

Schön

C I N E M A

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	7
TILL BROCKMANN	
Schön langsam	
Vier Thesen zur Ästhetik der Zeitlupe	10
DANIELA JANSER	
Von Nähten und Nöten	
<i>Nip/Tuck</i> und das Unbehagen in der Schönheitschirurgie	18
Beauties	28
BENJAMIN EGGER	
Try to Smile for More than One Minute	30
MARCY GOLDBERG	
Suspekte Schönheit:	
Über die Darstellung der Berge im neueren Schweizer Film	38
SIMONE MEIER	
Dirty Blond American Dream	
Cheerleader im US-amerikanischen Kino	51
LAURA DANIEL	
Reisschwenk im Postkartenidyll	
Ein Gespräch mit Filip Zumbrunn	59
DANIELE PAPACELLA	
Bellissime	
Schönheiten des italienischen Nachkriegskinos	73
ANDRI BEYELER	
Se taire	78
ANNA LEADER	
Schön – Ein Bildessay	87
VERONIKA GROB	
«Dieting is not acting»	
Hollywood mit vollem Körpereinsatz	104

MICHAEL MÜLLER	
Glimpses of Beauty	
Jonas Mekas – Avantgardist und Familienvater	109
KRISTINA TROLLE	
Der Charme des Alltags	
Latenz und Ironie in DEFA-Spielfilmen	119
ANITA GERTISER	
Der Schrecken wohnt im Schönen	127
SIMON SPIEGEL	
Schöne Aussichten oder:	
Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird	133
PHILIPP BRUNNER	
Schwelgen oder schmunzeln	
Von schönen und lustigen Enden im Film	142
Schöne Momente	
Nathalie Jancso, Florian Keller, Tereza Smid, Michael Koch, Sascha Lara Bleuler, Thomas Hunziker, Ursula von Keitz, Andrea Štaka, Flavia Giorgetta, Armin Biehler, Sandra Walser, Isabelle Stauffer, Michèle Wannaz	

CH-Fenster

NICOLA RUFFO	
Der Traum des Kurzfilmemachers	
Tendenzen des einheimischen Kurzfilmschaffens	153

Filmbrief

DANIELA FIORINI, PAULA SOCOLOVSKY	
... aus Argentinien	
Nuevo Cine Argentino	157

Sélection CINEMA

Das Schweizer Filmschaffen 2006/2007 im Überblick, kritisch kommentiert	165
Zu den Autorinnen und Autoren	202

Editorial

Bei der Redaktion des vorliegenden Buches fiel uns auf, dass sowohl der Bildessay der Fotografin Anna Leader wie auch die Stills zu *Nip/Tuck* und zu *What's Up, Doc?* ein Wimpernklimpern einfangen – eine Geste, die landläufig als Verschönerung eingesetzt wird. (Stand-)Fotografien können diese Geste jedoch nicht in ihrer Bewegung abbilden – dieses Privileg bleibt dem Medium Film vorbehalten.

Wir fragten uns bei dieser Beobachtung: Ist das Klimpern mit den Wimpern symptomatisch für unser Buchthema und für den Versuch, Schönes in Worte zu fassen? Und soll man es mitunter auch als Augenzwinkern verstehen – das heisst: als eine bewusst wiedergegebene und ebenso bewusst wahrgenommene Pose der Schönheit? Die Frage, was nun eigentlich schön ist, ist manchmal schwieriger zu beantworten als ursprünglich gedacht. Oft geschieht dabei eine Brechung, ein Unterwandern, eine Umschreibung der Schönheitsempfindung – als ob die direkte Erfahrung von Schönheit zu rührend, überwältigend und persönlich wäre, um unmittelbar geäussert werden zu können. Das einfache Allerweltswort «schön» kann Verlegenheit wecken, meint es doch oft emotionale Welten und ein absolutes Gefühl. So wird es zum direkten Draht zu Werten wie Reinheit, Erhabenheit, Liebe und dient als Sensor für Sehnsüchte.

