subtexte sowie die Bildkonzeption des Unbewussten dienen hierfür als Beispiel. Gleichmaßen aber unternimmt Benjamin eine Art immanenter Kritik, indem er Freuds Begriffe und Bilder anders anordnet

Nun wohl, wir werden Träume herstellen, Träume in Serien, amüsante Träume, zu Groschenpreisen« (Ehrenburg 1931: 18).

und neu kombiniert. Sein lebendiger Umgang lässt den Leser eine Probe machen und hilft, die Theorie abzugleichen und auf den neuen Untersuchungsgegenstand anzupassen.

Es bedürfte allerdings mehr als die hier knapp skizzierte Analyse einiger Detailprobleme, um die Tragweite und Möglichkeiten von Benjamins Ansatz bewerten zu können. An dieser Stelle möchte ich mich lediglich auf zwei Beispiele konzentrieren – und hier auch nur für jeweils eine Szene – knapp erläutern, wie man sich das Optisch-Unbewusste denken könnte. Benjamin selber entwickelt den Gedanken im Zusammenhang mit der Zeitlupe (Benjamin GS VII.1: 376), und diese soll auch im Folgenden dazu herangezogen werden, um die Bedeutungsdimension des Optisch-Unbewussten näher zu bestimmen. Der Film ist, will man die von Freud und Mach beschriebene Beobachtung heranziehen, ein ganz besonderer Spiegel, einer, der nicht nur das in ihm Gezeigte woanders hin *projizieren* kann, sondern auch einer, der das in ihm Präzentierte verlangsamt und beschleunigt.

Deshalb sollen die beiden bereits erwähnten Deutungsmöglichkeiten, einmal die an Freud angelehnte Interpretation des Optisch-Unbewussten sowie die sich von Freud entfernende, welche das Optisch-Unbewusste als neues Phänomen begreift, an diesem Beispiel erläutert werden. Bill Violas ›The Passing‹ (›Nacht Passage‹) (1991) und Jean-Luc Godards ›Histoire(s) du Cinéma‹ (1998) dienen hierzu als Beispiele.

Wie ich zeige, versucht Viola, uns mit dem Film in ein neues, ein harmonisches Verhältnis zum Optisch-Unbewussten zu bringen, indem er eine Entsprechung der Zeitlupe zu unseren Bewusstseinsmodi erzeugt. Er bringt dauernd Hinweise im filmischen Bild an, welche uns den Optisch-Unbewussten Raum erschließen helfen. Viola weitet den subjektiven Raum mit kinematografischen Mitteln aus und ist an einer Aufbrechung des Rezipient-Bild-Verhältnisses überhaupt nicht interessiert.

Im Gegensatz geht Jean-Luc Godard in ›Histoire(s) du Cinéma‹ mit der Zeitlupe diskursiv um und macht das Medium Film zu einem Ort der Reflexion. Godard wendet das Kino auf sich selber an, er sichtet die Filmgeschichte neu, indem er die in standardisierter Geschwindigkeit aufgezeichneten massenmedialen Bilder verlangsamt. Viola nutzt das Optisch-Unbewusste, um den Zuschauer in seine Vision einzubinden, er verfäht synthetisch, Godard arbeitet analytisch, er löst Zusammenhänge auf, um neue zu bilden. In diesen beiden Arbeiten zeigen sich einander entgegengesetzte Positionen, mit denen sich das Bedeutungsspektrum des Optisch-Unbewussten eingrenzen lässt.

III.3.1

Bill Violas ›The Passing‹ (1991)

In ›The Passing‹ (1991) begegnet sich Bill Viola im Medium Video selber. Er filmt sich als Schlafenden und löst die starren Schranken, welche unser alltägliches Erleben uns setzt, *technisch* auf. Wir nehmen an seinen Erinnerungen, Träumen und Wahrnehmungen Anteil, filmisch wird damit die Utopie eines transparenten, öffentlichen und in jeder Wahrnehmung sich bekundenden Ichs entworfen. Die Illusion, in die Wahrnehmungswelt eines anderen eindringen zu können, gelingt, weil Viola mit Distorsionen, Zerreffekten und vor allem mit der Zeitlupe arbeitet. Durch besondere Optiken verlieren die Objekte ihre klare Konturierung und lösen sich in Schemen auf, so werden Unbestimmtheitsstellen und Freiräume erzeugt, welche den Zuschauer zu einem integralen Teil des Werkes machen. Dieser ergänzt die unausgefüllten Stellen und tritt in einen Dialog mit dem filmischen Bild ein, er projiziert die eigene Psyche in die des anderen hinein.

