

Kayo Adachi-Rabe

Das Paradox im Zeitkristall

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14509>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Adachi-Rabe, Kayo: Das Paradox im Zeitkristall. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 279–285. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14509>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Das Paradox im Zeitkristall

Kayo Adachi-Rabe

Mein Forschungsprojekt behandelt den Film als Repräsentationsmodus, in dem das paradoxe Denken als Ausdruckspotenzial integriert ist. Dieser Beitrag beschränkt sich auf das Thema des Paradoxes in Bezug auf die Zeitdarstellung im Film. Dabei möchte ich Gilles Deleuzes Filmtheorie im Zusammenhang mit Henri Bergsons Denkweise betrachten, die Deleuze als Inspirationsquelle diente. Das Paradox war für beide Philosophen eines ihrer gemeinsamen Hauptthemen und bildet einen Kernpunkt der Theorie des Zeit-Bildes. Um die Adäquatheit der philosophischen Diskurse in der Filmpraxis zu überprüfen, analysiere ich zwei Filmbeispiele.

1. Zenon und das Bewegungs-Bild

In Bergsons metaphysischer Untersuchung steht seine Auseinandersetzung mit dem Sophismus Zenons aus Elea im Mittelpunkt: Achilles kann die Schildkröte nicht einholen, der er einen Vorsprung gab. Immer wenn der Verfolger ein Stück weiter läuft, kommt der Verfolgte noch ein weiteres Stück voran.¹ Das Problem dieses Arguments liegt Bergson zufolge darin, dass die Bewegung mit dem vom Bewegten durchlaufenen Raum verwechselt wurde: Während ein Intervall unbegrenzt in zahlreiche Punkte teilbar ist, stellt die Bewegung eine kontinuierliche Einheit der zeitlichen Dauer dar.² Aufgrund dieser These kritisiert Bergson die Tendenz unserer Ausdruckstätigkeit, zu versuchen, „Erscheinungen, die keinen Raum einnehmen, im Raume nebeneinander zu ordnen“.³ Der Film lässt sich als das Medium definieren, das am anschaulichsten mit dieser Problematik konfrontiert.

An anderer Stelle äußert Bergson seine Skepsis gegenüber dem „kinemato-graphischen Mechanismus“⁴ der Wahrnehmung. Dieser entstehe durch die Methode, „von dem vorüberziehenden Regiment eine Reihe von Moment-aufnahmen zu machen und so auf den Schirm zu werfen, dass sie einander mit größter Schnelligkeit ablösen.“⁵ Bergson erkennt in dem Trick, dass der Film aus 24 Standbildern pro Sekunde besteht, die Realisierung eines weiteren Paradoxes von Zenon, das besagt: „Der fliegende Pfeil ruht.“⁶

So deckt Bergson die beiden grundlegenden Paradoxa des filmischen Apparatus auf, die gleichermaßen auf der falschen Prämisse der Teilbarkeit des Raums und der Zeit basieren.

Die Anonymisierung und Abstrahierung der Bewegung im kinematographischen Mechanismus sind Bergson zufolge mit unserer Erkenntnisform verwandt, mit der wir uns außerhalb des inneren Wesens der Dinge stellen, um den Prozess einer Veränderung künstlich zu rekonstruieren. Das sei, als ob man nur die neue Figur im Kaleidoskop betrachte, ohne die Erschütterung, die diese zum Entstehen bringt, zu beachten. Bergson schlägt vor, in die Veränderung selbst einzudringen und ihren realen Prozess unmittelbar zu erleben.⁷ Die Probleme der Zenon'schen Paradoxie verknüpfen sich mit denen des Bewegungs-Bildes. Deleuze betrachtet den Film aus dieser Generation als eine Reihe von beweglichen Schnitten oder von Raum-Zeit-Blöcken, die sich sensomotorisch miteinander verketteten.⁸ Die vollkommene Emanzipation der Zeit vom Raum, für die Bergson plädierte, fand noch nicht statt.

