

Tanja Zimmermann

**DAS LEBEN IM ORNAMENTALEN ZEITGEFLECHT:
INSELN IM FLUSS DER ZEIT**

I.

Die Zeit entscheidet über Erinnerung und Vergessen, Bewahrung und Zerstörung.¹ Es ist unmöglich, ihre Macht unmittelbar darzustellen. Das Medium ist bei der Darstellung der Zeit in einem doppelten Sinne Vermittlungsinstanz: in dem der Vergegenwärtigung von Entferntem und in dem der Fixierung des Verfließens. Stets wird die Zeit umschrieben: Bewegung und Handlung vermitteln ihren Verlauf durch ihre ganz unterschiedliche Dynamik. Metaphorisch tritt sie in Bildern und Figuren (wie, als einfachstes Beispiel, der Uhr) auf, oder sie ist in Spuren des Verfalls (Ruinen, Staub) gegenwärtig. In Personifikationen und Allegorien kann sie die Gestalt eines Zeitverwalters annehmen, wie der des Chronos mit der Sense, des Saturn, der seine Kinder verschlingt, oder schließlich all jener Verkörperungen eines blinden oder gerechten Schicksals, wie der Fortuna, die mit verbundenen Augen auf der Kugel tanzt, oder der dreiköpfigen Prudentia, die gleichzeitig in die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft blickt.² Verräumlicht ist die Zeit an Körper und Dinge gebunden, die durch ihren Zustand oder durch Veränderungen ausdrücken, welche Spuren ihnen aufgeprägt wurden, oder aber als Symbole die Zeit bedeuten. Diese Stellvertreter der Zeit ermöglichen es, sie befreit von ihrer diachronen Sukzessivität – von ihrem ständigen Entzug, ihrem Verfließen, immer zugleich alt und jung – zu zeigen. Die Zeit, die es bereits nicht mehr gibt, wird an- und festgehalten. Dem kontinuierlichen Zeitfluss entzogen, tritt sie in unbewegter, erstarrter Dauer oder rhythmisch bewegt hervor – fließend, kreisend oder sich aufballend. Einzelne Zeiteinheiten werden zu narrativen Strukturen geknüpft, durch die sie beschleunigt oder angehalten, ausgedehnt oder zusammengerafft werden.³

Die Wahrnehmung des Menschenlebens als einer komplexen, narrativ strukturierten Zeit trat seit der Renaissance in Konkurrenz mit den großen kosmo-

¹ Eine Auswahl aus der umfangreichen Literatur zu Zeitstrukturen, ihren Speichermedien und ihrer Rolle für die Organisation des kulturellen Gedächtnisses: Bachtin [1937-38] 1986; Kubler [1962] 1982; Lachmann 1990; Assmann 1993; Assmann 1999; Assmann [1999] 2003; Koselleck 2000; Assmann 2002.

² Zu allegorischen Darstellungen der Zeit siehe: Panofsky [1962] 1980.

³ Zur narrativen Gestaltung von Zeit: Genette 1998, 21-114.

logisch-theologischen Systemen der Zeit. Die Polarität einer zeitlosen Ewigkeit des himmlischen Jerusalem und der Augenblicklichkeit der Existenz im menschlich-diesseitigen Tränental wurde nicht überwunden, aber ergänzt durch die Zyklen der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Das Leben in seinem unumkehrbaren, sich aber doch stets erneuernden Verlauf war insgesamt präsent, und dadurch von der Zeit erlöst, in Darstellungen der Lebensalter, der Temperamente oder der Jahreszeiten mit ihren Arbeiten, aber auch in den metaphorischen Ausweitungen von Morgen, Mittag und Abend, von Frühling, Sommer, Herbst und Winter – des Lebens. Aufgehoben war der Lebenszyklus im Tod, in der Erwartung von Erlösung oder auch nur Vollendung. Erst später sollte die Revolte gegen derartige Aufhebungen die Zeit in ihr Recht einsetzen. Reinhard Koselleck hat gelehrt, wie eng die Prozesse der Säkularisierung an die „Verzeitlichung“ geknüpft waren, ja mit ihr gleichzusetzen sind.⁴

In Dürers berühmten Blättern der *Apokalypse* (1498) fällt der Himmel buchstäblich auf die Erde. Chronos und Topos falten sich in einem endzeitlichen Chronotopos zusammen. In Dürers späterer Darstellung der *Vier Apostel* (1526) faltet sich die Zeit umgekehrt aus und kreist zwischen den vier Männergestalten, die zusammen mit den vier Temperamenten auch die Lebensalter repräsentieren. Die vertikale, sich auf einer Achse befindende apokalyptische Zeit „im Kommen“⁵ weicht einer kreisenden Struktur der Zeit. Doch in beiden Zeitstrukturen, der endzeitlich-eschatologischen und der zyklischen einer wiederkehrenden Zeit, ist die Zeitlichkeit des Lebens im Augenblick annulliert.

Im Jahre 1505-06, gerade zwanzig Jahre alt, malte Tizian das Gemälde *Drei Lebensalter des Menschen* (Edinburgh, National Gallery of Scotland) (Abb. 1).

⁴ Koselleck 2000, 183ff.

⁵ Zur apokalyptischen Zeit: Derrida [1983] 1985; Hansen-Löve 1993; Hansen-Löve 1996.