Die Zeitlupe verleiht den Aufnahmen eine andere Wertigkeit, sie verhindert eine vorschnelle realistische Deutung des Bildes und erschwert eine einfache Trennung von Gegenstand und Subjekt. Weil wir nicht mehr unmittelbar erkennen, was sich bewegt, schreiben wir dem Lebendigen die gleiche Wertigkeit zu wie den unbelebten Dingen. Der Blick wird damit weg von den Bildzentren und hin zur Peripherie des Bildes gelenkt, wir achten selbst auf die nebensächlichsten Bewegungen.

Das gesamte Bild wird subjektiviert, weil nicht mehr eindeutig auszumachen ist, wo die Grenzen von Bewegung und stillstehendem Objekt verlaufen. Selbst wenn das Kind, offenbar an seinem Geburtstag, durch das Bild läuft, so vollführt es die Bewegung so stark verlangsamt, dass es mit seiner Umgebung in einen engen Zusammenhang rückt. Die Zeitperspektivierung erschwert die Rezeption des Bildes. Jedes kleinste Stocken und Zögern des Leibes überträgt sich auf das filmische Material, so dass der flüssige Ablauf in tausende von Miniaturen und Entscheidungen zerlegt wird. Zahlreiche nicht realisierte *Absichten* und nur angedeutete Bewegungen zeichnen sich ab. Was sich beim »Gang der Leute« im »Sekundenbruchteil ihres Ausschreitens« ereignet (Benjamin GS VII.1: 376) und was sich »zwischen Hand und Metall« bei dem Griff nach dem »Feuerzeug oder dem Löffel« abspielt, überfordert unsere Wahrnehmung, weil wir uns nicht mehr orientieren können.

Der optisch-unbewusste Raum verhindert eine routinierte Wahrnehmung der Gesten, so dass wir für jedes Deutungsangebot des Films offen sind. Gezeigt werden die Bedingungen von Handlungen, es offenbart sich ein *prä-moralischer Raum*, in dem es keinen Akteur im klassischen

Sinne gibt und in dem von einer Person noch nicht geredet werden kann.⁴⁴

Viola nutzt diesen Freiraum meistens zur Akzentuierung bestimmter Erlebnisse, er intensiviert die dargestellten Momente dadurch und weist ihnen eine besondere Bedeutung zu. Weil jede Bewegung, selbst noch das Kopfdrehen im Schlaf, sich träge und verlangsamt vollzieht, können die alltäglichen Abläufe in ein neues Feld von Analogien eingeordnet werden. Jede Bewegung vollzieht sich durch die Zeitdehnung wie in einem anderen Medium, so dass die zahlreichen Unterwasserszenen nicht stören, sondern viel eher die inhaltliche Konsequenz aus dem dauerhaften Einsatz der Zeitlupe darstellen. »Wir bleiben im uneindeutigen Raum von Dichte und Instabilität verfangen, ständig auf der Suche nach einer neuen Orientierung. Ein fremdes, von einer merkwürdigen Leere eingefangenes Gebiet: Es scheint so, als würde der Körper der Schwerkraft strotzen, sich ihr widersetzen, während er sich mühelos nach oben bewegt«, wie Nicoletta Torcelli in ihrer Studio »Video. Kunst. Zeit« treffend eine der Szenen beschreibt (Torcelli 1996: 262).

