



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Achronie der Zeit –
Zeit-Bilder in Apichatpong Weerasethakuls
Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben“

verfasst von / submitted by

Michael Burger BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

DANKSAGUNG

Zwar hat Johann Wolfgang von Goethe gesagt, wahre Dankbarkeit lasse sich nicht in Worten ausdrücken, so soll hier aber dennoch der Versuch unternommen werden, all denjenigen Menschen meinen Dank und meine Wertschätzung auszusprechen, ohne die ich mein Studium nicht hätte abschließen können.

Ich möchte mich bei meinem Betreuer Dr. Manfred Öhner für Ihre Geduld, Hilfsbereitschaft und die zahlreichen Anmerkungen bedanken, die wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Danke an Dich, Sandra, für Dein Verständnis, für die zu wenig gemeinsam verbrachte Zeit während des Verfassens der Arbeit, für jedes aufmunternde Wort und für Deinen Einsatz, mir das Schreiben so angenehm wie möglich zu machen. Du bist mein Rückhalt und meine Inspiration.

Ein besonderer Dank geht an meine Mama für Deinen unbittlichen Eifer, Deinen ständigen Optimismus, Deine jahrelange bedingungslose Unterstützung und für jede kleine mentale Stärkung, wenn die Arbeit mal wieder ins Stocken kam.

Bianca, auch Dir danke ich für jede Auskunft, die mir das Studium und die Bürokratie erleichtert hat, für jedes kritische Lektorat, jeden (un)freiwilligen Lesekreis, für jegliche Kulinarik und die beste Geschwister-WG, die man sich nur vorstellen kann.

Ebenso danke ich meinem Papa für Deine tatkräftige Hilfe und die notwendigen Auszeiten in den Montafoner Bergen.

Martin und Sophie, auch Euch möchte ich herzlich danken für das Durchlesen und Anmerken all meiner Arbeiten, für jede kritische Diskussion und dafür, die Arbeit bei einer guten Flasche Wein, beim Jassen oder bei einem Spieleabend kurz zu vergessen.

Ein ganz besonderer Dank geht an meine Oma, ohne die ein Studium aus vielerlei Gründen nicht möglich gewesen wäre und der diese Arbeit gewidmet sein soll.

»Ich schicke einen Gruß, zuweilen durch die Sterne.«

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
2 Überlegungen zum Verhältnis des narrativen Films zur Zeitlichkeit:	
Linearität und Nonlinearität	13
2.1 <i>Klassische Zeitkonstruktion als Dominanz temporaler Linearität</i>	19
2.2 <i>Achronie der Zeit und der postklassische Film</i>	28
3 Bewegungs-Bild und Zeit-Bild – Indirekte und direkte Bilder der Zeit	40
3.1 <i>Das Bewegungs-Bild und die indirekten Bilder der Zeit</i>	40
3.2 <i>Vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild: Der Riss des sensomotorischen Bandes</i>	45
3.3 <i>Exkurs: Philosophie der Zeit: Das Aktuelle und das Virtuelle</i>	48
3.4 <i>Der Weg zum direkten Bild der Zeit: Erinnerung und Traum</i>	53
3.5 <i>Die direkten Bilder der Zeit</i>	57
3.5.1 <i>Das unmittelbare Bild der Zeit: Zeitkristalle - Kristallbilder</i>	57
3.5.2 <i>Das erste Bild der Zeit: Vergangenheitsschichten</i>	61
3.5.3 <i>Das zweite Bild der Zeit: Gegenwartsspitzen</i>	63
3.5.4 <i>Das dritte Bild der Zeit: Die Mächte des Falschen – Die Serie der Zeit</i>	65
4 Zeit-Bilder in Apichatpongs <i>Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben</i>	68
4.1 <i>Religion und filmische Mittel – Vorüberlegungen</i>	68
4.1.1 <i>Buddhismus und Animismus als Zeiterkundung</i>	68
4.1.2 <i>Narration und Filmästhetik als Loslösung von linearer Zeitlichkeit</i>	72

<i>4.2 Die Narration des Films: Fabulieren als surrealistisch impliziter Traum</i>	75
4.2.1 Der Fabulierakt und der implizite Traum	75
4.2.2 Surrealismus, das Werden und ein direktes Bild der Zeit	80
<i>4.3 Das Gedächtnis und die Vergangenheit</i>	83
4.3.1 Der Dschungel als Ort früherer Leben	83
4.3.2 Erinnerungsbilder und Vergangenheitsschichten: Frühere Leben und der Prozess des Erinnerns	86
<i>4.4. Das gemeinsame Abendessen: Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen</i>	91
<i>4.5 Der Traum von der Zukunft: Die Fotografien</i>	93
4.5.1 Die politische Dimension	94
4.5.2 Die persönliche Dimension	97
<i>4.6 Am Ende ein Kristallbild</i>	98
4.6.1 Die Spaltung von Vergangenheit und Gegenwart	99
4.6.2 Die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft	100
5 Fazit	102
Quellenverzeichnis	105
Abstract	115

1 Einleitung

Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Möglichkeiten der zeitlichen Gestaltung narrativer Spielfilme, wobei das besondere Augenmerk nichtlinearen Erzählformen gilt. Kann zwar der Film auf Grund seiner medialen Charakteristik die Einstellungen auf dem Filmstreifen nur linear, das heißt nach dem Prinzip von Vorher und Nachher anordnen, so besteht in inhaltlicher Hinsicht die Möglichkeit, ebenso linear wie nichtlinear zu erzählen. Nach wie vor beruhen jedoch die meisten produzierten Spielfilme auf einer chronologischen bzw. chronologisch rekonstruierbaren Handlungsstruktur, mithin einer geschlossenen diegetischen Form, die sich kausal-linear in der Zeit entfaltet und Zeitlichkeit auf einen bloß quantitativen Ablauf reduziert. Narrative Formen hingegen, die sich eines solchen Schemas verweigern, sind nach wie vor selten im Kino anzutreffen, stellen sie doch Publikum, Kritik und Theorie gleichermaßen vor neue Herausforderungen und Aufgaben.

Mit „Achronie der Zeit“, die der vorliegenden Arbeit den Titel gibt, sind folglich Narrationen umschrieben, die nicht mehr auf der Chronologie der Ereignisse beruhen und deren temporale Dimensionen nicht mehr ausschließlich in der Abfolge von Handlungen bestehen. Narrative Spielfilme wie *L'Âge d'Or*¹, *L'année dernière à Marienbad*², *The Mirror*³ und *Mulholland Drive*⁴, um nur einige Beispiele zu nennen, strukturieren ihre Erzählungen nicht chronologisch bzw. verweigern die Konstruktion einer Chronologie der Geschehnisse, wie dies der Begriff Achronie deutlich macht. Bei achronischen Narrativen handelt es sich somit um offene filmische Erzählformen, da die Szenenfolge keinem linear-kausalen Schema folgt, sondern die einzelnen Sequenzen polyvalent und lose aufeinander bezogen werden. Auf diese Weise emanzipiert sich die Zeitlichkeit gegenüber der Narration und tritt so in einen selbstreflexiven Status ein, der es erlaubt, den Charakter der Zeit filmisch zu verhandeln. Spezifische Stränge der Filmtheorie, allen voran die realistische und neoformalistische, haben gewisse Schwierigkeiten, sich mit offenen narrativen filmischen Strukturen zu beschäftigen, da ihre Theoreme im Wesentlichen auf der Chronologie der Ereignisse, die sich rekonstruieren lassen muss, als wesentlichen Konstituens filmischen Erzählens

¹ *L'Âge d'Or*, Regie: Luis Buñuel, FRA 1930.

² *L'année dernière à Marienbad*, Regie: Alain Resnais, FRA/ITA 1961.

³ *The Mirror*, Regie: Andrei Tarkowski, UdSSR 1975.

⁴ *Mulholland Drive*, Regie: David Lynch, FRA/USA 2001.

aufbauen. Achronie der Zeit heißt damit auch, dem herrschenden Paradigma, die Zeit als Linie zu denken, eine andere Form von Zeitlichkeit entgegenzusetzen.

Sowohl die Zeit nicht chronologisch zu verstehen, als auch die Mannigfaltigkeit der Inszenierungsweisen temporaler Ordnungen zu berücksichtigen, ist die wesentliche Leistung von Gilles Deleuze' *Das Zeit-Bild*, dem zweiten Teil seiner Abhandlung zum Kino. Steht im ersten Band *Das Bewegungs-Bild* noch das klassische Erzählkino mit sukzessivem Handlungsverlauf im Zentrum der Überlegungen, so wird in *Das Zeit-Bild* der Film unter dem Aspekt der Zeit, die Deleuze als grundsätzlich non-linear begreift, refokussiert. Liefert die Kategorie des Bewegungs-Bilds indirekte Bilder der Zeit, da die erzählte Handlung die Zeit auf ihre Dauer festlegt und dadurch ihrem Spezifikum nicht gerecht wird, so handelt es sich beim Zeit-Bild nun um eine direkte Repräsentation der Zeit, in der temporale Phänomene wie Erinnerungen und Träume unmittelbar im kinematographischen Bild dargestellt werden und nicht mehr in einem chronologischen Handlungsverlauf aufgehen. Auf der Basis seiner Erwägungen aus *Differenz und Wiederholung* und in Auseinandersetzung mit Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis* entwickelt Deleuze filmspezifische Bildtypen, in denen Zeit ansichtig werden kann: Erinnerungsbilder und Träume, das Kristallbild, Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen sowie die Serie der Zeit als achronische Ordnung der Bilder. Damit hat Deleuze ein Konzept vorgelegt, das nicht nur ein Begriffsinstrumentarium an die Hand reicht, um die Spielformen filmischer Zeitinszenierungen zu durchleuchten, sondern damit zugleich auch eine kohärente sowie fluide Systematik, die dem wandlungsfähigen und verformbaren Charakter der Zeit selbst entspricht. *Das Zeit-Bild*, so die hier verfolgte und der Arbeit zugrundeliegende These, erlaubt es, im Gegensatz zu anderen Filmtheorien, vor allem offene filmische Narrationen, die weder chronologisch organisiert sind, noch sich chronologisch ordnen lassen, entsprechend ihrer temporalen Strukturen zu analysieren. Diese These soll anhand von *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*⁵ des thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul⁶ exemplifiziert werden.

⁵ Im weiterer Folge wird auf Grund der besseren Lesbarkeit verkürzend von *Uncle Boonmee* die Rede sein.

Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/UK/FRA/DE/ES/NL 2010.

⁶ Da es im thailändischen Sprachgebrauch üblich ist, nur den Vornamen zu nennen, wird in weiterer Folge von Apichatpong die Rede sein.

Vgl. James Quandt „Resistant to Bliss: Describing Apichatpong“, *Apichatpong Weerasethakul*, Hg. James Quandt, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2009, S. 13-30; hier: S. 14.

So schreibt James Quandt über dessen Filme folgendes: „Apichatpong’s films are anything but – rather they’re poems, paintings, dreams, mirages – with little structure of narrative, a floating, ethereal inundation of exotic signs, unmoored in decipherable meaning.“⁷ Die wiederkehrenden Themen im Kino Apichatpongs, das motivisch um Leben, Tod, Gedächtnis, Erinnerung, Traum, Wiederholung, Wiederkehr sowie die Interrelationen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kreist, verbinden sich auf narrativer Ebene mit einer offenen Erzählform, die diesen temporalen Phänomenen gerecht zu werden versucht. Bedingt durch sein Interesse am Buddhismus und die Tradition des Animismus wird die Zeit nicht nach linearen Parametern austariert. Bereits in seinem ersten und bisher einzigen dokumentarischen Langfilm *Mysterious Objects At Noon*⁸ steht die Frage nach der Kommunikation mit Verstorbenen und die Erinnerung an sie sowie an frühere Existenzen im Vordergrund. Die Überwindung des Todes, die im Erstlingswerk bereits anklingt, wird durch das Auftauchen Verstorbener in Form von Tieren und Geistern in *Tropical Malady*⁹ und *Cemetery of Splendour*¹⁰ erweitert. Zugleich sind die fiktionalen Filme Apichatpongs durch einen hohen Grad an Fragmentierung geprägt, da die Handlungsfolge weder narrativ motiviert ist noch notwendig kausal erscheint, sodass keine durchstrukturierten Geschichten erzählt werden. So besteht *Blissfully Yours*¹¹ aus drei separaten Teilen, die auf Grund der Absenz inhaltlicher Kohärenz nur über die diegetischen Figuren zusammengehalten werden, wohingegen *Tropical Malady* und *Syndromes and a Century*¹² gar in zwei autarke Filmhälften zerlegt werden, die sich teilweise sogar gegenseitig widersprechen.

Die Quintessenz des filmischen Schaffens von Apichatpong stellt *Uncle Boonmee* deswegen dar, da hier alle konstatierten Elemente zusammenfließen: die Kontaktaufnahme mit Verstorbenen in Form von Tieren und Geistern, der Prozess des Erinnerns und die Funktion des Gedächtnisses ebenso wie die traumhafte Qualität der Erzählung, die auf lose aufeinander bezogenen Sequenzen beruht und keinem linear-kausalen Schema folgt. Unter der Prämisse einer offenen Erzählform, derer sich der Film bedient, sowie im Zusammenspiel mit der Thematisierung temporaler Phänomene

⁷ Ebd.

⁸ *Mysterious Objects At Noon*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/NL 2000.

⁹ *Tropical Malady*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA/GER/ITA 2004.

¹⁰ *Cemetery of Splendour*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/GB/GER/FRA/MAL/KOR/MEX/USA/NO 2015.

¹¹ *Blissfully Yours*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA 2002.

¹² *Syndromes and a Century*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA/AUT 2006.

erscheint es sinnvoll, *Uncle Boonmee* auf das Zeit-Bild von Deleuze zu beziehen, um die Inszenierungsweise einer Achronie der Zeit ergründen zu können. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Apichatpong sowie dem zu untersuchenden Film wird des Öfteren das Thema einer nicht linearen Zeit angedeutet, jedoch nur selten entsprechend ausgeführt, da die Zielsetzung meist nicht der Erörterung temporaler Strukturen gilt. Matthew P. Ferrari attestiert den Filmen von Apichatpong einen beschreibenden Gestus, der sich von klassischen Erzählmustern absetzt, ohne jedoch auf Zeit genauer einzugehen.¹³ Ebenso belässt es der Text von James Quandt im Sammelband zu Apichatpong bei eher oberflächlichen und allgemeinen Konstatierungen einer nichtlinearen Zeit, ohne die These durch entsprechende Analysen zu untermauern.¹⁴ Natalie Boehlers Beiträge¹⁵ kreisen ebenso wie Anders Bergstroms¹⁶ und Jacquelyn Suters¹⁷ Artikel vorwiegend um den Zusammenhang von historischen sowie gegenwärtigen politischen Umständen und einer medienreflexiven Evokation von Erinnerung. May Adadol Ingawanij¹⁸ und Ronald S. Green¹⁹ lesen den Film vorwiegend über seinen Bezug zur buddhistisch-animistischen Tradition und der veränderten Vorstellung von Zeitlichkeit. Der Fokus von Christa Blümlinger²⁰ und Jihoon Kim²¹ liegt auf den ästhetischen Wechselbeziehungen zwischen Apichatpongs Installationen und Filmen. Ergänzt wird die Literatur durch Untersuchungen der Filmästhetik – der

¹³ Vgl. Matthew P. Ferrari, „Primitive Gazing: Apichatpong Weerasethakul’s Sensational Inaction Cinema“, *Storytelling in World Cinemas. Volume 1 – Forms*, Hg. Lina Khatib, London/New York: Wallflower Press 2012, S. 165-176.

¹⁴ Vgl. James Quandt, „Resistant to Bliss“, S. 13-30.

¹⁵ Vgl. Natalie Bohler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in ‘Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives’“, *Journal of Modern Literature in Chinese* 12/1, 2014, S. 62- 72.

Vgl. Natalie Bohler, „Staging the spectral: The order, haunting and politics in ‘Mekong Hotel’“, *Horror Studies* 5/2, 2014, S. 197-210.

Vgl. Natalie Bohler, „The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul“, *ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies* 4/2, 2011, S. 290-304.

¹⁶ Vgl. Anders Bergstrom, „Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul’s ‘Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives’“, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 48/4, 2015, S. 1-16.

¹⁷ Jacquelyn Suter, „Apichatpong: Staging the photo session“, *Asian Cinema* 24/1, 2013, S. 51-67.

¹⁸ Vgl. May Adadol Ingawanij, „Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul“, *Screening Nature. Cinema beyond the Human*, Hg. Anat Pick/Guinevere Narraway, New York/Oxford: Berghahn 2013, S. 91-109.

¹⁹ Vgl. Ronald S. Green, *Buddhism goes to the Movies. Introduction to Buddhist Thought and Practice*, New York/London: Routledge 2014, S. 127-132.

²⁰ Vgl. Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen. Apichatpong Weerasethakuls Variationen über ‚Boonmee’“, *Kunstgeschichte. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Hg. Eva Kernbauer, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 199-215.

²¹ Vgl. Jihoon Kim, „Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations“, *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Hg. Rosalind Galt/Karl Schoonover, New York: Oxford University Press 2010, S. 125-141.

Funktion der Totale bei Ari Purnama²² und des Tons bei Philippa Lovatt²³ – sowie Überlegungen zur politischen Haltung der Filme in den Texten von Ingawanij/MacDonald²⁴ und David Teh²⁵. Tyler Munroe Parks stellt in seiner Dissertation zwar den Zusammenhang zwischen Deleuze und Apichatpong her, sein Fokus liegt jedoch auf den Aspekten des Tier-Werdens, des Begehrens und der Wiederholung.²⁶

Hieraus wird ersichtlich, dass es nach wie vor an einer dezidierten und ausschließlichen Beschäftigung mit temporalen Strukturen bei Apichatpong im Generellen und bei *Uncle Boonmee* im Besonderen fehlt, woraus sich die Relevanz dieser Arbeit ergibt. Die vorliegende Masterarbeit versucht somit auf eine doppelte Lücke in der gegenwärtigen Forschung aufmerksam zu machen und den Weg für neue Felder des wissenschaftlichen Diskurses zu skizzieren: Einerseits sollen hier dezidiert achronische Narrationsstrukturen unter Berücksichtigung von Deleuze' *Das Zeit-Bild*, dessen Theoriegebilde sich hierfür besonders gut eignet, im Zentrum stehen; und andererseits wird der Film *Uncle Boonmee* ausschließlich über seine temporalen Strukturen analysiert, um mögliche weitere akademische Auseinandersetzungen mit Apichatpong und Zeitlichkeit zu präfigurieren.

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich demgemäß mit dem grundsätzlichen Zusammenhang von Zeitlichkeit und Film, wobei eine Trennung in lineares und achronisches Erzählen vorgenommen wird. Die Dominanz temporaler Linearität, wie sie von der realistischen Filmtheorie in den Personen von André Bazin und Siegfried Kracauer ebenso beschrieben wie von den neoformalistischen Studien von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger herausgearbeitet wurde, wird in Abgrenzung zu Möglichkeiten nicht linearen Erzählens gesetzt, die unter dem Begriff

²² Vgl. Ari Purnama, „Syndromes of indirect communication: A functional analysis of the static long-take technique in Apichatpong Weerasethakul's feature films“, *Asian Cinema* 26/2, 2015, S. 205-222.

²³ Vgl. Philippa Lovatt, „'Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul“, *The New Soundtrack* 3/1, 2013, S. 61-79.

²⁴ Vgl. May Adadol Ingawanij/Richard Lowell MacDonald, „Blissfully whose? Jungle pleasures, ultra-modernist cinema and the cosmopolitan Thai auteur“, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4/1, 2006, S. 37-54.

²⁵ Vgl. David Teh, „Itinerant Cinema. The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul“, *Third Text* 25/5, 2011, S. 595-609.

²⁶ Vgl. Tyler Munroe Parks, „The Subtle Way Out: Cinematic Thought, Belief in the World, and Four Contemporary Filmmakers“, <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/15978>, 2015, 23.02.2017, S. 179-229.

des postklassischen Kinos abgehandelt und aus verschiedenen Theoriebildungen synthetisiert werden. Hieraus soll ersichtlich werden, welche Aspekte eine Filmtheorie berücksichtigen muss, um achronische Filmstrukturen begrifflich fassen zu können. Auf diesen Erkenntnissen aufbauend, wird im zweiten Teil *Das Zeit-Bild* von Deleuze einer genauen Lektüre unterzogen. Die Signifikanz von Deleuze für die Filmwissenschaft ergibt sich daraus, dass er eine kohärente Theorie vorgelegt hat, die all jene Aspekte berücksichtigt, die im vorangegangenen Abschnitt als Elemente nicht linearen Erzählens ausgewiesen worden sind. Zudem untermauert Deleuze seine filmtheoretischen Überlegungen mit einer entsprechenden philosophischen Auffassung von Zeit, die mit den entwickelten Termini korrespondiert. Vor dem Hintergrund thematisch einschlägiger Literatur sowie den Überlegungen aus *Differenz und Wiederholung* werden dementsprechend die zentralen Begriffe – Erinnerung, Traum, Kristallbild, Vergangenheitsschichten, Gegenwartsspitzen, Serie der Zeit – kritisch auf ihren Nutzen für die Filmtheorie und Analyse hinterfragt sowie daraufhin untersucht, mit welchen temporalen Implikationen diese Termini korrelieren und weshalb durch sie die Zeit nicht als chronologisch voranschreitend zu verstehen ist. Im abschließenden Teil der Arbeit werden die theoretischen Begrifflichkeiten von Deleuze in der Praxis erprobt und auf *Uncle Boonmee* angewandt. Die Analyse wird hierbei von den Fragen geleitet, wie Zeit in Apichatpongs Film konstruiert und visualisiert wird, welche Zeitebenen wie zueinander in Beziehung gesetzt werden und worin der Mehrwert besteht, Zeit im narrativen Spielfilm nicht chronologisch zu verstehen. Das begriffliche Instrumentarium von Deleuze, so die Arbeitshypothese, stellt ein probates Mittel dar, die filmische Inszenierung von Zeit in *Uncle Boonmee* adäquat zu beschreiben und zu analysieren.

2 Überlegungen zum Verhältnis des narrativen Films zur Zeitlichkeit: Linearität und Nonlinearität

Der Film wird gemeinhin als ein Medium verstanden, das sich in und durch die Zeit entfaltet, da er aus einem sukzessiven und fortlaufenden Ablauf von Einzelbildern besteht. Auf dem Filmstreifen sind die einzelnen Kader so angeordnet, dass mit Hilfe des Projektors, durch den der Film hindurch läuft, eine Abfolge entsteht, die vor allem durch ihre zeitliche Dauer charakterisiert ist. Diese Spezifik, die in der Medialität des Mediums begründet liegt, hebt den Film von anderen Künsten, wie beispielsweise der Malerei oder der Fotografie, ab. Zwar gibt es sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie Versuche, mittels Simultandarstellungen oder durch lange Belichtungszeiten Dauer visuell darzustellen, letztlich beruhen diese Experimente jedoch auf der im Einzelbild festgehaltenen Statik der abgebildeten Objekte, deren Bewegung als Expansion in der Zeit sie ebenso wenig einzufangen vermögen wie eine sukzessionslogische Abfolge verschiedener Bilder. Julia Eckel präzisiert die Zeitlichkeit des filmischen Mediums folgendermaßen: „In seiner materiellen Entität ist der Film dabei der Geradlinigkeit und Gleichmäßigkeit der Zeit unterworfen.“²⁷ Eckel macht darauf aufmerksam, dass der Film als Filmstreifen einzig über seine Linearität gedacht werden kann, denn die Abfolge der einzelnen Kader, die auf die Leinwand projiziert werden, erzeugt, sofern keinerlei Eingriffe wie Zeitraffer oder Zeitdehnung ins Material selbst vorgenommen worden sind, den Eindruck einer flüssigen und sukzessiven Fortdauer, ohne jedoch notwendigerweise inhaltliche Kohärenz aufweisen zu müssen.

Inhaltlich kohärent, respektive narrativ gilt ein Film, wenn er zum Großteil aus narrativen, im Gegensatz zu etwa argumentativen oder deskriptiven, Elementen besteht bzw. wenn er einen markierten Anfangs- und Endpunkt hat, der von einer Erzählinstanz vermittelt wird.²⁸ Dadurch hebt sich der narrative Spielfilm von avantgardistischen Filmexperimenten ebenso ab wie vom Dokumentar- und Essayfilm. Bordwell/Thompson bekräftigen diesbezüglich eine negative Definition, indem sie von

²⁷ Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählfilm*, Marburg: Schüren 2012, S. 7.

²⁸ Vgl. Oliver Keutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann, *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer 2014, S. 193.

„nonnarrative film“²⁹ sprechen und den Film im Wesentlichen über seine Narration denken.³⁰ Dabei stehen vor allem die beiden Oberbegriffe, die die Filmwissenschaft in Anschluss an Gérard Genette entwickelt hat, im Zentrum: Ordnung und Dauer. Bezieht sich die temporale Ordnung darauf, wie die einzelnen Einstellungen in ihrer Reihenfolge eine Narration ergeben³¹, ist mit Dauer die einzelne Einstellung selbst bzw. auch ein Segment der Handlung bezeichnet und seine Beziehung zu anderen Einstellungen oder Segmenten³². Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Annahme soll Zeitlichkeit im narrativen Film als durch beide beeinflusst und ineinander wirkend betrachtet werden.

Sobald das Hauptaugenmerk auf die inhaltliche Ausgestaltung fällt, spricht, wenn der Film beginnt, Geschichten zu erzählen, zeigen sich die mannigfaltigen Möglichkeiten, mit filmischer Zeit umzugehen. Denn neben anderen audiovisuellen Medien wie dem Fernsehen oder – mit Einschränkungen – der Videokunst fällt dem Film die grundsätzliche ästhetische Möglichkeit zu, Zeit sowohl im Einzelbild als auch in der Abfolge einzelner Bilder sichtbar zu machen und ihr eine eigene Qualität zuzuschreiben. Mary Ann Doane weist die Annahme zurück, dass sich die filmischen Möglichkeiten zur Darstellung von Zeit bloß auf das Abfilmen von Bewegung und ihrer Veränderung beschränken.³³ Sie macht im Rekurs auf Gilles Deleuze und die zwei Kinobücher, *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*, darauf aufmerksam, dass Zeit nicht allein durch abgefilmte und mit Hilfe des Projektors wiedergegebene Bewegung zur Darstellung gebracht werden kann, sondern dass die Zeit eigenständige Darstellungsformen, unabhängig von Bewegungsabläufen, annehmen kann.³⁴ Deleuze spricht in Bezug auf das Bewegungs-Bild von einem indirekten Bild der Zeit, da dieser Typus dadurch gekennzeichnet ist, Bewegungen sensomotorisch fortzusetzen und Zeit folglich der Bewegung unterzuordnen, wohingegen im Zeit-Bild die Zeit selbst thematisch werde und zur Anschauung komme. Als Untersuchungsgegenstand dienen

²⁹ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York [u.a.]: McGraw-Hill 1993, S. 102-141.

³⁰ Anm.: Die temporalen Strukturen nonnarrativer Filme sowie deren Wechselbeziehungen in der zeitlichen Ausgestaltung mit dem narrativen Film werden an dieser Stelle ausgeklammert.

³¹ Vgl. Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011, S. 195-212.

³² Vgl. Ebd., S. 212-228.

³³ Vgl. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press 2002, S. 178.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 179.

Deleuze in beiden Büchern hauptsächlich fiktionale bzw. narrative Spielfilme und deren Bezüge zur Zeitlichkeit, respektive deren Zeitlichkeitskonstruktionen.

Das Bewegungs-Bild und *Das Zeit-Bild* verstehen sich nicht als eine narratologische oder historische Auseinandersetzung mit dem filmischen Medium, sondern es geht Deleuze um die Entwicklung und Konzeption von Bildtypen, die das Kino bzw. der Film nicht nur hervorgebracht, sondern zuallererst auch ermöglicht hat. Hierbei gelingt es ihm jedoch nur schwerlich, die Zeitlichkeit des Films unabhängig vom Narrativ zu denken. Der thematische Schwerpunkt von Deleuze liegt auf dem Einzelbild, das weder von seinem inhärenten Informationsgehalt noch in Bezug auf seinen Zusammenhang innerhalb der zu erzählenden Geschichte abstrahiert wird. Vielmehr werden Narrativ und Einzelbild, in Terminologie des Films auch als Montage und Einstellung zu bezeichnen, als einander durchdringend behandelt, ohne zugleich gänzlich an diese Koppelung gebunden zu sein. Helen Powell präzisiert in ihrer Lesart von Deleuze: „In this context, ideas about the temporal are made visible through the image, signified in the transition from one series of images to another“³⁵. Für die Zeitlichkeit bedeutet dies, weder komplett in der Narration aufgehen zu müssen bzw. auf diese beschränkt zu bleiben, noch ausschließlich in einer Einstellung thematisiert werden zu müssen. Die Selbstständigkeit der zeitlichen Qualität findet sich damit sowohl in den aneinandermontierten Einstellungen und Sequenzen als auch in der einzelnen Einstellung als solches wieder. Im Rekurs auf Deleuze wird Zeitlichkeit folglich als etwas verstanden, das sich nicht von der im Film präsentierten Narration lösen lässt, zugleich wird der Zeit selbst eine eigene Qualität zugeschrieben und im Einzelbild thematisiert, ohne ans Narrativ gebunden sein zu müssen.

Im Hintergrund dieser Überlegungen steht die Tatsache, dass die einzelne filmische Einstellung, sofern sie nicht auf irgendeine Weise durch Eingriffe, beispielweise Split-Screen, freeze frame, Zeitraffer und Zeitlupe oder mittels Tiefenschärfe manipuliert worden ist, notwendigerweise keine weitreichende temporale Struktur nahelegt. Die in und durch sie repräsentierte Zeit verweist in der Projektion lediglich auf die Dauer der Aufnahme und letztlich nur auf diese Dauer selbst. „Film is, therefore, a record of time, but a nonspecific, nonidentifiable time, a disembodied, unanchored time.“³⁶ Der Film

³⁵ Helen Powell, *Stop The Clocks! Time and Narrative in Cinema*, London/New York: I.B. Tauris 2012, S. 7.

³⁶ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 163.

konserviert zwar Vergangenes, indem es durch das Kameraobjektiv aufgenommen wurde, die Aufnahme selbst bleibt aber in Bezug auf außerfilmische Temporalität undifferenziert, denn der Zeitpunkt der Aufnahme fällt mit dem Zeitpunkt der (wiederholbaren) Projektion auseinander, weshalb die Zeitlichkeit weder speziell markiert oder identifizierbar ist, noch eine Verankerung erfährt. Die einzelne Einstellung eröffnet demnach keine andersartigen zeitlichen Bezüge, die abseits von der ihr inhärenten Dauer bestehen. Die einzelne Bewegung, die in ihrer Dauer eine Veränderung der ursprünglichen Situation ermöglicht, schreibt sich in den Filmstreifen ein und impliziert damit eine Zeitlichkeit, die lediglich in der Entfaltung dieser Bewegung besteht. Vor allem das frühe Kino mitsamt seinen Aktualitäten und Attraktionen steht symptomatisch für einen derartigen Umgang mit Zeitlichkeit. Beispielsweise eröffnet *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*³⁷, der aus der einzelnen Einstellung eines in den Bahnhof fahrenden Zuges besteht, nur diejenige Zeitlichkeit, die in seiner Dauer besteht. Zwar wurde die Aufnahme zu einem spezifischen Zeitpunkt aufgezeichnet, dennoch bleibt das Filmbild diesem Moment gegenüber indifferent und gibt keine Auskunft darüber, sofern sich keine temporalen Marker wie Tages- oder Zeitangaben in Form von Uhren oder Kalendern auf dem Kader befinden und dadurch auf eine außerfilmische Temporalität verweisen würden. Mary Ann Doane spricht in diesem Zusammenhang von „unreadability and uncertainty concerning the image's relation to temporality“³⁸, sprich der aus einer Einstellung bestehende Film, der lediglich Dauer zur Anschauung bringt, ist in Bezug auf Zeitlichkeit uneindeutig, da er keine weitere temporale Dimension eröffnet und es deshalb auch nicht erlaubt, auf eine andere Zeitlichkeit als seine Dauer zu schließen. Mary Ann Doane präzisiert die Notwendigkeit zeitlicher Strukturierung folgendermaßen: „Temporality hence became the site of critical control and regulation of the cinematic meaning. The cinema had a stake in not allowing the event to fall outside the domain of structure.“³⁹ Dem Ereignis, respektive der Bewegung muss eine temporale Ordnung gegeben werden, indem das einzelne Ereignis durch andere Einstellungen strukturiert wird. Dem Narrativ fällt die wesentliche Aufgabe zu, zuweilen isolierte Ereignisse, Handlungen oder Bewegungen kontextuell einzubetten und ihnen so eine Geschichte zuzuschreiben.⁴⁰ Der Film macht dies, indem er mehrere

³⁷ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, R: Auguste Lumière/Louis Lumière, FRA 1895.

³⁸ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 163.

³⁹ Ebd., S. 170-171.

⁴⁰ Vgl. Helen Powell, *Stop The Clocks!*, S. 18.

Einstellungen und Sequenzen in einem Nacheinander anordnet, wodurch über den Schnitt die Zeitlichkeit der Narration generiert wird. Aus diesem Umstand ergibt sich nun auch, dass die Narration zum wesentlichen Gradmesser für die Strukturierung von Zeit wird:

„It is not surprising, from this point of view, that the cinema embraces narrative as its primary means of making time legible. Despite the dominance of the actuality in the first decade of the cinema, despite the extensive fascination with the camera's relation to 'real time' and movement, narrative very quickly becomes its dominant method of structuring time.“⁴¹

Die in der Frühzeit des Kinos so beliebten Aktualitäten und Attraktionen, die aus einer einzigen Einstellung bestehen, in der zumeist eine isolierte Bewegung oder Handlung zu sehen ist, werden durch die verstärkte Forcierung des Films als narratives Medium sukzessive abgelöst und in den Hintergrund gedrängt. Die Narration wird aus mehreren Aufnahmen, die in ihrer Kombination eine Geschichte ergeben, zusammengestellt und nach vorwiegend chronologischen Parametern geordnet, die sich aus den technischen Möglichkeiten der „real time“ – die Aufnahme und Wiedergabe einer sich entfaltenden Bewegung ohne Schnitt – speist und auf den gesamten Film übertragen wird. Helen Powell argumentiert darüber hinaus, dass sich die Dominanz der „real time“ aus der alltäglichen Lebenserfahrung ergibt, in der Sachverhalte dem Anschein nach sukzessionslogisch wahrgenommen werden.⁴²

Einschränkend ist jedoch festzuhalten, dass sich der Anschein einer flüssigen „real time“ einerseits nur auf der Basis eines hohen technischen Aufwandes bewerkstelligen lässt, beispielhaft an den Produktions- und Drehbedingungen von *Rope*⁴³ und *Russian Ark*⁴⁴ zu sehen, und andererseits durch das nachträgliche Zusammenfügen der einzelnen Handlungssegmente zu einer kohärenten Erzählung, in der Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen, wie beispielsweise bei *High Noon*⁴⁵ und *12 Angry Men*⁴⁶. „It is evident that in cinema many processes of narration depend upon the manipulation of time.“⁴⁷ Mit dem Terminus der Manipulation ist eine doppelte Diskrepanz angesprochen: Zum einen müssen die Szenen nicht in der Reihenfolge des fertigen Films und seiner

⁴¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 67.

⁴² Vgl. Helen Powell, *Stop The Clocks!*, S. 18.

⁴³ *Rope*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948.

⁴⁴ *Russian Ark*, Regie: Aleksandr Sokurov, RU/DE/JP/FIN/DEN 2002.

⁴⁵ *High Noon*, Regie: Fred Zinnemann, USA 1952.

⁴⁶ *12 Angry Men*, Regie: Sidney Lumet, USA 1957.

⁴⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 74.

