

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 5

Artikel: Filmzeit ist Zwischenzeit
Autor: Seiler, Alexander J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931675>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Filmzeit ist Zwischenzeit

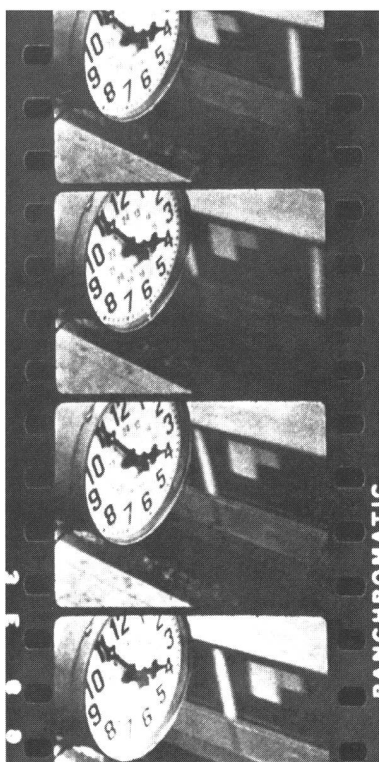
Alexander J. Seiler

1 Am Anfang war die Bewegung. Dass die Bilder sich bewegten, war wichtiger als ihr Inhalt – es *war* ihr Inhalt. Indem sich die Bilder bewegten, vertreiben sie die Zeit.

Im alpinen Kinderheim war sonntagnachmittags statt Liegekur Kino, Robin Hood ritt im Format 16 mm stumm durch die Wälder, jagte die Bösen, wurde von ihnen verfolgt, geriet in Gefangenschaft, entkam, triumphtierte wie Charlot, der mit linkischer Eleganz seine übergewichtigen Gegner düpierte. Die Zeit verging so rasch, wie Robin Hood ritt und schoss, wie Charlot umfiel und wieder aufstand. Ach, hätte sie ewig gedauert! Wenn das Surren, nein Rasseln des Projektors verstummte und das Licht anging, begann wieder die andere, die leere und lange, die endlose und immer gleiche Zeit.

2 «Die Filmgeschichte zeigt, dass die ersten Kinos an den Ausgängen der Betriebe angesiedelt waren. Auf dem Rückweg von der Arbeit und vor Ankunft in der Wohnung: eine Stunde Kinogenuss» (Helmut Färber in: Alexander Kluge (Hrsg.): Bestandesaufnahme Film, Frankfurt/M 1983, S. 146).

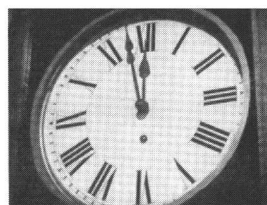
Auch sozialgeschichtlich war Kino am Anfang Zwischenzeit: Zeit zwischen der Arbeit und dem, was sie vom Leben übrigliess, Zeit zwischen dem Lauf der Maschinen und dem Ablauf des Alltags.



Janusz Brzeski,
Kazimierz
Podsadecki: Kader
aus dem Film
«Beton» (1933)



Fernand Léger:
«Le ballet
mécanique» (1924)

