

Rolf Parr

Funktionen von Kalendern im Film: Eine kleine Bestandsaufnahme nebst Versuch einer Typologie

1 Kalender und Kino

Betrachtet man Kalender zunächst einmal auf ihre primäre Funktion hin, so erscheinen sie als Versuche, die sich zyklisch wiederholenden planetarischen Konstellationen und Bewegungen sowie die durch sie verursachten Wechsel der Jahreszeiten alltagstauglich nachvollziehbar zu machen. Dies geschieht durch zeitlich getaktete und auf Wiederholung der konstitutiven Einheiten basierenden Anschauungsformen: Zyklisch kehren kalendarische Einheiten wie die sieben Tage der Woche, die vier Wochen des Monats und die zwölf Monate des Jahres wieder; und selbst da, wo das Anschauungsmodell Kalender der Adjustierung bedarf, geschieht dies in regelmäßigen Abständen, so etwa, wenn alle vier Jahre Ende Februar ein Schalttag hinzukommt und damit auch gleich das ganze Jahr zum Schaltjahr wird (vgl. Schlag 2008). Als kulturelle Gegenstände weisen Kalender darüber hinaus zahlreiche weitere, sekundäre Funktionen auf. Sie sind Instrumente, mit denen Herrschaftssysteme gestützt werden (beispielsweise durch wiederkehrende Feiertage vom Typ ‚Königs Geburtstag‘, ‚Tag der Thronbesteigung‘ oder ‚Tag der Revolution‘). In Abwandlung des berühmten Diktums von Carl Schmitt (vgl. 1922, 11) könnte man sagen: ‚Souverän ist, wer über den Kalender bestimmt‘, was schon Napoleon wusste, als er den seit 1793 benutzten „calendrier révolutionnaire français“ (französischer Revolutionskalender) sukzessive wieder abschaffte und den gregorianischen Kalender restituierte (vgl. Meinzer 1992; Wendorff 1993, 187–198; Rüpke 2006, 207–209; Honold 2013, 65–85).

Wie sehr diese kulturell-politische Funktion von Kalendern auf Strukturen der Wiederholung distinkter Einheiten angewiesen ist, macht der Vergleich von Kalender und Uhr deutlich. Den Tag als kleinste Einheit des Kalenders unterteilt die Uhr in vierundzwanzig Stunden mit je sechzig Minuten, von denen jede einzelne noch einmal 60 Sekunden umfasst. Insofern ist das Zeitsystem der Uhr nichts anderes als die konsequente Fortsetzung des Kalenders bzw. umgekehrt ist der Kalender die Hochrechnung der Uhr. Dennoch wird das, was die Uhr anzeigt, eher als kontinuierlicher Fluss wahrgenommen, und nicht – wie im Falle des Kalenders – als Abfolge in sich abgeschlossener Einheiten. So wird auch der Wechsel von einem Wochentag zum nächsten im Denkmodell Uhr als fließend vorgestellt, im

Denkmodell Kalender jedoch als Einschnitt, der immer dann umso größer wird, wenn gleich mehrere der Zäsuren zwischen den kalendarischen Einheiten zusammenfallen: die des Tages mit der zwischen zwei Wochen beziehungsweise zwei Monaten, zwei Jahren, zwei Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten. Zelebriert wird ein solcher Mehrfacheinschnitt in jedem Jahr zu Silvester, denn dann wird der als kontinuierlich gedachte Zeitfluss der Uhr für einen Moment zugunsten des Denkens eines bedeutungsvollen Einschnitts zwischen zwei Tagen (31. Dezember und 1. Januar), zwei Monaten (Dezember/Januar) und zwei Jahren und mit allen diesen Elementen zwischen zwei kalendarischen Zyklen suspendiert. (Auch sogenannte runde Geburtstage wie etwa der Sechzigste werden als bedeutende Einschnitte zelebriert, wobei niemand so recht sagen kann, worin diese zeitlich-kalendarische Bedeutsamkeit denn genau liegt.)

Mit all dem bietet der Kalender „als ein Instrument der Verzahnung natürlicher und kultureller Zeitformen“ (Honold 2013, 72), primärer und sekundärer Funktionen, für Kino- und Fernsehfilme ein enormes Potenzial an bildlichen und auch narrativen Möglichkeiten, sodass es nicht verwundert, dass seit den Anfängen des Films immer wieder auf Kalendarisches zurückgegriffen wurde. Dabei lassen sich einige typische Funktionen beobachten, die Kalender in Kino- und Fernsehfilmen übernehmen können und die im Folgenden genauer in den Blick genommen werden: Erstens dienen Kalender dazu, Zeitverläufe zu visualisieren, sie ‚ins bewegte Bild‘ zu setzen; zweitens eröffnet die Wiederkehr kalendarischer Elemente die Möglichkeit zu seriellem Erzählen; drittens kann mit ungewohnten Kalendersystemen verdeutlicht werden, dass man sich mit einem Film in zeitlicher, kultureller oder räumlicher Entfernung zur eigenen Welt befindet. Viertens können Charaktere so eng an Kalender gekoppelt sein, dass ihr Handeln nahezu vollständig durch kalendarische Zyklen determiniert ist, denn mit ihrer gleichmäßigen Taktung stellen Kalender etwas Unerbittliches dar, das in geradezu zwanghaftes Handeln münden kann. Fünftens schließlich gibt es eine Reihe von Sonderfällen, bei denen Kalender und Uhr ineinander übergehen, beispielsweise dann, wenn das Springen der Uhr von 23:59 Uhr auf 00:00 Uhr zwar einen Tageswechsel signifiziert, aber einen, der sich für ein und denselben Tag ständig wiederholt und mit Blick auf den Kalender daher keine Veränderung mit sich bringt, den zu erwartenden Einschnitt zwischen zwei Tagen also tilgt und damit das Denkmodell Uhr von dem des Kalenders abkoppelt.¹

¹ Für Hinweise auf einschlägige Filme danke ich Peter Ellenbruch, Markus Engelns, Sophie Greve, Lena und Julia Krebeck, Thomas Küpper, Lena Pillkahn und Charlotte Zick.