Abb. 1: Tizian, *Drei Lebensalter des Menschen*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1505-06 (aus: Charles Hope, *Titian*, London 1980, Abb. 1)

Die Kindheit, das Erwachsensein und das Alter erscheinen simultan in einem Landschaftsbild. Zwei nackte Kleinkinder schlafen aneinandergelehnt unter einem ausgetrockneten Baum im rechten Teil des Bildes. Als wollte er sie zum Leben erwecken, stört Amor sie, indem er einem der Schlafenden auf den Schenkel steigt. Links im Vordergrund sitzt im Schatten eines üppigen Baumes ein Paar junger Menschen, die einander verliebt in die Augen blicken. Das Mädchen hat die Aulos-Flöten gerade abgesetzt, oder sie dem jungen Hirten abgenommen, um ihn zu küssen. Er hat den Arm um sie gelegt und blickt sie in trunkener, ja melancholischer Sehnsucht an. Weiter im Hintergrund sitzt auf einer Wiese ein alter, einsamer Mann, der in der Hand die Schädel seiner Eltern hält. In der Ferne hinter dem melancholisch nachdenklichen Alten erhebt sich wie ein Phantom eine Kirche.

Die Sukzession der Zeit, des menschlichen Lebens, verläuft über drei Stationen im Raum – zugleich im Reliefracraum von links nach rechts und im Tiefraum von vorne nach hinten. Mit dem Liebespaar im Vordergrund treten wir in die dem Maler wie dem Betrachter nahe Gegenwart. Von dort führt der Weg zu den Kindern, in eine nicht allzu ferne Vergangenheit, und endet bei dem alten Mann, der unausweichlichen Zukunft. Während die Kindheit und das Alter eine statische, stabile Dreieckskomposition bilden, ist das Liebespaar als Sinnbild der Gegenwart in einer gelockerten Komposition voll innerer Spannung zusammen-

gefasst.⁶ Von der veränderlichen, dynamischen Augenblicklichkeit der Gegenwart wird die Aufmerksamkeit erst im zweiten Schritt auf eine jeweils in sich statische Vergangenheit und Zukunft gelenkt.

Die Gestaltung der Landschaft akzentuiert verschiedene Zeitstufen: Das Liebespaar vor dem Hintergrund eines dichten, hochsommerlich belaubten Baumes verkörpert die Kulmination der Zeit in der Gegenwart. Die schlafenden Kinder unter dem ausgetrockneten Baumstamm markieren einen Übergang, wo sich Anfang und Ende der Zeitzyklen berühren. Man kann sie sowohl als Kinder der Liebenden wie auch als diese selbst in ihrer Kindheit betrachten, wie sie von Amor aus dem Schlaf der Kindheit ins Wechselspiel des Lebens aufgerufen werden. Diese Doppeldeutigkeit stellt sie an den Anfang wie auch ans Ende des Zyklus: An den Wurzeln am Fuße des Baumes liegend, kündigen sie die Erneuerung der Zeit an, den Beginn eines neuen Lebenszyklus. Neben dem alten Mann auf der Wiese erhebt sich kein Baum, sondern wie ein Grabmal ein Felsen.⁷ In der vertikalen Achse hinter ihm steht die Kirche, wo sich die Landschaft in die Ferne des Horizonts und des von der Morgen- oder Abenddämmerung beleuchteten Himmels weitert. Hier dehnt sich die Zeit räumlich aus und geht in die Ewigkeit über. Der Zeitfluss wird verräumlicht, so dass Dauer und Wechsel im simultanen Nebeneinander des Bildes gefangen sind.

In Giorgiones *Drei Lebensalter* (Florenz, Palazzo Pitti, 1503-04) zirkuliert die Zeit um ein beschriebenes Blatt Papier, vielleicht einen Liebesbrief, den der jüngste der drei Männer in der Hand hält (Abb. 2).

⁶ Marianne Koos (2001) leitet die in der Malerei seltene aktiv-dominante Rolle des angezogenen Mädchens gegenüber dem fast entkleideten, als Akt liegenden Jungen von der petrarkistischen Lyrik und von petrarkistisch beeinflussten Liebestraktaten her. Der verliebte Mann schlüpft hier in die Rolle des ergebenen Sklaven gegenüber seiner Herrin. Auch in der Darstellung der Lebensalter in idyllischer Landschaft sieht Koos ein malerisches Pendant zu literarischen Idyllen wie der 1504 in Venedig erschienenen *Arcadia* Jacopo Sannazaros.

⁷ Wie in Nicolas Poussins zwei Varianten von *Et in Arcadia ego* (um 1630, Chatsworth, Devonshire Collection und um 1635-36, Paris, Louvre) verkörpert der alte Mannes am Felsen die elegische Reflexion über die Vergänglichkeit (vgl. Panofsky [1936] 1987; Koos 2001). Während der Todesgedanke bei Poussin ins Bildzentrum tritt, weicht er bei Tizian in den Hintergrund der idyllischen Hirtenwelt.



Abb. 2: Giorgione, *Drei Lebensalter des Menschen*, Florenz, Palazzo Pitti, 1503-04
(aus: *Giorgione a Venezia*, Milano 1978, Ausstellungskatalog, S. 10, Abb. 3)

Der reife Jüngling belehrt den unerfahrenen Jungen durch den rhetorischen Zeigegestus, den er auf das Schriftstück richtet. Der älteste der drei Männer ist an dem Brief nicht interessiert. Er dreht sich mit melancholischem Blick dem Betrachter zu. Die Frau, die in Tizians Gemälde neben Amor die zentrale Rolle der Initiatorin im Kreisen des Lebens einnimmt, wird bei Giorgione nur metonymisch über den Brief am Dialog der Männer beteiligt.

