

5 2014
Tempo! Zeit- und
Beschleunigungswahrnehmung
in der Moderne

FRAUKE FITZNER
(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: »Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences« (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)
- Interjekte 4** MONA KÖRTE, JUDITH ELISABETH WEISS (HG.): »Gesichtsaufösungen« (2013)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2014 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Sarah Affenzeller

gesetzt in der ITC Charter

Inhalt

- 4 Einleitung
Frauke Fitzner

- 6 Messen, beschleunigen, anhalten, zurückdrehen.
Das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde
Margarete Vöhringer

- 19 »... die Notwendigkeit, die Werke rascher zu interpretieren«.
Musik, Technik und Beschleunigung
Frauke Fitzner

- 28 Slow is beautiful.
Essay über die Kunst und Lebensart der Entschleunigung
Tatjana Petzer

- 36 Zurück in die Zukunft, vorwärts in die Vergangenheit.
Zeitreisen in Literatur und Film
Stefan Willer

Einleitung

Frauke Fitzner

Tütensuppe, Trambahn, Twitter: Dass sich die Geschichte der Beschleunigung anhand von alltäglichen Dingen nachvollziehen lässt, machte die Ausstellung *TEMPO TEMPO! Im Wettlauf mit der Zeit* anschaulich, die 2013 im Museum für Kommunikation Berlin gezeigt wurde. Die Ausstellung dokumentierte dabei die Vielfalt von Produkten und Medientechniken, die dem Menschen das Alltagsleben erleichtern sollen, indem sie Handlungen vereinfachen und beschleunigen und damit Zeit einsparen. Gleichzeitig thematisierte die Ausstellung aber auch das moderne Lebensgefühl der stetigen Beschleunigung und der Zeitknappheit. Auf diese Weise wurde anhand der Exponate das »ungeheure Paradoxon der modernen Welt«¹ veranschaulicht, dessen innere Strukturen der Soziologe Hartmut Rosa aufgezeigt hat: Eigentlich zielen die vielen Innovationen darauf ab, Zeit zu sparen, indem sie den nötigen Zeitaufwand für Handlungen verringern. In ihrer Häufung führen sie jedoch zu einer empfundenen Beschleunigung des Lebens, weil in demselben Zeitraum mehr einzelne Handlungen als zuvor möglich sind und auch zunehmend erwartet werden. Die »Logik der Beschleunigung«² formt die Zeitstrukturen in der Moderne.

Die folgenden Beiträge sind im Rahmen einer Vortragsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung entstanden, die die Ausstellung am Museum für Kommunikation begleitete.³ Dabei fokussieren die Beiträge aber weniger Alltagsgegenstände, die Produkte und Bestandteile der Beschleunigungslogik sind, sondern widmen sich Beispielen aus den Künsten. An diesen Beispielen wird deutlich, dass die Künste ebenfalls in die Beschleunigung eingebunden sind, diese aber zugleich immer auch reflektieren. In ihrer Summe zeigen die Beiträge, die sich ganz unterschiedlichen Bereichen der Kulturgeschichte widmen, dass in der künstlerischen Reflexion der Beschleunigung das Verhältnis von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verhandelt wird. Die Auseinandersetzung mit den sich verändernden Zeitstrukturen wird damit zum Ausgangspunkt für die Verortung der Gegenwart in der Geschichte.

Im ersten Beitrag zeigt *Margarete Vöhringer* dies am Beispiel der Zukunftskünstler der russischen Avantgarde: Die Zukunft, die entworfen wurde, diente dabei als Motivationsmoment für die Gesellschaft der Gegenwart. Die zukünftige Gesellschaft und die zukünftige Stadt sollten durch das Verhalten der Menschen in der Gegenwart erschaffen werden und dieses Verhalten wurde auch mit Mitteln der Ästhetik gelenkt. *Frauke Fitzner* versammelt in ihrem Beitrag verschiedene musikästhetische Diskussionen aus den

1 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M. 102012, S. 11.

2 Ebd.

3 Die Beiträge haben ihren mündlichen Charakter beibehalten.

ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in denen das Tempo eine zentrale Rolle spielte. In der Überlappung der technischen Reproduzierbarkeit von Musik mit dem wachsenden Interesse an der historischen Aufführungspraxis treffen sich dabei auch die musikalische Zukunft und Vergangenheit. *Tatjana Petzer* kontrastiert die Entschleunigung, die gegenwärtig für verschiedene Lebensbereiche ausgerufen wird, mit künstlerischen Ansätzen aus verschiedenen kulturhistorischen Kontexten. Während sich das sogenannte Slow-Movement weiterhin auf die Produktionsmechanismen der Arbeit richtet und diese eben durch Langsamkeit zu optimieren versucht, bieten künstlerische Reflexionen andere Formen der Langsamkeit, der Muße und der Faulheit als Alternativen zum Fortschrittsoptimismus der Slow-Bewegung an. Der Beitrag von *Stefan Willer* widmet sich einem Thema, das sich genuin auf das Verhältnis von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft bezieht: die Zeitreise. Im Vergleich verschiedener Beispiele wird dabei deutlich, dass sich die Zeitreise als Motiv in Literatur und Film historisch verändert hat und mit ihr das fiktional entworfene Verhältnis der Gegenwart zur bereisten Zeit.

Messen, beschleunigen, anhalten, zurückdrehen. Das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde

Margarete Vöhringer

Die russische Avantgarde ist als Kunst der Vorhut bekannt. Ihr berühmtester Fotograf Alexander Rodtschenko verkündete Anfang der 20er Jahre: »Das konstruktive Leben ist die Kunst der *Zukunft*«¹ und brachte damit eine Fortschrittshaltung auf den Punkt, wie sie in jenen Jahren auch für den kapitalistischen Westen galt. Anders aber als im Westen kam die Avantgarde-Kunst nach der Oktoberrevolution in Russland in die seltene Position, an dem großen Projekt des Aufbaus der neuen sozialistischen Gesellschaft beteiligt zu sein und setzte dadurch etwas in Bewegung, was anderswo in der Welt noch nicht einmal vorstellbar war: die Flexibilisierung der Zeit – das Spiel mit der Zeit. Hatte das 19. Jahrhundert die zeitliche Synchronisierung in Form der Taktung des industriellen Arbeitstages, der Vereinheitlichung der Eisenbahnzeiten und der Ordnung der Welt in Zeitzonen hervorgebracht, schien es Anfang des 20. Jahrhunderts um mehr zu gehen als das Standardisieren – um die Steigerung von Zeit, also um erhöhte Geschwindigkeiten durch neue Fortbewegungsmittel, um steigende Arbeitsleistung und um zunehmende Lebenserwartungen. Diese ökonomische Haltung erfuhr in den künstlerischen Experimenten der 20er Jahre eine enorme Vervielfältigung: Zeit wurde eine Variable für die verschiedensten Manipulationen wie das Springen in der Zeit oder Collagieren von Zeit, wenn es auch bei diesen Verfahren immer um das Vorwärtstreben ging. Schließlich galt es, die Zukunft des Neuen Menschen nicht nur zu propagieren, sondern auch herbeizuführen und Beschleunigungsprozesse allein schienen hier nicht effektiv genug. Man musste die ablaufende Zeit irgendwie überlisten oder vielmehr die Zeitwahrnehmung der Bewohner Russlands überlisten, die von all den Modernisierungsprozessen, die sie zu erwarten hatten, noch nicht viel merkten. Das war eine paradoxe Situation: Die Wirklichkeit, die Zukunft, für die die russischen Arbeiter sich anstrengen sollten, kannten sie noch gar nicht, und daher musste diese moderne Wirklichkeit zunächst von den Künstlern entworfen und vor Augen geführt werden. So entstanden Fotografien, Gebäude, Filme und Plakate, die zum einen zeigten, was zu tun war und zum anderen versuchten, zu einer spontanen Entwicklung von Fortschritt beizutragen. Hierzu bedienten sich die Künstler der Praktiken, die auch in den Wissenschaften verbreitet waren – Menschen wurden ebenso vermessen wie Stadtpläne; Fotografien montierten Ereignisse und schienen sie damit anzuhalten und sichtbar zu machen, gerade wie dies die Arbeitswissenschaften mit menschlichen Bewegungen vermochten; im Film liefen die Bilder vorwärts und rückwärts, Zeit schien völlig frei handhabbar, während

¹ Rodtschenko, Alexander: *Losungi (Disziplina Konstrukzii, rukovoditel' Rodtschenko)*, [Losungen (Disziplin Konstruktion, Leiter Rodtschenko)], Moskau 1921, in Chan-Magomedov, Selim O.: *VChUTEMAS. 1920–1930*. 2 Bd. Moskau 2000, S. 372.

in der Medizin Verjüngungsexperimente stattfanden, die versuchten, die physiologische Zeit tatsächlich zurückzudrehen. Ich möchte die wichtigsten Beispiele für diese Vorgänge präsentieren und dabei verdeutlichen, wie sehr dieses experimentelle Hantieren mit Zeit nicht nur die Künstler interessierte, sondern sich zeitgleich in der Physiologie antreffen ließ. Und dieser Zusammenhang ist entscheidend, denn er bereitet die Situation vor, die uns heute mit dieser ›wilden Zeit‹ der 20er Jahre verbindet und auf die ich abschließend zu sprechen kommen werde.

1. Vermessung von Mensch und Stadt: Schneller gehen

Sie sehen hier den Eingang zur Metro-Station Ljubjanka. Sie sieht aus wie ein Kamera-Objektiv, das aus dem Boden herauschaut auf den großen leeren Platz vor ihr und auf das Gebäude gegenüber – das ehemalige KGB.² Der Verweis auf das in den 20er Jahren modernste technische Überwachungsmedium ›Film‹ legt nahe, worum es dieser Architektur ging: um die kontrollierte Steuerung der Bewohner durch die Stadt. Und wo ist das bis heute wichtiger, als in der hektischen Atmosphäre der meist überfüllten Metroeingänge? Der Zweck solcher Anlagen war die Optimierung der Bewegung im öffentlichen



Abb. 1: Metro Ljubjanka, ehem. Dzeržinskaja

Raum, das schnelle, automatische Handeln der Menschen, die sich in der neuen, sozialistischen Welt noch nicht zurechtfinden konnten – also all der Bauern und Analphabeten, die zu Hunderten in die Großstadt strömten und kaum oder gar nicht lesen konnten. Statt Schriftzeichen benötigte man Farben

und Formen zur Lenkung der Menschenmassen durch die Moskauer Straßen. Es waren Gebäude gefordert, die wie technische Apparate automatische, regelmäßige und reibungslose Bewegungen auslösen konnten.

Der Architekt, der diese Gebäude mithilfe solcher Apparate aus der Psychologie entwickelte, hieß Nikolaj Ladovskij. Er lehrte an den VChUTEMAS, der Kunsthochschule in Moskau, Tür an Tür mit den Konstruktivisten und dem bereits erwähnten Fotografen Alexander Rodtschenko. Außerdem war Ladovskij eng mit dem Maler und Architekten El Lissitzky befreundet. Zusammen haben sie einen Text zur Psychotech-

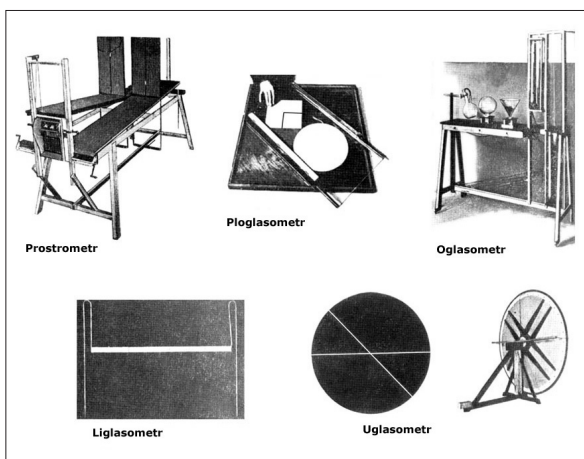


Abb. 2: Glazometry (Augenmeter)

² Ausführlicher zu Nikolaj Ladovskijs Architektur, sowie zu einigen Akteuren der folgenden Kapitel (Pudovkin, Pavlov, Bogdanow) in Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007.



Abb. 3: Ladovskijs Apparate im Vergleich zu Berliner Apparaten

ßen regelmäßig wiederholt, die Reaktionszeit gemessen und auf persönliche »Psycho-Profil-Kärtchen« geschrieben. So konnten die Architekten selbst nachvollziehen, ob sich ihr Einschätzungsvermögen verbesserte – und das hieß in erster Linie, ob sich ihre Wahrnehmungsreaktionen beschleunigen ließen. In der Praxis sollten die trainierten Architekten dann auf den Straßen visuelle Eindrücke sammeln, sie im 1926 eingerichteten so genannten »Labor für Psychotechnik der Architektur« mithilfe dieser Apparate nachstellen und optimieren, in ein räumliches Modell übertragen und schließlich in ein Gebäude umsetzen.⁴

Die Wirkungen dieser Architektur wurden dadurch im Entwurf simuliert. Die Formen, die so entstanden – wie hier der Bahnsteig der Metro Lubjanka – sollten eine Sogwirkung entwickeln und die Fußgänger regelrecht in sich aufnehmen, also räumlich und ohne den Einsatz von Sprache zum Betreten der U-Bahn motivieren. Das Ergebnis sollte dabei nicht etwa Aufklärung sein, sprich die Erklärung von Wegen und Richtungen, sondern die möglichst automatische, dynamische Bewegung, die nicht das Nachdenken über Wegweiser sondern das unbewusste, schnelle Gehen förderte.



Abb. 4: Metro-Bahnsteig Lubjanka

³ Ladovskij, Nikolaj und Lissitzky, El (Hrsg.): *Izvestija ASNOVA. Izvestija Assotsiatsii novykh arkhitektorov* [ASNOVA. Nachrichten der Vereinigung Neuer Architekten], Nr. 1, Moskau 1926.

⁴ Krutikov, Georgij: *Architekturnaja Nautschno-Issledovatel'skaja Laboratorija pri architekturnom fakultete Moskovskogo Vjego Chud.-Techn. Instituta* [Das wissenschaftliche Forschungslabor für Architektur an der Architektur fakultät des VChUTEIN], in *Stroitel'naja Promischlennost* [Bau-Industrie], Moskau 1928, Nr. 5, S. 372–375.

2. Arbeitswissenschaften: Schneller arbeiten

Ein weiterer Anwendungsbereich psychologischer Praktiken war die Arbeitswissenschaft, wie sie Anfang der 20er Jahre Alexej Gastev in Moskau eingeführt hatte. Am Zentralen Institut für Arbeit (ZIT) entwickelte er die so genannte Wissenschaftliche Arbeitsorganisation (NOT), der zufolge der ganze Alltag von automatischen Handlungen durchzogen war, die an Arbeitsbänken trainiert und verbessert und das hieß vor allem beschleunigt werden konnten. Ging es den Architekten darum, schnelleres Gehen zu ermöglichen, so zielte Gastev auf schnelleres Arbeiten. Doch anders als im kapitalistischen Westen dachte er zunächst vor allem an das Wohl des Arbeiters, an »die Energiebilanz des Arbeitenden«⁵, die den zentralen Unterschied zum amerikanischen Taylorismus markierte, da sie sich nicht an den technisch sondern an den menschlich möglichen Zeitoptimierungen orientierte. Gastev hatte hierzu das Konzept der »ustanovka« – der Einstellung – entwickelt, die einen Doppelsinn zum Ausdruck brachte: einerseits die »Aufstellung, Montage, technische Anlage« und andererseits die »Einstellung im Sinne von subjektiver Haltung«.⁶ In seiner Praxis analysierte Gastev zuerst die menschlichen Arbeitsabläufe durch Zeit- und Bewegungsstudien, dann zerlegte er die Bewegungen seiner Akteure auf minimalste Einheiten. Jede Einheit wurde einzeln trainiert und schließlich neu zu einem möglichst effektiven Arbeitsablauf zusammengesetzt. Das Resultat war die »kulturelle Einstellung« des Menschen, was sowohl seine Einbindung innerhalb der Organisation des Arbeitsablaufs als auch seine »psychologische Einstellung« meinte.⁷ Psychologie indes beschränkte sich bei Gastev auf die Rekonstruktion des Bewegungsapparats, auf die Schaffung von »Nerven-Muskel-Automaten«⁸, von menschlichen Maschinen, deren Psyche sich über das Training ihrer Körper verändern sollte: »Die Maschinisierung normt nicht nur die Gesten, nicht nur die Produktionsmethoden, sondern auch die täglichen Gedanken [...]«.⁹ Und um die Gedanken der Arbeiter an das Haushalten mit ihrer Lebenszeit zu gewöhnen, verteilte Gastev ganz einfach Uhren und Stundenpläne im ganzen Land.



Abb. 5 : Alexej Kapitonowitsch Gastev: *Kak nado rabotat* (Wie man arbeiten muss)

5 Tatur, Melanie: *Wissenschaftliche Arbeitsorganisation. Arbeitswissenschaft und Arbeitsorganisation in der Sowjetunion 1921–1935*, Wiesbaden 1979, S. 40.

6 Ebd. S. 15.

7 Ebd. S. 16.

8 Gastev, Alexej: Dvigatel'naja Kul'tura [Bewegungskultur], in *Organizacija Truda* [Organisation der Arbeit], Nr. 6 1925: S. 3–13, hier S. 7.

9 Gastev, Alexej: Über die Tendenzen der proletarischen Kultur, Moskau 1919, in Lorenz, Richard (Hrsg.): *Proletarische Kulturrevolution in Russland (1917–1921)*, Dokumente des Proletkults, München 1969, S. 57–63, hier S. 61.

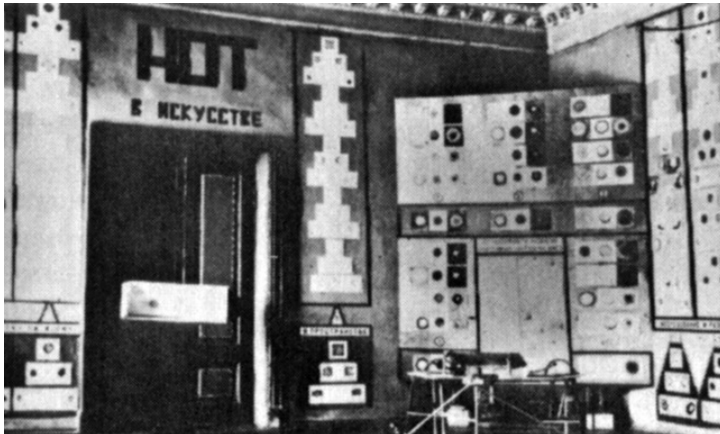


Abb. 6: NOT (Wissenschaftliche Arbeitsorganisation) in Matjuschins Abteilung am GINCHUK in Leningrad

Gastevs Idee zur Wissenschaftlichen Arbeitsorganisation NOT fand sich auf zahlreichen Werbebannern der 20er Jahre, um die neu auszubildenden Arbeiter zu überzeugen: Denn nun wurden die Arbeiter in der Fabrik plötzlich nicht einfach nur einer Arbeit zugewiesen, die zu ihnen passte, sondern sie sollten für jegliche Arbeit trainierbar sein. In einer Kunstaussstellung wie dieser am Institut für Künstlerische Kultur in St. Petersburg, geleitet von Kasimir Malewitsch, verwundert solch ein auf

Effektivität ausgerichteter Ansatz zwar zunächst. Weiß man aber, dass auch die Künstler an die Möglichkeit der Optimierung von Menschen und ihren Handlungen glaubten, so erscheinen deren abstrakte Kunstwerke als Manipulation von Raum und Zeit.

3. Fotomontagen: Gleichzeitigkeiten suggerieren

Besonders offensichtlich wird dieses Manipulieren von Raum und Zeit in der Fotomontage. Verschiedene Bildmotive kombinieren Unmögliches, stellen Verbindungen zwischen Ereignissen her, die simultan oder völlig getrennt ablaufen und deshalb nicht immer sichtbar werden. Dieses Beispiel von Alexander Rodtschenko stellt die Herstellung von Glühbirnen besonders dynamisch dar – von der Erforschung und Produktion bis zur Massenauslieferung. Der Text klärt auf: Die Produktion hat sich innerhalb von 5 Jahren verzehnfacht. All diese Ansichten stammen zwar aus derselben Fabrikanlage, zwischen ihren Anfertigungen lagen aber Jahre, so dass Rodtschenko die sukzessiven Abläufe durch seine Montage in ein Bild kondensierte und so eine fünf Jahre währende Entwicklung mit nur einem Blick nachvollziehbar machte.¹⁰ Dass Rodtschenko für diese Montagen, die zum Teil Darstellungen aus dem Zusammenhang rissen und neu kombinierten, ausgerechnet Fotografien ver-

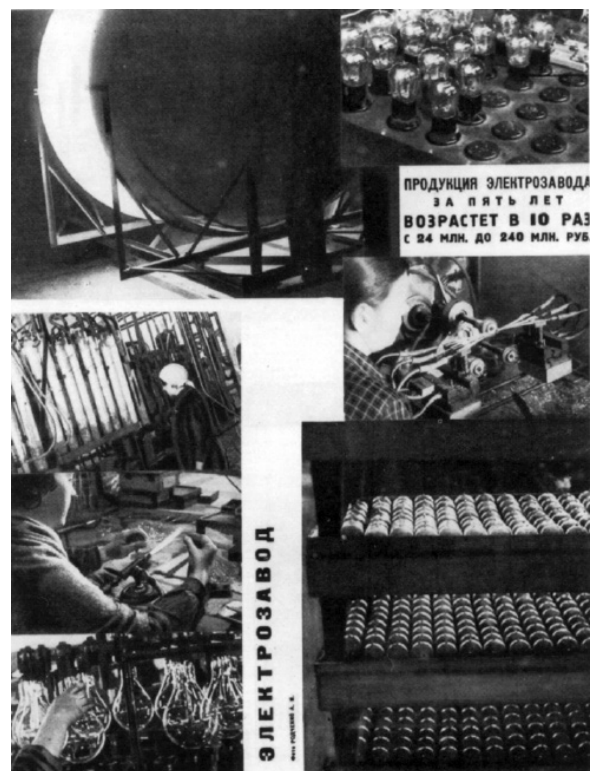


Abb. 7: Elektrostahlwerk

¹⁰ Revolution in Photography. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008.

Abb. 8–10: Bau des Weißmerkanals im Baltischen Meer, 1933

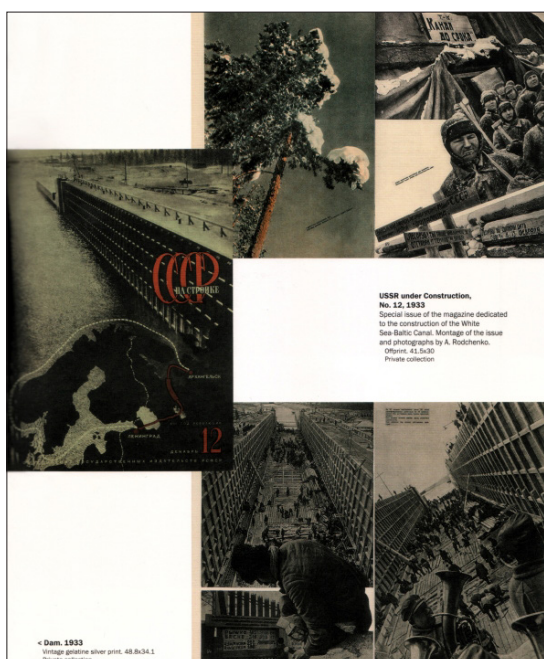


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

wendete, bildete einerseits einen extremen Widerspruch zum Authentizitätsanspruch der Fotografie. Andererseits aber nutzten die Montagen genau diese scheinbare Authentizität der Fotografie, um das Montierte noch glaubwürdiger zu machen.¹¹

Besonders prekär ist die Konstruktion von Glaubwürdigkeit in diesen Fotomontagen. Sie entstanden während des Baus des Weißmeer-Ostsee-Kanals Anfang der 30er Jahre. Hier hat Rodtschenko eine ganze Zeitschriftenausgabe des Propagandahefts »UDSSR im Aufbau« gestaltet mit Bildern vom erfolgreich voranschreitenden Bau dieses Kanals, für den 170.000 Häftlinge im Einsatz waren, unter Ihnen etliche Fachleute, die nur für den Kanalbau inhaftiert und nach Fertigstellung wieder freigelassen wurden; ca. 25.000 Menschen kamen bei diesem Mammutprojekt ums Leben – doch von all dem zeigen die Bilder nichts. Stattdessen konstruieren sie einen regelrechten Rausch der Arbeit, der zwar zwei Jahre andauerte, aber anmutete wie das Werk eines schönen Frühlings. Auch hier hat die Montage Zeit kondensiert, einzelne Situationen durch Vergrößerung festgehalten und für die längere Betrachtung angehalten. Zwischenstationen wurden weggelassen und die Konstruktion des Kanals zeitlich verkürzt, die hässlichen Seiten der Bauarbeit, die wahrscheinlich nicht zu selten vorkommenden Unfälle und Konstruktionsprobleme, schlicht übersprungen.¹²

Montagen dieser Art hatten in den 20er Jahren Konjunktur. Man kann fast sagen, dass die Fotomontage mehr noch als der Film das dominante Genre der visuellen Erzählung darstellte, wenn man bedenkt, dass zwischen 1925 und 1930 insgesamt 3.000 Plakate und etliche Zeitschriften mit Fotomontagen ent-

11 Die Fotoreportage über das Automobilwerk AMO erschien in der Zeitschrift *Dajosch* Nr. 14, Moskau 1929.

12 *Revolution in Photography*. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008.

standen. Dabei passte die Montage gut ins sozialistische Russland, da sie die zeitlichen Prozesse zu beschleunigen vermochte, wie dies ja die Fünf-Jahrespläne seit Ende der 20er Jahre zum Parteiprogramm erklärt hatten.