2 Zeitverläufe visualisieren

Schon in den frühen Stummfilmen dient das Davonfliegen von Kalenderblättern dazu, das Verstreichen von Zeitabschnitten, die über die zwölf Stunden des normalen Zifferblatts der Uhr hinausgehen, zu verbildlichen (vgl. Missomelius 2015, 113), wobei die Geschwindigkeit, mit der die Kalenderblätter wechseln, variiert. Denn es geht zwar stets um den Ablauf von Zeit, aber dessen Semantisierung kann höchst unterschiedlich sein, zeigen sehr langsam sich vom Kalender lösende Blätter, deren Herabfallen dann auch noch in Slow Motion gezeigt wird, doch Langeweile oder zumindest ein zähes Vergehen von Zeit an und umgekehrt in Fast Motion davonwirbelnde Kalenderblätter rasende Zeitverläufe über meist längere Zeitspannen hinweg.

In *1922* (1978) lebt eine griechische Stadt in „Angst vor der bevorstehenden Ankunft der türkischen Armee. Das langsame und qualvolle Verstreichen der Zeit“ bis dahin – es geht um drei Tage – „wird durch Detailaufnahmen von Kalenderblättern signalisiert (24. August 1922, 25. August, 26. August usw.)“ (Kolovou 2017, 233). In *Der blaue Engel* (1930, 01:15:30 – 01:16:00) werden fallende Kalenderblätter mit dem Wechsel von Tagen, dann Monaten und schließlich Jahren für die Zeit von 1925 bis 1929 gezeigt, um die Gleichförmigkeit der Tages-, Wochen- und Jahresabläufe im Unterhaltungsetablisement und Professor Raths Leiden daran zu verdeutlichen, sowie zugleich auch, um einen Zeitsprung in der Handlung vorzubereiten. Die fallenden Kalenderblätter sind hier ins bewegte Bild gesetzte Metonymien für Zeitverläufe längerer Dauer. Dies wird noch einmal dadurch unterstrichen, dass hinter dem Kalenderblatt des 2. Dezembers schon das des 24. durchschimmert und die Jahreszahl 1925 allmählich durch die von 1929 überblendet wird, sodass die überblendeten Kalenderblätter zugleich Motiv und filmische Technik sind. Der eigentlich an einer solchen Stelle fällige Jumpcut wird auf diese Weise überbrückt.



Abb. 1: Kalenderblatt in *Der blaue Engel*.



Abb. 2: Kalenderblatt in *Der blaue Engel*.



Abb. 3: Kalenderblatt in *Der blaue Engel*.



Abb. 4: Kalenderblatt in *Der blaue Engel*.



Abb. 5: Kalenderblatt in *Der blaue Engel*.

Zu etwas Filmspezifischem werden Zeichen wie die davonflatternden Kalenderblätter in allen diesen Fällen durch „das Prozesshafte und Bewegte, das sich ausschließlich durch die Bewegtheit und die Aneinanderreihung der Bilder im Film darstellen lässt“ (Schwarz 2006, 49). Mediengeschichtlich betrachtet sind die fliegenden Kalenderblätter damit kaum etwas anderes als ein im Medium Film gezeigtes Daumenkino, als eine medienreflexive Reminiszenz.

Die Visualisierung von Kalendern und Kalenderblättern im Bewegtbild kann also gleichermaßen dazu dienen, Effekte der Zeitraffung wie auch der Zeitdehnung zu erzielen, und dies bei möglicherweise ähnlich großer Spanne der dafür benötigten Laufzeit des Films. Bei Szenen in Gefängnissen werden sowohl für Effekte der Zeitraffung als auch für solche der Zeitdehnung gerne die an den Gefängniswänden in Form von Strichlisten geführten Kalender genutzt. In *Le Comte de Monte-Cristo* (dt. *Der Graf von Monte Christo*, 1954) beginnt dieser seine Kalenderführung gleich mit dem ersten Tag seiner Kerkerhaft und dem an die Wand geschriebenen Datum „30 Juillet 1816“ (00:51:50), das von da an für den Gefangenen den Ausgangstag seiner ganz persönlichen Zeitrechnung bildet.

In *Oldboy* (2003) wird der kleine Geschäftsmann Oh Dae-Su auf der Straße von Unbekannten gekidnappt und in einen fensterlosen Raum eingesperrt, ohne dass er weiß warum. Wird das Vergehen von Zeit zu Beginn des Films noch durch tickende und bisweilen leinwandfüllend gezeigte Uhren verdeutlicht, so beginnt während Dae-Sus Gefangennahme eine Zeitrechnung in größeren, nämlich kalendarischen Einheiten. Vor dem Fernseher in seiner Zelle sitzend, sinniert er zunächst noch:

Falls du an einem regnerischen Abend vor einer Telefonzelle stehst und dir jemand begegnet, der sein Gesicht unter einem violetten Regenschirm verbirgt, empfehle ich dir, dass du eine innige Beziehung mit einem Fernsehapparat eingehst. Der Fernseher ist beides: Uhr und Kalender. (00:10:10 – 00:10:30)

Doch in der Folge ist es ein Makrokalender, der dominant im Denken Dae-Sus wird: Während der insgesamt fünfzehn Jahre, die er eingeschlossen verbringen wird, beginnt er damit, sich körperlich abzuhärten, schlägt mit den Fäusten an die Wand, sodass sich dicke Hornhautschichten auf seinen Knöcheln bilden, und – tätowiert sich mit der Spirale eines Schreibblocks und Tinte einen Kalender in seinen Unterarm: „Ein Strich für jedes Jahr. Zuerst musste ich mir sechs Striche auf einmal tätowieren. Nächstes Jahr wird es einfacher sein.“ (00:13:00 – 00:13:30)



Abb. 6: Strichkalender in *Oldboy*.



Abb. 7: Ablösung von Kalender durch Uhr in *Oldboy*.

Mit dem 15. Strich auf seiner Hand naht das Ende seines Martyriums. Als sich Dae-Su plötzlich auf dem begrünten Dach eines Hochhauses in feiner Kleidung wiederfindet, schwenkt die Kamera auf seinen linken Arm und eine Armbanduhr. Mit der Freilassung wird das Denkmodell Kalender wieder gegen das der Uhr eingetauscht, wobei beide für wenige Sekunden nebeneinander zu sehen sind (00:17:37–00:17:39).