Im Vergleich zu Tizians Darstellung der Zeit, verkörpert in den Paaren und verräumlicht in der Landschaft, erscheint die Zeit bei Giorgione in komprimierter Form, gebunden an drei Männer in einem engen, undefinierten Interieur. Das natürliche Tageslicht in Tizians Bild weicht einer unbestimmten Lichtquelle, die ein semiotisches *Chiaroscuro* von Licht und Schatten inszeniert: Das Licht, das wie ein Uhrzeiger über den Köpfen der Männer kreist und sie in unterschiedliche Helligkeit taucht, scheint das Geheimnis der Lebens zu erleuchten, es aufzuklären. Der Junge, in den Inhalt des Briefes vertieft, neigt sein gesenktes Gesicht in den Schatten der Kopfbedeckung. Der junge Mann ist gleichmäßig beleuchtet, zeigt jedoch sein im Profil dargestelltes Gesicht nur zur Hälfte. Der kahle Rundschild des Alten im Dreiviertelprofil leuchtet wie die

Sonne im Zenit. Nicht mehr der Raum, sondern die Körper der drei Männer als Folie für das Licht-Schatten-Spiel sind hier alleinige Träger der Zeit.

Als Tizian das hohe Alter von über neunzig Jahre erreicht hatte, malte er zwischen 1560-70 ein zweites, diesmal emblematisches Bild der Lebensalter – die *Allegorie der Prudentia* (London, National Gallery) mit drei Männer- und drei Tierköpfen auf einem einzigen Körper (Abb. 3).



Abb. 3: Tizian, *Allegorie der Prudentia*, London, National Gallery, 1560-70
(aus: Erwing Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, London 1987, Umschlagseite)

Das Gemälde zog gleich dreimal die Aufmerksamkeit Erwin Panofskys auf sich, ohne dass die Funktion dieses rätselhaften Emblems als Gruppenporträt

hätte entgültig geklärt werden können.⁸ Das über den einzelnen Köpfen eingeschriebene Motto erläutert das Bildkonzept eher nach der Art eines Titulus als es zu deuten: EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRA ACTIONE DETVRPET (aus der Vergangenheit / handelt die Gegenwart klug / um die künftige Handlung nicht zu beeinträchtigen). Die Lebensklugheit der Gegenwart speist sich aus den Erinnerungen der Vergangenheit, um die Zukunft vorausschauend zu gestalten. Nicht nur die Montage der drei Porträts, sondern auch das schriftliche Motto räumt der Gegenwart, die im Hauptsatz der Inschrift aufscheint, den vorrangigen Platz ein, von der die Vergangenheit und die Zukunft wie die Nebensätze des Sinnspruchs abhängen.

Die Vergangenheit als alter und die Zukunft als junger Mann werden im Profil, die Gegenwart als Mann im reifen Alter in Frontalansicht dargestellt. Wie Panofsky mutmaßt, stellen die Porträts der Männer in verschiedenem Alter den alten Tizian, seinen jüngern Sohn Orazio, der seine Werkstatt übernommen hatte, und – da es noch kein Enkelkind gab – einen jungen Verwandten, Marco Vecelli, dar. Ob man dieser Lesart des dreiköpfigen Wesens als Gruppenporträt folgen mag oder nicht, in jedem Fall porträtierte Tizian sich in drei Lebensstadien, gleich, ob er sich in die jüngeren Verwandten hineinprojizierte oder seine früheren Lebensstadien aus der Erinnerung ins Gemälde einfügte.

Die Darstellung der Gegenwart als Dreieinigkeitsgestalt, in der sich die Vergangenheit und die Zukunft gleichermaßen angesiedelt haben, folgt nach Panofsky, was die anthropomorphe Dreieinigkeitsgestalt angeht, den mittelalterlichen Darstellungen der Kardinaltugend der Prudentia als dreiköpfige Gestalt, und, was die Tierköpfe betrifft, den Darstellungen des ägyptischen Gottes der Unterwelt, Serapis, komplettiert zu einem wie Cerberus dreiköpfigen Wesen mit den Köpfen eines Wolfes, eines Löwen und des Hundes bzw. Fuchses, um die sich eine Schlange als Variante des Ouroboros spiralförmig windet. In dieser Gestalt habe Serapis, so Panofsky, zuerst in Petrarca's *Africa*, später in emblematische Bücher des 16. Jahrhunderts Eingang gefunden, z.B. in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Polyphili* 1499, Piero Valerianos *Hieroglyphica* 1556, Vincenzo Cartaris *Imagini di dei degli Antichi* 1571 und Cesare Ripas *Iconologia* 1593.

In einer Bildformel sagt Tizian dreimal dasselbe, zeigt dabei doch Unterschiedliches: in zoomorpher, in antropomorpher Bildgestalt und durch die lateinische Inschrift in römischen Majuskeln, eingemeißelt in den Stein – ein die Zeit überdauerndes Monument. Das Gemälde hält eine säkularisierte, anthropologische und eine religiöse, theologische Lesart in der Schwebe: Betrachtet man das Bild von unten nach oben, ergibt sich eine anthropologische Folge der Weltalter vom Tier zum Menschen – zugleich der künstlerischen Mittel vom ikonischen Abbild zur symbolischen Schrift. Fängt man oben an, entspricht die Folge der biblischen Hierarchie: Wie in eine Gesetzestafel eingemeißelt steht am

⁸ Panofsky [1926] 1987.

