

Filmische Zeitschlaufen und die Inszenierung ästhetischer Eigenzeit

Das Beispiel TRIANGLE

Matthias Brütsch

Twist-erprobt, wie wir unterdessen sind, bringt uns im Kino nichts mehr so leicht aus der Fassung. Dass eine Figur unvermittelt sich selbst gegenübersteht und dieses Alter Ego eine Handlung aus der eigenen Vergangenheit vollführen sieht, vermag jedoch auch heute noch Beklemmung auszulösen. Denn eine solche Konstellation hebt gleich zwei Selbstverständlichkeiten unseres Alltagsbewusstseins aus den Angeln: unsere Individualität und die lineare Ordnung einer vorwärts gerichteten Zeitachse. Wenn eine solche Begegnung zudem an einer Stelle im Film erfolgt, an der die Protagonistin einer mörderischen Zeitschleife gerade erst entronnen ist und endlich zu Hause ihren geliebten Sohn wiederfindet, so stellt die Entdeckung der «zweiten» Mutter zudem die gewohnte Struktur der Heldenreise auf den Kopf, die die Rückkehr an den Ausgangsort nach bestandener Prüfung als Triumphzug und letzten Schritt einer vorwärts gerichteten Selbstwerdungsgeschichte inszeniert.

TRIANGLE (Christopher Smith, GB/AUS 2009), aus dem diese Szene stammt, ist einer von zahlreichen Filmen mit Loop-Struktur, die in den letzten Dekaden regelrecht in Mode gekommen sind. Die Art und Weise, wie die Rückkehr zu einem bereits durchlebten Zeitabschnitt inszeniert und motiviert ist, kann sich allerdings grundlegend unterscheiden.¹ Ich möch-

1 Fasst man das Konzept der Zeitschleife weit, so lassen sich darunter Filme mit so unterschiedlichen Bezeichnungen wie «future narrative» (Schenk 2013), «forking path» (Bordwell

te hier auf eine Variante genauer eingehen, für die die Bezeichnung «Zeitschleufe» in einem engen Sinn zutrifft: Filme, die weder Wurmloch, Portal noch Zeitmaschine benötigen und sich für die Rückkehr auch nicht eines simplen Zeitsprungs bedienen, sondern eine ununterbrochene, scheinbar kontinuierlich vorwärtsgerichtete Handlung unverhofft wieder an ihren Ausgangspunkt zurückführen. Neben dem eingangs erwähnten Film TRIANGLE funktionieren etwa THE I INSIDE (Roland Suso Richter, GB/USA 2004), DARK COUNTRY (Thomas Jane, USA 2009), MINE GAMES (Richard Gray, USA 2012) oder die Episode JUDGEMENT NIGHT aus der Serie THE TWILIGHT ZONE (John Brahm, USA 1959, S1/E10) nach diesem Muster.

Hier kommt das Konzept der «ästhetischen Eigenzeit» (Gamper/Hühn 2014) in besonderer Weise zum Tragen, denn Filme wie diese etablieren eine ganz eigene – zirkuläre statt lineare – filmische Zeitordnung. Und es stellt sich nicht nur die Frage, welche erzählerischen Verfahren, sondern auch welche ästhetischen Mittel dazu geeignet sind, den zirkulären Verlauf zu etablieren und für die Zuschauer kognitiv wie sinnlich nachvollziehbar zu machen. Dass es nicht damit getan ist, am Ende der Handlungskette einfach das erste Glied zu wiederholen, liegt auf der Hand, zumal sämtliche mir bekannten Beispiele ihre zirkuläre Struktur erst am Ende als Twist enthüllen. Somit folgen sie dem Prinzip der rückwirkenden Überraschungsgeschichte, das durch Filme wie THE SIXTH SENSE (M. Night Shyamalan, USA 1999) populär geworden ist. Deren besondere Anforderung besteht darin, simultan zwei Geschichten zu erzählen: eine vermeintliche, die sich in der finalen Wendung als gezielt provozierte rezeptive Fehlkonstruktion erweist, und die eigentliche, die sich unter Rückgriff auf nun plötzlich zweideutig erscheinende – und mitunter in *flashback tutorials* nochmals evozierte – Szenen erst vom Ende her rekonstruieren lässt.