Eine Kalenderführung per Strichlisten findet sich vielfach auch im Falle von gestrandeten, verschollenen oder in der Wildnis ausgesetzten Filmfiguren, kurz bei Robinsonaden jeglicher Art. In *Die blaue Lagune* (1980, 00:17:25–00:17:35) werden die seit der Strandung auf der Insel vergangenen Wochen in Strichen auf

einem horizontal liegenden Baumstamm festgehalten; in *Cast Away* (dt. *Cast Away – Verschollen*, 2000) ist es ein FedEx-Mitarbeiter, der beim Absturz eines Transportflugzeugs ans Ufer einer einsamen Insel gespült wird und auf der Felswand seiner Höhle Tage und Monate sowie Wetterzyklen verzeichnet (01:17:34–01:17:40; 01:21:50–01:22:00); in der vierteiligen Fernsehfassung von Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1964) werden die Tage, Wochen und Jahre auf senkrecht am Strand vor der Hütte von Robinson stehenden Pfählen markiert; dort erhält auch der von ihm befreite Eingeborene seinen Namen oder besser seine kalendarische Taufe: „Freitag“ (*Robinson Crusoe* [ZDF], Teil 3, 01:11:01–01:12:00).



Abb. 8: Kalenderführung in *Robinson Crusoe* (ZDF).



Abb. 9: Kerbkalender in *Robinson Crusoe* (ZDF).

Der Fernsehfilm realisiert damit jedoch nur einen Bruchteil des kalendarischen Potenzials, das der Roman Defoes bietet. Denn „wenige Tage, nachdem“ Robinson „als einziger Schiffsbrüchiger überlebt und sich auf die einsame Insel gerettet“ (Schmidt 2000, 5) hat, legt er einen Kalender an. Der Roman entfaltet den Beginn, die Inauguration dieses kalendarischen Aufschreibesystems ausführlich:

Nach zehn oder zwölf Tagen fiel mir ein, ich könnte aus Mangel an Papier, Tinte und Feder die Zeitrechnung ganz aus dem Gedächtnis verlieren, vielleicht sogar den Sonntag im Ablauf der Tage vergessen. Um das zu vermeiden, schnitt ich mit einem Messer in Großbuchstaben eine Inschrift in einen starken Pfosten, zimmerte dann daraus ein großes Kreuz und stellte es am Strand an der Stelle auf, wo ich ihn zuerst betreten hatte. Die Inschrift lautete: „Ich betrat hier den Strand am 30. September 1659.“

An den Seiten dieses viereckigen Pfostens schnitt ich mit dem Messer jeden Tag eine Kerbe ein, an jedem siebten Tag machte ich die Kerbe doppelt so lang wie die andern, und an jedem Monatsersten doppelt so lang wie die Sonntagskerbe. So hatte ich meinen Kalender mit wöchentlicher, monatlicher und jährlicher Zeitrechnung. (Defoe 1969, 72–73)

Mit dem Datum des Tages seiner Rettung stiftet Robinson für sein Inseldasein gleichsam ein Kalenderjahr mit eigenem Beginn, denn fortan zählt er in den Jahren seiner Anwesenheit auf der Insel und nicht etwa nach dem bekannten Kalenderjahr. Der 30. September selbst wird zum Jahrestag.

Das Holzkreuz mit Robinsons Kalender ist im deutsch-französischen Fernsehfilm von 1964 meist nur noch im Hintergrund zu sehen; in der sowjetischen Produktion von 1972 dagegen nimmt es eine viel bedeutendere Rolle ein (dt. *Robinson Crusoe*, 00:11:33–00:12:02). Der sowjetische Film greift nämlich die schon bei Defoe zu findenden christlichen Analogien auf und inszeniert das Aufstellen des Kalenders mit dem Datum der Strandung geradezu als Kreuzweg:



Abb. 10: ‚Kreuzweg‘ und Kerbkalender in *Robinson Crusoe* (1972).



Abb. 11: ‚Kreuzweg‘ und Kerbkalender in *Robinson Crusoe* (1972).



Abb. 12: ‚Kreuzweg‘ und Kerbkalender in *Robinson Crusoe* (1972).



Abb. 13: ‚Kreuzweg‘ und Kerbkalender in *Robinson Crusoe* (1972).

Thomas Schmidt (2000, 5f.) hat darauf hingewiesen, dass in Defoes Roman über den Kalender, der zwar nicht dem abendländisch-christlichen Modell folgt, mit dem Kreuz jedoch „in den Bezugsrahmen des Christentums“ gestellt wird, „eine verhaltene, aber dennoch unverkennbare Konkurrenz zur christlich-europäischen Zivilisation“ hergestellt wird. Der sowjetische Robinson-Film versucht diese Konkurrenz durch den ‚Kreuzweg‘ Robinsons wieder zu kompensieren. Keine größere Rolle kommt dem Kalender hingegen in Luis Buñuels *Robinson Crusoe* aus dem Jahr 1954 zu (vgl. zu weiteren filmischen Adaptionen des Robinson-Stoffes Mayer 2018).

Auch in den Robinsonaden und Gefangenenfilmen geht es in erster Linie darum, das Verstreichen von Zeit bildlich wahrnehmbar zu machen, und zwar in zwei Richtungen: einmal, um die bereits im Gefängnis, auf der Insel, im Wald etc. verbrachte, also verfllossene Zeit zu fokussieren, zum anderen – wie bei den Gefängnisfilmen – die noch verbleibende Zeit bis zur Freilassung. Diese Variante findet sich zudem in zahlreichen Filmen, in denen Ultimatzen oder Restzeiten

jeglicher Art eine Rolle spielen, kurz: dann, wenn Zeitspannen auf einen End- oder Zielpunkt hin heruntergezählt werden. Heißt es in einem Fernsehkrimi gleich zu Beginn aus dem Mund des Staatsanwaltes: ‚Ich gebe Ihnen fünf Tage, um den Fall zu lösen‘, dann wird deren Ablauf mit großer Wahrscheinlichkeit durch das Einblenden von Kalendern deutlich gemacht; in etlichen Weihnachtsfilmen wie *Claus* (dt. *Klaus*, 2019) wird mithilfe von Adventskalendern die Zeit bis zum 24. Dezember heruntergezählt. In *National Lampoon's Christmas Vacation* (dt. *Schöne Bescherung*, 1989) zeigt ein alter Adventskalender aus Holz, dessen Türchen nach und nach geöffnet werden, die letzten Tage bis zum 24. Dezember an (00:49:27–00:49:34, 00:59:18–00:59:25).