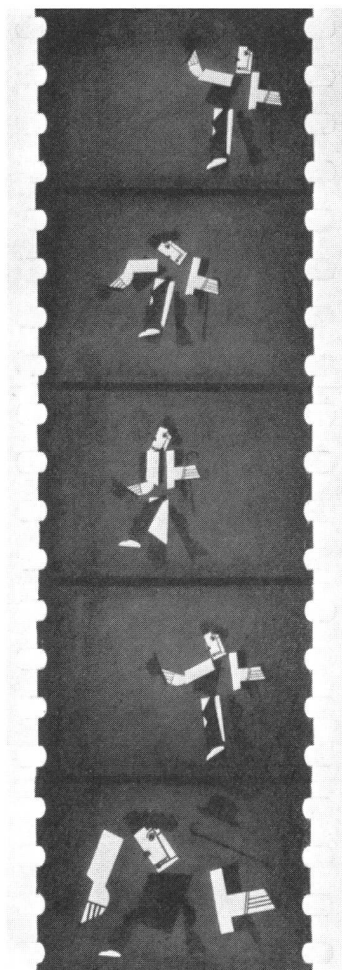


Zeit



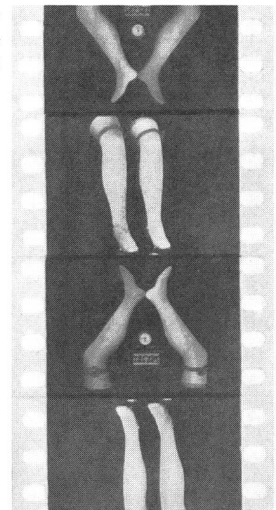
Jean-Luc Godard

3 «Die Wahrheit 24mal in der Sekunde» (Jean-Luc Godard) – das schien mir stets ein bisschen viel des Guten. Aber selbst wenn es die Wahrheit wäre: Wir sehen sie bekanntlich nur, weil wir 24mal in der Sekunde nicht(s) sehen. Die Dunkelphase zwischen den Bildern: gleichsam das Unbewusste (Freuds *Ubw*) des Films. Filmzeit ist durch zwei geteilte Zeit: Von 90 Minuten nimmt das Auge bloss 45 wahr. Das Nichtsehen ermöglicht das Sehen, die Unterbrechung der Zeit deren Kontinuität. Was läuft ab in den 45 Minuten *dazwischen*? Eben der Film.



Fernand Léger:
«Le ballet
mécanique» (1924)

Fernand Léger:
«Le ballet
mécanique» (1924)



4 «Das Schrecklichste aber ist der Mensch», klagte bei Sophokles der Chor. Genauer war der Maler Fernand Léger, auch Autor des Experimentalfilms «Le ballet mécanique» (Frankreich 1924): Das Schrecklichste, meinte er, wäre ein Film von 24 Stunden Dauer über 24 Stunden im Leben eines Paares. Ein Film, heisst das, ohne irgendetwas *dazwischen*. CNN hat Légers Schreckensvision annähernd realisiert mit der Berichterstattung über den Golfkrieg, in der sich fast nichts ereignete als die Berichterstattung. Anders das Kino, das Tage, Wochen, Monate, Jahre, manchmal Jahrzehnte komprimiert in zwei, drei, gelegentlich vier Stunden. Jeder Film besteht zum grösseren, wenn nicht grössten Teil aus Zeit, die er nicht zeigt, die er ausspart, überspringt, überbrückt, und das Mass an Präsenz, an Wirksamkeit und Spürbarkeit, das diese verborgene – mit Freud zu reden *latente* – Zeit gewinnt in der sicht- und hörbaren, *manifesten* Zeit auf der Leinwand, ist ein sicheres Indiz für seine Qualität.

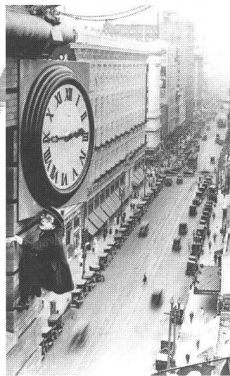
Ein Beispiel: Kluges «Abschied von gestern» (Deutschland 1966) vergegenwärtigt die deutsche Vergangenheit, von der Anita G. Abschied nehmen möchte, nicht durch Rückblenden, sondern durch die Darstellung von Anita G.'s ganz banalen Schwierigkeiten, in einer Gegenwart Fuss zu fassen, die sich von ihrer Vergangenheit voreilig und darum nicht wirklich verabschiedet, vielmehr verdrängt hat.



