

Die ästhetische Eigenzeit des Films

Plädoyer für ein theoretisches Konzept

Jörg Schweinitz

Wer sich mit der Analyse der Zeitlichkeit poetischer Filme – vor allem im modernistischen und postmodernen Kino – befasst, wird bald bemerken, dass die klassische Begrifflichkeit der Erzähltheorie, obschon nützlich, doch kaum hinreicht, um eine dort herrschende spezifische Form der Zeiterfahrung theoretisch befriedigend zu erfassen. Daher möchte ich zur Annäherung an diese, hier näher zu bestimmende Form eine Überschreitung des klassischen narratologischen Konzepts im Sinne der Idee von ästhetischer Eigenzeitlichkeit vorschlagen.¹ Damit kommt ein theoretischer Zugang ins Spiel, der in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft entwickelt und einflussreich wurde, um verwandte Effekte – auch über die Literatur hinaus – zu untersuchen. Filmtheoretisch transformiert, soll auf die von Michael Gamper und Helmut Hühn vertretene Konzeption von «ästhetischer Eigenzeit» Bezug genommen werden (Gamper/Hühn 2014), die auf die ästhetische «Wahrnehmung ideosynkratischer Zeitlichkeiten» (ibid., 24) hinausläuft.

Wenn von der klassischen erzähltheoretischen Zeit-Begrifflichkeit die Rede war, so ist damit zunächst die weithin bekannte zentrale Unterscheidung von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit* gemeint, wie sie Gérard Genette aus der deutschen Theorietradition übernommen hat (Genette 1998, 21). Eber-

1 Ausführlicher führe ich dies im demnächst erscheinenden Band *FilmZeit – Zeitdimensionen im Film*, hg. v. Stefanie Kreuzer, aus (Schweinitz 2020).

hard Lämmert, der bereits 1955 in seiner Studie *Bauformen des Erzählens* damit arbeitete, führt sie mindestens bis 1923, auf die Zürcher Dissertation des Dramentheoretikers Ernst Hirt (1923, 10) zurück. Markus Kuhn sieht in der Essenzialität dieser Unterscheidung für die Erzähltheorie Genettes die entscheidende Grundlage dafür, dass sich dessen Konzepte transmedial weitgehend auf den Film übertragen lassen (Kuhn 2011, 195). So gesehen nimmt es auch nicht Wunder, dass schon die in den 1960er-Jahren einflussreiche Semiologie sogleich an diese Antinomie anknüpfte, wenn es um Filmnarration ging. 1966 sprach Christian Metz mit Blick auf jedwede mediale Form des Erzählens, die des Films eingeschlossen, von einer *grundlegenden* «zweifachen zeitlichen Sequenz», womit er «die Zeit der erzählten Geschichte und die Zeit der Erzählung» meint – eine Antinomie, die der Semiologe auch als «die Zeit des signifié und die Zeit des signifiant» fasst (Metz 1972, 38). Diese Unterscheidung führte ihn zu der grundlegenden Feststellung, dass eine Funktion *jeder* Erzählung darin bestehe, «eine Zeit in eine andere zu prägen» (ibid.).

Genette hat nun darauf aufmerksam gemacht, dass die Erzählzeit in Hinsicht auf schriftliches literarisches Erzählen eigentlich eine «Pseudo-Zeit» sei, weil sie von der Geschwindigkeit der Lektüre abhängig ist. Mit dieser Einschränkung greift er dennoch auf das Begriffspaar zurück, denn es helfe, «die Beziehungen zwischen der Zeit der Geschichte und der (Pseudo-)Zeit der Erzählung ... [zu] untersuchen» (Genette 1998, 22). Ausgehend davon erweitert er das klassische Instrumentarium um das Begriffstrio von *Ordnung*, *Dauer* und *Frequenz* der Ereignisse einer Erzählung.

Als David Bordwell 1985 mit *Narration in the Fiction Film* ein Schlüsselwerk für die internationale Durchsetzung des narratologischen Paradigmas in der Filmwissenschaft vorlegt, überträgt er die klassische Begrifflichkeit auf die Analyse der Zeitlichkeit des Films und weist darauf hin, dass das Erzählen hier – anders als in der Literatur – eine klar definierte Dauer, die Spielzeit des Films, besitzt (Bordwell 1985, 81). Obwohl also beim Film nicht von einer «Pseudo-Zeit» gesprochen werden muss, ersetzt Bordwell den Begriff Erzählzeit durch *screen duration*, führt dabei allerdings eine Ebene zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit (die bei ihm *fabula duration* heißt) ein: die *syuzhet duration* als eine zweite, enger gefasste Ebene der erzählten Zeit (ibid. 80–88). Mit ihr löst er bestimmte Aspekte der erzählten Zeit sowohl von der *screen-* als auch von der *fabula duration* ab und kommt – seinem triadischen Denken (von *fabula*, *syuzhet* und *style*)² fol-