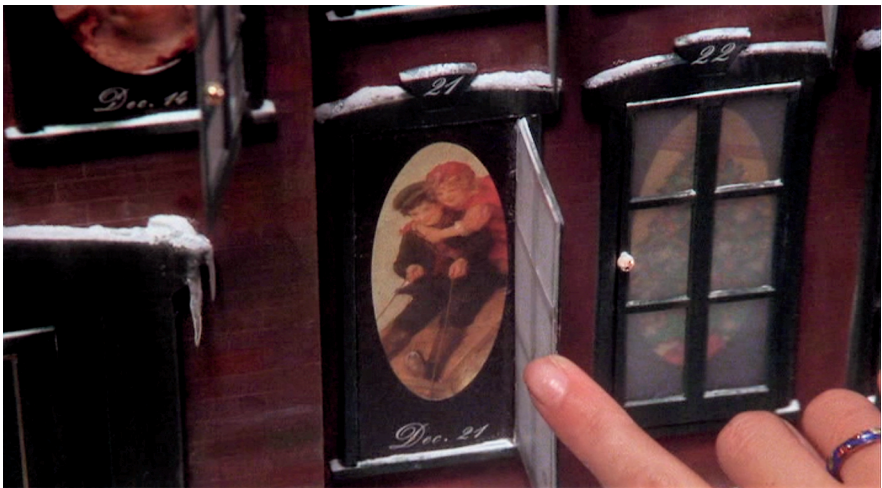


Abb. 14: Adventskalender in *National Lampoon's Christmas Vacation*.

Schließlich arbeiten auch Katastrophenfilme mit kalendarisch motivierten Countdownszenarien. In *2012* (2009) ist es ein Mayakalender, der für das Jahr 2012 einen Weltuntergang prognostiziert, was sich bereits im Jahr 2009 durch eine starke Aufheizung der Erdkruste ankündigt, sodass der Countdown des gregorianischen Kalenders mit der Prognose des Mayakalenders gekoppelt ist.

Vor dem Hintergrund der vielfältigen Verwendung von Kalendern in Filmen, wie sie bereits an den wenigen bisher angeführten Beispielen deutlich wird, spricht Edgar Morin schon in den 1950er Jahren davon, dass „die davonflatternden Kalenderblätter [...] erst Symbole geworden“ seien, „dann Zeichen der vergangenen Zeit“ (Morin 1958, 196, zit. nach Schweinitz 2001, 184), wobei er mit dem Wechsel von ‚Symbol‘ zu ‚Zeichen‘ auf den Prozess der Konventionalisierung hinweist. Roland Barthes hat dann zu Beginn der 1960er Jahre Kalenderblätter im



Abb. 15: Adventskalender in National Lampoon's Christmas Vacation.

Film in genau diesem Sinne als Elemente einer „veritable[n] Rhetorik“ filmischer Zeichen charakterisiert, die „aus einer Art kollektiver Lexik schöpfen“ (Barthes 2001, 38); und Jörg Schweinitz spricht von „durch die fortgesetzte Wiederholung eines Einfalls“ entstandenen „Stereo[n]type[n]“, von „Mustern“, die „geradezu konventionell geworden“ seien (Schweinitz 2001, 177).

3 Kalender und serielles filmisches Erzählen

Kalendereinträge und -notizen von Figuren sind in Spiel- und Fernsehfilmen eine Art Joker, der immer dann gezogen werden kann, wenn eine die Handlung vorantreibende Information gebraucht wird, die es dann wiederum erlaubt, einen Kriminalfall zu lösen oder Einblick in das Handeln einer Person zu gewinnen (so etwa im Kinofilm *The Shape of Water* [dt. *Shape of Water – Das Flüstern des Wassers*, 2017], in dem eine Kalendernotiz den Sicherheitschef in die Wohnung der Protagonistin führt; 01:07:57–01:08:03 und 01:47:22–01:47:30). In dramaturgischer Hinsicht werden damit vielfach auch Figurenkonstellationen hervorgebracht, die im Verlauf der Handlung bis dato keinen besonderen Stellenwert hatten oder gar nicht plausibel denkbar waren. Zudem sind Kalender als Gegenstände und auch einzelne Kalendereinträge aufgrund ihrer Größe und optischen Prägnanz besonders einfach bildlich in Szene zu setzen. Kalendereinträge sind daher in vielen Fällen dramaturgische Knotenpunkte im Verlauf von Filmen;

allerdings ist das eine Funktion, die oft ebenso gut auch durch andere Gegenstände erzielt werden kann.

Spezifischer wird das Generieren von Handlungen jedoch mit solchen Filmen, die Kalender als abstraktes Gerüst für serielles Erzählen nutzen: Erzählt wird dann beispielsweise entlang der Abfolge der Blätter bebildeter Monatskalender, womit dieser Filmtypus einem Zyklus von Mininovellen mit integrierender Rahmenerzählung ähnelt, also dem Decamerone-Modell. In *Calendar Girls* (dt. *Kalender Girls*, 1994) wird von der Vorsitzenden des schon etwas angestaubten christlichen Frauenvereins von Yorkshire der Vorschlag gemacht, für den diesjährigen Vereinskalendar Motive von Kirchen der Umgebung zu wählen. Aus dem Publikum heraus kommt von der sich dann zur Protagonistin des Films entwickelnden Chris zunächst der spontane Gegenvorschlag „George Clooney [...] im Dezember mit aufklappbarer Badehose“ (00:13:10 – 00:13:30). Kurz darauf stirbt der Mann ihrer Freundin und es wird der Plan gefasst, den wenig einladenden Angehörigenraum des örtlichen Krankenhauses neu auszustatten. Als Chris in einer Werkstatt einen Pin-up-Kalender sieht (00:19:40 – 00:19:50), werden die bis dahin im Film entwickelten Kalenderstränge zusammengeführt, nämlich in der Idee, das für die Neuausstattung des Krankenhausraumes nötige Geld dadurch zusammenzubringen, dass sich für den Jahreskalender des Frauenvereins zwölf Hausfrauen als Aktmodelle zur Verfügung stellen und sich, eine für jeden Monat, in Situationen ihrer Alltagstätigkeiten ablichten lassen: beim Backen, Malen, Blumenschneiden, Klavierspielen, Stricken, Saftpresen oder Marmeladekochen. Nachdem sich die ersten Frauen gemeldet haben („Hier siehst du den Januar vor dir und hier den Februar, März, April“, 00:35:40 – 00:36:00), kippt das anfängliche Zögern in Euphorie um. Es folgt das Fotografieren von elf Frauen plus einem Weihnachtsgruppenbild für den Monat Dezember (00:47:19). In diesem seriellen Teil der filmischen Narration werden die einzelnen Episoden/Aufnahmen nur kurz angespielt. Im weiteren Verlauf bildet der gedruckte Kalender dann das Leitmotiv der Rahmenhandlung: in der Rotationspresse, beim Versand, beim Signieren, bei einer Show in Hollywood.