Wie kombiniert TRIANGLE Loop- und Twist-Struktur? Der Film beginnt mit einer Szene, in der Jess ihren autistischen Sohn tröstet, der offenbar gerade aus einem Albtraum erwacht ist. Beim anschließenden Packen für einen Segeltörn klingelt es an der Haustür, aber niemand ist auszumachen. Als Jess bei ihren Freunden am Hafen ohne Sohn ankommt, wirkt sie verwirrt, zieht sich auf dem Schiff sogleich in ihre Koje zurück und träumt, sie werde an einem Sandstrand ans Ufer gespült. Nach dem Aufwachen gefragt, wie sie sich fühle, antwortet Jess, sie habe einen Albtraum gehabt, könne sich aber nicht an den Inhalt erinnern. Ein Sturm bringt das Segel-

2002), «multiple draft», «repeated action» oder «multiple personality (branched) plot» (Ramirez-Berg 2006) subsumieren. Für eine Differenzierung der Varianten siehe Brütsch 2020.

schiff in Seenot und die Gruppe rettet sich auf einen vorbeifahrenden Ozeandampfer, an dessen Reling im Gegenlicht eine Figurensilhouette zu erkennen ist. Das Schiff wirkt verlassen, jedoch sind Geräusche vernehmbar, die auf eine heimliche Figurenpräsenz schließen lassen.² Plötzlich werden die Schiffbrüchigen von einer Maskierten angegriffen, die alle umbringt außer Jess, der es gelingt, die Angreiferin über Bord zu werfen. Kurz zuvor hatte diese Jess noch angefleht: «Sie werden zurückkommen. Du musst sie alle umbringen! Es ist die einzige Möglichkeit, nach Hause zu kommen!» Dann hört Jess Hilferufe und sieht von Deck aus das Segelboot mit ihren Freunden und ihr selbst.

Hier schließt sich der erste Kreis: Wir realisieren, dass die Figur an der Reling und die heimliche Verfolgerin Jess selbst war. Neben der paradoxen Verdoppelung der Figur unterstützt die außergewöhnliche Inszenierung des Übergangs zum zweiten Zyklus diese Erkenntnis: Herrschten beim Kampf mit der maskierten Figur noch hohe Schnittfrequenz, unruhige Handkamera und geräuschvolle Tonspur vor, so folgt nun eine sanft gleitende Steadicam der allein zurückgebliebenen Jess in eine Koje, aus der ein sich wiederholender Takt von einer Schallplatte mit Sprung zu vernehmen ist. Jess bewegt den Tonarm gedankenverloren ein Stück zurück und nähert sich zur einsetzenden Marschmusik dem Spiegel an der Wand. In diesem Moment – wir blicken über ihre Schulter aufs Spiegelbild – ertönen die Hilferufe vom Segelboot. Jess wendet sich ab und verschwindet links aus dem Kader, während wir mit der Kamera *durch den Spiegel hindurch* ihrem Ebenbild zurück auf Deck genau an die Stelle folgen, an der in der entsprechenden Szene des ersten Zyklus die Figurensilhouette im Gegenlicht erschien. Geschockt über den Anblick der Schiffbrüchigen, weicht Jess zurück, stößt ans Grammophon und verursacht so einen Kratzer genau an der Stelle, an der der Tonträger zuvor endlos drehte. Beim erneuten Hinauseilen an die Reling – Jess befürchtet, dass ihr Alter Ego an Bord kommt – nimmt die Bildspur die Tonsprünge visuell auf und zeigt ihre Bewegungen in überlappender Montage.