4. Physiologie: Verhalten steuern

Für eben diese Einebnung ethnischer und sozialer Unterschiede sollte auch die Physiologie Russlands stehen, die mit der Reflexlehre Ivan Pawlows, der 1904 als erster Russe einen Nobelpreis erhalten hatte, weltberühmt wurde. Pawlow hatte die so genannten bedingten Reflexe herausgearbeitet, die anders als die unbedingten, angeborenen Reflexe unabhängig von der Herkunft eines jeden Menschen erlernt werden konnten. Und auch hier spielte Zeit eine entscheidende Rolle. Der Dokumentarfilm *Mechanik des Gehirns* kam 1926 in die Kinos und sollte die Reflexlehre für die breiten Massen verständlich machen.¹³ Der berühmte Pawlowsche Hund reagierte auf das Erklängen eines bestimmten Tones, der mit der Nahrungsaufnahme verbunden wurde, durch die Sekretion von Speichel. Wurde dies oft genug wiederholt, sonderte der Hund bereits Speichel ab, ohne überhaupt Futter zu sehen. Pawlow ging es aber nicht nur darum, diesen Zusammenhang zu entdecken, sondern das Verhalten des Hundes genau und das heißt zeitlich zu erfassen. Ein spezifischer Rhythmus des Metronoms konnte mit dem Fütterungsvorgang gekoppelt werden und die Absonderung von Speichelflüssigkeit verursachen oder in Verbindung mit elektrischen Reizungen Angst und Abwehr hervorrufen. Ein minimal veränderter Rhythmus konnte dieselben Reflexe zum Verschwinden bringen. Je nachdem, in welcher Geschwindigkeit die Töne erklangen, reagierte der Hund auf jeweils andere Weise. Es schien, als ließe sich sein Verhalten allein aufgrund von zeitlichen Manipulationen steuern, wenn man die Rhythmen nur oft genug wiederholte und einprägte. Je häufiger ein rhythmisches Szenario trainiert wurde, desto schneller reagierte der Hund, vor allem aber reagierte er unmittelbar und reflexhaft.

Analog dazu behauptete der Film, dass auch Kinder auf diese Weise lernten zu essen, sich zu waschen und sogar weniger erfreuliche, verantwortungsvolle Aufgaben wie Geschirrspülen zu erfüllen. Nur durch

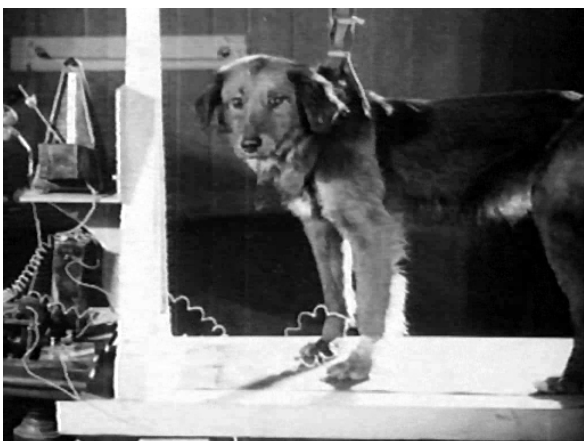


Abb. 11: Pavlows Hund



Abb. 12: 6-Jähriger beim Tischdecken

¹³ Die offizielle Kinofassung des Films *Mechanik des Gehirns* stammt aus dem Moskauer Staatlichen Filmarchiv Gosfilmofond. Drehbeginn war Mai 1925, Veröffentlichung November 1926, Drehbuch und Regie: Vsevolod Pudovkin, Kamera: Anatolij Golovnja. Vgl. Wsewolod Pudowkin. *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Berlin 1983, S. 623.

ständige Wiederholung und Übung sollte es möglich sein, aus ungehobelten Naturburschen – und zwar ganz gleich aus welcher Region des großen sowjetischen Reiches – kultivierte Sozialisten zu machen. Mehr noch, diese Sozialisten entstanden durch die Pawlowsche Konditionierung unwillentlich, geradezu automatisch – so wie sich das schon die Architekten mit ihren Raumwirkungen vorgestellt hatten und Gastev mit seinen Arbeitsroutinen. Eine besondere Rolle spielte hier der Rhythmus, also die zeitliche Strukturierung von Verhalten.

5. Filmmontage: Wahrnehmung manipulieren

Diese Rhythmisierung nahm der Regisseur des Films *Mechanik des Gehirns* – Vsevolod Pudowkin – auf. Reflexlehre im Zoo, am Strand, im Labor, im Kreißsaal und im Kindergarten war das bestechend einfache Thema des Films. Pudowkin differenzierte nun die verschiedenen Orte im Film mit unterschiedlicher Rhythmisierung seiner Montage: Die spielenden Jugendlichen am Strand wurden mit kontrastreichen, sich abrupt verändernden Blendeneffekten versehen; bei den Szenen im Labor hingegen blieb der Blendenkreis relativ stabil; im darauf folgenden Kreißsaal tauchte wiederum die sich öffnende und schließende Blende auf, die zur Überbrückung von Zeit eingesetzt wurde; und schließlich zeigte Pudowkin 3- und 6-jährige Kinder in einem Kindergarten beim Spielen und Sich-benehmen-Lernen, wobei die Blende wie im Labor stabil flackerte. Die Montage setzte so Orte zu einander in Beziehung, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben: Die Strandjugend verbindet sich durch die stark hervortretende Blende und den schnellen Schnitt mit der Geburt; beide Szenen zeichnen sich durch die Natürlichkeit dessen aus, was dort abläuft (Spiel und Geburt), während sowohl im Labor als auch im Kindergarten Regeln am Werk waren, deren Künstlichkeit schon in den 20er Jahren außer Frage standen; die in beiden Handlungsräumen verwendete langsame Montage ohne springende Blendenkreise verdeutlichte ihren Zusammenhang. Natur und Klinik, Labor und Erziehungsanstalt – der Rhythmus der Montage verknüpfte diese Räume und behauptete, dass in ihnen Ähnliches vor sich ging. So wie in Pawlows Labor sollte auch in der Erziehungsanstalt experimentiert werden. So wie Pawlow das Verhalten seiner Versuchstiere durch zeitliche Manipulationen steuerte (also durch Zeitmessungen, Verkürzungen und Wiederholungen), so sollten auch Kinder steuerbar sein durch die exakte Einübung bestimmter, zeitlich festgelegter Handlungen.

Radikaler noch als Pudowkin setzte Dziga Wertow die Montage als Mittel zur Manipulation von Zeit ein. 1926 drehte er drei Jahre lang den Film *Der Mann mit der Kamera*, in dem er die von Technik durchgesetzte Wirklichkeit in der modernen Großstadt zeigte (gedreht wurde in Moskau und Odessa): Straßenbahnfahrten, Autofahrten, sich drehende Räder, sich drehende Montagerollen, einen furchtlosen Kameramann, der sich auf Brückenmasten stellt und unter Züge legt, um die



Abb. 13: Kreisblenden



Abb. 14: *Dynamische Großstadt*, in: *Der Mann mit der Kamera*

laufende, ja rennende Zeit im Bild festzuhalten.¹⁴ Wertow spielte mit der Technik, hielt das Bild an, wiederholte und verkleinerte Aufnahmen, wechselte Großaufnahmen und Totalen ab, sprang zwischen ruhigen und schnellen Szenen, collagierte Motive. Die technischen Möglichkeiten der Filmapparatur sind die ganze Zeit des Films über omnipräsent. Diese Offenlegung der Filmtechnik sollte verdeutlichen, dass der Regisseur die gefilmte Realität verändert, sie neu erschafft, und nicht einfach die Wirklichkeit zeigt, wie sie ist. Menschen spielten dabei eine un-

tergeordnete Rolle, es ging ihm um die Beschleunigung des Lebens, die durch die neuen Fortbewegungsmittel Auto, Straßenbahn und Flugzeug ins Leben getreten waren. Diese Beschleunigung griff er zwar auf, indem er ständig selbst mit der Kamera durchs Bild fuhr, zugleich aber störte er sie auch, unterbrach den Fluss des Geschehens durch Zeitlupe, Standbilder und Szenenwiederholungen und lenkte so unsere Aufmerksamkeit auf Vorgänge, die uns im normalen Ablauf der Zeit entgangen wären. Dadurch entstand ein Film, der in nur 64 Minuten einen ganzen Tag im Leben einer Stadt Ende der 20er Jahre zeigte, zugleich aber einige Szenen darin durch das Anhalten der Zeit länger erscheinen ließ, als sie es tatsächlich waren und so einen Tag konstruierte, wie er nur in der Filmwirklichkeit, nicht aber außerhalb des Films erfahrbar war.

6. Medizin: Lebenszeit verlängern

Vom Anhalten der Zeit ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Zurückdrehen der Zeit. Hierfür möchte ich ein letztes Beispiel vorstellen. Es entstand als Reaktion auf die vielen künstlerischen Experimente der 20er Jahre und als Gegenprogramm zur Arbeitswissenschaft und ist kein Einzelfall, sondern schließt an eine lange Geschichte der Verjüngung an, die in der Biologie in ganz Europa verbreitet war.¹⁵ Aber zurück nach Russland. Um die Modernisierungsprozesse zu beschleunigen schlug der Philosoph Alexander Bogdanow ein medizinisches Verfahren vor, das die Verjüngung der Bevölkerung vorsah, das heißt: deren Lebenszeit zurück drehen sollte. Bogdanow war seit Jahrzehnten der Konkurrent Lenins gewesen. Das Foto zeigt ihn beim Schachspiel mit Lenin und Gorki 1908 auf Capri. Kurze Zeit später stritten sie um die Frage, wie eine neue Gesellschaftsordnung auszusehen habe, wie viel Kontrollmacht dabei die Partei bekommen dürfe und wie viele Freiheiten die einzelnen Bereiche Politik, Wirtschaft



Abb. 15: *Lenin, Bogdanov und Gorkij beim Schachspiel auf Capri*

14 Der Film bestand laut *Sowkino* aus sechs Teilen und hat eine Länge von 64 Min. 32 Sek. Regieassistent: Jelisaveta Svilova (Wertows zukünftige Frau), Kamera: Michael Kaufman (Wertows Bruder), Musik: Orgel (konzipiert von Wertow, Aleksei Gan u.a.), Plakatgestaltung: Stenberg-Brüder. Weltpremiere in Kiev und Moskau, dann Hannover und Berlin. Vgl. Tode, Thomas und Gramatke, Alexandra (Hrsg.): *Dziga Wertow. Tagebücher/Arbeitshefte*. Bd. 14 der Reihe Close Up. Konstanz 2000, S. 227.

15 Stoff, Heiko: *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*, Wien Köln Weimar 2004.

und Kunst haben sollten. Bogdanow setzte sich für mehr Freiheit und Selbstorganisation der einzelnen gesellschaftlichen Einrichtungen und gegen jede Form der Gewalt ein.

1918 schrieb er eine Kritik der Arbeitswissenschaften, die deutlich machte, dass er deren psychologische Experimente verurteilte und alternativ seine eigenen physiologischen Versuche ins Feld führte. 1924 begann Bogdanow, zirkuläre Bluttransfusionen durchzuführen, das heißt den wechselseitigen Bluttausch zwischen zwei oder mehr Menschen. 1926 (nach Lenins Tod) bekam er zu diesem Zweck sein Institut für Bluttransfusionen eingerichtet, wo er der Frage nachging, ob sich bei einem Bluttausch die Qualität des Blutes auf beiden Seiten verbessern würde.¹⁶ Ein jüngerer Proband würde sein noch nicht mit Abwehrstoffen durchsetztes Blut anreichern, ein älterer Proband würde frisches, sauberes Blut bekommen und so sein von Abwehrkörpern zersetztes Blut reinigen. Die Probanden wurden hierfür in einem Raum nebeneinander gelegt, manchmal bis zu acht Personen, mit den Armen in Wasser getaucht und durch indirekte Bluttransfusionen miteinander verbunden (d.h. das Blut wurde in Behälter aufgefangen und mit Zitrat gemischt, damit es nicht gerann, und dann erst der anderen Person zugeführt). Für beide Teilnehmer sollte die Transfusion eine Erfrischung des gesamten Organismus bedeuten, da Bogdanow zufolge alle Teilchen im Blut miteinander in Austausch treten, in einen Zustand der Stimulation geraten und so zu einer Erhöhung der Stabilität des Gleichgewichts führen, die wiederum eine Verjüngung des Menschen zur Folge hätte. Neben der Verjüngung versprach sich Bogdanow durch das Ritual auch einen Effekt der Vergemeinschaftung, die auf der physiologischen Ebene auf die Psyche der Spender wirken sollte. Nicht über den Umweg visueller Reizungen sondern direkt über den Körper, physisch, sollte hier die kommunistische Haltung vermittelt werden

– im Grunde herrschte also auch hier das Effizienzparadigma der Arbeitswissenschaften, nur sollte es eben weniger offensichtlich und aggressiv auf den Menschen einwirken und stattdessen sehr viel subtiler, unbewusster wirken.

Auch Bogdanow glaubte an die Optimierung der Menschen, an die Möglichkeit, das Leben zu verlängern und die vergangene Zeit zurückzudrehen. Das erprobte er sogar am eigenen Leib. Ab Mitte der 20er Jahre war ihm klar geworden, dass er nicht mehr genug Zeit hätte, die Dinge zu regeln, das politische Chaos zu ordnen. Die laufenden Experimente der Psychologen und Avantgardisten wirkten zu langsam und so beschloss er, selbst mit seiner Frau und Kollegen Blut zu tauschen. Doch er starb 1928 bei seiner 12. Bluttransfusion, da noch nicht alle Faktoren im Blut bekannt waren und er einen Schock durch zu viele rote Blutkörperchen in seinem Körper erlitt. Nach seinem Tod wurde Bogdanows Institut nach ihm benannt, die zirkulären Bluttransfusionen wurden zu



Abb. 16: Bogdanovs Institut für Bluttransfusionen im Haus des Kaufmanns Igumnov in Moskau



Abb. 17: Eingang zur Blutausgabe des Instituts für Bluttransfusionen Moskau

¹⁶ Bogdanov, Aleksandr: *Bor'ba za schiznesposobnost'* (Der Kampf um die Lebensfähigkeit) Moskau 1927, englische Fassung in Huestis, Douglas W. (Hrsg.): *Alexander Bogdanov. The Struggle for Viability*. Tucson 2001, S. 25-216.

Blutspenden umgewandelt, die man bis heute an dieser Tür im Süden Moskaus am Hämatologischen Wissenschaftszentrum tätigen kann.¹⁷

7. Schluss: Avantgarde Experimente als Erfindung der Kreativität

Der Blick auf das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde, auf ihren ökonomischen Umgang mit Zeit, ließ den Bogen spannen von der Beschleunigung von Zeit und Mensch in Architektur und Arbeitswissenschaft über die spielerischen Verfahren des Zeit-Anhaltens und -Kondensierens in der Fotomontage, die Rhythmisierungen der Zeit in Physiologie und Film bis hin zum Umkehren von zeitlichen Prozessen in der Medizin.

Was hat all dies nun mit uns heute zu tun? Ich sehe zwei Gründe dafür, dass uns das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde interessieren sollte: Zum einen durchkreuzen ihre vielfältigen Spielereien mit Zeit eine prominente Erzählung, die beispielsweise von dem Soziologen Harald Welzer vertreten wird und besagt, heute sei unser größtes Problem das Wachstumsphantasma. Diesem Phantasma zufolge wachse unsere Wirtschaft ewig weiter, ignoriere dabei die Endlichkeit unserer Ressourcen und Lebenszeit und sei nicht zuletzt für die Klimakatastrophe verantwortlich.¹⁸ Welzer leitet unseren Glauben an das ewige Wachstum aus genau der Phase her, in welcher die Avantgardisten zu experimentieren begannen: aus der Systemkonkurrenz zwischen Sozialismus und Kapitalismus, deren Wettbewerb sich in Wachstumsraten gemessen habe. Doch wie soll man sich erklären, dass die Sozialisten statt auf Wachstumszwang zu setzen künstlerische Experimente förderten, die alles andere als wirtschaftliche Ziele hatten, die zwar auch an Effizienz glaubten, diese aber nicht im Voraus kalkulieren konnten, die mehr mit der Zeit spielten, als um den Gewinn von Zeit zu kämpfen?

Ich vermute, und das ist der zweite Grund weshalb ich mich mit der Russischen Avantgarde beschäftige, dass es den Avantgardisten vielmehr um eine Veränderung der Zeitwahrnehmung ging als um die Beschleunigung von Arbeitsprozessen. Deshalb ist es wichtig, ihre Experimente mit jenen der Psychologen zu vergleichen, denn letztere haben die Zeitwahrnehmung überhaupt erst als manipulierbar postuliert, während sie die Künstler in ihrem Alltag dann tatsächlich zu manipulieren versucht haben.

Und mit dieser veränderbaren Zeitwahrnehmung haben wir es heute noch zu tun, wenn wir beispielsweise daran arbeiten, unsere Persönlichkeit zu bilden, etwas erreichen zu müssen, uns entfalten zu können, etwas aus uns machen zu wollen. Nur dass wir die Rolle der Künstler übernommen haben: Wir werden nicht mehr Experimenten ausgesetzt, sondern experimentieren selbst. Dies ist ein seit einigen Jahren in der Soziologie beobachtetes Gegenwartsphänomen. Wir haben kein statisches Selbstbild mehr, sondern ein flexibles, wir scheinen uns selbst formen zu können, unsere Lebenszeit gestalten zu können, immer länger leben zu können. Was aber heißt es heute, etwas aus sich zu machen? Es ist nicht etwa nur die Fähigkeit, effizient mit seiner Zeit umzugehen, arbeiten zu gehen und zum Wachstum einer Firma oder der Wirtschaft beizutragen. Nein, in erster Linie heißt Lebenszeit Gestalten heute, uns selbst zu verwirklichen, kreativ zu sein. Andreas Reckwitz fand dafür die treffende Redewendung von der »Unvermeidlichkeit

¹⁷ Die aktuelle Webseite von Bogdanows Institut ist www.blood.ru.

¹⁸ Welzer, Harald: *Mentale Infrastrukturen. Wie das Wachstum in die Welt und in die Seelen kam*, Band 14 der Schriftenreihe Ökologie, hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung 2011.

des Kreativen«.¹⁹ Unsere Gegenwartskultur ist geprägt von dem Wunsch, kreativ sein zu können, die Ton angehende Berufsgruppe ist die ›creative class‹ mit ihren charakteristischen Tätigkeiten der Ideen- und Symbolproduktion – von der Werbung bis zur Softwareentwicklung, vom Design bis zur Beratung und zum Tourismus. In den letzten Jahrzehnten ist Kreativität zu einer allgegenwärtigen ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt geworden, die nichts anderes fordert, als die ständige Produktion von Neuem, den auf Dauer gestellten Wandel – und diese Haltung der permanenten Kreativität ermöglicht uns erst den unbeschwerten Umgang mit Phänomenen wie dem Wachstumszwang, der Klimakatastrophe und der Endlichkeit unseres eigenen Lebens. Auch diese Phänomene scheinen sich noch verändern zu lassen, es ist nur eine Frage der Kreativität, nicht der Zeit. Und diese Haltung erscheint alles andere als neu, wenn man sich die Kreativitätseuphorie der Russischen Avantgarde Künstler der 1920er Jahre vergegenwärtigt. Zählten bis dahin Kreative zu den Randgruppen der Gesellschaft, so waren sie im Falle der Russischen Avantgarde erstmals Teil des Establishments und stützten das System, dem sie angehörten. Eben so wie heute die kreative Klasse keine minoritäre oder elitäre Gruppe darstellt, sondern den Kern der Gesellschaft bildet. Die Frage ist nur, ob der Erfolg des kreativen Daseins heute – wie damals – ein unfreiwilliges Ende finden wird.

19 Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt am Main 2012.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Metro Lubjanka, ehem. Dzerjinskaja
Fotografie Margarete Vöhringer, 2003

Abb. 2: Glazometry (Augenmeter)
Chan-Magomedov, Selim O.: *Nikolaj Ladovskij*, Moskau 1984, Bildteil innen, S. 5

Abb. 3: Ladovskijs Apparate im Vergleich zu Berliner Apparaten
Baumgarten, Franziska: *Psichotechnika (Psychotechnik)*, Berlin 1922, S. 143 und 144

Abb. 4: Metro-Bahnsteig Lubjanka
Noever, Peter (Hrsg.): *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*. New York 1994, S. 171

Abb. 5: Alexej Kapitonowitsch Gastev: *Kak nado rabotat (Wie man arbeiten muss)*,
Moskau 1921 (Nachdruck: Ekonomika, Leningrad 1966, Moskau 1972)

Abb. 6: NOT (Wiss. Arbeitsorganisation) in Matjuschins Abteilung am GINChUK in Leningrad
Tillberg, Margareta: *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*. Stockholm 2003, S. 74

Abb. 7: Elektrostahlwerk
Fotoreportage für die Zeitschrift »Dajosch«, Nr. 12, 1929
Revolution in Photography. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008, S. 101

Abb. 8–10: Bau des Weißmeerkanaals im Baltischen Meer, 1933
Revolution in Photography. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008, S. 118 ff.

Abb. 11: Pavlovs Hund

Abb. 12: 6-Jähriger beim Tischdecken

Abb. 13: Kreisblenden

Filmstills aus Wsewolod Pudowkins »Mechanik des Gehirns«, Gosfilmofond Moskau

Abb. 14: Dynamische Großstadt
Filmstills aus Dziga Wertows »Der Mann mit der Kamera«

Abb. 15: Lenin, Bogdanov und Gorkij beim Schachspiel auf Capri
Belova, A.: *A. A. Bogdanov*, Moskau 1974

Abb. 16: Bogdanovs Institut für Bluttransfusionen im Haus des Kaufmanns Igumnov in Moskau
Fotografie Margarete Vöhringer, 2001

Abb. 17: Eingang zur Blutausgabe des Instituts für Bluttransfusionen Moskau
Fotografie Margarete Vöhringer, 2003

»... die Notwendigkeit, die Werke rascher zu interpretieren«. Musik, Technik und Beschleunigung

Frauke Fitzner

Die Beschleunigung, die »Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne«¹, dringt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch in die Musikästhetik. Die Produktion und Rezeption von Musik verändert sich aufgrund der neuen Medientechniken: Musik wird technisiert, mechanisiert, sie wird reproduzierbar, sie wird global verfügbar. Im Folgenden möchte ich anhand einiger Beispiele veranschaulichen, dass das musikalische Tempo in den musiktheoretischen und musikästhetischen Reflexionen dieser verschiedenen Tendenzen eine zentrale Rolle spielt und dabei die empfundene Beschleunigung der Moderne spiegelt.