Anfang das Wort, dem das Bild wie das Leben folgen. Der Mensch im Zentrum der Darstellung ist in einem Raster aus Horizontalen und Vertikalen eingespannt, aus der eigenen Zeitlichkeit und ihren sinnstiftenden Aufhebungen.

Anders als im Bild von 1505-06, wo die Zeit in ihren verschiedenen Stadien in der Landschaft ausgefaltet wird, wird sie nun in einer übergreifenden Gegenwart komprimiert. Die Lebensalter folgen nicht mehr in drei Sequenzen aufeinander. Sie treten vielmehr verkörpert in zwei dreieinigen Gestalten auf, erläutert durch einen dreigliederigen Satz, dessen Hauptsatz in der Mitte durch die rahmenden Beisätze erläutert wird. Der Bildraum, der vorher der Entfaltung der Zeit diente, wird in der emblematischen Bildformel, die sich über ein Gruppenporträt legt, eliminiert: die Zeit ist in ihrer totalen Präsenz in einer fort-dauernd gültigen Gegenwart aufgehoben. Die ornamentale Bildform des Emblems reduziert den Bildraum zu jenem Dunkel, aus dem das Zeichen in seiner überzeitlichen Geltung hervortritt. Als Erzählraum, der in seiner fiktionalen Zeitlichkeit die Lebensalter umfasst, ist der Bildraum ausgeschaltet. Die Dargestellten drücken nicht mehr durch die Bilderzählung die Zeit aus, sondern allein durch die körperliche Präsenz. Ein dreiköpfiges Ungeheuer wird zum alleinigen Träger der Zeit: Allein im Monstrum ist die Monstration – lat. *monstrare* (zeigen) – der Zeiten im simultanen Medium möglich.

II.

Im Film, der die Zeit komprimiert, sie dabei wechselweise beschleunigt oder anhält, wurde die Verbildlichung der Zeit erneuert zum Problem. Gilles Deleuze spricht in seinen Filmbüchern *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 (Cinéma 1. L'imagemouvement, 1983)* und *Das Zeit-Bild. Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps, 1985)* bekanntlich von zwei Arten von Bildern, welche die Zeit auf unterschiedliche Weise wiedergeben: 1. den „Bewegungsbildern“, in denen die Bewegung der Akteure und der montierten Bildsequenzen die Fiktion eines kontinuierlichen, mit Zeit erfüllten Raumes vermittelt, und 2. den „Zeitbildern“, in denen sich die Zeit von ihrer Bindung an die Bewegung und deren logischer Präsentation im Raum loslöst. Die Zeitbilder bilden „Zeitkristalle“, Bilder oder Bildsequenzen, in denen Aktuelles und Virtuelles – Gegenwärtiges und Vergangenes bzw. Zukünftiges, Reales und Imaginäres – synchron nebeneinander bestehen und wie Original und Doppelgänger miteinander konkurrieren.⁹ In „Zeitkristallen“ wird die Hierarchie von Aktuellem und Virtuellem, hergestellt durch das einheitliche Zeit-Raum-Kontinuum, durch gleichberechtigte Doppelbilder ersetzt, die gleichzeitig Aktuelles und Virtuelles in sich vereinen. Die chronologische, kontinuierlich verlaufende Zeit weicht achronologischen Zeitsystemen.

⁹ Deleuze 1997, 95ff.

Die „Zeitkristalle“ konfigurieren sich wiederum gemäß zwei gegenläufigen Auffassungen, die Deleuze in *Logik des Sinns* (*Logique du sens*, 1969) als Chronos und Äon fassbar gemacht hatte.¹⁰ Im Chronos, der „sich verschlingenden“ Zeit, existiert allein die Gegenwart, welche die Vergangenheit und die Zukunft aufsaugt. Die Zeit des Chronos zerfällt nicht in die drei Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern kennt nur die einer stets aktuellen Gegenwart. Dem zirkulären Chronos, der immer wieder aktualisierten Gegenwart, stellt Deleuze eine lineare Zeitauffassung, den Äon, entgegen. Hier spaltet sich die Zeit in zwei auseinanderdriftende Strahlen, so dass die aktuelle Gegenwart umgekehrt zum abstrakten Scheidepunkt einer virtuellen Vergangenheit und Zukunft wird.

Entsprechend diesen Zeit-Raum-Manipulationen werden Körper, die in die achronologischen Chronotopoi geraten, unterschiedlichen Verzerrungen ausgesetzt. Im ausgedehnten Chronos treten das Körperliche und das Gegenständliche übertrieben hervor. Körper und Gegenstände, in denen sich die Zeit angesiedelt hat, wachsen zu monumentalen Formen an, die den Raum vollkommen ausfüllen. Im momentanen, augenblickshaften Äon dagegen schwinden dreidimensionale Körper und Gegenstände wie auf einer ebenen Oberfläche. Die minimierte, auf einen sogleich verfließenden Augenblick beschränkte Zeitdauer lässt keine körperliche Ausdehnung zu.

Liest man Emir Kusturicas Film *Zeit der Zigeuner* (1989) mit Deleuze, so bekämpfen sich hier die beiden konträren Zeitauffassungen, Äon und Chronos, eine von der Zeit entleerte und eine durch sie angehäuften, hypertrophe Gegenwart. Entweder driftet die Gegenwart auseinander, in die virtuelle Vergangenheit und Zukunft, oder sie verschluckt den ganzen Lebenszyklus samt der Vergangenheit und der Zukunft. Entweder schwindet das Leben im Virtuellen, in einer Spaltung der Zeit, oder es akkumuliert in einem Augenblick den ganzen Lebenszyklus eines Körpers.