Narration aufgenommen werden, zum anderen können zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommene Einstellungen so montiert werden, dass der Eindruck von zeitlicher Kohärenz entsteht, was in der Regel der wesentlichen Aufgabe des continuity editing entspricht. Die Manipulation außerfilmischer Zeit, respektive die Umwandlung außerfilmischer bzw. faktischer Zeit in filmische Zeit gehört so gesehen zum wesentlichen Strukturmerkmal narrativer Filme. „In diesem Licht erscheint die Zeit nicht als Macht, der man passiv ausgeliefert ist, sondern als beeinflussbarer und aktiv veränderbarer Faktor.“⁴⁸ Für einen Film heißt dies grundsätzlich, eine zeitliche Ordnung in der Aufeinanderfolge der Einstellungen sowie durch die Einstellungen selbst überhaupt erst herstellen zu müssen.

Daraus ergibt sich, dass die Frage nach der temporalen Ordnung bzw. den zeitlichen Bezügen erst dann virulent wird, sobald ein Film aus mehreren Einstellungen besteht, die durch Montage zueinander in Beziehung gesetzt werden. Erst mittels und über den Schnitt erscheint Zeit als formales Mittel zur Gestaltung filmischer Zeitlichkeit.⁴⁹ Der Schnitt wird auf diese Weise zu jenem Punkt, an dem sich im Spielfilm die Narration mit der Zeit verbindet, wobei diese Verbindung unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann. Mary Ann Doane macht beispielsweise im frühen Film drei verschiedene Schnitttechniken fest, die eine jeweils andere Diegese erzeugen und damit auch einen jeweils anderen Bezug zu Zeitlichkeit eröffnen: Repetition als Wiederholung einzelner narrativer Momente; Verfolgungsjagden als Linearisierung der Zeit; und letztlich die Parallelmontage als Dramatisierung der Zeit.⁵⁰ Die technischen Möglichkeiten der Montage eröffnen demgemäß unterschiedliche Aspekte von Zeitlichkeit. Die Einzeleinstellungen ergeben durch ihre Aneinanderreihung erst eine Narration, zugleich wirkt die Narration konstitutiv auf die Einstellung und ihre temporale Ausgestaltung, beispielsweise in Form von Tiefenschärfe, zurück. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie den Schnitt dafür bemühen müssen, diese temporalen Strukturen zu erzeugen, die durch das Narrativ motiviert sind.

⁴⁸ Kerstin Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 28.

⁴⁹ Vgl. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 185.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 187.

Der Umstand, dass eine temporale Ordnung dem Film nie von vornherein gegeben ist, verweist auf einen grundsätzlich indifferenten Charakter gegenüber Zeitlichkeit, woraus sich eine prinzipielle Dichotomie des Mediums ableiten lässt:

„The epistemological structure allowing for the knowledge or representation of time mobilized a series of binary oppositions – continuity versus discontinuity, rationalization versus contingency, structure versus event, determinism versus chance, storage versus legibility. This structure also embraced representational practices such as photography, optical toys, and cinema.“⁵¹

Ausgehend von dieser kontradiktorischen Struktur lassen sich zwei grundsätzliche Tendenzen zeitlicher Ordnung im Film feststellen: einerseits jene Linie, die den Film über Kontinuität, Struktur und Kausalität versteht und für die in dieser Arbeit die realistische Filmtheorie von André Bazin und Siegfried Kracauer sowie die klassische Hollywoodnarration, wie sie vom Neoformalismus systematisch beschrieben und analysiert wurde⁵², symptomatisch stehen sollen, und andererseits diejenigen Temporalitäten, die eine Sukzessionslogik disruptiv durchbrechen und dadurch zu mannigfaltigen Darstellungsweisen von Zeit vordringen, wie anhand des postklassischen Films aufgezeigt wird. In dieser Gegenüberstellung soll deutlicher zutage treten, worin die spezifischen Qualitäten temporaler Nonlinearität liegen.

2.1 Klassische Zeitkonstruktion als Dominanz temporaler Linearität

In den frühen akademischen Herangehensweisen an die spezifische Medialität des Films wird die grundsätzliche Affinität zur Zeitlichkeit besonders hervorgehoben. Denn als in der Tradition der Fotografie stehende Kunst, die Wirklichkeit abbilden zu können, gehe der Film über das bloße Einfrieren eines Momentes hinaus, wie André Bazin feststellt:

„[D]enn die Photographie erschafft nicht, wie die Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall. In dieser Perspektive erscheint der Film wie

⁵¹ Ebd., S. 21.

⁵² Anm.: Ich beziehe mich hier auf den Terminus, wie er von Bordwell/Thompson/Staiger geprägt und entwickelt wurde. Der Begriff der „klassischen Hollywoodnarration“ wurde von Elizabeth Cowie in ihrem Aufsatz „Storytelling: classical Hollywood cinema and classical narrative“ auf Grund seines Monismus zurückgewiesen und dementsprechend kritisiert. Da die Diskussion dieses Begriffes nicht das Hauptanliegen dieser Arbeit ist, wird dies an dieser Stelle nicht weiter reflektiert.

Vgl. hierzu: David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2006.

Vgl. hierzu: Elizabeth Cowie, „Storytelling: classical Hollywood cinema and classical narrative“, *Contemporary Hollywood Cinema*, Hg. Steve Neale/Murray Smith, London/New York: Routledge 1998, S. 178-190.

die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. Der Film hält den Gegenstand nicht mehr nur in einem Augenblick fest, wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten aus einer fernen Zeit; er befreit die Barockkunst von ihrem Starrkrampf. Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer“⁵³.

Ist für Bazin die Fotografie wesentlich dadurch geprägt, dass ein Eindruck der Welt in seiner Statik einbalsamiert wird, so fällt dem Film als erste Kunstform überhaupt die Charakteristik zu, die dynamischen Bewegungen und Prozesse der außerfilmischen Realität auf den Filmstreifen zu bannen, um damit zugleich ein Abbild der zeitlichen Dauer zu erhalten. In diesem Tatbestand, der an die Stelle des einzelnen Augenblicks die Prozessualität dessen rückt, was sich vor der Kamera befindet und vom Objektiv scheinbar neutral aufgezeichnet wird, sieht Bazin die vorzügliche Rolle des Films innerhalb der Künste.

Auch Siegfried Kracauer, der zusammen mit Bazin zu einem der wichtigsten Vertreter der filmischen Realismustheorie zählt, fasst die Fähigkeit zur zeitlichen Aufzeichnung als „eine – der Fotografie versagte[n] – Affinität zum Kontinuum des Lebens oder ‚Fluß des Lebens‘“⁵⁴. Gerade die realistische Filmtheorie sieht im Film ein Mittel, der verrinnenden Zeitlichkeit habhaft zu werden und sie im Bild zu konservieren, weshalb lang andauernde Einstellungen ohne Schnitt zum wesentlichen ästhetischen Prinzip zur Konservierung von Zeit stilisiert werden.⁵⁵ Beide Theoretiker argumentieren vor einem doppelten Hintergrund, der in letzter Konsequenz zur Befürwortung zeitlicher Linearität führt.

Einerseits leiten beide die filmische Darstellung von Zeit von der Fotografie kommend her. Die frühen Pioniere Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge haben mit ihren Bewegungsstudien maßgeblich die filmische Ästhetik als Aufzeichnung und Wiedergabe von Bewegung vorweggenommen.⁵⁶ Wo Muybridge noch separate Einzelbilder aneinanderreichte und dadurch den Anschein von Bewegung evozierte, fügte Marey in seiner als Chronofotografie bezeichneten Arbeit alle nacheinander

⁵³ André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, *Was ist Film?*, Hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 33-42; hier: S. 39.

⁵⁴ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Hg. von Karsten Witte, vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 109.

⁵⁵ Vgl. Oliver Keutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann, *Filmanalyse*, S. 208-209.

⁵⁶ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 12. bzw. S. 14-16.

aufgenommenen Aufnahmen in einem Bild zusammen.⁵⁷ Diese divergierenden Formen der Aneinanderreihung einzelner, durch die Fotokamera aufgenommenen Bilder sind Versuche, eine lineare Bewegung aufzuzeichnen und damit den Bildern eine zeitliche Dimension hinzufügen, die in ihrem linearen Verlauf dargestellt werden sollte. Die Möglichkeiten des Vorgängermediums Fotografie übersteigend, stellt der Film unter diesen Gesichtspunkten betrachtet den Endpunkt einer künstlerisch-medialen Entwicklung dar, die die Linearität von Bewegungen darzustellen versucht.

Dieser Umstand der chronologischen Darstellung von Bewegung verbindet sich mit dem zweiten Aspekt, vor dessen Hintergrund Bazin und Kracauer argumentieren. Die dem Film mögliche Aufnahmefähigkeit von Zeit ist dazu prädestiniert, die Realität unverstellt abbilden und mimetisch nachahmen zu können. Hierbei muss jedoch die außerfilmische Wahrnehmung in Bezug auf Zeitlichkeit mit der filmischen Wahrnehmung korrelieren, was zu einer Befürwortung eines raum-zeitlichen Kontinuums führt. Denn die Vorstellung der alltäglichen Wahrnehmung von Zeit baut gemeinhin auf ihrer Irreversibilität, ihrer Gleichmäßigkeit und ihrer sukzessiven Abfolge auf⁵⁸, die der Film, entsprechend dem von Bazin und Kracauer attestierten Realismus, wiedergeben muss. Erst durch die Konstituierung eines raum-zeitlichen Kontinuums, das die außerfilmische Zeitwahrnehmung scheinbar mimetisch wiedergibt, kann der Film das Anliegen der Errettung physischer Realität einlösen. Dies führt wiederum zu einer Befürwortung zeitlicher Chronologie und Irreversibilität: „Innerhalb des raum-zeitlichen Kontinuums zeichnet sich die Zeitachse durch ihre monodirektionale Linearität aus und determiniert damit nicht nur die Kausalbeziehungen innerhalb einer jeden Ereigniskette, sondern auch deren Unumkehrbarkeit.“⁵⁹ Wie auch in der Alltagswahrnehmung, in der die Sachverhalte sukzessiv aufeinanderfolgen, kann die Zeit ausschließlich voranschreitend verstanden werden.

Vom Einzelbild und der Sukzession der Bewegung ausgehend, projizieren Bazin und Kracauer das chronologische Prinzip auch auf den gesamten Film und seine Narration. Bazin erörtert in den Essays „Schneiden verboten!“ und „Die Entwicklung der Filmsprache“, dass der Montage für die Konstruktion der Narration nur eine

⁵⁷ Vgl. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 49.

⁵⁸ Vgl. Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 11.

⁵⁹ Oliver Keutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann, *Filmanalyse*, S. 204.

untergeordnete Rolle zugesprochen werden kann. So bezeichnet er die Montage beispielsweise als „abstrakte[r] Erzeuger von Sinn, die dem Schauspiel seine notwendige Irrealität erhält“⁶⁰, wodurch der Schnitt das mimetische Anliegen des filmischen Realismus nur unzureichend einlösen kann. Deshalb verweist Bazin auf die Vorzüglichkeit der Plansequenz mit „seine[m] dramatischen Gehalt in der Zeit zu analysieren, ein positives Verfahren, dessen Wirkung der des klassischen Schnittes überlegen ist.“⁶¹ Durch diesen Umstand wird die Montage und damit auch die Narration ins Bild selbst verlegt, das für Bazin im Idealfall mittels Tiefenschärfe komponiert ist, wodurch im Idealfall die zeitliche Dauer der Einstellung mit dem Fortschreiten der Handlung zusammenfällt.

Ebenfalls betont auch Kracauer die Signifikanz der Einzeleinstellung als Entfaltung von Zeit, allerdings steht er der Montage positiver gegenüber und betrachtet sie konstitutiv für die ästhetische Praxis des Films. So verortet er ihre primäre Funktion in der kausallogischen Aneinanderreihung der einzelnen Einstellungen zu sinnvollen Einheiten.⁶² In gewisser Weise antizipiert Kracauer damit dasjenige, was in der Filmwissenschaft gemeinhin als continuity editing bezeichnet wird und in deren Praxis der Schnitt gleichsam unsichtbar erscheint, da eine Einstellung innerhalb des raumzeitlichen Kontinuums an die darauffolgende anschließt, um die Einheitlichkeit von Zeit und Raum herzustellen.

Die vom Realismus geprägten Herangehensweisen von Bazin und Kracauer führen letztlich dazu, den Film einzig über Kausalität, Sukzession und Chronologie zu verstehen. „Um den Eindruck eines naturgetreuen Zeitflusses nicht zu gefährden, rufen die beiden Vertreter der realistischen Filmtheorie die Kontinuität zum Leitprinzip der kinematographischen Zeit-Wiedergabe aus.“⁶³ Beide Theoretiker schreiben dem filmischen Medium einen hohen Grad an Realitätsaffinität zu, der sie aus diesem Grund die Disruption zeitlicher Linearität nicht zugestehen können.

⁶⁰ André Bazin, „Schneiden verboten!“, *Was ist Film?*, Hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 75-89; hier: S. 79.

⁶¹ André Bazin, „Die Entwicklung der Filmsprache“, *Was ist Film?*, Hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 90-109; hier: S. 102.

⁶² Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, S. 55.

⁶³ Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 13.

Neben der realistischen Filmtheorie befürwortet auch das neoformalistische Theoriekonzept von David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger temporale Kausalität als konstitutiv für die Art und Weise, wie narrative Spielfilme Zeitlichkeit strukturieren. Sie arbeiten sich vorwiegend am klassischen Hollywood-Erzählkino ab, zu dem alle anderen narrativen Formen in Abgrenzung gesetzt werden. Die Erzählweisen Hollywoods folgen zum Großteil dem Anliegen des klassischen Realismus, in denen sich die Narration chronologisch entfaltet⁶⁴, was unter diesen spezifischen Gesichtspunkten eine Nähe zu Bazin und Kracauer andeutet. Die raumzeitliche Strukturierung der Narration ist stark von Normierungen und Konventionen geprägt, die sich bis heute in zahlreichen Mainstream-Filmen und Blockbustern nachweisen lassen. Vor allem die Institutionalisierung dieses Schemas trug dazu bei, dass es sich als dominante filmische Zeitstruktur etablierte.⁶⁵ Mit Helen Powell lässt sich argumentieren, dass die Linearität von Zeit auf ihrer Verräumlichung aufbaut und mit der Industrialisierung Einzug gehalten hat, wofür die Uhr und das klassische Hollywoodkino symptomatisch stehen.⁶⁶ Der doppelte Umstand, dass die Uhr sowohl das Vergehen der Zeit in ihrer Irreversibilität anzeigt als auch die Zeit in Uniformität überführt, bedingt die Bevorzugung temporaler Linearität.

Für das narrative Kino, wie es Bordwell/Thompson in *Film Art. An Introduction* definieren, gilt ähnliches:

„We shall consider a narrative to be *a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space*. [...] Typically, a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative. All the components of our definition – causality, time, and space – are important to narratives in most media, but causality and time are central. A random string of events is hard to perceive as a story.“⁶⁷

Analog zur Uhr wird auch im klassischen Hollywoodkino, wie es von Bordwell/Thompson beschrieben wird, die Zeit als fortlaufend begriffen, wodurch deren Irreversibilität hervorgehoben wird. Zudem machen sie für das Narrativ den Zusammenhang von Kausalität und Zeit stark: Als Narration im neoformalistischen Sinne kann nur dasjenige gelten, was sich sukzessionslogisch in der Zeit entfaltet und

⁶⁴ Vgl. Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London/New York: Wallflower Press 2009, S. 117.

⁶⁵ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 121.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 2-3.

⁶⁷ David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, S. 65. Kursivsetzung im Originaltext.

aufeinander aufbaut. Auf der Basis einer spezifischen Situation handeln die filmischen Figuren, wodurch eine Veränderung des ursprünglichen Zustandes bewirkt wird, worauf die Handelnden wiederum reagieren. Dieses Schema wird so lange fortgesetzt, bis die Narration ihren Schlusspunkt erreicht. Dieser neoformalistischen Logik folgend gibt es deshalb auch keinerlei Szenen oder Sequenzen, die den kausalen Handlungsverlauf stören, disruptiv brechen oder gar anhalten würden. Die Konzentration auf das Schema Ursache-Wirkung hat demgemäß zur Folge, dass in Spielfilmen keinerlei Sequenzen auftauchen, die nicht dem Fortlauf der Geschichte zuträglich sind. Die Szene, mithin die einzelne Einstellung ist somit von all demjenigen befreit, was nicht dem Fortschreiten der Narration dient. „[W]hen the narration dwells upon 'dramatically meaningless intervals', duration comes forward as a system in the film and vies with causality for prominence. [...] Time in the classical film is a vehicle for causality, not a process to be investigated on its own.“⁶⁸ In den klassischen Hollywoodnarrationen hat Zeit folglich keine eigenständige Qualität, die mit und durch das filmische Medium hindurch untersucht werden kann. In Rekurs auf Deleuze kann von der „Organisation eines indirekten Bildes der Zeit“⁶⁹ gesprochen werden, da Zeitlichkeit nicht unmittelbar im Filmbild thematisiert und umgesetzt wird.⁷⁰

⁶⁸ David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 47.

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 50.

⁷⁰ Anm.: Die Charakteristik des Bewegungs-Bildes bei Deleuze sieht vor, dass eine Handlung in einer weiteren Handlung resultiert, was Deleuze mit dem sensomotorischen Band umschreibt und das teilweise synonym für temporale Linearität verwendet wird. Am stärksten kommt dieser Wesenszug des filmischen Bildes im Typus des Aktionsbildes zum Tragen. „Das Aktionsbild inspiriert ein Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt“ (S. 211). Deleuze unterteilt das Aktionsbild in weiterer Folge in die große und die kleine Form. Während die große Form durch die Formel S-A-S' (Situation – Aktion – transformierte Situation) gekennzeichnet ist, ist die kleine Form durch A-S-A' (Aktion – Situation – transformierte Aktion) geprägt. Da beide Formen über Aktion und Situation gedacht sind, stehen diese Komponenten in einem kausalen, aufeinander bezogenen Verhältnis und darüber hinaus in Chronologie zueinander. Denn die einzelne Aktion/Situation trachtet dem sensomotorischen Band folgend danach, in einer Situation/Aktion zu resultieren und die ursprüngliche Aktion/Situation zu transformieren. So lässt sich auch bei Deleuze jener Theoriekomplex nachweisen, der den Film über Kausalität und Chronologie denkt.

In *Das Zeit-Bild* konkretisiert Deleuze diese These nochmals, indem er der Montage die primäre Funktion der Strukturierung von Zeit zuschreibt: „[D]ie Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild der Zeit. Demnach macht sie im Kino den Hauptvorgang aus. Die Zeit erfährt notwendigerweise eine indirekte Repräsentation, da sie sich aus der Montage ergibt, die ein Bewegungs-Bild mit einem anderen verbindet.“ (S. 53) Die Montage erzeugt eine zeitliche Sukzession, die sich zwar in der Zeit entfaltet, aber die Zeit selbst der Handlung und dem Geschehen unterordnet. Dem stellt Deleuze in weiterer Folge die Konzeption des Zeit-Bildes, ein direktes Bild der Zeit, entgegen.

Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 193-240.

Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 53-63.

Für diese Strategie filmischen Erzählens ist der Schnitt von zentraler Bedeutung. Helen Powell schreibt dem Schnitt im klassischen Erzählkino zwei Funktionen zu: Einerseits werden die einzelnen Szenen kausal-chronologisch angeordnet, andererseits erlaubt der Schnitt Zeitsprünge innerhalb dieser Linearität, um das Narrativ voranzutreiben.⁷¹ Dem ersten Aspekt folgend, werden die Szenen nach dem Prinzip des continuity editing gestaltet, um ein raum-zeitliches Kontinuum zu erzeugen. Die einzelnen Einstellungen werden zeitlich kausal aneinander montiert, um „den Eindruck eines homogenen Bild- und Handlungsflusses [zu vermitteln].“⁷² Zugleich jedoch haftet diesem Verfahren nur der Anschein real erlebter Zeitlichkeit an, da es beispielsweise nicht möglich ist, in einem Gespräch den Standort zu ändern, wie dies im Schuss-Gegenschuss-Verfahren angewandt wird. Der Blick der außerfilmischen Wahrnehmung, der an ein raum-zeitliches Kontinuum gewöhnt ist, wird durch den Schnitt destabilisiert und erst wieder mittels spezifischer medialer Verfahren re-stabilisiert, indem der Schnitt innerhalb der Szene als unsichtbar erscheint und Zeitsprünge als solche markiert bzw. kenntlich gemacht werden.⁷³ Die Montage als bestimmendes Prinzip der Medialität des Films tritt durch dieses Verfahren in den Hintergrund, sodass die Illusion von alltäglich gelebter Zeitlichkeit erzeugt wird, die selbst wiederum auf der Manipulation von außerfilmischer Zeit beruht und damit das filmische Medium in die Richtung eines Hyperrealismus führt, wie Mary Ann Doane ausführt: „But [the problems concerning the image’s relation to temporality] are displaced through the elaborate development of structures that produce the image of a coherent and unified ‘real time’ that is much more ‘real’ than ‘real time’ itself.“⁷⁴ Nur unter hohem technischen Aufwand lässt sich der Eindruck eines raum-zeitlichen Kontinuums herstellen.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Filme gemäß der klassischen Hollywoodnarration ihre Geschichten ausschließlich chronologisch erzählen. Vielmehr führt David Bordwell in *Narration in the Fiction Film* zwei Praktiken an, die innerhalb klassischer Narrationen die Chronologie der präsentierten Geschichte durchbrechen: Auf der einen Seite steht mit dem Flashback ein Verfahren, das ein Ereignis aus der Vergangenheit in die gegenwärtige Handlung einschiebt, durch die handelnden Figuren motiviert ist und sich

⁷¹ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 21.

⁷² Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 21.

⁷³ Vgl. Hans Beller, „Transition. Oder: der Zeitsprung zwischen den Sequenzen“, *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Hg. Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmidt/Alfreys Tews, Berlin: Bertz 2004, S. 43-56; hier: S. 44.

⁷⁴ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 163.

in der als Linie gedachten Zeitvorstellung eindeutig verorten lässt⁷⁵; auf der anderen Seite das eher unübliche und kaum verwendete Flashforward, das Ereignisse aus der Zukunft antizipiert⁷⁶. Diesen ästhetischen Praktiken ist jedoch gemeinsam, dass sie sich in der zeitlichen Linearität, die den klassischen Narrativen zu Grunde liegt, verorten lassen. Sowohl die Flashbacks als auch die Flashforwards sind durch die sich in der Gegenwart abspielende Geschichte und ihre Figuren motiviert. „Und zwar geschieht dies über ihre Kennzeichnung als aktuell stattfindende Erinnerung, Phantasie, Träumerei, Vision oder imaginäre Zukunftsplanung einer Figur.“⁷⁷ Die Zeitsprünge werden auf diese Weise narrativ motiviert und sind als solche kenntlich gemacht. Dadurch ist einerseits angezeigt, dass die betreffende Sequenz sich nicht in der Gegenwart der Handlung abspielt, die den zeitlichen Sprung motiviert hat, andererseits fällt es den Rezipierenden durch die Markierung leichter, die Sequenz auf der Storyebene einzuordnen.

Die neoformalistische Methodik schließt daraus, dass selbst achronologisch präsentierte Geschichten in ihrer Linearität rekonstruiert werden müssen, um sie auch verstehen zu können.⁷⁸ Unter anderem machen Bordwell/Thompson in ihrer Analyse von *Citizen Kane*⁷⁹ jenen Umstand stark, dass die Flashbacks bestimmte Hinweise, beispielsweise Kanes Alter, bereithalten, die es erlauben, die achronologisch präsentierte Geschichte in eine chronologische Abfolge von Ereignissen zu überführen.⁸⁰ In diesem Kontext ist auch die neoformalistische Studie von Julia Eckel zu bewerten, da sie nicht nur diverse Formen temporaler Nonlinearität im Film systematisiert und die Referenzfilme auf ihre Chronologie zurückführt⁸¹, sondern sie macht auch auf eine Reihe ästhetischer Gestaltungsmittel wie Figuren oder Raum aufmerksam, die es ermöglichen, eine Abfolge von Ereignissen zu konstruieren⁸².

Damit steht der Neoformalismus, und mit ihm auch teilweise die realistische Filmtheorie, vor der Schwierigkeit, temporale Ordnungen und Narrationen, die sich weder linear noch kausallogisch in der Zeit entfalten, analytisch in den Griff zu

⁷⁵ Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 77-79.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 79.

⁷⁷ Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 23.

⁷⁸ Vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 12.

Vgl. auch David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, S. 391.

⁷⁹ *Citizen Kane*, Regie: Orson Welles, USA 1941.

⁸⁰ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, S. 84-96.

⁸¹ Vgl. Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 29-73.

⁸² Vgl. Ebd., S. 74-84.

bekommen, weil „die Rekonstruktion einer linearen Basis (Story), von der sich der Plot nonlinear abheben könnte, nicht das Ziel ist.“⁸³ Das Problem stellt sich folglich bei Filmen, dessen Narrative aus losen, kaum aufeinander bezogenen Bruchstücken bestehen oder sich ständig selbst revidieren, wie beispielsweise *L'année dernière à Marienbad*. Der Plot des Films besteht aus einzelnen Fragmenten, die keine zusammenhängende, rekonstruierbare Story erzählen und damit auch keine eindeutigen Schlüsse über die Reihenfolge der Ereignisse zulassen. Die nicht als solche markierten, respektive unmotivierten Flashbacks und die dialogisch vorgebrachten Erinnerungen einzelner Figuren erscheinen lückenhaft und geraten in starken Widerspruch zu den Erinnerungen anderer Figuren. Darüber hinaus setzt sich der Film über continuity editing hinweg, sodass die Illusion eines kohärenten raum-zeitlichen Kontinuums aufgebrochen wird und eine Verortung sowohl innerhalb des Raumes als auch auf der als Linie gedachten Zeitachse nicht mehr möglich ist. Durch die Verneinung der konventionalisierten Normierungen des klassischen Hollywoodkinos wird folglich eine temporale Ordnung konstruiert, die sich jenseits eines kausal-linearen Fortschreitens befindet. Dadurch ist zweifaches angezeigt: Einerseits erfährt die Vorstellung von Zeit als Linie eine entsprechende Relativierung und macht es notwendig, über andere Darstellungsformen von Zeit nachzudenken; andererseits bringt die Auflösung zeitlicher Linearität ein großes Potenzial mit sich, verschiedene Zeitebenen ineinander zu verschachteln und aufeinander zu beziehen, ohne sich zugleich der Gefahr einer rekonstruierbaren Chronologie auszusetzen. „The deconstruction of the linear narrative opens up new temporal relations and allows the visual mixing of the past, present and future in chaotic ways“⁸⁴. Diese Mischung diverser Zeitlichkeiten und die Auflösung eines linearen Verständnisses von Zeit zeigen zugleich die zweite Tendenz an, wie narrative Filme mit Zeit umgehen können und die im Folgenden vor dem Hintergrund postmoderner und poststrukturalistischer Theoriebildung diskutiert wird.

⁸³ Ebd., S. 46. Fußnote 9.

⁸⁴ Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 18.

2.2 Achronie der Zeit und der postklassische⁸⁵ Film

Vor allem die postmoderne Theorie und der Poststrukturalismus üben eine Kritik an der Uniformität von Zeitlichkeit sowie der Vorstellung von Zeit als Linie. Zwar betont Julia Eckel jenen Umstand, dass es in der Geschichte des Films immer wieder Hochphasen nicht-linearen Erzählens gegeben habe, allerdings verortet sie deren Aufkommen vorwiegend im experimentellen und avantgardistischen Bereich des Filmischen, wohingegen seit der Postklassik die Hinterfragung temporaler Linearität auch auf den populären Film übergriff, obgleich die Mehrheit der Spielfilme am klassischen Paradigma der Chronologie festhalten.⁸⁶ Die Theoriekomplexe, die sich mit der Narratologie postklassischer Filme beschäftigen, reflektieren vorwiegend die Veränderungen, die sich im sozialen und technischen Bereichen abspielen und die sich auch im Bereich Film zeigen. So sieht Eleftheria Thanouli im postklassischen Film den

⁸⁵ Anm.: Die temporalen Strukturen, die in diesem Kapitel einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, werden gemeinhin unter den Sammelbegriffen „postmodern“ oder „postklassisch“ diskutiert. Da jedoch der postmoderne Film, laut Jens Eder, durch eine Reihe von ästhetischen und thematischen Merkmalen gekennzeichnet sind, die weit über die Dekonstruktion linearer Zeitlichkeiten hinausgehen, soll in weiterer Folge der Begriff des „postklassischen Films“ verwendet werden, jedoch in einer entscheidenden Einschränkung. Unabhängig von der Frage nach der Definition von Postmoderne und Postklassik sowie deren zeitlichen und geographischen Situierung innerhalb der Filmgeschichte, wird in der Postmoderne „die üblicherweise linear gespannte Kausalkette der Ereignisse zu lockern, zu verwirren oder zu zerreißen“ (S. 22) versucht. Dabei handelt es sich „mehr um eine spielerische Erweiterung der Erzählmittel und um überraschende Norm- und Erwartungsbrüche“ (S. 23). Die Postmoderne erhebt damit den doppelten Anspruch der Mischung verschiedener Erzählstile im Sinne des DJ-ing einerseits und die Dekonstruktion klassischer Erzählmuster andererseits (Vgl. S. 22-23). Auch Anthrin Steinke sieht einen Misskredit in der Theoriebildung zur Postmoderne, da es hier vorwiegend um ästhetische Charakteristika gehe, während narrative Strukturen großteils nicht berücksichtigt werden. (Vgl. S. 10)

Die Postklassik hingegen, wie sie von Jan Distelmeyer beschrieben wird, wartet in Bezug auf Zeitlichkeit mit „nicht-linearen Kausalketten, Persönlichkeitsmetamorphosen und mehreren auseinander strebenden Handlungssträngen auf, die [...] durch komplizierte zeitliche Schemata zusammengehalten werden.“ (S. 72) Es geht der Postklassik in dieser Begriffsbestimmung, die die zeitlichen Strukturen an das subjektive Erleben der filmischen Figuren koppelt, nicht nur darum, im Sinne der Postmoderne antikonventionell die klassischen Erzählstrukturen aufzuheben, sondern der Zeitlichkeit selbst habhaft zu werden, ihr eine eigenständige Qualität zuzuschreiben und diese mittels des filmischen Mediums zu analysieren. Das Anliegen dieser Arbeit korreliert im Hinblick auf temporale Strukturen mit der Bestimmung der Postklassik.

Darüber hinaus ist durch den Begriff der „Postklassik“ innerhalb dieser Arbeit eine begriffliche Kohärenz angezeigt: da die nichtlinearen Zeitstrukturen im Anschluss an die zeitliche Linearität, die als die klassische Form beschrieben worden ist, behandelt werden, sind diese Zeitlichkeiten sowohl terminologisch als auch argumentativ „post-klassisch“.

Vgl. Jens Eder, „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster/Hamburg/London: LIT 2002, S. 9-61.

Vgl. Anthrin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, Trier: WVT 2007.

Vgl. Jan Distelmeyer, „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos“, *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster/Hamburg/London: LIT 2002, S. 63-95.

⁸⁶ Vgl. Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 84-89.

Übergang von „real time“ zu „mediated time“, sprich die Ablösung einer linear verstandenen Zeitlichkeit, die ihren Ursprung in der analogen Filmtechnik hat, durch eine Vorstellung von Zeit, die vorwiegend über diverse Medien digital vermittelt ist und die auf ihrer multidimensionalen Gestaltbarkeit aufbaut.⁸⁷ In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Helen Powell: Spiegelte das klassische Erzählfilm mit seinen linearen Erzählsträngen noch die Industrialisierung wider und hatte folglich in der Uhr ihr ikonisches Sinnbild, so sind die Umgangsweisen mit Zeit in der Postklassik ein Ausdruck der entstehenden Medientechnologien und ihrer divergierenden temporalen Rhythmiken.⁸⁸ Allan Cameron wiederum betont die umfassenden Veränderungen der theoretischen Konzeptualisierung von Zeit, die im filmischen Medium ihren adäquaten Ausdruck erhalten.⁸⁹

Gemeinsam ist allen Ansätzen, dass sie an die Stelle der durch die Alltagswahrnehmung konventionalisierten Chronologie, abseits derer in der Theorie traditionellerweise nur der Zyklus als eine weitere Form von Zeit beschrieben worden ist, subjektive Erfahrungsweisen von Zeit mitsamt der ihr inhärenten Vielgestaltigkeit und Vielfältigkeit setzen. Unter dem Gesichtspunkt der Multidimensionalität von Zeit betrachtet, sind die Theoreme Bazins und Kracauers sowie das von Bordwell/Thompson/Staiger beschriebene Erzählfilm Hollywood'scher Prägung nur eine Möglichkeit unter vielen, das grundsätzliche Verhältnis von Film und Zeit zu denken. Die Visualisierung und Repräsentation von Zeit als Linie hat unter postmodernen und poststrukturalistischen Vorzeichen ihren hegemonialen Status eingebüßt. Helen Powell präzisiert dies folgendermaßen:

„In its most acute form, the postmodern tells us there is no metanarrative to our engagement with and representation of time: it is fractured, its linearity broken down into moments, each packed with an intensity of emotion and action. Today, informed by social, cultural and technological change we live in a world of instantaneity where, as commanders of time, we stretch it, warp it and multitask, deepening each moment with maximum content.“⁹⁰

Die postmoderne Theorie kritisiert das totalisierende Metanarrativ der linearen Temporalität, in der Zeit als gleichförmig voranschreitend verstanden wird und dadurch

⁸⁷ Vgl. Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 118-120.

⁸⁸ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 105.

⁸⁹ Vgl. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan 2008, S. 1.

⁹⁰ Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 6.

im Wesentlichen die Art und Weise präfiguriert, wie Zeit (medial) repräsentiert werden kann. Die Postmoderne und der Poststrukturalismus gehen von der These aus, dass sich Zeitlichkeit weder theoretisch vollends auf den Begriff bringen lässt, noch als ein Nacheinander einzelner isolierbarer Punkte auf einer Linie zu denken ist, sondern dass an die Stelle der Linearität die subjektive Zeitempfindung samt ihrer amorphen Grenze zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treten müsse.⁹¹ Die Uniformität und scheinbare Objektivität, die die Vorstellung linearer Zeitlichkeit mit sich bringen, ermöglichen eindeutige temporale Abgrenzungen, die eine Situierung bezüglich Vorher und Nachher, respektive Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft möglich machen. Wird jedoch das Paradigma linearer Temporalität brüchig, so wird eine derartige Verortung ebenso obsolet wie eine Annäherung an subjektiv erlebte Zeitlichkeiten ermöglicht. Durch die Fragmentierung und Segmentierung von Zeit, die durch den Bruch im linearen Schema erzeugt werden, entsteht erst eine analytische Perspektive auf das Phänomen der Zeit.⁹² Der Film kann auf diese Weise die Frage nach dem Charakter der Zeit medial und selbstreflexiv verhandeln.

Wo Bordwell noch behauptet, dass im klassischen Erzählkino die Zeit kein selbstständig zu behandelndes Thema sei, wird nun in der Postklassik die Frage nach Zeitlichkeit explizit verhandelt und auf ihre spezifischen Wesenszüge hin befragt. Die Narration verliert auf diese Weise ihre die Zeitlichkeit wesentlich strukturierende Funktion. Die chronologische Stringenz und Omnipotenz der Narration werden zugunsten von Kontingenz, Zufall und Wahrscheinlichkeit aufgelöst.⁹³ Die Perpetuierung von Ursache und Wirkung, die im klassischen Erzählkino grundgelegt ist und die Geschichte vorantreibt, sowie die Motivation von Zeitsprüngen durch die handelnden Figuren werden durch alternative Formen ersetzt, wie auch Eleftheria Thanouli feststellt: „Therefore, the phrase that ‘time and space are vehicles for causality’ is no longer adequate to contain the intricate demands of the post-classical motivations and the different shapes that time and space are required to take in order to materialise them.“⁹⁴ Das filmische Medium, das sich selbst immer nur in der Zeit selbst entfalten kann, wird dazu benutzt, ebenjene Zeitlichkeit zu materialisieren, respektive sichtbar zu machen und sie einer künstlerisch-theoretischen Reflexion zu unterziehen,

⁹¹ Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 19-23.