Ein anschauliches Beispiel für eine filmische Entsprechung der Parabel von Achilles und der Schildkröte findet sich in D. W. Griffiths *Intolerance* (*Intoleranz*, 1916). In der Parallelmontage werden vier Episoden in verschiedensten Epochen und Ländern erzählt. Durch das ständige Alternieren zwischen Zeiten und Orten wird die jeweilige Handlung im extremen Maß verschoben und abrupt wieder fortgesetzt. Die Totale umfasst eine gigantische architektonische Ordnung und eine Menschenmasse mit dynamischer Bewegung. Diese geht in die Nah- und Großaufnahme über, um die einzelne Handlung und den Gesichtsausdruck des Individuums hervorzuheben, und dadurch das Tempo der filmischen Zeit beliebig zu verlangsamen und wieder zu beschleunigen. Ein zeitlos wirkendes Bild einer Frau, die eine Wiege schaukelt, wird öfters eingeblendet, um die ewige Wiederkehr der Trauer und der Freude im Leben symbolisch darzustellen und die Bewegung im Film für eine Weile zum Stillstand zu bringen. Die Dynamik der Montage, der Tempowechsel der Bewegung im Bild und die Veränderung der Einstellungsgröße tragen sämtlich dazu bei, der filmischen Zeit einen organischen, konvergierenden und ausdehnenden Körper zu verleihen.

Im Finale des Films werden drei Verfolgungsszenen ineinander verschachtelt, so dass eine komplexe Situation des Zenon'schen Paradoxes realisiert wird. Nur in der Episode der Gegenwart holt der Schnelle den Langsamen ein. Die Strecken, die beide Parteien jeweils zu überwinden haben, sind jedoch von höchst unterschiedlicher Länge. Eine Frau eilt zu einem Gouverneur, dessen Zug bereits abfährt. Mit einem Rennauto verfolgt sie ihn

mit höchster Geschwindigkeit, um einen Freispruch für ihren zum Tod verurteilten, unschuldigen Ehemann zu bekommen. Dieser geht währenddessen sehr langsam lediglich den kurzen Weg von seiner Zelle zum Galgen. Die unreal dargestellt, willkürliche Parallelstellung der beiden Serien der Bewegungs-Bilder illustriert das Dilemma im Argument Zenons treffend.

Griffith schneidet die Zeit mit dem Raum zusammen und zeigt damit, was für einen konfliktreichen Wahrnehmungsprozess Zenons Denkweise in der Tat fordert. Bemerkenswert ist, dass er dabei nicht nur die Intervalle der dargestellten Bewegung, sondern auch die Kadrage als ein Mittel verwendet, das den Raum der filmischen Welt im beliebigen Umfang ausschneidet, um eine Zeitlichkeit in einem Bild hervorzurufen. Entgegen Bergsons Charakterisierung des kinematographischen Mechanismus entwickelte der Film ein komplexes Verfahren, den Zuschauer in den Körper der dargestellten Zeit zu integrieren. Griffith gibt uns ein Beispiel dafür, dass es bei dem Paradox des Films zunächst nicht darum geht, dessen Widerspruch zu lösen, sondern diesen zu nutzen, um das filmische Ausdruckspotenzial zu bereichern.

2. Die reine Dauer und der Äon

Als Methode für eine paradoxfreie Zeitwahrnehmung schlägt Bergson vor, in die reine Dauer einzudringen: „Wenn man ein Glas Zuckerwasser bereiten will, muss man wohl oder übel warten, bis der Zucker schmilzt. Diese Notwendigkeit, zu warten, ist die Tatsache, die von Bedeutung ist.“ Die dadurch wahrgenommene reine Dauer stiftet „eine unaufhörliche Schaffung von Möglichkeiten“ und lässt uns an einer „Ewigkeit des Lebens“ teilhaben.⁹ Der Begriff der reinen Dauer stellt eine deutliche Parallele zu dem des Zeit-Bildes dar, das eine rein visuelle und akustische Situation erzeugt. Durch die Entstehung des Zeit-Bildes scheint es, als ob Zenons Paradox überwunden würde. Wir müssen uns aber mit der neuen Situation befassen, dass diese Beseitigung der primären Täuschung lediglich dazu diene, weitere Paradoxien, die dem filmischen Medium und der Welt immanent sind, endlich zu einer Entfaltung zu bringen.