So beispielsweise bei der musikkritischen Bewertung von Konzerten: Der Musikwissenschaftler Alfred Guttman nahm in den 1910er Jahren die stetigen Beschwerden der Musikkritik, die Dirigenten würden die Musikstücke immer schneller interpretieren, zum Anlass für eine Art Langzeitstudie. In einem Zeitraum von über zwölf Jahren stoppte er bei Aufführungen von Orchester- und Chorwerken die Spiellänge – mithilfe seiner Taschenuhr. Die Ergebnisse veröffentlichte er 1920 in der Zeitschrift *Melos*.² Er unterteilte die von ihm gemessenen Konzerte nach Dirigenten, Ensembles und Musikstücken und stellte die Ergebnisse tabellarisch dar.

Beethoven: Fünfte Symphonie.						
Dirigent	Orchester	1.	2.	3. u. 4.	Ges.-dauer	
		M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	
Wolfgangner		8,00	10,00	15,00	33,00	
Schoenpflug 1914	Blüthnerorchester	7,22	—	—	—	
" 1920	"	6,2	11,18	18,9	30,22	
Blech 1917	Staatsorchester	5,15	10,15	14,30	30,00	
Strauß 1912	"	7,80	—	12,40	—	
" 1913	"	6,00	10,30	18,00	29,30	
" 1917	"	6,00	10,15	18,00	29,15	
Durchschnitt		6,30	10,28	14,22	31,33	

Beethoven: Sechste Symphonie.						
Dirigent	Orchester	1.	2.	3. Satz	Ges.-dauer	
		M., S.	M., S.	M., S.		M., S.
Strauß	Staatsorchester	8,22	12,30	—		
" 1918	"	9,22	12,30	15,28		37,16
" 1919	"	9,65	12,40	—		
Fried 1912	Blüthnerorchester	8,10	14,46	—		
Durchschnitt		9,07	13,06	15,28		37,16

Abb. 1: A. Guttmanns Studie »Das Tempo«³

1 So der Untertitel der grundlegenden Studie von Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M. 2012¹⁰.

2 Alfred Guttman: Das Tempo. In: *Melos* 1920, S. 169–174.

3 Abbildung aus ebd., S. 171.

Von den vielen Daten, die Guttman auf diese Weise generierte, seien hier einige exemplarisch genannt: Den größten Zeitunterschied beim selben Dirigenten mit demselben Orchester stellte Guttman bei Richard Strauss' Aufführungen von Beethovens Fünfter Symphonie fest und zwar im ersten Satz, der 1912 siebeneinhalb Minuten dauerte, 1913 und 1917 nur sechs Minuten. Tatsächlich war Strauss ein Dirigent, dem häufig vorgeworfen wurde, er würde das Tempo immer schneller nehmen. Jedoch weisen andere von Guttman gestoppten Zeiten genau in die andere Richtung: Bei Aufführungen der siebten Symphonie Beethovens scheint Strauss langsamer geworden zu sein. Für den ersten Satz stellt Guttman 1911 zehn Minuten und zehn Sekunden, 1914 aber eine dreiviertel Minute mehr fest und 1915 sogar nochmal 55 Sekunden mehr. Im Vergleich der Aufführungen durch verschiedene Dirigenten, differenziert nach Aufführungen mit demselben Orchester oder mit verschiedenen, zeigt sich, dass bei mehreren Musikstücken die Tempodifferenzen beträchtlich sein können. Am extremsten ist dies in den Zahlen Guttman beim ersten Satz der fünften Symphonie Beethovens: Die kürzeste Zeit beträgt nur 65,63 % der längsten Zeit, die Guttman für diesen Satz gemessen hat.

Guttman Messungen beweisen nicht die von der Musikkritik unterstellte Beschleunigung in den konzertanten Aufführungen der 1910er Jahre; sie illustrieren aber die Schwierigkeiten bei der Quantifizierung musikalischer Parameter. Dies an Guttman Studie zu beobachten, ist aus heutiger Perspektive sicher deutlich interessanter als die absoluten Zahlen, die er als Ergebnisse präsentiert und deren mannigfaltige Fehlerquellen er auch schon selbst reflektiert hat.⁵ Seine Zahlen

sagen uns also nicht, ob die Dirigenten tatsächlich immer schneller geworden sind, aber sie bezeugen, dass das Thema ›Beschleunigung‹ die musikkritischen Gemüter erhitze und dass die Musikwissenschaft dieses Thema aufnahm.

Abb. 2: A. Guttman Studie »Das Tempo«⁴

Dass die Tempi bei der Interpretation von musikalischen Werken immer schneller angesetzt würden, stand auch im Fokus eines anderen Textes, jedoch mit einem ganz anderen Zugang zu diesem Thema: 1930 veröffentlichte Theodor W. Adorno einen Aufsatz mit dem Titel *Neue Tempi* in der österreichischen Musikzeitschrift *Pult und Taktstock*, die sich aus einer musikästhetischen Perspektive den Herausforderungen musikalischer Aufführungskultur widmete. Adorno antwortete mit diesem Text auf die Frage, wie historische Musikstücke interpretiert werden sollen: Gilt es, von einer originalen Interpretation auszugehen, die man versuchen sollte, zu rekonstruieren? Kann es die eine richtige, dem Werk treue Interpretation geben? Und wenn nicht, wie sollen historische Werke dann aufgeführt werden? Adorno plädiert dafür, die musikalischen Werke durch die Interpretation in der Aufführung zu aktualisieren.

4 Abbildung aus ebd., S. 173.
5 Guttman sieht das zentrale Problem seiner Methode darin, dass sie »nur Bruttobestimmungen zulässt« (Guttman 1920, S. 179), so dass er keinerlei Differenzierungen innerhalb der jeweils als Ganzes gemessenen Sinfoniesätze vornehmen kann.

Größte Abweichungen in %.									
Werk	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	Gesamtdauer	
	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	
Beethoven, V. Symphonie	65,63	88,49	69,09					81,32	
Beethoven, VI. Symphonie	85,29	84,20	—					—	
Beethoven, VII. Symphonie	86,02	93,82	98,28	88,20				98,38	
Beethoven, IX. Symphonie	90,96	82,98	81,70	87,38				88,28	
Liszt, Faust-Symphonie	74,81	75,86	83,28					78,85	
Schubert, Unvollendete Symphonie	80,14	78,21						79,66	
Wagner, Siegfriedidyll	75,53								
Brahms, Ein deutsches Requiem	86,75	65,16	65,58	85,71	77,50	80,15	92,53	93,67	

Als letzte Tabelle gebe ich aus der Zahl größter Notierungen eine Uebersicht über die Gesamtdauer, nach Zeiten geordnet.									
Beethoven: Fünfte Symphonie.					Schubert: h-moll Symphonie.				
1. Weingartner:	83,00	1. Scherchen:	84,35						
2. Scheinpflug:	80,23	2. Steinbach:	84,00						
3. Bloch:	80,00	3. Bloch:	83,15						
4. Strauß: (Durchschnitt)	78,32	4. Nikisch:	79,80						
Beethoven: Neunte Symphonie.					Liszt: Faustsymphonie.				
1. Furtwängler:	73,78	1. Nikisch:	81,10						
2. Wendt:	78,45	2. Haussegger: (Durchschn.)	78,56						
3. Muck:	72,40	3. Friedl:	75,45						
4. Mücke:	72,00	4. Wendt:	72,00						
5. Zander: (Durchschnitt)	71,94	5. Strauß:	64,90						
6. Haussegger:	70,80	Wagner: Siegfriedidyll.							
7. Fiedler:	70,30	1. Werner Wolff:	19,45						
8. Stiedry:	70,20	2. Mottl:	17,90						
9. Fasnauer:	70,00	3. Haussegger: (Durchschn.)	18,18						
10. Friedl: (Durchschnitt)	69,49	4. Muck:	16,09						
11. Mengelberg:	67,50	5. Krauselt:	16,57						
12. Strauß: (Durchschnitt)	68,72	6. Strauß:	14,55						

In Hinblick auf das Tempo konstatiert er dabei die »Notwendigkeit, die Werke rascher zu interpretieren«⁶. Eine Interpretation, die versuche, das Originaltempo eines Werkes zu rekonstruieren, müsse notgedrungen scheitern. Die entscheidende Hürde liege dabei in der schriftlichen Überlieferung: Die Noten bilden nicht alles ab, was für die Realisierung eines Werkes relevant ist. Daher könne man den Notentext auch nicht zum Original deklarieren und eine Treue zu diesem Text als Grundlage einer »richtigen« Interpretation beschwören; das gelte für Gegenwartsmusik genauso wie für historische. Für Adorno liegen hier aber keine Defizite der Notenschrift, sondern vielmehr Möglichkeitsräume neuer Interpretationen. Und die sind für ihn unabdingbar, um ein Werk lebendig zu halten. Die eigentliche Werktreue zeige sich also gerade darin, es neu zu interpretieren und in der zeitgenössischen Musikkultur des Jahres 1930 heißt das für Adorno: Es muss schneller gespielt werden.

Indem Adorno problematisiert, ob und wie aus den Noten ein authentisches Werk rekonstruiert oder konstruiert werden kann, berührt er die Frage nach den Möglichkeiten von dem, was wir heute »Historische Aufführungspraxis« nennen. Die Beschäftigung damit, was überhaupt aus dem Notenmaterial heraus über historische Werke erfahrbare ist, erhielt im 19. Jahrhundert erstmals eine besondere Aufmerksamkeit, von der sich damals langsam formierenden Musikwissenschaft; gleichzeitig wuchs in der Musikpraxis das Interesse für die so genannte »Alte Musik«. Dieses neue Interesse hatte seinen Ausgangspunkt 1829: In diesem Jahr führte Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Singakademie in Berlin die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach auf und feierte damit einen großen Erfolg. Diese Aufführung ist als Beginn der Bach-Renaissance kanonisiert worden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde immer häufiger Alte Musik aufgeführt (worunter man gemeinhin Werke versteht, die vor 1750 entstanden sind) und in der Auseinandersetzung mit dieser Musik wuchs auch die Sensibilität für die Problematiken der Aufführungspraxis. Zunächst war der Umgang mit der Alten Musik davon gekennzeichnet, dass umfangreiche Eingriffe in den Notentext stattfanden. Für die Aufführung der Matthäus-Passion 1829 hatte Mendelssohn das Werk beispielsweise enorm gekürzt, etwa auf die Hälfte des eigentlichen Umfangs und auch die Besetzung war an die damaligen symphonischen Klangvorstellungen angepasst.⁷

Im Wechselspiel zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis wuchs nach und nach das Wissen über historische Aufführungsbedingungen. Ein wichtiger Forschungsbereich war dabei die Notationskunde. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Werke der so genannten Alten Meister, wie Bach, Händel und Schütz, ediert und wurden so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und vielfach aufgeführt. 1892 bis 1931 gab die Musikgeschichtliche Kommission Preußens die Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst* heraus (die 1933 unter dem Titel *Erbe deutscher Musik* fortgesetzt und in der Nachkriegszeit neu überarbeitet wurde); in dieser Reihe wurden Werke aus dem 16. bis zum 18. Jahrhundert mit besonderem Blick auf die Quellentreue ediert.

In der Editionsarbeit an diesen Werken Alter Musik wuchs die Sensibilität dafür, dass sich die Art und Weise der Notation selbst historisch verändert.⁸ Es erschienen Einzelstudien zur Notation in verschiedenen musikhistorischen Epochen, auch die mittelalterliche Mensuralnotation wurde erforscht.⁹ Mit seinen *Studien zur Geschichte der Notenschrift* legte der Musikwissenschaftler Hugo Riemann den Grundstein

6 Theodor W. Adorno: Neue Tempi. In: *Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main 2003, S. 66–73, hier S. 70.

7 Vgl. Susanna Großmann-Vendrey: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 17. Regensburg 1969 und Christian Ahrens: Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829. In: *Bach-Jahrbuch*. Jg. 87 (2001), S. 71–98. Zum Verhältnis der Bach-Rezeption Mendelssohns und dessen eigenen Kompositionen siehe Felix Loy: *Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy*. Tutzing 2003.

8 Zur Notationskunde als Werkzeug der Erschließung Alter Musik und als zentraler Bestandteil der frühen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert vgl. Andreas Jaschinski: Musikwissenschaft. II. Grundriß der Fachgeschichte bis 1945. Art. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 6. Kassel 1997, Sp. 1800–1807, hier 1802f.

9 Zur Relevanz der Notationskunde bei der Wiederentdeckung Alter Musik vgl. Dieter Gutknecht: Aufführungspraxis. Art. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 1. Kassel 1994, Sp. 954–986, hier Sp. 969f.

für eine textkritische Methodik.¹⁰ 1913 und 1916 veröffentlichte Johannes Wolf die beiden Bände des Handbuchs der Notationskunde.¹¹

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde auch die Instrumentenkunde zu einem wichtigen Teilbereich der Musikwissenschaft.¹² Ausgehend von ihren Erkenntnissen konnten historische Instrumente und ihre Spielpraxis rekonstruiert werden, wie beispielsweise die Viola da Gamba, die Oboe d'amore oder auch die Blockflöte; das führte dazu, dass erste Ensembles für Alte Musik gegründet wurden, die auf Nachbauten historischer Instrumente spielten.

Eine der zentralen Figuren in der wissenschaftlichen Erforschung historischer Aufführungspraxis war Arnold Schering; ab 1928 hatte er in Berlin an der Friedrich-Wilhelms-Universität den Lehrstuhl für Musikwissenschaft inne und gab mehrere Bände der schon genannten *Denkmäler deutscher Tonkunst* heraus. 1931 veröffentlichte er sein Buch *Aufführungspraxis alter Musik*, das sehr erfolgreich und zum Ausgangspunkt der weiteren Forschung im 20. Jahrhundert wurde. Schering fasste darin die Problematiken der historischen Aufführungspraxis für eine umfassende Spannbreite musikalischer Parameter zusammen; ausgehend von den Erkenntnissen aus den Editionsprojekten und den musikphilologischen Studien zur Alten Musik charakterisierte er vergessene Interpretationspraktiken verschiedener musikalischer Epochen.¹³

1931 hatte sich unter dem Schlagwort ›Aufführungspraxis‹ also ein Themengebiet formiert, das bis heute einen Kernbereich der musikwissenschaftlichen Forschung bildet und in enger Wechselbeziehung mit der Musikpraxis steht. Inzwischen ist der Ansatz der historischen Aufführungspraxis über die Alte Musik hinaus auf jegliche historische Musik ausgeweitet worden, denn auch für Musik jüngerer Epochen ergeben sich grundsätzlich dieselben Schwierigkeiten, wenn man nachvollziehen möchte, wie ein Musikstück früher aufgeführt worden sein mag, wie es geklungen haben mag, welchen Klang der Komponist intendiert haben mag.

Diese Rekonstruktionsschwierigkeiten beziehen sich auf eine ganze Reihe von Bereichen, denen gemeinsam ist, dass sie in den überlieferten Notationen unklar bleiben. So etwa die Frage der Besetzung. Es ist nicht immer genau benannt, welche Instrumente welche Stimme spielen sollen und mit welcher Anzahl von Instrumenten eine Stimme besetzt wurde. Selbst die konkreten Bezeichnungen von Instrumenten können zu Missverständnissen führen, weil sich die Instrumente und ihre Benennungen ebenfalls historisch verändert haben.¹⁴ Auch über die Anlässe der musikalischen Aufführungen war zunächst nicht viel bekannt, über die Räume, in denen sie stattfanden, über die Beleuchtung, die Inszenierung, die gesellschaftlichen Kontexte. Das Konzertwesen – quasi das Herzstück der bürgerlichen Musikkultur – war im 18. Jahrhundert entstanden und im 19. Jahrhundert zur zentralen Institution des Musiklebens geworden. Über die Aufführungsformen der Alten Musik war daher Anfang des 19. Jahrhunderts, als Mendelssohn die Bach-Renaissance einläutete, wenig bekannt.

Für viele musikalische Parameter hat die musikwissenschaftliche Forschung Erkenntnisse erarbeitet, die der Aufführungspraxis heute zur Verfügung stehen, etwa in Hinblick auf die Instrumentierung oder die Stimmung. Ein Parameter, der bis heute die Interpreten vor besondere Herausforderungen stellt, wenn sie versuchen, den Klang eines Musikstückes zu rekonstruieren, ist das Tempo.

10 Hugo Riemann: *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig 1878.

11 Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. Teil 1 Leipzig 1913, Teil 2 Leipzig 1916.

12 So stammt etwa die Hornbostel-Sachs-Systematik, die bis heute zur Klassifizierung von Musikinstrumenten verwendet wird, aus dem Jahr 1914 (Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs: Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Band 46, Nr. 4/5 (1914), S. 553–590.)

13 Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931.

14 Vgl. Gutknecht 1994 (wie Fußnote 9), hier insbesondere Sp. 959f.

Das Metronom wurde 1816 erfunden.¹⁵ Für die Zeit vor der Verfügbarkeit des Metronoms fehlen Angaben zum absoluten Zeitmaß in Musikstücken. Es stellt sich daher die Frage, in welchem Grundtempo ein historisches Musikstück gespielt werden soll und wie die Temporelationen innerhalb eines Musikstückes gestaltet werden sollen; wann soll es schneller, wann langsamer werden und in welchem Ausmaß?

Die ersten Tempobezeichnungen in Form von kurzen Textzusätzen über den einzelnen Musikstücken finden sich in Noten für Instrumentalmusik aus dem 16. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert etabliert sich die Angabe solcher Bezeichnungen in der italienischen Sprache wie wir es auch heute noch gewohnt sind (*lento*, *andante*, *allegro* usw.). Man geht davon aus, dass diese Bezeichnungen auch auf den Ausdruck von Affekten hinweisen sollten.¹⁶ Vor allem die Identifizierung von Freude mit schnellerem und Trauer mit einem langsameren Tempo wird in der Musikästhetik seit dem 17. Jahrhundert immer wieder zum Ausgangspunkt einer solchen Zuordnung von musikalischen Tempi zu Affekten.¹⁷ Wobei die Bewegungen, die die Begriffe beschreiben – beispielsweise ‚andante‘, also ‚laufend‘ – auf Bewegungen des Gemüts bezogen werden, so dass in diesen Tempobezeichnungen körperliche und seelische Bewegungen miteinander verknüpft werden.¹⁸

Heute geht man davon aus, dass diese Angaben in Musikstücken Alter Musik nicht so verstanden werden können, wie sie später im 19. Jahrhundert verwendet werden. Die extremen und plötzlichen Tempoveränderungen, wie sie beispielsweise für die Musik von Ludwig van Beethoven typisch sind, gibt es in Alter Musik nicht. Dort sind diese Bezeichnungen als graduelle Veränderungen zu verstehen, die aufeinander bezogen sind, die also noch nicht feststehende musikalische Charaktere benennen. Außerdem geht man für Alte Musik von einem vorherrschenden mittleren Tempo aus, von dem aus die Bezeichnungen auf relativ leichte Veränderungen hinweisen, nicht auf Tempoextreme wie in der klassischen oder romantischen Musik. Wichtig ist auch – das gilt ebenso für die Musik des 19. Jahrhunderts –, dass die Tempobezeichnungen nicht isoliert betrachtet werden dürfen, sondern ihre Bedeutung meistens erst im Zusammenhang mit der Taktart und dem Typus des Stückes erhalten.

Im Revival der Alten Musik im 19. Jahrhundert werden die Tempoangaben nach zeitgenössischen Maßstäben umgesetzt. Wie schon erwähnt, waren dabei massive Eingriffe in Werke üblich, wie die Kürzung der Arien und der Rezitative bei der Matthäus-Passion. Heute versucht man, die Tempobezeichnungen in der Alten Musik aus ihren historischen Kontexten heraus zu verstehen und damit zu vermeiden, den Werken das Tempoverständnis späterer Epochen überzustülpen. Für die historische Aufführungspraxis bleibt das Tempo aber ein besonderes Problem: Wir können nicht wissen, wie schnell die Tempi waren, da wir keine absoluten Angaben dazu haben. Was es gibt, sind verschiedene Hinweise darauf, wie dieses mittlere Tempo, das man der Alten Musik zugrunde legt, ausgesehen haben mag. In der Geschichte des musiktheoretischen Schrifttums gibt es immer wieder Versuche, die musikalischen Tempi auf Körperbewegungen zu beziehen – wie es ja auch wie bereits erwähnt in den Tempobezeichnungen angelegt ist. Eine Orientierungsgröße bietet dabei der menschliche Herzschlag, den man in Abhandlungen über Musik bis in die Antike zurückverfolgen kann. Als konkrete Spielanleitungshilfe wird der Pulsschlag im 18. Jahrhundert genutzt. So heißt es in den musikpädagogischen Schriften des Flötisten Johann Joachim Quantz:

15 Wie zumeist bei Erfindungen, kommt auch diese nicht aus heiterem Himmel, sondern lässt sich auf eine umfangreiche Vorgeschichte des Experimentierens mit Pendeln zur Skalierung musikalischer Tempi beziehen. Zur Vorgeschichte des Metronoms vgl. Myles W. Jackson: *From Scientific to Musical Instruments. The Tuning Fork, the Metronome, and the Siren*. In: Trevor Pinch, Karin Bijsterveld (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford 2012, S. 201–223, hier insbesondere S. 209–211. Zu Mälzels weiterem Wirken auf dem Feld des Instrumentenbaus siehe Rebecca Wolf: *Musik und Mechanik bei Johann Nepomuk Mälzel*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 66, Heft 2 (2009), S. 110–126.

16 Irmgard Bengen: *Tempo*. Art. in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG), Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 443–470 (historischer Teil), hier Sp. 447f.

17 Ebd. Sp. 448.

18 Vgl. Thrasybulos Georgiades: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Göttingen 1985, S. 126; vgl. dazu auch Bengen 1998 (wie Fußnote 16), Sp. 448.

*Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu sprechen erlaubet ist, bey einem Menschen von cholerisch-sanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeschlagener, oder trauriger, oder kaltsinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht.*¹⁹

Tatsächlich haben verschiedene Forschungen im 20. Jahrhundert den Zusammenhang von Pulsschlag und musikalischem Tempo bestätigt: Es gibt statistische Auswertungen von Metronomangaben für die Gesamtwerke einzelner Komponisten oder von Mengen von Schallplattenaufzeichnungen, die zeigen, dass die meisten Musikstücke ein Tempo von 60 bis 80 Schlägen pro Minute haben, was dem normalen Ruhepuls entspricht.²⁰ Neuropsychologische Untersuchungen seit den 90er Jahren haben gezeigt, dass Menschen eine Präferenz für musikalische Tempi haben, die ihrem Herzschlag entsprechen.²¹ Dieses musikanthropologische Wissen hilft dem Interpreten bei der Entscheidung über die Ausführung des Tempos aber nicht weiter, denn dort geht es ja gerade um die Nuancen innerhalb einer Spannbreite mittlerer Tempi. Adorno hat also 1930 zu Recht konstatiert, dass uns die Kenntnis der absoluten Geschwindigkeiten vergangener Aufführungspraxen verschlossen ist.

Dass das Tempoproblem bei der Interpretation historischer Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts virulent wurde, mag nicht nur mit der zunehmenden Erforschung historischer Aufführungsbedingungen zusammenhängen, sondern auch damit, dass sich in diesem Zeitraum eine neue Form der Überlieferung von Musik etablierte: die akustische Tonaufzeichnung. 1877 hatte Thomas Edison den Phonographen erfunden und zum Patent angemeldet. Mit dem Phonographen war es erstmals möglich, Klang aufzunehmen, zu speichern und zu reproduzieren.²² Der Schall wurde von einem Trichter gebündelt und über die Schwingungen einer Membran in Bewegungen einer Nadel umgewandelt; die Bewegungen der Nadel schrieben dann auf der Oberfläche eines Zylinders eine Spur; andersherum konnte diese Spur wieder abgespielt werden, indem die Nadel in die Rille gesetzt und der Zylinder so gedreht wurde, dass sich die Form der Spur in die Bewegungen der Nadel übersetzte und diese die Membran in Schwingungen versetzte, die über den Trichter zu hörbarem Klang wurden.

