

Die zitternde Oberwelt in der schmutzigen Pfütze - dieses Bild hat mich niemals verlassen.

Siegfried Kracauer (1996, S. 14)

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.

Walter Benjamin (GS VII.1, S. 376)

II

PERSPEKTIVEN EINER ANDEREN NATUR. ›ERRETTUNG‹ ODER ›SPRENGUNG‹ DER PHYSISCHEN REALITÄT?

Es ist an dieser Stelle der Arbeit notwendig, die bisher untersuchten Filme und den Einsatz der Verfahren einer *Kritik* zu unterziehen, um daraus die theoretische Grundlage für das folgende Kapitel zu entwickeln. Diese Kritik soll an dem in den Werken sich bekundenden Naturverständnis entwickelt werden.¹ Zwei Konzepte, das Siegfried Kracauers und das Walter Benjamins, dienen dabei als Leitfaden. Beide Autoren setzen

1 Ich habe mich bei dem Vergleich der beiden Theorien auf die homologen Bedeutungen von Natur gestützt und fokussiere im Folgenden das Begriffsspektrum Kracauers auf das Kernkonzept ›Natur‹. Die Auffächerung und - teilweise schillernde Vieldeutigkeit - der Synonyme, die Kracauer benutzt, spielt daher eine geringere Rolle. Kracauer verwendet die Begriffe wirkliche, existierende, physische Realität, er spricht analog von materieller Realität, physischer Existenz, Wirklichkeit, Natur, Kamera-Realität und empfiehlt auch, von Leben zu sprechen (Kracauer 1996: 55).

Film- und Naturerfahrung in Beziehung zueinander, ordnen die Wirkung und die Möglichkeiten jedoch unterschiedlich ein. Wo Kracauer sich einem Realismus verpflichtet sieht, betont Benjamin die mit dieser Technologie einhergehende *Transformation* von Begriffen wie Physis, Raum und Zeit und erblickt darin ein *utopisches Moment*. Wie ich zeigen möchte, weisen die bisher untersuchten Filme eine Nähe zu Kracaurs Position auf, während die in dem nachfolgenden Teil der Arbeit zu erörternden Werke eine Affinität zu Walter Benjamins Ausführungen besitzen.²

Die bisher behandelten Filme fassen Natur als einen *außerfilmischen* Gegenstandsbereich auf. Der Film würde demnach dokumentieren, dass es eine äußere Natur gibt, er könnte diese auch erfassen und in engen Grenzen erschließen, aber dadurch würde sich an dem Verhältnis Mensch-Natur nichts ändern. Diese Werke verstehen das Dargestellte als einen Verweis auf eine wie auch immer geartete *externe und von der Tatsache des Gefilmtwerdens unabhängige Realität*, insofern folgen die hier beschriebenen Filme *alle* Kracaurs Position. In nur wenigen Szenen wird auch nur erahnbar, dass das hier Gezeigte mit kinematografischen Mitteln erst *erzeugt* wurde. Die Kamera fängt die Realität ein, sie erweckt den Anschein, als sammle sie Indizien einer äußeren Welt auf und ordne diese nur in eine Narration ein. Sie hängt an den Spuren einer äußeren Physis, dabei bleibt das Verhältnis der Kamera zur Realität unthematisiert. Die filmisch gezeigte Natur wird so entworfen und narrativ eingebunden, dass sie als eine bloße Aufzeichnung eines äußeren Geschehens erscheint.

Zwar fehlt es den bisher behandelten Filmen an einer vergleichbar avancierten Einordnung, wie dies Kracauer in seiner ›Theorie des Films‹ leistet,³ dennoch sind deren Probleme die gleichen. Die Zeitlupe wird beispielsweise kontextualisiert als Möglichkeit, natürliche Prozesse zu zeigen. Selbst Algars angestrengt aufgesuchten temporalen Karikaturen werden vom Erzähler im Off entsprechend ›realistisch‹ kontextualisiert,

2 In den folgenden Ausführungen sollen die beiden Theorien dazu dienen, um die unterschiedlichen Naturbegriffe zu beschreiben. Auf die zahlreichen Gemeinsamkeiten der Theorien gehe ich dabei weniger ein, obwohl diese bestehen. Man denke an die Wichtigkeit der Großstadterfahrung, der Thematisierung der Medien Fotografie und Film, die Stellung der Geschichte in der Theorie. Parallelen ließen sich bis hin in einzelne Motive herstellen, sogar sprachliche Wendungen ähneln bei Kracauer und Benjamin einander. In seinem Aufsatz ›Medienbilder, Aura, Geschichtszeit‹ hat Lindner (1990) diese Bezüge detailliert herausgearbeitet.

3 Dass es sich bei Kracaurs Position keineswegs um einen ›naiven Realismus‹ handelt, hat Heide Schlüppmann gezeigt (Schlüppmann 1991: 111 ff.).

so als seien die Bewegungen so in der Natur abgelaufen. All dem liegt der Gedanke einer *Errettung der äußeren Wirklichkeit* durch den Film zugrunde. Algar, Attenborough, Pérennoud/Nuridsany zeigen Oasen des Natürlichen und verleihen ihrer Idylle mit den Verfahren Zeitraffer und Zeitlupe entsprechende suggestive Ausdruckskraft. Sie beschränken damit ihre eigenen Freiheiten im Vorhinein. Das so bestimmte Medium kann die spezifisch filmischen Möglichkeiten überhaupt nicht ausbilden. Diese bestünden darin, dass der Film sich selber als realitätserweiternd begreift, also die Bewegungen der Tiere in Zeitlupe nicht als ungelenke Posen versteht, sondern diese als *mit dem Film erst entstehende* und daher *neuartige* Betrachtungsweise kontextualisiert. Wie ich zeigen möchte, konnte erst durch Walter Benjamins Begriff der *anderen Natur* diese Art von starrem Realismus theoretisch überwunden werden. Benjamin geht von einer Innervation des Natürlichen durch die technische Apparatur aus, er verabschiedet sich damit von einem Kracauer'schen Realismus. Während der Film bei Kracauer als eine Möglichkeit erscheint, die Entfremdung von der äußeren Wirklichkeit aufzudecken, bestimmt Benjamin die Folgen des Films wesentlich weitreichender.

Mit dem Film entsteht eine neuartige Naturerfahrung, welche die bisherigen Wahrnehmungsformen durchdringt. Der Film tastet das Gezeigte auf eine bisher unbekannte Weise an, er verändert es so, dass Strukturen im aufgezeichneten Material freigelegt werden, die vorher noch nicht einmal erahnbar waren. Die filmischen Wahrnehmungen decken sich daher nur partiell mit den herkömmlichen Erfahrungen. Wenn Benjamin in dem obigen Zitat davon spricht, dass man *gelassen* abenteuerliche Reisen unternehmen könne, dann erkundet er mit eben dieser paradoxen Sprachfigur die neuen Formen kinematografischen Sehens. Das Paradoxon ist hier ein Platzhalter für eine noch zu entwickelnde Beschreibung der anderen Natur des Films, es markiert eine Leerstelle, die es aufzufüllen gilt.

Diese zwei Naturbegriffe sollen als Orientierung für die folgende Kritik dienen, vor allem Benjamins Begriff der anderen Natur wird die restliche Untersuchung prägen.

II.1

Die ›Enthüllung der physischen Realität‹. Siegfried Kracauers Realismus

Kracauer begreift den Film zugleich als Indiz für gesellschaftliche Entfremdungsprozesse und als Möglichkeit, diese wahrzunehmen und in das Bewusstsein des Rezipienten zu heben. In »Geschichte – Vor den letzten Dingen« heißt es (Kracauer 1973: 219):

Ich habe in der *Theorie des Films* ausgeführt, daß die photographischen Medien uns helfen, unsere Abstraktheit dadurch zu überwinden, daß sie uns tatsächlich zum ersten Mal mit »dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist« (Gabriel Marcel) vertraut machen; sie helfen uns, *durch* die Dinge zu denken, anstatt über ihnen. Anders gesagt, die photographischen Medien erleichtern es uns, die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einzuverleiben und sie derart der Vergessenheit zu entreißen.

Ohne auf die Problematik der Bestimmung des Films als eines *fotografischen* Mediums hier eingehen zu können,⁴ macht diese Beschreibung deutlich, dass der Film Eigenschaften besitzt, die ihn für bestimmte Darstellungsbereiche prädestinieren (Kracauer 1985: 55 f.). Der Filmemacher kann, insofern er dieser realistischen Tendenz des Mediums entspricht, die physische Realität »enthüllen« (Kracauer 1985: 55), indem er den Zuschauer die Dingwelt auf eine neuartige Weise präsentiert. Er

4 Wie ich bereits in den Analysen zu Muybridge zeigte, lässt sich der Film nur bei oberflächlicher Betrachtung von der Fotografie herleiten. Das »Wesen der Fotografie« lebe in dem der Films fort (Kracauer 1996: 53), eben weil das materielle Filmband - bei Stillstand betrachtet - aus einzelnen Fotografien besteht. Diese These vernachlässigt aber, dass sich der Film von der Fotografie emanzipierte, als er das Motiv *aus den Bildgrenzen heraus* inszenierte, wie beispielsweise in Muybridges Serien. Kracauer belegt seine These durch umfangreiches Bildmaterial, welches nahelegt, dass es sowohl Filmemachern wie auch Fotografen auf Motive ankomme. Dieses Vorgehen erscheint mir aber schon deshalb problematisch, weil die meisten der benutzten Screenshots dazu neigen, die Motive nach bestimmten Kriterien auszuwählen und sie von ihrer besten und harmonischsten Perspektive aus zu zeigen, eben wie dies ein Fotograf in der Realität auch tut. Nur wenige Augenblicke später gemachte Abbilder würden ungenau wirken und die These ad absurdum führen. Außerdem *sehen* wir keine Fotografien, sondern sich bewegende Menschen etc., die Rezeptionsform im Film ist also eine grundlegend andere als in der Fotografie. Zu Kracauers Auffassung der Fotografie und der Stellung dieses Mediums in seiner Theorie siehe Burkhardt Lindners Artikel ›Augenblick des Profanen‹ (Lindner 2000c).

kann dadurch den Schleier, den abstraktes Denken der physischen Realität überworfen hat, lüften (Kracauer 1985: 389):

Der wirklich entscheidende Grund für die Fremdheit physischer Realität liegt in unserer Gewöhnung an abstraktes Denken unter der Herrschaft von Wissenschaft und Technik. Kaum befreien wir uns von den »alten Glaubensinhalten«, so werden wir dazu veranlaßt, die Qualitäten der Dinge zu eliminieren.

Vor allem Ideologie verhülle die Konkretheit der Dinge, wie Kracauer sich an anderer Stelle ausdrückt (Kracauer 1985: 388), der dem Film entsprechende Blick sei mit Poes gestohlenem Brief vergleichbar, »der in jedermanns Reichweite« liege (Kracauer, 1985: 388). Der Zuschauer eines Films ist demnach in einer ähnlichen Situation wie der Pariser Polizeipräfekt in der Geschichte, er findet den Ausweg aus der alltäglichen Entfremdung deshalb nicht, weil dieser so selbstverständlich, banal und im Grunde jederzeit erreichbar ist. In der technisierten und von Abstraktionen durchzogenen Gesellschaft braucht der Film die Wahrnehmung nur ein klein wenig zu versetzen, um einen Blickwechsel herbeizuführen, der diese unbeachtete Qualität sichtbar macht; der ideologisch entfremdeten Realität entspricht der entfremdete Blick durch die Kamera (Kracauer 1985: 283).

Kracauer denkt die Entfremdung also nicht im Marx'schen Sinne, nämlich als Entfremdung von der eigenen Arbeit, auch begreift er diese Prozesse nicht in erster Hinsicht als Verdinglichung,⁵ wie Marx im Kapital, vielmehr geht er davon aus, dass es die Wissensproduktion und deren Nutzung ist, die den Alltag verschleiert. Der moderne Mensch verstellt sich durch Denken und ständiges Kombinieren der konkreten Wahrheiten, also durch Ideologien; er ist seines *Alltags* entfremdet. Das Medium verrückt die gewohnte Perspektive nur so weit, dass deren Oberflächlichkeit in Erscheinung treten kann, es gestattet Detailbeobachtungen, welche das fotografierte Objekt nachträglich aus dem ideologischen Kokon befreien (Kracauer 1985: 48). Kracauer greift zur Illustration seiner Gedanken oft auf Schilderungen aus Prousts »Suche nach der verlorenen Zeit« zurück. Besonders die Passage, in der Prousts Protagonist die eigene Großmutter *fotografisch* erinnert, ist in diesem Zusammenhang für Kracauer wichtig (Kracauer 1985: 39 f.). Hier geschieht etwas Vergleichbares wie bei Poe, die fotografische Optik schiebt sich zwischen

5 So erwähnt er, dass das »Verlangen, Hüte und Stühle zum Rang von Darstellern zu erheben, niemals ganz verkümmert« sei (Kracauer 1996: 76), was an Marxens Anmerkungen erinnert, der Tisch habe im Kapitalismus »Grillen bekommen«, über den Schauspieler heißt es, dieser sei »Objekt unter Objekten« (Kracauer 1996: 140).

ihn und die erinnerte Person, so dass der Alltag neu und bereinigt von Emotionen erfahren werden kann (Kracauer 1985: 88):

Prousts Erzähler ist sich eben dieser Entfremdung deutlich bewußt, wenn er seine Großmutter plötzlich nicht mehr so sieht, wie er sie zu kennen glaubt, sondern wie sie wirklich ist oder jedenfalls einem Fremden erscheinen würde – eine Momentaufnahme, die nichts mehr mit seinen Träumen und Erinnerungen gemein hat.