Bergson weist auf ein unlösbares Paradox der Gegenwart hin: Wenn wir uns die „Gegenwart als sein werdend denken, ist sie noch nicht; und wenn wir sie als seiend denken, ist sie schon vergangen [...] die reine Gegenwart ist das unfassbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.“¹⁰

Auch Deleuze setzt sich in seiner Schrift *Logik des Sinns* mit der Koexistenz der drei Zeitebenen auseinander.¹¹ Für die Gegenwart führt er den Begriff Äon ein: „Jedes Ereignis ist dem vollständigen Äon adäquat, jedes Ereignis kommuniziert mit allen anderen, alle bilden ein einziges und selbes Ereignis, Ereignis des Äon, in dem sie eine ewige Wahrheit haben.“¹² Dieses Konzept steht dem der reinen Dauer von Bergson nahe. Bergson verweist auf ein weiteres Paradox in der reinen Dauer:

[Die Zeit] hemmt, bzw. sie ist eine Hemmung. Sie muss also gleichsam innere Reifung bedeuten. Sollte sie damit nicht auch Schöpfung und Wahl bedeuten? Sollte die Tatsache der Zeit nicht beweisen, dass das Innerste der Dinge indeterminiert ist? Und sollte die Zeit nicht gerade diese Indeterminiertheit selbst sein?¹³

Deleuze interpretiert diese Denkweise in seiner Theorie des Zeitkristalls folgendermaßen: „Die Zeit ist nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist, ganz im Gegenteil, die Innerlichkeit, in der wir sind und leben, in der wir uns bewegen und uns ändern.“¹⁴ Deleuze macht außerdem besonders auf Bergsons Kommentar über die Schwingung und Strahlung der Bewegung aufmerksam. Bergson wirft die Frage auf, ob die wirklichen Bewegungen „nicht die Qualität selbst sind, die Qualität, die sozusagen innerlich vibriert und ihr eigenes Dasein in einer oft unberechenbaren Zahl von Momenten skandiert.“¹⁵ Diese abstrakte Qualität der Bewegung lässt sich als die Substanz verstehen, die man in der reinen Dauer wahrnimmt.

Dieses Element der Zeit verbindet sich unmittelbar mit dem Begriff des Sinns in Deleuzes *Logik des Sinns*. Der Sinn definiert sich als „die vierte Dimension“ eines Ausdrucks, die mit den Dimensionen der optischen Wirkung, der Klangwirkung und des Oberflächeneffekts gleichgestellt wird. Man versteht den Sinn bei Deleuze als reine Wirkung des Paradoxes, die letztendlich ein Synonym für die Erscheinung des Äons bedeutet. Die Schwingung der Bewegung im Bergson'schen Sinne kann man darüber hinaus auch zusammen mit dem Äon und dem Sinn zur Wirkung des Zeitkristalls zusammenschließen.

3. Das Zeitparadox in Kristallform

Das Zeitkristall verkörpert eine Komplexität des Zeitparadoxes in unserer realen Wahrnehmung, in der sowohl Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als auch Erinnerung und Traum einander widerspiegeln: „Immer weitere Kreisläufe können entstehen, die immer tieferen Schichten der Wirklichkeit

und immer höheren Ebenen des Gedächtnisses und des Denkens entsprechen.“¹⁶ Als Beispiel für ein besonders umfangreiches Zeitkristall können wir Wong Kar-wais Film *2046* (2004) nehmen.