Wie konstituiert sich die zeitliche Paradoxie dieser Szene? Einerseits wird sie durch den Vorfall mit dem Grammophon *en miniature* anschaulich vorgeführt: Eine Wirkung ist ihrer Ursache vorangestellt. Andererseits übersetzt die Kamerafahrt sie in eine räumliche Unmöglichkeit: Der Spie-

2 Anthropomorphe Kamerabewegungen aus Beobachterdistanz suggerieren dies ebenfalls, einige werden jedoch explizit als keiner Figur zugehörig aufgelöst, sodass die Frage einer tatsächlichen Präsenz lange in der Schwebe bleibt.

gel erscheint mit seinen Verschmutzungen eindeutig als undurchdringliche Fläche, was das lautlose Eintauchen ins Gegenbild als widernatürlichen Sprung in eine andere Dimension ausweist.³ Zudem nimmt die Spiegelung das Aufteilen der Figur in zwei Versionen vorweg. Und der Sprung in der Schallplatte verdeutlicht – neben dem offensichtlichen Fingerzeig auf das Thema der Endlosschleife –, dass in dieser Welt nicht mit den üblichen Abläufen zu rechnen ist, zumal mit dem Übergreifen der Störung auf die Bildspur das filmische Darstellungssystem insgesamt betroffen scheint.

In der sich anschließenden Handlung – die Schiffbrüchigen besteigen tatsächlich den Ozeandampfer, und Jess folgt ihnen heimlich – sehen wir die bereits gezeigten Ereignisse nun nochmals aus der Perspektive der heimlichen Beobachterin. Jess wird dabei von einer inneren Stimme dazu angestachelt, die Neuankömmlinge zu töten, entscheidet sich jedoch dagegen, in der Hoffnung, den Zyklus so zu durchbrechen. Sie kann den Tod ihrer Freunde allerdings nicht verhindern, denn eine weitere maskierte Person taucht auf und tötet alle außer ihr und ihr zweites Ich, das die Angreiferin über Bord wirft. Als just in diesem Moment erneut Hilferufe ertönen, realisiert Jess, dass der Loop immer dann von neuem beginnt, wenn alle (außer sie selbst) tot sind. Jess ergreift die Maske und eröffnet nun selbst das Feuer auf ihre Freunde mit der Absicht, die nächsten Ankömmlinge zu retten, indem sie ihnen den Zutritt zum Schiff verwehrt. Ihr Plan wird jedoch vereitelt, denn ihr neuestes Alter Ego wirft nun sie über Bord. Danach sehen wir, wie Jess an einem Sandstrand ans Ufer gespült wird. Sie eilt nach Hause und ist erleichtert, als sie durchs Fenster ihren Sohn erblickt.

Die Entdeckung der Loopstruktur am Ende des ersten Zyklus hatte die Frage aufgeworfen, ob es der Protagonistin gelingen werde, aus dem vorgezeichneten Pfad auszubrechen. Dies schien der Fall, als sich Jess weigerte, den Part der Angreiferin zu übernehmen. Als diese Rolle jedoch trotzdem (durch eine dritte Version von Jess) übernommen wurde, zeigte sich, dass die Protagonistin ihre Vorbestimmung gerade dadurch erfüllt, dass sie ihr zu entrinnen sucht,⁴ denn der Loop erweist sich als dreiteilig – mit Jess zuerst als Angegriffene, die die Angreiferin über Bord wirft, dann als Beobachterin, die den Zyklus aufzubrechen versucht, und schließlich als Angreiferin, die über Bord geworfen wird. Allerdings startet das vollständige Durchlaufen

3 Gedreht wurde freilich ohne Spiegel mit einem Double als Rückenfigur; die Verunreinigungen der Scheibe sind digital hinzugefügte Effekte der Postproduktion.

4 Dieser Verlauf, der eine Art Ironie des Schicksals darstellt, ist ein Topos in Zeitschlaufen-Filmen.

des Dreifachzyklus diesen nicht neu, denn statt auf dem Boot in Seenot wieder aufzutauchen (wie im Sinne der strukturellen Logik zu erwarten wäre) wird Jess an Land gespült und ist frei, zu ihrem Sohn zurückzukehren – genau so, wie es der Traum zu Beginn des Segeltrips vorweggenommen hatte.