Aufschlussreich sind die von Kracauer benutzten Metaphern.⁶ Sie zeigen, wie viel er dem Medium zutraut, er spricht davon, dass der Film der »Natur den Spiegel« vorhalte (Kracauer 1985: 395), ähnlich wie dies Perseus mit Athenes Schild getan habe; das Kino ermögliche »die Reflexion von Ereignissen, »die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an« (Kracauer 1985: 395). Kracauer nennt grauenhafte Szenen aus Kriegsfilmern, Dokumentarfilmen und Georges Franjus »Le sang des betes« als Beispiele hierfür. Er spricht auch davon, dass der Film wie durch eine Nabelschnur »aufs engste mit den materiellen Phänomenen verbunden« sei (Kracauer 1985: 109), was bildhaft nahe legt, dass die Natur durch den Film *wieder geboren* werden könne. In »Geschichte – vor den letzten Dingen« heißt es mehrfach, dass es bestimmten – subjektiven Ideen – am leichtesten falle, die Leinwand, die uns von der Wahrheit trenne, »zu durchlöchern« (Kracauer 1973: 123). Welche Eigenschaften aber besitzt der Film, die ihn zu solchen Leistungen befähigen, einen Umschwung in unserer Haltung auszulösen? Was macht das spezifisch realistische Moment des Films aus und wie ließe es sich beschreiben? Und wie kann das Medium der Entfremdung, der Film, die alltägliche Entfremdung aufdecken?

Kracauer führt zwei besondere Qualitäten an, die dem Film zukommen. Ein Motiv – es zieht sich durch Kracauers gesamte Theorie – stellt die Gruppe der flüchtigen Phänomene dar. Er greift des Öfteren auf Henri de Parvilles Wendung zurück, um diesen Gedanken zu illustrieren, der Film könne »das Zittern der im Winde sich regenden Blätter« darstellen, die Filmkamera scheine »sich besonders gern den kurzlebigen Bestandteilen unserer Umwelt zuzuwenden« (Kracauer 1985: 85). Ich möchte diese Motivgruppe in diesem Zusammenhang als amorphe Natur bzw. amorphe Strukturen bezeichnen. Daneben komme dem Medium die Rolle zu, bestimmte Bewegungen festzuhalten, Kracauer handelt diesen Aspekt als registrierende Funktion des Films ab (Kracauer 1985: 70 ff.).

6 Eine ausführlichere Erläuterung dazu findet sich bei Rost (1990: 119-125).

II.1.1

»Das Zittern der im Winde sich regenden Blätter«.
Flüchtige Erscheinungen und amorphe Strukturen im
Film

Wenn Kracauer die Phänomenklasse der flüchtigen Erscheinungen zur Charakterisierung des Mediums heranzieht, so weist er damit ebenjenen Strukturen eine prominente Stellung zu, die üblicherweise unbeachtet bleiben. Man muss sich daher die Frage stellen, weshalb solcherart von Motiven dennoch zur Bestimmung der Natur des Films taugen können. Neben den im Winde sich regenden Blättern und der diesem Abschnitt vorangestellten Erwähnung der Spiegelung in der Pfütze nennt Kracauer weiterhin: »kräuselnde Wellen, ziehende Wolken, wechselnde Gesichtszüge«, Rauchwolken und Staubwolken (Kracauer 1985: 53, 58, 117).

Auffällig ist, dass diese »physischen Phänomene« (Kracauer 1985: 359) allesamt eine zufällige Struktur aufweisen. Zwar lässt sich in etwa vorherbestimmen, welches Wetter es gibt, aber wie die Wolken konkret *aussehen*, wissen wir nicht. Es entstehen unvorhersehbare Ausfransungen, diffuse Strukturen und Verwaschungen, welche zudem nur bis zu einem gewissen Grade wahrnehmungshaft erfassbar sind. Das Banale enthüllt einen unerschließbaren Reichtum an Formen, jeder einfache Baum besitzt eine verschwenderische Fülle, an der wir abgleiten. Die meisten der als *natürlich* geltenden Entitäten sind von solchen Phänomenen umsäumt.⁷ Es ist geradezu konstitutiv für Kracauers Begriff der Natur, dass diese *negativ*, nämlich als unauflösbarer Rest, als Unbestimmtheitsstelle gefasst wird. Als negative Charakteristika können diese beiläufigen Phänomene tatsächlich dazu dienen, Natur und Technik voneinander abzugrenzen. Die besondere Qualität der Natur bliebe für gewöhnlich verborgen und würde sich erst in diesen Hintergrundstrukturen zeigen.

Der Film nun weist diesen – man kann hier Roman Ingardens Terminus durchaus benutzen – natürlichen Realitätshabitus erneut auf, die Phänomene sind zwar gegenüber den Abgebildeten verkleinert und anders perspektiviert, aber das ändert nichts an ihrer Unerfassbarkeit. Die

7 Kracauer verwendet diesen Terminus des Saums im Zusammenhang mit Proust und der Fotografie, es heißt: »Trotzdem hat Proust auch hier wieder, wie vorher schon mit dem Hinweis auf die Entfremdung des Fotografen, das Entscheidende richtig erkannt: denn wie wählerisch der Fotograf auch sein mag, seine Aufnahmen können die Tendenz zum Diffusen und Unorganisierten, die ihnen als Reproduktionen innewohnt, nicht verleugnen. Deshalb sind sie unvermeidlicherweise wie von einem Saum undeutlicher und vielfältiger Bedeutungen umgeben« (Kracauer 1996: 47).

im Wind sich bewegenden Blätter bleiben für die Wahrnehmung eine Chiffre, ob sie kinematografisch abgebildet werden oder nicht. Der Film verändert die Typik der Blätter insofern, dass er sie anders kontextualisiert und unter Umständen durch die Inszenierung eine Aufmerksamkeit auf sich zieht, die diese im »normalen Leben« nicht hätten. Merkwürdigerweise verliert das aufgezeichnete Motiv seine Einmaligkeit nicht, jede solche flimmernde Form behält ihren Verweis auf die ursprüngliche Natur bei.⁸ Kracauer ist fasziniert von solcherart Rätselbildern, weil sie eben der Projektion jene Porosität geben, welche erst ihren realistischen Charakter ausmacht, sie verbinden das auf der Leinwand Gezeigte mit der Realität. Diese ist wesentlich ein Kontinuum, welches hinter der Leinwand weitergeht, sie ist als Ganze unerfassbar, und dies zeigt sich eben im *Detail*.

An manchen Stellen wird deutlich, dass sich Kracauer auch der Genese solcher Erfahrung zuwendet. Immer geht es ihm dabei um ein Gewebe von Beziehungen (Kracauer 1985: 139), um eine Struktur, welche das amorphe Phänomen zur Matrix der geschilderten Verhältnisse macht (Kracauer 1985: 358). So erwähnt er das Motiv des Rauches in Zusammenhang mit der Darstellung einer Menschenmenge bei Lumière, über de Rochemonts »The House on 92nd Street« schreibt er (Kracauer 1985: 359):

Der wissenschaftliche Charakter des Nachspürens rechtfertigt die Aufmerksamkeit, die Filme mit diesem Motiv physischem Detail schenken; es ist ein Dermatologe, nicht ein Detektiv, der - als habe er Großaufnahmen im Sinn - die menschliche Haut mit »einer monumentalen Fassade« vergleicht, »die das Alter, die friedliche oder unglückliche Vergangenheit und die Konstitution ihres Besitzes ans Tageslicht bringt«.

Hier wird eine filmische Story mit einer konkret-sinnlichen Wahrnehmung in Beziehung gesetzt, die geschilderte amorphe Struktur besitzt insofern Ähnlichkeit mit dem beschriebenen Gegenstand und überbrückt so die Kluft zwischen konkreter Wahrnehmung und gesellschaftlicher Verfasstheit. Über die »gefundene Story« heißt es analog dazu (Kracauer 1985: 323):

Der Ausdruck »gefundene Story« bezieht sich auf alle Stories, die im Material der gegebenen physischen Realität gefunden werden. Wenn man lang genug auf einen Fluß oder einen See blickt, entdeckt man im Wasser gewisse Muster, die eine Brise oder eine Strömung erzeugt haben mag. »Gefundene Stories« gleichen diesen Mustern.

8 Siehe dazu die Anekdote zu Rossellini (Kracauer 1996: 272-3).

In dem zufälligen Spiel der Wellen spiegelt sich neben der *äußeren Wirklichkeit* auch die erzählte Geschichte. Dieses Ineinanderspiel von Oberflächenrealität und gesellschaftlichen Umständen gewinnt seine Überzeugungskraft daraus, dass es die menschliche Realität in diesen Phänomenen widerscheinen lässt. In der Pfütze oder der Strömung ist eine Erinnerung an die noch nicht entfremdete Welt aufbewahrt, die aktualisiert werden kann, durch sie wird manifest, dass die Entfremdung doch nur einen Schleier über die natürlichen Phänomene zieht.

II.1.2 Die wiedergegebene Natur. Die Aufzeichnung von Bewegung im Film

Neben dieser Funktion erwähnt Kracauer die Möglichkeit des Films, Bewegung aufzuzeichnen. Er widmet diesem Aspekt nicht die gleiche Sorgfalt wie den geschilderten amorphen Phänomenen und problematisiert den Bewegungsbegriff an keiner Stelle,⁹ immerhin weist er dieser Klasse eine gesonderte Kategorie zu (Kracauer 1985: 71):

Der Aktionsradius der Filmkamera ist im Prinzip unbegrenzt; er umspannt die äußere, nach allen Richtungen sich erstreckende Welt. Aber innerhalb ihrer gibt es bestimmte Objekte, die man »filmisch« nennen kann, weil sie eine besondere Anziehungskraft auf das Medium auszuüben scheinen.

Der Film könne besonders Bewegungen der »äußeren« Welt aufzeichnen. Kracauer belässt es bei einer Aufzählung weniger Bewegungstypen, er nennt Verfolgungsjagden, Tanzen, Bewegungen im Entstehen und die Option, »das Unbelebte zum Träger der Handlung zu machen« (Kracauer 1985: 71 ff.). Auch die hier untersuchten Zeitraffer- und Zeitlupenaufnahmen beschreibt Kracauer (Kracauer 1985: 85):

Zweitens gibt es Bewegungen von so vergänglicher Natur, daß wir sie gar nicht registrieren können, kämen uns nicht filmtechnische Verfahren zur Hilfe: Zeitrafferaufnahmen, die äußerst langsame und deshalb unbemerkbare Vorgänge wie das Wachstum von Pflanzen zusammendrängen, und Zeitlupenaufnahmen, die Bewegungen ausdehnen, welche für unser Wahrnehmungsvermögen zu schnell ablaufen.

9 Mir kommt es in diesem Zusammenhang weniger auf die phänomenologische Beschreibung als vielmehr auf die Art und Weise der Kontextualisierung an, eine genauere Differenzierung der Bewegungen erfolgte mit Hilfe von Roman Ingardens Theorie bereits zu Beginn der Arbeit.

Die Filmkamera registriert also auch jene Bewegungen, die potentiell beobachtbar sind, also solche, die wir nicht sehen, obwohl wir wissen, dass es sie gibt.

Festhalten lässt sich an dieser Stelle, dass Kracauer Natur einerseits als eben jenen Bereich fasst, der von amorphen, zufälligen Strukturen durchzogen ist: Bäume, Wolken, Wellen, Sand sind Beispiele hierfür. Kracauer setzt dabei großes Vertrauen darin, dass diese Art von Strukturen nicht in die ideologischen Entfremdungsprozesse integriert werden können und sich als Reste sogar im Medium Film behaupten. Als zweites Merkmal, und hierin liegt die Bedeutung seines Terminus *physische Realität*, wird Natur als jener Bereich gefasst, der sich auf eine bestimmte Weise bewegt, der lebt; Kracauer spricht auch vom »Fluß des Lebens« (Kracauer 1985: 357 f.). Zu Rouquiers »Farrebique« und Flahertys Filmen heißt es (Kracauer 1985: 357):

Alle diese Filme schildern das Leben, besonders das tägliche Leben, als eine Aufeinanderfolge zufälliger Ereignisse oder auch als einen Wachstumsprozeß [...], und alle schildern es so, daß es als Selbstzweck erscheint.