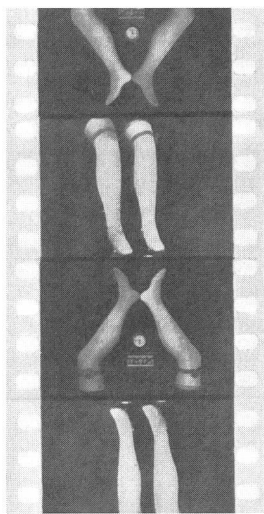
Alexander Kluge: «Abschied von gestern» (Deutschland 1966)

Filmzeit Zwischenzeit

Harold Lloyd
in «Safety Last»
(1923)

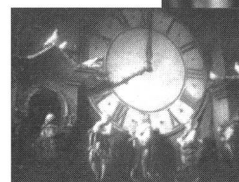


5 Die Ellipse, in der Rhetorik nach Brockhaus «das Weglassen eines Satzgliedes, das aus dem Sinnzusammenhang rekonstruiert werden kann», ist im Film mehr als eine Stilfigur unter anderen – sie ist so etwas wie die spezifische Dimension des Films, gleichsam das Gegenstück zur Reduktion des dreidimensionalen Raums auf der Fläche der Leinwand. Wer ein Drehbuch schreibt, muss elliptisch denken – und Erzähler, die, wie besonders ausgeprägt etwa Max Frisch, elliptisch schreiben, sind, indem sie den Film vorwegnehmen, für Drehbuchschreiber nicht besonders, sondern im Gegenteil wenig attraktiv. Umgekehrt hat der Umgang des Films mit der Zeit die Literatur vor allem in den beiden Nach-Weltkriegsperioden stark geprägt und im Umfeld des *Nouveau roman* zu einer besonders engen und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen literarischen und Filmautorinnen und -autoren geführt.

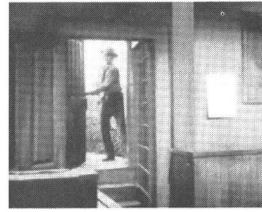
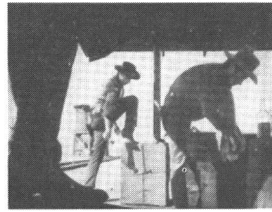
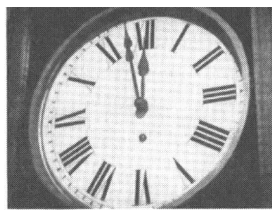


6 Einschränkung macht frei – dieses Grundparadox künstlerischer Arbeit gilt für die Zeit im Film besonders augenfällig. Den Freiheiten, die Ellipse, Rück- und Vorblende, Zeitraffer, Zeitlupe und Stehbild, Wiederholung und Parallelmontage dem Filmautor verschafft, steht ein *Formatzwang* gegenüber, wie es ihn so rigoros in keiner der anderen Kunstgattungen, selbst im Theater nur annähernd, gibt. Zwischen dem «abendfüllenden» Film und dem Kurzfilm hatten «mittlere» Längen im Kino nie eine Chance, und seit gut zwanzig Jahren ist auch der Kurzfilm nahezu daraus verschwunden. (Analog muss man sich vorstellen, in der Malerei gäbe es nur die Miniatur und das «wandfüllende» Tafelbild.) Aber aus eben dieser Beschränkung sind, mittels der Auflösung der (theatralischen) «Szene» in eine Folge von «Einstellungen», die spezifischen «Zeitformen» des Films entstanden, die letztlich alle dazu dienen, das als «Realzeit» gegebene Format mit einem *inneren* Zeitmass zu versehen, zu gliedern, zu dehnen oder zu raffen.

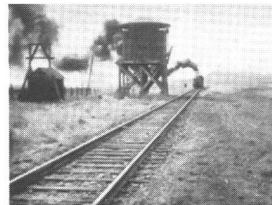
Fred Zinnemann:
«High Noon»
(USA 1952)



Marcel Ophüls



Fred Zinnemann:
«High Noon»
(USA 1952)