Der Protagonist Chow lebt in Hongkong in der letzten Hälfte der 1960er Jahre. 2046 ist die Nummer des Hotelzimmers, in dem er in Wongs früherem Film *In the Mood for Love* (2000) mit seiner Freundin Li-zhen zusammen war. Im Film *2046* hat er eine Affäre mit einer Nachbarin, die im Zimmer eines anderen Hotels mit der gleichen Nummer wohnt. Gleichzeitig steht die Zahl für den Titel des Science-Fiction-Romans, den Chow schreibt. In diesem Roman ist 2046 eine zukünftige Stadt, in der man verlorene Erinnerungen wiederfinden kann. Das Bild der unerfüllten Liebe vermennt sich mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, so dass es bei den handelnden Figuren und auch bei den Zuschauern als kollektives Gedächtnis fungiert.¹⁷ Deleuze nennt das Phänomen, dass verschiedene Vergangenheitsebenen auf völlig verschiedene Personen und beziehungslose Orte verweisen, die ein Gedächtnis der Welt bilden, das „Paradox eines mehrfachen Gedächtnisses“.¹⁸

Wie in *Intolerance* stellen die verschiedenen Handlungsebenen des Films ein gemeinsames Thema, die Liebe, dar. Ein Unterschied liegt darin, dass die Episoden in *2046* aus der subjektiven Sicht des Protagonisten hervorgehen. Im Breitwandformat erscheinen die Figuren meistens in Nahaufnahmen, um emotionale Nähe zum Publikum zu erzeugen. Die Einstellung verengt sich noch dadurch, dass sie öfters teilweise durch einen Gegenstand verdeckt wird, dass ein Objekt im Vordergrund unscharf erscheint, oder dass Körperpartien der Figuren am Bildrand angeschnitten werden.

Ebenso fragmental arbeitet die Montage. Sie rekonstruiert die mosaikartigen Bilderteile nicht vollständig. Die Episoden stellen alternierend eine einzige Liebesgeschichte, ähnliche Szenen und gleiche Worte in verschiedenen Variationen dar. Die ursprüngliche Geschichte der wahren Liebe mit Li-zhen wird nur durch einige flüchtige Rückblenden angedeutet. Im Zentrum des Zeitkristalls steht Chows Position als Off-Erzähler, der aus der unbestimmbaren Gegenwart in die 60er Jahre zurückblickt. Die Erzählerrolle verdoppelt sich in der Romanfigur, die aus der Stadt 2046 zu einem ebenso unlokalisierbaren Ursprung zurückzugelangen versucht und momentan in einer zeitlosen Zone zwischen den fiktiven Zeiten verweilt. Die Position des Subjekts des Zeitkristalls bleibt dadurch wesentlich ein leeres Zentrum.

Im Gegensatz zu *Intolerance* zeichnet sich der Film durch seine extreme Langsamkeit aus. Er schildert Alltagsszenen, in denen die Figuren nichts Anderes tun, als auf etwas zu warten. Oft wird Zeitlupe eingesetzt, um die Sinnlichkeit des Äons der scheinbar sinnlosen Gegenwart, die Vitalität der Vergangenheit oder einen Schimmer der Hoffnung in der Zukunft zu unterstreichen.¹⁹ Die veränderlichen, elastischen Formen, die warmen Farben und das sanfte Licht verschmelzen in der Begleitung der schwebenden Kamera ineinander, die sich durch die Zeitlupe ebenso verlangsamt bewegt. Die Technik der Zeitlupe dient hier dazu, die Hemmung und die Subjektivität der Zeit zu visualisieren. Die Stummheit der Figuren in der Zeitlupe, die Off-Stimme und die melancholische Musik untermalen den Ausdruck der Innerlichkeit des Zeitkristalls.

Die ästhetische Erscheinungsform dieses Films assoziiert Bergsons Vision des sich auflösenden Zuckers im Wasser. In dem langsamen, fluiden Bilderfluss entsteht eine Art Schwingung, die eine ewige Wahrheit sinnlich vermitteln zu wollen scheint. Der Film erinnert auch an Deleuzes Bemerkung zum „Paradoxen der sterilen Verdoppelung“, die aufzeigt, dass der Sinn von einem „Grinsen ohne Katze“ oder einer „kerzenlosen Flamme“ imaginär ist.²⁰ Chows Zeiten geraten in eine Art endlose Regression, in der seine Vergangenheit sich im Zeitkristall vielfach reflektiert und dadurch ihre eigene Substantialität immer mehr zu verlieren scheint, so dass schließlich nur die indeterminierbaren Gefühle und die unenthüllbaren Geheimnisse seiner Liebe übrig bleiben.