⁹² Vgl. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 21.

⁹³ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!* S. 117.

⁹⁴ Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 180.

ohne sich dabei am linearen Muster orientieren zu müssen. Vielmehr wird das klassische Schema der Chronologie „durch Zirkularität, Umkehrung, Wiederholung, Subjektivierung, Verschachtelung, Fragmentierung oder die Erzeugung einer ständigen Gegenwart“⁹⁵ dezidiert in Frage gestellt und durchbrochen. Auf diese Weise werden narrative Filme zu einem Experimentierfeld, die Beschaffenheit von Zeit sowohl als subjektiv empfundene Qualität als auch in ihren Grundzügen zu hinterfragen und zu veranschaulichen. Das Auftreten der Postklassik geht folglich mit mannigfaltigen Formen filmischen Erzählens einher, um der Pluralität zeitlichen Erlebens adäquat Rechnung zu tragen, die im Gegenzug als Negation klassisch linearer Narrationen erscheinen.

Nun lässt sich jedoch argumentieren, dass es bereits seit der Frühzeit des narrativen Films Erzählstrukturen gibt, die die Geschehnisse nicht chronologisch anordnen. So erzählt beispielsweise *Das Cabinet des Dr. Caligari*⁹⁶ den Großteil der Geschichte als Rückblende, während in *Intolerance*⁹⁷ vier in sich selbst abgeschlossene Handlungsstränge abwechselnd ineinander montiert sind. Zwar bildeten derartige temporale Strukturen in der Stummfilmzeit noch eher die Ausnahme, aber durch sie ist dennoch angezeigt, welche Möglichkeiten zur Strukturierung von Zeit im filmischen Medium grundsätzlich begründet liegen und von der Postklassik weiter verfeinert, respektive auf die Spitze getrieben wurden. Helen Powell betont, dass der Umsturz des linearen Erzählschemas kein genuin postmodernes Phänomen sei, sondern dass die Besonderheit vor allem in der enormen Anzahl an Literatur und Filmen liege, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt an non-linearen Elementen bedienen.⁹⁸ Dennoch besteht zwischen den Erzählmustern des klassischen und des postklassischen Kinos ein struktureller Unterschied, der eine terminologische Differenzierung notwendig macht. Das Verhältnis der Klassik zur Postklassik in Bezug auf die temporale Ordnung der Geschichte lässt sich über die Termini Anachronie und Achronie fassen: Während Anachronie bedeutet, dass die Ereignisse zeitlich nicht chronologisch präsentiert werden, sehr wohl aber in eine Chronologie überführt werden können, rückt mit dem Begriff der Achronie ein Verfahren in den Fokus, das keine Rückschlüsse mehr auf eine kausallogische Abfolge zulässt, respektive gilt das Hauptaugenmerk dieser auf diese

⁹⁵ Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 73.

⁹⁶ *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Regie: Robert Wiene, DE 1920.

⁹⁷ *Intolerance*, Regie: D. W. Griffith, USA 1916.

⁹⁸ Vgl. Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 127.

Weise erzählten Filme auch gar nicht der rekonstruierbaren Chronologie.⁹⁹ Über diese begriffliche Unterscheidung ist es möglich, einen Film wie *Citizen Kane*, der ausgehend von einer filmischen Gegenwart und auf der Basis einer investigativen Befragung des Wortes „Rosebud“ in der Zeit zurückgeht und das Leben des Titelhelden chronologisch, auf einer als Linie verstandenen Vorstellung von Zeitlichkeit nacherzählt, von anderen Filmen, wie dem bereits angesprochenen *L'année dernière à Marienbad*, *Abre los ojos*¹⁰⁰ oder *Vanilla Sky*¹⁰¹, in denen sich Träume, Erinnerungen und Realitäten ineinander verschachteln und verschieben und in denen eine rekonstruierbare Chronologie der Ereignisse nicht das zentrale Anliegen der erzählten Geschichte ist, zu unterscheiden. Vielmehr machen diese Filme die Erinnerungs- und Traumarbeit selbst zum Thema und reflektieren mittels filmischer Mittel die spezifische Charakteristik von Erinnerungssplittern und Träumen. Kerstin Volland präzisiert das Verhältnis der Medialität des Films zur Zeitlichkeit in der Postklassik folgendermaßen:

„Film vermag temporale Eindrücke zu evozieren, die allein durch Montage-, Trick- und Digitaltechnik, d.h. durch filmische Zeitvokabulare generiert werden können [...]. Somit reicht das zeitästhetische Potenzial, das die Zeitinszenierung dem Film zuspricht, von der Rekonstruktion außerfilmischer Zeitverhältnisse über die Inspiration und Modulation des subjektiven Zeitbewusstseins bis hin zur Kreation vollkommen neuartiger Formen temporalen Erlebens.“¹⁰²

Das grundlegende Dispositiv des Films, sich ausschließlich in der Zeit selbst zu entfalten, wird von postklassischen Filmen dazu benutzt, ebenjene Entfaltung zu thematisieren und entsprechend den medial-technischen Möglichkeiten zu inszenieren. Dabei beschränkt sich der Film nicht nur auf eine Reproduktion temporaler Ordnungen, wie sie dem Bereich der Lebenswelt und des Alltags entspringen, beispielsweise die bereits angesprochenen Erinnerungen und Träume bzw. ein der Subjektivität entsprungenes Erleben von Zeit, sondern der Film kann darüber hinaus auch Erfahrungen von Zeit inszenieren, die die alltäglichen Wahrnehmungsweisen weit übersteigen. So wird im Film *Timecode*¹⁰³ der Kader in einen viergeteilten Split-Screen mit jeweils einer ungeschnittenen Episode einer Figur zerlegt, wobei sich die einzelnen Handlungsstränge teilweise überschneiden. Der Split-Screen wird auf diese Weise zu einem filmischen Verfahren, die temporale Gleichzeitigkeit von Ereignissen zu

⁹⁹ Vgl. Oliver Keutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann, *Filmanalyse*, S. 233.

Vgl. auch Markus Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 196.

¹⁰⁰ *Abre los ojos*, Regie: Alejandro Amenábar, ESP/FR/ITA 1997.

¹⁰¹ *Vanilla Sky*, Regie: Cameron Crowe, USA/ESP 2001.

¹⁰² Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 29.

¹⁰³ *Timecode*, Regie: Mike Figgis, USA 2000.

inszenieren und eine Wahrnehmung von Zeit zu initiieren, wie sie lebensweltlich nur bedingt, beispielsweise durch Videochats im Internet, stattfindet.

Auffallend an der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur zum Thema des postklassischen Films und seiner Zeitstrukturen ist die Vielzahl an Termini, mit denen dieses Phänomen beschrieben und analysiert wird. Eine systematische Zusammenführung gestaltet sich insofern schwierig, als die Diversität der begrifflichen Prägungen ebenso den unterschiedlichen Herangehensweisen an und Perspektivierungen auf die Filme geschuldet ist sowie auch den Implikationen, die das jeweilige Theoriekonzept mit sich bringt. Auf der einen Seite stehen sehr umfassende Begriffe, wie „puzzle plots“¹⁰⁴ bei Warren Buckland oder „post-classical time“¹⁰⁵ bzw. „post-classical narration“¹⁰⁶ bei Eleftheria Thanouli, ohne sich dezidiert mit den zeitlichen Strukturen der referenzierten Filme im umfassenden Sinne auseinanderzusetzen. Auf der anderen Seite stehen Systematisierungen, wie beispielsweise bei Julia Eckels Publikation, in der die Filme am Verhältnis von Plot und Story in sieben unterschiedliche Kategorien eingefasst werden¹⁰⁷; Anthrin Steinke wählt den Zugang zu den Filmen über das Verhältnis von Zeit und Erzählung und fasst die „postmodern erzählten Filme“ in drei zeitlichen Kategorien und dreizehn verschiedenen Erzählstrukturen¹⁰⁸; Allan Cameron unterteilt die postklassischen „modular narratives“ in vier Untergruppen: anachronic, forking path, episodic und split-screen.¹⁰⁹ Dennoch erscheint es sinnvoll, sich die Gemeinsamkeiten dieser unterschiedlichen Theorien anzusehen, um die Achronie des postklassischen Films präzise zu beschreiben.

Zunächst präsentieren diese Filme keine von Anfang bis Ende durchkomponierte und durchstrukturierte Narration, sondern die Erzählweise ist durch einen hohen Grad an Fragmentierung geprägt. Die einzelnen Sequenzen werden so aneinander gereiht, dass

¹⁰⁴ Vgl. Warren Buckland, „Introduction: Puzzle Plots“, *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Hg. Warren Buckland, Malden/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 1-12.

¹⁰⁵ Vgl. Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 113-136.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 137-172.

¹⁰⁷ Vgl. Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 29-73.

Anm.: Darüber hinaus führt Julia Eckel eine weitere Reihe von Termini – „narrative complexity“, „alternative plots“, „Tarantino Effect“, „mind bender“, „mindgame film“, „complex storytelling“ – an, die sich mit dem postklassischen Film und den Erzählmöglichkeiten auseinandersetzen, von ihr jedoch zurückgewiesen werden, da sie nicht ausschließlich nichtlineares Erzählen thematisieren.

Vgl. hierzu: Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 29, Fußnote 1.

¹⁰⁸ Vgl. Anthrin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 66-95.

¹⁰⁹ Vgl. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 6-16.

sich sowohl eine Chronologie der Ereignisse nur schwerlich bis gar nicht rekonstruieren lässt (und dies unter Umständen auch gar nicht das Hauptanliegen ist) als auch durch den Bruch mit der Kausalität keine genauen Rückschlüsse mehr über das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft getroffen werden können. Das bedeutet, „dass die Erzählzeit nicht mehr aus der inneren Logik einer Geschichte stammt, sondern aus der fragmentarischen Erzählweise“¹¹⁰. Die einzelne Sequenz, Einstellung oder Szene ordnet sich nicht der Narration und ihrer temporalen Logik unter, sondern sie steht als zwar fragmentierter, zugleich aber selbstständiger Teil gleichberechtigt neben anderen und muss in der Thematisierung von Zeit nicht den Regeln des klassischen Erzählkinos folgen. Da es die Fragmentierung ermöglicht, auch bewusst Auslassungen und Zeitsprünge zu setzen und dadurch die sukzessionslogische Stringenz klassischer Narrationen, die nur den kausalen Fortgang und dementsprechend keine Lücken in der Handlung kennt, auszuhebeln, gewinnt die einzelne Sequenz gegenüber der zu erzählenden Geschichte an Signifikanz. Die Relevanz des einzelnen Ereignisses, dessen Bedeutung nicht im großen Ganzen der Erzählung aufgeht, korreliert mit unserer lebensweltlichen Wahrnehmung, wie Helen Powell feststellt, denn „'fractured' forms [...] were more in tune experientially with how we lived through time. Not everything makes sense; nor does every event neatly reach resolution.“¹¹¹ Anstatt die Geschichte in der Akkumulation der Szenen kohärent entstehen zu lassen, gibt es im postklassischen Kino nun auch vermehrt Filme, deren Fragmentierung gar keine schlüssige Erzählung mehr generiert und in hohem Maße mit von der eigentlichen Erzählhandlung losgelösten Szenen operiert.

Die Fragmentierung kann demnach auch so weit gehen, dass die Narration in viele kleine Mikronarrationen zersplittert wird, die nicht unmittelbar aufeinander bezogen sein müssen und deren temporale Zusammenhänge nicht kausal-linear zu verstehen sind. Die Filme von David Lynch, allen voran *Lost Highway*¹¹² und *Mulholland Drive*, zeichnen sich durch eine derartige Radikalität und Zersplitterung in Mikrogeschichten aus, die sich stringent einer sukzessionslogischen Rekonstruktion verweigern und

¹¹⁰ Georg Seeßlen, „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch“, *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Hg. Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmidt/Alfreys Tews, Berlin: Bertz 2004, S. 99-114; hier: S. 103-104.

¹¹¹ Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 145.

¹¹² *Lost Highway*, Regie: David Lynch, FRA/USA 1997.

inkommensurabel zueinander sind. „Nicht die Erzählung konstruiert die Zeit, sondern sie wird in jeder einzelnen Sequenz neu konstruiert“¹¹³, wie Georg Seeßlen festhält.

Mit der Fragmentierung der Erzählung ist darüber hinaus noch weiteres angezeigt, was Erinnerungen und Träume anbelangt. Dem klassischen Erzählparadigma folgend bedarf es einer spezifischen Kennzeichnung von Träumen, Erinnerungen und Zeitsprüngen, die wiederum durch die Narration selbst motiviert sind. Symptomatisch ist die Kennzeichnung und Motivation des Traumes in *Spellbound*¹¹⁴, um das Kindheitstrauma des Protagonisten John Ballantyne zu lösen. Deshalb wird zuerst gezeigt, wie er sich schlafen legt, und anschließend der mit surrealistischen Motiven angereicherte Traum, der sich dezidiert von der Gestaltung der diegetischen Welt außerhalb des Traumes unterscheidet. Im postklassischen Film hingegen fehlt eine derartige Markierung ebenso wie eine spezifische Motivation. Anthrin Steinke spricht in diesem Zusammenhang von einer „fluid border“, die sich dahingehend auszeichnet, dass verschiedene Realitätszustände ineinander fließen und sich nicht mehr eindeutig trennen lassen.¹¹⁵ Dadurch werden auch die temporalen Ordnungen, die diesen Bewusstseinsformen inhärent sind, vermischt.

Die fehlende Markierung und Motivation kann über die postmoderne Absage an das Metanarrativ verstanden werden: Anstatt wie im klassischen Erzählkino Figuren mit vollständigen Biographien zu haben, deren Handlungen stets psychologisch motiviert sind, sind die postklassischen Personen unvollständig, ihre Identitäten nicht eindeutig festgelegt und ihr Handeln oft irrational. Postmoderne und poststrukturalistische Theorie verabschieden die These der Objektivität von Zeit, deren Sinnbild die Linie ist, und setzen an diese Stelle die individuelle Wahrnehmung und das subjektive Empfinden von Zeit. Mit Georg Seeßlen kann an dieser Stelle von einer Abkehr vom kausalen Schema gesprochen werden: „Es ist das Leben, das nicht seinen eigenen Plan, und die Zeit, die nicht ihren eigenen Zeitplan enthält.“¹¹⁶ Dadurch, dass die Charakterentwicklung von der Zeitentfaltung entkoppelt wird, ist das Verhältnis von Subjektivität und Zeit im postklassischen Kino ein anderes. Diese Konstellation lässt sich über den Terminus des „subjective realism“ verstehen, der sich laut Eleftheria

¹¹³ Georg Seeßlen, „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino“, S. 104.

¹¹⁴ *Spellbound*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1945

¹¹⁵ Vgl. Anthrin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 82.

¹¹⁶ Georg Seeßlen, „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino“, S. 111.

Thanouli dadurch auszeichnet, dass innere mentale Zustände und Emotionen zur Darstellung kommen.¹¹⁷ Auch Allan Cameron betont, dass im postklassischen Film die Subjektivität der Handelnden auf die diegetische Außenwelt projiziert wird.¹¹⁸ Folglich thematisiert das postklassische Kino mentale Zustände wie Träume und Erinnerungen und reflektiert über ihre grundsätzlichen Charakteristika.

Dem Träumen wird auf diese Weise kein exozentrischer Charakter zugeschrieben, der es von der Welt außerhalb des Traumes hermetisch abriegeln würde, sondern Realität und Traum werden als einander durchwirkend und beeinflussend gezeigt, ihre Grenze wird durch filmische Mittel aufgelöst. Die Logik des Traumes, die den Film infiltriert, kennt keine chronologischen Bezüge, wie Helen Powell feststellt: „[The processes of the unconscious] are not logical nor are they bound in time. The passing of time does not change them in any way nor are things ordered temporally.“¹¹⁹ Das lineare Zeitverständnis wird durch die Thematisierung der Traumarbeit zur Disposition gestellt und macht es nahezu unmöglich, die verschiedenen zeitlichen Ebenen zu unterscheiden.

Analog zur Traumarbeit stehen die Erinnerungsarbeit und die mit ihr einhergehenden Zeitsprünge. Allan Cameron sieht für die „modular narratives“ eine wesentliche Abkehr von der klassischen Verwendung des flashbacks und eine grundsätzliche Destabilisierung des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit:

„In its cinematic form, database or modular narrative goes beyond the classical deployment of flashback, offering a series of disarticulated narrative pieces, arranged in radically achronological ways via flashforwards, over repetition or a destabilization of the relationship between present and past.“¹²⁰

Die filmischen Möglichkeiten, Erinnerungen zu thematisieren, stoßen somit eine grundsätzliche Reflexion über den Status von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an, die nicht als klar isolierbare Punkte auf einer Zeitachse verortet werden. Vielmehr wird eine fluide und stets durchlässige Grenze zwischen diesen drei temporalen Modi betont, die in diversen, unmotivierten Zeitsprüngen ihren adäquaten Ausdruck erfährt. In der Analyse des Films *21 Grams*¹²¹ stellt Julia Eckel den uneindeutigen Status von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fest: „Das Geschehen springt ständig zwischen

¹¹⁷ Vgl. Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 175.

¹¹⁸ Vgl. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 46.

¹¹⁹ Helen Powell, *Stop the Clocks!*, S. 66.

¹²⁰ Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 1.

¹²¹ *21 Grams*, Regie: Alejandro G. Iñárritu, USA 2003.

Vergangenheit und Zukunft hin und her und erlaubt daher keine wirkliche Festlegung eines ‚Gegenwartspunktes‘ - im Gegenteil: Alles wird zur Gegenwart.“¹²² Auf der Basis der Disruption einer kausalen Erzählstruktur wird das Zeitparadigma, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf einer Zeitlinie nacheinander anordnet, durchbrochen. Die klaren Abtrennungen dieser drei temporalen Modi werden dezidiert gestört; eine eindeutige Zuordnung in vorher und nachher negiert.

Darüber hinaus wird die Destabilisierung des Vorher und Nachher durch zwei Erzählformen des postklassischen Kinos auf die Spitze getrieben: einerseits durch die Konstruktion von Parallelwelten und andererseits durch die Repetition. Beide stellen der scheinbaren Irreversibilität der Zeit ein neuartiges Konzept entgegen.

Die filmischen Parallelwelten zeichnen sich dadurch aus, dass sie in einem inkommensurablen Verhältnis zueinander stehen. Es geht um „parallele Zeit-Universen, deren multilineare Stränge zwar die gleichen Hauptfiguren verfolgen, aber zu unterschiedlichen Ergebnissen führen“¹²³. Dem scheinbar unaufhaltsamen Fluss der Zeit wird eine Vorstellung von Zeit entgegengesetzt, die sich in unterschiedliche, gleichwertige und gleich wahrscheinliche Potentialitäten auffächert. *Smoking/No Smoking*¹²⁴ gabelt sich die Geschichte in zwölf verschiedene, einander gegenseitig ausschließende Möglichkeiten auf, ausgehend von der Frage, eine Zigarette zu rauchen oder nicht. In *Syndromes and a Century* spielt die erste Filmhälfte im ländlichen Thailand, wohingegen der zweite Teil – mit denselben Darstellerinnen und Darstellern sowie mit teilweise denselben Dialogen – in einem Stadtgebiet spielt. Zwischen den einzelnen Welten gibt es keinerlei Anzeichen einer hierarchischen Ordnung, die die eine Welt wahrscheinlicher als die andere machen würde. Da diese Filme keinen klar ersichtlichen Endpunkt aufweisen, sondern immer wieder von neuem beginnen, wird die Funktion der linearen Abfolge ebenso hinterfragt, wie die Signifikanz von Kontingenz betont.¹²⁵

Das Fehlen eines Endpunktes lässt sich in gewisser Weise auch für den Loop bzw. die Wiederholung einzelner Ereignisse anführen. Durch die Repetition bricht der

¹²² Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films*, S. 69.

¹²³ Ebd., S. 36.

¹²⁴ *Smoking/No Smoking*, Regie: Alain Resnais, FRA/ITA/SUI 1993.

¹²⁵ Vgl. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 2-3.

postklassische Film mit einem wesentlichen Paradigma des klassischen Erzählkinos.¹²⁶ Unter spezifischen Umständen kennt auch der klassische Film die Wiederholung, wie beispielsweise an *All About Eve*¹²⁷ ersichtlich, in dem die anfängliche Szene der Preisverleihung am Ende wiederkehrt, jedoch nur, um narrativ weitergeführt zu werden. Der postklassische Film setzt das Prinzip der Wiederholung konsequenter um. „Die Erzählung beschreibt die Form eines Kreises: das heißt, dass sie in ihrem Verlauf wieder an einem bereits dargestellten Ereignis anlangt.“¹²⁸ Das einzelne Ereignis, das auf diese Weise wiederkehrt, wird dadurch einer ständigen Revision unterzogen und vormals getroffene Erkenntnisse müssen grundlegend überdacht werden. So durchlebt beispielsweise Phil in *Groundhog Day*¹²⁹ denselben Tag immer wieder; in *Pulp Fiction*¹³⁰ kehrt der anfangs gezeigte Überfall auf das Diner am Ende aus anderer Perspektive wieder. Der Loop und die Zirkularität, mit der bestimmte Ereignisse wiederkehren, stehen zeitlicher Linearität diametral entgegen.

Die Signifikanz des einzelnen Moments, der durch den Loop bereits angezeigt ist, wird im postklassischen Film durch die Verwendung von Standbildern bzw. Freeze-Frames erweitert. Dadurch ist das Geschehen kein bloßer Durchgangspunkt im Hinblick auf das Ende des Films, vielmehr wird die Eigentümlichkeit und der Ereignischarakter des singulären Moments hervorgehoben. Was im Bildausschnitt zu sehen ist, bekommt auf diese Weise besondere Wichtigkeit und wird auf seinen Informationsgehalt befragt. „Freeze-frames have become a common device likely to appear at any point, either to indicate the closure of a story [...] or to delay the action and allow the audience time to register certain information“¹³¹. Der Fortgang der Handlung wird disruptiv durchbrochen, der individuelle Moment eingefroren und verfügbar gemacht sowie die Irreversibilität der Zeit gleichermaßen aufgehalten und pausiert.

Auf Basis dieser skizzierten Charakteristika, die aus der Pluralität der Theoriebildung synthetisiert wurden, sollte deutlich geworden sein, dass der postklassische Film der Zeit eine eigenständige Qualität zuschreibt. Allan Cameron spricht in diesem Zusammenhang auch von „tales about time“: „Thus, these 'tales about time' focus upon

¹²⁶ Vgl. Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 180.

¹²⁷ *All About Eve*, Regie: Joseph L. Mankiewicz, USA 1950.

¹²⁸ Anthrin Steinke, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, S. 78.

¹²⁹ *Groundhog Day*, Regie: Harold Ramis, USA 1993.

¹³⁰ *Pulp Fiction*, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

¹³¹ Eleftheria Thanouli, *Post-classical Cinema*, S. 179-180.

issues as narrative, chance and determinism, the body and mortality, memory and identity, technology and space and globalization.“¹³² Eine systematische Theorie, die die oben beschriebenen Aspekte entsprechend berücksichtigt, ist jene von Deleuze in *Das Zeit-Bild*. Der Vorteil dieses Theoriekomplexes im Kontext dieser Arbeit liegt vor allem darin, gleichermaßen die temporale Struktur einer gesamten Erzählung sowie des Einzelbildes zu berücksichtigen, ohne hierfür ein kausal-lineares Zeitmuster bekräftigen zu müssen. Dadurch ist es Deleuze möglich, die unterschiedlichen filmischen Inszenierungsweisen von Zeit, die er per se als nonlinear versteht, anhand einer spezifischen Terminologie entwickeln zu können. Die von Deleuze gebildeten Termini bzw. beschriebenen Bildtypen, die dem Kino entspringen und ihm eigen sind, bilden kein starres Raster, sondern sind ein bewegliches Gebilde, das sich den zu analysierenden Filmen anpasst und damit zugleich dem fluiden Charakter der Zeit entspricht. Auf dieser beweglichen Basis beschreibt er das Kino und den Film als eine Kunst, die „die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht.“¹³³ Im Nachfolgenden ist somit die Frage zu klären, auf welche Weise der Film nichtlineare Zeit darstellbar machen kann, welche Begriffe Deleuze hierfür entwickelt und welche temporalen Implikationen dadurch angezeigt sind.

¹³² Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, S. 47.

¹³³ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 32.

3 Bewegungs-Bild und Zeit-Bild – Indirekte und direkte Bilder der Zeit

Den beiden hier beschriebenen Formen, das prinzipielle Verhältnis von Film und Zeit zu denken, nämlich einerseits über Linearität bzw. Kausalität und andererseits über Disruption und Achronie, widmet Deleuze jeweils einen Band seiner Kino-Bücher, namentlich *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*. Aus den Titeln wird bereits ersichtlich, dass sich das Anliegen von Deleuze um die Entwicklung zweier unterschiedlicher Logiken des kinematographischen Bildes dreht. In *Das Bewegungs-Bild* wird der Film vorwiegend über seine technische Möglichkeit, Bewegung abzubilden, gedacht, wohingegen in *Das Zeit-Bild* das mediale Dispositiv des Films eine Anschauung der Zeit liefern kann. Wo das Bewegungs-Bild durch Aktionen Geschichten entstehen lässt, werden diese beim Zeit-Bild durch ein Werden, ein Sichtbarmachen der Zeit ohne notwendige Rückkoppelung an Aktion abgelöst.¹³⁴ Da narrative Spielfilme jedoch nie ohne eine sich in der Zeit entfaltende Erzählung auskommen, soll in einer abgrenzenden Gegenüberstellung der beiden Bücher deutlich werden, wie unterschiedlich diese beiden Logiken argumentativ begründet und entwickelt werden, weshalb Deleuze in Bezug auf das Bewegungs-Bild von indirekten, im Hinblick auf das Zeit-Bild von direkten Bildern der Zeit spricht.

3.1 Das Bewegungs-Bild und die indirekten Bilder der Zeit

In *Das Bewegungs-Bild* wird der Film über die Termini von Bewegung und Sukzession veranschaulicht. Deleuze spricht zunächst von der „Identität von Bild und Bewegung“¹³⁵, um weiters festzustellen, dass „[d]as Bild [...] Bewegung [ist]“¹³⁶. Den grundsätzlichen Charakter des Bewegungs-Bildes beschreibt Mirjam Schaub folgendermaßen:

„Es handelt sich um Bilder, die sich nur in und durch Bewegung konstituieren und damit ihre Existenz als Bild nur in Verbindung mit einer Bewegung finden, die ihr Auftauchen

¹³⁴ Vgl. Gilles Deleuze, „Über ‚Das Zeit-Bild‘“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 86-91; hier: S. 88.

¹³⁵ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 89.

¹³⁶ Ebd.

und Verlöschen reguliert. Bewegungsbilder sind immer ephemere, limitierte Bilder, die auf eine zeitlich und räumlich begrenzte Aufführung angewiesen sind.“¹³⁷

Da Bewegung und Bild in der Logik des Bewegungs-Bildes parallelisiert sind, muss die in einem Bild angefangene Bewegung in einem weiteren fortgesetzt werden, da das Bild ohne Bewegung und die Bewegung ohne das Bild keinen Bestand haben könnten. Zugleich sind die Bilder aber durch die ihnen inhärente Bewegung beschränkt. Da diese Bewegungen durch sehr unterschiedliche Qualitäten gekennzeichnet sein können, differenziert Deleuze das Bewegungs-Bild in drei Typen, die fluktuierende Grenzen zueinander aufweisen: Wenn im Bild eine Erfassung der Dingwelt vorherrscht, so handelt es sich um ein Wahrnehmungsbild; ist hingegen eine Einwirkung auf die Dinge zu bemerken, liegt ein Aktionsbild vor; und wo die Bewegung zum subjektiven Ausdruck transformiert wird, entsteht ein Affektbild.¹³⁸ Darüber hinaus macht Ronald Bogue im Triebbild eine Mischung aus Affektbild und Aktionsbild fest¹³⁹, sowie im Transformationsbild und dem Relationsbild Weiterführungen des Aktionsbildes¹⁴⁰, denen Deleuze in *Das Bewegungs-Bild* jedoch nur marginale Aufmerksamkeit zukommen lässt und die in seiner dreiteiligen Schematisierung nicht berücksichtigt werden. Mirjam Schaub macht die These stark, dass sich Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild vor allem darin unterscheiden, wie viel zeitliche Dauer zwischen Reiz und Reaktion verstreicht.¹⁴¹ Die filmische Realisation der drei Typen des Bewegungs-Bildes findet auf zweierlei Weise statt: zum einen als Einstellung zur „Festlegung der Bewegung“¹⁴² und zum anderen die bewegliche Kamerafahrt bzw. die Montage als Organisation der Bilder zur „Festlegung der Einstellungen“¹⁴³. Beide führen zu einem jeweils indirekten Bild der Zeit.

Die Signifikanz der Einstellung liegt darin, zu einem reinen Bewegungs-Bild vorzudringen, da es einzig dem Film im Gegensatz zu den anderen Künsten vorbehalten ist, Bewegungen in unverfälschter Form zu konservieren und wiederzugeben.¹⁴⁴ Ein

¹³⁷ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 92.

¹³⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 91-97

¹³⁹ Vgl. Ronald Bogue, *Deleuze On Cinema*, New York/London: Routledge 2003, S. 82-85.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 92-105.

¹⁴¹ Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 95-97.

¹⁴² Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 36.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Anm.: Für Deleuze liefert nur die feststehende Kamera ein reines Bewegungs-Bild, wohingegen die bewegliche Kamera in Richtung Montage tendiert: „Die räumliche, feststehende Einstellung vermittelte der Tendenz nach ein reines Bewegungs-Bild, und diese Tendenz sollte mit der Kamerabewegung im

reines Bewegungs-Bild liegt dann vor, wenn die feststehende Kamera die Einstellung einer Bewegung, die stets an Personen oder Dinge gebunden ist, in ihrer Modulation zeigt. Im Verständnis von Deleuze handelt es sich bei einer Einstellung somit nicht um ein singuläres Bild, sondern eine Einstellung, sofern sie eine modulierende Bewegung wiedergibt, besteht aus einer Vielzahl von Bildern. Die Veränderung der Bewegung impliziert immer schon neue bzw. andere Bilder, da die Beziehung der Teile im Raum verändert und deshalb das Verhältnis ebenjener Teile zum Ganzen notwendigerweise revidiert wird.¹⁴⁵ Zugleich bleibt das reine Bewegungs-Bild aber auf eine Einstellung beschränkt, da weder Montage noch Kamerabewegungen möglich sind und damit Einstellungen nicht miteinander in Kontakt treten können.¹⁴⁶

Der Terminus der Modulation, den Deleuze auf die Bewegung bezieht, bringt die Faktoren von Raum und Zeit in eine spezifische Relation zueinander: Nicht nur wird der Raum, der mittels Bewegung durchschritten wird, moduliert, da die Positionen beständig variiert werden, sondern die Bewegung durch den Raum bekommt auch eine zeitliche Dimension, da sich die Modulation der Raumkoordinaten ebenfalls in der Zeit manifestiert. Die Einstellung in ihrem Zusammenspiel von Raum und Zeit ist für Deleuze deshalb „ein beweglicher Schnitt durch das eine veränderliche Ganze, das heißt die eine Dauer“¹⁴⁷. Die Bewegung im reinen Bewegungs-Bild zeigt somit keinerlei zeitliche Dimension an, die abseits der Dauer bestehen könnte. Die Veränderung, die die Dauer mit sich bringt, ist für Deleuze ein indirektes Bild der Zeit, da einerseits nur über den Umweg der Bewegung Zeit sichtbar wird und da andererseits das reine Bewegungs-Bild ein Bild *von* der Zeit liefert, jedoch kein wirkliches Bild der Zeit ist, da die Zeit keinen autarken Status besitzt und auf die Bewegung angewiesen bleibt.¹⁴⁸

Raum beziehungsweise mit der Montage beweglicher oder einfach feststehender Einstellungen in der Zeit unmerklich Wirklichkeit gewinnen. [...] Das Wort ‚Einstellung‘ (plan) mag den festliegenden räumlichen Bestimmungen, den Raumausschnitten oder den festen Abständen im Verhältnis zur Kamera vorbehalten bleiben: wie bei Jean Mitry, der nicht nur den Ausdruck ‚Plansequenz‘ (plan-séquence, ‚Sequenzeinstellung‘) als inkohärent ablehnt, sondern – erklärlicher – in der Kamerafahrt keine Einstellung, sondern eine Sequenz von Einstellungen sieht.“ (S. 44-45) An dieser Stelle soll deshalb nur vom reinen Bewegungs-Bild die Rede sein, um mögliche Missverständnisse zu vermeiden.

Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 44-45.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 36-48.

¹⁴⁶ Vgl. Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 114-126; hier: S. 117.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 100.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 49.

Das zweite indirekte Bild der Zeit beschreibt Deleuze anhand der beweglichen Kameraeinstellung sowie der Montage als Komposition der Bewegungs-Bilder. „Die sogenannte klassische Erzählung leitet sich direkt aus der organischen Zusammensetzung der Bewegungs-Bilder ab (Montage)“¹⁴⁹, wie Deleuze feststellt. Mit dem Begriff des Organischen verweist Deleuze darauf, dass die Auswahl der Bilder zur Konstitution einer Narration nicht willkürlich sein darf, sondern die logisch-kausale Fortsetzung der Ereignisse herstellen muss. Um dies zu gewährleisten, muss das Ende des einen Bildes nachvollziehbar auf den Anfang des anderen Bildes folgen, wobei der Schnitt die Chronologie in Form eines Reiz-Reaktions-Schemas garantiert. Die Montagelogik des Bewegungs-Bildes ist deshalb auch am stärksten durch den unsichtbaren Schnitt repräsentiert, denn hier erscheint es so, als gäbe es gar keinen Schnitt und die Bewegung setzt sich kausal, jedoch aus einer anderen Perspektive betrachtet logisch fort.¹⁵⁰ In der Narration, die auf dem Bewegungs-Bild aufbaut, gehen Kausalität und Montage folglich eine untrennbare Verbindung ein. Zugleich liegt auch hier wiederum ein indirektes Bild der Zeit vor, da die zeitliche Dimension der Geschichte von den montierten Bewegungs-Bildern abhängt, die Zeitlichkeit ausschließlich in den Parametern der Dauer und Linearität erschließen und dies auf die Narration als Ganzes projizieren.

Diese spezifische Logik, in der die Montage eine organische Zusammensetzung, d.h. eine nachvollziehbare kausale Kette von Ereignissen in einem raum-zeitlichen Kontinuum garantiert, beschreibt Deleuze als sensomotorisches Band bzw. sensomotorisches Schema. Kerstin Volland sieht im sensomotorischen Schema den Grundbaustein für die homogene Zeitinszenierung im Erzählkino, das auf Realitätsillusion und kohärenter Narration aufbaut.¹⁵¹ Der unsichtbare Schnitt vermittelt die Illusion einer sich sukzessiv in der Zeit entfaltenden Geschichte, in der die einzelnen Teile aufeinander aufbauen und einander bedingen. Für Deleuze ist es folglich auch das Aktionsbild, das eine derartige organische Komposition am besten gewährleisten kann, da hier Unmittelbarkeit zwischen Reiz und Reaktion besteht.¹⁵² Denn die Logik des Aktionsbildes sieht vor, dass auf eine wahrgenommene Situation reagiert wird, sodass die Ursprungssituation verändert wird. Zwischen Wahrnehmung und Reaktion besteht

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 43.

¹⁵⁰ Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 84.

¹⁵¹ Vgl. Ebd., S. 80-82.

¹⁵² Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 96.

ein möglichst kurzes zeitliches Intervall, um die Kohärenz der Narration nicht zu gefährden. Maurizio Grande bezeichnet das Aktionsbild folglich als „das Maximum an Synthese der Zeit in der linearen Abfolge von Ereignisse[n], der den Schemata der Erzählung unterworfenen Bewegungs-Bilder“¹⁵³. Das Aktionsbild übernimmt im Wesentlichen die Funktion, die Zeitlichkeit der Geschichte zu strukturieren.