Diese Manipulationen der Zeit – das Zusammenballen im Bild und die Reduzierung auf Schwundformen – verdeutlicht Kusturica durch konzentrierte Sequenzen. Am Anfang des Filmes kombiniert er die Lebensalter in drei Einstellungen zu einem Triptychon des Lebens (Abb. 4, 5, 6).

¹⁰ Deleuze [1969] 1993, 88-90, 203-210.

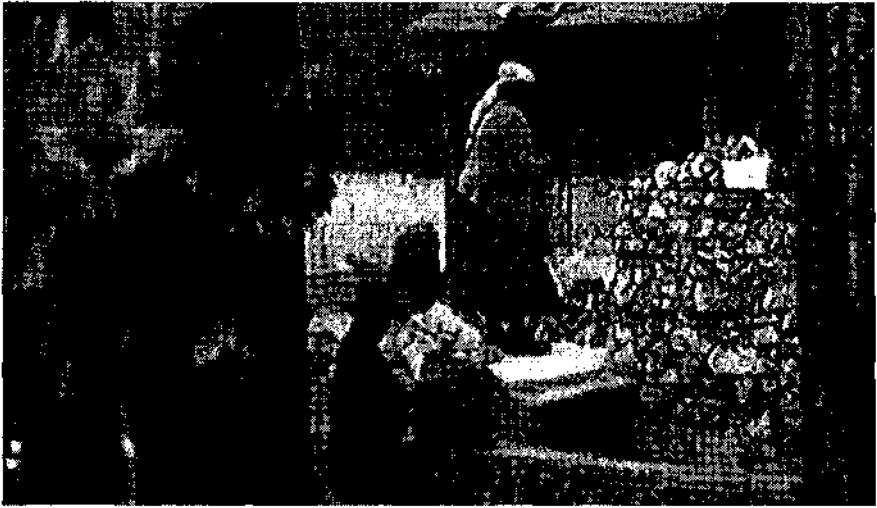


Abb. 4 : Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Arbeitende Großmutter



Abb. 5: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Merdzan beim Rasieren

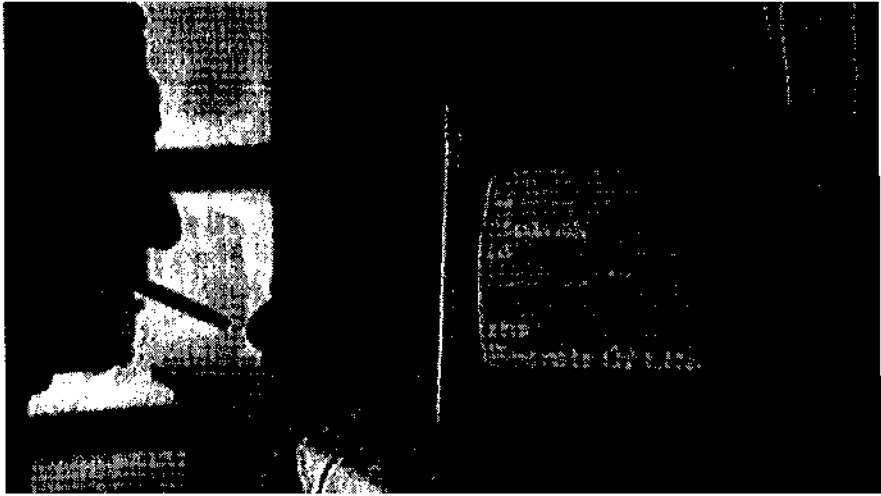


Abb. 6: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Merdzan beim Betrachten eines Embryos

Auf der ersten Einstellung sieht man einen Mann mittleren Alters beim Rasieren, den Zigeuner Merdzan, wie er sich im Spiegel betrachtet (Abb. 5). Mit allen Attributen der Männlichkeit ausgestattet – dem Rasierpinsel, dem Messer und der Zigarette im Mund – präsentiert er eine potente Gegenwart. Anders als bei Tizian wird nicht die Frau, sondern der Mann zum schaffenden Pol des Lebens. Durch seinen Blick werden im Film andere Zeitdimensionen generiert. Der erste Blick des Rasierenden auf das eigene Ich im Spiegel – das Urmedium der Verdoppelung – spaltet die Gegenwart in eine aktuelle und in eine gespiegelte, virtuelle. Sein zweiter Blick auf den Fernsehschirm, wo gerade eine naturwissenschaftliche Sendung „In Search of the Secrets of Life“ läuft, fügt das Bild eines Embryos die Dimension der Vergangenheit oder der Zukunft hinzu (Abb. 6). Wie auf Tizians frühem Gemälde kann der Embryo für Merdzans Vergangenheit, für den Beginn seiner Existenz im Mutterleib stehen, oder für die Zukunft, für das Kind, das er zeugen soll. Den dritten Blick durchs Fenster richtet er auf seine alte, arbeitende Mutter, die vor dem Haus Kalk brennt (Abb. 4). Die Gegenwart driftet wie auf dem früheren Gemälde Tizians in zwei Richtungen auseinander, wird in Sequenzen zerlegt und in verschiedenen Räumen angesiedelt.