Die Zeitlupe lockert das Gefüge des Alltags auf, sie befreit das Bild von Konventionen und lässt uns selbst zu Klischees geronnene Feste und familiäre Feiern in Amateurfilmoptik neu sehen. Ausführlicher noch als in diesem Film zeigt Viola in »Déserts« (1994) den bloßen Vorgang des Trinkens. In einer mehrere Minuten dauernden Szene schüttet ein Mann aus einem Krug Wasser in ein Glas und stößt es – aus Zufall? – mit der Hand vom Tisch (Abbildung 46). Die Musik Edgar Varèses und die in extremer Dehnung aufgenommene Szene intensivieren diesen Augenblick und lassen das Missgeschick wie einen Unfall erscheinen. Kein Schauspieler kann seinen Körper so kontrollieren, dass er in dieser Zeitdimension noch einen anderen darstellt, in dieser extremen Verlangsamung gehen Spiel- und Dokumentarfilm ineinander über. Es gibt in dieser Szene kein nebensächliches Moment und keine beiläufige Wahrnehmung. Jedem Partikel, selbst den einzelnen Scherben des zerspringenden

44 Mir scheint, dass hierin der Grund liegt, warum viele Duelle, Tötungsszenen und Schusswechsel in Actionfilmen verlangsamt geschehen. Weil auch die filmisch inszenierte Tötung tabuisiert ist und anstößig wirken würde, geschähe sie denn realitätsnah, wird die Zeitdimension gedehnt. Mit der Verlangsamung lösen sich die eindeutigen Zuweisungen von Täter und Opfer auf. Es entstehen Zwischenzeiten, in denen die Kugel regelrecht durch die Luft zu schweben scheint und in denen es zumindest nicht unmöglich ist, dass sie das Opfer *verfehlen könnte*. Auch das Auslösen des Schusses wird derart gestreckt, dass die Gefahr nicht mehr als solche erscheint und die Absicht, die Kugel abzufeuern, zu einer Tendenz unter vielen wird. Die Zeitlupe ermöglicht so die Betrachtung des Unmoralischen, indem sie zwischen der Handlung und deren Resultat eine beliebige Zeitspanne dazwischenschiebt.

Glases und den sich in der Luft ausbreitenden Tropfen, kommt eine Bedeutung zu. Dem Missgeschick wird dadurch eine Physiognomie verliehen, welche unsere Interpretation auf die Probe stellt.

Was hier gezeigt wird, ist ein kompliziert strukturiertes Geflecht, in dem sich die willentlich ausgeführte Handlung bis in die Materie hinein fortsetzt. Der Schwung der Hand begleitet das Glas noch in seinem Fall, und in gewisser Weise *zerspringt* dieser Impuls mit ihm. Es werden also durch die Zeitlupe Kräfte und Wechselwirkungen sichtbar, welche uns im Alltag verschlossen blieben.

Das Optisch-Unbewusste ist nicht bloß *psychischen* Ursprungs, sondern was hier freigelegt wird, ist eine tiefer liegende Wechselwirkung zwischen Materie und Subjekt. Jean François Lyotard erwähnt in »Die Idee des souveränen Films« im Zusammenhang mit dem neorealistischen Film eine analoge Idee (Lyotard 1996: 37-38):

Die »neorealistischen« Filme hingegen behalten im großen und ganzen die darstellend-narrative Form bei und damit gleichermaßen das Realitätsprinzip. Sie durchsetzen nur die vertraute Realität mit Momenten, in denen ein »Reales« zutage tritt, das aus der Realität selbst aufzusteigen scheint und nicht aus einer bloß psychischen Realität. Es ist nicht »mein« Unbewußtes (das des Regisseurs oder Zuschauers), das sich hier zeigt, sondern das Unbewußte der Realität.

Violas Kunstgriff besteht darin, diese unverstandenen Momente nicht sofort in Sinnstrukturen einzubinden, sondern sie dem Zuschauer als das Rätsel zu offerieren, das sie sind. Die eindeutige Zuweisung gelingt in dieser extremen Zeitdehnung nicht mehr, es hängt ganz von unserem Interesse ab, wie wir die hier erscheinenden Phänomene deuten wollen.