Stärker als in *Calendar Girls* bestimmt die kalendarische Wiederholungsstruktur in Filmen wie *Calendar Girl Murders* (dt. *Der Model-Killer*, 1984), *The Holiday Calendar* (2018) und *Le Calendrier* (2021) die filmische Narration. In Atom Egoyans *Calendar* (1992/93) kommt die kalendarische Serialität als das die filmische Narration strukturierende Element in der zweiten Hälfte des Films zum Zuge, in der ein von seiner Frau verlassener Fotograf einmal im Monat eine stets neue Frau zu sich zum Essen einlädt. In *Calendar Girl Murders* sind es zwölf Frauen, die nackt auf einem Jahreskalender abgebildet sind. In kalendarischer Reihenfolge wird kurz nach der Veröffentlichung des Kalenders zuerst Miss Januar, dann wenig später Miss Februar ermordet. Spannung entsteht bei der solchermaßen vorgegebenen Serialität

aus der Frage, ob der Mörder gefasst werden kann, bevor er den Monat Dezember erreicht und das letzte der Kalendergirls sterben muss.

Im Falle von *Le Calendrier* bekommt eine auf den Rollstuhl angewiesene Ex-tänzerin einen alten dreidimensionalen Adventskalender aus Holz geschenkt. Mit dem Öffnen eines jeden Türchens löst sie Ereignisse aus, die auf ihr Leben einwirken. Dabei besteht die Tragik darin, dass es sich bei diesen Ereignissen mal um positive, mal aber auch um eher negative handelt, sodass sich die Frau entscheiden muss, entweder den Kalender und mit ihm die bis hin zum Tod in ihrer Umgebung reichenden schlechten Ereignisse loszuwerden oder die Chance wahrzunehmen, durch ein gutes Ereignis wieder laufen zu können (vgl. den Eintrag zum Film in der Internet Movie Database [<https://www.imdb.com/title/tt12496706/>]). Nicht unbedingt überzeugend wird das serielle Kalendermodell in *The Holiday Calendar* (2018) adaptiert. Am Weihnachtsabend bekommt Abby, Angestellte im kleinen Fotostudio von Josh, auch wieder von ihrem Großvater einen Adventskalender geschenkt. Hinter jedem geöffneten Türchen findet sich ein symbolischer Gegenstand, der jeweils auf die eine oder andere Weise auf Ereignisse in Abbys Lebensalltag vorausdeutet. Nach etlichen Querelen und Umwegen kommen Josh und Abby zusammen, wobei der Kalender noch einmal seine Türchen im Spiel hat, das Happyend ist schließlich ein eigenes Fotogeschäft mit dem Namen „Holiday Calendar“.

Trotz ihrer Verschiedenheit ist allen diesen Filmen gemeinsam, dass sie ihr Basiserzählmodell durch die Wiederholungsstruktur des Kalenders erhalten, die in die Serialität des filmischen Erzählens überführt wird, und zwar unabhängig davon, ob es eine Rahmenerzählung gibt oder nicht.

4 Fremde Welten, fremde Kalender

Eine weitere, noch einmal ganz andere Funktion von Kalendern besteht schließlich darin, zu zeigen, dass man es mit fremden, zukünftigen oder zeitlich sehr weit zurückliegenden Welten zu tun hat. Diese fremden Welten, egal ob es sich um Utopien oder Dystopien handelt, haben in der Regel eigene Zeit- und Kalendersysteme, so etwa in den Fernsehfolgen der *Star Trek*-Serie (dt. *Raumschiff Enterprise*, 1966–1969), die stereotyp mit der aus dem Off zu hörenden Logbuchansage der sogenannten Sternzeit, dem Zeitmaß der Föderation, beginnen („Computerlogbuch der Enterprise, Sternzeit 4114,2, Captain Kirk“). Solche Sternzeitansagen werden zudem auch innerhalb einer Folge als Element der Gliederung genutzt, etwa zu Beginn längerer Filmsequenzen. Interessant ist dabei, dass in der Sternzeit die Denkmodelle von Uhr und Kalender zusammenfallen, sodass der ‚Chronometer‘ der USS Enterprise neben der immer noch traditionellen Bordzeit

(„Shipboard“) nur noch das beide integrierende und daher kontinuierlich verlaufende „Stardate“ anzeigt (Memory Alpha, das Star-Trek-Wiki):



Abb. 16: ‚Chronometer‘ Raumschiff Enterprise.

Auf seiner Webseite bzw. in seinem Podcast erklärt Sven Taurus, was genau es mit diesem Stardate auf sich hat:

Bereits in den alten Episoden mit Captain Kirk nannte dieser in seinen Logbucheinträgen immer die Sternzeit. [...] War diese in den klassischen Enterprise Episoden aus den 60er Jahren noch größtenteils willkürlich, so wurde bei Star Trek – The Next Generation ab 1987 ein festes und logisches System eingeführt:

Nehmen wir als Beispiel die Sternzeit der ersten Episode der Next Generation „Der Mächtige“: 41153,7. Die ersten beiden Zahlen 41 entsprechen dem Jahr. Soll heißen, mit dem Beginn eines Jahres springt die Zahl um einen Zähler weiter. Da die erste Staffel im Jahr 2364 spielt, beginnt die Sternzeit der ersten Folge der zweiten Staffel aus dem Jahr 2365 demnach mit 42. Hintergrund war, dass die Serienmacher die 4 nahmen, weil die Serie im 24. Jahrhundert spielt, und die 1, weil es die erste Staffel war. Die Zahl 41 ist also mehr oder weniger willkürlich gewählt. Diese Zahl erhöht sich also von Jahr zu Jahr um den Wert 1, und das in Echtzeit. Nach sieben Staffeln und demnach auch sieben Jahren „The Next Generation“ lautete die Sternzeit in der letzten Folge, die im Jahre 2370 spielt, 47988,1. Die Macher der Serie haben das immer konsequent weitergeführt [...].

