

The Tracey Fragments

Eine Ausarbeitung von:

Christopher Könitz

Masterstudiengang „Medienbildung –
visuelle Kultur und Kommunikation“

&

Wolfgang Ruge

Masterstudiengang „Medienbildung –
visuelle Kultur und Kommunikation“



GSE

FAKULTÄT FÜR GEISTES-,
SOZIAL- UND ERZIEHUNGS-
WISSENSCHAFTEN



Eine Ausarbeitung

im Seminar:

„Audiovisuelle Artikulation der Moderne: Gilles Deleuze“

im Wintersemester 2009/10

bei Prof. Dr. phil. habil. Winfried Marotzki

Otto-von-Guericke-Universität, Magdeburg

Institut für Erziehungswissenschaften

Lehrstuhl für allgemeine Pädagogik



INHALT

1. Einleitung	3
2. Der Film	4
2.1. Story	4
2.2. Personen	5
2.3. Visueller Stil und Narration	6
3. Neoformalismus versus Deleuze	10
3.1. Neoformalismus	10
3.2. Deleuze	11
4. Die Visualisierung von Zeit in Tracey Fragmentes	15
4.1. Deleuzes Zeitbegriff	15
4.2. Erinnerungsbilder und Zeitbilder	16
4.2.1. Das Erinnerungsbild	16
4.2.2. Das Kristallbild	18
4.3. Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen	19
4.3.1. Gegenwartsspitzen	20
4.3.2. Vergangenheitsschichten	21
5. Fazit	23
6. Literaturverzeichnis	25

1. EINLEITUNG

Die strukturelle Medienbildung (Jörissen/Marotzki 2009) geht davon aus, dass Medien nicht nur als Inhalt von Lernprozessen erziehungswissenschaftlich relevant sind, sondern darüber hinaus als *Kontext* von Lern- und Bildungsprozessen gedacht werden müssen, da die mediale Verfasstheit unserer alltäglichen Lebenswelt den Reflexionsrahmen unseres Welt- und Selbstverhältnisses mitbestimmt. Daher hat sich der Forschungsansatz zum Ziel gesetzt, Medienanalysen bildungstheoretisch zu fundieren und nach den Bildungspotenzialen (neuer) Medien zu fragen. Für das Medium Film wird im methodischen Arsenal der strukturalen Medienbildung die der neoformalistische Ansatz David Bordwells und Kristin Thompsons als Analysemethode präferiert, welchen neben der Konzentration auf das mediale Artefakt auch eine epistemologische Eintracht mit der strukturalen Bildungstheorie verbindet.

Da sich Medien fortwährend weiterentwickeln und sich dabei oftmals zu immer komplexeren Gebilden heranwachsen, ist es unabdingbar, fortwährend das eigene methodische Arsenal zu hinterfragen und gegebenenfalls um neue Ansätze zu erweitern. Dies natürlich auch für den Film, der auch in seiner (im Vergleich zu Buch und Bild) relativ kurzen Geschichte mehrere filmsprachliche Paradigmen durchlaufen hat, sodass es uns angebracht erscheint auch neuere Filmtheorien in das Blickfeld strukturaler Medienbildung zu bringen.

Wir werden in dieser Arbeit die Filmtheorie Gilles Deleuzes auf die Frage hin überprüfen, ob sie ein geeignetes Instrument für die Beschreibung komplexer Filme darstellt, indem wir sie exemplarisch auf den Film TRACEY FRAGMENTS anwenden. Um die spezifischen Stärken und Schwächen der Theorie stärker zu konturieren, werden wir zunächst das Rezipientenverständnis und Ziel Deleuzes mit dem des neoformalistischen Ansatzes kontrastieren. Anschließend betrachten wir Schwerpunktmäßig die zeittheoretischen Implikationen der deleuzschen Filmtheorie und illustrieren diese anhand des Films. Abschließend ziehen wir ein zusammenfassendes Fazit.

2. DER FILM

Bei dem Film *TRACEY FRAGMENTS* (McDonald 2007) handelt es sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Mauren Medved. (Medved 1998). Von Seiten der Filmkritik wurden insbesondere die Regiearbeit Bruce McDonalds und die schauspielerische Leistung der Hauptdarstellerin Ellen Page gewürdigt, was sich auch in diversen Preisen niederschlägt. Auf der Berlinale erhielt der Film darüber hinaus den Manfred Salzgeber Preis, welcher innovative Filme junger Regisseure auszeichnet.

2.1. STORY

Aufgrund der komplexen und verwirrenden Narrationsstruktur (vgl. Kap. 2.3) lassen sich nur Fragmente einer Story erkennen. Unsere Rekonstruktion ist folgende:

Die 15jährige Tracey Berkowitz steckt mitten in der Pubertät. Aufgrund ihrer relativ geringen Oberweite bezeichnen ihre Mitschüler sie als „tittenloses etwas“, woraus ein geringes Selbstwertgefühl resultiert. Als ein neuer Schüler in die Klasse kommt, verliebt sich Tracey in ihn und imaginiert eine Beziehung. In ihren Fantasien wird Billy Zero zum Rockstar und sie zu seiner Gefährtin. Eines Tages muss Tracey auf ihren kleinen Bruder Sonny aufpassen. Während sie mit diesem draußen spielt, trifft sie auf Billy. Es kommt zu einer sexuellen Annäherung zwischen den beiden, an deren Ende Billy Tracey aus dem Auto stößt und ohne ein Wort einfach wegfährt. Als sie darauf nach Sonny sucht, ist er verschwunden. Der Verlust des Bruders verschärft die schon vorhandenen Spannungen in der Familie, welche dazu führen, dass Tracey die Psychiaterin Dr. Heker besuchen muss. Die Situation eskaliert schließlich und Tracey reißt von zu Hause aus, um sich erneut auf die Suche nach Sonny zu begeben. Auf der Suche trifft sie auf Lance, einen Kleinkriminellen, der ihr wegen eines nahenden Blizzards in seiner Wohnung Unterschlupf gewährt. Die Sicherheit ist jedoch nur eine trügerische: ein Gläubiger Lances erscheint in der Wohnung. Als er Tracey entdeckt versucht er diese zu vergewaltigen. Tracey kann den Versuch abwehren und, nur mit einer

Gardine bekleidet, fliehen. Sie steigt in einen Bus, an dessen Endstelle sie auf Billy trifft. Jedoch ignoriert sie ihn beim Vorbeigehen.

2.2. PERSONEN

Im Zentrum des Films steht die 15-jährige Tracey Berkowitz. Sie selbst charakterisiert sich als ein „ganz normales Mädchen, das sich selbst hasst“. Über ihre Lebensumstände erfahren wir wenig, so bleibt z.B. der sozial-ökonomische Status der Familie ungeklärt. Das Verhältnis zu ihrem Bruder Sonny erweist sich als ambivalent, ist von den üblichen Geschwisterrivalitäten geprägt. Traceys Beziehung zu ihren Eltern ist von Spannungen geprägt. Sequenzen innerhalb der Familie Berkowitz sind fast immer von Streit dominiert und Szenen der Eskalation werden öfters wiederholt. Dass die Vornamen der Eltern unbekannt bleiben, verstärkt den Eindruck eines Risses zwischen den Generationen.