Zum ersten Mal widmet sich CINEMA einem Adjektiv. «Schön»: So oft wie kaum ein anderes Attribut benützen wir dieses Wörtchen im Alltag. Dabei wird, ähnlich wie die Vergabe von Sternen in Filmkritiken, auch «schön» schnell einmal zum äusserst unpräzisen Werturteil, wenn es nicht ergänzt, erklärt und reflektiert wird. Nachzudenken über das Urteil «schön» bedeutet unweigerlich, sich Gedanken zu machen zur Spontanreaktion und zum eigenen ästhetischen Empfinden, das der radikal subjektiven Perspektive ebenso unterworfen ist, wie modischen Zeitströmungen und kulturellen Prägungen. In CINEMA 53 soll deshalb die formale und inhaltliche Schönheit des Films im Zentrum stehen. Neben den schönen Schwänen bekommen aber auch die hässlichen Entlein und ekligen Biester ihren Auftritt.

Eine Doppelseite des Buchs listet Namen von Filmschönheiten auf, die die Redaktion gesammelt hat. Ein kleines Spiel im Selbstversuch: Bei wem lässt sich «schön» mit anderen Attributen wie etwa «attraktiv», «aussergewöhnlich», «anziehend» ersetzen? Bei wem nicht? Und sind diese Menschen anders schön? Verändert sich Schönheit bei näherem Hinsehen?

Näher hinsehen tun auch die folgenden Texte. Sie betrachten den Schönheitsbegriff in einem Tagebuchfilm von Jonas Mekas, die filmische Darstellung der Schweizer Landschaft und die Zeitlupe als Stilmittel. Die spröde Alltagschönheit in DEFA-Spielfilmen kann genauso eine Manifestation des Schönen und der Sehnsucht sein wie filmische Dystopien oder Liebeserklärungen und Happy Ends in Spielfilmen.

Der Glanz US-amerikanischer Cheerleader ist ebenso ein Thema wie derjenige italienischer Schönheitsköniginnen. Untersucht werden ausserdem die blitzenden Skalpelle der Schönheitschirurgie in der Serie *Nip/Tuck*, die verehrten Körper im medizinischen Aufklärungsfilm und die Gewichtszu- und -abnahme als Rollenvorbereitung glamouröser Hollywoodstars. Der Schweizer Kameramann Filip Zumbunn erzählt im Interview von der Suche nach der geeigneten Bildgestaltung, während Andri Beyelers literarischer innerer Monolog vom scheinbaren Kitsch ins Verstörende kippt.

Auch bildlich gehen wir dem Thema nach: Die Illustrationen variieren Hilfskonstrukte, die in frühen Fotografien der Inszenierung schöner Porträts nachhelfen sollten, während die Fotostrecke zerbrechliche Augenblicke der Schönheit einfängt. Die Momentaufnahmen schildern in Bild und Text persönliche filmische Schönheitserlebnisse der Autorinnen und Autoren.

Der «Filmbrief» berichtet von Tendenzen des neuen argentinischen Kinos, während die «Sélection» wie immer einen Überblick über das Schweizer Filmschaffen des vergangenen Jahres bietet. Das «CH-Fenster» beleuchtet diesmal die Schweizer Kurzfilmszene und fragt dabei nach der Verknüpfung zwischen Ästhetik und kommerzieller Auswertung.

Wir wünschen Ihnen schöne Momente beim Lesen!

*Für die Redaktion
Natalie Böhler*

NATHALIE JANCSO

MOULIN ROUGE!

(Baz Luhrmann, AUS/USA 2001)



Abrupt stoppt der wirbelnde Tumult, der Farbenrausch, der Cancan der wilden Leiber. Ein leises Rauschen, ein Flirren in der rauchgeschwängerten Luft, glitzernd rieselt Konfetti von der Decke. Wie von unsichtbarer Hand gesteuerte Marionetten drehen sich die befrachten Männer, recken sich dem bläulichen Licht entgegen, in Reih und Glied ausgerichtet, Blick nach oben, Verzückung auf den Gesichtern: It's her, the Sparkling Diamond! Sie schwebt herab: unnahbare Verführerin mit alabasterweisser Haut und roten Lippen. Ein kurzer Augenblick nur verrät das Blau ihrer Augen, bevor es wieder kokett unter langen Wimpern verschwindet. Ihre sanft betörende Stimme erfüllt den Raum. Müheelos schwingt sie auf dem Trapez, die Göttin des Moulin Rouge, sich ihrer Perfektion bewusst, scheinbar unerreichbar. Doch schon fliegt sie näher, immer knapper über die Köpfe ihrer Verehrer: Diamonds are a girl's best friend! Und das Irdische hat sie wieder. Die atemlose Bewunderung der Männermenge entlädt sich in befreiten Jubelrufen.

