

Natascha Drubek-Meyer, Jurij Murašov (Hg.): Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945

Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010, 247 S. (Osteuropa medial, Bd. 1), ISBN 978-3-412-16606-9, € 34,90

Die Begriffe ‚Zeit-Bild‘ (Image-temps) und ‚Bewegungs-Bild‘ (image-movement) bilden in Gilles Deleuze‘ Abhandlungen zum Kino (vgl. *Kino I, Kino II*, Frankfurt/M. 1989/1990) zentrale Kategorien, an denen sich der vorliegende Band zum Film in Ost- und Ostmitteleuropa von 1945-1990 auf filmpoetischen und filmphilosophischen Problemfeldern abarbeitet. In seinem einführenden Beitrag zur komplexen Wechselbeziehung von politischer und ästhetischer Kommunikation im staatssozialistischen Osteuropa verweist Jurij Murašov auf das Modell einer Macht, das „ein besonderes, „symbolisch generalisierbares Kommunikationsmedium““ (S.55) darstellt, in dem sowohl die Träger der Macht als auch die Machtabhängigen mit Problemen konfrontiert würden, die so gravierend seien, dass die Dichtungs- und Kunstproduzenten aus dem idealtypischen Staat zu verbannen seien. An diesem in Platons *Politeia* bereits entworfenen Modell analysiert Murašov unter zwei Perspektiven a) die Asymmetrie von ästhetischer und politischer Kommunikation und b) die politische Inanspruchnahme von Kunst durch die Politik am Beispiel des sozialistischen Realismus. Anschließend erprobt er auf der Grundlage der Deleuze‘ schen filmphilosophischen Entwürfe zum Zeit-Bild deren Anwendbarkeit auf den osteuropäischen Film. Aufgabe der neun Beiträge in dem Sammelband sei es, das „gegenläufige Bedingungsverhältnis von ideologischer Inanspruchnahme und Funktionalisierung einerseits und filmpoetischer und filmästhetischer Entwicklung andererseits“ (S.19) mit Blick auf das Konzept des filmischen Zeit-Bildes in unterschiedlichen nationalen Traditionssträngen sichtbar zu machen.

Natascha Drubek-Meyer widmet sich unter dem markanten Titel „Das Kino, die Uhr und der Regen“ der filmpoetischen Vorgeschichte von Deleuzes Zeit-Bildern. Einleitend setzt sie sich unter Verweis auf Henri Bergson und Marcel Proust mit der Entstehung des Zeitbegriffs am Ende des 19. Jahrhunderts auseinander, wobei sie auch die Relativität von Zeit unter Bezug auf Einsteins programmatischen Aufsatz *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* aus dem Jahr 1905 in ihre Überlegungen zur Filmphilosophie von Deleuze einbezieht. Dessen Zeit-Bild-Vorstellungen seien überraschenderweise auf die Reflexion von Zeit in osteuropäischen Filmen eingegangen, denen es nicht an Zeit-Bild-Experimenten gemangelt habe. Dass solche mit Geschichte angefüllten Experimente auf die Effekte der so

genannten *cejtnot* der frühen russischen Filmavantgarde (Lev Kulešov, Dziga Vertov u.a.) zurückzuführen sind, erläutert Drubek-Meyer auch an beigefügten Filmausschnitten von Kulešovs *Das Projekt des Ingenieurs Pright* (1918). „Bewegung und Rhythmus im Zeit-Bild“ – unter dieser Überschrift analysiert sie in ihren folgenden Ausführungen den Unterschied zwischen Bewegungs- und Zeit-Bildern, den Gegensatz also zwischen dem Uhrenhaften ihres Mediums und der konkreten Dauer von Bewegungen. Die von außen kommenden, natürlichen Rhythmen im Zeit-Bild, so Drubek-Meyer, stünden dabei den ideologisch-rhythmischen Bewegungs-Bildern der Ejzenštejnschen Montage gegenüber. Natürliche Rhythmen bilden nun, das verdeutlichen die vergleichenden Untersuchungen von Spielfilmen wie *Juliregen* (1967) von Marlen Chuciev, *Siebenschönchen* (1966) von Věra Chytilová oder *Diamanten der Nacht* (1964) von Jan Němec, die zentralen Momente des filmischen Zeit-Bildes, in dem die Zeit „abhängig (ist) vom Außen, vom Anderen, vom Betrachter. Zeit-Bilder haben kein Ziel, doch sind sie rhythmisch.“ (S.44)