Wiederum führt Kracauer seine Gedanken in Bezug zur Natur nicht weiter aus, aber die Nähe zur aristotelischen Bestimmung der *Physis* ist offensichtlich. Aristoteles begreift *Physis* als spezifische Weise der Bewegung bzw. des Wachstums, welche allem vom Menschen Gemachten abgeht, »denn Naturbeschaffenheit ist doch eine Art Anfang und Ursache von Bewegung und Ruhe an dem Ding [...]« (Aristoteles 1987a: 51) Das leitende Kriterium ist damit als die charakteristische Form der *Selbstbewegung* bestimmt, sei es im Sinne einer – spontanen – räumlichen Fortbewegung oder als Wachstum.

Darin unterscheidet sich das Natürliche vom künstlich Hergestellten, dass es sich selbst aus sich selbst hervorbringt bzw. sich regeneriert. Aristoteles kommt es bei dieser Definition auf zwei Aspekte gleichzeitig an, einerseits wird als Natur das gefasst, was diese Art von innerem Impetus aufweist, andererseits aber meint Natur auch das, *woraufhin* sich etwas entwickelt, die *Gestalt*, die sich im und durch das Wachsen zeigt. Vor allem Schelling hat diese Bedeutungen deutlich voneinander abgegrenzt, indem er sie als *natura naturans* und *natura naturata* bezeichnete,¹⁰ in Aristoteles' Beispielen und seinen Deutungen jedoch spielen beide Aspekte häufig ineinander. In Anlehnung an Antiphons Beispiel heißt es, man könne eine Liege aus Holz in die Erde eingraben, jedoch entstünde daraus keine neue Liege. Die vom *Menschen* produzierte Liege weise al-

10 Siehe dazu Schelling (1799/1979).

so diese spezifische Eigenschaft des Natürlichen nicht mehr auf. Weder wächst bei dem Eingraben in die Erde irgendetwas heraus (*natura naturans*), noch würde sich jemals eine *Liege* daraus entwickeln (*natura naturata*), bestenfalls triebe das Holz einen einfachen *Spross*, das wäre dann aber wieder dessen *natürliche Anlage*, nicht die dem Holz vom Menschen gegebene Form. Anschaulicher noch erläutert er diese unterschiedliche Organisationsweise an einem anderen Beispiel (Aristoteles 1987a: 61):

Der Schiffssteuermann besitzt ein Wissen, wie beschaffen die Form des Steuerruders sein muß, und erteilt entsprechend Auftrag; der andere aber weiß, aus welchem Holz und mit Hilfe welcher Arbeitsvorgänge es zu machen ist. In den handwerklichen Zusammenhängen stellen wir selbst den Stoff her um des Werkes willen; im Bereich der Natur ist er schon vorhanden.

Die in handwerklicher Tätigkeit (*techne*) erzeugten Objekte beruhen auf einer Trennung von Wissen und Ausführung desselben in Arbeitsvorgängen, diese Zweiteilung ist im Bereich der *Natur* aufgehoben. Der Stoff organisiert sich nach den in ihm liegenden Prinzipien *von selbst* und muss nicht durch Ausführung eines ausgearbeiteten Plans erst ›von außen‹ zusammengesetzt werden. Auch in dieser qualitativen Bestimmung des Natürlichen manifestiert sich das von Kracauer beschriebene Moment des Uneinholbaren, Unnachahmlichen von Natur.

Inwiefern nun können diese Aspekte dazu dienen, um das Verhältnis der bisherigen Filme zur Natur zu beschreiben? Auffällig ist zunächst, dass die bisher untersuchten Filme *alle* ein realistisches Verhältnis gegenüber dem Dargestellten erzeugten. Es wurde versucht, die Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem zu nivellieren, der Film begriff sich selber als *Zeugnis* einer äußeren Realität. Nie wurde reflektiert, dass der Film das Gezeigte auch verzerrt bzw. verändert. Stattdessen dienten zahlreiche Hinweise dazu, ein bestimmtes, nämlich starres, Verhältnis des filmischen Dokumentes zur äußeren Physis zu behaupten.

Schon Muybridge versah seine Fotografien mit den Namen der Pferde, Leni Riefenstahl beanspruchte in ihrem Film, das singuläre Ereignis ›Olympia‹ zu schildern, auch sie verfuhr ähnlich, Fanck machte schon im Titel deutlich, wo die Handlung spielt, und Rouquier, Disney und Attenborough integrierten Kartenmaterial bzw. Hinweise auf den geographischen Ort in ihre Schilderungen, womit eine Deckung zwischen dem gezeigten und dem realen Geschehen nahe gelegt wurde. Nur Nuridsany/Pérennoux beließen es bei einer visuellen Andeutung, aber auch sie

versicherten damit, dass diese Mikrowelt unabhängig vom Film existiert.

Lieber wurden die Aufnahmen in eine märchenartige und in sich brüchige Narration eingebunden, als dass zugegeben wurde, dass der Film hier die Natur auf eine *neuartige Weise* entdeckt und gestaltet. Die Bilder wurden innerfilmisch als *Wunder*, *Geheimnisse der Natur* oder als das ›private‹ Leben der Pflanzen gedeutet, bei Disney musste gar die Komik dazu herhalten, um die Irritationen überhaupt in einen sinnvollen Rahmen stellen zu können. Dabei lässt sich am Beispiel der oben beschriebenen Phänomene im Detail nachweisen, wie wenig diese von den Filmen ausgebildete Erzählstrategie aufgeht und wie notwendig es ist, eine andere, den Aufnahmen entsprechende, Beschreibung zu finden.

Kracauer belegt seine These, dass die Aufweisung dieser amorphen Phänomene einhergehe mit einer realistischen Tendenz, ausschließlich an solchen Filmen, die in normaler Geschwindigkeit aufgezeichnet wurden. Er behandelt zwar einige der genannten Zeitlupen- und Zeitrafferfilme, in diesen Fällen kommt er aber auf die amorphen Phänomene nicht zu sprechen. Er vermeidet es also im Falle der hier untersuchten Verfahren, seine These zu prüfen und spart all jene Fälle aus, bei denen mit Hilfe technischer Operationen wie der Zeitlupe diese Strukturen fokussiert werden. Wie ist es aber um die realistische Tendenz bestellt, wenn diese amorphen Strukturen nicht aufgefunden, sondern mit filmischen Mitteln erst herauspräpariert werden? Lässt sich auch dann noch von einer ›Errettung der äußeren Wirklichkeit‹ sprechen?

Deutlich wurde bereits, dass die amorphen Phänomene schon in Muybridges Chronofotografien eine wichtige Funktion erfüllten. Zwar bewegten sich seine Modelle vor einem neutralen Hintergrund, aber gerade dadurch zeichneten sich die vagen Strukturen umso besser ab. Man denke an die fliehenden Mähnen der Pferde,¹¹ bei denen sich jedes Haar auf die fotografische Emulsion einschrieb, an die aufgewirbelten Staubkörner, welche kleine Wolken um die Hufe bildeten, die Schleier, die Federn der Vögel im Flug und die skulptural anmutenden Wassertropfen. Der Rezipient betrachtete diese durch die Fotografie stillgestellte Realitätsschicht in Ruhe, trotzdem glitt er – wie in der physischen Realität auch – an der filigranen Struktur der Phänomene immer wieder ab. Selbst im Foto markierten diese Reste noch etwas Unerfassbares. Ähnliches ließe sich auch für Lucien Bulls Aufnahmen sagen, der den Flügelschlag einer lebenden Mücke auf Zelluloid gebannt hat, selbst Disneys Tieraufnahmen waren von solcherart Details geprägt. Auch bei Leni Riefenstahls Olympia-Filmen wurde deutlich, welche prominente Rolle den

11 Siehe hierzu insbesondere Muybridges Aufnahme Plate 596, »›Eagle‹ trotting, free«.

Wolken als amorphen Strukturen zukommt, wie sie mit Hintergrundstrukturen wie dem im Wind sich wiegenden Gras, dem lohernden Feuer und den Wassersprengseln spielt und so das Bild ästhetisiert und dem Schwarzweißmaterial eine sinnliche, sogar synästhetische Dimension verleiht. Ist es tatsächlich so, dass wir in den beschriebenen Werken eine von der Entfremdung unberührte Realität wahrnehmen können?

Wenn Muybridge die Staubwolken fotografisch bannet, dann zeigt er zwar, dass es diese in einer sinnlich wahrnehmbaren Form gab, insofern arbeitet er durchaus realistisch; aber wesentlicher scheint doch, dass er diese flüchtigen Strukturen chronofotografisch *erhält*, also durchaus unrealistisch verfährt, indem er das Signum des Vergänglichen in seiner zeitlichen Schichtung *reproduziert*. Bereits durch die Motivauswahl und die Kadrierung wird genau festgelegt, welche Momente später im fotografischen Material wie erscheinen. Es findet also eine ästhetische Instrumentalisierung der amorphen Phänomene statt. Sie dienen keineswegs nur dazu, um zu zeigen, dass die Realität hinter der Leinwand weitergeht, sondern sie umsäumen das fotografierte Objekt geradezu und verleihen ihm *durch diesen bewussten Akt der Inszenierung* ein realistisches Erscheinungsbild. Ihre realistische Form, eben jene akausalen Strukturen, wird in den Film *hineingeholt* und als Indize für die Realität benutzt, anstatt – wie Kracauer es sich dachte – dass sich durch diese die Leinwand für die äußere Realität *öffnete*. Die filmische Narration weist den Bildern eine spezifische Bedeutung zu, indem sie diese kontextualisiert. Diese Strukturen werden narrativ genutzt, um die Aufnahmen als ›echt‹ zu zertifizieren, wie beispielsweise im Neorealismus.

Sie dienen durch ihre detailgetreue Wiedergabe paradoxerweise auch zur Verstärkung der Illusionswirkung des Films. Schon für Muybridge wurde beschrieben, wie versiert er mit der Einbindung der Strukturen umgeht, sie in narrative Miniaturen einflcht, was Kracauers Annahme widerspricht.

Kracauers These lässt sich aber auch aus anderen Gründen nicht aufrecht erhalten. Die hier beschriebenen Phänomene werden überhaupt erst beobachtbar durch Dehnung bzw. Raffung der Zeit, also durch den Einsatz technischer Verfahren, sie blieben im normalen zeitlichen Maßstab unentdeckt. Die Verfahren heben diese Hintergrundstrukturen hervor und verdichten so die Epiphänomene des Alltags, sie verleihen ihnen dadurch eine eigene Wertigkeit.

Wesentlich ist, dass man die aus dem Alltag bekannten amorphen Strukturen in einem anderen zeitlichen Modus beobachten kann und dadurch in deren innere Struktur eindringt. Zwar behalten sie dadurch ihre Unerfassbarkeit bei, aber wir können ihre Typik intensiver erleben, selbst das Aufwirbeln von Staub oder das Zerfallen von Wassertropfen wird zu

einem kleinen sinnlichen Fest und lädt dazu ein, sich in diesen ornamentalen Strukturen zu verlieren. Das Gras im Hintergrund bekommt bei Riefenstahl durchaus reliefartigen Charakter, das Bild bekommt etwas Beruhigendes, schließt im Alltag eine Atmosphäre auf, die normalerweise unentdeckt bliebe. Diesen rauschenden, sich chaotisch gebärdenden Formen wohnt ein hypnotisches Moment inne, welches der These Kracauers diametral entgegensteht. Anstatt auf die Realität hinzuweisen, bindet Riefenstahl diese Strukturen bewusst ein, um von dieser abzulenken.

Sobald die Zeitlupe auf die Suche nach den von Kracauer beschriebenen Phänomenen geht, wichtet sie diese so stark, dass von einem Realismus nicht mehr gesprochen werden kann. Die vom Alltag bekannten Verhältnisse kehren sich geradezu um. Die extreme Dehnung färbt noch das beiläufigste Flimmern ein, im Entstehen begriffene Bewegungen werden durch diese Operation hundertfach konzentriert, so dass selbst dem langweiligsten Rauschen noch eine intensive Sinnlichkeit abgewonnen werden kann. Wir werden hypersensibel für alles Strömen, Rauschen und Flimmern und bekommen ein neues Sensorium für eine unbeachtete Hintergrundschicht des Alltags. Die Zeitlupe schließt eine neue Dimension im Alltag auf und lässt uns Mikroereignisse jenseits der Wahrnehmungsschwelle beobachten. Seismografisch registriert der filmische Blick die Anfänge von Bewegungen, und hält dadurch auch jene für uns fest, die nicht ausgeführt wurden. Jede Bewegung, das zeigt uns der Film, entsteht experimentierend, tastend. Zunächst breitet sich ein tausendfaches Zittern über den Leib aus, das sich überhaupt nur in den seltensten Fällen als *Bewegung* organisiert. Die Zeitlupe zeigt eine zögernde Natur, einen Kosmos der Möglichkeiten, der vor der Konstitution von Bewegung liegt. Die ganze Physis wird von ihren Anfängen her erschlossen, dadurch kehrt sich die gewöhnliche Wahrnehmung geradezu um. Im Alltag sichtbare Bewegungen erstarren und unscheinbare, wie das Rascheln von Blättern, dominieren stattdessen die Szenerie. Mit realistischen Kategorien sind solche Bereiche nur unvollständig zu erfassen. Viel eher sprechen alle diese Beobachtungen dafür, dass jene von Kracauer beschriebenen Strukturen erst mit filmischen Mitteln *generiert* werden, dass erst der Film diese freizulegen imstande ist.