Die Zeitlupe dokumentiert jedoch nicht nur die Bewegung der Darsteller, sie hält auch kleinste Erschütterungen der Kamera fest. Jeder Wackler des Bildes verweist zurück auf das Subjekt hinter der Kamera und dokumentiert auch dessen Eigenbewegung seismografisch mit. Die Kamera setzt sich bei Viola zwischen den *Aufnehmenden* und das *aufgenommene* Subjekt. Anstatt Störungen zu vermeiden, wird jedes Zittern des Bildfeldes ernst genommen und bekommt eine Wichtigkeit. Es gibt noch keine Versöhnung zwischen diesen beiden Polen, zu vielschichtig und kompliziert erscheinen die mannigfachen Ebenen, aber Viola stellt eine solche in Aussicht. Seine filmischen Meditationen sind Versuche der Vermittlung zwischen Mensch und Technik. Viola umspannt und integriert die Technik so, dass sie zu neuen Ausdrucksformen des Bewusstseins werden kann. Er dehnt und verzerrt die Dinge kinematografisch, bis sich unser Intimstes in ihnen spiegelt.

Viola träumt filmisch, er versteht seine Bilder mit Hinweisen, welche sie uns als Bewusstseinsformen verstehen lassen. Häufig wechselt Viola die Perspektive in einer Szene von der Außensicht hin zur subjektiven Kamera, wir übernehmen dann eine artifizielle Perspektive als die eigene, so als ob man für die Formen des Optisch-Unbewussten eine Entsprechung im subjektiven Erleben finden könne. Viola verwickelt uns in eine Art der Übersetzung und Transformation des technisch erzeugten Bildes in eine uns angemessene Form, Rolf Lauter schreibt in seinem Aufsatz ›The Passing‹ dazu (Lauter 1999: 210):

Um die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen unseres Gedächtnisses sowie die komplexen Schichten unseres Unterbewußtseins, auf die ›The Passing‹ Bezug nimmt, in entsprechende Videobilder übertragen zu können, benutzte Viola drei spezielle Kameras: Eine Nachtkamera, die lichtempfindlicher ist als die einfache Videokamera, eine Superlowlight-Kamera, die vor allem bei Mondschein zur militärischen Nachtüberwachung eingesetzt wird, und eine Infrarot-Kamera, mit der Nachtaufnahmen auch ohne Licht möglich sind. Darüber hinaus verwendete er für die unterschiedlichen Räume, Zeiten, Realitätsvorstellungen und Traumbilder verschiedene Videolaufgeschwindigkeiten, die von normaler Geschwindigkeit bis zu extremer Zeitlupe reichen.

Violas Werk ist voll von Zuversicht, dass die Technik und ihre Möglichkeiten, der unbewusste Raum, den sie erzeugt, in die Alltagswelt integrierbar ist. Die Angleichung und Ineinsetzung von Traumwelt und filmischer Szenerie lässt uns kinematografische Möglichkeiten neu erfahren; ob sich beide aufeinander abbilden lassen, wie dies viele von Violas Montagen nahelegen, lässt sich allerdings mit gutem Grund bezweifeln. Manche Motive sind zu eindeutig als Metaphern angelegt, dass ein Licht, direkt im Anschluss an die sterbende Mutter gezeigt, als *Lebensfunke* verstanden werden soll, mag noch sinnvoll sein. Wenn sich dann aber herausstellt, dass es ein Autoscheinwerfer ist, welcher die Lichtbrechungen erzeugt hat, dann mischt sich in dieses Bild eine Bedeutung ein, die aus den vorher erzeugten Kontexten herausfällt. In Violas Video entstehen solcherart Brüche, weil sich dokumentarische und metaphorische Bilder nicht unbegrenzt ineinander verschränken lassen. Meistens eröffnen die gegenständlichen Bilder einen Deutungshorizont, in welchen sich die gegenständlichen Dokumentaraufnahmen integrieren lassen. Aber insbesondere die Krankenhausszenen, in denen die sterbende Mutter Wynne Lee Viola gezeigt wird, verweisen so eindeutig auf ein singuläres Datum, dass sie der Zuschauer nicht übertragen kann. Es sind dies dann keine Erinnerungen, Phantasien oder Träume mehr, sondern schlichtweg

Dokumentaraufnahmen der sterbenden Mutter, die nicht anders verstanden werden können.