In einem anderen Filmausschnitt über das Georgsfest der Zigeuner erscheint die Zeit bereits in einer stärker komprimierten Form. Im Rausch des Festes, in dem nach Michail Bachtin die hierarchisch aufgebauten Systeme außer Kraft gesetzt werden, geht der Zeitfluss von der horizontalen Sukzessivität in eine vertikale Momentaneität über – in einen ausgedehnten, unfixierten, ins Unendliche

gezogenen Augenblick.¹¹ Die Dauer der Festlichkeit ist eine kleine Zeitinsel im Fluss der Zeit, in der Vergangenheit und Zukunft von der Gegenwart absorbiert werden. Für Bachtin ist das Fest der Chronotopos einer „allvernichtenden und allerneuernden Zeit.“¹² Den verliebten Azra und Perhan, die sich während des Festes heimlich am Fluss treffen, dient ein vom Flussstrom getriebenes Boot, dessen Form an einen hölzernen Sarg erinnert, als Liebeslager (Abb. 7).



Abb. 7: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Perhan und Azra im Boot-Sarg, getrieben vom Flussstrom

In ihm wird das Kind gezeugt, bei dessen Geburt Azra sterben wird. Der Kontrast der jungen, nackten Körper und der groben, abgenutzten Planken des Bootes lässt zwei weit entfernte Zeitpunkte in der Gegenwart zusammenprallen – die Geburt und den Tod. Das Boot – ein mythisches Instrument der Grenz- und Zeitüberquerung – dient als Kapsel komprimierter Zeit. Der ambivalente Gegenstand mit Janus-Gesicht partizipiert als Wiege, Liebeslager und Sarg am Kreislauf des Lebens.

Wie in Tizians Jugendbild, wo die Kinder zugleich eine frühere, vergangene oder eine spätere, zukünftige Zeitstufe des jungen Paares repräsentieren, entsprechen dem Liebespaar Perhan und Azra zwei kleine ZigeunerKinder als Pendant (Abb. 8).

¹¹ Bachtin 1986, 333-336; Bachtin [1929] 1996, 50; Bachtin 1998.

¹² Bachtin 1996, 50.



Abb. 8: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Zwei Kinder beobachten Perhan und Azra beim Liebesspiel

Ein Junge und ein Mädchen, deren Köpfe mit Kränzen grünen Laubes geschmückt sind, beobachten, über einen ausgetrockneten, umgefallenen Baumstamm gebeugt, neugierig und amüsiert das Treiben des Liebespaars. Wie bei Tizian verbinden die Kinder mit ihrer Naturkulisse zwei extreme Zeitpunkte, die frühe Jugend und das hohe Alter, repräsentiert durch den alten Baustamm. Sie markieren die Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft und stehen zugleich für die Erneuerung des Lebenszyklus.

Im Laufe des Films siedelt sich die in der Gegenwart zusammengeballte Zeit nicht nur in verschiedenen Gegenständen und Räumen an. Immer stärker bemächtigt sie sich des menschlichen Körpers. Wie der späte Tizian verschiedene Lebensalter in einer Gegenwart, dem Dreierporträt, zusammenfasste, komprimiert auch Kusturica verschiedene Zeitpunkte in einer einzigen Einstellung auf den Körper der Azra, die ihr Kind im Augenblick ihres eigenen Todes entbindet (Abb. 9).



Abb. 9: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Die sterbende Azra bei der Entbindung

Der mitten im Bild schwebende Körper der hochschwangeren Frau, durch unbekannte Kräfte in die Luft erhoben, befindet sich im Raster vertikaler und horizontaler Zeitströme. Aus der Logik des Zeit-Raum-Kontinuums herausgelöst, schwebt die gebärend Sterbende in einer Gegenwart, in der sich mehrere Zeitdimensionen zusammenballen – eine Zukunft, die bald nicht mehr ihr, sondern dem Neugeborenen gehören wird und eine Vergangenheit, deren untrennbarer Teil sie wird. In diesem Augenblick fährt im Hintergrund mit großer Geschwindigkeit ein Zug mit beleuchteten Waggons vorbei. Der Zug hinterlegt Azra, an der sich ihr Schicksal erfüllt, mit dem Bild einer beschleunigten, linearen Zeit, als fließe an der Frau im Augenblick des Todes in wenigen Sekunden ihr ganzes Leben von der Geburt bis zum Tod und zur erneuten Geburt vorbei. Zugleich sind die durchs Bild schießenden Fenster des Zuges in der Nacht die sprechende Metapher des laufenden, von der Projektionslampe beleuchteten Filmstreifens. Die Einstellung ist formal wie ein filmisches Ornament konstruiert: Der in der Mitte schwebende Körper, gefangen in der Momentaneität der Gegenwart – an der Kreuzung der Zeiten – scheint zwischen der zyklisch-kreisenden Zeit von Geburt und Wiedergeburt und der linearen Zeit des Mediums ausgespannt zu sein. Wie vor ihm Tizian konstruiert auch Kusturica das Vergehen der Zeit nicht sukzessiv, sondern in einem synchronen Nebeneinander. Doch anders als Tizian gelingt ihm die Montage zweier Typen von Zeit. Die Progression der Zeitbewegung, die Linearität der Zeit, wird auf zwei Arten annulliert – durch das „Kreisen“ der schwangeren Frau und durch den Rapport der Waggonfenster, die trotz oder gerade wegen ihrer linear-seriellen Bewegung als

statisches Bild erscheinen. In diesem Zeitornament sind Anfang und Ende,¹³ Teil und Ganzes austauschbar. Die Bewegung verläuft nicht räumlich progressiv, sie ist mit den eingefügten Figuren nicht organisch verbunden. Vielmehr werden die durch die Bewegung dynamisierten Figuren gerade in ihrer Dynamik als zeitlos angehalten. Auch der Körper der Frau ist nicht in den Bildraum integriert, sondern schwebt in ihm „als solcher“ – in reiner, ikonenhafter Gegenständlichkeit, perspektivisch nicht verankert, herausgelöst aus allen raum-zeitlichen Zusammenhängen. Sie ist im Raster der Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen des Ornaments gefangen. Ist der Zug vorbeigefahren und das Kind geboren, wird sie wieder zu Boden fallen, der Lebenszyklus sich erneuern. Die Fülle der Zeit erzeugt Unzeitlichkeit.

