

Nepomuk Zettl

EINGESCHLOSSENE RÄUME

Das Motiv der Box im Film



[transcript] Film

Nepomuk Zettl
Eingeschlossene Räume

Film

Nepomuk Zettl studierte Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Soziologie in München, Berkeley und Zürich. Sein Forschungsschwerpunkt liegt an der Schnittstelle von Schrift, Bild und Klang sowie in der Analyse von Wissens- und Machtstrukturen.

Nepomuk Zettl

Eingeschlossene Räume

Das Motiv der Box im Film

[transcript]

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotionskommission, bestehend aus Prof. Dr. Fabienne Liptay (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Margrit Tröhler, als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: »The Glass Eye«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E01 (CBS, 06.10.1957). © 2020 Universal Studios

Lektorat: Marc Frank

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4895-9

PDF-ISBN 978-3-8394-4895-3

<https://doi.org/10.14361/9783839448953>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung	11
1.1 (Ein-)Geschlossene Räume	14
1.2 Ding versus Objekt	18
1.3 Die Box als Motiv	25
1.4 Aufbau der Arbeit	34
I. Die Box als Dispositiv	
2. Magische Kästen	39
2.1 Die Illusion als dispositive Praxis	40
2.2 Magische Apparaturen	42
2.3 Georges Méliès' »unverhülltes Täuschungsmanöver«	46
2.4 Raumstrukturen des Dispositivs	54
2.5 Inszenierung sichtbarer Körper	63
2.6 Epistemisches Sehen – X-Rays (1897)	69
3. Die Büchse der Pandora	73
3.1 Die Kehrseite zwischen Blick und Körper	74
3.2 Der Mythos der Pandora	76
3.3 Das »Kästchen« bei Sigmund Freud	81
3.4 (Un-)Lesbarkeit des Gesichts – <i>Die Büchse der Pandora</i> (1929)	84
II. Räumliche Relationen eingeschlossener Räume	
4. Spuren zwischen Objekt und Motiv	103
4.1 Signatur als Konstruktion	105
4.2 Die Persona Alfred Hitchcock, in Serie	112
4.3 Spuren in Alfred Hitchcocks <i>Rope</i> (1948)	119
4.4 Das Lachen, das im Halse stecken bleibt	124

5. Bildsegmente im filmischen Raum	131
5.1 Dimensionen des Raumes	132
5.2 Schaukästen – der architektonische Raum in der Kadrierung	136
5.3 Komposition des Filmraumes	146
5.4 Relais im sozialen Raum	149
6. Rahmen und Schachtelungen	155
6.1 Narrative Rahmung	157
6.2 Der autothematisehe Prolog	159
6.3 Die Beziehung zwischen Rahmenerzählung und Hypodiegesis	162
6.4 Komplexe Binnenstrukturen	167
6.5 ›Mise en abyme‹ und infinite Regression	173
6.6 Die implizite Topologie eingebildeter Räume	178

III. Raum-zeitliche Relationen eingeschlossener Räume

7. Zeiträume und Objektrelationen im filmischen Verlauf	189
7.1 Bildräume in Serie	191
7.2 Die dunkle Kammer	196
7.3 Die Wirkung der Opazität	201
7.4 Projektion auf opake Oberflächen	206
7.5 Darstellung der Zeit im Raum	210
8. Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen	219
8.1 Lokalisierung des Gedächtnisses	221
8.2 Exemplarischer Erinnerungsprozess	228
8.3 Nomologische Erinnerung	234
9. Resonanzräume und Inversion	241
9.1 Unmögliche Filmräume in <i>Mulholland Drive</i> (2001)	244
9.2 Resonanz in der Rezeption	248
9.3 Die Relation zwischen Klang und Resonanzkörper	253
9.4 »The ineffable element of the dream within the machine«	258
9.5 Zwei Seiten der selben Fläche (»cache« – »cadre«)	266
10. In nuce	277

Bibliographie	285
Filmographie	317
Bildnachweis	325

Dank

Ein Buch wie dieses entsteht nicht durch die Arbeit eines Einzelnen. Es ist das Produkt von inspirierenden Gesprächen, Hinweisen und geteilten Lektüren, von produktiven Missverständnissen und Anregungen, von Kritik und Unterstützung. Hinter jedem der hier genannten Namen steht eine persönliche Begegnung.

Allen voran möchte ich mich herzlich bei Fabienne Liptay für ihre Unterstützung bedanken, ihre stets konstruktive Kritik und den intellektuellen Freiraum, den sie mir ermöglicht hat. Es gab keine Begegnung, die nicht inspirierend war. In diesem Sinne geht mein herzlicher Dank ebenso an Margrit Tröhler. Für ihre Anregungen und ermutigenden Worte danke ich Kristina Köhler, Patricia Pfeifer und Andrea Reiter sowie den KollegInnen des Seminars für Filmwissenschaft und des Englischen Seminars der Universität Zürich, insbesondere Johannes Binotto, Elisabeth Bronfen, Sabin Jeanmaire und Johannes Riquet. Julika Griem und Vinzenz Hediger bin ich dankbar für die Einbindung in das universitäre Leben an der Goethe-Universität in Frankfurt. Elisabeth Heyne, Johannes Pause, Tanja Prokić und Lars Koch haben meine Zeit in Dresden stark bereichert.

Ohne die Unterstützung der Studienstiftung des deutschen Volkes, die meine Promotion mit einem Stipendium gefördert hat, wäre es mir schlicht nicht möglich gewesen, die vorliegende Forschungsarbeit durchzuführen. Realisiert wurde die Publikation durch einen großzügigen Beitrag des Schweizerischen Nationalfonds. Das Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich unterstützte das Lektorat mit einem Zuschuss. Meinem Lektor, Marc Frank danke ich herzlich für seinen aufmerksamen Blick und seine präzisen Hinweise.

Die Gerald D. Feldman Reisebeihilfen, die mir von der Max Weber Stiftung zur Verfügung gestellt wurden, haben mir Forschungsaufenthalte am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, dem Deutschen Historischen Institut London und dem Deutschen Institut für Japanstudien in Tokio ermöglicht. Meine Recherchen an der Bibliothèque Nationale de France, der Cinémathèque Française, dem British Film Institute und dem National Film Archive of Japan haben die Entstehung dieses Buches deutlich geprägt. Den MitarbeiterInnen dieser Institute, die maßgeblich zum Erfolg der inspirierenden Reisen beitragen, sei vielmals gedankt. Mein Dank gilt in diesem Zusammenhang auch Lena Bader, Andreas Becker, James und Dicky Chalmers, Kazuki Fukazawa, Ono Hiroyuki, Sebastian

Hofstetter, Yusuke Iguchi, und Tom Smith. Insbesondere Seiko Tasaki und Stefan Keppler-Tasaki danke ich für ihre tatkräftige Unterstützung und ihre grenzenlose Gastfreundschaft.

Christian Begemann, Christof Decker, Oliver Jahraus, Tony Kaes, Annette Keck, Susanne Lüdemann und Linda Williams haben meinen akademischen Weg nachhaltig geprägt. Bei ihnen möchte ich mich herzlich bedanken. Mein ganz besonderer Dank gilt Michael Ott. Ayse Argit, Nicholas Baer, Stefan Binder, David Frohnapfel, Max Gawlich, Mario Grizelj, Sarah Hadda, Nina Heiß, Valerie Kiendl, Christian Kirchmeier, Stephanie Königer, Mathilda Legemah, Nicholas Middleton, Ola Jönsson, Katharina Schulz und Kay Wolfinger danke ich für ihren wachen Geist.

Stella und Philipp Oberender danke ich für eine Heimat in Zürich, Lukas Morgenstern und Nicola Wenzel für ein Zuhause in Frankfurt a. M. Melanie Atzesberger, Bill Bushoff, Nils Falkenberg, Christian Frank, Kathrin und Martin Härtl, Eva Klank, Bernhard Landkammer, Laura Pulz, Annalena Rhinow, Ulrich Schall, Johannes Schmitt und Maximilian Ziegler danke ich neben so vielem für die unschätzbar wertvolle gemeinsame Zeit. Nicht zuletzt sei all jenen, die ihren Namen an dieser Stelle vermissen, für ihre nachsichtige Freundschaft gedankt.

Mein größter Dank gebührt jedoch meiner Familie: meinen wunderbaren Geschwistern Annabel und Benedikt sowie meinen Eltern Klaudia und Johann, die mich immer unterstützt haben. Dir, Johanna, bin ich für Deine Geduld, Deinen Rückhalt und Deine Nähe auf ewig verbunden.

1. Einleitung

Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir »Käfer« nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schauen; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick *seines* Käfers, was ein Käfer ist. – Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, daß sich ein solches Ding fortwährend veränderte. – Aber wenn nun das Wort »Käfer« dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? – So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein *Etwas*: denn die Schachtel könnte auch leer sein. – Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann »gekürzt werden«; es hebt sich weg, was immer es ist.¹

Ludwig Wittgenstein, »Philosophische Untersuchungen«

In der Diegese des Films präsentieren Schachteln, Kisten und Boxen einen sichtbaren und doch zugleich uneinsehbaren Bereich. Durch sie wird das Moment der Opazität als grundlegende filmische Selbstreflexivität auffällig und beschreibbar. Sie heben die räumlichen Dimensionen im Film hervor und verweisen in ihrer Hermetik auf zukünftige Momente, in denen Deckel geöffnet werden, neue Szenographien erscheinen und in einen Zusammenhang treten.

Im Paradox aus evidenter Erscheinung und gleichzeitiger Intransparenz inszeniert die Box einen Raum von »opaker Unmittelbarkeit«.² Trotz materieller

1 Ludwig Wittgenstein, »Philosophische Untersuchungen«, in: *Tractatus logico-philosophicus. Werk-
ausgabe Band 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 255–580, hier S. 373 (§ 293).

2 Vgl. Theodor W. Adorno, »Negative Dialektik« [1966], in: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentüm-
lichkeit (Gesammelte Schriften, Band 6)*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003,
S. 7–412, hier S. 161. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a. M.: Suhrkamp
2003, S. 305: »Das sprachähnliche Moment der Kunst ist ihr Mimetisches; beredt allgemein wird
sie einzig in der spezifischen Regung, weg vom Allgemeinen. Die Paradoxie, daß Kunst es sagt

Nähe entzieht sich ihre konkrete Bedeutung. Der Philosoph Giuseppe di Giacomo beschreibt »Opazität« als Charakteristikum des Bildes: »[W]hat the image displays is something hidden, that is something opaque, as compared to logic: something which is ›other‹ from the visible image and which, nevertheless, offers itself only through the image and thanks to it.«³ Bilder verweisen auf ein »Anderes«, das sich stets dem Logos entzieht, »an excess which is never completely sayable and visible.«⁴ Auf der Leinwand oder dem Bildschirm sehen wir nicht etwa leibhaftige Personen, Dinge oder Räume vor uns, sondern Filmbilder. Gerade aber weil das Filmbild »nur« eine Repräsentation zeigt, sind die Dinge im Film auf eine andere Weise sichtbar, die uns dabei hilft, die Dinge, die uns im Alltag umgeben, besser zu verstehen. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang Repräsentationen, deren Bedeutung ambivalent bleibt. Schachteln, Kisten und Boxen führen in diesem Sinne opake Räume in den Film ein.

Die Schachtel, deren Inhalt verborgen bleibt, fasst die Grundeigenschaft des filmischen Mediums in einem Paradox zusammen: Die Box im Film ist sichtbar, inszeniert aber zugleich einen Raum, der sich der unmittelbaren Einsicht entzieht. Die Box scheidet ein Innen von einem Außen, führt eine eigene Dramaturgie auf, sie reflektiert narrative Strukturen (insbesondere komplexe Erzählstrukturen), visualisiert implizite Bedeutungsdimensionen, eröffnet Denkräume und inszeniert epistemologische Fragen in der Diegese des Films. Die Box verweist außerdem auf die Grenzen und Relationen zwischen Bild und Ton, dem aktuell Sichtbaren (›cadrage‹) und dem Unsichtbaren, jenseits der Bildeinstellung (›hors-champ‹). Vor diesem Hintergrund wird zu untersuchen sein, wie unauffällige Objekte den Schlüssel zu einer kritischen Perspektive auf das bergen können, was scheinbar selbsterklärend vor unseren Augen liegt.

Als Dispositiv steht der Film, der im Motiv der Box reflektiert wird, zudem in einer Linie mit der Laterna magica, Athanasius Kirchers »katoptrischen« Kisten,⁵ Guckkastenbühne, Thaumatrope, Kinetoskop, Cinématographe, Theatrograph und jedem Bildträger, dem durch Bewegung und perspektivische Rahmung eine räumliche Tiefe verliehen wird.⁶ Eines der Ziele der Arbeit besteht dementsprechend darin, die Bedeutungsentwicklung zwischen der Oberfläche des bildhaf-

und doch nicht sagt, hat zum Grunde, daß jenes Mimetische, durch welches sie es sagt, als Opakes und Besonderes dem Sagen zugleich opponiert.«

3 Giuseppe di Giacomo, »Art and Perspicuous Vision in Wittgenstein's Philosophical Reflection«, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 6.1 (2013), S. 151–172, hier S. 170.

4 Ebd., S. 168.

5 Vgl. Ludger Schwarte, »Das Licht als öffentlicher Raum, die Laterna Magica und die Kino-Architektur«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005, S. 212–228.

6 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, *Communications* 23 (1975), S. 56–72, hier S. 60.

ten Moments und der spatio-temporalen Bedeutungstiefe als Eigenheit der Box im Film sowie ihr medienreflexives Potenzial zu erforschen.

Der Film hat »sich immer schon für konkrete Dinge, Gegenstände, Sachen und Objekte, interessieren müssen, allein schon um seine imaginierten Film-Räume mit Realien, dem sogenannten Dekor, auszustatten.«⁷ Dabei erfüllt die Box wesentlich mehr Funktionen als nur die Rolle einer Requisite. Sie markiert narrative Wendepunkte, reflektiert das audiovisuelle Medium oder materialisiert Rätsel der Handlung sowie der Wahrnehmung per se, indem sie als sichtbares Objekt einen Inhalt verbirgt. Die Box ist »nicht notwendigerweise eine Schachtel, sondern etwas den Blicken Verschlossenes.«⁸ Sie markiert die Grenze der Darstellbarkeit und symbolisiert zuweilen eine »Leerstelle«⁹. In diesem Sinne birgt sie einen eingeschlossenen Raum, der auf einen abwesenden Bereich verweist. Ob als Büchse der Pandora oder in Gestalt des trojanischen Pferdes markieren derlei räumliche Einschlüsse ein Ereignis, dessen Funktion und Effekte allein in der Bewegung seiner Inszenierung deutlich werden. Erst durch die Öffnung wandelt sich die Geste eines Geschenks in einen strategischen Zug und die Büchse von der Versuchung in ein (un)heilbringendes Gefäß.¹⁰ Als Symbole zeugen diese Gefäße von fatalen Folgen, die zugrundeliegenden Bewegungen werden allerdings erst deutlich, wenn man sie im Zuge einer sich ausagierenden Idee, als Motiv (von lat. ›motivum‹ bzw. ›movere‹) begreift.

Das Anliegen der Arbeit ist es, die epistemologischen, narrativen und ästhetischen Dimensionen der Inszenierung eingeschlossener Räume ausgehend vom Motiv der Box im Film zu untersuchen. In den geschlossenen Gehäusen erhält die implizite Räumlichkeit des Bildes als auch der Klänge im Film eine konkrete Gestalt. Mit ihrer Position im filmischen Raum doppelt die Box die Kadrierung, die den sichtbaren Bildraum rahmt, während (Film-)Klänge erst durch die Resonanz in einem konkreten Raum (Saal, Zimmer oder Kopfhörer) und von einem affizierten Körper wahrgenommen werden. Die Box lässt sich auf den materiellen Träger beziehen, auf die dispositive Struktur, in der Filme rezipiert werden, oder auf den audio-visuellen ›Inhalt‹ eines Films. Über die Inszenierung von Schachteln, Kis-

7 Rainer Vowe, »Objekte oder Subjekte? Dinge im Film«, in: Katharina Ferus und Dietmar Rübel (Hg.), »Die Tücke des Objekts«. *Vom Umgang mit Dingen*, Berlin: Reimer 2009, S. 166–177, hier S. 168.

8 Thomas Zaunschirm, »Black Cube und White Box«, in: Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 75–87, hier S. 77.

9 Vgl. Fabienne Liptay, »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung«, in: Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: edition text+kritik 2006, S. 108–134.

10 Vgl. Dora und Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* [1956], New Jersey: Princeton UP 1991. Die irreführende Übersetzung von »πίθος« (πίθος) als »pyxis«, die auf Erasmus von Rotterdam zurückgeht, spricht für ein symbolisches und im vorgestellten Sinn motivisches Verständnis der Box.

ten und Boxen, die im spatio-temporalen Verlauf des Films eine spezifische Dynamik erhält, wird zudem der performative Prozess der Rezeption abgebildet, durch den die Satzfolge in einem Buch ebenso wie die Bild- und Klangfolge eines Films in einen imaginären und damit »begehbaren«¹¹ Raum verwandelt werden. Die Box birgt somit ein Beschreibungsmodell für die raumzeitliche Konstruktion des Films und ein Modell für seine Rezeption. In diesem Sinne sind »eingeschlossene Räume« inszenierte Medien auf diegetischer Ebene, deren Untersuchung eine Reflexion über das Medium Film ermöglicht.

Geprüft werden soll die Hypothese, dass im Motiv räumlicher Einschlüsse Unsichtbarem, Unerhörtem und Unbegreiflichem eine konkrete Gestalt verliehen und deren Bedeutung in der spatio-temporalen Inszenierung des Films ausagiert wird. Die Box im Film reflektiert damit die komplexen Relationen zwischen Präsenz und Absenz, Oberfläche und Tiefe, Innen- und Außenraum. Sie ermöglicht eine Untersuchung der raumzeitlichen Verhältnisse von Bild und Ton, Zuschauer- und Diegese sowie zwischen Erinnerung und Narration.

1.1 (Ein-)Geschlossene Räume

Obleich Schachteln, Kisten und Kästen in zahlreichen Filmen prominent in Szene gesetzt werden, bietet das vorliegende Buch die erste zusammenhängende Forschungsarbeit zu »eingeschlossenen Räumen« im Film. Die wohl bekannteste phänomenologische Untersuchung »eingeschlossener Räume« findet sich in Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* (1957).¹² Im Kapitel »Die Schublade, die Truhen und die Schränke« lässt Bachelard, der sich der Untersuchung der »Bilder des glücklichen Raumes«¹³ – einer »Topophilie« – widmet, dem »Kästchen« als einem der »äußeren Modelle der Innerlichkeit«¹⁴ besondere Aufmerksamkeit zukommen und skizziert eine »esthétique du caché«. »Die Truhe, vor allem aber das Kästchen, das

11 Verstanden im Sinne eines Raumes (»espace«), den Michel de Certeau vom Ort (»lieu«) unterscheidet. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* [1980], übers. von Steven Rendall, Berkeley: University of California Press 2004, S. 117 f.

12 Neben Ludwik Fleck nennt Rheinberger Gaston Bachelard als Mitbegründer einer »historischen Epistemologie« des 20. Jahrhunderts. Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 8 f. Vgl. ebd., S. 8–10 und 37–54 sowie ders., *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008, S. 10 f., 35–55.

13 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, [1957], übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2011, S. 25. Seine »Topophilie« konzentriert sich, im Gegensatz zu »Räume[n] des Hasses und des Kampfes«, auf »gegen feindliche Kräfte verteidigte Räume« und somit im künstlerischen Sinne »gepriesene Räume«.

14 Ebd., S. 99.

man in der Hand hat,« schreibt er dort, »sind Gegenstände, die sich öffnen lassen. Wenn das Kästchen geschlossen wird, ist es der Gemeinschaft der Gegenstände zurückgegeben; es nimmt seine Stelle im äußeren Raum ein.«¹⁵ Für Bachelard besteht eine Dialektik zwischen dem inneren und dem äußeren Raum, die er mit einer Psychologie des Verborgenen in Verbindung bringt:

Die komplizierten Möbelstücke, die der Handwerker herstellt, sind ein sehr deutliches Zeugnis für ein *Bedürfnis nach Geheimnissen*, eine Intelligenz des Verstecks. [...] Daß eine Entsprechung zwischen der Geometrie des Kästchens und der Psychologie des Verborgenen besteht, das bedarf wohl keiner langen Kommentare.¹⁶

Als Phänomenologe, der das »dichterische Bild«¹⁷ der Metapher und dem (psychoanalytischen) Symbolismus vorzieht, findet Bachelard im Objekt des Kästchens ein ihm eigenes zeitliches Regime und bringt damit das Verborgene mit der Vergangenheit in Zusammenhang: »Im Kästchen sind unvergeßliche Dinge [...]. Die Vergangenheit, die Gegenwart, eine Zukunft sind darin zusammengeballt. Und so wird das Kästchen zum Gedächtnis des Unvordenklichen.«¹⁸ In Hinwendung zu Henri Bergson fährt er fort: »Wenn man die Bilder dazu benutzt, um Psychologie zu machen, wird man erkennen, daß jede große Erinnerung – die reine Erinnerung im Sinne Bergsons – in ein kleines Kästchen eingelassen ist.«¹⁹ Bachelard unterliegt für einen kurzen Moment der Verführung, eine Metapher zu verwenden und spricht von einem »absoluten Kästchen«, in dem, ganz im Sinne Stéphane Mallarmés, das Geheimnis eines jeden Menschen aufzufinden wäre.²⁰ Eine bestechend ähnliche Aussage trifft die Figur eines Einbrechers in Christopher Nolans Regiedebüt *Following*: »Everyone has a box. [...] Sort of an unconscious collection, a display. Each thing tells something very intimate about the people.«²¹ Sowohl bei Bachelard als auch in *Following* findet sich die These, dass Objekte, insbesondere,

15 Ebd., S. 100 (Hervorhebung im Original).

16 Ebd., S. 96 f. (Hervorhebung im Original).

17 Ebd., S. 10.

18 Ebd., S. 99.

19 Ebd., S. 99.

20 Vgl. ebd., S. 100. In einer Fußnote zitiert Bachelard Mallarmés Brief an Théodore Aubanel vom 16. Juli 1866: »Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existe plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec le clé de pierreries de ma dernière cassette spirituelle. (Jeder Mensch trägt ein Geheimnis in sich, viele sterben, ohne es gefunden zu haben... Ich bin gestorben und wiederauferstanden mit dem Schlüssel zu meinem letzten geistigen Schatzkästchen.)«. Gabriel Faure, *Mallarmé à Tournon. Lettres à Aubanel, Mistral et Cazalis*, Paris: Horizons de France 1946, S. 90.

21 Vgl. *Following* (GB 1998, R.: Christopher Nolan), 0:12:31–0:12:58.

wenn sie in einem Kästchen eingeschlossen sind, Verborgenes und Unausgesprochenes über ihre BesitzerInnen preisgeben.

Den Germanisten Wilhelm Emrich leitet eine ähnliche Faszination für das dichterische Bild, wenn er in seiner Lektüre von Johann Wolfgang von Goethes Spätwerk *Wilhelm Meisters Wanderjahre* das Kästchen, mit seinem zugehörigen Schlüssel, als »Zentralsymbol« und als »Meta-Symbol« interpretiert, »in dem sich gleichsam das Geheimnis der Gesamtdichtung komprimiert und zugleich offenbart.«²² Emrich geht von einem autorengeleiteten Ansatz aus, der im Symbol das sich offenbarende und gleichermaßen entziehende »Geheimnis« der Poesie ausmacht.²³ Kästchen- und Schlüsselsymbol seien »Symbol des Symbolischen selbst, komprimiertestes Sinnbild aller poetischen Sinnbilder.«²⁴ Sowohl Bachelard als auch Emrich erheben das Kästchen in ihrer Faszination für das Sprachbild ins Mythische. Ihre (oftmals schwärmerischen) Beschreibungen bieten weniger einen methodischen Ansatz für ein besseres Verständnis der Funktionen eingeschlossener Räume, als dass sie die Rätselhaftigkeit dieser wiederkehrenden Objekte verstärken.

Mit der Rätselhaftigkeit der ubiquitären Kästchen sieht sich auch Roland Barthes in *Das Reich der Zeichen* konfrontiert. Dort beschreibt er das raffinierte Spiel der Verschachtelung und Verpackung in der japanischen Kultur wie folgt:

Auch wenn man im bekannten Spiel der japanischen Kästchen, deren eines im anderen liegt bis hin zur Leere, kein Sinnbild sieht, kann man schon im geringsten japanischen Paket eine wirkliche semantische Meditation erblicken. Geometrisch, streng gezeichnet und dennoch stets irgendwo mit einer asymmetrischen Falte oder einem Knoten signiert, durch die Sorgfalt, die Technik seiner Machart, das Spiel des Kartons, des Holzes, des Papiers und der Bänder ist es nicht länger vergängliches Beiwerk zum transportierten Gegenstand, sondern wird selbst zum Gegenstand. Die Hülle an sich erhält eine Weihe als kostbare, wenngleich wertlose Sache. Das Paket ist ein Gedanke [...].²⁵

Das japanische Kästchen steht für Barthes nicht unbedingt für ein »Sinnbild«. Das Paket, das einen Gegenstand birgt und verbirgt, wird selbst zum bedeutungstra-

22 Wilhelm Emrich, *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum 1960, S. 48–66, hier S. 60; vgl. Christiane Holm, »Kästchen«, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 175 f., hier S. 176. Zur Bedeutung des Motivs bei Goethe siehe Ulrich Mölk, *Goethe und das literarische Motiv*, Göttingen: Göttinger Tageblatt 1992.

23 Vgl. Emrich, *Protest und Verheißung*, S. 64.

24 Ebd., S. 65.

25 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen* [1970], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 63 f.

genden Hauptgegenstand. Wenngleich der Warenwert der Sache nichtig ist, verleiht die detaillierte Gestaltung der Verpackung der äußeren Hülle eine mentale Dimension: »Das Paket ist ein Gedanke«.

Als sichtbare und zugleich verbergende Gegenstände fungieren eingeschlossene Räume nicht nur als Ideenträger, sie verfügen auch über ein mnemotechnisches Potenzial. Unter der Überschrift »Gedächtniskisten« widmet Aleida Assmann ein Kapitel ihrer Habilitationsschrift *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) dem Motiv der Kiste.²⁶ Assmann bezeichnet die Kiste im Gegensatz zum Archiv als »transportable[n] Behälter« für Schrift und Buch.²⁷ Ausgehend von der Konzeption der ›arca‹ als »Schlüsselmetapher des Gedächtnisses«,²⁸ untersucht sie die »räumliche Konkretisierung von Erinnerung« in der Gestalt der Arche als räumliches Organisationsmodell bei Hugo von Sankt Viktor, des (Schatz-)Kästchens des Darius als Gedächtnisbild bei Heinrich Heine und der »grausamen Kiste« von E. M. Forster.²⁹

Auf die von Assmann hervorgehobene Funktion des Wissensspeichers bezieht sich auch der Sammelband *Memory Boxes. An Experimental Approach to Cultural Transfer in History, 1500–2000*, hervorgegangen aus einer Kooperation der Universität Turku (Finnland) und der Johannes Gutenberg Universität in Mainz.³⁰ Der Band untergliedert sich in drei Teile, in denen Topoi, Repräsentationen historischer Persönlichkeiten und Artefakte als Erinnerungskisten untersucht werden. Weiterhin beziehen sich die Herausgeber von *Memory Boxes* auf Bernd Roeck, der in seiner Einleitung zum vierten Band der Serie *Cultural Exchange in Early Modern Europe: Forging European Identities, 1400–1700* ein Konzept von »Erinnerungsschachteln« entwirft, um anhand dieses Artefakts Prozesse kulturellen Austauschs (»cultural exchange«) sichtbar zu machen.³¹ Für Roeck haben Erinne-

26 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999.

27 Vgl. ebd., S. 114.

28 Ebd., S. 114: »Das lateinische Wort für Kiste heißt ›arca‹, was im Deutschen in der Regel mit ›Arche‹ wiedergegeben wird.«

29 Vgl. Hugo von St. Viktor, *De archa Noe. Libellus de formatione arche*, Turnhout: Brepols 2001; Heinrich Heine, »Romanzero«, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band III.1: Romanzero, Gedichte, 1853 und 1854, lyrischer Nachlaß*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg: Hoffmann und Campe 1992; E. M. Forster: »Ansell«, *The Life to Come and Other Stories*, London: Penguin 1989, S. 27–35.

30 Heta Aali, Anna-Leena Perämäki und Cathleen Sarti (Hg.), *Memory Boxes. An Experimental Approach to Cultural Transfer in History, 1500–2000*, Bielefeld: transcript 2014.

31 Vgl. Bernd Roeck, »Introduction«, in: Herman Roodenburg (Hg.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe. Volume 4: Forging European Identities, 1400–1700*, Cambridge: Cambridge UP 2007, S. 1–29, hier S. 11.

rungsschachteln einen exemplarischen Charakter, indem sie metaphorisch den kulturellen Kontext ihrer Produktion einschließen.³²

These are instances of *Erinnerungsschachteln* (packets or boxes of memories): every artefact was a container which already contained legacies from the past when it was being made. These things often reached well back in time and came from different regions. On their wanderings, these *Erinnerungsschachteln* got increasingly filled with memories, which were in turn used by other artists to create completely different things in different circumstances.³³

Für Roeck können auf der Basis eines impliziten kulturellen Erbes Obelisk, orientalische Tempel, moderne Gebäude, Gegenstände des alltäglichen Lebens, aber auch Dokumente und Kunstwerke als Erinnerungsschachteln beschrieben werden.³⁴ Wenngleich Roecks Ansatz das gewaltige virtuelle Potenzial der Gegenstände verdeutlicht, geht die folgende Untersuchung von einem engeren Begriff der räumlichen Einschlüsse aus, der die materielle Gestalt diegetischer Objekte im Film fokussiert.

1.2 Ding versus Objekt

Das Wort »Box« ist aus dem Englischen entlehnt und leitet sich vom mittellateinischen »buxis« ab, das auf lateinisch »pyxis« und griechisch »pyxis« (πύξις) zurückgeht – ein meist aus Buchsbaum gefertigtes Gefäß, eine Büchse oder Dose. Das *Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache* listet die »Box« als »Schachtel« oder »kleinen Raum«.³⁵ Vor allem im englischen Sprachgebrauch bezeichnet die »box« ein weites Bedeutungsspektrum. Hier steht die »box« unter anderem für ein Behältnis, aber auch für die Loge im Theater, die (Telefon-)Zelle, einen rechteckigen Rahmen zur Hervorhebung von Informationen in einem Text sowie den umgangssprachlichen Flimmerkasten. Als Homonym vereint die Box die Bedeutungsfacetten von Kasten, Kiste, Karton, Schachtel, Gehäuse, Behälter, Büchse, Dose, Zelle etc. Sie kann einen Gegenstand ebenso wie einen Raum bezeichnen und führt damit die Vorstellung variabler Größendimensionen bereits im Begriff.

Doch was hat man mit diesem »geschlossenen Raum« eigentlich vor sich? Handelt es sich um ein materielles Ding oder um ein Objekt (dessen Bedeutung rein

32 Vgl. ebd., S. 11.

33 Ebd., S. 11.

34 Vgl. ebd., S. 11 f. und 15.

35 Friedrich Kluge und Elmar Seebold, »Box«, in: Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin und Boston: De Gruyter 2011, S. 145.

metaphorisch sein kann)? Zwischen Ding und Objekt besteht ein kategorialer Unterschied, der anhand einer Erzählung von Franz Kafka am deutlichsten zu Tage tritt.³⁶ Die namensgebende »Sorge des Hausvaters« erscheint in Gestalt eines Dings, das sich der Beschreibbarkeit entzieht.

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.³⁷

Im kurzen Erzähltext steht das ungewöhnliche Odradek exemplarisch für ein Ding: Es tritt in Erscheinung, ohne zu erkennen zu geben, was es ist. Beständig verweist der Text auf eine vorsemiotische Bedeutung, die sich letztendlich der Beschreibung entzieht. Zu einem Objekt wird das Ding erst, wenn es begriffen, das heißt mit Worten beschrieben und einer grammatischen Ordnung unterworfen wird.³⁸ Obwohl es einen Namen trägt, entzieht sich Odradek dem Versuch der etymologischen Zuordnung. Es ist präsent und wahrnehmbar (durch die Worte, die unter dem lesenden Auge vorbeiziehen), ergibt aber keinen Sinn: »Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.«³⁹ »Die Unsicherheit beider Deutungen«, mit der man keinen »Sinn des Wortes finden kann«, ließe sich auch so verstehen, dass man gerade trotz der Deutungen »einen Sinn des Wortes finden kann«. Kafka umschreibt in der *Sorge des Hausvaters* die Bestimmung einer Bedeutung, die erst im Hinblick auf die Handlung und die raumzeitliche Bewegung sinnfällig wird. Der Begriff, mit dem das Ding bezeichnet wird, sagt nichts aus; erst im Verlauf der Erzählung erhält Odradek – nicht aber das Wort – eine relative Bedeutung. Wie die Stilfigur der Chiffre muss Odradek aus dem narrativen Zusammenhang erschlossen werden. Eine abschließende Sinnzuschreibung kann jedoch alleine aus dem Grund nicht erfolgen, da Odradek sich ständig in Bewegung befindet und somit »nicht zu fangen ist.« »Odradek« bleibt ein Signifikant ohne Signifikat, eine wahrnehmbare

36 Vgl. die Lektüre von Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 50–54.

37 Franz Kafka, »Die Sorge des Hausvaters« [1920], in: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2008, S. 222 f.

38 Es handelt sich um ein Verhältnis der Macht, der das Objekt unterliegt. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 118–131.

39 Kafka, »Die Sorge des Hausvaters«, S. 223.

Oberfläche, die ihren ›Inhalt‹ verbirgt – ein »reiner Signifikant«⁴⁰. Er bleibt ein ungreifbares, begrifflich nicht zu fixierendes und damit unbegreifliches Ding.

Wie der »Käfer« in Wittgensteins philosophischer Untersuchung erhält »Odradek« erst in Relation zu spezifischen Kontexten eine performative Bedeutung. Im eingangs zitierten Sprachspiel wird der »Käfer« zu einem »Ding« reduziert. Wittgenstein geht es dabei nicht um die Iteration eines bekannten Lexems. Stattdessen stellt er die lexikalische Bedeutung grundsätzlich in Frage und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verwendung, den Gebrauch eines sich wiederholenden Wortes: die »Schachtel« als sich wiederholendes Objekt ohne spezifische Bedeutung. Durch die Bezeichnung als »Box«, »Kasten«, »Kiste«, »Schachtel« etc. wird auch der ›eingeschlossene Raum‹ zum Objekt und in seiner Verwendung greifbar. Gerade weil sie die paradoxe Eigenschaft aufweist, sichtbar zu sein und zugleich etwas zu verbergen, bildet die »Box« den Ereignischarakter von Zeichenprozessen ab.

Mit der Neuverhandlung der Grenzen des Greifbaren hat sich auch die Wissenschaftsgeschichte auseinandergesetzt und entscheidende Differenzierungen zwischen Ding und Objekt vorgenommen. Michel Serres spricht anlässlich von Objekten, die durch eine Handlung einen Subjekt-Status erhalten, von einem »Quasi-Objekt«: »Dieses Quasi-Objekt ist kein Objekt, und es ist dennoch eines, denn es ist kein Subjekt, weil es in der Welt ist; es ist zugleich auch ein Quasi-Subjekt, weil es ein Subjekt markiert oder bezeichnet, das dies ohne es nicht wäre.«⁴¹ In diesem Sinne wird beispielsweise der Ball in einem Spiel zum Zentrum, auf das sich alles bezieht.⁴² Die Funktion der SpielerInnen definiert sich in Relation zu diesem Ball, der weder Objekt noch Subjekt ist, aber ein intersubjektives Kollektiv stiftet.

Als im Film sichtbarer Raum, der zugleich einen unsichtbaren Bereich verbirgt, markiert die Box Prozesse der inszenierten Sichtbarmachung. Indem die Box als opaker Raum die Einsehbarkeit aufschiebt, lässt sie sich nicht nur als Bildmotiv begreifen. Sie verweist auf ein nachgestelltes Anderes. Der eingeschlossene Raum birgt in diesem Sinne ein epistemisches Potenzial, das im Film ausagiert wird. Im Film erscheint die Box als diegetisches Objekt in konkreten Zusammenhängen und wirkt im Sinne Serres' als »Quasi-Objekt« in der Inszenierung des Films. Ähnlich einem agierenden Subjekt führen eingeschlossene Räume Handlungen auf, die sich grundlegend auf die Diegese des Films und dessen Bedeutung auswirken.

In *Wir sind nie modern gewesen* greift Bruno Latour Serres' Begriff des »Quasi-Objektes« auf, um ein Moderneverständnis zu kritisieren, das zwischen einer »Wissenschaft der Dinge« und einer »Politik der Menschen« unterscheidet und

40 Jacques Lacan, »Le séminaire sur ›La Lettre volée‹« [1956], in: *Écrits I*, Paris: Seuil 1999, S. 11–61, insbes. S. 16 und 24 f.

41 Michel Serres, *Der Parasit* [1980], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 346.

42 Vgl. ebd., S. 347.

deshalb die unterschiedlichen Akteure übersieht, die an der Konstituierung von Wissen beteiligt sind.⁴³ Handlungen sind nach Latour nicht als motivierte und intentionale Aktionen von selbstbestimmten Subjekten zu sehen. Denn sie unterliegen den Einflüssen von »Aktanten«, menschlichen ebenso wie nicht-menschlichen agierenden Entitäten.⁴⁴ Latour wendet sich gegen eine Moderne, die Natur und Gesellschaft strikt zu trennen versucht, die das Ding zum Objekt der Wissenschaft macht und damit der Verfügungsmacht des Subjekts unterstellt. Entgegen der proklamierten Absicht habe die Dichotomie zwischen Natur- und Gesellschaftsordnung zu einer verstärkten Hybridbildung geführt, durch welche die Dinge eine größere und unkontrollierte (da unreflektierte) Handlungsmacht ausübten, als ihnen als Objekt zugestanden wurde.⁴⁵ Um ein kongruentes Verhältnis zwischen erfolgreichen Prozessen und deren Undurchsichtigkeit zu beschreiben, verwendet Latour die Denkfigur des »blackboxing«:

Mit diesem Ausdruck aus der Wissenschaftssoziologie ist das Unsichtbarmachen wissenschaftlicher und technischer Arbeit durch ihren eigenen Erfolg gemeint. Wenn eine Maschine reibungslos läuft, wenn eine Tatsache feststeht, braucht nur noch auf Input und Output geachtet zu werden, nicht mehr auf ihre interne Komplexität.⁴⁶

Das technische Gerät bleibt auf diese Weise ein Ding, dessen Funktionsweise belanglos ist, solange es als Objekt für einen spezifischen Gebrauch funktioniert. Im Folgenden soll jedoch gerade die Funktionsweise der Box in einer Reihe spezifischer Kontexte untersucht werden. Weil die Box im Film etwas unsichtbar macht, dient sie der Abbildung komplexer Zusammenhänge und Mechanismen.

Hans-Jörg Rheinberger modifiziert diese Perspektive, indem er nicht von »Black Box«⁴⁷, sondern von »technischen Dingen«⁴⁸ spricht. Sein Augenmerk liegt indes auf

43 Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. Einen Gegenentwurf zu einer »Wissenschaft vom Sozialen« entwirft Bruno Latour in *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

44 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 95.

45 Vgl. Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 55–60.

46 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 373.

47 Zur Konzeption der Black Box in der Kybernetik siehe Philipp von Hilgers, »Ursprünge der Black Box«, in: ders. und Ana Ofak (Hg.), *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 135–153.

48 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2002, S. 26.

sogenannten »epistemischen Dingen«, deren Bedeutung und Funktion noch unbekannt ist:

Epistemische Dinge sind die Dinge, denen die Anstrengung des Wissens gilt – nicht unbedingt Objekte im engeren Sinn, es können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein. Als epistemische präsentieren sich diese Dinge in einer für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit.⁴⁹

Anders als technische unterliegen epistemische Dinge keiner bekannten Funktionalisierung, sondern sie »verkörpern, paradox gesagt, das, was man noch nicht weiß.«⁵⁰ Im Anschluss an Jacques Derrida beschreibt Rheinberger die »Historialität« des Wissens als eine immer schon aufgeschobene und verschobene (im Sinne der »différance«).⁵¹ Auch die Box birgt durch ihre Geschlossenheit einen zeitlichen Aufschub. Mit ihr wird sichtbar, was gegenwärtig (noch) der Einsicht entzogen bleibt.

Filme produzieren ihre Bedeutung prozessual. Auf der Ebene der Zeichen können Objekte im Film einen ebenso großen Anteil an diesem Prozess haben wie die SchauspielerInnen, die im Film zu sehen sind.⁵² »Films are containers filled with objects«, schreibt Volker Pantenburg in seiner Einleitung zu *Cinematographic Objects*.⁵³ »They provide a concept of the thing in its own right, according to its own, cinematographic logic.«⁵⁴ Um die Logik zu beschreiben, der sie im jeweiligen Film folgen, muss man sich allerdings vom materiellen Ding lösen und die Funktionen untersuchen, die Objekte im Film erhalten.

Der von Pantenburg herausgegebene Band zu den kinematographischen Objekten gliedert sich in zwei Teile: Objekte im Film (»objects in film«) und Objekte des Films (»objects of film«). Unter Ersteren versteht er die Objekte, die auf dem

49 Ebd., S. 24.

50 Ebd., S. 25.

51 Vgl. ebd., S. 99f. und 222; vgl. Jacques Derrida, »Die différance«, übers. von Eva Pfaffenberger-Brückner, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 76–113.

52 Vgl. auch Balázs Feststellung, Schauspieler seien nur »Objekte unter Objekten«; Siegfried Krauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 140; vgl. ebd., S. 76.

53 Volker Pantenburg, »The Cinematographic State of Things«, in: ders. (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin: August 2015, S. 9–21, hier S. 12. Das begleitend erschienene *Wörterbuch kinematographischer Objekte* verzeichnet jedoch weder »Box« noch »Schachtel« noch »Kiste«. Allein das »Gefäß« wird aufgeführt. Marius Böttcher et al. (Hg.), *Wörterbuch kinematographischer Objekte*, Berlin: August 2014.

54 Pantenburg, »The Cinematographic State of Things«, S. 10.

Bildträger erscheinen, unter Letzterem fasst er die technischen Objekte zusammen, die im Zuge der Filmproduktion zum Einsatz kommen:

In film production, we are confronted with cameras, lighting, props, studio sets, microphones and exterior locations, editing tables with software and computers, a plethora of human and non-human actors that assemble to create a network of distributed agency which challenges any simple notions of the auteur.⁵⁵

Den beiden Forschungsfeldern stellt er ein drittes zur Seite, das sich dem ontologischen Status des Films als Objekt (»film as an object«) widmet. Mit dem Experimentalfilmer Hollis Frampton assoziiert er eine Perspektive, die den Film als Performanz fokussiert: »What Frampton means is that films exist exclusively in the moment in which they are projected. They disappear as soon as the film comes out of the lab and is put into a box.«⁵⁶ Der Aspekt der Verpackung des Films geht im Zuge der Digitalisierung keinesfalls verloren: »Compared with the traditional reel of 35mm film, the Digital Cinema Package (DCP), which is delivered on a hard disk, has the appearance of a ›black box«. Not only does it look like one, it also completely hides what it contains.«⁵⁷ Die Box als eingeschlossener Raum verbindet alle drei Kategorien: Sie erscheint als Ding im Film, wird durch die Mise en Scène zum kinematographischen Objekt und dient als Denkfigur für den Film als solchen, indem sie die technischen Aspekte der filmischen Reproduktion reflektiert.

Zwei der in *Cinematographic Objects* enthaltenen Aufsätze, die sich der performativen Qualität diegetischer Filmobjekte widmen, sind von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Zum einen untersucht Francesco Casetti in seinem Beitrag die Konzeption von Ding und Objekt in theoretischen Texten von Ricciotto Canudo, Béla Balázs und Jean Epstein.⁵⁸ In seinen Arbeiten zur Filmkunst erhob Canudo den Film zur »Siebten Kunstform«⁵⁹ und betrachtete die

55 Ebd., S. 12.

56 Ebd., S. 21.

57 Frank Kessler und Sabine Lenk, »Digital Cinema or What Happens to the Dispositif?«, in: Giovanna Fossati und Annie van den Oever (Hg.), *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam: Amsterdam UP 2016, S. 301–310, hier S. 303.

58 Francesco Casetti, »Objects on the Screen: Tools, Things, Events«, in: Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects*, a. a. O., S. 25–41.

59 Vgl. Ricciotto Canudo, »Die Sieben Künste [Manifest der sieben Künste]« [1922], übers. von Jelena Rakin und Daniel Wiegand, in: Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen. Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin: Alexander 2016, S. 354–359. Bereits 1911 hatte Canudo den Film zur Sechsten Kunst ernannt, und erst in seinen späteren Schriften, nachdem er die rhythmischen Künste Musik und Poesie um den Tanz ergänzte, zur Siebten Kunst – eine Bezeichnung, die im französischen Sprachraum nach wie vor gebräuchlich ist. Ricciotto Canudo, »La naissance d'un

Leinwand zugleich als »single-paged book«, auf dessen Oberfläche sich die innere und äußere Welt einschreibt.⁶⁰ Interessierte sich Canudo für die Zeichenhaftigkeit der abbildenden Oberfläche, begeistert sich Balázs, insbesondere in *Der sichtbare Mensch*, für die Oberfläche der abgebildeten Dinge, während die Objekte bei Epstein eine performative Dimension erhalten.⁶¹ Casetti hebt vorrangig den Unterschied in der Konzeption des Zuschauers bei Balázs und Epstein hervor: Vermag der Zuschauer bei Balázs durch die Vermittlung des filmischen Mediums eine »innere Wahrheit« unmittelbar von der Oberfläche der dargestellten Dinge abzulesen, formt das Kino bei Epstein eine Art Denkprozess, welcher die Partizipation des Zuschauers erfordert, sich dem Bewusstsein aber entzieht.⁶² Indem die Objekte im Film konkrete Situationen implizieren, die über ihr gegenwärtiges Erscheinen hinausgehen, erhalten sie einen Ereignischarakter, der sich nachhaltig auf ihre Rezeption auswirkt: »Finally, the event implies a situation. It is not momentary and limited, but rather affects the whole context in which it occurs.«⁶³ Wie eingangs bemerkt, führt die Box stets einen Bereich in den filmischen Raum ein, der ihr innerlich und damit unsichtbar bleibt. Ihre sichtbare Gestalt markiert die Diskrepanz, die zwischen der Form und einem vermeintlichen »Wesen« besteht. Mit Rücksicht auf diese Diskrepanz zwischen der »inneren« und der »äußeren« Dimension folgt die vorliegende Arbeit der Konzeption von Epstein, indem sie sich der Box nicht phänomenologisch nähert, sondern den Ereignischarakter der Box im jeweiligen Film untersucht.

Zum anderen fokussiert Thomas Elsaesser in seinem Beitrag »Round and Round: Horses, Carousels, and the Meta-Cinema of Mechanical Motion« die ki-

sixième art. Essai sur le cinématographe« [1911], in: *L'usine aux images*, Paris: Séguier/Arte 1995, S. 32–40.

60 Vgl. Casetti, »Objects on the Screen«, S. 31; Ricciotto Canudo, »Reflections on the Seventh Art«, in: Richard Abel (Hg.), *French Film Theory and Criticism Vol. I 1907–1929*, übers. von Claudia Gorbman, New Jersey: Princeton UP 1988, S. 291–303, hier S. 296. Zuerst erschienen unter dem Titel »Réflexions sur le septième art«, in: *L'usine aux images*, Genf: Office central d'édition 1927, S. 27–70, hier S. 36: »L'Ecran, ce livre à une page unique et infinie comme la vie elle-même, laisse s'inscrire sur sa surface le modèle du monde, intérieur et extérieur.«

61 Vgl. Casetti, »Objects on the Screen: Tools, Things, Events«, S. 37.

62 Vgl. ebd., S. 39 f.; vgl. Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris: Sirène 1921, S. 38: »Mon œil me procure l'idée d'une forme, idée inscrite en dehors de ma conscience, idée sans conscience, idée latente, secrète, mais merveilleuse; et de l'écran j'obtiens une idée d'idée, l'idée de mon œil tirée de l'idée de l'objectif, (idée)², c'est-à-dire, tellement cette algèbre est souple, une idée racine carrée d'idée.«

63 Vgl. Casetti, »Objects on the Screen: Tools, Things, Events«, S. 38. Casetti bezieht sich auf den »Ereignis«-Begriff von Derrida. Vgl. Jacques Derrida, »Une certaine possibilité de dire l'événement«, in: ders., Gad Soussana und Alexis Nouss (Hg.), *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris: L'Harmattan 2001, S. 79–112.

netische Dimension des Objekts im Film.⁶⁴ Er wählt das Karussell als para-, proto- und metakinematographisches Objekt, um die Geschichte des Kinos aus der Perspektive einer Wandlung von mechanischer Energie in Information zu beschreiben (»insofar as moving images can be regarded as ›thought in action.«).⁶⁵ Er verfolgt das Karussell – in seinen diegetischen, metaphorischen und allegorischen Manifestationen – »in a surprising number of films«⁶⁶, denen das Phenakistiskop (1832) und das Zoetrop (1834) als protokinematographische Apparate vorausgehen. Dabei steht die Bewegung im Zentrum einer Filmtheorie der Energie. Es ist erstaunlich, dass Elsaesser nur an zwei Stellen von Motiven spricht: in Bezug auf das Finale von Hitchcocks *Strangers on a Train*, das den Film als metakinematographisches Objekt reflektiert, und das »rocking horse as a favorite motif«.⁶⁷ Ebenso wie das Karussell im Film bedarf die Box des energetischen Impulses der Rezeption, um die gedankliche Verknüpfung singulärer Erscheinungen von Objekten zu einem Motiv in Bewegung zu versetzen.

Sobald Objekte an mehr als einer Stelle in der Diegese des Films in Erscheinung treten, verändern sich ihre Funktion und ihre Bedeutung. Kinematographische Objekte sind demnach nicht als »Zeug« im funktionalen Sinne Heideggers zu verstehen, sondern als Zeugnisse der Wahrnehmung von Dingen, die zwischen Materie und Imagination oszillieren.⁶⁸ Sie markieren die performative Dimension des Films und stellen eine Bewegung in Aussicht, die sich erst in dessen Ablauf bemerkbar macht. Um die Entwicklung der eingeschlossenen Räume im Experimentierfeld des filmischen Raumes untersuchen zu können, bedarf es neben dem Ding und dem Objekt eines dritten Begriffs: Als ›Motive‹ sollen im Zuge dieser Arbeit die Differenzen und Wirkungen wiederkehrender Objekte im filmischen Zeichenprozess untersucht werden.

1.3 Die Box als Motiv

Wenn im Folgenden die Box als ›Motiv‹ behandelt wird, so ist vorab eine theoretische Verortung des Begriffs notwendig. Die Auseinandersetzung mit Motiven in der Filmwissenschaft speist sich aus Diskussionen, die in den theoretischen

64 Thomas Elsaesser, »Round and Round: Horses, Carousels, and the Meta-Cinema of Mechanical Motion«, in: Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects*, a. a. O., S. 43–61.

65 Vgl. ebd., S. 45 und 47.

66 Ebd., S. 51.

67 Vgl. ebd., S. 53 f.

68 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen: Max Niemeyer 1986, S. 68; vgl. Stanley Cavell, »What Becomes of Things on Film?«, in: William Rothman (Hg.), *Cavell on Film*, New York: State University of New York Press 2005, S. 1–9.

Feldern der Musikwissenschaft,⁶⁹ der Kunstgeschichte⁷⁰ und Literaturwissenschaft⁷¹ stattgefunden haben und nach wie vor stattfinden. Und obgleich jede Disziplin ihre eigenen thematischen Schlaglichter setzt (das Motiv als kleinste bedeutungstragende Einheit, als Bildelement oder im Dienste einer Narration), gibt es Überschneidungen, die eine interdisziplinäre Herangehensweise bereichern können. Eine Anwendung des transmedialen Phänomens auf den Film kann zudem einer Schärfung der Terminologie zugute kommen.

In *Film Art* haben David Bordwell und Kristin Thompson eine Definition des Motivbegriffs vorgeschlagen, die auf formalen Relationen begründet ist: »It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common is the term *motif*. We shall call *any significant repeated element in a film* a motif. A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait.«⁷² Bordwell und Thompson bieten einen fundierten Ausgangspunkt. Aufbauend auf der formalen Bestimmung und ihrem Hinweis, dass die Wiederholung eines Motivs zwangsläufig mit Variationen und Abweichungen einhergeht,⁷³ bedarf der Motivbegriff jedoch einer weitergehenden Nuancierung.

Der Bezug auf den musikwissenschaftlichen Motivbegriff ermöglicht es, Motive als wirksame Klang- und Bildobjekte zu beschreiben, die auf grundlegende funktionale Zusammenhänge verweisen, deren Bedeutung sich erst über die Dauer des gesamten Musikstücks oder des gesamten Films entfaltet. Anders als das musikalische Leitmotiv, das (zumindest im Kontext der Oper des 19. Jahrhun-

69 Vgl. Christoph von Blumröder, »Motivo/motif/Motiv«, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband II*, Stuttgart: Steiner 1996, S. 219–246; Britta Schilling-Wang und Clemens Kühn, »Thema und Motiv«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band IX*, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. 1998, Sp. 534–543.

70 Vgl. Peter H. Feist, »Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 10.2-3 (1961), S. 257–270; Erwin Panofsky, »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont 1978, S. 36–67; Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne (Gesammelte Schriften, Band II.1)*, hg. von Martin Warnke, Berlin: Akademie 2000.

71 Elisabeth Frenzel, *Stoff, Motiv- und Symbolforschung* [1963], Stuttgart: Metzler 1978; Claude Bremond, »A Critique of the Motif«, in: Tzvetan Todorov (Hg.), *French Literary Theory Today. A Reader*, Cambridge: Cambridge UP 1982, S. 125–146; William Freedman, »The Literary Motif: A Definition and Evaluation«, in: Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy (Hg.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham: Duke UP 1988, S. 299–312; Ulrich Mölk, »Das Dilemma der literarischen Motivrecherche und die europäische Bedeutungsgeschichte von »Motiv«. Überlegungen und Dokumentation«, *Romanistisches Jahrbuch* 42 (1991), S. 91–120.

72 David Bordwell und Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2001, S. 52 (Hervorhebungen im Original).

73 Vgl. ebd., S. 53.

derts) »den Hörer durch ein musikalisches Werk leiten soll«⁷⁴, bildet das Motiv (»als kleinstes selbstständiges Glied eines musikalischen Ganzen«⁷⁵) zahlreiche Variationen aus und erhält folglich verschiedene Bedeutungen in spezifischen Kontexten. In diesem Sinne entwickeln die ersten vier Töne aus Beethovens Symphonie Nr. 5, Bernard Hermanns Streicher in Hitchcocks *Psycho* (1960) oder die alternierenden Basstöne von John Williams in *Jaws* (1975) eine große Bandbreite unterschiedlicher Koloraturen.

In ihrer Arbeit zur Ästhetik des Motivs hat Emmanuelle André das filmische Motiv in Beziehung zu Musik und Malerei charakterisiert.⁷⁶ Als Ausgangspunkt dient ihr Henry James' Novelle *The Figure in the Carpet*,⁷⁷ um für den Film Konturen einer allgemeinen Kunstästhetik auszumachen.⁷⁸ Das Motiv auf der Handlungsebene von James' Erzählung wird von den Protagonisten in der Doppeldeutigkeit von künstlerischer Motivation und kohärentem Leitmotiv thematisiert, während es im textuellen Geflecht performativ erzeugt wird. André charakterisiert das Motiv zwischen zwei Polen: der Fixiertheit seines Ausdrucks und der Flüchtigkeit als Detail, das erhört, gelesen oder erblickt werden muss.⁷⁹ Sie bezieht sich auf Jacques Aumont, wenn sie das Motiv als einen Ort beschreibt, an dem das Werk sich selbst denkt und von dem aus über das Werk nachgedacht wird.⁸⁰ Ebendiesem Ansatz folgt die vorliegende Arbeit.

Für Michel Cieutat bildet das Motiv im Film nicht nur einen Denkraum, sondern dient zudem der Selbstbeschreibung einer Gesellschaft. 1988 und 1991 veröffentlichte er unter dem Titel *Les grands thèmes du cinéma américain* zwei Bände, die im amerikanischen Spielfilm ab David Wark Griffith ein breites Spektrum an Themenfeldern katalogisieren.⁸¹ Er entwirft so eine Typologie wiederkehrender

74 Christoph von Blumröder, »Leitmotiv«, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Steiner 1996, S. 185–198, hier S. 185.

75 Diese eingeschränkte Bedeutung erhält das »Motiv« aber nicht vor Mitte des 19. Jahrhunderts. Ulrich Mölk, »Motiv«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Band IV*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002, S. 225–234, hier S. 226. Zum Verhältnis von »Thema« und »Motiv« siehe Martin Wehnert, »Thema und Motiv«, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band XIII*, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. 1989, Sp. 282–311; Schilling-Wang und Kühn, »Thema und Motiv«, Sp. 534–543.

76 Emmanuelle André, *Esthétique du motif. Cinéma musique peinture*, Paris: Presses universitaires de Vincennes 2007.

77 Henry James, »The Figure in the Carpet« [1896], in: *Complete Stories 1892–1898*, hg. von David Bromwich und John Hollander, New York: The Library of America 1996, S. 572–608.

78 Vgl. André, *Esthétique du motif*, S. 153.

79 Vgl. ebd., S. 13.

80 Vgl. ebd., S. 152; Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris: Séguier 1996.

81 Michel Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 1. Le rêve et le cauchemar*, Paris: Cerf 1988; ders., *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 2. Ambivalences et croyances*, Paris: Cerf 1991.

Themen, Figuren, Kulissen, Bildelemente (»décors«) und Symbole, in denen er ein Spiegelbild der amerikanischen Gesellschaft ausmacht.⁸² Die Fülle der von Cieutat zusammengetragenen Beispiele und Querverweise ist beeindruckend, seine Analysen verweilen jedoch an der Oberfläche thematischer Schnittmengen und gehen nur vereinzelt auf konkrete Kontexte ein.

Michael Walker hat mit seinem Buch zu Alfred Hitchcock die erste umfassende Monographie zum Motivkomplex eines einzelnen Autorenfilmers vorgelegt.⁸³ Die Besonderheit seiner Arbeit liegt darin, dass er nicht nur einzelne Motive beschreibt, sondern ein Netzwerk im Werk von Hitchcock kartographiert. In seiner Studie trifft Walker eine hilfreiche Unterscheidung zwischen »Motiv« und »Thema«:

Motifs are recurring elements of a certain kind in a narrative or a series of narratives: in Hitchcock's case they include objects (e. g. keys), types of character (e. g. mothers), settings (e. g. trains), actions (e. g. entrances through a window) and events (e. g. public disturbances). They are usually denoted by concrete nouns, but occasionally by a gerund, e. g. falling.

A theme is more abstract: it incorporates a point of view and implies that the film is saying something about this matter. Themes are denoted by abstract nouns.⁸⁴

Im weiteren Verlauf verwirft Walker diese Unterscheidung allerdings wieder mit dem Hinweis, dass es in der Praxis keinen funktionalen Unterschied zwischen Motiv und Thema gebe: »[M]otifs« should be read as short for »themes and motifs«. ⁸⁵ Im Gegensatz dazu setzen die nachfolgenden Erwägungen gerade an der Unterscheidung von Thema und Motiv an.⁸⁶ Themen mögen als Intentionen der ProduzentInnen oder RezipientInnen gedeutet werden, Motive hingegen erhalten ihre Bedeutung performativ durch die Inszenierung im einzelnen Werk sowie im Bezug auf »Intertexte«⁸⁷.

82 Vgl. Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 1*, S. 11.

83 Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam UP 2005. Allerdings ist Walker nicht der Erste, der sich mit Hitchcocks Motiven auseinandersetzt. Zuvor erschienen Philippe Demonsablon, »Lexique mythologique pour l'œuvre de Hitchcock«, *Cahiers du cinéma* 62 (1956), S. 18–29; Hartmut W. Redottée, »Leid-Motive: Das Universum des Alfred Hitchcock«, in: Film-museum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.), *Obsessionen: Die Alptraumfabrik des Alfred Hitchcock*, Marburg: Schüren 2000, S. 19–50.

84 Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, S. 17.

85 Ebd., S. 17.

86 In der Musiktheorie wird das Thema aus verschiedenen Motiven gebildet. Carl Dahlhaus, »Melodie«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band VI*, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. 1997, Sp. 35–63, hier Sp. 44.

87 Vgl. Julia Kristeva, *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969.

»Ein Kompendium der Motive« findet sich im Band *Motive des Films: Ein kasuistischer Fischzug*, der auf die Arbeiten zum Motiv von Hans Jürgen Wulff zurückgeht und eine Vielzahl von knappen Artikeln zu Motiven des Films versammelt. In »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft« unterscheidet Wulff drei konzeptuelle Ausrichtungen der Motivforschung: eine kulturelle, eine textuelle und eine kinematographische.⁸⁸ Letztere verwirft er als redundant bzw. als zu oberflächlich.⁸⁹ Er selbst scheint zu einer Lektüre der »Motive als Bestandteil des kulturellen Wissens« zu tendieren und spricht sogar von »Motivkompetenz«⁹⁰. In diesem Zusammenhang deutet Wulff seine Beispiele deuktiv und riskiert damit die Ununterscheidbarkeit zwischen Motiv und tradiertem Symbol.⁹¹ Der Lektüre dieser regelrechten »Motivkreise« setzt die vorliegende Arbeit einen filmimmanenten Zugang zum Motiv im Film entgegen, der von der Wiederholung visueller und klanglicher Motive ausgeht. Wenn es stimmt, dass »Motive als Elemente des kulturellen Wissens [...] gegenüber dem einzelnen Text selbständig«⁹² sind, liegt es in der Verantwortung einer (kultur-)kritischen Herangehensweise, diese generalisierte Symbolik durch konkrete Analysen zu kontextualisieren und zu hinterfragen.

Problematisch wird die Berufung auf eine »Motivkompetenz« insbesondere im Bezug auf die Arbeiten von Emrich und Frenzel.⁹³ Bevor sich Wilhelm Emrich in den Nachkriegsjahren als Germanistikprofessor etablierte, hatte er, ein Mitglied der NSDAP seit 1935, den antisemitischen Aufsatz »Der Einbruch des Judentums in das wissenschaftliche und fachliche Denken« (1943) veröffentlicht.⁹⁴ Eli-

88 Vgl. Hans J. Wulff, »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*, Marburg: Schüren 2012, S. 13–32; zuvor erschien der Artikel in *Rabbit Eye* 3 (2011), S. 5–23, hier S. 8; eine ungekürzte Manuskriptfassung stellt Hans J. Wulff auf seiner Website bereit. Ich beziehe mich in der Folge auf die in *Rabbit Eye* erschienene Fassung.

89 Vgl. Wulff, »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, S. 14 f. und 19.
90 Vgl. ebd., S. 11.

91 Vgl. ebd., S. 8: »Motive lösen sich manchmal von ihren Geschichten, sie gewinnen eine Selbständigkeit, die an das *Symbol* gemahnt.« (Hervorhebung im Original) Vgl. ebd., S. 9; auf S. 11 ist die Rede von einer »konventionellen Einheit«.

92 Ebd., S. 9.

93 Auf Letztere bezieht sich auch Wulff in »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, S. 17 und 20.

94 Erschienen in der Zeitschrift *Das deutsche Fachschrifttum* 4-6 (1943), S. 1–3. Vgl. Lorenz Jäger, »Wilhelm Emrich (1909–1998)«, in: Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin und New York: de Gruyter 2000, S. 250–258; Jörg Schönert, Ralf Klausnitzer und Wilhelm Schernus, »Wilhelm Emrich – der akademische und berufliche Lebensverlauf eines Geisteswissenschaftlers vor, in und nach der NS-Zeit: exemplarische Konstellationen einer Intellektuellen-Geschichte 1929–1959«, *Geschichte der Germanistik* 47/48 (2015), S. 123–125; Jörg Schönert und Wilhelm Schernus, »Wilhelm Emrich und

sabeth Frenzel wurde wiederum 1940 mit einer Arbeit über *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne* promoviert – eine »stoff- bzw. motivgeschichtliche Darstellung (die sie auch später, nach Kriegsende, produktiv und gewinnbringend weiter verfolgte).«⁹⁵ Florian Radvan beurteilt die Schrift wie folgt:

Frenzel nimmt antisemitische Stereotypen auf mehreren Ebenen auf, spinnt sie weiter und versucht, sie anhand der von ihr ausgewählten Schauspiele zu fundieren. Diese Applikation von Vorurteilen auf die Theatergeschichte ist unkritisch und stellt die antisemitischen Klischees nicht in Frage. Um eine vermeintlich wissenschaftliche Begründung für Judenhaß zu erbringen, greift sie auf standardisierte Deutungsmuster und Raster zurück.⁹⁶

Vor diesem Hintergrund hinterlässt es einen bitteren Beigeschmack, wenn Wulff einerseits die »Zigeunerprinzessin« als Motiv par excellence vorstellt und andererseits potenzieller Kritik mit dem Hinweis vorbeugt, die Figur sei nur fiktiv, eine »sprachliche Anpassung mit dem Ziel, politische Korrektheit herzustellen, wäre ein grober theoretischer Fehler.«⁹⁷ Damit sei explizit nicht gesagt, dass Wulff auch nur annähernd eine ähnliche politische Linie wie Frenzel verfolgt. Offenkundig geht es ihm um das imaginäre Potenzial, das mit »Stereotypen« transportiert wird, wie auch Jörg Schweinitz sie beschrieben hat.⁹⁸ Dennoch riskiert eine Untersuchung, die von der Annahme einer vermeintlich kohärenten Imagination ausgeht, eine Re-Affirmation diffuser Vorurteile, die rassistische und antisemitische Handlungen legitimiert haben. Eine kritische Motivforschung muss deshalb von der Analyse des einzelnen Werkes ausgehen und die Kontexte sowie die Entwicklung im Werk berücksichtigen, durch die vorgefasste Klischees durchaus unterwandert werden können.

In *Motive des Films* ist darüber hinaus ein Beitrag von Margrit Tröhler enthalten. Tröhler beschreibt darin den konstitutiven Zusammenhang zwischen Mo-

die Universität Frankfurt a. M. (1929–1941)«, in: Frank Estelmann und Bernd Zegowitz (Hg.), *Literaturwissenschaften in Frankfurt a. M. 1914–1945*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 155–201.

95 Florian Radvan, »... mit der Verjudung des Deutschen Theaters ist es nicht so schlimm!«: Ein kritischer Rückblick auf die Karriere der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel«, *German Life and Letters* 54.1 (2001), S. 25–44; vgl. Lorenz Engell und André Wendler, »Medienwissenschaft der Motive«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (2009), S. 38–49, hier S. 43.

96 Radvan, »Ein kritischer Rückblick«, S. 32.

97 Wulff, »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, S. 14.

98 Vgl. Wulff, »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, S. 14 f.; Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akademie 2006.

tiv und Spur und entwirft damit einen rezeptionsästhetischen Motiv-Begriff.⁹⁹ Erst Wiederholung und Variation lassen ein Objekt als Motiv erkennbar werden: »Wiederholung und Variation implizieren ein Wiedererkennen und Verschieben der Denkfigur, der Ding-, Bild- und/oder Tonformel [...].«¹⁰⁰ Die Lektüre der Spur aktualisiert ein »implizites Wissen«¹⁰¹, das sich im Rahmen einer Kultur, eines Genres, vor allem aber im Verlauf eines Films entwickeln kann.¹⁰² Wenn das Motiv als Spur aber zunächst auffällig werden muss, spielen der einzelne Film und der szenische Kontext eine entscheidende Rolle – wobei Tröhler zu bedenken gibt, dass die Funktion des Motivs »von vornherein abhängig von der analytischen Perspektive«¹⁰³ ist.

Im Vergleich des Motivs mit der Spur berücksichtigt Margrit Tröhler die performative Bildung des Motivs. Damit verschiebt sie die Perspektive vom »erworbenen Wissenszusammenhang«¹⁰⁴ des Motivs als Symbol auf die Analyse des Motivs im Kontext seiner Entstehung. »Motive haben immer eine (und meist mehrere) Funktion(en): Sie sind performativ, an Situationen, Bewegungen oder Handlungen gebunden oder lösen diese aus – doch das bedeutet nicht, dass sie zwingend narrativ wirksam sind.«¹⁰⁵ Der entscheidende Unterschied zur Konzeption des Motivs bei Wulff liegt in der Berücksichtigung der zeitlichen Dimension des Motivs und seiner relativen Unbestimmtheit.

Die Berücksichtigung der Zeit liegt auch Lorenz Engell und André Wendlers Konzeption des »kinematografischen Motivs« zugrunde, die aus der interdisziplinären Auseinandersetzung mit Konzepten aus Literatur-, Musik- und Kunstwissenschaft hervorgegangen ist.¹⁰⁶ Engell und Wendler benennen drei zentrale As-

99 Margrit Tröhler, »Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur«, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*, Marburg: Schüren 2012, S. 33–42. Sie bezieht sich auf den Begriff der »Spur« nach Sybille Krämer, »Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«, in: dies., Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 11–36.

100 Margrit Tröhler, »Dem Motiv auf der Spur«, S. 37 f.

101 Ebd., S. 39; vgl. Wolfgang Iser, »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text?«, in: ders. und Dieter Henrich (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München: Wilhelm Fink 1983, S. 121–152. In seinem Text verwendet Iser wiederholt die Denkfigur des eingeschlossenen Raumes, wenn er von »in den Text eingekapselten Elemente[n]« schreibt, um das Oppositions paar »fiktional«/»nicht-fiktional« durch eine triadische Beziehung von »Realem«, »Fiktivem« (bzw. »Fingiertem«) und »Imaginärem« zu ersetzen.

102 Vgl. Tröhler, »Dem Motiv auf der Spur«, S. 37.

103 Ebd., S. 38.

104 Wulff, »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«, S. 8.

105 Tröhler, »Dem Motiv auf der Spur«, S. 38.

106 Vgl. Engell und Wendler, »Medienwissenschaft der Motive«, S. 38–49, hier S. 42 f.

pekte: In Abgrenzung zum literaturwissenschaftlichen Motivbegriff definieren sie die Motive im Film als »konkret sicht- und hörbar[e]« Elemente, welche einen »vom Film explizit organisierten Zusammenhang zwischen konkretem Ding und menschlicher Wahrnehmung installieren«. ¹⁰⁷ In Anlehnung an Bruno Latour können Motive selbst »als handelnde Figuren« begriffen werden, ¹⁰⁸ das heißt die Art und Weise, wie sie in Szene gesetzt werden, trägt selbst zur Handlung bei. Ferner sind sie »nicht nur diegetisch, sondern auch ästhetisch handlungsmotivierend« und weisen nicht zuletzt eine eigene »Historizität« auf: Spezifische Motive entwickeln sich einerseits im Lauf der Narration (»Mikrozeitlichkeit«) und andererseits im Verlauf der Filmgeschichte. ¹⁰⁹ Leo Braudy, der in gewisser Weise die Unterscheidung von Engell und Wendler in Makro- und Mikrozeitlichkeit vorwegnimmt, gibt jedoch zu bedenken, dass Allusionen im Film nicht mit Motiven verwechselt werden sollten:

There is no equivalent in painting or sculpture to the film sense of continuous context; films may allude to past motifs, as Godard, for example, has Michel (Jean-Paul Belmondo) in *Breathless* (1959) use the upper-lip rubbing gesture of Humphrey Bogart. But the motif must gain new meaning from the new context; unlike an apple or a pelican in a Renaissance painting it will bring in its freight of allusion only if the context justifies it. ¹¹⁰

Die gleiche Geste in unterschiedlichen Filmen trägt nie dieselbe Bedeutung. Da die Dinge im Film erst mit ihrem Erscheinen produziert werden, wiederholen sie sich nie auf identische Weise.

Nicht nur in der Filmgeschichte, bereits im jeweiligen Film selbst bilden Motive ein komplexes Netzwerk aus Relationen. In zeitlicher Hinsicht wirken Motive im Film kontinuiertsstiftend – sie transportieren nicht nur einen Inhalt, sondern schlagen zudem Brücken zwischen unterschiedlichen Szenerien, zwischen zum Teil verschachtelten Erzählebenen und setzen akustische wie visuelle Objekte zueinander in Beziehung. Diese Vergegenwärtigung (Aktualisierung) von bereits

107 Lorenz Engell und André Wendler, »Motiv und Geschichte«, *Rabbit Eye 3* (2011), S. 24–40, hier S. 24. Vgl. dies., »Medienwissenschaft der Motive«, S. 45.

108 Vgl. Engell und Wendler, »Medienwissenschaft der Motive«, S. 45; ebd., S. 46: »Was Latour als Akteur bezeichnet, wollen wir als Motiv bezeichnen, während der Aktant ein bloßes, einfaches Ding im Film wäre.« Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 123.

109 Vgl. Engell und Wendler, »Motiv und Geschichte«, S. 24 f.

110 Leo Braudy, *The World in a Frame. What We See in Films*, Garden City: Anchor 1976, S. 42.

vergangenen (virtuellen) Sachverhalten lässt sich in der Terminologie Henri Bergsons beschreiben,¹¹¹ die Gilles Deleuze auf den Film überträgt.¹¹²

Dass die Box das Wechselspiel zwischen Objekt und Kontext räumlich markiert und zeitliche Prozesse, denen sie selbst unterliegt, abbildet, verleiht ihr einen besonderen Charakter. Obgleich sie einen materiellen Gegenstand mit konkreter Gestalt darstellt, liegt unter der Oberfläche ihres bildlichen Erscheinens eine Geschichte – des konkreten Gegenstandes in der Geschichte eines Films und des Gegenstandes in der Filmgeschichte. Was sich in ihr verbirgt, wird hingegen erst durch ihr Öffnen wahrnehmbar, ein Prozess, der sich in einem Zeitraum ereignet und selbst geschichtlich wird. Damit markiert die Gestalt der Box zwei Wahrnehmungszustände: den Moment einerseits einer Oberfläche, hinter der sich etwas (noch) Unbekanntes befindet, und andererseits der kontinuierlichen Erweiterung des Wahrnehmungsraumes. In diesen beiden Zuständen spiegelt das Motiv der Box grundsätzliche Eigenschaften der Organisation von Raum und Zeit im Film.