Auch der Zeitraffer erweitert das Beobachtbare auf die beschriebene Weise. Die sich auftürmenden Wolken in Fancks Film, die regelrecht in die Täler zu fließen beginnen, lassen uns die kräuselnde Struktur plastisch erfahren, sie zeigen nicht nur, dass die Wolken so beschaffen sind – das konnte schon die Fotografie –, sondern dringen viel eher in die Genese dieser unnachahmlichen Phänomene ein. Wir können die Wolkenbildung und deren Fortbewegung räumlich verfolgen, uns wird dadurch ein

Bereich des bisher Unbeobachtbaren zugänglich. Erst in der kinematografischen Beschleunigung kann sich das zeitliche Gewebe solcher Bildungsprozesse zeigen. Die Leinwand weist keineswegs vorhandene Strukturen nur auf, sondern sie zeigt das Bekannte *als Fremdes*. An eben jener Verstehenslücke setzt Fanck an, wenn er diesen Bildern eine märchenhafte oder psychologisierende Deutung unterschiebt und die Leerstelle so narrativ füllt.

Diese Beispiele zeigen, dass Kracauers realistisches Konzept – wie auch die innerfilmischen Selbstzuschreibungen – fehlschlagen müssen. Es wird mit den Verfahren kein vorhandener Bestand von Natur dokumentiert, sondern das Natürliche als solches erschließt sich uns mit kinematografischen Mitteln neu. Jede Zuschreibung, die versucht, das Gezeigte in bekannte Deutungsschemata zu integrieren, muss notwendig scheitern, da sie die Fremdheit der Verfahren ignoriert. Eine dem Film gemäße Einordnung kann jedoch nur hier ansetzen, eben bei den unrealistischen, verstörenden und irritierenden Momenten dieser Bilder. Filmisch wird hier ein neuer Bereich des Natürlichen erschlossen. Ein Film, der dem gerecht werden wollte, müsste zunächst die radikale Fremdheit immer wieder thematisieren und sich von einer Rückbindung an Bekanntes lösen. Sobald die Verfahren Zeitraffer und Zeitlupe eingesetzt werden, gerät unsere Wahrnehmung ins Stocken, eben dieses verstörende Moment sollte aber wach gehalten und nicht übergangen werden. Mit dem Film dringen wir in unbekannte Tiefen des Natürlichen ein, die uns vor die Herausforderung stellen, neue Begriffe und Theorien dafür erst zu entwickeln.

II.1.3

Der Film und die Aufzeichnung natürlicher Bewegung

Fraglich ist nach dem Gesagten, ob der Film auch Bewegungen und Vorgänge nur registriert, oder ob er diese nicht viel eher erst zur Erscheinung bringt, Kracauer schreibt dazu (Kracauer 1985: 55):

Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu. Nun gibt es verschiedene sichtbare Welten. Man denke zum Beispiel an eine Theateraufführung oder ein Gemälde: auch sie sind real und wahrnehmbar. Die einzige Realität aber, auf die es hier ankommt, ist die wirklich existierende, physische Realität – die vergängliche Welt, in der wir leben. [...] Die andere sichtbaren Welten reichen in diese Welt hinein, ohne jedoch wirklich einen Teil von ihr zu bilden.

Der Theoretiker nimmt an, dass es mehrere Welten gebe, er besteht aber darauf, dass sich die eine ›reale‹ vor den anderen auszeichne, weil diese eine Art Referenzstatus gegenüber den anderen besitzt. Argumentativ begeht Kracauer hier einen fatalen Schritt, denn er ist gezwungen, zwischen einer realen Realität und einer ›irrealen‹ Realität zu unterscheiden. Philosophisch läuft diese Operation auf einen Circulus vitiosus hinaus, denn wie sollte Kracauer begründen können, was eine ›irreale‹ Realität ist? Der Begriff der Realität lässt sich nicht mit Eigenschaften versehen, weil damit genau jener eindeutige Bezug wieder in Frage gestellt wird, auf den man sich mit dem Begriff berufen möchte. Adorno goutierte diesen Lapsus in der Schlusspassage seines Artikels ›Der wunderliche Realist‹ (Adorno 1981).

Die Orientierung an einer wie auch immer gearteten ›Realität‹ führt Kracauer zu einer sehr restriktiven Einschätzung der Verfahren, es heißt (Kracauer 1985: 85):

Zweitens gibt es Bewegungen von so vergänglicher Natur, daß wir sie gar nicht registrieren könnten, kämen uns nicht zwei filmtechnische Verfahren zur Hilfe: Zeitrafferaufnahmen, die äußerst langsame und deshalb unbemerkbare Vorgänge wie das Wachstum von Pflanzen zusammendrängen, und Zeitlupenaufnahmen, die Bewegungen ausdehnen, welche für unser Wahrnehmungsvermögen zu schnell ablaufen. Diese einander ergänzenden Techniken führen, ähnlich wie Großaufnahmen, geradewegs zur »Realität einer anderen Dimension«. Bilder von Stengeln, die im Wachsen durchs Erdreich brechen, erschließen imaginäre Bezirke; und dahinjagende Beine verlangsamten sich nicht nur, wenn sie unter der Zeitlupe betrachtet werden, sondern verändern ihr Aussehen und vollführen seltsame, der uns vertrauten Realität entrückte Evolutionen.

Zwar gibt Kracauer zu, dass die Verfahren *neue Bereiche* des Sichtbaren eröffnen, jedoch zwingt ihn sein Realismus gleichzeitig dazu, diese Entdeckungen restriktiv einzuordnen und sie in den Bereich des *Imaginären* zu verweisen. Da das Verhältnis Bild-Physis bei Kracauer von Beginn an festgelegt ist, muss er sich einer eingehenden Analyse der Aufnahmen verschließen und diese als von der Wirklichkeit abweichend (Kracauer 1985: 86) klassifizieren oder sie als Teil »künstlich verwandelter Realität« (Kracauer 1985: 86) beschreiben. Die Faszination der Aufnahmen, welche eben darin besteht, dass sie uns unzugängliche Facetten der Natur freilegen, lässt Kracauer außen vor. Sein Vorgehen ist allerdings so ungewöhnlich nicht, denn auch die bisher behandelten Filme ordnen die Verfahren entsprechend ein.

Auffällig ist, dass es bisher eine klare Präferenz bestimmter Motive als auch Bewegungstypen gab. Im Zeitraffer wurden vornehmlich *außerzivilisatorische Prozesse* und Bewegungen gezeigt: das Wachstum und die Tropismen von Pflanzen, meteorologische Veränderungen und Zyklen, Verdunstungsvorgänge, kosmische Abläufe, das Wandern von Schatten in der Zeit. In der Zeitlupe konzentrierten sich die Filme auf die Menschendarstellung und auf besonders intensive, also ultrakurze, Bewegungen: Die Aufnahmen zeigten Käfer, die ihre Flügel wie Schwingen ausbreiteten (Nuridsany/Pérennoux), aufbrechende Samenkapseln (Attenborough), Jagdszenen (Disney) und Bewegungsabläufe des Menschen, meistens sportlicher oder handwerklicher Art.

Mit Hilfe der zeitlichen Perspektivierung wurde das Motiv akzentuiert, das jeweilige Objekt hob sich durch seine Bewegung aus dem kadrierten Bild ab. Es erschien damit als Exemplum für eine bestimmte – normalerweise aber so nicht wahrnehmbare – Bewegung. Der Regisseur grenzte das Motiv – nicht unähnlich Wilhelm Pfeffers Laboraufnahmen – präzise ein und wichtete so das Dargestellte. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wurde durch diese bewusste Gliederung des Bildfeldes gelenkt, und den Verfahren wurde damit zugleich etwas von ihrer Fremdheit genommen. Die einzelne rankende Pflanze, der im Bildzentrum sich bewegende Sportler irritierten die Wahrnehmung zwar noch, aber es wurde gleichzeitig kommuniziert, dass die Bilderstellung einer Tendenz folgt; so ungewöhnlich die Naturaufnahmen auch sein mochten, ihnen wurde durch diese Operation bereits ein Sinn verliehen. Lichtsetzung, Bildaufbau sorgten dafür, dass auch die Bewegungen der anvisierten Objekte die Wahrnehmung nicht allzu sehr verstörten. Inmitten eines kadrierten Bereiches von Natur sondierte die Kamera bestimmte Prozesse und traf so eine Vorauswahl, ein bestimmtes Interesse war also bereits in den Blick der Kamera eingeschrieben. Die Kamera suchte nach bestimmten Vorkommnissen und diese zeigten sich auch unmittelbar in Gestalt sich bewegender Lebewesen und Pflanzen. Es bedurfte keiner Geduld seitens des Zuschauers, sondern ihm wurde ein in sich gegliedertes und pointiertes Bild präsentiert, das – durch verbale Kommentare oder durch Kontextualisierung – die Bedeutung ›Natur‹ erhielt.

Selbst die zeitperspektivierten Bewegungen unterlagen dabei einer restriktiven Auswahl, zugelassen wurden nur bestimmte Bewegungstypen und eng eingegrenzte Spielräume von Bewegungen. Das Gezeigte durfte von der alltäglichen Natur nur in bestimmtem Grade abweichen, damit es mit den bekannten Maßstäben noch erfassbar blieb. Dieser eng eingegrenzte ›Korridor‹ von Bewegungsformen ließ für Zeitrafferaufnahmen nur jene Bewegungen zu, die im Alltag zu langsam abliefen, als dass man sie beobachten hätte können; für die Zeitlupe wurden entspre-

chend nur jene besonders intensiven und schnellen Bewegungen ausgewählt. Dem Zuschauer wurde dadurch ein Verhältnis der Darstellung zur abgebildeten Natur suggeriert, welches dem Alltagsverständnis weitgehend entsprach.

Wie bereits an Aristoteles Beschreibung dargelegt wurde, fasst auch der Alltagsverstand das Natürliche als dasjenige auf, was sich selbständig auf ein bestimmtes Ziel hin bewegt. Wenn daher Disney wachsende Pflanzen im Fokus zeigt, so illustriert er damit scheinbar nur, was wir sowieso schon wussten, nämlich dass das Wachstum von Pflanzen eben als Bewegungsform gelten kann. Genauso selbstverständlich können wir uns in Riefenstahls zeitgedehnten Bilder vom sportlichen Wettkampf orientieren und diese zuordnen. Anders gefasst: Das Erscheinungsbild der Natur wurde in den bisherigen Filmen kontrolliert, zugelassen wurden nur solche Bilder, die sich in die bereits entwickelte Naturvorstellung einfügten; somit blieben alle diejenigen Momente in den Aufnahmen außen vor, die dem herrschenden Bild von Natur widersprachen. Es ging letztlich nur darum, den naiven Glauben an einen festumgrenzten Bereich des Natürlichen zu retten und ihm Anschauungsmaterial zu geben. Viele der besprochenen Naturfilme sind im Abstand der Jahrzehnte ›gealtert‹, Disneys Narration beispielsweise überzeugt selbst Kinder nur noch partiell. Damit die Naturaufnahmen den Zuschauer noch unterhalten, muss deren Erscheinungsbild fortwährend variiert werden, es wird mit Hilfe der Aufnahmetechnik immer auf den neuesten Stand gebracht. Miniaturlinsen, Lipstick-Kameras, digitale Nachbearbeitung und die Berechnung der Belichtung per Rechner variieren das altbekannte Arsenal von Motiven immer wieder. Gerade die verstörenden, mit der alltäglichen Auffassung brechenden Momente solcherart von Bildgewinnung werden dabei übergangen. Wie auch filmische Tricks gewöhnlich nur dazu eingesetzt werden, um Szenerien so zu gestalten, als *seien sie real*, so wird auch hier der Spielraum niemals ausgereizt, also nie in solche Bereiche vorgedrungen, in denen deutlich würde, welcherart von Bildwelten entfesselt werden.