Schön langsam

Vier Thesen zur Ästhetik der Zeitlupe

Dass Zeitlupe auf den Betrachter eine starke Wirkung ausübt, darüber ist man sich einig. Ebenfalls besteht eine gewisse Eintracht darüber, welche Wirkungsweisen die häufigsten sind: Zeitlupe dramatisiert, verleiht Pathos, romantisiert, ästhetisiert oder beschönigt. «Anmut», «Grazie», «Schönheit» sind tatsächlich Vokabeln, die gern und häufig auftauchen, wenn das Stilmittel in seinen Grundfunktionen beschrieben werden soll. Hans Jürgen Wulff erkennt bei Zeitlupenaufnahmen fünf Hauptfunktionen: Da heisst es unter anderem, sie «verklären ein Geschehen in einer ähnlichen Art wie Weichzeichner-Bilder oder Überbelichtungen», oder sie «stellen vor allem in Sportfilmen wie *Chariots of Fire* (1980) pathetisch und unter Umständen nostalgisch die Schönheit und die Bewegung des menschlichen Körpers im athletischen Vollzug dar»¹. Der Gewissheit, Zeitlupe erzeuge Schönheit, folgt indes fast nie eine Erklärung, warum dem so sei. Die Scheu ist verständlich, denn es fällt grundsätzlich leichter, das Schöne zu benennen, als es zu erklären. Wie bei jeder ästhetischen Bestandsaufnahme lauert zudem das Verhängnis, zwischen persönlicher Sensibilität, gesellschaftlich-kultureller Normierung oder gar werkimmanenter Qualität unterscheiden zu müssen. «Wer sich mit Fragen der Ästhetik befasst, tut gut daran, seine Erwartungen auf einen Punkt zu senken, der Enttäuschungen nicht zulässt», führt Rudolf Haller seine Gedanken zur Objektivierung ästhetischer Wirkungen ein.² Diesen Rat werde ich gern beherzigen und – in der Gewissheit, eine ebenso wenig vollständige wie apodiktische Aussage über die Ästhetisierungsfunktion der Zeitlupe treffen zu können – hier vier Thesen aufstellen, die besser begreifen lassen, weshalb audiovisuelle Eindrücke in der Verlangsamung so häufig einen ästhetischen Gewinn davontragen.

1. Schön ist, was still ist: Die Zeit der Beschaulichkeit

«Schönheit liegt im Auge des Betrachtens», könnte man eine populäre Erkenntnis adaptieren, und was das *Betrachten* vom puren *Sehen* unterscheidet, ist Vertiefung, die nähere Untersuchung, eine zeitlich ausgedehnte Auseinandersetzung mit dem Objekt. Der Wanderer unterbricht seinen Gang, um die