Die bloße Präsenz eingeschlossener Räume auf diegetischer Ebene allein würde eine weitergehende Analyse noch nicht rechtfertigen. Wenn der räumliche Einschluss jedoch nicht singular, sondern mehrfach im selben Film in Erscheinung tritt, öffnet sich ein Spannungsfeld zwischen diesen Wiederholungen. Um die Entwicklungen und Variationen der diegetischen Objekte zu beschreiben, die aus diesen Wiederholungen entstehen, wird die Box als Motiv zu beschreiben sein. Anhand von detaillierten Einzelanalysen soll der performative Aspekt des Motivs untersucht werden, der sich im Anschluss an Derridas Konzept der »différance« als Spur fassen und durch den Verlauf des spezifischen Films verfolgen lässt. Damit soll nicht nur der konkrete Kontext der Objekte in Betracht gezogen werden, sondern auch der soziokulturelle und zeitgeschichtliche Hintergrund.

Die vorliegende Untersuchung versteht sich als produktiver Beitrag zur filmwissenschaftlichen Motivforschung im Anschluss an die Arbeiten von André Tröhler, Engell und Wendler. Sie unternimmt bewusst nicht den Versuch, eine lineare Entwicklungsgeschichte nachzuzeichnen, sondern nimmt das Objekt der Box als Ausgangspunkt, um die Funktionen eingeschlossener Räume im Film herauszuarbeiten und sie unter Berücksichtigung der konkreten filmhistorischen Kontexte in einer vergleichenden Untersuchung gegenüberzustellen. Dabei geht die Frage danach, »wie« die Box inszeniert wird, mit der Frage nach dem Raum

111 Vgl. Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896], übers. von Julius Frankenberger, Hamburg: Meiner 1991; ders., *Schöpferische Evolution* [1907], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2013.

112 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997; ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. Engell und Wendler, »Medienwissenschaft der Motive«, S. 44; Engell und Wendler, »Motiv und Geschichte«, S. 30.

einher, ›in dem‹ sie inszeniert wird. In welche Beziehung tritt die diegetische Box zum filmischen Raum, in dem ihre Inszenierung stattfindet? Inwiefern lässt sich der Kontext ihrer Inszenierung als raum-zeitliches Segment verstehen? Und welches Verhältnis nimmt das rekurrente ›Quasi-Objekt‹ der Box zu den Figuren im Filmraum ein?

Eine Untersuchung der Box muss sich einer doppelten Perspektive verschreiben und den eingeschlossenen Raum sowohl als Objekt in der Inszenierung als auch als inszenatorischen Raum begreifen. Untersucht wird die Box im Film vor diesem Hintergrund als Objekt und als sichtbarer Raum unter Berücksichtigung ästhetischer, narrativer und epistemologischer Aspekte.

In jedem Filmbeispiel der nachfolgenden Kapitel erscheint eine Schachtel, eine Kiste oder eine Box in mehr als einer Szene und wandelt sich in seiner Wiederholung zum Motiv. Zu ›eingeschlossenen Räumen‹ werden diese sichtbaren Objekte aufgrund der Tatsache, dass sie (zumindest vorübergehend) ein unsichtbares Inneres bergen. Die unterschiedlichen räumlichen Einschlüsse werden entweder im Film wörtlich als »Box« bezeichnet oder entsprechen der allgemeinen äußeren Erscheinung eines Paketes, einer Kiste oder einer Schachtel. Ausgehend von der Feststellung, dass Motive nicht zwangsläufig narrativ wirksam sein müssen, befinden sich unter den gewählten Beispielen neben Spielfilmen und TV-Serien auch Experimental- und Dokumentarfilme.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die Kapitel sind nach unterschiedlichen Funktionen ausgerichtet, die ›eingeschlossene Räume‹ im Film erfüllen. Im Zentrum jedes Kapitels steht die Analyse von mindestens einem Filmbeispiel, in dem Boxen, Schachteln oder Kisten eine besonders prominente Position einnehmen. Die acht Kapitel stehen in diesem Sinne exemplarisch für die Box als Motiv im Film und untersuchen drei thematische Schwerpunkte: Boxen, Schachteln und Kisten in einer dispositiven Struktur (Kapitel 2 & 3), die räumlichen Verhältnisse eingeschlossener Räume im Film (Kapitel 4–6) und die implizite Zeitstruktur der Box als Motiv (Kapitel 7–9).

Den Auftakt bildet ein Kapitel, das sich mit den magischen Kisten des ersten Magiers des Films, Georges Méliès, auseinandersetzt, der den apparativen Kasten nahezu unverändert vom theatralen Bühnenraum in den Filmapparat (und auf die Leinwand) überführte. Dabei wird zu untersuchen sein, welche Funktionen die Kisten in der Inszenierung von Méliès einnehmen, in welchem Verhältnis die »Eskamotage« seiner Tricks zur Tradition der Phantasmagorie steht und in welches Verhältnis das Publikum zu seinem apparativen Aufbau gerät. Das anschließende Kapitel greift den Mythos der Pandora auf, um zu beschreiben, wie und zu welchem Preis Subjekte im Film mit Objekten gleichgesetzt werden. Neben den

Kisten und Gefäßen, deren Rolle in G. W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (*Pandora's Box*, 1929) auf eine dekorative Funktion im Hintergrund beschränkt ist, wird die Hauptfigur Lulu (Louise Brooks) im Zusammenhang mit dem Pandora-Mythos wiederholt objektiviert.

Das vierte Kapitel leitet vom Schwerpunkt der dispositiven Strukturen auf die räumlichen Dimensionen der eingeschlossenen Räume über und betrachtet den Spurencharakter der Box im Film, durch den sich das Objekt zum Motiv wandelt. Dabei dienen die Produktionen von Alfred Hitchcock als Ausgangspunkt, um eine theoretische Perspektive zu hinterfragen, die Filme als Produkt eines Autorenfilmers ansieht und nicht die Persona des Regisseurs als ein Produkt der Filme. In diesem Zusammenhang wird das »opake« Konzept des Autorenfilmers auf den Prüfstand gestellt. Daran schließt eine Untersuchung der räumlichen Struktur in Hitchcocks Kammerspielfilm *Rope* (1948) an, in dem der Leichnam in einer Truhe im Mittelpunkt einer Cocktailparty steht. Das fünfte Kapitel analysiert die Struktur filmischer Bildräume und illustriert in diesem Zusammenhang das Changerspiel zwischen bildlicher Oberfläche und Tiefenraum im Hinblick auf eine Szenographie der Schaukästen am Beispiel der »experimentellen« *Mise-en-image* in Filmen von Jacques Tati und Wes Anderson. Das daran anschließende Kapitel widmet sich den narrativen Topologien des Films. Es beginnt mit dem Konzept ausgelagerter Prologe, die in Benjamin Christensens *Hævnenes Nat* (1916) und Ernst Lubitschs *Die Puppe* (1919) räumliche Miniaturen inszenieren, und geht über das Phänomen der »mise en abyme« zu Inszenierungen komplexer oder »verschachtelter« Filmstrukturen über, die Charlie Kaufmans *Synecdoche, New York* (2008) ad absurdum treibt. Am Beispiel von *Barton Fink* (1991) wird letztlich eine komplexe Filmstruktur analysiert, die sich als imaginärer Raum eines Schriftstellers formiert.

Das erste Kapitel des dritten Themenfeldes befasst sich mit den raum-zeitlichen Relationen in David Finchers *Se7en* (1995) und in Christopher Nolans *Interstellar* (2014). Im Mittelpunkt beider Filme stehen Detektivfiguren, die eine Serie enigmatischer, geschlossener Räume betreten, um aus dem Ensemble der enthaltenen Objekte vergangene Ereignisse zu rekonstruieren. Im Fokus steht dabei die Eigenzeitlichkeit von Raumsegmenten, die sich im jeweiligen Film wiederholen. Das Kapitel »Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen« folgt Aleida Assmanns Unterscheidung von Funktions- und Speichergedächtnis und vergleicht Filmbeispiele, die eine Vorstellung von Erinnerungsprozessen in direkter Abhängigkeit von räumlichen Einschlüssen entwerfen. Im Fall von Friedrich Ermlers *Oblomok Imperii* (1929) tritt dieser Einschluss in Gestalt einer Zigarettenschachtel in Szene, die eine Montage der Attraktionen (ausgeführt von Sergej Eisenstein) als Erinnerungsprozess in Bewegung setzt, während die Spieluhr in Costa-Gavras' *Music Box* (1989) an die dunkle Vergangenheit eines Protagonisten mahnt. Das letzte Kapitel untersucht schließlich räumliche und zeitliche Aspekte der Akustik

in David Lynchs *Mulholland Drive* (2001) und Jim Jarmuschs *The Limits of Control* (2009). In beiden Filmen wird das Zusammenspiel des Filmbildes mit dem Filmtönen über Resonanzen inszeniert, die im Motiv einer enigmatischen blauen Box respektive einer Serie von Zündholzschachteln lokalisiert sind. In diesem Zusammenhang wird zu untersuchen sein, inwiefern akustische Resonanzräume die kategorial geschiedenen Innen- und Außenräume zu invertieren vermögen.

Wie jede andere Schrift zum Film widmet sich die vorliegende Arbeit auch der Frage, wie über Film geschrieben werden kann. Sie zeugt von den Möglichkeiten und Limitationen, über das audiovisuelle Medium im Medium der Schrift zu reflektieren. Raymond Bellour, der den Film als »unauffindbaren Text« charakterisiert, verweist auf die performative Dimension einer audiovisuellen Wahrnehmung, die nicht aufhört, »der Sprache zu entweichen, die ihn konstituiert.«¹¹³ Das Anliegen dieser Arbeit ist es, sich mit der Metasprache des Motivs der Bewegung des visuellen und akustischen Objekts in der textuellen Rekonstruktion des Films anzunähern. Was daraus hervorgeht, ist ein Schattenbild aus Buchstaben.

113 Raymond Bellour, »Der unauffindbare Text« [1975], übers. von Margrit Tröhler und Valérie Périllard, *Montage AV* 8.1 (1999), S. 9–17, hier S. 12.

I. Die Box als Dispositiv

2. Magische Kästen

»Are you watching closely?«

Christopher Nolan, *The Prestige* (2006)

Neben atmosphärischem Brummen und dem Rauschen von Blättern sind die ersten Geräusche, die man in Christopher Nolans *The Prestige* (2006) ausmachen kann, Worte, die die folgende Frage bilden: »Are you watching closely?«¹ Die Frage ist doppelt korrumpiert. Einerseits formuliert sie indirekt einen Imperativ der Nähe, obgleich es für die RezipientInnen unmöglich ist, über den Bildträger hinaus in den Szenenraum einzudringen. Andererseits suggeriert sie eine Evidenz, die augenfällig wäre, würde man nur aufmerksam hinsehen. Zugleich deutet das minutiöse Sound Design aber bereits darauf hin, dass es sich bei diesem Versprechen der Sichtbarkeit nur um eine Chimäre handelt.

Im Film, der den Wettstreit zweier Zauberer verfolgt, wird ein Prinzip vorgestellt, das gleichermaßen die Gliederung der magischen Illusion und das dynamische Grundschemata jeglicher Erzählung abbildet.

Every magic trick consists of three parts or acts. The first part is called ›The Pledge‹. The magician shows you something ordinary: a deck of cards, a bird or a man. He shows you this object. Perhaps he asks you to inspect it, to see that it is indeed real, not anormal, normal. But of course, it probably isn't. The second act is called ›The Turn‹. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary. Now you're looking for the secret, but you won't find it, because of course you're not really looking. You don't really want to know. You want to be fooled. But you wouldn't clap yet. Because making something disappear isn't enough; you have to bring it back. That's why every magic trick has a third act, the hardest part, the part we call ›The Prestige‹.²

Die drei Akte des magischen Tricks beziehen sich nicht einfach auf den dramaturgischen Aufbau der Vorführung. Sie beziehen sich auch auf das Spiel mit der Ima-

1 *The Prestige*, (US/GB 2006, R.: Christopher Nolan), 0:00:54–0:00:55.

2 Ebd., 0:01:02–0:03:10.

gination der ZuschauerInnen, denen vordergründig etwas präsentiert wird, das den Mechanismus im Hintergrund kaschiert. Der Trick wird nur möglich durch die kontrollierte Ökonomie der Aufmerksamkeit.

Auf die gleiche Weise funktioniert aber auch das kurze Narrativ, in dem das geheime »Prestigio«, von dem der Ruf des Magiers abhängt, eine Finte darstellt. Es bietet eine Erklärung, die nichts erklärt, da der entscheidende Begriff nicht definiert wird. Eine mögliche Bedeutung ergibt sich erst in Relation zur Handlung der Magier in *The Prestige*. Während der Schlüssel zum Erfolg des einen Magiers sich als enttäuschend banal herausstellt, wird der des anderen von einer Maschine verbürgt, deren Geheimnis in einem großen Kasten verborgen bleibt.

2.1 Die Illusion als dispositive Praxis

IllusionistInnen machen sich das Spannungsfeld zwischen Oberfläche und Tiefe zu eigen, das aus der gezielten Kontrolle der Publikumswahrnehmung entsteht. Sie lenken die Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer auf besondere Aspekte, während der Mechanismus des Tricks abseits der selektiven Wahrnehmung arbeitet. Die Oberfläche vereinnahmt vollständig die Beachtung des Publikums, während in der Tiefe einer dispositiven Struktur Mechanismen wirken, welche die spektakulären Effekte magischer Tricks bedingen. Sie erinnern an das Staunen, das man als Augenzeuge oder Augenzeugin der Wirkung einer scheinbar offensichtlichen Ursache empfindet, sich deren Zusammenhänge jedoch nicht erklären kann.

Der berühmteste Illusionist, der Techniken der Illusion von der Theaterbühne auf die Leinwand überführte, war Georges Méliès. Er perfektionierte die Rätselhaftigkeit seiner magischen Vorführungen mit Hilfe der Kinematographie und steht am Anfang einer Reihe von »Magiern des Films«, in die sich Regisseure wie Ingmar Bergman, Orson Welles und Christopher Nolan einordnen. Der Begriff »Magie«, oftmals abstrakt verwendet, um eine Vielfalt optischer Apparaturen retrospektiv als technische Vorläufer des Mediums Film zu deuten,³ geht jedoch stets mit einem konkreten Mechanismus und einer performativen Praxis einher.⁴ Ihr gemeinsamer Bezugspunkt liegt in den »magischen« Apparaturen des 18. und 19. Jahrhunderts. Insbesondere in der Verwendung »enigmatischer« Kisten kehren derlei Apparaturen in Filmen wieder; unter zahlreichen anderen in: *The Lady*

3 Vgl. Martin Quigley, Jr., *Magic Shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures*, Washington: Georgetown UP 1948, S. 12.

4 Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002; Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam: Amsterdam UP 2016; Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge und Malden: Polity 2012.

Vanishes (1938)⁵, *The Magic Box* (1951), *Ansiktet* (1958), *Saam gaang yi* (2004)⁶, *The Prestige* (2006) oder *Scoop* (2006)⁷.

Allerdings erfüllen diese Apparaturen selten eine rein technische Funktion. Im Umgang mit einer Maschine oder einem Apparat werden die Nutzerin oder der Nutzer selbst zu einem Element in dieser dispositiven Struktur (sei es in der Verwendung einer Nähmaschine, eines Gewehrs oder einer Kamera). Das Dispositiv bezeichnet genauso einen technischen Apparat wie auch das Verhältnis, in dem die beteiligten Subjekte zu ihm stehen. Ende der 1960er Jahre beschrieb Jean-Louis Baudry den Kinosaal als dispositive Struktur und legte damit den Grundstein für eine Theorie, die später als Apparatustheorie bekannt wurde. Im Anschluss an Louis Althusser's Ideologiekritik beschrieb Baudry, dass die BesucherInnen im Kinosaal nicht nur einer technischen Ordnung unterlägen, sondern zugleich auch einer ideologischen. Das Dispositiv erhält somit unzweifelhaft eine soziale Dimension. Michel Foucault wiederum hat die soziale Dimension von Dispositiven als Wirken von Machtstrukturen untersucht.⁸

Illusionisten wie Georges Méliès machten sich die soziale Wirkung unsichtbarer Mechanismen zu eigen, wenn sie den Effekt der Metamorphose oder des Verschwindens explizit in Szene setzten, dem Publikum die Ursache für diesen Effekt aber vorenthielten. In Fällen, in denen diese magische Bewegung – das »Prestige« – in Kästen verborgen wurde, wird jedoch das unsichtbare Geheimnis bzw. das Dispositiv lokalisiert. Der enigmatische Kasten wird zu einer Black Box im Sinne von Bruno Latour.⁹ Die Wirkung des Dispositivs lässt sich im Hinblick auf diesen eingeschlossenen Raum untersuchen, der die Magie erst ermöglicht, ihre Ursache aber gleichzeitig kaschiert.

Die magischen Filme des frühen Kinos nehmen deshalb eine besondere Stellung ein, weil in ihnen das Wechselspiel zwischen der Skepsis gegenüber einem noch jungen Medium und der Schaulust an unvorhergesehenen Spektakeln reflektiert wird. Inszeniert werden die magischen Stücke im Rückgriff auf ein

5 *The Lady Vanishes* (GB 1938, R.: Alfred Hitchcock), 0:53:08–0:55:27. Der gesamte Zug kann als eine Art »disappearing cabinet« angesehen werden, der in Analogie zu dem Film an sich steht, in dessen Verlauf die beiden Ermittlerfiguren die Waggons durchsuchen. Zur Analogie zwischen Zug und Film siehe Thomas Kuchenbuch, »Eisenbahn. Zu einem Gestaltungsmotiv des frühen Films«, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*, Marburg: Schüren 2012, S. 43–51.

6 Vgl. Takashi Miiikes Kurzfilm *Box in Saam gaang yi | Three ... Extremes* (HK/JP/KR 2004).

7 Vgl. das Segment »Oedipus Wrecks« in *New York Stories* (US 1989, R.: Woody Allen).

8 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1975], übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

9 Vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 222.

bekanntes Medium, der Theaterbühne, die nur auf den ersten Blick unverändert vom Film adaptiert wird.

Dieses Kapitel nimmt die ›magischen Filme‹ von Georges Méliès als Ausgangspunkt, der in seinen Inszenierungen die Bühnenillusion des 18. und 19. Jahrhunderts fortsetzt. Durch filmische Variation seiner Trick-Montage reflektieren die inszenierten Kästen die dispositive Struktur der kinematographischen Reproduktion. Dabei fungieren die frühen technischen Apparaturen als Schnittstelle zwischen photographischer Aufnahme und Projektion. Die Vorstellung von einer unsichtbaren Maschinerie, die derlei Kisten in einem Täuschungsmanöver zu verbergen scheinen, impliziert zudem eine dispositive Ordnung, die zuvor auf der Illusionsbühne des Theaters in einer konkreten räumlichen Aufteilung organisiert wurde. Um die Topologie zu beschreiben, die in der filmischen Apparatur nur noch implizit vorliegt, werde ich auf den Dispositivbegriff von Jean-Louis Baudry zurückgreifen. Im Hinblick auf Méliès' Vorgänger Jean Eugène Robert-Houdin soll daraufhin die implizite Machtstruktur der magischen Illusion beschrieben werden. Um zu verdeutlichen, wie ›enigmatische Kästen‹ nicht nur der Zerstreung dienten, sondern technische Neuerungen abbildeten und sie damit intelligibel machten, schließt das Kapitel mit einer Analyse von George Albert Smiths *X-Ray Fiend*. Bereits zwei Jahre nach ihrer ›Entdeckung‹ durch Röntgen inszenierte Smith die unsichtbaren Strahlen im Film.

Obleich er sich auf einem zweidimensionalen Bildträger abzeichnet, wird zu zeigen sein, dass es sich beim dispositiven Raum stets um einen Tiefenraum handelt (in technischer, konkret räumlicher und soziokultureller Hinsicht).

2.2 Magische Apparaturen

Für gewöhnlich richtet sich die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf den Bildträger und nicht auf den Projektions-Apparat, der in ihrem Rücken (oder hinter der Leinwand) das Spektakel hervorruft. Allerdings verrät der Apparat einiges über die Bedingungen der Aufführungssituation und den Kontext, in dem die mediale Wahrnehmung möglich wird. Als die Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 im Salon Indien du Grand Café in Paris ihren Kinematographen vorführten, installierten sie eine Apparatur, die den Saal um eine Dimension erweiterte, in der Imagination bildhafte Wirklichkeit wurde. Eine der Besonderheiten des »Cinématographe« der Brüder Lumière bestand in der Vereinigung von Kamera und Projektor im selben kastenförmigen Gehäuse. Ihr Apparat ermöglichte nicht nur die Aufnahme einer Szene, die sich vor dem Objektiv ereignete, sondern konnte, nach Entwicklung des Films und einigen wenigen Modifikationen,

die Reproduktion projizieren.¹⁰ Damit bildet der »Cinématographe« der Brüder Lumière eine mechanische Schnittstelle, an der sich die Welt vor dem Objektiv und die Illusion der Projektion berühren. Die »helle Kammer« verkörpert der Kinetograph in seinen zwei Funktionen: durch das Licht der Außenwelt, das in sie einfällt, und durch das Licht, das durch den photorezeptiven Film hindurch wieder nach außen projiziert wird.



Abb. 2.1 & 2.2: Der Cinématographe der Brüder Lumière (1895). | Abb. 2.3: Der Theatrograph von Robert William Paul, modifiziert durch Méliès (1896).

Georges Méliès, der an der ersten öffentlichen Aufführung der Gebrüder Lumière teilgenommen hatte, begann 1896, eigene Filme zu produzieren. Vergeblich hatte er zunächst versucht, dem Vater von Auguste und Louis ein Exemplar ihres Apparates abzukaufen. Claude-Antoine Lumière, dem jungen Georges nicht abgeneigt, erklärte dass es sich bei dem Apparat ohnehin nur um eine Modeerscheinung handle, die höchstens für ein weiteres Jahr von Interesse sein würde. Daraufhin erwarb Méliès im März 1896 in London einen Projektor von dem dort ansässigen Konstrukteur Robert William Paul, den er durch kleine Modifikationen zu einer Kamera umfunktionierte.

Les modifications apportées par Méliès au projecteur de Paul consistent en ceci: il a inversé l'appareil, l'a enfermé dans une boîte équipée de poignées et d'un nouveau volant. L'obturateur à boisseau tourne désormais dans un tube cylindrique en carton noir, dans lequel se trouve aussi l'objectif (un Anastigmat Zeiss E. Krauss 1:63 F:54). Si une molette permet de régler l'objectif, le diaphragme est inaccessible, ce qui n'est guère pratique. Les modifications portent aussi sur le couloir où passe

¹⁰ Die zweiteilige Kamera wurde aufgeklappt und der Film mit einer Lampe durch ein spezielles Objektiv projiziert; vgl. Auguste und Louis Lumière, *Notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière (appareil-type et appareil spécial pour projections)*, Lyon: L. Silland 1901, S. 26.

la pellicule: Méliès – ou Paul – a installé un petit presseur métallique qui vient bloquer par intermittence le film devant la fenêtre.¹¹

Ab dem 5. April 1896 präsentierte Méliès Filme in dem zwölf Jahre zuvor von ihm übernommenen Theater des berühmten Magiers und Automatenkonstruktors Jean Eugène Robert-Houdin.¹² Bereits im selben Jahr begann er damit, magische Kunststücke zu filmen. Die Inszenierung entlehnte er den Bühnenillusionen, die er aus dem Théâtre Robert-Houdin und seiner Zeit als Taschenspieler an der Egyptian Hall in London kannte. Allerdings adaptierte er die Bühnentricks nicht einfach, sondern entwickelte für die Verfilmung eigene Illusionen, die er mit Hilfe der Trickphotographie (»trucage«¹³) realisierte. Form und Inhalt wurden gleichermaßen zu einem Spiel mit der Illusion. Auf diese Weise wurde Méliès, der in nahezu jedem seiner Filme selbst auftrat, der erste Magier des Kinos.

Méliès' erster magischer Film basierte auf der Abwandlung einer berühmten Nummer von Robert-Houdin und spielte mit seinem Titel explizit auf die Bühnentradition an: *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896). Dabei unterscheidet sich seine filmische Adaption der »verschundenen Dame« deutlich von der Illusion Robert-Houdins, die Erik Barnouw in *The Magician and the Cinema* wie folgt beschreibt:

We see a cabinet. Its bottom is off the floor; we can see underneath it. The cabinet is opened. The magician invites a few members of the audience to inspect its wood-paneled interior. They are then invited to seat themselves at the sides, to keep an eye on the area behind the cabinet. The Lady enters the cabinet, closing it. After an interval of banter, the magician opens the cabinet: the Lady has vanished. The doors are closed again. When they are reopened, the Lady has reappeared.¹⁴

11 Laurent Mannoni, »1896, Les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès«, in: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris: Paris-Musées 2002, S. 118–133, hier S. 122. Mannoni verfolgt weiterhin die Frage, welcher Projektor im Théâtre Robert-Houdin zum Einsatz kam und verweist auf den Konstrukteur Louis Henri Charles, der am 20. April 1896 ein entsprechendes Patent einreichte.

12 Neben der Aufführung seiner Filme wurden dort auch weiterhin erfolgreich magische Kunststücke aufgeführt. Vgl. Christian Fechner, »Le théâtre Robert-Houdin, de Jean Eugène Robert-Houdin à Georges Méliès«, in: Malthête und Mannoni (Hg.), *Méliès. Magie et cinéma*, a. a. O., S. 72–113, hier S. 105. Zum Magier und Wissenschaftler Robert-Houdin siehe André Keime Robert-Houdin, *Le magicien de la science*, Paris und Genf: Champion-Slatkine 1986. Eine Chronik der Besitzer des Theaters findet sich in Matthew Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2010, S. 50.

13 Christian Metz, »Trucage et cinéma« [1971], in: *Essais sur la signification au cinéma. Tome II*, Paris: Klincksieck 1972, S. 173–192.

14 Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, New York und Oxford: Oxford UP 1981, S. 91.

Die Illusion des Verschwindens entsteht in diesem Fall durch das Ausklappen von Spiegeln, die – für das Publikum unsichtbar – in die Seitenwände des Kastens eingelassen sind. Sobald sich die Türen des Schrankes ein erstes Mal geschlossen haben, verschwindet die Assistentin hinter den ausgeklappten Spiegeln.

Joachim Paech hebt hervor, dass sich die Dame in der Variante von Robert-Houdin tatsächlich im Raum des Kastens verbirgt und lediglich durch den Spiegelmechanismus unsichtbar wird. Ihr Körper befindet sich weiterhin in diesem Kasten, doch erscheint abwesend, weil sich sein Anblick dem Sichtfeld der ZuschauerInnen entzieht. »Der Apparat birgt den verschwundenen Körper, indem er das (Spiegel-)Bild von Abwesenheit, Leere nach außen kehrt.«¹⁵

Georges Méliès hingegen inszeniert im Film eine Variante dieses Tricks, in der eben jene Kiste fehlt, die bei Robert-Houdin noch essenziell für die Vorführung gewesen war. In seiner ersten verfilmten Illusion, *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* tritt Georges Méliès zusammen mit seiner späteren Frau Jehanne d'Alcy (Charlotte Faës) auf: Er bittet sie, auf einem Stuhl Platz zu nehmen und breitet ein Tuch über sie. Als er das Tuch wieder fortzieht, steht der Stuhl leer. Sein Versuch einer Rückverwandlung scheitert zunächst: An Stelle der Dame erscheint ein Skelett. Nachdem er das Tuch ein weiteres Mal ausgebreitet und gelüftet hat, taucht darunter wieder die Dame auf. Das Paar geht schließlich durch eine kleine Türe in der Kulisse ab und erscheint ein letztes Mal, um sich zu verbeugen.

Die Leere, die in der theatralen Inszenierung noch durch den Kasten auf der Bühne verbürgt wird, erscheint in der Fassung von Méliès in der photographischen Repräsentation eines kastenförmigen Bühnenraumes. Die eigentliche Magie in den Filmen von Méliès fand – anders als bei der Inszenierung von Robert-Houdin – schließlich nicht auf der Bühne statt, sondern entstand erst in der Nachbearbeitung des Filmmaterials durch »Trick-Montage«. Dabei bediente sich Méliès zweier verschiedener Verfahren: einerseits der Doppelbelichtung, die es ermöglicht, separate Bildelemente in die Szenerie einzufügen und ihre Dimensionen zu verändern, und andererseits des Verfahrens der »Stop-Motion«. Bei letzterem, das auch im Fall der »verschundenen Dame« angewandt wurde, handelt es sich um ein Montageverfahren innerhalb einer Einstellung, bei dem die Aufnahme gestoppt, die Szene neu arrangiert und die Aufnahme und somit der szenische Verlauf fortgesetzt werden. In einer nachträglichen Bearbeitung wurden anschließend einige Einzelbilder herausgeschnitten, um die Wirkung der inszenatorischen Veränderung hin zu einem unerwarteten, plötzlichen Effekt zu verstärken. Anders als bei Montagevorgängen, die unterschiedliche Szenerien vereinen, handelt es sich bei dieser Methode um eine Montage des gleichen Bildausschnitts, in dem sich meist

15 Joachim Paech, »Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 773–790, hier S. 774 f.

nur einzelne Bildelemente verändern.¹⁶ Mit Hilfe dieser Ellipse werden surreale Erscheinungen auf der Leinwand möglich und sichtbar. Plötzlich verschwinden Protagonisten und Dinge, erscheinen aus dem Nichts oder wandeln ihre Gestalt.

Die Illusion bei Georges Méliès ereignete sich somit nicht länger im architektonischen Raum der Bühne, so wie er vor der Kamera erschien, sondern durch die Montage des Films. Das Geheimnis der Illusion war damit nicht länger auf der Bühne zu finden, sondern an einem räumlich und zeitlich entfernten Raum: auf dem Schneidetisch. Méliès verschiebt die »Magie« vom Bühnenraum auf die Montage; er disloziert die Illusion, die wiederum mit Hilfe eines Apparates an anderer Stelle, auf der Leinwand, sichtbar wurde.

Tatsächlich ist der Apparat des Verschwindens selbst keineswegs verschwunden, sondern im Gegenteil total geworden, wenn man den Zauberschrank mit Filmkamera und -projektor vergleichen kann. Und hat nicht die Kamera die Dame »aufgenommen«, um sie in der Projektion wieder erscheinen bzw. verschwinden zu lassen?¹⁷

Weder auf der Bühne noch im Film gibt es sichtbare Anhaltspunkte, die den Trick erklären könnten. In diesem Sinne ist das »Prestigio«, das verschwiegene Detail, auf dem das Geheimnis des Tricks beruht, niemals auf der Bühne zu finden, die bar vor dem Auge des Betrachters liegt. Vielmehr findet sich dieses Geheimnis, das die Magie des Zaubertricks birgt, stets im Abseits – sei es in einem abgeschlossenen Raum auf der Bühne, unter der Bühne oder, wie im Falle Méliès', auf dem Schneidetisch. Das Prestigio der Illusion ist in greifbarer Nähe und scheint dennoch unbegreiflich.

2.3 Georges Méliès' »unverhülltes Täuschungsmanöver«

In seinen folgenden Filmen stellte Méliès die Box als magisches Objekt wiederholt prominent in den Mittelpunkt seiner Zauberstücke.¹⁸ Sie erscheint in einem Szenenbild, das Méliès aus der Bühnenpraxis des Illusionstheaters übernommen

16 Eine anschauliche Beschreibung der Montage als Collage findet sich in Jacques Malthête, »Méliès, technicien du collage«, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck 1984, S. 169–184.

17 Paech, »Eine Dame verschwindet«, S. 775.

18 Die schiere Anzahl der Filme von Georges Méliès, in denen Kisten, Truhen und Schränke eine prominente Rolle spielen – und nicht lediglich als Requisit dienen – ist bemerkenswert: *Le magicien* (1898), *Illusions fantasmagoriques* (1898), *La vengeance du gâte-sauce* (1900), *Les infortunes d'un explorateur* (1900), *Le repas fantastique* (1900), *La chrysalide et le papillon* (1901), *Barbe-bleue* (1901), *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901), *La danseuse microscopique* (1902), *Les trésors de Satan* (1902), *La boîte à malice* (1903), *L'oracle de Delphes* (1903), *Le monstre* (1903), *Illusions funambulesques* (1903), *La*

hatte. Dabei gleichen die Bühnenräume, die in fixierter Kadrierung den Blick auf eine Guckkastenbühne darbieten, selbst Schachteln, in denen sich unglaubliche Spektakel ereignen, sobald der Magier die Bühne betritt. Der Eindruck einer ›Wunderkammer‹ wird durch die Kulissenwände verstärkt, deren Gestaltung eine spezifische Örtlichkeit (wie ein Labor oder einen bürgerlichen Salon) suggeriert, die eine Fülle von Dingen zur Schau stellt, zugleich aber an der Grenze zum Experimentierraum steht, in dem Naturgesetze scheinbar außer Kraft gesetzt werden.

Obgleich die Kisten von Méliès – die im Theater noch raffinierte Mechanismen bargen – mit der Übertragung in den Film und der Montage der Filmaufnahmen (›trucage‹) aus technischen Gründen überflüssig wurden, bildeten sie in einer Vielzahl der filmischen Inszenierungen einen essenziellen Bestandteil. Filme, in denen Boxen erscheinen, stehen nicht im Dienst der Apparaturen, sondern eignen sich eine Tradition des Illusionismus an. Die Filme leitet weniger das Interesse an den schaustellerischen Artefakten als vielmehr die Vermittlung eines anderen Modus der Sichtbarkeit, wirkungsvoll inszeniert durch die Effekte des Wechselspiels zwischen Erscheinen und Verschwinden.¹⁹ Es stellt sich demnach die Frage, welche Funktion derlei ›magische‹ Boxen im Film erfüllen.

Im Jahr 1898 führte Georges Méliès mit *Illusions fantasmagoriques* (*The Famous Box Trick*) einen Film vor, der sich gleichermaßen einer magischen Tradition bedient und mit der effektvollen Anwendung der Trickmontage neue filmische Maßstäbe setzte. Im Film erscheint Georges Méliès selbst im Mittelpunkt des Bild- und Bühnenraumes. Hinter ihm steht eine helle Holzkiste auf einem Tisch. Méliès rollt ein Stück Papier in den Händen, das sich in eine weiße Taube verwandelt, die er in die Kiste steckt. Nachdem er zwei Kleidungsstücke hineingeworfen hat, hebt sich plötzlich der Deckel und ein Junge steigt aus der Kiste. Méliès platziert ihn auf einem Podest und lässt eine herbeigeholte Axt auf ihn niedersausen. Anstatt ihn zu halbieren, verwandelt der Hieb den Jungen jedoch in zwei vollständige Ebenbilder seinesgleichen. Als die Doppelgänger sich um das Podest streiten,

lanterne magique (1903), *Un prêté pour un rendu* (1904), *Le coffre enchanté* (1904), *Le merveilleux éventail vivant* (1904), *Sorcellerie culinaire* (1904), *Le palais des mille et une nuits* (1905), *La chaise à porteurs enchantée* (1905), *Le tripot clandestin* (1905), *Jack le ramoneur* (1906), *Les incendiaires* (1906), *Les quatre cents farces du diable* (1906), *La fée Carabosse ou le poignard fatal* (1906), *La douche d'eau bouillante* (1907), *Les fromages automobiles* (1907), *Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile* (1907), *Deux cents milles sous les mers ou le cauchemar du pêcheur* (1907), *Le mariage de Victoire* (1907), *Satan en prison* (1907), *La photographie électrique à distance* (1908), *L'avare* (1908), *Les mésaventures d'un photographe* (1908), *Le fakir de Singapour* (1908), *Hallucinations pharmaceutiques ou le truc du potard* (1908), *La bonne bergère et la mauvaise princesse* (1908), *Le locataire diabolique* (1909), *Les illusions fantaisistes* (1909), *Hydrothérapie fantastique* (1909), *Le vitrail diabolique* (1911), *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (1912).

19 Zur Dynamik von Erscheinen und Verschwinden als Charakteristikum der »Attraktion« im frühen Film siehe Tom Gunning, »Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions« [1993], in: Lee Grieveson und Peter Krämer (Hg.), *The Silent Cinema Reader*, London und New York: Routledge 2004, S. 41–50.

ergreift Méliès einen der beiden, hebt ihn in die Luft und verwandelt ihn mit einer reißenden Handbewegung in Fetzen von Papier. Daraufhin hievt er den verbliebenen zurück in die Kiste, um sie mit einem Hammer zu zerschlagen, der sich plötzlich in seiner Hand materialisiert hat. Die Kiste bricht in Stücke, entpuppt sich aber als leer. Méliès ergreift daraufhin eine der abgetrennten Seitenwände, legt sie auf den Boden, stampft auf ihr auf und augenblicklich steht der Junge wieder vor ihm. Sobald Méliès ihn jedoch hochhebt, verwandelt er sich in zwei Flaggen, die Méliès – nun auf dem Tisch sitzend – mit beiden Armen schwenkt. Daraufhin wirft er die Flaggen von sich, zieht seine Beine kurzerhand zu einem Schneidersitz heran und verschwindet in einer explosionsartigen Rauchwolke. Kurz darauf betritt er ein letztes Mal den Bühnenraum durch eine Türe in der Kulisse, um nach einer Verbeugung endgültig abzugehen.



Abb. 2.4: Georges Méliès' *Illusions fantasmagoriques* (1898).

In diesem Film ereignen sich in etwas mehr als 60 Sekunden vier Verwandlungen (Papier – Taube, Taube – Junge, Junge – Papier, Junge – Flaggen). Zwei Mal manifestieren sich menschliche Körper, die kurz zuvor spurlos verschwunden waren. Im Mittelpunkt all dessen steht die Holzkiste, in deren Innerem unsichtbare Mechanismen zu wirken scheinen. In ihr wird ein Mehrwert erzeugt, dessen Produktionsbedingungen jedoch den Augen der Zuschauer entzogen bleiben. Was die Kiste vermag, scheint eine reversible Verwandlung zweidimensionaler Flächen in dreidimensionale Körper. Der Stoff der Kleider und der Flaggen verwandelt sich ebenso wie das Blatt Papier in lebendige Körper.²⁰ Und selbst auf der flachen Seitenwand der zerschlagenen Kiste materialisiert sich der Körper eines Kindes.

20 Vgl. das Wortspiel von ›velum‹ (im Sinne von Leon Battista Alberti) und ›vélo‹, das Méliès in *Le tambourin fantastique* (1908) entwirft. Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grund-*

Frank Kessler hat auf einen paradigmatischen Unterschied zwischen der kinematographischen Illusion, wie sie in den magischen Filmen *Méliès'* in Szene gesetzt werden, und dem von Christian Metz beschriebenen Kino der »narrativen Integration« aufmerksam gemacht.²¹

[Die] herausgehobene Rolle der Tricks [bei Méliès] steht in engem Zusammenhang mit der französischen Bühnentradition der Feerie, in der ebenfalls der Handlungs-faden erst im nachhinein gesponnen wurde, um die verschiedenen Einzelnummern und die Gesamtdramaturgie der Effekte richtig zur Geltung zu bringen.²²

Im Zentrum stehen spektakuläre Effekte, während der narrativen Rahmung eine nachrangige Position zukommt. Kessler verweist weiterhin auf Metz' Einteilung der Trickeffekte in »unsichtbare«, »sichtbare« und »nicht wahrnehmbare« Verfahren (»visible«, »invisible«, »imperceptible«).²³ Anders als beim sichtbaren Trick, wie er im »unsichtbaren« Schnitt im konventionellen Spielfilm zum Einsatz kommt, soll der adressierte Einsatz des Tricks als solcher auffällig werden. Als »machination avouée«, also ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«²⁴, bleibt den ZuschauerInnen verborgen, wie der Trick realisiert wurde. Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass sich ein solcher ereignet hat. Er ist auffällig geworden. »[Il] est invisible parce qu'on ne sait pas où il est, parce qu'on ne le voit pas [...]; mais il est perceptible, car on perçoit sa présence, car on la »sent«, et que ce sentiment est même réputé indispensable, dans le code, à une juste appréciation du film.«²⁵ Wenn- gleich die Kiste am Ende von Méliès' *Famous Box Trick* demontiert wird, erscheint sie zuvor als der Ort, an dem die magischen Verwandlungen lokalisiert sind.

In dem von Metz für den narrativen Film beschriebenen Mechanismus wird der Trick zum Sujet, fungiert aber im Rahmen eines Kinodispositivs, dessen Illusion ungebrochen bleibt. Demnach unterscheidet sich die Illusion im Film von der Illusion des filmischen Mediums. Der Trick erhält eine doppelte Bedeutung: einerseits als Trick, der unsichtbar in der Diegese inszeniert, und andererseits als filmischer Trick, der im Rahmen des Kinodispositivs rezipiert wird. Letztlich verweist Metz jedoch darauf, dass die Mechanismen der kinematographischen Illusion un- erkannt bleiben müssen, um die Glaubwürdigkeit des Tricks zu gewährleisten.

lagen der Malerei, übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissen- schaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 65, 69, 71f. und 249.

21 Vgl. Frank Kessler, »Méliès/Metz: Zur Theorie des Filmtricks«, *Montage AV* 24.1 (2015), S. 145–157, hier S. 146.

22 Ebd., S. 150.

23 Vgl. ebd., S. 148.

24 Vgl. ebd., S. 149; Metz, »Trucage et cinéma«, S. 180f.

25 Metz, »Trucage et cinéma«, S. 180 (Hervorhebung im Original).

Der Titel *Illusions fantasmagoriques* von Méliès' Film spielt auf die Aufführungspraxis der Phantasmagorie an, in der die Laterna magica gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Einsatz kam. Berühmt war der belgische Physiker, Erfinder und Schausteller Étienne-Gaspard Robert, genannt Robertson, der in seinen »Phantasmagoria« ab 1798 in einem ehemaligen Kapuzinerkloster Persönlichkeiten wie Danton, Marat, Mirabeau und Robespierre auferstehen ließ.²⁶ Alleamt waren sie durch ihre Rolle berühmt geworden, die sie während der Französischen Revolution eingenommen hatten. Mit seiner stets verborgenen Laterna magica projizierte er die Phantome von hinten auf eine transparente Leinwand (Abb. 2.5). Neben dem offenkundigen Schaulusteffekt seiner optischen Illusionen sah Robertson einen philosophischen Gehalt in seinen Vorführungen, in denen er die »Scharlatanerie« derjenigen anklagte, die in früheren Zeiten ihren Machtanspruch auf übernatürliche Erscheinungen begründet hatten.²⁷ Seine Phantasmagorien, in denen er auch Voltaire, Lavoisier und Rousseau auftreten ließ, sind vor diesem Hintergrund weniger als Gespenster- denn als Geistererscheinungen zu verstehen.

In London wurden die geisterhaften Erscheinungen ab 1801 durch den Magier Paul de Philipsthal bekannt, der die optischen Illusionen 1803 auch nach New York brachte.²⁸ In den Folgejahren führten zahlreiche andere Schausteller Phantomer-scheinungen auf, die technisch nach wie vor auf der Laterna magica beruhten. Die Entwicklung des Kalklichtes (»limelight«) in den 1820er Jahren,²⁹ einer besonders hellen Lichtquelle, ermöglichte schließlich die Projektion wesentlich schärferer und deutlicherer Bilder. Auf Grundlage dieser Lichtquelle entwickelte zunächst Henry Dircks eine Bühnenillusion, die John Henry Pepper in überarbeiteter Form am

26 Zunächst führte Robertson seine Phantasmagoria im Pariser Pavillon de l'Échiquier vor, bis dieser von den zuständigen Autoritäten geschlossen wurde. Vor ihm trat bereits ab Ende des Jahres 1785 Paul Philidor (vermutlich identisch mit Paul de Philipsthal) mit seinen »Phantasmagorien« in verschiedenen Hauptstädten Europas auf. Vgl. Daniel Banda und José Moure, *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Paris: Armand Colin 2012, S. 88–94 und 99.

27 Vgl. E. G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson. Tome I*, Paris: Librairie de Wurtz 1831, S. iv, vii und 149 f.: »Au contraire, qu'à la place de l'homme, usant de la science pour les tromper, il se présente un philosophe disposé à les éclairer [...]«

28 Vgl. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, S. 21 f.

29 Goldsworthy Gurney stellte fest, dass ein durch eine Knallgasflamme erhitzter Kalkstein ein besonders luminöses Licht ausstrahlt. Sir Thomas Drummond wohnte einer Demonstration des Effekts durch Michael Faraday bei und konstruierte 1826 eine Lampe, die den Effekt als Lichtquelle nutzbar machte. Das Leuchtmittel ist seitdem als »Drummondsches Licht« bekannt und wurde sowohl als Rampenlicht in Theatern als auch zur Aufführung der ersten Filmprojektionen eingesetzt. Eine Geschichte der Bühnenbeleuchtung findet sich in Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1988, zum Kalklicht S. 132–136.

24. Dezember 1862 in der Royal Polytechnic Institution uraufführte.³⁰ Sie wurde später als »Pepper's Ghost« bekannt, wohingegen Dircks den Apparat in seinem 1863 veröffentlichten Buch *The Ghost!* als »Dircksian Phantasmagoria« bezeichnete.³¹

»Pepper's Ghost« war das Produkt eines raffinierten Arrangements, das durch einen Raum ermöglicht wurde, der sich unter der eigentlichen Bühne befand. Den Blicken der Zuschauer entzogen, stand unter der Bühne ein in hellem Gewand gekleideter Schauspieler, der im entscheidenden Moment von einem Kalklicht beleuchtet wurde.³² Sein Spiegelbild wurde von einer um 45°, dem Publikum zu-

30 Als Grundlage für die Demonstration diente Edward Bulwer-Lyttons Roman *A Strange Story* (1862), der später Bram Stokers *Dracula* beeinflusste. Dircks hatte 1858 Charles Dickens' *The Haunted Man and the Ghost's Bargain* (1848) für die Vorführungen seiner Phantasmagorie vorgesehen. Für eine detaillierte Entwicklung von »Pepper's Ghost« in der Royal Polytechnic Institution siehe Jeremy Brooker, »The Polytechnic Ghost«, *Early Popular Visual Culture* 5.2 (2007), S. 189–206.

31 Henry Dircks, *The Ghost! As Produced in the Spectre Drama, Popularly Illustrating the Marvellous Optical Illusions Obtained by the Apparatus Called the Dircksian Phantasmagoria*, London: Spon 1863. Dircks' ursprüngliche Konzeption von 1858, die er dem Crystal Palace und dem Colosseum zum Kauf anbot, war impraktikabel, da die Dimensionen der Apparatur einen vollständigen Umbau der Theater erfordert hätte. »In 1858, Dircks offered a preliminary version of the optical illusion in a presentation to the British Association for the Advancement of Science, the proceedings of which were published in *The Engineer* and the *Athenaeum Literary Journal*. Dircks envisioned a large sheet of plate glass vertically fixed to a horizontal stage that would reflect the brightly illuminated figure of an actor. The audience would be seated in elevated seats, looking down through the glass panel.« Aileen Robinson, »All Transparent: Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical Transformation«, in: Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*, Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 135–148, hier S. 143. Pepper hatte 1862 ein Modell der Illusion erhalten und modifizierte deren optisch-apparativen Aufbau, um sie auf begrenztem Raum aufführen zu können. Fast dreißig Jahre nach Dircks, und nach langwierigen Auseinandersetzungen im Streit um das Patent, veröffentlichte John Henry Pepper *The True History of Pepper's Ghost*, London u. a.: Cassell & Company 1890. Als Pepper seine Gespenstererscheinung nach Paris bringen wollte, musste er allerdings feststellen, dass der Magier Henri Robin ein bereits 1852 von Pierre Séguin angemeldetes Patent für ein Gerät mit dem Titel »Polyscope« vorweisen konnte. Vgl. George Speaight, »Professor Pepper's Ghost«, *Theatre Notebook. A Journal of the History and Technology of the British Theatre* 43.1 (1989), S. 16–24, hier S. 21 f. Vgl. Jim Steinmeyer, *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, New York: Carroll & Graf 2003, S. 33.

32 Bei den ersten Aufführungen im kleinen Vorlesungssaal des polytechnischen Institutes war jedoch kein Gespenst zu sehen, sondern ein Skelett, das unter der Bühne – und aufgrund des engen Raumes – von einem sitzenden Puppenspieler in schwarzem Gewand bewegt wurde. Vgl. Beth A. Kattelman, »Spectres and Spectators: The Poly-Technologies of the Pepper's Ghost Illusion«, in: Kara Reilly (Hg.), *Theatre, Performance and Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 198–213, hier S. 204.

geneigten Glasscheibe reflektiert, die sich zwischen dem Bühnenraum und den Rängen befand (Abb. 2.6). Die Zuschauer, die durch diese Scheibe auf die Bühne blickten, sahen das Spiegelbild des Geistes, so als stünde dessen Darsteller auf der Bühne. »With Pepper's Ghost, the theatre finally had a way to show seemingly three-dimensional, projected figures on stage that could interact with other performers in *real time*.«³³ Vom Zuschauerrang aus war also tatsächlich das Phantom einer Figur zu sehen, die sich physisch nicht auf, sondern unter der Bühne aufhielt. In den frühen Versionen von »Pepper's Ghost« wurde nur ein Flachglas eingesetzt und die Person unter der Bühne stand vor einer geschwärzten und geneigten Wand, an die der Zuschauerraum anschloss. Später wurde der apparative Aufbau von einem Magier namens Silvester um einen Spiegel ergänzt, der die Spiegelung um eine Inversion bereinigte und es dem Schauspieler ermöglichte, sich aufrecht und frei zu bewegen (Abb. 2.7).³⁴ Die vier Wände, die den theatralen Raum begrenzen, wurden durch die Phantasmagorie demnach über zwei diagonale Flächen erweitert. Der Bühnenraum wurde so durch gezielte Lichtregie von einem zweiten, dem Publikum verborgenen Raum überlagert.

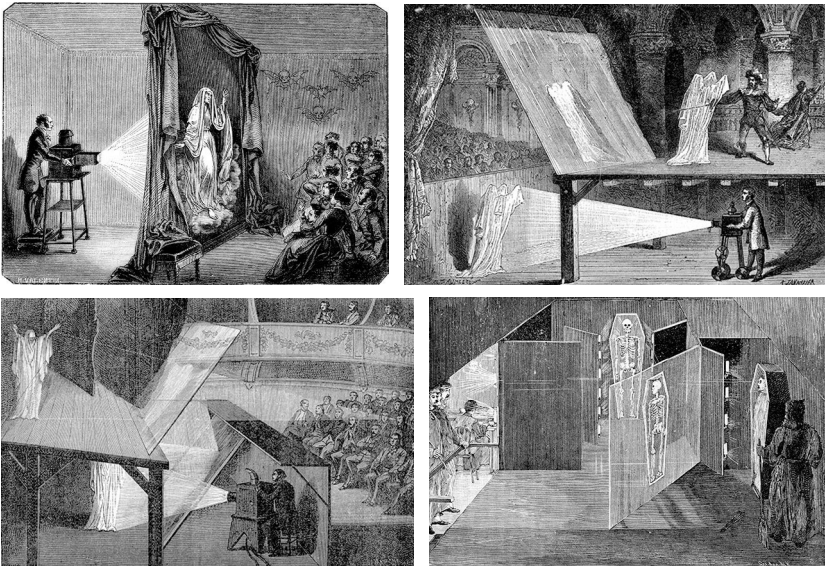


Abb. 2.5: Stich der Aufführung einer »Phantasmagorie« im Stil von Robertson. | Abb. 2.6 & 2.7: »Pepper's Ghost« als Bühnenillusion in einfacher und doppelter Spiegelung. | Abb. 2.8: »An X-ray illusion upon the stage – conversion of a living man into a skeleton.«

33 Kattelman, »Spectres and Spectators«, S. 209 (Hervorhebung im Original).

34 Pepper sicherte sich die Rechte und implementierte die Ergänzung in seine Vorführungen an der Royal Polytechnic Institution. Vgl. Speaight, »Professor Pepper's Ghost«, S. 18.

Ursprünglich hatte Pepper geplant, das Geheimnis der optischen Illusion bereits im Anschluss an die erste Aufführung seinem Publikum offenzulegen. Dessen Reaktion verleitete ihn jedoch dazu, die Erklärung für einige weitere Abende hinauszuzögern.³⁵ Der Akt, der eigentlich als Vorführung einer technischen Errungenschaft und ihrer anschließenden Aufklärung konzipiert war, fungierte somit zunächst als reiner Schauloeffekt.

Alternativ zum vertikalen Aufbau der Illusion führte später das Cabaret du Néant nach seinem Umzug von Brüssel (wo es 1892 als Cabaret de la Mort eröffnet worden war) nach Paris eine Phantasmagorie auf, in der sich der verborgene Bereich auf der Ebene der Bühne befand.³⁶ Vor den Augen der ZuschauerInnen verwandelte sich ein Freiwilliger, der in einem Sarg auf der Bühne positioniert wurde, in ein Skelett. Der Effekt wurde durch einen Wechsel der Beleuchtung erzielt,³⁷ durch den die Spiegelung des seitlich verborgenen Skelettes die Aussicht auf die Person auf der Bühne überlagerte (Abb. 2.8).

Méliès bezieht sich mit seinen *Illusions fantasmagoriques* explizit auf die Projektionsillusionen in der Tradition von Robertson. Die Werke der vorfilmischen Magier bedurften tatsächlich noch eines räumlichen Arrangements, um einen optischen Eindruck auf einer Oberfläche zu erzeugen. Im Gegensatz zum Bühnenzauber der Phantasmagorien inszeniert Méliès ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«, in dem der eigentliche Trick von den ZuschauerInnen unbemerkt bleibt: Das Geheimnis seiner Phantasmagorie findet sich nicht mehr im Raum der theatralen Aufführung, sondern in der Sukzession multipler szenischer Arrangements, deren montierte Bildräume den Eindruck von einem kontinuierlichen Ereignis erzeugen.³⁸ Dabei erinnern die Titel seiner Filme an die Illusionen der großen räumlichen Arrangements der Phantasmagorien und der in Kästen verborgenen magischen Apparaturen, die sich von der Bühne in die unsichtbare Struktur des Kinodispositivs verlagert haben.

35 Vgl. Speaight, Professor Pepper's Ghost«, S. 19; Brooker, »The Polytechnic Ghost«, S. 193; Kattelman, »Spectres and Spectators«, S. 204; Robinson, »All Transparent«, S. 144.

36 Zum Cabaret du Néant siehe Albert A. Hopkins, *Magic. Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* [1898], New York: Dover 1976, S. 55–60.

37 Hopkins geht davon aus, dass die 1783 von Aimé Argand vorgestellten Argandbrenner verwendet wurden. Vgl. Hopkins, *Magic*, S. 56 und 59. Zur Technikgeschichte des Argandbrenners siehe Michael Schröder, *The Argand Burner. Its Origin and Development in France and England 1780–1800*, Kopenhagen: Odense UP 1968; Baumann, *Licht im Theater*, S. 8–12; vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1986, S. 17–21.

38 Zum »Bildraum« siehe Kapitel 5.

2.4 Raumstrukturen des Dispositivs

Die Geschichte der optischen Medien ist nicht nur im Falle von »Pepper's Ghost« untrennbar mit einer Geschichte der Raumkonstitution verbunden. Im Folgenden wird anhand der Arbeiten von Jean-Louis Baudry, Jonathan Crary und Michel Foucault der Dispositiv-Begriff näher zu bestimmen sein.

In der Zusammenführung von Platons Höhlengleichnis, der psychischen Topologie Sigmund Freuds und der Kinoarchitektur skizziert Baudry die dispositive Struktur der Filmrezeption als Ensemble räumlicher Einschlüsse. Platons Höhlengleichnis unterliegt einem konkreten räumlichen Aufbau, der eine »Ideenwelt« von einer »Sinnenwelt« trennt.³⁹ Der den Menschen umgebende Raum der Höhle schließt ihn in der Limitierung seiner Erkenntnisfähigkeit ein. In der archetypischen Höhle sitzt der Mensch »festgebannt mit Fesseln an Schenkeln und Hals«⁴⁰ und registriert lediglich Schattenbilder,⁴¹ die im Raum außerhalb seiner ontischen Gefangenschaft vermutet werden. Wissen manifestiert sich im platonischen Gleichnis als optische Wahrnehmung, und Erkenntnis hängt unmittelbar mit einem »Aufstieg« aus der Höhle zusammen.

Es ist diese primär okulare Situation des Gleichnisses, die Jean-Louis Baudry in seinem Aufsatz zum Dispositiv eine Analogie zur Situation im Kinosaal herstellen lässt:

Et l'on pourrait naïvement se demander pourquoi, à quelque deux millénaires et demi de distance, c'est au moyen d'une métaphore d'ordre optique, une construction optique qui annonce terme à terme le dispositif cinématographique que le philosophe expose la condition de l'homme et son éloignement à la »vraie réalité«, et pourquoi c'est encore au moyen d'une métaphore optique que Freud, au commencement et à la fin de son œuvre, tente de rendre compte de la disposition de l'appareil psychique, du fonctionnement de l'inconscient et de la relation/rupture conscient inconscient.⁴²

In seinem fünf Jahre zuvor erschienen Aufsatz »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« bemerkt Baudry, dass die Disposition der unterschiedlichen Elemente (Projektor, dunkler Saal, Bildschirm) der Mise en Scène der Höhle bei Platon auf frappierende Weise gleicht: Über die Topologie ihrer Anordnung

39 Vgl. Platon, *Sämtliche Dialoge. Band V: Der Staat*, übers. von Otto Apelt, Hamburg: Meiner 2004, S. 502.

40 Platon, *Der Staat*, S. 269, 514 2 A.

41 Vgl. ebd., S. 270, 515 2 B: »Durchwegs also würden diese Gefangenen nichts anderes für wahr gelten lassen als die Schatten der künstlichen Gegenstände.«

42 Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, *Communications* 23 (1975), S. 56–72, hier S. 57.

konstruiert Baudry eine homologe⁴³ Beziehung zwischen Platons Höhle und der Situation des betrachtenden Subjekts im Kinosaal.⁴⁴ »Disposition de la caverne: sinon qu'au cinéma elle y est déjà redoublée dans une sorte d'emboîtement où la chambre noire – la caméra – s'encastre dans une chambre noire – la salle de projection.«⁴⁵ Die Lichtquelle außerhalb der Höhle, die bei Platon das Versprechen der transzendentalen Erkenntnis trägt, findet bei Baudry ihre Entsprechung im Filmprojektor. Er fungiert als essenzielles Element einer dispositiven Struktur, in der das betrachtende Subjekt eingeschlossen ist.

Hervorzuheben ist der Unterschied zwischen dem technischen Apparat und dem Dispositiv. In den englischen Übersetzungen der Aufsätze von Baudry 1970 und 1975, die eben kein identisches Anliegen haben,⁴⁶ wurde über die Differenz zwischen »appareil de base«⁴⁷ und »dispositif« schlicht hinweggegangen.⁴⁸ Allerdings »unterscheidet Jean-Louis Baudry ausdrücklich das Kino als apparative und als dispositive Einrichtung, letztere meint die An-Ordnung, die eine Projektion und den Zuschauer umfaßt.«⁴⁹ Baudry selbst schreibt in seinem Aufsatz von 1975:

43 Vgl. Joachim Paech, »Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens«, in: Ulphilas Meyer (Hg.), *Kino-Express: Die Eisenbahn in der Welt des Films*, München und Luzern: Bucher 1985, S. 40–49, hier S. 42.

44 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 56 f.: »Mais sans doute, la caverne du philosophe n'est-elle pas superposable à l'autre scène, celle de l'inconscient. Voire. Car c'est d'un dispositif qu'il s'agit, d'une relation métaphorique entre des lieux ou d'une relation entre des lieux métaphoriques, d'une topique, et dont la connaissance détermine pour le philosophe et pour l'analyste un rapport à la vérité ou à la tromperie, ou à l'illusion, et nécessairement l'appel à une éthique.«

45 Jean-Louis Baudry, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« [1970], in: *L'effet cinéma*, Paris: Albatros 1978, S. 13–26, hier S. 23. Auf diese Feststellung folgt die Auseinandersetzung mit Jacques Lacans Konzeption des Spiegelstadiums.

46 Geht es Baudry im Aufsatz von 1970 grundsätzlich um das Kino als mechanistisches Modell (vor einem ideengeschichtlichen Hintergrund), fokussiert der Aufsatz von 1975 das Verhältnis von Dispositiv und Subjekt.

47 Vgl. die Marx-Lektüre von Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate* [1970], übers. von Peter Schöttler, hg. von Frieder O. Wolf, Hamburg: VSA 2010, S. 45.

48 Vgl. Nicole Gronemeyer, »Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien«, *MEDIENwissenschaft* 1 (1998), S. 9–21, hier S. 15; Frank Kessler, »The Cinema of Attractions as ›Dispositif‹«, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 57–69, hier S. 60: »The usual English translation of *dispositif* by ›apparatus‹ poses a twofold problem: first of all it does not render the idea of a specific arrangement or tendency (*disposition*), which the French term implies, and secondly, it makes distinguishing between two concepts in Baudry's theory difficult, namely the ›*dispositif*‹ on the one hand, and the ›*appareil de base*‹ on the other.« (Hervorhebungen im Original) Zu den Bedeutungsfacetten des Begriffs »dispositif« siehe ders., »Notes on ›dispositif‹«, unveröffentlichtes Manuskript (11/2007), www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf (Letzter Zugriff: 07.01.2019).

49 Joachim Paech, »Unbewegt bewegt«, S. 49. In seiner »Theorie medialer Topik« hebt Joachim Paech die imaginäre räumliche Tiefe des Filmbildes hervor. Joachim Paech, »Überlegungen

D'une façon générale, nous distinguons *appareil de base*, qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi l'*appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique etc. que le dispositif de la projection.⁵⁰

Unter dem Basisapparat subsumiert Baudry das materielle Ensemble der für die Film(re)produktion nötigen Elemente wie das Filmmaterial, die Kamera, die Filmentwicklung, den Filmschnitt und den Projektor, während mit dem Begriff »Dispositiv« die Ordnung beschrieben wird, in der das rezipierende Subjekt in Beziehung zum Film gesetzt wird, der erst in der Performanz seiner Vorführung Gestalt annimmt.

Obleich Baudry nur kurz auf die dunkle Kammer eingeht,⁵¹ steht sie symptomatisch für das von ihm beschriebene Sehen. So heißt es im Aufsatz von 1970:

Cependant ce choix optique semble prolonger la tradition de la science occidentale dont la naissance coïncide justement avec la mise au point d'appareils optiques qui auront pour conséquence le décentrement de l'univers humain, la fin du géocentrisme (Galilée); mais aussi, et paradoxalement, l'appareil optique, la chambre noire servira dans le même champ historique à élaborer dans la production picturale un mode nouveau de représentation, la *perspectiva artificialis*, qui aura pour effet un recentrement, du moins un déplacement du centre, celui-ci venant se fixer sur l'œil, c'est-à-dire assurant la mise en place du »sujet« comme foyer actif et origine du sens.⁵²

Mit Galileos astronomischen Entdeckungen und der kopernikanischen Wende mögen universale Deutungsmuster der Welt ins Wanken geraten sein, im Modell

zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, *MEDIENwissenschaft* 4 (1997), S. 400–420, insbes. S. 402. Nicole Gronemeyer wiederum weist darauf hin, dass Paech in diesem Punkt von Baudrys Modell abweicht und das Verhältnis von Basisapparat und Dispositiv umkehrt: »Für ihn gehörte die Kamera und die durch sie konstituierte Räumlichkeit zwar nach wie vor zum Basisapparat, dieser wurde nun aber zu einem Bestandteil des Dispositivs.« Nicole Gronemeyer, »Dispositiv, Apparat«, S. 18.

50 Baudry, »Le dispositif«, S. 58 f. (Hervorhebungen im Original); vgl. ebd., S. 57: »[...] la technique cinématographique comporte bien des aspects, des relais différents, qui vont de l'enregistrement des images à leur restitution, un ensemble que nous avons jadis appelé *appareil de base*.« Vgl. Louis Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, in: *Positions* (1964–1975), Paris: Les Éditions sociales 1976, S. 67–125.

51 Vgl. Baudry, »Effets idéologiques«, S. 13; ders., »Le dispositif«, S. 63.

52 Baudry, »Effets idéologiques«, S. 13.

der Camera obscura aber lässt sich die Weltordnung als repräsentierte Welt begreifen. Indem die Repräsentation auf die optische Gerätschaft zurückgeführt werden kann, materialisiert sich das Universum im Fluchtpunkt des Dispositivs. Durch die Apparatur lässt sich der Eindruck der Weltwahrnehmung verorten und neu zentrieren.

In der Camera obscura findet sich das betrachtende Subjekt in einem dunklen Raum eingeschlossen. Die Verbindung zu dem, was außerhalb der Wände der Konstruktion liegt, besteht allein im Licht, das durch eine Öffnung in das Innere der Camera obscura gelangt und sich als Lichtbild auf einer Fläche abzeichnet. Der Einsatz einer konvexen Linse in diese Öffnung u. a. vorgeschlagen von Daniele Barbaro und Giambattista della Porta,⁵³ scheidet ab dem 16. Jahrhundert die »Camera obscura naturalis« von der »Camera obscura artificialis«, in der die Verkehrung des Projektionsbildes korrigiert wird.⁵⁴ Bestimmend bleibt jedoch die Vorstellung, dass die Welt in der dunklen Kammer als Ensemble verkehrt werden könnte.⁵⁵ Wobei die Entrückung aus der Welt eine normierende Distanz ermöglicht, von der aus die »kopfstehende« Außenwelt erst als solche wahrgenommen wird.⁵⁶ Und wenngleich die Camera obscura als technisches Hilfsmittel genutzt wurde, so stellt sie – ganz im Gegenteil zur Kamera – keinen Repräsentationsapparat dar. In der Camera obscura existiert das instabile Projektionsbild einer außen liegenden Welt allein im Auge des betrachtenden Subjekts.⁵⁷

53 Vgl. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venedig: Borgominieri 1569, S. 192 f.; Giambattista della Porta, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri XX*, Napoli: Apud Horatium Saluianum 1589, S. 266.

54 Vgl. Jörg Jochen Berns, »Geflacker in dunklen Räumen. Von der »Camera obscura« zu Kino und Bildschirm«, in: Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript 2008, S. 25–36, hier S. 26.

55 Vgl. Alexander Böhnke, »Verkehrte Welt: Ideologie – Camera Obscura – Medien«, in: Jens Schröter, Gregor Schwing und Urs Stäheli (Hg.), *Media Marx. Ein Handbuch*, Bielefeld: transcript 2006, S. 177–191.

56 Anhand ihrer komparatistischen Lektüre von *Das Kapital* und *Die deutsche Ideologie* hat Sarah Kofman darauf hingewiesen, dass die metaphorische Umdrehung, mit der Karl Marx »die Ideologie« in eine »dunkle Kammer« einzuschließen versucht, selbst auf einer Ideologie fußt: *Camera obscura. Von der Ideologie* [1973], übers. von Marco Gutjahr, Wien und Berlin: Turia+Kant 2014, S. 35: »Die deutsche Ideologie wie auch *Das Kapital* wiederholen ein System traditioneller, mythischer und ideologischer Oppositionen und doch nehmen diese Texte solche Verschiebungen vor, dass es möglich ist, ausgehend von ihnen eine Arbeit der Dekonstruktion des Systems der Oppositionen, von dem sie abhängig bleiben, in Angriff zu nehmen.«

57 Jan Vermeer nutzte für seine Interieurszenen bekanntlich die Apparatur der Camera obscura. Der Rückzug in einen geschlossenen Raum, um über die Welt nachzudenken, war bereits zuvor zentraler Bildgegenstand. Albrecht Dürers Meisterstich *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514) oder etwa *Der heilige Hieronymus im dunklen Zimmer* (1642) von Rembrandt van Rijn zeigen den kontemplierenden Kirchenvater in einem Lichtstrahl, der von außen in das Zimmer einfällt.

Zwar handelt es sich bei der Rezeptionssituation im Kinosaal um eine illusionistische Situation,⁵⁸ welche das Subjekt aber dennoch in seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit«⁵⁹ fesselt: Für Baudry werden jedoch sowohl das Subjekt als auch Platons Text von der Faszination der Gefangenen (»fascination des prisonniers«) heimgesucht – im ersten Fall als Faszination der Gefangenen selbst,⁶⁰ im letzteren als Faszination an der Situation der Gefangenen.⁶¹

In der Topologie Platons ermöglicht letztendlich die Bildung, sich aus den Fesseln zu lösen und aus der »Dunkelheit« der Höhle aufzusteigen. Baudry hingegen verfolgt im Anschluss an die metapsychologischen Überlegungen Sigmund Freuds eine andere, »invertierte« Perspektive.⁶² Hier geht es weniger um den didaktischen Auftrag, Gefangene aus dem Saal zu führen, sondern vielmehr um die Analyse der Situation in der Dunkelheit, »où ils ne savaient pas être, car ils se croyaient à l'extérieur«⁶³. Während Platon dem Ort der Gefangenschaft einen Ort der Realität gegenüberstellt, wird das Versprechen eines »Außerhalb« bei Baudry irrelevant. Der Gefangene bei Platon wird somit zum Opfer einer Wirklichkeitsillusion (»illusion de réalité«). Der Platoniker mag einen Platz auf einem der höheren Ränge beziehen, aber er befindet sich nach wie vor im gleichen Saal. Hierin liegt auch die Differenz zwischen der idealistischen Annahme einer »Realität« und dem »Realen« bei Freud begründet.⁶⁴

Platon, so die Kritik von Baudry, ersetzt die Topik der Höhle lediglich durch eine andere Topik, ohne grundlegende Veränderung der Situation.⁶⁵ Zwar ist der Gefangene bei Platon einer dispositiven Struktur entkommen, seine Beziehung zur »Wirklichkeit« hat sich in dieser räumlichen Verschiebung allerdings nicht verändert. Seine grundsätzliche Situation – im Basisapparat – bleibt unverändert, er befindet sich nach wie vor in einer – lediglich verlagerten – dispositiven Struktur. Seine Flucht gleicht letztendlich einer Halluzination bzw. einem Traum.

Mit Verweis auf den Wahrnehmungsapparat des Subjekts relativiert Jonathan Crary in seinem Buch *Techniques of the Observer* die Analogie der dunklen Kam-

58 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58.

59 Immanuel Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« [1784], in: Norbert Hinske (Hg.), *Was ist Aufklärung? Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift* [1973], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 452–465.

60 Vgl. Baudry, »Effets ideologiques«, S. 20: »[...] le monde ne se constituera pas seulement par lui, mais pour lui.«

61 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58 und 62.

62 Ebd., S. 56: »De Platon à Freud, la perspective se renverse, la démarche s'inverse – on dirait.« Vgl. Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris: Galilée 1973.

63 Baudry, »Le dispositif«, S. 56.

64 Vgl. ebd., S. 58.

65 Vgl. ebd., S. 58.

mer. Darin arbeitet er einen Paradigmenwechsel der Moderne von der Camera obscura zum menschlichen Körper heraus. »For over two hundred years it subsisted as a philosophical metaphor, a model in the science of physical optics, and was also a technical apparatus used in a large range of cultural activities.«⁶⁶ Nach Crary stellt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Neupositionierung des Betrachters ein: »What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer, outside of the fixed relations of interior/exterior presupposed by the camera obscura and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred.«⁶⁷ Das Sehen gilt nicht länger als eine bevorzugte Form der unmittelbaren Erkenntnis, sondern wird selbst zum wissenschaftlichen Anschauungsgegenstand.⁶⁸ Damit wird die Black Box des sensorischen Apparates, die bis zu diesem Zeitpunkt als philosophische Metapher und Modell der Anschauung gedient hatte, geöffnet.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsteht eine Vielzahl optischer Gerätschaften (Thaumatrope, Diorama, Kaleidoskop, Stereoskop), deren zur Schau gestellte Ansichten erst in der Wahrnehmung des Betrachters entstehen. Diese Apparate sind von deutlich geringerer Größe als die Camera obscura, da nicht mehr der ganze Körper in ihnen Platz finden muss. Stattdessen werden sie direkt vor das rezeptive Sehorgan gehalten. Der Standpunkt der Beobachter löst sich in der Folge aus der Konstellation der Dunkelkammer. An die Stelle des technischen Apparats tritt der menschliche Körper, dessen Wahrnehmungen nicht mehr allein von einem externen Referenten (von der Camera obscura als analogisches Modell) abhängig sind.⁶⁹ Die Mechanismen der Wahrnehmung werden auf den menschlichen Körper zurückgeführt, der gleichzeitig zu einem Gegenstand der Untersuchung wird und Prozessen der Subjektivierung sowie Kontroll- und Normalisierungsprozessen unterliegt.⁷⁰ Mit dieser Verschiebung entstehen neue epistemische Dinge. Der große Unterschied zum externen Modell der Camera obscura besteht darin, dass sich die Einflüsse auf das Subjekt nicht auf das Experimentierfeld eines geschlossenen Raumes beschränken.

Die Konsequenzen der dispositiven Verortung sind, wie Jonathan Crary gezeigt hat, sowohl befreiend als auch restriktiv. In diesem Zusammenhang greift Crary auf den Dispositiv-Begriff von Foucault zurück.⁷¹ Michel Foucault hebt drei

66 Jonathan Crary, »The Camera Obscura and Its Subject«, in: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge und London: MIT Press 1991, S. 25–66, hier S. 29 (Hervorhebung im Original).