Nur durch fortwährende Eingriffe vermeiden die Filmemacher, dass die Aufnahmen nicht irritieren, dabei dient ihnen ihr Alltagsverständnis von ›Natur‹ als Korrektiv für ihre Bildwelten. So werden allzu große Lichtschwankungen bei der Raffung *technisch* vermieden. Wie bereits beschrieben wurde, griffen Kameramänner wie John Ott sogar zu Farbdosen, um den Äpfeln – trotz Zeitrafferperspektive – ein ›natürliches‹ Aussehen zu geben. Insgesamt lässt sich feststellen, dass sich nur in wenigen Fällen getraut wurde, die Rezeption nicht zu dirigieren, sondern die Aufnahmen in ihrer Fremdheit stehen zu lassen. Beispiele hierfür wären F. S. Armitages Film, das Erscheinen von Lichtblitzen zwischen den

Blättern wachsender Pflanzen bei Algar, der Kamaschen in der Zeit, das Pendeln des Wasserstandes, der Blattfraß einer Raupe oder das Verfärben des Waldes bei Attenborough. Die Narration wurde in diesen Momenten in sich brüchig und die Möglichkeiten der Zeitraffung traten hervor. Man könnte in diesen Fällen von einer Art kinematografischer Expedition in neuartige Bildwelten sprechen, würden die Experimente nicht zugleich abgebrochen bzw. nach den beschriebenen Mustern eingeordnet. Diese Bilder, beispielsweise der Blattfraß der Raupe, waren zugleich anschaulich *und* abstrakt, sie illustrierten den Ablauf eines Vorgangs, indem sie diesen selber in Raffung zeigten. Der Zuschauer muss freilich eigene Erkenntnisinteressen an die Bilder herantragen, um ihren Wert einschätzen zu können.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass sich im Falle der Zeitraffung und Dehnung eine realistische Auffassung verbietet; was Kracauer als realistisch bezeichnet, ist nichts anderes als eine spezifische Ästhetik bestimmter Filmemacher, also eine bestimmte Einbindungsform der geschilderten Bildertypen. Wir neigen dazu, das Gesehene in dieser Weise einzuordnen, weil die Zeitperspektivierung unserer perzeptiven Einstellung und unserem Interesse am Bildgegenstand entgegenkommt. Wenn Kracauer von *imaginären Bezirken* spricht (Kracauer, 1985, S. 85) und die zeitgerafften Aufnahmen so von den vermeintlich realen abgrenzt, so zieht er die Grenze zu früh. Gerade jenseits dieses Bereichs ermöglicht der Film, einen neuen Begriff von Natur zu entwickeln, der mit Termini wie ›imaginär‹ nur unvollständig beschrieben werden kann.

II.2 Walter Benjamins Überlegungen zu Natur, Zeitraffer und Zeitlupe

Walter Benjamin kennt eine solch strenge Grenzziehung nicht. Natur und Großstadterfahrung mischen sich ihm ineinander. Als Kind in einen Regen hineingeraten, wandelt sich Berlin in einen Dschungel, »mitten in den asphaltierten Straßen der Stadt fühlte ich mich den Naturgewalten preisgegeben,« in einem Urwald wäre ich zwischen den Baumriesen nicht verlässlicher gewesen als hier auf der Kurfürstenstraße zwischen den Wassersäulen«, heißt es in der Berliner-Chronik (Benjamin, GS VI: 468). Dieses Motiv der Zivilisation als etwas *Natürliches* durchzieht den gesamten Text, es bedürfe einer Schulung, sich in der Großstadt zu verirren »wie man in einem Wald sich verirrt« (Benjamin GS VI: 469); »Schilder und Straßennahmen, Passanten, Dächer, Kioske oder Schenken« sprechen zu dem Umgetriebenen »wie ein knackendes Reis im Wald unter

seinen Füßen« (Benjamin GS VI: 469). Im Medium der Erinnerung sich bewegend wird die Stadt zu einer begehbaren Metapher, in welcher sich Zivilisation und Natur vermählen wie Wahrnehmung und Erinnerung, wo Architektur beobachtet wird, als sei sie gewachsen und nicht geplant.¹² Anna Stüssi hat diese Wahrnehmungsform in ihrer Studie ›Erinnerung an die Zukunft‹ anschaulich beschrieben (Stüssi 1977: 27): »Der Erinnerungs-Gang, bei dem Stadt zu Natur, Raum zu Zeit wird und Gegenwart sich mit Vergangenheit verwebt, ist ein Gang im Labyrinth, dessen verborgenes Zentrum die Kindheit ist, die selbst ein labyrinthischer Gang um ein entrücktes Ziel war.«

Überlagerungen und Unschärfen umgeben die Szenen aus Benjamins Vergangenheit, in feinen Nuancierungen heben sich nur die Alltagshandlungen ab, die tausendmal verrichtet wurden. Mit der Architektur scheinen allein sie ›im Strom der Zeit‹ zu bestehen, bestimmte Orte, an denen das Kind täglich vorbeilief, bekommen durch dieses Verfahren eine besondere Physiognomie, gleichzeitig verschwinden die Details aus den Betrachtungen, die »Stadt, Inbegriff der Orte und Situationen, erscheint als das geheime Gegenüber, das das Kind aufzieht« (Lindner 1984: 29). Wie im Zeitraffer ›fransen‹ die Ränder der Erinnerungen aus, Gewohnheiten und lange Rhythmen bilden Benjamins zeitliche Perspektive (Benjamin GS VI: 510):

Nur diese schmale Leiste, die der gesunde Wellenschlag des Alltags täglich unzählige Male wieder ausgeworfen, bis sie wie eine Muschel auf dem Sande an dem Strand meiner Träumerei liegen blieb.

Die Zeit verleiht den Objekten einen Charakter, lässt sie verwittern. Der rauschende Regen und der fallende Schnee sind keine Indizien für eine Realität, wie bei Kracauer, sondern Poren in einem verzweigten Labyrinth von Erinnerungen (siehe dazu Stüssi 1977: 14 ff.). Oberflächen und Atmosphären bilden Schwellen und Übergänge, ihnen haftet das Subjektive förmlich an. Bei Benjamin nistet die Individualität inmitten der Großstadt, sie spinnt ihre Fäden zwischen Dingen und Gebäuden. Die amorphen Phänomene, bei Kracauer Hinweis auf die äußere Wirklichkeit, leiten bei Benjamin ein assoziatives Spiel der Erinnerung ein. In ihnen spiegeln sich keine ›gefundenen Stories‹, sondern Erfahrungsräume wer-

12 Zur Stadtwahrnehmung bei Benjamin siehe auch Reisch (1992: 90 ff.), Lindner (1984: 28 f.), Szondi (1978b) und Bohrer (1998: 89 ff.) Zum Einfluss von Louis Aragons ›Le Paysan de Paris‹ auf Benjamins Darstellung siehe Stüssi (1977: 28-58), zu Aragon siehe Gisela Steinwachs Arbeit ›Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur‹ (Steinwachs 1971: 72 ff.).

den durch sie ineinander überblendet und Analogien gestiftet, in der ›Berliner Kindheit‹ heißt es (Benjamin GS VII.1: 257):

Ich hörte es an die Scheiben trommeln, aus den Traufen strömen und gurgelnd in die Abflußrohre niederrauschen. Im guten Regen war ich ganz geborgen. Und meine Zukunft rauschte es mir zu, wie man ein Schlaflied an der Wiege singt. Wie gut begriff ich, daß man in ihm wächst. In solchen Stunden hinterm trüben Fenster war ich bei dem Fischotter zu Hause. Doch eigentlich merkte ich das immer erst, wenn ich das nächstmal vorm Zwinger stand.

Rautenmuster, Schneeflocken, Wolken, Staub, Laken, das Rauschen und der Wind lassen die Dingwelt porös werden, so dass die Erfahrung Eingang in sie findet. Der Mangel an Konturierung macht diese Erscheinungen zum Schauplatz der Erinnerung, in ihren fließenden und vagen Formen versteckt sich die Vergangenheit. Wo Kracauer die Realität vermutet, haust bei Benjamin die Fantasie.

In seiner berühmten Schilderung der Aura kehrt jene Verflochtenheit von Mensch und Physis wider, wenn es im Kunstwerk-Aufsatz heißt: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen« (Benjamin GS VII.1: 355).¹³ Benjamin hat auch hier die starre Grenzziehung von Physis und Mensch nicht mitvollzogen, sondern insistiert stattdessen auf deren subjektiver Vermitteltheit, Aura ist ihm in einem Brief an Adorno das ›vergessene Menschliche‹¹⁴.

Natur und Aura sind daher menschlich vermittelte Bestimmungen, die sich in singulären Konstellationen einstellen. In der ›Einbahnstraße‹ beschreibt der Autor eine analoge Erfahrung zur Aura (Benjamin GS IV.1: 119): »Was den allerersten Anblick eines Dorfs, einer Stadt in der Landschaft so unvergleichlich und so unwiederbringlich macht, ist, daß

13 Zu der Landschaftsschilderung siehe auch den Aufsatz ›Aura, Film, Reklame‹ von Bernd Auerochs (1991: insbes. 108 f.).

14 Es heißt in dem Brief vom 7.5.1940: »Aber wenn es sich in der Aura in der Tat um ein ›vergessenes Menschliches‹ handeln dürfte, so doch nicht notwendig um das, was in der Arbeit vorliegt. Baum und Strauch, die belehnt werden, sind nicht vom Menschen gemacht. Es muß also ein Menschliches an den Dingen sein, das *nicht* durch die Arbeit gestiftet wird« [kursiv im Text] (Adorno 1994: 425). In der ›Ästhetischen Theorie‹ hat Adorno auf den Bezug von Kunst und Natur hingewiesen, wenn es heißt: »An der Natur so ihre Aura wahrnehmen, wie Benjamin es zur Illustration jenes Begriffs verlangt, heißt an der Natur dessen innwerden, was das Kunstwerk wesentlich zu einem solchen macht« (Adorno, 1995, S. 409).

in ihm die Ferne in der strengsten Bindung an die Nähe mitschwingt« Die Stadt wird als Landschaft und die Landschaft städtisch wahrgenommen, Beobachtungsperspektiven werden ineinander geschoben und neu tariert (siehe dazu auch Stüssi 1977: 12) In der ›Berliner-Chronik‹ und der ›Berliner Kindheit‹ bilden Mimikry-Phänomene immer wieder Fluchtpunkte; die schimmernde Pfauenfeder, »Admirale, Tagpfauenaugen und Aurorafalter« (Benjamin GS IV.1: 245) erwidern die Blicke des Kindes oder stellen dies zumindest in Aussicht. So wahrgenommen enthüllt sich ein Gewebe von Korrespondenzen, die Natur antwortet dem kindlichen Jäger. Die Dimensionen und Sphären spielen ineinander, erst eine solche Durchdringung eröffnet überhaupt die Möglichkeit, bestimmte Konstellationen wahrzunehmen, denn »alles wurde mir im Hof zum Wink«, wie es in der Berliner Kindheit heißt (Benjamin GS IV.1: 294). In solchen Momenten und Schilderungen einer ungewohnten Sinnlichkeit kündigt sich eine Wahrnehmungsform an, die im 20. Jahrhundert bestimmend wird (Benjamin GS VII.1: 385):

Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt. Ich halte es für möglich, daß solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine geprägten Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande gebrachte Kindheit zu Gebote stehen. Dagegen sind die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren.

Die Technik hält schleichend Einzug in den Alltag, nicht der Gesang der Vögel, sondern der »Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens« (Benjamin GS IV.1: 294) wiegen das Kind in den Schlaf. Telefon, Kaiserpanorama, Verkehrsmittel, Rummelplätze verschieben die Wahrnehmung, sie bilden Übergänge in eine neue Epoche, für welche der Schock zur prägenden Erfahrung wird (siehe dazu Greffrath 1981: 42 f.).

Das im 19. Jahrhundert ausgeprägte Naturverständnis – das eben noch von einer Trennbarkeit von Physis und Techne bestimmt ist – wird erschüttert. Die Technik setzt sich *zwischen* Mensch und Natur und setzt damit vollkommen neue Wahrnehmungsformen frei, für die das Kind besonders offen ist. Erinnernd rettet Benjamin eine Epoche und deren Wahrnehmungsformen und beschreibt zugleich das Aufkommen einer neuen, jede »Kindheit bindet in ihrem Interesse für die technischen Phänomene, ihre Neugier für alle Art von Erfindungen und Maschinerien die technischen Erungenschaften an die alten Symbolwelten«, wie es im *Pasagen-Werk* heißt (Benjamin GS V.1: 576). Der Leser eignet sich Benjamins Kindheit durch Montagen, Überblendungen, Nahaufnahmen, Raf-

fungen und Dehnungen an. Die Alltagsszenarien sind der Plot, welcher es erlaubt, die Erfahrung des 19. in Bildern des 20. Jahrhunderts zu überliefern. Mit den Metaphern werden unanschauliche Vorgänge dem neuen Medium Kino gemäß erzählt. Keine Zustände, sondern Atmosphären, Vorgänge und Metamorphosen sind es, die den Blick des Kindes bannen.

II.2.1

Das Zusammenspiel von Mensch und Natur

Benjamin hat mehrfach ausgeführt, wie radikal die Technik in das Verhältnis von Mensch und Natur eingreift. In seinem Essay ›Erfahrung und Armut‹ schildert er den Bruch am Beispiel des Ersten Weltkrieges (Benjamin GS II.1: 214):

Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschkörper.