Gelingt es Viola jedoch, die Ebenen miteinander zu versöhnen, so lässt er uns träumend die neuen Möglichkeiten der Kinematografie erfahren und gibt uns jene Ruhe wieder, zu der wir willentlich nur noch schwer zurückfinden können. Elegant wird dann auf technische Weise geträumt und die zahlreichen Installationen, die Viola schuf, schützen den Betrachter wie mit einer Membran vor der grellen Außenwelt. Seine Frankfurter Installation ›The Stopping Mind‹ (1991), die Installation ›The Sleepers‹ (1992) sind Träume auf Abruf, Versuche, uns mit Mitteln der Technik in einen Zustand zu versetzen, der die Möglichkeiten des Optisch-Unbewussten errahnen lässt.

III.3.2

Jean-Luc Godards ›Histoire(s) du Cinéma‹ (1998)

Viola erzeugt kinematografische Träume, indem er der in Zeitlupe dargestellten Szenerie einen Sinn zuweist, er treibt so die Möglichkeiten des Kinos weiter und eröffnet ihm einen unbegrenzt scheinenden Darstellungsraum. In schroffem Gegensatz dazu steht Jean-Luc Godards Anwendung der Zeitlupe in ›Histoire(s) du Cinéma‹. Godard sichtet die Filmgeschichte, vor allem die des Hollywood-Kinos und Stummfilms, mit der Zeitlupe neu.⁴⁵ Er wendet also die Möglichkeiten des Films, *Zeit zu verlangsamen*, auf diesen selber an. Godard versetzt den Zuschauer damit in eine privilegierte Situation, welche etwa der eines Cutters am Schneidetisch entspricht, Zeit wird willkürlich ›angefahren‹, beschleunigt, verlangsamt und kommt manchmal gar zum Stillstand. In einer autoreflexiven Schleife rollen Sequenzen ab und können so auf ihre Konstitutionsprinzipien hin untersucht werden. Durch die Verlangsamung kann sich der ursprüngliche Sinn der Szenen nicht realisieren, dafür wird ihre Machart freigelegt. Mäandrisch wickelt Godard die Filmgeschichte

45 Aus Darstellungsgründen gehe ich im Folgenden auf die historiografische Dimension von Godards Film nicht ein, auch die Bedeutung der Montage kann nicht in der Ausführlichkeit abgehandelt werden, wie dies der Untersuchungsgegenstand nahelegt. Einen Überblick über diese Aspekte gibt der Sammelband ›The Cinema Alone‹, der von Michael Temple und James S. Williams (2000) herausgegeben wurde. Insbesondere die Artikel von Michael Witt ›Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph‹ (Witt 2000) sowie Jonathan Dronsfields ››The Present Never Exists There‹: The Temporality of Decision in Godard's Later Film and Video Essays‹ (Dronsfield 2000) seien hier erwähnt. Eine Verbindung der von mir dargelegten Thesen über das Optisch-Unbewusste mit den von den Autoren beschriebenen Themenbereichen wäre noch zu leisten.

ab, er zerstört zwar den ursprünglich intendierten Gehalt der Werke, kann aber durch diese schöpferische Operation das Potential des Kinos umschreiben. Godard fragt die Filmgeschichte nach ihren realisierten und verloren gegangenen Geschichten ab, er erkundet durch die Sichtung historischen Materials die *Möglichkeiten* des Mediums.⁴⁶