67 Crary, *Techniques of the Observer*, S. 24.

68 Vgl. ebd., S. 70.

69 Vgl. ebd., S. 70.

70 Vgl. ebd., S. 92.

71 Vgl. ebd., S. 14 f.; Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*.

Aspekte der Konzeption seines Dispositiv-Begriffs hervor: Es handelt sich um ein »heterogenes Ensemble, [...] das Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt«⁷², dessen Verknüpfungen als »Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen«⁷³ wirken und dessen strategische »Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten.«⁷⁴ Foucault versteht das Dispositiv als ein Netzwerk aus Kräfteverhältnissen, die zu einem konkreten Zeitpunkt mit einer strategischen Funktion in diese Matrix eingehen und diese entsprechend verändern. Dass es sich bei diesen Elementen, die sowohl sprachlich als auch nicht-sprachlich sein können, ebenso um Aussagen, Institutionen oder architekturelle Einrichtungen handelt, verweist neben der chronologischen auch auf eine topographische Dimension der dispositiven Elemente. »Es sind also weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und das Aussagbare zu definieren gilt – mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und ihren Mutationen.«⁷⁵ »Will man die Linien eines Dispositivs entwirren«, schreibt Gilles Deleuze, »so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartographieren, unbekannte Länder ausmessen«⁷⁶. Eine solche Analyse, die den Linien nachspürt, liefert Foucault selbst in seinem Blick auf Velázquez' *Las Meninas*.⁷⁷

Das hohe, eintönige Rechteck, das die ganze linke Seite des wirklichen Bildes beherrscht und die Rückseite des abgebildeten Gemäldes bildet, stellt in der Art einer Oberfläche die in die Tiefe gehende Unsichtbarkeit dessen dar, was der Künstler betrachtet: jenen Raum, in dem wir uns befinden und der wir sind. Von den Augen des Malers zu dem von ihm Betrachteten ist eine beherrschende Linie gezogen, der wir als Betrachter uns nicht entziehen können.⁷⁸

Erst das Zusammenspiel der konkreten räumlichen Organisation des Schauspiels im Gemälde entfaltet einen Raum reich an impliziten Beziehungen. Am Beispiel des Malers im Gemälde, der »an der Grenze dieser beiden unvereinbaren Sicht-

72 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119 f.

73 Ebd., S. 120.

74 Ebd., S. 120. Vgl. Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?* [2006], übers. von Andreas Hiepko, Zürich und Berlin: Diaphanes 2008, S. 7–9.

75 Gilles Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?« [1988], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162, hier S. 154.

76 Ebd., S. 153.

77 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 30–45.

78 Ebd., S. 32.

barkeiten«⁷⁹ herrscht, zeichnet Foucault die Linien einer Ordnung nach, die er erst später als Dispositiv untersuchen wird.⁸⁰ »Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen [Raymond] Roussels sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sehen zu lassen.«⁸¹ Im Fall von *Las Meninas* wird die Maschinerie der Blickbeziehungen im konkreten Raum durch den betrachtenden Blick in Gang gesetzt. Im Akt der Betrachtung schreibt sich das betrachtende Subjekt in das Bild ein: »Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden.«⁸² Foucaults Interpretation von *Las Meninas* legt hinter der oberflächlichen Erscheinung des Gemäldes eine Tiefenstruktur frei, in der das betrachtende Subjekt von der Blickkonstellation im Bild verortet und damit beherrscht wird. Das Bildmotiv des Malers – im Gemälde als dargestellte Rückseite der Leinwand unbestimmt – verweist in der räumlichen Relation auf einen unsichtbaren Bereich. Dieser »ideale Punkt«,⁸³ bildet damit eine Schnittstelle, durch die sich das Subjekt gleichermaßen vor dem Bild wie auch im Beziehungsgeflecht des Bildes wiederfindet. Das Motiv der Box im Film ist ein ebensolches »eintöniges Rechteck«, eine dispositive Markierung, die als Schnittstelle des Bildes wirkt: Als Aktant setzt der eingeschlossene, unsichtbare Raum einen externen Bezugspunkt, der für das wahrnehmende Subjekt einsteht. Was sich hinter der Oberfläche des uneinsehbaren Gemäldes in der Tiefenstruktur des szenischen Raumes von Velázquez' Gemälde abspielt, lässt sich im filmischen Verlauf in Relation zur Box nachzeichnen.

Bereits Christian Metz hatte anlässlich der Frage, wie sich das Dispositiv zeigen ließe, darauf hingewiesen, dass es sich bei der Kamera, die im Film zu sehen ist, keinesfalls um den Apparat handle, der den im Augenblick bezeugten Film aufnehme.⁸⁴

79 Ebd., S. 32.

80 Vgl. Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 123: »In der ›Ordnung der Dinge‹, wo ich eine Geschichte der Episteme schreiben wollte, bin ich in eine Sackgasse geraten. Jetzt dagegen will ich versuchen zu zeigen, daß das, was ich Dispositive nenne, ein sehr viel allgemeinerer Fall der Episteme ist. Oder eher, daß die Episteme, im Unterschied zum Dispositiv im allgemeinen, das seinerseits diskursiv und nichtdiskursiv ist, und dessen Elemente sehr viel heterogener sind, ein spezifisch diskursives Dispositiv ist.«

81 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 154; vgl. Michel Foucault, *Raymond Roussel* [1963], übers. von Renate Hörisch-Hellgrath, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 7: »Dieses *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [...], verfaßt, als alles geschrieben war, steht in einem seltsamen Bezug zu dem Werk, dessen Maschinerie es aufdeckt, um es mit einem übereilten, bescheidenen und gewissenhaften autobiographischen Bericht wieder zu verdecken.«

82 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 32.

83 Ebd., S. 44.

84 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller, Münster: Nodus 1997, S. 21f. und 69. Mit Bezug auf Edward

Es handle sich um einen »Metatext«⁸⁵. Zwar bilden Objekte wie eine Kamera oder eine Tonangel niemals das Dispositiv ab, aber »[v]on der Disposition dieser Objekte können wir den Ort der Maschine ableiten.«⁸⁶ Das Dispositiv bleibt zwangsweise unrepräsentierbar, aber spezifische Motive in der *Mise en Scène* des Films initiieren eine Reflexion über das Medium Film und die Bedingungen seiner Wahrnehmung.

So handelt es sich auch bei der titelgebenden *Laterna magica* in Georges Méliès' *La lanterne magique* keinesfalls um den gleichen Apparat, der dazu verwendet wurde, dem Publikum von 1903 Trickaufnahmen vorzuführen. Im Film bauen zwei Harlekiner eine übergroße *Laterna magica* auf, um in der Projektion ein kostümiertes Paar vor einer Landschaft und letztlich ihr eigenes Abbild zu bestaunen. Anschließend klappen sie die Seitenwände des Apparates herunter, aus dem mehrere Tänzerinnen hervorspringen. Als Polizisten herbeieilen, um die Auseinandersetzung um eine der Tänzerinnen zu beenden, flüchten die beiden in den Kasten, um sich dort in einen überlebensgroßen Schachtelteufel zu verwandeln. Neben der Doppelbelichtung im Film und den zahlreichen Figuren, die scheinbar aus dem Nichts ins Innere der Box gelangt sind, besteht der Trick der Inszenierung darin, dass die *Laterna magica* bewegte Bilder projiziert und damit zur Metapher für das filmische Dispositiv wird. In diesem Sinne schreibt Linda Williams:

With this progression Méliès demonstrates the power of this toy which, like the machine in [Méliès's] *Long Distance Wireless Photography*, is once again a metaphor for the cinematic apparatus to (1) document external reality (the landscape) (2) represent a fictional world (the characters in eighteenth-century dress), and (3) confuse the categories of real and imaginary in a gesture of reflexivity (the projection of the clowns for the ›real‹ world into the fictional space of the wall).⁸⁷

Die Objekte in diesem Film erscheinen in zweifacher Funktion: als Gegenstände der Handlung, die sich im Szenenraum ereignet, und als repräsentierte, an die Kulissenwände im Hintergrund gemalte Objekte, die die Handlungsentwicklung vorwegnehmen. Vor der Kulisse steht links im Bild die Mechanik eines Uhrwerkes, rechts hängen mehrere Marionetten im Polizistenkostüm. Zudem sind mehrere

Branigan schreibt Metz: »Das, was man gemeinhin ›die Kamera‹ nennt, ist kein wirklich profilmisches Objekt, sondern eine Konstruktion des Zuschauers, die dazu beiträgt, den repräsentierten Raum und die Repräsentation des Raumes einsichtig zu machen« (ebd., S. 75).

85 Vgl. Metz, *Die unpersönliche Enunziation*, S. 22.

86 Ebd., S. 76.

87 Linda Williams, »Film Body: An Implantation of Perversions«, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia UP 1986, S. 507–534, hier S. 531.

Schachteln zu sehen, die das exzessive Spiel von Erscheinen und Verschwinden spiegeln: In einer steht eine Puppe, die das gleiche Kostüm trägt wie die Tänzerinnen, aus einer anderen ragt ein Springteufel. Dabei verhält sich der Hintergrund des Szenenbildes zur *Mise en Scène* wie die schiere Abbildung zur Imagination. Der Kasten im Film fungiert als Schnittstelle, an der aus der *Laterna magica* ein Filmprojektor und aus den leblosen Objekten Motive werden, die im filmischen Raum (und durch den unsichtbaren ›Mechanismus‹ der Kinematographie) in Bewegung versetzt werden.

2.5 Inszenierung sichtbarer Körper

Die kinematographische Bewegung hat auf die ZuschauerInnen mindestens eine doppelte Wirkung. Zum einen werden diese Imaginationen nur von einer/m aufmerksamen BeobachterIn bemerkt, die/der die Entwicklungen im Bild verfolgt. Zum anderen sind es meist Attraktionen, durch die insbesondere der frühe Film die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen erregt. Durch die direkte Adressierung des Publikums⁸⁸ und die relative Unbedeutsamkeit einer leitenden Narration zugunsten einer konzeptionellen Ausrichtung auf ein Spektakel stehen die Filme von Méliès als beispielhaft für den frühen Film, den André Gaudreault und Tom Gunning im Zuge des New Historicism als »cinema of attractions« beschrieben haben.⁸⁹ »The attraction directly addresses the spectator, acknowledging the viewer's presence and seeking to quickly satisfy a curiosity.«⁹⁰

Diese Würdigung der Anwesenheit des Publikums sowie die allzu große Bereitwilligkeit, den Zuschauer zu erfreuen, sollten jedoch mit Skepsis betrachtet werden. Denn gerade dort, wo die Imagination unbegrenzten Raum erhält, wird die soziale Situation der Aufführung auffällig. Um das restriktive Potenzial der magischen Aufführung zu beschreiben, auf die Foucault im ersten Band seiner

88 Vgl. Frank Kessler und Sabine Lenk, »L'adresse-Méliès«, in: Jacques Malthête und Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, S. 183–199; André Gaudreault, »Les »vues cinématographiques« selon Georges Méliès ou: comment Mity et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...«, in: ebd., S. 111–131, hier S. 119.

89 Tom Gunning und André Gaudreault, »Le cinéma des premiers temps: un défi à la histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, André Gaudreault und Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris: Sorbonne 1989, S. 49–63; Tom Gunning, »The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 56–62; Wanda Strauven unternimmt eine Rekonstruktion der Ideengeschichte des »cinema of attractions« in »Introduction to an Attractive Concept«, in: dies. (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 11–29.

90 Gunning, »Now you see it, now you don't«, S. 44.

avisierten Geschichte der Sexualität hingewiesen hatte, soll im Anschluss an Karen Beckman eine illusionistische Aufführung von Méliès' Vorgänger Robert-Houdin einem kritischen Blick unterzogen werden. Es handelt sich um einen Box-Trick, den er im Dienste des Französischen Militärs in Algerien aufführt. Im Fokus der Betrachtung steht nicht die kurzweilige Befriedigung der Schaulust, sondern die Frage danach, welche Machtverhältnisse in der Inszenierung auffällig werden.

In dieser Aufführung von Robert-Houdin konkurrieren, wie später in den Filmen von Méliès, zwei Spektakel auf der Bühne: einerseits die Illusion, die umso beständiger wirkt, je weniger der zugrundeliegende Mechanismus verstanden wurde, und andererseits die Erscheinung weiblicher Körper, insbesondere in Gestalt der Assistentin, die den Blicken der Zuschauer ausgesetzt ist.⁹¹

The cinematic medium perfected the dematerialization of the body that had been one of the magician's specialties, but films also carried on late-nineteenth-century magic's conspicuously gendered asymmetry of power, by which male magicians often subjected female assistants to effects involving apparent mutilation and violence.⁹²

Der Kontext der magischen Aufführung legitimiert den taxierenden Blick der Zuschauer und bietet den Vorwand für einen ungehinderten Voyeurismus.⁹³

Ein solches doppeltes Spektakel, in dem es vordergründig um das Verschwinden einer Person ging, war bereits in der ursprünglichen Version des Bühnen-tricks der »verschwindenden Dame« angelegt. Am 6. August 1886 wurde »The Vanishing Lady« vom Magier Charles Bertram (aufgrund zahlreicher Auftritte in Sandringham House auch als »The Royal Conjuror« bekannt) uraufgeführt.⁹⁴ In *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism* verweist Karen Beckman auf die politische Dimension des Tricks, der in eine Zeit fällt, in der das imperialistische

91 Linda Williams untersucht die chronophotographischen Experimente von Eadweard Muybridge und die Eskamotagen von Georges Méliès als darstellerisches Mittel einer Geschlechterdifferenz in »Film Body«.

92 Matthew Solomon, *Disappearing Tricks*, S. 3. Vgl. Lucy Fischer, »The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California Press 1983, S. 339–354 und Karen Beckman, *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*, Durham: Duke UP 2003.

93 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington und Indianapolis: Indiana UP 1989, S. 14–26, hier S. 18: »[...] two contradictory structures of the pleasurable structures of looking in the conventional cinematic situation. The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.«

94 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 20 und 49.

Großbritannien einen Diskurs über die Überzahl unverheirateter Frauen führte und sich zugleich mit dem zunehmend problematischen Verhältnis zu den eigenen Kolonien konfrontiert sah.⁹⁵ Beckman geht davon aus, dass im magischen Spektakel ein imaginärer Raum entworfen wird, in dem eine gewalttätige kollektive Fantasie aufgeführt wird. Im Zuge von Aufführungen wie »The Indian Basket Trick«⁹⁶, »The Dissected Messenger«⁹⁷ oder der »zersägten Jungfrau«⁹⁸ wird der »überschüssige« Körper – sei es die attraktive Assistentin oder der kindliche Gehilfe aus den Kolonien – kurzweilig »entsorgt«. Indem jedoch die verschwundene Person am Ende der Aufführung in einem Stück wiederkehrt, erhält das Spektakel ein ambivalentes Moment. Es changiert zwischen der Legitimation eines harmlosen Späßes und dem verdrängten Vergnügen an einem gewalttätigen Akt. Ein Spektakel, in dem es regelrecht spukt.⁹⁹

Die Geschlechterrollen in diesem Spektakel sind deutlich definiert. Der handlungsmächtige Magier bezieht eine gesicherte Position, von der aus er über das Schicksal, über Leben oder Tod der ergebenen Assistentin oder des untergebenen Assistenten, verfügt. Die inszenierten Einschlüsse markieren in diesem Zusammenhang nicht nur ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«, sie lokalisieren zudem einen imaginären Raum, in dem kolonialistische und misogynen Vorbehalte ausagiert werden. Bereits vor den ersten Filmvorführungen kommen damit fiktionale Welten über die Inszenierung verschlossener Apparaturen zur Aufführung, in denen sich der Unterschied zwischen Realität und Imagination aufhebt.

Die Aufführung spielt sich auf der Theaterbühne als reales, physisches Ereignis ab. Zwangsweise unterscheidet sie sich damit von der filmischen Repräsentation. Und dennoch entsteht über die Box auch in der Bühnennummer ein metaphorischer Raum, der die gleichen Dimensionen der Metapher zur Aufführung bringt, wie sie Linda Williams anhand von Méliès' *Photographie électrique à distance* für den kinematographischen Apparat beschrieben hat. Mit Hilfe der Box

95 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*. Zentral für die Diskussion über »surplus women« waren u. a. Thomas Robert Malthus, *An Essay on the Principle of Population* [1798], Cambridge: Cambridge UP 1992 und William Rathbone Greg, *Why are Women Redundant?*, London: N. Trübner 1869. Für eine emanzipierte Gegenposition siehe Jessie Boucherett, »On the Cause of the Distress Prevalent among Single Women«, *The English Woman's Journal* 12.72 (1864), S. 400–409.

96 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 42; Jean Eugène Robert-Houdin, »The Indian Basket Trick«, in: *The Secrets of Stage Conjuring*, übers. von Professor Hoffmann (Angelo J. Lewis), London: George Routledge and Sons 1881, S. 96–110.

97 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 44.

98 Vgl. Solomon, *Disappearing Tricks*, S. 3 und S. 126.

99 Vgl. Sigmund Freud, »Das Unheimliche« [1919], in: *Psychologische Schriften (Studienausgabe Band IV)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989, S. 241–274; Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

wird in der Inszenierung von Gewalt ein fiktiver Sachverhalt präsentiert (2), der (für den Moment) täuschend echt wirkt (3). Zugleich aber zeichnet sich eine soziale Wirklichkeit ab, durch die die gesellschaftlichen Verhältnisse dokumentiert werden (1). In diesem Zusammenhang veranschaulicht die Box Machtverhältnisse einer Institution (im Sinne von Foucault), die von der Wirkmacht des präsentierten Spektakels vordergründig überlagert werden.

Die Spur des kolonialistischen Erbes in der magischen Aufführung lässt sich wiederum auch zu Robert-Houdin verfolgen. In seiner Autobiografie beschreibt der Magier seinen Einsatz in der französischen Kolonie Algerien im Herbst 1856. Um französische Überlegenheit zu demonstrieren und den Einfluss der Marabouts zu brechen, führte Robert-Houdin einen Trick mit einem magnetischen Kasten vor, der auf sein Kommando scheinbar federleicht oder tonnenschwer wurde.¹⁰⁰ Als ein Freiwilliger, bereits durch einen fehlgeschlagenen Versuch gekränkt, den Kasten durch erneuten Kraftaufwand zu zerbrechen droht, bedient sich Robert-Houdin eines zusätzlichen Tricks:

O prodige! Cet Hercule tout à l'heure si puissant et si fier, courbe maintenant la tête; ses bras rivés au coffre cherchent dans une violente contraction musculaire à se rapprocher de sa poitrine; ses jambes fléchissent, il tombe à genoux en poussant un cri de douleur.

Une secousse électrique, produite par un appareil d'induction, venait à un signal donné par moi, d'être envoyée du fond de la scène à la poignée du coffre. De là les contorsions du pauvre Arabe. Faire prolonger cette commotion eût été de la barbarie.¹⁰¹

In dieser speziellen Aufführung markiert die Box die inszenierte Vormachtstellung der Besitzer; eine unverhohlene Demonstration der Machtposition (an der schwachen Grenze zur »Barbarei«), die sich aus dem Wissen um die Inszenierung speist.

Un des moyens employés par les Marabouts pour se grandir aux yeux des Arabes et établir leur domination, c'était de faire croire à leur invulnérabilité. [...] Le Colonel de Neveu m'avait fait comprendre l'importance de discréditer un tel miracle en lui opposant un tour de prestidigitation qui lui fût supérieur. J'avais mon affaire pour cela.¹⁰²

In einer weiteren Nummer wies Robert-Houdin einen Marabout an, mit einer geladenen Pistole auf ihn zu schießen. Der Schütze verfehlt sein eigentliches Ziel

¹⁰⁰ Vgl. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, S. 12.

¹⁰¹ Jean Eugène Robert-Houdin, *Confidences d'un prestidigitateur*, Paris: Librairie Nouvelle 1859, S. 268.

¹⁰² Ebd., S. 269f.

und die vorab markierte Kugel bleibt in einem Apfel stecken, den Robert-Houdin, aufgespießt auf einem Messer, in der ausgestreckten Hand hält.

Le Marabout, quelque stupéfait qu'il fût de sa défaite, n'avait point perdu la tête; profitant du moment où il me rendait le pistolet, il s'empara de la pomme, la mit immédiatement dans sa ceinture, et ne voulut à aucun prix me la rendre, persuadé qu'il était sans doute d'avoir là un incomparable talisman.¹⁰³

Auch hier handelt es sich um eine Eskamotage: Eine Kugel wird präsentiert und mit scheinbar tödlicher Konsequenz auf den Künstler abgefeuert, um daraufhin im Apfel wiederentdeckt zu werden. Die Überlegenheit der Inszenierung wird in einem Objekt lokalisiert, einem »Fetisch«¹⁰⁴, über den Robert-Houdin zu verfügen scheint. In dieser Selbstinszenierung als Wissender initiiert Robert-Houdin eine Unterscheidung zwischen dem Magier als Aufklärer und dem »Scharlatan«¹⁰⁵, der sich damit brüstet, über übernatürliche Kräfte zu verfügen.

So groß das Gelächter über den Aberglauben des bezwungenen Marabout auch sein mag – die französischen Besatzer unterliegen in ihrer vermeintlichen Rolle als Aufklärer eben jenem Fetisch. Indem sie keine ungetrübte Klarheit über den Mechanismus der Zaubertricks schaffen, ersetzen sie schlichtweg ein Zauberkunststück (das der Fundierung eines Machtanspruchs dient) durch ein anderes. Selbst wenn dieses magische Kunststück dem der Einheimischen überlegen (»supérieur«) sein sollte, so substituierte es lediglich eine lokale Herrschaft durch eine koloniale. Dabei nimmt Robert-Houdin eine ähnliche Substitution vor, wie sie Baudry an Platons Höhlengleichnis kritisierte.

Der Methode der Eskamotage, die durch die Vorführungen Robert-Houdins berüchtigt wurde, bedient sich auch Georges Méliès in seinen Filmen. In seinem Buch *Les secrets de la prestidigitation et de la magie* definiert Robert-Houdin die »escamotage« in Abgrenzung zur »prestidigitation«:

Escamotage vient du mot arabe *escamote*, qui signifie la petite balle de li[è]ge à laquelle on a donné plus tard le nom de muscade, à cause de sa ressemblance avec ce fruit. Dans le principe, le mot escamotage s'appliquait uniquement à l'action de jouer des gobelets; il servi, à généraliser l'exécution des tours d'adresse.

103 Ebd., S. 272.

104 Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 187: »Fetische sind stets Dinge, die auch figurale Form haben können. Fetische vermitteln immer zwei Elemente: 1. Die geistige Potenz, d. i. die Wirkmacht, die (vom Standpunkt der Weißen aus) dynamisch, magisch, dämonisch, spirituell, manisch interpretiert werden kann, 2. Das materielle Objekt, in dem die Macht wohnt.«

105 Zum Verhältnis von Méliès zur Scharlatanerie siehe Thierry Lefebvre, »Georges Méliès und die Welt der Scharlatane«, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2 (1993), S. 59–65.

Prestidigitation est d'une date plus récente: en 1815, Jules de Rovère, physicien, comme s'appelaient, alors, les escamoteurs de premier ordre, créa pour lui-même le mot prestidigitateur, formé des deux mots latins *presto digiti*, doigts agiles. Ce mot a passé dans notre langue, et maintenant on croirait faire injure à un escamoteur de quelque talent, si on ne lui donnait pas ce titre pompeux.¹⁰⁶

Um der Assoziation mit dem Hütchenspiel und der Fingerfertigkeit des Taschenspielers vorzubeugen, hält Robert-Houdin eine dritte Bezeichnung für den Magier bereit, der eine »magie simulée« oder »magie blanche« praktiziert: den »*Prestigiateur* (*prestigiator*, faiseur de prestiges)«. ¹⁰⁷ Bevor Robert-Houdin diese Differenzierung wieder verwirft (»pour ne rien changer aux habitudes de nos lecteurs«¹⁰⁸, wie er schreibt), hat er damit die Machtposition klar benannt, die der Magier im Zuge seiner Aufführung einnimmt.

In *Marx' Gespenster* greift Jacques Derrida die Bewegung der Eskamotage auf und hebt ihre ökonomische Dimension hervor:

Das Wort ›Eskamotage‹ benennt die Hinterlist oder den Diebstahl im Warenaustausch, doch als erstes den Taschenspielertrick, mit dem ein Zauberkünstler den sinnlichsten Körper verschwinden lässt. Es handelt sich um eine Kunst oder eine Technik des *Verschwindenmachens*. Der Eskamoteur versteht es, etwas *unscheinbar zu machen*. Er ist der Experte einer Hyper-Phänomenologie. Der Gipfel der Eskamotage besteht hier aber darin, verschwinden zu machen, indem man ›Erscheinungen‹ produziert, was justament nur dem Anschein nach einen Widerspruch darstellt, da man verschwinden macht, indem man Halluzinationen provoziert oder Visionen gibt.¹⁰⁹

Wie bei Robert-Houdin bezieht sich die Eskamotage auf die Fingerfertigkeit des Taschenspielers, der es vermag, unbemerkt die Taschen seines Gegenüber zu plündern. Das gelingt ihm gerade deshalb, weil er die Aufmerksamkeit seines Adressaten kontrolliert und somit vom eigentlichen Gegenstand ablenkt.¹¹⁰ Die »Erscheinung«, die im Zuge einer Eskamotage zum Tragen kommt, gleicht der filmischen Betrachtung, in der erst durch den Verzicht auf eine skeptische Distanz (»suspension of disbelief«) extrinsische Halluzinationen und Visionen wahrnehmbar wer-

106 Jean Eugène Robert-Houdin, *Les secrets de la prestidigitation et de la magie. Comment on devient sorcier*, Paris: Michel Lévy 1868, S. 53 f.

107 Ebd., S. 54 f.

108 Ebd., S. 55.

109 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 175 f. (Hervorhebungen im Original).

110 Eine vordergründige Gebanntheit, die in Hieronymus Boschs »Der Gaukler« (auch bekannt als »Der Zauberkünstler«, 1475–1505) eindrucksvoll zum Ausdruck kommt.

den. Im Zuge der Aufführung werden die dispositiven Strukturen der Inszenierung auffällig, die den Erfolg ihres Auftritts gewährleisten.

Um auf das epistemologische Potenzial zurückzukommen, das mit der Inszenierung von magischen Kästen einhergehen kann, soll in einem letzten Abschnitt George Albert Smiths *The X-Ray Fiend* (1897) untersucht werden, in dem unsichtbare Strahlen in einem kastenförmigen Objekt gebannt werden.

2.6 Epistemisches Sehen – X-Rays (1897)

Wie bereits angemerkt, zeichnet sich das Ende des 19. Jahrhunderts durch eine große Begeisterung für eine zunehmende Zahl optischer Geräte aus, die mit der Entwicklung wissenschaftlicher Technologien einherging. In den meisten Fällen verschleierte die Attraktion der von den Gerätschaften hervorgerufenen Effekte jedoch die Einsicht in die zugrundeliegenden Mechanismen. Allerdings sahen sich auch Wissenschaftler mit schier unbegreiflichen Phänomenen konfrontiert. Paradigmatisch für diesen an die Grenzen seiner Erkenntnisfähigkeit geratenen Positivismus steht Wilhelm Röntgens Entdeckung einer besonderen Art der Strahlung im November 1895. Seine technische Apparatur bot Ansichten von Dingen – u. a. aus dem Körperinneren – die Details zeigten, welche für das bloße menschliche Auge unsichtbar gewesen waren.

Wilhelm Conrad Röntgen hatte keine unmittelbare Verwendung für die Strahlen, die er in seiner ersten Mitteilung *Ueber eine neue Art von Strahlen* vom 28. Dezember 1895 nach der mathematischen Unbekannten »X« benannte. Tatsächlich lieferte erst 1912 der deutsche Physiker Max von Laue eine theoretische Erklärung für das Phänomen der Röntgenstrahlen.¹¹¹ Zuvor gab es rege Analogiebildungen zu Phänomenen der Photographie, der Elektrizität, des Lichtes und des Schattens, der physikalischen Dichte oder der Transparenz sowie eine entsprechende Vielzahl von Bezeichnungen.¹¹² Um die Jahrhundertwende stellen die Röntgenstrahlen somit ein »epistemisches Ding«¹¹³ dar. Selbst in der ersten

111 Vgl. Monika Dommann, »Die magische Büchse der Elektra: Röntgenstrahlen und ihre Wahrnehmung um 1900«, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert (Hg.), *Licht und Leitung*, Weimar: Universitätsverlag Weimar 2002, S. 33–44, hier S. 41: »Max von Laue erbringt den experimentellen Beweis für seine These, dass es sich bei den Röntgenstrahlen um extrem kurze elektromagnetische Schwingungen jenseits des sichtbaren Bereichs handelt.« Siehe auch Monika Dommann, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*, Zürich: Chronos 2003, S. 329.

112 Vgl. Dommann, »Die magische Büchse der Elektra«, S. 43; dies., *Einsicht, Durchsicht, Vorsicht*, S. 330 f.

113 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2002, S. 25. Vgl. Dommann, *Durchsicht, Einsicht*,

Fachpublikation im deutschsprachigen Raum zitieren Oskar Büttner und Kurt Müller Ludwig Hopfs medizinisches Märchen *Elektra* (1892), um der utopischen Möglichkeiten der Strahlen habhaft zu werden: »Was Philander sehnd und ahnend im Märchenträume vom 20. Jahrhundert erschaute, das hat uns nun so bald in Wirklichkeit die wunderthätige Fee Elektra in die Hand gegeben: die magische Büchse, durch deren Strahlen der Mensch durchsichtig wird – beinahe wie eine Qualle.«¹¹⁴

Keine zwei Jahre nach der öffentlichen Präsentation der X-Strahlen durch Röntgen in Würzburg¹¹⁵ setzt George Albert Smith die ominösen Strahlen in *The X-Ray Fiend* (auch: *X-Rays*) in Szene.¹¹⁶ Um die Wirkung der unsichtbaren Strahlen filmisch darzustellen, bedient sich Smith eines dramaturgischen Tricks. Im Film sitzen Laura Bayley (Smiths Frau) und Tom Green (ein Komödiant aus Brighton) gemeinsam auf einer Bank. In dem Moment, in dem Green näher an die Dame heranrückt und schließlich seinen Arm um sie legt, tritt von rechts ein Mann mit langem schwarzem Mantel und Zylinder in den Bildraum (Abb. 2.9). Er trägt eine weiße Pappkamera auf dem Arm, auf der in großen Lettern »X Rays« geschrieben steht. Sobald er die Verschlusskappe von der Kamera abgenommen hat, sitzen an Stelle von Bayley und Green plötzlich zwei Skelette auf der Bank (Abb. 2.10). Bayleys hell leuchtender Knochenarm, fest ergriffen vom Knochenmann Green, tanzt im gleichen Maße hilflos, wie seine Glieder sich in freudiger Bewegung befinden. Als der Mann mit der Schachtelkamera das Objektiv schließlich wieder verdeckt und an Stelle der Skelette erneut das Paar in seiner ursprünglichen Ansicht erscheint, stößt Bayley ihren Partner von sich, erteilt ihm eine Ohrfeige und geht ab.

Vorsicht, S. 227–240; Dommann, die vom »epistemischen Objekt« spricht, interessiert sich weniger für die Vorläufigkeit dessen, was man noch nicht weiß, als für die Normierung des Patientenkörpers.

- 114 Oskar Büttner und Kurt Müller, *Technik und Verwerthung der Röntgen'schen Strahlen im Dienste der ärztlichen Praxis und Wissenschaft*, Halle a. S.: Knapp 1897, S. 1; vgl. Dommann, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht*, S. 326 und dies., »Die magische Büchse der Elektra«, S. 34 f.
- 115 Vgl. Vera Dünkel, »Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900«, in: dies., Horst Bredekamp und Birgit Schneider (Hg.), *Das technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin: Akademie 2008, S. 136–147.
- 116 Georges Méliès setzte die Röntgenstrahlen Ende 1897 in einem Film mit dem Titel *Les rayons Roentgen* in Szene, der heute verschollen ist. Eine Beschreibung der »Verwandlungsszene« findet sich bei Lefebvre, der das Register der Gesellschaft »Les Amis de Georges Méliès« zitiert. Lefebvre, »Georges Méliès und die Scharlatane«, S. 60.

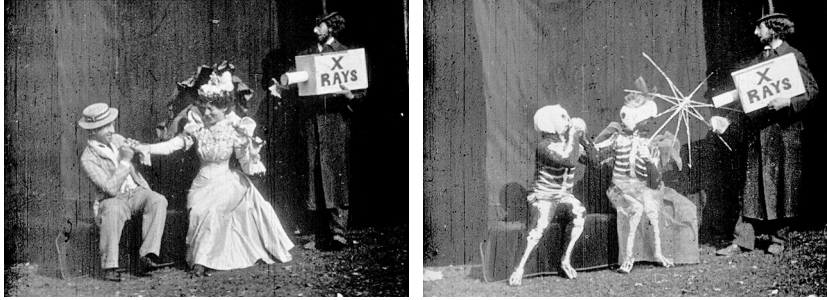


Abb. 2.9 & 2.10: Der Effekt der Röntgenkamera in G. A. Smiths *The X-Ray Fiend* (1897), mit und ohne Verschlusskappe.

Der Film bedient sich des Halbwissens über eine wissenschaftliche Entdeckung, während er sie mit Hilfe des Filmschnitts persifliert. Anstatt das technische Verfahren von Röntgen wirklichkeitsgetreu zu imitieren, führt Smiths Film einen Apparat (von dem die Strahlen ausgehen sollen) als materielles Ding in die Szene ein. Die Schachtel steht als Leerstelle für einen Apparat, dessen tatsächlicher Mechanismus nur wenigen vertraut war. Mit Hilfe des Schachtel-Apparats wird ein angebliches ›Röntgenbild‹ in die Szene ›hineinprojiziert‹, das dem Publikum scheinbar die Sicht auf die Knochen der Schauspieler eröffnet. Die Inszenierung präsentiert jedoch keine Durchsicht, in der das Publikum bis auf die Knochen sieht, sondern vielmehr die zusätzliche Schicht eines Kostüms, in welches die Schauspieler nach einer kurzen Unterbrechung der Filmaufnahme schlüpfen. Der Schirm oder die Rezeptorplatte, auf der die Kathodenstrahlung im röntgenischen Laboraufbau aufgefangen wird, wurde hier von der Leinwand ersetzt.

Röntgen verwendete seine Bilder »als Beweis: Zum einen, um die eigene Wahrnehmung zu überprüfen, zum anderen aber auch zur Überzeugung der Welt außerhalb seines Labors. Was Röntgen macht, ist die permanente Fixierung des Phänomens auf einer zweidimensionalen Ebene, oder in den Worten Bruno Latours: er stellt *Inscriptions* her.«¹¹⁷ Im Film wiederum bleibt die räumliche Struktur erhalten. Zwar zeichnet sich das Filmbild ebenfalls als zweidimensionale Aufnahme auf der Leinwand ab, doch durch die Inszenierung des prophetischen Apparates wird das bildgebende Verfahren vom Prozess der Durchleuchtung dissoziiert und als diegetisches Element im Film in Szene gesetzt. Das projizierte Bild der ›Durchleuchtung‹ öffnet einen imaginären Raum »à l'intérieur du cadrage«¹¹⁸.

Die Pointe des Films besteht gleichermaßen darin, dass das Begehren des Mannes mit der ›Durchsicht‹ sichtbar und damit eine potenzielle Zukunft absehbar

117 Dommann, »Die magische Büchse der Elektra«, S. 37; vgl. dies., *Einsicht, Durchsicht, Vorsicht*, S. 229.

118 Baudry, »Le dispositif«, S. 21.

wird. Im Hinblick auf diese Transparenz als Voraussicht distanziert sich die Dame im Film, nachdem sie sich, für den kurzen Moment der pseudowissenschaftlichen Betrachtung, von einem Anschauungsobjekt zu einem betrachtenden Subjekt verwandelt hat. Als Skelette verlieren die beiden Figuren für einen Augenblick ihre Geschlechterdifferenz, ihre Handlungen treten als Grotteske in den Vordergrund und werden postwendend in einem »punitiv ending«¹¹⁹ sanktioniert.

Bei den Trickmontagen von Méliès' magischen Illusionen handelt es sich um eine Sukzession von Bildräumen. Der Szenenraum erscheint vor und nach dem Schnitt in der gleichen statischen Einstellung, wohingegen sich einzelne Elemente verwandeln, verschwinden oder wieder erscheinen. Smiths *X-Ray Fiend* hingegen zeigt zwei Bildräume, die durch die Bildgestaltung einen Paradigmenwechsel des Sehens imitieren. Die Erklärung für die spektakuläre Erscheinung der beiden Skelette, die an Stelle der Schauspieler auftauchen, wird in der gegenüberliegenden Hälfte des Bildraumes sichtbar durch den Mann mit dem Apparat vorgeführt. Wie in den Filmen von Méliès erscheint auch in Smiths *The X-Ray Fiend* der Kasten als dispositiver Marker. Anders als bei der »trucage« von Méliès jedoch, durch die der Apparat total wird, bleibt die Box in Smiths Film weiterhin präsent und als potenzielle Erklärung für die übernatürliche Erscheinung verfügbar. Zwar handelt es sich keinesfalls um eine experimentelle wissenschaftliche Erklärung für das dargestellte Phänomen – allerdings wird in *The X-Ray Fiend* das assoziierende Potenzial der Box explizit zur Schau gestellt. Die Box, aus der die X-Strahlen austreten, strukturiert die räumliche Organisation der Szene. Sie motiviert damit den kohärenten Zusammenhang disparater Bildräume und dient der bildlichen Vorstellung neu entdeckter Strahlen, denen im Zuge der Inszenierung eine spezifische Funktion zugeschrieben wird.

Wurde das Subjekt im Fall der Camera obscura in einem anderen Raum relokalisiert, fungiert die Box als materielles Ding in der Diegese des Films als »Black Box«, für deren Verwendung es nicht länger relevant ist, die Mechanismen in ihrem Inneren zu kennen. Die Box dient in diesem dispositiven Zusammenhang als »epistemisches Ding«, in welchem die Ursache für unerklärliche Effekte lokalisierbar wird.

In Filmen, in denen das Artefakt des magischen Kastens auftritt, wird die dispositive Struktur reflektiert. Die Gegenstände, die in einem Augenblick erscheinen und im nächsten bereits spurlos verschwunden sind, verblüffen in dieser Hinsicht doppelt: einerseits in ihrer sichtbaren Projektion auf einen Bildträger und andererseits durch ihre inszenierte Uneinsehbarkeit. Die Schnittstelle dieser wechselseitigen Spiegelung von Dargestelltem und Darstellungsmittel liegt im Motiv der Box.

119 Noël Burch, »A Primitive Mode of Representation?« [1984], übers. von Ben Brewster, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 220–227, hier S. 222.

3. Die Büchse der Pandora

Bassanio: I swear to thee, even by thine own fair eyes
Wherein I see myself.

Portia: Mark you but that?
In both my eyes he doubly sees himself!
In each eye one, swear by your double self,
And there's an oath of credit.¹

William Shakespeare, *The Merchant of Venice*

Wenn van Helsing (Edward Van Sloan) und Dracula (Bela Lugosi) in Tod Brownings gleichnamiger Verfilmung von 1931² das erste Mal aufeinandertreffen, durchschaut der Wissenschaftler van Helsing den Grafen im wörtlichen Sinne. In einer Variation auf das fehlende Spiegelbild des Vampirs inszeniert Browning den Spiegel auf bemerkenswerte Weise, indem er ihn im Deckel eines kleinen Kästchens platziert. Die Montage des Films konstruiert dabei eine Blickkonstellation, in welcher der Körper von Dracula zwar im Salon sichtbar ist, nicht aber im Spiegelbild. Als van Helsing seinen Kontrahenten bittet, in das Kästchen zu blicken, reagiert der Ertappte nahezu manisch. Er schlägt ihm den Kasten aus der Hand und verliert die Kontrolle über seine Gesichtszüge, die sich zu einer Grimasse verziehen. Es ist dieser zornig-ladene, hypnotisierende Blick, dem ein Zug von Wahnsinn innewohnt, durch den Bela Lugosi über Jahrzehnte zum Synonym für seine Rolle wurde.³ Kurz darauf hat Dracula seine Contenance (von frz. »contenir«) wiedererlangt und verabschiedet sich mit der gleichen Eleganz, die seinen Auftritten in

1 William Shakespeare, *The Merchant of Venice* [1600], New Haven und London: Yale UP 2006, S.1.242–246.

2 Tod Brownings *Dracula* (1931), nach einem Drehbuch von Garrett Fort, das auf dem Bühnenstück von Hamilton Deane und John Balderston (1924, 1927) basiert, welches wiederum auf den Briefroman von Bram Stoker (1897) zurückgeht. Bela Lugosi verkörperte die Rolle des Grafen bereits in den Broadway-Aufführungen des Bühnenstücks.

3 Vgl. Elisabeth Bronfen, »Speaking with Eyes. Tod Browning's ›Dracula‹ and its Phantom Camera«, in: Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Tod Browning*, London: Black Dog 2006, S. 151–171, hier S. 153, 160 und 170. Alec Charles, »Double Identity. Presence and Absence in the Films of Tod Browning«, in: ebd., S. 79–93, hier S. 81.

Gesellschaft eigen ist. Für einen kurzen Moment jedoch befindet sich van Helsing in der Machtposition, Dracula und das Geheimnis seiner Existenz auf ein kastenförmiges Objekt zu reduzieren.

3.1 Die Kehrseite zwischen Blick und Körper

Siebzig Jahre später inszeniert Steven Spielberg in *Artificial Intelligence: AI* (2001) einen ähnlichen Machtgestus, der – wie die Aufführung der Illusionsbühne – von einer Asymmetrie der Geschlechterrollen bestimmt wird.⁴ In einem Konferenzraum sind zahlreiche Mitarbeiter zusammengekommen, um der Präsentation des Gründers und Kopfes der Firma, Prof. Hobby (William Hurt), der nächsten Entwicklungsstufe in der Produktion maschineller Intelligenz beizuwohnen. Unter den Angestellten befindet sich eine Maschinenfrau, Sheila (Sabrina Grdevich), die sich äußerlich durch nichts von den anwesenden Menschen unterscheidet und somit modellhaft für die Kreationen des Hauses einsteht. An ihr demonstriert Prof. Hobby die technologischen Errungenschaften seiner Forschung und zugleich ihre Limitationen. Die Präsentation erfüllt weniger einen wissenschaftlichen Anspruch (vor allem dient sie auf raffinierte Art und Weise der Information der RezipientInnen), sondern trägt deutliche Züge eines Spektakels. Hobby demonstriert Sheilas Gehorsam, indem er sie anweist, sich vor der Versammlung zu entkleiden. Wenig später sticht er ihr unangekündigt eine Nadel in den Handrücken. Zwar reagiert sie erschrocken, bringt die Ursache aber nicht mit einem Gefühl in Verbindung. Sie personifiziert die vollkommene Maschine: Sie ist gehorsam, vermag weitgehend autonom zu denken, Informationen zu speichern und empfindet weder körperlichen Schmerz noch Schamgefühl.



Abb. 3.1 & 3.2: Sheila in Steven Spielbergs *Artificial Intelligence: AI* (2001).

4 Nach der Kurzgeschichte von Brian W. Aldiss, »Super-Toys Last All Summer Long« [1969], in: *Best SF Stories of Brian W. Aldiss*, London: Victor Gollancz 1988, S. 194–201. Stanley Kubrick arbeitete über mehrere Jahre (u. a. mit Sara Maitland) an der Umsetzung der Kurzgeschichte und gab die Regie schließlich in die Hände von Spielberg.

Auf dem Höhepunkt seiner Demonstration – die auch eine männliche Machtdemonstration ist – weist Hobby Sheila an, sich zu setzen und den Mund zu öffnen. Nachdem er einen Mechanismus an Sheilas Gaumen aktiviert hat, verschieben sich ihre Gesichtshälften und offenbaren die darunterliegende Mechanik eines Androiden (Abb. 3.1 & 3.2). In diesem Moment entgleiten Sheila wortwörtlich die Gesichtszüge und sowohl ihre Existenz als auch ihr Wille geben sich als Produkt menschlicher Programmierung zu erkennen. Um den Unterschied zwischen Mensch und Maschine zu demonstrieren, zieht Prof. Hobby einen kleinen Kubus, der in ihrer Stirn eingelassen ist, heraus und verkündet, dass es sich bei ihrem Körper, der sich zuvor noch einem Menschen gleich bewegt hat, lediglich um ein Spielzeug (»a sensory toy«) handelt. Mit dieser »Black Box« hält er den entscheidenden Schaltkreis und damit die Essenz der maschinellen Existenz in seinen Händen – die Differenz zwischen Mensch/Frau und Maschine, reduziert auf ein materielles Ding.

Sheila steht nicht nur als technisches Objekt, sondern auch als sexualisierter Körper im Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie dient zugleich als Anschauungsobjekt und als Schauobjekt. In diesem dualen Blick markiert die Box im gleichen Maße eine Differenz, in welchem eine andere kaschiert wird. Die Beurteilung der sexuellen Differenz und der Differenz zwischen Mensch und Maschine sind ineinander verschränkt. Sheilas täuschende »Echtheit« geht allerdings mit einer zusätzlichen Unterscheidung einher, durch die der Modus der Betrachtung auffällig wird und die Betrachtenden selbst einem Urteil unterwirft: Die Frage danach, was die Maschine vom Menschen unterscheidet, birgt ebenso die Frage danach, was den Menschen von der Maschine unterscheidet. In dieser Konstellation markiert die Box die Grenze zwischen betrachtendem und betrachtetem Körper, zwischen Mensch und Maschine.

Die Gleichsetzung des Subjekts mit einem Objekt untergräbt jegliche vermeintlich stabile Subjektposition. Durch diese Diskriminierung (im Sinne einer Herabsetzung) ist das Subjekt folglich nicht länger selbstbestimmter Akteur, sondern Gegenstand der Handlung. Dabei zeugt die Geschichte der Objektivierung von Subjekten überwiegend von einer Gleichsetzung von Frauen mit einem Objekt. Allem voran bildet der Mythos der Pandora (deren äußere Schönheit mit einem unheilbringenden Gefäß kontrastiert wird) die archetypische Vorstellung körperlicher Reduzierung.

Im Folgenden soll der Pandora-Mythos im Anschluss an die Arbeiten von Jane E. Harrison und von Dora und Erwin Panofsky untersucht werden, um die Zwangsläufigkeit der Verbindung von Pandora und der ihr zugeschriebenen Büchse in Frage zu stellen. In einem weiteren Schritt werden zwei Texte von Sigmund Freud herangezogen, in denen ein ähnlicher Kurzschluss der »Weiblichkeit« mit einem Gefäß formuliert wird. Anschließend wird G. W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) zu untersuchen sein, in dem die mythische Büchse in der Diegese

des Films zwar vorrangig von Requisiten repräsentiert wird, die Hauptfigur Lulu (Louise Brooks) aber dennoch explizit als Pandora identifiziert wird. Anders als in den zugrundeliegenden Dramen von Frank Wedekind inszeniert Pabst Lulu nicht als ›Vamp‹, sondern als Erkenntnisobjekt. Zentral für den fünften Akt des Films sind die Großaufnahmen der Hauptfigur, deren Gesicht fetischisiert wird und sich beständig einer abschließenden Beurteilung entzieht. Das Anliegen dieses Kapitels ist es, auf die Strategien der Objektivierung hinzuweisen und die damit verbundenen misogynen Züge im Wechselspiel zwischen Bewegung und Stasis bzw. Eindeutigkeit und Polyvalenz offenzulegen.

3.2 Der Mythos der Pandora

In mythischen Erzählungen erlangen die Protagonisten zuweilen Kontrolle über ein scheinbar unausweichliches Los, indem sie es auf ein Objekt beziehen – insbesondere auf ein Gefäß, in dem sich die Quintessenz des Schicksals einschließen lässt. Diese Fantasie von einer eingedämmten Katastrophe (im Englischen ist die Rede von »containment«), deren Ausmaße aber erst in ihrem Ereignis sichtbar werden, unterliegt einer expliziten Zeitstruktur. Es ist dieser Übergang vom ›status quo ante‹ zum schicksalhaften, meist tragischen ›post‹, vom unbewegten ›Vorher‹ zu den umgestürzten Verhältnissen eines ›Danach‹, für den die Büchse der Pandora emblematisch einsteht.

Das älteste erhaltene literarische Zeugnis des Pandora-Mythos stammt vom griechischen Dichter Hesiod, der die Schöpfung Pandoras und das anschließende Unheil in *Werke und Tage* und seiner *Theogonie* beschreibt.⁵ Nach Hesiod wird Pandora auf Geheiß des Zeus, der für den Raub des Feuers an Prometheus und den Menschen auf Rache sinnt, von Hephaistos geschaffen. Athene haucht Pandora Leben ein, sie wird von Aphrodite mit äußerer Schönheit und von Hermes mit »falscher Rede« beschenkt,⁶ bevor sie zur Erde entsandt wird. Dort angekommen, nimmt sie Prometheus' Bruder Epimetheus zur Frau. Als sie den Deckel des mitgesandten Gefäßes abnimmt, das sprichwörtlich zur Büchse der Pandora wurde, lässt sie alle darin enthaltenen Plagen bzw. Übel (und später Sünden) frei, die

5 In letzterer wird Pandora allerdings nicht namentlich genannt. Hesiod, *Werke und Tage*, V. 57–101 und *Theogonie* V. 570–593, zitiert nach Hesiod, *Theogonie/Werke und Tage. Griechisch und deutsch*, übers. von Albert von Schirnding, München und Zürich: Artemis und Winkler 1991. Jane E. Harrison, »Pandora's Box«, *Journal of Hellenic Studies* 20 (1900), S. 99–114, hier S. 103: »Hesiod is clearly repeating a story already current and familiar.«

6 Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die wörtliche Bedeutung ihres Namens als »Allbegabte«. Vgl. Hesiod, *Werke und Tage*, V. 80–82. Dieser Auslegung steht die Deutung Pandoras als »Allgebende« Erdgöttin entgegen. Vgl. Dora und Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* [1956], New Jersey: Princeton UP 1991, S. 4.

in der Folge die Erde heimsuchen. Allein die Hoffnung bleibt in dem Gefäß zurück.⁷

Der Mythos der Pandora wirkt weit über die Grenzen des griechischen Sprachraumes hinaus, sodass u. a. von der »Büchse der Pandora«, »boîte de Pandore«, »Pandora's box«, »caja de Pandora«, »Pandoras ask« oder »doos van Pandora« gesprochen wird.⁸ Lediglich im Italienischen ist die Rede vom »vaso di Pandora«.⁹ Dabei hat Jane Harrison darauf hingewiesen, dass Pandora ursprünglich nie über ein solches Gefäß verfügt hat, obgleich die »Büchse der Pandora« über die Jahrhunderte zu einem feststehenden Idiom geworden ist:

No myth is more familiar than that of Pandora, none perhaps has been so completely misunderstood. Pandora is the first woman, the beautiful mischief: she opens the forbidden box, out comes every evil that flesh is heir to; hope only remains. The box of Pandora is proverbial, and that is the more remarkable as she never had a box at all.¹⁰

In ihrem herausragenden Werk über das mythische Symbol haben Dora und Erwin Panofsky nachgewiesen, dass Pandora erst durch eine Modifikation des Mythos in der Renaissance mit einem handlichen Gefäß ausgestattet wurde. In der Übersetzung des Mythos durch Erasmus von Rotterdam, der zwei Mal in seiner *Adagiorum chiliades tres* (1508) auf Pandora und ihr Gefäß zu sprechen kommt, ersetzt er das »dolium« (gr. *πίθος*, ›píthos‹) durch »pyxis« und damit ein fassförmiges, tönernes Lagerungsgefäß (in dem zum Teil auch Verstorbene bestattet wurden) durch eine handliche Büchse.¹¹ Wie Dora und Erwin Panofsky ausführen, gibt es in der Darstellung von Erasmus sogar eine grammatikalische Ambiguität hinsichtlich der Frage, ob die Büchse tatsächlich durch Pandora oder von Epimetheus (gr. ›der danach Denkende‹) geöffnet wird. Sie verweisen auf Philodemos von Gadara als Vertreter dieser Deutung und sehen in ihm den Urheber für eine

7 Dora und Erwin Panofsky verweisen auf die Variationen des Mythos nach Babrius und dem Epigrammatiker Makedonios von Thessaloniki, in der nicht das Übel der Welt, sondern alle Güter enthalten sind. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 7; vgl. Harrison, »Pandora's Box«, S. 100.

8 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 18.

9 Vgl. ebd., S. 19 und 67, siehe auch S. 9.

10 Harrison, »Pandora's Box«, S. 99.

11 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 15–17; ebd., S. 17: »The replacement of *πίθος* or *dolium* by *pyxis* transformed a big, practically immovable storage jar into a small, portable vessel [...].« Harrison, »Pandora's Box«, S. 100: »*πίθος* is a very large jar, that either stands *on* or is partly buried *in* the earth.« (Hervorhebung im Original) Harrison setzt darüber hinaus die Verwendung der *πίθος* als Grabstätte mit »Geistererscheinungen« (*κῆρες*) in Verbindung.

Darstellungstradition in Dichtung und Kunst vom 16. bis ins 19. Jahrhundert, in der Epimetheus besagte Büchse öffnet.¹²

Ergänzend zur grammatikalischen mag es noch eine weitere, handlungsorientierte Erklärung für die Substitution eines stationären durch ein wesentlich kleineres und mobiles Objekt geben, die mit der Wandelbarkeit des Gefäßes in Verbindung steht: In dem Moment, in dem das mythische Gefäß geöffnet wird, strömt der symbolische Inhalt aus dem räumlichen Einschluss. Die Öffnungsbeziehung führt unmittelbar in eine Gegenbewegung, mit der eine fundamentale Veränderung der Rahmensituation einsetzt, welche die Beteiligten in eine irreversible, passive Position versetzt. Diese Fähigkeit zur Transformation entspricht eher der beweglichen »pyxis« als dem stationären »dolium«. Das Gefäß symbolisiert nicht nur einen Mythos, sondern steht im Mittelpunkt eines Ereignisses, in dem es als Objekt eine größere und nachhaltigere Handlungsmacht erhält als die beteiligten Subjekte. Wer das Gefäß öffnet, ist zur Optionslosigkeit verdammt. Wie in den Sagen des Prometheus, der die immergleiche Wiederholung erleidet, und des Sisyphos, der seine Aufgabe nie zum Abschluss bringt, bleibt auch im Mythos der Pandora der Pithos nie verschlossen.

Entscheidend für den Mythos ist weniger die Gestalt des Gefäßes als das Potenzial, das sich darin befindet und dessen Wirkung sich in zahllosen Fassungen realisiert und als Narrativ tradiert hat. Die Bewegung, die in der potenziellen Öffnung des Pithos begriffen liegt, und die Iteration des Symbols machen aus dem Objekt ein Motiv (nach lat. »motivum«). Die Ausführungen von Dora und Erwin Panofsky spiegeln diese Überlegung, wenn sie von einem Pithosmotiv ausgehen (»pithos motif«).¹³ »Pandora's Box« ist nicht (nur) ikonisch,¹⁴ sondern steht mit einer Handlung und einer Idee in Verbindung, die in der bildenden Kunst zwangsläufig statisch erscheinen muss,¹⁵ in der räumlichen und zeitlichen Realisierung des Films aber ihre Bewegung zurückerhält. Während die Vermittlung des unsichtbaren Inhalts des Gefäßes in den darstellenden Künsten nur durch einen »Trick« zum Ausdruck kommt, sei es durch Transparenz oder die verheißungsvolle Ab-

12 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 8 und 17.

13 Vgl. ebd., S. 9, 10, 18, 50, 53 und 149f. Zu einer kontextorientierten Verwendung des Motiv-Begriffs siehe ebd., S. 48f., 54, 58, 64, 77, 102 und 167.

14 In diesem Sinne schreiben Dora und Erwin Panofsky von einem »pithos motif in duplicate«. Ebd., S. 50.

15 Zum Laokoon-Problem siehe Inka Mülder-Bach, »Bild und Bewegung: Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings »Laokoon««, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66.1 (1992), S. 1–30; David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, New York: Cambridge UP 1984; Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766], in: *Laokoon/Briefe, antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.

bildung auf der Außenwand,¹⁶ unterliegt sie im Film, in der raumzeitlichen Darstellung von Interieur und Exterieur, keiner Begrenzung.

Der Vorzug, der im Begriff des Motivs begründet liegt und den Dora und Erwin Panofsky exemplarisch vorgeführt haben, besteht in der Möglichkeit, die jeweilige Repräsentation im Hinblick auf ihr implizites Handlungspotenzial kritisch zu hinterfragen. Dabei steht nicht länger der Inhalt der Büchse der Pandora und keinesfalls die Rekonstruktion eines ›wahrhaftigen‹ Mythos' im Vordergrund. Ermöglicht wird vielmehr ein methodischer Ansatz, der weniger an dem interessiert ist, was offen vor Augen liegt, als daran, was sich der unmittelbaren Einsicht entzieht.

Eine der kritischen Fragen, die durch die Auflösung der scheinbar essenziellen Verbindung zwischen Pandora und dem Pithos-Motiv offengelegt werden, betrifft die Kritik der Misogynie in der Rezeption des Pandora-Mythos. Die Faszination am äußeren Erscheinungsbild der Pandora führt bereits bei Hesiod zu einer Gleichsetzung des ›Weiblichen‹ mit einem Objekt, die symptomatisch für eine latent misogynen Auslegung des Pandora-Mythos steht. In diesem Zusammenhang wird das, was unerklärlich erscheint – wie die äußere Schönheit der Pandora –, als Trugbild einer verborgenen (inneren) Intention herabgesetzt:

Als er [Hephaistos] bereitet das schöne Übel, das Gute vergeltend, führte er sie hinaus zu den anderen Göttern und Menschen, prangend im Schmuck der Athene, der Tochter des mächtigen Vaters. Staunen erfüllte da alle: die Götter und sterblichen Menschen, vor dem Anblick des Trugs, für Menschen nicht zu durchschauen. Stammt doch von ihr das Geschlecht der zarter gebildeten Weiber, ja von ihr das böse Geschlecht, die Stämme der Frauen, die den sterblichen Männern zu großem Leide gestellt sind, nicht als Gefährten verderblicher Armut, sondern des Reichtums.¹⁷

Nicht der Mangel, sondern eine opake Qualität der äußeren Erscheinung wandelt Hesiods Pandora in eine unheilbringende Figur, die urteilenden Blicken unterzogen wird. Nach Hesiod wirkt sich ihre (Leib-)Eigenschaft als Nachteil auf ihren »Besitzer« aus.¹⁸ Und es ist gerade ihr »undurchschaubares« Äußeres, aufgrund dessen Pandora nicht als Verbündete, sondern als trügerische Gegnerin erscheint.

16 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 33.

17 Hesiod, *Theogonie*, V. 585–593.

18 Friedrich Nietzsche betrachtet die »Hoffnung« als das eigentliche Übel des Pandora-Mythos, wenn er schreibt: »Zeus wollte nämlich, dass der Mensch, auch noch so sehr durch die anderen Übel gequält, doch das Leben nicht wegwerfe, sondern fortfahre, sich immer von Neuem quälen zu lassen. Dazu giebt er dem Menschen die Hoffnung: sie ist in Wahrheit das übelste

Bevor sie sich der Rolle Pandoras im Theater zuwenden, nennen Dora und Erwin Panofsky gegen Ende ihrer Studie die Werke zweier »post-impressionistischer«¹⁹ Künstler. Beide reduzieren den Pandoramythos auf die Darstellung eines Objektes: Max Beckmann hatte 1936 die Arbeiten an seiner Gouache *Pandora's Box* begonnen, sie 1947 von Grund auf überarbeitet und versucht, den Horror nuklearer Bedrohung mit Rückgriff auf das unheilbringende Attribut Pandoras in Gestalt einer Kiste abzubilden.²⁰ Eine leibliche Pandora sucht man allerdings vergeblich – einzig ihr in den Deckel eingeschriebener Name zeugt von der mythischen Verbindung. Die moderne Wende vom äußeren Erscheinungsbild hin zu Ansichten innerer Gefühlswelten lässt sich im Hinblick auf Paul Klees *Die Büchse der Pandora als Stilleben* (1920) jedoch auch als Folgeerscheinung der Psychoanalyse begreifen. Im Zusammenhang mit einem »psychoanalytischen Symbolismus«²¹ wird der Mythos der Pandora endgültig mit einem Objektkörper gleichgesetzt. Wissend um die kunsthistorische Tradition (und insbesondere der misogynen Repräsentationen in der Linie von Hesiod), fassen Dora und Erwin Panofsky die pejorative, suggestive Körperlichkeit von Klees Pandora entsprechend nüchtern zusammen:

Paul Klee, ironically inscribing his little drawing [...] *Die Büchse der Pandora als Stilleben* and, perhaps unbeknownst to himself, reviving two rather timeworn traditions at the same time, represented the ominous receptacle as a kind of goblet rather than a box and converted it into a psychoanalytical symbol: it is rendered as a kantharos-shaped vase containing some flowers but emitting evil vapors from an opening clearly suggestive of the female genitals.²²

In seiner sexualisierten Darstellung stilisiert Klee das mythische Gefäß – ursprünglich ein stationäres Vorratsgefäß (Pithos) – endgültig als mobiles Behältnis (Pyxis).

der Uebel, weil sie die Qual der Menschen verlängert.« Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister« [1878], in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin und New York: DTV/de Gruyter 1980, S. 81 (§71).

19 Panofsky, *Pandora's Box*, S. 111.

20 Vgl. ebd., S. 113: »Pandora's box« is a small, square object charged with an incalculable amount of energy and exploding into a chaos of shattered form and color.«

21 Joachim Harst und Tobias Schmid, »Pandora«, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2008, S. 545–550, hier S. 550.

22 Panofsky, *Pandora's Box*, S. 113.

3.3 Das »Kästchen« bei Sigmund Freud

Als »psychoanalytisches Werkzeug« setzt Freud das Pyxis-Motiv auch an zwei Stellen seiner Schriften prominent in Szene: zum einen in seinem Aufsatz »Das Motiv der Kästchenwahl«²³, in dem er zwei Szenen aus dem Werk von Shakespeare interpretiert, und zum anderen als »Schmuckkästchen« in *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. In letzterer

[...] werden nun sexuelle Beziehungen mit aller Freimütigkeit erörtert, die Organe und Funktionen des Geschlechtslebens bei ihren richtigen Namen genannt, und der keusche Leser kann sich aus meiner Darstellung die Überzeugung holen, daß ich [Freud] mich nicht gescheut habe, mit einer jugendlichen weiblichen Person über solche Themata in solcher Sprache zu verhandeln.²⁴

Bei aller Offenheit erscheint es stellenweise fraglich, ob die Vulgärnamen – die ebenso aus Diderots *Les Bijoux indiscrets* stammen könnten – mehr dem Wohl seiner Patientin als den paternalistischen Darstellungen Freuds dienen.²⁵ Das »Schmuckkästchen«²⁶ aus Doras Traum identifiziert Freud (mit unverhohlener Freude) mit einem Organ: »Die Dose – *box*, *πύξις* – ist, wie das Schmuckkästchen wieder nur eine Vertreterin der Venusmuschel, des weiblichen Genitales!«²⁷ Von Doras Umgang mit ihrer Tasche schließt Freud weiterhin auf eine »Symptomhandlung«, in der sich die psychische Motivation in eine körperliche Symptomatik übersetzt. »Symptomhandlungen nenne ich jene Verrichtungen, die der Mensch, wie man sagt, automatisch, unbewußt, ohne darauf zu achten, wie spielend, vollzieht, denen er jede Bedeutung absprechen möchte und die er für gleichgültig und

23 Sigmund Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl« [1913], in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913–1917*, hg. von Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 25–37. In einem Brief an Sándor Ferenczi vom 23. Juni 1912 fasst Freud die zentralen Thesen zusammen; Eva Brabant, Ernst Falzeder und Patrizia Giampieri-Deutsch (Hg.), *Briefwechsel/Sigmund Freud; Sándor Ferenczi. Band 1.2: 1912–1914*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1993, S. 103.

24 Sigmund Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [1905], in: *Hysterie und Angst (Studienausgabe Band VI)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1971, S. 83–186, hier S. 89.

25 Vgl. Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* [1784], Paris: Hermann 1978.

26 Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 136, 140 und 159.

27 Ebd., S. 147. Vgl. die Verbindungen, die Freud zum »Zündhölzchenbehälter« und zur Bonbon-Dose zieht, ebd. S. 142 f. und 147. Vgl. auch ebd., S. 164: »Wenn sie dabei an den Ingenieur dachte, so hätte es gestimmt, daß dieses Ziel der Besitz eines Weibes, ihrer eigenen Person, sein sollte. Anstatt dessen war es ein – Bahnhof, für den wir allerdings nach dem Verhältnisse der Frage im Traume zu der wirklich getanen Frage eine *Schachtel* einsetzen dürfen. Eine Schachtel und ein Weib, das geht schon besser zusammen.« (Hervorhebung im Original).

zufällig erklärt, wenn er nach ihnen gefragt wird.«²⁸ In den automatischen Gesten meint Freud die Dora unbewussten Intentionen zu erkennen, die ihre Handlungen auf ein mechanisches Reiz-Reaktions-Schema übertragen. In dieser Objektivierung des »Weiblichen«, das mit einem materiellen Attribut gleichgesetzt wird, teilen Freuds Patientinnen Pandoras Schicksal.²⁹

In seinem Aufsatz über »Das Motiv der Kästchenwahl« erhält das »Motiv« eine zusätzliche Bedeutung. Es verweist nicht mehr allein auf die unbewusste Motivation einer Patientin (»Krankheitsmotive«³⁰), die sich aus der Deutung ihrer Träume ableitet, vielmehr wird das Kästchen im Kontext einer mythologischen Entwicklung gedeutet. Am Beispiel zweier Szenen aus dem Werk von William Shakespeare skizziert Freud eine historische Entwicklung des Motivs von den Horen des »Naturmythos« hin zu den Moiren des »Menschenmythos«. ³¹ Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (ca. 1596–1599) entnimmt er »die Wahl zwischen drei Kästchen«:

Die schöne und kluge Porzia [sic!] ist durch den Willen ihres Vaters gebunden, nur den von ihren Bewerbern zum Manne zu nehmen, der von drei ihm vorgelegten Kästchen das richtige wählt. Die drei Kästchen sind von Gold, von Silber und von Blei; das richtige ist jenes, welches ihr Bildnis einschließt. Zwei Bewerber sind bereits erfolglos abgezogen, sie hatten Gold und Silber gewählt. Bassiano, der dritte, entscheidet sich für das Blei; er gewinnt damit die Braut, deren Neigung ihm bereits vor der Schicksalsprobe gehört hat.³²

Zwar erhält Portia durch vielsagende Anspielungen,³³ mit denen sie ihren Favoriten Bassanio übervorteilt, ein gewisses Maß an Handlungsmacht. Allerdings bleiben es die ihr zugeschriebenen Attribute (über die sie zu einem Objekt in Ana-

28 Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 146; vgl. ebd., S. 140 und 147.

29 An anderer Stelle geht Freuds Sexualsymbolik sogar soweit, eine Erklärung für das sprichwörtliche »Frauenzimmer« zu liefern: »Zimmer« im Traum wollen recht häufig »Frauenzimmer« vertreten, und ob ein Frauenzimmer »offen« oder »verschlossen« ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein. Auch welcher »Schlüssel« in diesem Fall öffnet, ist wohlbekannt.« Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 138. Die Handlungsmacht, die er der träumenden Frau abspricht und dem Objekt übereignet, steht symptomatisch für das rigide Geschlechterbild, das Freud in seiner »Analyse« iteriert.

30 Ebd., S. 118.

31 Vgl. Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 32.

32 Ebd., S. 24.

33 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.2.

logie gesetzt wird),³⁴ die sie und ihr Schicksal einer Wahl unterwerfen.³⁵ Cordelia aus *King Lear* (ca. 1605) ähnlich,³⁶ besteht ihre Eigenschaft darin, dass sie sich »unkenntlich [macht], unscheinbar wie das Blei, sie bleibt stumm, sie ›liebt und schweigt‹.«³⁷

Erst durch das Maskenspiel vor dem Gerichtssaal in Venedig, durch das sie die Treue Bassanios auf den Prüfstand stellt, kehren sich die Machtverhältnisse um. Die vermeintliche Einheit von Blick und Urteil(smacht) wird bereits in der zweiten Szene des dritten Aktes von Portia problematisiert:

Beshrew your eyes,
They have o'erlooked me and divided me,
One half of mine is yours, the other half yours –
Mine own I would say, but if mine, then yours,
And so all yours. O these naughty times
Puts bars between the owner and their rights.³⁸

Auch hier wird eine Machtstruktur auffällig, die über einen gerichteten und einen verhinderten Blick gebildet wird.

Ein buchstäbliches Kästchen sucht man in *King Lear* hingegen vergeblich. Vielmehr verschiebt Freud das »Motiv«, im Vergleich mit dem Urteil des Paris und den Erzählungen von Psyche³⁹ und Aschenputtel, in die Wahlentscheidung eines Mannes.⁴⁰ Auch hier werden die Frauenfiguren über ein Traumsymbol auf das Geschlechtsorgan reduziert: »Wenn wir es mit einem Traum zu tun hätten, würden wir sofort daran denken, daß die Kästchen auch Frauen sind, Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst, wie Büchsen, Dosen, Schach-

34 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 2.7.11 f.: »The one of them contains my picture, Prince. | If you choose that, then I am yours withal.«; »One of these tree contains her heavenly picture. | Is't like that lead contains her?« (2.7.48 f.); »If you choose that wherein I am contained, | Straight shall our nuptial rights be solemnized.« (2.9.5 f.).

35 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 1.2.20–23: »O me, the word ›choose‹. I may | neither choose whom I would, nor refuse whom I dislike, so | is the will of a living daughter curbed by the will of a | dead father.« Siehe auch ebd., 2.1.13–16: »In terms of choice I am not solely led | By nice direction of a maiden's eyes. | Besides, the lottery of my destiny | Bars me the right of voluntary choosing.«

36 Vgl. Gerburg Treusch-Dieter, *Die heilige Hochzeit. Studien zur Totenbraut*, Herbolzheim: Centaurus 2001, S. 240 f.: »In diesem Sinne wählt sie Lear in dem Maß, wie er sie gewählt hat. Dennoch gelingt es Freud am Ende aus Cordelia die Moira, das den Vater tötende Weib zu machen.«

37 Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 28.

38 Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.2.14–19.

39 Zur Verwechslung von Pandora und Psyche siehe Panofsky, *Pandora's Box*, S. 18–26.

40 Vgl. Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 33.

keln, Körbe usw.«⁴¹ Zwar thematisiert Freud eine weibliche Sexualität, allerdings wird »Weiblichkeit« als Sexualobjekt ausgespielt, indem sie nur sinnhaft wird, wenn sie von einem Mann ausgefüllt oder ausgedeutet wird.⁴² In der Assoziation des weiblichen Körpers mit mythischen Bedeutungsstrukturen konstruiert er einen gegenstandslosen Essenzialismus. Zweifelsohne bezieht sich Freud auf eine Reihe von bereits existierenden und höchst problematischen Konzepten, die Systematisierung seiner Sexuelsymbolik versucht diese Objektivierungen weiterhin zu validieren. Auf Grundlage dieser psychoanalytischen Apologetik konnte sich das »Pyxis«-Motiv nachhaltig auswirken.⁴³

3.4 (Un-)Lesbarkeit des Gesichts – *Die Büchse der Pandora* (1929)

Die unmittelbare Einsicht, die sich dem Beobachter entzieht, erhält in feministischen Theorien schließlich eine positive Umdeutung. Auf den Mythos der Pandora bezieht sich auch Laura Mulvey, die (vor dem Hintergrund der Frauenbewegung der 1970er Jahre) die Psychoanalyse freudscher Prägung zu einem praxisorientierten Feminismus entwickelt. In der Einleitung zu ihrer Aufsatzsammlung *Visual and Other Pleasures* greift sie die Dualität auf, die mit dem Mythos der Pandora assoziiert wird: »The box, and its motif of inside/outside, echoes the motif of Pandora's exterior beauty/interior duplicity.«⁴⁴ An der Schnittstelle des sichtbaren Äußeren und des unsichtbaren Inneren verortet sie ein Maskenspiel, das sie exemplarisch im Werk von Frida Kahlo und in Mary Kellys Triptychon-Serie *Corpus* nachweist.⁴⁵ Sowohl bei Kahlo als auch bei Kelly finden sich Frauenbilder, die sich nicht mehr auf die Rolle eines Blickobjekts reduzieren lassen, sondern einen

41 Ebd., S. 26.

42 Vgl. Sarah Kofman, *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*, Paris: Galilée 1983.

43 Siehe u. a. die »mouche en boîte« in Luis Buñuels *Belle de jour* (FR/IT 1967). Zur Symbol-Kultur der »mouches« im 17. und 18. Jahrhundert siehe Sigrid Metken, »Ein Schmuck, den sie uns Fliegen abgeborgt ...«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais, Paris*, Leipzig: E. A. Seemann 2002, S. 90f.; Rosemarie Gerken, *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*, Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2007, S. 94–101.

44 Laura Mulvey, »Introduction«, in: *Visual and Other Pleasures*, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington und Indianapolis: Indiana UP 1989, S. vii–xv, hier S. xi. Barbara Creed stellt ihrem Essayband den Mythos der Pandora als Emblem voran. Im Zeichen einer Kompartimentalisierung von Theorien verwendet sie die Box, um das Potenzial einer kritischen Lektüre zu beschreiben, das in einer konkreten Theorie begründet liegt oder sich aus der Debatte zwischen unterschiedlichen Theoriezweigen ergibt. Barbara Creed, *Pandora's Box. Essays in Film Theory*, Victoria: Australian Centre for the Moving Image 2004.

45 Vgl. Margaret Iversen, Douglas Crimp und Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, London: Phaidon 1997.

alternativen, de-erotisierten Körperdiskurs repräsentieren.⁴⁶ Hinter der Maske konstruierter Schönheit verbirgt sich demnach eine komplexe Subjektposition, die über einen eigenen, politischen Blick verfügt.

Mary Ann Doane differenziert (neben der transvestitischen Position, die sich mit der Sexualität des Anderen identifiziert) zwei Optionen der »weiblichen Beobachterin« im Bezug auf restriktive Weiblichkeitsbilder: die masochistische Position der Überidentifikation oder die narzisstische Entscheidung, selbst zum Objekt der Begierde zu werden.⁴⁷ Die »Maskerade«, die mit der performativen Zurschaustellung eines Weiblichkeitsbildes als Konstruktion einhergeht, bietet hingegen die Möglichkeit der Distanzierung und damit der Hinterfragung der Repräsentation.⁴⁸ Diese Distanzierung scheidet das Blickobjekt von einem beobachtenden Subjekt.