Durch die Verkürzung des Intervalls ergibt sich eine starke Abhängigkeit des narrativen Spielfilms von der Gegenwart. Mirjam Schaub stellt zusammenfassend fest:

„Kurzum: Zeitlichkeit im Film war Gegenstand von klaren, unzweifelhaften ‚Indizes‘, was an mehr oder minder direkte chronometrische Angaben im Bild (wie Uhren, Datumsangaben, Jahreszeitenwechsel) oder an eine sichtbare Manipulation (Zeitraffer, Zeitlupe) eines als natürlich gedachten Zeitablaufs einer Bewegung gebunden. Beide Formen gehorchten den Regeln der Narrativität, die im klassischen Aktionskino großen Wert auf die prinzipielle Möglichkeit legte, die ‚Realität‘ des Sich-Ereignenden durch den Nachvollzug einer chronologischen Abfolge zu beglaubigen.“¹⁵⁴

Die Markierung von Zeitsprüngen, die von einer als Gegenwart markierten Stelle aus getätigt werden, begünstigen die Annahme der Zeit als Linie. Denn das sensomotorische Schema lässt nur diejenigen Ereignisse zu, die gemäß der Forderung nach Sukzession für den Fortlauf der Narration entscheidend sind und sich deswegen auch auf der als Linie gedachten Vorstellung von Zeit eindeutig verorten lassen. Der kausal-chronologische Fortgang kann Zeitlichkeit nicht nur ausschließlich in den Parametern von Linearität zum Ausdruck bringen, sondern reduziert auch die Zeit durch die Abstraktion von Vergangenheit und Zukunft auf ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit, in der sich die Bewegung entfaltet. Filme mit Bewegungs-Bildern können so gesehen weder ein direktes Bild der Zeit liefern, noch reflexiv den Status von Zeit und ihrer drei Modi von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verhandeln. Erst durch den Riss des sensomotorischen Bandes werden die Potentiale des filmischen Bildes in Bezug auf Zeitlichkeit freigesetzt.

¹⁵³ Vgl. Maurizio Grande, „Die nicht-derivaten Bilder“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 303-322; hier: S. 308.

¹⁵⁴ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 122.

3.2 Vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild: Der Riss des sensomotorischen Bandes

Bereits bei Hitchcock stellt Deleuze eine Krise des Aktionsbildes fest, da jener das Bewegungs-Bild nicht nur an sein Ende gebracht, sondern auch seine ganze Charakteristik problematisiert hat. Durch die Einführung des mentalen Bildes – an einigen Stellen spricht Deleuze auch vom Relationsbild – hat Hitchcock den Film für das Denken geöffnet und die Sensomotorik entscheidend gestört.¹⁵⁵ Hitchcock steht deshalb an der Schwelle zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild, wie auch Oliver Fahle festhält:

„Das Kino Hitchcocks bildet hier bekannterweise den Übergang, da es die Zuschauererwartungen einbezieht und mentale Verbindungen zwischen den Bildern schafft, was darauf hinweist, daß die Bilder nicht mehr nur Materiebilder sind, sondern als konventionalisierte Zeichen erkannt werden. Damit öffnet Hitchcock den Film auf das hin, was er in Zukunft sein wird, nämlich Denkfigur, mentales Modell oder Relationengewebe von Zeichen, wobei die Bewegungsbilder nur noch als notwendiger Untergrund mitgetragen werden.“¹⁵⁶

Da Hitchcock den Film vor allem von der Perspektive des Publikums aus betrachtet, wie beispielsweise das von ihm verfolgte Konzept des Suspense zeigt, wird das Denken zu einem konstitutiven Inhalt des filmischen Bildes. Hitchcock führt ein Intervall ins sensomotorische Band ein, wodurch die Situation nicht unmittelbar in Aktion umgesetzt wird, der Reiz vorerst unbeantwortet bleibt und die Bewegung ins Stocken kommt. Allerdings handelt es sich noch nicht um Zeit-Bilder im eigentlichen Sinne, da die Filme Hitchcocks immer nach Auflösung des durch den Plot aufgeworfenen Konflikts streben. Erst den zeit-bildartigen Konstellationen gelingt es, das Intervall nachhaltig zu besetzen und das Filmbild auf die Zeit hin zu öffnen.

Den eigentlichen Riss des sensomotorischen Schemas und damit die Entwicklung von Zeit-Bildern situiert Deleuze am Ende des Zweiten Weltkrieges und im Aufkommen des italienischen Neorealismus, da hier wesentliche politische, soziale, wirtschaftliche und ästhetische Zäsuren stattfinden. Im Selbstverständnis von Deleuze handelt es sich bei seinen Kinobüchern jedoch nicht um eine Geschichte des Films, d.h. um eine

¹⁵⁵ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 264-275.

Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

Vgl. Gilles Deleuze, „Über ‚Das Bewegungs-Bild‘“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 70-85; hier: S. 82-83.

¹⁵⁶ Oliver Fahle, „Deleuze und die Geschichte des Films“, S. 121.

Teleologie des kinematographischen Bildes oder um eine notwendig historische Entwicklung des Films, sondern um einen Versuch, Bilder und Zeichen des Films zu bestimmen.¹⁵⁷ Dennoch ist es vor allem die historische Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, die die Potentiale des Zeit-Bildes freisetzt, da die Möglichkeiten adäquater (Re-)Aktionen verloren gehen:

„Die Personen ‚wissen‘ nicht mehr auf Situationen zu reagieren, die sie übersteigen, weil es zu schrecklich ist oder zu schön oder zu unlösbar... Damit entsteht eine neue Generation von Personen. Vor allem aber entsteht die Möglichkeit, das Filmbild zu temporalisieren: das ist reine Zeit, ein wenig Zeit im Reinzustand und nicht allein Bewegung.“¹⁵⁸

Deleuze attestiert den Figuren eine handlungsunfähige Ohnmacht, wodurch die Aktion, die noch durch das Bewegungs-Bild präfiguriert wurde, nicht mehr das wesentliche Strukturelement des Filmbildes ausmacht. Die Figuren reagieren nicht mehr, sondern registrieren lediglich und können die Handlung nicht mehr tragen. Büttner/Ries argumentieren, dass das Kino durch das Aufkommen des Zeit-Bildes sein erzählendes Selbstverständnis einbüßt.¹⁵⁹ Die Bewegung läuft ins Leere und öffnet das filmische Bild auf die Zeit hin, da es nun davon befreit ist, Bewegung zu zeigen und fortzusetzen. Es entstehen rein optische und akustische Bilder, d.h. stillgestellte Bilder, die im Moment andauern und einen Reflexionsraum für Zeitlichkeit entstehen lassen.

Durch die Auflösung des Aktionsbildes werden die einzelnen Bilder nicht mehr kausal und logisch nachvollziehbar verknüpft, wodurch die zeitliche Dimension des Filmbildes nicht mehr notwendigerweise aus der Montage gewonnen werden muss. Da die Montage nun nicht mehr den Erfordernissen der Handlung unterworfen ist, bekommt sie eine gänzlich andere Funktion, die Deleuze mit dem Neologismus „Zeigung“ bzw. „Montrage“, beruhend auf dem französischen Wort „montrer“ für „zeigen“, umschreibt.¹⁶⁰ Die Bilder erlauben nun einen Blick auf die innere Verfasstheit der Zeit und ihrer spezifischen Charakteristik, die Montage enthebt die Narration aus ihrer Sukzessionslogik und die Zeitsprünge verweigern sich einer rekonstruierbaren Chronologie. David Martin-Jones spricht in Bezug auf die narrativen Strukturen des Bewegungs-Bildes und des Zeit-Bildes von Reterritorialisierung und

¹⁵⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 11.

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, Über „Das Zeit-Bild“, S. 89.

¹⁵⁹ Vgl. Elisabeth Büttner/Marc Ries, „Kino-Werden. Die Dimension des Zeit-Bildes“, *Zeit*, Hg. SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 1999, S. 32-46; hier: S. 36.

¹⁶⁰ Vgl. Gilles Deleuze, „Über „Das Bewegungs-Bild“, S. 79.

Deterritorialisierung. Wo es dem Bewegungs-Bild darum geht, die einzelnen Sequenzen zu einer linearen Narration zu re-territoralisieren, verzweigt und de-territoralisiert sich die Narration des Zeit-Bildes in eine labyrinthartige Struktur mit multiplen Möglichkeiten.¹⁶¹ Dem Aspekt der Deterritorialisierung folgend, generiert das Zeit-Bild lose, in sich verfrante Narrationen, die keinen logisch nachvollziehbaren Aufbau haben und sich in ihrem Fortgang tendenziell unendlich oft verzweigen können. Deleuze präzisiert dies folgendermaßen:

„Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge. Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narration da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation....“¹⁶²

Dem Zeit-Bild liegt folglich eine andere Vorstellung von Zeit als jene der Linie zu Grunde, da Deleuze die Koexistenz und Gleichzeitigkeit temporaler Ebenen betont. In Bezug auf die Gegenwart führt Deleuze eine entscheidende Präzisierung ein, die für das Zeit-Bild von wesentlicher Bedeutung ist: Zwar kann sich das kinematographische Bild in der Projektion nicht von seiner Gegenwärtigkeit und seinem Ereignischarakter lösen, da der Film unmittelbar vor einem Publikum abgespielt wird, dennoch bedeutet dies im Umkehrschluss nicht, dass diese Bilder auch als rein gegenwärtig zu betrachten sind. Vielmehr zeichnet sich das Zeit-Bild gerade dadurch aus, dass die Gegenwart ihre Vormachtstellung innerhalb der Diegese verliert und das Hauptaugenmerk nun auf die Wechselbeziehungen fällt, die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestehen können. „Es gibt kein Privileg irgendeines bestimmten Zeitmodus für die Darstellung im Bild“¹⁶³, wie Mirjam Schaub feststellt. Durch den Umstand, dass die Zeit eine nur schwer fassbare und begrifflich einzuholende Charakteristik aufweist, wählt Deleuze für die Bezeichnung der Typen des Zeit-Bildes polyvalente Termini wie beispielsweise Chrono-, Lekto-, Noo-, Opto- und Sonozeichen. Diese Bildtypen tauchen in sehr unterschiedlichen Kontexten auf und stehen in wechselseitigen Austauschbeziehungen zueinander, sodass exakte Definitionen nicht möglich sind. Wo es in *Das Bewegungs-Bild* noch eine dreiteilige Schematisierung gab, mit der jeweils spezifische Kameraeinstellungen und Montageformen korrelierten, so sind die Typen des Zeit-Bildes weitaus weniger präzise bestimmbar und entziehen sich einer

¹⁶¹ Vgl. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 4.

¹⁶² Gilles Deleuze, „Die Fürsprecher“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 175-196; hier: S. 178.

¹⁶³ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 125.

kategorialen Bestimmung. Raymond Bellour sieht das Verhältnis der eher starren Schematisierung des Bewegungs-Bildes und der offenen, fluktuierenden Formen des Zeit-Bildes als „eine Spannung zwischen Systematizität und Singularität, [...] einer Form möglicher Opposition zu einer Beziehung der Implikation.“¹⁶⁴ Dementsprechend muss im jeweiligen Einzelfall genau untersucht werden, um welche Form des Zeit-Bildes es sich handelt. Eine Bestimmung der direkten Bilder der Zeit muss deshalb anhand temporaler Phänomene wie Träume und Erinnerungen ebenso erfolgen wie deren Möglichkeiten zur filmischen Umsetzung berücksichtigen. Im Hintergrund dieser Untersuchungen steht eine philosophische Auffassung von Zeit, die als wichtige theoretische Basis in die Erläuterung der Bildtypen Eingang findet.

3.3 Exkurs: Philosophie der Zeit: Das Aktuelle und das Virtuelle

Zwar enthält *Das Zeit-Bild* eine Reihe von philosophischen Überlegungen zum Wesen der Zeit, jedoch entwickelt Deleuze darin keine genuine Philosophie der Zeit. Vielmehr bezieht er sich mehrfach implizit auf sein früheres Werk *Differenz und Wiederholung*, in dem er sich anhand der drei Synthesen der Zeit umfangreich mit der Thematik der Zeit auseinandergesetzt hat. David Norman Rodowick stellt fest, dass Deleuze Zeit nicht als Addition einzelner Momente begreift, sondern dass sein Zeitverständnis auf der Trias einer vorübergehenden Gegenwart, einer sich erhaltenden Vergangenheit und einer unbestimmten Zukunft aufbaut.¹⁶⁵ Dennoch stellt Deleuze die Linie als modalzeitliche Trias sprichwörtlich auf den Kopf, indem der auf dem Kopf stehende Kegel zum Sinnbild der Zeit avanciert. Es sind vor allem drei theoretische Grundannahmen, die entscheidend in die Bestimmung der direkten Bilder der Zeit Eingang finden: das Begriffspaar Aktuell-Virtuell, die Synthese der Gegenwart und die Synthese der Vergangenheit.

Die Unterscheidung von Aktuell und Virtuell entspricht basal der Aufspaltung der Zeit in eine sich bewahrende Vergangenheit und eine Sukzession der Gegenwart.¹⁶⁶ Indem

¹⁶⁴ Raymond Bellour, „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 41-60; hier: S. 53.

¹⁶⁵ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke University Press 1997, S. 81.

¹⁶⁶ Vgl. Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, *Deleuze und die Künste*, Hg. Peter Gente/Peter Weibel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 249-253; hier: S. 252.

Zeit vergeht, kommt es für Deleuze zu einer Spaltung der Zeit: „Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich eine Vergangenheit in sich.“¹⁶⁷ Während die Zeit unaufhörlich vorübergeht und unaufhörlich in Richtung Zukunft tendiert, fallen zeitgleich in der Gegenwart gemachte Erfahrungen in die Vergangenheit zurück, wo sie sich aufbewahren. Zeitlichkeit präsentiert sich hierbei nicht als eine Addition einzelner Augenblicke. „Eine Abfolge von Augenblicken ergibt nicht die Zeit“¹⁶⁸, wie Deleuze festhält, da hier nicht nur die Annahme der Zeit als Linie naheliegt, sondern auch die Gefahr besteht, die Gegenwart als einen isolierbaren und im Fluss der Zeit fixierbaren Punkt zu betrachten. Vielmehr kontrahieren und synthetisieren sich die einzelnen Augenblicke in der Gegenwart, die Deleuze auch als lebendige Gegenwart bezeichnet. „Allein die Gegenwart existiert. Die Synthese bildet die Zeit als lebendige Gegenwart, und Vergangenheit und Zukunft als Dimension dieser Gegenwart.“¹⁶⁹ Die Kontraktion der Vergangenheit und Zukunft bezieht Deleuze auf den Umstand, dass Vergangenes, indem es sich wiederholt, zur Gewohnheit und Regel wird, wodurch eine Erwartungshaltung für ihre Ankunft entsteht, die in die Zukunft projiziert wird. „Vergangenheit und Zukunft bezeichnen keine Augenblicke, die von einem der Annahme nach gegenwärtigen Augenblick geschieden wären, sondern die Dimensionen der Gegenwart selbst, sofern sie die Augenblicke kontrahiert.“¹⁷⁰ Im Vorübergehen der Zeit teilt sich die Zeit in etwas, das schon mal war, und etwas, das sein wird. Die Gegenwart besitzt durch diese Spaltung einen gänzlich transitorischen und widersprüchlichen Charakter. „Dies ist das Paradox der Gegenwart: Sie konstituiert die Zeit, geht aber in dieser konstituierten Zeit vorüber.“¹⁷¹ Da Deleuze das Gegenwärtige sowie die gegenwärtige Wahrnehmung immer mit dem Aktuellen parallelisiert, rücken Vergangenheit und Zukunft in den Status des Virtuellen.

Dem Virtuellen fehlt im Paradox der Gegenwart jedoch die Möglichkeit einer Aktualisierung, da die Rolle der Vergangenheit sowie der Zukunft unterminiert ist bzw. deren Funktion für die Gegenwart darin besteht, von der Vergangenheit ausgehend auf eine wahrscheinliche Zukunft zu schließen. Deleuze selbst sieht die Schwierigkeit im Paradox der Gegenwart darin, dass es einerseits zur philosophischen Erklärung der Zeit

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132.

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1992, S. 100.

¹⁶⁹ Ebd., S. 107.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 110-111.

nicht ausreicht und dass es andererseits eine wechselseitige, nicht einseitig reduzierbare Austauschbeziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart gibt, die sich nicht auf Gewohnheiten reduzieren lässt.

Deshalb erscheint eine zweite Synthese der Zeit, nämlich jene der Vergangenheit als notwendig. Bildete nämlich die Gewohnheit noch die Grundlage für die lebendige Gegenwart, so gründet sich nun das Sein der Vergangenheit im Gedächtnis.¹⁷² In dieser Synthese kommt nun auch der Aspekt der Aktualisierung zu seinem vollen Recht und die Unterscheidung von Aktuellem und Virtuellem wird präzisiert. Deleuze greift diesbezüglich auf die Bergson'sche Trennung von Wahrnehmung und Gedächtnis zurück, die jeweils eigene Sphären darstellen: Die Wahrnehmung konstituiert Ausschnitte der materiellen Welt, wohingegen das Gedächtnis als geistige Apparatur Vergangenes speichert und aufbewahrt.¹⁷³ Insgesamt baut die Synthese der Vergangenheit auf vier Paradoxa auf.

Zunächst „das Paradox der Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.“¹⁷⁴ Vergangenheit und Gegenwart bilden sich zeitgleich, da die Gegenwart, indem sie ist, zugleich auch vergeht. Mit Bergson teilt Deleuze die Annahme, dass die Gegenwart ohne eine bereits gewesene Vergangenheit nicht zu denken ist, da sich die Vergangenheit beständig auf die Gegenwart auswirkt. Die aktuellen Erfahrungen lagern sich im Gedächtnis als Erinnerungen ab und werden auf diese Weise virtuell. „Das Gedächtnis ist der Ort, an dem alles Wahrgenommene aufbewahrt wird. Es ist ein ständig wachsender Fundus von Bildern.“¹⁷⁵ Sie sind folglich nicht als statische Ablagerungen innerhalb des Gedächtnisses zu betrachten, sondern wirken als Virtualitäten in die als aktuell wahrgenommene Gegenwart hinein, wo sie sich durch Wahrnehmungen oder Empfindungen aktualisieren können. Auf diese Weise entstehen zwischen Gegenwart und Vergangenheit unterschiedlich weite Kreisläufe je nachdem, wo die Erinnerung aufgesucht wird. „Eine aktuelle Wahrnehmung umgibt sich mit einem Sternennebel virtueller Bilder, die sich in immer entferneren und immer weiteren entstehenden und vergehenden Kreisläufen

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 111.

¹⁷³ Vgl. Oliver Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11/1, 2002, S. 97-112; hier: S. 101.

¹⁷⁴ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 113.

¹⁷⁵ Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 282.

ausbreiten.“¹⁷⁶ Die Erinnerung als eine einstmals gemachte Erfahrung ist grundsätzlich virtuell, jedoch ist die Möglichkeit des Erinnerns zu jedem Zeitpunkt gegeben, da sie unwillentlich durch die gegenwärtige Wahrnehmung evoziert wird und sich als Erinnerung in Bezug auf die erlebte Gegenwart aktualisiert. Dennoch gibt es diesbezüglich eine Einschränkung: Die aktualisierte Erinnerung perpetuiert nicht bloß die im Gedächtnis abgelegte Erinnerung, sondern in der Aktualisierung wird ein zuvor Verhülltes und Unbekanntes frei, wodurch die einzelne Erinnerung im Bereich des Virtuellen verharret, um als Erinnerung erkennbar zu sein.¹⁷⁷ Das, was sich aktualisiert, ist somit auch zu einem gewissen Grad einer Kontingenz geschuldet, die ins Innere der Erinnerung eindringt, einen zuvor nicht näher festgelegten Teilbereich isoliert und ihn aktualisiert, aber von ihm nur so viel in Aktualität überführt, sodass die Erinnerung ihren Status als Erinnertes behält.

Für Deleuze folgt aus diesem Paradox notwendigerweise das Paradox der Koexistenz, die sich sowohl auf die Beziehung der Gegenwart mit der Vergangenheit als auch auf die mit sich selbst koexistierende Vergangenheit bezieht. Zum einen bringt es die Spaltung der Zeit mit sich, dass sich das Gegenwärtige zeitgleich mit dem Vergangenen bildet. Die Gegenwart stellt hierbei die Kontraktion der Vergangenheit auf einen äußersten Punkt dar, der mit der gesamten Vergangenheit, die sich auf die Gegenwart kontrahiert, koexistiert.¹⁷⁸ Damit nämlich die gemachten Erfahrungen der Vergangenheit virtuell auf die Aktualität der Gegenwart einwirken können, müssen Vergangenheit und Gegenwart koexistierend sein. Zum anderen ergibt sich hieraus, dass die Vergangenheit mit sich selbst koexistiert. Denn das Gedächtnis ist nicht in Form einer horizontalen Linie angeordnet, sondern bildet Regionen und Sedimente aus, die stets Einfluss auf die Gegenwart ausüben. Deleuze orientiert sich hierbei an der Art und Weise des Erinnerungsprozesses selbst: „The movement of recollection first consists in a leap of the past in general, then in a search through the different regions or layers where we believe a memory is hidden.“¹⁷⁹ Anstatt im Erinnerungsprozess die Vergangenheit chronologisch nach einer Erinnerung abzusuchen, springt man zwischen den einzelnen Erinnerungssplittern hin und her, um eine gesuchte Erinnerung gezielt zu finden. Dies setzt jedoch zugleich voraus, dass alle Schichten der Vergangenheit mit

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, S. 249.

¹⁷⁷ Vgl. Michaela Ott, „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze“, *Deleuze und die Künste*, Hg. Peter Gente/Peter Weibel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 106-120; hier: S. 112-113.

¹⁷⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 115.

¹⁷⁹ David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 99.

sich selbst koexistieren. Mit der Koexistenz von Erinnerungen ist somit auch festgelegt, dass sich zu einem bestimmten Zeitpunkt unterschiedlich weit zurtückliegende Erinnerungen aktualisieren können.

Das dritte Paradox bezeichnet Deleuze als das Paradox der Präexistenz. Deleuze präzisiert den Begriff der Vergangenheit dahingehend, dass es neben einem Vergangenen, das einst gegenwärtig war, auch eine reine Vergangenheit gibt, die gegenüber der Gegenwart grundsätzlich präexistent ist. Bei der reinen Vergangenheit handelt es sich um eine Vergangenheit, die selbst nie gegenwärtig gewesen ist, sondern notwendigerweise den Grund darstellt, auf Basis dessen sich eine frühere Vergangenheit als Vergangenes zeigen kann.¹⁸⁰ Auch hier ergibt sich ein Wechselspiel von Aktuell und Virtuell, indem eine frühere und virtuelle Gegenwart in der aktuellen intendiert wird. „Frühere und aktuelle Gegenwart entsprechen also nicht zwei sukzessiven Augenblicken auf der Geraden der Zeit, die aktuelle Gegenwart enthält vielmehr notwendig eine zusätzliche Dimension, in der sie die frühere re-präsentiert und in der sie auch sich selbst repräsentiert.“¹⁸¹ Die virtuelle frühere Gegenwart zeigt sich in der Aktualität der jetzigen Gegenwart.

Diese drei Punkte verbindet Deleuze letztlich im Paradox des Kegels. Vergangenheit und Gegenwart, Aktuelles und Virtuelles stellen zwar unterschiedliche Teilbereiche der Zeit dar, sind sich gegenüber aber so offen, dass sie unaufhörlich miteinander interagieren und gar nicht ohne einander bestehen könnten. Dies präfiguriert das Zeitverständnis von Deleuze, das sich dezidiert von einer horizontalen Linie absetzt und den von Bergson entwickelten auf dem Kopf stehenden Kegel, wobei die Spitze die Gegenwart markiert, stark macht. Das kausale Nacheinander wird zugunsten eines vertikalen Nebeneinanders aufgegeben; die Zeit ist kein Ablauf einzelner, isolierbarer Punkte auf einer Achse, sondern die einzelnen Fragmente der Vergangenheit koexistieren mit allen anderen. Dies schlägt die argumentative Brücke zur Synthese der Gegenwart, in der Deleuze die These stark macht, dass die Zeit keine Abfolge von Augenblicken ist.

¹⁸⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 114.

¹⁸¹ Ebd., S. 112.

Diese theoretischen Annahmen gehen für Deleuze konstitutiv in die Bestimmung der direkten Bilder der Zeit ein.

3.4 Der Weg zum direkten Bild der Zeit: Erinnerung und Traum

Erinnerungs- und Traumbilder stellen für Deleuze noch keine Zeit-Bilder im eigentlichen Sinn dar, sie bereiten jedoch den Weg zu diesen vor und bilden eine Zwischenstufe. Denn Erinnerung und Traum bleiben bei ihrer Aktualisierung immer auf das individuelle Gedächtnis eines Subjekts bezogen, während die Zeit-Bilder überpersönlich sind und nicht klar zugeordnet werden können.¹⁸² Diese beiden temporalen Phänomene stehen deshalb am Beginn der Überlegungen zum Zeit-Bild, da sich zwischen Gegenwart und Vergangenheit unterschiedlich weite Kreisläufe bilden, wobei die Erinnerung den kleinsten und der Traum den entferntesten Kreislauf bezeichnet.

Für die Frage nach der Aktualisierung von Erinnerungen unterscheidet Deleuze im Rekurs auf Bergson zwei Formen des Wiedererkennens. Auf der einen Seite wird das sogenannte automatische bzw. habituelle Wiedererkennen durch eine gegenwärtige Wahrnehmung evoziert, die nach einer Erinnerung verlangt und sich filmisch in Form einer visuell markierten Rückblende realisiert. Die Rückblende folgt der chronologischen Erzählhandlung und erhält damit das sensomotorische Band.¹⁸³ Auf der anderen Seite steht das attentive Wiedererkennen, das ebenfalls von einer gegenwärtigen Wahrnehmung ausgeht, die Erinnerung bleibt jedoch auf sich selbst reduziert und kann die Wahrnehmung nicht in Aktion umsetzen. Auf diese Weise entsteht ein rein optisches und akustisches Bild, das sich zwischen Reiz und Reaktion schiebt, das Deleuze als Erinnerungsbild bezeichnet.¹⁸⁴ Das aktuelle Bild der gegenwärtigen Wahrnehmung verkettet sich mit dem virtuellen Erinnerungsbild und bildet mit diesem einen Kreislauf.¹⁸⁵ Im Unterschied zum automatischen bzw. habituellen Wiedererkennen, das willentlich stattfindet und offen liegende Elemente der Vergangenheit in einer gegenwärtigen Progression aktualisiert, erlaubt das attentive Wiedererkennen ein Eintauchen in eine unbewusste Vergangenheit, um verschüttete

¹⁸² Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 100.

¹⁸³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 64-69.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 64-66.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 68.

Erinnerungen aufzufinden. „Therefore, the subject is not always consciously in control of memory recall. [...] Entering into the interval it brings forward recollection without an attentive effort of mind.“¹⁸⁶ Das Erinnerungsbild stammt weder notwendig aus dem Handlungszusammenhang, noch lässt es sich kausal in diesen einordnen. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, wodurch es hervorgerufen wurde und worin es seinen Ursprung hat. Das Erinnerungsbild ermöglicht deshalb „eine Fragmentierung jeglicher Linearität, aber auch [...] unendliche Verzweigungen [bifurcations] und [...] Kausalitätsbrüche.“¹⁸⁷ Es gibt damit auch den Anstoß, sich noch weiter in die Vergangenheit zu wagen, ohne dabei notwendigerweise linear rückwärts gehen zu müssen.

In Bezug auf die filmische Umsetzung solcher Erinnerungsbilder und auf der Basis des Ausgeführten ist es Deleuze nun möglich, die Rückblende unter anderen Umständen zu rehabilitieren, da diese Erinnerungsbilder zeigen kann. Die Verwendung der Rückblende bedarf keinerlei narrativen Motivation, sondern findet unvermittelt im Film statt und braucht auch keinerlei zeitliche Indizes, die die Rückblende als solche ausweisen würden. Die Erinnerungen dienen dabei aber nicht der Wiedergabe einer Erzählung oder gar der Erklärung des Geschehens, sondern thematisieren selbstreflexiv die Aufgabe des Gedächtnisses, indem Vergangenes gegenwärtig wird.¹⁸⁸ Die Rückblende, sofern sie ein Erinnerungsbild thematisiert, darf nicht narrativ motiviert sein, sondern muss unterschiedliche Kreisläufe zwischen Gegenwart und Vergangenheit als sich verzweigende Zeit durchlaufen, woraus in sich verschränkte filmische Erzählungen entstehen. Ein geschlossener Kreislauf liegt nur dann vor, wenn das Erinnerungsbild die Sensomotorik durchbricht, um am Ende zirkulär bei der Gegenwart anzukommen, wo das Erinnerungsbild hervorgerufen wurde.¹⁸⁹ Zugleich ist diesen Kreisläufen die Möglichkeit eingeschrieben, neue Schichten des Gedächtnisses freizulegen, sich zu widersprechen und sich in immer neue Erinnerungen zu verzweigen, die durchaus auch auf unbewusst Wahrgenommenem beruhen. „[D]ie Verzweigungspunkte sind meistens für die Wahrnehmung derart unzugänglich, daß sie sich erst im nachhinein einem attentiven Gedächtnis enthüllen können. Es handelt sich um eine Geschichte, die nur in der Vergangenheit erzählt werden kann.“¹⁹⁰ Der Film

¹⁸⁶ David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, S. 53.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 70.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 74-75.

¹⁸⁹ Vgl. Lorenz Engell/Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender 2003, S. 222-240; hier: S. 235.

¹⁹⁰ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 72.

verwendet deshalb Erinnerungsbilder, um mittels Rückblende eine einst gegenwärtige Vergangenheit zu aktualisieren. Engell/Fahle betonen, dass das Erinnerungsbild von der konventionalisierten Rückblende insofern verschieden ist, als es die Gegenwart von etwas Vergangenen konstituiert und die Überlagerung dieser beider Zeitlichkeiten aufdeckt.¹⁹¹ Das Vergangene wird somit in Gegenwärtigkeit überführt, damit es überhaupt ansichtig werden kann.

Dennoch läuft für Deleuze das Erinnerungsbild stets Gefahr, in einem sich aktualisierenden Bild und in Sensomotorik aufgelöst zu werden. Die eigentliche Leistung wäre deshalb dort zu suchen, wo das attentive Wiedererkennen fehl schlägt: „Gelingt das Sich-Wiedererinnern nicht, findet keine Fortsetzung im sensomotorischen Bereich statt, während das aktuelle Bild bzw. die gegenwärtige visuelle Wahrnehmung sich weder mit einem motorischen Bild noch mit einem Erinnerungsbild verknüpft, das den Kontakt wiederherstellen könnte.“¹⁹² Das Fehlschlagen generiert rein optische und akustische Bilder, die nicht mehr fortgesetzt werden können, zugleich aber noch keine direkten Bilder der Zeit darstellen, da in ihnen nur die ablaufende Zeit sichtbar wird. David Norman Rodowick präzisiert dies folgendermaßen: „The model of attentive recollection is on the path to the direct image of time. But optical/sound images may not yet be time-images.“¹⁹³ Zwar enthält das Erinnerungsbild noch Elemente des Bewegungs-Bildes, die Tendenz zu rein optischen und akustischen Situationen zu werden, sobald das Wiedererkennen fehlschlägt, zeigt dennoch ihre Schwellenposition zum Zeit-Bild, da sie aus der chronologischen Verpflichtung befreit sind und bereits auf die Virtualität verweisen. Das Erinnerungsbild führt eine notwendige Pause in die Sensomotorik ein, wo die Erinnerung zu ihrem Recht kommt.

Analog hierzu steht der Traum, der den größten Kreislauf zwischen Gegenwart und Vergangenheit ausmacht. Auch hier wird das sensomotorische Band nicht unmittelbar fortgesetzt. Der Traum bildet „ein instabiles Ensemble von freischwebenden Erinnerungen und Bildern einer Vergangenheit im allgemeinen, die in schwindelerregendem Tempo vorüberziehen, als ob die Zeit eine tiefgründige Freiheit gewinnen würde.“¹⁹⁴ Dadurch kommt es zu „Zuständen äußerster sensomotorischer

¹⁹¹ Vgl. Lorenz Engell/Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, S. 235.

¹⁹² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 78.

¹⁹³ David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 90.

¹⁹⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 79.

Entspannung“¹⁹⁵, da zwischen Gegenwart und Vergangenheit lediglich ganz lose Verbindungen bestehen. Die Rede vom äußerst weiten Kreis zeigt einerseits an, dass der Traum dazu tendiert, zur vergangenen Ursprungssituation zurückzukehren, und andererseits veranschaulicht sie, dass es sich bei der Verbindung des Bildes mit dem Traumbild um eine äußerst schwache Verbindung handelt, da möglichst weit auseinander liegende Assoziationen erschlossen werden. Es geht nun nicht mehr um die Aktualisierung der Vergangenheit in einem Erinnerungsbild, sondern die Vergangenheit wird im Traum angesichts eines aktuellen Bildes selbst verformbar.

In der grundsätzlichen Formbarkeit liegt zugleich auch der wesentliche Unterschied zwischen Traum- und Erinnerungsbild. Denn im Traum gibt ein aktuelles Bild den Anstoß für ein virtuelles Bild, das sich sogleich aktualisiert, das zugleich unendlich viele weitere virtuelle Bilder enthält, von denen sich wiederum eines aktualisiert.¹⁹⁶ Dadurch generieren Träume eine in letzter Konsequenz unabschließbare Kette ineinander übergehender virtueller Bilder, die sich gegenseitig aktualisieren. Es gibt keine normative Logik zur Verknüpfung dieser Traumbilder, da sich ihre Verbindungsregeln aus der Singularität des einzelnen Traumes in actu ergeben. „Das Traumbild besteht in einer Vermengung aktueller Wahrnehmung mit rein virtuellen Bildern – im Unterschied zur Erinnerung aber in solchen, die frei produziert werden können und nicht an frühere Wahrnehmungen und deren Zusammenhang gebunden bleiben.“¹⁹⁷ Dadurch ergibt sich für den Traum auch ein gänzlich anderes Verhältnis zur Zeitlichkeit, denn die einzelnen Fragmente werden weder nach räumlichen noch nach zeitlichen Parametern arrangiert, sondern folgen meist einer sprunghaft-assoziativen Logik.

Die Traumbilder können sich filmisch in zwei Formen äußern, die Deleuze aus den technischen Möglichkeit herleitet: zum einen „Überblendungen, Doppelbelichtungen, Abblendungen, verschiedenartige Kamerabewegungen, Spezialeffekte, Labormanipulationen, [...] Überfrachtung, Komplizierung, Übersättigung“¹⁹⁸; zum anderen direkte Schnitte als „Eliminierung, Ellipse, Bruch, Unterbrechung,

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 80.

¹⁹⁷ Lorenz Engell/Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, S. 235.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 82.

Loslösung.“¹⁹⁹ Wo die ersten Maßnahmen noch die Traumwelt als klar ersichtlich, als expliziten Traum klassifizieren, werden im zweiten Fall die Unterschiede zwischen Realität und Traum aufgehoben und in eine Ununterscheidbarkeitszone, einen impliziten Traum überführt.

Dennoch ist es auch den Traumbildern nicht möglich, ein direktes Bild der Zeit zu liefern, da Aktuelles und Virtuelles durch die Aktualisierung einer Virtualität noch voneinander unterscheidbar bleiben. Die Zeit-Bilder selbst „speisen [...] Vergangenes nicht in die Aktualität ein, sondern tauchen ab in das autarke Reich des Virtuellen.“²⁰⁰ Dies wird für Deleuze erst im Zeitkristall möglich.