Emil Berliner entwickelte das Grammophon, das er 1887 zum Patent anmeldete. Gegenüber den Tonträgern des Phonographen, den Walzen, hatte die Schallplatte den Vorteil, dass sie von Anfang an in der Massenproduktion hergestellt und nicht wie die Phonographenwalzen zunächst einzeln bespielt werden musste. Die Weiterentwicklungen, vor allem die Ablösung des manuellen Kurbelns durch einen Federwerk-Motor und die Veränderung des Schallplattenmaterials hin zur Schellackplatte, verhalfen dem Grammophon zu einem enormen wirtschaftlichen Erfolg. Schnell entwickelte sich eine ganze phonographische Industrie.²³

Die ersten Langspielplatten gab es ab den 30er Jahren, der Durchbruch und die Ablösung der Schellackplatte durch die Langspielplatte aus Vinyl erfolgte aber erst Ende der 40er Jahre. Bis dahin bewegte

19 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Nachdruck Kassel/Basel 1953, S. 267.

20 Vgl. Klaus-Ernst Behne: Tempo. Art. in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 443–470 (systematischer Teil), hier Sp. 459.

21 Makoto Iwanaga: Relationship Between Heart Rate and Preference for Tempo of Music. In: *Perceptual and Motor Skills*. Band 81, H. 2 (1995), S. 435–440; vgl. auch Behne 1998 (wie Fußnote 20), Sp. 459.

22 Zuvor hatte es zwar auch Möglichkeiten der Reproduktion von Klang gegeben, z.B. Musikautomaten, allerdings war dieser Klang nicht aufgenommen worden. Auch gab es schon verschiedenen Möglichkeiten, Klang sichtbar zu machen und damit quasi aufzuzeichnen; der Phonograph war jedoch die erste Apparatur, die Aufnahme und Reproduktion in sich vereinte.

23 Zur Entwicklung der phonographischen Wirtschaft siehe Stephan Gauß: *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Köln u.a. 2009, hier insbesondere das Kapitel S. 53–111: »II. Die Phonoindustrie: Strukturmerkmale und Verlaufsformen 1900–1940«.

sich die Spieldauer der Schallplatte zwischen drei und fünf Minuten. Diese für unsere heutigen Gewohnheiten recht kurze Spieldauer hatte natürlich Einfluss auf die Art der Interpretation der aufzunehmenden Musik. Musikstücke, die länger waren, wurden unterteilt und auf mehreren Plattenseiten bzw. auf mehreren Platten aufgenommen. Außerdem wurden die Stücke häufig gekürzt, damit sich entsprechende Abschnitte von der Länge einer Schallplattenseite ergaben. So wurde die 5. Symphonie von Beethoven für das ambitionierte Projekt der ersten Gesamtaufnahme dieser Symphonie 1913 in acht Teile auf vier doppelseitigen Platten segmentiert.²⁴

Solche Gesamtaufnahmen von Symphonien waren aber die Ausnahme, vor allem deshalb, weil die Anschaffung für die Kunden einfach zu teuer war. Die kommerziell erfolgreichen Gesamtaufnahmen großer Orchesterwerke entstanden erst später mit der Langspielplatte in der Nachkriegszeit.²⁵ Stattdessen wurden Teile von größeren Werken, wie Sinfonien oder Opern, auf Einzelplatten verkauft. In der Musik, die eigens für den Schallplattenmarkt komponiert wurde, orientierte man sich bei der Länge der Stücke an der Spieldauer der Platten, etwa im Schlager, wo die Lieder eine übliche Länge um die zwei bis drei Minuten hatten.

Die technische Reproduzierbarkeit des Klanges führte zu einer neuen Verfügbarkeit von Musik: zur räumlichen Verfügbarkeit im Sinne einer Globalisierung, aber auch zur zeitlichen Verfügbarkeit – der Klang der Gegenwart war konservierbar geworden. Das Bewusstsein dafür, dass Tonaufnahmen auch in der Zukunft rezipierbar sein würden, führte bei einigen Künstlern zu einer regelrechten Trichterfurcht, einer Angst vor der zukünftigen Wirkung ihrer aktuellen Interpretation.²⁶ Schon im 19. Jahrhundert war die Interpretation im Kult um Instrumentalisten wie Joseph Joachim oder Clara Schumann als künstlerische Leistung hervorgetreten. Mit der Verfügbarkeit der Tonträger wurden die Interpreten im 20. Jahrhundert zu den zentralen Akteuren, nicht zuletzt als Verkaufsargument für immer neue Einspielungen. Und die Verfügbarkeit verschiedener Interpretationen desselben Werkes sowie das Bewusstsein dafür, dass die zeitgenössische Interpretationsmode in der Zukunft hörbar sein wird, kontrastieren quasi die Nicht-Existenz von Klangzeugnissen aus Epochen vor der Tonaufzeichnung. So greifen die historische Aufführungspraxis und die technische Reproduzierbarkeit von Musik ineinander.

Die Vorstellungen über die Relevanz des Grammophons in der Musikpraxis der Zukunft betrafen aber nicht nur die Verfügbarkeit von Aufnahmen früherer Interpretationen; ein weiteres Potenzial sahen einige Musiktheoretiker und -praktiker in der synthetischen Klangerzeugung. Die Diskussionen darüber wurden unter dem Schlagwort der »Mechanisierung der Musik« geführt. Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Stuckenschmidt plädierte dafür, das Grammophon als künstlerisch nutzbares Musikinstrument zu betrachten. Seine Vision bestand in der Manipulation der Tonspur und dem Erlernen einer »Reliefschrift«²⁷: Wenn die Rille auf der Schallplatte nicht dadurch produziert würde, dass man den Schall einer Quelle aufzeichnete, sondern dass der Komponist den von ihm intendierten Klang direkt in der Form der Rille codierte, wäre nicht nur eine absolute Werktreue gewährleistet, sondern es wäre auch möglich, vollkommen neue Klänge zu produzieren, die keinem schon bekannten Musikinstrument oder Geräusch entsprächen. Alle denkbaren Klangfarben und Tonhöhen könnten hergestellt werden. Auch Rhythmus und Tempo gehörten zu den musikalischen Parametern, von denen er sich vorstellte, dass sie von den Bedingungen des menschlichen Körper abgelöst werden könnten: Wenn kein Interpret für die Aufführung nötig wäre, könnten komplizierte Rhythmen und hohe Geschwindigkeiten realisiert werden, die kein Mensch auf

24 Arthur Nikisch: 5. *Symphonie* (Sinfonien, op. 67, Ludwig van Beethoven). Vier Schellackplatten. Berlin 1913.

25 Martin Elste: Tonträger und Tondokumente. Art. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 646–678, hier Sp. 649.

26 Vgl. Gauß 2009 (wie Fußnote 23), S. 187f.

27 Hans Heinz Stuckenschmidt: Die Mechanisierung der Musik. In: *Pult und Taktstock*. 2. Jg. (1925) Heft 1, S. 1–8, hier S. 6.

üblichen Musikinstrumenten zu spielen in der Lage wäre.²⁸ Man kann diese Visionen quasi als Vorwegnahme der bis zu 1000 beats per minute im Techno der 90er Jahre lesen. Stuckenschmidt ging es dabei um den Reiz einer absoluten Exaktheit der intendierten Tempi. Der Phonograph spiele immerhin »schon besser als die höhere Tochter«²⁹ und dieses Potenzial gelte es weiter auszubauen. Auch Arnold Schönberg sah die Chancen der Mechanisierung darin, die Werke unabhängig von den im Zweifelsfall mangelnden Fähigkeiten eines Interpreten vermitteln zu können, denn er sah die Gefahr, dass die musikalischen Gedanken einfach aufgrund der Bequemlichkeit der Musiker verfälscht würden.³⁰

Eine andere Idee verfolgte Erwin Stein, der Herausgeber der Zeitschrift *Pult und Taktstock*, in der ausführliche Debatten über Vor- und Nachteile der Technisierung als Hilfsmittel der Aufführungspraxis stattfanden.³¹ Er plädierte dafür, die Metronomisierung der Musik konsequent durchzuführen und in der musikalischen Ausbildung das Verständnis der Metronom-Angaben so zu trainieren, dass die Angabe in Form einer Zahl unmittelbar in eine Klangvorstellung übersetzt werden könnte, ohne sie am Metronom zu überprüfen. Er forderte also eine Art musikpädagogische Fundierung eines absoluten Gehörs für Tempi. Auch Adorno nahm an der Diskussion um die Mechanisierung teil: Er begrüßte die Möglichkeit, durch eine konsequente Metronomisierung die Intentionen des Komponisten deutlicher zu kommunizieren; doch dürfe dies nicht zu einer starren Festschreibung des Werkes führen. Denn für Adorno wächst die Lebendigkeit der Werke gerade mit der Veränderung ihrer historischen Interpretationen. Daher sind für ihn auch die veränderten, rascheren Tempi unabdingbar:

*Im Zwang, neue Tempi zu wählen und die Darstellung von Musik insgesamt in raschere Zeitmaße als die traditionellen zu verlegen und in eins damit insgesamt zu modifizieren, zeigt sich diese Notwendigkeit [zur Neuinterpretation] unabhängig von den technischen Mitteln an und fundiert sie von den Werken her. Die Interpretation, die heute die Werke ihrem geschichtlichen Stande nach selber verlangen, und die, deren Chance die Technisierung bietet, nähern sich ideell an.*³²

Diese Beschleunigung, die er in der Musik ausmacht, ist für Adorno nicht etwas, das der Musik von außen, durch die Entwicklung der Technikgeschichte, aufgezwungen worden wäre. Sie ist für ihn vielmehr eine Konsequenz aus der musikalischen Entwicklung. Diese Perspektive auf die Musikgeschichte und auf den Zusammenhang von Musik und allgemeiner Kulturgeschichte, tritt in Adornos musikphilosophischen Texten in der Nachkriegszeit deutlicher hervor, vor allem in seiner *Philosophie der Neuen Musik*, die 1949 erstmals veröffentlicht wurde. Im Zentrum steht dabei das Theorem vom Fortschritt des musikalischen Materials: Das musikalische Material ist für Adorno das, womit der Komponist arbeitet; das, was der Komponist im Werk zu einer konkreten Form bringt. Es ist genuin historisch, denn es besteht in einer ständigen Überformung, die in den Werken geleistet wird. Die Realisierung des musikalischen Materials in den Werken verweist damit auch ständig auf vergangene Formungen, so dass im einzelnen Werk quasi Musikgeschichte sedimentiert ist. Der Komponist nimmt einerseits Tendenzen auf, die im Material liegen, die durch die bis dahin geleistete historische Entwicklung entstanden sind, andererseits muss er eigenen Impulsen folgen, um zur ständigen Überformung des Materials beizutragen und Neues in die Werke zu bringen. In diesem Sinne muss der »Zwang« verstanden werden, »der Zwang, neue Tempi zu wählen« und die Werke rascher zu interpretieren. Denn die Überformung gilt nach Adorno auch für historische Musik:

28 Vgl. ebd. S. 8.

29 Hans Heinz Stuckenschmidt: Erziehung durch Sprechapparate. In: *Musik und Maschine*. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 8. Jg. (1926), Oktober-November, S. 368–370, hier S. 370.

30 Vgl. Arnold Schönberg: Mechanische Musikinstrumente. In: *Pult und Taktstock*. 3. Jg. (1926). Heft 3/4, S. 71–75, hier S. 71.

31 Siehe dazu die Sammlung von Zuschriften zum Thema unter Diskussionsbeiträge. [Enquete zum Thema Metronomisierung] *Pult und Taktstock*, 3. Jg. (1926). Heft 3/4, S. 87–91.

32 Adorno 2003 (wie Fußnote 6), S. 73

Die Werke könnten nur dann weiter lebendig sein, d.h. für Adorno: im Bezug zur Gegenwart Wahrheit vermitteln, wenn sie neue Gedanken ausdrücken. Das Mittel zur Aktualisierung der potenziellen neuen Gedanken im Werk ist die Interpretation.

Für seine Gegenwart sah Adorno die Notwendigkeit rascherer Tempi darin begründet, dass die alten Werke nur dann der zeitgenössischen musikalischen Tendenz entsprächen, wenn sie so interpretiert würden, dass die größeren formalen Zusammenhänge stärker hervorträten. Dafür bedürfe es eines Tempos, bei dem die einzelnen Abschnitte näher zusammenrückten; Adorno wendet sich damit gegen ein »expressives Pathos«³³, das musikalische Einzelheiten zu sehr als unmittelbare Erlebnisse präsentiere, wobei der Gesamtzusammenhang der Stücke verloren ginge.

*Die Zuordnung von großen Formteilen zueinander, ja oft schon der Bau eines Teilganzen, einer bestimmten melodischen Gestalt, wird erst in einem Tempo deutlich, das diese Teile nicht mehr als autonome Einheiten gibt, sondern so anlegt, daß sie im Augenblick des Erklings unvollständig sind, nur als Teilstücke des Ganzen verstanden werden können.*³⁴

Dabei geht es nicht darum, eine neue organische Einheit, eine »Versöhnung von Ganzem und Teil«³⁵ herzustellen; vielmehr müsse es der

*wahre Sinn der heute unabweislichen Tempobeschleunigung sein, die als organisch verlorene Einheit der Werke konstruktiv nochmals zu erzeugen, indem im zerfallenen Kunstwerk die dissoziierten Teile dicht aneinander rücken und Schutz suchen beieinander.*³⁶

Hier scheinen Bezüge zur Ästhetik der Neuen Musik durch, zu einer Ästhetik, der eine »rationale Konfiguration der bereits auseinandergetretenen Teile«³⁷ zugrunde liegt: Die vergangenen Musiktraditionen können nicht unreflektiert fortgesetzt werden, sondern müssen, um der Entwicklung des musikalischen Materials gerecht zu werden, gebrochen werden, um gleichzeitig neue Möglichkeiten musikalischer Einheit zu schaffen.

Die Technisierung ist dabei nicht als eine Bedrohung, sondern als Grundlage neuer musikalischer Darstellungsmittel zu sehen, sofern sie für aktualisierende Interpretationen, nicht zur Konservierung, der Werke genutzt wird. Die Wahl der Darstellungsmittel muss dabei aber aus dem jeweiligen Stand des musikalischen Materials erfolgen, nicht daraus, was gerade technisch der letzte Schrei ist. Für Adorno wird damit also nicht die Musik technisiert, weil plötzlich so viele neue technische Apparate zur Verfügung stehen; sondern die Apparate werden zu neuen musikalischen Darstellungsmitteln, die technischen Innovationen werden also quasi musikalisiert.

Das raschere Tempo ist damit ein Ausdrucksmittel, das nicht einfach die Beschleunigung der Lebenswelt in die Musik überträgt, sondern die Eigengesetzlichkeiten der Musik betrifft, die zwar mit den kulturellen Veränderungen verbunden ist, aber nicht direkt von diesen überformt wird. In den verschiedenen Diskussionen um das musikalische Tempo tritt dabei in besonderer Weise die Fähigkeit der Musik hervor, für die Veränderung von Zeitstrukturen zu sensibilisieren: als gestaltete Zeit, in der die absolute und die erlebte Zeit in Beziehung gesetzt werden.

33 Ebd., S. 71.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 72.

36 Ebd.

37 Ebd.

Slow is beautiful. Essay über die Kunst und Lebensart der Entschleunigung

Tatjana Petzer

Ruta bei Genua, im Herbst des Jahres 1886. Friedrich Nietzsche beendet die Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner Schrift *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, worin er sich als »Freund des lento«, der Langsamkeit, bekennt:

Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens: – endlich schreibt man auch langsam. Jetzt gehört es nicht nur zu meinen Gewohnheiten, sondern auch zu meinem Geschmacke – einem boshaften Geschmacke vielleicht? – Nichts mehr zu schreiben, womit nicht jede Art Mensch, die »Eile hat«, zur Verzweiflung gebracht wird. Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor Allem Eins heischt, bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden –, als eine Goldschmiedekunst und -kennerschaft des Wortes, die lauter feine vorsichtige Arbeit. Gerade damit aber ist sie heute nöthiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der »Arbeit«, will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich »fertig werden« will, auch mit jedem alten und neuen Buche: – sie selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut lesen, das heisst langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen lesen...¹

In seiner Kulturkritik hat Nietzsche um 1900 entschieden die »moderne Unruhe«, die unmäßige Bewegtheit und Hast im Zeitalter der Arbeit und Eilfertigkeit verurteilt. Er beobachtete, nach Amerika blickend, eine starke Beschleunigungszunahme auf der Ost-West-Achse und diagnostizierte Kulturzerfall. Nietzsches kulturkritisches Plädoyer zum »sich Zeit lassen, still werden, langsam werden« ist in erster Linie ein Plädoyer für die Philologie, die für ihn, den »Lehrer des langsamen Lesens«, zum Inbegriff subversiver Gelassenheit wird. Mit seiner Forderung nach einem *lento* (ital. langsam, locker) in der Kultur bezieht sich Nietzsche auf ein musikalisches Tempo, das als Vorschrift seit dem frühen 17. Jahrhundert nachweisbar ist, auch wenn es im Gegensatz zu *largo* und *adagio* eher selten verwendet wurde. Seit dem 18. Jahrhundert scheint sich durchzusetzen, dass ein *largo* langsamer als ein *adagio* und mit *lento* wiederum ein Vortrag gemeint ist, der so langsam, wenn auch nicht so gewichtig wie der eines *largo* ist.

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, in: ders. *Werke. Kritische Gesamtausgabe. V, 1-Morgenröthe, Nachgelassene Fragmente Anfang 1880 - Frühjahr 1881*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York 1971, S. 9.

Nietzsches Fingerzeig auf die langsamen Rhythmen der Musik, auf Längen und Pausen, verweist darauf, dass Körper und Psyche nicht unter das Diktat der Chronokratie gehören, vielmehr haben Körper und Psyche ihre eigenen Rhythmen. Im Folgenden befolge ich weniger Nietzsches Rat, eilige Menschen durch abgründige Lektüren zur Verzweiflung zu bringen, sondern folge mit müßigen, sprich: freien Gedankengängen einer Konjunkturerscheinung, der Entschleunigung im Zeitalter der Beschleunigung, und zwar an verschiedenen Punkten mit unterschiedlichen Tempi.

Das Versprechen des »veloziferischen« Zeitalters, wie es Goethe nannte, war, Zeit durch Schnelligkeit zu gewinnen. Doch ging diese Logik nicht auf. Ebenso wie beim Ausbau eines Straßennetzes, das gebaut wird, um den Verkehr schneller zu machen, und das nur das Verkehrsaufkommen erhöht, mit dem Resultat, dass volle Straßen den Verkehr ungewollt verlangsamen – eine Verlangsamung, die natürlich nichts mit Entschleunigung gemeinsam hat, denn ein Verkehrsstau, vermeintlicher Stillstand, führt zu Hektik und Chaos und nicht zur Beruhigung, zum Stillwerden. Längst wurde erkannt, dass keine Gewinne mehr durch Temposteigerung gemacht werden.² Mit der dritten industriellen Revolution (der Informationstechnologie) ist die Welt in einen Hochgeschwindigkeitskosmos eingetreten: Wissensgenerierung, Finanzströme, Kommunikation und Entertainment arbeiten in gefühlter Lichtgeschwindigkeit – und der Mensch reagiert früher oder später mit einem Burn Out.³ Die Verlangsamung von Kultur durch Entschleunigung gilt heute durchaus als eine »Ressource nachhaltiger Zukunftsgestaltung«⁴. Es gilt zu drosseln, eine Balance der Tempi zu finden, d.h. die optimale, nicht die maximale Geschwindigkeit zu fahren, und die Entschleunigung als Gegenpol zu Highspeed und Hyperventilation zuzulassen, was nicht einfach ist, um bei der Analogie zum Verkehr zu bleiben: Beschleunigen fällt einfach mal leichter als Entschleunigen. »Heilsame Trägheit«⁵ wäre die Fähigkeit zur Distanznahme, ein Schutz vor Überanstrengung und psychophysischem Stress. Sich z.B. ein Zeitfenster des Offseins einzurichten, um Datenfluss nicht mit dem Leben zu verwechseln. So zumindest legte es 2010 ein Titelblatt des Spiegels nahe, das der Mailänder Künstler Marco Ventura nach Tischbeins Gemälde *Goethe in der Campagna* von 1787 gestaltete.⁶ Wiegen die Möglichkeiten des Müßiggangs im digitalen Zeitalter, Wellness und Yoga-Angebote etwa, die Tempoexzesse der Nonstop-Gesellschaft auf?

Hundert Jahre nach Nietzsches Plädoyer für die Langsamkeit wurde eine Protestaktion gegen die Eröffnung eines Schnellrestaurants auf der Piazza di Spagna in Rom zur Geburtsstunde des Slow Movement. Als 1986 an der Spanischen Treppe die erste McDonald's-Filiale eröffnete, veranstaltete der italienische Publizist und Gourmet Carlo Petrini dort ein öffentliches Spagetti-Essen. Wenig später wurde die Schnecke, Symbol für Langsamkeit, zum Label für eine Bewegung, die vor allem regionale Bio-Produkte, genussvolles und bewusstes Essen bewirbt, aber nicht, um auf dem Markt auf der Strecke zu bleiben, sondern das Rennen zu gewinnen. Inspiriert von der Philosophie des Slow Food-Movement entstand 1999 in Italien auch die *cittàslow*-Bewegung. Wie Bauern und Restaurantbetreiber Lebensmittel können sich nun Städte die Lebensqualität zertifizieren lassen. Slow ist nicht nur einfach beautiful, Slow ist eine Revolution! Slow Food, Slow Fashion, Slow Parenting, Slow Work, Slow Living, Slow Travel sind ebenso angesagt wie ICE, LTE und Speed Dating. Dabei entspringt der Trend zur Zertifizierung und des Labelns eher dem Turbokapitalismus und vieles ist in der Neuen Schönen SlowWorld auch nur Marketing und Trendsetting. So trägt der Trend in Richtung Natur nun nach Öko und Bio auch den Namen *Slow*.

2 Vgl. Hartmut Böhme: Wollen wir in einem posthumanen Zeitalter leben? Geschwindigkeit und Verlangsamung in unserer Kultur, in: Markus Bröcklin (Hg.): *Die Kunst der Entschleunigung. Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei*. Ausstellungskatalog. Ostfildern 2011, S. 2–8, hier S. 4.

3 Ebd., S. 5.

4 Ebd., S. 8.

5 Ebd., S. 4.

6 Ich bin dann mal off. Über die Kunst des Müßiggangs im digitalen Zeitalter, in: *Der Spiegel*. 29 (2010), S. 1 (Cover).

Bunte Lebensfreude, Ökologie, Recyceln, Fairness verspricht das Label Slow in der Modebranche. Allein Slow Parenting müssen sich Eltern nicht zertifizieren lassen, das machen ohnehin jene, die eher weniger als zu viel tun, auf Fernsehen und Zusatzaktivitäten, sprich: Musik, Sport, Sprachkurse für Kinder ab zwei Jahren verzichten, also keine Ambitionen haben, ihren Nachwuchs möglichst frühzeitig konkurrenzfähig zu machen, sondern auf familiäres Zusammensein und Spielen in der Natur setzen. Slow Living und Slow Work sind absolut trendy, geworben wird in nahezu allen persönlichen Lebensbereichen für mehr Lebensfreude, »neue Kreativität und Lebensqualität durch Verwirklichung von Eigenzeit«⁷, doch geht dieses Konzept nicht auf allen Stufen der Karriereleiter und in allen Lebensumständen auf; wer leistet sich schon Fitness, Personal Training, Yoga, Wellness unter der Woche oder zwischendurch in der Mittagspause, und wenn, wer genießt den zusätzliche Stress im Terminkalender wirklich? Und wie verhält sich eigentlich Entschleunigung zur Maschinerie der Verlangsamung von Alterungs- und Verfallsprozessen durch Konservierungs- und Kühlindustrie, durch Kosmetik- und Schönheitschirurgie? Wie sähe es mit Slow News aus, also mit vielleicht schwer konsumierbarer Schneckenpost, die sich subversiv durch den riesigen, mit verderblichen Junkfos vollgestopften Infoschrank schleicht? Oder müssen News immer *fast* sein?