Schönheit der sich öffnenden Landschaft zu würdigen, der Museumsbesucher hält vor dem Kunstwerk inne. Doch nicht nur der Betrachter, auch das Anschauungsobjekt selbst hat die Zeit gedehnt, oft unendlich. Kulturhistorisch ist ein erstes, fast unumgängliches Moment des bildenden Kunstwerks die Konservierung des Flüchtigen, die Herauslösung des Augenblicks aus dem zeitlichen Kontinuum. Malerei, Plastik oder Fotografie nähren einen Teil ihres Kunstanspruches mit dieser Bearbeitung des Zeitlichen. Allgemein sind Kunst (*ars*) oder noch genereller Kultur (*cultura, cultus*) in der Tradition des Abendlandes immer als Gegenstück zur Wirklichkeit, als Bearbeitung der Natur – und so auch der Zeit – verstanden worden.³ Zeitlupe vollzieht einen radikalen Bruch mit der Realität, indem sie die Erfahrungswelt künstlich (und damit kunstvoll?) gestaltet. Im Gegensatz zum Film in Normalgeschwindigkeit erkennt der Betrachter bei ihr sofort die Abweichung vom Alltäglichen, und ein Stück weit, auf halbem Wege sozusagen, befindet sich Zeitlupe in der Nähe von Malerei und Fotografie und damit in der Nähe etablierter Kunstformen. In der Zeitlupe, besonders in ihren extremen Formen, wird das Bild als Bild erkennbar, schwingt das filmische Pendel vom Pol der darstellenden wieder stärker zum Pol der bildenden Kunst. Das Publikum findet in mancher Hinsicht jene Musse der Kontemplation wieder, die es aus anderen Kunst- und Repräsentationsformen gewohnt ist.

Bis hier wurde das Thema Schönheit nur indirekt beleuchtet, doch der dankliche Schritt liegt in Reichweite. Ich erachte Schönheit grundsätzlich als eine Erlebniswirklichkeit, die sich beim Betrachten entfaltet, und das lange Betrachten von verlangsamttem Geschehen ist dieser Empfindung hervorragender Nährboden. Das Erfassen von Schönheit ist bestimmt kein einfacher, augenblicklicher neuronaler Prozess. Die Verarbeitung der Sinneseindrücke erfolgt im Rückgriff auf den persönlichen Erfahrungsschatz oder gar auf erlernte Konventionen, bedingt oft wiederholtes Beobachten, Abwägen und Nachdenken. Slow Motion überführt Formen, Farben, Kontraste, Linien und Bewegung in eine neue Beschaulichkeit und das Publikum gewinnt das Zwei-, Drei- oder Zehnfache und mehr, um das vorfilmische Geschehen zu verarbeiten und damit auch ästhetisch zu würdigen. Manchmal dient das Stilmittel nicht nur als Steigerung, sondern als eigentliche Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung: Erst in Zeitlupe wird das unübersichtliche Umherflattern des Schmetterlings zum eleganten Flug, finden feine Zeichnungen und wundervolle Farbgebung der Flügel unsere Aufmerksamkeit.

Trotz allem möchte ich nicht behaupten, natürliche Bewegung sei dem Empfinden von Schönheit grundsätzlich hinderlich. Das im Wind wogende Kornfeld ist ästhetisch ansprechend gerade, *weil* es sich bewegt. Doch auch dieses Beispiel zeigt, dass Geschwindigkeit oder eben Langsamkeit – sind es nicht die geschmeidig auf der Oberfläche des Feldes wandernden Wellen, die uns entzücken? – ein erhebliches Kriterium bei der Bewertung sein können.

Schnelle, unübersichtliche Bewegungen erzeugen eher Dynamik, Hektik, Nervosität, manchmal sogar ein Gefühl der Bedrohung. Vielleicht sind sie impasant oder aufregend, doch nur selten werden sie als «schön» bezeichnet.

Selbstverständlich ist Slow Motion nicht die einzige Form filmischer Langsamkeit. Die zeitliche Strukturierung des Materials ist einer der wirkungsmächtigen Parameter jeder filmischen Inszenierung. Dabei sind die Länge einzelner Einstellungen, Montage allgemein, die Aufmerksamkeitslenkung durch Detailaufnahmen oder die Schauspielführung nur einige Gestaltungsmittel, mit denen, analog zur Zeitlupe, Einfluss auf die ästhetische Entfaltung genommen werden kann. «Wenn die Dauer eines Szenenbildes zu lang oder zu kurz ausfällt, verändert dies bereits seine Wirkung in entscheidender Weise, genauso wie eine Melodie völlig verändert wird, wenn ein Klang auch nur um einen halben Ton verschieden wiedergegeben wird», erläutert bereits Béla Balázs.⁴