Das Mysterium der drei Zahlen und der Nachkommastelle nach dem Jahreszähler ist relativ simpel: Hier wurde das Jahr mit seinen 365 Tagen einfach in 1000 Einheiten aufgeteilt. Die Sternzeit 41500 entspricht also genau der Mitte des Jahres 2364, nämlich dem 2. Juli. (Taurus: Sternzeit)

Werden vorhandene Zeit- und Kalendersysteme nicht durch andere ersetzt, so können irreversible zeitliche Einschnitte dadurch filmisch signifiziert werden, dass Kalender und Zeiten gänzlich außer Kraft gesetzt werden. Das geschieht in *The Omega Man* (dt. *Der Omega-Mann*, 1971) – der düsteren Dystopie einer durch

biologische Waffen teils mutierten, zum größten Teil aber vernichteten Menschheit – dadurch, dass mit einem das längst nicht mehr gültige Datum ‚März 1975‘ anzeigenden Kalender symbolisch auch gleich ein ganzes System der Zeitrechnung von der Wand heruntergerissen und für ungültig erklärt wird (00:04:22–00:04:38); scheint ‚Zeitmessung im vorgeführten Universum‘ des Films doch eine ‚an sich‘ schon ‚irrelevante Kategorie zu sein‘ (Gräf et al. 2015, 200). Auch in der ersten filmischen Adaption des Stoffes – *The Last Man on Earth* (1967) nach einem Roman von Richard Matheson – wird zu Beginn ein Kalender gezeigt (00:02:20–00:02:40), allerdings noch ganz in der Tradition der Gefängniskalender, bekommt man mit den Strichlisten an der Wand doch keine andere Information als die, dass die Seuche schon seit drei Jahren wütet.

5 Kalendercharaktere

Einzelne Filmfiguren können so stark in kalendarischem Denken verhaftet sein, dass dieses zu ihrem dominierenden Charaktermerkmal wird. Im Batman-Universum ist es der ‚Calendar Man‘ namens Julian Gregory Day, der in seinem ganzen Denken von Kalendarischem geradezu besessen ist (vgl. Cowsill et al. 2016, 58). Bei der Comicfigur wird darauf durch die ihm auf die Stirn geschriebenen Abkürzungen der Monatsnamen hingewiesen (Calendar Man. *DC Continuity Project*).

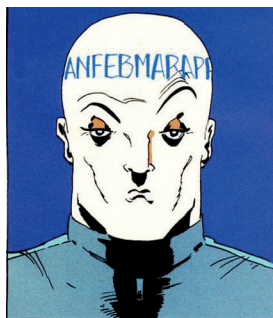


Abb. 17: Calendar Man (DC Continuity Project).

Im Videospiel (Storyteller zum Videospiel *Batman: Arkham City*, 00:02:47) übernimmt dies der vollständig mit Kalenderblättern bedeckte Boden seiner Zelle.

Seine Verbrechen plant er – wie könnte es anders sein – durchgehend kalendarisch: nach Feiertagen oder auch nach der Etymologie der Namen von Wochentagen. Das erste Mal tritt der Calendar Man in ‚Detective Comics #259 aus dem Jahr 1958‘ auf, im ‚sogenannten ‚Silver Age‘ der Comics‘ der 1950er und



Abb. 18: *Batman: Arkham City* (Videospiele).

1960er Jahre. „In dieser Zeit war es üblich“, dass „Schurkennamen‘ meist schon unmittelbar auf ihren Modus Operandi hinwiesen“. Sie „tauchten einfach in der jeweiligen Heimatstadt des Titelhelden auf und begingen dort Verbrechen wie Raubüberfälle und Einbrüche, bis ihnen der entsprechende Superheld das Handwerk legen konnte“. Bei „seinem ersten Auftritt“ kündigt der Calendar Man „in einer Zeitung“ insgesamt vier Überfälle an, die jeweils einen Bezug zu einer der vier Jahreszeiten haben. Ein fünftes Verbrechen ist mit einer zunächst unbestimmt bleibenden fünften Jahreszeit korreliert (vgl. Batman-Wiki):

Zuerst überfiel er in einem lächerlichen Pflanzenkostüm die Gotham International Garden Show, sein Sommer-Outfit war ein flammender Asbest-Anzug, in seinem Herbstverbrechen raubte er, wieder in einer passenden Verkleidung und mit der Hilfe einer Windmaschine, einen Panzerwagen aus. Bei seinem Winterverbrechen stahl er als Schneemann verkleidet Diamanten („Ice“ in der Gangstersprache genannt) bei einer Diamantenausstellung. Alle vier Male war Batman nicht in der Lage ihn aufzuhalten und schon der Verzeiflung nahe, doch er kombinierte richtig, dass Calendar Mans 5tes Verbrechen mit dem Auftritt eines Magiers in Gotham zu tun hat und stellte den Calendar Man letztendlich und machte ihn unschädlich. (Batman-Wiki)

Das kalendarische Vorgehen ist hier – wie in vielen ähnlichen Filmen mit ‚Kalendarcharakteren‘ – zum einen das, was fasziniert, zum anderen aber ist die damit verbundene Rätselstruktur auch der Ansatzpunkt, um die Kalendermänner zu entlarven und als Verbrecher dingfest zu machen. Denn auf welche Weise, für welchen Ort und vor allem für welchen Zeitpunkt sie ihre Verbrechen auch pla-

nen, sie werden es mit Bezug auf Kalendarisches tun. Diesem Prinzip bleibt auch *Calendar Man* treu: „In later appearances he started staging his robberies around different months, or other calendar measurements“ (DC Continuity Project [<http://dccontinuityproject.weebly.com/calendar-man.html>]). Die allem Kalendarischen inhärente Wiederholungsstruktur müssen diejenigen, die die Kalendermänner fassen wollen, daher zum prognostischen Instrument machen; sie müssen „die jeweils eintretenden [...] Ereignisse möglichst weit im Voraus erkennen und dementsprechende Vorkehrungen treffen“ (Batman-Wiki). Mit Alexander Honold (2013, 72) formuliert: Es gilt herauszufinden, „welche astronomischen Konstellationen jeweils mit welchen [...] Ereignissen auf regelhafte und unverwechselbare Weise verknüpft“ sind, um die nächste Tat zu verhindern.