Der Soziologe Hartmut Rosa kommt in seinem Buch *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* zu dem Schluss, dass »Entschleunigung die mächtige Gegenideologie des 21. Jh. werden«⁸ könnte. Aber Entschleunigung sollte eben nicht vordergründig Ideologie sein, sondern vor allem Kunst und Lebenskunst: »Die Kunst der Verlangsamung, das ist die Eremitage der Moderne«, so der Kulturtheoretiker Hartmut Böhme; eine artifizielle Welt des Innehaltens, der Stille, der Reflexion: »Der Garten ist die früheste Metapher für eine Kunst der Verlangsamung, die dem rastlosen Treiben der Welt entgegengesetzt wird.«⁹ Nun hat die Eremitage, die Einsiedelei, als Ort der Kontemplation, in dem zu Einklang mit Gott und Natur gefunden werden sollte, gerade in der Moderne einen Wandel erfahren. Im 16. Jahrhundert für die höfische Gartenkunst entdeckt, veränderte sie sich zum Ort der weltlichen Besinnung und wurde bald nur noch als optisches Gestaltungselement verwendet, besiedelt vielleicht noch mit professionellen Einsiedlern, die sich per Vertrag zu bestimmten Tageszeiten sehen ließen, um die Eigentümer der Parks und deren Gäste mit ihrem Anblick zu unterhalten. Die Entwicklung vom Ort der geistigen Ruhe über den Naturpark zum Vergnügungspark lässt sich hier bereits ahnen.

Eremitage, ein Wort, das sich später auch auf eine häusliche Gartenverzierung bezog, wurde zur Bezeichnung der Petersburger Kunstmuseen, die aus einer kleinen Eremitage entstanden sind. Heute wird das Kunstmuseum gern als Ort der Ruhe und der Entschleunigung betrachtet, doch die *Ėrmitaž* ist mit der berühmten Petersburger Hängung, also einer besonders engen Bildreihung, und den täglichen Touristenströmen alles andere als ein Ort der Muße. Vom jüngsten Versuch, der Kunst der Entschleunigung nachzugehen, die das Kunstmuseum Wolfsburg mit einer Ausstellung zur Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei Ende 2011 bis Anfang 2012 unternahm, griff die Presse insbesondere die Formel vom »rasenden Stillstand« auf. Unter der Überschrift »Rasender Stillstand« wurde Kunst aus den Jahren von 1968 bis 2011 präsentiert: Arbeiten von Beuys-Schüler Amsel Kiefer (*1945) und Hussein Chalayan (*1970), einem britischen Modeschöpfer und Konzept-Künstler türkisch-zyprischer Herkunft, im Katalog als »Entschleunigungswüsten« charakterisiert. Der Topos der Wüste, ein Ort der Strafe und der sozialen Isolation, des Vergessens und des Wartens, bedingt auch ein Ort der Erneuerung, ruft dabei jene Kunstexperimente in Erinnerung, die Zeit und Zeitprozesse real erfahrbar machen sollen: Echtzeitinstallationen. Eine beliebte Form besteht darin, Verwesung vor Augen zu führen.

7 So der Untertitel von Jean-Carl Honorés Buch *In Praise of Slowness*, dt. *Slow Life*. Aus dem Franz. von Elisabeth Liebl. München 2004.

8 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main 2005, S. 37.

9 Böhme 2011 (wie Fußnote 2), S. 3.

Diese Form von Entschleunigung teilt weder den Fortschrittsoptimismus des Slow Movement, noch laden die Ausstellungsobjekte zum genussvollen und kontemplativen Verweilen ein.

Die Polarwüste zu erforschen ist der Protagonist des 1983 erschienenen Romans von Sten Nadolny *Die Entdeckung der Langsamkeit* aufgebrochen. Der englische Kapitän und Polarforscher John Franklin hat wegen seiner Langsamkeit immer wieder Schwierigkeiten, mit der Schnelllebigkeit seiner Zeit Schritt zu halten. Schließlich wird er aufgrund seiner Beharrlichkeit doch noch zu einem großen Entdecker. Solche Fälle gibt es auch heute noch in der Wissenschaft, doch sind die Zeiten selbstfinanzierter wissenschaftlicher Hobbys vorbei und im Zuge des Projektmanagements und universitären Exzellenzwettbewerbs muss die Wissenschaft Zeiten zur Ruhe und Muße hart erkämpfen. Daher 2010 der Aufruf von Slow Science, akademische Forschungs- und Präsentationsmethoden zu entschleunigen, nicht alle Trends der Informationsgesellschaft zu bedienen und auf Nachhaltigkeit zu setzen.

Allen Bestimmungen Nietzsches zum Trotz schwimmt selbst die Philologie zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Strom hastigen Treibens und die Beschäftigung mit schöngeistiger Literatur ist kaum eine Oase des Verweilens mehr. Zu schnell werden aus Texten neue Texte gewebt und zahlreiche Literaturwissenschaftler versuchen, schnell aneinander vorbeihastend, noch eine aus der Informationsflut ragende Hintertür zu entdecken, um Neulektüren zu wagen. Eine Untersuchung der rhetorischen Strategien der Literatur über die Freuden des Slow-Seins stünde freilich noch aus. Doch erweist sich diese bereits auf den ersten Blick als besonders ambivalent. Bücher über die Neue Schöne Slow-World gebärden sich recht wild und verknüpfen im rasanten Galopp alle Themen, Zeiten und Orte miteinander: Essen, Arbeit, Stadtleben, Freizeit, Sex, Familie, Erziehung, das soll also *easy and unhurried* sein. Und es grenzt an Wunder, was aus der neuen Lebensart bzw. Lesart erwächst, denn diese ist, folgt man etwa Cecile Andrews, einer der visionären Slow-LiteratInnen, bereits in der Abkürzung SLOW angelegt, die schnell mal in Anlehnung an Rabbiner Abraham Heschel umcodiert wird: »S-L-O-W stands for Sublime Life of Wonder«¹⁰. Etwas weniger esoterisch klingt Jean-Carl Honorés *In Praise of Slowness* (2004), der den zentralen Grundsatz der *Slow-is-beautiful*-Philosophie auf Sinnesfreuden vereinfacht. Indem wir uns mehr Zeit nehmen, Dinge gut zu tun und dabei vergnügt sind, tun wir, so Honoré, wirklich Gutes: uns und unserer Umwelt. Anhänger des *lento* hätten aber auch eine Mission: Die Mitmenschen von der Langsamkeit zu überzeugen, wäre nur der erste Schritt, der zweite beträfe die Umstrukturierung aller Lebensbereiche, damit diese zur Entschleunigung beitragen.¹¹ Die Ansteckaktion klingt optimistisch und fast wissenschaftlich, denn die pathetische Sprache der Slow-Spirit-Propheten knüpft gern an Metaphern der Physik und Systemtheorie an: Moderne Großstädte figurieren etwa als »gigantische Teilchenbeschleuniger«, denen mit *cittàslow* mittelalterliche Lebens- und Umgangsformen entgegengesetzt werden.¹² Doch handelt es sich keineswegs um altmodische Maschinenstürmer, man integriere High-Tech durchaus in das Konzept, etwa in Form von leisen und abgasfreien elektrischen Bussen. Das Gemeinschaftsgefühl in der *cittàslow* stärke wiederum das Sicherheitsgefühl, führe zu weniger Stress, habe auf jeden Fall positive Rückkopplungseffekte.¹³

Etwas verklärt, denn Esel und Jesuslatschen gehören zu einschlägigen Visualisierungsstrategien, wirbt auch das Slow Travel-Business zu Reisen nach Maß. Der Slow Traveller, der Slow Movement (was ja im Englischen für Entschleunigung steht) wörtlich nimmt, entscheidet sich für eine pragmatischere Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn, der längsten Eisenbahnlinie der Welt, und bewegt sich langsamer als möglich gen Osten. Die Fahrt mit der Transsib ist alles andere als zeitökonomisch, für heutige Speedmenschen ein Wahnsinn, also etwas für echte Nostalgiker des vergangenen Jahrhunderts mit viel Sitzfleisch,

10 Cecile Andrews: *Slow is Beautiful: New Visions of Community, Leisure and Joie de Vivre*. Gabriola Island 2006, S. 203.

11 Honoré 2004 (wie Fußnote 7), S. 336f.

12 Vgl. ebd., S. 121.

13 Vgl. ebd., S. 149.

die es schaffen, die 9289 km von Moskau nach Wladiwostok bzw. planmäßig 6 Tage und 4 Stunden im Zug auszuharren, und zudem gut betucht sind, denn die einfache Fahrt kostet in der Hochsaison knapp 1000 EUR im Schlafwagen Erster Klasse nonstop, und wollte man die Fahrt unterbrechen, wird die Reise teurer und bei zehn Zwischenstationen landet man schnell beim doppelten Preis. Die Transsib wäre mit Sicherheit ein Ort zum *sich Zeit lassen, still werden, langsam werden*, und die/der Reisende würde, versunken in die Sitzpolster (selbstverständlich fährt sie/er Luxusklasse), bei einem Glas russischen Tee und ab und zu einen Blick auf die dahinfliegenden Landschaften und Öden werfend, endlich einen russischen ›Schmöker‹ zur Hand nehmen können. (Lesen gehört im Übrigen zusammen mit Meditation, Stricken, Gärtnern, Yoga, Malen, Zu-Fuß-Gehen zu den empfohlenen Slow-Aktivitäten.¹⁴) Für die Leküre empfiehlt sich Oblomov, ein Roman des russischen Schriftstellers Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812–1891) von 1859. Darin verkörpert Ilja Iljič Oblomov, der Titelheld, den Typus eines geradezu krankhaften Müßiggängers aus dem Adel, dessen Standesgewohnheiten in Lethargie und Passivität umschlagen und die einzige eigentliche Tätigkeit sich auf den täglichen Mittagsschlaf konzentriert, so dass das väterliche Gut Oblomovka, dessen Pflege von einem auf den nächsten Tag verschoben wird, zunehmend verfällt. Aber nicht der Verfall steht im Mittelpunkt, sondern Apathie, in der jegliche Aufregung, die zur Beschleunigung des Lebens führen könnte, erstickt. Langeweile, Schwermut, Trägheit und Schlaf durchziehen leitmotivisch den Roman. Schläfrige Ruhe kennzeichnet die Lebensart des Protagonisten, das Leben im fernen Osten und selbst den Erzählfluss, kurzum, es ist eine Literatur ohne Hast, die dennoch ein Ziel verfolgt.

Gončarov möchte mit seinem Roman keine Lanze für andere kulturelle Gewohnheiten des Schlafs brechen.¹⁵ Die gewaltige Leere der Provinz, die erstickende Trägheit und tragische Sinnlosigkeit von Oblomovs Leben haben nicht nur dazu geführt, dass dieser »wegen nichts und wieder nichts zugrunde gegangen ist«¹⁶, sprich: kein Lebenswerk hinterlassen hat. Am Ende wird Oblomovs Lethargie als kollektives Kennzeichen des müßigen Adels angeprangert. Gončarov prägte dafür den Ausdruck *oblomovščina*, »Oblomovtum« (in der Übersetzung auch »Oblomoverei«¹⁷) – ein Begriff, der in Folge in der russischen Psychiatrie zur Beschreibung von Apathie, Faulheit und Parasitismus diente. Vorgeworfen wird Oblomov, dass er seine Muße weder produktiv nutzte, noch diese scheinbar zu genießen vermochte. Aber gerade darin setzte er Zeichen. Als Diogenes im Schlafrock ließ er sich auf seinem Diwan weder von Zahlungsrückständen noch Liebesdingen, weder von Intrigen der Verwandten um sein Geld noch einer verlockenden Auslandsreise von seinem bisherigen Leben abbringen. Der Antike galt das Leben des Diogenes, der angeblich in einem Fass dem reinen Müßiggang nachging, als vorbildlich und Muße als Ideal. Sokrates beschrieb die Muße als »Schwester der Freiheit« und Aristoteles konstatierte: »Arbeit und Tugend schließen einander aus« – die Arbeit wurde seinerzeit von Sklaven und Ausländern verrichtet. Auch heute steht Muße unter Generalverdacht, sofern sie nicht Bestandteil ausgeklügelter Wellnesskonzepte ist, so der Baseler Literaturwissenschaftler Manfred Koch. In seinem Essay über die *Faulheit: Eine schwierige Disziplin* zeigt er, wie sich unsere Vorstellung vom Nichtstun im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat.¹⁸ Die ideale Form von Faulheit ist demnach eben erfüllter Müßiggang. Da wir selbst in der Freizeit versuchen, immer effizienter zu werden, ist Faulheit, sollten wir uns diese vornehmen, heute keine leichte Aufgabe und der erklärte Müßiggänger verfängt sich leicht in den Netzen des Slow Business.

14 Vgl. ebd., S. 331.

15 In der Slow-Debatte hat auch der Schlaf seinen Platz gefunden, vgl. Brigitte Steger: Schlafen – Zwischen Zeitverschwendung und Geistesblitz, in: GLOBArt (Hg.): *Entschleunigung: Die Entdeckung der Langsamkeit*. Wien, New York 2008, S. 39-49.

16 Iwan Gontscharow: *Oblomow. Roman in vier Teilen*. Hg. und übersetzt von Vera Bischitzky. München 2012, S. 745.

17 Ebd., S. 746.

18 Manfred Koch: *Faulheit: Eine schwierige Disziplin*. Essays. Springer 2012.

Das ambivalente Ringen um absolute Entschleunigung/Freiheit findet auch Entsprechungen in Kunst und Kunstbetrieb. Der kroatische Konzeptkünstler Mladen Stilinović, der sich mit den Bedingungen und Codes spätsozialistischer Produktion und Konsumption auseinandersetzte, hat sich 1978 bei der Arbeit selbst inszeniert (Abb.1)¹⁹. Der Künstler bei der Arbeit ist eben keine arbeitende, sondern eine müßige Person, die Gefahr läuft, wegen Oblomoverei in die Psychiatrie eingewiesen zu werden. Wohlgemerkt trifft das, wie aus Stilinovićs Bekenntnisschrift »Pohvala Lijenosti« (Lob der Faulheit) von 1993 hervorgehend, nur für den so genannten Ostkünstler zu:



Abb. 1: Mladen Stilinović: Umjetnik radi / Der Künstler bei der Arbeit (1978)

Als Künstler lernte ich vom Osten (Sozialismus) und vom Westen (Kapitalismus). Jetzt, da sich Grenzen und politischen Systeme verändert haben, ist diese Erfahrung nicht mehr möglich. Aber was ich aus diesem Dialog gelernt habe, bleibt mir erhalten. Meine Beobachtung und meine Erkenntnis über die westliche Kunst haben mich neulich zur Schlussfolgerung gebracht, dass im Westen Kunst nicht mehr existieren kann. Ich behaupte nicht, dass es keine gibt. Warum kann im Westen Kunst nicht mehr existieren? Die Antwort ist einfach. Künstler im Westen sind nicht faul. Künstler aus dem Osten sind faul; bleibt abzuwarten, ob sie weiterhin faul sein werden, da sie keine Ostkünstler mehr sind. Faulheit ist die Abwesenheit von Bewegung und Gedanken, nur dumme Zeit und totale Amnesie. Sie bedeutet auch Gleichgültigkeit, in die Leere starren, Nichtstun, Impotenz. Es ist bloße Dummheit, eine Zeit des Schmerzens, vergebliche Konzentration. Diese Tugenden der Faulheit sind wichtige Faktoren der Kunst. Es reicht nicht aus, die Faulheit zu kennen, man muss sie praktizieren und perfektionieren. Künstler aus dem Westen sind nicht faul und deshalb sind sie weniger Künstler als vielmehr Produzenten von etwas...²⁰

Stilinovićs vereinfachende Unterscheidung von Ost- und Westkunst, die dem kapitalistischen Westen eine Kunst abspricht, da diese immer schon Arbeit verkörpere, stellt die Frage nach Entschleunigung und Slow Art aus der Perspektive von Produktion und Produktionsbedingungen – also auch aus der Sicht von Kunstförderung, Ausstellungswesen, Wettbewerb usw., die im kommunistischen Osten eben eine ganz andere Rolle spielten und schlichtweg die Aufspaltung in eine geförderte offizielle Staatskunst und eine nicht geförderte subversive Kunst bewirkten. Zu spüren ist Stilinovićs Unbehagen, der im titoistischen Jugoslawien als subversiver Künstler agierte, nun nach dem Zusammenbruch des Kommunismus in dem neuen Ausstellungswesen gefangen zu sein. Die vielleicht letzte Bastion einer Abgrenzung vom Westen stellt das Dach der Balkankunst dar, unter dem die südslawischen und südosteuropäischen Künstler nun versammelt sind. Als Balkanier können sie sich auch transportierter Stereotype, darunter der Faulheit bedienen. Ohne Faulheit keine Kunst, so Stilinovićs Fazit, wobei er sich auf den Objektkünstler Marcel Duchamp und den Suprematisten Kazimir Malevič (Malewitsch) beruft: Auf den ersten, weil er nichts

19 Quelle: Mladen Stilinović. Galerie im Taxispalais Innsbruck, 17.9. bis 2.11.2008, auf: http://www.galerieimtaxispalais.at/fileadmin/archiv_1999-2008/ausstellungen/stilinovic/progindex_stilinovic.htm (Stand Juni 2013).

20 Mladen Stilinović: Pohvala Lijenosti (1993), in: Tihomir Milovac (Hg.): *Neprilagođeni. Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti* / *The Misfits. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art*. Zagreb 2002, S. 93; dt. Übers. T.P.

produzierte und damit glücklich war, auf den zweiten, weil auch dieser ein Traktat über die Faulheit schrieb, in dem er den Kapitalismus anprangerte, weil dort nur wenige faul sein durften, und den Sozialismus, weil dort alle arbeiten mussten.²¹ Ohne Faulheit funktionierte für Malevič ein System schlichtweg nicht. Die künstlerische, auf das Nichts gerichtete ›Faulheit‹ (im Sinne einer Sublimation) setzte er im Suprematismus, in seinem »Schwarzen Quadrat« ins Bild.²²

In Malevičs Nachfolge beschäftigte sich etwa die geometrische monochrome Malerei mit eben diesem dynamischen Zustand der Ruhe. Bis heute wird letztere in der kontrastierenden Gegenüberstellung von Entspannung und Anspannung erfahrbar. Damit operieren auch die Rauminstallationen des in New York lebenden litauischen Künstlers Zilvinas Kempinas. Vom 5. Juni bis zum 22. September 2013 war er mit der Ausstellung *Slow Motion* im Baseler Museum Tinguely zu sehen.²³ In der Arbeit *Parallels* (2007) sind auf einer ca. 200 m² großen Fläche längs durch den Raum parallel zueinander Videobänder gespannt, die den Blick sowohl von oben, von der Galerie, als auch von unten, im Raum selbst, auf diese scheinbare ›Wasseroberfläche‹ freigeben. Das Ergebnis ist ein Raum der stillen Kontemplation. Kontrastiert wird das hier verkörperte Konzept des Slow, der Entschleunigung der Bewegung, mit der energetischen Installation *Ballroom* (2010). Ventilatoren, farbige Glühbirnen, Videobänder und Spiegelfolie führen zur Überreizung der Sinne. Während die geordneten, gespannten Materialien der ersten Installation beruhigend wirken, tendieren die chaotisch im Raum positionierten Farbsignale zwar zu einem Gefühl von Beschleunigung und Orientierungsverlust, unterliegen aber, da sie in einem abgetrennten, geschützten Bereich wirken, nicht der Gefahr einer eigendynamischen Eskalation. Beide Arbeiten sind charakteristisch für eine neue Zeitkultur, die immerzu artifizielle, urbane Geschwindigkeitsräume jenseits globaler Dynamiken hervorbringt.

Die Liste der Beispiele könnte hier weiter fortgesetzt werden. Sie würde nur verdeutlichen, dass der Begriff der Entschleunigung, wie bereits exemplarisch gezeigt wurde, sich permanent einer begrifflichen Klärung entzieht. Zwar bedeutet das Wort ›entschleunigen‹ grammatikalisch den Gegensatz zu beschleunigen, doch meint es meist eine Gegenbewegung nur im metaphorischen Sinne. So wie Beschleunigungen nicht zurückgedreht werden können, geht es bei Entschleunigung auch nicht um eine Verkehrung von Beschleunigung in ihr Gegenteil. Seine Geschwindigkeitsparameter liegen, wie bei Nietzsches *lento*, irgendwo dazwischen, im Verhältnis zu seinen Bezugsgrößen. Allgemeinsprachlich passt sich die Wortbedeutung von Entschleunigung den verschiedensten Diskussionskontexten an und scheint mancherorts lediglich sprachmanipulativ in das Beschleunigungsgefüge einzugreifen. Aus dem Bedeutungsspektrum, das von der ›Verzögerung der Zeit‹ über lässiges ›Chillen‹ bis hin zu programmatischen Konzepten ungebundener Zeit reicht, wurden mit den angeführten Beispielen einige Aspekte hervorgehoben: (künstlerische) Faulheit, Gelassenheit, Langsamkeit, Lebensglück, Muße, Ruhe, Trägheit. Als feste Bezugsgröße kristallisierte sich die ›Arbeit‹ heraus, die bereits bei Nietzsche symptomatisch für die moderne Hast, aber auch für einen behutsamen Umgang mit dem Material im Modus des *lento* stand. Konsequenterweise wird das Wort entweder aus ›nichtproduktiven‹ Sphären wie der Kunst verbannt und gern zynisch durch ›Nichtstun‹ ersetzt, oder aber es wird von der Slow Art idealisiert. Letztere meint dann eben nicht eine ›faule‹ Kunst, sondern – entsprechend von Slow Food – die intensive kunsthandwerkliche Kreation jenseits des Minimalismus,

21 Kazimir Malevič: *Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva* (1921). S priloženiem stat'i Feliksa Filippa Ingol'da: *Reabilitacija prazdnosti*. Moskva 1994; dt.: Die Faulheit als tatsächliche Wahrheit der Menschheit. Aus dem Russ. von Elena Nowak und Sylvia Sasse, auf: <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/nichtstun/malevich.htm> (Stand Juni 2013).

22 Der Suprematismus durchkreuzt die bloße Orientierung auf die materielle Welt. Auf Ausstellungen nahm das Quadrat im Raum den traditionellen Ort der russischen Ikone ein.

23 Zilvinas Kempinas: *Slow Motion*, auf: http://www.tinguely.ch/de/ausstellungen_events/austellungen/2013/Kempinas.html (Stand Juni 2013).

sprich alles, was (mehr) Arbeit macht und Zeit braucht.²⁴ Und das ist *last but not least* ebenso verwirrend wie die Möglichkeit, Entschleunigung – ganz im Zeitgeist des Hochgeschwindigkeitskosmos – zu steigern: für Speed-Abhängige gibt es jedenfalls auch Turbo-Entschleunigung!

²⁴ Das Nationalmuseum Stockholm zeigte vom 10. Mai 2012 bis zum 3. März 2013 unter dem Titel *Slow Art* aufwändiges zeitgenössisches Design, das mit außerordentlicher Geduld und Präzision gefertigt ist. Vgl. Ausstellungskatalog: Cilla Robach: *SlowArt*. Stockholm 2012, auf: http://s3.amazonaws.com/standoutcms/files/8673/original/slowart_digital_fix_eng.pdf (Stand Juni 2013).