3.5 Die direkten Bilder der Zeit

3.5.1 Das unmittelbare Bild der Zeit: Zeitkristalle - Kristallbilder²⁰¹

Im Zeitkristall geht es für Deleuze nun nicht mehr um virtuelle Erinnerungen oder Träume, die nach einer Aktualisierung streben, sondern das Virtuelle bezieht sich nun auch auf alles, was im Filmbild als zeitgleich Mögliches und Imaginäres vorhanden ist. Der Begriff des Virtuellen wird folglich von Deleuze um einen Aspekt erweitert, was Kerstin Volland folgendermaßen präzisiert: „Im Unterschied zu Erinnerungskreisläufen veranschaulichen Kristallbilder nicht, wie das Virtuelle aktualisiert und von der Gegenwart vereinnahmt wird, sondern wie es mit dem Aktuellen koexistiert, ohne in ihm aufzugehen.“²⁰² Im Zeitkristall werden folglich das Aktuelle und das Virtuelle als koexistierend gedacht und treten so in eine Austauschbeziehung zueinander. Im Hintergrund dieser Überlegung steht die theoretische Annahme der Spaltung der Zeit in eine virtuelle werdende Vergangenheit und eine aktuelle Gegenwart. Anstatt jedoch nun die Zeit vergehen zu lassen und unterschiedlich weite Kreisläufe auszubilden, wird der Zeitkristall auf den Moment ebenjener Spaltung verdichtet, sodass Aktuelles und

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 99.

²⁰¹ Anm.: Eine detaillierte Erläuterung zum Kristallbegriff und seiner theoretischen Implikationen finden sich in einem Exkurs im Text von Mirjam Schaub.

Siehe hierzu: Mirjam Schaub, „Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit. Zu einem Topos in Gilles Deleuzes ‚Zeit-Bild‘“, *Just Not In Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, Hg. Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzl, München: Wilhelm Fink 2011, S. 159-176; hier: S. 166-169.

²⁰² Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 101.

Virtuelles ununterscheidbar werden. „Aber dieser Punkt der Ununterscheidbarkeit ist genau der kleinste Kreis, nämlich die Koaleszenz zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild, das zweiseitige Bild, das zugleich aktuell und virtuell ist.“²⁰³ Es geht im Zeitkristall folglich darum, was dem Aktuellen als sein Virtuelles immer schon implizit eingeschrieben ist. „Ein aktuelles Teilchen hat sein virtuelles Doppel, das sich nur noch sehr wenig von ihm abhebt“²⁰⁴, wie Deleuze an anderer Stelle festhält. Auf der Oberfläche dieser doppelseitigen Bilder gibt es ein Virtuelles, das nicht ohne Aktuelles besteht, und ein Aktuelles, das nicht ohne sein Virtuelles auskommt, sodass sie miteinander kristallisieren und somit ein Kristallbild generieren. Terminologisch erfolgt eine kleine Verschiebung: Wo der Zeitkristall sich noch auf das Ansichtigwerden der Spaltung der Zeit selbst berief, bezeichnet das Kristallbild das filmische Pendant hierzu. Die Ununterscheidbarkeit zwischen Aktuellem und Virtuellem öffnet das Bild für die Beschreibung einer rein optischen und akustischen Situation, da es keine Bewegung mehr zwischen Aktuellem und Virtuellem gibt.²⁰⁵ Mirjam Schaub verweist darauf, dass die Ununterscheidbarkeit drei argumentative Implikationen nach sich zieht: erstens die Öffnung des Aktuellen auf dasjenige hin, was zur selben Zeit ebenfalls möglich ist; zweitens die Enthierarchisierung von Sichtbarem und Unsichtbarem im kinematographischen Bild; und drittens die Lösung des Kinobildes von der Dominanz der unmittelbaren Gegenwart.²⁰⁶ Diese drei Aspekte korrespondieren mit den drei komplementären Paaren, die Deleuze fürs Kristallbild entwickelt: Aktuell-Virtuell, Rein-Undurchsichtig und Keim-Umwelt.²⁰⁷

Die Öffnung des Aktuellen auf das ebenfalls Mögliche wird mit dem Begriffspaar Aktuell-Virtuell umschrieben, was bereits angedeutet wurde. David Martin-Jones spricht dem Zeit-Bild eine labyrinthartige Struktur zu, die darin besteht, mehrere virtuelle, zugleich aber inkompossible Gegenwarten zu besitzen, von der sich jedoch nur eine aktualisieren kann.²⁰⁸ Im Kristallbild wird nun jener Moment sichtbar, in dem sich zwei Gegenwarten zeigen, noch bevor sich eine davon aktualisiert. Der singuläre Augenblick wird zugleich in seine Kehrseite gedoppelt und als seine Kehrseite gespalten. Dabei bleibt das Kristallbild jedoch nicht bei der bloßen Doppelung stehen,

²⁰³ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 96.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, S. 251.

²⁰⁵ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 92.

²⁰⁶ Vgl. Mirjam Schaub, „Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit“, S. 175.

²⁰⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 99.

²⁰⁸ Vgl. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, S. 24.

sondern zeigt eine zuvor verborgen gewesene Seite, in der sich etwas Neues offenbart. Symptomatisch für diese Koaleszenz von Aktuellem und Virtuellem in einem Bild ist für Deleuze der Spiegel, da das Spiegelbild in Bezug auf eine aktuelle Person virtuell, zugleich jedoch aktuell ist, da die Person aus der Perspektive des Spiegels die Virtualität darstellt.²⁰⁹ Das Geschehen vor einem Spiegel zeigt jedoch nicht seine Doppelung an, sondern beide Seiten des Geschehens und damit ein „dem menschlichen Auge sonst verwehrt Simultanbild von Vorder- und Rückseite“²¹⁰. In letzter Konsequenz ist es nicht mehr möglich, zwischen der Person und ihrem Spiegelbild zu unterscheiden, das Aktuelle und das Virtuelle sind in einem fortwährenden Austauschprozess ununterscheidbar geworden. Weitere Realisationsformen des Kristalls als Öffnung des Aktuellen auf sein Virtuelles hin sieht Deleuze „in einem Theaterstück, einem Schauspiel, einem Bild“²¹¹, wobei letzteres sich auf Gemälde und Fotografien bezieht. Auch hier ist die Logik des Spiegels am Werk, wenn Personen auf Fotografien zu sehen sind oder in Theaterstücken eine Rolle verkörpern, wodurch ihre Aktualität um eine Virtualität erweitert wird und sich in einer Sphäre der Ununterscheidbarkeit mit dem Virtuellen befindet.

Weiters spielt für das Kristallbild die Enthierarchisierung von Sichtbarem und Unsichtbarem eine wichtige Rolle, was Deleuze mit dem Begriffspaar Rein-Undurchsichtig präzisiert. Deleuze betrachtet das aktuelle Bild auch als „eine reine Seite [...], wo naturgemäß alles sichtbar sein muß“²¹², wohingegen dem Virtuellen wie beispielsweise Erinnerungen die Unsichtbarkeit und die Undurchsichtigkeit entspricht. Um diese These zu veranschaulichen, rekurriert Deleuze abermals auf den eine Rolle verkörpernden Schauspieler: Die Rolle ist als Virtualität in ihm angelegt und zunächst nicht sichtbar. Beginnt er jedoch diese zu verkörpern, so wird die Unsichtbarkeit der Rolle zu einem gewissen Grad in Sichtbarkeit und Aktualität überführt.²¹³ Darüber hinaus verweisen Büttner/Ries auf das Schattenbild, da hier die Logik des Spiegels unter den Voraussetzungen von reinem Licht und undurchsichtigem Schatten fortgesetzt wird. Der Schatten ist virtuell in Bezug auf die aktuelle Person oder den aktuellen Gegenstand, vom Licht aus gesehen ist jedoch der Schatten das Aktuelle und die Person

²⁰⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 97.

²¹⁰ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 135.

²¹¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 105.

²¹² Ebd., S. 101.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 100.

oder der Gegenstand virtuell.²¹⁴ Im Kristallbild folgt demgemäß eine Umwertung des Unsichtbaren, indem es an die sichtbare Oberfläche drängt und dadurch das Sichtbare in Undurchsichtigkeit überführt. Letztlich ist es nicht mehr möglich zu unterscheiden, was zuerst sichtbar und was unsichtbar war.

Der letzte Aspekt beschreibt die Loslösung von der Dominanz der Gegenwart im kinematographischen Bild mittels Keim-Umwelt. Der virtuelle Keim besitzt das Potential, auf seine aktuelle Umwelt konstitutiv einzuwirken. Dies vollbringt der Keim auf zweifache Weise: Einerseits kann der Keim eine Umwelt zur Kristallisation bringen, d.h. in der Umwelt dasjenige freilegen, was virtuell in ihr enthalten ist. Das Virtuelle folgt aus dem Aktuellen, weshalb aus dem aktuellen Filmbild mannigfaltige Anschlüsse möglich werden, die eine virtuelle Folgewelt offenbaren.²¹⁵ Aus diesem Umstand ergibt sich der zweite Aspekt des Keims, der sich nun nicht mehr auf ein Bild oder ein Motiv innerhalb des Films beschränkt sehen muss, sondern auf den gesamten Film und seine Narration übergreifen kann. „In der Logik des Kino-Keims verbinden sich einzelne Personen miteinander, treten in Beziehungen zu Orten und initiieren Handlungen.“²¹⁶ Der Keim bringt folglich die gesamte Erzählung zur Kristallisation und beginnt, Virtualitäten als zeitgleich Mögliches, als eine „Entfaltung einer Reihe von Simulakren, die gegen das ‚eine Urbild‘ des Aktuellen opponieren“, ²¹⁷ freizulegen. Indem der Keim die Virtualitäten im Aktuellen freilegt, werden tendenziell unendlich viele Anschlüsse an ein Bild möglich, die sich einem kausalen Fortschreiten verwehren. Auf diese Weise konstituieren Filme keine chronologischen Narrationen mehr und Kristallbilder, die sich durch ihre Charakteristik immer schon einer Aktualisierung entziehen, lassen sich nicht in eine chronologische Dramaturgie integrieren. Die Gegenwart, die nur das Aktuelle bestehen lässt, ist nicht mehr der dominante temporale Modus, in dem erzählt wird; die Gegenwärtigkeit des filmischen Bildes wird durch die Simultananordnung von Aktuellem und Virtuellem außer Kraft gesetzt.

Deleuze folgert abschließend aus diesen Charakteristika, dass es sich beim Kristallbild um ein unmittelbares Bild der Zeit handelt, da es seine Existenz nicht mehr von der

²¹⁴ Vgl. Elisabeth Büttner/Marc Ries, „Kino-Werden“, S. 39.

²¹⁵ Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 138-139.

²¹⁶ Elisabeth Büttner/Marc Ries, „Kino-Werden“, S. 41.

²¹⁷ Mirjam Schaub, „Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit“, S. 175.

Bewegung her beziehen muss.²¹⁸ Relativierend räumt Deleuze jedoch ein, dass das Kristallbild nur den Ausgangspunkt für die zwei eigentlichen Zeit-Bilder liefert, die sich aus der Spaltung der Zeit, die im Kristall ansichtig wird, ergibt:

„Der Kristall enthüllt den verborgenen Grund der Zeit, das heißt ihre Differenzierung in zwei Strahlen, den der vorübergehenden Gegenwart und den der sich bewahrenden Vergangenheiten. Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart.“²¹⁹

Von diesem Umstand ausgehend, konzipiert Deleuze in weiterer Folge die Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen als direkte Bilder der Zeit. Beide Formen behandeln die Ausgestaltung einer virtuellen Ordnung, die sich nicht wie das Kristallbild auf einzelne Motive oder Einstellungen konzentriert, sondern den gesamten Film nachhaltig infiltriert, indem sie spezifische Montageordnungen entwickeln, die die achronische Organisation des Virtuellen filmisch umsetzen.²²⁰

3.5.2 Das erste Bild der Zeit: Vergangenheitsschichten

Um die These der Vergangenheitsschichten plausibel zu veranschaulichen, recurriert Deleuze auf den umgekehrten Kegel von Bergson. Die gegenwärtige Erfahrung wird als Spitze des Kegels betrachtet, wobei der Corpus des Kegels die in der Vergangenheit gemachten und abgespeicherten Erinnerungen darstellt. „Aus diesem Blickwinkel ausgehend existiert die Gegenwart selbst nur als eine unendlich zusammengezogene Vergangenheit, die sich auf der äußersten Spitze des Schon-da konstituiert.“²²¹ Die Vergangenheit wirkt damit unmittelbar auf die gegenwärtige Wahrnehmung ein, koexistiert mit ihr und bewirkt, dass die Gegenwart vergeht. Die Erinnerungen lagern sich innerhalb des Kegels in achronischer Ordnung an, wodurch die gesamte Vergangenheit mit sich selbst koexistiert. Daraus ergibt sich „die Gesamtheit der Vergangenheits-Krise, die eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten Regionen, Sedimenten, Schichten bilden; jede Region mit ihren Eigenschaften“²²². Die im Kegel koexistierenden Schichten der Vergangenheit sind durch jeweils andere Aspekte

²¹⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 103.

²²¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 133.

²²² Ebd.

charakterisiert, was ihre gegenwärtige Evokation ermöglicht und der Vorstellung eines Erinnerens in Form eines chronologischen Absuchens entgegensteht.

Dennoch besteht für Deleuze eine wesentliche Unterscheidung zwischen den Vergangenheitsschichten und den Erinnerungsbildern. Markierten die Erinnerungsbilder noch vergangene Gegenwarten, die einst gewesen sind, so präsentierten Vergangenheitsschichten eine Vergangenheit, die ist. Die Vergangenheitsschichten gehen den Erinnerungsbildern stets voraus und das Auffinden einer Vergangenheitsregion bedeutet, in die Virtualität der Vergangenheit selbst einzutauchen. Bei den Vergangenheitsschichten handelt es sich „entweder um eine innerhalb der aktuellen Gegenwart entstandene Erinnerungsleistung, die der Bildung der Erinnerungsbilder vorangeht, oder um die Erforschung einer Vergangenheitschicht, aus der später diese Erinnerungsbilder auftauchen.“²²³ Der Sprung in eine Region der Vergangenheit kann, aber muss nicht notwendigerweise in einem Erinnerungsbild resultieren. Das Erinnerungsbild setzt die Aktualisierung der Erinnerung voraus; eine Leistung, die die Vergangenheitsschichten jedoch nicht mehr vollziehen können. Das gegenwärtige Bild wird zum Ausgangspunkt einer virtuellen Vergangenheit, die sich nicht mehr als Erinnerungsbild zeigen kann. David Martin-Jones präzisiert das Verhältnis des Erinnerungsbildes zu den Vergangenheitsschichten folgendermaßen:

„Now, when an image from the past enters into a circuit with that which is perceived in the present it does not become actual as the recollection image did. Consequently, the past is not reterritorialised into a singular continuum in the present. Rather, the process of crystallisation allows the subject to slip into the past in general (the past that is, rather than the past that was) and to explore its myriad, not necessarily true layers. Here what is virtual and actual is now impossible to discern for.“²²⁴

Bei den Vergangenheitsschichten hat die Vergangenheit selbst die Möglichkeit zur Aktualisierung eingebüßt, sodass sie sich nicht sensomotorisch in der Gegenwart fortsetzen kann und kein Erinnerungsbild darstellt. Da jedoch eine Gedächtnisleistung vorliegt, muss sich die Gegenwart auf die Vergangenheit hin öffnen. Sie kann die Vergangenheit gar nicht anders zeigen, als sie simultan mit der Gegenwart ins Bild zu setzen, sodass ununterscheidbar wird, was aktuell und virtuell ist. „Es geht weniger um Erklärung der Gegenwart als um ein Durchstreifen der Vergangenheit [...]. Gedächtnis ist hier zu einem autonomen deaktualisiertem [sic!] Bilderraum geworden, es sind

²²³ Ebd., S. 146.

²²⁴ David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, S. 62.

Anordnungen einer achronologischen Zeit.“²²⁵ Filmisch bedeutet dies, im Bild verschiedene Ebenen zueinander in Beziehung zu setzen, um das Gedächtnis auch räumlich zu visualisieren.

Die Vergangenheitsschichten zeigen sich deshalb am ehesten in tiefenscharf komponierten Bildern. Zwei Aspekte hebt Deleuze diesbezüglich hervor: „Das zu konstatierende Faktum besteht darin, daß die Schärfentiefe uns das eine Mal das Wachrufen in actu, das andere Mal die virtuellen Schichten der Vergangenheit zeigt, die man erforscht, um darin die gesuchte Erinnerung zu finden.“²²⁶ Einerseits wird durch das Durchschreiten des Bildraumes in seiner Tiefe – sei es durch eine Person, sei es durch Bewegungen der Kamera – der Prozess des Erinnerns selbst thematisch, indem die Sprünge in die Vergangenheitsregionen mit filmischen Mitteln thematisiert werden. Andererseits zeigt sich genau durch dieses Erschließen des Bildraumes, worin die virtuellen Vergangenheitsschichten bestehen können, die sich nicht aktualisieren. In der Schärfentiefe können folglich unterschiedliche Vergangenheiten übereinander gelegt werden, sodass sie nicht nur miteinander, sondern auch mit der Gegenwart interagieren und mit dieser korrespondieren.²²⁷ Vergangenheitsschichten verweisen auf diese Weise auf einen Aspekt des umgekehrten Kegels, indem die gesamte Vergangenheit nicht nur als mit der Gegenwart koexistierend gedacht wird, sondern auch indem die Vergangenheit permanent in die Gegenwart einwirkt. Indem Vergangenheitsschichten das Vorher und Nachher simultan im Bild zeigen, wird ein chronologischer Verlauf der Zeit radikal in Frage gestellt.

3.5.3 Das zweite Bild der Zeit: Gegenwartsspitzen

Für die Gegenwartsspitzen nimmt Deleuze nun die andere Perspektive im Moment der Zeitspaltung ein. Wurde für die Vergangenheitsschichten der Spaltungsvorgang noch von der Vergangenheit aus betrachtet, so rückt nun die Gegenwart, das unmittelbare Ereignis in den Fokus der Überlegungen. Im Vordergrund steht nun die Loslösung der Gegenwart von ihrer eigenen Aktualität, wodurch sie die Expansion in der Zeit einbüßt. Die horizontal-räumliche Unterteilung der modalzeitlichen Trias von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kippt auf diese Weise in eine Vertikale, in der die Modi

²²⁵ Oliver Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 104.

²²⁶ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 147.

²²⁷ Vgl. Ebd., S. 142.

gleichzeitig existieren. Das Ereignis hat nun „eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich.“²²⁸ Versinnbildlicht im Schema des auf den Kopf gestellten Kegels bedeutet dies, dass an die Stelle einer einzelnen Kegelspitze nun drei Spitzen treten, die gleichberechtigt nebeneinander existieren. Diese dem Ereignis innerliche Zeit, die beinhaltet, dass etwas stattfinden wird, stattfindet und stattgefunden hat, bezeichnet Deleuze auch als „de-aktualisierte Spitzen der Gegenwart“²²⁹. Sie sind deswegen de-aktualisiert, weil nicht mehr entschieden werden kann, welche Spitze die eigentliche Gegenwart markiert.

Die Gegenwartsspitzen vereinen ein kausales Nacheinander einzelner Ereignisse und die Singularität der Gegenwart wird zugunsten multipler, zeitgleich möglicher Gegenwarten aufgegeben. „In Zeit-Bildern scheint auf, was sein könnte, nicht das, was ist oder gewesen ist, und so dürfen sie sich weder unmittelbar noch im Nachhinein in der Chronologie unterbringen lassen.“²³⁰ Die Gegenwart wird als virtueller Möglichkeitsraum entdeckt und erkundet, der vor jeder Aktualisierung ansetzt. Die einem Ereignis inhärenten temporalen Virtualitäten – es war, es ist, es wird sein – werden in der Gegenwart zur Entfaltung gebracht, ohne dabei eine Handlung sukzessiv fortsetzen zu müssen. Wenn Filme Gegenwartsspitzen darstellen, dann im Wesentlichen dadurch, dass die drei Gegenwarten auf unterschiedliche Personen verteilt werden.²³¹ Oliver Fahle präzisiert dies folgendermaßen:

„Das zeitliche Nacheinander (etwa: das Kind ist da und verschwindet dann) ist einer simultanen Anordnung einander ausschließender Möglichkeiten gewichen. Der Film artikuliert temporale Schnittstellen, in denen verschiedene Welten gleichzeitig vorkommen, noch bevor die Zeit in die Übersichtlichkeit des sukzessiven Verlaufs geordnet wird.“²³²

Es ist somit nicht mehr möglich, eine Chronologie der Ereignisse herzustellen, da die Gegenwartsspitzen noch vor jeglicher Sukzession stattfinden und sie damit die Potentialität symbolisieren, die im singulären Augenblick selbst besteht.

²²⁸ Ebd., S. 135.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 99.

²³¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 136.

²³² Oliver Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 105.

3.5.4 Das dritte Bild der Zeit: Die Mächte des Falschen – Die Serie der Zeit

Nachdem Deleuze mit dem Kristallbild ein einzelnes Motiv bzw. ein einzelnes Filmbild ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt und anschließend mit den Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten Bildtypen beschrieben hatte, deren Charakteristik auf den gesamten Film expandieren kann, wendet er sich nun folgerichtig der Anordnung der Bilder selbst zu. „Das dritte Zeit-Bild betrifft die Serie der Zeit, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen“²³³, wie Deleuze sein Vorhaben skizziert. Die Serie der Zeit führt argumentativ alle Denkstränge zusammen und löst in umfangreicher Weise das Bestreben von Deleuze ein, die Zeit im Film zur Darstellung kommen zu lassen. Hatten sich die zwei bisher beschriebenen Zeit-Bilder damit auseinandergesetzt, die Koexistenz von Beziehungen sowie die Simultaneität der Elemente innerhalb der Zeit aufzuzeigen, spricht die Gründung der Zeit anzuzeigen, so geht es jetzt um den umfassenden Charakter der Zeit, der sich nicht auf den bloßen Gründungsmoment reduzieren lässt. Dafür recurriert Deleuze auf Ordnungsformen der kinematographischen Bilder, die sich diametral gegenüberstehen: Auf der einen Seite steht die organische/kinetische Ordnung, die in wesentlichen Zügen der Logik des Bewegungs-Bildes entspricht und auf dem sensomotorischen Band aufbaut, und auf der anderen Seite die kristalline/chronische Anordnung der Zeit-Bilder.²³⁴

Diese Unterscheidung dreht sich in ihrem Kern um die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Erzählung. Denn die Frage nach Zeitlichkeit parallelisiert Deleuze mit der Frage nach Wahrheit, da in beiden Fällen Faktoren wie Kontingenz und Ewigkeit eine signifikante Rolle spielen. Da sich in der organischen Ordnung die Erzählhandlung fortlaufend auf einer Linie bewegt, die Bewegungen im Raum verteilt und Personen auf Situationen reagieren lässt, wird die Geschichte wahrhaftig, „insofern sie das Wahre, sei es auch in der Fiktion, anstrebt.“²³⁵ Der Wahrhaftigkeit geht es somit um die Verifikation einer Möglichkeit, die als absolut und unbezweifelbar gesetzt wird. Das Bewegungs-Bild ist damit der klassischen Konzeption der Zeit verpflichtet, indem eine einzige Zeit, die als wahrhaftig gilt, ins Bild gesetzt wird, um alle anderen denkbaren

²³³ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 204.

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 168-182.

²³⁵ Ebd., S. 170.

Formen von Zeitlichkeit auszuklammern.²³⁶ Die kristalline Erzählung hingegen bricht gemäß der Logik des Zeit-Bildes mit dem sensomotorischen Schema, das nach einer Reaktion auf Situationen verlangt und stößt in achronische Zeitdimensionen vor. Sofern die Zeit die Virtualität zu ihrem Recht kommen lässt, kann sich die Zeit bis ins Unendliche verzweigen, wodurch der normative Wahrheitsgehalt der Linie radikal in Frage gezogen wird. Deleuze recurriert diesbezüglich auf die Mächte des Falschen, die jedoch nicht in strenger Opposition zur Wahrheit in Form eines Zweifels oder Irrtums stehen, wie auch David Martin-Jones hervorhebt: „These are not ‚false‘ in the sense of the opposite of true. Rather, these multiple times express the potential for multiple ungroundings of time’s actualised form. Their power is to ‚falsify‘ the singular form of the true.“²³⁷ Die Mächte des Falschen hinterfragen die Normativität dessen, was als wahrhaftig angenommen wird, denn die inkompossible Variabilität in den Gegenwartsspitzen und die koexistierenden Regionen der Vergangenheitsschichten erschüttern die Vorstellung von Zeit als Linie.

Dem Modell der Wahrheit setzt Deleuze deshalb das Fabulieren als Widerstandsgestus entgegen, da sich Filme ihrer eigenen Fiktion stets bewusst sind, im Bewegungs-Bild aber darüber hinwegzutäuschen versuchen. Das Fabulieren besitzt deshalb das Potenzial, die Fiktion von seiner vermeintlichen Wahrhaftigkeit zu befreien.²³⁸ Zeitbildartige Konstellationen lösen die direkten Relationen, die zwischen dem kinematographischen Bild und der Wahrheit bestehen können auf; ein Film, der auf Zeit-Bildern beruht, zielt nicht mehr auf die Sinnhaftigkeit der Erzählung ab. Das Zeit-Bild „läßt die Macht des Falschen als das der Zeit Adäquate herrschen – im Gegensatz zu jeglicher Form des Wahren, die die Zeit disziplinieren würde.“²³⁹ Den filmischen Bildern wird ein Urteilssystem entzogen, auf das die Bilder und ihr Verhältnis zur Zeit bezogen werden können. Das Widerspiel aus Aktualität und Virtualität verhindert eine kausal-logische Struktur der filmischen Geschichte und damit eine Disziplinierung der Zeit als Linie.

Durch den Umstand, dass Zeit-Bilder eine Enthierarchisierung modalzeitlicher Narrationen bewirken und die Geschichte in autarke Fragmente zerfällt, wird den

²³⁶ Vgl. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, S. 24.

²³⁷ Ebd., S. 25.

²³⁸ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, S. 160.

²³⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 175.

Bildern in ihrer Aneinanderreihung ein spezifischer Eigenwert zugeschrieben, den Deleuze über den Begriff der Serie beschreibt. Kerstin Volland schreibt hierzu: „Durch die Exponierung der Intervalle verwandeln sich schlüssige Bildfolgen in Serien. Bilder werden voneinander abgegrenzt, vereinzelt und verweisen nicht mehr auf den Lauf der Handlung, sondern nur noch auf sich selbst als Bild.“²⁴⁰ Die Mächte des Falschen legen deshalb ein großes Augenmerk auf falsche Anschlüsse zwischen der Serie von Bildern, indem Bewegungen und Aktionen nicht logisch fortgesetzt werden, wodurch das Inkommensurable miteinander in Kontakt treten kann. Der Schnitt wird auf diese Weise nicht wie im Bewegungs-Bild unsichtbar, indem Bewegungen an Bewegungen gereiht werden, sondern der Schnitt wird sichtbar und damit dasjenige, was zwischen den Bildern liegt. Durch die Heterogenität dessen, was aufeinander bezogen wird, wird der Raum zwischen den Bildern selbst thematisch. „Der Schnitt beendet die traditionelle Herrschaft der sich voneinander abgrenzenden Identitäten des Raumes, der Zeit und der Körper. [...] Hier und dort, oben und unten, nah und fern, hell und dunkel, wenig und viel, vorwärts und zurück ... folgen unmittelbar aufeinander.“²⁴¹ Zeit-bildartige Filme zielen deshalb auch nicht darauf ab, in der Entfaltung einer Geschichte zugleich auch einen Sinn zu veranschaulichen, sondern Sinn und Gegensinn werden direkt aufeinander bezogen. Der Handlungsverlauf wird vervielfältigt, gebrochen und widerspricht sich selbst, sodass die Kräfte des Virtuellen die Narration in widersprüchliche Lesarten verzweigt und an die Stelle einer kohärenten Geschichte ein polyvalentes Geflecht multipler Erzählungen stellt.²⁴² Die Narration unterliegt ständigen Transformationen und Fragmentierungen, ohne zeitliche Fixpunkte oder Zentren einzuführen. Der auf Zeit-Bildern beruhende Film wird dadurch eine unkalkulierbare Bildserie, dessen Verlauf nicht absehbar ist und sich unendlich in sich selbst verzweigt.

Mit diesen sechs Bildtypen – Erinnerung, Traum, Kristallbild, Vergangenheitsschichten, Gegenwartsspitze und die Serie der Zeit – liegt nun ein begriffliches Instrumentarium vor, dass es erlaubt, die zeitlichen Strukturen in *Uncle Boonmee* zu analysieren.

²⁴⁰ Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 110.

²⁴¹ Elisabeth Büttner/Marc Ries, „Kino-Werden“, S. 35.

²⁴² Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 108.

4 Zeit-Bilder in Apichatpongs *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*

4.1 Religion und filmische Mittel – Vorüberlegungen

4.1.1 Buddhismus und Animismus als Zeiterkundung

Bereits der Titel des Films macht darauf aufmerksam, dass in *Uncle Boonmee* spezifisch religiöse und spirituelle Glaubensvorstellungen konstitutiv in die narrative Gestaltung einfließen. Im Film äußert sich dies als eine Überlagerung des Buddhismus und des Animismus, die sich in den Regionen Nordthailands, in denen Apichatpong aufgewachsen und in denen die Handlung von *Uncle Boonmee* angesiedelt ist, gegenseitig beeinflusst haben.²⁴³ Beide Glaubensrichtungen stellen nicht nur eine modalzeitliche Abfolge von Ereignissen in Frage, sondern zeigen damit auch mögliche Alternativen auf, Zeitlichkeit nicht nur in Form einer Linie zu denken.

In einem Interview verweist Regisseur Apichatpong auf sein persönliches Interesse am Buddhismus: „I became very interested in Buddhism. Since my father died, I have wondered about reincarnation, about the purpose of being human. Buddhism is a way to understand life more.“²⁴⁴ Die Auseinandersetzung mit dem Tod wird damit zu einer religiös-spirituellen Befragung des Lebens selbst, was sich auch im Film in mehrfacher Hinsicht zeigt. So ist *Uncle Boonmee* implizit wie explizit von buddhistischen Glaubensinhalten durchzogen, die die Lebenswelt der filmischen Figuren nachhaltig prägen, ihre Interaktionen und Dialoge beeinflussen. Jedoch wird weder der Buddhismus als Religion thematisiert, noch wird die spezifische Glaubenslehre kritisch reflektiert. Vielmehr fließen buddhistische Vorstellungen wie Inkarnationslehre sowie rituelle Praktiken als Form der unmittelbaren Kontaktaufnahme mit Verstorbenen in die narrative und ästhetische Gestaltung des Films ein. So fragt beispielsweise Jen ihre verstorbene und als Geist erscheinende Schwester Huay, ob sie die Opfertgaben

²⁴³ Vgl. Natalie Boehler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 66.

²⁴⁴ James Quandt, „Exquisite Corpus. An Interview with Apichatpong Weerasethakul“, *Apichatpong Weerasethakul*, Hg. James Quandt, Wien: SYNEMA 2009, S. 125-131; hier: S. 129.

bekommen und ihre Gebete erhört habe, was von jener bejaht wird²⁴⁵; Boonmee verweist im Gespräch mit Jen auf sein schlechtes Karma als Grund für seine schwere Nierenerkrankung, da er aktiv an der militärischen Repression des Kommunismus beteiligt gewesen sei und für gute Ernten Ungeziefer auf seiner Plantage getötet habe²⁴⁶; ebenso findet eine Trauerfeier anlässlich von Boonmees Tod in einem buddhistischen Tempel statt²⁴⁷.

Zentral erscheint für den Film die Lehre der Reinkarnation, wie dies bereits durch den Hinweis auf frühere Leben deutlich wird. Demgemäß durchwandert die Seele nach dem Tod des physischen Körpers und nach einer gewissen Dauer in einem geisterähnlichen Zwischenstadium unterschiedliche Existenzformen, um am Ende dieser Transformationen ins Nirwana zu gelangen und um damit den permanenten Kreislauf von Tod und Wiedergeburt zu durchbrechen sowie das mit dem Leben verbundene Leiden zu beenden.²⁴⁸ Zwar gibt es im Buddhismus sechs Daseinsformen, die durchlaufen werden – Höllenwesen, Hungergeist, Tier, Mensch, Halbgott und Gott²⁴⁹ –, jedoch ist diese Abfolge in den Regionen Nordthailands durch die lokalen Traditionen des Animismus nicht zwingend als eine auf Erlösung ausgerichtete, teleologische Reihenfolge zu verstehen. Vielmehr ist das Geistige und Tierische keine zu durchschreitende Phase, sondern ihnen kommt ein autarker Status als eigenständige Existenzweise zu.

Denn die Darstellung der Geister, wie sie in *Uncle Boonmee* zu sehen ist, speist sich vorwiegend aus ebenjener Glaubensrichtung des Animismus. Zusätzlich Bezug nehmend auf die Tradition asiatischer Horrorfilme und klassischer thailändischer Folklore, die für Apichatpong eine wesentliche Inspirationsquelle darstellen²⁵⁰, thematisiert der Film die Interrelationen zwischen Mensch, Tier und Geist. May Adadol Ingawanij präzisiert hierzu: „As a structure of perception and framework of experience,

²⁴⁵ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, Regie: Apichatpong Weerasethakul, DVD-Video, Lighthouse 2011, 0:18:52-0:19:20.

²⁴⁶ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:43:58-0:44:22.

²⁴⁷ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:27:29-1:29:31.

²⁴⁸ Vgl. Thanh Ho, *Der Übergang von Leben zu Tod und Wiedergeburt im Theravada-Buddhismus. Vorstellungen und Rituale*, Marburg: Tectum 2008, S. 50-59.

Vgl. auch Karen Newman, „A Man Who Can Recall His Past Lives. Installations by Apichatpong Weerasethakul“, *Apichatpong Weerasethakul*, Hg. James Quandt, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2009, S. 143-157; hier: S. 152.

²⁴⁹ Vgl. Thanh Ho, *Der Übergang von Leben zu Tod und Wiedergeburt im Theravada-Buddhismus*, S. 28-31.

²⁵⁰ Vgl. Ronald S. Green, *Buddhism goes to the Movies*, S. 127-129.

the relevance of animism to the theme of cinema beyond the human lies in its conception of the self as porous with respect to a multiplicity of life forms.“²⁵¹ Der Animismus begreift folglich die individuelle Persönlichkeit als immer schon von früheren Leben und Erinnerungen durchwirkt. Basis dieser Vorstellung bildet jener Aspekt, dass alle Lebewesen eine Seele haben, die jedoch eine übersinnliche Sphäre bildet, die auch nach dem physischen Tod in ständigem Kontakt mit der Welt der Menschen steht und konstitutiv in diese einwirken kann.²⁵² Darüber hinaus teilt der Animismus mit dem Buddhismus jene Vorstellung, dass Menschen nach dem Tod in tierische Gestalten reinkarnieren und es ihnen auf diese Weise möglich ist, mit den Hinterbliebenen zu kommunizieren.²⁵³ Auf diese Weise können sich zum einen Verstorbene in der Welt der Lebenden materialisieren und mit ihnen in Kontakt treten, zum anderen tauchen auch geistig-tierische Zwischenwesen wie Boonsong und die mehrfach zu sehenden Affengeister auf. Der filmische Kosmos suggeriert auf diese Weise eine Welt, in der alles mit allem verbunden ist und in der es keinerlei Hierarchien zwischen verschiedenen Daseinsformen gibt, was wiederum mit der buddhistischen Vorstellung einer allumfassenden Ganzheit und einem darin stattfindenden beständigen Wandel korreliert.

