

RESÜMEE

Die Zeitraffer- und Zeitlupeansichten treiben die Wahrnehmung über sich selbst hinaus, sie zeigen eine Natur, die noch nicht beschrieben, noch nicht mit Geschichten angefüllt und erklärt ist. Der Film macht uns Bereiche visuell zugänglich, die der Alltag uns vorenthält. So als ob wir ein empfindlicheres Sensorium – sowohl für langsame als auch für schnelle Bewegungen – hätten, werden wir hypersensibel für kleinste Abweichungen und Bewegungsminiaturen. Die Verfahren erschließen der Wahrnehmung neuartige Potentiale. In dieser Studie wurden zahlreiche Beispiele dafür gegeben.

Die einfachste Weise der Einbindung von Zeitraffer- und Zeitlupeaufnahmen besteht darin, Bewegungen lediglich zu verdeutlichen und an unsere Auffassungsgabe anzupassen. Wie ich anhand von Riefenstahls Olympia-Film darlegte, wurden die Bewegungen der Sportler so gedehnt, dass ihre antrainierten Bewegungsnuancen überhaupt erst sichtbar wurden. Ähnliches wurde am Beispiel von Wilhelm Pfeffers Zeitrafferstudien erörtert. Entweder erschließen sich so zeitliche Refugien, in denen die Wahrnehmung Zeit bekommt, jene übersehenen Strukturen in aller Ausgedehtheit zu betrachten – wie bei der Zeitlupe, oder es entstehen Überblicke zeitlich extrem ausgedehnter Vorgänge – wie beim Zeitraffer. In diesem Fall kann man davon sprechen, dass der Zeitraffer Wartezeiten erübrigt, die eine leibhafte Wahrnehmung der Vorgänge unmöglich machen würden.

Deutlich wurde, wie sehr die Zeitlupe kleinste Bewegungen amorpher Teilchen herausarbeitet. Bewegungen werden akzentuiert und können sogar redigiert und umgeformt werden, bis sich nur noch ein Idealbild derselben abzeichnet. Weil die Dehnung von Zeit absolute Kontrolle über die Erscheinungsform der Bewegung und der Vorgänge erlaubt, gestattet sie es auch, Bewegungen zu karikieren, wie dies insbesondere die Naturfilme James Algars und Marie Perennous und Claude Nuridsanys ›Mikrokosmos‹ machen. Die Natur wurde wie in einer Fabel mit menschlichen Eigenschaften belegt, ihre Bewegungen, die der Pflanzen und Käfer beispielsweise, erschienen sinnvoll, weil sie so radikal redi-

giert wurden. Weil der Zuschauer nicht immer erkennen kann, *dass hier Zeit gerafft wird*, versteht er das im Bild Dargestellte als real ausgeführte, allerdings ungelenke, Bewegung. Gesten wurden so in die Verhaltens- und Bewegungsformen von Tieren und Pflanzen hineingelesen und selbst das Wachstum erschien von einem bestimmten Habitus durchwirkt. Deshalb sprach ich von einer *Anthropomorphisierung* der Bewegung.

Vielfach lässt sich durch solch eine Umformung eine traumhafte und unreal wirkende Atmosphäre herstellen. Wir akzeptieren eine solch psychologisierende Deutung des Geschehens, weil wir die Diskrepanz zum natürlichen Erscheinungsbild sehr einfach überbrücken können. Die im Zeitraffer dargebotene Landschaft kann eine solche Wirkung zeigen, wie dies am Beispiel von Arnold Fancks und G.W. Pabsts ›Die weiße Hölle vom Piz Palü‹ dargelegt wurde. Georges Rouquier ließ die Aufnahmen der gerafften Zeit in ihrer Fremdheit stehen und nutzte das Verfahren als bewussten Eingriff eines auktorialen Erzählers.

Indem der Film die Zeit perspektiviert, befreit er das Bild von seiner starren Abbildbeziehung zum dargestellten Gegenstand und macht es frei für analogienhafte Bedeutungen. Es erschließt sich so ein assoziatives Feld, welches für die filmische Narration genutzt werden kann. Zusammenhänge zwischen im Alltag fern abliegenden Bereichen werden so gestiftet, Riefenstahls Stabhochsprungszene diente als Beispiel.

Zeitraffung und Zeitdehnung erzeugen unter Umständen unvorhersehbare und nicht kontrollierbare Störungen im filmischen Material, Lichtwechsel und Farbverfälschungen. Diese Brüche geben Auskunft über das Verfahren, sie zeigen an, wie fremd und unverstanden die so dargestellte bzw. kinematografisch erzeugte Natur ist. Die Raffung erschließt zeitliche Verteilungen, sie macht Zyklen erfahrbar, lässt Schichtungen und Abhängigkeiten der Vorgänge erahnen. Infrastrukturen werden herauspräpariert, alltägliche Abläufe können neu gesehen werden.