Zurück in die Zukunft, vorwärts in die Vergangenheit. Zeitreisen in Literatur und Film

Stefan Willer

Fast jeder weiß, wie Zeitreisen funktionieren. Sofern man eine Zeitmaschine zur Verfügung hat, ist eigentlich alles ganz einfach: Auf einer Art Zifferblatt oder einem Display wird die Zahl des Jahres in der Vergangenheit oder Zukunft eingestellt, in das man reisen möchte, und schon geht es los. Allerdings weiß man auch, dass damit in der Regel die Probleme beginnen: Die Zeiger können falsch eingestellt sein, so dass man ganz anderswo (oder vielmehr: anders-wann) landet als geplant; man kann auf unbekannte, bössartige Wesen treffen, die einem die Zeitmaschine stehlen und so den Rückweg abschneiden; und wenn man in die Vergangenheit reist, kann es einem geschehen, dass man – obwohl man es sich fest anders vorgenommen hatte – Kontakt zu den dortigen Zeitgenossen aufnimmt, einem Vorfahren oder gar dem eigenen früheren Selbst begegnet und so den Zeitlauf der Welt auf unabsehbare Weise beeinflusst.

Wie gesagt: Die Komplikationen von Zeitreisen sind nicht unvertraut. Entfaltet werden sie in einem eigenen Genre von Geschichten. Die erste namhafte Erzählung, in der eine Zeitreise mit Hilfe einer Zeitmaschine unternommen wird, ist schon dem Titel nach einschlägig, ja ikonisch: *The Time Machine*, 1895 verfasst von H.G. Wells. Dabei handelt es sich um einen Urtext der Science Fiction, wofür besonders wichtig ist, dass hier die Reise in eine äußerst ferne Zukunft führt. Bevor ich mich diesem Text ausführlicher zuwende, schicke ich einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Denkbarkeit und technischen Machbarkeit von Zeitreisen voraus. Im Anschluss an Wells' klassisch-modernes Modell der Zukunftsreise werde ich dann zwei Romane aus den 1990er Jahren besprechen, in denen Zeitreisen in die Vergangenheit führen: *Timeline* von Michael Crichton (1999) und *Making History* von Stephen Fry (1996). In diesen Geschichten zeigt sich eine für das späte zwanzigste – und auch noch für das beginnende einundzwanzigste – Jahrhundert charakteristische, wohl mit Recht als ›postmodern‹ zu charakterisierende Fixierung auf Vergangenheit und Historizität. Ähnliches gilt für Robert Zemeckis' Filmtrilogie *Back to the Future* (1985–1990), die ich abschließend erörtern werde. Hier wird auf virtuos selbstbezügliche Weise ein zugleich spannendes und komisches Hin und Her zwischen den Zeitformen inszeniert und ins bewegte Bild gesetzt.

1. Zur Psycho-Physik des Zeitreisens

Mit dem Begriff Zeitreise wird die Vorstellung ausgedrückt, dass man sich durch die Zeit auf eine wie auch immer geartete Weise bewegen kann, indem man sich von einer Stelle zu einer anderen bewegt – nichts anderes ist ja eine Reise. Eine Zeitreise verbindet also zwei (oder mehr) *Orte in der Zeit*. Das könnte nun bedeuten, dass auch jeder Lebenslauf, der ja vom Zeitort der Geburt bis zum Zeitort des Todes führt, als Zeitreise bezeichnet werden könnte. Sinnvollerweise sollte man den Umfang des Begriffs aber nicht so weit ausdehnen, wenn er denn einen Unterschied zur Normalzeitlichkeit machen soll. Zeitphilosophen haben den plausiblen Vorschlag gemacht, dass es eine *zeitliche Diskrepanz* geben müsse, damit von einer Zeitreise die Rede sein könne – eine Diskrepanz nämlich zwischen persönlicher Zeit und externer (äußerer, umgebender) Zeit: Obwohl ein Zeitreisender Minuten, Stunden oder Jahrtausende in der externen Zeit überbrücken kann, läuft seine persönliche Zeit, seine Lebenszeit kontinuierlich weiter (sie läuft ab, zum Tod hin, wie bei uns allen).¹

Diese Erfahrungen der Ungleichzeitigkeit lassen sich auch im Alltagsleben machen: bei den ganz normalen geistigen Handlungen des Erinnerns von Vergangenen und des Entwerfens oder Antizipierens von Zukünftigem. In der Tat haben Psychologen und Kognitionswissenschaftler vorgeschlagen, solche Operationen als »mentales Zeitreisen« zu bezeichnen.² Verhaltensuntersuchungen, neurologische Einzelfallbeschreibungen und die heute unverzichtbaren bildgebenden Verfahren scheinen gleichermaßen auf das Vorhandensein eines zerebralen »Mental-Time-Travel-Netzwerks« hinzudeuten, dessen funktionelle Bedeutung sich – wie kaum anders zu erwarten – auch evolutionstheoretisch formulieren lässt: Demnach schafft »die Fähigkeit zur episodischen Erinnerung den adaptiven Vorteil [...], sich aufgrund der im Gedächtnis gespeicherten Informationen potenzielle Zukunftsszenarios [sic] auszumalen.«³ So skeptisch man gegenüber einer solchen neuro-psychologischen Anbindung oder Ausweitung des Zeitreise-Konzepts sein mag, so unübersehbar ist doch die Bedeutung von Erinnerung und Antizipation (auch und gerade in ihrer Unzulänglichkeit und Lückenhaftigkeit) für die fiktionale Ausgestaltung von Zeitreisen – wie in den folgenden Abschnitten zu zeigen sein wird.

Stärker als psychologische Überlegungen waren es aber zweifellos physikalische Mutmaßungen, die die moderne Vorstellung des Zeitreisens befeuert haben. Die Physik des Zeitreisens beruht auf der Annahme einer Relativität der Zeit – was nicht nur heißt, dass sich die Zeit in einer Relation zum Raum befindet, sondern auch, dass verschiedene Zeitlichkeiten zueinander relativ sein können. Theoretische Physiker lieben die daraus resultierenden Folgerungen und Denkaufgaben, wie man einer wahren Fülle von fach-, aber auch populärwissenschaftlicher Literatur entnehmen kann. Stephen Hawking's *Brief History of Time*, Kip Thorne's *Black Holes and Time Warps* und J. Richard Gott's *Time Travel in Einstein's Universe* sind geradezu Klassiker; und schon seit längerem kann man der Forschungsliteratur auch zwar stets ironisch eingefärbte, aber doch konkrete Hinweise darauf entnehmen, wie man eine Zeitmaschine baut (titelgebend bei Paul Davies, *How to Build a Time Machine*).⁴

In der Tat ist die Möglichkeit von Zeitreisen nicht nur prinzipiell vorstellbar, sondern kann seit Albert Einsteins spezieller Relativitätstheorie mit ihrem zentralen Theorem der »Zeitdilatation« in gewisser Weise

1 Vgl. das Konzept von »discrepancy between time and time« bei David Lewis: *The Paradoxes of Time Travel*, in: *Philosophical Quarterly* (April 1976), S. 145–152, hier S. 145.

2 Vgl. Thomas Suddendorf, Michael C. Corballis: *The Evolution of Foresight: What Is Mental Time Travel and Is It Unique to Humans?*, in: *Behavioral Brain Science* 30 (2007), S. 299–313; Julia A. Weiler, Irene Daum: *Mentales Zeitreisen. Neurokognitive Grundlagen des Zukunftsdenkens*, in: *Fortschritte der Neurologie und Psychiatrie* 76 (2008), S. 539–548; Michael C. Corballis: *Mental Time Travel: A Case for Evolutionary Continuity*, in: *Trends in Cognitive Science* 17 (2013), S. 5f.

3 Weiler, Daum 2008 (wie Fußnote 2), S. 543.

4 Stephen J. Hawking: *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, New York: Bantam 1988; Kip S. Thorne: *Black Holes and Time Warps: Einstein's Outrageous Legacy*, New York: Norton 1994; J. Richard Gott: *Time Travel in Einstein's Universe: The Physical Possibilities of Travel Through Time*, Boston: Houghton Mifflin 2001; Paul Davies: *How to Build a Time Machine*, London: Penguin 2002.

als bewiesen gelten. Angenommen, man könnte »mit einem Raumschiff bei annähernder Lichtgeschwindigkeit von der Erde einmal quer durch die Galaxis und wieder zurück zur Erde« fliegen, dann würde man »bei der Rückkehr feststellen, dass man in die Zukunft gereist ist. Je nach Entfernung und Geschwindigkeit kann man zum Beispiel zwei Wochen lang unterwegs sein und bei der Rückkehr feststellen, dass auf der Erde zwanzig Jahre vergangen sind.«⁵ Bemerkenswert wäre es nicht zuletzt daran, dass man jünger wäre als die zuhause gebliebenen Gleichaltrigen (jetzt: Ex-Gleichaltrigen). Dieser Effekt – oft als »Zwillingsparadoxon« bezeichnet, weil der entstehende Altersunterschied bei Zwillingen besonders schlagend ausfallen würde – ist nicht nur das Ergebnis theoretisch-physikalischer Spekulation, sondern wurde bereits experimentell überprüft. Allerdings waren die Versuchsobjekte keine Lebewesen, schon gar keine menschlichen Zwillinge, sondern Atomuhren, die man in Überschallflugzeugen um die Erde schickte.⁶

In zwei Wochen zwanzig Jahre überbrücken: Unter den skizzierten Umständen scheint es tatsächlich möglich, in die Zukunft zu reisen. Aber eben nur in die Zukunft. Eine Reise in die Vergangenheit ist hingegen unter den Voraussetzungen der speziellen Relativitätstheorie nicht vorstellbar. Dennoch haben Physiker sich auch über solche Zeitreisen Gedanken gemacht: In einem rotierenden Universum (Kurt Gödel), nach den Maßgaben der Stringtheorie (J. Richard Gott) oder mit Hilfe des quantentheoretischen Modells »Wurmloch« (Kip Thorne) müssten sich Zeitreisen auch in die Vergangenheit durchführen lassen.⁷ Beim Nachdenken über solche Vergangenheitsreisen entstehen Schwierigkeiten, die die von Zukunftsreisen um einiges übertreffen. Am bekanntesten ist das so genannte »Großvaterparadoxon«: Jemand reist mit einer Zeitmaschine mehrere Jahrzehnte zurück und trifft zufällig auf den eigenen Großvater, und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem dieser den Vater des Zeitreisenden noch nicht gezeugt hat. Aus irgendeinem Grund verursacht nun der Zeitreisende den Tod des Großvaters, hat so die Geburt seines Vaters verhindert – und folglich auch seine eigene Geburt.

Das Paradoxon lässt sich verschärfen, wie in dem folgenden Gedankenexperiment des Science-Fiction-Autors Larry Niven. Zum einen ist hier der Großvater selbst der Erfinder der Zeitmaschine; zum anderen liegt die Tötung des Großvaters ganz entschieden in der Absicht des Enkels, denn dieser versucht, mit Hilfe der Zeitmaschine den perfekten Mord zu begehen:

Im Alter von achtzig Jahren erfindet Ihr Großvater eine Zeitmaschine. Sie hassen den alten Mann, also stehlen Sie die Zeitmaschine, reisen damit sechzig Jahre in die Vergangenheit zurück und töten ihn. Wie sollte man Sie auch verdächtigen können? Allerdings haben Sie ihn getötet, bevor er Ihrer Großmutter begegnen konnte. Daher sind Sie nie geboren worden. Und er hatte auch keine Gelegenheit, die Zeitmaschine zu bauen. Dann können Sie ihn aber nicht getötet haben. Also kann er Ihren Vater zeugen, der Sie zeugen kann. Später wird es dann eine Zeitmaschine geben... Sowohl Sie als auch die Zeitmaschine existieren und existieren nicht.⁸

Science-Fiction-Autoren und Zeitphilosophen vergnügen sich damit, solche Paradoxa aufzustellen – Physikern ist daran gelegen, sie auf plausible Weise aufzulösen. Das Großvaterparadoxon und verwandte

5 Phil Dowe: The Case for Time Travel, in: *Philosophy* 75 (2000), S. 441–451, hier S. 443: »According to Einstein's special theory of relativity, as a consequence of »time-dilation«, if one travelled in a fast but otherwise normal space ship on a return trip across the galaxy at speeds close to the speed of light, on return one will find one's self to have travelled into the future. For example, depending on the distance and speed travelled, one might travel for two weeks, and on return find 20 years have passed on earth.«

6 Ebd.: »Further, this effect has been experimentally tested, with atomic clocks circumventing the earth on fast jets.«

7 Vgl. die Übersicht bei Brian Greene: *Der Stoff, aus dem der Kosmos ist. Raum, Zeit und die Beschaffenheit der Wirklichkeit* (2004), übers. von Hainer Kober, München: Goldmann 2008, S. 513–516 (»Sind Zeitreisen in die Vergangenheit möglich?«).

8 Meine Übersetzung von Larry Niven: The Theory and Practice of Time Travel, in: ders.: *All the Myriad Ways*, New York: Ballantine 1975, S. 111: »At the age of eighty your grandfather invents a time machine. You hate the old man, so you steal the machine and take it sixty years back into the past and kill him. How can they suspect you? But you've killed him before he can meet your grandmother. Thus you were never born. He didn't get a chance to build the time machine either. But then you can't have killed him. Thus he may sire your father, who may sire you. Later there will be a time machine... You and the machine both do exist and do not exist.«

Probleme lassen sich mit dem Denkmodell des *Paralleluniversums* lösen. Demnach entsteht bei Tötung des Großvaters einfach ein anderes als das zuvor bestehende Universum, mit einem an genau dieser Stelle veränderten Personal, das sich dann folglich anders (wenn auch vielleicht nur etwas anders) entwickelt als das erste. Wer sich jedoch für die Machart von Geschichten interessiert, tut gut daran, sich nicht an der möglichst befriedigenden logischen Auflösung von Widersprüchlichkeiten abzuarbeiten, sondern anders zu fragen – zum Beispiel, »weshalb man seinen Großvater so hassen sollte, dass man ihn töten will.«⁹ Welches Begehren ist es also, das so viele Denker und Schreiber so intensiv über Zeitreisen nachsinnen lässt? Und welches spezifische Begehren sorgt dafür, ob der Reisewunsch in die Vergangenheit oder in die Zukunft geht?

2. Vorwärts in die Zukunft: H.G. Wells, »The Time Machine«

Mit Herbert George Wells (1866–1946) beginnt die moderne Zeitreiseliteratur. Allerdings lassen sich Vorläufer ausmachen, so wie es für jede bedeutsame historische Entwicklung Vorläufer zu geben scheint – wobei gleich einzuwenden ist, dass das Konzept der Vorläuferschaft als solches prinzipiell problematisch ist und hier, im Kontext von Zeitreiseerzählungen, selbst in die Nähe der Paradoxie gerät. Vorläuferschaft wird zumeist im Nachhinein, historiographisch, zugeschrieben, als Rückprojektion von Zukünftigkeit oder Zukunftsträchtigkeit. Daneben kann man natürlich auch behaupten, Avantgardist zu sein, »seiner Zeit voraus«, Vorläufer von kommenden Generationen oder Individuen. Um aber nicht nur zu behaupten, sondern zu *wissen*, dass man ein Vorläufer ist, müsste man seine erfolgreiche Nachwirkung schon mittels einer Zeitreise in die Zukunft überprüft haben.

Wie auch immer: Zweifellos gab es vor Wells bereits Zeitreiseerzählungen. Je nachdem, wie weit man das Motiv der Zeitreise auslegen möchte, ließe sich hier etwa an mythisch-mystische Berichte von Entrückungen denken. In John Miltons *Paradise Lost* (1665) wird bereits dem ersten Menschen eine solche zeitliche Entrückung zuteil: Im elften Buch des Epos wird Adam vom Erzengel Michael auf einen hohen Berg geführt und schaut dort in einer hypnotischen Vision alles, was sich bis zur Sintflut ereignen wird.¹⁰ Auch als Märchenstoff wird die Zeitreise verwendet. Eine bekannte literarische Version – aus der amerikanischen Literatur, aber zurückgehend auf europäische Sagenmotive – ist Washington Irvings *Rip van Winkle* (1820): Hier fällt der Held in einen zwanzigjährigen Schlaf und erkennt, als er erwacht ist, die veränderte Welt nicht wieder.

Schlaf und Traum sind auch sonst wichtige Elemente jener »Vorläufer«-Texte. Louis-Sébastien Merciers 1770 erschienene Erzählung *L'an 2440*, die als erste nicht räumliche, sondern zeitliche Utopie der europäischen Literatur gilt und in der der Ich-Erzähler nach 670-jährigem Schlaf in einem revolutionär vernunftgeprägten Paris erwacht, betont schon im Untertitel das Traumhafte dieses Zeitsprungs (*Rêve s'il en fut jamais*). Ebenfalls in eine verbesserte Zukunft gelangt der Ich-Erzähler in Edward Bellamys 1888 erschienenem utopischen Roman *Looking Backward: 2000–1887*, als Folge einer hypnotischen Spezialbehandlung, die ihn über hundert Jahre lang schlafen lässt. Eine auf diese Weise unternommene Zeitreise kann naheliegenderweise nur in die Zukunft führen, denn während des Schlafs läuft die externe Zeit einfach weiter. Auch in Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) – zunächst eher eine Entrückungsgeschichte, in der der Protagonist nach einem Schlag auf den Kopf unversehens im frühen Mittelalter wieder zu sich kommt – findet die kontrollierte Rückreise entlang der externen Zeitfolge

⁹ Benjamin Bühler: Zeitmaschine, in: ders., Stefan Rieger: *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*, Berlin: Suhrkamp, erscheint 2014.

¹⁰ Für den Hinweis danke ich Jörg Thomas Richter.

statt: Der Yankee wird vom Zauberer Merlin in Tiefschlaf versetzt und erwacht erst über tausend Jahre später wieder in seiner Zeit.

Betrachtet man die mit H.G. Wells einsetzende Zeitreise-Moderne, wird deutlich, wie sie sich von den genannten Beispielen absetzt.¹¹ Das neuartige, vom Schlaf- oder Entrückungsmotiv durchaus verschiedene Transportmittel ist die Zeitmaschine, mit der eine sozusagen ins Zeitliche transferierte räumliche Fortbewegung möglich ist. Wells entwickelt dafür in den Anfangspassagen der Erzählung eine Theorie des vierdimensionalen Raum-Zeit-Zusammenhangs – deren Schlüssigkeit allerdings letztlich eben so sehr eine Leerstelle bleibt wie die Funktionsweise der Maschine. Diese kommt zunächst als kleines Modell in den Blick, dessen glitzerndes, zierliches Aussehen so eingehend wie letztlich ungreifbar geschildert wird: Angetrieben wird das »Ding« von einer »durchsichtige[n], kristalline[n] Substanz«, und der rätselhafte Vorgang, in dem es vor den Augen einer Gruppe von Zeugen verschwindet, wird als »etwas absolut Unerklärliches« bezeichnet. Die Maschine sieht »einzigartig schiefwinklig« aus und wirkt, »als sei sie irgendwie unreal« (73f.).¹²

Die Hauptfigur von *The Time Machine*, im Hauptteil der Geschichte zugleich der Ich-Erzähler, ist ein Forscher und Erfinder, der durchweg schlicht als »Time Traveller« bezeichnet wird – seinen Namen erfahren wir nicht. Mit seiner Maschine unternimmt er eine Reise ins Jahr 802.701. Dort hat sich die Menschheit in zwei Unterarten aufgeteilt: die sanften, kindlichen Eloi, die scheinbar in einem Zustand völliger Heiterkeit und Zufriedenheit existieren, und die affenartigen, unterirdisch lebenden Morlocks. Der Zeitreisende interpretiert diese Trennung als evolutionsgeschichtliche Konsequenz aus dem Klassenkampf seiner eigenen Zeit, des späten neunzehnten Jahrhunderts. Die soziale Spaltung zwischen Besitzenden und Besitzlosen hätte sich demnach in die gattungsmäßige Spaltung zwischen oberirdischem Wohlbefinden und unterirdischer Sklaverei weiterentwickelt. Es stellt sich allerdings heraus, dass sich die Machtverhältnisse im Lauf der Jahrhunderttausende genau umgekehrt haben: Die Morlocks sind nicht die Sklaven der Eloi, sondern ihre Fressfeinde.¹³

Das eigentlich Fesselnde an Wells' Zeitreiseerzählung liegt allerdings nicht in der satirischen Überspitzung und Umkehrung der Klassenkampf-Logik des späten neunzehnten Jahrhunderts, sondern in dem Drama der Erkenntnis, in dem sich die Wahrheit über die Verhältnisse der Zukunftswelt dem Zeitreisenden erschließt: in fortgesetzter Hypothesenbildung und im immer neuen Überprüfen der Hypothesen anhand der empirisch angestellten Beobachtungen. So lautet die erste Folgerung, die er aus dem Verhalten der Eloi zieht, dass die von ihnen praktizierte Aufhebung von Alters- und weitgehend auch von Geschlechtergrenzen realisierter Kommunismus sein müsse. Offenbar sei das Leben so einfach geworden, dass der »Kampf ums Dasein« aufgehört habe und es folglich immer weniger Differenzen zwischen den einzelnen Individuen gebe:

Ein paar dieser Anfänge dieser Entwicklung können wir sogar schon in unserer Zeit beobachten, und in diesem zukünftigen Zeitalter war sie vollzogen. Dies, muß ich sie erinnern, war meine damalige Mutmaßung. Später sollte ich einsehen, wie weit sie von der Wirklichkeit entfernt war. (97f.)¹⁴

11 H. G. Wells: *The Time Machine*, hg. von Dieter Hamblock, Stuttgart: Reclam 2003; deutsch: H.G. Wells: *Die Zeitmaschine*, übers. von Peter Naujack, in: *Weltuntergangsgeschichten [...] Kompiliert vom Diogenes-Katastrophen-Kollektiv*, Zürich: Diogenes 1981, S. 67–137. – Nachweise aus der deutschen Übersetzung stehen mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text; außerdem finden sich die Originalzitate in Fußnoten (Seitenzahlen in Klammern). Dieselbe Zitierweise gilt für die Romane von Crichton und Fry.

12 »The thing the Time Traveller held in his hand was a glittering metallic framework, scarcely larger than a small clock, and very delicately made. There was ivory in it, and some transparent crystalline substance. [...] this that follows [...] is an absolutely unaccountable thing« (11); »singularly askew, [...] as though it was in some way unreal« (13).

13 Zum Stellenwert der Evolutionstheorie in der englischen Literatur des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts vgl. John Glendening: *The Evolutionary Imagination in Late-Victorian Novels. An Entangled Bank*, Aldershot: Ashgate 2007 (mit ausführlichen Bemerkungen zu Wells' Erzählung *The Island of Doctor Moreau*, während *The Time Machine* nur am Rande erwähnt wird).

14 »»Communism,« said I to myself. [...] We see some beginnings of this even in our own time, and in this future age it was complete. This, I must remind you, was my speculation at the time. Later, I was to appreciate how far it fell short of the reality.« (45f.)

Als der Zeitreisende dann von der Existenz der Morlocks erfährt, baut er sie in sein erstes Bild als vermeintliche Arbeitssklaven der Eloi in seine »Mutmaßungen über den Vorgang der Spaltung der menschlichen Spezies« ein, nur um sogleich, an seine fiktiven Zuhörer gewandt, hinzuzufügen: »Ich nehme an, Sie werden die Gestalt meiner Theorie vorausahnen; ich selbst allerdings sollte sehr bald spüren, daß sie weit an der Wahrheit vorbeiging.« (122)¹⁵

Was also die Erfahrungen in der fernen Zukunft betrifft, bedient sich Wells' Zeitreisender bewusst immer neuer *Spekulationen* – womit wissens- und erkenntnistheoretisch klar wird, warum er unbedingt in die Zukunft reisen muss: Nur hier lässt sich die Erwägung über unterdessen stattgefundene Entwicklungen in dieser völlig offenen Form durchspielen. Was hingegen den Zeitreisenden als Ich-Erzähler angeht, werden die Spekulationen immer wieder als *Irrtümer* gekennzeichnet – womit die Machart des Wells'schen Kurzromans als einer Rahmenkonstruktion angesprochen ist. Wie gesagt, ist der Hauptteil von *The Time Machine* als Binnenerzählung angelegt, mit dem Zeitreisenden als Ich-Erzähler. Demgegenüber wird die im Jahr 1895 angesiedelte Rahmenerzählung von einem anderen, mit dem Protagonisten persönlich bekannten Ich-Erzähler präsentiert. Dieser ist Teil der kleinen Gesellschaft, die der Zeitreisende um sich zu versammeln pflegt und zu der er selbst nach Beendigung der Reise zurückkehrt, um seinen Bericht zu erstatten. Er kommt aus der Zukunft wieder in die Gegenwart und kann so die Zeit des Jahres 802.701 (mitsamt einem Kurzbesuch in der noch weitere Jahrmillionen entfernten Zukunft) als seine persönliche Vergangenheit betrachten, als das von ihm selbst in der vergangenen Woche seiner eigenen Lebenszeit Erfahrene. So ist in diesem frühen Fall ein Grundproblem von Science Fiction plausibel gelöst: das Problem, im *Präteritum* aus der *Zukunft* zu erzählen.