2 In späteren Arbeiten spricht Bordwell bedeutungsidentisch von *story*, *plot*, *style*.

gend – zu einer Dreigliederung der Zeitproblematik. Ungeachtet der Frage danach, wie sinnvoll die Aufgliederung der erzählten Zeit in zwei Sub-Ebenen ist, prägt die Grundidee, Aspekte der «Erzählzeit» von der «erzählten Zeit» abzuheben, letztlich auch Bordwells Konzept.

Auf den Grund, warum dem klassischen Begriffspaar ein solcher Siegeszug als ein Zentralkonzept der Narrativik zuteil wurde, hat schon Lämmert hingewiesen:

Denn einhelliger als an jedem anderen Erzählphänomen wird gerade an der Doppelheit von erzähltem Vorgang und Erzählvorgang jenes Prinzip der Andeutung und Auswahl positiv greifbar. Deshalb ist ein beobachtender und urteilender Vergleich von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit*, wenngleich er nur eines unter vielen Mitteln darstellt, der *zunächst sicherste* Weg, das Verhältnis von erzählter Wirklichkeit und sprachlicher Wiedergabe zu fassen. (Lämmert 1993, 23)

Und er fügt hinzu: «Hier treten die allgemeinen Prinzipien der Andeutung und Auswahl in der Form von *Raffung* und *Aussparung* so deutlich zutage, daß sie sich in vielen Fällen sogar exakter Messung nicht entziehen» (ibid.).

Was von Lämmert als Stärke hervorgehoben wird, nämlich der prägnante Vergleich von «erzählter Wirklichkeit» und ihrer Wiedergabe in der Erzählung, schließt aber ein Problem ein, das jeder haben muss, für den die Erkenntnis wichtig ist, dass Erzählungen – seien es nun literarische oder filmische – sich nicht primär als Wiedergabe von erzählter Wirklichkeit verstehen lassen, zumal wenn die Wirklichkeit primär als linearer Prozess gedacht wird. Vielmehr bieten sie – um an die von Wolfgang Iser etablierte Begriffstriade von Realem, Fiktivem und Imaginärem anzuknüpfen (Iser 1993) – fiktionale Welten, die als kaum auflösbare Verschmelzungen aus Realem und Imaginärem erscheinen. Die Referenzpunkte der Erfahrung liegen in diesem Sinne längst nicht nur in einem (zeitlich linear gedachten) Realem, sondern auch im Repertoire des Imaginären – in unserer intersubjektiven, konventionellen und vielfach hybriden Vorstellungswelt, wobei beide Aspekte, das Reale und das Imaginäre, kaum jemals klar voneinander geschieden werden können, da sie in der Konstruktion von kultureller und ästhetischer Erfahrung einander ständig durchdringen.

Mit diesen Überlegungen sei nun nicht pauschal gegen die doppelte zeitliche Sequenz polemisiert. Im Gegenteil, im Bewusstsein um die Relativität und die Grenzen des Konzepts, analytisch am passenden Ort einge-

setzt, besitzt die Antinomie von erzählter Zeit und Erzählzeit *heuristischen* Wert. Sie bietet die Grundlage für fundamentale Begriffe zur Analyse von Detailspekten des Erzählens wie Raffung und Dehnung, Ana- und Prolepse, letztlich auch Metalepse. Alles Konzepte, die zum basalen Handwerkszeug gehören, wenn es um die Untersuchung vielschichtigen Erzählens geht. Ohne sie ließe sich vieles nicht auf den Begriff bringen. Gleichzeitig birgt aber die Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit, sobald man sie als absoluten Maßstab denkt, die Gefahr, dazu zu verführen, filmisches Erzählen unreflektiert auf die «Wiedergabe von Wirklichkeit» – zudem einer Wirklichkeit, die als linearer Prozess gedacht wird – zu beziehen. Erzählen rafft, dehnt oder selektiert nun aber nicht nur eine «Zeit der Wirklichkeit». Mit ihrer Beziehung zum Imaginären schaffen narrative Konstrukte vielmehr eine ganz eigentümliche Zeitlichkeit, eine letztlich nur in der jeweils individuellen Narration des einzelnen Artefakts vorzufindende subjektive Zeitlogik und Zeiterfahrung des Imaginären, mit anderen Worten: eine poetische Eigenzeitlichkeit, die die Frage nach einer erzählten Zeit, als Zeit erzählter Wirklichkeit, letztlich obsolet erscheinen lässt. Es geht bei Eigenzeitlichkeit um komplexe Zeitbeziehungen im Erfahrungsraum ästhetischer Imagination – in dem Subjektivität und Objektivität, Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Reales und Imaginäres sowie die Materialität des Mediums, welche eigene Zeitindikatoren mit sich bringt, einander durchdringen:

Subjektivität und Objektivität überlagern einander nicht nur, sondern sie bringen einander immer wieder, unaufhörlich, hervor: ein ununterbrochener Reigen von objektivierender Subjektivität, subjektivierender Objektivität. Das Wirkliche wird umspült, umschmeichelt, durchquert, fortgerissen vom Unwirklichen. Das Unwirkliche wird geformt, bedingt, rationalisiert, verinnerlicht durch das Wirkliche. (Morin 1958, 177)

So hat Edgar Morin auf seine Weise in *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* derartige komplexe eigenzeitliche – bei ihm: «unwirkliche» – Zeiterfahrung im Kino treffend beschrieben. In dem Maße, wie man im jeweiligen Schnittpunkt von Realem und Imaginärem eines Films mit Morin davon ausgeht, dass das Kino die «halb-imaginäre Realität des Menschen» (ibid., 225) anvisiere und «Überlagerung der empirischen Wahrnehmung und der magischen Vision wiederfindet» (ibid., 174), macht es Sinn, auf die ästhetische *Eigenzeitlichkeit* der filmischen Welt einzugehen.

Diese grundlegende Dimension filmischer Eigenzeit, die sich an der Schnittstelle von Realem und Imaginären kristallisiert und die klassische narratologische Perspektive transgrediert, scheint mir zentral für die spezifische Zeiterfahrung im Raum eines poetischen Films. Gamper und Hühn gehen allerdings auf diesen basalen poetischen Aspekt der Eigenzeitlichkeit weniger ein. Denn sie verfolgen ein anderes Erkenntnisinteresse, das sich an eine spezifische Facette ästhetischer Eigenzeitlichkeit bindet, die ich als *hybride Eigenzeitlichkeit* bezeichnen möchte. Sie bestimmen den Begriff mithin so:

Ästhetische Eigenzeiten werden als exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden [...]. Dies ist bei Kunstwerken unterschiedlicher medialer und materialer Provenienz in hohem Maße der Fall, trifft aber auch in vergleichbarer Weise für andere Artefakte und Objekte der materiellen Dingkultur zu, bei denen komplexe, auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten in der Beobachtung zur Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten führen. Derart organisierte Gebilde formieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders, als sie in der linearen Zeit erscheinen. Es werden so Zeitdimensionen mobilisiert, die zur Funktionszeit quer liegen, umgekehrt können ästhetische Eigenzeiten aber auch auf als ‚chaotisch‘ erfahrene Zeiterscheinungen ordnend und strukturierend reagieren. (Gamper/Hühn 2014, 24)

Der Blick richtet sich also nicht allein auf poetische Werke; sie wollen die von ihnen fokussierte Dimension der Eigenzeitlichkeit auch an Objekten der materiellen Dingkultur beobachten. Sie interessieren sich dabei vor allem für die Verschaltung unterschiedlicher Zeitdimensionen und zeitlich disparater Referenzen, die zu einer Zeiterfahrung führen, welche von der linearen Zeitidee abweicht – Referenzen, die zeitlich chaotisieren oder eigentümliche nonlineare zeitliche Ordnungen schaffen. Es geht um eine Synthese disparater Zeitreferenzen, die sich als hybrid bezeichnen lässt.

Trotz des Unterschieds im Erkenntnisinteresse liegt es nahe, die von Gamper und Hühn entwickelte Konzeption als *eine* zentrale Facette ästhetischer Eigenzeitlichkeit mit der hier dargestellten poetischen Dimension zu verbinden. Wenn Mary Ann Doane herausgearbeitet hat, wie in der taylorisierten Industriekultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Zeit zunehmend verdinglicht, standardisiert, stabilisiert und rationa-

lisiert sowie linear gedacht wurde und als Reaktion darauf die Avantgarde der klassischen Moderne zeitliche Kontingenz als eine Form des Widerstands gegen ein solches Zeitregime – eine von Ambivalenz durchdrungene Form – ästhetisch kultivierte (Doane 2002, 1–32), so bietet Doanes Gedanke eine kulturgeschichtliche Grundlage für eine Verbindung des Konzepts hybrider Eigenzeitlichkeit auch mit dem modernistischen und postmodernen Kino. Denn dieses hält eine Reihe von Filmen bereit, die ihre ästhetische Eigenzeitlichkeit gerade mit den von Gamper und Hühn fokussierten Mitteln herstellen und sich mithin auch die von Doane thematisierte avantgardistische Kontingenz zu eigen machen.