Judith Butler wiederum fasst das Maskenspiel im Anschluss an Jacques Lacans Konzept der symbolischen Ordnung als »Spiel der Erscheinungen« als eine Verhandlung zwischen scheinbarem Mangel und verkörpertem Geschlecht zusammen.⁴⁹ In diesem Maskenspiel kann »die Maskerade als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden«⁵⁰. Ebensovienig wie der »Phallus« in diesem Zusammenhang mit einem Organ identisch ist, ließe sich das anatomische Geschlecht (»sex«) mit der Geschlechtsidentität (»gender«) gleichset-

46 Vgl. Mulvey, »Introduction«, S. xi; dies., »Impending Time: Mary Kelly's ›Corpus« [1986], in: *Visual and Other Pleasures*, a. a. O., S. 148–155, hier S. 154; dies. und Peter Wollen, »Frida Kahlo and Tina Modotti«, in: *Visual and Other Pleasures*, a. a. O., S. 81–107, hier S. 91 f., 101 f. und 104 f.

47 Vgl. Mary Ann Doane, »Film and the Masquerade«, *Screen* 23.3/4 (1982), S. 74–87, hier S. 87.

48 Vgl. ebd., S. 81 f. und 87; Doane schließt an die Analyse von Joan Riviere an, »Womanliness as a Masquerade« [1929], in: Joan Raphael-Leff und Rosine Jozef Perelberg (Hg.), *Female Experience: Three Generations of British Women Psychoanalysts on Work with Women*, London: Routledge 1997, S. 228–236, insbes. S. 231: »Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the ›masquerade‹. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.« Zur möglichen Konzeption eines feministischen Films siehe Mary Ann Doane, »Woman's Stake. Filming the Female Body«, *October* 17 (1981), S. 22–36.

49 Vgl. Judith Butler, »Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade«, in: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 75–93, hier S. 79.

50 Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 79. Vgl. ebd., S. 228: »Die feministische Literatur über die Maskerade ist weitreichend. Unser Versuch hier beschränkt sich auf eine Analyse der Maske im Verhältnis zu der Problematik des Ausdrucks und der Performanz. Anders formuliert: unsere Frage lautet, ob die Maskerade eine als genuin oder authentisch zu verstehende Weiblichkeit verschleiert oder ob die Maskerade das Mittel darstellt, durch das die Weiblichkeit und die Kämpfe um ihre ›Authentizität‹ produziert werden.«

zen. Die »sexuelle Differenz« realisiert sich für Butler als soziale Konstruktion von Bildern des »Weiblichen« wie des »Männlichen«, die unabhängig vom physischen Körper erzeugt werden.⁵¹

Die konzeptuelle Trennung der mythischen Figur Pandora von der symbolischen Büchse stellt demnach nicht nur eine sozio-historische Notwendigkeit dar, sondern dient zudem als Instrument der Kritik an der Konstruktion vermeintlicher Homologien.

Insbesondere im Kino der 1920er Jahre tritt die »Politik der Bilder« offen zutage, wenn die Gesichter von Darstellerinnen in Großaufnahmen zum Fetischobjekt stilisiert werden. Als Schauobjekt par excellence erscheint Brigitte Helm als Maschinen-Maria in Fritz Langs *Metropolis* (1927). In ihrem berühmten Tanzauftritt steigt sie aus einem Gefäß empor, bevor ihr Körper in einer immer schneller werdenden Montage überblendet wird von einer Collage aus den Augen der korrumpierten Vertreter der Bourgeoisie. Wenn Helm hier als »große Babylon« auftritt,⁵² wandelt sich unter ihren Augen das voyeuristische Publikum in eine geifernde Masse.

What is interesting about Lang's *Metropolis* is not so much that Lang uses the male gaze in the described way. Practically all traditional narrative cinema treats woman's body as a projection of male vision. What is interesting, however, is that by thematizing male gaze and vision in the described way the film lays open a fundamental filmic convention usually covered up by narrative cinema.⁵³

Zwar erscheint sie mit einem kantharos-förmigen Kelch in der Hand als fetischisiertes Ideal, zugleich wirft sie den unverhohlenen voyeuristischen Blick zurück, der in der collagierten Montage aus Augen thematisiert wird. Das stereotype Gegenbild zu dieser unheilbringenden Erscheinung des »Maschinen-Vamps« wird durch die tugendhafte Maria verkörpert.

Auch in G. W. Pabsts zwei Jahre später erschienenen Film *Die Büchse der Pandora* wird die filmische Konvention des voyeuristischen Blicks ausgestellt. Louise Brooks wird allerdings kein personifiziertes Gegenmodell gegenübergestellt und obgleich sie ständig voyeuristischen und urteilenden Blicken unterzogen wird, ist

51 Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990], New York und London: Routledge 2006, S. 34: »There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ›expressions‹ that are said to be its results.«

52 Vgl. Mathias Rissi, *Die Hure Babylon und die Verführung der Heiligen. Eine Studie zur Apokalypse des Johannes*, Stuttgart: Kohlhammer 1995. Zur Darstellungstradition der Pandora als Personifikation einer Stadt siehe Panofsky, *Pandora's Box*, S. 55–67.

53 Andreas Huyssen, »The Vamp and the Machine: Fritz Lang's ›Metropolis‹«, in: Michael Minden und Holger Bachmann (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester: Camden House 2000, S. 198–215, hier S. 209.

ein abschließendes Urteil über ihre Beweggründe weder den Protagonisten noch den RezipientInnen des Films möglich. Sie vereint polare Weiblichkeitsbilder, die mehr über die auf sie gerichteten Blicke verraten, während ihr Gesicht eine enigmatische Oberfläche bleibt.

Es ist diese Oberflächlichkeit – »the camera-caress of surfaces«⁵⁴ –, die Harry Alan Potamkin in seinen Essays von 1931 und 1933 über den sonst von ihm geschätzten Pabst kritisierte.⁵⁵ Wie Siegfried Kracauer vermisst auch er einen sozialen Realismus, den er in Pabsts früheren Filmen wahrgenommen hatte.⁵⁶

In motion pictures like *The Loves of Jeanne Ney*, adapted from Ehrenburg, and *Lulu (Pandora's Box)*, from Wedekind's *Erdegeist* and *Pandora*, the polishing of surfaces, the feints, the detachment, the rarefied atmosphere of the ineffable – all the qualities that have effected (sic) the cult of Pabst – are as distracting as Herr Pabst's scrutinies are to the Herr Pabst of his abstruse days. [...] [The sources] stop Pabst at the surface of his films, entice him into exploits *chic*, pseudo-intellectual, seeming so subtle yet really saying nothing. There is no impetus for him to lift the lid of *Pandora's Box*. Here is a man meant for character and all that he is submitting is a manner. His intensive considerations temporize in skin-grafting, though he has been called an »anatomist« – an anatomist of surfaces!⁵⁷

Dem entgegen macht Lotte Eisner in der vermeintlichen Oberfläche der Großaufnahmen die Besonderheit von Pabsts Film aus: »Die Großaufnahmen bestimmen den Charakter dieses Films, die der Plastik des Ganzen gleichermaßen Akzente aufsetzen [...]. Erst in den beiden Louise Brooks-Filmen werden Großaufnahmen von ihm [Pabst] bewußt dramaturgisch verwendet.«⁵⁸

54 Harry Alan Potamkin, »Die Dreigroschenoper« [1931], in: Lewis Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, New York und London: Teachers College Press 1977, S. 490–492, hier S. 490.

55 Vgl. Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1980, S. 311: »In »Close Up« bedauert seinerseits Potamkin, daß Pabst filmische Probleme nicht vertiefte, daß er nur gerade die Oberfläche seiner Sujets streife.«

56 Vgl. Mary Ann Doane, »The Erotic Barter: »Pandora's Box« (1929)«, in: Eric Rentschler (Hg.), *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick: Rutgers UP 1990, S. 62–79, hier S. 66f.; Derselbe Aufsatz ist enthalten in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York und London: Routledge 1991, S. 142–162. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 188 f.

57 Harry Alan Potamkin, »Pabst and the Social Film« [1933], in: Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema*, a. a. O., S. 410–421, hier S. 412. Einen Ausblick auf die zeitgenössische Rezeption gibt Gerald Koll, *Pandoras Schätze. Erotikkonzeptionen in den Stummfilmen von G. W. Pabst*, München: diskurs film 1998, S. 270–272.

58 Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 314 f.

Georg Wilhelm Pabsts Film *Die Büchse der Pandora* (engl. *Pandora's Box*) verfolgt das Schicksal einer jungen Frau, die mit ihrer Schönheit den Redakteur Dr. Schön (Fritz Kortner) verführt. Ihr Auftreten und ihre Bekanntschaften verwickeln sie in Entwicklungen, die sie kontinuierlich und unaufhaltsam in den sozialen Abstieg führen, bis sie schließlich verarmt, in den Gassen Londons gestrandet, Jack the Ripper zum Opfer fällt.

Wie schon in Frank Wedekinds Doppeldrama *Der Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1904)⁵⁹ erfüllt die Büchse in Pabsts Film vornehmlich eine metaphorische Rolle und verweist auf den Mythos der Pandora. In zwei Szenen jedoch sind Pyxis-Motive ins Szenenbild integriert – zwei kleine Kästchen und eine Deckelvasen –, die keine handlungstragenden Funktionen übernehmen. Sie sind weniger für die Protagonisten als für die ZuschauerInnen in Szene gesetzt. Auf dem Kaminsims in Lulus Wohnung steht eine kleine Dose mit Beinen (Abb. 3.3) hinter einem Keramikessel, den Dr. Schön zu sich dreht – ganz so, als spiegelte sich sein gesellschaftliches Bild in diesem Tier.⁶⁰ In einer weiteren Szene dringt Lulu in das Arbeitszimmer von Schön ein, um ihm die Skizze eines Kostüms vorzuführen, in dem sie später in der Revue von Schöns Sohn Alwa (Franz Lederer) auftreten wird. Auf dem Schreibtisch von Dr. Schön findet sie jedoch die gerahmte Fotografie von dessen Verlobter. Vor dem Bild, der Kamera zugewandt, liegt abermals ein Kästchen (Abb. 3.4). Und nachdem Lulu den Raum verlassen hat, ermahnt der plötzlich hinzugetretene Schön seinen Sohn, sich vor Lulu in Acht zu nehmen.⁶¹ Im Mo-

59 Wie der Untertitel von Pabsts Film verrät, handelt es sich um »Variationen auf das Thema Frank Wedekinds *Lulu*«. Wedekind fasste die beiden Dramen 1913 unter dem Titel *Lulu. Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Prolog* zusammen. Zur Übertragung der Tragödien von Wedekind, mit besonderer Berücksichtigung der Blickkonstellationen, siehe Cathy Raymond, »Lulu Recast: G. W. Pabst's Cinematic Adaptation of Wedekind's Plays«, *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 12.1-2 (1992), S. 83–97. Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora* enthielt sowohl in der Fassung aus dem Jahr 1894 als auch in der Erstausgabe von 1904 französische und englische Passagen. Karin Littau stellt die Textfassungen des letzten Aktes von 1894, 1904 und 1911 exemplarisch gegenüber. Karin Littau, »Refractions of the Feminine: The Monstrous Transformations of Lulu«, *MLN* 110.4 (1995), S. 888–912. Zur Rezeptionsgeschichte von Wedekinds Stücken siehe Michael Meyer, *Theaterzensur in München 1900–1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*, München: Kommissionsverlag UNI-Druck 1982, insbes. S. 155 f., 188–190 und 271–298. Vor Brooks verkörperten bereits Erna Morena in Alexander von Antalfys *Lulu* (1917) und Asta Nielsen in *Erdgeist* unter der Regie von Leopold Jessner (1923) die Rolle der Lulu.

60 Koll erkennt in diesem Tier ein Lamm und bemerkt zu Schöns Neuausrichtung der Figurine: »Schön ordnet etwas, er ordnet so, wie er sein Leben mit Lulu zu verändern gedenkt. Das Lamm ist verstehbar als Lulu selbst, die Schön nach seinem Willen lokalisieren und arrangieren will (z. B. als Teil der Revue).« Koll, *Pandoras Schätze*, S. 284. Tatsächlich ist die Gestalt der Figur ambig.

61 *Die Büchse der Pandora*, (DE 1929, R.: G. W. Pabst), 0:24:10: »Aber eins noch, Junge: Hüte Dich vor dieser Frau!«

ment, in dem er diese Warnung äußert, steht Schön vor einer geschlossenen Vase, deren Konturen parallel zu seinem Rücken verlaufen (Abb. 3.5).



Abb. 3.3: Utensilien in Lulus Apartment. | Abb. 3.4: Lulu am Schreibtisch von Dr. Schön. | Abb. 3.5: Dr. Schön mit einer Deckelvase im Rücken.

In beiden Szenen distanziert sich Dr. Schön von Lulu, indem er die Offenlegung des Verhältnisses, aufgrund ihres zweifelhaften moralischen Rufs, zunächst als »Selbstmord«⁶² und schließlich als »Hinrichtung«⁶³ bezeichnet. Beide Male verweisen die geschlossenen Requisiten subtil auf potenzielles Unheil, das letztlich eintritt, als die räumliche Trennung von heimlicher Affäre und Öffentlichkeit kollabiert. Dabei dient die Szene in Schöns Arbeitszimmer als Vorspiel für eine Sequenz, die Thomas Elsaesser in seinem wegweisenden Essay über *Die Büchse der Pandora* analysiert hat.⁶⁴

Dr. Schön erliegt Lulu letztendlich hinter den Kulissen einer Theaterrevue, in einer Requisitenkammer. Nachdem Lulu, nun in der Verkörperung ihrer Skizze, sich beim Anblick ihrer Konkurrentin weigert aufzutreten,⁶⁵ führt Schön sie in eine abgeschiedene Kammer. Der Versuch, sie umzustimmen führt allerdings dazu, dass Alwa und seine Verlobte die beiden eng umschlungen vorfinden, als sie die Tür der Kammer öffnen. Mit dem Eröffnen der verschlossenen Kammer wird die Verbindung zwischen Lulu und Schön publik. Die Kammer erfüllt damit die Funktion, die im Mythos der Pandora dem Pithos-Motiv zugeschrieben wird. Elsaesser fasst diesen Einblick wie folgt zusammen:

Not to appear in public means to re-stage a private, Oedipal, sexual drama in a space ambiguously poised between private and public, thus exacerbating the inherently voyeuristic-exhibitionist relationship between audience and performer.

62 Ebd., 0:22:29.

63 Ebd., 0:39:13.

64 Thomas Elsaesser, »Lulu and the Meter Man. Louise Brooks, Pabst and ›Pandora's Box‹«, *Screen* 24.4/5 (1983), S. 4–36; eine deutsche Fassung findet sich in ders., *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 201–233.

65 *Die Büchse der Pandora* (1929), 0:32:11: »Ich tanze für die ganze Welt – aber nicht vor dieser Frau!«

With it, the battle of the sexes, the question of possession, of who belongs to whom and who controls whom, becomes a battle of the right to the look and the image, the positionality of the subject as seeing or seen.⁶⁶

Dieses Spiel in einem Zwischenraum des Theaters, zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit, gab Elsaesser den Anlass anzumerken, dass »Pabst die Szenen während der Revue als Dekonstruktion des Theaters durch einen konstruktivistischen Film verstand.«⁶⁷ Nachdem er selbst zum Objekt des Blicks geworden ist, entscheidet sich Schön, resolut und in der Gewissheit, nichts mehr verlieren zu können, dazu, Lulu zu heiraten und stirbt noch am Abend der Hochzeit durch einen Schuss aus seinem eigenen Revolver.

Der Film fährt anschließend mit dem fünften Akt vor Gericht fort, in dem es vordergründig um die Schuldfrage an diesem Todesfall geht. Wie vorab in Dr. Schöns Wortwahl angeklungen, ist es durchaus nicht eindeutig, ob es sich bei seinem Tod um Selbstmord oder Mord, um Fremd- oder Selbstverschulden handelt. Hintergründig steht allerdings vielmehr der Charakter Lulus auf dem Prüfstand, gleichermaßen vor dem Publikum im Gerichtssaal wie vor den Augen der FilmrezipientInnen (Abb. 3.6). Dabei wird beständig die Frage nach der medialen Wahrnehmung und der Kommunikation der Anwesenden verhandelt.

Mit den Plädoyers werden zwei Bilder der Angeklagten gezeichnet, die sich fundamental unterscheiden. In den Ausführungen des Verteidigers erscheint Lulu als Opfer eines furchtbaren Schicksals und verhängnisvoller Zusammenhänge. Der Staatsanwalt hingegen bezeichnet sie als Pandora, die Dr. Schön durch ihre Verführungskunst ins Unheil führte. Der Verteidiger argumentiert als Advokat der (visuellen) Wahrnehmung und bedient sich einer Rhetorik der immanenten Sichtbarkeit, wenn er Formulierungen verwendet wie »Hoher Gerichtshof, ich habe Ihnen ein furchtbares Schicksal in rascher Bilderfolge gezeigt ...«, oder »Meine Herren Geschworenen! Sehen Sie diese Frau an ... Habe ich ihnen nicht gezeigt, daß diese Frau nicht gemordet hat ... daß ihr Mann das Opfer verhängnisvoller Zusammenhänge wurde?«⁶⁸ Seine Rhetorik erklärt die Anwesenden zu Augenzeugen, die sich nur erinnern müssten, um Lulus Unschuld zu erkennen. Dabei liegt einer der Verdienste des Anwaltes in der Verschiebung der Schuldfrage von der Person auf externe, schicksalhafte Zustände. Zudem wandelt er die Frage der Schuld von der Beurteilung vergangener Ereignisse in ein Urteil über die Unschuld, die man gegenwärtig aus der Physiognomie der Angeklagten ablesen könne.

Während die Verteidigung an die Wahrnehmung der Anwesenden im Gerichtssaal appelliert, zitiert die Anklage hingegen den Mythos der Pandora, der

66 Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 26.

67 Elsaesser, »Lulu und der Stromableser«, S. 223; ders., »Lulu and the Meter Man«, S. 28.

68 *Die Büchse der Pandora* (1929), 0:59:04; 0:59:13–0:59:34.

die Umstände von Dr. Schöns Ableben erklären und die Schuld Lulus anhand einer Urgeschichte nachweisen soll: »Hoher Gerichtshof! Meine Herren Geschworenen! Die griechischen Götter schufen ein Weib: Pandora. Es war schön, – liebreizend, – kannte betörende Schmeichelkünste ...«⁶⁹ An dieser Stelle seiner Ansprache gerät er ins Stocken, offensichtlich von Lulus Antlitz irritiert, das immer wieder in Großaufnahme zwischengeschnitten ist.⁷⁰ Um nicht selbst der von ihm beschworenen »Schmeichelkunst« zu erliegen und um sein Plädoyer zu beenden, muss der Staatsanwalt seinen Blick von Lulu abwenden, bevor er fortfährt: »... aber die Götter gaben ihm auch ein Gefäß, in das sie alles Übel der Welt einschlossen. – Die Unbesonnene öffnete die Büchse und alles Unheil kam über uns!«⁷¹ Koll hat auf die Paradoxie in der Argumentation des Staatsanwaltes hingewiesen: »Dem Plädoyer des Staatsanwaltes wohnt ein Widerspruch inne zwischen logisch-juristischer Sinnzuschreibung und allegorischem Rekurs auf den Pandora-Mythos, also auf ein a-logisches Denksystem. Auch er greift damit auf ein ›Bild‹ zurück, auf ein der griechischen Mythologie entlehntes Symbol.«⁷²

Das Unheil, das Lulu über die Welt bringt, liegt in der Uneindeutigkeit ihres Gesichtsausdrucks. Sie erscheint in der Szene zugleich als unschuldige, trauernde Witwe, und als schuldhaft, gewissenlose Schönheit. Verteidiger und Staatsanwalt liefern jeweils das entsprechende Narrativ.

Mit den Sprechakten der beiden Juristen verändern sich die epistemologischen Parameter im Film. Beide Anwälte entfalten ein Narrativ, das Lulus Motivation erklärt – sie rahmen Lulu mit sprachlichen Mitteln.⁷³ Gesten und Mimik von Lulu illustrieren die jeweilige Narration. In diesem Sinne erscheint Lulu nicht nur als Bildmotiv, sondern als Projektionsfläche für eine narrative Erklärung ihrer Motivation, in die ihre äußere Erscheinung eingeschrieben wird.⁷⁴

69 Ebd., 1:00:53.

70 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 138: »Die Kamera stellt nicht nur theatralische Aufmachung bloß, sondern enthüllt auch die delikaten Wechselwirkungen zwischen physischen und psychischen Beschaffenheiten, äußeren Bewegungen und inneren Veränderungen.«

71 *Die Büchse der Pandora* (1929), 1:01:28.

72 Koll, *Pandoras Schätze*, S. 295.

73 Mit George Lakoff und Mark Johnson könnte man an dieser Stelle von »framing« sprechen. George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By* [1980], Chicago: The University of Chicago Press 2003.

74 Vgl. Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 891: »As Simone de Beauvoir argues, ›woman represented by men has a ›double and deceptive image [...]›. She incarnates all the moral virtues from good to evil, and their opposites [...]. He projects upon her what he desires and what he fears, what he loves and what he hates.« It is in this sense then that woman or Pandora or Lulu are without history, are those empty screens onto which have been inscribed whatever images

Und dennoch lässt sich Lulu auf keine der Erklärungen reduzieren. Sie entzieht sich der Eindeutigkeit.⁷⁵ Wenn sie überhaupt mit der mythologischen Büchse der Pandora irgendetwas gemein hat, dann allein in dem Sinne der Un(be)greifbarkeit, den Karin Littau umschrieben hat: »Rather than lacking, therefore, it [the box] endlessly frustrates (re-)containment – it becomes a container for the uncontainable.«⁷⁶

Auffällig gestaltet sich in dieser Szene der Einsatz optischer Prothesen: Als der Verteidiger die Geschworenen auffordert, die Angeklagte anzusehen, um sie zu beurteilen, trägt der Herr im Zentrum des Bildes ein Monokel,⁷⁷ das durch die Reflektion eines Lichtstrahls im Glas hervorgehoben wird (Abb. 3.7). Der Staatsanwalt trägt ebenfalls Monokel, welches er demonstrativ putzt, bevor er die Todesstrafe fordert. Und auch Dr. Schön trug in den Momenten, in denen er Lulu widerstand, ein Monokel.⁷⁸ Die Beurteilung von Lulu wird vor diesem Hintergrund erst durch Einnehmen einer Distanz möglich.⁷⁹ Und im Publikum vor Gericht werden plötzlich optische Prothesen aufgesetzt, als die Prozessbeobachter sehen möchten, wie Lulu auf die Verkündung des Strafantrags reagiert, ob sich in ihrer Mimik ablesen ließe, was im bisherigen Prozess verborgen ge-

or representations he chooses to project onto her.« (Auslassungen nach Littau) Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016, S. 257f.

75 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 19: »Lulu is an object of desire in the imagination of men and women, old and young; but her symbolic position is never fixed, it criss-crosses both class and gender, both the Law and moral authority.«

76 Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 899.

77 Vgl. Siegfried Kracauer, »Das Monokel. Versuch einer Biographie«, *Frankfurter Zeitung* (30.11.1926); vgl. Inka Mülder-Bach, »Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ›Oberfläche‹«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61.2 (1987), S. 359–373. Dallet-Mann beschreibt das Monokel als »regard social«; es wäre jedoch angemessener, von einem patriarchalen Blick als von einem gesellschaftlichen zu sprechen – sowohl der Geschworene als auch der Staatsanwalt und Dr. Schön gehören einer höheren Klasse an und blicken von oben herab, während das Publikum im Gerichtssaal sich weit weniger in moralischer Zurückhaltung übt. Véronique Dallet-Mann, »Die Büchse der Pandora de Georg Wilhelm Pabst: Lulu ou le(s) masque(s) de l'amour?«, in: Ingrid Haag (Hg.), *L'amour entre deux guerres 1918–1945. Concepts et représentations*, Aix-en-Provence: Université de Provence 2008, S. 115–130, hier S. 122. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 29: »We might call it the look of the Father, the Law, and its force is never broken or subdued [...]«; Doane, »The Erotic Barter«, S. 66.

78 Vgl. Koll, *Pandoras Schätze*, S. 289.

79 Ganz im Sinne von Mary Ann Doane, die von einer Distanz spricht, die das Objekt des Blicks vom Beobachter trennt. Am Beispiel der Brille tragenden Frau weist sie auf das subversive Potenzial dieser Distanzierung hin. Doane, »Woman's Stake«.

blieben war. Lulu wird förmlich zu einem Bild,⁸⁰ das sich die Anwesenden von einer Angeklagten machen wollen, deren Schicksal zwischen Todesurteil und Freispruch hängt. Über die optischen Prothesen inszeniert der Film diese Bildhaftigkeit jedoch als epistemischen Blick einer dispositiven Struktur. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht Lulus Gesicht, von dem sich vermeintlich ihre Absichten oder ihre Beweggründe ablesen lassen. Ihre äußere Erscheinung wird zum Träger für die Projektion einer Frage nach der moralischen Schuld. Die Schuldfrage dient dabei sowohl als Ursache als auch als Legitimierung für einen ungehinderten Blick.



Abb. 3.6 & 3.7: Publikum und Geschworene vor Gericht.

Im Mittelpunkt dieser voyeuristischen Schaulust flüchtet sich Lulu in die Undurchsichtigkeit ihres Schleiers, der sie für die RezipientInnen, anders als für die anwesenden Beobachter, nicht vollkommen in Opazität hüllt. Der Schleier stellt ein Accessoire zur Verhüllung der Trauer dar, das die Trauernde als solche ausweist, und zugleich ein Mittel, um sich den forschenden Blicken zu entziehen. Als der Richter Lulu das Wort erteilt, erhebt sich Lulu langsam, lüftet für einen kurzen Moment den Schleier, um ihr Gesicht den forschenden Blicken darzubieten und sinkt schließlich kraftlos in ihren Stuhl zurück (Abb. 3.8–3.11).

80 Andrew Burkett plädiert für eine Lektüre von Lulu als Bildobjekt. Obgleich er sich wiederholt auf Elsaesser bezieht, steht seine Argumentation für die bildliche Stasis von Lulu in diametralem Widerspruch zu dem von Elsaesser analysierten Dynamismus. Andrew Burkett, »The Image Beyond the Image: G. W. Pabst's Pandora's Box (1929) and the Aesthetics of the Cinematic Image-Object«, *Quarterly Review of Film and Video* 24.3 (2007), S. 233–247.



Abb. 3.8–3.11: Lulu lüftet ihren Schleier.

Der Moment dieses inszenierten Schleier-Lüftens wird photographisch durch zwei Kameras dokumentiert, die zu diesem Zeitpunkt erstmals im Bild erscheinen (Abb. 3.12). Die Gehäuse der Fotoapparate, die den objektiven Blick einer technischen Reproduktion versprechen,⁸¹ stellen die eigentlichen Büchsen der Pandora im Film dar. Die Kamera verbürgt scheinbar eine neutrale Beurteilung der Angeklagten, von einer privilegierten Beobachterposition aus, jenseits der rhetorischen Suggestion und frei von kulturellen Erklärungsmustern. Durch sie wird eine Momentaufnahme des unverschleierte Gesichtes belichtet. Der Moment, auf den die Anwesenden in Spannung gewartet haben, dauert hingegen nur einen Augenblick an. Im Auge der Kamera verdoppelt sich zwar das äußere Erscheinungsbild, aber sie bezeugt – anders als beispielsweise in Hesiods Schilderung der Pandora – keinesfalls eine doppelte Erscheinung (von äußerer Schönheit und innerlichem Verderben).

81 Die deutlichste Formulierung dieser prophetischen Vision eines mechanisierten Sehens findet sich wohl in den Schriften von Dziga Vertov zum »Kinoglaz«; u. a. »Kinoki – Umsturz« [1923], in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 36–50.



Abb. 3.12: Kameras im Moment des Schleierlüftens. | Abb. 3.13: Die Gerichtsphotografie als Fahndungsbild.

Das Kameragehäuse wird zu einem Ideenträger, der die Aussicht auf einen eindeutigen Gesichtsausdruck birgt, an dem Lulus Charakter ablesbar sein wird. Als Black Box invertieren die Kameras die sich gegenwärtig vor Gericht abspielende Szene. Das Kameragehäuse umschließt damit, neben der technischen Apparatur, das Phantasma einer eindeutigen Einsicht – einer reglosen Ansicht von Lulus Gesicht im raumzeitlichen Kontext, das von der Bewegung und damit der Ambivalenz bereinigt ist.⁸² Es erhält damit den disruptiven Charakter einer optischen Intervention und die nachträgliche Eindeutigkeit – im Bild – geordneter Verhältnisse. In diesem Schnappschuss gefriert Lulus Dynamismus.⁸³ Das Objektiv des Fotoapparates dient hier im doppelten Sinn: als Instrument der Evidenz, das auch der Verteidiger in seinem Plädoyer für sich beanspruchen wollte (»in rascher Bilderfolge«) und als sachliche und unabhängige Instanz.

Die Tatsache, dass in der Einstellung zwei Kameras erscheinen,⁸⁴ die das Gesicht der Angeklagten kurz nach dem Strafantrag fotografieren, kündigt allerdings bereits das enigmatische Produkt an, das später auf der Titelseite einer Zeitung wiederkehrt (Abb. 3.13). Angesichts des Bildes aus dem Gerichtssaal, das schließlich als Fahndungsbild dient, wird offensichtlich, dass das Versprechen der Eindeutigkeit nicht gehalten werden konnte. Die Mimik Lulus bleibt auch in der Reproduktion des Augenblicks undurchschaubar und mehrdeutig. Mary Ann Doane

82 Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 59: »Denn die Dinge tragen meistens, wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht. Den Schleier unserer[!] traditionellen und abstrakten Betrachtungsweise. Diesen Schleier nimmt ihnen der Expressionismus der Künstler ab. [...] Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses »Gesicht der Dinge« darzustellen wie der Film.«

83 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 21. Elsaesser betont zudem die Rolle von Pabsts Schnitttechnik, dem »Schnitt in der Bewegung«, der die Bildwechsel im Film besonders unauffällig und dynamisch wirken lässt (ebd., S. 26).

84 Die zwei Kameras ließen sich auch als Hinweis auf eine Stereoskopie sehen, die einen Tiefenraum und damit keine leicht zu durchschauende, zweidimensionale Oberfläche darstellt.

versucht diese Ambivalenz im Bezug auf die von Potamkin kritisierte Oberflächlichkeit zu beschreiben:

What strikes one about Lulu in Pabst's film is that she is totally devoid of thought, a blank surface. Thomas Elsaesser refers to the emptiness of her smile. There is no suggestion of a depth – only depths which are projected onto her by the various male characters, in an apparent confirmation of Potamkin's diatribe against Pabst's overconcern with surface.⁸⁵

Im Zeitungsbild hat sich die Uneindeutigkeit vor Gericht in die photographische Abbildung verlängert: Das Bild zeigt sowohl eine ›femme fatale‹ als auch eine ›femme fragile‹. Cathy Raymond zitiert Karl Kraus' Unterscheidung der Frau in der Weimarer Republik in eine »gebärende« oder »begehrende« Frau und weist am Beispiel der oben beschriebenen Theaterszene Schöns Verlobter die erste und Lulu die zweite Rolle zu: »In my opinion Pabst utilizes this setting in order to expose the artificial nature of various male projections of female sexuality.«⁸⁶ Es ließe sich hinzufügen, dass die Figur der Lulu diese Polarität jenseits der Szene in der Kammer in ihrem Bild vereint. Eine eindeutige Aussage über die Intention(en) der Angeklagten wird damit unmöglich.

Obleich die kastenförmige Kamera im Film eine finale Beurteilung der Mimik in Aussicht stellt, enttäuscht das optische Produkt diese Erwartung. Die Fotografie bildet eine Lulu ab, deren Miene sich nicht in einfache Begriffe, geschweige denn in die Kategorien der ›Schuld‹ oder ›Unschuld‹ übersetzen ließe. Dass der Kontext, in dem das Bild zustande kommt, minutiös inszeniert wird, stellt jedoch eine Besonderheit in Pabsts Film dar. Im Film birgt jedes Bild implizit den Kontext seiner Entstehung.⁸⁷ Zwei Bilder, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film erscheinen, sind niemals identisch. Besonders deutlich wird dieser Umstand in der Wiederholung ein und desselben Motivs: Jedes Bild entfaltet die Bedeutung im Kontext, in dem es steht, bzw. wahrgenommen wird. Die kastenförmige Kamera jedoch konzentriert die Sukzession der Bilder, bildet ab und wird selbst in einem Bild fixiert. Wenn der Kasten oder das entwickelte Bild an anderer Stelle wiederkehrt, erscheint es als Motiv, das die unterschiedlichen raum-zeitlichen Kontexte und Zusammenhänge in ein relatives Verhältnis setzt. In der Gerichtsverhandlung projizieren die beiden Juristen zwei diametral entgegengesetzte Beweggründe auf Lulu. Dass sie sich widersprechen, aber koexistieren können und

85 Doane, »The Erotic Barter«, S. 70. Für die betreffende Stelle bei Elsaesser siehe »Lulu and the Meter Man«, S. 27; vgl. ebd., S. 17, 18, 21 und 32 f.

86 Raymond, »Lulu Recast«, S. 90 f.

87 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 33: »Pandora's Box is the cinema-machine, the machinery of filmic *mise-en-scène*.«

sie als ›Unschärfe‹ im Film transportiert und thematisiert werden, wird durch etwas begründet, das ich als ›Pandora-Prinzip‹ bezeichnen möchte. Mit fortschreitendem filmischen ›discours‹ erweitert sich kontinuierlich der Wissenshorizont in der Rezeption. Der semantische Horizont verschiebt sich mit jeder Information, die im Verlauf des Films gegeben wird. Durch diese Prozessualität können zentrale Konflikte im Verlauf des Films variiert und sogar substituiert werden.

Kurz nach dem Urteilsspruch – in dem Lulu »wegen Totschlags zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt« wird – kommt es zu einem Eklat. Durch einen falschen Feueralarm und eine (inszenierte) Panik stürmt das Publikum regelrecht den Gerichtssaal und eskortiert Lulu in ihre Freiheit. Die Ungewissheit darüber, wer über diese Befreiungsaktion informiert ist, macht die Sequenz zu einem Freispruch einer niederen Klasse, die gegen die herrschende Ordnung revoltiert. Im anschließenden Chaos wird Lulu, umringt und abgeschirmt von einer Männergruppe, der Schleier vom Kopf gezogen.⁸⁸ Ungeachtet des Urteils, zu dem die institutionalisierte Rechtsprechung gekommen ist, wird Lulu von einem Publikum freigesprochen, das sein Urteil durch Validierung ihres Gesichtes mit eigenen Augen gefällt hat. Vor diesen Zuschauern, die den Gerichtssaal in einen Kinosaal verwandeln, bedarf Lulu nicht länger des Schleiers.

Die Großaufnahme des Kameragehäuses in der Gerichtsszene aus Pabsts *Büchse der Pandora* markiert vor diesem Hintergrund das Phantasma der eindeutigen und abschließenden moralischen Beurteilung von Lulus Motivation (und damit der eindeutigen Aussage über Lulus Schuld am Tod von Dr. Schön). Als das Porträt jedoch an späterer Stelle wiederkehrt, ist die Frage nach ihrer Schuld aufgrund der jüngsten Entwicklungen belanglos geworden. Lulu hat sich durch ihre Flucht der staatlichen Rechtsprechung entzogen und befindet sich in einer neuen, grundverschiedenen Situation, in der die nächste Büchse der Pandora erscheint.⁸⁹ Erst durch »Jack the Ripper, who kills Lulu, or kills her seriality, who de-terminates her«⁹⁰ kommt diese Sukzession der Bilder schließlich an ein Ende.

Mit Lulus Tod löst sich endgültig die vermeintliche Diskrepanz zwischen der inneren Motivation und dem äußeren Erscheinungsbild. Thomas Elsaesser greift Henri Langlois' Faszination für Louise Brooks auf, wenn er das Erscheinungsbild von Lulu mit dem Mechanismus des filmischen Mediums gleichsetzt: »Pabst called his film not *Earth-Spirit*, but *Pandora's Box*: Pandora's Box is the cinema-machine,

88 *Die Büchse der Pandora* (1929), 1:07:28.

89 Vgl. die Schachtel Pralinen, die der Marquis für Lulu erwirbt. Was man der Schachtel jedoch nicht ansieht, ist, dass der Baron Lulu und Alwa in der Hand hat und Alwa im Zuge dieser Erpressung für die Pralinen bezahlt. Koll hebt die Geschlossenheit der Szenenräume hervor, wenn er von »der Separation der dargestellten Welt in isolierte Räume« spricht. Koll, *Pandoras Schätze*, S. 277.

90 Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 902.

the machinery of filmic *mise-en-scène*.⁹¹ In dem Moment, da Lulu ihrem Mörder gegenübertritt, wird ihr Bild durch das Flackern einer Kerze segmentiert.

Jack the Ripper, as a stand-in for the spectator, wanting to grasp the presence that is Lulu, finds that he is distracted/ attracted by the flickering candle and the glittering object: oscillating between the source of light and its reflection, his gaze traverses the woman, making her an image, a phantom, a fading sight.⁹²

Durch ihren Tod ergibt sich schließlich die Trennung von Körper und Vorstellung. Bei letzterer handelt es sich nur selten um Lulus eigene Vorstellung, sondern vielmehr um eine Projektion auf die Figur Lulu.

Pabsts Film führt ein Objekt im Titel, das sich im Film nicht explizit als materielles Ding wiederfindet. Anders als Brownings *Dracula*, in dem eine Vielzahl unterschiedlicher Gefäße prominent im Bild inszeniert werden – die unter anderem die Schwelle zwischen Leben und Tod kennzeichnen –, nehmen die Kästen und Gehäuse in *Die Büchse der Pandora* eine weitaus dezentere Position ein. Pabsts Film inszeniert mit diesen Gefäßen sexualisierte Machtverhältnisse, die auf einer höchst problematischen Metonymie beruhen. Von Hesiod über Freud wird nahezu unverändert die Gleichsetzung der Frau mit einem Objekt, das für verborgenes Unheil einsteht, als Duplizität von äußerem Schein und verborgener Gefahr tradiert. Die Büchse der Pandora ist in diesem Sinne nicht absent, sondern als Ausdruck sexualisierender Macht (im Sinne von Michel Foucault)⁹³ absolut geworden.

Wenngleich Lulu erst durch das Plädoyer des Staatsanwalts als Pandora und somit mit der mythischen Büchse assoziiert wird, inszeniert Pabst sie von Beginn an als Objekt der Begierde. Die Besonderheit des Films liegt darin, dass Louise Brooks sich dem voyeuristischen Blick entzieht. Obwohl sie in zahlreichen Großaufnahmen erscheint, lässt sich von ihrem Gesicht nichts über ihre psychische Verfassung ablesen. Im Zuge der filmischen Inszenierung tritt hingegen der Modus der Betrachtung, der sie unterzogen wird, dafür umso stärker hervor.

Wie Dora und Erwin Panofskys mythologische Genealogie gezeigt hat, hat die Box nur eine mittelbare Verbindung zu Pandora. Lulus Gesicht erscheint als Maskenspiel, das sich einem Werturteil entzieht, aber Fremdzuschreibungen reflektiert. Die mythische Büchse lässt sich zwar nicht Lulu zuschreiben, aber die räumlichen Einschlüsse im Film (die Dose auf dem Kaminsims, die Deckelvasse im Rücken von Dr. Schön und die Kammer in den Theaterkulissen) markieren

91 Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 33.

92 Ebd., S. 33.

93 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* [1976], übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

die Machtstrukturen der filmischen Topographie. Vor dem Zusammenbruch der bürgerlichen Ordnung in Dr. Schöns Leben existiert eine Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum. In Lulus Wohnung wie in Schöns Arbeitszimmer erscheinen Requisiten, deren geschlossener Deckel die soziale Katastrophe vorausdeuten, die hinter einer Theaterkulisse ihren Ausgang nimmt. Nach Schöns Tod werden folglich die Machtverhältnisse der geschlossenen Räume von einem Spiel zwischen der Direktion des Blicks und dessen Entzug im Gerichtssaal abgelöst.

In *Die Büchse der Pandora* wird das namensgebende Gefäß nicht länger als Attribut der Hauptfigur eingesetzt. Stattdessen spielt der Film mit der Versuchung, Figuren auf einfache Beweggründe zu reduzieren. Die Kamera im Gerichtssaal markiert dabei eine doppelte Funktion des geschlossenen Raumes im Film. Einerseits verweist sie auf einen Prozess der Belichtung eines Augenblicks, dessen Produkt eine zeitliche Einteilung in ein ›ante‹ und ein ›post‹ vornimmt. Zwar tragen die Konsequenzen nicht die gleiche Fatalität wie die mythische Box, sie sind aber ebenso irreversibel. Andererseits wird die Fotografie in einer spezifischen Situation aufgenommen und zeugt somit jeweils von einem konkreten Kontext. Anders als bei der Beobachtung durch eine einfache optische Prothese (wie Fernglas oder Monokel) fixiert die kastenförmige Kamera einen Augenblick in einer Sukzession von Bildern. Das entwickelte Bild in Pabsts Film mag zwar uneindeutig sein, es führt damit aber ein zentrales Charakteristikum des Motivs vor Augen. Im Unterschied zum Bildmotiv entwickelt das kinematographische Motiv seine Bedeutung nicht in der augenblicklichen Betrachtung, sondern performativ, in Relation zu einer Matrix rekurrenter Objekte.

II. Räumliche Relationen eingeschlossener Räume

4. Spuren zwischen Objekt und Motiv

Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, dass der Autor verschwunden ist. Ebenso wenig reicht es aus, endlos zu wiederholen, dass Gott und Mensch tot sind, von einem gemeinsamen Tod ereilt wurden. Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden freigewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.¹

Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«

Im Werk, das mit dem Namen Alfred Hitchcock assoziiert wird, gibt es nicht nur eine Vielzahl an signifikanten Objekten,² sondern auch an Schachteln, Kisten und Boxen. Vom magischen Kasten in *The Lady Vanishes* (1938)³ über die Truhe in *Rope* (1948), in der im Zentrum einer Cocktailparty eine Leiche eingeschlossen ist, bis zu den verschiedenen Gehäusen in *Dial M for Murder* (1954).⁴ Filme, deren Hand-

1 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?« [1969], übers. von Hermann Kocyba, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 1003–1041, hier S. 1012.

2 Zur Inszenierung der Objekte bei Hitchcock siehe Mladen Dolar, »Hitchcocks Objekte«, übers. von Thomas Hübel, in: Slavoj Žižek et al., *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 27–44.

3 *The Lady Vanishes* (GB 1938, R.: Alfred Hitchcock), 0:55:22–0:55:26: »In magical circles we call it ›disappearing cabinet‹. You get inside and vanish.«

4 Die Gehäuse in *Dial M for Murder* stehen im Zentrum mehrerer doppelter Spiele: Dazu zählen die Box aus der Vorgeschichte von Swann (0:13:23–0:13:53 und 0:18:37–0:18:50), der Koffer, in den die Beute des fingierten Diebstahls geladen werden soll (0:28:19–0:28:40), die Handtasche, in der sich der Wohnungsschlüssel befindet (0:37:36–0:38:09, 0:35:28–0:36:09, 0:48:06–0:48:55, 1:04:44, 1:09:40–1:09:49, 1:34:28–1:34:42, 1:35:08–1:35:26 und 1:42:17–1:44:16, vgl. 0:17:11–0:17:28), das Nähkästchen (0:37:10–0:37:28, 0:51:43–0:52:25, 1:10:35–1:10:40) und der Aktenkoffer (1:22:27–1:23:40).

lungsraum sich wie in Sidney Lumets *Twelve Angry Men* (1957) überwiegend auf ein Setting beschränken, sind gerade deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie auf einem räumlichen Modell basieren, in dem jedes kleinste Detail – wie in einer Schachtel – beobachtbar wird und das von Bedeutung für das gesamte Arrangement ist. Dabei übernehmen insbesondere Motive⁵ eingeschlossener Räume eine konstitutive Funktion.

In diesen Filmen werden auf limitiertem Raum durch unscheinbare Objekte Ideen in Bewegung versetzt. Sie werden zum polyvalenten »Ding«, in dessen Lösung von der Einschränkung auf einen Zweck Thomas Macho den Unterschied zur »Requisite« verortet:

Requisiten sind Dinge, die eine Rolle spielen, und zwar in des Wortes doppelter Bedeutung: als unverzichtbar erforderliche Dinge und als Dinge, die auf der Bühne erscheinen, um sich zu »verstellen«. Dabei kann gerade die Notwendigkeit ein Bündnis mit der »Verstellung« eingehen; denn zumeist dienen die Requisiten nur einem einzigen Zweck. [...] Sie generieren – wie der Tisch, der bloß als Schreibtisch fungiert, nicht als Ess- oder Schminktisch – keine symbolische Polyvalenz. Gerade darin besteht die »Verstellung« der Kerzen und Tische: in der radikalen Reduktion des Möglichkeitssinns, der Vieldeutigkeit der Dinge.⁶

Im Film »verstellen« sich die »vieldeutigen« Dinge als Requisiten, wenn sie einen einzigen Zweck erfüllen. Wer aber legt fest, worin dieser eine Zweck besteht? Spätestens wenn es ein zweites oder ein drittes Mal in Erscheinung tritt, kann keine Sicherheit darüber bestehen, ob ein Ding nur den einen Zweck erfüllt. Wie eingangs bemerkt, werden Dinge durch die Positionierung in einem konkreten Kontext zu Objekten und schließlich durch Wiederholung und Variation zu Motiven.

Im Folgenden wird untersucht, wie wiederkehrende Objekte den Spurencharakter von Motiven erhalten. Neben *Lifeboat* (1944), *Dial M for Murder* und *Rear*

5 Braudy merkt beispielsweise an, dass Motive nicht als »definitiv«, sondern »indikativ« und in ihrem spezifischen Kontext untersucht werden sollten. Vgl. Leo Braudy, *The World in a Frame. What We See in Films*, Garden City: Anchor 1976, S. 40. Zudem legt Braudy starkes Gewicht auf das Objekt im Film: »In films every object has four dimensions – the realities of length and height, the suggestion of depth, and the potentiality of significance.« (Ebd., S. 37) Er geht soweit zu behaupten, dass Filme ihre Welten durch Objekte kreieren: »But films create their worlds through their objects. Without necessarily resetting these objects in a new context of plot meaning, they always reset them in a new context of visual meaning and continuity.« (Ebd., S. 38).

6 Thomas Macho, »Schauspielern denn auch die Dinge?« Anmerkungen zu einer Kulturgeschichte der Requisiten, in: Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, Paderborn: Fink 2014, S. 11–27, hier S. 13.

Window (1954), deren Handlung sich (überwiegend) auf den Raum eines einzigen Schauplatzes beschränkt, nimmt *Rope* eine besondere Position ein. Durch die Truhe als eingeschlossener Raum auf diegetischer Ebene und die Inszenierung anderer polyvalenter Dinge auf dem begrenzten Raum dieser geschlossenen Form gerät die räumliche Konstruktion des Films in den Vordergrund.

In den Filmen von Hitchcock, die sich allesamt durch eine »geschlossenen Form«⁷ auszeichnen, verweisen selbstreferentielle Details auf Inszenierungen der Protagonisten und reflektieren implizit Inszenierungsstrategien des jeweiligen Films. Bevor untersucht werden kann, wie Motive als Spuren aus der Relation von Objekten im Film hervorgehen, wird die Konstruktion einer Autorenpersona zu untersuchen sein, für die das Spurenlegen als Strategie und Machtgestus zum konstitutiven Markenzeichen wurde.

4.1 Signatur als Konstruktion

François Truffaut schrieb in seinem kontroversen Essay »Une certaine tendance du cinéma français«, erschienen 1954 in den *Cahiers du cinéma*, insbesondere Alfred Hitchcock eine herausragende Rolle zu. In einer Kritik an einer buchstäblichen Umsetzung von Drehbüchern in französischen Filmproduktionen plädierte Truffaut für eine Reevaluierung der Regisseure als »metteurs en scène«: »[...] les metteurs en scène sont et se veulent responsables des scénarios et dialogues qu'ils illustrent.«⁸ Filmemacher sollten in seinen Augen nicht einfach literarische Vorlagen auf die Leinwand bringen, nicht länger dem »psychologischen Realismus« einer »Tradition der Qualität« verpflichtet sein, sondern Kühnheiten (»l'audace certes«⁹) begehen und Filme kreieren, die den Anforderungen des Kinos als eigenständiges Medium gerecht würden. Truffaut führt damit die Idee einer Filmsprache fort, die Alexandre Astruc bereits 1948 unter der Bezeichnung »Caméra-stylo« aufwarf:

Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra-stylo*. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image

7 Brady, *The World in a Frame*, S. 44.

8 François Truffaut, »Une certaine tendance du cinéma français«, *Cahiers du Cinéma* 31 (1954), S. 15–29, hier S. 25.

9 Ebd., S. 26.

pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit.¹⁰

Für Truffaut war es kein Zufall, dass Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt allesamt französische Cineasten und Autoren seien, die oftmals ihre eigenen Dialoge schrieben und zuweilen sogar die Geschichten erfanden, die sie filmten.¹¹

In den folgenden Jahren basierte die Auseinandersetzung um eine Autorentheorie in den Vereinigten Staaten allerdings auf dem öffentlichkeitswirksamen Erscheinen verschiedener Regisseure, die sich im Umfeld einer neuen Ausrichtung des Studiosystems, im Anschluss an die ›Goldenen Jahre‹ Hollywoods, als autonome Künstlerfiguren inszenieren konnten.¹² In den Hintergrund geriet dabei zuweilen, dass die Autorenpolitik weniger die eigentlichen Inszenierungsstrategien der Autoren beschreibt, als dass sie vielmehr die Konturierung von Kunstfiguren fördert. So sah sich André Bazin als Herausgeber der *Cahiers du cinéma* 1957 dazu genötigt, vor der Gefahr eines ästhetischen Personenkultes (»un culte esthétique de la personnalité«¹³) zu warnen, der im Werk der Regisseure die jeweils charakteristische Handschrift der eigentlichen *Mise en Scène* vorziehe:

[...] chaque acte critique doit consister à référer l'œuvre en cause à un système de valeur, mais cette référence ne relève pas de la seule intelligence, la sûreté du jugement procède aussi, ou d'abord (si l'on ne donne à l'adverbe que son sens chronologique) de l'impression globale ressentie devant le film.¹⁴

Und an anderer Stelle schreibt Bazin:

[...] sa pratique exclusive mènerait à un autre péril: la négation de l'œuvre au profit de l'exaltation de son auteur. [...] Ce n'est point nier le rôle de l'auteur, mais lui res-

10 Alexandre Astruc, »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« [1948], in: *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984)*, Paris: L'Archipel 1992, S. 324–328, hier S. 325; Vgl. ebd., S. 328: »Voilà. Il s'agit pas d'une école, ni même d'un mouvement, peut-être simplement d'une tendance. D'une prise de conscience, d'une certaine transformation du cinéma, d'un certain avenir possible et du désir que nous avons de hâter cet avenir.«

11 Vgl. Truffaut, »Une certaine tendance«, S. 26.

12 Vgl. Joe McElhaney, »Hitchcock, Metteur-en-scène: 1954–60«, in: Thomas Leitch und Leland Poague (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Oxford u. a.: Wiley-Blackwell 2011, S. 329–346, hier S. 329.

13 André Bazin, »De la politique des auteurs«, *Cahiers du Cinéma* 70 (1957), S. 2–11, hier S. 11.

14 Ebd., S. 10.

tituer la préposition sans laquelle le substantif auteur n'est qu'un concept boîteux.
 ›Auteur‹, sans doute, mais *de* quoi?¹⁵

Ohne das vorangestellte Werk sei der ›Auteur‹ für Bazin nichts als ein wackeliges Konzept. Kritisierte Bazin die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Werk, würde Michel Foucault zwölf Jahre später in einem anderen Kontext (und in der Folge einer von Roland Barthes angestoßenen Diskussion über den »Tod des Autors«¹⁶) auf die diskursive Funktion der Autorschaft hinweisen und hervorheben, dass der Eigenname nicht mit dem verknüpften Individuum isomorph sei.¹⁷ Die Rolle, die der Autorname besitzt, gehe weit über die »Bezeichnungsfunktion« hinaus.¹⁸

Manche Kritiker nahmen den Aufruf von Truffaut begeistert auf, wie auch der Amerikaner Andrew Sarris, der Truffauts Polemik 1962 in eine Autorentheorie umformulierte: »It was largely against the inadequate theoretical formulation of *la politique des auteurs* that Bazin was reacting in his friendly critique. (Henceforth, I will abbreviate *la politique des auteurs* as the *auteur* theory to avoid confusion.)«¹⁹ Im Zuge dieser Theoretisierung setzte Sarris drei Prämissen, denen Autorenfilmer entsprechen sollten: Sie müssten über handwerkliche Fähigkeiten verfügen, ihre Filme müssten stilistisch konsistent sein, um eine charakteristische Signatur aufzuweisen, und in ihren Werken müsse sich eine Art immanenter Bedeutung (›interior meaning‹) entfalten, die aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Persönlichkeit des Regisseurs und seinem Material entstünde.²⁰

The three premises of the auteur theory may be visualized as three concentric circles: the outer circle as technique; the middle circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an *auteur*.²¹

Insbesondere die äußerst vage formulierte dritte Voraussetzung für einen »Auteur«, die darüber hinaus den Entwurf einer Persona der Beurteilung eines spe-

15 Ebd., S. 11 (Hervorhebung im Original).

16 Roland Barthes, »Der Tod des Autors« [1968], übers. von Matias Martinez, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

17 Vgl. Foucault, »Was ist ein Autor?«, S. 1013.

18 Vgl. ebd., S. 1012 f.

19 Andrew Sarris, »Notes on the Auteur Theory in 1962«, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, Malden und Oxford: Blackwell 2008, S. 35–45, hier S. 37.

20 Vgl. ebd., S. 43: »The third and ultimate premise of the *auteur* theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art.« (Hervorhebung im Original).

21 Ebd., S. 43.

zifischen Werkes vorzieht, lässt sich nur schwer rechtfertigen.²² Was könnte der von Sarris beschriebene »innere Kreis« anderes definieren als die Iteration der bekannten Charakteristika einer Autorenfigur? Trotz alledem hat sich die Rede vom Autorenfilmer, die mit der Projektion vielfältiger und komplexer Produktionsprozesse auf eine ikonische Persönlichkeit einhergeht, bis heute in der einen oder anderen Gestalt bewahrt, sei es als ökonomische Strategie, als Ausweis für einen charakteristischen Stil oder als biographisches Instrument.

Geoffrey Nowell-Smith gibt in der Einleitung seiner Monographie zu Luchino Visconti folgende Definition der Autorentheorie, die er als Produkt ihrer praktischen Anwendung sieht:

One essential corollary of the theory as it has been developed is the discovery that the defining characteristics of an author's work are not necessarily those which are most readily apparent. The purpose of criticism thus becomes to uncover behind superficial contrast of subject and treatment a hard core of basic and often recon-dite motifs. The pattern formed by these motifs ... is what gives an author's work its peculiar structure, both defining it internally and distinguishing one body of work from another.²³

Nowell-Smith sieht in dieser werkorientierten Herangehensweise den Vorteil, dass sie die interne Analyse des Werkkörpers als Ganzes zum einzig validen Objekt der Kritik macht.²⁴ Allerdings gesteht er ein, dass dieser »strukturelle Ansatz«, wie er ihn bezeichnet, etwaige Variationen im Werk außer Acht lässt sowie Aspekte, die nicht in derlei schematischen Rastern aufgehen.²⁵

Bemerkenswert bleibt an der Wendung von Nowell-Smith die Fokussierung auf Motive, in deren Wiederholung sich Muster abzeichnen sollen. Versteht sich Truffauts »politique des auteurs« noch als Appell für ein Autorenkino, das die medialen Charakteristika des Films auszuspielen weiß, wird das ›Autorenkino‹ insbesondere von britischen und amerikanischen Filmkritikern als Prädikat aufgegriffen. Nowell-Smith kehrt schließlich das Verhältnis zwischen Auteur und Werk endgültig um. Ausgangspunkt seiner Analyse ist nicht mehr die vermeintliche Schlüsselfigur für die Organisation einer Filmproduktion (die in den meisten Fällen, ganz im Gegenteil, von einem Ensemble an Beteiligten abhängt). Stattdessen untersucht er Strukturelemente im Werkkorpus. Die Verwendung des Adjektivs »recondite« lässt das Motiv auf etwas hinweisen, das dem Blick verborgen

22 Vgl. die unnachgiebige Polemik von Pauline Kael, »Circles and Squares«, *Film Quarterly* 16.3 (1963), S. 12–26.

23 Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti* [1967], London: BFI 2003, S. 10 f.

24 Vgl. ebd., S. 11.

25 Vgl. ebd., S. 11.

bleibt. In ihrer Wiederholung zeichnen sich derlei tiefgründige Motive als wahrnehmbare Muster ab, die sich als Spuren verfolgen lassen.

Mit der Suche nach Elementen, an deren Wiederholung sich die Charakteristika der Handschrift eines Autorenfilmers erkennen lassen, verfolgen Nowell-Smith und Sarris eine Methode, die der Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg 1979 als »Indizienparadigma« beschrieben hatte.²⁶ Ginzburg diagnostiziert ein neues »epistemologisches Modell«, das sich »im Verlauf des späten neunzehnten Jahrhunderts fast unbemerkt« herausbildet und das vermeintlich nebensächliche Detail zum Hauptgegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung erhebt.²⁷ Insbesondere in der Methodik des Kunsthistorikers Giovanni Morelli, der fiktiven Figur Sherlock Holmes und der Psychoanalyse von Sigmund Freud bemerkt Ginzburg eine Suche nach Indizien als Spurensuche: Morelli fand eine »neue Methode der korrekten Zuschreibung alter Meister«²⁸, indem er den Fokus auf »sekundäre Details« lenkte, welche die Eigenart einer charakteristischen Handschrift offenbarten. Während die Ermittlerfigur aus der Feder von Conan Doyle besondere Aufmerksamkeit auf Physiognomik und Details legte, die von den übrigen ProtagonistInnen kaum oder nur mit geringem Interesse beachtet wurden,²⁹ wurde die Arbeit Freuds, so Ginzburg, grundlegend von den Schriften Morellis beeinflusst:

Welche Bedeutung aber konnten Morellis Essays für Freud haben, der damals noch jung und relativ weit von der Psychoanalyse entfernt war? Freud selbst gibt darüber Auskunft: Sie boten eine Interpretationsmethode an, die aus nebensächlichen und unerheblichen Details aufschlußreiche Indizien gewann. Einzelheiten, die allgemein als trivial und unwesentlich gelten, als »nicht beachtenswert«, liefern den Schlüssel zu den höchsten Errungenschaften des menschlichen Geistes.³⁰

Das Indizienparadigma konzentriert sich also nicht allein auf die Spur als methodisches Charakteristikum, sondern ebenfalls auf Zusammenhänge, die einer oberflächlichen Betrachtung entgehen.

26 Carlo Ginzburg, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, übers. von Gisela Bonz, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach 1995, S. 7–44; die ursprüngliche Fassung des Aufsatzes erschien unter dem Titel »Spie. Radici di un paradigma indiziario«, in: Aldo G. Gargani (Hg.), *Crisi della ragione*, Turin: Einaudi 1979, S. 57–106.

27 Vgl. Ginzburg, »Spurensicherung«, S. 7.

28 Carlo Ginzburg, »Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes« [1979], in: Umberto Eco und Thomas A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, übers. von Christiane Spelsberg und Roger Willemsen, München: Wilhelm Fink 1985, S. 125–179, hier S. 125.

29 Es ließe sich anmerken, dass Edgar Allan Poes Dupin-Serie, die der Figur von Doyle vorausgeht, von mindestens ebenso großem Interesse wäre.

30 Ginzburg, »Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes«, S. 132 f.

Im Werk von Alfred Hitchcock lässt sich eine große Faszination für alle Arten von Spuren ablesen. Allerdings finden sich in seinen Filmen ebenso viele »falsche Fährten«, für die insbesondere professionelle Ermittler anfällig zu sein scheinen. Es gibt zahlreiche Objekte, die als Indizien fungieren und sich letztendlich als »MacGuffin«, als »Vorwand« oder »Finte«³¹ herausstellen, die nur in den Film eingeführt werden, um den Plot zu konstruieren, deren Bedeutung also vollkommen arbiträr ist. Im berühmten Interview mit François Truffaut exemplifiziert Hitchcock die Funktion des MacGuffins bezeichnender Weise am Beispiel eines Pakets:

F. T. Isn't the MacGuffin the pretext for the plot?

A. H. Well, it's the device, the gimmick, if you will, or the papers the spies are after. I'll tell you about it. Most of Kipling's stories, as you know, were set in India, and they dealt with the fighting between the natives and the British forces on the Afghanistan border. Many of them were spy stories, and they were concerned with the efforts to steal the secret plans out of a fortress. The theft of secret documents was the original MacGuffin. So the »MacGuffin« is the term we use to cover all that sort of thing: to steal plans or documents, or discover a secret, it doesn't matter what it is. And the logicians are wrong in trying to figure out the truth of a MacGuffin, since it's beside the point. The only thing that really matters is that in the picture the plans, documents, or secrets must seem to be of vital importance to the characters. To me, the narrator, they're of no importance whatever. You may be wondering where the term originated. It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says, »What's that package up there in the baggage rack?« And the other answers, »Oh, that's a MacGuffin.« The first one asks, »What's a MacGuffin?« »Well,« the other man says, »it's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands.« The first man says, »But there are no lions in the Scottish Highlands,« and the other one answers, »Well then, that's no MacGuffin!« So you see that a MacGuffin is actually nothing at all.³²

Für die Geschichte, die Hitchcock als Beispiel dient, mag der tatsächliche Inhalt der Box oder was sich hinter dem Apparat verbirgt, willkürlich sein. Zur Erklärung des Begriffs ist das eingeschobene Gleichnis jedoch elementar. Hitchcock, der das Gespräch selbst auf die Theorie des MacGuffins lenkt,³³ führt eine

31 François Truffaut, *Truffaut, Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München und Zürich: Diana 1999, S. 111 und 113.

32 François Truffaut, *Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, New York: Simon and Schuster 1967, S. 98 f.

33 Vgl. die Audioaufnahmen des Gesprächs von Alfred Hitchcock und François Truffaut, »Discussion about Hollywood through to »Notorious«...«, *The Hitchcock/Truffaut Tapes* (08/1962), <https://>

Binnenerzählung ein, in der sich, mit Rücksicht auf das Gespräch mit Truffaut, die Bedeutung gerade der Denkfigur erschließt, die im Rahmen der Erzählung »überhaupt nichts ist«³⁴. Auf inhaltlicher Ebene ist es selbstverständlich gleichgültig, ob es sich bei dem Gegenstand im Gepäcknetz um ein Paket handelt. Ein Paket würde in diesem Sinne ebenso seinen logischen Zweck erfüllen wie eine Tasche oder ein Koffer.³⁵ Für den Scherz, der in diesen Zeilen liegt, mag es zudem vollkommen irrelevant sein, ob sich letztendlich überhaupt etwas in diesem Paket befindet. Und trotzdem: Die Situation, in der sich dieser Scherz ereignet, formuliert das Versprechen, dass der Apparat in diesem Zugabteil, sobald er nur seinem Zweck zugeführt würde, tatsächlich Löwen in die Highlands versetzen könnte. Der Konjunktiv, das »schon möglich«, mit dem Hitchcock zur Erklärung des Namens »MacGuffin« ansetzt, offenbart den Mechanismus, in welchem die imaginäre Funktion größeres Gewicht erhält als die faktische Gewissheit.³⁶ In pragmatischer Hinsicht mag der MacGuffin vielleicht nichtig sein. Um Truffaut sein Konzept des MacGuffins darzustellen, benötigt Hitchcock jedoch diese Leerstelle, die in und durch seine Ausführungen unabdingbar wird. Der Scherz über den unbekanntem Inhalt basiert auf der mysteriösen Gestalt des Pakets, das gerade durch seine Intransparenz zur perfekten Projektionsfläche wird.

In Hitchcocks Erklärung zum MacGuffin offenbart sich eine Diskrepanz zwischen der Stilisierung des MacGuffin als redundantes Hilfsmittel und seiner tatsächlichen Funktion im Film, zwischen dem *was* Hitchcock als Strategie vorgibt und der Art und Weise *wie* die filmische Inszenierung verfährt. In diesem Zusammenhang wird das Paket zum Indikator für eine implizite Strategie.

Als MacGuffin mag die Erwartungshaltung, die an das enigmatische Objekt herangetragen wird, kaum dem tatsächlichen Inhalt entsprechen. Es geht dabei nicht um den Inhalt des Paketes, sondern um das virtuelle Potenzial, das dieses Objekt trägt. Eine Untersuchung von Projektionen auf derlei polyvalente Objekte bzw. Zeichen wäre nur schwer möglich, wenn sie in Alfred Hitchcocks Werk

the.hitchcock.zone/wiki/Interview:_Alfred_Hitchcock_and_Francois_Tuffaut_(Aug/1962) (letzter Zugriff: 29.03.2019), 11:58–12:24.

34 Truffaut, *Truffaut, Hitchcock*, S. 113.

35 In der Audioaufnahme des Gesprächs mit Truffaut beschreibt Hitchcock das Gebirge, den vorgeblichen Wirkungsort des Apparats, als arbiträr. Das Paket bleibt jedoch in allen anderen Varianten konstant.

36 Vgl. das von Vivian Sobchack beschriebene virtuelle Potenzial des »Maltese Falcon«, einem der bekanntesten MacGuffins: »The sum of these birds is, indeed, greater than its parts – for the ›thing‹ (or is it an idea?) that is the ›genus‹ (rather than the ›genuine‹) Maltese Falcon synthesizes them all. Concrete although immaterial and unique yet iterable, it is the *rara avis* that, even as it is hunted, collected, bought, sold, and always told, eludes any final capture.« Vivian Sobchack, »Chasing the Maltese Falcon: On the Fabrications of a Film Prop«, *Journal of Visual Culture* 6.2 (2007), S. 219–246, hier S. 220 f.

nicht selbst zum Gegenstand der Inszenierung würden. So beispielsweise in *Rope* – einem Film, den Hitchcock selbst als Experiment bezeichnete.³⁷

Da *Rope* als Spielfilm der Produktionsmethode eines TV-Films folgte, lohnt sich vorab ein Blick auf die TV-Filme, die Hitchcocks Spielfilme maßgeblich prägen sollten. In den TV-Produktionen, in denen er als Gastgeber auftrat, äußerte sich Alfred Hitchcock explizit zu seiner Rolle als Regisseur. Hitchcock tritt in den rahmenden Prologen und Epilogen als Deutungsmacht der kurzen Episoden auf und inszeniert damit einen Kurzschluss zwischen der inszenatorischen Strategie des Films und seiner Deutung des Gesehenen. Insbesondere die Episode »The Perfect Crime« (1957), die Spurensuche mit Kunstproduktion in einen Zusammenhang stellt, steht emblematisch für die doppelte Inszenierungsstrategie der Persona Hitchcock.

4.2 Die Persona Alfred Hitchcock, in Serie

Bevor Alfred Hitchcock durch das Interviewbuch von François Truffaut nicht nur als selbstbewusster Urheber unterhaltsamer Kinofilme, sondern als selbstreflektierter Theoretiker berühmt wurde, trat er in der TV-Serie *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1962) und später in *The Alfred Hitchcock Hour* (1962–1965) auf.³⁸ Obgleich Hitchcock nur bei zwanzig der 361 Episoden Regie führte (davon 17 Episoden von *Alfred Hitchcock Presents* und drei Episoden von *The Alfred Hitchcock Hour*), trugen die Serien wesentlich zu seiner Wahrnehmung in der Öffentlichkeit bei – noch bevor Hitchcock ab 1956 regelmäßig in Trailern zu seinen Spielfilmen zu sehen war.³⁹ Seine Fernsehauftritte waren essenziell für den Entwurf der Persona »Hitchcock«.

37 Vgl. Thomas Hemmeter, »Twisted Writing: *Rope* as an Experimental Film«, in: Walter Raubicheck und Walter Srebnick (Hg.), *Hitchcock's Rereleased Films: From »Rope« to »Vertigo«*, Detroit: Wayne State UP 1991, S. 253–265; Interview von Jack Mangan für WJZ, zitiert in Gilles Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock. Une esthétique de l'émergence«, *Cinémas: Revue d'Etudes Cinématographiques* 23.2-3 (2013), S. 69–95, hier S. 70: »Well, I actually tried a bit of television in a movie, you know. [...] I made a movie called *Rope*, you know, which was shot with one camera all the way through without any cutting. And in a sense was a kind of preview of television technique.«

38 Neben dem *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*, das ab 1955 von Richard E. Decker herausgegeben wurde, verlegten Simon and Schuster ab 1957 eine Serie von Kurzgeschichten, die an den Erfolg von *Alfred Hitchcock Presents* anschließen sollten. Vgl. Martin Grams Jr., »The Short Story Anthologies«, in: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*, London: Titan 2008, S. 174 f.

39 Vgl. die zweiteilige Sammlung transkribierter Trailer zu den Spielfilmen von Alfred Hitchcock in Alain Kerzoncuf, »Alfred Hitchcock's Trailers«, *Senses of Cinema* 35 (2005), http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers (Letzter Zugriff: 13.01.2019) und ders., »Alfred Hitchcock's Trailers: Part II«, *Senses of Cinema* 36 (2005), http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers_part2/ (Letzter Zugriff: 13.01.2019).

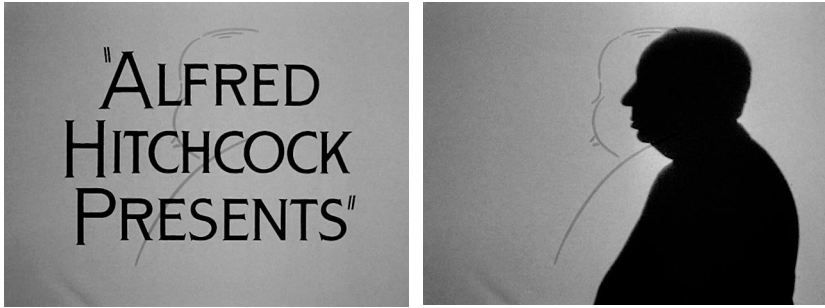


Abb. 4.1 & 4.2: Die Silhouette von Alfred Hitchcock im Vorspann zu *Alfred Hitchcock Presents*.

In Prologen und Epilogen, die den Hauptfilm rahmten, spielte er die Rolle des Urhebers. Jede Folge von *Alfred Hitchcock Presents* wird durch einen Auftritt von Hitchcock eingeleitet; am Ende der Sendung erscheint Hitchcock zudem erneut mit einem abschließenden Kommentar. Ehe Hitchcock den Bildraum betritt, setzt der ikonisch gewordene Vorspann ein, unterlegt mit Charles Gounods »Trauermarsch einer Marionette«:⁴⁰ Das Piktogramm seines Profils erscheint und wird kurz vom Titelschriftzug »Alfred Hitchcock Presents« überlagert (Abb. 4.2), bevor die Silhouette schließlich von seinem Schatten ausgefüllt wird (Abb. 4.3). Diese ikonische Erscheinung, in welcher der Schattenwurf »photographisch« registriert wird, entwirft eine »indexikalische Signatur«, die über den engen Sinn der Signatur als Handschrift hinausgeht.⁴¹ »Signer, c'est [...] une déclaration d'autorité, d'auctoritas et, dans le pire des cas, de propriété.«⁴² Hitchcocks Silhouette, die vor dem eigentlichen (Fernseh-)Film eine Leinwand füllt, verleiht den einzelnen Filmen damit die Authentizität des Stils seiner Spielfilme. Gleichzeitig bieten die Fernsehauftritte eine Bühne im Wohnzimmer eines internationalen Publikums, auf der die Persona des Autorenfilmers ausgearbeitet werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheint es äußerst passend, dass Hitchcocks markante Silhouette ex negativo als Schattenbild im Lichtbild abgebildet wird:

40 In *The Alfred Hitchcock Presents Companion* geben Grams und Wikstrom die Verwendung des Trauermarsches in F.W. Murnaus *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) als Inspirationsquelle für Hitchcock an. Martin Grams, Jr. und Patrik Wikstrom, *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Churchville: OTR 2001, S. 20: »Marnau [sic!] had stipulated that it be the musical background for the sequence involving the young couple and a photographer«.

41 Vgl. Claude Gandelman und Naomi Greene, »Fétichisme, Signature, Cinéma«, *Hors Cadre* 8.1 (1990), S. 147–161, hier S. 151: »On peut signer autrement qu'en apposant sa signature, sa marque, l'empreinte de son index. On peut signer en apposant sur l'œuvre son portrait, sa photographie, en un mot, son icône.«

42 Ebd., S. 153.

Hitchcock's shadow within the drawing serves a literal function as an ominous warning of imminent suspense, and symbolizes a long shadow he cast over the entire production. He may not have written any of the episodes or wraparounds, and only directed a small fraction of the programs, but chose key personnel who would serve and mimic his personality and aesthetic vision.⁴³

Gilles Delavaud spricht von einer »quasi-personnage«, wenn er die Kunstfigur Hitchcock zwischen Produzent und Regisseur beschreibt, die in den von James B. Allardice verfassten Prologen und Epilogen auftritt.⁴⁴ Entgegen der Ansage von Hitchcock in der ersten Episode der Serie, lediglich den Titel zu nennen und in einem Epilog eine abschließende Erklärung zu geben, sieht Delavaud die Aufgabe des Conférenciers Hitchcock in der Erregung der Aufmerksamkeit des Fernsehpublikums. Im Zuge einer »Ästhetik der Emergenz«⁴⁵, simuliert Hitchcock eine direkte Kommunikation mit seinem Publikum, die nicht nur den Anschein erweckt, er wende sich im Moment der Ausstrahlung an die Zuschauer, sondern auch, die Handlung würde sich ungeplant und unmittelbar ereignen.⁴⁶ Elemente aus dem Titel der Episode werden von Hitchcock vorab mit meist makabrem Humor aufgegriffen, bevor sie als Symbol oder Motiv im Film wiederkehren. Anders als in seinen Spielfilmen tritt nicht Alfred Hitchcock in einem Cameo auf, sondern Objekte, d. h. die Gegenstände und Themen aus seiner Einführung. Durch den vorangestellten Vorspann erscheint er als »metteur-en-scène-by-proxy«, der eine zentrale Idee oder aber eine Assoziation mit dem Titel der Episode einleitet – obgleich er an der eigentlichen Ausführung der Filmproduktion de facto nur in wenigen Fällen beteiligt war.