Ein Zug als Metapher linear verfließender Zeit spielt auch in der letzten Sequenz eine Schlüsselrolle. Nur fährt er nicht quer durch den Bildausschnitt, sondern entschwindet in die Tiefe des Bildes. Von einer Kugel tödlich getroffen, fällt Perhan von einer Brücke in den Schuttwaggon des vorbeirasenden Zuges (Abb. 10).

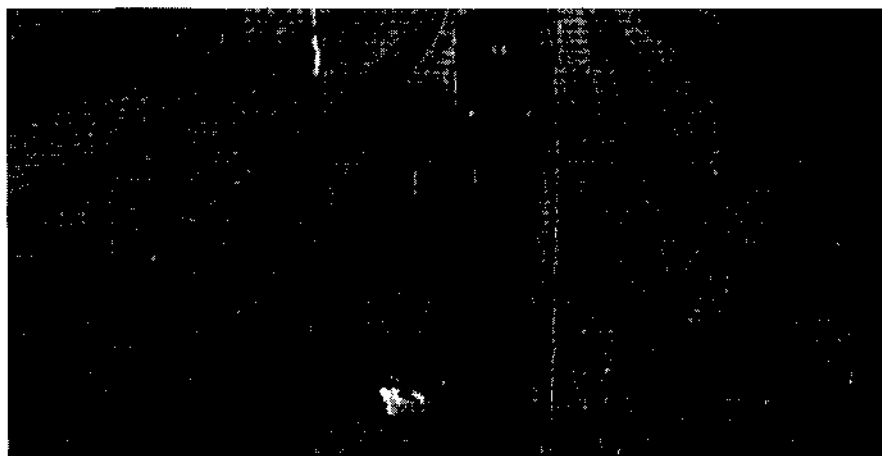


Abb. 10: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989,
Der tote Perhan im vorbeifahrenden Schuttwaggon

Während für die gebärend vor dem Zug schwebende Azra die Zeit suspendiert war, wird Perhans Leib mit der Ladung abtransportiert. In seiner Zeitkapsel eingeschlossen, entschwindet er nun in die Vergangenheit, die verflossene Zeit.

¹³ Erika Greber hat mich auf die Fahrtrichtung des Zuges aufmerksam gemacht, der nicht in der üblichen „europäischen“ Leserichtung von links nach rechts, auch im Uhrzeigersinn, sondern wie in der ornamentalen islamischen Kultursphäre dieser Bewegung entgegengesetzt von rechts nach links durch das Bild fährt. Die linear verlaufende Zeit wird sozusagen zurückgespult.

Mit dieser Szene des Todes des Helden geht der Film zu Ende. Der Fluchtpunkt oberhalb des Bildausschnitts, in den Perhan entschwindet, ist zugleich ein Zeit- und Endpunkt, der augenblickhafte Äon in der Kette der Zeit. In die Tiefe dieses Punktes hinein wickelt sich die zusammengeballte Zeit wieder ab, ihre Stränge verlaufen wieder wie die Parallelen der Bahngleise, die sich im Unendlichen schneiden, in eine unbestimmte Zukunft. Die entfesselte Zeit kehrt in ihre lineare Laufbahn zurück, ihr kontinuierlicher, sukzessiver Fluss ist wieder hergestellt. Perhans Sohn jedoch, der Erneuerer des Lebenszyklus, der den Namen des Vaters trägt, wird die Kette der Zeit entsprechend dem ornamentalen Muster fortführen.

Doch ist dies nicht das letzte Bild des Helden. Kusturica schließt seinen Film nicht mit diesem fatalistischen Bild der erbarmungslos verlorenen Zeit. Der Sterbende legt sich im Ladegut mit letzter Kraft auf den Rücken und blickt in den Himmel. In Schnitt und Gegenschnitt blicken wir abwechselnd auf sein sterbendes Gesicht und mit ihm in den Himmel. Doch kein Engel fliegt ihm entgegen, keine Taube lässt sich auf ihm herab – sondern sein Truthahn, der längst gerupft im Suppentopf seines Onkels Merdzan geendet war (Abb. 11).