Die einzigen Orientierungspunkte, die der Mensch in dieser apokalyptischen Szenerie noch hat, sind die Wolken, eben jene fortwährend veränderlichen Gebilde also, welche sich dem menschlichen Einfluss *entziehen*. Der Mensch ist in Kraftfelder und Ströme eingefasst, die er nicht wahrnehmen kann, er bewegt sich in einer *fremden und ihn überwältigenden* Umgebung, für die sein Körper nicht geschaffen ist. Als Einzelner steht er verlassen in einer Landschaft, es ist nur konsequent, wenn Benjamin dieses neuartige Verhältnis zur Physis als *Verkleinerung* des Menschen denkt und damit das klassische Bild des Fortschritts in sein Gegenteil verkehrt. Im Passagenwerk hat er diesen Gedanken allgemeiner ausgeführt (Benjamin, GSV.1: 500)

Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen? Wann wird der Zustand der Gesellschaft erreicht sein, in dem diese Formen oder die aus ihnen entstandenen sich als Naturformen uns erschließen?

Benjamin bricht an dieser Stelle mit dem klassischen marxistischen Naturverständnis. Der Mensch tritt nicht durch Arbeit in einen Stoffwechsel

mit der Natur ein, wie dies Marx im Kapital dachte,¹⁵ auch ist Natur kein Bestand, auf den man sich rückbeziehen könnte, wie bei Kracauer. Viel eher geht Benjamin von einem Umschlag von Technik *in* Natur aus; Natur – so könnte man diesen Gedanken zusammenfassen – *reproduziert* sich durch Technik. Unsere eigenen Technologien *überwältigen* uns, sie tarieren die Grenzen des Natürlichen neu und sind damit nichts weniger als Werkzeuge oder Instrumente, die wir benutzen. Der Mensch erleidet die durch die Technik aufkommenden ›Formenwelten‹, er gestaltet sie nicht. Es ist die Kunst, welche es überhaupt ermöglicht, die Unterscheidung zwischen Technik und Natur wieder einzuführen und neu auszubilden.

15 So heißt es im Kapital: »Als Bildnerin von Gebrauchswerten, als nützliche Arbeit, ist die Arbeit daher eine von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen, ewige Naturnotwendigkeit, um den Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, also das menschliche Leben zu vermitteln. Die Gebrauchswerte Rock, Leinwand usw., kurz die Warenkörper, sind Verbindungen von zwei Elementen, Naturstoff und Arbeit. Zieht man die Gesamtsumme aller verschiedenen nützlichen Arbeiten ab, die in Rock, Leinwand usw. stecken, so bleibt stets ein materielles Substrat zurück, das ohne Zutun des Menschen von Natur vorhanden ist. Der Mensch kann in seiner Produktion nur verfahren, wie die Natur selbst, d.h. nur die Formen der Stoffe ändern« (Marx 1962: 57). Siehe dazu auch Schmidt (1993: 19). Susan Buck-Morss entwickelt in ihrer materialreichen Studie ›Dialektik des Sehens‹ Benjamins Begriff der anderen Natur aus diesem marxistischen Verständnis heraus, sie fasst Benjamins Naturbegriff unter den Terminus ›neue Natur‹ (Buck-Morss 2000: 95). Dadurch wird der Bruch, den Benjamins These mit dem klassischen Marxismus markiert, übergangen. Denn Benjamin geht es gerade nicht um eine Beziehung zur Natur durch Arbeit, sondern diese wird bei ihm durch das Bild vermittelt, diese bleibt also zunächst vollkommen unbewusst, Buck-Morss schreibt: »In materieller Hinsicht erscheint die technisch produzierte »neue« Natur in der phantastischen Form der alten, der organischen Natur. [...] Andererseits soll die verzerrte Form des Traum-»Wunsches« nicht die Vergangenheit erlösen, sondern den Wunsch nach einer Utopie erfüllen, die von der Menschheit beharrlich zum Ausdruck gebracht worden ist. Diese Utopie ist keine andere als das kommunistische Ziel, das Marx in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 formuliert hat: die harmonische Versöhnung von Subjekt und Objekt durch die Vermenschlichung der Natur und das Natürlichwerden der Menschheit, und dies ist im Grunde ein urgeschichtliches Motiv, das sich sowohl im biblischen wie im klassischen Mythos findet« (Buck-Morss 2000: 184) [im Original kursiv, Anm. von A. B.].

II.2.2

Erste und zweite Technik

Benjamin hat dieses *andere* Verhältnis zur Natur im Kunstwerk-Aufsatz durch die Termini erste und zweite Technik präzisiert; beruhe die erste auf der magischen Beherrschung der Natur im Ritual, so gehe es der zweiten Technik um »das Zusammenspiel zwischen Natur und Menschheit«, es heißt (Benjamin GS VII.1: 359):

Die Kunst der Urzeit hält, im Dienste der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. [...] Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst verschmolzen mit dem Ritual existiert. Diese Technik ist an der maschinellen gemessen natürlich rückständig.

In diese erste Technik ordnet Benjamin auch die Malerei mit ihrer kontemplativen Rezeptionsform ein. Der *Funktionswandel* des Kunstwerkes wie auch der Wandel des Verhältnisses von Mensch und Natur kommt mit der zweiten Technik auf (Benjamin GS VII.1: 359):

Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit bewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel. [...] Die erste [Technik, Anm. A.B.] hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel von Natur und Menschheit.

Benjamin kommt es auf den *strukturellen* Unterschied zwischen erster und zweiter Technik an. Die erste Technik kann deshalb als Naturbeherrschung bezeichnet werden, weil sie die Natur als Ganze zum Gegenstand hat, wenngleich sie die Natur – nach unseren Maßstäben – nicht verändert, sondern diese Gesellschaften den Naturgewalten sogar in größerem Maße ausgeliefert sind als die unsrigen. In den mit dieser Technik verbundenen kulturellen Praxen wird zugleich eine bestimmte, nämlich nicht-invasive Beziehung der Gesellschaft zur Natur tradiert.¹⁶ Im Ge-

16 Mittelstraß in mehreren Aufsätzen ein ähnliches, jedoch weniger progressives, Modell entwickelt. Er spricht in Anlehnung an Aristoteles von einer handelnden, poetischen Natur und grenzt diese gegenüber dem mechanistischen Modell ab, in seinem Aufsatz ›Leben mit der Natur‹ heißt es: »Die Naturwissenschaften wissen heute mehr über die Natur, als man jemals über sie wußte. Doch dieses Wissen ist einerseits ein rein theoretisches Wissen, andererseits ein *Verfügungswissen*. Es hilft uns, über die Natur zu verfügen; es hilft uns nicht, oder

gensatz dazu greift die zweite Technik in das Gefüge von Mensch und Natur ein. Ihre Wirkung entfaltet sie durch Variation, Benjamin beschreibt dieses Verhältnis zur Natur auch als Experiment und Versuchsanordnung (Benjamin, GS VII.1: 359) und betont damit den Erfahrungscharakter dieses Naturverständnisses, das auf dem Austesten von Optionen beruht. An die Stelle eines planmäßigen und von theoretischen Konzepten gesteuerten Umgangs mit der Technik tritt die Adaption.¹⁷ Das Spiel mit der Natur kann nur derjenige steuern, der sich in ihm übt, und gerade hierin besteht Benjamins Hoffnung auf den Film: Er trägt dazu bei, *den Menschen* an die Technik und ihre Modalitäten anzupassen (Benjamin GS VII.1: 359):

Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. Insbesondere gilt dies vom Film.

Dem Film kommt in Benjamins Theorie eine besondere Rolle zu, weil sich hier der Charakter der zweiten Technik¹⁸ am deutlichsten zeigt (Benjamin GS VII.1: 369): »Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. In ihm ist das Scheinmoment ganz und gar zugunsten des Spielmomentes zurückgetreten.« Nur solcherart *kultureller* Evolution ist noch dazu geeignet, mit der hypertrophen Entwicklung Schritt zu halten, die den Primat des *Spiele*s anerkennt.

Benjamin hat das Verhältnis von Film und der anderen Natur nicht gesondert behandelt, seine Anmerkungen in dem Kunstwerk-Aufsatz, der Rezension zu Karl Bloßfeldts ›Urformen der Kunst‹ und im Text ›Zum Planetarium‹ lassen sich aber als unsystematische Versuche zu dessen Klärung verstehen. Diese kleinen Beiträge fokussieren, jeweils von anderen Perspektiven ausgehend, die technische Durchdringung von Natur

weit weniger, als dies früher die Naturforschung tat, uns in der Welt zu *orientieren*. [Im Original kursiv, A.B.]« (Mittelstraß 1987: 49). Wo Benjamin eine Chance sieht, möchte Mittelstraß »Grenzen der technischen Vernunft« ziehen (Mittelstraß 1987: 61). Er lässt allerdings die Frage offen, *wie* und *von wem* diese Grenze gezogen werden könnte.

17 Benjamin schreibt im Kunstwerk-Aufsatz dazu (Benjamin, GS VII.1, S. 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 nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt« [Im Original kursiv, Anm. von A. B.].

18 Wie sich im Exposé ›Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‹ am Beispiel des Passagenwerks nachweisen lässt, hat sich Benjamin auch mit weiteren Erscheinungsformen dieser zweiten Technik beschäftigt und ihr Verhältnis zur Natur zu klären versucht. Die Eisenkonstruktionen, Panoramen und die Weltausstellungen werden von ihm exemplarisch behandelt (Benjamin GS V.1: 45 ff.).

und deren Folgen. Diese Charakteristika sollen im Folgenden herausgearbeitet werden.

II.2.3

Der Film einer anderen Natur

Dass die Filmtechnik das als Natur Geltende radikal erweitert, sich also Bereiche des Natürlichen durch Einsatz von Technik erst auftun, hat Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz klar herausgearbeitet (Benjamin GS VII.1: 376):

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und sowenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, sowenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.«

Benjamin denkt die Natur *durch das Bild*, sein medientheoretischer Radikalismus besteht darin, den Eindruck, den wir beim Wahrnehmen des Films haben, ernst zu nehmen. Der Film variiert die starren Formen, die Dimensionen Raum und Zeit werden *gedehnt*, die kinematografischen Manipulationen geschehen also gleichsam am Substrat selber. Mit »dem Dynamit der Zehntelsekunden« (Benjamin GS VII.1: 376) wird die moderne Alltagswelt zeitlich gesprengt. Der Film schließt sie gleichsam von innen heraus neu auf, zertrümmert, fragmentiert und ordnet den Alltag so um, dass wir in ihm regelrechte Reisen unternehmen, also diesen mit optischen Mitteln so erkunden, wie es der Mensch seit Jahrhunderten mit Kontinenten und fernen Ländern schon macht. Dadurch wird die bisherige Ansicht, dass es nämlich eine endgültige Grenze zwischen Natürlichem und Zivilisatorischem gebe, fraglich.

Wir müssen uns vollkommen neu in dieser eigenartigen Welt orientieren und haben noch überhaupt nicht erkannt, welche Maßstäbe *hier* gelten. Die Kameraoptik durchdringt und durchsetzt die unserer Augen, aber was sie uns zeigt, ist eine unbekannte, nach anderen Regeln ablaufende Welt, Benjamin schließt die obige Passage mit der Folgerung: »So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera, als die zum Auge spricht« (Benjamin GS VII.1: 376). Mit solcherart von metaphorisierendem Stil erkundet Benjamin selber erst den sich hier neu

abzeichnenden Spielraum dieser Technik. Metaphern wie »handgreiflich« und Vergleiche wie der, dass die andere Natur zum Auge *spreche*, streuen die Deutungsmöglichkeiten des Aussagesatzes weit. Schon der Terminus Natur erstaunt, wo doch zu Beginn des Absatzes noch von Kneipen, Großstadtstraßen, Büros, Zimmern, Bahnhöfen und Fabriken die Rede ist (Benjamin GS VII.1: 376). Offenbar geht Benjamin von einem *Umschlag* von Zivilisation in Natur aus, darauf deutet auch das Zitat hin, welches Benjamin aus Rudolf Arnheims »Film als Kunst« übernommen hat, denn diesem geht es um die Bewegungen von Pflanzen. Es findet durch den Film ein Wechsel von Natur statt, dieses Kippen, welches schon am Beispiel der Aura behandelt wurde, wird mit dem Terminus *andere Natur* beschrieben.