In der Rahmenhandlung der Geschichte, in der der Zeitreisende seinen Freunden die Maschine präsentiert, gibt es eine kurze, von Wells betont interdisziplinär angelegte Debatte über die einzuschlagende Richtung. Die zuerst geäußerte Meinung eines Psychologen lautet, das Zeitreisen sei »außerordentlich bequem für den Historiker«, der »in die Vergangenheit zurückgehen und zum Beispiel den allgemein anerkannten Bericht der Schlacht von Hastings überprüfen« könne. Sogleich erhebt ein Mediziner den gewichtigen Einwand, man dürfe bei Vergangenheitsreisen keineswegs »Aufmerksamkeit erregen«, denn »unsere Vorfahren waren nicht besonders tolerant gegenüber Anachronismen«. Erst nach dieser Erörterung sagt ein weiterer, als »sehr junger Mann« bezeichneter Gast: »Und dann erst die Zukunft« – um hinzuzufügen, man könnte als Zeitreisender in der Gegenwart sein ganzes Geld anlegen, vorwärts eilen und sogleich alle Zinsen kassieren (72).¹⁶

Es ist diese Idee der finanziellen Spekulation auf Zukünftigkeit – ein heute nur zu bekanntes Problem –, das den Gedanken der intellektuellen Spekulation in Gang bringt, der für Wells' Idee der Zeitreise so wichtig ist. Weil die Zukunft ihrem Wesen nach unbekannt ist, ist sie der eigentliche Bereich offener Spekulation. Mit dieser Idee beschäftigte sich Wells auch in theoretisch-essayistischen Publikationen; und genau hier sah er die Bedeutung von Science Fiction (oder wie es bei ihm zumeist heißt: *Scientific Romances*) – in Abgrenzung von vorgängigen Erzählmodellen, in denen es (so auch bei den erwähnten Utopisten Mercier und Bellamy) immer eine Fremdenführer-Figur gibt, die einem die gänzlich andere Welt erklären kann. Demgegenüber versagt Wells in *The Time Machine* sowohl dem Zeitreisenden als auch

15 »I dare say you will anticipate the shape of my theory; though, for myself, I very soon felt that it fell far short of the truth.« (76)

16 »It would be remarkably convenient for the historian«, the Psychologist suggested. »One might travel back and verify the accepted account of the Battle of Hastings, for instance!« – »Don't you think you would attract attention?« said the Medical Man. »Our ancestors had no great tolerance for anachronisms.« [...] »Then there is the future«, said the Very Young Man. »Just think! One might invest all one's money, leave it to accumulate at interest, and hurry on ahead!« (10)

seinen ungläubigen fiktiven Zuhörern – und dem realen Leser – jede einfache, abgeschlossene Erklärung: »Ich besaß keinen bequemen Cicerone nach Art der utopischen Romane.« (124)¹⁷

So eröffnet er ein faszinierendes Spiel mit der erzählten Zeit und der Zeit des Erzählens, das sich besonders im Verhältnis der eigentlichen Reiseerzählung zur Rahmenhandlung zeigt. Prägnant wird dieses Verhältnis am Ende des Romans, als sich der Zeitreisende erneut ins Jahr 802.701 aufmacht, um diesmal Beweisstücke aus der Zukunft mitzubringen. Gegenüber dem skeptischen Erzähler der Rahmenhandlung sagt er: »Ich brauche nur eine halbe Stunde [...]. Wenn Sie zum Lunch bleiben wollen, werde ich Ihnen das Zeitreisen schlagend beweisen, mit Proben und so weiter. Wenn Sie mich jetzt bitte entschuldigen würden?« (171) Woraufhin er erneut verschwindet, der Rahmenerzähler allein zurückbleibt und auf die Rückkehr des Zeitreisenden wartet.

Doch jetzt beginne ich zu fürchten, dass ich ein Leben lang warten muss [that I must wait a lifetime]. Der Zeitreisende verschwand vor drei Jahren. Und wie jedermann heute weiß, ist er niemals zurückgekehrt. (172)¹⁸

Das ist zeitliche Diskrepanz in Reinform: als Gegensatz zwischen der potenziell endlosen, nach Jahrmillionen zählenden planetarischen Zeit, durch die sich der Zeitreisende bewegen kann, und der begrenzten Lebenszeit (*lifetime*) des Erzählers, der ungeduldig auf die Rückkehr des Reisenden wartet. Man muss sich klar machen, dass genau diese Erwartung im Grunde widersinnig ist: Schließlich könnte ja der Reisende ebensogut zu einem Zeitpunkt zurückkehren, der vor dem der Abreise liegt. Es gibt eigentlich keinen Grund, für eine Zeitreise eine Dauer in der fortlaufenden Lebenszeit anzugeben – außer dem der prinzipiellen erzählerischen Logik, die in eben diesem Fortlaufen begründet liegt. Der Gegensatz zwischen reiner Zeitlogik und angewandter Erzählökonomie fügt den eingangs erwähnten theoretisch konzipierten Zeitreiseparadoxa eine andere Art von Widerspruch hinzu. Wells hat nicht nur das Genre der Zeitreise in seiner modernen Form begründet, sondern auch diesen Widerspruch. Zugleich hat er mit seinem komplexen Aufbau von Zeitlichkeiten in der Rahmen- und Binnenerzählung vorgeführt, wie man eine Erzählung selbst in eine Zeitmaschine verwandelt.

3. Zurück in die Vergangenheit: Postmoderne Zeitreisen bei Michael Crichton und Stephen Fry

Nun zu meinen beiden postmodernen Beispielen: Michael Crichtons *Timeline* (1999) und Stephen Frys *Making History* (1996). Die Kennzeichnung »postmodern« ist immer etwas misslich. Gemeint ist keine literatur- oder kulturgeschichtliche Epoche, sondern eine bestimmte Art und Weise, sich zur Moderne zu verhalten; hier: sich zu den emphatischen Zukunftsspekulationen zu verhalten, die in der »klassischen« Science Fiction vor- und durchgeführt werden. Heute ist dieses Verhältnis zur Zukunft verdächtig geworden. Sehr weitgehend verhält man sich nicht mehr emphatisch, sondern skeptisch zum Konzept der offenen, ungeklärten Zukunft. Bevorzugt werden eher konservative Zukunftsentwürfe: die »Nachhaltigkeit«, also

17 »I had no convenient cicerone in the pattern of the Utopian book.« (79) Zum damit einhergehenden Programm des Nicht-Wissens bei Wells vgl. Stefan Willer: Vom Nicht-Wissen der Zukunft. Prognostik und Literatur um 1800 und um 1900, in: Michael Bies, Michael Gamper (Hg.): *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen in Literatur und Wissenschaft, 1750–1930*, Zürich: Diaphanes 2012, S. 171–196.

18 »I only want half an hour«, he said. [...] »If you'll stop to lunch I'll prove you this time-travelling up to the hilt, specimen and all. If you'll forgive my leaving you now?« (138) »I stayed on, waiting for the Time Traveller [...]. But I am beginning now to fear that I must wait a lifetime. The Time Traveller vanished three years ago. And, as everybody knows now, he has never returned.« (140)

der Erhalt von Ressourcen für zukünftige Generationen, und die ›Konservierung‹, also der Befehl zur Bewahrung und Pflege dessen, was aus der Vergangenheit stammt. Insofern scheint mir das Denk- und Erzählmodell der Vergangenheitsreise tatsächlich exemplarisch post-modern zu sein.

In Michael Crichtons Roman *Timeline*¹⁹ wird eine Quantentechnologie erfunden, die es ermöglicht, sich in multiplen Universen durch Raum und Zeit zu bewegen. Damit reisen einige amerikanische Historiker ins Südfrankreich des Jahres 1357, um dort eine Siedlung mit Burg, Kloster und Dorf zur Zeit des Hundertjährigen Krieges zu erforschen. Weite Strecken des Romans spielen im abenteuerlichen Mittelalter (Schwertkämpfe, Turniere, Rittertum in Gut und Böse). Der Transfer geht also nicht nur vom zwanzigsten ins vierzehnte Jahrhundert, sondern auch von den USA nach Europa. Es handelt sich hier um keine reine Zeitreise (wie bei Wells, wo wiederholt betont wird, dass die Zeitmaschine bei der Zeitreise ihre Position im Raum keinen Millimeter verändert), sondern um eine kombinierte Zeit- und Raumreise. Noch dazu wird das Konzept der Zeitreise als solches ausdrücklich abgelehnt – jedenfalls von einer der zahlreichen handelnden Figuren des Romans, einem Quantentechniker:

»Allein schon der Gedanke des Zeitreisens ist Unsinn, da Zeit nicht fließt. [...] Dass wir glauben, die Zeit vergehe, ist nur ein Fehler unseres Nervensystems – der Art, wie die Welt für uns aussieht. In Wirklichkeit vergeht die Welt nicht, wir vergehen. Die Zeit selbst ist invariant. Sie ist einfach. Deshalb sind Vergangenheit und Zukunft nicht verschiedene Orte, so wie New York und Paris verschiedene Orte sind. Und da die Vergangenheit kein Ort ist, kann man auch nicht dorthin reisen. [...] Was wir entwickelt haben, ist eine Art des Raumreisens. Um genau zu sein, wir verwenden die Quantentechnologie, um eine orthogonale Koordinatentransformation im Multiversum zu erzeugen.« Sie sahen ihn verständnislos an. (162)²⁰

Das ist eine typische Passage – für diesen Roman und für Crichtons Art von Science Fiction überhaupt. Sie beruht zu einem erheblichen Teil auf vom Autor präzise recherchiertem wissenschaftlichen Wissen, das sich textuell in einer Menge von Experten-Jargon niederschlägt, der wiederum auf ziemlich simple Weise als Rollenprosa ›romanhaft‹ gemacht wird: Einer erklärt, hier der Techniker namens Gordon; die anderen hören mehr oder weniger »verständnislos« zu, hier einige ehrgeizige junge historische Archäologen, die in Kürze an jenen Ort versetzt werden sollen, über den und an dem sie seit Jahren forschen. Der Techniker wiederum arbeitet für eine dubiose Firma namens ITC, »International Technology Corporation«. Der Gründer von ITC ist ein junges Genie namens Robert Doniger und hat die bewusste Reisetechologie erfunden. So wie in Crichtons *Jurassic Park* ist die Verbindung von Technik und Business verhängnisvoll; die Risiken werden bewusst verschwiegen oder kleingeredet. In *Jurassic Park* beginnen die vermeintlich sterilen geklonten Saurier sich unkontrolliert zu vermehren; in *Timeline* sorgt die Quantentechnologie, bei der die Zeitreisenden in Gänze gescannt, dann atomisiert und am Ziel-Zeitort rekonstruiert werden, für Transkriptionsfehler, d.h. für ernsthafte Verletzungen oder Persönlichkeitsveränderungen bei den transportierten Personen.

Interessant an diesem Roman ist der Umstand, dass zeitliche Expertise auf beiden Seiten zu finden ist. Die Techniker können Leute teleportieren; die Historiker und Archäologen kennen sich mit Geschichte aus und wissen daher, was sie im Mittelalter erwartet. Zugleich werden beide Seiten miteinander

19 Michael Crichton: *Timeline* (1999), New York: Ballantine 2003; deutsch: Michael Crichton: *Timeline. Eine Reise in die Mitte der Zeit*, übers. von Klaus Berr, München: Goldmann 2002.

20 »The very concept of time travel makes no sense, since time doesn't flow. The fact that we think time passes is just an accident of our nervous systems – of the way things look to us. In reality, time doesn't pass; we pass. Time itself is invariant. It just is. Therefore, past and future aren't separate locations, the way New York and Paris are separate locations. And since the past isn't a location, you can't travel to it. [...] What we have developed is a form of space travel. To be precise, we use quantum technology to manipulate an orthogonal multiverse coordinate change.« They looked at him blankly.« (123f.)

kontrastiert: Robert Doniger will die Archäologen ausnutzen; nur deshalb unterstützt er ihre Ausgrabungen finanziell. Der Chefarchäologe hingegen – der gattungstypische »junge Professor«, gelehrt und dennoch ein Abenteurer – ist schon seit längerem argwöhnisch, worin das Interesse der Firma wohl bestehen könnte: Er befürchtet, dass ITC das Ausgrabungsgelände in ein disney-artiges »Mittelalterland« verwandeln will (87).²¹ Allerdings ist die hellsichtigste Figur im Roman, wenn es um Fragen der Zeitlichkeit geht, nicht so sehr dieser Yale-Professor, sondern vielmehr der zwielichtige Doniger. In einem seiner zahlreichen Monologe reflektiert er über die Macht der Vergangenheit über die folgenden Zeiten:

»Wir werden alle von der Vergangenheit beherrscht, auch wenn das niemandem bewusst ist. [...] Die Gegenwart ist wie eine Koralleninsel, die über das Wasser hinausragt, aber aufgebaut ist aus Millionen toter Korallen unter der Oberfläche, die niemand sieht. Genauso ist unsere alltägliche Welt aufgebaut aus Abermillionen von Ereignissen und Entscheidungen der Vergangenheit. Was wir in der Gegenwart hinzufügen, ist trivial. [...] Es ist ein Zwang, der fraglos akzeptiert wird. [...] Das ist wirkliche Macht. Macht, die man sich aneignen und benutzen kann. Denn so wie die Gegenwart von der Vergangenheit bestimmt wird, so auch die Zukunft. Die Zukunft gehört der Vergangenheit.« (458f.)²²

Man erfährt im Roman nicht wirklich, was Doniger mit dieser »Macht« eigentlich anfangen will, und was für eine Art von Macht überhaupt aus der Ortskenntnis über ein südfranzösisches Kloster und Schloss des Jahres 1357 entstehen soll. Gewiss ist jedenfalls, dass Doniger die Vergangenheit verkaufen möchte; daher ist ihm die historische Realität, wie er einmal sagt, »scheißegal«; er »will was Interessantes, was Aufreizendes« (504).²³ Dennoch betont Doniger auch immer wieder, dass die Vergangenheit nicht geändert werden könne, auch nicht von Zeitreisenden. Die von ihm eher spöttisch zitierten notorischen Zeitparadoxa – »Sie reisen in die Vergangenheit und bringen Ihren Großvater um, so dass Sie nicht geboren werden und nicht zurückgehen können, um Ihren Großvater umzubringen« – finden, wie er kategorisch erklärt, »nicht statt. [...] Sie haben mit Theorien über die Geschichte zu tun, die verführerisch, aber falsch sind.« Auch hier sind Donigers Erklärungen nicht sehr ausführlich; sie beschränken sich darauf, dass eine einzelne Person aufs Ganze gesehen nicht viel ausrichten könne und dass sich das Eingreifen »in der Praxis als schwierig erweisen« werde (221f.).²⁴

Worin diese Schwierigkeit bestehen könnte, wird nicht erläutert. Offenkundig ist aber, dass Crichton sich mit der Zurückweisung der Zeitparadoxa selbst die erzählerische Lizenz erteilt, seine zeitreisenden Helden im Mittelalter kräftig in den Lauf der Dinge eingreifen zu lassen, vor allem, indem sie jede Menge der ihnen feindlich gesonnenen Burgbewohner niederstrecken, ohne dabei je zu befürchten, dass sie möglicherweise einen ihrer eigenen Ahnen auslöschen könnten. Das ohne weiteres zu bereisende, zu erlebende und zu bestehende Mittelalter des französisch-englischen Krieges, in dem sich die amerikanischen Besucher mental, psychologisch und nicht zuletzt auch sprachlich mit geringem Aufwand zurechtfinden, ist bei aller Abenteuerlichkeit keine Zone, in der historische Distanz ausgehalten werden müsste. Diese Distanzlosigkeit ist Inbegriff von Crichtons unausgesprochener Programmatik dessen, was Science Fiction zu leisten habe. Es will scheinen, dass der Autor glaubt, sich bei ausreichender Recherche

21 »Medieval Land« (63).

22 »We are all ruled by the past, although no one understands it. [...] The present is like a coral island that sticks above the water, but is built upon millions of dead corals under the surface, that no one sees. In the same way, our everyday world is built upon millions and millions of events and decisions that occurred in the past. And what we add in the present is trivial. [...] It is a form of coercion that is accepted without question. [...] This is real power. Power that can be taken, and used. For just as the present is ruled by the past, so is the future. That is why I say, the future belongs to the past.« (359f.).

23 »Fuck reality [...]. I want something intriguing, something sexy.« (395).

24 »Time paradoxes [...], like going back in time and killing your grandfather, so that you can't be born [...] do not occur. [...] They involve ideas about history that are seductive but wrong.« (172).

nicht nur in jedem wissenschaftlichen Thema, sondern auch in jeder historischen Epoche zurechtfinden zu können – um den Preis, dass er in *Timeline* selbst nicht viel mehr als einen literarischen Freizeitpark, ein »Mittelalterland«, errichtet.

Es gibt andere neuere und neueste Romane, in denen sowohl das Begehren nach dem Durchreisen der Zeit als auch die dabei entstehenden Schwierigkeiten origineller und komplexer dargestellt werden. So lässt sich in Gerhard Henschels *Der dreizehnte Beatle* (2005) der Ich-Erzähler, der bei einer Fee einen Wunsch frei hat, in die Sechziger Jahre nach London versetzen, um zu verhindern, dass John Lennon Yoko Ono kennenlernt, sorgt dabei aber für eine Fülle von Kollateralschäden (er bewirkt einen Autounfall, in dessen Folge Lennon dauerhaft ins Koma fällt, die Beatles sich auflösen und die Musikgeschichte nicht unbedingt verbessert wird – so singt Paul McCartney seinen vom Romanhelden zutiefst verabscheuten Hit *Mull of Kintyre* nun nicht erst 1977, sondern bereits 1967). Im Unterschied zu Henschels durchweg komisch stilisierter Reise in die Hochzeit der Popkultur fasst Stephen Kings *11/22/63* (deutsch unter dem Titel *Der Anschlag*, 2011) das Motiv der Zeitreise unter den Aspekten des Fantastischen und Schauerlichen. Hier versucht der Protagonist in immer neuen Anläufen, durch Benutzung eines Zeittors das Attentat auf J.F. Kennedy zu verhindern, muss aber feststellen, dass jede seiner Anstrengungen von einem mysteriösen historischen Widerstand, repräsentiert durch die Figur eines unheimlich-mahnenden Zeitwächters, erschwert oder zunichte gemacht werden.

Besonders vielschichtig und abgründig zeigt sich die Verbindung von Zeitreisethematik und Geschichtsreflexion in Stephen Frys *Making History*.²⁵ Der Roman handelt von dem – nicht ganz unüblichen – Wunsch, in der Zeit zurückzureisen und die Geburt Adolf Hitlers zu verhindern. Held und zugleich Ich-Erzähler des Romans ist Michael Young, ein Doktorand der Geschichte in Cambridge, der diesen Wunsch mit Hilfe eines älteren Physikprofessors realisiert. Daraufhin entsteht ein Paralleluniversum, das noch viel schlimmer ist als die bisherige Realität: Es gibt trotzdem die Nazis, und sie arbeiten trotzdem an der Vernichtung der europäischen Juden – allerdings ohne Zweiten Weltkrieg und daher letztlich völlig ungestört. Anstelle des ungeborenen Adolf Hitler wird eine Figur namens Rudi Gloder zum Reichskanzler: ein brillanter Intellektueller, der erfolgreich alle europäischen Mächte um den Finger wickelt und im Jahr 1937 den Friedensnobelpreis erhält, bevor er die Sowjetunion mit Atomwaffen angreift und in der Folge ganz Europa einschließlich Großbritannien sowie weite Teile von Indien und Afrika unter deutsche Kontrolle bringt.

Frys Roman ist von einer ausgesuchten und verstörenden Perfidie, die sich auf allen Ebenen der Erzählung zeigt und durch die Komik vieler Passagen noch verstärkt wird. Der Roman beginnt als Parallelaktion: In abwechselnden Kapiteln wird zum einen das Campus-Szenario in Cambridge entworfen, zum anderen werden Lebensstationen Hitlers, von der Zeugung bis in den Ersten Weltkrieg, in seltsam plastischer, identifikatorischer Weise erzählt. Nach einiger Zeit merkt man allerdings als Leser, dass die historischen Partien Bestandteile des Campusromans sind, denn es handelt sich um Teile aus Michaels Doktorarbeit. Da nun aber solche historischen Imaginationen innerhalb einer geschichtswissenschaftlichen Darstellung, wie sie Michael abzuliefern hat, völlig unangebracht sind, wird ihm das Elaborat alsbald von seinem akademischen Betreuer um die Ohren geschlagen – was an seiner präpotenten Selbstsicherheit jedoch nur wenig ändert. So zeigt sich das Begehren des Nachwuchshistorikers, selbst *Geschichte machen* zu wollen, von vornherein als doppelter, nämlich als historischer und historiografischer Irrtum.

Anders sieht die Motivation bei dem beteiligten Physiker aus. Dieser Leo Zuckermann ist nicht, wie es scheint, Auschwitz-Überlebender, sondern hieß ursprünglich Axel Bauer und war Sohn eines Nazi-Arztens in Auschwitz. Dieser hatte ihm die Lagernummer auftätowiert und ihm, in einem perversen Akt der Um-

²⁵ Stephen Fry: *Making History* (1996), London: Arrow Books 1997; deutsch: Stephen Fry: *Geschichte machen*, übers. von Ulrich Blumenbach, Berlin: Aufbau 2007, ²2012.

taufe, den Namen eines zuvor umgebrachten jüdischen Kindes gegeben, um ihn vor der heranrückenden Roten Armee zu retten. Der erwachsene Leo leidet unter einem nur zu begreiflichen Schuldkomplex und entwickelt eine vorerst rein bildgebende »Temporale Imaginations-Maschine«.²⁶ Sie ist unverändert auf das Lager Auschwitz am 9. Oktober 1942 eingestellt, so dass sich Leo den Zeitort der väterlichen Schande und der ererbt-empfundenen eigenen Schuld visuell dauerhaft präsent halten kann. Erst auf Anregung von Michael wird daraus eine tatsächliche Zeitmaschine, mit der man in die Vergangenheit eingreifen kann: nicht indem man Personen, sondern indem man Dinge durch die Zeit transportiert.

Michael und Leo schicken nun eine große Menge eines neuartigen Empfängnisverhütungsmittels (einer Pille für den Mann, die Michaels Freundin Jane in ihrem biochemischen Forschungslabor entwickelt hat) in die Brunnen von Braunau des Jahres 1888, so dass Hitlers Vater steril wird. Daraufhin eröffnet sich das erwähnte komplette Paralleluniversum, und zwar auf beiden zeitlichen Ebenen des Romans. Es entsteht also eine Parallele des Parallelromans. Der Michael der 1990er Jahre findet sich plötzlich statt in Cambridge in Princeton wieder und muss sich in der amerikanischen Alltagsrealität orientieren, wohlge-merkt einer anderen als der des Ausgangsuniversums: Die Parallel-USA sind ein strikt geführter, homophober Staat ohne Rock'n'Roll, allerdings auch ohne Rauchverbot in Gaststätten.²⁷ Als bald recherchiert »Mikey«, wie er nun genannt wird, die europäisch-deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und muss sich über die Existenz der Gloder'schen Nazidiktatur aufklären lassen – sowie über das mittlerweile eingetretene *appeasement* zwischen Amerika und dem nach wie vor deutsch dominierten Europa.