In ihrer elaboriertesten Form, bei Kluge, Godard und den anderen im zweiten Teil der Arbeit behandelten Autoren, erschließen sich nicht nur neuartige Regionen des Natürlichen, sondern es werden dem Zuschauer auch Möglichkeiten eröffnet, diese zu verarbeiten, sie also mit seiner geschichtlichen Situation in Beziehung zu setzen. Begriffe wie der des Leib- und Bildraums, des Optisch-Unbewussten halfen, dieses komplizierte Verhältnis zu beschreiben. Es zeigte sich, wie sehr sich die Formen der zeitlichen Perspektivierung ausdifferenziert haben und wie sich ein Bewusstsein von ihren ästhetischen Möglichkeiten entwickelt hat.

Zu beantworten bleibt die Frage, warum der Film mit diesen ungewöhnlichen Ansichten ein Publikum gewinnen kann. Was ist es, was die Zuschauer an diese Aufnahmen bindet und dazu bringt, mehr als eine

Stunde in geraffter oder gedehnter Zeit anzuschauen, in der offenkundig die gewöhnlichen Einordnungsmuster fehlgehen? Wieso befremden diese Aufnahmen ihn nicht, sondern wecken vielmehr seine Neugier und das Interesse, unterhalten das Publikum sogar?

Der Film als Ersatz für Erfahrung. Ein ›Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten‹

Man könnte diesen Prozess, wiederum im Anschluss an Benjamins Arbeiten, als *Reaktion auf einen Wandel der Erfahrung* beschreiben. Benjamin vertritt die These, dass die ursprünglich durch Erzählungen und Kulte im Umkreis des Handwerks gebildete Erfahrung⁵⁰ in der Moderne entwertet wird. Dieser Prozess hat *zwei Seiten*. Einerseits ändert sich die Erfahrung durch weitgreifende Umstrukturierung der Arbeitsorganisation, also der Ablösung der handwerklichen durch die industrielle Produktion: »Die Rolle der Hand in der Produktion ist bescheidener geworden und der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet« (Benjamin GS II.2: 464). Andererseits ersetzen die Informationsmedien auch die mündlichen Erzählungen, sie verbreiten die Informationen schneller und zuverlässiger.⁵¹ Im Ergebnis nehmen sie dem Menschen sowohl das Bedürfnis als auch die Mittel, Erfahrungen kollektiv auszutauschen.

Benjamin rekonstruiert diesen Prozess am Beispiel der Erzählungen Nikolai Lesskows, Johann Peter Hebels und den Arbeiten Charles Bau-

50 Es heißt: »Jene alte Koordination von Seele, Auge und Hand [...] ist die handwerkliche, auf die wir stoßen, wo die Kunst des Erzählens zu Hause ist« (Benjamin GS II.2: 464).

51 Benjamin schreibt in ›Der Erzähler‹: »Villemessant, der Begründer des ›Figaro‹, hat das Wesen der Information in einer berühmten Formel gekennzeichnet. ›Meinen Lesern, pflegte er zu sagen, ist ein Dachstuhlbrand im Quartier latin wichtiger als eine Revolution in Madrid.‹ Das stellt mit einem Schlage klar, daß nun nicht mehr die Kunde, die von fernher kommt, sondern die Information, die einen Anhaltspunkt für das Nächste liefert, am liebsten Gehör findet. Die Kunde, die aus der Ferne kam - sei es die räumliche fremder Länder, sei es die zeitliche der Überlieferung -, verfügte über eine Autorität, die ihr Geltung verschaffte, auch wo sie nicht der Kontrolle zugeführt wurde. Die Information aber macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit. Da ist es das erste, daß sie ›an und für sich verständlich‹ auftritt. Sie ist oft nicht exakter als die Kunde früherer Jahrhunderte gewesen ist. Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerläßlich, daß sie plausibel klingt. Dadurch erweist sie sich mit dem Geist der Erzählung unvereinbar. Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt« (Benjamin GS II.2: 444). Zur Zeitung siehe auch Benjamin (GS II.2: 629).

delaires, auch in anderen Aufsätzen kommt er auf diese weitreichende Umstrukturierung der Erfahrung immer wieder zu sprechen. Erfahrung werde, so eine seiner Schlussfolgerungen, durch das Erlebnis ersetzt, an Stelle der Übung trete das Training und der spielerische, weil von keiner vorhergehenden Entscheidung beeinflusste, Zugang zur Realität. Die chockartige Wahrnehmung, welche es verlangt, jede Verbindung zur vorhergehenden Handlung zu unterdrücken, charakterisieren für Benjamin die heutige Lage besser als die Erfahrung früherer Jahrhunderte: »die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose« (Benjamin GS II.2: 439). Der Einzelne ist eingefasst in eine Vielzahl von ihm unbekanntem Funktionen und Entscheidungen, die er überhaupt nicht mehr steuern oder durch Erfahrungen – also Rückgriff auf das kollektive Gedächtnis – mit Sinn versehen kann (Benjamin GS I.2: 630)

Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usw. wurde das ›Knipsen‹ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie.