Vor allem das durch das Leben selbst bedingte Leiden stellt einen wesentlichen Grundpfeiler buddhistischer Glaubenslehre dar. Dieser Umstand verdoppelt sich in der Titelfigur Boonmee, da er zusätzlich an Niereninsuffizienz leidet, wodurch das Leiden nicht nur auf das Leben per se bezogen, sondern auch auf die zu erdulden- de Krankheit erweitert wird. James Quandt argumentiert, dass die Pathologie des Somatischen das gesamte filmische Œuvre von Apichatpong durchzieht.²⁵⁴ Aus diesem Grund kommen die Erinnerungen Boonmees an seine früheren Leben zu demjenigen Zeitpunkt zum Vorschein, als er unheilbar erkrankt ist, denn das Leiden generiert die Verbindung zu früheren Leben und dem Tierischen, wie auch Deleuze feststellt:

„[J]eder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch. Das Fleisch ist der gemeinsame Raum von Mensch und Tier, ihre Ununterscheidbarkeitszone [...]. Dies ist kein Zusammenbringen von Mensch und Tier, dies ist keine Ähnlichkeit, sondern eine Identität von Grund auf, eine Ununterscheidbarkeitszone, die tiefer liegt als jede gefühlvolle Identifizierung: Der

²⁵¹ May Adadol Ingwanij, „Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul“, S. 91.

²⁵² Vgl. Natalie Boehler, „The Jungle as Border Zone“, S. 301.

²⁵³ Vgl. Philippa Lovatt, „'Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?'“, S. 73.

²⁵⁴ Vgl. James Quandt „Resistant to Bliss“, S. 25.

leidende Mensch ist Vieh, das leidende Vieh ist Mensch. Das ist die Wirklichkeit des Werdens.“²⁵⁵

Das Leiden führt Mensch und Tier gleichermaßen auf ihre irreduzible Basis zurück, die im Fleisch besteht, da dies den Ort markiert, an dem das Leiden empfunden wird. Zugleich generiert dies eine Ebene der Ununterscheidbarkeit, da sich im Fleisch Mensch und Tier nicht mehr unterscheiden, weshalb sich auf diese Weise ihre gemeinsame Identität anzeigt. In Boonmees Fall wird durch das Leiden und den nahenden Tod ebenso ein mentaler Zustand initiiert, wie eine neue Form der Sensitivität geschaffen, die den Zugang zu früheren Existenzen und die damit verbundenen Erinnerungen offenlegt. Laut der Reinkarnationslehre des Buddhismus erlöschen mit dem Tod eines Seins nicht die Erinnerungen, die innerhalb einer Existenz gemacht wurden, sondern sie werden ins nächste Leben mitgenommen, wo sie als Virtualitäten in die Gegenwart hineinwirken und als Erinnerungen aktualisiert werden können.²⁵⁶ Das im Fleisch empfundene Leiden Boonmees erzeugt deshalb nicht nur eine unmittelbare Verbindung zu früheren Existenzen und den damit verbundenen Erinnerungen, sondern verweist auf die fluiden Grenzen zwischen Mensch und Tier. James Quandt präzisiert das Verhältnis von Krankheit und Buddhismus folgendermaßen:

„Illness and death may mean something different to a Buddhist, accustomed to impermanence and belief in reincarnation [...]. Doubtless, Buddhism also informs Apichatpong's sense of time, which despite the Aristotelean unity [...] is often in flux, unmarked [...], confounding [...] or the purposive anachronisms [...] or, most frequently, suspended in static or tracking shots of considerable duration [...]. The co-existence of various times, the frequent refusal to connect incidents temporally, the abrupt displacement of narrative space through quick edits: Apichatpong treats time as malleable, flowing rather than fixed and linear, subject to the abeyances of wonder, memory, desire.“²⁵⁷

Quandt verbindet die religiöse Handhabung des Todes mit einem spezifischen Zeitverständnis, das die Irreversibilität und Linearität ebenso in Zweifel zieht, wie die Vorstellung, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft streng voneinander getrennte temporale Ebenen darstellen. Die Thematisierung des Buddhismus in seiner Verbindung zum Animismus ermöglicht eine grundsätzliche Infragestellung der als Linie gedachten Zeitlichkeit und präfiguriert die Art und Weise, wie in *Uncle Boonmee* Zeit ansichtig wird. Dies geschieht einerseits auf narrativer Ebene, andererseits filmästhetisch.

²⁵⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1995, S. 21.

²⁵⁶ Vgl. Thanh Ho, *Der Übergang von Leben zu Tod und Wiedergeburt im Theravada-Buddhismus*, S. 52-53.

²⁵⁷ James Quandt, „Resistant to Bliss“, S. 25-26.

4.1.2 Narration und Filmästhetik als Loslösung von linearer Zeitlichkeit

Narrativ gibt es in *Uncle Boonmee* eine Reihe von Aspekten, die die Linearität von Zeitlichkeit als Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Zweifel ziehen und vielmehr deren ineinanderfließen betonen. So verweist die Reinkarnationslehre auf eine loopartige und sich perpetuierende Struktur, die dem Dasein inhärent ist und sich im Film in Form der Tiersequenzen äußert, die als frühere Leben Boonmees gesehen werden können. Darüber hinaus hat die Vergangenheit konstitutive Auswirkungen auf die Gegenwart und Zukunft, wenn Boonmee sein aktuelles Nierenleiden und seinen bevorstehenden Tod als gerechte Strafe für seine frühere Beteiligung an paramilitärischen Aktionen betrachtet. Daneben verweisen die Geister als übernatürliche Wesenheiten, die sich außerhalb der alltäglichen Parameter von Raum und Zeit bewegen, auf eine Vergangenheit, die die Gegenwart stets einzuholen trachtet und Metaphern für Verlust, Gedächtnis und Gerechtigkeit ebenso darstellen als auch ungelöste Konflikte thematisieren.²⁵⁸ Beispielsweise ist Huay, die vor 19 Jahren gestorben ist, äußerlich nicht gealtert, sie hat jedoch Boonmee und seine Familie von einer höheren Sphäre aus beobachtet und begleitet. Ihr Körper hat sich durch die Zeit hindurch konserviert, zugleich war es ihr ebenso möglich, weitere Erfahrungen zu machen. In ihr personalisiert sich auch jener Umstand, dass die Vergangenheit stets mit der Gegenwart koexistiert. Huay und vor allem Boonsong stellen durch ihr Erscheinen und in Anbetracht des nahenden Todes von Boonmee auch konkret die Frage nach der Zukunft der Titelfigur in den Raum, da sie zwei verschiedene Möglichkeiten zukünftiger Existenzweisen, sei es als Geist, sei es als tierähnliches Wesen, repräsentieren.

Diese narrativen Elemente, die Linearität der Zeit zu hinterfragen, korrespondieren mit der Filmästhetik, die vorwiegend auf zwei Prinzipien aufbaut: einerseits die Montage, die disparate Elemente zueinander in Beziehung setzt und damit raum-zeitliche Sprünge generiert; und andererseits die vermehrte Verwendung von zeitlich gedehnten Einstellungen, in denen wenig bis gar nichts passiert, was die Erzählung wesentlich vorantreiben würde, sondern eine Handlung in ihrer zeitlichen Expansion veranschaulicht, sowie Plansequenzen.

²⁵⁸ Vgl. Natalie Boehler, „Staging the spectral“, S. 200-204.

Wie andere Filme von Apichatpong auch, hat *Uncle Boonmee* „an episodic structure linked not by narrative causality but by the theme.“²⁵⁹ Die Szenen werden somit vorwiegend über die Sujets von Gedächtnis, Erinnerung und Vergangenheit thematisch miteinander verbunden. Analog zu einzelnen Erinnerungssplittern, die im Gedächtnis abgelegt sind, besteht die Narration aus kleinen, sich verfransenden Mikronarrationen, die sich einer möglichen rekonstruierbaren Chronologie der Ereignisse verweigern. Rückblenden werden deswegen, bis auf die Geschichte von Boonsongs Transformation, auch nicht narrativ motiviert und erscheinen erst – wenn überhaupt – im Nachhinein und durch Bezugnahme auf den Filmtitel als Rückblenden, da der Film selbst keinerlei visuelle bzw. narrative Abgrenzungskriterien liefert. Es gibt darüber hinaus keine im konventionalisierten Erzählkino übliche Psychologisierung von Charakteren sowie eine durch die Erzählung motivierte Entwicklung ebendieser. Der Film springt beständig zwischen den einzelnen Figuren, Tieren und Geistern hin und her, ohne jedoch einem oder einer davon die Erzählperspektive eindeutig zuzuordnen. Dadurch ist letztlich unklar, woher die Bilder ihren Ursprung beziehen, wer für ihr Auftauchen verantwortlich ist und wo sie innerhalb der Erzählung zu platzieren sind, da ihnen nicht nur eine eindeutige Markierung als Erinnerung samt zeitlicher Indizes fehlt, sondern sie auch ohne klar erkennbaren Anfang oder ersichtliches Ende gezeigt werden. Die temporale Verortung einzelner Sequenzen wird nicht explizit herausgestellt, sodass eindeutige Evidenzen fehlen, welche davon sich als diegetische Gegenwart bezeichnen lässt. Auf diese Weise generieren die Bilder keinen Handlungsverlauf mehr, sondern das Bild markiert ein eigenständiges Element, das nur noch auf sich selbst verweist.

Dieser selbstbezügliche Status der Bilder verschiebt das Augenmerk von der Montage auf die Einstellungen selbst und auf das, was in ihnen zu sehen ist. Ari Purnama situiert in den Plansequenzen den Gegensatz zum konventionalisierten Erzählkino mit schnellen Schnitten und continuity editing.²⁶⁰ Die zeitlich gedehnten Einstellungen machen somit einen Augenblick selbst ansichtig und verweigern eine sukzessionslogische Vereinnahmung in das Narrativ. In Hinblick auf eine derartige Verweigerung steht auch Matthew P. Ferraris Feststellung, der das Kino von Apichatpong als „descriptive“ und „inaction“ bezeichnet: „[T]he films surrender to 'sensational inaction', a descriptive mode that enables the uncanny probing of 'natural' and mystical durations so contrary

²⁵⁹ May Adadol Ingawanij/Richard Lowell MacDonald, „Blissfully whose?“, S. 47.

²⁶⁰ Vgl. Ari Purnama, „Syndromes of indirect communication“, S. 210.

to the postmodern pace of life with its relentless profusion of images and demeaning of stillness.“²⁶¹ Den filmischen Bildern ist ein beschreibender Charakter inhärent, der das Voranschreiten der Narration stets disruptiv durchbricht und in letzter Konsequenz eine Erzählung generiert, deren Anschlüsse weder kausal noch rational gerechtfertigt werden können. Deshalb spricht Matthew P. Ferrari auch von einer Ästhetik der Inaktion, da es sich um eine andere Bildlogik handelt als diejenige, die von Deleuze als Erzählkino, mithin Aktionsbild bezeichnet wird. Die langen Einstellungen und Plansequenzen verlegen das Hauptaugenmerk von der Erzählung, die durch viele Schnitte und sich abwechselnde Kamerapositionen und Einstellungen generiert wird, auf die in der Kadrierung getätigten Handlungen, die nicht in ein lineares Narrativ eingepasst werden können, sondern von der Kamera akribisch in ihrer gesamten Länge aufzeichnet werden. Folglich verwendet Apichatpong vorwiegend Totalen und Halbtotale als dominante Einstellungsgrößen, um diesem beschreibenden Gestus zu entsprechen. Durch diese Einstellungen erzeugt die Kamera zudem eine Distanz zu den Agierenden, die auf diese Weise in ihrem unmittelbaren Umfeld, sei es die Natur, sei es eine Personengruppe, situiert werden. Indem die Kamera in distanzierter Beobachtung steht und die Figuren, die farblich und lichtgestalterisch kaum von der Umgebung abgehoben sind, meist dezentriert kadriert, wird der Eindruck ihrer Marginalisierung vermittelt.²⁶² Es handelt sich um „a subjectivity, a camera consciousness, that cannot be attributed to any of the characters“²⁶³, wie Tyler Munroe Parks zu Apichatpong festhält. Der zuvor bereits konstatierte Eindruck, dass sich die Bilder unmotiviert gegenseitig ablösen und sich nicht um eine Hauptfigur zentrieren, wird dadurch zusätzlich hervorgehoben.

Durch diese narrativen und filmästhetischen Techniken thematisiert *Uncle Boonmee* nicht nur in der Kombination einzelner Sequenzen die Problematik des Erinnerns, sondern in einzelnen Einstellungen wird der Erinnerungsprozess auch deutlich gemacht.²⁶⁴ Unter diesen Umständen erscheint Temporalität unter zweierlei Bedingungen. Zum einen generiert die Szenenfolge keine in sich geschlossene Narration, sondern die einzelnen Fragmente stehen als autarke Teile nebeneinander, wobei die Bezüge zueinander lose und polyvalent sind. May Adadol Ingawanij spricht

²⁶¹ Matthew P. Ferrari, „Primitive Gazing“, S. 175.

²⁶² Vgl. Natalie Boehler, „The Jungle as Border Zone“, S. 300.

²⁶³ Tyler Munroe Parks, „The Subtle Way Out“, S. 217.

²⁶⁴ Vgl. Philippa Lovatt, „Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?“, S. 63.

bezüglich der Szenenfolge auch von Assemblage²⁶⁵, einer Ansammlung heterogener Partikel, deren Kombination keinem eindeutig ersichtlichen Muster folgt. Zum anderen findet in ebenjenen Fragmenten eine explizite Thematisierung von Zeitlichkeit beispielsweise in Form von Erinnerungen oder Fotografien statt. Dieser doppelte Umstand lässt sich direkt auf die Konzeption des Zeit-Bildes von Deleuze beziehen.

4.2 Die Narration des Films: Fabulieren als surrealistisch impliziter Traum

4.2.1 Der Fabulierakt und der implizite Traum

Bezogen auf die narrative Struktur und die Szenenfolge von *Uncle Boonmee* wurde bereits ein Bruch mit dem linear-kausalen Schema klassischer Erzählhandlungen festgestellt, indem thematische Korrelation über zeitliche Geschlossenheit gestellt wird. Jihoon Kim konstatiert in der Ästhetik Apichatpongs einen Zwischenraum, „'interstice' – an abrupt extradiegetic gap that interrupts the spatiotemporal continuity of a film's narrative in such a way that is not chronologically or causally justified by its diegetic elements.“²⁶⁶ Die Diegese ist derart gestaltet, dass an ein Bild mannigfaltige Anschlüsse, die ebenfalls Sprünge in Raum und Zeit markieren können, möglich werden und damit den Plot nicht auf eine chronologische bzw. chronologisierbare Reihe von Ereignissen reduziert. Die Bilder, die sich nicht unter die Bewegung und die Aktion subsumieren lassen, entziehen sich damit der organischen Ordnung des Erzählkinos und klassifizieren die Narration von *Uncle Boonmee* deshalb als Serie von Bildern bzw. Fabulation im Sinne von Deleuze.

In der Prozessualität der Fabulation erscheint die Gegenwart nicht mehr als ein klar situierbarer und isolierbarer Punkt auf einer als Linie gedachten Zeitvorstellung; ebenso ist unklar, welche temporale Ebene innerhalb des Films als Erzählgegenwart bezeichnet werden kann. Innerhalb der Fabulation sind deshalb auch die Anschlüsse der einzelnen Szenen nicht sukzessionslogisch auf ein Ziel hin orientiert, sondern willkürlich und kontingent. „Die Erzählhandlung modifiziert sich insgesamt, in jeder ihrer Episoden,

²⁶⁵ Vgl. May Adadol Ingwanij, „Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul“, S. 97.

²⁶⁶ Jihoon Kim, „Between Auditorium and Gallery“, S. 132.

nicht gemäß den subjektiven Variationen, sondern gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken.“²⁶⁷ Der Fabulierakt präsentiert dementsprechend eine Geschichte, deren Teile so aufeinander bezogen sind, dass der Eindruck eines raum-zeitlichen Kontinuums negiert wird und eine Orientierung innerhalb alltäglicher Wahrnehmungsmuster nicht mehr möglich ist. Das Fabulieren „erschüttert das Urteilssystem“²⁶⁸, wie Deleuze feststellt. Die Konsternation rationaler Muster verweist ebenso auf die Logik des Traumes als auch auf den Surrealismus, deren Wechselwirkungen mit der Fabulation es im Folgenden aufzuzeigen gilt.

Uncle Boonmee besteht aus sechs²⁶⁹ mehr oder weniger autarken Sequenzen, die nur lose miteinander verbunden sind. Die Anordnung dieser sechs Sequenzen folgt keinem rationalen Schema, wie auch Anders Bergstrom feststellt: „Temporally, such sequences in the film seem unanchored from the diegesis surrounding the story of Boonmee’s dying days: they could almost happen in any sequential order.“²⁷⁰ Die Narration selbst gibt somit keinerlei Aufschlüsse darüber, wie eine kohärente, in sich schlüssige und zeitlich geschlossene Geschichte rekonstruiert werden könnte.

Die Eröffnungssequenz zeigt einen am Baum festgebundenen Ochsen, dem es gelingt, sich zu befreien und über Wiesen schreitend in das dunkle Dickicht des Dschungels verschwindet. Ein Hirte verfolgt ihn jedoch, findet ihn im Wald, fängt ihn ein und führt ihn zurück. Während der Hirte das Tier aus dem Wald führt, ist in einem Gegenschuss ein Affengeist zu sehen, der die Szenerie beobachtet hat. Diese Episode endet mit der Einblendung des Filmtitels in weißer Schrift auf schwarzem Grund.²⁷¹

Daran knüpft die zweite Episode an, die die Leidensgeschichte Boonmees thematisiert, die im Rekurs auf den Titel des Films auch als erzählerische Gegenwart, von der aus die früheren Leben erinnert werden, gesehen werden kann. Im Gegensatz zu den anderen

²⁶⁷ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 177.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Anm.: Auch Christa Blümlinger konstatiert sechs Sequenzen, allerdings beruht ihre Teilung auf der Unterscheidung zwischen fiktional-fantastischen Abschnitten – das gemeinsame Abendessen, die Geschichte der Prinzessin und die Sterbeszene Boonmees – und dokumentarisch anmutenden Formen – Jens Ankunft in Boonmees Haus, der gemeinsame Besuch der Plantage und die Nacht im Hotel nach Boonmees Beerdigung. Die in dieser Arbeit getroffene Teilung wird hingegen unter der Perspektive möglicher narrativer Sinneinheiten getroffen.

Vgl. Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen“, S. 205.

²⁷⁰ Anders Bergstrom, „Cinematic Past Lives“, S. 6.

²⁷¹ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:00:10-0:05:56.

Teilen des Films, die weitestgehend in sich geschlossen sind, ohne jedoch eine kohärente Geschichte mit eindeutigem Anfang und Ende zu erzählen, wird der Fortlauf dieser Sequenz insgesamt drei Mal – durch Boonsongs Geschichte der Transformation zum Affengeist, die Episode der Prinzessin und des Wels sowie eine Reihe von Fotografien – unterbrochen, was die Annahme der Erzählgegenwart zusätzlich stützt, von der aus die anderen Episoden imaginiert bzw. erinnert werden. Diese Sequenz endet mit dem Tod Boonmees, der von Affengeistern beobachtet wird.²⁷²

Den dritten Teil macht die Geschichte von Boonsongs Transformation aus, die in Boonmees Leidensnarrativ eingeschoben ist. Diese Sequenz orientiert sich zugleich am klassischen Erzählmuster einer Rückblende: Boonsong erscheint beim gemeinsamen Mahl und auf die Frage hin, was mit ihm geschehen sei, gibt er Auskunft. Dies motiviert eine Reihe von Bildern, die von Boonsong im Off erklärend kommentiert werden.²⁷³ Zugleich liefert diese Sequenz eine Kontrastfolie zu Boonmees Erinnerungssequenzen, da die Rückblende im Fall von Boonsong die aus dem klassischen Erzählkino stammende Funktion übernimmt, indem sie zum einen narrativ motiviert ist und zum anderen im Rekurs auf die Vergangenheit die Gegenwart, respektive Boonsongs Dasein als Affengeist erklärt.

Der vierte Teil zeigt die Geschichte von der Prinzessin und dem Wels. Die Prinzessin kann sich keinem Mann mehr hingeben, da sie ihre einstmalige Schönheit verloren und nur im Spiegelbild des Waldsees wiederzufinden glaubt. Ein Wels, der in diesem See lebt, spricht zu ihr und weist sie auf ihre jetzige Schönheit hin. Daraufhin bittet die Prinzessin den Fisch, ihre alte Schönheit wiederherzustellen, woraufhin sie in den See schreitet, den Schmuck gleichsam als Opfergaben von sich abstreift. Die Szene endet damit, dass der Wels die Prinzessin oral befriedigt.²⁷⁴ Analog zur Eröffnungsszene des Ochsens steht auch dieser Teil autonom gegenüber den anderen Szenen und weist auf den ersten Blick keinerlei Verbindungen zu ihnen auf, da diese Sequenzen von den diegetischen Figuren nicht aufgegriffen werden. Es fehlt beiden Episoden sowohl ein Rückbezug zum eigentlichen Geschehen um den Tod Boonmees als auch eine narrative Motivation sowie zeitliche Indizes, die eine temporale Verortung ermöglichen würden.

²⁷² *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:06:00-0:24:06; 0:28:21-47:42; 1:01:51-1:20:02; 1:22:47-1:24:41.

²⁷³ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:24:06-0:28:21.

²⁷⁴ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:47:42-1:01:51.

Gerade bei der Episode um die Prinzessin liegt auch der Schluss nahe, sie als möglichen Traum zu interpretieren, da dieser Sequenz das Bild des in der Hängematte liegenden Boonmees vorangestellt ist.²⁷⁵

Die fünfte Sequenz ist eine die Sukzession des Films durchbrechende Abfolge von zehn freeze frames bzw. Fotografien, die im Film an der Stelle auftreten, in der Boonmee im Sterben liegt. Während die Fotografien zu sehen sind, werden sie von Boonmee kommentiert, wobei er nur indirekt auf sie Bezug nimmt.²⁷⁶

Die sechste und letzte Szene thematisiert die Trauerfeier Boonmees sowie die Bearbeitung der Kondolenzschreiben durch Jen und Roong. Darüber hinaus wird Tong gezeigt, der für kurze Zeit als Mönch in ein Kloster eingetreten ist. Der Film endet schließlich damit, das sich die Handlung in zwei potentielle Zukünfte aufteilt, indem zum einen Jen, Tong und Roong vor dem Fernseher sitzen und indem zum anderen Jen und Tong in einem Restaurant essen. Der Moment der Spaltung wird im Film simultan ins Bild gesetzt, wodurch die linke und rechte Bildhälfte in eine je unterschiedliche Zukunft verweisen.²⁷⁷

Daneben gibt es eine ganze Reihe einzelner Einstellungen, die den narrativen Ablauf dieser sechs skizzierten Teile durchbrechen und von denen nicht klar ist, wann und wo genau sie sich abspielen. So werden immer wieder Ansichten des thailändischen Dschungels, die Arbeit auf Boonmees Plantage und kleinere Handlungen, beispielsweise Jen, die das Geschirr in die Küche trägt oder Ungeziefer tötet, dazwischen geschnitten. Diese statischen Kameraeinstellungen verbinden als von narrativer Zeitlichkeit losgelöste Elemente die unterschiedlichen diegetischen Welten, wodurch diese Bilder als Zwischenräume und Passagen erscheinen. Sie stehen damit auch symptomatisch für den Bruch mit dem sensomotorischen Schema, da in ihnen weder eine begonnene Handlung fortgesetzt noch beendet wird, sondern sie ein eigenständiges Dazwischen innerhalb der Szenenfolge veranschaulichen. Befreit von jeglicher Sensomotorik zeigen sie eine Nähe zum Traum an, wie er von Deleuze beschrieben wird. Denn der Traum ist „[e]ine Serie verstreuter Bilder“²⁷⁸, wodurch die

²⁷⁵ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:46:54-0:47:23.

²⁷⁶ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:20:02-1:22:47.

²⁷⁷ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:24:41-1:43:08.

²⁷⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 82.

Bilder sich nicht mehr kausal und linear aufeinander beziehen. Diese einzelnen, immer wieder auftauchenden Einstellungen innerhalb des Films bewirken damit die Befreiung einer modalzeitlichen Temporalität, wodurch die Zeit selbst verformbar wird und das Fabulieren auf den Traum bezogen werden kann.

Dies äußert sich vor allem in der Schnittlogik von *Uncle Boonmee*, die sich über die Termini von Ellipse, Unterbrechung und Bruch begreifen lässt, die Deleuze dem impliziten Traum anheim stellt²⁷⁹, zugleich aber auch auf den Fabulierakt bezogen werden können. Denn ähnlich dem Fabulieren kann auch der implizite Traum die gesamte narrative Struktur eines Films durchziehen und sie nach irrationalen Mustern austarieren. Traum und Wirklichkeit, wenn ihnen klare filmästhetische oder narrative Abgrenzungskriterien fehlen, gehen zunehmend ununterscheidbar ineinander über, weshalb der implizite Traum mit „Schnitt-Montage oder direkten Schnitten operiert und [...] dabei eine fortlaufende Loslösung vornimmt, die den Betrachter zwischen konkret bleibenden Gegenständen träumen ‚läßt‘.“²⁸⁰ Auch Christa Blümlinger macht für *Uncle Boonmee* eine Vermischung von fiktionalen Inhalten mit dokumentarischen Montageformen aus.²⁸¹ Der traumartige Charakter des Films speist sich aus dem Widerspiel dieser zwei Faktoren. Einerseits wird das Fiktionale in dokumentarischer Form präsentiert, indem *Uncle Boonmee* die für Dokumentationen üblichen Totalen und Halbtotale sehr oft benutzt und die Einstellungen zeitlich dehnt, indem kaum bis gar nicht geschnitten wird. Andererseits steht jedoch der präsentierte Inhalt der Bilder dem dokumentarischen Anliegen entgegen. Dokumentarisch anmutende Sequenzen werden durch fiktional-phantastische Einschnitte und Aspekte durchkreuzt. Symptomatisch hierfür steht die Eröffnungssequenz, die auf bildlicher Ebene den Ausbruch eines an einen Baum gebundenen Ochsen zeigt, der von einem Menschen wieder eingefangen wird. Der am Ende dieser Sequenz zu sehende Affengeist in seiner schwarzen Silhouette und den durch das Dickicht leuchtenden roten Augen vollzieht jedoch eine Fiktionalisierung des Gesehenen ins Phantastisch-Übersinnliche und zeigt in nuce die ständige Oszillation des Films zwischen Dokumentation und Fiktion. Auch die daran anschließende Episode um die Leidensgeschichte von Boonmee beginnt mit dokumentarisch anmutenden Szenen, die die Fahrt von Jen und Tong auf das Landanwesen und das Leben auf der Plantage zeigen, um im gemeinsamen Abendessen

²⁷⁹ Vgl. Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Vgl. Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen“, S. 205.

durch das Auftauchen der verstorbenen Huay und des zum Affengeist transformierten Boonsong oder in der Sterbesequenz durch die das Geschehen beobachtenden Affengeister ins Fiktionale abzudriften.

Nicht nur innerhalb der einzelnen Sequenzen findet eine Fiktionalisierung des Dokumentarischen bzw. Dokumentierung des Fiktionalen statt, sondern auch in der Komposition der Sequenzen. So macht Christa Blümlinger den Zusammenhang stark, dass gleich zu Beginn des Films die fantastische Welt und die reale Welt zueinander in Beziehung gesetzt werden, indem die Einstellung mit dem Ochsen an Tante Jens Fahrt auf die Plantage montiert ist.²⁸² Dieselbe Logik zeigt sich ebenfalls, wenn die medizinische Behandlung Boonmees an die phantasmagorische Episode der Prinzessin und des Welsen anschließt bzw. wenn auf die Serie der dokumentarisch anmutenden Fotografien der Tod Boonmees, der im Beisein von Affengeistern stattfindet, gezeigt wird. Sowohl innerhalb der Szenen als auch in der Komposition ebendieser oszilliert der Film folglich zwischen Dokumentation und Imagination. Für Deleuze setzt das Fabulieren genau im Spalt zwischen Realität und Fiktion an, indem die Fabulation die Subjektivität der Fiktion gegen die Objektivität des Realen verschiebt und umgekehrt.²⁸³

4.2.2 Surrealismus, das Werden und ein direktes Bild der Zeit

Darauf aufbauend macht David Teh zudem eine Verbindungslinie zum Surrealismus fest. Die Filme von Apichatpong changieren stets zwischen Fiktion und Dokument und der Surrealismus ist historisch betrachtet jene Kunstströmung, in der Kunst und Ethnographie, mithin Fiktion und Fakt zusammenlaufen.²⁸⁴ Vor allem in Bezug auf die temporalen Verhältnisse orientiert sich *Uncle Boonmee* an surrealistischen Wahrnehmungsweisen. Linda Williams argumentiert in ihrer Studie, dass es im Surrealismus weniger um den konkreten Inhalt der Bilder geht als vielmehr um die Form, in der die Bilder arrangiert sind.²⁸⁵ Dem Surrealismus in seiner filmischen Umsetzung geht es dementsprechend nicht darum, den Inhalt eines Traumes möglichst adäquat in kinematographische Bilder umzusetzen, sondern die Art und Weise zu imitieren, wie die Bilder auftauchen können und zueinander in Beziehung gesetzt

²⁸² Vgl. Ebd., S. 202.

²⁸³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 196-199.

²⁸⁴ Vgl. David Teh, „Itinerant Cinema“, S. 603-604.

²⁸⁵ Vgl. Linda Williams, *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1992, S. 15.

werden. Dadurch wird eine Montageform initiiert, die ungebunden von einem raumzeitlichen Kontinuum die Bilder miteinander verknüpft.

Die surrealistische Form korreliert unter diesem Gesichtspunkt betrachtet sowohl mit dem impliziten Traum als auch dem Fabulieren bei Deleuze. Allen dreien geht es um die radikale Infragestellung der alltäglichen Zeitwahrnehmung, die sich in einem scheinbar linearen Fortschreiten äußert. Der Surrealismus ist ein freier Ausdruck dessen, was ansonsten durch eine rationale Logik verhindert wird.²⁸⁶ Der Traum sowie der Surrealismus zeigen ihre Bilder deshalb vorwiegend in irrationaler, zumeist assoziativer Form, die nicht notgedrungen linear vollzogen wird, sondern zwischen den einzelnen Sequenzen nach Verbindungen und Ähnlichkeiten sucht, bei denen Kausalität in letzter Konsequenz eine untergeordnete Rolle spielen.

Neben einer bezogen auf die temporalen Verhältnisse irrationalen Logik gibt es einen weiteren Aspekt, den *Uncle Boonmee* in die Nähe des Surrealismus rückt und den bereits in Bezug auf Deleuze konstatierten Umstand erweitert, dass über das Leiden im Fleisch Mensch und Tier verbunden sind. Adam Lowenstein umschreibt mit dem Terminus „posthuman spectatorship“ jenen Umstand, dass durch einen surrealistischen Impetus die Grenzen zwischen Mensch und Tier aufgelöst werden.²⁸⁷ Auf diese Weise ist es in solchen Filmen nicht mehr möglich, eine Sphäre des Menschlichen von einer Sphäre des Animalischen abzugrenzen, da ihre verbindenden Elemente betont werden und die Filme unterschiedliche Perspektiven einnehmen, um eine Hierarchisierung zu vermeiden. *Uncle Boonmee* beginnt seine Narration in der Welt des Tieres, indem der Ochse ausbricht und die Landschaft durchschreitet, wodurch die Einheitlichkeit des Tieres mit seiner Umwelt proklamiert wird. Von außen dringt der Mensch in dieses Milieu ein, um Natur und Ochse zu zähmen. Genauer betrachtet beginnt der Film jedoch schon mit einem Zwischentitel und damit mit der Perspektive des Menschen, da das geschriebene Wort auf das Menschliche rückverweist. Ebenso symptomatisch für die Wechselbeziehungen und Interrelationen zwischen Mensch und Tier ist die Episode der sexuellen Vereinigung der Prinzessin mit dem sprechenden Wels. Beim gemeinsamen Abendessen sind Tier und Mensch in eine konstitutive Beziehung eingetreten, wie dies durch die Figur Boonsong symbolisiert wird, der Mensch und Tier in sich vereint.

²⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 25.

²⁸⁷ Vgl. Adam Lowenstein, *Dreaming of Cinema. Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*, New York: Columbia University Press 2015, S. 117-119 bzw. 125 bzw. 148.

Der Tod, so Adam Lowenstein, wird zu jenem Faktor, der die binären Gegensatzpaare aufhebt: „The specter of death is the force that tears down boundaries between subject and object, knowing and feeling, human and animal.“²⁸⁸ In dieser Transgression, die die ursprüngliche Subjektposition des Menschen und Objektfunktion des Tieres aufhebt, modifiziert sich die Funktion des Fabulierens: Subjekt und Objekt verschwimmen ebenso in Bezug auf die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird, als auch in Bezug auf die handelnden Figuren, die diese Grenzen überschreiten. Somit gibt es keine festgeschriebenen Subjektivitäten und Identitäten mehr, wie Deleuze feststellt: „Vielmehr handelt es sich um eine Person, die Übergänge und Grenzen überwindet [...]. Die Figur wird fortwährend zu einer anderen, sie ist nicht von diesem Werden [...] abtrennbar.“²⁸⁹ Das Werden wiederum begreift Deleuze als eine Koaleszenz von Vorher und Nachher, die ununterscheidbar ineinander übergehen und auf diese Weise ein kausales Zeitverständnis hinterfragen. Hier wiederum zeigt sich die Signifikanz des surrealistischen Umgangs mit dem Tod in Hinblick auf temporale Verhältnisse, wie Adam Lowenstein darlegt: „Death is not only absent in the present, but the possibility of its eruption is smoothed over by a past and future that make death seem irrelevant.“²⁹⁰ Indem *Uncle Boonmee* die einzelnen Sequenzen um das Thema des Sterbens und des Todes zentriert, kommt es zu einer Freisetzung der linearen Temporalität. Die Vergangenheit wird, neben einzelnen Aussagen über vergangene Ereignisse, über tierische Daseinsformen thematisiert und ebenso wird vor allem in der Figur von Boonsong ein Ausblick auf eine zukünftige Existenz gegeben, wodurch der Tod nicht als Ende des Lebens in Erscheinung tritt, sondern als Passage zu einem anderen Dasein.

Veranschaulicht wird dieser Übergang von der einen Existenz in eine andere durch eine spezifische Einstellung, die in *Uncle Boonmee* zweimal auftaucht. Als nämlich Boonsong von seiner Transformation in einen Affengeist erzählt und Boonmee in der Höhle im Sterben liegt, wird ein motivisch gleiches Bild aus derselben Kameraperspektive gezeigt: Während in Boonsongs Szene von unten durch das Dschungeldickicht auf die Sonne geblickt wird²⁹¹, blickt in Boonmees Sequenz die

²⁸⁸ Ebd., S. 141.

²⁸⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 200.

²⁹⁰ Adam Lowenstein, *Dreaming of Cinema*, S. 144.

²⁹¹ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:27:53-0:28:22.

Kamera von unten durch einen Spalt in der Höhle auf den hell erleuchteten Mond²⁹². Durch dieses Bild wird die Transformation als Überwindung der Grenzen zwischen Mensch und Tier sowie Leben und Tod visuell markiert. Der Tod scheint in Anbetracht dessen nur noch den Übergang in eine andere Daseinsform darzustellen und verliert auf diese Weise sein das Leben beendendes Moment. Diese beiden Einstellungen verbinden deshalb als Übergangsorte eine vergangene Existenz mit einer zukünftigen; das Vorher und das Nachher im Sinne von Deleuze wird im filmischen Bild ansichtig. Auf diese Weise gelingt es *Uncle Boonmee*, nicht nur ein unmittelbares Zeit-Bild umzusetzen, sondern das Werden selbst zu erschließen: Einerseits tauchen durch den Fabulierakt als implizitem Traum die Einstellungen jeweils elliptisch und losgelöst von der eigentlichen Szenenabfolge auf, andererseits werden in surrealistischer Manier die Grenzen zwischen Mensch und Tier, Leben und Tod in Unkenntlichkeit überführt.