Es ist die Einsicht, dass es keine absolute Bestimmung von Natur geben kann und jede Technik Einfluss – nicht nur auf unser Verständnis –, sondern sogar auf das Natürliche selber hat, dass also mit jeder solcher Aufnahme Natur neu und anders erschlossen wird und sich erweitert. Dieses durch die Technik freigesetzte und durch Erfahrung noch unerschlossene Potential, die bislang unbekannte Seite, wird von Benjamin als *andere Natur* bezeichnet.¹⁹ In dem Text »Zum Planetarium«, als letz-

19 In der von mir zugrunde gelegten Fassung letzter Hand spricht Benjamin nicht mehr synonym von der *zweiten Natur*, wie er dies in den früheren Fassungen noch tut, sondern umschreibt ihn oder verwendet ausschließlich den Begriff der *anderen Natur*. In der ersten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes heißt es (Benjamin GS I.2: 444): »Die emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten.« Auch in einem Fragment benutzt Benjamin den Begriff, er schreibt: »Daß es diese zweite Natur immer gegeben hat, daß sie aber früher von der ersten nicht differenziert war und zur zweiten erst wurde, indem die erste sich in ihrem Schoß bildete. Über die Versuche, die zweite Natur, die einst die erste aus sich hervorgehen ließ, in diese zurückzunehmen: Blut und Boden. Demgegenüber notwendig, die Spielform der zweiten Natur zur Geltung zu bringen: die Heiterkeit des Kommunismus dem tierischen Ernst des Faschismus entgegensetzen« [im Original kursiv, Anm. von A.B.] (Benjamin GS I.3: 1045). Terminologisch wird damit an Georg Lukács »Theorie des Romans« angeknüpft, in der es heißt (Lukács 1971: 53): »Wo keine Ziele unmittelbar gegeben sind, verlieren die Gebilde, die die Seele bei ihrer Menschwerdung als Schauplatz und Substrat ihrer Tätigkeit unter den Menschen vorfindet, ihr evidenten Wurzeln in überpersönlichen, seinsollenden Notwendigkeiten; sie sind etwas einfach Seiendes, vielleicht Machtvolles, vielleicht Morsches, tragen aber weder die Weihe des Absoluten an sich, noch sind sie die naturhaften Behälter für die überströmende Innerlichkeit der Seele. Sie bilden die Welt der Konvention: eine Welt, deren Allgewalt nur das

tes Fragment in die ›Einbahnstraße‹ aufgenommen, heißt es (Benjamin GS IV.1: 147):

Menschen als Spezies stehen zwar seit Jahrtausenden am Ende ihrer Entwicklung; Menschheit als Spezies aber steht an deren Anfang. Ihr organisiert in der Technik sich eine Physis, in welcher ihr Kontakt mit dem Kosmos sich neu und anders bildet als in Völkern und Familien.

Die Physis durchdringt die Technik, sie breitet sich in dieser aus. Ohne Einfluss des Menschen setzt sie die Evolution in planetarischem Maßstab fort, indem sie die *Menschheit* als Spezies neu organisiert, die Menschheit rüste sich »zu unabsehbaren Fahrten ins Innere der Zeit« (Benjamin GS IV.1: 147). Der Film ist ein Übungsinstrument, ein Fenster in diese fremde Welt, mit dessen Hilfe die Wahrnehmung an die neuen Gegebenheiten adaptieren kann. Benjamin verfährt umgekehrt wie Kracauer, er

Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist; deren strenge Gesetzlichkeit, sowohl im Werden wie im Sein, für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber bei all dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für das handelnde darbietet. Sie ist eine zweite Natur; wie die erste nur als der Inbegriff von erkannten, sinnesfremden Notwendigkeiten bestimmbar und deshalb in ihrer wirklichen Substanz unerfaßbar und unerkennbar.« Adorno hat Lukács ›zweite Natur‹ in seinem frühen Aufsatz ›Die Idee der Naturgeschichte‹ geschichtsphilosophisch gewendet und ihn in Zusammenhang mit Benjamins Trauerspiel-Buch gesetzt (Adorno 1973: 359): »Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht. Umgekehrt, wann immer ›zweite Natur‹ erscheint, jene Welt der Konvention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, daß als ihre Bedeutung klar wird eben ihre Vergänglichkeit.« Auch in seiner Vorlesung von 1965 erwähnt Adorno diese Diskussion der zwanziger Jahre (Adorno 2001: 173 ff.) Ich kann an dieser Stelle auf die komplexe und nicht abgeschlossene Diskussion nicht eingehen, meine aber, dass Benjamin durch Ersetzung des Begriffs der zweiten mit dem der anderen Natur eine zweite Position neben der von Lukács und Adorno vertretenen wählt, Natur gilt ihm nicht allein als ›Welt der Konvention‹. Die Aufeinanderbezogenheit von Natur und Geschichte hat eine lange Tradition, schon Schelling, weist in seinem ›Entwurf eines Systems der Naturphilosophie‹ darauf hin (Schelling 1977: 291): »Ein Reisender nach Italien macht die Bemerkung, daß an dem großen Obelisk zu Rom die ganze Weltgeschichte sich demonstrieren läßt; - so an jedem Naturprodukt. Jeder Mineralkörper ist ein Fragment der Geschichtsbücher der Erde. Aber was ist die Erde? - Ihre Geschichte ist verflochten in die Geschichte der ganzen Natur, und so geht vom Fossil durch die ganze anorganische und organische Natur herauf bis zur Geschichte des Universums - Eine Kette.« Zum Begriff der zweiten Natur siehe auch die Ausführungen von Pivecka (1993: 27 ff.).

besteht auf dem *Primat des Bildes* vor dem der ›Wirklichkeit‹, er tut die Aufnahmen nicht ab, indem er sie in die Imagination verweist und in Bekanntes einordnet (Benjamin GS VII.1: 376):

Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein.

Benjamin unterzieht den Alltag einer kinematografischen Revision, er reinterpretiert ihn aus der anderen Zeitperspektive der Kamera heraus neu und stellt damit selbst die bisherige Auffassung des menschlichen Gangs grundlegend in Frage. Das kurze Moment einer Geste wird gedehnt und filmisch neu erfahren. Was sich »eigentlich abspielt« zwischen Hand und Metall, hängt nicht von der äußeren Wirklichkeit allein ab, sondern es wird von unseren Beobachtungsinstrumenten mit bestimmt. Raum- und Zeitdimension sind mit dem Film variabel geworden, jeder Augenblick kann fokussiert und gedehnt werden; beliebig viel also spielt sich zwischen Geste und Objekt ab, je nachdem, welche technischen Anstrengungen wir unternehmen. Durch die Zeitlupe wird der ganze Alltag neu gewichtet, eine banale Bewegung kann zu einem Ereignis werden, das eine innere Struktur aufweist, und nicht beobachtbare Vorgänge, langsam ablaufende zumal, werden durch die Zeitraffung so gesteigert, dass ihre Physiognomie sichtbar wird.

II.2.4

Die neue Sichtbarkeit.

Benjamins Text ›Zum Planetarium‹

Dieses neue Verhältnis steht auch im Mittelpunkt von Benjamins Überlegungen ›Zum Planetarium‹, dem letzten Abschnitt in der ›Einbahnstraße‹. Benjamin nimmt die von den Zeiss-Werken Jena Anfang der zwanziger Jahre in Betrieb genommene optische Anordnung zum Anlass, um hieran den Bruch darzustellen, der zwischen dem antiken Kosmosverständnis und dem modernen liegt (siehe dazu Abbildung 21 und 22).²⁰

20 Diese Projektionstechnik wurde auf Anregung von Oskar von Miller entwickelt. Der Konstrukteur und Mitglied in der Geschäftsleitung der

An die Stelle der in religiöse Praxen eingebundenen Beziehung von Mensch und Kosmos tritt im Planetarium eine durch und durch technisch vermittelte, observierende Haltung. Vereinzelt auf seinem Sitzplatz ist der Besucher vollkommen vom »natürlichen« Sternenhimmel abgetrennt, er sieht ein mit Hilfe von Linsen, Prismen, Projektionen und künstlichem Licht erzeugtes Quasi-Weltall.

Die Himmelskuppel wird ersetzt durch ein architektonisches Gewölbe, auf welchem sich die wissenschaftlichen Modelle von dem Lauf der Planeten mit der sinnlichen Anschauung *überlagern*. Das Planetarium ist ein vom Menschen durch Illumination erzeugter Kosmos, eine Ordnung zweiten Grades, welcher es erlaubt, beliebige Sternkonstellationen durchzuspielen. Das Weltall kann nach unseren Wünschen variiert und beschleunigt werden, bis wir sogar die Bahnen der Planeten *sehen*. Selbst die Entfernung zu ihnen kann technisch verändert werden, so dass das gesamte Arsenal von Beobachtungsinstrumenten in die Projektion selber Eingang gefunden hat, unsere Perspektive auf das Weltall ist *mit diesem verschmolzen und in es bereits eingegangen*. Das technisch-wissenschaftliche Modell vom Kosmos gewinnt an diesem Ort eine besondere, weil anschauliche, Überzeugungskraft, man hat unmittelbar den Eindruck, *durch die Kuppel zu schauen*.

Im Planetarium durchdringen sich Technik und Physis auf eine Weise, die es verbietet, hier die alte Trennung aufrecht zu erhalten. Die gesamte technische Apparatur erzeugt eine Art von Transparenz, die uns eine Erfahrung mit der *Natur* machen lässt. Diese Erfahrung kennzeichnet, dass unser Standort und unsere Raum- und Zeitperspektiven fortwährend und nach unseren Wünschen wechseln und variieren können, ohne dass wir etwas dafür tun müssen. Der Betrachter sitzt und muss nur beobachten. Seine optische Beziehung zum Kosmos ist die direkteste, die man sich denken kann, dieser Himmel ist *für ihn* entworfen, er wird nicht von Wolken bedeckt und auch Beobachtungszeiten kennt er nicht. Das Planetarium ist ein Ort, der eine totale Observation verspricht, in dem sich der Mensch beliebig in den Kosmos einordnen kann und in dem er die planetare Zyklik und bestimmte Konstellationen beliebig oft abrufen und sich vorstellig machen kann. Die sich über Jahrmillionen erstrecken-

Carl Zeiss Werke Jena, Walther Bauersfeld, hat sie patentiert. Die erste Kuppel wurde 1921 mit großem Erfolg in Betrieb genommen, um dann am 21.10.1923 im Deutschen Museum in München vorgeführt zu werden. Als »Wunder von Jena« erregte die ungewöhnliche Apparatur sofort das Aufsehen der Öffentlichkeit, insgesamt »haben von August 1924 bis Ende Januar 1926 über 79 000 Besucher den neuen künstlichen Sternenhimmel bewundern können«, wie Ludwig Meier in seiner Studie »Der Himmel auf Erden« (1992) berichtet (zur Geschichte des Planetariums siehe Meier 1992: insbes. 36-50).

den kosmischen Ereignisse werden auf den Zeitraum der Vorführung konzentriert. Dabei wirken die Sternbilder, Sonnen und Planeten so »echt«, dass der Besucher allzu oft zurückschreckt, wenn der Sternenhimmel pulsiert, oder sich – offenen Auges träumend – in der Anordnung verliert.

Es ist hier nicht mehr sinnvoll, von einer fingierten Welt oder einer Illusion zu sprechen, denn die hier projizierten Planeten und Sterne, wie alle die simulierten Vorgänge, sind wissenschaftlich überprüft, stünde man auf der anderen Seite des Globus, man sähe den Himmel so, wie er hier simuliert wird.

Die Natur ist im Planetarium *verwissenschaftlicht*, aber sie ist darum noch nicht erkannt, es eröffnen sich nur neue und unerprobte Wahrnehmungsräume, die noch zu erkunden sind. Die Apparatur isoliert uns vom alten Kosmos und verschleiert dies gleichzeitig, weil der technisch generierte Kosmos eine perfekte Dublette des realen ist.

Der Unterschied zwischen Technik und Natur also besteht im Planetarium nicht in erster Linie in der Wahrnehmung selber, hier decken sich beide Anschauungen nahezu, sondern in den neuartigen Wahrnehmungspotentialen. Erst im Spiel mit der Apparatur wird erfahrbar, wie sie uns gleichsam Milliarden Jahre in die Vergangenheit und Zukunft versetzt. Dabei ließen sich die so gewonnenen Einsichten durchaus auf den »realen« Kosmos übertragen, der Geltungsbereich der so gewonnenen Einsichten ist daher enorm. Mit dem Planetarium wird zu einem Zeitpunkt ein Bereich der anderen Natur bereits erschlossen, wo der Film noch am Anfang seiner Entwicklung stand. Aus diesem Grund ist diese Technik so wichtig für Benjamin.

II.2.5 Analogien, Varianten und das Spektrum kinematografischer Wahrnehmung

Mit diesem Bezug zur Natur entstehen neuartige Verknüpfungs- und Variationsmöglichkeiten, Benjamin hat diese in seiner bereits 1928 erschienenen Rezension »Neues von Blumen« herausgearbeitet. In jovialem Ton und mit subtiler Ironie gelingt es ihm, den Band zu empfehlen und die sich in ihm kundgebende Ideologie der Neuen Sachlichkeit *zugleich* zu kritisieren.²¹ Auseinander gesetzt wird sich in der Rezension auch mit ei-

21 In »Der Autor als Produzent« setzt sich Benjamin mit Albert Renger-Patzsch, einem weiteren Vertreter dieser Schule, auseinander: »Nun aber verfolgen sie den Weg der Photographie weiter. Was sehen Sie? Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wä-

ner Ansicht, wie sie Karl Nierendorf in seiner Einleitung zu dem Foto-band darlegt (Bloßfeldt 1928: VIII):

Professor Bloßfeldt, Bildhauer und Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, hat in Hunderten von Pflanzenaufnahmen, ohne Retusche und künstliche Effekte, lediglich durch vielfache Vergrößerung, den Nachweis gebracht von der nahen Verwandtschaft der vom Menschengestalt geschaffenen mit der naturgewachsenen Form. [...] Die flatternde Zierlichkeit eines Rokoko-Ornamentes wie die heroische Strenge eines Renaissance-Leuchters, mystisch-wirres Rankenwerk gotischer Flamboyants, edle Säulenschäfte, Kuppeln und Türme exotischer Architektur, goldgetriebene Bischofsstäbe, schmiedeeiserne Gitter, kostbare Zepter... alle gestaltete Form hat ihr Urbild in der Welt der Pflanzen.