Wiederum ähnlich wie in *Calendar Man* sieht es im Falle von *The January Man* (dt. *Im Zeichen der Jungfrau*, 1988) aus. Darin ist es ein Frauenmörder, der die New Yorker Bevölkerung in Angst und Schrecken versetzt. Seinen elften Mord begeht er genau zur Jahreswende, am 31. Dezember um kurz vor zwölf, den letzten Atemzug macht sein Opfer am 1. Januar. Kalendarisches wird dabei von Beginn des Vorspanns an ins Bild gesetzt: Gezeigt wird nämlich zunächst die große Leuchttafel „Happy New Year“ auf dem Times Square. Während dort die letzten Sekunden bis zum neuen Jahr heruntergezählt werden, vergehen auch die letzten Sekunden im Leben der überfallenen Frau. Und am nächsten Morgen wird die Tatsache des nun elften Mordes mit der ersten vergangenen Zeit korreliert: „Major vows capture of killer after ELEVENTH month of mayhem“ (00:05:04). Von der Polizei herangezogen, um es nicht auch noch zur zwölften Tat kommen zu lassen, macht sich Nick, ein Profiler *avant la lettre*, daran, das letzten Endes auch hier wieder spezielle kalendarische System zu verstehen, das hinter dieser Mordserie steht. Als Lösung erweist sich: Die ersten elf Morde sind an denjenigen der 31 Tage eines Monats geschehen, die Primzahlen sind; die übrigbleibende Primzahl ist die 5, sodass am 5. Januar wieder mit einem Mord zu rechnen ist (00:52:40).

Auch die Gebäude, in denen gemordet wurde bzw. werden wird, lassen sich kalendarisch berechnen, denn sie ergeben insgesamt das Sternbild Jungfrau, in dem der letzte, noch fehlende Stern den kommenden Tatort markiert. Bleibt die Frage, in welcher Etage und in welchem Appartement das geschieht. Nachdem er Fotos der Gebäude mit Markierung der Zimmer, in denen gemordet wurde, nebeneinander aufgehängt hat, ergibt sich für Nick die Idee, das Ganze als Partitur zu lesen. Auf diese Weise hinzu kommen als weitere ‚intermediale‘ Elemente des ohnehin schon komplexen Kalender-Sternzeichen-Schemas auch noch die ersten sieben Töne des Pophits *Calendar Girl* von Neil Sedaka (Text: „I love, I love, my little calendar girl“, 01:12:29). Aus all dem kann Nick Zeit und Ort des nächsten Mordes berechnen und den Täter fassen. Das serielle Element tritt in *The January Man* zunächst insofern in den Hintergrund, als der größte Teil der Mordserie zu dem Zeitpunkt, in dem der



Abb. 19: Monate und Primzahlen in *The January Man*.

Film einsetzt, bereits geschehen ist; dominant wird es aber dann rückblickend doch wieder bei der Auflösung der kalendarischen Rätselstruktur.

6 Übergänge zwischen Kalendern und Uhren

Filme, in denen mit Zeitschleifen als Wiederholungsstruktur gearbeitet wird (vgl. Parr und Thiele 1993), überblenden den tendenziell als kontinuierlich wahrgenommenen Zeitfluss der Uhr häufig mit dem kalendarischen Wechsel/Einschnitt zwischen zwei Tagen. In Jack Sholders *12:01* (1993) gerät ein kleiner Büroangestellter einer Hightechfirma, die an einer Zeitmaschine arbeitet, durch einen Zeitsprung in die Lage, den tags zuvor miterlebten Mord an seiner heimlichen Geliebten in einem halben Dutzend Wiederholungen des einen Tages ungeschehen zu machen und gleich auch noch die Hintergründe aufzuklären. Symptomatisch für diese Art von Filmen ist, dass Kalender in der filmischen Diegese nicht mehr vorkommen, und zwar deshalb, weil die kalendarische Funktion in die der Uhr integriert ist. Bei *Groundhog Day* (dt. *Und täglich grüßt das Murmeltier*, 1993) beginnen die mehr als dreißig Durchläufe eines Tages immer mit dem Klingeln des Weckers und der Anzeige 06:01 von neuem. Serialität wird bei diesem Typ Film gleichsam *gegen* den Kalender, in dem die Wiederholung ein- und desselben Tages nicht denkbar ist, aber *mit* dem kontinuierlichen Fließen der Zeit erzielt.

Dadurch „ragt“ – wie Gérard Genette in anderem Kontext formuliert hat – „das vom iterativen Segment abgedeckte Zeitfeld ganz offenkundig weit hinaus über das der Szene, in die es sich einfügt“ (Genette 1994, 85): Der Fluss der Uhr ist geöffnet ins Kalendarische hinein, die Sprünge des Kalenders werden in die Wiederkehr der Uhrzeit verlagert.

7 Fazit

Wie die kleine Revue von Kalendern im Film gezeigt hat, sind sie nicht nur „Taktgeber der Literatur“ (Honold 2013), sondern auch in vielfältiger Weise ein Bezugsmedium audiovisueller Texturen, das vielfältige Funktionen erfüllt, von denen hier lediglich einige besonders offensichtliche vorgestellt wurden. Wäre dies nicht ein Buchbeitrag, sondern wären wir in einer akademischen Sitzung, dann würden jetzt alle ihre Kalender zücken, nach einem Slot für den nächsten Termin suchen und damit – ganz anders als die Kalender im Film – jedes Weitermachen erst einmal stillstellen.

Filme, Quellen und Literatur

Filme

- 12:01. USA 1993. Reg. Jack Sholder.
 1922. Griechenland 1978. Reg. Nikos Koundouros.
 2012. USA/Kanada 2009. Reg. Roland Emmerich.
Calendar Girl Murders (dt. *Der Model-Killer*). USA 1984. Reg. William A. Graham.
Calendar Girl. Neil Sedaka. Scopitone-Film. www.youtube.com/watch?v=QfYiusSAGR4 (27. April 2021).
Calendar Girls (dt. *Kalender Girls*). USA 1994. Reg. John Whitesell. DVD: Buena Vista Home Entertainment 2004.
Calendar. Armenien/Kanada/Deutschland 1992/1993. Reg. Atom Egoyan.
Cast Away (dt. *Cast Away – Verschollen*). USA 2000. Reg. Robert Zemeckis. DVD: Dreamwork Pictures 2000.
Claus (dt. *Klaus*). Spanien 2019. Reg. Sergio Pablos.
Der blaue Engel. Deutschland 1930. Reg. Josef von Sternberg. DVD: Universum Film 2010.
Groundhog Day (dt. *Und täglich grüßt das Murmeltier*). USA 1993. Reg. Harold Ramis.
Le Calendrier. Frankreich 2021. Reg. Patrick Ridremont.
Le Comte de Monte-Cristo (dt. *Der Graf von Monte Christo*). Frankreich 1954. Reg. Robert Vernay.
National Lampoon's Christmas Vacation (dt. *Schöne Bescherung*). USA 1989. Reg. Jeremiah S. Chechik.
Oldboy. Südkorea 2003. Reg. Park Chan-wook. DVD: e-m-s new media 2004.