Billy Zero ist die große Liebe Traceys und tritt meist in Traumsequenzen in Erscheinung. Er scheint kein Interesse an Tracey zu haben und stößt sie nach vollzogenem Geschlechtsverkehr ohne ein Wort aus dem Auto. Weitere Informationen über den Menschen hinter dem Traumbild erhalten wir nicht. Dr. Heker ist die Psychaterin Traceys. Sie tritt nur in ihrer beruflichen Funktion in Erscheinung, wobei der Realitätsgehalt der entsprechenden Sequenzen fraglich

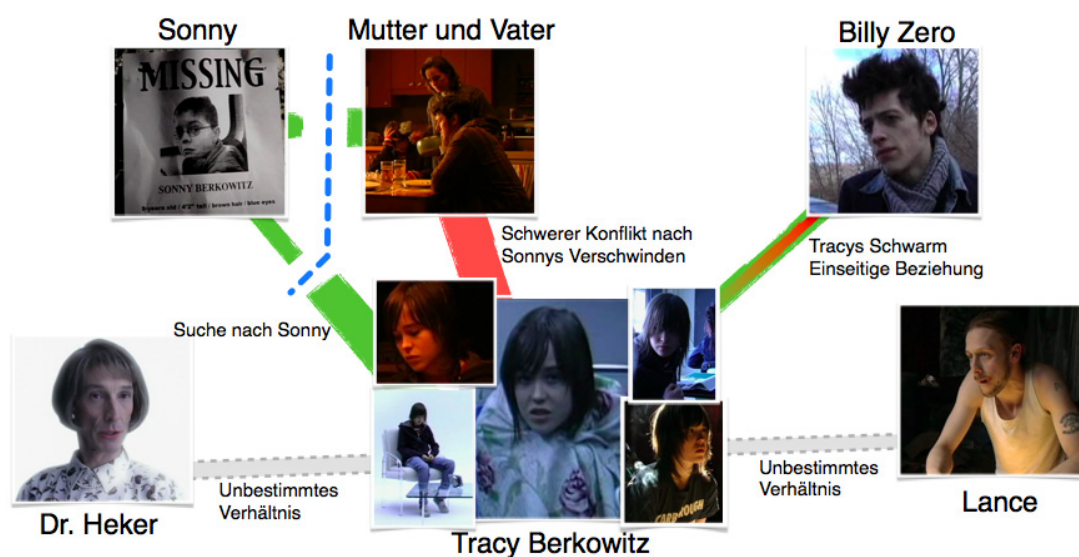


Abb. 1: Personenkonstellation

ist (vgl. dazu das folgende Kapitel: Narration, Unterpunkt: Handlungsebenen). Das Ensemble der Personen wird von Lance komplettiert, einem Kleinkriminellem bei dem Tracey nach ihrer Flucht von Zuhause Unterschlupf findet. Die Motivationen seines Handelns bleiben unklar. Dass er die minderjährige Tracey jedoch in eine Kneipe voller zwielichtiger Gestalten mitnimmt, lässt ihn jedoch zwielichtig erscheinen.

Die Personenkonstellation erweist sich in Analogie zur Narration ebenfalls als fragmentiert. Im Zentrum steht Tracey Berkowitz, welche sich in verschiedenen, klar voneinander abgegrenzten sozialen Räumen und Rollen bewegt. Ein Kontakt zwischen den einzelnen Sozialräumen scheint nicht stattzufinden. .

2.3. VISUELLER STIL UND NARRATION

Was den Film TRACEY FRAGMENTS aus einer bildungstheoretischen Perspektive interessant macht, ist seine komplexe Narrationsstruktur und sein ungewöhnlicher visueller Stil, welche dadurch entstehen, dass McDonald „jede Bewegung, die in ihrem [Traceys] Kopf und in ihrer Seele stattfindet“ bebildert und „um einen Ausdruck für jenes pubertäre Chaos, das im Inneren von Teenagern tobt“ ringt (Messias 2009, 34).

Diese Bebilderung des inneren Seelenchaos⁴ wird auf der Ebene des visuellen Stils durch einen exzessiven Einsatz der Splitscreentechnik erreicht, welche die Leinwand in bis zu 55 (!) einzelne Ausschnitte einteilt. Verstärkt wird dieses visuelle Chaos dadurch, dass die einzelnen Bildausschnitte teilweise asynchron laufen und öfters mehrere Handlungsebenen in einem Bild verbinden. Die Verteilung der Bildausschnitte ist dabei nicht symmetrisch, teilweise überlappen sich einzelne Ausschnitte, wodurch es fast unmöglich ist die relevanten Cues aus der Bilderflut zu entnehmen. Ein sehr schneller Schnittrhythmus verstärkt diesen Effekt.

Die Narrationsstruktur haben wir, in Ermangelung eines besseren Ausdrucks, als *rhizomatisches Alternationsmuster* bezeichnet. Die Logik des Alternationsmusters ist dabei allgemein bekannt: Von einer Handlungsebene aus wird die Story in Form von Flashbacks rekonstruiert. In TRACEY FRAGMENTS wird diese Logik insofern erweitert, als dass nicht nur

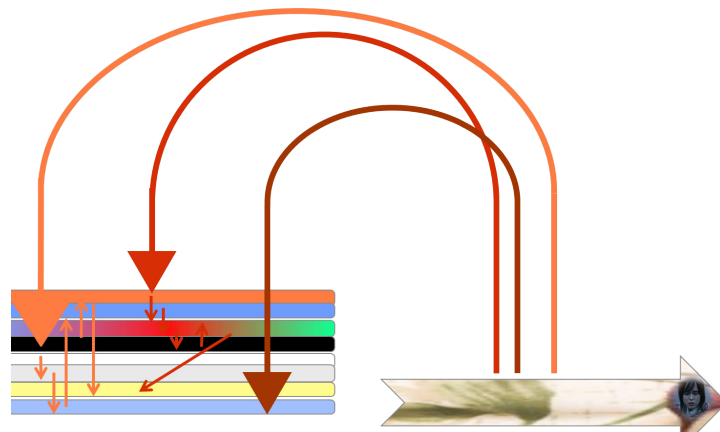


Abb. 2: Schematische Darstellung des rhizomatischen Alternationsmusters

ein durchgängiger Handlungsstrang rekonstruiert wird, sondern die Flashbacks in eine von insgesamt 9 Handlungsebenen führen, welche sich eindeutig auf der Ebene der Mise-en-scène und der Kinematografie unterscheiden lassen. Die Handlungsebenen sind dabei folgende:

1. Die *Rahmenhandlung*, in welcher Tracey nur mit einer Gardine bekleidet, in einem Bus sitzend ihre Geschichte erzählt. Die dominanten Farben sind, bedingt durch die Inneneinrichtung des Busses, Blau und ein metallisches Silber.
2. Die Geschehnisse in der *Familie Berkowitz* vor und nach Sonnys Verschwinden. Die Handlungsebene lässt sich durch einen orangen Farbfilter vor der Kamera identifizieren. In Großteil der Handlung findet im Haus der Berkowitz‘ statt.
3. Eine Handlungsebene, welchen draußen *im Winter* spielt. In dieser Handlungsebene findet der Sex zwischen Billy und Tracey und das Verschwinden Sonnys statt. In dieser Handlungsebene überwiegen Außenaufnahmen im Wald. Die ganze Szenerie wirkt kühl.
4. Die *Suche* Traceys nach ihrem Bruder. Hierbei oszilliert der visuelle Stil zwischen kühl wirkenden Außenaufnahmen einer realen Ebene und Bildern mit leicht verschobenen Farbkanälen, die für eine Ebene des Wunschtraums stehen.
5. Selbstbezogene Kommentare, die die *Innenwelt* Traceys zeigen. Die dominante Farbe ist schwarz. Oftmals sehen wir Tracey oder wichtige Gegenstände vor einem schwarzen

Hintergrund. Durch diese spartanische mise-en-scène erhält der Rezipient einen Indikator, welcher es ihm erlaubt, die Handlungseben als *nicht real* zu betrachten.