Hier folgt mit der eingangs erwähnten Entdeckung der ‹zweiten› Mutter, die den Sohn aus Ungeduld seiner autistischen Veranlagung wegen malträtiert, nun der eigentliche Twist des Films. Und auch das unerwartete Schließen dieses größeren Kreises wird inszenatorisch sorgfältig vorbereitet: Für Jess' Annäherung an ihr Haus werden teils dieselben Einstellungen verwendet, die den Film eröffnet hatten. Allerdings erscheinen sie nun in neuem Licht. Wirken die Kamerafahrten und Blicke durchs Fenster in der Initialphase noch als typische Form der Einführung von Schauplatz und zentralen Figuren, so erweisen sie sich nun als *point of view shots* der Protagonistin, die erst erwartungsfroh heimkehrt und alsbald die schreckliche Entdeckung macht. Diese veranlasst sie dazu, an der Haustür zu klingeln, einen Hammer zu holen, ins Haus zu schleichen und ihre Doppelgängerin kurzerhand zu erschlagen. Danach versucht sie, ihren Sohn zu trösten, indem sie ihm weismacht, was er gerade gesehen habe, sei nur ein Albtraum gewesen. Schließlich packt sie die Leiche in den Kofferraum und bricht mit ihrem Sohn zum Hafen auf. Auch für die Darstellung dieser Handlungen werden Einstellungen aus der Eröffnungssequenz wiederverwendet, lediglich ergänzt durch entscheidende Perspektiven (etwa die Gegenschüsse zu den POV-Aufnahmen) und Momente (insbesondere den Totschlag), die uns beim ersten Durchgang vorenthalten blieben. Die Sequenz funktioniert somit wie ein aufklärendes *flashback tutorial* (oder wie der gesamte zweite Handlungsdurchlauf in *À LA FOLIE, PAS DU TOUT* (Laetitia Colombani, F 2002), mit dem entscheidenden Unterschied, dass die zirkuläre Struktur den Sprung in die Vergangenheit überflüssig macht.

Auf dem Weg zum Hafen (mit der Leiche im Kofferraum) fliegt eine Möwe in die Windschutzscheibe. Jess wirft den toten Vogel über die Böschung, und sie entdeckt an gleicher Stelle Dutzende tote Möwen. Zurück im Auto wird sie von ihrem Sohn abgelenkt, reagiert genervt und rammt einen Lastwagen. Ihr Sohn stirbt auf der Stelle, die Leiche ihres Alter Ego liegt auf der Straße wie durch diesen Unfall getötet, und Jess steht in einiger Distanz, unverletzt. Sie wendet sich ab und nimmt ein Taxi zum Hafen, wo ihre Freunde sie zum Segeltörn erwarten.

Am Ende erweist sich: Die Protagonistin ist in einem allumfassenden Loop gefangen, der sie letztlich wieder aufs Segelschiff zurückbringt. Diese Enthüllung überrascht einerseits, denn das An-Land-Gehen und die Flucht

mit dem Sohn erschienen zunächst als gelungener Ausbruch. Andererseits erweist sie sich als folgerichtig, denn die Entdeckung angehäufter Objekte und Leichen hatten schon auf dem Dampfer und zuletzt vor dem Unfall die Ahnung vermittelt, dass die Todesspirale endlos weiterdreht.

Loop-Filme, in denen sich die Hauptfigur nach jedem Zyklus verdoppelt, verzögern das Offenlegen der repetitiven Struktur üblicherweise dadurch, dass die Identität des ersten Doppelgängers mit Hilfe einer Maske (TRIANGLE) oder eines entstellten Gesichts (DARK COUNTRY) vorerst kaschiert wird – eine Konstellation, die für Spannung sorgt. Gleichzeitig werden, wenn es schließlich zur Konfrontation mit dem anderen Ich kommt, psychologische und allegorische Deutungsmuster aktiviert; in TRIANGLE etwa die Lesart, Jess suche ihre ungeduldige und aggressive Seite, die mit dem Autismus des Sohnes nicht zurechtkommt, gewaltsam zu unterdrücken.