Dieser konservativen Vorstellung, dass nämlich die moderne Kultur durch Rückgriff auf archaische vegetabile Formen zu erklären sei, begegnet Benjamin schon durch den lapidaren Titel der Rezension. Die Ideologie der neuen Sachlichkeit, dass diese »durch das sachliche Mittel der photographischen Technik« diese ohnehin vorhandene Verbindung *nur dokumentiere* (Bloßfeldt 1928: VIII), wird bloßgelegt, indem Benjamin sie zu Grandvilles Karikaturen in Beziehung setzt (Benjamin GS III: 152): »Ist es nicht merkwürdig, hier nun ein anderes Prinzip der Reklame, die Vergrößerung ins Riesenhafte der Pflanzenwelt, sanft die Wunden heilen zu sehen, die die Karikatur ihr schlug?« Damit wird Bloßfeldts Fotografie zur Vollendung von Grandvilles Fantasien, wie dieser lässt auch er »den ganzen Kosmos aus dem Pflanzenreiche hervorgehen« (Benjamin GS III: 152), indem er unsere Kultur in die Pflanzenwelt hineinprojiziert.

Doch Benjamins Rezension erschöpft sich nicht in solcherart Kritik, durch Variation des Bloßfeldt'schen Titels gewinnt er Raum, auch auf die entdeckenden Möglichkeiten der Fotografie (und Kinematografie) einzugehen (Benjamin GS III: 152): »»Urformen der Kunst« – gewiß. Was kann das aber anderes heißen als Urformen der Natur?« Diese – die Natur erweiternde – Funktion des Films und der Fotografie ist es, für die sich Benjamin interessiert (Benjamin GS III: 151-152):

re, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas andere auszusagen als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist schön« - das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Albert Renger-Patzsch, in dem wir die neu-sachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, noch das Elend, indem es auf modisch-perfektionierte Weise auf-faßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen« (Benjamin GS II.2: 693).

Ob wir das Wachsen einer Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen - in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.

Dieses Naturschauspiel ist mit technischen Mitteln erzeugt, der Film legt Bilderwelten aus dem Inneren der Natur frei, sein Geysir ist technischer Herkunft. Benjamin sieht sich die Natur in der Technik spiegeln, *Urformen der Kunst* will er in diesen Bildern jedoch nicht erblicken, »so begegnen in diesen vergrößerten Pflanzen eher vegetabilische ›Stilformen‹« (Benjamin GS III: 152). Benjamin versucht, die Bilder in einen Zusammenhang zu setzen und errahnt in ihnen einen »unvermuteten Schatz von Analogien und Formen« (Benjamin GS III: 152), es heißt (Benjamin GS III: 152):

Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten. Das rührt an eine der tiefsten, unergründlichsten Formen des Schöpferischen, an die Variante, die immer von andern die Form des Genius, der schöpferischen Kollektiva und der Natur war.

Die durch die Fotografie freigelegten Varianten sind keine botanischen oder durch Züchtung erzeugten, es sind fotografisch hergestellte; Bloßfeldt legt einen Katalog von Möglichkeiten vor, seine Fotografien helfen, die Pflanzen anders zu betrachten. Durch optische Angleichung der Größenverhältnisse und der vegetabilen Formen entstehen Vergleichsmöglichkeiten quer über die Arten hinweg, welche unsere Beziehung zur Natur verändern. Für Benjamin stellen diese Fotografien ein reiches Spektrum von Variationsmöglichkeiten vor, dies steht der Eindeutigkeit, welche Nierendorf in die Bilder hineinliest, entgegen.²² Benjamin geben die Fotografien Fragen auf, er schließt seinen Artikel daher mit einer Ahnung (Benjamin GS III: 153):

Wir Betrachtenden aber wandeln unter diesen Riesenpflanzen wie Liliputaner. Brüderlichen Riesengeistern, sonnenhaften Augen, wie Goethe und

22 Dieser sieht in den Bildern die Erkenntnis verwirklicht, »daß die verborgenen schöpferischen Kräfte, in deren Auf und Ab wir als naturgeschaffene Wesen eingespannt sind, überall mit gleicher Gesetzmäßigkeit walten, sowohl in den Werken, die jede Generation als Gleichnis ihres Daseins hervorbringt, wie in den vergänglichsten, zartesten Gebilden der Natur« (Bloßfeldt 1928: IX).

Herder sie hatten, ist es noch vorbehalten, alle Süße aus diesen Kelchen zu saugen.

Die Fotografie hat die Größenverhältnisse so durcheinander gebracht, sie hat uns – durch die Vergrößerung der Natur – so verkleinert, dass es großer Anstrengungen bedarf, um eine neue Balance zwischen Mensch und Natur herzustellen. Ähnliches ließe sich für den Film anmerken, der zusätzlich die zeitliche Dimension variiert. Die Dichte und die Wertigkeit von Vorgängen wird verschoben, es entstehen so vollkommen neue Analogien und Varianten. Diese auszutesten und ihrer Erscheinung nachzuspüren, neue Zusammenhänge zu stiften, dafür plädiert Benjamin. Er spielt offensichtlich auf Goethes Morphologie an, ähnlich wie dieser es mit Zeichnungen und Skizzen unternahm, Korrespondenzen innerhalb der Natur aufzusuchen, können auch mit der temporalen und der räumlichen Variation Strukturen kinematografisch erkundet werden.²³ In den bisher untersuchten Werken ist dies allerdings nur unvollständig und kontrolliert geschehen. Zwar haben Autoren wie Muybridge, Fanck, Riefenstahl und Rouquier es ermöglicht, neue visuelle Zusammenhänge herzustellen, aber das Spektrum war entweder stark eingegrenzt oder es wurde in eine Narration eingefasst und damit dramaturgisch instrumentalisiert.

Am offensten verfuhr Muybridge, dessen Fotoserien, gerade weil sie keine Vorgaben machen und so stark normiert sind, sämtliche Vergleiche innerhalb bestimmter Formen des Gehens und anderer Bewegungen erlauben. Natürlich stehen die Leiber der einzelnen Figuren, auch ihre Extremitäten, nicht wie bei einer militärischen Parade geordnet in Reih und Glied, unterschiedlichste Bein- und Armstellungen werden zufällig eingefangen, aber dennoch laden die Pennsylvania-Serien dazu ein, sie miteinander zu vergleichen und Zusammenhänge, quer über die Bilderreihen hinweg, zu verfolgen. Eine Grenze ergibt sich durch das Vorstellungsvermögen des Betrachters, von den Bildern wird sie durch die Motivauswahl gezogen.

Fanck nutzte die durch die Dehnung gewonnenen Spielräume und Irritationen aus, um die Natur zu *subjektivieren*. Sein Kalkül ging jedoch nur unvollständig auf; die subjektive Zeiterfahrung konnte, wie am Beispiel des Wartens dargelegt wurde, zwar noch vom Zuschauer zugeordnet werden, aber bereits die Nachtszene, in welcher zahlreiche Zeitrafferaufnahmen einander folgen, blieb ein filmisch weniger gelungenes Expe-

23 Zum weiteren Verhältnis zu Goethe und dessen Naturbegriff siehe Uwe Steiners Artikel »Zarte Empirie«. Überlegungen zum Verhältnis von Urphänomen und Ursprung im Früh- und Spätwerk Walter Benjamins (1986).

riment. Der Verstehenshorizont also, der durch die Subjektivierung der Natur vorgegeben wurde, war bei ihm zu eng gefasst. Die Attribuierung bestimmter menschlicher Eigenschaften auf die Natur überforderte die Aufnahmen. Auch die Raffung bei Rouquier, bei ihm als narratives Stilmittel eingesetzt, erschöpfte sich im Blickfang. Lediglich in dieser bestimmten Konstellation, mit der von ihm erzählten Geschichte blieben die an Stillleben erinnernden Zeitrafferaufnahmen des Bauernhofs verständlich.

Am versiertesten nutzte Riefenstahl in den Olympia-Filmen die Dehnung. Sie weitete das Spektrum von Analogien durch die Dehnung so weit aus, dass sie unterschiedliche Motivfelder miteinander kombinieren konnte. Am Beispiel des Stabhochsprungs und des Turmspringens wurde erörtert, wie der Kosmos mit den sportlichen Wettkämpfen in Zusammenhang gesetzt wurde. Riefenstahl platzierte teilweise beide Motive in einem Bild und näherte so Hinter- und Vordergrund einander an. Durch die Dehnung wurden die Körperbewegungen in den Elementen Luft und Wasser so aneinander angeglichen, dass sich unmittelbar der Eindruck einstellte, als bewegten sich die Sportler in einem einzigen Medium. Durch die Zeitlupe wurden die Elemente akzentuiert, so dass die im Prolog explizit ausgeführte mythische Bedeutungsebene auch im restlichen Film mitschwang. Die Verlangsamung heroisierte die Körper, sie induzierte eine Erhabenheit; Riefenstahl verstand sich auf die Dosierung ihrer Zeitlupenaufnahmen so gut, dass sich diese Narrationsmuster durchsetzten, ohne dass der Zuschauer explizit auf die Effekte geachtet hätte. Aber das Spektrum von Analogien war damit natürlich im Vorhinein bereits festgelegt und auf die Erzählung angepasst.

Die Freiheiten, die Benjamin in seiner Rezension beschreibt, wurden von keinem der Regisseure genutzt. Das gesamte entdeckende Potential der Aufnahmen, die sie begleitende Verunsicherung und Erschütterung der gewöhnlichen Wahrnehmung, wurde instrumentalisiert anstatt kreativ genutzt. Das assoziative Netz war bereits abgesteckt und meistens fungierte der Topos der Natur als ein Rahmen, in welchen sich die Aufnahmen einbinden ließen. Kontexte wurden nur auf einen bestimmten, eng festgelegten Sinn hin gekreuzt und nie hatte der Zuschauer auch nur die Möglichkeit, eigene Spielräume zu ausbilden; nie kollidierten Kontexte, so dass sich Fragen an das Material – und an die sich in ihm zeigende Naturkonzeption – aufgedrängt hätten. Die Rahmenerzählung Natur, aus dem Alltagsverständnis hergenommen, wurde bestenfalls irritiert, aber nicht aufgebrochen oder in Frage gestellt. Natur wurde als *Objekt*, *natura naturata*, eingebunden.

Dass der Film die Natur *erweitert*, indem er sie neu zeigt, dass für die kinematografischen Bilder andere Regeln gelten, blieb in allen Fällen

unthematisiert. Dabei lässt uns der Film die Natur als schaffende, als *natura naturans*, als sich selbst erzeugendes und regelndes Potential, neu sehen. Als Erweiterung des Sinnessensoriums eröffnet er uns Einblicke in eine verborgene Schicht des Natürlichen.

Die im Folgenden Kapitel behandelten Filme lassen *den Zuschauer* die neuen Spielräume des Films erkunden und moderieren diese kinematografische Seherfahrung mehr, als dass sie diese für die Narration nutzten. Die Zeitraffer- und Zeitlupenbilder werden nicht in ein Sinngefüge eingeordnet, sie lassen dem Zuschauer Freiheiten, eigene Ordnungsschemata zu bilden.

Was Natur ist, wird vom Film mehr in Frage gestellt, anstatt dass es von ihm entschieden würde; je nach Perspektive ergeben sich Variationen des Natürlichen, Vergleiche werden von der Zivilisation zur Natur gezogen und umgekehrt. Agglomerationen von Menschen, der Verkehr, die zyklische Steuerung der Gesellschaft werden von diesen Filmen in Verbindung gebracht mit kosmischen Zyklen und Wachstumsprozessen. Die Gesellschaft wird als Natur betrachtet und die natürlichen Prozesse werden gesehen, als ob sie geplant seien. Bewegungszusammenhänge, irritierende Räume und Ballungen werden thematisch, selbst die Grenze zwischen Mikro- und Makrokosmos wird überschritten. Schonungslos registriert die Zeitrafferkamera gesellschaftliche Ereignisse und komprimiert Ereignisse von Stunden auf die Länge von Sekunden. Das Bekannte erscheint im Film als Fremdes, und es ist dem Zuschauer überlassen, neue Orientierungsformen in diesen Bildern zu entwickeln. Die so verstandenen Verfahren werden, anders formuliert, *politisch*. Sie verknüpfen Kontexte auf eine unbekannte Weise und stellen Gewohntes in Frage.

Diese hier nur angedeuteten Momente werden im Folgenden am Beispiel der Filme und Fernsehmagazine Alexander Kluges, der Filme Oskar Fischingers, Morten Skalleruds, Godfrey Reggios, Peter Mettlers, Bill Violas und Jean-Luc Godards untersucht. Werke anderer Filmemacher dienen zur Ergänzung des Dargelegten.