Der Epilog hingegen dient nur vordergründig einer Erklärung des Handlungsverlaufs. Im Fall des unmoralischen Ausgangs einer Erzählung konnte Hitchcock, in einem beiläufigen Kommentar, eine moralische Sanktion anhängen, um die Zensoren zu konsolidieren.

43 Andrew A. Erish, »Reclaiming ›Alfred Hitchcock Presents‹«, *Quarterly Review of Film and Video* 26.5 (2009), S. 285–392, hier S. 386.

44 Vgl. Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«.

45 Ebd., S. 84. Eine Formulierung, die Delavaud von William Paul entlehnt; William Paul, »The Aesthetics of Emergence«, *Film History* 5.3 (1993), S. 321–355. Allerdings hatte Paul bei dem Begriff der »Emergenz« nicht die Beschreibung der präsentischen Effekte in Hitchcocks Auftritten beabsichtigt, sondern die Wirkung eines Filmformats, das dem »flachen« Fernsehbild entgegengetreten sollte: dem 3-D-Film. Vgl. William Paul, »Breaking the Fourth Wall: ›Belascoism‹, Modernism, and a 3-D ›Kiss Me Kate‹«, *Film History* 16.3 (2004), S. 229–242; Ina Rae Hark, »Alfred Hitchcock Presents ›Dial M for Murder‹: The Submerged Televisuality of a Stage-to-Screen Adaptation«, in: R. Barton Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*, Albany: SUNY 2011, S. 201–212.

46 Vgl. Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«, S. 82–86.

I have been given more latitude in television than I ever had in motion pictures [...] It is paradoxical of course, but the movie people hedge you in with all sorts of artistic restrictions; whereas, in television I can quite literally get away with murder. At the end of one of our little stories, you see – a story in which a murderer apparently has gotten away nicely with his crime – I come on and give some small hint to the effect that the murderer didn't really get away with it at all. Let us call it a small tolerance. I do it simply as a necessary gesture to morality.⁴⁷

Indem Hitchcock einen Schematismus anwendet, der jedes unmoralische Ende mit der ausgestellten Autorität eines Conférenciers nachträglich straft, wirft er ein Schattenbild der Moralvorstellung der Epoche ins Wohnzimmer der Gesellschaft. »Pour Hitchcock, le véritable défi de sa conclusion – de son *post-scriptum*, comme il le dit – consiste à moraliser l'histoire tout en se moquant de la morale.«⁴⁸ Das Spiel mit dieser Moralvorstellung sowie der implizite Verstoß gegen den »Motion Picture Production Code«⁴⁹ ereignet sich auf dem schmalen Grat, auf dem der morbide Humor von Hitchcocks Produktionen inszeniert ist. So kommt beispielsweise der zum Mörder gewordene Detektiv aus der Episode »The Perfect Crime« – eine von zwanzig Folgen, in denen Hitchcock selbst Regie führte⁵⁰ – zwar ungestraft mit einem Mord davon. Abschließend fasst Hitchcock jedoch zusammen, dass dem Täter die Überreste seines Opfers dennoch zum Verhängnis wurden.⁵¹ An der Trennlinie zwischen Erzählung und Epilog wird der elegante Humor der Produktionen hinter dem Namen Hitchcock besonders deutlich.

»The Perfect Crime« nimmt einen besonders unmoralischen Verlauf, in dem ein Kästchen eine herausragende Rolle spielt. Eines Nachts erhält der Detektiv Charles Courtney (Vincent Price) unerwarteten Besuch in seiner New Yorker Wohnung. Der Besucher gibt sich als Strafverteidiger John Gregory (James Gregory) zu erkennen, der die Männer vertrat, die Courtney in den spektakulärsten Fällen seiner Laufbahn überführt hatte. Als Gregory seinem Gastgeber auseinandersetzt, dass Courtney in seinem letzten Fall für die Verurteilung eines unschuldigen

47 Grams und Wikstrom, *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, S. 44.

48 Gilles Delavaud, »La télévision selon Alfred Hitchcock«, S. 77; Thomas M. Leitch, »The Outer Circle: Hitchcock on Television«, in: Richard Allen und S. Ishii-Gonzalès (Hg.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, London: BFI 1999, S. 59–71, hier S. 64: »A curiously consistent feature of the episodes that feature successful murderers [...] is that the epilogues Hitchcock returns to supply at the end of each episode assure us that they were punished at all.«

49 Zum sogenannten »Hays Code« (1934–1967) siehe Mark Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, London: BFI 2006, S. 51–64; Tom Pollard, *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*, Boulder: Paradigm 2009, S. 49–88.

50 Hitchcock führte Regie bei 17 Folgen von *Alfred Hitchcock Presents* und drei Folgen von *The Alfred Hitchcock Hour*. Vgl. Leitch, »The Outer Circle«, S. 59.

51 Vgl. Erish, »Reclaiming »Alfred Hitchcock Presents««, S. 389.

Mannes (und eben nicht dessen Geliebter) gesorgt hat, erwürgt er den Verteidiger, äschert ihn in einem Brennofen im Nebenzimmer ein, brennt seine Überreste in eine Keramik und bannt damit die Zweifel an seiner Arbeit als Ermittler.

Am Ende des Films, das zwei Jahre nach dem Mord einsetzt, führt der Detektiv zwei Reporter und einen Fotografen durch sein Haus. Der Fotograf lichtet Courtney vor seiner großen Vitrine ab, in der er Objekte ausstellt, Indizien in von ihm aufgeklärten Verbrechen, die er als seine Trophäen bezeichnet: »perfect memories of so very many imperfect crimes.«⁵² Vor den Exponaten stehen Schilder, die den Namen des Täters und das Jahr der Verurteilung ausweisen. Wie die Indizien hinter ihm verweist die Fotografie, die sich im Film materialisiert, auf den Umstand, dass die Bedeutung eines jeden Indizes durch seinen Kontext bestimmt wird. Sobald es in eine Erzählung eingebettet wird, erhält es einen narrativen Hintergrund, der eine Historie beschreibt, die hinter seiner optischen Erscheinung im Raum steht. Die Objekte in der Vitrine stehen in ebenso mysteriöser Verbindung mit ihrem Schild wie die Momentaufnahme des arrivierten Ermittlers, der im gleichen Raum zum Täter wurde.

Als sich die Gruppe vom Salon in den Werkraum begibt, in dem Courtney seinem Hobby, der Töpferei, nachgeht, bittet ihn der Fotograf um ein weiteres Porträt.

Fotograf: I'd like to take a shot in there, if it's okay with you Mr. Courtney? You know, as a sort of a hobby room, where you let off steam?

Courtney: That's very apt of you, I must say, that reference to steam. You know the secret of good ceramics is in the baking process. You must have a super hot oven. The one I have in there is a most efficient instrument, believe me ... most efficient. (Er blickt auf seine Hände, mit denen er sein Opfer in der Szene zuvor erwürgt hat.)

Reporter (aus dem Nachbarzimmer): Mr. Courtney, is this the souvenir of some crime? I see there is nothing on the label.

Courtney: That? Oh no, not exactly. As a matter of fact, this particular vase was more or less of an experiment. I used a rather special kind of clay.⁵³

Der Mann mit der Kamera betritt den Werkraum und eröffnet, ohne es wissen zu können, ein Feld des Wortspiels zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung: Der abgelassene Dampf erhält, im Bezug auf das fatale Treffen zwischen Courtney und seinem Opfer, einen gewalttätigen Anklang. Als effizientes Mittel, um den Leichnam einzuäschern, liegt das Geheimnis (»secret« von lat. »secretus«, verborgen, eingeschlossen, privat) nicht nur sprichwörtlich in der Keramik, der Vase, aufgestellt zwischen Beweismitteln, die weniger perfekte

52 »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E03 (CBS, 20.10.1957, R.: Alfred Hitchcock), 0:04:13–0:04:19.

53 Ebd., 0:19:36–0:21:10.

Verbrechen überführt hatten. Hinzu kommt ein ›Suspense-Element, wenn der Reporter aus dem Nebenzimmer die Aufmerksamkeit auf genau diese Vase mit der naiven Frage lenkt, ob es sich hierbei ebenfalls um das Souvenir eines Verbrechens handelt.

Wenn Hitchcock in seinem Epilog darauf hinweist, dass die Ungeschicklichkeit einer Putzfrau Courtney zum Verhängnis wurde und diese als »charlady« bezeichnet, spielt er noch einmal auf das unglückliche Schicksal des Opfers an, dessen Asche gerade deshalb so effektiv beseitigt wurde, weil sie in eine unscheinbare Vasenform gebrannt wurde.



Abb. 4.3: Alfred Hitchcock präsentiert »The Perfect Crime« (1957).

Im Fall von »The Perfect Crime« hält Hitchcock seinen Epilog in Courtneys Wohnzimmer, der emblematisch für die Inszenierungsstrategie von *Alfred Hitchcock Presents* steht. Nunmehr sind die Möbel mit Laken bedeckt, um, wenn nicht die zwischenzeitliche Abwesenheit des fiktiven Bewohners anzuzeigen, doch zumindest den diegetischen Sprung zur metaleptischen Persona. Hitchcock betritt den Bildraum und lehnt sich in präziser *Mise en Scène* an die Vitrine, in die der Detektiv seine Souvenirs eingestellt hatte (Abb. 4.3). Auf Augenhöhe befindet sich das Label, hinter dem zuvor noch die Vase stand, welche die Überreste von Gregory einschloss und durch dessen fehlende Inschrift Courtneys Verbrechen als ein perfektes ausgewiesen werden sollte. Auf Höhe von Hitchcocks Hand scheint nun aber auch das Label vor der Box leer,⁵⁴ die Courtney zu Beginn der Episode seinem Opfer als Spieluhr vorgestellt hatte, als er auf seine Sammlung zu sprechen kam.

54 Für einen kurzen Augenblick wird – durch den von Hitchcocks Hand geworfenen Schatten (!) – sichtbar, dass das Schild lediglich durch eine Lichtspiegelung leer erscheint. »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E03 (1957), 0:21:10.

Mit dem Memorandum des Verbrechens aus der Erzählung auf Augenhöhe und der potenziell manipulativen Hand der Autorenpersona auf Höhe eines analogen Etiketts (einer analogen Oberfläche), scheint es, als ob Hitchcock das Verbrechen seines Vorgängers aufgeklärt und durch ein eigenes perfektes Verbrechen ergänzt hätte.

Sobald die Spieluhr geöffnet wird, erklingt Johannes Brahms' »Wiegenlied« (»Guten Abend, gut' Nacht«)⁵⁵. Der Vers »Morgen Früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt«, in der christlichen Tradition der »humilitas« verfasst, greift die Analogie von Schlaf und Tod auf. In »The Perfect Crime« wird die Entscheidung zwischen Leben und Entschlafen nicht einer göttlichen Instanz unterworfen, sondern zur Willensentscheidung von Courtney. Das Handeln des zum Mörder gewordenen Ermittlers wird wiederum dem Regisseur Alfred Hitchcock unterstellt, der das Schicksal seiner Figuren wie ein Puppenspieler dirigiert. Wenn man bedenkt, dass Hitchcock sein Publikum stets mit den Worten »good evening« begrüßte, erhält das Wiegenlied aus der Box in den Händen eines Mörders einen programmatischen Beiklang, durch den Alfred Hitchcock die Rolle des allmächtigen Vaters zukommt. Allerdings gibt es bei dem allmächtigen Produzenten, der durch seine Kontrolle über die Diegese in den Vordergrund tritt, einen Haken. In den Worten von Brian McHale: »[T]he artist represented in the act of creation or destruction is himself inevitably a fiction.«⁵⁶ Obgleich seine Monologe von einem anderen geschrieben wurden und er nur in wenigen Episoden von *Alfred Hitchcock Presents* selbst Regie führte, spielte Hitchcock die Rolle des Urhebers in den Prologen und Epilogen des nach ihm benannten Programms. Durch die Verkörperung der Persona Hitchcock erhält die immaterielle Idee des Auteurs eine scheinbar stabile Substanz. Die mit dem Namen Hitchcock assoziierten Filme hingegen verfahren auf umgekehrte Weise, wenn sie den Anschein erwecken, dass sich hinter den diegetischen Objekten eine Bedeutung verbirgt, die über das hinausgeht, was unmittelbar vor Augen liegt: ein Netzwerk, durch dessen Relationen sich Objekte in Motive wandeln.

55 Das vierte Lied aus »Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier«, op. 49 Nr. 4. Zur Textgenese des »Wiegenliedes« siehe Johannes Behr, »Das *Wiegenlied* von Brahms«, in: Antje Tumat (Hg.), *Von Volkston und Romantik: Des Knaben Wunderhorn in der Musik*, Heidelberg: Winter 2008, S. 115–123. Darüber hinaus weist Jürgen Schulz-Grobe Elemente mittelalterlicher Liebesbriefverse in Brahms Wiegenlied nach – eine Technik, die er in Analogie zur Struktur des sogenannten »Münchner Minnekästchens« setzt: »Mit Rosen bedacht« – mittelalterliche Liebesbriefverse und die Möglichkeit ihrer »romantischen« Aktualisierung«, in: Ute Jung-Kaiser (Hg.), *Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten*, Bern: Peter Lang 2004, S. 33–48.

56 Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [1987], London und New York: Routledge 2003, S. 30.

4.3 Spuren in Alfred Hitchcocks *Rope* (1948)

In Hitchcocks Spielfilmen gibt es, anders als in der TV-Serie, keine explizite »metadiegetische«⁵⁷ Ebene, die den Filmen voransteht. Keine ironische Brechung durch eine Persona, die das Schicksal ihrer Protagonisten wie ein Puppenspieler kontrolliert. Und dennoch verlaufen zahlreiche Spuren durch die Filme, die den Verdacht nahelegen, es gäbe unter der Oberfläche der augenscheinlichen Szene eine implizite Kehrseite. Derlei verborgene Kontexte, so meine These, liegen in den inszenierten Objekten begründet.

In Alfred Hitchcocks *Rope* ereignet sich, wie in »The Perfect Crime«, ein Mord, der von den Tätern als perfekt angesehen wird: Die beiden Junggesellen Brandon (John Dall) und Phillip (Farley Granger) ermorden ihren ehemaligen Schulkameraden David. Sie verstecken ihn in einer antiken Truhe (»cassone«),⁵⁸ um in (unsichtbarer) Anwesenheit des Leichnams eine Cocktailparty abzuhalten. »That wooden chest«, wird Hitchcock später bemerken, »practically played second lead in the picture.«⁵⁹ Neben dem Vater, der Tante und der Verlobten des Toten ist zu diesem Fest auch der ehemalige »housemaster« Rupert Cadell (James Stewart) geladen, der Indizien im Verhalten, in Dialogen und Objekten aufspürt und dadurch die Täter letztendlich überführt.

Rupert betritt den Bildraum als Semiotiker. Ihm bleiben weder der ungewöhnliche Anlass für den kostspieligen Champagner verborgen noch das Stottern des Gastgebers oder die eigentümliche Präsentation des Dinners auf der Cassone, die er unmittelbar auf eine Schauergeschichte zurückführt.⁶⁰ Er spürt eine Reihe von Indizien auf, bevor er auf das Verbrechen stößt, das sich in ebendiesem Zimmer vor der Ankunft der Gäste ereignet hat. Vor diesem Hintergrund stellt *Rope* eine invertierte Detektivgeschichte dar.

Ebenso wie in »The Perfect Crime« beweist Brandon einen Blick für die Symbolik von Gegenständen, wenn er bemerkt, sie sollten das Glas ihres Opfers für die Nachwelt erhalten. Nur sei es schade um die Vollständigkeit des Sets.⁶¹ Selbst-

57 Vgl. Mieke Bal, »Notes on Narrative Embedding«, übers. von Eve Tavor, *Poetics Today* 2.2 (1981), S. 41–59.

58 Zu den »cassoni« der Renaissance siehe Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, Sussex/London: Starcity/Art Books International 1997; Cristelle L. Baskins, »Cassone« *Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge UP 1998.

59 Alfred Hitchcock, »My Most Exciting Picture« [1948], in: Sidney Gottlieb (Hg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Berkeley: University of California Press 1997, S. 275–284, hier S. 281.

60 *Rope* (USA 1948, R.: Alfred Hitchcock), 0:29:34–0:29:59: »The Mistletoe Bough«.

61 Ebd., 0:04:54–0:05:15: »Now, this is a museum piece now. We really should preserve it for posterity. Except it is such good crystal and I'd hate to break up the set. Out of this David Kentley had his last drink.«

verständlich handelt es sich nur um einen Scherz, würde die Ausstellung eines einzelnen Kristallglases doch Fragen nach sich ziehen und das Glas in einen Zeitkristall à la Gilles Deleuze verwandeln, in dem sich ihre Tat ablesen ließe. Es ist bezeichnend, dass Phillip, dessen Hände es waren, die das Seil um die Kehle ihres Opfers zusammenzogen, nicht zum Lachen zumute ist. Das titelgebende Seil zieht sich wie ein roter Faden durch den Film und stellt dennoch alles andere als einen MacGuffin dar. Vordergründig scheint es vollkommen arbiträr, mit welchem Werkzeug David ermordet wird. Es erfüllt keine narrative Funktion. Wenn es hingegen, an einer Stelle des Films, aus der Truhe heraushängt, verknüpft es den Innenraum der Truhe und ihren Inhalt mit dem Raum, in dem sich der Mord ereignet hat – es stellt gleichsam eine kausale Verbindung zwischen dem Innenraum der Truhe und dem Interieur des Salons her, ebenso wie es als Indiz von der zu Beginn des Films ausagierten Tat zeugt. Das Seil wird zum Symbol des Todes und erhält dennoch andere Verwendungen. Es wird, in den Worten von Mladen Dolar, zum »reisenden Objekt«. ⁶² Beispielsweise wenn Brandon es dazu verwendet, um Bücher zusammenzuznüren, die er dem ahnungslosen Vater ihres Opfers übergibt, oder wenn es ein drittes Mal in den Händen ihres ehemaligen Lehrers Rupert Cadell wiederkehrt, der im Begriff ist, sie ihres Verbrechens zu überführen. ⁶³ Um Mr. Kentleys Bücher gebunden, trägt das Seil eine rein funktionale Bedeutung, während es in den Händen von Rupert als Galgenstrick erscheint. Nichtsdestotrotz führt die szenische Genealogie des Seils zur Anfangsszene der Filmhandlung, in der die beiden Hauptfiguren in der geschützten Abgeschlossenheit ihrer Dachgeschosswohnung einen kalkulierten Mord begehen. ⁶⁴

Im Hinblick auf die räumliche Organisation in Alfred Hitchcocks *Rope* tritt der Einschluss in doppelter Hinsicht zu Tage. Er erscheint zunächst als Setting, dem Ort der Handlung, an dem sich der Mord ereignet. Die Isolation der Wohnung wird durch den kurzen Prolog des Films besonders hervorgehoben, in dem ein Polizist zwei Jungen über die Straße führt – eine Geste, die gleichermaßen schützend und mahnend wirkt. Die Kamera schwenkt suchend von dieser Szenerie auf ein großes Fenster, hinter dem – am helllichten Tag – die Vorhänge zugezogen sind, während die Streicher der nicht-diegetischen Musik ein unheilvolles Decrescendo spielen. Kurz nach dem Aussetzen der Musik ist ein Schrei zu vernehmen und ein Schnitt versetzt uns plötzlich in den Salon, hinter die Vorhänge, und in medias res. Der zweite Einschluss befindet sich innerhalb dieses Salons in Form

62 Mladen Dolar, »Hitchcocks Objekte«, S. 32; vgl. Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, Berlin: Merve 1991, S. 54–57.

63 *Rope* (1948), 1:09:09–1:09:39.

64 Vgl. die Episode »Lamb to the Slaughter« (*Alfred Hitchcock Presents* S03 E28, CBS 13.4.1958, R.: Alfred Hitchcock) in der Mary Maloney (Barbara Bel Geddes) ihren Mann mit einem Eisbein erschlägt und das Mordwerkzeug am Ende den ahnungslosen Ermittlern versetzt.

einer Truhe, in die Brandon und Phillip den mit diesem Schrei dahingeschiedenen David legen. Durch Platzierung des Leichnams in der geschlossenen Truhe, die den Film hindurch sichtbar bleibt, die aber erst am Ende des Films wieder geöffnet wird, befindet sich der Ermordete im Mittelpunkt der Handlung, bleibt in seinem Versteck jedoch unsichtbar. Die Handlung in *Rope* setzt demnach mit einem Widerspruch ein: mit einem Mordopfer, das, obgleich es erdrosselt wird, genügend Luft findet, um einen Schrei auszustoßen. In der räumlichen Organisation bleibt diese Widersprüchlichkeit den gesamten Film hindurch präsent.⁶⁵ Der räumliche Einschluss findet sich in *Rope* demnach im Setting, das sich, nach aristotelischem Vorbild, auf einen Schauplatz beschränkt, und in Gestalt eines Objekts in dieser Diegese, das ein Geheimnis offen präsentiert, den ex post facto auftretenden Gästen aber die Einsicht verwehrt.

Michael Walker fasst *Rope* und *Lifeboat*, deren Bildräume auf ein Setting begrenzt sind, unter den Überbegriff der »confined spaces«.⁶⁶ Diese Räume können sowohl eine klaustrophobische Wirkung hervorrufen, als auch der Inszenierung voyeuristischer Blickkonstellationen dienen.

Confined spaces is a loose term. I wanted a designation which covered two sorts of setting in Hitchcock: on the one hand, small private rooms such as bathrooms and toilets; on the other, a variety of public spaces, from jails to telephone booths, which enclose the characters in more or less claustrophobic ways. There are also more elaborate examples: the action of *Lifeboat* is entirely confined to the lifeboat itself; that of *Rope* to the increasingly claustrophobic apartment of the two killers. But my concern here is with small rooms and with ›boxed-in‹ spaces such as booths, bunks and trunks, where the sense of confinement functions in two broadly contrasting ways: either as retreat/hiding place from the world or as an imprisoning cage.⁶⁷

Für Walker übernehmen diese »confined spaces« zwei Hauptfunktionen: Sie können einen verborgenen oder privaten Raum beschreiben (wie das Badezimmer)

65 Diese logische Ungereimtheit ließe sich unter das subsumieren, was D. A. Miller als Hitchcocks »understyle« bezeichnet. Miller versteht darunter eine ironische und selbstreferenzielle Geste, durch welche die Signatur Hitchcocks auffällig wird. Vgl. D. A. Miller, *Hidden Hitchcock*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2016, 55–92, insbes. S. 72: »I call this strange allowance for error Hitchcock's *understyle* – by which term I mean to point up the double status of so many of *Rope's* continuity violations and technical faults.« (Hervorhebung im Original) Der Schrei wurde jedoch, nach meinem Wissen, in keinem Kommentar aufgegriffen.

66 Vgl. Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam UP 2005, S. 111. Vgl. auch Peter Wollen, »Rope«: Three Hypotheses«, in: Allen und Ishii-Gonzalès (Hg.), *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, S. 75–85, insbes. S. 82 f.

67 Walker, *Hitchcock's Motifs*, S. 111.

oder Räume bezeichnen, in denen Figuren eingeschlossen werden. In letzteren sind die Figuren entweder sicher untergebracht oder den Blicken ungeschützt ausgesetzt – in diesen Fällen können sich vermeintliche Verstecke als prekär erweisen.⁶⁸ So zahlreich die Szenenbeispiele auch sind, die Walker anführt, so beschreibt er an ihnen weniger die Dynamik ihrer Inszenierung als vielmehr ihre symbolische Wirkung in meist psychologischen Schlussfolgerungen.⁶⁹ Damit stützt er vielmehr vorgefasste psychoanalytische Konzepte, die an Hitchcocks Werke herangetragen werden, als dass er die Muster untersucht, die sich aus der Dynamik der Inszenierung von Motiven in den spezifischen Filmbeispielen ergeben.

Im Gegensatz zu Walkers »confined spaces« soll an dieser Stelle von »enclosed spaces« die Rede sein, d. h. von räumlichen Einschlüssen, die etwas präsentieren und sich gleichzeitig einer direkten Einsicht entziehen. Von ihnen kann gerade deshalb als Motiv die Rede sein, weil sie ihre Funktion in der raumzeitlichen Inszenierung entfalten. In Anlehnung an Rheinberger ließen sie sich als »epistemisches Ding« beschreiben,⁷⁰ dessen Funktion sich erst durch seine Situation in einem Experimentierfeld entfaltet.

Die Bedeutung der Truhe in *Rope*, als räumlicher Einschluss im eingeschlossenen Raum, wird durch den Umstand gesteigert, dass sie eine Leerstelle in den Film einführt, dessen Montage einen einzigen kontinuierlichen »tracking shot« und damit uneingeschränkte Sichtbarkeit suggeriert. D. A. Miller gibt in seinem gleichermaßen raffinierten wie gewagten Essay »Anal ›Rope«« eine schematische Darstellung der Filmschnitte, die allein aufgrund technischer Notwendigkeit (bei einer maximalen Aufnahmedauer von weniger als zehn Minuten) unausweichlich waren. Miller weist jedoch darauf hin, dass die elf Schnitte⁷¹ im Film keinesfalls durchgängig durch »match cuts« kaschiert wurden. Ganz im Gegenteil alternieren unsichtbare und sichtbare Schnitte.⁷² Er führt diese Beobachtung gegen Kritiker ins Feld, die zwar die Homosexualität der beiden Täter erkannten, diese aber

68 Vgl. ebd., S. 121.

69 Vgl. ebd., S. 116: »The woman who hides the hero thus symbolises the protective mother, and the police the hostile, searching father. Once again, the overtones are Oedipal.«

70 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg: Basilisken-Presse 1992, S. 69: »Man könnte versuchsweise sagen, das »epistemische Ding« sei für die wissenschaftliche Tätigkeit das Äquivalent zur »Skulptur« für die Bildhauerei, zum »Bild« für die Malerei, oder zum »Gedicht« für die Poesie. Es ist das in der wissenschaftlichen Aktivität hervorgebrachte »Wissenschaftswirkliche.«

71 D. A. Miller weist auf einen Schnitt hin, der neben den zehn bekannten in der Forschung weitgehend übersehen wurde. Einen zwölften Schnitt relativiert er selbst. Vgl. Miller, *Hidden Hitchcock*, S. 87–89. Siehe auch D. A. Miller, »Anal ›Rope««, in: Diana Fuss (Hg.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge 1991, S. 119–141, hier S. 141.

72 Vgl. Miller, »Anal ›Rope««, S. 141.

nicht in Wechselbeziehung zu den technischen Aspekten setzten.⁷³ In den Augen von Miller markiert die Truhe (»closet«) den Ort der verborgenen Homosexualität, die durch die Inszenierung intelligibel wird.⁷⁴

No less busily than *Rope* excites a desire to see, it inspires a fear of seeing; the object of voyeuristic desire is precisely what must not catch the eye.

Yet how might a desire see what one is afraid to look at ever be gratified? Or how might a fear of what one can't stop desiring ever be allayed? The classic solution to both questions, of course, lies in *the closet*, which not only alleviates the trouble with connotation, by confining an otherwise totalizing homosexuality to a local habitation, but also relieves the trouble with denotation, by making this homosexuality visible only as a structure of occultation.⁷⁵

Eine solche Bedeutung im Detail wird gerade durch die Begrenzung des Personals und des Settings möglich. Ähnlich dem Kammerspiel nach Max Reinhardt liegen besondere Akzente auf Mimik und Gestik, aber auch auf dem Szenenbild und Objekten im Bildraum, die durch ihre Inszenierung zu Motiven werden.⁷⁶ Figurenkonflikte erhielten in Stücken, die nur auf wenigen Schauplätzen, meist in Innenräumen, ausgetragen wurden, eine psychologische Tiefe. »Sie enthüllten häufig hinter der Fassade gutbürgerlicher Ordnung die seelische Not und Lebenslüge der Figuren.«⁷⁷ Details werden in diesem Zusammenhang zu Spuren, durch die sichtbar wird, was andernfalls unsichtbar bleiben würde.

73 Vgl. ebd., S. 122.

74 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press 2008.

75 Miller, »Anal ›Rope«, S. 131 f. (Hervorhebung im Original).

76 Im Gegensatz zu expressionistischen Dramen hatte Max Reinhardt 1906 ein Theater eröffnet, das einem kleinen Auditorium naturalistische Dramen im Stile von August Strindberg (vgl. Kammerspiele von 1907 u. a. *Spöksonaten* | *Die Gespenstersonate*) und Hendrik Ibsen (*Et dukkehjem* | *Nora oder Ein Puppenheim*, 1879; *Gengangere* | *Gespenster*, 1881) gegenüberstellte. Kammerspiel-filme, insbesondere Realisierungen von Drehbüchern aus der Feder von Carl Mayer (siehe *Der letzte Mann*, DE 1924, R.: Murnau; *Scherben*, DE 1921, R.: Lupu Pick; *Sylvester*, DE 1924, R.: ders.) griffen die sozialpsychologische Tiefengestaltung der Charaktere, die Reduzierung der Handlung auf wenige Schauplätze und die Vorliebe für sprechende Details auf. Vgl. David Bordwell und Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education 2010, S. 95 f. und 352, 386. Chabrol und Rohmer erkennen in der Zusammenarbeit von Hitchcock und Ben Hecht Züge des Kammerspiels. Vgl. Eric Rohmer und Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris: Editions Universitaires 1957, S. 89; siehe auch Sidney Gottlieb, »Early Hitchcock: The German Influence«, in: ders. und Christopher Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Detroit: Wayne State UP 2002, S. 35–58, hier S. 40.

77 Roland Dreßler, »Kammerspiel«, in: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 525.

4.4 Das Lachen, das im Halse stecken bleibt

In *Rope* existiert ein deutliches Gefälle in der Informationsverteilung, das die RezipientInnen, durch das Wissen um den Inhalt der Truhe, von Anfang an in eine kompliziertere Perspektive zwingt und auf der die Spannung des Films maßgeblich beruht. In dieser Mitwisserschaft liegt der morbide Humor begründet, der sich durch den Film zieht. So erwidert Brandon auf die Frage eines Gastes, Kenneth (Douglas Dick), anlässlich des ausgeschenkten Champagners, ob jemand Geburtstag habe: »It's really almost the opposite.«⁷⁸ Wenig später äußert Kenneth auf die Mitteilung, Phillip würde demnächst sein Konzertdebüt geben, »I hope you knock 'em dead.«⁷⁹ Und als die handelnde Tante des jüngst Ermordeten Phillip prophezeit, dass seine Hände ihm großen Ruhm bescheren würden,⁸⁰ erblasst dieser nicht, weil er an die Tatstatur eines Pianos unter seinen Fingern denkt.

Auf die karnevalesken Dimensionen im bachtinschen Sinne bei Hitchcock hat bereits David Sterritt, mit besonderer Hinsicht auf *Rope*, *Psycho* und *Frenzy*, hingewiesen.⁸¹ Allerdings geht es hier weniger um die Darstellung eines karnevalesken Gegenraumes, der sukzessiv auf die normalen Verhältnisse folgt, diese verkehrt und schließlich wieder durch die Verhältnisse der Normalität abgelöst wird. In *Rope* handelt es sich vielmehr um die Darstellung ›normaler‹ Verhältnisse, die simultan mit einer gesellschaftlichen Schattenseite kontrastiert werden. Der an sich gesellschaftliche Anlass einer Cocktailparty wird von einem Mord überschattet, der sich nicht nur in denselben Räumlichkeiten ereignet hat, auch befindet sich der Leichnam nach wie vor in diesem Raum. Dabei dient die Truhe, in der sich der Körper von David Kentley befindet, als Verifikationslinie. Sie ist das Indiz, das beständig an das Gewaltverbrechen erinnert. In diesem Sinne entspricht die Situation, in der sich Brandon und Phillip befinden, an das Spiel mit dem Springteufel, das Bergson in seinem erstmals 1900 erschienen Essay über die Bedeutung des Komischen aufwirft, wenn er auf die Komik zu sprechen kommt, die auch im Antagonismus zweier Wortbedeutungen liegt:

Wir alle haben einst mit dem Teufel gespielt, der aus seinem Kasten springt. Drückt man ihn hinein, so schnell er wieder heraus. Drückt man ihn noch tiefer hinein, so springt er noch höher. Erdrückt man ihn unter seinem Deckel, so sprengt er oft das Ganze in die Luft. Ich weiß nicht, ob es sich um ein sehr altes Spielzeug handelt; sicher aber ist der Spaß, den es bereitet, zeitlos. Es ist der Konflikt zwischen zwei

78 *Rope* (1948), 0:17:32–0:17:39.

79 Ebd., 0:17:57–0:17:58.

80 Ebd., 0:26:41–0:26:55.

81 Vgl. David Sterritt, »The Diabolic Imagination: Hitchcock, Bakhtin, and the Carnivalization of Cinema«, in: Gottlieb und Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock*, S. 93–112.

Widersachern, von denen der eine, rein mechanische, dem anderen meist unterliegt. Und der andere findet das lustig. Den gleichen Spaß leistet sich die Katze, wenn sie die Maus wie eine Sprungfeder fortschnellen lässt und dann mit einem Schlag ihrer Pfote wieder festnagelt.⁸²

Spannungsreich wird dieses Hin und Her, als die Haushälterin Mrs. Wilson (Edith Evanson) die Truhe abräumt, auf der die beiden Gastgeber das Dinner ausgebreitet haben. Die Kamera bleibt für nahezu zwei Minuten auf die Truhe gerichtet, während die versammelten Gäste im Hintergrund über den Verbleib von David spekulieren.⁸³ Die Erwartung, dass sich die Truhe bald öffnen könnte und sich damit die Anrichte, von der vor kurzem noch Speisen gereicht wurden, als Sarg offenbart, erzeugt ein Spannungsmoment, gleichermaßen im Sinne des »Suspense«⁸⁴ wie im Sinne von Bergson. Als Rupert der Haushälterin hilft, die Truhe anzuheben, tritt Brandon plötzlich hinzu und drückt den Deckel wieder herunter (Abb. 4.5).

Rupert Cadell spielt auf ähnliche Weise Katz und Maus, wenn er in seinen Scherzen das Verhalten anderer als Mechanismen in sozialen Konventionen aufscheinen lässt. Als Rupert die Beinahe-Verlobte des Verstorbenen, Janet Walker (Joan Chandler), an ihrer jovialen Anrede (»charm«⁸⁵) erkennt, antwortet er auf die Frage, ob ihr die Beschreibungen gerecht würden, mit der Gegenfrage, ob sie Gerechtigkeit verdiene.⁸⁶ Mrs. Atwater, Davids Tante, wiederum spiegelt Rupert die Nichtigkeit ihrer unverbindlichen Aussagen, in denen nicht viel mehr Gehalt steckt als der Wille, Konversation zu betreiben.⁸⁷ Und dennoch scheinen sowohl Janet als auch Mrs. Atwater seinen Humor als bissig, aber ungefährlich hinzunehmen. Spätestens wenn Rupert radikale Ansichten zur Rechtfertigung des Mordes als Kunst und als Privileg einzelner äußert,⁸⁸ stimmen sie in seine ironische Fantasie ein.

82 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900], übers. von Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Meiner 2011, S. 56.

83 *Rope* (1948), 0:50:03–0:51:57.

84 Vgl. Truffaut, *Hitchcock*, S. 50–52, 81 und 144 f.

85 Der Kosename wird in ihrem Gebrauch auf eine Floskel reduziert, deren Verwendung zuweilen ironisch wirkt; vgl. *Rope* (1948), 0:20:42–0:20:50 und 0:39:14–0:39:17.

86 Ebd., 0:27:46–0:27:54: »Do you deserve justice?«

87 Ebd., 0:30:34–0:31:21 und 0:33:57–0:34:07.

88 Vgl. Thomas de Quincey, »On Murder Considered as One of the Fine Arts« [1827], in: *On Murder*, hg. von Robert Morrison, Oxford: Oxford UP 2006, S. 8–34; David Sterritt, »Morbid Psychologies and So Forth. The Fine Art of ›Rope««, in: Barton R. Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*, Albany: SUNY 2011, S. 159–172, hier S. 159 f.

Als Brandon vehement für die Seriosität des Scherzes eintritt, liegt es letztlich an Davids Vater, die Gesellschaft an die Morbidität ihres zynischen Gedankenspiels zu erinnern:

Mr. Kentley: Gentlemen, I'm serious.

Brandon: So are we, Mr. Kentley. The few are those men of such intellectual and cultural superiority that they are above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average men, the inferior men, because he needs them.

Mr. Kentley: Then obviously you agree with Nietzsche and his theory of the superman.

Brandon: Yes, I do.

Mr. Kentley: So did Hitler.⁸⁹

Brandon erkennt an dieser Stelle keine Differenzierung zwischen Scherz und Ernst und spricht in diesem Moment die Motivation für den Mord aus.

Bergson kennzeichnet das Lachen als einen korrigierenden Reflex. Im Abschnitt zur Situations- und Wortkomik schreibt er:

Was das Lachen hervorheben und korrigieren möchte, das ist dieses Starre, Fixfertige, Mechanische im Gegensatz zum Beweglichen, immerfort Wechselnden und Lebendigen, es ist Zerstretheit im Gegensatz zur Aufmerksamkeit, Automatismus im Gegensatz zu freiem Handeln.⁹⁰

Und an anderer Stelle heißt es: »Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.«⁹¹ Figuren und Körper, die in ihrem Äußeren oder in ihrem Handeln charakteristische Wiederholungen aufwiesen, einen Mechanismus ihrer Handlung, würden zu Automatismen.

Indem Janet und Mrs. Atwater Ruperts Bemerkungen, in denen die erstere als »femme fatale« und letztere als »brabbelnde« Alte typisiert werden, als Scherz aufgreifen, können sie über Ruperts Humor lachen. Durch ihr Lachen entgehen sie der Gefahr, auf einen Typus reduziert zu werden, der diesem Verhaltensmechanismus unterliegt, und erlangen das Vermögen, sich auf einem höheren Reflexionsniveau von dieser Zuschreibung zu distanzieren. Ganz anders wirkt das Lachen von Phillip. Wenn er auflacht,⁹² verrät er etwas über den Mechanismus, dem die von Brandon inszenierte Feierlichkeit untersteht.

89 *Rope* (1948), 0:36:23–0:36:41.

90 Bergson, *Das Lachen*, S. 92.

91 Ebd., S. 46.

92 *Rope* (1948), 0:47:10–0:47:25.

Rupert bedient sich der Hermetik des sozialen Raumes, wenn er sich zu Phillip ans Klavier setzt, um ihn zu verhören. Er ist irritiert von Phillips Zurechtweisung der Haushälterin, als sie der auffälligen Truhe gefährlich nahe kommt, und der Vehemenz, mit der er, wider Ruperts besseres Wissen, abstreitet, jemals auch nur einem Huhn den Hals umgedreht zu haben. Im Verhör von Phillip steht nicht dessen Charakter auf dem Prüfstand, sondern sein Wissen um die Hintergründe der absurden Situation, in der die Gäste aufeinandertreffen. Die Ungereimtheit seines Verhaltens hallt in den Dissonanzen des Stückes wider, das er auf dem Klavier zu spielen beginnt.

In stereotyper Manier⁹³ schaltet Rupert eine auf dem Klavier stehende Lampe an, um sein Verhör zu beginnen. Als Rupert keine Antwort auf die Frage erhält, was Phillip und Brandon im Schilde führen, und Phillip ihn lediglich darum bittet, die Lampe wieder auszuschalten, verlegt er sich auf eine andere Verhörmethode. Er setzt das auf dem Flügel stehende Metronom in Bewegung. Damit bedient er sich eines kastenförmigen Apparats, der die Geschwindigkeit von Phillips Spiel beeinflusst: Die Schläge des Metronoms hallen in einem Raum wider, der von Widersprüchen gefüllt ist. Indem sich Rupert des Metronoms bedient, bedient er Phillip wie einen Automaten, der sklavisch auf die Impulse des Metronoms reagiert. In dieser Situation, über die er unmöglich zu lachen vermag, wird Phillip förmlich zu einem Ding.

Als Rupert schließlich durch einen Irrtum einen Hut in die Hände bekommt, dessen Schweißband die Initialen des Vermissten trägt, beginnt er selbst, Spuren zu legen. Mit der Behauptung, er habe sein Zigarettenetui verlegt, kehrt er in die Wohnung zurück und macht sich den Mechanismus der komischen Inszenierung zu eigen, auf dem die Doppeldeutigkeit im Humor der Mörder beruht.⁹⁴

Zu Beginn erscheint die Ironie in Ruperts Humor komisch, da sie die Oberflächlichkeit gesellschaftlicher Interaktion offenlegt. Schließlich wird sein Lachen jedoch bedrohlich, weil sein eigenes Verhalten einem Mechanismus unterliegt. Seine Aussage hat Konsequenzen, die er selbst nicht kontrolliert und niemals kontrolliert hat: »[...] you've thrown my own words right back in my face, Brandon. You were right to, if nothing else a man should stand by his words. But you've given my words a meaning that I never dreamed of.«⁹⁵

Ruperts eigene Existenz ist bedroht. Nicht nur im Sinne einer körperlichen Gefahr, der er in der Gesellschaft zweier Mörder durchaus ausgesetzt ist, son-

93 Vgl. Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akademie 2006.

94 Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 73: »Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.«

95 *Rope* (1948), 1:12:43–1:13:50.

dern als sprechendes Subjekt, das mit seinen eigenen Aussagen konfrontiert wird. Ruperts Ironie erhält eine Bedeutung, die nicht seiner Macht unterliegt, aber tödliche Konsequenzen nach sich zog. In dem Maße, in dem sein Verdacht sich erhärtet, wird er mit den Konsequenzen seiner eigenen These konfrontiert, d. h. mit der Idee, die Brandon, und durch seine Instruktion auch Phillip, zu einer Ideologie entwickelt haben. Ruperts Lachen bleibt ihm sprichwörtlich im Halse stecken.

Es ist Rupert, der die Trennung zwischen diesen beiden Räumen zum Einsturz bringt, indem er den Truhendeckel anhebt. Ab dem Moment, in dem die Truhe geöffnet wird, ist es nicht mehr eine Frage der materiellen Evidenz, sondern die moralische Bewertung eines Mordes an sich, die zur Diskussion steht. Mit den abschließenden Schüssen aus dem geöffneten Fenster kollabiert die Isolation des experimentellen Raumes endgültig. *Rope* verhandelt also weniger eine karnevaleske Form, in der Machtverhältnisse invertiert werden, als das Lachen an sich, das ein solcher Umsturz hervorrufen kann. Vor diesem Hintergrund zeugt Ruperts Appell an die Gesellschaft im Raum außerhalb des Wohnzimmers als strafende Instanz am Ende des Films von der Resignation eines Mannes, der in seinem Zynismus den Blick auf die Konsequenzen seiner eigenen Position verloren hat.

Die Position der Persona Hitchcock bleibt im Gegensatz dazu umso beständiger. Hitchcock tritt zwar nicht persönlich in Erscheinung, hat aber dennoch einen Cameo-Auftritt:⁹⁶ Ein Neonlicht in Form seiner Silhouette – derselben, die auch zu Beginn der Fernsehserie zu sehen ist – kann mit Einsatz der Dämmerung im Hintergrund der Szenerie ausgemacht werden (Abb. 4.4).⁹⁷ Dabei werden die ersten Leuchtintervalle von einem Miniaturpferd auf dem Fensterbrett kaschiert, das die Persona gleich einem trojanischen Pferd in die Szenerie einführt. Das blinkende Licht leuchtet auf, kurz nachdem die Haushälterin die Truhe öffnen will. Damit tritt die Persona als Lichtfigur in die Szenerie ein, ohne greifbar zu werden. Hier ist es nicht der Schatten Hitchcocks, der über der Produktion liegt, sondern ein Hinweis auf seine *Mise en Scène*, genauer auf das Licht, in dem die Szene erscheint. Das Changieren der Silhouette zwischen Abwesenheit und Anwesenheit betont, dass neben dem Raum, wie ihn die Gäste gegenwärtig wahr-

96 Miller will Hitchcock bereits in der ersten Einstellung erkennen, während Leitch diese Einstellung in seinem Verzeichnis der Cameo-Auftritte nach David Barraclough nicht aufführt. Vgl. Miller, *Hidden Hitchcock*, S. 90; Thomas Leitch, *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*, New York: Checkmark 2002, S. 47, 49 und 283–285; David Barraclough, »Hitchcock's Cameo Appearances«, in: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*, London: Titan 2008, S. 32 f.

97 *Rope* (1948), ab 0:52:56. Vgl. Hitchcock, »My Most Exciting Picture«, S. 282; George E. Turner, »Rope – Something Different«, *American Cinematographer* 66.2 (1985), S. 34–40, hier S. 39. Obgleich im Film nahezu unsichtbar, prangt die Silhouette über einem Schriftzug der fiktiven Marke »Reduco« – einem Diätmittel (»obesity slayer«), für das Alfred Hitchcock mit einer Vorher-Nachher-Zeitungsanzeige im Cameo in *Lifeboat* als Werbefigur warb.

nehmen, ein Gegenraum existiert. Dieser Raum birgt die Erklärung für Davids Abwesenheit. Brandon und Phillip können auf diesen Gegenraum nur ungestraft anspielen, weil sie den Mord im Schutz der vorgezogenen Vorhänge, im Dunklen und im Ausschluss der Außenwelt, begangen haben.⁹⁸

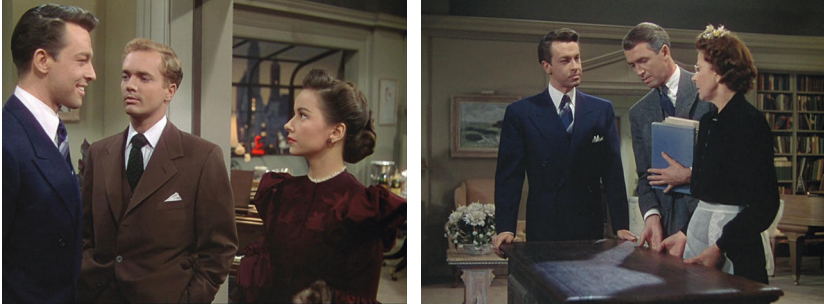


Abb. 4.4: Die rote Neon-Silhouette des Regisseurs in *Rope* (1948). | Abb. 4.5: Mrs. Wilson hebt dazu an, die Truhe zu öffnen, in der sich der Leichnam des vermissten Gastes befindet.

Dabei wird die Beleuchtung in *Rope* in drei Stadien auffällig. Das erste Mal, wenn das Appartement im Dämmerlicht erscheint, nachdem der Deckel der Truhe beinahe geöffnet wurde (Abb. 4.5). In der Skyline hinter dem Fenster sieht man die gelbliche Zimmerbeleuchtung einzelner anderer Wohnungen. Abermals wird das Licht auffällig, als Hitchcocks Silhouette an einer Stelle des Panoramas der Skyline von Manhattan rot aufleuchtet.⁹⁹ Das Blinken lässt den Effekt der Beleuchtung augenscheinlich werden und wird durch die roten und blaugrünen Linien – vermutlich ebenfalls Neonschriftzüge – verstärkt, die an den Fassaden der Hochhäuser verlaufen und aufscheinen, als die Gäste sich verabschiedet haben. Der dritte Lichteffect setzt letztlich ein, als Rupert in das Appartement zurückkehrt. Unter dem Vorwand, er habe sein Zigarettenetui verlegt – ein weiteres trojanisches Pferd – präsentiert er seinen Gastgeber in Form einer Erzählung seinen Verdacht, sie wären für das Verschwinden von David verantwortlich. Er imaginiert laut den vermeintlichen Tathergang und die Kamera folgt der spekulativen Beschreibung der Bewegungen wie einer Regieanweisung. Als Rupert das Seil, mit dem David erdrosselt wurde, aus seiner Tasche zieht, taucht die große Neon-Reklame an der gegenüberliegenden Hausfassade den Salon sporadisch in rotes und blaugrünes Licht:

98 Vgl. *Rope* (1948), 0:57:32–0:57:49; während Brandon es vermag, eine strikte Trennung aufrechtzuerhalten, verrät sich Philip durch seine Lichtscheu, die Rupert als Wahrheitsscheu auslegt; ebd., 0:03:07–0:03:13 und 0:45:06–0:45:19.

99 Zur Miniatur von Manhattan in der Kulisse von *Rope* siehe Turner, »Rope« – Something Different«, S. 38.

A full scale neon sign spelling out STORAGE in three colors – red, blue and green – [...] begins flashing just at the climax of the movie, when the murderers are revealed, so to speak, in their true colors. The neon provides lurid punctuation to a film of predominantly subdued hues.¹⁰⁰

Wurde Ruperts Verdacht durch die Spuren in Dialogen, Gesten und dem Szenenraum angereichert, vermag er seine Anklage unter dem Vorwand der Fiktion vorzubringen. In der Folge jedoch koexistieren zwei Perspektiven auf Brandon und Phillip, bzw. sie erscheinen buchstäblich in unterschiedlichem Licht: In Brandons Selbstdarstellung als harmlose Gastgeber, die ebenso in Sorge über das Verschwinden von David sind wie ihre Gäste, und als unmoralische Mörder, die eine morbide Befriedigung aus der Situation ziehen, wenn sie Davids Angehörigen Speisen von dessen Sarg reichen.

Wie kaum ein anderer inszenierte Alfred Hitchcock seine Persona als Signatur für ein Filmgenre zwischen Kriminalgeschichte und Suspense-Thriller. Einerseits sicherte sich Hitchcock durch prominente Werbeauftritte und im Zuge von Cameos in seinen eigenen Filmen die Instanz eines morbiden Geschichtenerzählers, der spätestens durch das Interview mit François Truffaut auch als selbstreflektierter Theoretiker bekannt wurde. Wenn allerdings die Strategien der Erzeugung von Suspense-Effekten mit der historischen Figur gleichgesetzt werden, besteht die Gefahr, einem »concept boîteux« (Bazin) aufzusitzen. In diesem Moment steht nicht mehr die Frage nach der Inszenierungsstrategie im Fokus, die in den spezifischen Filmen zum Tragen kommt, sondern lediglich die Reiteration eines vorgefassten Konzepts.

Dem entgegen habe ich zu zeigen versucht, dass die Persona Hitchcock maßgeblich von Hitchcocks Auftritten in seinen TV-Serien entworfen wurde. In den Episoden dieser Serien erhalten wiederkehrende Objekte eine signifikante Rolle, die oftmals das Schicksal der beteiligten Protagonisten verbürgen. Insbesondere in seinen Spielfilmen, die auf streng limitiertem Raum inszeniert wurden, kommt diese Spurensuche vollends zur Geltung. In diesen Ensembles stellen die diegetischen Objekte einen Referenzpunkt in den Handlungsrelationen der Protagonisten dar. Auf diese Weise können, wie in *Rope*, komplementäre Raumwahrnehmungen in Szene gesetzt werden, während der Handlungsverlauf weitgehend offen bleibt. Die Handlung ereignet sich in den geschlossenen Räumen wie in einem Experimentierfeld, in dem opake diegetische Objekte ein entsprechend großes Potenzial entfalten.

Das folgende Kapitel untersucht, inwiefern diese räumlichen Einteilungen des sichtbaren Handlungsraumes in Erscheinung treten und wie ihr Erscheinungsbild im Tiefenraum des Filmbildes wirkt.

100 Ebd., S. 39.

5. Bildsegmente im filmischen Raum

Sehen heißt, zur Kenntnis nehmen, daß das Bild die Struktur eines *davor-darin* besitzt: unzugänglich und auf Distanz haltend, so nah es auch sein mag – denn es ist die Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper. Das aber heißt genau – und zwar in nicht bloß allegorischer Weise –, daß *das Bild die Struktur einer Schwelle besitzt*. Die des Rahmens einer offenen Tür zum Beispiel. Ein sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums.¹

Georges Didi-Huberman, »Die endlose Schwelle des Blicks«

Das Filmbild birgt eine räumliche Dimension. Ungeachtet dessen, ob es sich um ein zwei- oder dreidimensionales Bildverfahren handelt, erscheint das Bild auf einem flachen Bildträger. Dabei evozieren die Anordnung der Bildkomponenten und die Bewegungen im Bild unterschiedliche Effekte räumlicher Tiefe. Während sich beispielsweise der Raum in den Filmen von Georges Méliès oder dem deutschen Expressionismus insbesondere durch die Mise en Scène von Kulissen und Ausleuchtung öffnet, entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe in Filmen wie *Citizen Kane* (1941) vor allem durch die gesteigerte Tiefenschärfe². Auf dem Bildträger werden jedoch das tatsächliche Volumen der räumlichen Verhältnisse und die Effekte des Trompe-l'Œil (u. a. durch Matte-Paintings) auf eine materielle Fläche reduziert. Wenn visuelle und akustische Objekte in der Diegese des Films untersucht werden, stellt sich die Frage, in welcher Beziehung sie zum Bildraum stehen (in dem sie lokalisiert sind). Lassen sich auch Bereiche des Bildes als »eingeschlossen« beschreiben, und in welcher Relation stehen diese Segmente? Welche Teilbereiche oder Räume gibt es im Bild, in welcher Beziehung stehen diese

1 Georges Didi-Huberman, »Die endlose Schwelle des Blicks«, in: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999, S. 235 (Hervorhebungen im Original).

2 Ein Effekt, der durch neu entwickelte Objektive, wesentlich empfindlichere Filmemulsionen und Fortschritte in der Beleuchtungstechnik möglich wurde.

zueinander und zum gesamten Film? Das vorliegende Kapitel untersucht die bildliche Dimension des Films als Topologie der Bildfelder. Insbesondere die Szenographie der Filme von Jacques Tati und Wes Anderson (die wiederum maßgeblich von den Bauten von Mark Friedberg geprägt sind) heben die räumliche Konstruktion des Bildaufbaus hervor. Sie erzielen den Eindruck durch klare Komposition in Kompartiments, die in den Filmen von Tati eine antagonistische Rolle zu den Figuren einnehmen. Dabei erhält der geschlossene Raum im Filmbild eine ordnende Funktion. In diesem Sinne schließt die Box den Rahmen um ein Ensemble, das – in diesem Verbund – in ein relatives Verhältnis zu seinem Umfeld tritt. Zugleich setzt sie ein Changierspiel zwischen bildlicher Oberfläche und Tiefenraum in Szene.

Auf der Grundlage theoretischer Betrachtungen zum filmischen Raum (von Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Étienne Souriau, Eric Rohmer und Karl Prümm) werden im zweiten Teil des Kapitels Studiofilme untersucht, deren Szenographie einem Laboraufbau gleicht. Am Beispiel von *Mon Oncle* (1958) und *Play Time* (1967) soll Tatis Konstruktion des Bildraumes und die Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Bildsegmenten untersucht werden. Die Analyse wird mit Blick auf die Interaktion der Protagonisten im architektonischen Raum von Andersons *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) und *The Darjeeling Limited* (2007) ergänzt, bevor das spezifisch audiovisuelle Ordnungsmodell des filmischen Raumes beschrieben wird, das in *Moonrise Kingdom* (2012) unter dem expliziten Hinweis auf audiovisuelle Motive entworfen wird. Um die Verbindung zwischen Bildraum und der Inszenierung sich wiederholender Objekte zurückzuführen, schließt das Kapitel mit einer Analyse des sozialen Raumentwurfs. Ausgehend von Jacques Rancières Lektüre der koexistenten, aber inkompatiblen Bildräume in Nicholas Rays *They Live by Night* (1948) soll die Frage beantwortet werden, welche Rolle Motive in der visuellen Topologie des Films einnehmen und inwiefern sie als Relais eingesetzt werden, um Figuren über eine räumliche Distanz hinweg miteinander zu verknüpfen. Ziel dieses Kapitels wird es sein, auf Verbindungen hinzuweisen, die sich aus einer räumlichen Komposition ergeben, in der sich mehrere geschlossene Räume gegenüber stehen.

5.1 Dimensionen des Raumes

Wie lässt sich ein dreidimensionaler Körper im Film abbilden? Als Antwort auf diese Frage gibt Rudolf Arnheim in seinem Plädoyer für die Filmkunst von 1932 zwei entscheidende Aspekte zu bedenken.³ Am Beispiel eines Würfels versucht er zu zeigen, dass jede Gestalt im »optischen Raum« eine mehr oder weniger »charakteristische«

3 Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a. M.: Fischer TB 1988, S. 24–26.

Position einnimmt, die von der Stellung im Raum und dem Verhältnis zum Beobachterstandpunkt abhängt.⁴ Das Erscheinungsbild eines Würfels würde in der frontalen Ansicht also eher einer Fläche gleichen, während eine diagonale Perspektive auf drei Seitenflächen die Gestalt des Würfels Arnheim zufolge besser wiedergeben würde. Das Arrangement sichtbarer Gegenstände im Bild hinge demnach grundsätzlich von der Positionierung im Raum ab. An zweiter Stelle verweist er auf die Perspektive der augenblicklichen Betrachtung, »von einem bestimmten Gesichtspunkt aus«:

Weil unsere Gesichtswelt voll von räumlichen Gegenständen ist, unser Auge (ebenso wie die Kamera) diesen Gesichtsraum aber in jedem Augenblick nur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus sieht und weil es noch dazu die Lichtreize, die von den Gegenständen zu ihm gelangen, nur aufnehmen kann, indem es sie in eine Fläche, die Netzhautfläche, projiziert – darum geschieht es, daß schon bei der Abbildung eines ganz einfachen Gegenstandes der Prozeß nicht mechanisch ist sondern gut oder schlecht angesetzt werden kann!⁵

Die Wahrnehmung des Gegenstands hängt für Arnheim demnach nicht nur von seinem Verhältnis zum Betrachter ab, sondern konstituiert sich als retinales Flächenbild. So kommt er zu dem Schluss, dass Film »weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild [wirkt,] sondern als ein Ineinander von beidem. *Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich.*«⁶ In einem ähnlichen Dualismus wird Étienne Souriau in seinem 1951 erschienenen Aufsatz den »leinwandlichen« (»écranique«) vom »diegetischen Raum« (»diégétique«) unterscheiden und hinzufügen, dass der diegetische Raum »nur im Denken des Zuschauers konstruiert wird.«⁷ Unterscheidet Arnheim zwischen der profilmischen Position des Körpers im Raum und der als Flächenprojektion wahrgenommenen Abbildung, differenziert Souriau die Flächenprojektion auf der Leinwand von der (Re-)Konstruktion des Raumes als Rezeptionsleistung.

Eric Rohmer hingegen unternimmt in seiner Dissertation zu F. W. Murnaus *Faust* eine Dreiteilung in der Konzeption des Raumes: den Bildraum der Projektion auf einen Träger (»l'espace pictural«), den profilmischen, architektonischen Raum des Szenenbildes (»l'espace architectural«) und den Filmraum (»l'espace filmique«).⁸ Letzterer setzt sich für Rohmer aus der Bewegung des Gefilmten (»mou-

4 Vgl. ebd., S. 24.

5 Ebd., S. 24 f.

6 Ebd., S. 27 (Hervorhebung im Original).

7 Étienne Souriau, »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« [1951], übers. von Frank Kessler, *Montage AV* 6.2 (1997), S. 140–157, hier S. 144.

8 Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau* [1977], Paris: Cahiers du cinéma 2000, S. 6 f.

vement du motif filmé), der Bewegung der Kamera (»mouvement de l'appareil«) und der Montage der Einstellungen zusammen.⁹ »En fait, ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.«¹⁰ Der Bildraum wiederum umschließt, was in der Kadrierung liegt. »Kadrierung«, wird Deleuze später ergänzen, »sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten. Das Bildfeld (*cadre*) konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören.«¹¹

Die drei von Rohmer differenzierten Räume des Films lassen sich allerdings nicht absolut voneinander trennen. Im Film erscheinen die Bauten vor der Kamera stets auf der Fläche des Bildes und die Veränderungen der Kadrierung sind charakteristisch für das Bewegtbild. Vielmehr stellen sie eine theoretische Unterscheidung dar, durch welche die spezifischen Effekte des räumlichen Eindrucks und die Beziehungen zwischen Aspekten der räumlichen Konstruktion beschreibbar werden. Bemerkenswert bleibt, dass dem Begriff des Bildraumes ein latentes Paradox anhaftet, trifft die Projektion doch auf eine plane Oberfläche, auf der der abgebildete Raum in einer Tiefendimension wahrgenommen wird. Die Widersprüchlichkeit, die in diesem Kompositum angelegt ist, teilt die figurative Malerei mit dem Filmbild. So vergleicht Rohmer das Verhältnis von Licht und Schatten in den Filmen Murnaus unter anderem mit Werken von Rembrandt, Vermeer und Caravaggio.

Neben der Malerei dient unter anderem in den filmtheoretischen Schriften von Hugo Münsterberg das Theater als Referenz,¹² wenn es darum geht, den Eindruck einer räumlichen Wirkung (über das räumliche Verhältnis von Bildelementen, die perspektivische Darstellung und die Bewegung im Raum) begreifbar zu machen. Münsterberg betont die unmittelbare Wirkung des optischen Eindrucks, durch den das Filmbild – ungeachtet der Fläche des Bildträgers – als Tiefenraum wahrgenommen wird.

Of course, when we are sitting in the picture palace, we know that we see a flat screen and that the object which we see has only two dimensions, right-left, and up-down, but not the third dimension of depth, of distance toward us or away from us. It is flat like a picture and never plastic like a work of sculpture or archi-

9 Ebd., S. 75.

10 Ebd., S. 7.

11 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 27 (im Original zum Teil kursiviert).

12 Siehe Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings* [1916], New York und London: Routledge 2002, S. 68.

ecture or like a stage. Yet this knowledge is not immediate impression. We have no right whatsoever to say that the scenes which we see on the screen appear to us as flat pictures.¹³

Für Münsterberg stehen sich Wissen und Wahrnehmung in der filmischen Betrachtung diametral gegenüber. Der Bildraum des Films existiert dementsprechend nur in der Abstraktion als singulärer Raum.¹⁴ Die Bildräume hingegen, die als Filmbild erscheinen und sich aus den Bewegungen in spezifischen Bildkompositionen und den Perspektiven auf und in einem architektonischen Raum zusammensetzen, entstehen prozessual und ließen sich mit Gilles Deleuze als »Durchschnittsbild«¹⁵ beschreiben.

Allerdings wird nicht nur das filmische Bild von den ZuschauerInnen als kohärentes Produkt rezipiert, sondern auch die kollektive Leistung, auf der die Umsetzung des gesamten Films beruht. An der Filmproduktion beteiligt ist eine Vielzahl von MitarbeiterInnen und Berufsgruppen »hinter der Kamera« (Bauten, Ton, Beleuchtung, Ausstattung, Maske etc.), die im Vergleich zur Regie eine ungleich weniger prominente Rolle bekleiden. Karl Prümm hat am Beispiel des »Dualismus« von Regie und Kamera dazu angeregt, den – aus dem Theater entlehnten – Begriff der »mise en scène« durch »mise en images« zu ersetzen, um die Aufmerksamkeit von der Person der/s RegisseurIn auf den Prozess der »Übertragung des Inszenierten in die Bilder« zu verlagern.¹⁶

[Der] Begriff der Mise en images setzt eine ganz andere Denkfigur voraus – eine homogene Bedeutungsfläche, ein hierarchieloses Nebeneinander der Bildelemente. Der Vorgang, den dieser Begriff bezeichnet, ist auf das Materielle des Bildes konzentriert, auf seine Technizität, auf die Bildformen, die Bildstrukturen, die

13 Ebd., S. 65.

14 Hier setzt Henri Bergsons Kritik an der »kinematographischen Illusion« an, die im Filmbild ein Photogramm sieht, das in Bewegung versetzt wird, die ihm nicht eigen ist, sondern durch den kinematographischen Apparat erzeugt wird. Henri Bergson, *Schöpferische Evolution* [1907], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2013, S. 345–348.

15 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 14.

16 Karl Prümm, »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und der Filmanalyse«, in: Thomas Koebner, Thomas Meder und Fabienne Liptay (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: edition text+kritik 2006, S. 15–35, hier S. 16. Prümm schließt damit an die These von Henri Alekan aus dessen Buch *Des lumières et des ombres* an: »[...] toutes les observations et analyses de cet ouvrage n'ont d'objet que si elles s'insèrent dans un ensemble dont la finalité est la réalisation filmique improprement appelée »mise en scène« (expression qui implique une conception théâtrale du cinéma). Mais, puisque ce terme a toujours cours, nous sommes bien obligé de nous soumettre.« Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris: Librairie du Collectionneur 1991, S. 251.

Bildsegmente, auf die Differenzierungen des Lichts, auf die Farbstufungen und Farbkontraste.¹⁷

Mehr als die Praxis der Kameralente rückt dieser umgelenkte Blick jedoch die wahrgenommene, synthetische Bildfläche selbst in den Mittelpunkt. Auf Grundlage dieser Verschiebung, welche die filmische Raumkonstruktion auf der materiellen Oberfläche des Bildträgers verortet, soll im Folgenden die Wirkung segmentierter und damit eingeschlossener Bereiche im Filmbild untersucht werden, die eine räumliche Tiefe suggerieren.

5.2 Schaukästen – der architektonische Raum in der Kadrierung

Wenn mehrere separate Räume im gleichen Bildraum erscheinen, geraten sie in ein komplexes Verhältnis zueinander – insbesondere, wenn Figuren sie durchschreiten. Deleuze, der von »Bildfeldern« spricht, sieht eine Affinität »großer Autoren« zu mehreren »Bildausschnitten im Bildfeldausschnitt. [...] Durch eine solche Schachtelung der Bildfelder sondern sich die Teile des Ensembles oder geschlossenen Systems, aber durch sie halten sie auch zusammen und vereinigen sich wieder.«¹⁸ Die räumlichen Relationen lassen sich dabei – in Anlehnung an die Unterscheidung von Rohmer – als simultane Assemblage von Räumen im gleichen Bildraum, in einem architektonischen Raum und als Montage in einem Filmraum beschreiben, der sich aus einer Sukzession verschiedener Räume zusammensetzt.¹⁹



Abb. 5.1: Das Haus von Monsieur Hulot in *Mon Oncle* (1958). | Abb. 5.2: Der Querschnitt der Belafonte in *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004).

Wie kein anderer hat Jacques Tati die Bildflächen seiner Filme in separate Räume segmentiert und in Assemblagen zusammengeführt. Er verzichtet weitgehend

17 Prümm, »Von der Mise en scène zur Mise en images«, S. 17.

18 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 30.

19 Vgl. Hans Beller, »Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum in der Filmmontage«, in: ders. (Hg.), *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz 2000, S. 11–49.

auf Großaufnahmen und zeigt stattdessen weiträumige, lange Einstellungen,²⁰ ohne ein definitives Zentrum der Aufmerksamkeit im Bildraum vorzugeben.²¹ Emblematisch für dieses Verfahren steht das rustikale Haus von Monsieur Hulot (Abb. 5.1) in *Mon Oncle*. In einer einzigen Einstellung, die das Haus in voller Größe und Frontansicht zeigt, ist Hulot (Jacques Tati) zu sehen, wie er von der Straße in seine Dachgeschoßwohnung hinaufsteigt.²² Auf seinem Weg über offene und geschlossene Gänge und Treppenhäuser verschwindet Hulot zeitweise hinter der Hausfassade, um kurz darauf teilweise in Fenstern und vollständig in Passagen zu erscheinen. Die Architektur des Hauses in der Szene dient primär der Darstellung eines Bildraumes, dessen räumliche Tiefe auf ein Minimum reduziert ist. In diesem Sinne beschreibt Michel Chion diese Totale als Großaufnahme, in der das Haus gleich einem Gesicht abgebildet wird.²³

Mit seiner fragmentarischen Struktur (kein Fenster gleicht dem anderen, mehrere Dächer decken das Haus und die Treppenföhrung ist alles andere als funktional) steht das Haus in starkem Kontrast zu den geraden Linien des modernistischen Baus von Hulots Schwager Arpel (Jean-Pierre Zola). Wenn Hulot dessen Haus betritt, erfährt er das Gebäude nicht einfach als Manifestation einer architektonischen Konzeption.²⁴ Vielmehr reagiert Hulot auf die konkrete Situation und interagiert mit seiner Umgebung. Keines der Bauwerke entspricht den Bedürfnissen seiner Bewohner: Sie reagieren und arrangieren sich mit den äußeren Bedingungen. Auf diese Weise folgt Tati in der Darstellung der Häuser einem »wilden Denken«, wie es von Claude Lévi-Strauss beschrieben wurde. Tati agiert nicht nur als Konstrukteur, der einen Raum entwirft, den er als Hulot durchwandert, sondern auch als »bricoleur«²⁵. Er sammelt Phänomene des Alltags, um sie in

20 David Bordwell und Kristin Thompson beschreiben Tatis Umgang mit dem architektonischen Raum als »360° space« und setzen ihn mit Yasujirō Ozu in Verbindung. David Bordwell und Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2001, S. 280: »Instead of an axis that dictates that the camera be placed within an imaginary semicircle, these filmmakers work as if the action were not a line but a point at a center of a circle and as if the camera could be placed at any point on the circumference.«

21 Vgl. Kristin Thompson und David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education 2010, S. 399.

22 *Mon Oncle* (FR/IT 1958, R.: Jacques Tati), 0:10:13–0:11:12.

23 Vgl. Michel Chion, *Jacques Tati*, Paris: Cahiers du cinéma 1987, S. 61.

24 Zu Le Corbusiers Konzept der »promenade architecturale« siehe Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel: Birkhäuser 2010.

25 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 30: »Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident [...].« Vgl. ebd., S. 35: »la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à à accomplir ou exécuter; il »parle«, non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses: racontant, par les

seinen Filmen in Szene zu setzen, und erzeugt so eine Ordnung, die ein anderes Wissen über das Alltägliche zur Schau stellt. Zwar nimmt Hulots Wohnhaus nicht ganz so phantastische Ausmaße an wie der »Palais idéal« des Ferdinand Cheval,²⁶ dennoch verbindet Hulot vordergründig disparate Segmente auf seinem Weg zu einem kohärenten Gebäude. Im Gegensatz zum Haus seines Schwagers unterliegt das Haus von Hulot keinen funktionalistischen Anforderungen. Sein Haus entspricht einer eigenen »Geisteshaltung«, die einer anderen, intuitiven Strategie folgt.²⁷ Durch diese Strategie verwandelt sich die Totale auf das Bauwerk (die mit der Perspektive eines Bauingenieurs korrespondiert) in eine Großaufnahme auf ein Haus, das gemäß eines »ästhetischen Sinns«²⁸ organisiert ist.²⁹

Die Auseinandersetzung mit den Räumen in den Filmen von Jacques Tati spätestens seit *Mon Oncle* auch eine Auseinandersetzung mit den Räumen der architektonischen Moderne.³⁰ Der Überblick der totalen Einstellung weicht hier einem Spiel mit dem konkreten architektonischen Raum. »The main character is the décor«³¹, schreibt Penelope Gilliat über *Play Time*, Tatis vorletztem Spielfilm, dessen ausbleibender kommerzieller Erfolg ihn finanziell ruinierte und schließlich die Rechte an seinen Filmen kostete.³²

Tatsächlich spielt nicht mehr Monsieur Hulot, sondern das Szenenbild der futuristischen Version von Paris die Hauptrolle in *Play Time*. Abermals agiert Hulot weniger mit seiner Umwelt, als dass er auf sie reagiert. Symptomatisch steht hierfür sein verhindertes Treffen mit Monsieur Giffard (Georges Montant) im Bürokomplex der Firma SNC. Für ein Gespräch nach Paris gereist, macht die Gebäudestruktur der modernen Architektur Hulots Treffen mit Giffard unmöglich. Dabei gleicht Hulots Suche nach dem flüchtigen Geschäftspartner einer Entdeckungs-

choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.«

26 Vgl. ebd., S. 30f.: »Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage: que ce soit sur le plan de l'art, dit ›brut‹ ou ›naïf‹; dans l'architecture fantastique de la villa du facteur Cheval, dans celle des décors de Georges Méliès [...]«

27 Vgl. ebd., S. 28.

28 Vgl. ebd., S. 26.

29 Vgl. den anschließenden akustischen Scherz mit dem Kanarienvogel im Käfig. *Mon Oncle* (1958), 0:11:13–0:12:00.

30 Laurent Marie hat in einem Aufsatz die politischen Implikationen in *Play Time* im Vergleich zur Konzeption der Situationistischen Internationalen nachgezeichnet. Laurent Marie, »Jacques Tati's ›Play Time‹ as New Babylon«, in: Mark Shiel und Tony Fitzmaurice (Hg.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford und Malden: Blackwell 2001, S. 257–269.

31 Penelope Gilliat, *Jacques Tati*, London: The Woburn Press 1976, S. 55.

32 Vgl. Lucy Fischer, *Jacques Tati, a Guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall & Co. 1983, S. 10.

tour. Zwar nimmt sie ihren Ausgang in den Räumlichkeiten des SNC, führt aber fließend in die Erkundung einer Stadt über, die nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich fern von Hulots verschlafener Quartier-Idylle liegt.

Von einer Galerie des SNC aus sieht Hulot aus einer diagonalen Perspektive Giffard in einer Gruppe von oben offenen Kuben, in denen Büros eingerichtet sind (Abb. 5.3). Sobald er die Rolltreppe besteigt, um ins Parterre hinabzufahren, erheben sich vor ihm die intransparenten Wände der Kompartiments (Abb. 5.4), in die Schubladen eingelagert sind und die nichts mehr von ihrer charakteristischen Beschaffenheit (im Sinne Arnheims) offenbaren. Dabei verschließt sich nicht nur der Einblick in die Würfel, auch die Arbeitsgeräusche sind plötzlich nicht mehr zu hören.³³ Um sich orientieren zu können, muss Hulot in das erhöhte Stockwerk zurückkehren, von wo aus ihm jedoch jegliche Interaktion unmöglich ist. Der Film entwirft an dieser Stelle einen Paradigmenwechsel zwischen der distanzierten und damit passiven Beobachterperspektive und einer unmittelbaren Nähe, die mit dem Verlust der Orientierung einhergeht. Die Tragik von Hulots (diagonalem) Standpunkt besteht darin, Beobachter einer Welt zu sein, die für ihn zur labyrinthischen Gegenwart geworden ist. Tati tritt nach wie vor als Störfigur in Szene.³⁴ Anders als in *Mon Oncle* gibt es jedoch keinen Gegenentwurf in der Topologie des Films mehr, sondern lediglich Erinnerungen an eine vergangene Welt in Momenten, in denen der technische Apparat ins Stocken gerät (wie im zweiten Teil des Films auf spektakuläre Weise in der Demontage des Restaurants »Royal Garden«).