2. *Splendor veritatis*: Die Zeitlupe und die Wahrheit

Schönheit kann in der Neuigkeit liegen, ebenso in der Wahrheit. Bereits vor Beginn der Filmkunst experimentierten Eadweard Muybridge oder Étienne-Jules Marey mit (chrono)fotografischen Verfahren, um Bewegungsabläufe der Natur ihre Geheimnisse zu entlocken. Auch Zeitlupe war und ist bis heute Instrument wissenschaftlicher Forschung, das in einen sonst hermetischen Mikrokosmos der Zeit vordringt. In der Verlangsamung erstrahlt eine ungeahnte Wirklichkeit, die dem blossen Auge verborgen bleibt und uns immer wieder ins Staunen versetzt. Im Mittelalter war Schönheit eng mit der Idee der Wahrheit verbunden. Die Kunst suchte nicht so sehr die Illusion, eine oberflächliche Ästhetik, als vielmehr die Offenbarung der Wesenhaftigkeit der Dinge oder des Göttlichen: *splendor veritatis*, der Glanz der Wahrheit. Wenn ein Tropfen in die Milch fällt, in einem tiefen Krater verschwindet, sich wieder auftürmt, um bald als Krone weiterer kleinerer Tröpfchen zu erscheinen, dann ruft diese wissenschaftliche Zeitlupenaufnahme nicht nur ein nüchternes «Aha-Erlebnis» hervor, sondern auch Bewunderung. Wir frönen der Entdeckung, beobachten die Bewegung, als sei sie eine von metaphysischen Kräften gesteuerte Choreografie. Auch Zeitrafferaufnahmen können diese Schönheit offenbaren, wenn eine Schlingpflanze sich vor unseren Augen suchend um den Stamm windet, die Knospe sich zur Rose öffnet – auffällig ist, dass hier die Bewegung trotz rasanter Beschleunigung wieder relativ langsam wirkt.

Auch der Spielfilm macht sich dieses Pathos der Bewegung, den Zeitlupe hervorbringen kann, gern zunutze. In der minutenlangen Sequenz am Ende von *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, USA/I 1970) ermöglicht uns die extreme Verlangsamung einer Hochleistungskamera mit anzusehen, wie sich erst ein Haus und dann eine Reihe von Konsumgütern vor den Augen der

Hauptfigur Daria zu Fragmenten atomisieren. Besonders im zweiten Teil, in dem alle möglichen Objekte vor dem neutralen Hintergrund eines blauen Himmels herumwirbeln, bestaunen wir die anmutige Essenz der Detonationen. In unwirklicher zeitlicher Gerinnung schwimmen Gegenstände oder Teile davon über die Leinwand, wirken wie Fische in der Schwerelosigkeit des Aquariums. Nach der Explosion eines Kühlschranks entdecken wir im Chaos der Trümmer eine noch unversehrte Gurke, lokalisieren plötzlich eine «Kellogs-Corn-Flakes»-Schachtel, bevor ein nackter Truthahn an uns vorbei trudelt. Auch hier erstarrt die aus der Explosion zufällig entstandene Choreografie in der Slow Motion zum ästhetischen Erlebnis – die hypnotische Musik von Pink Floyd verleiht der Kontemplation einen zusätzlich intensivierenden Rahmen.

Im Grunde liegt im *splendor veritatis* auch der Kern der oft geführten Diskussion, ob Gewaltdarstellung in Zeitlupe, wie sie in den Werken eines Sam Peckinpah oder John Woo vorkommt, zulässig sei. Einerseits zeigt Slow Motion tatsächlich eine Essenz der Gewalt, eine schonungslose Wirklichkeit, die das frenetische Gemetzel auf dem Schlachtfeld uns sonst vorenthält: Die Brutalität des Einschlags einer Kugel, spritzendes Blut, die Agonie des getroffenen Körpers. Andererseits entsteht eine diskutabile Mischung aus «moralischer» Aufdeckung und «unmoralischer» Schaulust und Neugier, eine intensive Choreografie der Gewalt von solcher Schönheit, dass das Pathos an der Glaubhaftigkeit des Ethos Zweifel lässt.