6. Die Therapie bei *Dr. Heker*. Dabei ist unklar, ob diese wirklich stattfindet. Die handelnden Personen - Tracey und Dr. Heker – agieren, auf weißen Stühlen sitzend, vor einem weißen Hintergrund, wodurch die Szenerie ähnlich der vorher beschriebenen Innenwelt unreal wirkt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Besetzung der Rolle Dr. Hekers: Mit Julian Richings übernimmt ein Mann die Rolle der eigentlich weiblichen Protagonistin. Da er sich in seinen Gesten und seiner Kleidung jedoch an weibliche Rollenmuster anlehnt wirkt die Sexualität der Psychiaterin zwiespältig. Dies stellt den Realitätsgehalt der Sequenz insofern in Frage, als dass die Suche nach einer sexuellen Identität eine Entwicklungsaufgabe der Jugendphase und insbesondere der Pubertät darstellt. Diese Aufgabe ist für Tracey schwer zu bewältigen, da ihr in der Schule – durch die Hänseleien als „tittenloses etwas“ – und der Familie – ihr Vater verbietet ihr, durch ihre Kleidung ihren Körper zu betonen – die Anerkennung als Frau verwehrt wird. In einer psychologisch-angehauchten Lesart könnte Dr. Heker als Personalisierung dieses Problems gesehen werden. Anders formuliert: Wenn Tracey mit Dr. Heker streitet kämpft sie mit ihrem Äußeren und den Konsequenzen, die ihr ihre relativ androgyne Erscheinung bringen. Ob die Handlungsebene nun als real, als unreal oder einfach als subjektives Erleben Traceys gedeutet wird, ist für den weiteren Verlauf dieser Arbeit dabei nur von untergeordneter Bedeutung.
7. Traceys Erlebnisse in der *Schule*, welche sich vor allem durch den Handlungsort erkennen lassen. Die Farben sind hierbei bläulich kühl gehalten.
8. Ein Vielzahl von *Träumen*, die sich durch grelle Farben und teilweise wechselnde Kostümierung Traceys auszeichnen. Die Einbettung Traceys Gesicht in bekannte Zeitschriften lässt die Sequenzen als Reminiszenz an die aktuelle Popkultur erscheinen. Die Träume drehen sich dabei ausschließlich im Tracey und Billy.

9. Die Begegnung mit *Lance*, die sich neben den handelnden Personen durch einen leichten Rotfilter erkennen lässt. Darüber hinaus, ist das die einzige Handlungsebene in der Lance in Erscheinung tritt.

Innerhalb dieser Handlungsebenen springt die Rekonstruktion der Handlung assoziativ zwischen den Handlungsebenen hin und her. Eine äußere Logik der Abfolge lässt sich nicht erkennen. Der Film folgt den Verkettungen, die seine Hauptfigur Tracey durch den Verlauf ihrer Gedanken vorgibt.



Abb.3 Handlungsebenen im Film

3. NEOFORMALISMUS VERSUS DELEUZE

Ziel dieser Arbeit ist es den Film *Tracey Fragments* unter der Perspektive der von Gilles Deleuze entwickelten Filmtheorie des Zeitbilds zu betrachten. Um den Blick für die spezifische Charakteristik und die implizite Epistemologie dieser zu schärfen, werden wir diese zunächst von anderen Filmtheorien abgrenzen. Als Kontrastfolie fungiert in unserem Fall die neoformalistische Filmtheorie nach David Bordwell und Kristin Thompson. Dies begründet sich dadurch, dass diese im Studiengang „Medienbildung – visuelle Kultur und Kommunikation“, in dem diese Arbeit als Leistungserbringung entstand, als Standard gilt und ab dem ersten Semester gelehrt wird.

3.1. NEOFORMALISMUS

Die neoformalistische Filmtheorie stellt die formalen Eigenschaften eines Films in den Vordergrund. Dabei grenzt sich der Ansatz von psychoanalytischen und linguistischen Filmtheorien ab, die in der Meinung Bordwells und Thompson nur ein festes Analyseschema über den Film stülpen, und versucht den Film anhand seiner spezifischen Formelemente zu begreifen. Ein weiterer Kritikpunkt des Neoformalismus an den zu seiner Gründungszeit in den 1970ern vorherrschenden Theorien ist das passive Rezipientenverständnis dieser, sodass David Bordwell eine konstruktivistische Lerntheorie zur Basis seiner filmtheoretischen Überlegungen macht: „Film interpretation can be seen to rely on a relatively small set of schemata and heuristics that novices learn by ostension and that experts deploy to imitation and extrapolation“ (Bordwell 1989, 29). So vertritt der Neoformalismus die Position, „daß Zuschauer aktiv sind, daß sie Verarbeitungsprozesse durchführen. Im Gegensatz zur psychoanalytischen Richtung [nimmt er] an, daß die Filmwahrnehmung vorrangig in nichtbewußten, vorbewußten und bewußten Aktivitäten besteht“ (Thompson 1995, 48). Im Kern versucht der Ansatz anhand der formalen Eigenschaften induktiv zu rekonstruieren, wie es dem Rezipienten gelingt aus der Bilderfolge Sinn (Meaning) zu generieren..

Die Basis für diese Rekonstruktion besteht in der Dichotomie zwischen Plot und Story:

„The term plot is used to describe everything visibly and audibly present in the film before us. The plot includes, first, all the story events that are directly depicted. [...] [T]he film's plot may contain material that is extraneous to the story world“ (Bordwell / Thompson 2006, 76f).

Die Story wird vom Rezipienten auf Basis der im Plot vorhandenen Cues hergestellt. Somit wird ein aktiver Rezeptionsprozess angenommen und die Generierung vom Sinn im Rezipienten verortet, wobei allerdings beachtet werden muss, dass die Möglichkeiten der Sinngenerierung nicht unbegrenzt sind:

„Comprehending and interpreting a literary text, a painting, a play, or a film constitutes an activity in which the perceiver plays a central role. The text is inert until a reader or listener or spectator does something to and with it. Moreover, in any act of perception the effects are ‘underdetermined’ by the data: what E. H. Gombrich calls ‘the beholder’s share’ consists in selecting and structuring the perceptual field. Understanding is mediated by transformative acts, both ‘bottom up’ – mandatory, automatic psychological processes – and ‘top down’ – conceptual strategic ones. The sensory data of the film at hand furnish the materials out of which inferential processes of perception and cognition build meanings. Meaning are not found but made“ (Bordwell 1991, 2f)

Die Sinngenerierung des Rezipienten kann dabei nicht ohne die Entwicklung des Mediums Films, gedacht werden, weshalb der Neoformalismus von einer originären Historizität filmischer Wahrnehmung ausgeht:

„Tatsächlich läßt sich der Zuschauer als eine hypothetische Entität fassen, die auf der Basis von automatischen perceptiven Prozessen und seiner Erfahrung aktiv mit cues in einem Film umgeht. Da durch die Einwirkung historischer Kontexte die Rezeptionsvorgänge intersubjektiv werden, kann man Filme analysieren, ohne auf Subjektivität zu rekurren“ (Thompson 1995, 48).