Auf der Galerie überblickt Hulot eine existenzielle Situation, die Malvina Reynolds 1962 mit ihrem Folksong »Little Boxes« besungen hatte, der in den Folgejahren durch die Interpretation von Pete Seeger berühmt wurde. Reynolds besang darin die Konformisierung der amerikanischen Mittelschicht, die mit dem suburbanen, parzellierten Wohnungsbau eine charakteristische Ausdrucksform fand. Die Auswirkungen eines Fordismus, der mit der Massenproduktion standardisierter und erschwinglicher Konsumgüter einhergeht, lassen sich auch bei Tati ausfindig machen.³⁵ Während sich die US-amerikanischen Errungenschaften in der Welt eines traditionellen Frankreichs in *Jour de fête* (1949) und *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953) durch den Film im Film über das Postwesen bzw. den geschäftigen Monsieur Schmutz lediglich ankündigen, befindet sich Hulot

33 Die Wirkung dieser »goldenen Stille« tritt ebenfalls wiederholt mit den Glastüren in Szene, die in *Play Time* vollkommen schalldämmend wirken. *Play Time* (FR/IT 1967, R.: Jacques Tati), 0:12:24–0:12:37 und 1:00:17–1:00:40. Auf der Messe im Nebengebäude des Bürokomplexes demonstrieren die Umsa-Werke Türen unter dem paradoxen Slogan »Slam your doors in golden silence«.

34 Zum Störfall siehe den von Lars Koch, Christer Petersen und Joseph Vogl herausgegebenen Themenband »Störfälle«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011), insbes. Lorenz Engell, »Leoparden küsst man nicht. Zur Kinematographie des Störfalls«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 5.2 (2011), S. 113–124.

35 Vgl. Fischer, *Jacques Tati*, S. 19 f.

mit *Play Time* in einer filmischen Welt, in der die technokratische Utopie einer Großstadt nach amerikanischem Vorbild bereits Wirklichkeit geworden ist und die Wahrzeichen von Paris hauptsächlich in den Reflexionen der Glasfronten erscheinen. Dabei machen sich die Folgen der Konformisierung unter anderem auf den verschiedenen Postern in einem Reisebüro bemerkbar, die für eine internationale Hotelkette werben: Zwar deuten die collagierten Requisiten auf entlegene Ziele hin, im Hintergrund ist jedoch stets der gleiche graue Wolkenkratzer abgebildet.³⁶ Vor dem Geschäft steigen kurz darauf vier identisch gekleidete Männer nach einem kurzen, aber synchronen Blick auf die Parkuhr in vier gleiche Autos.³⁷



Abb. 5.3 & 5.4: Hulot im Gebäude der SNC. | Abb. 5.5 & 5.6: Der Wohnkomplex des Monsieur Schneider.

Keinesfalls jedoch handelt es sich bei dieser Moderne um eine Schreckensvision. Ganz im Gegenteil gibt sie Anlass für eine situative Komik, die auf der absoluten Transparenz eines filmischen Universums beruht, in dem jedes Interieur einem Glaskasten entspricht. Die Fassadenhaftigkeit dieser neuen Welt tritt besonders zutage, als Hulot zufällig auf der Straße seinen Bekannten Schneider (Yves Barzacq) trifft, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Tati betritt ein würfelförmiges Wohnzimmer, Kamera und Geräuschkulisse verweilen jedoch im Exterieur. Zu hören bleiben unverändert die Geräusche der Straße, während das Wohnzimmer der Familie Schneider und die nahezu identisch eingerichteten Wohnzimmer der angrenzenden Nachbarn wie Schaufenster im Bild erscheinen (Abb. 5.5). In allen vier Wohnungen, zwei im Erdgeschoß und zwei im ersten Stock, nimmt man gleichzeitig vor dem Fernseher Platz und verfolgt in den vier getrennten Zimmern

³⁶ *Play Time* (1967), 0:41:36.

³⁷ Ebd., 0:43:19–0:43:47.

dasselbe Programm. Die in die Wand eingelassenen Fernsehgeräte sind jedoch nur zu sehen, solange die Hausfassade aus diagonaler Kameraperspektive gefilmt wird. Sobald sich der »Kadrierungswinkel«³⁸ auf die zentrale Achse des Hauses verschiebt, werden die Trennwände zwischen den Wohnungen unsichtbar und es sieht so aus, als ob die Nachbarn in eine pantomimische Interaktion treten würden, deren Gesten direkte Reaktionen auf Ereignisse im benachbarten Zimmer zu sein scheinen. Als Effekt dieser verschachtelten Gegenüberstellung scheinen Hulot und seine Gastgeber aufmerksam die Heimkehr des Nachbarn zu beobachten. Als dieser sich sein Hemd auszieht, schickt Schmidt seine Tochter mit nervösen Gesten aus dem Zimmer. Die Nachbarn wiederum reagieren pikiert, als sich Hulot verabschiedet, und als schließlich nur noch Schneider auf der einen Seite und seine Nachbarin auf der anderen in ihren Wohnzimmern sitzen, sieht es so aus, als würde er sich vor ihr entkleiden (Abb. 5.6). In diesem Eindruck »als ob« unterscheidet sich der architektonische Raum vom Filmraum, der von den RezipientInnen wahrgenommen wird.

Das Changieren der Kameraperspektive zu einer frontalen Einstellung erweckt den Eindruck, als ob die benachbarten Wohnungen nicht durch eine Wand getrennt wären. Auf diese Weise um seine Seitenwände beraubt, verliert der architektonische Raum seine perspektivische Tiefe. Stattdessen verbinden sich die ehemals getrennten Bildräume der beiden Wohnzimmer zu einer Assemblage, in der das audiovisuelle Medium (zunächst der Fernseher und schließlich ein herbeigeholter Filmprojektor mit Leinwand) nicht mehr im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Protagonisten steht, sondern die Protagonisten im Film einander beobachten. Der Schaukasteneffekt, der aus dieser dispositiven Anordnung hervorgeht, verwandelt die Blickenden in Voyeure und hebt so die den Filmen von Tati eigene Skopophilie hervor. »[I]n deriving comedy from a particular visual/spatial stance, Tati is invoking a form of humor based not so much on *what* is happening but on *how it is seen*.«³⁹

Filmraum entsteht bei Tati vor allem durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Szenenbild und zu den Akteuren. Auf diese Weise changiert die frontale Ansicht auf Parzellen der Bauten im Film, die oftmals einem Querschnitt gleichen, mit der Inszenierung einer schier undurchdringlichen Fläche.

In den Filmen von Wes Anderson finden sich Tatis schaukastenartige Szenenräume wieder. In der anhaltenden Kooperation mit seinem Kameramann Robert D. Yeoman zeichnen sich die Filme durch eine konsequent symmetrische Bildkomposition aus, zumeist auf die vertikale Bildachse ausgerichtet. In Zusammenhang mit der geringen Bildtiefe erweckt so jede Einstellung den Eindruck, ein eigen-

38 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 30.

39 Fischer, *Jacques Tati*, S. 28 (Hervorhebung im Original); siehe auch S. 31: »the audience is encouraged to discover comedy in the situations placed before them [...]«.«

ständiges Bild von der Komplexität eines Reliefs oder eines Gemäldes zu sein. Mark Bowman bemerkt in seiner Monographie zu Wes Anderson: »Increasingly, in Anderson's films, it is the composition within rather than between the frame that is paramount.«⁴⁰

Sobald in diesen Bildräumen wiederum eingelagerte Räume in Szene treten, entsteht ein Beziehungsgefüge. Zu den am deutlichsten konstruierten Szenenbildern dieser Art gehört die Belafonte in *The Life Aquatic with Steve Zissou*, entworfen von Production Designer Mark Friedberg. Anhand eines Querschnitts des Bootes (Abb. 5.2) werden die wichtigsten Räumlichkeiten und späteren Szenenräume vorgestellt.⁴¹ Diese Modelldarstellung setzt den tatsächlichen architektonischen Innenraum des Bootes in einen Zusammenhang, dessen räumliche Tiefe jedoch durch die Seitenansicht reduziert wird.

Steve Zissou (Bill Murray) leitet die Überblickstour mit direktem Blick in die Kamera, einer Miniatur des Schiffes in der Hand und den Worten »let me tell you about my boat« ein. Daraufhin hebt sich hinter Zissou ein Vorhang, auf dem das Schiff in seitlicher Ansicht abgebildet ist, und gibt den Blick auf das Aufriss-Modell frei. Die Inversion des Raumes (vom Interieur ins Exterieur) wird durch die Erhellung der Szenerie eingeleitet, die durch den kurz zuvor noch geschlossenen Vorhang einen Innenraum in Aussicht stellt, der sich hinter der Fläche der bildlichen Darstellung befindet. Im theatralen Gestus wird ein Bühnenbild im Filmraum inszeniert, dessen Kammern den Bildraum in der Folge ebenso mit Großaufnahmen füllen, wie Chion sie für Hulots Haus beschrieben hat. Die modellhafte Miniatur ermöglicht eine Übersicht über die Räume des gesamten Schiffes. Lévi-Strauss schreibt über das »verkleinerte Modell«:

[P]lus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil.⁴²

Dabei ersetzt die Logik dieser Innenräume die tatsächlichen Raumverhältnisse, wie sie später aus anderer Perspektive zu sehen sind.⁴³

40 Mark Browning, *Wes Anderson. Why his movies matter*, Santa Barbara: Praeger 2011, S. 131.

41 *The Life Aquatic with Steve Zissou* (US 2004, R.: Wes Anderson), 0:14:10–0:15:45.

42 Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 38.

43 Vgl. ebd., S. 39: »Par la seule contemplation, le spectateur est, si l'on peut dire, envoyé en possession d'autres modalités possibles de la même œuvre, et dont il se sent confusément créateur à meilleur titre que le créateur lui-même qui les a abandonnées en les excluant de sa création ; et ces modalités forment autant de perspectives supplémentaires, ouvertes sur l'œuvre actua-

Mindestens ebenso entscheidend wie die detaillierte Einrichtung der autonomen Räume in diesem großen Bau ist die Verbindung zwischen ihnen. Wenn Zissou und sein vermeintlicher Sohn Ned (Owen Wilson) während eines Streitgesprächs durch das gesamte Schiff schreiten, handelt es sich bei dieser Auseinandersetzung nicht nur um eine Angelegenheit zwischen Vater und Sohn.⁴⁴ Sie charakterisiert zudem das Unternehmen Zissou, an dessen Spitze ein autokratischer Abenteurer steht, und inszeniert fast beiläufig filmische Selbstreferenzen. So wird mit dem Erscheinen des Musikers Seu Jorge der Soundtrack diegetisch, und Ned verweist darauf, dass sein Vater ihn instrumentalisieren und er in dessen Leben nur die Rolle in (s)einem Film einnehmen würde (»I'm just a character in your film. – It's a documentary, it's all really happening.«⁴⁵). Dabei unterscheidet sich das Setting der architektonischen Räume vom Raum des modellhaften Querschnitts durch die Hervorhebung der räumlichen Konstruktion in der Miniatur.

In *The Darjeeling Limited*, dessen Bauten ebenfalls von Mark Friedberg geschaffen wurden, tritt mit dem titelgebenden Zug ein weiteres Transportmittel in Szene. Im Gegensatz zur *Belafonte*, die in einer Totalen eingeführt wird, bevor ihre Kammern in einer fließenden Kamerafahrt in Verbindung zueinander gesetzt werden, erscheint die räumliche Organisation des *Darjeeling Limited* als Sukzession von Miniatur-Zugabteilen in der Mitte des Films. Die Einstellung geht aus einer »esoterischen«⁴⁶ Begegnung der drei Hauptfiguren mit ihrer Mutter hervor, die sich in eine Klosterschule in Indien zurückgezogen hat. In vier zusammenhängenden Kameraschwenks werden die Söhne und ihre Mutter in Großaufnahmen gezeigt. Dabei beschreibt die Kamerabewegung einen Raum, der sich aus vier planen Bildräumen zusammensetzt. Nach einem anschließenden Schnitt setzt eine gemeinsame Vision ein, in der zunächst betende Kinder aus dem Kloster in einer winzigen Kammer und, nach einem abrupten 90°-Schwenk, die Nebenfiguren des Films in miniaturisierten Zugabteilen zu sehen sind. Die damit einsetzende phantastische Kamerafahrt verbindet die Nebenfiguren, die sich eigentlich an unterschiedlichen Orten befinden müssten. In den einzelnen Abteilen finden sich charakteristische Objekte wieder, die mit den Protagonisten in vorhergehenden Szenen assoziiert wurden. Damit wirken die einzelnen Zellen wie Dioramen, die alles Wissenswerte über die dargestellte Figur im Ausschnitt eines Schau-

lisée. Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles.« In den Bemerkungen zur Miniatur in seiner *Poetik des Raumes* hält Gaston Bachelard fest: »Man muß über die Logik hinausgehen, um zu erleben, wieviel Großes im Kleinen Platz haben kann.« Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* [1957], übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2011, S. 157.

44 Vgl. *The Life Aquatic* (2004), 1:15:09–1:16:19.

45 Ebd., 1:16:07–1:16:13.

46 »Esoterisch« ist hier im antiken Wortsinn von »nur für Eingeweihte einsichtig« zu verstehen.

kastens ausstellen. Die Sequenz⁴⁷ schließt mit einem weiteren 90°-Schwenk vom letzten Abteil auf eine Bildkammer, in der eine Stoffversion des Tigers lauert, der angeblich die Gegend um das Kloster unsicher macht. Die sukzessiven Kameraschwenks bilden demnach Figurenräume ab, in denen sich die vorausgegangenen Situationen wiederholen und setzen – in kleinerem Maßstab – die Figuren in eine relative Ordnung. Die Sequenz bietet eine modellhafte Einsicht in das miniaturisierte Leben der Nebenfiguren und legt, auf diese Weise verortet, die Grundlage dafür, dass sich die Brüder von der Last des Reisegepäckes (»baggage«) ihres toten Vaters befreien können, um am Ende des Films einen weiteren, diesmal roten, Expresszug zu besteigen, mit dem der Film endet – »red being the Indian color of rebirth.«⁴⁸ Der Film endet wie er begonnen hat, mit dem hastigen Besteigen eines Zuges, der vom Transportmittel zu einem Ordnungs- und Strukturprinzip geworden ist. Die räumliche Organisation liegt hier einer spirituellen Reise zugrunde, die der Zeit, nicht aber eines Ortes, enthoben ist.

In der Verlagerung der Theaterarchitektur in den Film sieht Mark Browning eine Verbindung von *The Life Aquatic* zu Lars von Triers *Dogville* (2003), ohne jedoch genauer auf die Parallele einzugehen.⁴⁹ Anders als bei der horizontalen Ansicht der Belafonte in *The Life Aquatic* und den Zugabteilen von *The Darjeeling Limited* werden die Fragmente des architektonischen Raumes in *Dogville* in einer vertikalen Perspektive dargestellt (Abb. 5.7).⁵⁰ Das Szenenbild beschränkt sich auf wenige Requisiten und ist weitgehend abstrahiert. Wände gibt es keine. Auf dem Boden sind Grundrisse der Gebäude aufgetragen, die unsichtbar bleiben, aber für die Figuren feste Grenzen darstellen. Die schockierende Wirkung dieser räumlichen Abstraktion liegt in der Inszenierung von Gewalt in unmittelbarer Nähe zu Figuren, die, aufgrund der imaginären Grenzlinien, der Übergriffe nicht gewahr werden. Der unterschiedliche Wissensstand der ProtagonistInnen steht dabei im starken Kontrast zu einer Perspektive, die nicht durch architektonische Barrieren gehindert wird.⁵¹ Bereits die erste Einstellung – ein Top-Shot, der die gesamten Ausmaße von *Dogville* einfängt – setzt diesen allumfassenden Blick, der den gesamten Film prägt.

47 *The Darjeeling Limited* (US 2007, R.: Wes Anderson), 1:14:00–1:16:06.

48 Chris Norris, »Baggage. Onward and upward with Wes Anderson's »Darjeeling Limited«, *Film Comment* 43.5 (2007), S. 30–34, hier S. 34.

49 Vgl. Browning, *Wes Anderson*, S. 144: »Three levels of representation (model, painting, and theatre set) are integrated and all of them are pre-cinematic and like *Dogville* (Lars von Trier, 2003) blend an overtly theatrical set within a filmic context.«

50 Production Designer war Peter Grant.

51 Siehe Annette Bühler-Dietrich, »Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in »Dogville«, in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008, S. 179–185, hier S. 180: »Wenn Chuck Grace vergewaltigt, findet dies zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht.«



Abb. 5.7: Lars von Triers *Dogville* aus der Vogelperspektive. | Abb. 5.8: Die Grenze zwischen Magazin und Lesesaal in Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956).

Alain Resnais verwendet in seiner Dokumentation über die Bibliothèque Nationale in Paris ebenfalls einen Top-Shot, mit dem er die räumliche Trennung zwischen dem Archiv, das er pars pro toto mit dem Gedächtnis der gesamten Welt gleichsetzt, und dem Lesesaal veranschaulicht (Abb. 5.8), in dem spezifische Zeugnisse der Vergangenheit von einem Subjekt in einem rezeptiven Akt aktualisiert werden.⁵² Auf der einen Seite befinden sich die nahezu unergründlichen Tiefen der Bibliotheks-Maschinerie und auf der anderen Seite, jenseits einer »ligne idéale«, beginnt der Raum, in dem sich das gesammelte Wissen entfaltet. Die horizontale ebenso wie die vertikale Ordnung des Raumes in Segmente gibt den Überblick über einen Mikrokosmos, der in spiegelbildlichem Verhältnis zur pre-kinematographischen Welt steht.

⁵² Eine ausführliche Analyse des Films findet sich im Kapitel »Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen«.

5.3 Komposition des Filmraumes

Die bisherigen Bemerkungen widmeten sich konkreten Raumaufteilungen, in denen die Box als räumliche Grenze belebter Gehäuse in Szene tritt. Dabei gerieten unterschiedliche Bildflächen im selben Bildraum in Beziehung. Über die Montage unterschiedlicher Bildräume zum Filmraum treten autonome Bildflächen jedoch sukzessiv in ein Verhältnis zueinander. Neben den sich wiederholenden Bildflächen wirken auch rekurrente klangliche ›Versatzstücke‹ kohärenzstiftend. So bedient sich Wes Andersons *Moonrise Kingdom* (2012) eines musikalischen Konstruktionsprinzips, um das Verhältnis zwischen Bildelementen im architektonischen Raum und ihrer Wechselwirkung im Verlauf des Films zu exemplifizieren.

Bereits in der ersten Szene wird ein hochgradig konstruiertes Ordnungssystem vorgestellt, das den Film in Analogie zur musikalischen Komposition setzt. In dieser Filmsequenz wird eine Schallplatte aufgelegt, welche die Zusammensetzung des Orchesters in Benjamin Brittens *Young Person's Guide to the Orchestra*, Op. 34 (1946) vorstellt, basierend auf einem Thema des Komponisten Henry Purcell. Bevor die einzelnen Instrumente des Orchesters jedoch in Solosequenzen erklingen, ist ein einleitender Kommentar aus dem Off zu hören, der gleichermaßen für die Komposition der Symphonie als auch des Films Geltung beansprucht: »In order to show you how a big symphony orchestra is put together, Benjamin Britten has written a big piece of music, which is made up of smaller pieces that show you all the separate parts of the orchestra.«⁵³ *Moonrise Kingdom* präsentiert sich damit weniger als eine montierte Reihe von Filmbildern denn als eine Assemblage aus Bild- und Klangobjekten, aus deren Arrangement eine kohärente Narration entsteht,⁵⁴ die von den RezipientInnen durch »bricolage« der wiederkehrenden audiovisuellen Elemente interpretiert werden muss.⁵⁵ Anders als in der Konstruktion assemblierter Räume versteht sich die »bricolage« hier als implizite Aufforderung zur bewussten Rezeption der audiovisuellen Inszenierung.



Abb. 5.9: Ein Bild des Leuchtturms im Innern. | Abb. 5.10: Der Leuchtturm von Außen.

53 Leonard Bernstein, »The Young Person's Guide To The Orchestra, Op. 34: Themes A–F«, *Moonrise Kingdom Original Soundtrack*, Universal 2012, 0:00–0:12.

54 Vgl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 30–36.

55 Vgl. ebd., S. 38 f.

Was das Musikstück auditiv entwirft, findet sich parallel im Bild wieder: Der zugehörige Plattenspieler befindet sich in einem Leuchtturm-Haus, dessen Wände von zahlreichen gerahmten Bildern (»smaller pieces«) überzogen sind.⁵⁶ In diesen Rahmen finden sich Repräsentationen von Bildräumen, die an späterer Stelle in Szene treten (vgl. Abb. 5.9 & 5.10). Es scheint, als ob am Ausgangspunkt des Films bereits die zentralen diegetischen Stationen an einem Ort versammelt wären,⁵⁷ um schließlich mit Erklängen der Symphonie von Britten die Erzählung in Bewegung zu versetzen. So setzt die Gesamtkomposition – nach der Vorstellung der Solostimmen – in dem Moment mit plötzlich angestiegener Lautstärke ein, als die Kamera das Interieur des Turmes verlässt und dem Blick von Suzy (Kara Hayward) ins Exterieur folgt.

Der Auftakt in *Moonrise Kingdom* präfiguriert somit den Aufbau des gesamten Films, in dem jede Sequenz einer musikalischen Passage gleicht und jedes einzelne Bild als Teil einer bis ins Detail ausarrangierten, großen Komposition wirksam wird. Der als Emblem ausgekleidete Leuchtturm gleicht dabei in seinen Funktionen als Orientierungshilfe und Lichtspender dem kinematographischen Projektionsapparat. Er wird als Archiv der (Leit-)Motive inszeniert, die im Laufe des Films als »Variationen«⁵⁸ ins Bild treten werden.

Henry Purcells Thema erklingt in einem zweiten Crescendo, als Suzy von einem Brief auf- und direkt »in die Kamera« blickt.⁵⁹ Anschließend legt sie den Brief in eine Schachtel, auf der in großen Lettern »private« geschrieben steht (Abb. 5.11). Wenngleich die Schachtel später von Suzys Mutter (Frances McDormand) gefunden wird (Abb. 5.12) und in einer Rückblende die Entwicklung der Fluchtpläne von Suzy und Sam (Jared Gilman) sichtbar wird, birgt sie an dieser Stelle einen verschlossenen Raum, der sich komplementär zum Emblem der Erleuchtung verhält. Suzys Blick verweist auf einen unsichtbaren Bereich jenseits der Einstellung. Die Box wirkt zentripetal, indem sie ein (privates) Mysterium in die Diegese einführt,

56 Die erste Einstellung des Hauses zeigt ein Stickbild des Leuchtturmhauses (*Moonrise Kingdom*, US 2012, 0:00:38, R.: Wes Anderson), daraufhin eine Bucht (0:02:36, vgl. 0:02:17), Captain Sharps Leuchtturm (0:02:50, vgl. 0:09:23, 0:48:03 und 1:24:50), Fort Lebanon (0:02:58, vgl. 1:03:14 und 1:26:05) und St. Jack's Church (0:03:24, vgl. 1:25:34). Siehe auch die Überblendung von einem Bild zum Setting, mit welcher der Film endet (1:23:22–1:23:32).

57 Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 38: »A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties.« (Hervorhebung im Original).

58 *Moonrise Kingdom* (2012), 0:01:37–0:01:42: »These smaller pieces are called variations, which means different ways of playing the same tune.«

59 Zum »Blick in die Kamera« siehe Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile 1988, S. 8–27.

während Suzys Blick auf ein ›hors-champ‹ verweist.⁶⁰ In dieser Gegenüberstellung konsolidiert der räumliche Einschluss den Blick mit einem unsichtbaren Außen. Mit der direkten Adressierung des Publikums über Suzys Blick fällt die »vierte Wand«⁶¹ der Illusion des abgeschlossenen diegetischen Raumes und wird durch die metaleptische Instanz erweitert. »Im Unterschied zu den sprachlichen, das heißt gesprochenen oder geschriebenen Adressierungen ist die Adressierung durch den Blick *reflexiv*. Sie bewirkt einen Spiegeleffekt besonderer Art.«⁶²



Abb. 5.11: Suzy erhält einen Brief von Sam. | Abb. 5.12: Ihre als privat gekennzeichnete Kiste wird geöffnet.

In *Moonrise Kingdom* wird diese »Wand« jedoch bereits durch Britten's Musik als maßgebliches reflexives Ordnungsprinzip unterlaufen. Der audiovisuelle Raum des Films entfaltet sich in der konkreten räumlichen Situation der Rezeption und verschiebt im Fall von *Moonrise Kingdom* die Trennlinien des visuellen Dispositivs in einen klanglichen Raum, der in der Architektur jenseits des Bildträgers entsteht. In diesem Zusammenhang wird die synchronisierte Diegese zum Spiegelbild für einen Resonanzraum.⁶³

60 Ihr Blick richtet sich auf die Affäre ihrer Mutter (0:14:15–0:14:50), Sam, kurz bevor sie sich treffen (0:16:10), ein Reh, von dem sie annimmt, dass es davon weiß, beobachtet zu werden (0:22:32–0:22:45), ihre Verfolger (0:33:25–0:33:33) und Sam, der ihr in der letzten Szene verspricht, am darauffolgenden Tag zurückzukehren (1:22:30–1:22:59).

61 Denis Diderot fordert in seinem *Discours sur la poésie dramatique* 1758 eine Form des »geschlossenen Dramas« und spricht sich gegen die Adressierung des Publikums durch Schauspieler aus. Denis Diderot, »De la poésie dramatique«, in: *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique. Tome II*, Paris: La Veuve Duchesne und Delalain 1771, S. 229–394, hier S. 301: »Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez [sic!], ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existoit [sic!] pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du Parterre. Jouez comme si la toile ne se levoit [sic!] pas.«

62 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller, Münster: Nodus 1997, S. 31 (Hervorhebung im Original).

63 Mehr zum »Resonanzraum« in Kapitel 9.

5.4 Relais im sozialen Raum

In *Moonrise Kingdom* erscheint die Handlung im Bild, die Motivation für diese Handlung, die Begierden und Ängste, untersteht jedoch einem Topos der Unsichtbarkeit, der mit dem Motiv der Box als »Relais«⁶⁴ auf diegetischer Ebene in Verbindung steht. Rhetorik und Handlung folgen einem unpersönlichen Pathos, während die Figuren (nicht zuletzt durch ihre pragmatischen Handlungen) emotional distanziert auftreten. Bevor Suzy und Sam im gleichen Bildraum aufeinandertreffen, wird ihre Beziehung über Objekte eingeleitet, die eine Verbindung zwischen den beiden Figuren herstellen. Diese Objekte werden weder symbolisch aufgeladen, noch beschränkt sich ihre Bedeutung auf eine Metapher. Stattdessen entfalten sie im filmischen Verlauf eine eigene Logik, die sie zum Motiv werden lässt. In diesem Zusammenhang erhält das Motiv eine besondere Beziehung zum Filmraum und zu den Figuren, die es zueinander in Relation setzt.

Im Verweis auf eine Kiste, deren Inhalt von der geheimen Verbindung eines Paares zeugt, dessen Verbindung nicht gewünscht ist und das deshalb aus der Gesellschaft zu fliehen versucht, hat *Moonrise Kingdom* einen prominenten Vorgänger. In Terrence Malicks *Badlands* (1973) lassen Kit (Martin Sheen) und Holly (Sissy Spacek) eine Schachtel in die Luft steigen, die sie an einem Ballon befestigt haben.

Kit made a solemn vow that he would always stand beside me and would let nothing come between us. He wrote this out in write and put the paper in a box with some of our little tokens and things, and sent it off in a balloon he found while on the garbage trail. His heart was filled with longing as he watched it drift off. Something must have told him that we never lived these days of happiness again. That they were gone forever.⁶⁵

Mit dieser Kapsel, deren tatsächlicher Inhalt im Film nur im Voice-over beschrieben, aber nicht gezeigt wird, eröffnet sich ein unsichtbarer Raum, in dem angeblich die Essenz der Handlungsmotivation lokalisiert ist. Hier erscheint ein reflexiver Raum, der sich durch seine Geschlossenheit zwischen dem diegetischen Raum und dem Auditorium befindet und erst im Prozess der Rezeption Gestalt annimmt. Dieser Raum zeugt von einer Idylle als Gegenentwurf zum weiteren

64 In Anlehnung an Christian Metz, der die Adressierung des impliziten Publikums nicht in der Relation zu einem diegetischen Objekt, sondern zu einem diegetischen Publikum herleitet. Metz, *Die unpersönliche Enunziation*, S. 33: »Der Übergang zur Adressierung vollzieht sich mit Hilfe eines zur Geschichte gehörenden Relais (wiederum ein diegetisches Publikum). Vor allem, und darauf kommt es mir an, hat sie sich mühelos mitten in einer ›objektiven‹ Sequenz eingenistet, die vollkommen mit dem fiktionalen Ablauf verwoben ist.«

65 *Badlands* (US 1973, R.: Terrence Malick), 0:14:40–0:15:07.

Handlungsverlauf des Films, in dem Kits Mord an Hollys Vater am Anfang einer Serie von Morden steht.

Jacques Rancière hat am Beispiel von Nicholas Rays *They Live by Night* (1948) auf eine besondere Ordnung des Raumes im Filmraum verwiesen, welche die Diskrepanz zwischen der Gestaltung des Filmraumes und der einzelnen Einstellung berücksichtigt. Er charakterisiert damit eine räumliche Struktur, deren Segmente in der Montage gegenübergestellt werden, und die ich in einem zweiten Schritt in Bezug zur vermittelnden Rolle des Motivs (in diesem Fall das Schmuckkästchen einer Armbanduhr) setzen werde. Rancière konzentriert sich auf das junge Paar, Keechie (Cathy O'Donnell) und Bowie (Farley Granger), dessen tragische Rolle in einer unwirtlichen Welt bereits mit einem Untertitel vor dem eigentlichen Film beschworen wird: »This boy and this girl«, heißt es dort, »were never properly introduced to the world we live in.«⁶⁶ Während die Kapsel in *Badlands* einen metaphorischen Raum in Szene setzt, entwirft Nicholas Rays *They Live by Night* mit Hilfe eines kastenförmigen Relais einen buchstäblichen Gegenraum, der sich zunächst in der Montage unterschiedlicher Kadrierungen desselben architektonischen Raumes ankündigt. Als sich Keechie und Bowie das erste Mal sehen, treten sie in ein intimes Verhältnis, obgleich sie sich in dem engen Raum nicht allein, sondern in der Gesellschaft von Bowies kriminellen Komplizen befinden. Gerade aus ihrer Haft ausgebrochen, finden die drei Verurteilten Unterschlupf in der Hütte von Keechies Vater. Trotz der Enge in diesem Zimmer entsteht kein Augenkontakt zwischen den zwei jugendlichen Protagonisten. Allein die Kadrierung setzt die beiden in einen separaten Bildraum, der im Kontrast zu dem sie umgebenden Raum des Zimmers steht. Im Vergleich zur Romanvorlage von Edward Anderson (*Thieves like Us*, 1937) beschreibt Rancière die Szene als Zusammenstellung von zwei inkompatiblen Räumen: die Verbindung zwischen den beiden jugendlichen Protagonisten auf der einen, Bowies Assoziation mit zwei Kriminellen auf der anderen Seite. Dabei doppelt die Montage den Konflikt im Raum der Hütte durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Paarkonstellationen.

Dans le continuum narratif et linguistique du récit réaliste, la mise en scène a ainsi opéré une cassure. Dans le seul espace de cette chambre encombrée, elle a logé deux espaces et deux relations incompatibles. Et la structure narrative du film ne sera que le développement de cette coexistence des incompatibles, construite à contresens du livre fidèlement adapté, en six plans dont la durée totale ne passe pas trente secondes.⁶⁷

66 *They Live by Night* (US 1948, R.: Nicholas Ray), 0:00:10–0:00:28.

67 Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil 2001, S. 132.

Anders als im Schematismus der flüchtigen Klimax einer leidenschaftlichen Kusszene setzt diese intime Rahmung eine kategorische Unterscheidung zwischen dem glücklichen Leben eines jungen, rechtschaffenen Paares und einem kriminellen Leben, das einen fatalen Ausgang nimmt. Die Szene führt eine Dichotomie in den Filmraum ein, die zwei Lebensentwürfe kontrastiert und sich maßgeblich durch den gesamten Film zieht: auf der einen Seite das Leben eines berüchtigten Verbrechers, dessen Taten und Verurteilung schwarz auf weiß in Zeitungen erschienen sind und das deshalb bereits der Vergangenheit angehört,⁶⁸ und auf der anderen Seite eine Zukunft als rechtschaffener Ehemann.

Nachdem die beiden ihren alten Lebensumständen entflohen sind und in einer kleinen Kapelle geheiratet haben, erliegt das Paar schließlich seinem Schicksal, als ein Klempner die Schatulle der Armbanduhr erkennt (Abb. 5.14), die Bowie für Keechie gekauft hatte (Abb. 5.13). Die Aufschrift auf diesem Gehäuse bringt Bowie mit dem Ort Zelton und dem dort von ihm verübten Banküberfall in Verbindung. In der Folge begeben sie sich auf eine Flucht, die erst mit Bowies Tod endet.



Abb. 5.13 & 5.14: Die Schatulle von Keechies Armbanduhr.

Die von Rancière beschriebene Szene in der Hütte untersucht die Rahmung im architektonischen Raum. Keechies Uhr und das zugehörige Etui hingegen übertragen diese im Raum präfigurierte Dichotomie in eine Metaphorik der Synchronizität. Zunächst erscheint die Uhr lediglich als Zeichen der Verbindung,⁶⁹ die sich vorab in der Kadrierung abgezeichnet hat. In den Momenten, in denen die beiden allein sind, fragt Bowie wiederholt nach der Zeit auf Keechies Uhr.⁷⁰ In diesen

68 Zeitungen spielen eine entscheidende Rolle in *They Live by Night*. Mittels der Tageszeitung erhalten die Charaktere sowohl eine Vergangenheit (0:07:49–0:09:38, 0:33:44–0:34:11 und 0:53:11–0:53:25) als auch eine Zukunft (0:15:06–0:15:36).

69 Vgl. Ria Banerjee, »Economies of Desire. Reimagining ›Noir‹ in ›They Live by Night‹«, in: Steven Rybin und Will Scheibel (Hg.), *Lonely Places, Dangerous Ground. Nicholas Ray in American Cinema*, Albany: State University of New York 2014, S. 29–39, hier S. 37.

70 *They Live by Night* (1948), 0:34:50–0:35:12, 0:40:05–0:40:20 und 0:58:48–0:59:17.

Momenten ist weniger die tatsächliche Uhrzeit entscheidend als die Versicherung einer gemeinsamen Zeit, die sie gleichermaßen synchronisiert und isoliert.

Wie Wolfgang Schivelbusch in seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* dargelegt hat, wird Zeit bis ins 19. Jahrhundert als lokale Zeit wahrgenommen.⁷¹ Zeit definierte sich durch den Höchststand der Sonne und somit durch die geographische Lage. Die Verknüpfung der Zeitbestimmung mit der geographischen Länge führte zu individuellen Ortszeiten. Der Ausbau des Eisenbahnstreckennetzes und die damit einhergehende »Verkleinerung des Raumes«⁷² führte schließlich zur Vereinheitlichung der Zeit, die zunächst jede Bahngesellschaft für sich festgelegt hatte, bevor sie vereinheitlicht und schließlich 1880 in England, 1893 in Deutschland und erst 1918 in den USA offiziell als allgemein gültige Standardzeit eingeführt wurde.⁷³ Wenn Keechie und Bowie Automobile für ihre Flucht nutzen, ersetzen sie dieses einheitliche Zeitmodell durch eine individuelle Zeitmessung, die auf Intervallen – einer Strecke in einem bestimmten Zeitraum – basiert.⁷⁴ Keechie und Bowie erschaffen sich einen Zeit-Raum – einen exklusiven Raum, in dem sie eine gemeinsame Zukunft imaginieren –, der sie vom Einflussbereich von Bowies Komplizen und der sie verfolgenden Justiz räumlich isoliert.

Als Bowie Keechie verlässt, um ein letztes Verbrechen zu begehen, nennt sie ihm, auf seine Frage hin, die Uhrzeit, zu der sie die Kapelle betreten hatten, um zu heiraten. Die Zeitangabe dient ihnen weniger zur Messung von Entfernungen als der Bemühung, ein erlebtes Glück stillzustellen und vor einer tragischen Zukunft zu bewahren. Durch die *Mise en Scène* im Filmraum erhält das Paar eine eigene Synchronisation, die sie von der erzwungenen Asynchronizität zu ihrer Umwelt (»never properly introduced to the world we live in«) abgrenzt. Damit unterscheidet sich die Frage nach der Uhrzeit in *They Live by Night* fundamental von einem allgemeingültigen Zeitverständnis und steht für eine »Raumzeit«⁷⁵, deren symbolischer Gehalt im Motiv der Uhr lokalisiert ist. Wie in Yasujirō Ozus *Tōkyō monogatari* (1953), an dessen Ende Sukichi Hirayama (Chisū Ryū) seiner Schwiegertochter Noriko (Setsuko Hara) die Taschenuhr seiner verstorbenen Frau in einem Kästchen überreicht, dient die Uhr aus dem Kasten hier nicht als Indikator der Zeit,

71 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1989.

72 Ebd., S. 35.

73 Vgl. ebd., S. 44 f.

74 Ihre historischen Vorbilder Bonnie und Clyde nutzten das berühmte V8-Modell von Ford zu Zeiten der Großen Depression, um auf schnellem Wege dem jeweiligen exekutiven Zuständigkeitsbereich einer noch unorganisierten amerikanischen Strafverfolgung zu entkommen.

75 Michail M. Bachtin, *Chronotopos* [1975], übers. von Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 7.

sondern sie markiert eine Entwicklung, die sich im Bildraum und im zeitlichen Verlauf des Films, vor den Augen der RezipientInnen, abgespielt hat.

Eingeschlossene Räume wirken im Film nicht nur in der Gestalt diegetischer Objekte, die durch ihre wiederholte Präsenz zu Motiven werden. Über die Konstruktion eines dreidimensionalen Bildraumes, Bewegung im Bild oder die Montage erhält auch das Filmbild räumliche Tiefe. Vor diesem Hintergrund erscheinen Schachteln, Kisten und Boxen als Einschlüsse in einem räumlichen Einschluss, dessen Grenzen an der Kadrierung des Filmbildes verlaufen.

Spielen die Filme von Jacques Tati mit der Gegenüberstellung von segmentierten Bildflächen, entwerfen die Filme von Wes Anderson mittels der Modellbauten im Film *Ensembles*, welche die filmische Raumkonstruktion reflektieren. Beide Male wird der diegetische Raum als Assemblage entworfen, durch die – unabhängig vom architektonischen Raum – Bildflächen im Filmbild zueinander in Relation gesetzt werden. Wenn der Filmraum in diesem Sinne als Ensemble räumlicher Einschlüsse beschrieben werden kann, fungiert das Motiv der Box als Relais zwischen den Bildräumen – wie am Beispiel von Nicholas Rays *They Live by Night* gezeigt wurde.

Welche Wirkung das daraus entstehende relative System entfaltet, wird weiterhin mit besonderer Berücksichtigung der Dimension der Zeit zu untersuchen sein. Zuvor soll jedoch die Verflechtung diegetischer Ebenen näher bestimmt werden, um zu überprüfen, welche Funktion die entsprechenden narrativen Ebenen im filmischen Verlauf erhalten können.

6. Rahmen und Schachtelungen

Un récit ne peut guère en «enchâsser» un autre sans marquer cette opération [...].¹

Gérard Genette, *Discours du récit*

Die Rückblende, in der Ellie Arroway (Jena Malone) in Robert Zemeckis' *Contact* (1997) ihren Vater verliert, birgt ein räumliches Paradoxon: Im Verlauf einer Einstellung wird der scheinbar kohärente Filmraum in zwei unterschiedliche ontologische Ebenen geschieden. Ellie, die auf dem Balkon gewartet hat, um zusammen mit ihrem Vater den Himmel zu beobachten, bemerkt bei ihrer Rückkehr ins Innere des Hauses ein Sternenbild aus loseem Popcorn auf dem Teppich im tieferliegenden Stockwerk. Als sie ihren reglosen Vater auf dem Wohnzimmerboden vorfindet, rennt sie in einem ›tracking shot‹ zurück in das obere Stockwerk, um seine Medikamente hinter einem kastenförmigen Badezimmerschrank hervorzuholen. Kurz bevor Ellie den Spielschrank öffnet, entpuppt sich die Einstellung als Spiegelbild. Als sich die Türe des Schränkchens langsam schließt (nach wie vor in der ungeschnittenen Einstellung), spiegelt es eine gerahmte Fotografie, die von einem Augenblick zeugt, da ihr Vater noch am Leben war.

Die Transgression durch den Spiegel markiert und scheidet zwei unterschiedliche diegetische Ebenen (die sich im Film in eine glückliche und eine durch Verlust geprägte Kindheit aufteilen). Durch den Badezimmerspiegel wird eine vergangene Sequenz gerahmt, und zugleich bildet dieser Rahmen eine Barriere. Es handelt sich um den optischen Trick eines *Trompe-l'Œil*, durch den zwei Räume voneinander gelöst werden, wobei der eine spiegelbildlich im anderen enthalten ist. Darüber hinaus ereignet sich die Szene in einer Rückblende, die im imaginären Raum hinter dem Spiegel beginnt und auf einer anderen diegetischen Ebene vor dem Spiegel endet. Die verschachtelte Struktur, die sich aus der Verschaltung unterschiedlicher Ebenen ergibt, konstituiert die Kamera in konkreten räumlichen Verhältnissen.

Bereits Gérard Genette, der seine Terminologie zur Unterscheidung der narrativen Niveaus einer Erzählung ursprünglich für die Analyse literarischer Struktu-

1 Gérard Genette, *Discours du récit* [1972], Paris: Seuil 2007, S. 360.

ren entwickelt hatte, formuliert ein spezifisch räumliches Verhältnis der diegetischen Ebenen: »La figuration la plus parlante de ces relations de niveau consisterait peut-être à représenter ces *emboîtements* de récits par des bonshommes parlant, comme dans les bandes dessinées, sous forme des bulles.«² Dabei besteht Genette darauf, dass sich der Übergang von einer diegetischen Ebene zur anderen nicht vollziehen kann, ohne eine Spur bzw. Markierung zu hinterlassen.³ In diesem Sinn markiert der Spiegelschrank in *Contact* die Schnittstelle zwischen einer Rückblende im Film und einer Ebene, die in die Rückblende eingelassen ist. Wie aber verhalten sich unterschiedliche Räume im Film zueinander? Welche Funktion erfüllen gerahmte und zuweilen verschachtelte Strukturen? Welche narrativen Konsequenzen bringen diese Arrangements mit sich und welche Relation besteht im Zusammenhang zwischen der Stasis narrativer (bzw. erzählter) Räume und der Dynamik des Erzählens?

Im Folgenden werden – mit zunehmendem Abstrahierungsgrad – verschiedene Aspekte der Potenzierung im selbstreflexiven Film unter dem Vorzeichen der räumlichen Organisation analysiert. Als Ausgangspunkt dient eine einleitende Betrachtung zum Motiv als Metonymie im erzählerischen Aufbau von *Alfred Hitchcock Presents*. Daraufhin wird die Rahmenstruktur des filmischen Prologs zu beschreiben sein, dem im Stummfilm der 1910er Jahre – mit dem sich der Film zum Massenmedium entwickelt – eine besondere Bedeutung zuteil wird: Auf die jeweils entsprechende Erzählkonvention wird zum Teil explizit im Rahmen eines Metakommentars hingewiesen, der den Film einleitet. Um die Wirkung narrativer Schachtelungen im Film genauer zu fassen und um zu spezifizieren, wie diese in der Diegese thematisiert werden, werden anschließend szenische Momente der Spiegelung aufgegriffen. In diesem Zusammenhang werden insbesondere Erzählstrukturen zu berücksichtigen sein, in denen multiple Binnenerzählungen eingebettet sind. Als Beispiel dient mit Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) ein Film, der in der Gleichschaltung von Artefakt und Zeitzeugenbericht die Vergangenheit einer Figur im räumlichen Einschluss vergangener Szenen zu deuten versucht. Anhand von *Synecdoche, New York* (2008) – in dem sich die diegetischen Ebenen ins Unermessliche steigern – wird anschließend das komplexe Verhältnis von Binnenerzählung und regressiven Strukturen zu beschreiben sein. Abschließend soll *Barton Fink* (1991) als Beispiel für die Konstruktion eines imaginären Raumkonzeptes herangezogen werden, das eine implizite Topographie im Filmraum entwirft.

2 Ebd., S. 357 (Hervorhebung N.Z.). An anderer Stelle führt er zur Erläuterung der vertikalen Organisation diegetischer Ebenen das Bild eines Hauses an, dessen Stockwerke aufeinander aufbauen. Ebd., S. 363 f.

3 Vgl. ebd., S. 360: »Un récit ne peut guère en «ençâsser» un autre sans marquer cette opération, et donc sans se désigner lui-même comme récit primaire.«

6.1 Narrative Rahmung

Wie im Buch wird die Erzählung im Film insbesondere dann auffällig, wenn ein/e ErzählerIn in Szene tritt und die RezipientInnen direkt adressiert. Für dieses transgressive Phänomen, in dem eine übergeordnete diegetische Ebene in den Vordergrund tritt, hat Gérard Genette in seiner Strukturanalyse der literarischen Erzählkonventionen den Begriff der »Metalepse« geprägt. Er versteht darunter »toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique«⁴. Diese figurale Instanz berichtet nicht nur von Ereignissen, sondern reflektiert das Erzählte sowie den Modus seiner Vermittlung und greift zuweilen in das Geschehen ein.

Vor diesem Hintergrund wird Figuren eine besondere Autorität zuteil, die eine metonymische Repräsentation (Repräsentamen) des erzählerischen Kosmos in Händen halten. So hält beispielsweise Peter Falk in *The Princess Bride* (1987) in der Manier eines Märchenonkels das Buch in Händen, in dem der Text verortet ist, der im filmischen Raum in Bewegung gesetzt wird. Und in John Carpenters *In the Mouth of Madness* (1994) markiert der Autor im Film seine Verfügungsmacht über die Diegese durch ein Typoskript, das er in einen Karton einschließt.



Abb. 6.1–6.3: Das Kästchen mit dem titelgebenden Glasauge auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen von »The Glass Eye« (1957).

Insbesondere die bereits erwähnten Fernsehproduktionen von Alfred Hitchcock, in die der Filmregisseur persönlich einführt, machen sich den Gestus der metonymischen Verfügung zu eigen.⁵ In der Episode »The Glass Eye« (1957) aus der Serie *Alfred Hitchcock Presents* tritt nach der Einleitung durch Hitchcock (Abb. 6.1) ein Erzähler (William Shatner) auf (Abb. 6.2), der angesichts eines Souvenirs aus dem Nachlass seiner Cousine – dem titelgebenden Glasauge in einem Holzkästchen (Abb. 6.3) – von einer fatalen Begegnung aus dem sonst ereignisarmen Leben der jüngst Verschiedenen erzählt: »If ever a life was symbolized by any one single object«, beginnt er, »Julia's was. And by this, this glass eye.«⁶ »The Glass Eye« for-

4 Ebd., S. 244.

5 Siehe das Kapitel »Spuren zwischen Objekt und Motiv«.

6 »The Glass Eye«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E01 (CBS, 06.10.1957, R.: Robert Stevens), 0:02:31–0:02:42.

muliert die Annahme, dass sich das vergangene Leben einer Person an den von ihr hinterlassenen Objekten ablesen lasse.⁷ Dabei markiert die Box, die in einer Großaufnahme erscheint und in die Binnenerzählung überleitet, in der Julia auftritt, die räumlichen Dimensionen des Erzählens.

In den anschließenden Szenen wird mit Hilfe eines analeptischen Sprungs gezeigt, woran das opake Glasauge erinnert. Die Geschichte handelt von Julia, die sich in einen Ventriloquisten verliebt. In ihrer romantischen Schwärmerei übersieht sie, dass der Mann ihrer Träume eine Puppe ist, auf deren Schoß der eigentliche Bauchredner sitzt. Die Illusion der Aufführung täuscht das Publikum (im diegetischen Saal und vor dem Fernseher), weil das Prestigio sichtbar vor aller Augen erscheint, aufgrund einer Konvention (dass der Ventriloquist die Puppe auf dem Schoß sitzen hat und nicht umgekehrt) aber dennoch unerkannt bleibt.

In »The Glass Eye«, kehrt das zentrale Objekt des kurzen Films auf allen drei diegetischen Ebenen wieder und wird jeweils in einer Rahmung präsentiert. Das Glasauge wird vor dem eigentlichen Feature eingeführt, taucht in der Diegese des Kurzfilms in einer Rahmenerzählung ein wiederholtes Mal auf und initiiert schließlich die eigentliche Erzählung einer »unerhörten« Geschichte, deren Wendung unmittelbar mit der Rolle dieses gläsernen Auges zusammenhängt. Das Auge selbst verbürgt in Verbindung mit dem finalen »plot twist« eine Dialektik aus Blindheit und transparenter Einsicht.⁸

Das gläserne Objekt erhält damit im Verlauf der Erzählung die semantische Tiefe eines Motivs, während sich das narrative Verfahren in der *Mise en Scène* widerspiegelt. »The Glass Eye« ließe sich damit als Metafilm beschreiben, der auf drei Ebenen die Selbstreferenzialität narrativer Schachtelungen charakterisiert: (a) die Einbettung in einen erzählerischen Rahmen, durch den das Erzählen selbst thematisiert wird, (b) die Strukturierung der Episode in verschiedene diegetische Ebenen und (c) das Glasauge, das die mediale Eigenschaft des Films als Audio-Vision widerspiegelt. Das titelgebende Auge stellt ein Objekt mit einer Geschichte dar und deutet als Memento darauf hin, dass es sich bei der Geschichte um eine Fiktion handelt und das Glasauge keine sehende, sondern nur eine erinnernde Zeugenschaft ablegen kann.

Das gläserne Auge leitet über zwei diegetische Ebenen in die eigentliche Episode ein und erscheint beide Male im Rahmen eines Kästchens. Im Handlungs-

7 Vgl. die Szene, in welcher sich der Direktor der Hofjagd- und Rüstkammer Christian Beaufort-Spontin in Johannes Holzhausens *Das große Museum* (AT 2014) mit einem Umzugskarton in den Händen in den Ruhestand verabschiedet oder Jane Birkins autobiographisch veranlagter Erinnerungsfilm *Boxes* (FR 2007).

8 Indem das Glasauge an etwas erinnert, was es selbst aber nicht gesehen haben kann, spiegelt es das paradoxe Verhältnis der Selbstreflexion wieder, auf das Christian Metz am Beispiel der Kamera hingewiesen hat. Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller, Münster: Nodus 1997, S. 69.

verlauf wandelt sich das künstliche Organ zu einem Memento an die Blindheit, nicht den eigentlichen Ventriloquisten erkannt zu haben. Durch die narrative Rahmung – die buchstäblich in der Schachtel verbildlicht wird – stellt sich heraus, dass das Auge nicht das Eigentum von Julia ist, sondern dass es aus einer Begegnung in ihren Besitz übergegangen war, die metonymisch für Julias Leben erzählt wird.

6.2 Der autothematische Prolog

Über Prologe und Rahmenstrukturen entsteht nicht nur der erste Kontakt zwischen RezipientInnen und Werk, sie wirken sich zudem unmittelbar auf die Rezeption des Werkes aus. So hat Vinzenz Hediger am Beispiel des US-amerikanischen Stummfilms der 1910er und 1920er Jahre auf die Rolle nicht-filmischer Prologe hingewiesen. Szenische Vorspiele wurden im Zuge eines Unterhaltungsprogramms vor und zwischen den Filmvorführungen aufgeführt, um auf den Film vorzubereiten bzw. den Schau- und Genusswert der Show zu verstärken. »Es handelt sich um Bühnenpräsentationen einzelner Szenen und Motive aus dem Film unmittelbar vor dessen Beginn, zum Zweck der Einstimmung des Publikums.«⁹ Betreiber großer Kinopaläste führten zum Teil gigantische Revueshows auf. Unterdessen bedienten sich kleinere Häuser bescheidener Mittel, um die Filmvorführungen in ein Gesamtprogramm einzubetten.

Den theatralen Vorführungen, die im Rahmen eines Unterhaltungsprogramms den eigentlichen Filmvorführungen vorangehen, stehen »autothematische Prologe«¹⁰ entgegen, in denen bereits im europäischen Film der 1910er Jahre Regisseure vor Beginn der Filmhandlung auftraten, um das Publikum in die filmische Erzählung einzuführen. Anders als einleitende Einstellungen, welche die Starbesetzung präsentierten oder zentrale Charaktere in emblematischen Einstellungen vorstellten, reflektieren diese Prologe Aspekte des Produktionsprozesses und dienen der Profilierung der Autorschaft.¹¹ Meist erwecken diese Auftritte den Eindruck, der Filmproduktion chronologisch vorausgegangen zu sein, und vermitteln hauptsächlich zwischen dem Erfahrungsraum der impliziten Zuschauer und dem Filmraum, in dem sich die anschließenden Szenen ereignen werden.

So tritt Ernst Lubitsch in einem Prolog vor seiner »Sex-Comedy« *Die Puppe* (1919), angekündigt als »vier lustige Akte aus einer Spielzeugschachtel«, auf. Vor-

9 Vinzenz Hediger, »Putting the Spectators in a Receptive Mood«. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino«, *Montage AV 12.2* (2003), S. 68–87, hier S. 70.

10 Jörg Schweinitz, »Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm«, *Montage AV 12.2* (2003), S. 88–102, hier S. 97.

11 Vgl. ebd., S. 98 und 101.

bereitend hebt er vor Beginn des ersten Aktes aus ebendieser Gestalt gewordenen Spielzeugschachtel Teile eines Modells der Bauten aus der anschließenden Szene heraus. Auf den vor ihm stehenden Tisch stellt er eine Böschung, auf der er dann ein Haus, einige Bäume, eine Bank, einen Hintergrund und zwei Figuren platziert. Daraufhin hebt der Regisseur das Dach des Hauses wie einen Deckel an, um die zwei Figuren ins Innere des Modells zu stellen. Nach einer Überblendung verlassen die lebendig gewordenen Figuren das Haus und betreten den Szenenraum eines Studios, das mit dem Szenenbild aus dem Vorspiel identisch ist und dem groben Stil einfachen Holzspielzeugs entspricht.

Im Film wird die Thematik des animierten Spielzeugs aufgegriffen, wenn die Hauptfigur, ein infantiler Prinz (Hermann Thimig), verkündet, lieber eine Puppe heiraten zu wollen als eine lebendige Frau. Im Verlauf des Films ereignet sich eine trivialisierte Form des Pygmalion-Mythos, als der Frischvermählte Gefallen an der vermeintlichen Puppe (Ossi Oswald) findet, die sich daraufhin in eine »wirkliche Frau« verwandelt. Nicht zuletzt bietet der Rahmen des Puppenspiels die Möglichkeit einer ungehinderten Persiflage der Geschlechterrollen.

Der dänische Regisseur und Schauspieler Benjamin Christensen geht in seinem Melodrama *Hævnens Nat* (1916) noch einen Schritt über die Inszenierung des Arrangements von Lubitsch hinaus. Christensen, der im Film auch die Hauptrolle eines verurteilten Artisten einnimmt, tritt in diesem kurzen Vorspiel neben der weiblichen Hauptdarstellerin Karen Caspersen auf und erklärt ihr die Topologie der finalen Szene an einem Modell. Eingeleitet wird diese architektonische Vorführung von einer bemerkenswerten Inszenierung:¹² Nach zwei Zwischentiteln, die auf Christensens Doppelrolle als Regisseur und Hauptdarsteller sowie seinen letzten Kinoerfolg (*Det hemmelighedsfulde X*, 1914) hinweisen, erscheint das Modell eines Hauses, das sich vor schwarzem Hintergrund um die eigene Achse dreht (Abb. 6.4). Die einzige Lichtquelle befindet sich im Inneren dieses Modells, sodass zunächst nur die hell erleuchteten Fenster zu sehen sind, hinter denen sich »the important scenes« abspielen, wie der zweite Zwischentitel informiert. Die Zwischentitel rahmen textuell, was sich in den darauffolgenden Szenen ereignet – sie setzen Akzente oder bieten schlicht Deutungen dafür an, was im Bild erscheinen wird. Nach einem weiteren Zwischentitel, der keinen Zweifel an Christensens vorführendem Gestus lässt (»Producer Christie explains to Miss Katherine Sanders the location of the rooms in the doctor's villa«¹³), erscheinen der Regisseur und seine Hauptdarstellerin und blicken durch die Fenster des Modells ins Innere, bevor

12 Ich beziehe mich auf die englische Fassung des Films, die vom Dänischen Filminstitut herausgegeben wurde.

13 Christensen war international auch unter dem Namen Benjamin Christie bekannt. Karen Caspersen, die mit bürgerlichem Namen Karen Kragh Kruse Møller hieß, war als Katherine Sanders gelistet.

er das Dach des Hauses wie einen Deckel abnimmt. Im Schein des Lichtes, das aus dem Modell strahlt, deutet der Regisseur mit einer Papierrolle auf verschiedene Stellen im Inneren und scheint der Schauspielerin Szenen zu erläutern (Abb. 6.5), um endlich einen Lichtschalter am rechten Bildrand zu betätigen und die Szene auszuleuchten. Die beiden Figuren, die zuvor nur als Gesichter in Erscheinung getreten waren, treten vor das Modell, und der Regisseur öffnet die Rolle, auf der die Grundrisse des Hauses verzeichnet sind, in dem sich die finalen Szenen des Films abspielen werden.



Abb. 6.4 & 6.5: Hauptdarstellerin und Regisseur vor dem Modell des Hauses, in dem sich die finalen Szenen von *Hævnens Nat* (1916) abspielen.

In dieser *Mise en Scène* entwickelt sich eine Transformation des Raumes von einem Modell zur Fläche der Planskizze zur Inszenierung im Filmraum. Allerdings handelt es sich bei dem Modell nicht um das Haus, in dem sich die direkt anschließenden Szenen abspielen,¹⁴ sondern um die Villa, in der sich das tragische Finale des Films ereignen wird – die titelgebende Nacht der Rache.

Christensen inszeniert in diesem kurzen Film vor dem Film eine Begegnung zwischen Regisseur und Hauptdarstellerin, bei der nur vordergründig die Vermittlung der dramaturgischen Blaupause vorgeführt wird. Er stellt dem Film eine Szene voran, die vorgeblich vor der eigentlichen Produktion stattgefunden hat. Vielmehr aber handelt es sich um die Inszenierung des Films *en miniature* anhand des Hauses, in dem sich die Klimax des Films ereignen soll. Bei der Begegnung, die in der Kadrierung zu sehen ist, handelt es sich keinesfalls um die dokumentarische Darstellung einer Regieführung *a priori*, sondern um die Inszenierung der

14 Siehe in diesem Zusammenhang auch Daniel Wiegands Untersuchung der ersten Begegnung von Christensen und Caspersen im Film, in der er die Inklusion des architektonischen Raumes im ›hors-champ‹ mittels eines Spiegels hervorhebt: »Vom Durchdringen der Räume. Aspekte der Montage in Benjamin Christensens ›Hævnens Nat‹«, *Montage AV* 20.1 (2011), S. 109–120. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Transgression der räumlichen Begrenzung des vorab in Szene gesetzten Innenraumes über einen Außenraum gerade durch die Vorführung eines Modells im Prolog ermöglicht wird, das die Differenz zwischen Innen- und Außenraum vorführt.

präzisen Lichtregie eines Raumes, in dem Christensen den Lichtschalter (scheinbar) eigenhändig betätigt. Mit dem Griff an den Bildrand demonstriert er, neben der Verfügungsgewalt über den Bildinhalt, auch die Kontrolle darüber, was sich jenseits des Bildes (*hors-champ*) ereignet. Im Zentrum dieses Lichtspiels steht die affektive Wirkung des symbolischen Hauses in unheimlicher Beleuchtung. Das aus den Fenstern fallende Leuchten verweist auf die *Photographie*, welche die Ereignisse im Inneren des Hauses aufzeichnet.¹⁵

6.3 Die Beziehung zwischen Rahmenerzählung und Hypodiegese

Christensen und Casparsen stehen im Prolog von *Hævnenes Nat* nicht nur über dem Geschehen, sie sind zudem »überlebensgroß«. Das asymmetrische Größenverhältnis der Schauspieler zu dem Haus, in dem sich der letzte Akt des Films abspielen soll, hebt den fiktiven Status der anschließenden Filmhandlung hervor. Das Modell vor ihnen markiert einen Ebenensprung und dient somit als Interface, das die extradiegetische Ebene des autothematischen Prologs von der (Intra-)Diegese des anschließenden Dramas trennt.

In einem analogen Gehäuse erhalten die virtuellen Ausmaße eines Innenraumes ab 1963 mit der britischen TV-Serie *Doctor Who* eine ikonische Gestalt. In der Fernsehserie, deren erste Episode (»An Unearthly Child«) am 23. November 1963 von der BBC ausgestrahlt wurde, dient eine »Police Box«¹⁶ als Vehikel für Reisen durch Zeit und Raum. Der Box wird eine rahmende Funktion zuteil, mit der sich in jeder Folge erneut ein »Portal« öffnet, das eine Verbindung zu entlegenen Orten und dramatischen Handlungen herstellt. Das Akronym TARDIS steht für »Time And Relative Dimension[s] In Space« und bezeichnet ein paradoxes Konstrukt, dessen Innenmaße größer sind, als die Außenmaße erlauben würden. Die Box steht emblematisch für die Diskrepanz zwischen den Dimensionen des physikalischen Körpers und dem darin enthaltenen imaginären Innenraum. Sie kennzeichnet zudem die transitorische Eigenschaft, eine kausale Verbindung zwischen weit entfernten Orten oder Zeiträumen herzustellen, die auch dem filmischen Medium eigen ist.

Insbesondere im Genre des Science-Fiction-Films werden Protagonisten wortwörtlich »eingeschachtelt«, um Zugang zu Welten zu erhalten, die nur noch entfernt an die Gegenwart des Publikums zu Zeiten der Produktion erinnern. So

15 Zum Aspekt des Lichts siehe Kapitel 7.4.

16 Ab den 1890er Jahren wurden sogenannte Police Signal Boxes in Großbritannien aufgestellt. Sie dienten der Bevölkerung für Notrufe und Polizeibeamten als lokale Einsatzzentralen. Robert W. Stewart, »The Police Signal Box: A 100 Year History«, *Engineering Science and Education Journal* 3.4 (1994), S. 161–168.

zieht sich George Taylor (Charlton Heston) in Franklin J. Schaffners *Planet of the Apes* (1968), nachdem er einen an ein implizites Publikum gerichteten Monolog über die mangelnde Friedfertigkeit seiner Zeitgenossen gehalten hat, in einen Kasten zurück, der an einen Sarkophag erinnert und die Besatzung über die jahrhundertewährende Reise am Leben erhalten soll. Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) stellt in diesem Sinne eine Raumstudie dar,¹⁷ in der – nach dem evolutorischen Vorspiel – das menschliche Verhalten in den klaustrophobischen Engen der Transportmittel analysiert wird.¹⁸ Nicht zuletzt Vincenzo Natalis *Cube* (1997), führt einen Filmraum vor, der aus nahezu identischen Kuben besteht und die darin eingeschlossenen Charaktere in Konflikt setzt. Dabei stellen diese Einschlüsse der Protagonisten in der räumlichen Limitierung eine Strategie dar, die immersive Qualitäten aufweist, aber vor allem die Gefangenschaft der Akteure in eine abgeschlossene diegetische Welt hervorhebt. Der Einschluss von Akteuren scheint in der Science-Fiction gerade deshalb eine besondere Rolle zu spielen, da das Genre einen gegenwärtigen Zustand in weite Ferne verlagert, um in der narrativen Distanz (einer fernen Zukunft oder einer alternativen Welt) ein Schlaglicht auf einen kritischen Aspekt der Gegenwart zu werfen.

Weniger im Verweis auf einen utopischen Fluchtpunkt, sondern im direkten Bezug auf die Gegenwart beschreibt Walter Benjamin in seinem Essay zum Werk des russischen Schriftstellers Nikolai Lesskow die Differenz zwischen Erzähler und Romancier.¹⁹ Tritt der Erzähler als Vertreter einer oralen Tradition als Vermittler von Erfahrungen in einer Gesellschaft auf, »bemächtigt der [einsame] Leser des Romans sich seines Stoffes eifersüchtiger als jeder andere.«²⁰ Im Roman trennt sich das »musische Element des Epischen, die Erinnerung also«²¹ von der Einbettung in eine traditionelle Sinnstiftung im gesellschaftlichen Kontext. Benjamin konstatiert schließlich, dass sich der subjektive Lebenssinn der Romanfigur »nur erst von ihrem Tode her erschließt. [...] Zur Not den übertragenen: das Ende

17 Vgl. Stephen Mamber, »Kubrick in Space«, in Robert Kolker (Hg.), *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. New Essays*, New York: Oxford UP 2006, S. 55–68.

18 Mit einem stärkeren Interesse für die zeitliche Dimension adaptiert Christopher Nolan die Hibernationszellen. Zu *Interstellar* (2014) siehe Kapitel 7.

19 Vgl. die Unterscheidung, die Benjamin ein knappes Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges zwischen »Erlebnis« und »Erfahrung« macht. Walter Benjamin, »Erfahrung« [1913], in: *Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften, Band II.1)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 54–56, S. 54. Zwanzig Jahre später wird Benjamin den Begriff in seinem Essay »Erfahrung und Armut« wieder aufgreifen. Ders., »Erfahrung und Armut« [1933], in: ebd., S. 213–219.

20 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows« [1936], in: *Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften, Band II.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 438–456, hier S. 456.

21 Ebd., S. 453.

des Romans.«²² An anderer Stelle schreibt er: »Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.«²³

Die Validierung des Lebens durch den Tod stellt auch ein zentrales Prinzip für den Western dar. In John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) gründet die Autorität, von der Entstehung einer Legende zu erzählen, auf gleich zwei Todesfällen: den Tod des Tyrannen Liberty Valance (Lee Marvin) und die Beerdigung von Tom Doniphon (John Wayne), zu deren Anlass sein ehemaliger Rivale Ransom Stoddard (James Stewart) an den Ort des Geschehens zurückkehrt. In einer Rückblende erzählt Stoddard von den Umständen, unter denen er zum Helden und erfolgreichen Politiker wurde. Als Doniphon die Umstände des Todes von Liberty Valance in einer Rückblende in der Rückblende ein zweites Mal aus einer anderen Kameraperspektive Revue passieren lässt, stellt sich heraus, dass die Legende um Stoddards Heldentat auf einer Lüge basiert. Nicht Stoddard hatte den tödlichen Schuss auf Valance abgefeuert, sondern Doniphon. Der Kasten, in dem der eigentliche Held des Films begraben werden soll, bürgt für die Authentizität der tradierten Legende. Allerdings wird mittels des Sarges nicht nur die verborgene Wahrheit einer alternativen Perspektive auf die Vergangenheit verhandelt. Zusätzlich wird durch eine Kaktusblüte, die Hallie Stoddard (Vera Miles) in einer Hutschachtel mit sich geführt hat und am Ende des Films auf dem Sarg niederlegt, eine zweite verschwiegene Tatsache in Szene gesetzt: ihre Zuneigung zu Doniphon. In beiden Fällen spiegeln Motive aus der Erzählung Zusammenhänge, die nicht mit Worten bezeichnet werden. Hier stehen Objekte metonymisch für einen szenischen Zusammenhang. Sie initiieren eine ähnliche Akzentverschiebung wie der autothematise Prolog oder der proleptische Zwischentitel.

Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) basiert ebenfalls auf der Suche nach dem »wahren« Charakter und den Beweggründen der Hauptfigur, von denen nicht zuletzt Artefakte aus Kanes Besitz zeugen sollen. Der investigative Journalist Jerry Thompson (William Alland), der den Auftrag erhält, die Bedeutung des Sterbewortes (»Rosebud«) des enigmatischen Kane zu recherchieren, agiert in einem deutlich markierten Erzählrahmen. Ausgehend von der Prämisse, dass Charles Foster Kane die essenzielle Motivation seiner Handlungen – und damit den vermeintlichen Interpretationsschlüssel zu seinem Leben – mit seinem letzten Wort auf dem Sterbebett offenbart habe, sucht Thompson Kanes ehemalige Vertraute auf, wodurch er als Bindeglied zwischen den verschiedenen retrospektiven Binnenerzählungen fungiert.

Citizen Kane stellt das Leben einer fiktiven Figur doppelt dar: das erste Mal in der Kurzfassung einer Newsreel-Reportage und das zweite Mal in der Handlung analeptischer Einschübe, dem Ergebnis einer Spurensuche. Dabei erhalten

22 Ebd., S. 456.

23 Ebd., S. 450.

die Objekte, die von Momenten in Charles Foster Kanes Leben zeugen, eine mindestens ebenso große Signifikanz wie die Subjekte, deren Bekanntschaften er in seinem Leben macht. Sein Pastiche-Schloß füllen Kisten, in denen Relikte aufbewahrt sind, die an Ereignisse aus Kanes Leben erinnern, »a collection of everything. So big it can never be catalogued or appraised.«²⁴ Jedes einzelne zeugt von einem spezifischen raumzeitlichen Kontext im Leben von Kane.²⁵ Thompson setzt die verschachtelten Erzählungen zueinander in Beziehung, und zwar sowohl in einem erklärenden Gestus als auch in seiner schieren Anwesenheit, die den diegetischen Fluchtpunkt verbürgt.

Am Ende des Films jedoch resümiert der Journalist, dass er lediglich mit Puzzleteilen hantiert habe:

Mr. Kane was a man who got everything and then lost it. Maybe Rosebud was something he couldn't get or something he lost. Anyway it wouldn't explain anything. I don't think any word could explain a man's life. No, I guess ›Rosebud‹ is just a piece of a jigsaw puzzle, a missing piece.²⁶

Thompson spricht diese Worte in Mitten einer Myriade von Boxen, in denen die Besitztümer von Kane eingeschlossen sind. In Händen hält er einen offenen Karton, in dem sich zahlreiche Puzzlestücke befinden.

Die Puzzlekiste in den Händen des Journalisten, der sich am Ende weigert, das Leben eines Menschen an einem einzelnen Wort abzulesen, fungiert letztlich als Symbol im Sinne der ›Semeiotic‹ von Charles Sanders Peirce. Seine signifikante Funktion erhält dieses Zeichen nicht allein durch eine konventionelle Semantik, sondern durch eine »kognitive Funktion«, in der es als »Interpretant« wirkt.²⁷ Für sich genommen wirken die Objekte aus der Sammlung von Kane ikonisch. Im Rahmen der Puzzlekiste werden sie in einen Zusammenhang überführt, in dem jedes einzelne Teil einen Moment im Leben von Kane denotiert. Die Vielzahl der Objekte (›Erstheit«²⁸) die mit dem Leben von Kane in Verbindung und in Szene

24 *Citizen Kane* (US 1941, R.: Orson Welles), 0:03:56–0:04:01.

25 Ebd., 1:48:46–1:48:57: »I wonder, if you put all this stuff together – palaces, paintings, toys, and everything – what would it spell? – Charles Foster Kane? – Or ›Rosebud?‹«

26 Ebd., 1:49:28–1:49:49.

27 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 48.

28 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 137: »Es sind Qualitäten oder Potentiale als solche, ohne Bezug auf irgend etwas anderes, jeder Frage nach ihrer Aktualisierung enthoben: etwas, was so beschaffen ist, daß es an und für sich ist.« Peirce nannte als Beispiel einen unvermuteten Schlag in den Rücken oder das »Rot« des Sonnenuntergangs, die er als unmittelbare Tatsachen begriff. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I: Principles of Philosophy*,

erscheinen («Zweitheit»²⁹) werden in die Analogie zu den Puzzlestücken überführt («Drittheit»³⁰). Vor diesem Hintergrund stellt der Umgang des Journalisten mit den Kisten einen Akt dar, in dem er den enthaltenen Teilen keine induktive Bedeutung zuschreibt.³¹

Der Umstand jedoch, dass der Chiffre »Rosebud« in der finalen Einstellung des Films («à la lettre für niemanden»³², wie Deleuze schreibt) eine relationale Bedeutung – in Gestalt eines weiteren Objektes – zukommt, rehabilitiert die Puzzlekiste als »Metonymie«³³ eines Netzwerks mentaler Relationen. Die Kiste, in der die Mosaiksteine eines gesamten Lebens enthalten sind, wird in diesem Zusammenhang zu einer »Denkfigur«³⁴.

Der tatsächliche Inhalt von Kanes Kisten ist damit weniger erhellend als der jeweilige Kontext der hypodiegetischen Erzählungen,³⁵ in denen die Objekte in

hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1931, Abs. 25: »Firstness is the mode of being which consists in its subject's being positively such as it is regardless of ought else. That can only be a possibility. For as long as things do not act upon one another there is no sense or meaning in saying that they have any being, unless it be that they are such in themselves that they may perhaps come into relation with others. The mode of being a *redness*, before anything in the universe was yet red, was nevertheless a positive qualitative possibility. And redness in itself, even if it be embodied, is something positive and *sui generis*. That I call Firstness. We naturally attribute Firstness to outward objects, that is we suppose they have capacities in themselves which may or may not be already actualized, which may or may not ever be actualized, although we can know nothing of such possibilities [except] so far as they are actualized.« (Hervorhebung im Original). Deleuze verwendet Erstheit synonym zum Affekt: »Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) oder sogar ein Satz, wie wir später sehen werden. Man nennt »Ikon« das Ensemble von etwas Ausgedrücktem und seinem Ausdruck, von Affekt und Gesicht.« Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 136.

29 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 137: »Zweitheit liegt dort vor, wo etwas als solches zwei ist; was so ist, daß es in bezug auf ein Zweites ist.« Im Hinblick auf den Film soll dieses »Zweite« im Folgenden wörtlich genommen werden, als Wiederholung einer Qualität im Verlauf eines Films.

30 Ebd., S. 264: »Die Drittheit ist ein Ensemble, in dem ein Term vermittels eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist.«

31 Vgl. ebd., S. 264.

32 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 149.

33 Vgl. George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press 2003, S. 36: »Metaphor is principally a way of conceiving of one thing in terms of another, and its primary function is understanding. Metonymy, on the other hand, has primarily a referential function, that is, it allows us to use one entity to *stand for* another.« (Hervorhebung im Original).