3. Harmonie der Form, schwerelos schön

Zu den klassischen Beschreibungen von Schönheit zählt die «Ausgewogenheit der Form». Gemeint ist eine harmonische Einheit der Gestaltungselemente, eine ästhetische Kohärenz ohne Ausreisser und Brechungen. Zeitlupe ist ein wirksames Mittel, um mehrere Einstellung eines Films anzugleichen, indem der unterschiedliche Zeitfluss, das Kräuseln verschiedener Bewegung zur einheitlichen Woge geglättet wird. Am dramatischen Wendepunkt von *Carrie* (Brian de Palma, USA 1976) – der Prom-Sequenz – werden 123 Einstellungen mit ganz unterschiedlichen Bewegungsabläufen durch Zeitlupe zu einem sechs Minuten währenden, geschmeidigen Kontinuum zusammengeschweisst. Godfrey Reggio passt in seinem *Koyaanisqatsi* (USA 1982) vielförmige Bilder des modernen Lebens mit einer Art «Geschwindigkeits-Match-Cut» zusammen, indem er wiederholt auf Zeitlupe und Zeitraffer zurückgreift. Dass die so entstandene und mit weiteren formalen Parametern zusätzlich konzertierte Schönheit dem zivilisationskritischen Ansatz des Films zuwiderläuft, war indes auch dem Regisseur bewusst: «What I wanted to reveal was the beauty of the beast.»⁵

Nicht nur der Gleichklang mehrerer verlangsamer Bewegungen, auch die einzelne Bewegung besticht oft das Publikum, und dabei besonders die Moto-

rik des menschlichen Körpers. Die Gefälligkeit von Slow Motion ergibt sich nicht zuletzt aus der suggerierten Veränderung physikalischer Gesetze, die mit positiv besetzten Begriffen wie Leichtigkeit oder Schwerelosigkeit zu beschreiben ist. Wer scheinbar dahinschwebt, wirkt elegant, souverän und frei, scheint sich durch besondere Kraft oder natürliche Gewandtheit mühelos der Anziehungskraft der Erde zu entledigen und somit dem Himmlischen oder Transzendenten näher zu stehen – eine Ästhetik, wie sie auch das klassische Ballett und andere Bewegungskünste suchen, die somit zur kulturellen Kodierung der Zeitlupe Wirkung beitragen. Hier wird nicht die Enträtselung einer sonst verschleierte äusserlichen Wirklichkeit anvisiert – wir würden eine in Zeitlupe laufende Figur auch in Normalgeschwindigkeit gut erkennen –, sondern die Herbeiführung einer inneren «Wahrheit». Die körperliche Unbeschwertheit soll auf moralische und charakterliche Grösse der Figuren weisen. Und dieser sichere, beschwingte, fast mystische Auftritt trägt bei den Rezipienten zweifellos zur Wirklichkeit des «Schönen» bei.

Nicht zufällig sind es im Spielfilm fast ausschliesslich die sowieso schon attraktiven Heldinnen und Helden, die zu privilegierten Trägern der Zeitlupe-Ästhetik werden. Genauso wenig wundert in dieser Hinsicht die ungebrochene Beliebtheit, der sich Slow Motion im Werbespot erfreut: Die wunderliche Ästhetisierung des Banalen beschwört ein allgemein positives Lebensgefühl dort, wo die Kürze der Botschaft keine Erzählung oder argumentative Entwicklung zulässt. Nicht nur das mit Leichtigkeit geschwungene, da korrekt schampionierte Haar zieht aus der Zeitlupe einen Nutzen, auch andere, alltäglichere Handlungen sowie ihre Akteure gewinnen durch das Stilmittel an Charme, Sicherheit, sprich positiver Ausstrahlung. Wie Featherstone anmerkt: «Within consumer culture, which approximately coincides with the culture of narcissism, the new concept of self which has emerged, which we shall refer to as the <performing self>, places greater emphasis upon appearance, display and the management of impressions.»⁶