3.2. DELEUZE

Die neoformalistische Konzeption eines aktiven Rezipienten bedarf eines Subjektbegriffes, welcher dieses als eine autonom handelnde Einheit begreift und eine Trennung von Subjekt und Objekt annimmt. Gilles Deleuze legt in seiner Filmtheorie eine andere Konzeption des Bewusstseins zu Grunde. Inspiriert von der Immanenzphilosophie Henry Bergsons für ihn „das Bewusstsein [...] an die Dinge angelagert oder auf der Oberfläche zu finden“ (Elsaesser/Hagner 2008, 199). So schreibt Deleuze über die Einstellung

„Unaufhörlich teilt sie die Dauer in untereinander heterogene Untereinheiten und vereinigt diese in einer dem Ganzen des Universums immanenten Dauer. Und wenn man annimmt, daß ein Bewußtsein diese Teilungen und Vereinigungen ausführt, so wird man die Einstellung als etwas auffassen, das sich wie ein Bewußtsein verhält. Aber das einzige kinematographische Bewußtsein, das sind nicht etwa wir, die Zuschauer, noch der Held, das ist die Kamera“ (Deleuze 1997b, 38).

In Logik des Sinns formuliert er: diese epistemologische Position folgendermaßen: „Das Denken ist nichts ohne irgendetwas, das es zu denken zwingt, das dem Denken Gewalt antut. Wichtiger als der Gedanke ist das, ‚was zu denken gibt‘“ (Deleuze 1993c zit. nach Volland 2009, 91). Deleuze gibt somit eine transzendente Perspektive auf, weshalb seine Theorie ohne einen archimedischen Punkt, von dem aus man das Kino erklären könnte, auskommt. Elsaesser und Hagener fassen diese Haltung punktiert zusammen: „Wir sind vielmehr immer schon im Kino und das Kino in uns“ (Elsaesser/Hagner 2008, 199).

Da ein aktiver Rezipient an der Konzeption Deleuzes nicht vorgesehen ist, besteht sein Anliegen auch nicht in der Rekonstruktion von Sinn, sondern darin, zu ergründen, wie das Medium Film über das Wesen der Zeit reflektiert und diese für den Rezipienten erfahrbar macht. Die Antwort Deleuzes kann sowohl als Filmtheorie als auch als Filmgeschichte gelesen werden, da er eine Entwicklung vom so genannten „Bewegungsbild“ zum „Zeitbild“ beschreibt. Das Bewegungsbild folgt einer sensomotorischen Logik. Auf Handlung A folgt Reaktion B und so fort. Diese Form der Bildsprache ist bis zum italienischen Neorealismus führend. In diesem kommt es zu falschen Anschlüssen und die Handlung bricht aus dem sensomotorischen Schema aus. Auf diese Weise entstehen rein optische und rein akustische Situationen, wodurch ein erster Schritt zur reinen Zeiterfahrung getan ist:

„In ihnen [den optischen Situationen – W.R./C.K.] verrinnt eine rein deskriptive Zeit, die das Filmgeschehen nicht vorantreibt. In optisch-akustischen Situationen emanzipiert sich die Zeit vom System der Narration und zieht das Interesse auf sich selbst“ (Volland 2009, 96).

Was Deleuze unter einer vom System der Narration emanzipiert optischen Situation meint, lässt sich in *TRACEY FRAGMENTS* gleich an mehreren Stellen nachempfinden. Insbesondere die Sequenzen auf der Handlungsebene der Innenwelt zeichnen sich durch eine Häufung falscher Anschlüsse aus.