Wie bei Viola auch, so bewirkt die Zeitlupe in erster Hinsicht eine Homogenisierung des Bildraums, sie lässt das Gezeigte flächiger wirken und gleicht Peripherie und Bildzentrum einander an. Weil keine Bewegung mehr als Indize dient, werden wir als Zuschauer nicht vom Bild geleitet, sondern können frei umherblicken, auf Details und Nebensächlichkeiten achten. Die Zeitlupe stört die ursprünglich im Bild angelegte Intention. Sie verhindert, dass sich eine Szenerie entfalten kann und lässt uns auf die Eigenart des Mediums achten, welches so sehr von der Bewegungsillusion abhängt. Godard überblendet die Bilder, bildet Collagen, ordnet Fotomaterial und Gemälde der Kunstgeschichte dazwischen an. Durch diese Operationen wird der Zuschauer dazu angeleitet, neue Zusammenhänge zu sehen. Godard bindet diese Szenen nicht in einen festen Deutungsrahmen ein, er gibt allerdings Hilfestellungen und legt einen Off-Kommentar über die Ausschnitte, schaltet Zwischentitel ein und montiert Interviewsequenzen dazwischen. Meistens sind die Thesen so abstrakt und allgemein, dass der Zuschauer ihnen nicht sogleich folgen kann, sondern auf die Wiederholung angewiesen ist.⁴⁷

Zwar bildet der an seiner Schreibmaschine sitzende Regisseur eine Art Orientierung, weil er immer wieder gezeigt wird, aber dessen Autorität wird schon dadurch unterlaufen, dass auch dieses Bildmaterial nachträglich manipuliert wurde und manchmal sogar ein Mikrofon durch die Szenerie schwebt, so dass deutlich wird, wie sehr hier bereits inszeniert wird. Dazu verweisen diese Ebenen aufeinander, kommentieren sich, werden teilweise ironisch gebrochen, so dass ein kompliziertes Gefüge von Thesen und Antithesen entsteht, welches einen auktorialen Standpunkt unmöglich erscheinen lässt. Vielmehr geht es um die Entwicklung und Durchführung einer skeptischen Haltung, welche die Filmgeschichte ›gegen den Strich‹ bürstet.

Godard ist einmal mehr Filmemacher und Zuschauer zugleich, er produziert und analysiert sein Material, in seinen Bildmanipulationen verstecken sich Hinweise und überraschende Einsichten, es kondensiert sich in ihnen ein Erfahrungsgehalt Jahrzehnte langen filmischen Schaf-

46 So heißt es aus dem Off: »Alle Geschichten, die es geben könnte.« (8. Filmminute), »Zum Beispiel all die Geschichten der Filme erzählen, die nie gemacht wurden« (23. Filmminute).

47 Einige der apodiktischen Sätze sind: »Das Kino ersetzt unseren Blick« (6. Filmminute), »Eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen« (7. Filmminute).

fens. Und so ließe sich Godards Projekt als Form des kinematografischen Diskurses auffassen, in dem das Denken im filmischen Material Spuren hinterlässt und sich dadurch veröffentlicht. Indem er die Filmgeschichte kommentiert, verwandelt er sie subjektiv an, Details und Konstellationen verweisen zurück auf den Regisseur und stellen einen Standpunkt auf diese in Aussicht, keine zeitlosen Wahrheiten werden hier dargeboten, wohl aber Lesarten durchprobiert und Alternativen aufgezeigt.

Wo Viola beansprucht, die Träume zu zeigen, hinterlässt Godard nur indirekte Spuren. Der Zuschauer ist dazu angehalten, *über das Material* zu reflektieren und verwickelt sich dabei in höchst produktive Widersprüche, welche ihn zur erneuten Analyse anleiten.

Während Godard die Geschichte des Massenmediums auf diese Weise neu darbietet, ruft er assoziativ Schichten ab, die bis in unser Unbewusstes reichen. Die unzähligen Morde und die angedeuteten Sex- und Liebesszenen sind nicht ohne weiteres zuzuordnen, aber irgendwoher kennen wir sie. Sie bringen, so präsentiert, einen Bereich unserer Selbst zum Ausdruck, dessen sich das Massenmedium Film normalerweise nur sehr unauffällig bedient.