34 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

35 Mit »hypodiegetisch« ersetzen Mieke Bal, Šúlammît Rimmôn-Qênân und Brian McHale den von Gérard Genette vorgeschlagenen, aber missverständlichen Terminus »metadiegetisch«. Genet-

Szene treten und in Bewegung geraten.³⁶ Die Mise en Scène offenbart sich in diesem Beispiel retrospektiv als Erfahrungsraum, in der eine Spurensuche nach einem Netzwerk zwischen Indizien möglich wird.

In *Citizen Kane* wird die infinite Suche nach einem hermeneutischen Abschluss mit einer ikonischen Einstellung ad absurdum geführt: In der letzten Einstellung von Charles Foster Kane passiert er zwei sich gegenüberstehende Spiegel und scheint sich damit der abschließenden Beschreibbarkeit in einer unendlichen Regression zu entziehen (Abb. 6.6).



Abb. 6.6: Charles Foster Kane in einer Spiegelung ad infinitum. | Abb. 6.7: Caden Cotard vor seinen Regieanweisungen in *Synecdoche, New York* (2008).

6.4 Komplexe Binnenstrukturen

Insbesondere Filme, die eine Ontologie mit Mitteln des Films entwerfen, bedienen sich multipler diegetischer Ebenen. Produktionen, die in einen theoretischen Bezug zu Überlegungen der Postmoderne gebracht werden, stellen hierfür ein weites Feld an Beispielen bereit.³⁷ Insbesondere das Modell der Theaterinszenierung eignet sich dazu, den Status der ›Realität‹ auf der Ebene der filmischen Diageze zu hinterfragen. Nicht zuletzt die Problematisierung der Handlungsmacht

te, *Discours du récit*, S. 237 ff; Mieke Bal, *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris: Klincksieck 1977, S. 35; dies., »Notes on Narrative Embedding«, übers. von Eve Tavor, *Poetics Today* 2.2 (1981), S. 41–59; Šulammīt Rimmôn-Qēnān, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* [1983], London und New York: Routledge 2001, S. 91–95; Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [1987], London und New York: Routledge 2003, S. 245. Genette nimmt Bezug auf die Kritik an seiner Terminologie in »Nouveau discours du récit« [1983], *Discours du récit*, Paris: Seuil 2007, S. 293–425, hier S. 363 f. Vgl. Martina Mai, *Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 55.

36 Das Bild der Erzählung in nuce eignet sich Steven Spielberg mit dem Warenhaus am Ende von *Raiders of the Lost Ark* (US 1981) an, das sich am Anfang von *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (US 2008) wiederholt.

37 In seiner deskriptiven Poetik unterscheidet Brian McHale Moderne und Postmoderne im Zuge einer Dominanten-Verschiebung von einer »epistemologischen« zu einer »ontologischen« Fragestellung. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 3–11.

und die Kontrolle über das eigene Leben stellen wiederkehrende Themen dar, die sich in multiplen Reflexionsebenen potenzieren.

Auch in den Filmen des Drehbuchautors und Regisseurs Charlie Kaufman wiederholt sich die Darstellung des Eindrucks, nur Marionette in einem Schauspiel zu sein, als zentrales Motiv. *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) beginnt mit einer Puppenspielszene, die später von John Malkovich in einer Tanzszene aufgeführt wird: »Craig's Dance of Despair and Disillusionment«, benannt nach der Hauptfigur, einem Puppenspieler (John Cusack), der die sprichwörtlichen Fäden lediglich in Händen hält, wenn sie an den Gliedern seiner Figuren enden.³⁸ In *Adaptation*. (Spike Jonze, 2002) leidet die Hauptfigur Charlie Kaufman (Nicholas Cage) unter der Arbeit an einem Script für einen »selbstgenerativen Film«, in den er sich im Verlauf des Films einschreibt.

Noch deutlicher wird der Kampf gegen den Verlust der Handlungsfähigkeit in Kaufmans Regiedebüt *Synecdoche, New York*, das vom megalomanen Versuch eines Theaterregisseurs handelt, das eigene Leben in Szene zu setzen.⁴⁰ In einer Lagerhalle von irrealer Größe in Brooklyn beginnt Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) Orte aus seinem Leben zu rekonstruieren und engagiert Schauspieler, die Personen aus seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart mimen sollen. Im Zuge dieses Projektes erschafft er eine verdichtete Version von New York City, eine Reproduktion der Metropole, die sich aus Orten und Begegnungen nach seiner Erfahrung zusammensetzt. Die Synekdoche aus dem Titel des Films bezeichnet somit einen Sonderfall der Metonymie, das »pars pro toto«. Sie wird zur Bezeichnung für ein Mosaik aus Teilmomenten, die, zusammengesetzt in einer grossen Inszenierung, der Stadt – und in weiteren Schritten –, dem Staat und der Welt aus der Perspektive einer Figur entsprechen sollen. Caden arbeitet an einem Projekt, das einen ebenso utopischen Charakter trägt wie die Erinnerungen an sein gescheitertes Leben mit seiner ersten Frau Adele (Catherine Keener) und ihrer gemeinsamen Tochter Olive (Sadie Goldstein) in Schenectady, New York (das in einem Wortspiel an die Trope erinnert).

Verbindung zu seiner Tochter hält Caden über ihr zurückgelassenes Tagebuch und Pakete, die er ihr gelegentlich nachsendet. Den Hinweis auf ebenjenes Tagebuch erhält er in einer widersprüchlichen Faxnachricht, die gleichzeitig ein Verbot und eine Anweisung ausspricht: »Olive wanted me to ask you not to read her

38 *Being John Malkovich* (US 1999, R.: Spike Jonze), 0:00:21–0:02:38 und 1:20:03–1:21:25.

39 Mai, *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 47; Steven G. Kellman, »The Self-Begetting Novel«, *Western Humanities Review* 30.2 (1976), S. 119–128, hier S. 119: »[...] the self-begetting novel projects the illusion of art creating itself. It is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and to compose the novel we have just finished reading. Like an infinite series of boxes within boxes, such novels begin again where they end.«

40 Eine Analyse von *Synecdoche, New York* erschien vorab unter dem Titel »Zur Wandlung in der Wandlung – Inszeniertes Leben bei Charlie Kaufman«, *Cinema* 61 (2016), S. 99–115.

diary. She left it on her pillow by mistake.«⁴¹ Im weiteren Verlauf entsteht eine Relation zwischen der Oberfläche der Tagebuchseiten und den Paketen, die Caden versendet. So folgt auf die Information aus ihrem Tagebuch, Olives Lieblingsfarbe sei pink, eine Szene, in der Caden eine Box in der entsprechenden Farbe kauft,⁴² auf der eine Nase und darüber das bezeichnende Adjektiv abgebildet sind. Die sich wiederholende Szene im Postamt, in der er für Olive ein Paket in der Größe der pinken Box aufgibt, spiegelt Cadens Begehren, mit Olive in Kontakt zu treten. Deutlicher dokumentiert diese Kiste jedoch die alles bestimmende Empfindung des Mangels in Cadens Leben. Als er die pinke Box, auf den Spuren von Olive und Adele, in Berlin wiederfindet, wandelt sich dieser Mangel in Zurückweisung und mündet in einen emotionalen wie körperlichen Zusammenbruch. Im Anschluss daran trägt er einen Kasten mit einem Sauerstoffgerät mit sich herum, das seinen fragilen körperlichen Zustand extrapoliert.

Im Film wird eine Relation zwischen dem angehobenen Buchdeckel des Tagebuchs und der verschlossenen Box entworfen (die wie ein Echo auf die Vorspiele von Christensen und Lubitsch wirkt), ein Zusammenhang, in dem die textuelle Oberfläche der umgeschlagenen Buchseiten in eine räumliche Inszenierung überleitet. Sowohl das Tagebuch als auch die Boxen bergen ein narratives Potenzial, das sich im zeitlichen Verlauf prozessual entfaltet.

Cadens Inszenierungsstrategie baut auf genau diese Relation von Text und Raum, als er schließlich nur noch Regieanweisungen in kurzen Notizen gibt. In einer Einstellung sieht man ihn vor einem Meer aus Notizen sitzen (Abb. 6.7), auf denen Direktiven stehen wie: »you have a hangover«; »nothing matters anymore« oder »you keep biting your tongue«.⁴³ Jede Notiz benennt eine Motivation, die ein narratives Potenzial birgt. Die Wörter auf der Fläche der Blätter bilden den Anfangspunkt für das Schauspiel, das in Raum und Zeit ausagiert wird und damit beobachtbare Konsequenzen entfaltet.⁴⁴ Im Film wandeln sich diese Oberflächen durch den filmischen ›discours‹ in einen Tiefenraum.⁴⁵

41 *Synecdoche, New York* (US 2008, R.: Charlie Kaufman), 0:34:38.

42 Das Klappern, welches in der Box zu hören ist, als die Verkäufern sie unter dem Tresen hervorzieht, birgt ein Wortspiel mit den Bedeutungsdimensionen des Wortes »pink«: (a) die Farbe Pink; (b) BrE, »a series of rattling sounds as a result of over-rapid combustion of the fuel-air mixture in the cylinders.« (OED); (c) »to wound by irony, criticism, or ridicule« (Merriam-Webster).

43 *Synecdoche, New York* (2008), 1:00:38–1:00:57.

44 Ebd., 0:50:08–0:51:00. Das Set Design der Proben, in denen Caden Direktionen ausagiert werden, weist eine auffällige Ähnlichkeit mit dem ebenfalls von Mark Friedberg entworfenen Szenenbild von *Dogville* (DK u. a. 2003, R.: Lars von Trier) auf: Die räumlichen Begrenzungen sind durch Bodenmarkierungen angezeigt und das Bühnenbild der zahlreichen Mikroszenen ist auf wenige Props reduziert; vgl. Kapitel 5.2.

45 Dabei ähnelt der über den Schreibtisch gebeugte Caden Samuel Becketts Krapp, der auf seine Erinnerung mit Hilfe von Tonbändern zurückgreift, die er Pappschachteln entnimmt. Samuel

Die Verbindung zwischen Tagebuch und Box wird noch einmal gegen Ende des Films aufgeworfen, als sich Caden an ein Spiel seiner Tochter erinnert, worin sie über ihren eigenen Tod reflektiert. Er betritt eine Abstellkammer und findet ihr Tagebuch in einer Kiste, auf der eine olivgrüne Jacke liegt. Mit dem Öffnen des Buches setzt eine Szene ein, die von Olives Stimme im Voice-over begleitet wird:

Dear Diary, I'm afraid I'm gravely ill. It's perhaps times like these that one reflects on things past. An article of clothing from when I was young, a green jacket, a walk with my father, a game we once played: pretend we're fairies. I'm a girl fairy and my name is Larulee and you're a boy fairy and your name is Teeteree. Pretend, when we're fairies we fight each other. And I say: ›stop hitting me or I'll die.‹ And you hit me again, and I say: ›now I have to die.‹ And you say: ›but I'll miss you.‹ And I say: ›but I have to. And you'll have to wait a million years to see me again. And I'll be put in a box. And all I'll need is a tiny glass of water and lots of tiny pieces of pizza. And the box will have wings, like an airplane.‹ And you ask: ›where will it take you?‹ ›Home, I say.⁴⁶

Das Schriftbild des Tagebucheintrags hat sich verändert und weist auf die imaginäre Begegnung zwischen Caden und Olive voraus, die an diese Sequenz anschließt.⁴⁷ Darin fordert die gealterte Olive, im Sterben liegend, von ihrem Vater, er solle sie um Verzeihung dafür bitten, sie einst verlassen zu haben. Während also die Worte der kleinen Olive eine Utopie der Heimat formulieren, in die sie in einer Box reist, erhält die Box in dieser »mémoire involontaire«⁴⁸ Cadens, die in ein imaginäres Wiedersehen mündet, einen heterotopen Charakter.⁴⁹ Die Box

Beckett, »Krapp's Last Tape« [1958], in: *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber 2006, S. 213–223.

46 *Synecdoche, New York* (2008), 1:15:31–1:16:33.

47 Der Umstand, dass das Tagebuch weitergeführt wurde, obgleich es seit Jahren in Cadens Besitz ist, der Teddy aus der frühen Autoszene, der nun am Krankenbett der gealterten Olive erscheint, sowie die tätowierte Blume auf ihrem Arm, die sich in ihrem Verwelken materialisiert, verweisen auf den imaginären Charakter der Szene.

48 Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire« [1939], in: *Abhandlungen (Gesammelte Schriften, Band I.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 605–653, hier S. 609.

49 Zur »Heterotopie« siehe Michel Foucault, »Von anderen Räumen« [1967], übers. von Michael Bischoff, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1980–1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 931–942, hier S. 935 f.: »Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte

steht nur scheinbar für eine Verbindung zwischen Vater und Tochter. Tatsächlich zeugt sie von der Projektion, die Caden sinnbildlich auf diese Kiste überträgt. Dabei geht es weniger um seine Tochter als um eine Manifestation des omnipräsenten Mangels, für den seine erste Frau mit ihrem Mädchennamen »Lack« einsteht.

Caden sucht nach einer Heimat, die er in der Inszenierung einer Vielzahl kleiner Szenen zu finden hofft. Pars pro toto arbeitet er sich an der Wandlung seines Lebens in theatrale Szenen ab. Stück für Stück repliziert er Gebäude, Figuren und Begegnungen aus seinem Leben und verwandelt seine Lebenswelt in eine Simulation.⁵⁰ Verstärkt wird dieser Effekt, als Caden sich dazu entschließt, die Wände der Kulissen zu schließen.⁵¹ Die Ästhetik seiner Sets wandelt sich dementsprechend von der Gestalt eines Setzkastens in geschlossene Räume, in denen die Theaterinszenierung vom Leben außerhalb der Halle ununterscheidbar wird.

Im Versuch, sein Leben in einer Reinszenierung zu lokalisieren, verliert er letztendlich den Überblick über die Bedingung seiner Inszenierung und unterliegt seiner eigenen Strategie. Am Ende des Films stirbt er in den Armen einer Frau, der er die Rolle seiner Mutter eingeräumt hat, die letztendlich jedoch einem anderen, in einen Kasten eingeschlossenen, heterotopen Ort entsprungen ist: einem Werbespot, den er einst in Adeles Atelier im Fernseher gesehen hatte.⁵² Caden setzt sich wortwörtlich in ein Bild.

völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen völlig anderen Orten, den Heterotopien, eine gemeinsame, gemeinschaftliche Erfahrung gibt, für die der Spiegel steht. Denn der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. Ich bin, wo ich nicht bin, gleichsam ein Schatten, der mich erst sichtbar für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin: die Utopie des Spiegels. Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde. Durch den Spiegel entdecke ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe. Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst und sehe mich nun wieder dort, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als Heterotopie, weil er den Ort, an dem ich bin, während ich mich im Spiegel betrachte, absolut real in Verbindung mit dem gesamten umgebenden Raum und zugleich absolut irreal wiedergibt, weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.«

50 *Synecdoche, New York* (2008), 1:04:35; vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié, München: Matthes & Seitz 1991; ders., *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée 1981.

51 *Synecdoche, New York* (2008), 1:14:08: »Wall it all up!«

52 Ebd., 0:25:34–0:25:59.

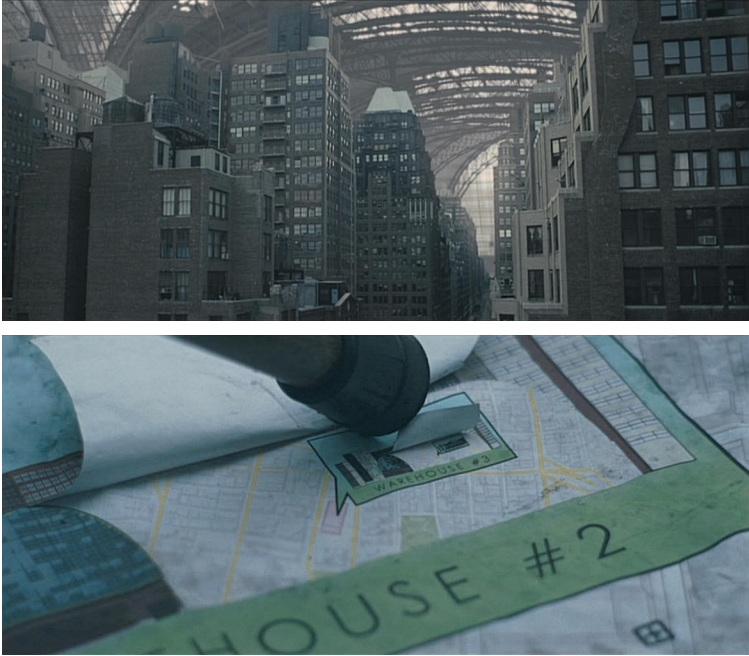


Abb. 6.8 & 6.9: Die Konstruktion des Spielortes im Spielort in *Synecdoche, New York* (2008).

Das Problem von Cadens Inszenierung liegt von Anfang an weniger in den räumlichen Dimensionen des Projekts. Ohnehin scheint der Film eher einer »Traumlogik«⁵³ verbunden zu sein, in der die finanziellen Ressourcen niemals versiegen und die Lagerhalle so geräumig ist, dass sie eine zweite und dritte Spielstätte in der Spielstätte bergen kann (Abb. 6.8 & 6.9). Zudem kommt es im Film zum Teil zu eklatanten Zeitsprüngen: So vergehen in der ersten Sequenz im Umschlagen von Zeitungsseiten gleich mehrere Monate.⁵⁴ Und trotzdem stehen die Szenen in einem kausalen Zusammenhang. Sie unterliegen einer eigenen, subjektiven Zeitlichkeit, die nicht anhand des Datums oder der Uhrzeit gemessen werden kann.⁵⁵

Die Herausforderung von Cadens Inszenierung liegt in ihrem Bezug auf die Gegenwart. Indem Caden sein eigenes Leben in Szene setzen möchte, bezieht er

53 Vgl. Rob Feld, »Q&A with Charlie Kaufman«, in: Charlie Kaufman, *Synecdoche, New York. The Shooting Script*, New York: Newmarket 2008, S. 142–151.

54 *Synecdoche, New York* (2008), 0:03:26, 0:03:47 und 0:04:11.

55 Vgl. Richard Deming, »Living a Part«, in: David La Rocca (Hg.), *The Philosophy of Charlie Kaufman*, Lexington: The UP of Kentucky 2011, S. 193–207, S. 195: »From the very beginning of *Synecdoche, New York*, the viewer is within what is usually called a subjective realm. Just like space, time is in no way stable in the film [...]«

seine Gegenwart und damit den Akt des Inszenierens im Moment der Inszenierung mit ein. So lässt er sich selbst und die Menschen in seinem nächsten Umfeld von Schauspielern darstellen und engagiert schließlich Schauspieler, welche die Schauspieler imitieren sollen, die Personen aus seinem Leben mimen. Das Theater im Film dient dabei der Verhandlung von Aspekten der Inszenierung, die es mit dem Film gemein hat. Gemäß der Unterscheidung von Christian Metz handelt es sich bei *Synecdoche, New York* demnach nicht um einen »Film im Film«, sondern um einen »Film über den Film«. ⁵⁶

6.5 ›Mise en abyme‹ und infinite Regression

Um den Prozess der Inszenierung miteinzubeziehen, entwirft Caden als Regisseur im Film weitere ineinander verschachtelte diegetische Ebenen. Was daraus entsteht, lässt sich als »mise en abyme« beschreiben: »Any diegetic segment which resembles the work where it occurs [...]«. ⁵⁷ Dabei bilden das Bild im Bild oder das Spiel im Spiel nur eine Möglichkeit für das Konzept aus, ⁵⁸ das bekanntlich auf André Gides Tagebucheintragung von 1893 zurückgeht und von Jean Ricardou 1967 in *Problèmes du nouveau roman* wieder aufgegriffen wurde. ⁵⁹ Gide schreibt in seinem Tagebuch: »J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble.« ⁶⁰

Abgesehen vom Konsens hinsichtlich der etymologischen Rückführung auf die Heraldik wurde der Begriff »mise en abyme« äußerst unterschiedlich interpretiert. Lucien Dällenbach, der die bisher wohl umfassendste Auseinandersetzung mit dem Konzept der ›mise en abyme‹ vorgelegt hat, hebt den Aspekt der Spiegelung hervor. In seiner Untersuchung betrachtet er Spiegelungen im literarischen

56 Vgl. Christian Metz, »La construction ›en abyme‹ dans ›Huit et demi‹ de Fellini«, in: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck 1968, S. 223–228; ders., *Die unpersonliche Enunziation*, S. 77–95; Jean-Paul Simon, *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris: Albatros 1979, S. 122 f.

57 Moshe Ron, »The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme«, *Poetics Today* 8.2 (1987), S. 417–438, hier S. 436.

58 Vgl. John J. White, »The semiotics of the ›mise-en-abyme‹«, in: Olga Fischer und Max Nänny (Hg.), *The Motivated Sign*, Amsterdam: John Benjamins 2001, S. 29–53, hier S. 37; vgl. Metz, *Die unpersonliche Enunziation*, S. 77–95.

59 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Seuil 1967, S. 172 f. Vgl. Jörn Gruber, »Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gide's ›charte de la mise en abyme‹«, in: Arnold Arens (Hg.), *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt*, Stuttgart: Steiner 1987, S. 220–230.

60 André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris: Gallimard 1951, S. 41.

Text und ›mise en abyme‹ als synonym.⁶¹ Dällenbach bemüht sich, »selbstreflexive Texte« von der allgemeinen Polysemie zu trennen und beruft sich auf »Signale«⁶² (Homonymien und Rekursionen), welche die narrative Selbstbespiegelung verbürgen.⁶³ Allerdings wird diese selbstreflexive Garantie, die Dällenbach zugleich als autointerpretativ beschreibt, spätestens in Werken problematisch, die weniger offensiv Konstruktionen im Sinne einer ›mise en abyme‹ thematisieren. Auf den Film übertragen, in dem die Möglichkeiten der Spiegelung über das Medium der Sprache hinausgehen, lässt sich Dällenbachs Synonymie letztlich kaum rechtfertigen. Nichtsdestotrotz differenziert er im Hinblick auf die diegetischen Ebenen drei Modi der Rekursion, die sich sehr wohl auf audiovisuelle Erzählformen übertragen lassen: eine einfache Spiegelung (›réflexion simple‹), eine ›réflexion à l'infini‹, in der »unendlich viele weitere hypodiegetische Ebenen ineinandergeschachtelt«⁶⁴ sind, und eine ›réflexion paradoxale‹, in der sich die Hierarchie zwischen der Spiegelung und dem Gespiegelten auflöst.⁶⁵ So komplex diese Modi der Spiegelung auch wirken mögen, unterliegen sie einer topologischen Demarkation, die beispielsweise im Rahmen des Spiegels ihren Ausdruck findet.⁶⁶ Auf letztere werde ich am Ende des Kapitels zurückkommen.

Jörn Gruber hat die unklare Definition der ›mise en abyme‹ hingegen auf die ambivalente Formulierung »sujet« zurückgeführt, was sowohl im Bezug auf das Thema als auch als Erzählersubjekt gelesen wurde. In seinem Artikel zur verschlungenen Begriffsgeschichte des Konzepts plädiert er für ein engeres Verständnis des Begriffs, indem er ›mise en abyme‹ als Spiegel für ein »agierendes, wirkendes Subjekt« auffasst:

Unter *mise en abyme* ist [...] die Transposition des realen und/oder fiktiven künstlerischen Subjekts eines Werkes auf die Ebene der Gestalten zu verstehen, die eine

61 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris: Seuil 1977, S. 51: »L'usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir pour qu'il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à notre procédé.« (Hervorhebung im Original).

62 Ebd., S. 65.

63 Vgl. ebd., S. 67: »Selon nous, cette manière de pratiquer l'auto-référence ne caractérise que certains textes: ceux qui, conscients de leur littéarité, la *narrativisent* et s'astreignent, par retour permanent ou occasionnel sur eux-mêmes, à exhiber la loi sous-jacente à toute œuvre de langage.« (Hervorhebung im Original).

64 Mai, *Bilderspiegel – Spiegelbilder*, S. 59.

65 Dällenbach, *Le récit spéculaire*, S. 51. Brian McHale hat sich mit einer ähnlichen Paradoxie unter den Begriffen »Strange Loops« und »heterarchy« auseinandergesetzt. McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 119–121.

66 Vgl. Lewis Carroll, »Through the Looking-Glass and What Alice Found There«, in: *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, Hertfordshire: Wordsworth Editions 2006, S. 115–236.

Wechselwirkung zwischen dem ›in Vertiefung setzenden‹ und dem ›in Vertiefung gesetzten‹ Subjekt zur Folge hat.⁶⁷

Am Nexus dieser Transposition des »in Vertiefung setzenden« und dem »in Vertiefung gesetzten« Subjekts steht Kaufmans Caden Cotard.

Im englischen Sprachgebrauch werden Strukturen der ›mise en abyme‹ nach dem Modell russischer Matrjoschkas auch als »embedded« bzw. »nested worlds« oder »Chinese boxes« bezeichnet.⁶⁸ Einerseits heben diese Begriffe die Komplementarität zwischen den diegetischen Ebenen narrativer Konstruktionen hervor, andererseits verweisen sie auf die räumlichen Dimensionen, die narrative Konstruktionen als Verschachtelungen implizieren.

Während der verstorbene Kane in der Potenzierung seines Spiegelbildes als elusive Variante einer infiniten Zahl desselben Bildes erscheint, setzt Caden sein Leben als Objekt einer Selbstbespiegelung in Szene und damit in den Kreislauf einer infiniten Regression.⁶⁹ Er inszeniert sich selbst im Moment der Inszenierung. Dabei basiert die infinite Regression auf einer Struktur ›mise en abyme‹.

Das Set seiner Inszenierung erhält letztendlich den gleichen ontologischen Status wie die Räume außerhalb der Halle, in der er sein Leben ›en abyme‹ gesetzt hat. Vor diesem Hintergrund besteht das Leben der Persona Caden Cotard allein aus einer Gesamtheit von Teilmomenten. In der Zergliederung wird zudem die Chronologie seines Lebens obsolet. Ein Vorteil der Inszenierung in der Inszenierung besteht darin, dass Caden als zentrale Figur im Stück die Inszenierung nicht nur sukzessiv, sondern simultan dirigieren kann. Er tritt buchstäblich einen Schritt zurück, um die Inszenierung »in der Vertiefung« zu betrachten, und wird damit zum »wirkenden Subjekt zweiten Grades«⁷⁰.

67 Gruber, »Literatur und Heraldik«, S. 230. Vgl. Mieke Bal, »Mise en abyme et iconicité«, *Littérature* 29 (1978), S. 116–128, insbes. S. 117.

68 McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 112 f.

69 Vgl. David L. Smith, »Synecdoche, in Part«, in: David LaRocca (Hg.), *The Philosophy of Charlie Kaufman*, Lexington: The UP of Kentucky 2011, S. 239–253, S. 247: »Logically speaking, a representation of everything would have to include itself in the representation.« Vgl. Joel Evans, »Figuring the global: On Charlie Kaufman's ›Synecdoche, New York‹«, *New Review of Film and Television Studies* 12.4 (2014), S. 321–338.

70 Gruber, »Literatur und Heraldik«, S. 226. Vgl. Niklas Luhmann, »Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung«, in: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 92–164. Luhmann gründet seinen operativen Begriff des Beobachtens auf einer Feststellung, die er als typisch für alle modernen Funktionssysteme beschreibt: »Alles Beobachten ist das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht.« Ebd., S. 92.



Abb. 6.10: Das Modell der infiniten Regression in *Escape from the Planet of the Apes* (1971). |
Abb. 6.11: Adele Lacks Miniaturgemälde in *Synecdoche, New York* (2008).

In Don Taylors *Escape from the Planet of the Apes* (1971) beschreibt Dr. Otto Hasslein (Eric Braeden) die Figur des autoreferenziellen Künstlers als »observer with the god-like gift of regression.«⁷¹ Hasslein, der im Film im Fernsehen auftritt – an sich eine mediale Regression –, fügt weiterhin folgende Erklärung für das Konzept der infiniten Regression hinzu, die er an einem Monitor im Studio (das wiederum in der Fernsehsendung im Film erscheint) vorführt (Abb. 6.10):

Now here's a painting of a landscape. Now the artist who painted that picture says ›something is missing. What is it? It is I myself who was part of the landscape I painted.‹ So he mentally takes a step backward or regresses and paints a picture of the artist painting a picture of the landscape. But still something is missing. And that something is still his real self, painting the second picture. So he regresses further and paints a third: the picture of the artist painting a picture, of the artist painting a picture of the landscape. And because something is still missing, he paints a fourth and a fifth until he paints a picture of the artist painting a picture, of the artist painting a picture of the artist painting a picture of the landscape. [...] [Infinite regression] is the moment when our artist has regressed to the point of infinity and himself becomes part of the landscape he painted and is both the observer and the observed.⁷²

Dr. Hasslein findet in *Escape from the Planet of the Apes* in der »infiniten Regression« eine (mehr oder weniger kausallogische) theoretische Grundlage für Zeitreisen, die erklären soll, wie sprechende Affen in das Jahr 1973 reisen konnten.

71 *Escape from the Planet of the Apes* (US 1971, R.: Don Taylor), 0:31:47–0:31:52. Vgl. Luhmann, »Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung«, S. 104: »Die Beobachtung zweiter Ordnung sieht also auch (und erfährt an sich selbst), daß die Gesamtinformationslast der Welt nicht auf einen Punkt konzentriert werden kann – es sei denn, man nehme Gott an.« Hasslein formuliert die These, dass das komplexe Prinzip der Zeit nur von einem Beobachter zweiten Grades verstanden werden kann. Im Anschluss daran entwirft er ein Konzept alternativer Welten, deren Aktualisierung von menschlichen Handlungen abhängig ist. Er artikuliert damit ein Verständnis, das einer deterministischen Perspektive entgegensteht. Vgl. Gilles Deleuze, »Inkompossibilität, Individualität, Freiheit«, in: *Die Falte. Leibniz und der Barock* [1988], übers. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 99–125.

72 *Escape from the Planet of the Apes* (1971), 0:32:01–0:32:46.

In *Synecdoche, New York* wiederum kommt Caden Cotard durch seine Inszenierung in der Inszenierung genau dieser »gottgleiche« Status zu, der ihn dazu befähigt, gleichzeitig Betrachter und Teil des Betrachteten zu sein. Wie John J. White bemerkt, muss die Anzahl der Wiederholungen noch nicht einmal unendlich sein, um den Eindruck einer unendlichen Iteration hervorzurufen: »Duplication, or triplication, is sufficient to conjure up the possibility of infinite regress (it becomes the sign or a possibility only conceivable in the mind's eye) [...]«⁷³ Caden verhält sich wie der Maler, der sich selbst abbildet, wie er die Szenerie abbildet, die er gerade rekonstruiert. Der Preis, den er für diese Inszenierung zahlt, besteht in der Gefahr der »Ununterscheidbarkeit«⁷⁴ zwischen den Reflexionsebenen, seinem Leben und dem Abgrund seiner Inszenierung.

Den Gegenentwurf zu Cadens Inszenierung liefert seine Frau Adele mit ihren winzigen Aktporträts (Miniaturen von Bildern des in Russland geborenen Künstlers Alex Kanevsky). Sie erscheinen zunächst in ebenso kleinen Kisten im Atelier ihres gemeinsamen Kellers (Abb. 6.11). Nachdem Caden von Adele und Olive verlassen wurde und die Arbeit an seinem Projekt aufgenommen hat, eignet er sich Adeles Malerei an, indem er ihre Bilder, in übersteigert kleinem Format, in einem Ausstellungsraum inszeniert und Adeles Arbeit damit einen Platz in seiner verschachtelten Kreation zuteilt. Auf diese Weise schließt er den »White Space« in der »Black Box« seiner verschachtelten Konstruktion ein.⁷⁵

Während der mikroskopische Blick ihrer Bilder die Schönheit im Detail sichtbar macht und den Akt des Betrachtens reflektiert, versucht Cadens Projekt durch Größe zu überzeugen. Caden errichtet mit seiner Inszenierung »en abyme« die verschachtelte Binnenstruktur eines dreidimensionalen Raumes, in dem es kein Geheimnis mehr geben kann, weil alles in einem Stück im Stück reflektiert und im Schauspiel ausgehandelt wird. Im Gegensatz zu seiner Inszenierung, die sich in einem komplexen Verhältnis begehbarer Räume ausagiert, stellen Adeles Bilder die Oberfläche ihrer Leinwände aus. Ihre abstrakten Miniaturporträts entsprechen nicht dem Versuch, wirkliche Verhältnisse abzubilden und entziehen sich einer abschließenden Deutung. Zwar stehen die Porträts pars pro toto für das Leben der dargestellten Person ein, anders als in Cadens Projekt finden sich in ihren Bildern allerdings keine selbstreflexiven Regresse. Adeles Modelle

73 White, »The semiotics of the »mise-en-abyme««, S. 38. Die Werbeillustrationen der niederländischen Kakaomärke »Droste«, des französischen Schmelzkäses »La vache qui rit« oder der US-amerikanischen »Quaker Oats« nutzen den Effekt der Potenzierung, um die räumliche Trennung zwischen dem Versprechen auf der Verpackung und dem Inhalt zu überbrücken.

74 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 112. Für eine Lektüre von *Synecdoche, New York* nach Deleuze siehe Evans, »Figuring the global«, S. 321–338.

75 Zur Beziehung von »Black Box« und »White Cube« siehe Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2014.

werden nicht Teil des Porträts, dessen Entstehungsprozess von ihrem Leben unabhängig verläuft. Die Zeit wird lesbar, auf der unverhüllten Haut ihrer Figuren, in die sich die Vergangenheit eingeschrieben hat, und in den Schichten ihres Farbauftrags.

Die komplexen Relationen, die sich auf der Oberfläche von Adele Lacks Porträts einstellen, versucht Caden Cotard im Zuge seiner Inszenierung zu separieren. Bei dem Versuch, den Raum von der Zeit zu bereinigen, unterliegt er jedoch den Strategien, die seiner Inszenierung zugrunde liegen. Indem er sich selbst in sein Stück implementiert, gibt er schließlich die Position des Beobachters zweiter Ordnung auf, die zur Konstruktion eines topologischen Exzesses geführt hat.

6.6 Die implizite Topologie eingebildeter Räume

Inschriften und Bücher wirken nicht zuletzt ikonisch. Sie erscheinen unmittelbar als Zeichen, die vollkommen autonom vom Prozess ihrer Entstehung existieren und fortbestehen. Sichtbar wird der Prozess des Einschreibens allenfalls in Momenten, in denen das Schreiben unterbrochen oder behindert wird. Die Brüder Joel und Ethan Coen verwenden ebenjene Situation als Ausgangspunkt, um ihren gleichnamigen Protagonisten in *Barton Fink* auf eine Reise durch die Innenwelt seiner Imagination zu schicken. Wirklichkeit und Einbildung von Barton, der zu großen Teilen des Films vor einem leeren Blatt Papier sitzt, lassen sich letztendlich nicht mehr unmittelbar differenzieren.

Unfähig, seine Schreibblockade zu überwinden, sitzt der Theaterschriftsteller Barton Fink in einem schäbigen, überheizten Hotelzimmer vor dem gerahmten Bild einer am Strand sitzenden Frau, die, in Rückenansicht, einem fernen Horizont entgegenblickt. Weder der Arbeitsort noch sein Auftrag, das Drehbuch für einen Wrestling-Film zu schreiben, stellen geeignete Arbeitsbedingungen für den jüngst gefeierten Broadway-Autor dar. Bis zum Ende des Films kommt er nicht über die Betrachtung des gerahmten Horizonts hinaus, der ebenso leer ist wie das vor ihm liegende Blatt. In pragmatischer Hinsicht blickt Barton nur auf eine Wand, an der ein Bild hängt, das eine Frau am Strand zeigt. Im übertragenen Sinn jedoch sieht er mit der Figur einer Handlung entgegen, die noch zu imaginieren und einem Raum, der noch zu betreten ist. Am Ende des Films wird Barton die Schwelle des Bilderrahmens überwinden.

Wiederholt steht Barton vor dieser Wand, während die Kamera langsam auf das Bild zoomt und der non-diegetische Klang von Wellenrauschen zu hören ist.⁷⁶ Die Einstellung, in der sich keine nennenswerte Veränderung vollzieht, lässt den

76 *Barton Fink* (US/GB 1991, R.: Joel und Ethan Coen), 0:12:16–12:51, 0:27:08–0:27:15 und 0:42:03–0:42:14. Zur engen Zusammenarbeit des Komponisten Carter Burwell mit dem Sound Desig-

betrachtenden Blick auffällig werden und wiederholt damit die Bewegung aus Michael Snows Experimentalfilm *Wavelength* (1967). Snows Film besteht aus einer einzigen aus statischer Perspektive gefilmten Einstellung, die kontinuierlich auf eine Fotografie zoomt, welche an der gegenüberliegenden Wand des Raumes hängt. Währenddessen modulieren das Farbspektrum des Filmbildes und das durch einen Oszillator erzeugte Frequenzspektrum der Tonspur (Wellenlängen) innerhalb der Grenzen damaliger technischer Aufzeichnungsmöglichkeiten. Die apparative Manipulation der Repräsentation lenkt auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit der akustischen und optischen Wahrnehmung. Auch wenn sich Objekte und Figuren im Innen- und Außenraum in rastloser Bewegung befinden, bleibt die Kamera unverändert auf die gegenüberliegende Wand gerichtet. Im Raum, zunehmend im toten Winkel der Kamera (hors-champ), finden Ereignisse und schließlich ein Mord statt. Erst am Ende des Films fokussiert die Kamera die Ansicht von Wellen. Die Fotografie führt einen »beliebigen Raum«⁷⁷ vor Augen, der sich paradoxerweise außerhalb des Raumes befindet, in dem sich die Kamera befindet. Snows Film führt auf diese Weise das Konzept der »Diegese« ad absurdum, indem er nicht den architektonischen Raum in Szene setzt, sondern den Film auf seine technische Konstitution zurückführt und somit als Medium ausstellt. Am Ende der zunehmenden Vergrößerung steht eine Fotografie, die zu einem Emblem für dieses Experiment wird, das sowohl die akustischen Wellenlängen als auch die vorbeihuschenden Fragmente im Bildraum mit der Flächigkeit des Bildes assoziiert. Sie kontextualisieren den Bildraum mit einer imaginären Tiefe. »Der Raum«, resümiert Deleuze, »geht in das leere Meer ein.«⁷⁸ Im Fall von Michael Snows Experiment verbirgt sich hinter diesem Emblem die Dekonstruktion des audiovisuellen Mediums in optische und akustische Frequenzen.

Snows *Wavelength* verweist auf die Rahmenbedingungen der audiovisuellen Vermittlung, während das Bild über dem Schreibtisch von Barton Fink den Rahmen für einen imaginären Raum setzt, der im Verlauf des Films entworfen wird. Auf ähnliche Weise kommentiert Carter Burwell die Wirkung des Soundtracks, den er für *Barton Fink* komponierte: »One [function] is to provide information to the audience. And there are all kinds of information that it can provide. It tells you about character, it tells you about story, plot, mood, and by the use of motifs that recur, it creates connections, either subliminally or consciously, for the audience.«⁷⁹

ner Skip Lievsay siehe Randall Barnes, »Barton Fink«: The Atmospheric Sounds of the Creative Mind«, *Offscreen* 11.8-9 (2007), S. 1–23.

77 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 155.

78 Ebd., S. 169.

79 Carter Burwell, »Composing for the Coen Brothers«, in: Larry Sider, Diane Freeman und Jerry Sider (Hg.), *Soundscape. The School of Sound Lectures 1998–2001*, London: Wallflower 2007, S. 195–208, hier S. 195.

Das Wellenrauschen, das mit dem Bild in *Barton Fink* assoziiert wird, ertönt bereits in einer Transit-Einstellung beim Ortswechsel vom initialen Schauplatz New York City nach Los Angeles, der als Übergang in die Imagination von Barton gesehen werden kann.⁸⁰ Was auf diese eingeschobene Einstellung der sich an einem Felsen brechenden Meeresbrandung folgt, ließe sich somit der Ein-Bildung eines Alptraums von Barton Fink zuordnen. In diesem Zusammenhang leiten den Blick auf das Bild an der Wand seines Hotelzimmers weniger ein erotisches als ein empathisches Interesse und die Sehnsucht, einen transmedialen Sprung in den Rahmen und damit in den diegetischen Raum zu vollziehen.⁸¹

Die Immersion in einen künstlichen Bildraum wird durch Bartons Nachbar Charlie Meadows (John Goodman) jäh unterbrochen. Charlie, der sich letztlich als Serienmörder Karl »Madman« Mundt herausstellt, birgt unter der Maske seiner alltäglichen Erscheinung eine unheimliche Tiefe. Bevor Charlie jedoch in Szene tritt, kündigt er sich durch Geräusche an, die durch jene Zimmerwand dringen, an der das Bild mit der am Strand sitzenden Unbekannten hängt. Durch die Wand oszillieren die Laute zwischen Lachen und Wimmern aus einem anderen, dahinter verborgenen Raum. Diese akustische Ambivalenz wiederholt sich später als Doppeldeutigkeit von Charlies Aussagen, in denen das physikalische Außen (»head«) mit der Innerlichkeit der Imagination/Ein-Bildung changiert. Charlie wird damit zum wahren Bewohner des unheimlichen Hotel Earle stilisiert, in dem sich – ähnlich dem Overlook Hotel aus Stanley Kubricks *The Shining* (1980)⁸² – Vorstellungen in begehbare Räume wandeln. Anders als in *The Shining* werden die Räume nicht von den Phantomen vergangener gewalttätiger Ereignisse in Zeitschleifen heimgesucht,⁸³ stattdessen häuten sich die Wände von Bartons Hotelzimmer, dem Ort seiner schriftstellerischen Tätigkeit, und ein fleischfarbener

80 Vgl. John-Paul Spiro, »You're Very Beautiful ... Are You in Pictures?«: »Barton Fink«, »O Brother, Where Art Thou?« and the Purposes of Art«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 27.2 (2008), S. 62–72, hier S. 64: »Also a macrocosm of Barton's mind, the Earle is a projection of his subjective consciousness that evokes Stanley Kubrick's *The Shining* (1980) [...]«. Als Hinweis auf den surrealen Status des filmischen Verlaufs wird u. a. eine weitere akustische Markierung, der unendliche Nachhall der Glocke der Rezeption des Hotel Earle gesehen. Barnes, »Barton Fink: Atmospheric Sounds of the Creative Mind«, S. 9.

81 So bleibt ununterscheidbar, ob Barton sein Script oder das Bild an der Wand meint, als er die beiden Ermittler im Film, deren Namen (Mastrionotti und Deutsch) an die Achsenmächte des Zweiten Weltkrieges erinnern, mit den Worten »Keep your filthy eyes off of that!« ermahnt. *Barton Fink* (1991), 1:33:29–1:33:30.

82 Im Roman von Stephen King lassen sich die vergangenen Ereignisse, die in den Räumlichkeiten des Hotels wiederkehren, auf Dokumente zurückführen, die in Boxen im Keller des Hotels aufbewahrt werden. Stephen King, *The Shining*, New York: Penguin 1977, S. 152–166.

83 Vgl. Jonathan Romney, »Stanley Kubrick 1928–99 Resident phantoms«, *Sight and Sound* 9.9 (1999), S. 8–11.

Rotton kommt hinter den verblassten, grünlich schimmernden Tapeten zum Vorschein.⁸⁴

In der Colorado Lounge, in der Kubricks Jack an seinem Stück schreibt, entfalten sich seine Wahnvorstellungen, die Stephen King als kinematographischen Immersionseffekt beschreibt.

It wasn't a perception of sight or sound, although it was very near those things, separated from those senses by the filmiest of perceptual curtains. It was as if another Overlook now lay scant inches beyond this one, separated from the real world (if there is such a thing as a ›real world‹, Jack thought) but gradually coming into balance with it. He was reminded of the 3-D movies he'd seen as a kid. If you looked at the screen without the special glasses, you saw a double image – the sort of thing he was feeling now. But when you put the glasses on, it made sense.⁸⁵

Wie die Räumlichkeiten des Overlook Hotels kennzeichnet sich der Raum, in dem sich Barton befindet, durch einen Dualismus, der in den komplementären Farbtönen der Wand auffällig wird. Mit Hilfe von Reißnägeln, die er vom Concierge Chet (Steve Buscemi) in einer Box erhält, gelingt es Barton, die Tapeten provisorisch zu kitten und oberflächlich zu glätten. In der Nähe der Wand wird er jedoch umgehend auf die dahinterliegenden Geräusche aufmerksam, die auf ein jenseitiges Anderes hindeuten.⁸⁶

Wenngleich das vor ihm in seiner Schreibmaschine eingespannte Blatt weitgehend leer bleibt, ist Bartons Umfeld alles andere als still. In der Arbeit an seinem Skript verharrt er bei der Frage nach der Gestaltung der Klanglandschaft der ersten Szene: ob der Straßenlärm vor dem Ruf der Fischhändler einsetzen soll? Damit spiegelt die Szene einen Zwiespalt wider, der Bartons Selbstverständnis als Autor in Frage stellt: Barton ist mit dem Dilemma konfrontiert, von der Lebensrealität des einfachen Mannes erzählen zu wollen, den er jedoch beständig als Kunstfigur idealisiert. Das moralische Konzept, das seiner imaginierten Geschichte zugrunde liegt, wirkt sich über die Grenzen ihrer Diegese aus. Es findet ein Echo in der Trennwand zwischen dem Schriftsteller und Charlie, dem »common man«.

Charlie, der als Handlungsreisender das romantisch-verklärte Ideal des »common man« personifiziert, und der wiederholt anhebt, von seinen Erfahrungen zu erzählen, wird im Versuch von Barton mit einem selbststilisierenden Monolog

84 *Barton Fink* (1991), 0:27:16–0:28:07 und 0:52:06–0:52:16. Vgl. die Anmerkungen zum »Lichtspiel« in Hitchcocks *Rope* in Kapitel 4.4.

85 Stephen King, *The Shining*, S. 340.

86 *Barton Fink* (1991), 0:35:40–0:36:23.

unterbrochen (»Hell, I could tell you some stories ... – And that's the point! That we all have stories.«⁸⁷). Charlie lebt an dem Ort, den Barton lediglich mit seiner Schreibmaschine als Tourist bereist.⁸⁸

Bartons Handwerk liegt im Umgang mit Worten, woraus sich eine Diskrepanz zwischen seinem erklärten Ziel, über das wahre Leben zu schreiben (»to forge something real«⁸⁹) und seiner tatsächlichen räumlichen wie sozialen Isolation ergibt. Mit diesem Ideal unterscheidet Barton sich von der Anforderung, die das Produktionsstudio an einen Autor stellt, der ihnen das schematische Skript zu einem Wrestling-Film liefern soll,⁹⁰ und dem anderen Schriftsteller im Film, William P. Mayhew (John Mahoney).⁹¹ Charlie hingegen entpuppt sich als Mann der Tat, der Barton das höllengleiche Dasein seines alltäglichen Lebens vor Augen führt.⁹² Charlie verkörpert, was Barton in Worten für den Film zu beschreiben versucht, und übernimmt eine deiktische Funktion. Hat er bei seinem ersten Gespräch mit Barton noch bemerkt »you might say I sell peace of mind«⁹³, durchschreitet er auf dem Höhepunkt des Films das brennende Hotel Earle mit dem Ausruf »Look upon me. I'll show you the life of the mind.«⁹⁴ Seiner Sprache (»telling«⁹⁵) beraubt, für die Barton das Sprachrohr zu sein vorgibt, verlegt sich Charlie auf sein Handwerk als serienmordender Versicherungsvertreter und wird zum eigentlichen Handelnden im Film, der die Konsequenzen seiner sozialen Position ausagiert und auf spektakuläre Weise vor Augen führt.

87 Ebd., 0:25:09–0:25:14; Vgl. ebd., 0:26:40–0:26:43 und 0:39:02–0:39:05.

88 Vgl. ebd., 1:39:18–1:40:18: »But Charlie, why me? Why? – Because you DON'T LISTEN! [...] you think you know pain? You think I made your life hell? Take a look around this dump. You're just a tourist with a typewriter, Barton. I live here [...] And you come into *my* home ... And you complain ... that I'm making too much noise.«

89 Ebd., 0:24:47–0:25:01.

90 Barry Laga hat auf die Verbindung zu Roland Barthes' mythologischem Essay über »die Welt des Catchens« hingewiesen in »Decapitated Spectators. »Barton Fink«, (Post)History, and Cinematic Pleasure«, in: Cristina Degli-Esposti (Hg.), *Postmodernism in the Cinema*, New York: Berghahn 1998, S. 187–207, hier S. 187f. Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. von Horst Brühmann, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 15–28.

91 Zur Ähnlichkeit des Autors Mayhew, der, in Hollywood gestrandet, seinen Kummer in Alkohol zu ertränken sucht, mit William Faulkner siehe Scott Yarbrough, »Faulkner and Water Imagery in »Barton Fink«, *Faulkner Journal* 16.1-2 (2001), S. 95–104.

92 Zum Horror des Alltäglichen siehe Greg Hainge, »The Unbearable Blandness of Being: The Everyday and Muzak in »Barton Fink« and »Fargo«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 27.2 (2008), S. 38–47.

93 *Barton Fink* (1991), 0:22:51–0:22:55.

94 Ebd., 1:36:17–1:37:31.

95 Analog zu Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca und London: Cornell UP 1978, S. 32.

Erst als eine enigmatische Box auf seinem Schreibtisch steht, entkommt Barton Fink dem Purgatorium seiner Schreibblockade. Kurz zuvor hat Barton mit Mayhews Sekretärin – und Ghostwriterin – Audrey Taylor (Judy Davis) geschlafen, um neben ihrer Leiche zu erwachen. Charlie, der die Leiche entsorgt und anschließend flüchtet, hinterlässt die ominöse Kiste mit einer Erklärung, die das Besitzrecht auf Barton überträgt:

Keep that for me until I get back. It's just a lot of personal stuff, but I don't wanna drag it with me. And I'd like to think it's in good hands. Funny huh, when everything that's important to a guy, everything he wants to keep from a lifetime, and he can fit it all into a little box like that. [...] Well, keep it for me, maybe it will bring you good luck. Yeah, it'll help you finish your script. You'll think about me. Make *me* your wrestler. Then you'll lick that story of yours.⁹⁶

Charlie, Akteur im Film, wird daraufhin auch zur Figur in Bartons Skript, das schließlich den Titel »The Burlyman« trägt. Analog setzt Barton seinen Nachbarn im Zuge seiner Schreibearbeit in die Bilder eines prospektiven Films (»in pictures«) und sogar wortwörtlich ins Bild, indem er eine Fotografie von Charlie in den Rahmen mit der Postkartenansicht steckt (Abb. 6.12 & 6.14).

Was Barton letztendlich verfasst, gleicht dem Stück, das zu Beginn des Films als Theaterproduktion unter dem Titel »Bare Ruined Choirs«⁹⁷ aufgeführt wurde und das starke autobiographische Züge aufweist.⁹⁸ Bartons Onkel trägt denselben Namen wie der Onkel im Theaterstück, der ebenjene Zeilen spricht, mit denen »The Burlyman« endet: »We'll hear from that kid. And I don't mean a postcard.«⁹⁹

Die letzte Szene, welche die ZuschauerInnen in/von *Barton Fink* zu sehen bekommen, zeigt den Schauplatz der Welle, die zu Beginn in die Imagination von Barton übergeleitet hat und als Schwelle in der Gestalt einer Postkartenansicht über seinem Schreibtisch beständig präsent war. Als Barton auf das fleischgewordene Spiegelbild der Fremden (Abb. 6.13 & 6.15) in der Ansichtskarte trifft, fragt diese ihn, was er in seinem Paket mit sich führe: »What's in the box?« Barton weiß weder zu beantworten, was sich in der Box befindet, noch ob sie ihm oder jemand anderem gehört.

96 *Barton Fink* (1991), 1:19:02–1:19:37.

97 Vgl. William Shakespeare, »Sonnet 73«, in: *The Complete Sonnets and Poems*, hg. von Colin Burrow, Oxford: Oxford UP 2008, S. 527.

98 Vgl. Spiro, »You're very Beautiful«, S. 65.

99 *Barton Fink* (1991), 0:02:28–0:02:32 und 1:30:11–1:30:14. Vgl. Eckart Voigts-Virchow, »I'll show you the life of the mind! Implizite Autoren, Metanarrativität, unzuverlässiges Erzählen und unzuverlässige ›Wahr-Nehmung‹ in Joel Coens ›Barton Fink‹ und Spike Jonzes ›Adaptation‹«, in: Jörg Helbig (Hg.), ›Camera doesn't lie‹. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006, S. 97–122, hier S. 98.

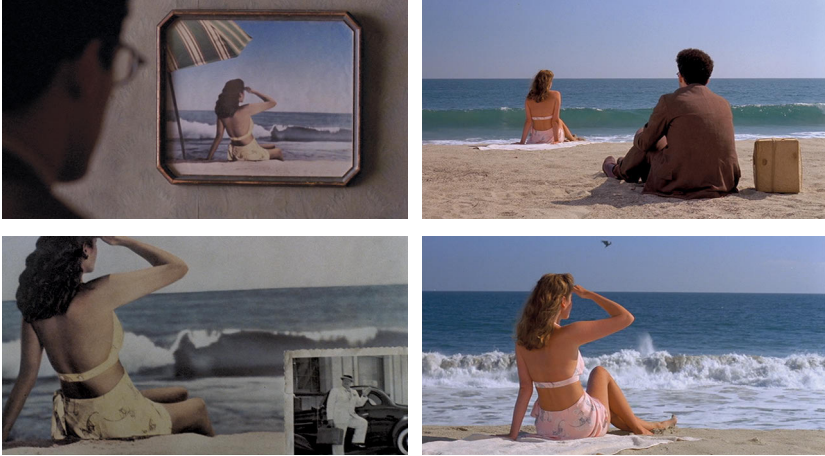


Abb. 6.12 & 6.14: Barton Fink blickt auf das Bild in seinem Hotelzimmer, in dessen Rahmen er später die Fotografie von Charlie steckt. | Abb. 6.13 & 6.15: Am Ende des Films findet sich Barton (jenseits des Rahmens) in der abgebildeten Strandszene wieder.

Bartons anschließende Frage »Are you in pictures?« wird von der Unbekannten am Strand zwar mit einem »Don't be silly!« beantwortet, stellt aber in mehr als einer Hinsicht eine rhetorische Frage dar. Zum einen findet die Begegnung in einem Film (»in pictures«) statt, zum anderen wurde ihr Auftritt von einem wiederkehrenden Bild im Film (»pictures«) präfiguriert. Die Frage des Autors im Film evoziert zugleich die Suche nach einem Rahmen, um zu verifizieren, dass man sich in der Unwirklichkeit der eigenen (eskapistischen) Imagination befindet. Am Ende des Films befindet sich Barton in einer paradoxen Situation, die Brian McHale mit Hinwendung auf Douglas Hofstadter als »Strange Loop« beschreibt: »The ›Strange Loop‹ phenomenon occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started.«¹⁰⁰ Indem sie die verschiedenen Ebenen eines hierarchischen Systems verbindet (»Tangled Hierarchy«¹⁰¹), beschreibt die Schleife eine Kontrafaktur zur infiniten Regression. Im Fall von Barton Fink handelt es sich um Anfangs- und Endpunkt in der Imagination (»life of the mind«), die potenziell einen infiniten Raum einnimmt.¹⁰²

100 Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, Hassocks: Harvester 1979, S. 10. Vgl. McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 119.

101 McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 119.

102 Ein Sonderfall einer Schleife, die mehrere Ebenen der Fiktion verbindet, findet sich in *Stranger than Fiction* (US 2006, R.: Marc Forster). Im Film löst sich die sonst strikte Trennung zwischen der extradiegetischen und der hypodiegetischen Ebene auf, wenn der Protagonist des Romans im Film, Harold Crick (Will Ferrell), zunächst das Voice-over der Autorin Karen Eiffel (Emma Thompson) wahrnimmt, und sie schließlich in persona aufsucht. Im Verlauf des Films wird die

In der Konstruktion der imaginären Topologie kommt dem Drehort der Strandszene eine zusätzliche, intertextuelle Bedeutung zu. Barton begegnet der Frau aus dem Bild an einem Ort, der im Verlauf der Filmgeschichte wiederholt als Bildmotiv in Szene gesetzt wurde: Point Dume State Beach in Malibu, den u. a. Franklin J. Schaffner zum Schauplatz des ikonischen Endes von *Planet of the Apes* bestimmte.¹⁰³ Konfrontiert mit den Ruinen der menschlichen Zivilisation, erkennt George Taylor in dieser finalen Szene, dass seine Expedition zwar zweitausend Jahre in die Zukunft gereist ist, er sich aber nach wie vor auf dem Planeten Erde bewegt. *Barton Fink* endet ebenfalls an einem Strand, nach einer Reise, die den Protagonisten nicht an einen anderen Ort geführt, sondern dessen Perspektive auf diesen Ort durch die Vermittlung von »Strange Loops« verändert hat.

Kurz bevor in *Barton Fink* der Abspann einsetzt, erscheint ein Vogel am wolkenlosen Himmel über der unbekanntten Frau am Strand, zieht eine Schleife und taucht nach einem Sturzflug ins Wasser. Seine vertikale Bewegung steht der horizontalen Sicht auf den leeren Horizont entgegen und verweist mit seinem Eintauchen auf die zuvor unsichtbaren »Vertiefungen«, die sich unter der (Wasser-)Oberfläche verbergen können. Bartons imaginäre Bewegung im Film (»Einbildung«) passiert dementsprechend (a) den Rahmen eines Bildes, das sich durch zwei räumliche Koordinaten x/y konstituiert. Diese horizontale Bewegung wird durch den vertikalen Vogelflug jenseits des Rahmens ergänzt, der das Bild (b) um eine zusätzliche Dimension z zu einem Bildraum erweitert.

Auf vergleichbare Weise dient die Box, im Zusammenhang mit komplexen Narrationen, der Markierung der Topologie, als Verdeutlichung einer Schnittstelle, die auf dem Prinzip der Imagination basiert. Zwischen der Schreibblockade und der sich entfaltenden Imagination wird die Box lokalisiert. Die Box ist eine Erinnerung an etwas Vergangenes (und sei es nur der Akt des Einpackens), den Kontext, mit dem die Kiste in den vorhergehenden Szenen assoziiert wird, oder

theoretische Trennung zwischen den diegetischen Ebenen unterlaufen, sodass am Ende keine privilegierte Ebene konstatiert werden kann. McHale hat diese Unmöglichkeit, eine narrative Struktur mit multiplen Ebenen auf eine übergeordnete Bezugsebene zurückzuführen, unter dem Begriff der »Heterarchie« (»heterarchy«, McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 120 f.) gefasst. Diese Unterscheidung erhält erst durch die Berücksichtigung der Prozessualität der Erzählung Kontur (und steht damit dem generalistischen Ansatz von Genette entgegen). Nina Heiß, der ich den Hinweis auf *Stranger Than Fiction* verdanke, verweist in ihrer *Erzähltheorie des Films* auf William Nelles Differenzierung der Metalepse im Anschluss an Genette in eine »intra-« und »extrametaleptische Bewegung«. Nina Heiß, *Erzähltheorie des Films*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2011, S. 47; William Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Peter Lang 1997, S. 154.

103 Als Kulisse dient der Point Dume State Beach ebenfalls der Strand-Szene in *The Big Lebowski* (US/GB 1998, R.: Coen) und dem Finale von Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (US 1955), auf das in Kapitel 7.4. näher eingegangen wird.

der miragehaften Qualität der imaginären Verschachtelung, die Barton durchschreitet.

Raum manifestiert sich im audiovisuellen Medium zunächst als sichtbarer Raum, der auf der Leinwand verortet werden kann und im narrativen Film einen materiellen Raum repräsentiert.¹⁰⁴ Die Dimensionen des Raumes erweitern sich mit der Ausdehnung des Sichtbaren, zumeist in der kontinuierlichen Durchwanderung eines Sichtfeldes, die einer Perspektive entspricht und durch die Montage multipliziert wird. Die Bedeutung von Objekten lässt sich in dieser räumlichen Vorstellung als Kontext erschließen, als Bedeutungsraum, in dem sich die Semantik in konkreten Ereignissen ausagiert. Entsprechend komplex wird die räumliche Relation, wenn der Raum nicht länger durch seine Geometrie bemessen wird, sondern durch vergangene und damit »virtuelle«¹⁰⁵ Dimensionen oder durch das Verhältnis zu dem, was außerhalb bzw. innerhalb dieses Raumes liegt.

Am Beispiel »verschachtelter« Erzählungen wurden die Wechselwirkungen zwischen narrativen Topologien und räumlichen Einschlüssen analysiert und zwei entgegengesetzte Fälle differenziert. Zum einen können Schachteln, Kisten und Boxen pars pro toto als Modell für die Struktur des Films dienen (*Hævnnens Nat; Die Puppe*). Zum anderen können derlei räumliche Einschlüsse im Film den Berührungspunkt unterschiedlicher diegetischer Ebenen markieren und diese Ebenen zueinander in Beziehung setzen (*Synecdoche, New York; Escape from the Planet of the Apes; Barton Fink*). Das Motiv der Box spielt in diesen Fällen eine doppelte relationale Rolle: als übergeordnetes Ordnungsprinzip und als Orientierungspunkt auf einer spezifischen diegetischen Ebene im Verlauf des Films.

104 Der akustische Raum als Resonanzraum wird in Kapitel 9 zu untersuchen sein.

105 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 108 f.: »Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.« (Hervorhebung im Original).

III. Raum-zeitliche Relationen eingeschlossener Räume

7. Zeiträume und Objektrelationen im filmischen Verlauf

When you're a child
you learn
there are three dimensions:
height, width, and depth.
Like a shoebox.
Then later you hear
there's a fourth dimension:
time.

Ron Padgett, »Another One«

Die Zeit, in der ein Film abläuft, deckt sich bekanntlich nicht zwangsweise mit den zeitlichen Relationen, die im Film inszeniert werden. Seine Dauer wird mitunter von Raffungen, Dehnungen und Ellipsen determiniert. Wenn man annimmt, dass die Zeit im Film sich aus einer finiten Serie von Bildräumen in wechselnden »Klanglandschaften«¹ zusammensetzt, erhalten im Film wiederkehrende (visuelle wie akustische) Objekte einen besonderen Stellenwert. In ihrer Wiederholung lösen sie sich aus der Zeit, da sie »ununterscheidbar« sind.² Allerdings finden Wiederholungen nie auf identische Art und Weise statt, wenn man das Umfeld bedenkt, in dem sie sich ereignen. Der Tag in *Groundhog Day* (1993) beginnt nach dem stets gleichen Muster mit dem Song »I Got You Babe«, und dennoch wiederholt sich die Situation niemals in der gleichen Art und Weise. Es gibt keine Iteration ohne Variation; jede Wiederholung ereignet sich in einem spezifischen

1 R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [1977], übers. von Sabine Breitsameter, Berlin: Schott 2010, S. 45 f.

2 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 96, 98 und 112.

»Kontext«³.⁴ Dabei beschreiben Objekte, die sich im Film wiederholen, eine Bewegung, die unabhängig von der Chronologie des ablaufenden Films verläuft.

Motive – wie das Radio, das immer wieder den gleichen Song spielt – ermöglichen eine Orientierung in der spatio-temporalen Matrix des Films, jenseits der expliziten Markierung eines Übergangs (etwa durch Schrift oder die lokalisierende Einstellung eines »establishing shot«). Das Motiv »verdichtet« den Kontext eines assoziierten Raumes oder eines vorangegangenen Ereignisses in einem Bild- oder Klangzeichen bzw. Opto- oder Sonozeichen.⁵ Symptomatisch für diese Verdichtung steht das Motiv des räumlichen Einschlusses, das prototypisch vom Motiv der Box repräsentiert wird.

Um die virtuelle Dimension des Motivs nachzuvollziehen, wird im Folgenden die zeitliche Dimension untersucht, die der Box inhärent ist. An dieser Stelle ist weniger die Zeit als Thema oder Sujet von Interesse als vielmehr die performative Reflexion der zeitlichen Dimension im Hinblick auf die medialen Eigenschaften des Films. Welche raum-zeitlichen Relationen entstehen durch die Wiederholungen, die Objekte zu Motiven werden lassen? Und gibt es in dieser Beziehung privilegierte Orte, die diese relativen Beziehungen reflektieren? Hierfür werden zwei Beispiele herangezogen, die sich auf unterschiedliche Weise der zeitlichen Dimension annähern. Zum einen *Se7en* (1995) von David Fincher, in dem in einer doppelten Inszenierung die zeitliche Konzeption transversaler Räume reflektiert wird. Der Mörder in *Se7en* agiert nicht nur als Regisseur im Film, der die geschlossenen Räume seiner Tatorte minutiös arrangiert, er entwirft zudem im Verlauf des Films eine kohärente Ideologie. Zum anderen Christopher Nolans *Interstellar* (2014), der die Dimension der Zeit auf der Grundlage von Einsteins allgemeiner Relativitätstheorie unmittelbar im Film abzubilden versucht. *Interstellar* entwirft eine durch physikalische Erkenntnisse inspirierte filmische Raumkonstellation, die von einer relativen Konzeption des (Zeit-)Raumes ausgeht und damit einer absoluten Vorstellung von Raum entgegensteht. *Se7en* zeichnet sich

3 Die Rede vom Film als Text ist umstritten. Die inhärente Problematik der Konzeption des Films als Text beschreibt u. a. Raymond Bellour, fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Roland Barthes wegweisendem *S/Z*, in »Der unauffindbare Text« [1975], übers. von Margrit Tröhler und Valérie Péryllard, *Montage AV* 8.1 (1999), S. 8–17; Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil 1970; vgl. Dominique Blüher, Frank Kessler und Margrit Tröhler, »Film als Text. Theorie und Praxis der »analyse textuelle««, *Montage AV* 8.1 (1999), S. 3–7. Film wird an dieser Stelle als »Text« bezeichnet, da auf Relationen hingewiesen werden soll, die erst in der Schrift scharfe Konturen annehmen. Das Schreiben sowie das Sprechen über den Film besitzt somit einen eindeutig diskursiven Charakter, der sich grundsätzlich von der »Performativität« des Films unterscheidet.

4 Vgl. auch Judith Butlers Argument für das Konzept der »Reiteration« an Stelle einer Heuristik von Invokationen in *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York und London: Routledge 1997, S. 69 und 147.

5 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 17, 32 und 96.

durch die Geschlossenheit der diegetischen Räume aus, während *Interstellar* einen Handlungsraum jenseits der gewohnten räumlichen Grenzen entwirft. Dabei stehen beide Regisseure, Nolan und Fincher, für eine Generation nach New Hollywood, die insbesondere epistemologische Fragen im Film performativ in Szene setzen.

7.1 Bildräume in Serie

David Finchers »Neo-Noir«⁶ *Seven* setzt sich förmlich aus einer Reihe von räumlichen Einschlüssen zusammen, nämlich einer Reihe von Tatorten. Die Handlung des Films ereignet sich im Verlauf von sieben Tagen und folgt den beiden Detectives Somerset (Morgan Freeman) und Mills (Brad Pitt), die dem Serienmörder John Doe (Kevin Spacey) auf der Spur sind. Doe mordet systematisch nach dem Muster der Sieben Todsünden (Völlerei, Habgier, Faulheit, Wollust, Hochmut, Neid und Zorn) und hinterlässt die Tatorte als Illustration der Sünden. Allesamt entsprechen sie klaustrophobisch-engen Zimmern: isolierte Innenräume, in denen die Mordopfer eingeschlossen sind. Die polizeilich versiegelten Räume umfassen jeweils ein Ensemble von Indizien, anhand derer die beiden Ermittler den Tathergang zu reproduzieren versuchen. Erst am Ende des Films wird der strikt chronologische Verlauf der Filmhandlung durch einen Flashback unterbrochen, auf den ich zurückkommen werde.

Damit stehen Mills und Somerset in einer Traditionslinie der Detektivgeschichte seit E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819)⁷ und Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (1841), welche einer Methode verschrieben sind, die ein vorwiegendes Interesse an der Vergangenheit und einem bereits verübten Verbrechen hegt. In ihrem Rückbezug auf die Vergangenheit entwirft die Detektivgeschichte eine doppelte Inszenierung: Allem voran steht der Tatort, an dem ein Täter oder eine Täterin Spuren hinterlassen hat, die schließlich (im idealen Fall) von einem Ermittler oder einer Ermittlerin kombiniert werden. Wenngleich die Tat retrospektiv geschildert wird, bleibt das originäre Verbrechen von der Rekonstruktion des Tathergangs grundsätzlich geschieden. Vor diesem Hinter-

6 Zur »Idee« des Film Noir und dem Konzept des »Neo-Noir« siehe James Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkeley: University of California Press 1998, insbes. S. 9–39. Vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York: Da Capo 1981.

7 In E. T. A. Hoffmanns verschachtelter Erzählung – die zudem in den Erzählzyklus der *Serapionsbrüder* eingelassen ist – bergen Kästchen das »erregende Moment«, sowohl für die erzählten Morde als auch für die Erzählung der Scuderi. E. T. A. Hoffmann, »Das Fräulein von Scuderi« [1819], in: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2009, S. 780–853, hier S. 786f., 795–797 und 802–804.

grund konnte sich das Genre der »locked-room mysteries« herausbilden,⁸ das zum Ende des 20. Jahrhunderts im Thriller- (u. a. *Dark City*, 1998; *Phone Booth*, 2002; *La habitación de Fermat*, 2007; *Buried*, 2010), Horror- (*The Others*, 2001; *Saw*, 2004) und »Mind-Game Film«⁹ (*The Usual Suspects*, 1995; *The Machinist*, 2004; *Shutter Island*, 2010) eine Renaissance erlebt. Die Handlung der Protagonisten erhält dabei annähernd die Qualität performativer Akte, wie sie Erika Fischer-Lichte in Anlehnung an J. L. Austin für das Theater und die Aktions- und Performance-Kunst beschrieben hat.¹⁰ Zwar erzeugt der Film keinesfalls die leibliche Ko-Präsenz, die für das Theater charakteristisch ist, dennoch verändert sich durch diese Akte der Horizont der diegetischen Welt, sie sind »wirklichkeitskonstituierend« und »selbstreferentiell«.¹¹

Im Bezug auf das Theater hat der französische Philosoph Étienne Souriau den Idealfall einer Form der *Mise en Scène*, die auf eine räumliche Geschlossenheit ausgerichtet ist, mittels der Figur des Würfels beschrieben und sie dem Modell der Sphäre diametral entgegengesetzt. Der Handlungsraum in dieser »box«¹², die sich zu einer Guckkastenbühne öffnet, unterliegt klaren räumlichen Grenzen. Dem entgegen steht die Kugel, die nicht der räumlichen Begrenzung der Bühne unterliegt, und deren dynamisches Zentrum die Handlung der DarstellerInnen bildet. Souriau gibt zu verstehen, dass es sich bei diesem polaren Gegensatzpaar um eine theoretische Figur handelt und die Praxis zwischen diesen Polen oszilliert.¹³ Wollte man das Gegensatzpaar auf den Handlungsraum verschiedener Filmgenres übertragen, stünden »locked-room mysteries« im Besonderen und der Detektivfilm bzw. Film Noir¹⁴ im Allgemeinen exemplarisch für den Kubus, in dem sich die Suche nach Indizien zumeist auf wenige Innenräume beschränkt. Verstärkt wird der Eindruck der räumlichen Geschlossenheit durch (den Blick

8 Explizite »locked-room mysteries« sind unter anderem Arthur Conan Doyles »The Speckled Band« (1892), Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1934) oder *Death on the Nile* (1937) sowie John Dickson Carrs *The Hollow Man* (1935) und Paul Austers *City of Glass* (1985). Siehe auch Michael Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*, Hampshire und New York: Palgrave Macmillan 2011.

9 Thomas Elsaesser, »The Mind-Game Film«, in: Warren Buckland (Hg.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley Blackwell 2009, S. 13–41.

10 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* [2004], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 55 f.: »Die Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozeß des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht.« Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)* [1962], Reclam: Stuttgart 1979.

11 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 37 f.

12 Étienne Souriau, »The Cube and the Sphere«, *Educational Theatre Journal* 4.1 (1952), S. 11–18, hier S. 12.

13 Vgl. ebd., S. 18.

14 Zur Frage, ob es sich beim Film Noir um ein Genre handelt, siehe Naremore, *More than Night*, S. 9–39.

blockierende) Objekte im Vordergrund des Bildes, durch Rahmungen im Filmbild und den exzessiven Einsatz von Chiaroscuro-Effekten.¹⁵ Dem polaren Gegensatz der Kugel entspricht unterdessen das Genre des Science-Fiction-Films, in dem oftmals das Weltall als »Schauplatz« dient und jenseits der empirischen Raum-erfahrungen epistemologische Grenzen inszeniert werden.

Während *Interstellar* das Konzept des absoluten Raumes thematisiert, setzt sich David Finchers *Se7en* aus einer Serie von räumlichen Einschlüssen zusammen, die durch die mörderische Absicht eines Serientäters miteinander verknüpft werden. Im Verlauf des Films werden die Ermittler zunehmend in diese Serie einbezogen, deren letztes Opfer Detective Mills sein wird. Damit verschiebt sich das Konzept des aufzuklärenden Mordes vom isolierten »locked room« in die gegenwärtige Situation der ermittelnden Protagonisten und in die Wahrnehmung der RezipientInnen. John Doe tritt damit nicht nur als Mörder auf, der seine Tatorte gemäß einer konzeptuellen Geschlossenheit inszeniert (Zahl der Leichen/Tatorte/Tage, intertextuelle Einschreibung in literarische Traditionen, Gestaltung der Tatorte nach ikonographischen Mustern), sondern tritt auch als Alter Ego des Regisseurs in Szene.¹⁶ Souriau nennt eine analoge Figur zu John Doe, wenn er Molières *Tartuffe* beschreibt, der erst im dritten Akt die Bühne betritt, dessen unsichtbare Präsenz aber von Beginn an das Geschehen bestimmt.¹⁷ Der Serienmörder im Film, der sich durch die hinterlassenen Spuren »mitteilt«, verfährt in diesem Sinn analog zum Autorenfilmer mit der *Mise en Scène*.¹⁸ In *Se7en* wirken demnach zwei Inszenierungen: die *Mise en Scène* des Films unter der Regie von David Fincher und die Inszenierung von John Doe im Film.¹⁹

Wie im selbstgenerativen Film²⁰ nähert sich Doe auch im zeitlichen Verlauf der Rolle des Regisseurs an. So bedient er sich der Rhetorik eines Filmemachers, als er auf der Fahrt zur finalen Szene seine Motivation begründet:

You can't see the whole complete act yet, but when this is done, when it's finished, it's going to be... People will barely be able to comprehend but they won't be able

15 Vgl. Janey Place und Lowell Peterson, »Some Visual Motifs of Film Noir«, *Film Comment* 10.1 (1974), S. 30–35.

16 Vgl. auch den Monolog von John Doe auf dem Weg zum letzten Tatort. *Se7en* (US 1995, R.: David Fincher), 1:43:45–1:45:24.