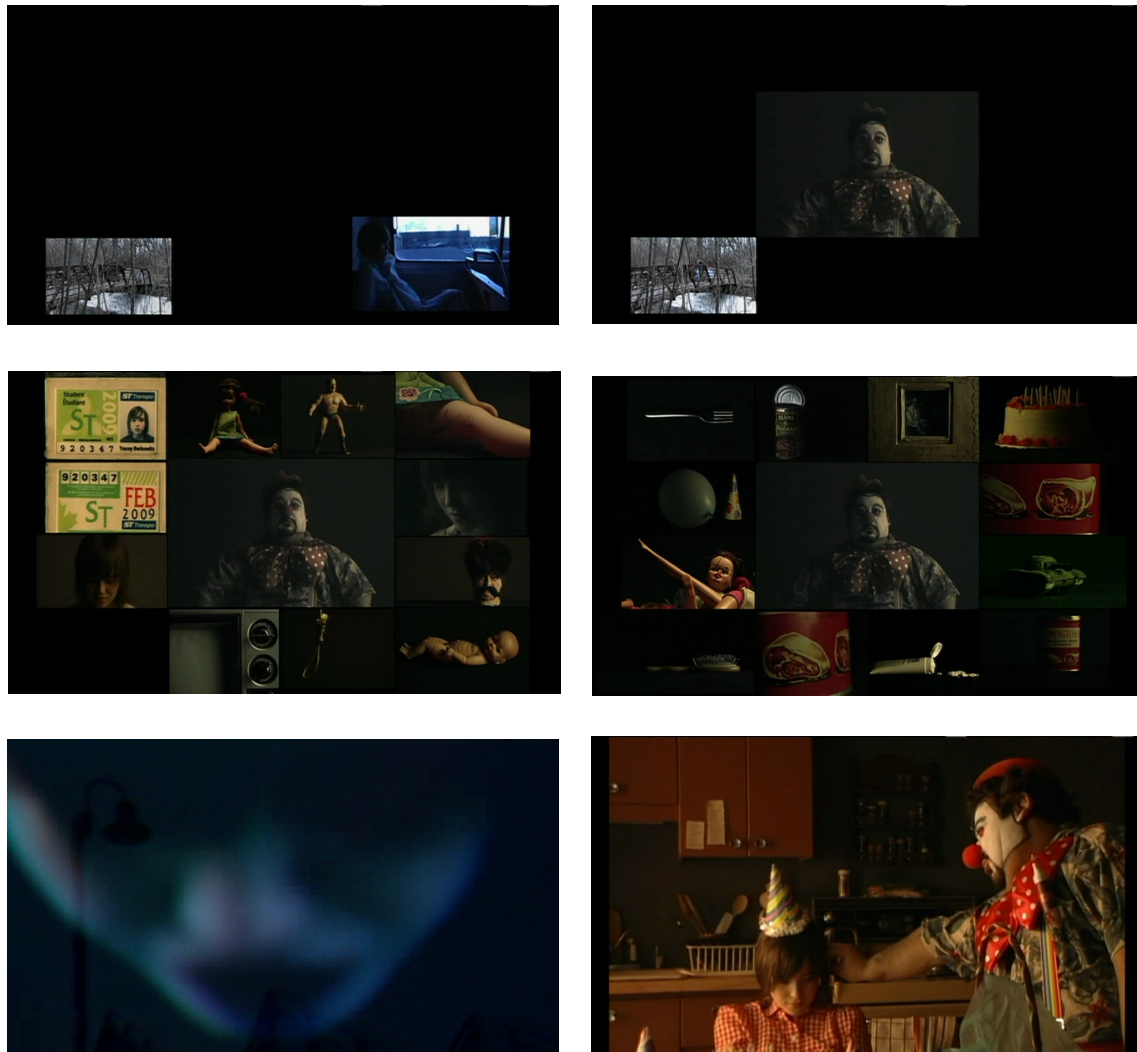


Abb.4-9 Eine optische Situation

So auch in der nun beschriebenen Sequenz. Von einer Rückblende des Spiels mit Sunny springt die Narration in einem Fragment zurück in die Rahmenhandlung. Traceys schweres Atmen ist im Off zu hören, wodurch die beiden Sequenzen verbunden werden. Die Fragmente, die das Spiel zeigen werden bis auf eines ausgeblendet, welches auch stehen bleibt, als die Rahmenhandlung ausgeblendet wird. Bisher kann die Szene als Reminiszenz an die Tatsache eines Erzählers gedacht werden. Nun beginnt jedoch die optische Situation. Im Zentrum des Bildes wird ein Fragment eingeblendet, welches einen traurigen Clown vor einem schwarzen Hintergrund zeigt. Als schließlich das „Spiel-Fragment“ verschwindet,

werden verschiedene Dinge eingeblendet, deren Bezug zum Clown unklar ist, wie z.B. ein Ausweis Traceys, eine Babypuppe, ein Ausschnitt eines Fernsehers. Das ganze wird von einer typischen Jahrmarktmusik begleitet.

Ein Fragment blendet Tracey ein, sie erzählt, dass ihr jemand erzählt hätte, dass die Intelligenz eines Jungen auf einen übergehe, wenn man sein Sperma schlucke. Tracey wird wieder ausgeblendet und weiterhin spielt extradiegetisch die Jahrmarktmusik und Gegenstände ohne einen sinnvollen Bezug zueinander werden eingeblendet: Der Clown und die Babypuppe werden um eine Konservendose und eine kleine Torte ergänzt.

Ohne dass die Musik wechselt, springt die Narration und zeigt nun einen Straßenübergang, auf den Tracey Sunny gesucht hat, das Mehr und eine Überblendung von Traceys Gesicht im Wechsel. Anschließend sehen wir Tracey keuchend auf dem Straßenübergang und mit traurigem Gesicht auf einer Feier, wahrscheinlich dem Geburtstag ihres Bruders, wo ein trauriger Clown versucht zu aufzumuntern. Die Musik im Off verklingt, und in weiteren Fragmenten werden andere Familienmitglieder eingeblendet. Die Sequenz wandelt sich zu einer „normalen“ Familienszene.

Die Beschreibung der Szene klingt sicherlich etwas Konfus und wirkt wie das additive Aneinanderreihen von Elementen. Doch so ist das Erleben der Szene: Man sieht Gegenstände ohne Bezug zueinander und es ist unmöglich den Stellenwert der Szene innerhalb der Narration einzuordnen oder sie mit Sinn zu versehen.

4. DIE VISUALISIERUNG VON ZEIT IN TRACEY FRAGMENTES

Das Hauptaugenmerk soll in dieser Arbeit auf dem zentralen Element der deleuze'schen Filmtheorie liegen: der Darstellung von Zeit. Bevor wir genauer auf Zeitbilder und ihre Vorläufer in TRACEY FRAGMENTES eingehen, wollen wir kurz das der Theorie zugrundeliegende Zeitmodell skizzieren.

4.1. DELEUZES ZEITBEGRIFF

Deleuzes konzeptioniert Zeit als eine doppelte Bewegung,

„die darin besteht, die Gegenwart vorübergehen zu lassen, die eine Gegenwart durch die andere zu ersetzen, um sich der Zukunft hinzuwenden; aber genauso besteht sie darin, die Gesamtheit der Vergangenheit zu bewahren, sie in eine dunkle Tiefe fallen zu lassen“ (Deleuze 1999, 119).

Diese Summe an vorübergehenden Gegenwarten lässt Zeit als einen Strahl erscheinen. Gegenwart und Vergangenheit entstehen in dieser Betrachtungsweise zeitgleich: in dem Moment, in dem ein Moment gegenwärtig ist, ist er auch schon vergangen, um durch eine chronologische nachfolgende Zukunft ersetzt zu werden. Diese chronologische Zeit bezeichnet Deleuze mit dem Begriff des *Chronos*. Dem gegenüber steht die Zeitform des *Äon*. Dieses enthält auch *virtuelle* Elemente.

„Deleuze identifiziert die allgemeine Vergangenheit Bergsons mit der Virtualität. Im Unterschied zur konkreten Vergangenheit des Subjekts, welche die Vergangenheit sinnlich konkreter Gegenwarten enthält, bewahren sich in der allgemeinen Vergangenheit darüber hinaus auch all jene Aspekte, die sich nicht realisiert haben, aber denkbar gewesen wären“ (Volland 2009, 98).

Im Äon wird Zeit also nicht als ein chronologisch-fixierter Strahl verstanden, sondern als ein Möglichkeitsraum gedachter Realitäten, deren spezifische Vergangenheiten auch Auswirkungen auf denkbare zukünftige Ereignisse haben. Diese virtuellen, nicht realisierten Vergangenheiten entstehen dabei in dem Moment als eine Gegenwart vorübergeht. Das Virtuelle wird somit als eine Folge des sinnlich-erfahrbaren Aktuellen gedacht.

Zusammenfassend lassen sich die beiden Zeitformen wie folgt gegenüberstellen:

Chronos	Äon
„Aufeinanderfolge sinnlich-fassbarer Gegenwarten“ (Volland 2009, 89).	„eine nonchronologische Temporalität jenseits der aktuellen Verkörperungen“ (Volland 2009, 89).
Keine virtuellen Momente	Keine aktuelle Gegenwart
Enthält was geschieht, geschah, geschehen wird	Durch virtuelle Momente konstituiert
Durch virtuelle Momente konstituiert	Akkumulation nicht realisierter Möglichkeiten

Tab. 1: Gegenüberstellung von Chronos und Äon

Um die Darstellung von Chronos und Äon im Film begrifflich zu fassen, arbeitet Deleuze den Unterschied zwischen *Erinnerungsbild* und *Kristallbild* heraus, auf welche wir im Folgenden genauer eingehen werden.