ON CONNAIT LA CHANSON (Alain Resnais, F 1997) ist dafür ein treffendes Beispiel, weil sich der Film als ein Artefakt erweist, bei dem «komplexe, auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten in der Beobachtung zur Wahrnehmung ideosynkratischer Zeitlichkeiten führen» (Gamper/Hühn 2014, 24). In eigensinniger, exzentrischer Weise wird hier ein «Prozess der Synchronisierung» des Asynchronen, zeitlich Disparaten in Gang gesetzt – vor allem dann, wenn den handelnden Personen den gesamten Film hindurch ostentativ immer wieder andere Chansons und Schlager in den Mund gelegt werden, wobei die Singstimmen eindeutig von verschiedenen populären Interpreten stammen, vielfach auch die Geschlechtergrenzen überspringen (Frauen singen mit Männerstimmen und umgekehrt) und der klangliche Charakter der Lieder die Medialität der Quelle der verwendeten historischen Aufnahmen (von der Grammophonplatte der 1930er- bis zum Sound der 1970er-Jahre) demonstrativ ausstellt. Verschiedene Vergangenheiten und die damit durchlöcherterte oder überlagerte Fiktion von Gegenwart erscheinen hier ganz anders formiert, als es der im klassischen Kino dominierenden linearen Zeitvorstellung entspricht. Ein kleiner Diskurs über die Konventionalität von Imaginationen, Wünschen, Sehnsüchten oder Ärgernissen (nach dem Motto: Es ist das alte Lied) wird hier in eigenzeitlicher Sphäre geführt. Eine kohärente Zeitbestimmung der hybriden Diegese fällt aus.

Bedeutsam ist in solchem Kontext die Eigenheit des Filmmediums, sich *gleichzeitig* über mehrere Kanäle seiner Ausdrucksmaterie mitzuteilen, die auf der stets möglichen Kopräsenz von bewegtem Bild (mit den präsentierten Vorgängen und Objekten, den ästhetischen Qualitäten des Bildes selbst sowie der geschriebenen Sprache) und Tonkanal (mit gesprochener oder gesungener Sprache, mit Musik und Geräuschen) beruht. Die Mehrkanaligkeit lässt sich zur Herstellung von spürbaren Asynchronismen – im weiten Sinne zeitlicher Kontingenz verstanden – nutzen. Das

begünstigt ein Erzählen, das Zeiterscheinungen oder Zeitreferenzen unterschiedlicher Ordnung «chaotisch» verschaltet oder eigensinnig synchronisiert und sich auf diese Weise im imaginären Raum des Films zusätzlich von den alltäglichen Zeiterfahrungen und den üblichen Gewohnheiten, Zeit linear zu denken, emanzipiert. Damit bietet der Film besondere Möglichkeiten für die Synchronisierung von zeitlich Disparatem und vermag mit der Historizität der eigenen Materialität auch «eigene» zeitliche Signifikanten für ein Spiel mit der Zeit bereitzustellen. Allerdings lässt sich das ästhetisch Eigenzeitliche als filmpoetische Größe nicht allein auf die skizzierte hybride Form reduzieren. Filme vermögen auf sehr vielfältige Weise ein eigenzeitliches Erleben zu stimulieren und zu entfalten, für dessen nähere Analyse die einfache duale Relation linear gedachter Zeit wenig ergiebig erscheint.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gamper, Michael / Hühn, Helmut (2014) *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn.
- (Hg.) (2014) *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover: Wehrhahn.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* [frz. 1983]. München: Fink.
- Hirt, Ernst (1923) *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig, Berlin: Teubner.
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.
- Lämmert, Eberhard (1993) *Bauformen des Erzählens* [1955], 8. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Metz, Christian (1972) Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen [frz. 1966], in: Ders.: *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino: Eine anthropologische Untersuchung* [frz. 1956]. Stuttgart: Klett.
- Schweinitz, Jörg (2020) FELLINIS SCHIFF DER TRÄUME (I 1983) und die äs-

thetische Eigenzeit des Films. Zur Transgression des Zeitverständnisses klassischer Narrativik. In: *FilmZeit – Zeitdimensionen im Film*. Hg. v. Stefanie Kreuzer. Marburg: Schüren [im Ersch.].