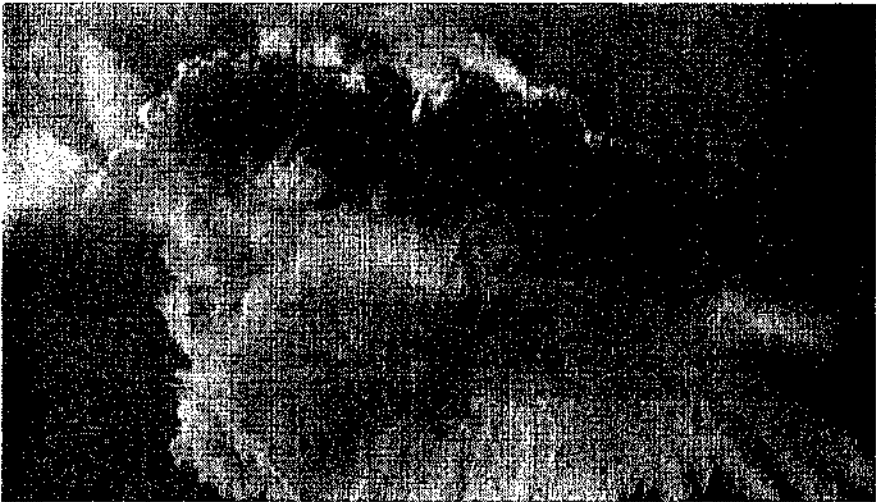


Abb. 11: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Der Truthahn als Phönix

Immer wieder hatte Perhan versucht, das Federvieh das Fliegen zu lehren, oder es durch Telekinese in die Lüfte zu erheben – und nun schwebt es in den Wolken des Himmels. In dieser Vision, in dem die als letzte Erinnerung des Helden narrativ motivierte Erscheinung mit barocker Apotheose ironisch überblendet wird, verwischen alle Zeit- und Raumgrenzen. Ein letztes Mal weicht

die verräumlichte Zeit dem Schweben, ein letztes Mal tritt an die Stelle des eindeutigen Szenarios ein befreiendes Doppelbild.

Des Truthahns schneeweiß erneuertes Federkleid verschmilzt mit der aufdampfenden Wolke. Von der Schwerkraft befreit – wie Azra im Augenblick der todbringenden Entbindung – wird er zum Träger einer aufgehobenen Zeit. Der weiße Truthahn wird von pathetischem Dämmerlicht erleuchtet – die Morgenröte statt eines Abendeleuchtens. Durch das farbige Spiel feurigen Lichtes auf seinem Gefieder wird der plumpe Vogel in den mythischen Phönix verwandelt, der nach seinem Feuertod aus der Asche aufsteigen soll. Längst zuvor hatte Perhan durch die Beschwörung des Truthahns vor dem dampfenden Kalkofen den alchemistische Wandel der Materie im Feuer in Gang bringen wollen. Was er im Leben nicht konnte, vermag er im Tod. Die Zeit kreist in dieser widersprüchlichen, ironischen Metapher nicht wie bei Giorgione und Tizian. Sie oszilliert zwischen zwei Totalitäten: der Vergangenheit der Erinnerung und der Zukunft des Wunsches.

Literatur

- Assmann, Aleida 1999. *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln-Weimar-Wien 1999.
- Assmann, Aleida [1999] 2003. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, Aleida 2002. „Text und Ruine“, Aleida Assmann; Monika Gornille; Gabriele Rippl (Hg.), *Ruinenbilder*, München, 151-163.
- Assmann, Jan 1993. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Bachtin, Michail M. [1976] 1986. *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin-Weimar, Hg. Edward Kowalski, Michael Wegner, 262-506 (im russ. Orig.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva 1976), 425-446.
- Bachtin, Michail M. [1929] 1996. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Nördlingen.
- Bachtin, Michail M. 1998. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Hg. Renate Lachmann, Frankfurt/Main.
- Deleuze, Gilles [1985] 1997. *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main (fr. Orig. *Cinéma 2. L'image – temp*, Paris).

- Deleuze, Gilles [1969] 1993: *Logik des Sinns*. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main (fr. Orig. *Logique du sens*, Paris).
- Derrida, Jacques 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris (dt. Übersetzung: Derrida, Jacques 1985. *Apokalypse*, Wien, Hg. Peter Engelmann).
- Genette, Gérard 1998. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt (Hg.), München.
- Hansen-Löve, Aage A. 1990. „Utopija/apokalipsa“, *Pojmovnik ruske avangarde* 9, 9-40.
- Hansen-Löve, Aage A. 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexten und Textenden. Russische Beispiele“, Karlheinz Stierle-Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München (=Poetik und Hermeneutik XV), 183-250.
- Koos, Marianne 2001. „Eine Wende vom Menschen zum Mann?“, *Kritische Berichte* 4, 20-38.
- Koselleck, Reinhart 2000. *Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt/Main.
- Kubler, George [1962] 1982. *Die Form der Zeit. Annmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Übersetzt von Bettina Blumenberg. Mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1982. (engl. Orig. *The Shape of Time*)
- Lachmann, Renate 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main.
- Lachmann, Renate; Haverkamp, A. (Hg.) 1993. *Memoria – Vergessen und Erinnern*, München (=Poetik und Hermeneutik XV).
- Panofsky, Erwin [1926] 1987. „Titian's Allegory of Prudence: A Postscript“, *Meaning in the Visual Arts*, London u.a., 181-205; Abb. 28-45 (dt. Übers. „Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort“, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übersetzt von Wilhelm Höck, Köln 2002, 167-191).
- Panofsky, Erwin [1936] 1987. „Et in Arcadia ego: Poussin an the Elegic Tradition“, *Meaning in the Visual Arts*, London u.a., 340-367, Abb. 90-95 (dt. Übers. „Et in Arcadia ego“, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übersetzt von Wilhelm Höck, Köln 2002, 351-377).
- Panofsky, Erwin [1962] 1980. „Vater Chronos“, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln, 109-132, Abb. 35-60.