4. Schön dramatisch, dramatisch schön

Die bisherigen Ausführungen lassen vielleicht den Schluss zu, «Schönheit» sei *eo ipso* Bestandteil der Zeitlupe, ergebe sich wie von selbst aus der formalen Besonderheit künstlich erzeugter Langsamkeit. Wenn man jedoch Schönheit, wie ich, als Erlebniswirklichkeit versteht, dann ist es unumgänglich, jede Wirkung der Zeitlupe, so auch die der Ästhetisierung, im erweiterten Kontext der Narration und seiner dramatischen Entwicklung zu betrachten. Der Glanz der Schönheit ist fast immer auch Beiprodukt aktiver Teilnahme des Zuschauers an der Erzählung, entsteht im Umkreis von Bedeutungskonstruktion und emotionaler Wertigkeit. Jede Zeitlupe ist nicht nur Form, sondern auch Inhalt,

oder bildet – um einen Begriff von Kristin Thompson aufzugreifen – einen «kinematischen Exzess», eine nicht ausserhalb, sondern parallel zur Erzählung liegende Ebene der formalen Redundanz.⁷ Der Held ist gut aussehend, auch *weil* er der Held ist. Seine Bewegungen und Taten in Slow Motion sind gewinnend und schön, weil sie im Sinne des Guten geschehen, unsere Erwartungen erfüllen, von unserer Empathie begleitet sind. Bezeichnenderweise finden sich die meisten Zeitlupen nicht wahllos im filmischen Text verstreut, sondern besetzen mit Vorliebe dramaturgische Wende- und Höhepunkte. Sie verlängern, intensivieren, unterstreichen das sowieso schon Bedeutungsvolle.

Einer der Narrationsstränge von *The Horse Whisperer* (Robert Redford, USA 1989) ist die Liebe zwischen der verheirateten Annie (Kristin Scott Thomas) und dem von ihr engagierten Pferdeheiler Tom (Robert Redford). Einen ersten Kulminationspunkt ihrer unausgesprochenen Liebesbeziehung bildet ein gemeinsamer Ausritt. Mehrere Zeitlupeneinstellungen zeigen die Protagonisten auf ihren galoppierenden Pferden vor einer weiten Landschaft. An der Schönheit dieser Sequenz wirken verschiedene Elemente mit. Da ist einmal die sowieso schon imposante und wundervolle Szenerie Montanas, hinzu kommen ein romantisches Licht, das alles in grüne und gelbgoldene Töne tränkt, emotionsschürende Musik und natürlich die Zeitlupe, welche die majestätischen Bewegungen der Pferde (ein Zeitlupenklassiker!) noch geschmeidiger, die von Hufen aufgepeitschten Wassertropfen im Licht noch gleissender wirken lässt. Diese formalen Parameter stehen aber nicht allein da. Sie bedienen die allgemeine Romantik der Sequenz, sind gleichermaßen Basis und Ausdruck einer wichtigen dramaturgischen Wendung. Und je mehr wir Empathie zeigen, mit den Hauptfiguren mitfühlen, die Beziehung guteissen und vielleicht die insgesamt (Natur) verklärende und eher konservative Ideologie des Films teilen, desto grösser wird die Wertschätzung der Ästhetik ausfallen. Stehen wir jedoch den Figuren gleichgültig, der Erzählung gar ablehnend gegenüber, kann die starke Ästhetisierung rasch unter Kitschverdacht geraten und die Zeitlupe im Besonderen als klischiert und peinlich empfunden werden.

Zeitlupe ist im Spielfilm also nicht *per se* ein verlässlicher, formaler Kunstgriff zur Erzeugung ästhetischer Gefälligkeit, sondern häufig eher ein Mittel der Potenzierung inhaltlicher Aussagen, erzählerischer Momente und dramaturgischer Spitzen. In anderen narrativen Zusammenhängen kann sie ebenso gut negative Emotionen schüren, sogar der Hässlichkeit und dem Grauen als Substrat dienen. Auch bei Zeitlupe befindet sich das Erlebnis «Schönheit» demnach an der Schnittstelle von Kognition und Emotion, von Bewusstem und Unterbewusstem, von persönlicher Präferenz, kultureller und Ideologischer Prägung.