Auf diesen beiden thesenartigen Beiträgen fußend formulieren die Herausgeber die Ziele der vorliegenden Untersuchungen, die zum einen mit dem bereits erläuterten Zeit-Bild-Konzept die filmpoetischen Tendenzen in den Filmproduktionen Osteuropas zwischen 1945 und 1991 analysieren, zum anderen aufzeigen, wie filmische Zeit-Bild-Ordnungen an zeithistorischen, ideologischen, politischen, sozialen oder auch medialen Konstellationen partizipieren. Die einzelnen Beiträge setzen sich in dem Teilabschnitt „Aufbruch“ mit kanonischen und nichtkanonischen Darstellungsschichten im sowjetischen Film des Tauwetters (Sabine Hänsgen), den frühen Filmen Miloš Formans (Peter Deutschmann) und mit der Körperlichkeit des filmischen Zeit-Bildes in Dušan Makajejevs *Der Mensch ist kein Engel* aus dem Jahr 1965 (Jurij Murašov) auseinander. Dabei ist anzumerken, dass Hänsgen in methodischer Hinsicht eher die filmpoetologische Position der Romm-Schule in ihre Analyse einbezieht als das vorgegebene Zeit-Bild-Konzept. Deutschmann und Murašov hingegen verfolgen strikt das Deleuze'sche Konzept, wobei ihre stellenweise sehr ausdifferenzierten Analysemethoden eine aufmerksame Lektüre erfordern. Eine hohe Transparenz weist Oleg Aronsons Beitrag über „Das Zeit-Bild und die Bilder des Sowjetischen“ auf. Der Autor, ein renommierter Filmhistoriker (vgl. *Metakino*, Moskau 2003; *Die kommunikative Gestalt*, Moskau 2007), definiert diese Bilder als Zeichen, die „noch nicht an der Erzeugung von Sinn partizipieren, doch bereits mit einem Typus von Subjektivität verbunden sind, für den dieser vage *Sinn des Sowjetischen* eine Voraussetzung für die zukünftige Hervorbringung jeglicher historischer und politischer Zeichen bildet.“ (S.127) In der folgenden filmhistorischen Analyse solcher Bilder im Vorstadium von Zeichen verdeutlicht Oleg Aronson die Plausibilität der Anwendung der Deleuze'schen Zeit-Bilder an eindrucksstarken Szenen im Spielfilm *Juliregen* (1967, Marlen Chuciev). Eine ebenso überzeugende Umsetzung des Deleuze'schen Begriffs *crystal* unter direktem Verweis auf Krzysztof Zanussis Spielfilm *Die Struktur des Kristalls*

(1969) leistet der Beitrag von Bernhard Hartmann/Holt Meyer. Die methodische Auseinandersetzung des französischen Filmphilosophen mit dem polnischen Filmemacher Zanussi mündet dabei in den filmtheoretischen Diskurs zwischen Zanussi und Kieslowski am Beispiel von *Der Filmamateure* (1979). Eine besonders intensive Auseinandersetzung mit Zeit-Bildern leistet Eva Binder am Beispiel von Andrej Tarkovskijs *Der Spiegel* (1974). Ihr geht es um die Herausarbeitung von „unterschiedlichen Erinnerungsschichten und Gedächtnisformen“ (S.175), die sie analytisch zueinander in Beziehung bringt. Unter Verweis auf Deleuzes Konzept vom Zeit-Bild stellt sie die These auf, dass Tarkovskij „die Bewegung von der Montage in die einzelne Einstellung [verlagerte]. Zeit, Bewegung in der Zeit und Rhythmus können daher als formalästhetische Leitbegriffe angesehen werden.“ (S.175) Strukturiert nach Entstehungsgeschichte, Erzählstruktur des Films, persönliche Erinnerung, kollektives Gedächtnis, kulturelles Gedächtnis versus offizielle sowjetische Geschichtsschreibung kommt Binders Beitrag zu der Einsicht, dass Tarkovskij, im Gegensatz zu Deleuze, der im modernen Kino Belege für die „Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem“ (S.196) suche, mit seinen Filmen eine Möglichkeit der Seinserfahrung und Weltaneignung sehe. Formalästhetisch könne die Tarkovskijsche Filmpoetik dem Konzept von Deleuze zugeordnet werden, in weltanschaulicher Hinsicht aber seien die Differenzen riesig. Tanja Zimmermanns Artikel über Film als Ornament untersucht am Beispiel von Emir Kusturicas *Zeit der Zigeuner* (1989) unter Bezug auf die Deleuze'schen Zeitkristalle, „ein synchrones, oszillierendes Nebeneinander von ‚aktuellen‘, ‚realen‘ und ‚virtuellen‘, ‚imaginären‘ Filmbildern“ (S.197), auf welche Weise sich „die Bewegungen, die Handlungen und Motivationen der Akteure von einem Raum-Zeit-Kontinuum einer kausalen Bewegungslogik [lösen].“ (S. 210) Dabei gelangt sie unter Verwendung von eindrucksvollen Filmbildern zu der einleuchtenden Einsicht, dass Kusturica seine Figuren der Logik des Zeit-Raums entzieht, indem er sie im Zentrum des Filmbildes schweben lässt. Dadurch würden sich verschiedene Zeitformen und Bewegungen wie in einem Raster aus Horizontalen und Vertikalen gegenseitig annullieren, „in der Schwebelage zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild.“ (S.223)

An einem in der osteuropäischen Filmgeschichte kaum bekannten Film, *Anna Karamazoff* von Rustan Chamdanov, der in Cannes 1991 auf eine ablehnende Reaktion des Publikums traf, untersucht Birgit Beumers unter der Überschrift „Die Blume im Staub“ das Konzept des Zeit-Bildes. Unterteilt nach abwesende Vergangenheit, aktuelles und virtuelles Bild, Zeitkristalle, Leinwand als Kristall erweist sich vor allem die detaillierte Beschreibung der Filmhandlung als gelungene Neubewertung des in der sowjetischen Ära nicht gezeigten Films. Die methodische Einbeziehung des Deleuze'schen Konzepts ist allerdings weniger überzeugend, was der Leser in der Zusammenfassung des Artikels (vgl. 243) nachvollziehen kann.

Mit dem ersten Band in der neuen Reihe *osteuropa medial* ist den Herausgebern und Autoren eine insgesamt überzeugende Umsetzung des Deleuze'schen Zeit-Bild-Konzepts an bedeutenden Spielfilm-Dokumenten Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas gelungen. Die einzelnen Beiträge weisen in der Regel eine disziplinierte Herangehensweise an das Thema auf, wenn gleich sie sich auch durch einen unterschiedlichen Grad an Transparenz auszeichnen. Dies verdeutlicht sich auch an der Qualität der gerasterten Filmbild-Reproduktionen, die den differenzierten Überlegungen der Autoren zum Konzept des Zeit-Bild-Bildes oft keine ikonographische Hilfestellung leisten.

Wolfgang Schlott (Bremen)