Godard versteckt seine Motive in einem Ensemble von Collagen, wie Kippfiguren oder die berühmten Rorschach-Tests werden manchmal Bedeutungen des Bildes übersehen, das Bewusstsein des Zuschauers ›blendet‹ gesellschaftlich zensierte und nicht der Norm entsprechende Motive regelrecht aus, zwischen den filmischen Operationen und den Verarbeitungsformen des Zuschauers besteht ein enger Zusammenhang. Godard überlagert die Bilder und lässt sie so verlangsamen, dass der Rezipient sich selbst beim ›Projizieren‹ von Wünschen beobachten kann. Wie Fluchtpunkte münden die Bilder immer wieder in Gewalt, Sex und Zerstörung. Weder kann der Zuschauer wegsehen, noch werden seine Wünsche von den Bildern erfüllt. Der Film ›reagiert‹ auf dessen Blick- und Wahrnehmungsverhalten, nimmt es bereits im filmischen Material vorweg und stört es. Stroboskopisch dargebotene Szenen aus einem pornografischen Film beispielsweise verhindern ein bewusstes Wegsehen, während das in Zeitlupe dargebotene Material eines Massengrabs zunächst nicht zuordbar bleibt und wir die erschütternden Bilder *sehen*, ohne sie eigentlich wahrzunehmen. Eine subliminale Bedeutungsebene läuft daher stets mit. Dabei stilisiert Godard sein Material nicht, wie dies bei Viola so ausgiebig geschieht, sondern er lässt sich seine Assoziationen in den Bildkompositionen materialisieren. Adorno hat einmal Hegels Publikationen als »Filme des Gedankens« (Adorno 1975: 353) beschrieben, im gleichen Text führt er aus, dass der Leser ein »intellektuelles Zeitlupenverfahren« ausbilden müsse, »das Tempo« sei »bei den wolkigen Stellen so zu verlangsamen, daß diese nicht verdampfen, son-

dem als Bewegte sich ins Auge fassen lassen« (Adorno 1975: 355). Als ob Godard auf dieses Bild antworten wolle, schreibt er 1967 in »Man muß alles in einem Film unterbringen«: »Ich schaue mir zu beim Filmen, und man hört mich denken« (Godard 1971: 176).

Viola stellt die Psyche im Medium Film dar, Godard sucht sie *mit dem* Medium. Er sucht die Filmgeschichte ab und findet das Triebhaft-Unbewusste in jedem Schnipsel wieder, weil er weiß, wie sehr dieses Medium uns alle prägt. Im vorangestellten Motto illustriert Freud den Unterschied von Bewusstem und Unbewusstem mit den *noch nicht entwickelten Bildern*. Godard nimmt diesen Vergleich ernst und macht diese Konstellation zum Ausgangspunkt seines filmischen Experiments. Er beansprucht nicht, diese unentwickelten Bilder zu kennen, aber er bringt das uns zugängliche Material in solch eine Ordnung und lässt es so intensiv miteinander kommunizieren, dass sich das Gewebe, welches sich in unserem Triebhaft-Unbewussten gebildet hat, langsam im Bildraum wiederherstellt. Deshalb fordert das Werk den Zuschauer so sehr, wo Viola ihn in eine Traumwelt hineinversetzt.

Bei Godard wird Positionsbestimmung betrieben und es werden kinematografische Archetypen, wie beispielsweise die Vögel Hitchcocks oder die Vampirszenen Murnaus, mit der Realgeschichte des 20. Jahrhunderts kurzgeschlossen. Die irrealer Übertreibung, die in jeder Szene deutlich wird, findet so in einem irreal erscheinenden Verbrechen, dem Zweiten Weltkrieg, ihr Entsprechen.⁴⁸ Diese Wahrheit auszuhalten, dass das Kino dort am ehesten zur Verdrängung anhält, wo es am besten unterhält, ist kaum möglich. Und so legen sich denn auch die Figuren dauernd zum Sterben hin, als ob sie darum wüsten, sie flackern nur auf, wenden sich ab und lassen uns mit der Ahnung zurück, dass die Verdrängung zur kulturellen Verfasstheit dazu gehört (Abbildung 47-48).