Wird in Zeitschlaufen-Filmen mit zirkulärer Struktur erklärt, weshalb sich die Ereignisse wiederholen? Einige der eingangs genannten Beispiele etablieren mit der finalen Enthüllung das Szenario einer schuldgeplagten Seele, die nach dem Tod nicht zur Ruhe findet und vergeblich versucht, vergangene Verfehlungen ungeschehen zu machen. TRIANGLE kann ebenfalls in diesem Sinn interpretiert werden, sofern wir die Unfallszene so auslegen: Die erste Jess, die wir am Boden liegen sehen, ist die beim Unfall Getötete, und die zweite Jess, die unverletzt auf die Szene blickt, ist ihr Geist, der den eigenen Tod betrachtet und sich schließlich zum Hafen aufmacht, um als Wiedergängerin im Purgatorium erneut gegen ihr unausweichliches Schicksal anzurennen.

Die Analyse von TRIANGLE hat gezeigt, dass die filmische Konstruktion einer zirkulären Zeitordnung – zumal in der vorliegenden Komplexität und erst retrospektiv enthüllt – mit beträchtlichem inszenatorischem Aufwand verbunden ist. Sie macht aber auch deutlich, dass es durchaus in anderen Kontexten bewährte Erzähl- und Gestaltungsformen sind, mit denen die irrealen Struktur zum Leben erweckt und mit den Effekten rückwirkender Plot Twists verbunden werden kann, etwa die Zuschauertäuschung durch *underreporting*, das Verbergen der Figurenidentität durch Masken und subjektive Kamera, das Veranschaulichen zeitlicher Phänomene durch räumliche und visuelle Konstellationen, die Szenenwiederholung aus revidierter Perspektive oder die motivgeschichtliche Einbettung der zeitlichen Anomalie in einen intertextuellen Kontext.⁵

5 Offensichtlich sind die Verweise auf den antiken Mythos des Sisyphus sowie auf THE SHINING (GB 1980).

Unter Bezug auf das Konzept der Eigenzeitlichkeit lässt sich zudem sagen, dass Zeitschlaufen, für die es keine Entsprechung in der Alltagswahrnehmung gibt, zwangsläufig als Fiktionssignale fungieren, die *ex negativo* die Beschränkungen unseres eigenen Daseins betonen. Und genau diesem Spannungsverhältnis zwischen poetischer Idiosynkrasie und vertrauter Erfahrungswelt entspringen in der Regel auch Versuche, der artifiziiell modellierten Zeitstruktur eine allegorische, psychologisierende Bedeutung zuzuschreiben. Die linear und kohärent gedachte Konstruktion einer «erzählten Zeit», von der die klassische Narratologie ausgeht, wird hier in der Rezeption zwar noch einmal aufgerufen, aber letztlich nur, um ihren kompletten Ausfall in einer eigenzeitlichen Filmwelt umso deutlicher vor Augen zu führen.

Literatur

- Brütsch, Matthias [im Ersch.]. Loop Structures in Film (and Literature): Experiments with Time Between the Poles of Classical and Complex Narration. In: *Cinema and Narration: Fast, Slow and Reverse*. Hg. v. Mirosław Przyłipiak. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bordwell, David (2002) Film Futures. In: *SubStance* 31,1, S. 88–104.
- Gamper, Michael / Hühn, Helmut (2014) *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn.
- Ramirez Berg, Charles (2006) A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the Tarantino Effect. In: *Film Criticism* 31,1–2, S. 5–61.
- Schenk, Sabine (2013) *Running and Clicking: Future Narratives in Film*. Berlin: De Gruyter.