4.2. ERINNERUNGSBILDER UND ZEITBILDER

4.2.1. Das Erinnerungsbild

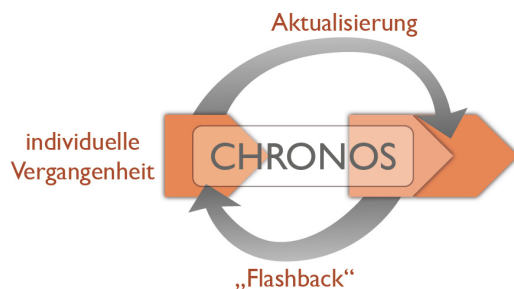


Abb. 10: Schematische Darstellung des Erinnerungsbildes

Um die Entwicklung hin zum Zeitbild zu beschreiben, führt Deleuze zunächst den Begriff des Erinnerungsbildes ein. Ein solches Erinnerungsbild kann „aufgrund einer Konvention auf eine psychologische Kausalität hinweisen, die jedoch einer sensomotorischen Bestimmung noch analog

ist und trotz ihrer Kreisläufe noch den Fortgang einer linearen Erzählhandlung garantiert“ (Deleuze 1997, 69). Als klassisches Beispiel nennt Deleuze Flashbacks im Film, die durch Blenden eingeschoben werden und nach der entsprechenden Erinnerung wieder in die Gegenwart des Films zurückspringen und dieses Bild entsprechend aktualisieren (siehe Abb. 4). Die Logik der Zeitdarstellung entspricht hierbei der Zeitform des Chronos. Volland konstatiert daher:

„Bei den filmischen Inszenierungsweisen von Erinnerungskreisläufen handelt es sich demnach nicht um echte Zeit-Bilder. Sie visualisieren die konkrete Vergangenheit einer Figur, d.h. Inhalte eines psychologischen Gedächtnisses, nicht aber Ansichten von der umfassenden Virtualität“ (Volland 2009, 98).

In TRACEY FRAGMENTS zeigt sich diese Form der Zeitdarstellung in einer Szene, in der Tracey im Bus sitzt und sich an die Adoption von Sonny zurückerinnert (vgl. McDonald 2007, 00:34:10– 00:36:30). Zunächst wird Tracey allein im Bus gezeigt. Aus dem Off erzählt sie eine Metapher, in der lahme Pferde zu Leim verarbeitet werden. Diesen Leim essen schließlich Kinder und werden selbst zu Pferden. Während sie erzählt breitet sich rechts oben im Bild ein neues unscharfes Bildfragment aus, welches Traceys Mutter verzweifelt nach Sonnys Verschwinden zeigt und schließlich das komplette Bild einnimmt. Zudem erscheinen Fragmente, die Sonny spielend zeigen. Als Bezugsebene zur Mutter wird zudem noch die durch die Nacht irrende Tracey gezeigt, nachdem sie versuchte ihre Mutter anzurufen und diese den Hörer auflegte.

Nach der Metapher und der visuellen Hinleitung durch Gedanken zu einer Ebene der Erinnerung, hört man zunächst Traceys Vater, der mit Tracey als Kind über die Adoption Sonnys redet. Hierbei werden die hinleitenden Fragmente bis auf Traceys Gang durch die Nacht ausgeblendet, so dass eine konkrete Erinnerung und der Zwiespalt zwischen ihrer Beziehung zu Mutter und Vater zum Vorschein kommt. Nachdem ihr Vater ihr die Geschichte von Sonny erzählt hat, erscheint ein Fragment, in dem Tracey wieder allein im Bus sitzt. Das entstandene Erinnerungsbild aktualisiert in diesem Moment die Gegenwart und schafft eine Kausalität zwischen den Bildern, die im Chronos verharret.



Abb. 11 & 12: Traceys sich aktualisierende Erinnerung an ihre Kindheit

Im Gegensatz dazu entwickelt Deleuze den Begriff des Kristallbildes, welches äonische Zeitanteile beinhaltet und daher ein echtes Zeitbild darstellt. Diese komplexe Form des Bildes wollen wir in folgendem vorstellen.

4.2.2. Das Kristallbild

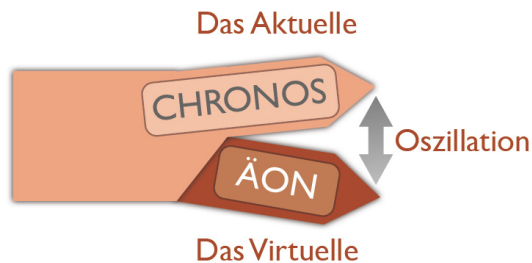


Abb. 13: Schematische Darstellung des Kristallbilds

Eine erste Form des Zeitbilds stellt das Kristallbild dar. Hierbei geht es

„um die Öffnung des aktuell Sichtbaren und Hörbaren hin auf das im selben Raum und in der selben Zeit ebenfalls Mögliche, Auch-Sichtbare, Auch-Hörbare; Depotenzierung des Aktuellen; [...] und damit einhergehend eine Dehierarchisierung der Bilder“ (Schaub 2006, 137).

Folgt man dieser Definition, so wird klar, dass es sich beim Kristallbild nicht um ein reines Zeitbild handelt und es daher auch chronische Zeitanteile beinhaltet. Daher konstatiert Deleuze, dass der Kristall die Bilder unaufhörlich austauscht. Und zwar das vorübergehend aktuelle Bild der Gegenwart (Chronos) und das sich bewahrende Bild der Vergangenheit (Äon), welche beide verschieden und zugleich ununterscheidbar macht (vgl. Deleuze 1997, 112). Deleuze definiert das Kristallbild daher folgendermaßen:

„Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand, nämlich die Unterscheidung zwischen den beiden Bildern, die sich unablässig erneuert“ (Deleuze 1997, 112).

Als Beispiel für ein solches Kristallbild nennt Deleuze den Spiegel im Film, der zum einen das zeigt, was der Protagonist oder die Protagonistin sieht und zum anderen dieser Person verschlossen bleibt (Off des Bildes bzw. Hors-Champ). An diesem Beispiel macht er deutlich, dass man es mit zwei Kreisläufen von Zeit zu tun hat:

„Die mehr oder weniger großen und stets relativen Kreisläufe zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit verweisen einerseits auf einen kleinen inneren Kreislauf zwischen der Gegenwart und *ihrer eigenen* Vergangenheit, zwischen einem aktuellen Bild und *seinem* virtuellen Bild; andererseits verweisen sie auf virtuelle, von Mal zu Mal tiefer liegende Kreisläufe, die bei jeder Gelegenheit die gesamte Vergangenheit mobilisieren“ (Deleuze 1997, 111; Herv. im Org.).

In TRACEY FRAGMENTS wird diese Oszillation zwischen Aktualität und Virtualität durch die Gleichzeitigkeit einzelner Frames visualisiert. Hier ist als Beispiel eine Sequenz zu nennen, in

welcher Tracey eine Treppe in der Stadt hinaufschaut und Sonny sieht. Hierbei wird die aktuelle Handlungsebene mit einer virtuellen Ebene verbunden, die visuell zunächst den gleichen Stil hat. Tracey verfolgt schließlich den davon rennenden Sonny, doch kann ihn nicht einholen. Das Bild, was von einem Raum des Tatsächlichen (Chronos) in einen Raum des Möglichen (Äon) zerfällt, wird somit zum Kristallbild, welches zwischen diesen Wirklichkeiten oszilliert. Hierbei werden die Stränge „Tracey verfolgt Sonny“ und „Tracey verfolgt eine Illusion“ durch zwei unterschiedliche Bildfilter dargestellt.

Jedoch wird nicht deutlich, welcher der Stränge aktuell und welcher virtuell ist, da die Handlungen ineinander übergehen und sich nicht klar einem Farbfilter zuordnen lassen (vgl. McDonald 2007, 00:36:33 – 00:37:11).