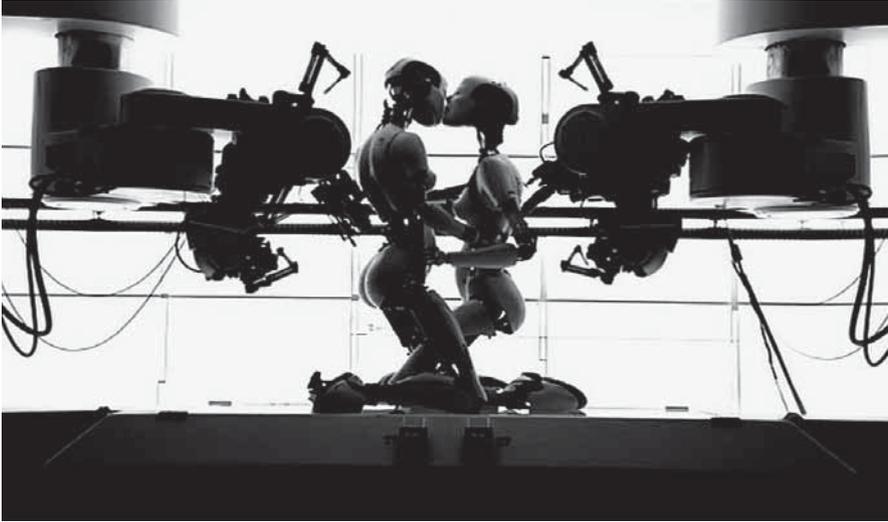
Anmerkungen

- 1 Hans Jürgen Wulff, *Lexikon der Filmbe-griffe*, hg. vom Bender Verlag, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/index2.php?selectname=Zeitlupe&ok=ok>, Stand: 1.1.2007.
- 2 Rudolf Haller, «Das Problem der Objektivität ästhetischer Wertungen», in: Rüdiger Bubner (Hg.), *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, Göttingen 1975, S.105–117.
- 3 Gerade aufgrund seiner Nähe zur Realität sprach man in der Anfangszeit dem Film das Recht ab, als Kunstform zu gelten. Frühe Verteidiger der Filmkunst wie Rudolf Arnheim strichen in ihren theoretischen Schriften denn auch ganz dezidiert heraus, in welch mannigfaltigen Belangen Film eben nicht mit der Realität kongruent sei.
- 4 Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1949, S. 142.
- 5 Scott MacDonald, «Godfrey Reggio», in: *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1988, S. 378–401, S. 389.
- 6 Mike Featherstone, «The Body in Consumer Culture», in: Mike Featherstone und Mike Hepworth (Hg.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London 1991, S. 170–196, S. 187.
- 7 Zur weiteren Erläuterung des Begriffs siehe: Kristin Thompson, «The Concept of Cinematic Excess» (1981), in: Gerald Mast u.a. (Hg.), *Film Theory and Criticism*. Introductory Readings, New York 1987, S. 487–498.

FLORIAN KELLER

All Is Full of Love

(Chris Cunningham, GB 1999)



Eine Wiedergeburt im Labor der künstlichen Liebe. Allein auf dem spiegelglatten Boden liegt ein androider Roboter, die Züge von Björk im milchweissen Gesicht. Funken tanzen in Zeitlupe, Narziss aufersteht als traurige Prinzessin im klinischen Käfig. Das geliebte Spiegelbild erscheint ihr nicht als Phantom im Wasser, sondern leibhaftig in einem elfenhaften Double, die Züge von Björk im milchweissen Gesicht. Aber dieses Spiegelbild ist auch die wiedergeborene Nymphe Echo. Und ihr Refrain, wie ein ferner Widerhall aus alten Tagen: All is full of love. Gespiesen von den vielgliedrigen Maschinen in ihrem Rücken, knien sich die zwei Grazien hin zu einem kybernetischen Ballett der Zärtlichkeit. All is full of love. In der kontrollierten Ekstase der beiden Roboter flackert das Licht im Labor. All is full of love. Die Kamera weicht den Kabeln entlang zurück ins Dunkel, lässt die Liebenden allein, entrückt in der Raumkapsel ihrer bionischen Romantik.