4.3 Das Gedächtnis und die Vergangenheit

4.3.1 Der Dschungel als Ort früherer Leben

Das Hauptthema von *Uncle Boonmee* ist die Frage und die Möglichkeit von Erinnerung. Deshalb ist dem Film auch folgender Zwischentitel vorangestellt, um das Motiv einzuführen: „Im Angesicht des Dschungels, der Hügel und Täler tauchen meine vergangenen Leben als Tier und als andere Wesen immer vor mir auf.“²⁹³ Der Dschungel wird bereits zu Beginn als derjenige Ort etabliert, an dem die Erinnerungen evoziert, mithin überhaupt erst möglich werden. Die an den Zwischentitel anschließende Sequenz des ausbrechenden Ochsen eröffnet das ländliche Setting des Films und den Bezug zur Natur, da zu sehen ist, wie er nach seiner Befreiung über Wiesen schreitend im Dickicht des Dschungels verschwindet. Die aus Halbtotale und Totale bestehenden Einstellungen und die Farbgestaltung, in der die dunkle Silhouette des Ochsen im Dunkelgrün der Natur nahezu nahtlos übergeht, situiert das Tier zu seiner Umwelt gehörend. „In Apichatpong’s films, nature is highly visible – neither as an agricultural landscape nor as the iconic tourist spots that often figure in Thai film but in form of the jungle.“²⁹⁴ Zwar gibt es vereinzelt Einstellungen, die Boonmees

²⁹² *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:18:34-1:19:02.

²⁹³ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:00:58-0:01:09.

²⁹⁴ Natalie Boehler, „The Jungle as Border Zone“, S. 296.

Landwirtschaft zeigen, dennoch konstruiert der Film Natur vor allem über den Bezug zum Dschungel, der gleichermaßen Hintergrund der Handlungen und Ort des Geschehens ist. James Quandt verweist darauf, dass Stadt und Land, mithin das Urbane und das RURale im filmischen Œuvre von Apichatpong Gegensätzlichkeiten darstellen.²⁹⁵ Indem am Anfang des Films Tong und Jen in einem Auto sitzend zu sehen sind und die transparenten Autoscheiben den Blick auf die Natur freigeben, markiert der äußere Transfer von der Stadt auf das Landanwesen Boonmees zugleich die innere Reise der Figuren in die Vergangenheit und die damit verbundenen Erinnerungen.

„The rural setting is also suggestive of Thailand’s past“²⁹⁶, wie Ronald S. Green einen weiteren Aspekt beschreibt. Auf realpolitischer Ebene bezieht sich dies vor allem auf die voranschreitende Industrialisierung Thailands und die zunehmende Migration der ländlichen Bevölkerung in die Städte, wodurch dem Land im Gegensatz zur Stadt ein regressives, in der Vergangenheit verhaftetes Moment zugeschrieben wird. Dieser Umstand wird in die filmische Diegese aufgenommen, wodurch das nahezu unberührte Land respektive der Dschungel die Bedingung der Möglichkeit zur Erkundung von Vergangenheit überhaupt darstellt. Christa Blümlinger präzisiert dies folgendermaßen: „Der Dschungel bildet hier einen unendlich weiten Hintergrund, eine Bühne, auf der die Zeit sich zurückdrehen lässt.“²⁹⁷ Konträr hierzu steht die Sequenz nach Boonmees Tod, die das Setting der Handlung vom Land in ein städtisches Milieu verlegt. Die zuvor proklamierte und vorwiegend über Farb- und Tongestaltung evozierte Verbundenheit zwischen Mensch, Tier und Geist mit der Natur wird durch das künstlich ausgeleuchtete weiße Hotelzimmer und das im grellen Neonlicht liegende Restaurant abgelöst, über die sich am Ende ein thailändischer Popsong legt. Die Künstlichkeit der Szenerie macht eine Retrospektion unmöglich und gibt folglich keinerlei Erinnerungen mehr preis.

Die Präsenz des Dschungels wird vorwiegend über den Ton, der aus dem Rauschen der im Wind wehenden Bäume und diverser Tiergeräusche des thailändischen Regenwaldes besteht, erzeugt. Zwar bewirkt die Montage vornehmlich eine räumliche Desorientierung, der Ton hingegen bleibt über den Schnitt in seiner Monotonie präsent, wodurch die Einheitlichkeit des filmischen Raumes suggeriert wird, in dem sich alle Szenen abzuspielen scheinen. Nicht nur dringt das Rauschen bis in die Innenräume von

²⁹⁵ Vgl. James Quandt, „Resistant to Bliss“, S. 22.

²⁹⁶ Ronald S. Green, *Buddhism goes to the Movies*, S. 130.

²⁹⁷ Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen“, S. 204.

Boonmees Haus ein, sondern es überlagert teilweise auch die Dialoge der Figuren. Philippa Lovatt argumentiert, dass durch diese Übertönung der Vocozentismus des klassischen Erzählkinos, der den Sound der Umgebung dermaßen drosselt, dass nur noch der Dialog zu hören ist, durchbrochen wird, wodurch der Ton eine narrative Funktion übernimmt.²⁹⁸ Der Dschungel dient aus dieser Perspektive betrachtet einem doppelten Zweck: Einerseits werden die verschiedenen Plätze und Sequenzen durch die Monotonie der Dschungelgeräusche miteinander verbunden, wodurch Beziehungen zueinander suggeriert und die einzelnen Szenen narrativ zusammengehalten werden; andererseits markiert der Dschungel jenen Ort, an dem die Erinnerungen freigesetzt werden. Von Anfang an ist der Dschungel mit Retrospektion und Erinnerung konnotiert und eröffnet damit eine radikal andere Welt des Irrationalen und Traumhaften, bewohnt von Geistern, Zwischenwesen und Tieren.²⁹⁹ Er ist damit auch der Ort, an dem sich das Menschliche mit dem Tierischen sowie Geistigen treffen kann.

Darüber hinaus ist der Dschungel in dunklen Farben ausgestaltet und meist in Form eines im Halbdunkel gelegenen Dickichts sichtbar, durch das kaum ein Strahl Sonne dringt, wodurch der Status dieses Ortes als Passage zwischen Licht und Dunkelheit, Leben und Tod betont wird. „Nature is the site of [the character’s] transgression“³⁰⁰, wie Ingawanij/MacDonald hervorheben. Dieser Logik folgend, begibt sich Boonmee mit seiner Familie am Ende seines menschlichen Lebens in den Dschungel, damit dieses Dasein beendet und seine Existenz in einem anderen weitergeführt werden kann. Der Ort, an dem er aus dem Leben scheiden möchte, ist eine dunkle Höhle, die ihn an seine früheren Leben erinnert, wie er selbst sagt: „Diese Höhle...sie ist wie ein Mutterleib, nicht wahr? Ich wurde hier geboren in einem Leben, an das ich mich nicht erinnern kann. Ich weiß nur, dass ich hier einmal geboren wurde.“³⁰¹ Um diesen Eindruck kinematographisch zu entsprechen, ist der Eingang der Höhle durch die gewählte Cadrage als abstrahierte Vagina eingefangen und durch die Verfolgerperspektive, die die Kamera im Inneren der Höhle übernimmt, wird der Eindruck räumlicher Enge ebenso vermittelt wie die Geborgenheit eines Mutterleibes simuliert. Geburt und Sterben werden über den Dschungel verbunden und stehen letztlich in Koaleszenz zueinander, wodurch die buddhistische Reinkarnationslehre betont wird.

²⁹⁸ Vgl. Philippa Lovatt, „’Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?’“, S. 70.

²⁹⁹ Vgl. Natalie Boehler, „The Jungle as Border Zone“, S. 297.

³⁰⁰ May Adadol Ingawanij/Richard Lowell MacDonald, „Blissfully whose?“, S. 51.

³⁰¹ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:19:27-1:19:51.

4.3.2 Erinnerungsbilder und Vergangenheitsschichten: Frühere Leben und der Prozess des Erinnerns

Die Grenze zwischen Tod und Leben wird in *Uncle Boonmee* von Beginn an zunehmend verwischt, indem das Gedächtnis als Vermittler zwischen den einzelnen Existenzformen sowie der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fungiert. Im Hinblick auf die von Deleuze beschriebenen Vergangenheitsschichten, die Erinnerungen filmisch thematisieren und umsetzen, spielen zwei ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten eine signifikante Rolle: Einerseits die nicht mit genauen zeitlichen Indizes versehenen Rückblenden in Form von Erinnerungsbildern und andererseits die tiefenscharfe Komposition, die teils statisch, teils als Plansequenz gestaltet sein kann.

Für die Erinnerungsbilder lässt sich konstatieren, dass es in *Uncle Boonmee* zwei nicht näher gekennzeichnete Rückblenden gibt. „[T]he images emerge from unexpected links and are difficult to place into diegetic motivation“³⁰², wie Anders Bergstrom feststellt. Gemäß der filmischen Realisierungsmöglichkeit von Vergangenheitsschichten, wie sie Deleuze beschreibt, sind diese Rückblenden an eine Person gebunden und zeigen frühere Leben der Titelfigur an: zum einen die Episode des Ochsen und zum anderen die Sequenz der Prinzessin. Beide Sequenzen sind weder narrativ motiviert noch mit eindeutigem Anfang und Ende versehen, um die Willkürlichkeit und Unvermitteltheit des Gedächtnisses anzuzeigen. Indem *Uncle Boonmee* die Rückblenden nicht als solche kennzeichnet und ihre motivische wie zeitliche Einordnung offen lässt, wird kein kohärentes Gesamtgedächtnis von Boonmee geschaffen. Ihr Status und ihre Funktion bleiben im Unklaren, da die Rückblenden im Film von den diegetischen Personen nie thematisiert oder erklärend aufgegriffen werden. Im Sinne von Deleuze handelt es sich bei den Sequenzen um Geschichten, die nur als vergegenwärtigte Vergangenheiten realisiert werden können, da ihnen die Einbettung in ein sensomotorisches Schema fehlt. Die Gegenwart kann diese Episoden nicht anders evozieren, als in die Vergangenheit zu springen und sie dort aufzurufen, wie Deleuze ausführt:

„Es handelt sich also um Verzweigungen der Zeit, die der Rückblende eine Zwangsläufigkeit und den Erinnerungsbildern eine Authentizität, die Last einer

³⁰² Anders Bergstrom, „Cinematic Past Lives“, S. 4.

Vergangenheit geben, ohne die sie konventionell blieben. [...] Es handelt sich um eine Geschichte, die nur in der Vergangenheit erzählt werden kann.“³⁰³

Es handelt sich um Episoden von Boonmees Dasein, die nur als nicht motivierte Rückblenden in Erinnerung gerufen werden können und auf die nicht-lineare Struktur der Zeit selbst verweisen.

Bereits die Eröffnungssequenz thematisiert die unterschiedlichen Zeitebenen, die der Film in weiterer Folge miteinander verknüpfen wird. Als der Hirte den ausgebrochenen Ochsen wieder eingefangen hat und mit ihm den Kader verlässt, erfolgt ein Gegenschuss, sodass die vorherige Einstellung als Point-Of-View-Shot ausgewiesen wird. Der Gegenschuss zeigt einen Affengeist, der die Szenerie beobachtet hat.³⁰⁴ Diese geisterhaften Wesen werden Boonmee auf seinem Leidensprozess begleiten und verbinden auf diese Weise die Vergangenheit, nämlich die Sequenz des Ochsen, in der die Affengeister das Tier ebenfalls begleiten, mit der in der Gegenwart stattfindenden Sterbgeschichte Boonmees. Analog hierzu steht auch die Episode der Prinzessin und des Wels. Zwar liegt es nahe, die Szene als einen Traum zu sehen, da ihr eine Einstellung der in der Hängematte liegenden Person vorangeht, jedoch ist die Folge der Bilder durch eine narrativ losgelöste Landschaftseinstellung gebrochen, sodass die Szene nicht unmittelbar motiviert ist.

Diese Erinnerungsbilder fügen sich nicht in eine Chronologie der Abläufe ein und werden folglich ohne konkrete zeitliche Folge nebeneinander gestellt, um die Simultaneität unterschiedlicher Zeitlichkeiten zu betonen. In dieser Charakteristik konvergieren die beiden Sequenzen in der Sterbeszene Boonmees, wenn im Durchschreiten der Höhle die Kamera auf einem Tümpel mit kleinen Welsen verweilt³⁰⁵ und kurzzeitig die roten Augen des Affengeistes aufblitzen³⁰⁶. Diese, scheinbar aus dem Nichts auftauchenden Erinnerungssplitter verweisen darauf, dass die Vergangenheit stets konstitutiv in die Gegenwart hineinwirkt, indem sich das Vergangene – die früheren Leben Boonmees – mit dem Gegenwärtigen – sein Sterbeprozess – über den Ort zusammenfügen. In dieser Szene koalieren zudem jene Aspekte, die Philippa Lovatt als Techniken für die filmisch-narrative Thematisierung der Erinnerungsarbeit festhält:

³⁰³ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 72.

³⁰⁴ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:04:27-0:05:55.

³⁰⁵ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:18:21-1:18:34.

³⁰⁶ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:19:32-1:19:54.

Wiederholung, Fragmentierung und Konvergenz.³⁰⁷ So wiederholen sich mit den roten Augen und den Welsen zwei Elemente aus den früheren Leben Boonmees. Diese Repetition ist jedoch keine Wiederkehr desselben, sondern in ihr ist eine doppelte Verschiebung einzelner Fragmente eingeschrieben: Einerseits zeigt sich nur ein Bruchstück einer einstmals gewesen Gegenwart, wenn lediglich die Augen zu sehen sind, der Affengeist in seiner körperlichen Präsenz allerdings fehlt; und andererseits eine Verwandlung einzelner Partikel, nämlich des Welses in eine Vielzahl kleinerer Fische sowie des großen Stillgewässers mit Wasserfall in einen kleinen Tümpel. Diese Elemente wiederum konvergieren miteinander und bilden eine neue Gegenwart aus, die auf vergangenen Ereignissen beruht.

Die zweite Form, Erinnerungen filmisch zu thematisieren, um zu einem direkten Bild der Zeit vorzustoßen, sind die Vergangenheitsschichten, die sich in tiefenscharf komponierten Bildern äußern. „Die tiefenscharfen Bilder drücken die jeweiligen Regionen der Vergangenheit aus, jede mit ihren eigenen Akzenten und Potentialen“³⁰⁸, wie Deleuze hierzu anmerkt. Der Unterschied zu den Erinnerungsbildern als nicht gekennzeichnete Rückblenden liegt vorwiegend darin, dass es nun nicht mehr der Montage bedarf, um die Erinnerungsarbeit und die sich durch sie aktualisierende Erinnerung zu zeigen. Deleuze macht hier zwei Vorgehensweisen fest: Einerseits kann die Schärfentiefe den Prozess des Erinnerns selbst thematisieren, andererseits zeigen sich in der Schärfentiefe die zu erkundenden Vergangenheitsschichten.³⁰⁹ Innerhalb einer filmischen Einstellung werden auf diese Weise verschiedene Vergangenheitsschichten übereinandergelegt, die von den Protagonisten übertreten und erkundet werden können. Durch die überwiegend statisch gehaltene Kamera und die Komposition der Bilder, die die Bildtiefe hervorhebt, kommen die Vergangenheitsschichten in *Uncle Boonmee* häufiger zum Einsatz als die zwei Erinnerungsbilder. Die Vergangenheitsschichten werden vorwiegend, aber nicht ausschließlich über die verstorbene Huay thematisiert, deren geisterhafte Erscheinung Boonmee bis zu seinem Tod begleitet. Denn die Geister vergangener Zeiten, die die Gegenwart aufsuchen, durchbrechen die Linearität der Zeit, wie Natalie Boehler

³⁰⁷ Vgl. Philippa Lovatt, „'Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?'“, S. 63.

³⁰⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 142.

³⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 147.

festhält.³¹⁰ Im Film werden drei Stufen des Erinnerns vorgeführt: eine gelungene, eine nicht vollends geglückte und eine fehlgeschlagene Erinnerung.

Eine gelungene Erinnerung wird gezeigt, wenn die bereits verstorbene Huay, die in dieser Szene die Vergangenheit verkörpert, den im Bett liegenden Boonmee, der die Gegenwart repräsentiert, pflegt.³¹¹ Die Einstellung ist mittels Tiefenschärfe komponiert: Huay sitzt auf der Bettkante und ist damit im Bildvordergrund, wohingegen der kranke Boonmee auf dem Bett im Hintergrund liegt. Anfangs sind die Figuren räumlich voneinander getrennt, bis Boonmee seinen Oberkörper erhebt und sich leicht nach vorne lehnt, um Huay zu umarmen. Dadurch tritt er in unmittelbaren Kontakt mit seiner Vergangenheit ein. Ari Purnama argumentiert, dass es in Apichatpongs Filmen durch die Verwendung von Plansequenzen zu einer indirekten Kommunikation kommt, die in korporaler Interaktion vollzogen wird und das gesprochene Wort ergänzt.³¹² Dabei sehen sich die diegetischen Figuren nicht an, sondern ihre Blicke richten sich nach etwas, das außerhalb der Cadrange liegt. In der Szene geht es folglich nicht um eine Retro-Spektion, einen Rückblick dem Wortsinne nach, sondern um das Einfühlen in einen vergangenen Moment und die diesem Augenblick inhärente sensitive Qualität. Boonmee projiziert deshalb neben seinen Erinnerungen auch das Gefühl des Leidens auf seine verstorbene Frau und erzählt deshalb von seiner Schulzeit sowie der Zeit nach ihrem Tod. Erst als er beginnt, über seine Existenz nach dem Tod und damit über eine mögliche Zukunft zu reflektieren, löst Boonmee seine Umarmung wieder und lehnt sich leicht zurück, wodurch der Kontakt mit seiner Vergangenheit abbricht.

Weiters wird eine nicht vollends geglückte Erinnerung thematisiert, wenn Boonmee mit seiner Schwägerin Jen die Plantage besucht und sie mit den Farmarbeitern bekannt macht.³¹³ Er ruft deshalb die Arbeiter zu sich, die sich, aus unterschiedlichen Richtungen kommend, kreisförmig um ihn und Jen sammeln. Es ist ein Erinnern in actu, wie Deleuze formuliert, das sich hier formiert, da sich analog zur Bildung des Kreises auch eine Vergangenheitsschicht in der Gestalt einer Erinnerung ausformt und aktualisiert. Boonmee beginnt nun zu erzählen, wie er vom Arbeiter Nikom ein paar Worte Französisch gelernt habe. Der Bezug zur Vergangenheit wird in dieser

³¹⁰ Vgl. Natalie Boehler, „Staging the spectral“, S. 200.

³¹¹ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:02:26-1:07:10.

³¹² Vgl. Ari Purnama, „Syndromes of indirect communication“, S. 206-207.

³¹³ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:38:25-0:39:24.

Einstellung durch die räumliche Position verstärkt: Während Boonmee und Jen im Vordergrund stehen und damit die Gegenwärtigkeit repräsentieren, bilden die Arbeiter, die sich im Bildhintergrund befinden, die Vergangenheitsschicht aus. Anders als in der Szene mit Huay bleibt Boonmee jedoch in Distanz zu seinen Arbeitern, was zweierlei Aspekte zur Folge hat: Einerseits wird die Sensitivität der Erinnerung durch eine kognitive Leistung ersetzt, der Blick und das Erkennen stehen über dem Körper und dem Einfühlen; andererseits wird durch den Abstand zu den Arbeitern die Schwäche der Erinnerung markiert, da es Boonmee nicht gelingt, einen Satz in fehlerfreiem Französisch zu sprechen, woraufhin er von Nikom verbessert wird.

Letztlich gibt es in *Uncle Boonmee* noch die fehlgeschlagene Erinnerung, die zugleich ein Vergessen anzeigt. Symptomatisch hierfür steht diejenige Szene, in der Huay die schlafende Jen beobachtet³¹⁴, die aber komplementär zu der Szene von Boonmee und Huay konzipiert ist. Wo es in letzterem Fall noch Nacht war, scheint sich diese Szene am Tag abzuspielen, wie das fahl in das Schlafzimmer einfallende Licht signalisiert. Ebenso sind die räumlichen Verhältnisse gespiegelt: Jen, die die Gegenwart darstellt und im Bett schläft, hat den Kopf in der rechten Bildhälfte positioniert, während Huay, die auch hier wiederum für die Vergangenheit steht und sich im Vordergrund befindet, auf einem Stuhl am linken Bildrand sitzt. Huay beobachtet Jen, was mögliche Erinnerungen im Traum der Schlafenden evozieren sollte, jedoch können sich diese nicht aktualisieren. Versinnbildlicht wird diese Unmöglichkeit durch das Netz, das von der Decke kommend um Jens Bett gespannt ist und eine visuelle Trennung der beiden Figuren bewirkt. Der Körper Huays beginnt sich infolgedessen nach und nach mittels filmischer Technik der Überblendung aufzulösen, bis die schlafende Jen alleine im Raum ist. Es fehlt eine Gegenwart, auf die sich die Vergangenheit, die durch Huay repräsentiert wird, beziehen kann, wie auch Deleuze ausführt: „Die Erinnerungen fallen ins Leere, da sich die Gegenwart entzogen hat, sich woanders bewegt, und ihnen jede Einfügung in die Gegenwart verweigert.“³¹⁵ Das Verschwinden Huays kann somit als allegorische Darstellung auf das irreversible Vergessen einer Erinnerung gesehen werden.

³¹⁴ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:35:16-0:36:01.

³¹⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 150.

4.4. Das gemeinsame Abendessen: Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen

Deleuze konzipiert die Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen als komplementäres Paar. Die Gegenwart wird in letzterem Fall in eine Möglichkeitsform überführt, indem sie nicht mehr als notwendiger Durchgangspunkt der Erzählung gesehen wird, sondern sich im Moment selbst eine Virtualität zeigt, die sich als das Zeitgleich-Mögliche offenbart. Diese Potentialitäten materialisieren sich in der Trias von Gegenwart der Vergangenheit, Gegenwart der Gegenwart und Gegenwart der Zukunft. Dadurch löst sich die lineare Zeitlichkeit auf und durch die Filmhandlung werden unterschiedliche Zeitebenen simultan ins Bild gesetzt. Diese Simultaneität divergierender Zeitpartikel ist zugleich auch ein prägendes Charakteristikum der Vergangenheitsschichten. Kerstin Volland stellt fest, dass sich die Möglichkeiten der filmischen Gestaltung von Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten sehr stark ähneln.³¹⁶ Die Szene des gemeinsamen Abendessens³¹⁷ und besonders jene Halbtotale, die alle fünf Personen am Tisch zeigt³¹⁸, veranschaulichen, inwiefern die gleichen kinematographischen Mittel, je nach Perspektive, entweder Gegenwartsspitzen oder Vergangenheitsschichten zeigen.

Zunächst sitzen Boonmee, Jen und Tong am Tisch, wo sie essen und sich unterhalten. Im Laufe des Gesprächs materialisiert sich der Geist von Boonmees verstorbener Frau Huay, um ebenfalls am Mahl teilzunehmen. Später taucht Boonmees und Huays Sohn Boonsong aus dem Dickicht des Dschungels auf und setzt sich zu den Essenden an den Tisch. Beide suchen Boonmee auf, um ihn im Sterbensprozess zu begleiten und zu unterstützen.

Die räumlichen Positionen der Figuren verweisen auf die Vergangenheitsschichten, wobei diese auf den Protagonisten Boonmee bezogen sind. Boonsong sitzt tiefenperspektivisch am Nächsten bei der Kamera, allerdings kann Boonmee ihn nicht als seinen Sohn erkennen, da er einer Zukunft angehört, zu der Boonmee keinen Zugang hat. Das eigentliche Gespräch entwickelt sich jedoch zwischen Boonmee und Huay, indem Boonmee von seiner Vergangenheit erzählt. Die Konversation der beiden ist vor

³¹⁶ Vgl. Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 106-107.

³¹⁷ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:15:19-0:33:52.

³¹⁸ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 0:28:30-0:29:06.

allem als Erforschung einer Vergangenheitsschicht zu sehen, die durch Huay repräsentiert wird, weshalb sie im tiefenscharf komponierten Bild im Hintergrund positioniert ist. Dass es sich bei Huay um eine aktualisierte Vergangenheitsschicht handelt, wird filmisch so umgesetzt, dass sie mittels Überblende am Tisch erscheint und dadurch die Aktualisierung des Virtuellen vollzieht.

Indem jedoch Huay und Boonsong am Tisch Platz nehmen, wird das Ereignis des Sterbens gemäß der Logik der Gegenwartsspitzen in drei simultane temporale Zustände zerlegt: gestorben, stirbt und wird sterben. „Bildern ist es möglich, einander ausschließende Dinge zeitgleich als gleichmöglich darzubieten. So können in Einstellungen tot geglaubte Filmfiguren wieder unter den Lebenden weilen oder Charakter aus verschiedenen Zeitaltern einander begegnen“³¹⁹, wie Kerstin Volland ausführt. Die filmische Realisierung besteht in weiterer Folge darin, die Trias der Gegenwart der Vergangenheit, Gegenwart der Gegenwart und Gegenwart der Zukunft auf unterschiedliche Personen aufgeteilt wird.

Die Gegenwart der Vergangenheit wird Huay zugeordnet, da sie bereits gestorben ist und sich seit ihrem Tod optisch nicht mehr verändert hat. So wie sich einzelne Erinnerungen in der Zeit konservieren, hat auch Huay sich erhalten, da sie in den letzten 19 Jahren nicht gealtert ist. Boonsong hingegen repräsentiert die Gegenwart der Zukunft durch die Verwandlung in einen Affengeist. „In the jungle he became transformed but did not literally die“³²⁰, wie May Adadol Ingawanij konstatiert. Bezogen auf den Prozess des Sterbens symbolisiert er die Zukunft, da sein möglicher Tod einer undefinierten Zukunft zugewiesen wird. Boonmee letztlich verkörpert die Gegenwart der Gegenwart, da er auf Grund einer Niereninsuffizienz im Sterben liegt.

Diese drei Gegenwarten sind auch räumlich besetzt, wie Mirjam Schaub feststellt: „Es geht um die Aufteilung des modalzeitlichen Nacheinanders in eine Zeit, die nicht mehr ist, ist und noch nicht ist, in ein räumlich verteiltes Nebeneinander, wie es sich in den drei Personen des Filmes verkörpert.“³²¹ So sitzt Huay der Kamera frontal zugeneigt und blickt die meiste Zeit geradeaus. Ihre Position wird auf diese Weise als Retrospektion

³¹⁹ Kerstin Volland, *Zeitspieler*, S. 107.

³²⁰ May Adadol Ingawanij, „Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul“, S. 102.

³²¹ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 178.

bzw. Blick zurück ausgewiesen, weshalb sie den Ort der Vergangenheit besetzt. Boonsong hingegen sitzt mit dem Rücken zur Kamera, wodurch sein schwarzes Rückenfell eine fluoreszierende Grenze mit der Dunkelheit der Nacht bildet, um eine nicht näher definierte, im Ungewissen bestehende Zukunft visuell zu markieren. Boonmee letztlich sitzt im Profil, um seine gegenwärtige Stellung zwischen zugewandter, retrospektiver Vergangenheit und abgewandter, ungewisser Zukunft zu verdeutlichen. Die Aufeinanderfolge einer modalzeitlichen Trias ist ihrem Nebeneinander gewichen; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind simultan ins Bild gesetzt.

4.5 Der Traum von der Zukunft: Die Fotografien

Bevor Boonmee stirbt, wird der für das Medium Film charakteristische Fortlauf der Bilder durch eine Abfolge von zehn aufeinanderfolgenden Fotografien unterbrochen, die Boonmee aus dem Off kommentiert und dessen Kommentar weitestgehend losgelöst von der Fotoserie besteht, weil keine explizite Bezugnahme auf die Bilder, die uniformierte Soldaten und rebellische Jugendliche zeigen, erfolgt.³²² Auffallend an dieser Sequenz ist zudem, dass Bild und Ton in disparate temporale Richtungen weisen: Während die Fotografien auf Grund ihres medialen Dispositivs eine Vergangenheit ins Bild setzen, spricht Boonmee von einem Traum, der jedoch in der Zukunft angesiedelt ist. Die Fotografien als Bilder der Vergangenheit werden für die Evokation einer Zukunft vereinnahmt, die sich durch ihre Indeterminiertheit nur traumhaft äußern kann. Laut Jacquelyn Suter hat Apichatpong mit der Fotografie eine Möglichkeit entdeckt, historische Ereignisse einer ungewissen Zukunft gegenüberzustellen.³²³ Im Fluss der Bilder und bezogen auf die Aufführungssituation des Mediums Film werden Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart verdichtet. Dieser Gegenwart ist aber zugleich ein Entzugsmoment eingeschrieben, da sie in einer Umkehrbewegung stets auf ein Vergangenes und Zukünftiges rückverweist. Die Fotografie ist unter diesen Umständen ein doppelseitiges Bild, das Aktuelles und Virtuelles, Imaginäres und Reales zugleich enthält, wodurch sich eine Verbindung zum Kristallbild eröffnet.

³²² *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:20:02-1:22:47.

³²³ Vgl. Jacquelyn Suter, „Apichatpong: Staging the photo session“, S. 64.

Anders als bei einer Ausstellung oder einem Fotoalbum ist die Wahrnehmung der Fotografien durch ihr Auftauchen im Film doppelt determiniert: Nicht nur ist ihre Reihenfolge strikt festgelegt, sondern jedes Standbild ist auch eine spezifische Dauer lang zu sehen. Bedingt durch letzteres wird den ansonsten statischen Bildern ein temporales Moment zugeschrieben, indem ein singulärer Augenblick in einer zeitlichen Expansion ansichtig wird. Für den Film, der auf Grund seiner medialen Charakteristik 24 Bilder pro Sekunde zeigen muss, um aufgeführt zu werden, heißt dies auch, dass dem Einzelbild ein spezifischer Eigenwert zugeschrieben wird. „Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle überginge“³²⁴, wie Deleuze in Bezug auf das Kristallbild präzisiert. Vergangenes, Virtuelles und Imaginäres erscheinen mittels Fotografie als gegenwärtig, aktuell und real, wobei, gemäß der Strukturmerkmale des Kristallbildes, ein permanenter Austausch zwischen ihnen besteht. Natalie Boehler argumentiert ähnlich, ohne sich direkt auf Deleuze zu beziehen. Entgegen ihres scheinbar dokumentarischen Charakters werden über die Fotografien übersinnliche Welten thematisiert, wenn beispielsweise Affengeister zu sehen sind oder Boonmees Traum visuell in Erscheinung tritt.³²⁵ Die Fotografie im Film befindet sich somit stets in einer dialektischen Oszillation zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen, der medialen Charakteristik der Fotografie und dem Inhalt der präsentierten Bilder. Anders Bergstrom konstatiert demgemäß, dass es in *Uncle Boonmee* zu einer Verwischung des subjektiven und kollektiven Gedächtnisses kommt, wenn individuelle Erinnerungen, Geister aus der Vergangenheit und historische Ereignisse szenisch gleichwertig behandelt werden.³²⁶ Dieser Umstand erlaubt es jedoch, die Fotoserie sowohl über eine politische als auch über eine persönliche Dimension zu lesen, wobei das Kristallbild im ersten Fall als vollendet, im anderen Fall als brüchig erscheint.

4.5.1 Die politische Dimension

Den realpolitischen Hintergrund der Fotoserie bilden Aufstände in den 1970er Jahren in Thailand, die eine demokratische Verfassung zum Ziel hatten und von den Studierenden der Thammasat Universität in Bangkok angeführt wurden. Die Gewalt eskalierte am 6. Oktober 1976, als das Militär die Auseinandersetzungen blutig niederschlug, woraufhin

³²⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 95.

³²⁵ Vgl. Natalie Boehler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 68.

³²⁶ Vgl. Anders Bergstrom, „Cinematic Past Lives“, S. 12.

viele Studierende in den Dschungel im Norden des Landes flohen und sich der kommunistischen Partei anschlossen.³²⁷ Der Nordosten respektive das Gebiet Isaan, in der auch die Handlung von *Uncle Boonmee* angesiedelt ist, galt zur Zeit des Kalten Krieges als Brutstätte und Sympathisant kommunistischer Aktivitäten, die von der Regierung als Bedrohung für die innere staatliche Ordnung gesehen und deshalb militärisch bekämpft wurden.³²⁸ Schon in einem früheren Gespräch innerhalb des Films nimmt Boonmee Bezug auf diese realpolitischen Umstände, wenn er Jen in der Hütte auf der Plantage erklärt, dass er bei der Repression des Kommunismus aktiv beteiligt gewesen ist und seine Krankheit als Folge für diese Tätigkeiten sieht. In der Fotoserie spricht Boonmee nun von einem Traum in der Zukunft, der aber auf vergangenen Ereignissen zu beruhen scheint:

„Letzte Nacht habe ich von der Zukunft geträumt. Ich gelangte dorthin in einer Art Zeitmaschine. Die Stadt in der Zukunft wurde von einer Autorität regiert, die jeden verschwinden lassen konnte. Fanden sie Menschen aus der Vergangenheit, strahlten sie sie mit Licht an. Dieses Licht projizierte Bilder von ihnen auf eine Leinwand. Aus der Vergangenheit bis zu ihrer Ankunft in der Zukunft. Sobald diese Bilder erschienen, verschwanden diese Menschen aus der Vergangenheit. Ich hatte große Angst von dieser Autorität gefangen zu werden, weil ich viele Freunde in dieser Zukunft hatte. Ich lief weg. Aber wo immer ich auch hinlief, sie fanden mich. Sie fragten mich, ob ich diese Straße kennen würde oder jene Straße. Ich sagte ihnen, dass ich sie alle nicht kenne. Und dann verschwand mein Körper.“³²⁹

Boonmee nimmt in diesem Monolog implizit Bezug auf die realpolitische Verfolgung der für die staatliche Ordnung gefährlichen Personen, was durch die Rede von der Autorität, die ein Tötungsgebot befolgt, betont wird. Visuell gestützt wird diese Anmerkung durch zwei Fotografien, die uniformierte Soldaten im Dschungel zeigen und deren Camouflage als Tarnung dient, um die staatliche Macht als ebenso unsichtbar und gegenwärtig auszuweisen, sowie durch eine weitere Fotografie, die eine Reihe von Uniformierten zeigt, die sich in Richtung des Dschungels bewegen, wo am rechten Bildrand eine orange Gestalt Zuflucht zu suchen scheint, um den Eindruck des staatlichen Zugriffs zu veranschaulichen. Während Boonmee das Wort „Zukunft“ ausspricht, ist eine Fotografie von Steine werfenden Jugendlichen zu sehen. Natalie Boehler macht in diesem Bild einen direkten Verweis auf die Straßenunruhen in Bangkok 2010 fest, die umfassendere demokratische Rechte einforderten.³³⁰ Ausgehend von den 1960er Jahren, mit denen die Fotoserie beginnt, wird hier eine Zukunft ins Bild

³²⁷ Vgl. Jacquelyn Suter, „Apichatpong: Staging the photo session“, S. 56.

³²⁸ Vgl. Natalie Boehler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 64-65.

³²⁹ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:20:11-1:22:28.

³³⁰ Vgl. Natalie Boehler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 67.

gesetzt, die sich als realpolitische Gegenwart offenbart. Die Fotoserie verdichtet auf diese Weise die jüngsten historischen Ereignisse in Thailand, zugleich wird die Frage danach formuliert, inwiefern Fotografien die Rolle von Erinnerungen und Gedächtnis übernehmen bzw. zur Emanation ebendieser beitragen.