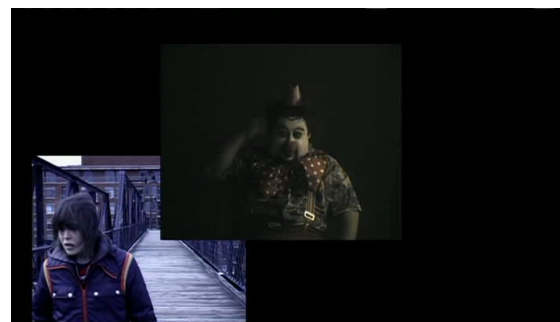
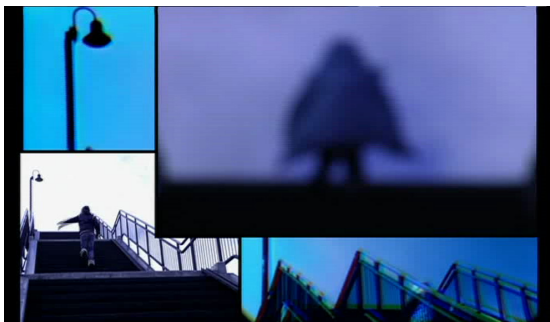


Abb. 14 - 16: Oszillierende Bilder in Tracey Fragments. Der Zeitkristall als „echtes“ Zeitbild.

4.3. VERGANGENHEITSSCHICHTEN UND GEGENWARTSSPITZEN

Mit dem Kristallbild entwickelt Deleuze das erste echte Zeitbild, das sich aus sensomotorischen Verkettungen löst. Ausgehend von diesem Bild entwickelt er auf einer zeittheoretischen Ebene, die sich auf Bergson bezieht, zwei Zeitmodelle:

„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“ (Deleuze 1997, 132).

Diese Zeitmodelle beschränken sich im Gegensatz zum Zeitbild nicht auf eine Sequenz oder eine Einstellung, sondern umfassen die Gesamtheit des Films. Volland konstatiert, dass beide Zeitmodelle auf der Ebene der filmsprachlichen Inszenierung große Ähnlichkeiten aufweisen (vgl. Volland 2009, 103). Daher wollen wir, dem folgend, die Begriffe der Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten auf einer zeittheoretischen Ebene betrachten und auf den Film TRACEY FRAGMENTS projizieren.

4.3.1. Gegenwartsspitzen

Das Zeitmodell bzw. Zeitbild der Gegenwartsspitzen hat seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart. Deleuze umschreibt es daher folgendermaßen:

„Es gibt diesmal keine Aufeinanderfolge von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit mehr, entsprechend dem genau bestimmten Übergang unterscheidbarer Gegenwarten. Einer schönen Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es *eine Gegenwart der Zukunft, einen Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit*, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich“ (Deleuze 1997, 135; Herv. im Org.).

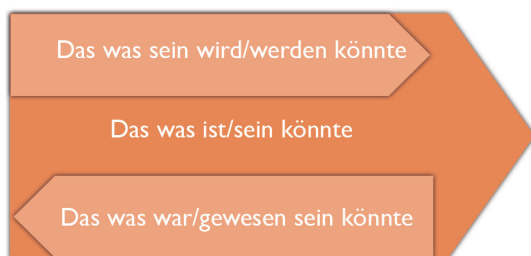


Abb. 17: Schematische Darstellung der
Gegenwartsspitzen

Dieses Modell nimmt also an, dass der Gegenwart Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftspotenziale immanent sind, die sich im Äonischen entfalten. Daher ist die aktuelle Gegenwart auch immer durch eine nonsubjektive Vergangenheit und Ereignisse geprägt. Gleichsam ist jedem Moment der aktuellen Gegenwart eine unendliche Anzahl möglicher zukünftiger Gegenwarten innewohnend, was wiederum bedeutet, dass es neben der aktuellen Gegenwart auch immer virtuelle bzw. äonische Gegenwarten gibt.

Den Film TRACEY FRAGMENTS kann man mit diesem Zeitmodell erklären. Vor allem die fragmentarische Montage der einzelnen Szenen, macht dieses Zeitmodell plausibel. Ausgehend von gegenwärtigen Momenten springt der Film gleichsam in Fragmente von

möglichen Vergangenheiten (Tracey und Billy werden ein glückliches Paar), möglichen Gegenwarten (Tracey findet Sunny) und möglichen Zukunftsperspektiven (Tracey und Billy werden Stars). Diese potenzielle Gleichzeitigkeit wird vor allem in der Szene deutlich, in der Tracy von Lance flüchtet



Abb. 18 Exposé-Szene in Tracey Fragments als visualisierte Gegenwartsspitze

und folgend die einzelnen Fragmente des Films nochmals durcheinander und gleichzeitig gezeigt werden (vgl. McDonald 2007, 00:57:57– 00:59:20). Diese Exposé-Szene fasst mit ihren bis zu 55 gleichzeitig zu sehenden Splitscreens den gesamten Film und dessen Denk- und Montagelogik zusammen. Daher scheint im Film TRACEY FRAGMENTS das Zeitmodell der Gegenwartsspitzen nicht nur in der Gesamtheit des Films, sondern schon in einzelnen komplexen Szenen abzuzeichnen.

4.3.2. Vergangenheitsschichten

Jedoch lässt sich der Film zeittheoretisch auch unter dem Zeitmodell der Vergangenheitsschichten lesen. Diese gehen davon aus, dass es neben einer subjektiven und daher aktuellen Vergangenheit auch immer eine unerreichbare allgemeine Vergangenheit gibt. Deleuze eröffnet dieses Konzept anhand des Films Citizen Kane folgendermaßen:

„Dem Nachforscher werden Personenbefragungen weiterhelfen, wobei jeder der befragten Zeugen für einen Lebensabschnitt, für einen Kreis oder eine Schicht der virtuellen Vergangenheit, für ein Kontinuum in Kanes Leben einsteht“ (Deleuze 1997, 141).

An diesem Beispiel wird deutlich, dass sich durch das Befragen im Film immer wieder neue Vergangenheitsschichten aufdecken. Jedoch lassen sich diese nie in ihrer Gesamtheit erfassen. Zudem wird auch der zeittheoretische Unterschied zu



Abb. 19: Schematische Darstellung der Vergangenheitsschichten

den Gegenwartsspitzen deutlich. Sind in diesen immer Entwicklungspotentiale angelegt, so verhalten sich Vergangenheitsspitzen immer progressiv bzw. expansiv und bilden einen nonsubjektiven Vergangenheitsraum aus (vgl. Volland 2009, 103f). In Bezug auf die chronologische Natur des Films konstatiert Deleuze:

„Natürlich haben diese Vergangenheitsschichten einen chronologischen Verlauf, nämlich denjenigen der vergangenen Gegenwarten, auf die sie verweisen. Wenn jedoch dieser Verlauf ohne weiteres erschüttert werden kann, dann deswegen, weil die Regionen als solche und in bezug auf die aktuelle Gegenwart [...] allesamt koexistent sind“ (Deleuze 1997, 141-142).

In TRACEY FRAGMENTS zeigt sich dieses Zeitmodell zum Beispiel immer wieder in Referenzen auf Traceys Eltern, die deren Perspektive andeuten, jedoch nie konkret bzw. aktuell werden lassen. Daher taucht der Zuschauer bzw. Tracey zunächst in ihre subjektive Vergangenheit ein. Schließlich kommt es zu einer Expansion dieser Schichten ins Virtuelle und wird somit zum Zeitbild. Auf der Ebene der Montage wird durch die sich überlagernden, wechselnden und expandierenden Splitscreens auch das Zeitmodell der Vergangenheitsschichten plausibel. Der von Volland konstatierte große Ähnlichkeit von Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten konnten wir auf der filmsprachlichen Ebene in TRACEY FRAGMENTS daher feststellen.