- Robinson Crusoe*. USA/Mexiko 1954. Reg. Luis Buñuel.
- Robinson Crusoe*. (*Die seltsamen und einzigartigen Abenteuer des Robinson Crusoe aus York, berichtet von ihm selbst*). Fernsehfilm in vier Teilen. Deutschland 1964. ZDF. DVD: Concorde Home Entertainment 2006.
- Star Trek*. (dt. *Raumschiff Enterprise*). USA 1966–1969.
- The Blue Lagoon* (dt. *Die blaue Lagune*). USA 1980. Reg. Randal Kleiser. DVD: Columbia Pictures 1980.
- The Holiday Calendar*. USA 2018. Reg. Bradley Walsh.
- The January Man* (dt. *Im Zeichen der Jungfrau*). USA 1988. Reg. Pat O'Connor. DVD: MGM Home Entertainment 2002.
- The Last Man on Earth*. USA 1967. Reg. Ubaldo Ragona und Sidney Selkow.
- The Omega Man* (dt. *Der Omega Mann*). USA 1971. Reg. Boris Sagal. – DVD: Warner Brothers Entertainment 1999.
- The Shape of Water* (dt. *Shape of Water – Das Flüstern des Wassers*). USA 2017. Reg. Guillermo del Toro. DVD: Fox Searchlight Pictures (TSG Entertainment) 2018.
- Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо Schisn i udiwitelnyje prikljutschenija Robinsona Kruso* Goworuchin (dt. Synchronfassung: *Robinson Crusoe*. Sowjetunion 1972. Reg. Stanislaw Sergejewitsch).

Quellen und literarische Texte

- „Calendar Man“. *DC Continuity Project*. <http://dccontinuityproject.weebly.com/calendar-man.html>.
- „Calendar Man“. *Batman Wiki*. *Charaktere, Gegner, Arkham Insassen*. https://batman.fandom.com/de/wiki/Calendar_Man.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe. Erster und zweiter Band. Aus dem Englischen von Franz Riederer. Mit einem Nachw. von Ernst Gerhard Jacob und den Illustrationen der Amsterdamer Ausgabe von 1726/1727*. München: Winkler, 1969.
- „Le Calendrien“. *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt12496706/plotsummary?ref_=tt_ov_pl.
- „Sternzeit“. *Memory Alpha, das Star-Trek-Wiki*. <https://memory-alpha.fandom.com/de/wiki/Sternzeit?file=Chronometer.jpg>.
- „Story Teller zum Videospiel Batman: Arkham City Achievement\Trophy Walkthrough“. www.youtube.com/watch?v=6JfH8wC4DuU.
- Taurus, Sven. „Sternzeit“. <https://nachrichteins.de/die-sternzeit>.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland. „Das Problem der Bedeutung im Film. Aus dem Französischen von Guido Kirsten“. *montage AV* 24 (2015): 39–45.
- Cowsill, Alan, Alex Irvine, Steve Korte, Matt Manning, Win Wiacek und Sven Wilsonn. *The DC Comics Encyclopedia. The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*. London: DK Publishing, 2016.

- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort hg. von Jochen Vogt. München: Fink, 1994.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krahl und Marietheres Wagner. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren, 2015.
- Honold, Alexander. *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe, 2013.
- Kolovou, Evangelia. *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen. Ein interkultureller Vergleich*. Diss. München, 2017.
- Mayer, Robert. „Robinson Crusoe in the Screen Age“. *The Cambridge Companion to „Robinson Crusoe“*. Hg. John Richetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 221–233.
- Meinzer, Michael. *Der französische Revolutionskalender (1792–1805): Planung; Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung*. München: Oldenbourg, 1992.
- Missomelius, Petra. *Digitale Medienkultur. Wahrnehmung – Konfiguration – Transformation*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Morin, Edgar. *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett, 1958.
- Parr, Rolf und Matthias Thiele. „Normalize it, Sam! Narrative Wiederholungsstrukturen und (de-)normalisierende ‚Lebensfahrten‘ in Film und Fernsehen“. *(Nicht) normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps*. Hg. Ute Gerhard, Walter Grünzweig, Jürgen Link und Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2003. 37–64.
- Rüpke, Jörg. *Zeit und Fest. Eine Kulturgeschichte des Kalenders*. München: Beck, 2006.
- Wendorff, Rudolf. *Tag und Woche, Monat und Jahr. Eine Kulturgeschichte des Kalenders*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- Schlag, Hannes E. *Ein Tag zuviel. Aus der Geschichte des Kalenders*. Gernsbach: Katz, ²2008.
- Schmidt, Thomas. *Kalender und Gedächtnis. Erinnern im Rhythmus der Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Schmitt, Carl. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 1922.
- Schwarz, Dorothea. *Das filmische Symbol in der Geschichte des deutschen Films. Eine filmtheoretische und filmgeschichtliche Untersuchung zum filmischen Symbol und seiner Instrumentierung als filmisches Analyseverfahren anhand exemplarischer Studien zum deutschen Spielfilm*. Diss. Konstanz, 2006.
- Schweinitz, Jörg. „Das Stereotyp als filmkulturelle Sprachform. Theoriegeschichtliche Entdeckungen bei Gilbert Cohen-Séat und Edgar Morin“. *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand ... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hg. Jörg Frieß, Britta Hartmann und Eggo Müller. Berlin: Vistas, 2001.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.1515/9783110773750-010

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20240126-124043-7

Parr, R. (2022). Funktionen von Kalendern im Film: Eine kleine Bestandsaufnahme nebst Versuch einer Typologie. In C. Hamann & R. Parr (Ed.), *Getaktete Zeiten: Von Kalendern und Zeitvorstellungen in Literatur und Film* (pp. 107-128). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110773750-010>

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. Alle Rechte vorbehalten.