Die geänderte Geschichte ist deswegen besonders schlimm – und hier wird Frys Roman auf ingenie-öse Weise unheimlich –, weil die Nazis den rätselhaften Geburtenrückgang in Braunau 1888 ihrerseits untersucht haben, der ja, als Abzweigungspunkt des Paralleluniversums, einen integralen Teil ihrer Ge-schichte darstellt. Dabei ist es ihnen gelungen, das von Michael und Leo durch die Zeit zurückgeschick-te Verhütungsmittel (dessen Herkunft ihnen natürlich nicht klar ist) herauszudestillieren und nutzbar zu machen – für die völlige Vernichtung der auch im Paralleluniversum deportierten europäischen Ju-den. Damit erreicht der Roman auf mehrfache Weise den Gipfel der Perfidie. So liefert die Sterilisation der Juden durch eine Chemikalie, die aus einem Trinkwasserbrunnen extrahiert worden ist, die wohl schlimmstmögliche Umkehrung des alten antijüdischen Brunnenvergifter-Stereotyps – als bitterböse Imagination des jüdischen Autors Stephen Fry. Zudem erzeugt das Konstrukt der Parallelerzählungen einen furchtbaren Fatalismus der Geschichte: Auch in der Alternativversion der Unglücksgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ist es Leos/Axels Vater, der diesen Massenmord organisiert, nur diesmal nicht als KZ-Arzt, sondern als Chef-Eugeniker des deutschen Reichs. Wie unheimlich eng die Paralleluniversen beieinander liegen, zeigt sich schließlich darin, dass die Produktionsanlagen für das »Braunauwasser« in einem »polnische[n] Kleinstädtchen namens Auschwitz« (389) eingerichtet werden.²⁸

Frys Roman wirft die Frage auf, durch welche *Macht der Geschichte* das *Machen von Geschichte* unmög-lich wird, so dass jede noch so engagierte und gut gemeinte Intervention die historische Realität immer nur noch schlimmer macht. Was hier ins Blickfeld rückt, ist das für viele Zeitreiseerzählungen neuralgi-sche Problem des *Determinismus*. Es stellt sich nicht nur bei Reisen in die Vergangenheit, sondern auch bei solchen in die Zukunft: Auch wenn Wells' Time Traveller programmatisch ins Offene, Unabsehbare der fernen Zukunft reist, könnte er doch seine Mitmenschen des Jahres 1895 (wenn er sie denn einmal wiedersähe) nie mehr betrachten, ohne an die zukünftige Aufteilung des Menschengeschlechts in zwei

26 »Maybe we should call it ... we should call it Tim [...], as in ›time‹. Or ... hang on! Yeah, it could stand for ... er, what was it you said? ›Temporal ima-ging...‹ So, Tim stands for Temporal Imaging Machine. Cool! Tim. Tim. Like it.« (142f.)

27 Die zweite Romanhälfte ist im englischen Original voller sprachlicher Witze, Doppeldeutigkeiten und Missverständnisse zwischen britischem und amerikanischem Englisch, die kaum in andere Sprachen übertragbar sind.

28 Ebd., S. 418 – die Worte des alten Dietrich Bauer an seinen Sohn Axel –: »The Führer had a great enterprise for us to undertake, Axi. He wanted Kre-mer and me to synthesise this water of Brunau [im englischen Original durchgängig so geschrieben] on a large scale. He wanted us to set up a small manufacturing plant, somewhere discreet. We chose a little out of the way town in Poland called Auschwitz.«

Spezies denken zu müssen. Was den Determinismus der Vergangenheit angeht, so muss ein einwirkungs-freudiger Vergangenheitsreisender wie Michael Young einsehen, dass die Geschichte, allem vermeintlichen Wissen um historische Kontingenz zum Trotz, offenbar doch beharrlich in ihrer Bahn bleibt. Fry lässt seinen Ich-Erzähler darüber in der für das späte zwanzigste Jahrhundert besonders bezeichnenden Form des Determinismus nachsinnen – des genetischen:

Gene, Gene, nichts als Gene. Man brauchte sich doch bloß Dietrich Bauer anzusehen, Leos Vater. In der einen Welt ein Hurensohn, der nach Auschwitz ging und Juden ausrottete, und in einer anderen Welt ein Hurensohn, der nach Auschwitz ging und Juden ausrottete. [...] Es war immer vorherbestimmt, egal von welcher Seite man es betrachtete. Der Wille der Geschichte oder der Wille der DNS. (409)²⁹

Eindämmen lässt sich dieser böse Wille nur dadurch, dass man die Geschichte repariert, also die vorgenommene Veränderung rückgängig macht, die Welt₂ in die Welt₁ zurückverwandelt, was Michael und Leo mit Hilfe eines in Princeton neu gewonnenen Dritten im Bunde, des Physikstudenten Steve, auf überaus komplizierte und gewitzte Weise bewerkstelligen. Dabei entsteht allerdings nicht ganz die alte Welt₁, sondern eine Art Welt₁. Dabei verschwindet die eine oder andere Merkwürdigkeit, über die man sich im ersten Romanteil gewundert hatte, z.B. Michaels Lieblingsband namens Oily-Moily, die einzige fiktive unter den zahlreichen popkulturellen Anspielungen, die sich ansonsten lückenlos in der Wirklichkeit der 1990er Jahre referenzialisieren lassen. Vor allem weicht die reparierte Welt₁ dadurch von der Welt₁ vor der Veränderung ab, dass Michael sein Coming out erlebt und so endlich seine Liebe findet: eben jenen Steve, den er in Welt₂ kennengelernt hatte. Und so wird Geschichte dann doch *machbar*: in der Liebe, dem »einfache[n] Telos der Geschichte, aller Gewalt – und aller Geschichte – zum Trotz. Heute. Liebe. Das war alles.« (494)³⁰

4. Zurück in die Zukunft, vorwärts in die Vergangenheit: Robert Zemeckis' Filmtrilogie

Damit ist in gewisser Weise auch schon die Quintessenz meines letzten Beispiels genannt. Robert Zemeckis' Filmtrilogie *Back to the Future* (1985–1990) ist, zumindest im ersten Teil, eine Liebesgeschichte, eine Boy-Meets-Girl-Erzählung, der nicht von ungefähr *The Power of Love* von Huey Lewis and the News als Titelsong vorangeht. Mit diesem Film und den beiden Fortsetzungen hat Zemeckis, einer der großen Spieler, Tüftler und Trickser des Hollywood-Kinos, das Erzählformat ›Zeitreise‹ entscheidend geprägt – jedenfalls für Angehörige der Jahrgänge 1970 und jünger, und nicht zuletzt für Autoren und Regisseure, die sich seither dem filmischen Erzählmodell der Zeitreise widmen wollen. Eine eingehendere Filmanalyse kann ich im Folgenden aus Platzgründen (die immer auch Zeitgründe sind) nicht liefern, wohl aber den Hinweis auf einige der Elemente, die – auf witzig-ironische und selbstreferenzielle Art und Weise – für die Kohärenz und Kontinuität der drei Filme sorgen.

Michael J. Fox spielt den jungen Marty McFly, Christopher Lloyd den überdreht-genialen Wissenschaftler Doc Emmett Brown. Doc Brown baut im Jahr 1985 aus einem Sportwagen der Marke DeLorean eine Zeitmaschine; Marty McFly probiert sie versehentlich aus und reist so zurück ins Jahr 1955. Dort trifft er sogleich seine Eltern als Jugendliche, die zu diesem Zeitpunkt noch kein Paar sind: seinen Vater

29 Ebd., S. 438f.: »It was genes, genes and nothing but genes. I mean, look at Leo's father. Dietrich Bauer. A son of a bitch who goes to Auschwitz to help wipe out Jews in one world, and a son of a bitch who goes to Auschwitz to help wipe out Jews in another. [...] Yet this was predetermination either way you sliced it. The will of history or the will of DNA.«

30 Ebd., S. 552: »That simple point to which history tends despite its violence, despite itself. Now. Love. That's all there was.«

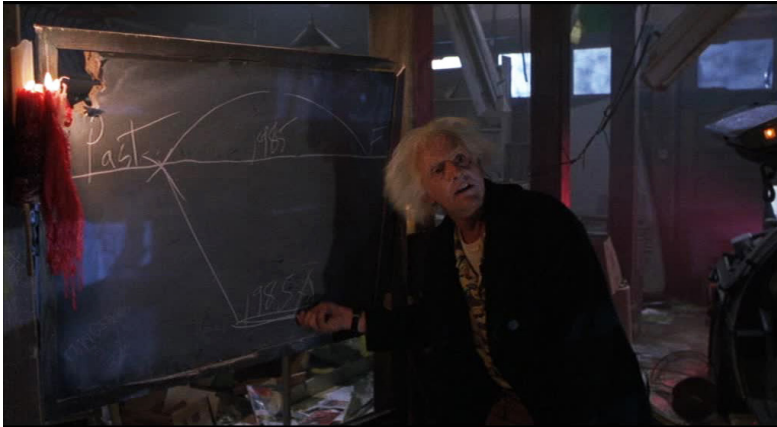
als verklemmten Jüngling, seine Mutter als erotisch interessiertes Mädchen – das sich sogleich in den süßen, dahergelaufenen Jungen mit dem angeblichen Namen Calvin Klein (so steht es auf Martys Unterhose, die sie aus handlungslogisch zwingenden Gründen zu sehen bekommt) verliebt. Damit steht Martys gesamte Existenz auf dem Spiel: Wenn seine Eltern im Jahr 1955 nicht zusammen kommen, werden sie gar nicht seine Eltern werden; damit werden auch Marty und seine Geschwister nie geboren werden. Zemeckis liefert hier eine Neufassung des ‚Großvaterparadoxons‘ – und eine witzige Umkehrung des Ödipuskomplexes gleich mit, in der sich nicht der Sohn in die Mutter verliebt, sondern die Mutter in den (mit ihr augenscheinlich gleichaltrigen) Sohn.

Es gelingt Marty, den dreißig Jahre jüngeren Doc Brown aufzuspüren und ihn zu überzeugen, dass er tatsächlich dreißig Jahre später eine Zeitmaschine erfunden haben wird. Beide gemeinsam beheben dann das genealogische Problem: Durch verschiedene Einwirkungen von Marty fasst George McFly in einer entscheidenden Situation den Mut, Lorraine beim Schulball zum Tanz aufzufordern und zu küssen, womit nach der – von Zemeckis bereitwillig und mit liebevoller Parodie bedienten – Logik des Fünfziger-Jahre-Films alles Weitere besiegelt ist, Ehe und Kinder inklusive. Zudem räumt Martys Vater in spe gleich noch seinen Kontrahenten, den grobschlächtigen Biff, beiseite, dessen Untergebener und Prügelknabe er in der ursprünglichen Gegenwart des Jahres 1985 gewesen war. Somit trifft Marty bei seiner Rückkehr – *back to the future*, von 1955 aus gesehen – auf ein ganz anderes, im Sinne seiner Familie deutlich optimiertes 1985.

Behandelt Teil I mit dem Großvaterparadoxon einen wichtigen Effekt zeitlicher Diskrepanz, widmet sich Teil II dem ebenfalls einschlägigen Problem des durch eine Zeitreise entstehenden Paralleluniversums. Doc Brown und Marty reisen ins Jahr 2015. Dort kauft sich Marty einen *Sports Almanac*, der die Ergebnisse aller wichtigen sportlichen Veranstaltungen von 1950 bis 2000 enthält. Mit diesem Hilfsmittel möchte Marty nach der Rückkehr ins Jahr 1985 einige Wetten machen, um schnell und ungehindert reich zu werden, muss sich aber von Doc Brown diesen unwissenschaftlichen, moralisch verwerflichen und in seinen Folgen unabsehbaren Plan des *corriger la fortune* ausreden lassen.³¹ Allerdings hat der alte Biff des Jahres 2015 das Gespräch belauscht, verschafft sich den Almanach, reist mit der Zeitmaschine in die Vergangenheit, damit sein früheres Ich sich auf die von Marty erdachte Weise bereichern kann, und bringt dann, von den Helden unbemerkt, die Zeitmaschine zurück ins Jahr 2015. Der Plan ist offenbar gelungen, wie Marty und der Doc bald erfahren, als sie in ein erneut völlig verändertes 1985 zurückkehren. Ihr Heimatort Hill Valley ist eine heruntergekommene Gangsterstadt und wird von Biff beherrscht – der noch dazu im Lauf der 1970er Jahre Martys Vater ermordet hat und nun mit Martys Mutter verheiratet ist.

Nachdem Doc Brown erkannt hat, dass für all die retrospektiv-dystopischen Veränderungen letztlich Biffs Einsatz des Almanachs verantwortlich war, stellt sich die Frage, was nun zu tun ist. Marty äußert die irrige Annahme, man müsse einfach wieder in die Zukunft des Jahres 2015 reisen, um zu verhindern, dass Biff den Almanach bekommt. Doc Brown berichtigt ihn: Man kann nicht mehr in die zuvor besuchte Zukunft zurück, weil es sich dabei um die Zukunft des *einmaligen* Jahres 1985 gehandelt hatte, das es nun nicht mehr gibt. Statt dessen ist an dem Punkt, an dem Biff in die Vergangenheit eingegriffen hat, eine zeitliche Verzweigung entstanden. *Dorthin* muss man zurückreisen, um die Veränderung zu verhindern. Die Lösung der Zukunftsprobleme liegt in der Vergangenheit.

31 Glücksspiele und Wetten sind wichtige Elemente in der Geschichte des Zukunftswissens. Ohne ihre Theoretisierung wäre die Geschichte des Wahrscheinlichkeitskalküls undenkbar, die wiederum für die säkulare, ohne göttliche Vorsehung auskommende Prognostik von entscheidender Bedeutung ist.

Abb. 1: *Back to the Future II*, Tafelskizze

Es handelt sich hier um die oben bereits erwähnte Aufspaltung in zwei Paralleluniversen, mit ähnlich intrikaten Komplikationen – von denen in Zemeckis' Film allerdings einige unerwähnt bleiben. Zum einen wird nicht betont, dass bereits jenes 1985₁, das nun verloren ist, schon ein verändertes, ein 1985₁, war (dank Marty's Optimierung der Verhältnisse im Jahr 1955). Zum anderen ist die höchst plausible

Regel der zeitlichen Verzweigung von der Filmerzählung selbst verletzt worden, und zwar unmittelbar zuvor. Denn wenn die Rückkehr in die Zukunft einer Welt₁ ausgeschlossen ist, sofern sich diese in eine Welt₂ verändert hat, dann hätte der alte Biff nach seiner folgenreichen Einwirkung in die Vergangenheit *nicht* wieder ins Jahr 2015₁ reisen können, um die Zeitmaschine zurückzubringen, sondern wäre in einem 2015₂ gelandet; Marty und Doc Brown hingegen müssten logischerweise im Jahr 2015₁ ohne Zeitmaschine sitzen bleiben, wären im ›alten‹ Paralleluniversum gefangen – oder gezwungen, sich eine neue Zeitmaschine zu bauen.³²

Zemeckis und sein Drehbuchautor Bob Gale sind den gedanklichen Verschlingungen von Zeitreisen mit so viel Akribie nachgegangen, dass die Vermutung eher auszuschließen ist, dieser logische Fehler sei ihnen unabsichtlich und unbemerkt unterlaufen. Eher wird man erzählökonomische Gründe dafür annehmen dürfen, dass die Paradoxien des Denkmodells Paralleluniversum nicht bis zum letzten ausformuliert worden sind. Der Witz an der erwähnten Stelle liegt denn auch vor allem darin, dass Marty und Doc Brown überhaupt erst den exakten Zeitpunkt ausfindig machen müssen, an dem die Übergabe des *Sports Almanac* vom alten an den jungen Biff stattgefunden hat. Es gelingt Marty, zu ermitteln, dass der entscheidende Tag *genau derselbe Tag* ist, an dem Marty's Eltern bei der High-School-Party zusammengekommen sind. Er und Doc Brown müssen also eben jenen Tag im Jahr 1955 wieder besuchen, an dem sie schon in Teil I herumoperiert haben. Dazu stellt Doc Brown zwei Theorien auf: Dieses Zusammentreffen könne höchst bedeutsam sein; möglicherweise sei der 12. November 1955 ein entscheidendes Datum für das gesamte Raum-Zeit-Gefüge des Kosmos. Vielleicht sei alles aber auch bloß purer Zufall.

Für den Film *als Film* gilt hingegen keine von beiden Optionen, sondern eine dritte: Dieses Zusammentreffen entsteht aus dem einen und einzigen Grund, dass es ein grandioses Spiel der *Selbstzitierung* erlaubt – durch das der Film in seiner eigenen Fortsetzungsstruktur selbst zu einer Zeitmaschine wird. Ohnehin liegt der besondere Reiz der Filmtrilogie im fortwährenden Ausspielen der vielfachen Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten sowohl zwischen den verschiedenen Zeitebenen als auch zwischen den Parallelversionen ein und derselben Zeit. Man sieht das Städtchen Hill Valley mit seinen *residential areas*, vor allem aber mit seinem kleinen Hauptplatz samt Milchbar, Kino, Rathausturm und dem gemütlichen Straßenverkehr, der sich um eine Grünfläche oder einen Teich bewegt – all das sieht man im Retrolook von 1955, im futuristischen Design von 2015 oder, in Teil III, im Wildwest-Stil des Jahres 1885. Hinzu kommt ein fortwährendes Sich-Spiegeln der Zeiten ineinander, etwa wenn der ›Malt Shop‹ des Jahres 1955 sich im Jahr 2015 in ein ›Café 80's‹ verwandelt und so die Achtziger Jahre im 1989 entstandenen *Back to*

³² Darauf hat mich Frauke Fitzner aufmerksam gemacht.

the Future Part II bereits als Retrophänomen behandelt werden – was sich (gerade bei Betrachtung von heute aus, da man dem Jahr 2015 so viel näher ist als dem Jahr 1985) noch dahin steigert, dass auch die ›originalen‹ Achtziger in ihrer Ausstattung fast historistisch wirken.

Was das Selbstzitat in Teil II betrifft, so ist die Passage, in der Marty und Doc Brown zum 12. November 1955 zurückkehren, von beträchtlicher Dichte. Die Zuschauer, aber auch die handelnden Figuren, besichtigen hier erneut eine der schlechthin ikonischen Szenen der Trilogie. So entsteht eine Überlagerung zweier äußerst spannender *showdowns*: Marty McFly aus Teil I muss als Ersatz-Gitarrist beim Schulball aufspielen und dafür sorgen, dass seine Eltern ein Paar werden; Marty aus Teil II muss dafür sorgen, dass der junge Biff gar nicht erst versteht, was es mit dem *Sports Almanac* auf sich hat. Gleichzeitig sind Biffs Kumpane hinter Marty II her, erblicken aber Marty I auf der Bühne und wollen ihn zusammenschlagen, was Marty II verhindern muss, ohne dass Marty I oder seine Eltern ihn sehen. Die Spannung kulminiert in dem Moment, in dem Marty I zu seinem visionären Gitarrensolo *Johnny B. Goode* ansetzt, mit dem er 1955 den Rock 'n' Roll erfunden und die Tanzgesellschaft überfordert hat. Eine der schönsten Einstellungen



Abb. 2: *Back to the Future II*, doppelter Marty

in *Back to the Future II* zeigt Michael J. Fox, der als Marty II mit einer anerkennenden Miene den gleichzeitig im Hintergrund zu sehenden Auftritt von Michael J. Fox als Marty I quittiert.

Wie bereits angedeutet, wären diese Szenen in ihrer selbstbezüglichen Machart eine minutiöse Analyse wert, sowohl hinsichtlich der mise-en-scène (das Wiederaufführen des ersten Teils im zweiten als inszenatorisch-schauspielerische Meisterleistung der continuity) als auch

hinsichtlich der mise-en-cadre (die Arbeit mit Vorder- und Hintergrund, Tiefenschärfe) sowie hinsichtlich der komplexen Art und Weise, in der die diversen Zeitebenen und Parallelwelten narrativ und filmisch montiert sind.

An dieser Stelle sei nur noch kurz darauf hingewiesen, dass auch *Back to the Future Part III* nicht nur mit weiteren vergnüglichen Komplikationen und dem zusätzlichen Zeitort von Hill Valley als Westernstadt des Jahres 1885 aufwartet, sondern auch ein weiteres philosophisches Zeitreise-Thema ins Spiel bringt. Denn hier, zum Abschluss der Trilogie und in der für US-(Film-)Verhältnisse fast maximalen historischen Vergangenheit des Wilden Westens (den Doc Brown immer schon sehen wollte, wie er wiederholt sagt), kommt als programmatisches Zeitmodell die völlig offene, undeterminierte, neu zu schreibende Zukunft hinzu – als Emmett Browns persönliche Zukunft, in der er vom reinen Dasein als *mad scientist* absieht, sich verliebt und Kinder bekommt. Auf die Zerstörung der DeLorean-Zeitmaschine, die er am Anfang von Teil III erwogen hatte, verzichtet er nun, um statt dessen in einer zur neuen Zeitmaschine umgerüsteten prachtvollen Dampflokomotive einmal noch Marty im Jahr 1985 zu besuchen und dann mit Frau und Kindern wieder abzureisen: vorwärts in die Vergangenheit.

Zusammenfassung

Wie zu sehen war, wird in Zeitreise-Erzählungen die zeitliche Struktur des Erzählens selbst thematisch – in künstlerisch ambitionierten Fällen ebenso wie in eher kolportagehaften Erfüllungen jener Genrevorgaben, wie sie sich in den letzten ungefähr 120 Jahren entwickelt haben. Als maßstabsetzender Urtext dieses Genres demonstriert bereits H.G. Wells' *The Time Machine* ein differenziertes Spiel von Rahmen- und Binnenerzählung, das zugleich die zeitliche Diskrepanz zwischen fortlaufender Lebenszeit und durchkreuzbarer Universalzeit offenkundig werden lässt. In den Romanen von Michael Crichton und Stephen Fry wird das Zeitverhältnis weiter angereichert durch die zusätzliche Thematisierung von ›Geschichte‹ als Konzept der historischen Zeit: als Lob des historischen Expertenwissens bei Crichton, als Satire aufs ›Geschichte-Machen‹ bei Fry. Robert Zemeckis schließlich arbeitet in seiner Filmtrilogie auf von vornherein selbstthematische, selbstreflexive und selbstironische Weise mit dem Muster der Fortsetzung, wobei nicht nur Teil I auf Teil II mit der Formel »to be continued« und Teil II auf Teil III mit der Formel »to be concluded« vorausweist, sondern sich vor allem die Verhältnisse von *sequel* und *prequel* fortwährend verändern und verschieben.

Neben diesen erzähltheoretischen und -methodischen Aspekten erlaubt der Vergleich der hier untersuchten Texte und Filme in Bezug auf die *Richtung* der Zeitreise auch kulturtheoretische, vielleicht sogar kulturkritische Rückschlüsse. Die Reise in die Zukunft im Stil der klassisch-modernen Science Fiction bedeutet das Erkunden des maximal Offenen, mit allen epistemologischen Fallstricken wie dem unzulässigen (oder doch unzuverlässigen) Extrapolieren von Gegenwartsdiagnosen auf zukünftige Verhältnisse; die Zukunftsreise bringt aber auch das Problem des Determinismus mit sich, vor allem bei Rückkehr in die eigene Zeit: Man wird kaum vergessen können, dass man nun weiß, wie von jetzt ab alles kommen muss. Die Reise in die Vergangenheit wie in den postmodernen Exemplaren der letzten Jahre und Jahrzehnte ist Symptom eines gewissen Sich-Einrichtens in einem Regime der Historizität, in dem Vergangenheit verfügbar und abrufbar erscheint. Vergangenheitsreisen ermöglichen daneben aber auch das konjunkturalhistorische Spiel mit parallelen geschichtlichen Wahrheiten – wobei selbst das wiederum die Gestalt einer mehr oder weniger resignierten Anerkennung der Herrschaft des Vergangenen über die Gegenwart und Zukunft haben kann.

Und nun entscheiden Sie selbst, in welche Zeit Sie am liebsten reisen möchten.