5. FAZIT

Nachdem wir nun in Grundzügen geklärt haben, worin sich die neoformalistische Filmtheorie nach Bordwell und Thompson von der deleuze'schen Theorie des Zeitbilds unterscheidet und wie Deleuze die Entwicklung des Bewegungsbilds zum Zeitbild anhand von Erinnerungsbild und Kristallbild nachzeichnet und letztlich zwei Zeit(bild)modelle entwickelt, wollen wir nun ein Fazit ziehen. Hier soll insbesondere die Bedeutung von Deleuzes Gedanken für eine strukturelle Medienbildung geklärt werden.

Zunächst wollen wir uns Deleuze auf einer theoretischen Ebene nähern. Hier ist festzustellen, dass Deleuzes Theorie des Zeitbilds keine Filmtheorie, sondern eine Theorie über Zeit im Film ist. Dies wird vor allem daran deutlich, dass sich Deleuze auf den Zeittheoretiker Bergson bezieht und dessen Gedanken auf den Film überträgt. Daher wird eine Zeittheorie am empirischen Material Film bewiesen. Letztlich könnte man daher auch argumentieren, dass sich Deleuzes Theorie durchaus auch auf Romane oder Comics beziehen lassen könnte. Letztlich wird das Medium Film bzw. dessen formale Gestaltungsmittel in Bezug auf zeittheoretische Zusammenhänge kaum thematisiert bzw. diskutiert. Das zeigt sich letztlich auch in den Umschärfen bzw. starken Ähnlichkeiten bei den Zeitmodellen Vergangenheitsschichten und Gegenwartsspitzen auf der formalen Ebene. Letztlich bleibt Deleuze nur auf einer zeittheoretischen Ebene trennscharf.

Dies wird insbesondere bei TRACEY FRAGMENTS deutlich. Jede der von Deleuze entwickelten Kategorien könnte auf den Film angewendet werden, auch wenn dieser ohne Splitscreentechnik und komplexe Narrationsstrukturen auskäme. Letztlich lässt sich mit dem von Deleuze entworfenen Instrumentarium beschreiben *was* im Film vor sich geht, aber nicht *wie* dieses umgesetzt wird.

Was bedeutet das nun für eine struktural orientierte Filmanalyse? Deleuzes Gedanken sind vor allem auf der Ebene der filmsprachlichen Analyse im Gegensatz zu Bordwell und Thompson sehr schwammig. Jedoch kann die von Deleuze entwickelte Grammatik

einen Beitrag zu einer bildungstheoretisch fundierten Filmanalyse leisten. Das zeigt sich insbesondere bei komplexen Filmen wie *TRACEY FRAGMENTS*. Setzt man hier allein mit Bordwell und Thompson an, so stößt man spätestens bei der Rekonstruktion des Plots an die Grenzen dieses Modells. Durch die Theorie des Zeitbilds lassen sich somit auch jene Bilder in eine Interpretation einbeziehen, deren Bedeutung bzw. Zuordnung in der eigentlichen Story unbestimmbar bleiben. In *TRACEY FRAGMENTS* zeigt sich dies besonders gut daran, dass man mit dem Zeitbild ein Erklärungsmodell für virtuelle Bilder bekommt und diese mit in die Interpretation einbeziehen kann.

Deleuze Prämisse, dass durch das Zeitbild auch automatisch das Denken im Film angelegt ist, ist jedoch zu der in der strukturalen Medienbildung und neoformalistischen Filmanalyse vertretenen konstruktivistischen Grundlegung des Subjektes inkompatibel. Mehr noch: Seine passive Konzeption des Rezipienten steht dieser diametral entgegen. So besteht zwischen den beiden Theorien eine epistemologische Differenz, die eine Kombination schwierig erscheinen lässt.

Jedoch sind Deleuzes Gedanken dahingehend interessant, dass sie versuchen zu erklären, wie sich der Film quasi evolutionär zu einem komplexen Medium entwickelt hat bzw. - wie *TRACEY FRAGMENTS* zeigt - immer noch entwickelt ohne dies an die, zumindest teilweise technologisch beeinflusste, Entwicklung der Filmsprache zu binden.

6. LITERATURVERZEICHNIS

- Bordwell, David (1989): A case for cognitivism. In: IRIS - a journal of theory on image and sound, H. 9, S. 11–40. Online verfügbar unter http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf.
- Bordwell, David (1991): Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin (2006): Film Art. An Introduction. 8. Ed, internat. Ed. Boston: McGraw Hill.
- Deleuze, Gilles (1997): Das Zeit-Bild. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008
- Deleuze, Gilles (1997b): Das Bewegungs-Bild. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2008): Filmtheorie zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg: Junius (Zur Einführung, 321).
- Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried (2009): Medienbildung - Eine Einführung. Theorie - Methoden - Analysen. Stuttgart: UTB.
- Medved, Maureen (1998): The tracey fragments. Nachdruck, 2007. Berkeley CA: House of Anansi Press Inc.
- Messias, Hans (2009): Tracey Fragments. In: Filmdienst, H. 16, S. 34–35.
- Schaub, Mirjam (2006): Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare. 2. Aufl. München: Fink.
- Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz viele Methoden. In: Montage/av, H. 1, S. 23–62. Online verfügbar unter http://www.montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Kristin_Thompson_Neoformalistische_Filmanalyse.pdf.
- Volland, Kerstin (2009): Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag.

CC-BY-NC-SA

Diese Arbeit steht unter einer Creative-Commons-Lizenz.

Sie dürfen:

- das Werk bzw. den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen
- Abwandlungen und Bearbeitungen des Werkes bzw. Inhaltes anfertigen

Zu den folgenden Bedingungen:

- Namensnennung - Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.
- Keine kommerzielle Nutzung - Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.
- Weitergabe unter gleichen Bedingungen - Wenn Sie das lizenzierte Werk bzw. den lizenzierten Inhalt bearbeiten oder in anderer Weise erkennbar als Grundlage für eigenes Schaffen verwenden, dürfen Sie die daraufhin neu entstandenen Werke bzw. Inhalte nur unter Verwendung von Lizenzbedingungen weitergeben, die mit denen dieses Lizenzvertrages identisch oder vergleichbar sind.

Wobei gilt:

- Verzichtserklärung - Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die ausdrückliche Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.
- Sonstige Rechte - Die Lizenz hat keinerlei Einfluss auf die folgenden Rechte:
- Die gesetzlichen Schranken des Urheberrechts und sonstigen Befugnisse zur privaten Nutzung;
- Das Urheberpersönlichkeitsrecht des Rechteinhabers;
- Rechte anderer Personen, entweder am Lizenzgegenstand selber oder bezüglich seiner Verwendung, zum Beispiel Persönlichkeitsrechte abgebildeter Personen.

Hinweis - Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen alle Lizenzbedingungen mitteilen, die für dieses Werk gelten. Am einfachsten ist es, an entsprechender Stelle einen Link auf diese Seite einzubinden.

Ausführliche Informationen: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>