Benjamin sieht den Film als ausgezeichnete Möglichkeit an, dieser Art von Erfahrungsverlust zu begegnen. Der Film entspricht durch seine Form der modernen Gesellschaft, denn im »Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde« (Benjamin GS I.2: 631). Der Film führt dem Zuschauer seine eigene permanente Abdichtung von Erfahrung visuell vor und ersetzt sie durch eine Folge von visuellen und akustischen Reizen. Das Kollektiv, welches in der mündlichen Erzählung miteinander über die Zeiten hinweg sich bildete, ist im Kino *gegenwärtig* versammelt.

Was der Film – insbesondere der Zeitraffer- und Zeitlupenfilm – kann, ist, dem Menschen diese seine Situation vorzuführen. Was dem Augenschein entgleitet und in Baudelaires Schriften als innerliche Wahrnehmung noch festgehalten wird, führt der zeitgeraffte Film vor, dass nämlich der Gang durch die Menschenmenge »eine Folge von Chocks

und von Kollisionen« *ist*. Konkrete Bewegungen, sinnvolle Wege sind dem Zuschauer einer solchen Zeitrafferaufnahme einer Menschenmenge nicht mehr nachvollziehbar, aber als Ganze, als Strukturen, Ballungen und Verteilungen kann er sie noch wahrnehmen. Und so kann der Film zu einem Instrument werden, Ähnlichkeiten zu erkunden, als Sensorium dienen, *diese herzustellen, wo die Erfahrung es nicht mehr leistet*. Der Film ist also mehr als ein Mittel, Ähnlichkeiten darzustellen, wie bei Riefenstahl, er erzeugt diese vielmehr. »Correspondances«, quer über die Sinne und die dargestellten Objekte und Menschen hinweg, ergeben sich so. Zwar bilden sich keine Erzählungen mehr, wohl aber Begriffe, Vorstellungen, Erlebnisse von Zusammenhängen, und es irritiert den Zuschauer eines Zeitrafferfilms nicht, wenn die so gezeigte Menschenmenge als *Strömung* bezeichnet wird. So kann der Zeitraffer- und Zeitlupenfilm gewöhnliche Bedeutungen aufbrechen und Sinnesfelder, Bedeutungsfelder, sogar sprachliche Bezeichnungen zusammenführen, welche gewöhnlich nicht miteinander zusammenhängen.

In seinem Text »Über das mimetische Vermögen« bezeichnet Benjamin die Schrift als ein »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten« (Benjamin GS II.1: 213).

Ausgehend von der These, dass alle Sprache *onomatopoetisch* ist, entwirft er darin die Theorie, dass die Beziehungen zwischen Gesprochenem, Geschriebenem und Gemeintem auf einer *ursprünglichen Ähnlichkeit* beruhen. Die Sprache ist ein Archiv dieser Ähnlichkeiten, weil sie permanent an diese erinnert, ohne dass wir diese jedoch *sinnlich* nachvollziehen könnten. Daran anknüpfend könnte man auch den Film als solch ein *Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten* bezeichnen, denn auch er zeigt uns Ähnlichkeiten zwischen Vorgängen und Abläufen auf, die im Alltag unerkannt bleiben: »Die mit Bewußtsein wahrgenommenen Ähnlichkeiten – z.B. in Gesichtern – sind verglichen mit den unzählig vielen unbewußt oder auch garnicht wahrgenommenen Ähnlichkeiten wie der gewaltige unterseeische Block des Eisbergs im Vergleich zur kleinen Spitze, welche man aus dem Wasser ragen sieht« (Benjamin GS II.1: 205).

Wenn der Film dazu beiträgt, diese Ähnlichkeiten, welche unser Tun und Handeln bestimmen, uns auch wieder auf der Leinwand vorzuführen und hilft, eine kulturelle Technik des Navigierens auszubilden, hat er das geleistet, was die Erfahrung uns einst erlaubte. Die beschriebenen Filme liefern einen Ansatz dazu.