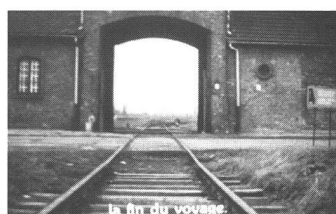
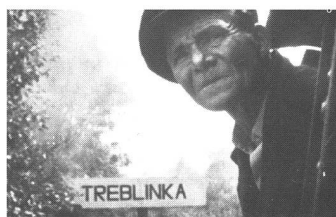


7 Im Schneiderraum lag und hing, in grossen und kleinen Rollen, in langen und kurzen Schnipseln, die zehn-, die zwanzig- (bei Chaplin oder Marcel Ophüls auch die fünfzig- oder hundertfache) Länge, das heisst Dauer des im Drehbuch genau beschriebenen oder auf ein paar A4-Seiten grob skizzierten oder auch bloss im Kopf mehr oder weniger genau geplanten Films. Das alles musste abgespult, gesichtet, zurückgespult, getrennt und neu zusammengehängt werden: ein Vorgang, der auch bei zeitweiligem Gebrauch des «Schnellgangs» noch einmal ein Mehrfaches der reinen Abspieldauer in Anspruch nahm. Rascher oder langsamer – bei einem Spielfilm rascher, bei einem Dokumentarfilm meist viel langsamer – entstand aus diesen Sichtungsarbeiten so etwas wie der Ablauf des Films, die «Chronologie» – ich möchte es mit dem Stein vergleichen, den sich der Bildhauer aus dem Steinbruch bestellt oder auswählt. Nun steht er im Atelier, und nun erst beginnt die Arbeit.

Das steht in der Vergangenheitsform, weil es *passé* ist. Es liegt und hängt nichts mehr herum, alles ist gespeichert im Computer und muss nicht mehr ab- und umgespult, sonder kann *subito* abgerufen werden. Für den Produzenten ein grosser *Zeitgewinn*, für die Filmemacherin und den Cutter *ebenfalls* – für diese aber auch ein Verlust der *Zwischenzeit*, der sich, so denke ich, unweigerlich auf die eigentliche Arbeit am Film und auf den Film selber überträgt.

Den grossen Brocken behauen, ihm die Form, die Proportionen, die Spannung entlocken, die dir immer vorschwebt – im Film ist der Brocken die Zeit, die du verkürzest oder verlängerst, beschleunigst oder verzögerst, unterbrichst und wieder aufnimmst, abreißen oder auslaufen lässt, und da die innere, die erlebte Zeit im Unterschied zum Abstraktum der Uhrzeit auch etwas Physisches ist, habe ich die Arbeit am Schneidetisch stets auch als Handarbeit empfunden und ihren «mechanischen» Anteil – eben Umspulen, Heraussuchen, Trennen, Kleben – als produktive Denkpause geschätzt.

8 Am Anfang war die Bewegung – steht am Schluss der Stillstand? Einerseits ist der Film – oder soll man sagen: die Audiovision? – wie die Zeit selber immer rascher geworden: Im Kino sehe ich immer häufiger Trailer, in deren rasender Bildfolge nichts mehr lesbar ist als ihr Rasen und – allenfalls – die Namen der Hauptdarsteller. Andererseits hat nicht nur Hollywood das «abendfüllende» Format im Kino von 80 bis 90 auf 120 bis 180 und mehr Minuten aufgebläht, und ich kenne – ausgenommen vor allem Dokumentarfilme wie «Shoah» (Frankreich 1974–85) oder «Hotel Terminus» (USA 1985–88) – kaum einen Film von dieser Länge, der nicht spätestens nach der Hälfte «durchhängt». Zeit wird hier ausgewalzt wie ein Kuchenteig: breit und dünn und möglichst gleichmässig. Man könnte auch sagen: Die Zeit hat sich zu einem jener Wohnräume verengt, in denen sich vor lauter Möbeln nicht mehr leben lässt. Da wie dort ist keine Zeit mehr zwischen den Bildern, diese bewegen sich nicht mehr «querzeiten», sie laufen – rasend oder schleppend – ab, bis ihre Zeit abgelaufen ist. ■



Claude Lanzman:
«Shoah»
(Frankreich 1974–85)