Schlussbemerkung

Die beiden Filmbeispiele veranschaulichen den Wandel der Erscheinungsform des Paradoxen im Bewegungs- und im Zeit-Bild. Deleuze charakterisiert das Besondere des filmischen Systems damit, dass es die Bewegung auf beliebige Momente bezieht, um zu ermöglichen, die Hervorhebung des Neuen und des Singulären zu denken.²¹ Griffith versuchte das, indem er aus der virtuellen Form von Raum und Zeit im Film eine sinnlich wahrnehmbare Körperlichkeit hervorrief. Die Wirkung des Paradoxen in der Ära des Zeit-Bildes hingegen erläutert Deleuze folgendermaßen: „Der sensomotorische Bruch macht aus dem Menschen einen Sehenden, der sich von etwas Unerträglichem in der Welt getroffen und der sich etwas Udenkbarem im Denken konfrontiert fühlt.“ Als eine Alternative schlägt er vor: „Nicht an eine andere Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an

die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Undenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann.“²²

Wong Kar-wai entwarf ein unlösbares Rätsel im unvollständigen Zeitkristall. In seine offene Struktur werden wir hineingesogen, um das Denken an das Undenkbare weiterzuführen und die Grenze unserer Phantasie zu durchbrechen. Die Vitalität der Zuschauerwahrnehmung, die in beiden Filmen dominiert, ist kennzeichnend für den Moment der Erscheinung einer paradoxen Formation, den Bergson und Deleuze gleichermaßen in der Philosophiegeschichte verfolgten. Bergson, der uns auffordert, in die Bewegung und in die Dauer einzudringen, definiert die Metaphysik als „integrale Erfahrung“.²³ Genauso können wir unsere Auseinandersetzung mit dem Film charakterisieren, der uns die Paradoxie, die unserer Beziehung zur Welt innewohnt, beispielhaft vor Augen führt.

¹ Mansfeld, Jaap (Hg. und Übers.): *Die Vorsokratiker II. Zenon, Empedokles, Anaxagoras, Leukipp, Demokrit*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 45.

² Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1999, S. 86.

³ Ebd. S. 7.

⁴ Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Coron-Verlag 1967, S. 302.

⁵ Ebd.

⁶ Mansfeld: *Die Vorsokratiker II*, S. 47.

⁷ Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, S. 302-305.

⁸ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 88.

⁹ Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2000, S. 31-32, 179.

¹⁰ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991, S. 145.

¹¹ Dort definiert er das reine Werden, das gleichzeitig in zwei gegensätzliche Richtungen läuft, als das Wesen des Paradoxen. Hierfür nimmt er Lewis Carrolls Erzählung *Alice's Adventures in Wonderland (Alices Abenteuer im Wunderland, 1865)* als Denkmodell: „Wenn ich sage, ‚Alice wächst‘, will ich sagen, dass sie größer ist, als sie war. Doch eben dadurch wird sie auch kleiner als sie jetzt ist.“ (Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 15.)

¹² Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 90.

¹³ Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, S. 112-113.

¹⁴ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 113.

¹⁵ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 201 und Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 23.

¹⁶ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 96.

¹⁷ Der Film reflektiert außerdem sowohl weitere Werke Wong Kar-wais als auch Filme von Alain Resnais, François Truffaut und Rainer Werner Fassbinder durch verwandte Charaktere, Handlungen, Ästhetik und Musik. So spielt auch das Kinogedächtnis des Zuschauers mit, um das Universum von *2046* zu vervollständigen.

¹⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 156.

¹⁹ Manchmal verwendet Wong Kar-wai Zeitraffer und Zeitlupe in einer Einstellung zusammen, als ob er dem Wettrennen von Achilles und die Schildkröte eine adäquate filmische Verwirklichung geben wolle.

²⁰ Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 51, 52.

²¹ Ders.: *Das Bewegungs-Bild*, S. 19.

²² Ders.: *Das Zeit-Bild*, S. 221f.

²³ Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, S. 225.