»Wo Es war, soll Ich werden« – lautet Sigmund Freuds Diktum. Der Psychoanalytiker arbeitet allein mit Mitteln der Sprache, um das Triebhaft-Unbewusste zu erschließen. Godard nähert sich dem Optisch-Unbewussten mit dem Film, er legt es mit dessen eigenen Ausdrucksformen frei. Sein Verfahren begründend, hat Freud einmal gesagt, Worte seien ursprünglich Zauber gewesen, das Gleiche gilt vom filmischen Bild (Freud 1995: 15).⁴⁹ Auch es besitzt einen Zauber, es kann Träume erzeu-

48 So heißt es im Off: »Ein Bild ist nicht stark, weil es brutal oder phantasiereich ist, sondern weil die verknüpften Ideen weit auseinander liegen« (252. Filmmminute).

49 Man könnte Benjamins Unterscheidung von Triebhaft-Unbewusstem und Optisch-Unbewusstem auch mit dem Ursprung der Schriftkultur in Zusammenhang setzen. So sind die meisten Schriften aus Bildern heraus entstanden. Man muss daher davon ausgehen, dass es einen Zu-

gen, Illusionen schüren, ablenken, Phantasie auf sich ziehen. Gleichermaßen aber kann es, angewendet auf sich selber, Einsichten in diesen Prozess geben. Und eben dies versucht Godard. Wo Viola Träume erzeugt, untersucht Godard deren Genese. Godard will in die Funktionsweise dieser Maschinerie eindringen. In das Werk eingebundene Porträts Freuds, sprachliche Anspielungen und Motive zeigen, dass Godard nach einer Schnittmenge zwischen Triebhaft-Unbewusstem und Optisch-Unbewusstem sucht und deren Verhältnis klären möchte.

Das Unbewusste sei *zeitlos*, sagt Freud, Godard überträgt diese Annahme auf die *Filmgeschichte*. Er stellt Ausschnitte und Fragmente aus verschiedenen Epochen und Genres nebeneinander und lässt sie in einen einzigen Raum münden. Was wir sehen, ist aber, dass die Massenkultur bereits überall ihr Werk verrichtet hat. Godard legt, indem er die Bilder aufspaltet und sie verlangsamt, deren Spuren bloß, die sich *in unserem Unbewussten* gebildet haben. Im Kern enthüllt sich so eine gigantische Banalität. Man könnte auch einfach den Terminus *Kitsch* wählen, wie Benjamin es in seiner Glosse ›Traumkitsch‹ machte, um diesen Prozess zu umschreiben: »Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu; sie ergibt sich seinem tastenden Griff und bildet schließlich in seinem Innern ihre Figuren« (Benjamin GS II.2: 622).

Weil sich der massenkulturelle Kitsch bereits in unserem Innern festgesetzt hat, gewährt jede dieser Montagen und Zeitdehner-Aufnahmen Einsichten in unser Unbewusstes. So eingesetzt finden beide Formen des Unbewussten – das Triebhaft-Unbewusste wie auch das Optisch-Unbewusste – zueinander. Was Benjamin in dem Fragment ›Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten‹ in Bezug zu Prousts *mémoire involontaire* beschreibt, ergänzt das obige Zitat (Benjamin GS II.3: 1064):

[...] ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir – genau wie in manchen Träumen – selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns, wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten – die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks entwickelten – Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen. Man könnte sagen, daß unsern tiefsten Augenblicken gleich jenen Päckchenzigaretten – ein kleines Bildchen, ein Photo unsrer selbst – ist mitgegeben worden. Und jenes »ganze Leben« das, wie wir oft

sammenhang zwischen Schriftsprache und Bild gibt, der uns nicht mehr zugänglich ist.

hören, an Sterbenden oder an Menschen, die in der Gefahr zu sterben schweben, vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen. Sie stellen einen schnellen Ablauf dar wie jene Hefte, die Vorläufer des Kinematographen, auf denen wir als Kinder einen Boxer, einen Schwimmer oder Tennisspieler bewundern konnten. [Im Original kursiv, Anm. A.B.]

Es ist eben der Versuch, aus diesem medialen Kreislauf auszubrechen, und damit »ein Versuch zur Technik des Erwachens«, wie es in Benjamins Passagenwerk heißt (Benjamin GS V.2: 1006), den Godard hier unternimmt.