Eine Fotografie gibt aus sich selbst heraus weder Auskunft über das Vorher und Nachher der Aufnahme, noch über die Umstände, unter denen das Bild entstanden ist. Als subjektiver Ausschnitt bleibt sie gegenüber der Komplexität der Wirklichkeit begrenzt und legt fest, was überhaupt erinnert werden kann. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich Boonmees Anmerkung verstehen, wenn die Autorität mittels eines Lichts der Vergangenheit Bilder auf eine Leinwand projiziert, wodurch die Freunde in der Zukunft verschwinden. Hier formuliert der Film eine implizite Kritik an der staatlichen Erinnerungspolitik, da die gewalttätige Repression des Kommunismus in den nordöstlichen Regionen nach wie vor einen kaum aufgearbeiteten Teil der jüngsten thailändischen Geschichte darstellt.³³¹ Die Rede vom Licht der Vergangenheit, das durch die Bildererzeugung Menschen verschwinden lässt, stellt damit eine Allegorie der Erinnerung und des Vergessens gleichermaßen dar, denn die Autorität legt in diesem Falle fest, was im öffentlichen Diskurs an Bildern der Vergangenheit zirkuliert. Die Erinnerungen an historische Ereignisse werden auf diese Weise in eine spezifische Richtung gelenkt und kanalisiert. *Uncle Boonmee* „comment[s] on the questionable status of photographic images as reliable carriers of memory“³³², wie Natalie Boehler präzisiert. So besteht die Fotoserie anfänglich nur aus Bildern posierender Soldaten, wodurch das Erinnern als ausschließlich staatliches Anliegen ausgewiesen wird. Im weiteren Fortlauf der Serie tauchen jedoch auch Fotos rebellierender Jugendlicher auf, deren Anliegen um Demokratisierung mit jenem der Studierenden der 1970er Jahre korreliert, wodurch zweierlei angezeigt ist: Einerseits ist Geschichte selbst keine unaufhaltsame lineare Progression, sondern in ihrem Fortgang zeigen sich auch stets perpetuierende Momente an, andererseits wird dadurch eine Gegenöffentlichkeit evoziert, die nicht nur gegen das Vergessen angeht, sondern auch die Erinnerungspolitik nicht mehr auf staatlicher Seite verortet, wenn in einer Fotografie zu sehen ist, wie ein rebellischer Jugendlicher ein Foto macht.

³³¹ Vgl. Jacquelyn Suter, „Apichatpong: Staging the photo session“, S. 56-58.

³³² Natalie Boehler, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 70.

In der Erzeugung einer Gegenöffentlichkeit ist auch das Auftauchen des Affengeistes zu sehen. Denn er stört das dokumentarische Anliegen der Fotografie, real existierende Personen und Gegebenheiten objektiv abzubilden, wodurch er auf den manipulativen Charakter von Fotografien aufmerksam macht, damit sie propagandistisch im Sinne einer spezifisch ausgerichteten Erinnerungspolitik vereinnahmt werden können. Im Kontext des Films stellt er zudem die Personalisierung einer subalternen Kultur und einer vorstaatlichen Zeit, die von staatlicher Seite ebenso repressiv unterdrückt, marginalisiert und vergessen als auch als primitiv und rückständig betrachtet wird.³³³ Der Affengeist steht damit entgegen eines Vergessens der lokalen Bevölkerung und ihrer ländlichen Traditionen, die einen Teil Thailands bilden. Anders als die rebellierenden Jugendlichen, die eine Gegenöffentlichkeit im Sinne einer zunehmender Demokratisierung evozieren, wird durch den Affen der Fokus auf die Vergangenheit Thailands vor der modernen Staatenbildung gelegt. Im Gruppenfoto einiger Soldaten mit dem Affengeist kommt es deshalb zur Überlappung zweier temporaler Ordnungen, indem sich die Gegenwart der Soldaten mit der Vergangenheit des Affengeistes, säkularisierte Staatsmacht und archaische Vorzeit verschränkt. Die Fotografien sind aus dieser Perspektive betrachtet vollendete Kristallbilder, da in ihnen Vergangenheit und Gegenwart, Aktuelles und Virtuelles in Koaleszenz zueinander stehen und beständig aufeinander verweisen.

4.5.2 Die persönliche Dimension

Neben dieser politischen Ebene eröffnet die Fotoserie eine auf Boonmee bezogene Dimension innerhalb des filmischen Narrativs. Jacquelyn Suter argumentiert, dass die Standbilder im Wesentlichen dazu dienen, die Vergangenheit über die Gegenwart mit der Zukunft zu verbinden.³³⁴ Bereits die erste Fotografie schafft eine direkte Verbindung dieser verschiedenen Temporalitäten: Sie zeigt, wie ein Soldat einen Affen, um dessen Hals ein Seil gebunden ist, hinter sich herzieht. Dieses Bild ist eine Wiederholung der Anfangssequenz, wenn der Ochse, bei dem es sich um ein früheres Leben Boonmees handelt, vom Hirten eingefangen und an einem Seil gebunden zurückgebracht wird. Das Standbild wiederholt nicht nur loopartig ein vergangenes Ereignis, sondern verlegt es von einer archaisch anmutenden Vorzeit in die Gegenwart, die durch die Wiederholung

³³³ Vgl. Ebd., S. 66.

³³⁴ Vgl. Jacquelyn Suter, „Apichatpong: Staging the photo session“, S. 62.

gebildet wird. Darüber hinaus taucht der Affengeist bereits in der Anfangssequenz in einem scheinbaren Gegenschuss auf, wodurch die Zeitlichkeiten zusätzlich verschränkt werden. Vergangenheit und Gegenwart überlappen sich somit im Bild des am Seil festgebundenen Affen. Dass es sich bei dem Affen um Boonmee handeln könnte, wird ebenfalls durch die Fotografie posierender Soldaten, in deren Mitte ein Affe steht, unterstrichen, da es direkt auf Boonmees Partizipation in der Bekämpfung des Kommunismus anspielt. Auch in diesem Fall liegt ein Kristallbild vor, da sich Vergangenheit und Gegenwart in einem gegenseitigen Austauschverhältnis befinden.

Dennoch zeigt sich im letzten Bild der Fotoserie ein Riss im Kristallbild an, einen Moment, in dem die Zeit auf die Zukunft hin entweichen kann, „ein neuartiges Reales, das jenseits von Aktuellem und Virtuellem ist.“³³⁵ Am Ende der Fotoserie steht Boonmees Verschwinden, wie er selbst sagt. So folgt als letztes Bild eine unkommentierte Fotografie, die eine Straße mit kreisförmigen Reifenspuren zeigt und damit den Anblick auf eine menschenleere Landschaft gewährleistet, die nur noch über Spuren auf eine frühere menschliche Präsenz schließen lässt.³³⁶ Auf diese Weise verweisen die Fotoserie sowie die Reifenspuren als Allegorie auf den geschlossenen Kreislauf aus Leben und Tod auf die darauffolgende Szene, in der Boonmee im Beisein seiner Familie stirbt, da durch die letzte Fotografie der Tod und damit die zukünftige Abwesenheit Boonmees in der materiellen Welt der Menschen vorweggenommen wird. „Im Verlassen [der materiellen Welt, M.B.] gibt sich die Zeit eine Zukunft“³³⁷, wie Deleuze zum Riss im Kristallbild schreibt. Die Fotografie wird hier entgegen ihres medialen Charakters, Vergangenheit abzubilden, benutzt, indem eine Zukunft ins Bild gesetzt wird. Das erlaubt es, die menschenleere Landschaft auch als tabula rasa zu betrachten: Die Fotografie, die eine scheinbar habhafte Vergangenheit anzeigt, veranschaulicht eine Zukunft, die gestaltet werden kann.

4.6 Am Ende ein Kristallbild

Neben der Sequenz aus Fotografien ist auch das Ende des Films³³⁸ als ein Kristallbild konzipiert. Zunächst betritt Tong, nachdem er sich geduscht hat, den angrenzenden

³³⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 117.

³³⁶ Vgl. Natalie Boehler, „Haunted Timed, Still Photography and Cinema as Memory“, S. 67.

³³⁷ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 120.

³³⁸ *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, 1:37:19-1:43:07.

Raum des Hotelzimmers, in dem Jen gemeinsam mit Roong auf dem Bett sitzt und fernsieht. Tong zieht sich an und setzt sich zu ihnen aufs Bett, um nach einer kurzen Zeit wieder aufzustehen und seine Mönchskutte zusammenzulegen, wobei von der Halbtotale des gesamten Raumes auf eine Halbnähe, die nur Tong umfasst, geschnitten wird. Jen steht vom Bett auf, bittet ihn zum Essen und nimmt auf dem Stuhl Platz, der jedoch so platziert ist, dass nur ihr Kopf in der rechten unteren Bildecke zu sehen ist. Tong blickt auf das Bett und es folgt ein Point-Of-View-Shot, der die drei Personen Tong, Jen und Roong von hinten zeigt, wie sie auf dem Bett sitzend fernsehen. Es erfolgt der Schnitt auf eine Halbtotale, die den Blick auf das Hotelzimmer freigibt. Während in der linken Bildhälfte Tong, Jen und Roong immer noch fernsehen, zieht in der rechten Bildhälfte Jen Tong am Arm aus dem Zimmer hinaus. Anschließend werden die beiden in einem grell ausgeleuchteten Restaurant gezeigt. Der Film schneidet nochmals auf das Hotelzimmer, wo die drei lethargisch in den Fernseher blicken. *Uncle Boonmee* endet schließlich mit einem Schnitt auf Schwarz.³³⁹

Diese Szene lässt sich in zweifacher Hinsicht auf das Kristallbild von Deleuze beziehen, die mit den zwei Operationen der Bildung des Kristallbildes korrespondieren: Einerseits die in jedem Augenblick zeitgleiche Trennung in Vergangenheit und Gegenwart und andererseits die Teilung der Zeit in eine in die Zukunft strebende Bewegung und eine in die Vergangenheit fallende Richtung.³⁴⁰

4.6.1 Die Spaltung von Vergangenheit und Gegenwart

Anders Bergstrom interpretiert die Szene dahingehend, dass durch die Doppelung der Charaktere eine Erinnerung an ein vergangenes Selbst über die gegenwärtige Diegese gelegt wird, wodurch Raum und Zeit transzendiert werden.³⁴¹ Bergstrom verortet demgemäß eine zeitliche Spaltung an jenem Augenblick, in dem sich Tong vom Bett erhebt, während die drei Personen vor dem Fernseher sitzen bleiben. Es ist der Moment,

³³⁹ Anm.: Christa Blümlinger exemplifiziert anhand dieser Szene ihre These der Möglichkeitsformen, die charakteristisch für *Uncle Boonmee* sind, um konventionalisierte Erzählmuster zu unterwandern. Der Umstand möglicher Zeitlichkeiten in einem filmischen Bild als Kritik an einer modalzeitlichen Linearität legt den Schluss nahe, dass es sich in dieser Szene um Gegenwartsspitzen handeln könnte. Da jedoch nur eine Zweiteilung der Zeit anstatt der von Deleuze für die Gegenwartsspitzen vorgeschlagenen Dreiteilung vollzogen wird, scheint es in Anbetracht des bereits Ausgeführten fruchtbarer, die Szene auf das Kristallbild zu beziehen.

Vgl. Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen“, S. 212-213.

³⁴⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 111.

³⁴¹ Vgl. Anders Bergstrom, „Cinematic Past Lives“, S. 10.

an dem sich Gegenwart und Vergangenheit spalten. Auf diese Weise wird die Gegenwart durch Tongs Handlungen weitergeführt, während die Vergangenheit durch die nahezu regungslosen Körper der Fernsehenden stillsteht. Das Aktuelle besteht so gesehen in Tong, der aufsteht, die Mönchskutte zusammenlegt und auf das Bett blickt, wohingegen das Virtuelle in den drei fernsehenden Figuren besteht. Zugleich wird aber die Vergangenheit auf die andere Seite des Raumes gespiegelt und Tongs Blick aufs Bett wird zu einem Blick in die unmittelbare Vergangenheit. Vergangenheit und Gegenwart treten somit in den Zustand der Koexistenz ein, wie Deleuze schreibt: „Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.“³⁴² Es ist eine absolute Simultaneität zwischen Vergangenheit und Gegenwart, da sich Erinnerung und Wahrnehmung gegenseitig überlagern, mithin ununterscheidbar werden, wie durch die Kameraeinstellung suggeriert wird, in der Tong auf die drei Personen am Bett blickt, während Jen ihn aus dem Zimmer zieht. Dadurch wird eine lineare Abfolge der einzelnen Ereignisse in deren zeitgleiche Koexistenz überführt, was die These von Deleuze stützt, dass Vergangenheit und Gegenwart in demselben Augenblick gebildet werden und das Spaltungsmoment im Kristallbild ansichtig wird. Der Moment der Zeitspaltung wird in dieser Szene auf ein Bild verdichtet.

4.6.2 Die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft

Eine andere Lesart der Szene, die ebenfalls auf das Kristallbild bezogen werden kann, ist der Umstand, dass durch die augenblickliche Spaltung der Zeit ein Strahl des Aktuellen in die Zukunft strebt, während der andere als das Virtuelle in die Vergangenheit weist. Jedoch ist eine derartige Unterscheidung im kleinsten Kreislauf des Kristallbildes nicht mehr möglich. Es ist „ein aktuell-virtueller Kreislauf auf der Stelle, nicht aber eine Aktualisierung des Virtuellen aufgrund einer Verschiebung betroffenen Aktuellen.“³⁴³ In dieser abschließenden Szene ist das Virtuelle als rein zu bezeichnen, da es keinerlei Anzeichen für ein Aktuelles gibt, auf das hin sich das Virtuelle aktualisieren kann. Wo in der ersten Interpretation der Szene einigermaßen ersichtlich war, worin das Aktuelle und das Virtuelle, Gegenwart und Vergangenheit bestand, fehlen in dieser Lesart nun derlei Anzeichen, die eine Zuordnung möglich

³⁴² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 109.

³⁴³ Ebd., S. 110.

machen würden. Vielmehr verweist die Szene auf eine Zukunft, die in zwei Möglichkeiten aufgebrochen wird, je nachdem aus welcher Perspektive das Aktuelle betrachtet wird. Das Moment der Zeitspaltung wäre auch in diesem zweiten Fall dort anzusetzen, als Tong vom Bett aufsteht, um die Kutte zusammenzulegen. Die eine Zukunft führt Tong und Jen hinaus ins neondurchleuchtete Restaurant, während die drei Fernsehenden als virtuelle Erinnerungen im Hotelzimmer zurückbleiben. Die andere Zukunft hingegen besteht darin, die Szene im Restaurant als vergangen zu betrachten, da der Film mit der Einstellung der drei diegetischen Figuren, die fernsehen, endet. Die Halbtotale, die die zwei Handlungen in sich bündelt, ist unter diesen Aspekten betrachtet jener Moment, in dem sich das filmische Bild in zwei sich gegenseitig ausschließende Zukunftsperspektiven spaltet, zugleich aber die Zukunft an die Vergangenheit rückkoppelt, ohne zu markieren, welche Handlung in die Zukunft strebt und welche in die Vergangenheit weist. „Denn es ist nicht entscheidbar, welche Figur Double oder Gespenst, Gedächtnis oder Vorwegnahme ist und welche sich in der ‚Realität‘ der gezeigten Gegenwart befindet.“³⁴⁴ Diese gezeigte Gegenwart wird damit auch zu einer Befragung dessen, welche Potentialitäten sie enthält und sich verwirklichen können. Die Zukunft erscheint weder determiniert noch notwendig linear, sondern verweist auf den verform- und wandelbaren Charakter der Zeit selbst.

³⁴⁴ Christa Blümlinger, „Film als Kunst der Passagen“, S. 213.

5 Fazit

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage nach der zeitlichen Verfasstheit narrativer Spielfilme, wobei der Fokus auf nichtlinearen Erzählweisen lag. „Achronie der Zeit“ wurde dabei als Begriff benutzt, Narrationen zu umschreiben, deren Ereignisse sich einem chronologischen Handlungsverlauf verweigern. Zwar wurde eine Dominanz temporaler Linearität im Film konstatiert, die auch entsprechend akademisch von der realistischen und neoformalistischen Theoriebildung beschrieben und herausgearbeitet wurde, unter dem Terminus des „postklassischen Films“ wurde jedoch eine Abgrenzung hiervon vorgenommen, da sich unter diesem Begriff einige ästhetische Neuerungen subsumieren lassen, die es erlauben, die Linearität der Handlung in Nonlinearität zu überführen, die in sich geschlossene Erzählung in eine offene Form zu transformieren. Filme können damit auch den Charakter der Zeit medial hinterfragen, da Zeitlichkeit durch offene Erzählformen nicht mehr linear-kausal zu verstehen ist und an die Stelle der Zeitvorstellung als Linie alternative Möglichkeiten treten.

Auf dieser Erkenntnis aufbauend, wurde *Das Zeit-Bild* von Gilles Deleuze als eine Theorie verstanden, um der zeitlichen Qualität offener filmischer Formen habhaft zu werden. In den von Deleuze gebildeten Begriffen schwingt die grundsätzliche Annahme mit, dass die Zeit im Generellen nicht als chronologisch zu verstehen ist, sondern dass sie grundsätzlich nichtlinear ist. Die Termini tragen diesem Umstand auch Rechnung. In Erinnerungsbildern wird das Vergangene gegenwärtig; sie treten unvermittelt und narrativ unmotiviert auf, weshalb ihr Ursprung unklar bleibt und sie nicht, wie im klassischen Erzählkino üblich, die gegenwärtige Handlung durch den Rekurs auf die Vergangenheit erläutern. Der Traum legt wiederum eine assoziative Kette an Bildern frei, die nicht linear aufeinanderfolgen und die Vergangenheit selbst als verformbare Masse begreifen. Erinnerung und Traum liefern zwar bereits Ansichten der Zeit, sind noch keine direkten Bilder der Zeit im engeren Verständnis, da Aktuelles und Virtuelles noch, wenn auch schwerlich, voneinander unterscheidbar bleiben. Das direkte Bild der Zeit liefert schließlich das Kristallbild durch die Koaleszenz von Vergangenheit und Gegenwart, Aktuellem und Virtuellem. Im Kristallbild zeigt sich das Gründungsmoment der Zeit selbst an, da sie sich beständig in Vergangenheit und Gegenwart spaltet, wobei genau dieser Augenblick ansichtig und ununterscheidbar wird. Darauf aufbauend gibt es für Deleuze nun zwei mögliche Bildformen: die Vergangenheitsschichten, die die Simultaneität der vergangenen Ereignisse simultan ins

Bild setzen, und die Gegenwartsspitzen, die in die Potentialität des Augenblicks selbst hinabsteigen. Diese Überlegungen kulminieren letztlich im dritten direkten Bild der Zeit, nämlich der Serie der Zeit bzw. dem Fabulierakt, der eine Ordnung der Bilder beschreibt, die ohne zeitliche Fixpunkte auskommt und durch eine lose Bilderfolge charakterisiert ist.

Anhand der Analyse des Films *Uncle Boonmee* wurde die These untermauert, dass sich die Theorie von Deleuze für offene Erzählformen besonders gut eignet. Beruhend auf den religiös-spirituellen Glaubensinhalten von Buddhismus und Animismus, die implizit in die Gestaltung des Films eingehen, liegt diesem ein nicht kausales Zeitschema zugrunde. Dies äußert sich darin, dass die Narration auf das Fabulieren bezogen werden kann. *Uncle Boonmee* besteht neben sechs Sequenzen, die nur lose bis gar nicht aufeinander bezogen sind, aus einer Reihe von Bildern, die sich einer temporal-linearen Verortung entziehen. Diese Bilderfolge, deren Logik assoziativ statt kausal ist, legt zudem durch die Vermischung fantastischer Inhalte mit dokumentarischen Montage- und Filmformen ein Naheverhältnis zum Traum, somit auch zum Surrealismus fest. Mit dem Surrealismus teilt der Film die Auffassung einer durchlässigen Grenze zwischen Mensch und Tier, wodurch die diegetischen Figuren einem steten Wandel unterliegen, was zugleich wiederum ein Charakteristikum des Fabulierens darstellt. Das Tierische wird zudem über nicht markierte Rückblenden thematisiert, woraus sich der zweite Themenkomplex, der um Gedächtnis und Erinnerung kreist, ergibt. Neben diesen Erinnerungsbildern kommen auch die Vergangenheitsschichten in Form tiefenscharf komponierter Bilder zum Ausdruck, wobei in *Uncle Boonmee* ein dreistufiger Prozess – gelungene, nicht vollends geglückte und vergessene Erinnerung – verhandelt wird. Im gemeinsamen Abendessen werden letztlich die Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen, die laut Deleuze durch ähnliche filmische Mittel erzeugt werden, in Ununterscheidbarkeit überführt. Mit der Sequenz von Fotografien finden sich auch Kristallbilder wieder, die zum einen über den politischen Kontext gelesen werden können, wodurch die historische Vergangenheit stets in die realpolitische Gegenwart hineinwirkt, zum anderen über eine persönliche Ausweitung zu verstehen sind, da sich durch den Affen, der einen Riss in den Kristall einführt, eine Zukunft anzeigt. Am Ende des Films steht ein weiteres Kristallbild, das wiederum eine doppelte Lesart ermöglicht: Einerseits wird das Gründungsmoment der Zeit, das in der zeitgleichen Spaltung von Gegenwart und Vergangenheit besteht, ins

Bild gesetzt; andererseits wird der Blick auf die Potentialität, die in der Zukunft besteht, eröffnet.

Wie sich herausgestellt hat, bildet die Theorie des Zeit-Bildes von Deleuze ein adäquates begriffliches Instrumentarium, um achronische Erzählungen in den Griff zu bekommen und die Mannigfaltigkeit temporaler Filminszenierungen analysieren zu können. Gerade bei Apichatpong handelt es sich um einen Regisseur, der in seinen Filmen Zeit stets als verformbare und zu gestaltende Masse betrachtet, wodurch zeitliche Strukturen entstehen, die einem linear-kausalen Schema diametral entgegenstehen. Diese Arbeit soll somit eine Anregung sein, sich intensiver mit Deleuze und achronischen Erzählweisen sowie den Filmen Apichatpongs zu beschäftigen, um bestehende Forschungslücken aufzufüllen.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Bazin, André, „Die Entwicklung der Filmsprache“, *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag ²2009, S. 90-109; (Orig. „L'évolution du langage cinématographique“, *André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975).

Bazin, André, „Ontologie des photographischen Bildes“, *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag ²2009, S. 33-42; (Orig. „Ontologie de l'image photographique“, *André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975).

Bazin, André, „Schneiden verboten!“, *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einführung von François Truffaut, Berlin: Alexander Verlag ²2009, S. 75-89; (Orig. „Montage interdit“, *André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975).

Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Wilhelm Fink 2012.

Beller, Hans, „Transition. Oder: der Zeitsprung zwischen den Sequenzen“, *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Hg. Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmidt/Alfreys Tews, Berlin: Bertz 2004, (= *Bremer Symposium zum Film* Bd. 8), S. 43-56.

Bellour, Raymond, „Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 41-60.

Bergstrom, Anders, „Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's 'Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives'“, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 48/4, 2015, S. 1-16.

Blümlinger, Christa, „Film als Kunst der Passagen. Apichatpong Weerasethakuls Variationen über ‚Boonmee‘“, *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Hg. Eva Kernbauer, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 199-215.

Boehler, Natalie, „Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in 'Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives'“, *Journal of Modern Literature in Chinese* 12/1, 2014, S. 62- 72.

Boehler, Natalie, „Staging the spectral: The order, haunting and politics in 'Mekong Hotel'“, *Horror Studies* 5/2, 2014, S. 197-210.

Boehler, Natalie, „The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul“, *ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies* 4/2, 2011, S. 290-304.

Bogue, Ronald, *Deleuze On Cinema*, New York/London: Routledge 2003.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2006; (Orig. New York: Columbia University Press 1985).

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York [u.a.]: McGraw-Hill ⁴1993; (Orig. Reading: Addison-Wesley 1979).

Buckland, Warren, „Introduction: Puzzle Plots“, *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Hg. Warren Buckland, Malden/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 1-12.

Büttner, Elisabeth/Marc Ries, „Kino-Werden. Die Dimension des Zeit-Bildes“, *Zeit*, Hg. SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 1999, S. 32-46.

Cameron, Allan, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan 2008.

Cowie, Elizabeth, „Storytelling: classical Hollywood cinema and classical narrative“, *Contemporary Hollywood Cinema*, Hg. Steve Neale/Murray Smith, London/New York: Routledge 1998, S. 178-190.

Deleuze, Gilles, „Das Aktuelle und das Virtuelle“, *Deleuze und die Künste*, Hg. Peter Gente/Peter Weibel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 249-253; (Orig. „L’actuel et le virtuel“, *Dialogues*, Paris: Flammarion 1977).

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; (Orig. *L’image-mouvement. Cinéma 1*, Paris: Les Édition de Minuit 1983).

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; (Orig. *L’image-temps. Cinéma 2*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985).

Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1992; (Orig. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968).

Deleuze, Gilles, „Die Fürsprecher“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 175-196; (Orig. *L’autre Journal* 8, Oktober 1985).

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1995; (Orig. *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Paris: Éditions de la Différence 1984).

Deleuze, Gilles, „Über ‚Das Bewegungs-Bild‘“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2014, S. 70-85; (Orig. *Cahiers du cinéma* 352, Oktober 1983).

Deleuze, Gilles, „Über ‚Das Zeit-Bild‘“, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2014, S. 86-91; (Orig. *Cinéma* 334, 18. Dezember 1985).

Distelmeyer, Jan, „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld postklassischen Hollywood-Kinos“, *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster/Hamburg/London: LIT 2002, (= *Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte* Bd. 12), S. 63-95.

Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press 2002.

Eckel, Julia, *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino*, Marburg: Schüren 2012.

Eder, Jens, „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hg. Jens Eder, Münster/Hamburg/London: LIT 2002, (= *Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte* Bd. 12), S. 9-61.

Engell, Lorenz/Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender ²2003, S. 222-240.

Fahle, Oliver, „Deleuze und die Geschichte des Films“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 114-126.

Fahle, Oliver „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11/1, 2002, S. 97-112.

Ferrari, Matthew P., „Primitive Gazing: Apichatpong Weerasethakul's Sensational Inaction Cinema“, *Storytelling in World Cinemas. Volume 1 – Forms*, Hg. Lina Khatib, London/New York: Wallflower Press 2012, S. 165-176.

Grande, Maurizio, „Die nicht-derivaten Bilder“, *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Les presses de la Sorbonne Nouvelle ³1999, S. 303-322.

Green, Ronald S., *Buddhism goes to the Movies. Introduction to Buddhist Thought and Practice*, New York/London: Routledge 2014.

Ho, Thanh, *Der Übergang von Leben zu Tod und Wiedergeburt im Theravada-Buddhismus. Vorstellungen und Rituale*, Marburg: Tectum 2008, (= *Religionen aktuell* Bd. 3).

Ingawanij, May Adadol, „Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul“, *Screening Nature. Cinema beyond the Human*, Hg. Anat Pick/Guinevere Narraway, New York/Oxford: Berghahn 2013, S. 91-109.

Ingawanij, May Adadol/Richard Lowell MacDonald, „Blissfully whose? Jungle pleasures, ultra-modernist cinema and the cosmopolitan Thai auteur“, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4/1, 2006, S. 37-54.

Keutzer, Oliver/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann, *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer 2014, (= *Film, Fernsehen, Neue Medien* Bd. 1).

Kim, Jihoon, „Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations“, *Global Art Cinema. New Theories and*

Histories, Hg. Rosalind Galt/Karl Schoonover, New York: Oxford University Press 2010, S. 125-141.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Hg. Karsten Witte, vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Kuhn, Markus, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011, (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory* Bd. 26).

Lovatt, Philippa, „'Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul“, *The New Soundtrack* 3/1, 2013, S. 61-79.

Lowenstein, Adam, *Dreaming of Cinema. Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*, New York: Columbia University Press 2015, (= *Film & Culture* Bd. 75).

Martin-Jones, David, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2006.

Newman, Karen, „A Man Who Can Recall His Past Lives. Installations by Apichatpong Weerasethakul“, *Apichatpong Weerasethakul*, Hg. James Quandt, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2009, (= *FilmmuseumSynemaPublikationen* Bd. 12), S. 143-157.

Ott, Michaela, „Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze“, *Deleuze und die Künste*, Hg. Peter Gente/Peter Weibel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 106-120.

Powell, Helen, *Stop the Clocks! Time and Narrative in Cinema*, London/New York: I.B. Tauris 2012, (= *International Library of the Moving Image* Bd. 4).

Purnama, Ari, „Syndromes of indirect communication: A functional analysis of the static long-take technique in Apichatpong Weerasethakul's feature films“, *Asian Cinema* 26/2, 2015, S. 205-222.

Quandt, James, „Resistant to Bliss: Describing Apichatpong“, *Apichatpong Weerasethakul*, Hg. James Quandt, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2009, (= *FilmmuseumSynemaPublikationen* Bd. 12), S. 13-30.

Rodowick, David Norman, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke University Press 1997, (= *Post-Contemporary Interventions* Bd. 60).

Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink 2003.

Schaub, Mirjam, „Das Prinzip der Ununterscheidbarkeit. Zu einem Topos in Gilles Deleuzes ‚Zeit-Bild‘“, *Just Not In Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, Hg. Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzl, München: Wilhelm Fink 2011, (= *Mediologie* Bd. 20), S. 159-176.

Seeßlen, Georg, „Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch“, *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Hg. Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmidt/Alfreys Tews, Berlin: Bertz 2004, (= *Bremer Symposium zum Film* Bd. 8), S. 99-114.

Steinke, Anthrin, *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*, Trier: WVT 2007, (= *focal point. Arbeiten zur anglistischen und amerikanistischen Medienwissenschaft* Bd. 5).

Suter, Jacquelyn, „Apichatpong: Staging the photo session“, *Asian Cinema* 24/1, 2013, S. 51-67.

Teh, David, „Itinerant Cinema. The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul“, *Third Text* 25/5, 2011, S. 595-609.

Thanouli, Eleftheria, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London/New York: Wallflower Press 2009.

Volland, Kerstin, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, (= *Medienbildung und Gesellschaft* Bd. 11).

Williams, Linda, *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press 1992; (Orig. Urbana: University of Illinois Press 1981).

Online-Quellen

Parks, Tyler Munroe, „The Subtle Way Out: Cinematic Thought, Belief in the World, and Four Contemporary Filmmakers“, <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/15978>, 2015, 23.02.2017; (Orig. Dissertation, University of Edinburgh 2014).

Filmographie

12 Angry Men, Regie: Sidney Lumet, USA 1957.

21 Grams, Regie: Alejandro G. Iñárritu, USA 2003.

Abre los ojos, Regie: Alejandro Amenábar, ESP/FRA/ITA 1997.

All About Eve, Regie: Joseph L. Mankiewicz, USA 1950.

Blissfully Yours, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA 2002; (Orig. *Sud sanaeha*).

Cemetery of Splendour, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/GB/GER/FRA/MAL/KOR/MEX/USA/NO 2015; (Orig. *Rak ti Khon Kaen*).

Citizen Kane, Regie: Orson Welles, USA 1941.

Das Cabinet des Dr. Caligari, Regie: Robert Wiene, DE 1920.

Groundhog Day, Regie: Harold Ramis, USA 1993.

High Noon, Regie: Fred Zinnemann, USA 1952.

Intolerance, Regie: D. W. Griffith, USA 1916.

L'Âge d'Or, R: Luis Buñuel, FRA 1930.

L'année dernière à Marienbad, Regie: Alain Resnais, FRA/ITA 1961.

L'arrive d'un train en garde de La Ciotat, R: Auguste Lumière/Louis Lumière, FRA 1895.

Lost Highway, Regie: David Lynch, FRA/USA 1997.

Mulholland Drive, Regie: David Lynch, FRA/USA 2001.

Mysterious Objects At Noon, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/NL 2000; (Orig. *Dokfa nai meuman*).

Pulp Fiction, Regie: Quentin Tarantino, USA 1994.

Rope, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948.

Russian Ark, Regie: Aleksandr Sokurov, RU/DE/JP/FIN/DEN 2002; (Orig. *Russki Kowtscheg*).

Smoking/No Smoking, Regie: Alain Resnais, FRA/ITA/SUI 1993.

Spellbound, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1945.

Syndromes and a Century, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA/AUT 2006; (Orig. *Sang sattawat*).

The Mirror, R: Andrei Tarkowski, UdSSR 1975; (Orig. *Zerkalo*).

Timecode, Regie: Mike Figgis, USA 2000.

Tropical Malady, Regie: Apichatpong Weerasethakul, TH/FRA/DE/ITA 2004; (Orig. *Sud pralad*).

Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben, Regie: Apichatpong Weerasethakul, DVD-Video, Lighthouse 2011; (Orig. *Loong Boonmee raleuk chat*, TH/UK/FRA/DE/ES/NL 2010).

Vanilla Sky, Regie: Cameron Crowe, USA/ESP 2001.

Abstract

Die vorliegende Arbeit „Achronie der Zeit – Zeit-Bilder in Apichatpong Weerasethakuls *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*“ widmet sich grundsätzlich der Frage, wie Zeit in einem narrativen Spielfilm umgesetzt werden kann. Im Gegensatz zu temporaler Linearität, wie sie nach wie vor im Großteil der fiktionalen Filme zu Anschauung kommt, liegt dem analysierten Film keine chronologische Zeitstruktur zugrunde, weshalb die non-lineare respektive achronische Temporalität im Zentrum dieser Arbeit steht. Mit Hilfe der Theoriebildung von Gilles Deleuze werden die zeitlichen Strukturen des Films analysiert.

Im ersten Teil werden zunächst die Möglichkeiten filmischer Linearität skizziert. Im Anschluss werden unter dem Begriff des postklassischen Kinos in Abgrenzung zu der realistischen Filmtheorie Bazins und Kracauers sowie dem klassischen Erzählkino Hollywoods der 1920er- bis frühen 1960er-Jahre filmästhetische Möglichkeiten beschrieben, die das kausal-lineare Schema klassischer Narrationen hinterfragen, kritisieren und in Zweifel ziehen. Diese vielfältigen Optionen werden anhand einschlägiger Fachliteratur synthetisiert und führen zu Gilles Deleuze, der mit *Das Zeit-Bild* eine in sich kohärente Theorie vorgelegt hat, die den Film ausschließlich über seine zeitliche Qualität versteht, die per se keinem linear-kausalen Muster folgt. In *Das Zeit-Bild* werden deshalb von Deleuze unterschiedliche Bildtypen – Erinnerungsbild, Traumbild, Kristallbild, Vergangenheitsschichten, Gegenwartsspitzen und die Serie der Zeit – konzipiert, die im zweiten Teil der Arbeit untersucht werden, sowohl im Hinblick auf ihre filmische Umsetzung als auch was die Thematisierung von Zeitlichkeit anbelangt. Ein kurzer Exkurs zu den zeitphilosophischen Überlegungen von Deleuze aus *Differenz und Wiederholung*, die implizit in die Bestimmung der Bildtypen einfließen, soll den dafür notwendigen Rahmen bilden. Die auf diese Weise erzielten Erkenntnisse werden anschließend auf den Film *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* angewandt, um die temporalen Strukturen dieses Filmes zu analysieren. Dabei werden buddhistisch-animistische Motive ebenso berücksichtigt wie das Nahverhältnis zum Surrealismus und die durch den Film eröffnete politische Dimension.

Abstract in English

This thesis entitled “Achrony of Time – Time-Images in Apichatpong Weerasethakul’s *Uncle Boonmee who can recall his past lives*“ focuses on the question how time is represented in narrative fiction films. In contrast to temporal linearity, which is still to be found in the majority of the fiction films produced, the plot of the analysed film is not structured chronologically. This is the reason why non-linear and respectively achronical temporality are at the centre of this thesis. The structure of time is analysed by means of the theory of Gilles Deleuze.

In the first part of this paper the possibilities of temporal linearity are discussed. Following this, the term of post-classical cinema is introduced beforehand in order to distinguish it from the realist film theory by Bazin and Kracauer as well as classical Hollywood cinema from the 1920s until the early 1960s. Additionally, the causal and linear patterns of classical film narratives are thereby called into question. Those manifold options of post-classical cinema are summarized by subject literature which lead to Gilles Deleuze, who established a coherent theory in *The Time-Image* which explains film exclusively as a matter of time, which is as such structured in a non linear scheme. In this work Deleuze develops several types of images – recollection image, dream image, crystal image, sheets of past, peaks of present and the series of time -, which are discussed both with regards to their filmic realisation and their thematisation of time. A short digression on the philosophical reflections on time in *Difference and Repetition*, which can be found implicitly in those types of images, should serve for a deeper understanding. Those theoretical ideas are finally applied in the analysis of the temporal structures of the film *Uncle Boonmee who can recall his past lives*, Thereby also buddhistic-animistic themes are taken into consideration as well as the affinity to surrealism and the political context.