17 Vgl. Souriau, »The Cube and the Sphere«, S. 12.

18 Siehe in diesem Zusammenhang die extradiegetische Inszenierung der Persona Hitchcock in Kapitel 4.

19 Vgl. die Figur des Mark Lewis (Karlheinz Böhm) in Michael Powells *Peeping Tom* (GB 1960). Bereits am ersten Tatort hinterlässt Lewis eine Spur, die von seinem Fetisch zeugt, seine Opfer während ihres Todeskampfes zu filmen: In einer POV-Einstellung ist zu sehen, wie er eine leere Kodak-Schachtel in der Mülltonne vor dem Haus seines Opfers entsorgt.

20 Siehe Kapitel 6.4.

to deny. [...] I can't wait for you to see. It's going to be something. [...] You won't miss a thing.²¹

Auffällig an diesem Monolog ist vor allem die Referenz auf den dramaturgischen Akt und die wiederholte Betonung der Sichtbarkeit. Zudem wirkt die Bemerkung gegenüber Mills (»You won't miss a thing.«) als Vorausdeutung auf einen nicht-gegenständlichen Verlust. Doe bedient sich dabei einer Strategie der »opaken Unmittelbarkeit«²². Seine Aussagen erwecken nur den Anschein einer Evidenz, die auf seiner Identifikation mit einem religiösen Fanatiker gründet. Im Kontext des weiteren Handlungsverlaufs wird jedoch die kritische Infragestellung seiner Aussagen erforderlich. Komplementär zu Does Kommentaren über die Regiearbeit instruiert Somerset nicht nur seinen Partner Mills, sondern weist auch die RezipientInnen an, den Film in einem Modus der Spurensuche wahrzunehmen. Ermöglicht wird dieser Modus, wie in Alfred Hitchcocks *Rope* (1948), durch die konzeptuelle Geschlossenheit der diegetischen Inszenierung.

Symbolisch wird der Sachverhalt der Opazität am Ende von *Seven* mit dem Paket in Szene gesetzt, das den Ermittlern in einer kargen Landschaft zugestellt wird und in dem sich angeblich der abgetrennte Kopf von Mills' Frau Tracy (Gwyneth Paltrow) befindet. Um die Wirkung dieses opaken Gegenstands angemessen zu beschreiben, müssen sowohl der doppelte inszenatorische Rahmen als auch das Verhältnis der räumlichen Einschlüsse im Film zueinander in Betracht gezogen werden.

Das Motiv der Box erscheint im vorherigen Verlauf des Films in zwei Szenen: im geschlossenen Innenraum des dritten Tatortes und im Apartment von John Doe. Beide Male steht das Motiv im Nexus eines Wechselspiels zwischen der räumlichen Fixierung materieller Objekte und der Dynamisierung virtueller Zusammenhänge. Als die Ermittler in das Apartment des dritten Opfers eindringen, stoßen sie auf eine Schuhschachtel, in der sie eine Serie von Polaroids finden. In chronologischer Reihenfolge dokumentieren diese 365 Fotografien den körperlichen Verfall der Person, die ein Jahr lang aufgebahrt im gleichen Zimmer gelegen war. Die Aufnahmen, die Somerset durch seine Hände gleiten lässt, erinnern

21 *Seven* (1995), 1:30:01–1:39:46.

22 Theodor W. Adorno, »Negative Dialektik« [1966], in: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentümlichkeit (Gesammelte Schriften, Band 6)*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 7–412, hier S. 161. Édouard Glissant spricht anlässlich der Lektüre literarischer Texte von einer Opposition zweier Opazitäten: »La pratique d'un texte littéraire figure ainsi une opposition entre deux opacités, celle irréductible de ce texte, quand même il s'agirait du plus bénin sonnet, et celle toujours en mouvement de l'auteur ou d'un lecteur. Il arrive que ce dernier prenne littéralement conscience de cette opposition, auquel cas il dit que le texte est ›difficile.« Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard 1990, S. 129.

einerseits an die Technik des Daumenkinos,²³ bei dem erst durch die ›Trägheit‹ des Auges der Bildfluss als bewegtes Bild wahrgenommen und dem Bild eine räumliche Tiefe verliehen wird. Der Mord unter dem Titel »sloth«, d. h. die Tod-sünde der Trägheit, bezieht sich somit einerseits auf die ›Trägheit‹ der optischen Sensorik, durch welche die kinematographische Wirkung erst zustande kommt. Andererseits ruft die chronologische Reihung von Bildern das Verfahren der Chronophotographie nach Eadweard Muybridge in Erinnerung – auch wenn seine Aufnahmen in wesentlich kürzeren Abständen belichtet wurden.²⁴

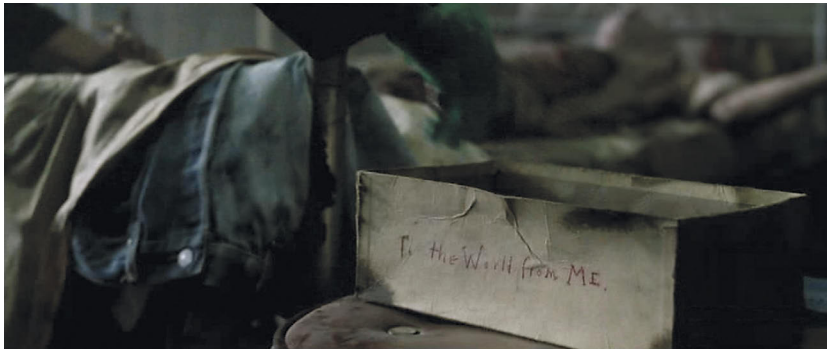


Abb. 7.1: Die Box im Zimmer des dritten Mordopfers.

Die Aufschrift auf der Box, »To the World from ME.« (Abb. 7.1), markiert zudem einen Schöpfergestus, der John Does ›Schaffen‹ mit einem kunsttheoretischen Diskurs assoziiert. Das Pronomen in Kapitälchen deutet an, dass es sich bei John

23 Walter Benjamin schreibt in der dritten Fassung seines Aufsatzes »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«: »Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.« Als frühes Beispiel führt er das Daumenkino an. *Se7en* bricht harsch mit dieser vorbereitenden Funktion und wandelt sie in einen schockierenden Kontrast, wenn das auf den Polaroids abgebildete Opfer sich plötzlich bewegt. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1939], in: *Abhandlungen (Gesammelte Schriften, Band I.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508, hier S. 500 f.

24 Im Unterschied zu Étienne-Jules Marey erzeugte Muybridge seine Studien nicht durch Mehrfachbelichtung, sondern fügte sie aus einer Serie von Fotografien zusammen (die er mit hölzernen Kamerakästen abgelichtet hatte), mit denen er die wirkliche Dauer des Prozesses vor den Objektiven in Photogramme segmentierte. Im Zuge der Reproduktion fügte Muybridge jedoch nicht Fotografien in sein Zoopraxiskop (1879), sondern Zeichnungen, die auf den Aufnahmen basierten, um durch optische Streckung den Eindruck authentischer Proportionen der in Bewegung befindlichen Figuren zu erzielen. Für einen Überblick zu Muybridges Bewegungsstudien siehe Hans Christian Adam (Hg.), *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*, Köln: Taschen 2016.

Doe nicht um einen religiösen Fanatiker handelt, der als Agent einer Providenz handelt. Stattdessen bemüht sich die Figur, durch die minutiöse Inszenierung der Tatorte und ihres Apartments sowie in dem Entwurf einer geschlossenen seriellen Thematik (nach den Sieben Todsünden zu morden), ein autonomes Werk zu schaffen. Nicht der Glaube an eine überspannende Metaphysik leitet Does Morde; die Morde selbst sind ein Pastiche, ein Zitieren aus einer Vielzahl von Intertexten, einem Spiel mit Versatzstücken wie den literarischen Referenzen (John Milton: *Paradise Lost*, Dante Alighieri: *Divina Commedia*, Geoffrey Chaucer: *Canterbury Tales*) und der Aneignung christlicher Ikonographie. Der Sachverhalt kaltblütiger Morde wird in diesen Räumen durch intertextuelle Bezüge und der systematisch inszenierten Konstruktion ästhetisiert. Dabei verschwimmt die Trennlinie zwischen der Inszenierung des Serienkillers und der Strategie, mit der der Film selbst die Morde in Szene setzt.

7.2 Die dunkle Kammer

Der Ort, an dem die Serienmorde konzipiert werden, der Fluchtpunkt der Motive und Kontexte im Film, tritt mit dem Apartment von John Doe in Szene. Dort finden die Ermittler neben hunderten Notizbüchern ein zur Dunkelkammer umgebautes Badezimmer vor, in dem Fotografien von den Mordopfern wie zu einem Filmstreifen gereiht an einer Leine hängen. Die Dunkelkammer wird damit zu einer Reflexionsfigur²⁵ der gleichen Klasse, wie sie in der Dia-Sequenz aus der *Mad Men*-Episode »The Wheel« (2007) vorgeführt wird. Die Sequenz ist auf starkes medientheoretisches Interesse gestoßen und wurde beispielsweise von Thomas Elsaesser als »para-, proto- and meta-cinematic object par excellence« beschrieben.²⁶ In der Episode bewirbt der Creative Director Don Draper (Jon Hamm) einen Diaprojektor mit Karussellmagazin in Verbindung mit dem Konzept der Nostalgie:

Nostalgia – it's delicate, but potent. Teddy told me that in Greek, »nostalgia: literally means »the pain from an old wound«. It's a twinge in your heart far more powerful than memory alone. This device isn't a spaceship, it's a time machine. It goes backwards, and forwards ... it takes us to a place where we ache to go again. It's not called the wheel, it's called the carousel. It lets us travel the way a child trav-

25 Es erfüllt eine »mentale Funktion«. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 162.

26 Thomas Elsaesser, »Round and Round: Horses, Carousels, and the Meta-Cinema of Mechanical Motion«, in: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin: August 2015, S. 43–61, hier S. 61; Vgl. Lorenz Engell, »On Objects in Series: Clocks and »Mad Men«, in: ebd., S. 113–137.

els – around and around, and back home again, to a place where we know we are loved.²⁷

Die nostalgische Qualität der Fotografie liegt in der nachhaltigen Bindung an einen vergangenen Zustand, der unwiederbringlich verloren scheint und im Lichtschein eines statischen Bildes für einen Moment in greifbarer Nähe aufleuchtet. Dabei handelt es sich nicht um eine räumliche, sondern eine zeitliche Bewegung. Analog handelt es sich beim Motiv nicht um ein Raumschiff, sondern um eine Zeitmaschine.

Verstärkt wird der Eindruck bewegter Bilder in John Does Apartment durch das flackernde Licht aus Mills' Taschenlampe, in dem er die Fotografien betrachtet. Mit Garrett Stewart könnte man von einem »flicker effect« sprechen, d. h. einem Moment, in dem das Filmbild als Überlagerung von Einzelbildern reflektiert wird.²⁸ Dabei bringen die Bilder aus der Dunkelkammer nicht nur das Apartment mit dem Serientäter in Verbindung, sondern treten als »Kristallbilder« im Sinne Deleuzes in Szene, in denen Vergangenheit und Gegenwart aufeinander treffen:

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 [ist], ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand, nämlich die Unterscheidung zwischen den beiden Bildern, die sich in ihnen unablässig erneuern.²⁹

All diese Bilder verweisen auf virtuelle Bildräume, die in spezifischen raumzeitlichen Konfigurationen konkrete Kontexte umschließen.

Eine materielle Gestalt erhalten die virtuellen Räume in *Seven* mit den vier Holzkisten mit verglasten Türen, die an einer anderen Wand des Apartments hängen. In ihrem Inneren sind Zeugnisse der von John Doe verübten Morde in chronologischer Abfolge enthalten. Nachdem Somerset sie mit dem Lichtkegel seiner Taschenlampe gestreift hat, erscheinen sie nach und nach in Großaufnahmen. Im ersten Kasten sind Spaghetti-Dosen des gleichen Fabrikats gestapelt, wie sie

27 Matthew Weiner, »The Wheel«, *Mad Men* S01 E13 (AMC, 18.10.2007), 0:39:16–0:40:56.

28 Garrett Stewart, *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*, Chicago und London: The University of Chicago Press 1999, S. 6, 91 und 95. Stewart betont in seinem Buch die materielle Beschaffenheit des projizierten Bildes als Produkt einer Sukzession von Photogrammen, die in Bewegung versetzt werden (ebd., S. 5). Sein Ansatz dupliziert damit Henri Bergsons Vorbehalt gegenüber der kinematographischen Bewegung und unterläuft die Adaption von Gilles Deleuze. Henri Bergson, *Schöpferische Evolution* [1907], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2013, S. 345 f. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 13–15.

29 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 112; vgl. ebd. S. 96, 112 und 169.

am ersten Tatort gefunden wurden (Abb. 7.2) – eine unverhohlene Anspielung auf Andy Warhols *32 Campbell's Soup Cans* (1962). In einem anderen Kasten findet sich eine Collage aus Zeitungsausschnitten und den blutverschmierten Gesetzbüchern des zweiten Opfers (Abb. 7.3). Und im dritten befindet sich die einbalsamierte abgetrennte Hand jenes Mannes, der in der Serie der Polaroids zu sehen war (Abb. 7.4). Die ersten drei Kästen reproduzieren damit bereits begangene Gewalttaten anhand materieller Indizien, die von den Tatorten aus den vorangegangenen Szenen stammen und die im Sinne von Charles Sanders Peirce wahrhaftig als »Index« verstanden werden können.³⁰



Abb. 7.2–7.5: Die vier Shadow Boxes im Apartment des Serienkillers John Doe.

Die Kästen aus dem Apartment von John Doe entsprechen damit einer alptraumhaften Version der Assemblage, wie sie Joseph Cornell in seinen »shadow boxes«³¹ entwarf. Mit seinen eigenen Assemblagen schuf Cornell phantastische Mikrokosmen, die in der subjektiven Wahrnehmung ihre eigentliche Tragweite entfalten

30 Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 65: »Ein *Index* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer Zweitheit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt.« Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 137.

31 Cornell schuf ab 1936 bis zu seinem Tod 1972 zahlreiche Assemblagen, die er in einseitig verglaste Holzkisten fasste. Ursprünglich wurden »shadow boxes« zur Aufbewahrung von Mementos von Seefahrenden eingesetzt. Basierend auf dem Aberglauben, dass es Unglück bringe, wenn nach der letzten Fahrt der Schatten das Schiff vor der Person verlassen würde, wurde ihr »Schatten« metonymisch in diesen Kisten vorausgeschickt. Seit der viktorianischen Ära dienten Holzkästen mit einer verglasten Front der Sammlung und Ausstellung von persönlichen Wertgegenständen, Souvenirs und gebastelten Kompositionen. Deborah Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1997, S. 82. Als Vitrinen werden sie noch heute insbesondere im angelsächsischen Raum zur Aufbewahrung und Ausstellung von Auszeichnungen im militärischen und öffentlichen Dienst verwendet.

sollten.³² »Cornell«, schreibt Frances Terpak, »recognized the power of an enclosure in transporting thoughts to another realm.«³³ Der Aspekt der imaginären Translokation, die Cornell als ludische Handlung einer kindlichen Imagination verstand, verkehrt sich mit den Kästen in John Does Apartment ins Gegenteil. Während sich Cornell, bei aller Hochachtung, von den Pariser Surrealisten aufgrund der ihm unheimlichen »black magic«³⁴ distanzierte, verweisen die Kästen in *Seven* analeptisch auf Räume, in denen Morde begangen wurden. Gleich der *boîte-en-valise*³⁵ – bei deren Produktion Joseph Cornell Marcel Duchamp in den Jahren 1942 bis 1946 unterstützte – sind in Does Kästen Reliquien versammelt, die von seinem Wirken zeugen. Was Joseph Cornells Boxen einer freien Assoziation zur Verfügung stellen, verweist in der Inszenierung von *Seven* auf den Kontext einer konkreten Szenographie, in der die Objekte spezifische Entsprechungen finden. Does »shadow boxes« suggerieren damit eine virtuelle Verbindung zu den vorhergehenden Szenenräumen, deren Konzeption en miniature im Apartment verortet wird.

Der Ort der Zuneigung (»a place where we know we are loved«) wird mit dem Apartment John Does von einem Ort der Anerkennung planerischer Kohärenz eingenommen. In der Werkstatt des Serienmörders laufen demnach die sprichwörtlichen Fäden der Indizien zusammen, die er an den Tatorten hinterlassen hat. In Relation zu den Indizien entsteht damit eine materielle Verbindung zwischen den Opfern, den Tatorten und dem konzeptionellen Ort ihrer Inszenierung.

32 Vgl. hierzu insbesondere die Paradoxie der Aviaries, die sich durch die stationäre Repräsentation von Vögeln auszeichnen. Vgl. Jonathan Safran Foer (Hg.), *A Convergence of Birds. Original Fiction and Poetry Inspired by the Work of Joseph Cornell*, London: Penguin 2007.

33 Frances Terpak, »The Boxes of Joseph Cornell«, in: dies. und Barbara Maria Stafford (Hg.), *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles: Getty 2001, S. 281–290, hier S. 282.

34 Solomon, *Utopia Parkway*, S. 96; vgl. ebd., S. 84; Dawn Ades, »The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell«, in: Kynaston McShine (Hg.), *Joseph Cornell* [1980], New York: The Museum of Modern Art 1990, S. 15–41, hier S. 38; vgl. Sarah Lea, »Joseph Cornell: Wanderlust«, in: dies. und Jasper Sharp (Hg.), *Joseph Cornell. Wanderlust*, London: Royal Academy of Arts 2015, S. 19–39, hier S. 23.

35 Bei Marcel Duchamps *boîte-en-valise* handelt es sich um eine Serie portabler Miniaturmuseen, in denen zahlreiche Werke aus dem Œuvre von Duchamp versammelt waren. Lars Blunck, *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar: VDG 2003, S. 252. (Der vollständige Titel der *boîte* lautete: »de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SÉLAVY«.) Duchamps Schachtel im Koffer vereinigte nicht nur zentrale Werke aus seinem Schaffen in Miniatur, sondern inszenierte ein haptisches Erlebnis, in dem sich das Werk sukzessiv räumlich entfalten lässt. Siehe das von Ecke Bonk herausgegebene »Inventar einer Edition«: Marcel Duchamp, *Die große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, München: Schirmer/Mosel 1989. Zur Zusammenarbeit von Cornell und Duchamp siehe Solomon, *Utopia Parkway*, S. 134 f.

Auch die von Kyle Cooper entworfene Titelsequenz des Films, die Does Arbeit an der Zusammenstellung seiner Notizhefte zeigt und sich aus Schrift, Textfragmenten, Fotografien und Filmstreifen zusammensetzt, steht im Zeichen einer Assemblage. Zwar ist John Doe bei der Arbeit zu sehen, signifikanterweise wird der Name seines Darstellers Kevin Spacey aber erst im Abspann aufgeführt.³⁶ Seine namentliche Absenz am Anfang des Films manifestiert sich in Does Wirken in der Tätigkeit als Regisseur, dem die Konzeption seiner Taten als Vorproduktion vorausgeht.

Im vierten Schaukasten hingegen findet sich ein Indiz, das sichtbar wird, nachdem Somerset die auf dem Glas des Kastens klebende Quittung anhebt (Abb. 7.5). Das Glas gibt daraufhin den Blick auf eine Schwarzweißfotografie frei, deren Bedeutung sich zunächst der unmittelbaren Einsicht entzieht. Im Vordergrund ist eine rauchende Blondine zu sehen, im Hintergrund ein Mann, der ihr hinterherblickt und seine Hände in die Taschen eines weißen Kittels geschoben hat. Keine der beiden abgelichteten Personen scheint sich der Aufnahme bewusst zu sein. Der Schnapsschuss, die leichte Untersicht der Aufnahme und der festgehaltene voyeuristische Blick entsprechen damit dem räuberischen Aspekt, den Susan Sontag im photographischen Akt gesehen hat: »[...] there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.«³⁷ Die Aufnahme der Unbekannten bleibt vollkommen enigmatisch, bis sie sich – im weiteren Verlauf des Films – als nächstes Opfer herausstellt.

Die vierte Box greift damit proleptisch dem Verlauf der Inszenierung des Serienmörders voraus und verweist auf die zeitliche Dimension im Prozess der Serie. Die abgebildete Frau befindet sich wie Erwin Schrödingers Katze zwischen einem ›Nicht-mehr‹ und einem ›Noch-nicht‹.³⁸ Sie verliert damit jegliches Merkmal der Individualität. Zwar handelt es sich um ihr Leben, das Leben eines menschlichen Subjektes, das in Gefahr ist – im Hinblick auf das narrative Potenzial der filmischen Inszenierung wird die Zeiterfahrung mit der gerahmten Fotografie jedoch objektiviert. Diese »Objektivierung«³⁹ resultiert aus der Verortung in der Mordserie als Folge von Ereignissen (histoire) und der Chronologie der Spurensuche der

36 Vgl. Alexander Böhnke, »Handarbeit. Figuren der Schrift in ›Se7en‹«, *Montage AV* 12.2 (2003), 9–18.

37 Vgl. Susan Sontag, »In Plato's Cave«, in: *On Photography*, New York: Picador 1977, S. 3–24, hier S. 14. Vgl. auch Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington und Indianapolis: Indiana UP 1989, S. 14–26.

38 Vgl. Erwin Schrödinger, »Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik«, *Die Naturwissenschaften* 23.48 (1935), S. 807–812.

39 Vgl. Bernd Busch, »Zeit«, in: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1995, S. 359–385.

beiden Ermittler (>discours). Hier treten zwei Zeiträume in ein Verhältnis, wobei der erste dem anderen als negativer Raum vorausgeht und die in ihm geschehenen Ereignisse im Prozess einer Spurensuche – der Suche nach Transparenz – rekonstruiert werden. Während die Bedeutung der ersten drei Kästen sich mit dem Verweis auf bereits bekannte Tatorte erschöpft, bezeichnet die Fotografie im vierten ein Rätsel, dessen Lösung auf ein weiteres ›post mortem‹ und eine weitere Kammer vertagt wird.

7.3 Die Wirkung der Opazität

Das Echo des Rätsels (›mystery‹), mit dem sich ErmittlerInnen und RezipientInnen seit C. Auguste Dupin in einer identifikatorischen Verbindung auseinandersetzen, kulminiert in *Seven* in die spannungsgeladene Frage am Ende des Films: »What's in the box?« Die Frage nach dem, was (noch) nicht sichtbar erscheint, steht sinnbildlich für ein asymmetrisches Machtverhältnis. In *Seven* erhält John Doe über das Motiv der Box die Oberhand.

Nach dem Mord an der Frau, die auf der Fotografie im vierten Kasten zu sehen ist, und dem erzwungenen Selbstmord einer weiteren stellt sich John Doe den Behörden. Unter dem Vorwand, die Ermittler zum sechsten und siebten Opfer seiner Serie zu führen, fährt er mit Mills und Somerset in eine wüstenähnliche Landschaft.⁴⁰ Dieses ort- und zeitlose Niemandsland steht in deutlichem Kontrast zu den geschlossenen Innenräumen der vorhergehenden Szenen und bezeugt schließlich einen Mord im Präsens. In diesem ›Nichts‹ erscheint ein Lieferant mit einem Paket, das an Mills adressiert ist. Während Somerset die blutbefleckte Box öffnet (Abb. 7.6), suggeriert der Serienmörder Mills, dass sich der abgetrennte Kopf seiner Frau Tracy im Inneren befindet. Mills erliegt dieser Suggestion, erschießt Doe und komplettiert damit Does Mordserie, indem er selbst zur Personifikation der siebten Todsünde (›wrath‹) wird. Im gleichen Maß, in dem sich der topologische Raum öffnet, wird die Handlungsmacht der Protagonisten limitiert. »John Doe has the upper hand«, bemerkt Somerset, nachdem er in die Box geblickt hat. Zugleich deckt sich die Position der RezipientInnen mit der von Mills; weder Mills noch den Zuschauern wird ein Blick in die Kiste gewährt, mit dem die Anspielung Does verifiziert werden könnte. Die Frage, was sich in der Box befindet, bleibt bis zuletzt unbeantwortet.

40 Vgl. Jean Baudrillard, »Desert for ever«, in: *Amérique*, Paris: Bernard Grasset 1986, S. 235–249, hier S. 241 f.: »C'est que toute profondeur y est résolue – neutralité brillante, mouvante et superficielle, défi au sens et à la profondeur, défi à la nature et à la culture, hyper-espace ultérieur, sans origine désormais, sans références.«



Abb. 7.6: Somerset öffnet ein Paket, dessen Inhalt seinem Partner Mills verborgen bleibt.

Ogleich der tatsächliche Inhalt der Box zu keinem Zeitpunkt im Bild erscheint, wird explizit das Konzept der Sichtbarkeit in der Szene verhandelt. Does antizipierende Bemerkung (»I can't wait for you to see.«) trifft auf Somersets Einblick in die enigmatische Kiste und bleibt für Mills auf quälende Weise opak. Er ist in einer Situation gefangen, die Georges Didi-Huberman am Beispiel der Minimal Art als Dualismus von Tautologie und Glaube beschrieben hat.⁴¹ Didi-Huberman differenziert damit zwei extreme Formen der Betrachtung: einerseits ein »fiktives Modell«⁴², in dem über die Ansicht hinaus ein teleologisches oder metaphysisches Anderes gesehen wird (beispielsweise in der christlichen Ikonographie), und andererseits der tautologische Blick, der sich der Suggestion der Darstellung verschließt, jede fiktive Zeitkonstruktion ausschaltet und sich auf das beschränkt, was vor Augen liegt.⁴³ Als theoretische Vertreter der tautologischen Haltung nennt Didi-Huberman Donald Judd und Robert Morris: »In erster Linie ging es ihnen darum, *jede Illusion zu eliminieren*, um sogenannte *spezifische Objekte* zu propagieren, Objekte, die nur eines verlangten, nämlich als das gesehen zu werden, was sie sind.«⁴⁴ Damit ist Mills vor die Wahl gestellt: Entweder die Box ist lediglich eine Box, einfaches Volumen ohne latente Bedeutung (»literal space« im Sinne Donald Judds⁴⁵), oder er schenkt den Andeutungen Glauben und erliegt damit der Suggestion von John Doe, der diese Szene arrangiert hat. Die

41 Georges Didi-Huberman, »Der Leere ausweichen: Glaube oder Tautologie«, in: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999, S. 19–44.

42 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 24.

43 Vgl. ebd., S. 33.

44 Ebd., S. 34 (Hervorhebungen im Original).

45 Ebd., S. 37.

theatrale Situation,⁴⁶ in der sich Mills wiederfindet, entspricht der Versuchung des Antonius, in der die Annahme von Does Suggestion einem Glaubensbekenntnis gleichkommt.

Mills' wiederholte Frage, was sich in der Box befinde, wird in der Folge zu einer Re-Iteration, in der sich in zunehmendem Grad die beunruhigende Gewissheit über den suggerierten Inhalt und das Ausmaß seiner Bedeutung einstellt. Als Doe schließlich Tracys ungeborenes Kind erwähnt und Somerset ihn mit einem Schlag zum Schweigen bringt, verifiziert er Does Aussagen. Mit diesem Moment erhält die Box einen anthropomorphen Charakter und wird zu einem »Quasi-Subjekt«⁴⁷. Sie wird zum Indiz für den Tod von Tracy und ihrem Kind, von dem Mills erst in diesem Zusammenhang erfährt. Nicht die Indizien aus der sie umgebenen, nahezu leeren Landschaft bewegen Mills dazu, Doe Glauben zu schenken – und mehr in der verschlossenen Box zu sehen als ein Paket –, sondern die Information, von der er (noch) nicht wusste. Durch diesen »Glauben« (der deutlich von einem theologischen zu unterscheiden ist) erhält die Box eine latente Bedeutung, der sich Mills nicht mehr entziehen kann. »Es ist dies der Moment, da sich die Höhlung auftut, die dadurch entsteht, daß das, was wir sehen, uns anblickt.«⁴⁸

Die Montage kurz vor dem tödlichen Schuss stellt dementsprechend nicht mehr Mills, Somerset und Doe in einer Triade gegenüber. Die Sequenz wandelt sich von einem »Bewegungsbild«⁴⁹ zu einem »Zeitbild«, in dem die räumliche Dimension von einer zeitlichen überlagert wird: Mills ist lange in einer Großaufnahme zu sehen, die für den Bruchteil einer Sekunde von einer überbelichteten Großaufnahme von Tracys Gesicht unterbrochen wird (Abb. 7.7). Mit diesem »mentalalen Bild«⁵⁰ erscheint eine Idee, die in der ersten Szene zwischen den Beiden ausbuchstabiert wurde; die Idee einer häuslichen Idylle, die in krassem Gegensatz zu den Räumen steht, in denen die Opfer von John Doe gefunden werden.⁵¹ Die Großaufnahme »abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt

46 Zum theatralen Effekt der Situation, in der sich die BetrachterInnen angesichts der Objekte des amerikanischen Minimalismus wiederfinden, siehe die Polemik von Michael Fried, »Art and Objecthood« [1967], in: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago: The University of Chicago Press 1998, S. 148–172, insbes. S. 153–155.

47 Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 51.

48 Ebd., S. 62.

49 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 49: »Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen.« (Hervorhebung im Original).

50 Ebd., S. 35; vgl. ders., *Das Zeit-Bild*, S. 162.

51 Unterstrichen wird dieser ideale Raum durch Mills' Selbststilisierung als Serpico. Vgl. *Serpico* (US/IT 1973, R.: Sidney Lumet): Obgleich der verdeckt ermittelnde Polizist Serpico (Al Pacino) sich gegen Divisionen von korrupten Polizisten stellt, besteht eine verwunderliche Trennung zwischen den Einsatzorten und seinem Wohnort in Greenwich Village. Eben diese Trennung

sie verleiht [ihrem Objekt] den Status einer Entität«⁵². Das Bildmotiv ist »deteritorialisiert«⁵³ und verweist dennoch auf den (virtuellen) Kontext eines anderen Bildraumes. Nicht der Kopf in der Box wird gezeigt, sondern der Filmraum wird um ein Bild erweitert (»aktualisiert«⁵⁴), das aus der ersten Szene nach der Titelsequenz stammt (Abb. 7.8).

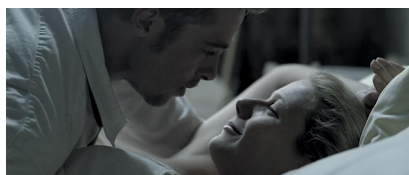


Abb. 7.7: Das mentale Bild aus dem opaken Raum der Box von John Doe. | Abb. 7.8: Tracy und David Mills zu Beginn des Films. | Abb. 7.9: Der anachronistische Frame am Ende der Titelsequenz von *Se7en* (1995).

Die Box motiviert damit die Verschaltung zweier Bildräume. Im Zuge dieser Montage wird die eigentliche »Büchse der Pandora« durch eine vermeintliche Transparenz geöffnet, die von der gelieferten Box initiiert und von Does Sprachspielen dramatisiert wird. Die Rahmensituation verändert sich durch die Öffnung grundlegend. In dieser letzten Szene, in der sich ein Mord im Präsens ereignet, wird das zeitliche Verhältnis durch die Projektion eines »Affektbildes«⁵⁵, das seine Resonanz im Kontext eines anderen Bildraumes findet, in ein »Ante« und ein »Post« geschieden. Dass ebenso kurz wie das Porträt von Tracy vor dieser frühen Szene

zwischen Profession und Privatsphäre kollabiert, wenn John Doe in Mills Wohnung und in sein Leben eindringt.

52 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 134 (im Original zum Teil kursiv).

53 Ebd., S. 135.

54 Ebd., S. 144, vgl. ebd. S. 148.

55 Ebd., S. 123 f. und 138: »Der Affekt ist unpersönlich und unterscheidet sich von jedem individualisierten Zustand [...]«

einer vertrauten Zweisamkeit die Worte »end of picture« (Abb. 7.9) im Bild aufleuchten, erscheint in diesem Zusammenhang als fatale Vorausdeutung. Zugleich lässt dieses ephemere Bild die Montagestrategie des Films auffällig werden.

Vier Jahre nach *Seven* wird die suggestive Kraft aufblitzender Einstellungen (»flash frames«) auf die RezipientInnen autoreferenziell in einem anderen Film von David Fincher thematisiert. In *Fight Club* (1999) führt einer seiner Gelegenheitsjobs den Guerillaterroristen Tyler Durden (Brad Pitt) ins Kino. Als Filmvorführer ist er für den nahtlosen Übergang zwischen den Filmrollen und somit für den reibungslosen Ablauf der Projektion zuständig. Die Schnittstelle, die für das Publikum im Vorführraum unsichtbar bleibt, nutzt er, um einzelne Frames aus Pornofilmen in Familienfilme zu montieren.⁵⁶ »Nobody knows that they saw it, but they did.«⁵⁷ Die Zuschauer haben ein Bild gesehen, ohne dessen gewahr zu sein. Es fügt sich nicht in den kohärenten Verlauf des eigentlichen Films und seine Bedeutung bleibt opak. Damit fehlt ein Bewusstsein vom sensorischen Eindruck, wenngleich die Wahrnehmung nachhaltig von diesem Fragment geprägt wird. In diesem Sinne erzeugt die unbewusste Wahrnehmung, die im zeitlichen Verlauf der Filmrezeption entsteht, eine veränderte, unbewusste Wahrnehmung der Filmhandlung.

Ein kritischer Umgang mit derlei Manipulationen der Kohärenz des filmischen Handlungsverlaufs erfordert die Berücksichtigung unterschiedlicher Zeiträume und ihr wechselseitiges Verhältnis im chronologischen Ablauf des Films. In *Fight Club* steht die von Edward Norton gespielte Figur in einem Projektionsraum und erklärt die Störung des Familienfilms durch ein pornografisches Fragment, während Tyler Durden eine solche Manipulation am Schneidetisch im Hintergrund vorbereitet. Auf der Fläche der Leinwand ergibt der Bruch in der Kohärenz des vorgeführten Films keinen Sinn und hinterlässt lediglich die Ahnung eines opaken Segmentes. Die Bedeutung dieser Inkonsistenz erschließt sich erst in der Erweiterung der dispositiven Topologie des Kinosaals und im Bezug auf den Projektionsraum sowie den manipulierenden Eingriff des Protagonisten.

Was aber, wenn eine solche hermeneutische Expansion im Film selbst nicht thematisiert wird? In *Fight Club* erscheint Tyler Durden beispielsweise bereits vor der Einführung seiner Figur in vier »flash frames« im Bildraum, wie er sie später in den Familienfilm einschneiden wird.⁵⁸ Diese Erscheinungen an der Grenze

56 Der Frame von der Großaufnahme einer nackten männlichen Hüfte entspricht in Bildausschnitt und Pose dem montierten, pornografischen Frame aus der einleitenden Montagesequenz von Ingmar Bergmans *Persona* (SE1966). In einer Referenz auf Bergmans Film wird mit diesem Frame das komplementäre Verhältnis der beiden Hauptfiguren auf *Fight Club* übertragen.

57 *Fight Club* (US/DE 1999, R.: David Fincher), 0:32:03–0:32:04. Vgl. John Does Aussage in *Seven*: »People will barely be able to comprehend but they won't be able to deny.«

58 *Fight Club* (1999), 0:03:57, 0:06:04, 0:07:16, 0:12:05, vgl. 2:10:41.

der Wahrnehmbarkeit fallen einem impliziten Publikum auf gleiche Weise auf wie dem diegetischen Publikum im Kinosaal, erhalten aber erst mit der oben beschriebenen Szenenkonstellation eines Beobachters zweiten Grades eine retrospektive Erläuterung. Rückwirkend lässt sich die szenisch ausagierte Erklärung auf einen anderen Kontext im Film projizieren.

Indem die Methode der filmischen Manipulation in einer *Filmszene* vorgeführt wird, entwirft die Szene im Projektionsraum ein mediales Paradox. Dabei wird der Hinweis auf den Eingriff vor allem durch die räumliche Geschlossenheit dieses Raumes möglich, der als distinktes Segment im Filmraum dargestellt wird. Auf diese Weise figuriert der Projektionsraum aus *Fight Club* als ein komplementäres Modell zur Box als diegetisches Motiv: Während die Opazität der Box auf eine Latenz verweist, welche die dispositive Struktur der Inszenierung hervorhebt, wird im Projektionsraum ein autoreferenzielles, vermeintlich transparentes Verfahren demonstriert. In diesem Sinne markieren sowohl die Box als auch der Projektionsraum als eingeschlossene Räume potenzielle Schnittstellen zu anderen Momenten im zeitlichen Verlauf des Films. Die Szene im Projektionsraum erhellt demnach die affektive Strategie des ›flash frame‹ in *Seven*, durch die eine einfache Box – ein »spezifisches Objekt« – einen suggestiven Kontext erhält.

7.4 Projektion auf opake Oberflächen

Besonders deutlich wird die Funktion der Box als Projektionsfläche in der Diegese in Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (1955), einem expliziten Intertext in *Seven*. Neben dem Abspann von *Seven*, der sich ebenso atypisch vom oberen zum unteren Bildrand bewegt wie die Credits in der Titelsequenz von *Kiss Me Deadly*, ist die Frage »What's in the box?« wortwörtlich aus Aldrichs Film entlehnt. Im Zentrum der Filmhandlung von *Kiss Me Deadly*⁵⁹ steht die Suche des Privatdetektivs Mike Hammer (Ralph Meeker) nach einem mysteriösen Gegenstand, der sich am Ende des Films als Kiste herausstellen wird. Ebenso wie in *Seven* entzieht sich der tatsächliche Inhalt der Box der Darstellung. Sichtbar wird hingegen das Begehren der Protagonisten nach dem Motiv, ihre Motivation, das, was sie in Bewegung versetzt.

»The great whatsit«, das große unbekannte Ding, wie Hammers Partnerin Velda (Maxine Cooper) das Objekt der Begierde nennt,⁶⁰ steht exemplarisch für den MacGuffin. Von Hitchcock einst als Vorwand beschrieben, erhält der MacGuffin

59 Aldrichs Film basiert auf dem Roman *Kiss Me, Deadly* (1952) von Mickey Spillane.

60 Es besteht eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem »great whatsit« und dem von Jacques Lacan beschriebenen »objet a«. Vgl. Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin: Merve 1991, S. 52–58.

in der Diegese eine essenzielle Bedeutung für die ProtagonistInnen.⁶¹ Seine Gestalt ist lediglich in der Konzeption von Hitchcock arbiträr, im jeweiligen Film aber handelt es sich um ein spezifisches Objekt. Dabei bleibt der tatsächliche Inhalt der Box in *Kiss Me Deadly* unbekannt. Durch die daraus entstehende Unbestimmtheit wird der »great whatsit« zu einem leeren Signifikanten und zur perfekten Projektionsfläche. Das Verhalten der Figuren, die mit dem MacGuffin konfrontiert werden, verrät letztlich mehr über sie als über den vermeintlichen Inhalt.

Eine ebenso gravierende wie vage Bedeutung erhält die Box in *Kiss Me Deadly* durch eine Anspielung des offiziellen Ermittlers Pat Murphy (Wesley Addy):

Now listen, Mike. Listen carefully. I'm going to pronounce a few words. They're harmless words, just a bunch of letters scrambled together, but their meaning is very important. Try to understand what they mean: Manhattan Project, Los Alamos, Trinity.⁶²

Diese wenigen »zusammengewürfelten«⁶³ Worte – die sich gleichermaßen an Hammer wie an ein implizites Publikum richten – sind hoch evokativ, bezeichnen aber keinen konkreten Sachverhalt. Die abstrakten Begriffe adressieren konkrete Ängste vor einer nuklearen Bedrohung zur Hochzeit des Kalten Krieges, geben aber keinen Aufschluss über den tatsächlichen Inhalt des spezifischen Containers im Film.



Abb. 7.10 & 7.11: Mike und Gabrielle öffnen die Box in *Kiss Me Deadly* (1955).

Entgegen der Warnung vor den apokalyptischen Konsequenzen wird die Box gleich zwei Mal geöffnet: ein erstes Mal durch Hammer (Abb. 7.10), und ein weiteres Mal durch Gabrielle (Gaby Rodgers), die von ihrem Auftraggeber Dr. G. E. Soberin (Albert Dekker) mit den mythischen Gestalten Pandora (die unbeschreibliches Unheil durch ihre Neugier über die Menschheit bringt) und der Frau von Lot (die der Versuchung erliegt, hinter sich zu blicken und in der Folge zur Salzsäule

61 Siehe hierzu Kapitel 4.1., S. 110 f.

62 *Kiss Me Deadly* (US 1955, R.: Robert Aldrich), 1:27:33–1:28:24.

63 Das englische »to scramble« trägt neben der Bedeutung der Unordnung auch die Bedeutung einer Nachrichtenkodierung.

erstart) in Verbindung gebracht wird (Abb. 7.11).⁶⁴ Beide Male dringt gleißendes Licht aus dem Kasten, das zu einer partiellen Überbelichtung des Bildes führt.⁶⁵ Im Fall von Hammer wird mit der Überbelichtung, die von dem räumlichen Einschluss hervorgerufen wird, eine epistemische Schwelle markiert.⁶⁶ Ähnliche Limitationen finden sich am Ende von Vincenzo Natalis *Cube* (1997), mit der Überforderung der Irina Spalko (Cate Blanchett) in Steven Spielbergs *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) und in der weißen Kontaktfläche von Denis Villeneuves *Arrival* (2016). In diesen Momenten wird die Grenze der Erkenntnisfähigkeit der Protagonisten überschritten und es entsteht eine Kontaktfläche zwischen der Diegese und dem impliziten Raum der Rezeption. Diese personalisierten Schwellenmomente sollten jedoch weniger als Reproduktion eines individuellen Erkenntnisprozesses verstanden werden denn als Produkt eines medienreflexiven Potenzials – das sich in den genannten Fällen auf die konstitutive Lichtempfindlichkeit der Photographie stützt.

Um Bildkonturen wahrzunehmen und differenzieren zu können, bedarf es eines Kontrastes zwischen Licht und Schatten. Auf Grundlage dieser schlichten, aber weitreichenden Einsicht schrieb Wsewolod Pudowkin in seiner Theorie über das Filmschauspiel:

There is one more element characteristic for the work of the director with the actor – that is light, that light without which neither object nor human being nor any-

64 Die Gesellschaft in *Kiss Me Deadly* ist durch Misogynie, Korruption und Egozentrismus gezeichnet. In diesem Zusammenhang überrascht es, dass Jay Telotte zwar eine biblische Referenz im Namen der Frau (Christina) sieht, der Mike am Anfang des Films begegnet, nicht aber im alttestamentarischen Gabriel(le), die als Urheberin des vermeintlichen Endes dieser Gesellschaft auftritt. Insbesondere, wenn man in Betracht zieht, dass Gabrielle zuvor unter falschem Namen (Lily Carver, vgl. die Lilie als Attribut Gabriels) auftritt und somit bereits auf diese Bedeutungsdimension mit Namen verweist. Jay P. Telotte, »Talk and Trouble. Kiss Me Deadly's Apocalyptic Discourse«, *Journal of Popular Film and Television* 13.2 (1985), S. 69–79. Vgl. Rodney Hill, »Remembrance, Communication, and Kiss Me Deadly«, *Literature Film Quarterly* 23.2 (1995), S. 146–150.

65 In Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (US 1994) kehrt »the great whatsit« (MacGuffin) mit vergleichbaren Eigenschaften in der Gestalt eines Koffers wieder.

66 Carol Flinn hat im Anschluss an Mary Ann Doane auf die akustische Dimension filmischer Epistemologie verwiesen, in Verbindung mit einer bemerkenswerten feministischen Analyse von *Kiss Me Deadly*. Carol Flinn, »Sound, Woman and the Bomb: Dismembering the ›Great Whatsit‹ in ›Kiss Me Deadly‹«, *Wide Angle* 8.3/4 (1986), S. 115–127, insbes. S. 120–122; ebd., S. 126: »If woman has been ›lacking‹ in discussions of the cold war in films of the Fifties, she is absent only to the eyes of male critics who have displaced their fear of sexual difference onto a highly visible landscape of political paranoia.« Mary Ann Doane, »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing«, in: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London und Basingstoke: Macmillan 1980, S. 47–60. Zur akustischen Dimension eingeschlossener Räume siehe das Kapitel »Resonanzräume und Inversion«.

thing else has existence on the film. [...] For light is the only element that has effect on the sensitive strips of celluloid, only of light of varying strengths is woven the image we behold upon the screen.⁶⁷

Mit Blick auf den Bildträger setzt sich der Film vor unseren Augen aus dem ihn konstituierenden Licht zusammen.⁶⁸

Hiroshi Sugimoto hat die etymologische Wurzel der »Photographie« mit seiner *Theaters*-Serie⁶⁹ ikonisch festgehalten. Auf den Fotografien, die in den Jahren 1975 bis 2001 entstanden sind, sind aus einer erhöhten Zentralperspektive Kinosäle zu sehen. Die Belichtungszeit der Fotografien entspricht jeweils der Laufzeit des gezeigten Films,⁷⁰ sodass die Säle durch das gleißende Licht der überbelichteten Kinoleinwand beleuchtet werden. »Der Foto-Apparat annulliert mit seiner starren Mechanik alle Bilder, die während der Zeit der Filmdauer vor unseren Augen abgespult worden sind, und erzeugt nur ein »Lichtbild« im wörtlichen Sinne, ein Bild von reinem Licht.«⁷¹Auf der Leinwand zeichnet sich somit das Licht als Summe der Filmbilder ab.

Allerdings deckt sich das Projektionsfeld nicht mit dem materiellen Träger.⁷² »In einigen Bildern der Serie«, schreibt Hans Belting, »sieht man, wie sich das Lichtfeld leicht gegen die gerahmte Leinwand des Saals verschiebt. Auf diese Weise trennt sich das Licht-Bild von seinem materiellen Träger und gewinnt eine eigene Präsenz.«⁷³ Sugimotos Bilder, so könnte man hinzufügen, inszenieren die Aufzeichnung des Lichts auf drei Ebenen: (a) als Bild im Bild, das auf der Leinwand lokalisiert ist, (b) als »Lichtreflex«⁷⁴, in dem die Sukzession der virtuellen Filmbilder gleichzeitig wird, und schließlich (c) als materielle Fotografie, aufgenommen von einer Kamera, die implizit bleibt. Abwesend oder nur indirekt präsent bleibt

67 Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin, *Film Acting* [1933], übers. von Ivor Montagu, London: Vision 1954, S. 119. Die Belichtung bleibt auch für die digitale Photographie ein limitierender Faktor: Können unterbelichtete Aufnahmen nachträglich aufgehellt werden, reduzieren sich überbelichtete Aufnahmen auf die Flächen einer Lichtspiegelung.

68 Zur Licht-Ästhetik im Film siehe Fabienne Liptay, »Licht jenseits des erzählerischen Auftrags? Fragen und Beispiele zur Lichtgestaltung im Film«, *Kunstgeschichte* (2010), <https://d-nb.info/1017666156/34> (Letzter Zugriff: 21.03.2019).

69 Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, New York: Sonnabend Sundell 2000.

70 Vgl. Hiroshi Sugimoto, »The Virtual Image«, in: *Theaters*, a. a. O., S. 17: »a whole movie in a photograph.«

71 Hans Belting, *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall.*, Köln: Walther König 2009, S. 92.

72 Vgl. Dennis Göttel, *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 46.

73 Belting, *Der Blick hinter Duchamps Tür*, S. 90.

74 Nicht zu verwechseln mit dem Licht, das von der Leinwand in den Saal reflektiert wird und von Belting als »Reflex-Licht« beschrieben wird. Ebd., S. 90.

die Emission des Filmprojektors, die sich im Lichtreflex spiegelt. Das Interface, das die Abbildung eines Intervalls als Lichtreflex ermöglicht, ist Sugimotos *Theaters* also nur implizit, während es in Aldrichs Film mit der Box explizit wird.

Deutlich wird zudem, dass es sich beim »Filmraum« im Sinne Rohmers⁷⁵ keinesfalls um einen ›absoluten Raum‹ (nach Isaac Newton) handelt. Das Filmbild zeichnet sich auf der Leinwand oder anderen Bildträgern ab, die aber nicht mit dem Träger identisch sind. Als übergeordneter Rahmen erscheint der Bildträger lediglich als Ort eines virtuellen Potenzials, der im Intervall des filmischen Verlaufs jedoch unsichtbar wird. Stattdessen zeichnet sich auf den Bildträgern eine Pluralität von Räumen ab, die zueinander in eine räumliche und zeitliche Relation geraten können.

7.5 Darstellung der Zeit im Raum

Mit *Interstellar* hat Christopher Nolan das Moment der Überbelichtung nicht nur als Ereignis in Szene gesetzt, sondern einen gesamten Film explizit als relatives System entworfen.⁷⁶ Der Film beginnt in einer dystopischen Gegenwart, in der die Landwirtschaft durch Trockenheit und Fäulnisbefall vor dem Ende steht und Staubstürme die Erde nahezu unbewohnbar machen. Um neue Lebensräume zu erschließen, nimmt der ehemalige Pilot Cooper (Matthew McConaughey) an einer Expedition zu fernen Planeten teil. Mit schwindenden Treibstoffreserven und der Gewissheit konfrontiert, dass keiner der anvisierten Planeten jene physikalischen Eigenschaften aufweist, die für eine Übersiedlung geeignet wären, stellt sich ein zeitliches Problem ein. Zum einen wird eine drängende Rückkehr zur Erde, deren Ressourcen fast aufgebraucht sind, unmöglich. Zum anderen vergeht die Zeit auf der Erde nicht synchron, sondern relativ zur Expedition. Dabei überträgt *Interstellar* zentrale Überlegungen von Einsteins Relativitätstheorie in eine filmische Inszenierung.⁷⁷

Bereits Einsteins Artikel »Zur Elektrodynamik bewegter Körper« von 1905, mit dem er die spezielle Relativitätstheorie begründet,⁷⁸ hinterfragt die absolute Kon-

75 Siehe Kapitel 5.1.

76 Maßgeblich für die Konzeption auf wissenschaftlicher Grundlage und die visuelle Umsetzung des Projekts war die Zusammenarbeit mit dem Physiker Kip Thorne, der einst bei John Wheeler in Princeton studierte und das Projekt 2005 mit der Produzentin Lynda Obst initiierte. In seinem Buch *The Science of Interstellar* beschreibt er die physikalische Interpretation von Nolans filmischer Umsetzung. Kip Thorne, *The Science of Interstellar*, New York: W. W. Norton & Company 2014.

77 Für einen Überblick, wie die Persona Einstein auf die filmische Imagination des »Mainstream Cinema« gewirkt hat, siehe Michaela Krützen, »Einstein on the Screen. Geniale Wissenschaftler im zeitgenössischen Film«, in: Michael Hagner (Hg.), *Einstein on the Beach. Der Physiker als Phänomen*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2005, S. 199–227.

78 Erst im Jahr 1906 kam die Bezeichnung der »Einsteinschen Relativitätstheorie« auf. »Einstein selbst benutzte diese Bezeichnung erst ab 1907.« Karl von Meyenn, »Albert Einsteins grund-

zeption der Zeit.⁷⁹ In Abhängigkeit der konstanten Lichtgeschwindigkeit verweist Einstein am Beispiel zweier bewegter Beobachter auf die Asynchronizität ihrer Uhren in einem relativen System. Vereinfachend formuliert vergeht die Zeit der in Bewegung versetzten Uhr B aus der relativen Perspektive eines Beobachters A langsamer als die der unbewegten Uhr A (»Zeitdilatation«), da das Licht (dessen Geschwindigkeit »c« konstant ist) eine längere Strecke von Beobachter A zur Uhr B und zu Beobachter A zurücklegt als zur Uhr A und zurück. Die gleichzeitige Zeitmessung an unterschiedlichen Orten beruht demnach auf einer relativen Ungleichzeitigkeit.

Seine Überlegungen stellt Einstein zu einem Zeitpunkt an, zu dem in Europa und Nordamerika die Zeitmessung standardisiert wird. Seit den 1830er Jahren wurden im Zuge dieser Koordination elektrische Verteilungssysteme eingeführt, die von einer primären Normaluhr (auch »horloge-mère« oder »master clock«) ausgingen.⁸⁰ Angezeigt wurde nicht die astronomische Zeit eines Ortes, sondern die Standardzeit einer Zeitzone. Zudem machten die weiten Entfernungen zwischen den Uhren Mechanismen der Synchronisierung erforderlich, die den Ausgangspunkt für Einsteins Kritik am Begriff der »Gleichzeitigkeit« darstellen.

[...] [B]ewegte Beobachter würden also die beiden Uhren nicht synchron gehend finden, während im ruhenden System befindliche Beobachter die Uhren als synchron laufend erklären würden. Wir sehen also, daß wir dem Begriffe der Gleichzeitigkeit keine *absolute* Bedeutung beimessen dürfen, sondern daß zwei Ereignisse, welche, von einem Koordinatensystem aus betrachtet, gleichzeitig sind, von einem relativ zu diesem System bewegten System aus betrachtet, nicht mehr als gleichzeitige Ereignisse aufzufassen sind.⁸¹

Mit der Weiterentwicklung zu einer allgemeinen Relativitätstheorie, die er 1915 als abgeschlossen betrachtete,⁸² integrierte Einstein »Gravitationsfelder« in seine Überlegungen. In der Konsequenz verlor nach der Zeit auch der Raum seinen »ab-

legende Arbeiten zur Relativitätstheorie«, in: ders. (Hg.), *Albert Einsteins Relativitätstheorie. Die grundlegenden Arbeiten*, Braunschweig: Vieweg 1990 S. 1–31, hier S. 8 und 14.

79 Vgl. Albert Einstein, »Zur Elektrodynamik bewegter Körper«, *Annalen der Physik und Chemie* 17 (1905), S. 891–921, insbes. S. 895–897.

80 Peter Galison, »Einstein's Clocks: The Place of Time«, *Critical Inquiry* 26.2 (2000), 255–389, hier S. 360 f.; vgl. ders., *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York: W. W. Norton & Company 2003, S. 30.

81 Einstein, »Zur Elektrodynamik bewegter Körper«, S. 897 (Hervorhebung im Original).

82 Albert Einstein, »Die Feldgleichung der Gravitation« [1915], in: Karl von Meyenn (Hg.), *Albert Einsteins Relativitätstheorie. Die grundlegenden Arbeiten*, Braunschweig: Vieweg 1990, S. 243–246, hier S. 246.

soluten« Charakter.⁸³ Massen wurden nunmehr in Abhängigkeit von einem Gravitationsfeld definiert, das nicht mehr als Konstante, sondern im Zusammenhang mit der Raum-Zeit-Krümmung des Umfeldes bestimmt wurde.⁸⁴ In Abhängigkeit von der Lichtgeschwindigkeit vergeht demnach die Zeit in einem Feld mit hoher Gravitation langsamer als in einem Feld mit verhältnismäßig geringer Gravitation.⁸⁵ Analog vergehen für Cooper und Amelia Brand (Anne Hathaway) auf einem Planeten mit erhöhter Gravitation (»Miller's planet«) nur wenige Stunden, während der im Raumschiff zurückgebliebene Romilly (David Gyasi) Jahre auf ihre Rückkehr wartet. Ebenso dauert Coopers Raumfahrt nur einige Monate, während für seine Kinder, die er auf der Erde zurückgelassen hat, Jahre vergehen. Sie leben nicht nur in unterschiedlichen Gravitationsfeldern, die räumlich voneinander entfernt liegen, sondern in distinkten Zeiträumen.

Die ultimative Gefahr für Cooper und Brand besteht in einem gigantischen Gravitationsfeld, einem Schwarzen Loch, das nach einer Figur aus dem Romanzyklus von François Rabelais benannt ist.⁸⁶ Im Versuch, das Gravitationsfeld zur Beschleunigung ihres Raumschiffes auszunutzen, wird Cooper ins Zentrum von Gargantua gezogen und findet sich in einem Tesseract wieder, einem vierdimensionalen Raum, in dem sich die Zeit materialisiert hat (Abb. 7.12–14). Im Zentrum des Schwarzen Lochs, dessen Gravitation sogar das Licht »bindet« und in dem sich die Summe des eingefallenen Lichtes spiegelt, erlebt Cooper das Phantasma eines Lichtspiels: Vor ihm erscheint das Zimmer seiner Tochter Murph (Mackenzie Foy) in einer Serie von Variationen. Sie bewegt sich in einer Matrix aus identischen Zimmern unterschiedlicher Zeiträume. Wie Sugimotos Fotografien der Kinosäle wird Cooper im Filmbild (c) mit einer Serie von Bildräumen (a) kon-

83 Albert Einstein, »Raum, Äther und Feld in der Physik« [1930], in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 94–101, hier S. 99: »Der Raum verliert mit der allgemeinen Relativitätstheorie seinen absoluten Charakter. Bis zu jener Entwicklungsphase galt der Raum als etwas, dessen innere Beschaffenheit durch nichts beeinflussbar, überhaupt durchaus unveränderlich sei; deshalb mußte ja auch ein besonderer Äther als Träger der im materiefreien Raume lokalisierten Feldzustände angenommen werden. Nun aber war die eigentlichste Raumeigenschaft – die metrische Struktur – als veränderlich und beeinflussbar erkannt.«

84 Zur Kosmologie Einsteins siehe Tobias Jung, »Einsteins Beitrag zur Kosmologie – ein Überblick«, in: Hilmar W. Duerbeck und Wolfgang R. Dick (Hg.), *Einsteins Kosmos. Untersuchungen zur Geschichte der Kosmologie, Relativitätstheorie und zu Einsteins Wirken und Nachwirken*, Frankfurt a. M.: Harri Deutsch 2005, S. 66–107.

85 Kip Thorne verweist auf das Pound-Rebka-Experiment (1959) und das Experiment von Robert Vessot (1976). Thorne, *The Science of Interstellar*, S. 36. Vgl. Clifford M. Will, *Was Einstein right? Putting General Relativity to the Test*, New York: Basic Books 1986.

86 François Rabelais, *Gargantua. Première édition critique faite sur l'Éditio princeps*, Genf: Librairie Droz 1970. Rabelais veröffentlichte *Gargantua* 1534 unter dem anagrammatischen Pseudonym Alcofribas Nasier.

frontiert, die als Lichtreflex in die Begrenzungswürfel (b) fallen. An den Grenzen dieser räumlichen Einschlüsse erscheinen die Öffnungen, die in andere architektonische Räume führen (Fenster und Türen), als leuchtend-weiße Flächen und verweisen damit (wie die Überbelichtung in *Kiss Me Deadly* und den *Theaters* von Sugimoto) auf ein virtuelles Potenzial. Die Architektur dieser Serie setzt sich aus dem simultanen Verlauf aller Szenen (»time loops«) zusammen, die sich in Murphs Zimmer ereignet haben und im ersten Viertel des Films zu sehen waren. Als Interface ermöglicht Gargantua damit eine Navigation zwischen unterschiedlichen Zeiträumen im Tesseract, die sich in einem metadiegetischen Zeitraum ereignet.

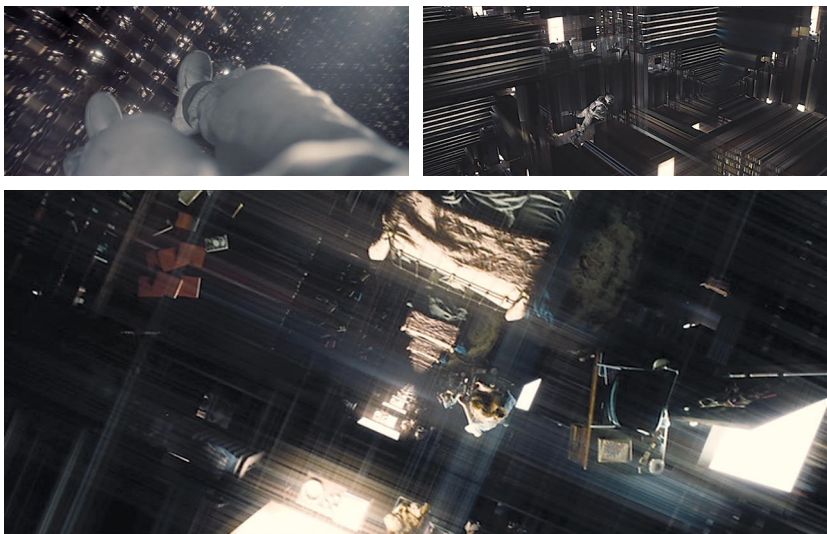


Abb. 7.12–7.14: Ansichten des Tesseracts in *Interstellar* (2014), das sich aus der Summe vergangener Lichtreflexionen zusammensetzt.

Gleich ob es sich bei dieser Erscheinung um eine tatsächliche Überbrückung des Raumes oder um ein Phantasma Coopers handelt,⁸⁷ werden mit der Architektur einer Serie von Zeiträumen in *Interstellar* Einsteins theoretische Überlegungen von Ereignissen in einem relativen System in Szene gesetzt. So formulierte Ein-

87 Der weitere Handlungsverlauf des Films, nachdem sich das Tesseract geschlossen hat, der mit der fantastischen Wiedervereinigung mit seiner Tochter und schließlich mit Dr. Brand seinen Höhepunkt findet, legt eine solche Annahme nahe. *Interstellar* (US/GB 2014, R.: Christopher Nolan), ab 2:28:50–2:37:40. Thorne betont, dass es sich bei Coopers Erlebnissen im Tesseract nicht um die Reise eines Körpers handelt, sondern um das Licht, das von Murphs Zimmer in das Schwarze Loch fällt, in dem er gefangen ist. Thorne, *The Science of Interstellar*, S. 264.

stein im Vorwort zu Max Jammers *Das Problem des Raumes* »eine explizite Kritik des Newton'schen ›Schachteldenkens«⁸⁸:

The thing whose ›place‹ is being specified is a ›material object‹ or body. Simple analysis shows ›place‹ also to be a group of material objects. Does the word ›place‹ have a meaning independent of this one, or can one assign such a meaning to it? If one has to give a negative answer to this question, then one is led to the view that space (or place) is a sort of order of material objects and nothing else.⁸⁹

Anders als in Newtons Modell, so Einstein, könne der Raum nicht länger als Behälter aller materiellen Objekte (»container«) verstanden werden.⁹⁰ An Stelle dieser absoluten Raumvorstellung setzt er die Vorstellung eines Raumes als kovariantes vierdimensionales Feld.⁹¹ Vor diesem Hintergrund existiert Murphs Zimmer in *Interstellar* nicht mehr als absoluter Raum, sondern als Ensemble von Elementen, die den gleichen raumzeitlichen Bedingungen (Bewegung) unterliegen. In diesem Ensemble erhalten die in dem Zimmer zurückgelassenen und damit wiederkehrenden Objekte eine privilegierte Bedeutung.

Coopers Einflussnahme auf diese Raumkonfiguration eröffnet ihm schließlich eine rudimentäre Form der Kommunikation. Indem er im wahrsten Sinne des Wortes in das Gravitationsfeld eingreift (Abb. 7.15), gelingt es ihm, seiner erwachsenen Tochter Murph (Jessica Chastain) über eine Anomalie im räumlichen Ensemble – der Bewegung des Sekundenzeigers einer Armbanduhr – eine in Morse kodierte Nachricht zukommen zu lassen (Abb. 7.16 & 7.17). Die entscheidende Singularität, die im physikalischen Sinne im Zentrum von Gargantua lokalisiert wird, erhält in *Interstellar* eine filmische Entsprechung im Motiv der Armbanduhr. Die Uhr fungiert nicht länger als Index einer konstanten Frequenz, sondern wird zu einem Kommunikationsmedium.

88 Stephan Günzel, »Einleitung [zu Physik und Metaphysik des Raums]«, in: ders. und Jörg Dünne (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 19–43, hier S. 41. Günzel verweist zudem auf die Bedeutung dieser Abkehr vom »Newton'schen Schachteldenken« für Sozialwissenschaften und Sozialgeographie: »Raum ist nicht gegeben, sondern wird durch die Interaktion von Raumkörpern oder menschlichen Handlungen bestimmt.«

89 Albert Einstein, »Foreword« [1953], in: Max Jammer, *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge: Harvard UP 1954, S. xi–xvi, hier S. xiii.

90 Ebd., S. ix.

91 Ebd., S. xvi.



Abb. 7:15–7:17: Von der Bewegung eines Sekundenzeigers liest Murph die kodierte Nachricht ihres Vaters ab. | Abb. 7:18: Eine der Kammern im Tesseract. | 7:19 & 7:20: Die Kiste, in der Murph die Uhr ihres Vaters findet.

Auf der anderen Seite bliebe Coopers Eingriff ohne Konsequenz, wenn seine Tochter die Indizien in diesem relativen Raum nicht deuten und kombinieren würde. Der Metaraum, aus dem Cooper das Zimmer seiner Tochter überblickt, wird in einer Parallelmontage mit der Spurensuche seiner Tochter im geschlossenen Raum zusammengeführt. Der räumliche Aufbau ist wie folgt: Die erwachsene Murph befindet sich in ihrem Kinderzimmer, durch die Bücherwand von ihrem Vater getrennt, der sich in einer fünften Dimension aufhält. In der Montage, die einen architektonischen Raum mit einem metadiegetischen Zeitraum in Verbindung setzt, entwirft *Interstellar* einen deduktiven Gedankenprozess.⁹² Im Verlauf der Parallelmontage erkennt Murph, dass die anscheinend ohne Einwirkung aus der Bücherwand fallenden Bücher, die ihr in der Kindheit als Spuk eines Poltergeistes erschienen waren, eine Verbindung zu ihrem Vater

92 Ihre Aufmerksamkeit wird schließlich durch eine Ausgabe von Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* auf das Bücherregal gelenkt. Als Cooper einen systematischen Versuch unternimmt, mit Murph via Morse in Verbindung zu treten, ist es das einzige Buch, dessen Buchrücken einen lesbaren Titel aufweist. *Interstellar* (2014), 2:17:57. Zudem handelt es sich bei dem Band um den einzigen, den Cooper am Anfang des Films vom Boden aufhebt und ins Regal zurückstellt (0:14:00–0:14:40). Die Faber-Ausgabe zum 80. Jubiläum von *Selected Poems of T. S. Eliot* bleibt hingegen von ihm ebenso unbeachtet auf dem Boden liegen wie Ella Larsens *Passing*, Joan Aikens *The Wolves of Willoughby Chase* und eine von Inga Moore illustrierte Ausgabe von Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden*.

darstellen.⁹³ In der Zusammenstellung des Zimmers zu unterschiedlichen Zeitpunkten wird das Mädchen, das mit den wissenschaftlichen Idealen ihres Vaters aufgewachsen ist,⁹⁴ der erwachsenen Wissenschaftlerin gegenübergestellt, die in ihr Kinderzimmer zurückgekehrt ist und die Indizien aus der Vergangenheit interpretiert.

Insbesondere die Objekte in diesem eingeschlossenen Raum ermöglichen eine Kombinatorik virtueller Kontexte. Aus einer Ansammlung von Umzugskartons entnimmt Murph Gegenstände aus ihrer Kindheit⁹⁵ und verteilt sie im Zimmer, um so eine vergangene Konfiguration des Raumes zu rekonstruieren.⁹⁶ Das von seiner Basis gebrochene Modell einer Raumstation,⁹⁷ die Lücken im Bücherregal, die sich zu einer codierten Nachricht fügen, und zuletzt die Armbanduhr⁹⁸ mit dem oszillierenden Sekundenzeiger verweisen alle auf einen (virtuellen) Kontext. Entscheidend für diese Kontexte in *Interstellar* ist, dass ihre konkrete Bedeutung in spezifischen Zeiträumen (d.h. dem Kinderzimmer in einer raumzeitlichen Konfiguration) ausagiert werden.

Der Raum im Tesseract von *Interstellar* ist gerade deshalb so bemerkenswert, weil er nicht nur eine Visualisierung der Kosmologie nach Einsteins Relativitätstheorie entwirft, sondern zugleich einen analytischen Umgang mit dem Filmraum suggeriert. Der architektonische Raum, der in der Montage multipler Perspektiven (akustisch wie visuell) entworfen wird, wird in der virtuellen Verbindung der rekurrierenden Objekte und ihrer Kontexte um einen relationalen Raum erweitert. In der Verknüpfung mit einem virtuellen Kontext werden die Phänomene – die in der Vergangenheit opak erschienen –, sowohl für die Protagonistin Murph als auch für die impliziten Zuschauer in der inszenierten Aktualisierung als Motive begreifbar.

Sowohl *Seven* als auch *Interstellar* entwerfen eine eigene raum-zeitliche Konzeption des filmischen Raumes. Ich habe *Seven* als Serie von distinkten segmentier-

93 Conan Doyle, der Schöpfer des für seine deduktive Methodik berühmten Ermittlers Sherlock Holmes, vollzog eine Entwicklung, die sich komplementär zu Murphs Erkenntnisprozess verhält. Gegen Ende seines Lebens war er zunehmend von spiritistischen Erscheinungen fasziniert. Siehe hierzu Bernd Stiegler, *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014.

94 *Interstellar* (2014), 0:04:07–0:04:13: »You got to go further. You got to record the facts, analyze, get to the how and the why, and present your conclusions.«

95 Ebd., 1:44:59–1:45:13, 1:49:49–1:50:02, 1:57:54–1:58:08, 2:13:53–2:14:01 und 2:19:19–2:19:41.

96 Vgl. insbes. ebd., 1:44:59–1:45:13 mit 1:57:54–1:58:08. Siehe auch ebd., 1:41:06–1:41:46: »[...] If there is an answer here on earth it's back there, somehow in that room.«

97 Ebd., 2:13:53–2:14:01 und 2:16:10–2:16:32; vgl. 0:03:29–0:03:56.

98 Ebd., 0:37:45–0:38:34, 1:45:00–1:45:05, 2:18:47–2:18:48, 2:24:36–2:25:42, 2:26:18–2:26:29 und 2:34:19.

ten Szenenräumen beschrieben, in denen sich die von John Doe hinterlassenen Spuren zu einer kohärenten Inszenierungsstrategie verdichten. Dabei fungiert die Werkstatt des Serienmörders als Denkraum, in dem die Spuren und die Umstände der bereits begangenen Morde in einen kohärenten Zusammenhang übersetzt werden. Über das Medium der Photographie wird an diesem Schauplatz ein medienreflexives Modell der Zeit entwickelt, in dem sich die statische Ansicht eines Augenblicks von der Dynamik einer vergangenen Szene unterscheidet. Mit dem Übergang von der distanzierten Aufklärungsarbeit (im Sinne einer »locked-room mystery«) zu einer performativen Aufführung von John Does Inszenierung im Film wandelt sich auch der Zeitbegriff. Zeugen die geschlossenen Räume der Tatorte von vergangenen Ereignissen, spezifischen Zeiträumen, begeht Detective Mills den letzten Mord im Präsens des Films.

Interstellar hingegen differenziert Sphären unterschiedlicher Zeitregime, um mit der absoluten Vorstellung des Raumes zu brechen. Liegt *Seven* eine rigide Chronologie der Ereignisse zugrunde, durch die sich das »Noch-nicht« eines geplanten vom »Nicht-mehr« eines begangenen Mordes unterscheidet, erhebt *Interstellar* die rekursiven Objekte im Lichtspiel einer Singularität zum konstitutiven Moment der filmischen Begegnung. Im Tesseract werden mit dem kubischen Kinderzimmer die Sequenzen unterschiedlicher Zeiträume gegenübergestellt. An dieser Stelle dient die Box zur Markierung der räumlichen Relation eines temporalen Experimentierfeldes, in dem sich ein phantastischer, aber kohärenter Prozess abspielt.

8. Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen

Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes.¹

Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde* (1956)

Die Bedeutung eines Gegenstandes wird von seinen eigentümlichen Merkmalen bestimmt. Doch nicht auf eindeutige Weise. Denn sie umgrenzen nur ein Feld von möglichen, ein Ensemble von virtuellen Bedeutungen – die Konturen einer leeren Fläche, die von der Geschichte auszufüllen ist.²

Krzysztof Pomian, »Für eine Geschichte der Semiophoren«

Neben der raum-zeitlichen Konzeption des filmischen Raumes, in dem sich unterschiedliche Zeitregime gegenüberstehen können, erscheinen in der Diegese des Films Schachteln, Kartons und Kästchen, die explizit Erinnerungsprozesse thematisieren. In ihnen sind Objekte enthalten, die von vergangenen Momenten zeugen. In zahlreichen Filmen unterschiedlichster Gattungen wird über die Inszenierung von Erinnerungskisten der materielle Zugriff auf eine virtuelle Bedeutung suggeriert. So finden sich in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) in einem Zinnschächtelchen die wertvollen Kindheitserinnerungen eines verbitterten Mannes (Abb. 8.1),³ während im Bordsafe der *Titanic* (David Cameron, 1997) ein wertvoller Schatz erwartet, aber nur eine Erzählung geborgen wird. In *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) stehen die in einer Zigarrenkiste zusammengetragenen Objekte metonymisch für die Entwicklungen im Film ein

1 *Toute la mémoire du monde* (FR 1956, R.: Alain Resnais), 0:00:59–0:01:03.

2 Krzysztof Pomian, »Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen der Medici-Sammlungen« [1986], in: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. von Gustav Roßler, Berlin: Wagenbach 2013, S. 73–90, hier S. 80.

3 *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (FR/DE 2001, R.: Jean-Pierre Jeunet), 0:32:25–0:32:40: »C'est drôle la vie. Quand on est gosse, le temps n'en finit pas de se traîner, et puis du jour au lendemain on a comme ça 50 ans. Et l'enfance, tout ce qu'il en reste ça tient dans une petite boîte [...] rouillée.«

(Abb. 8.2). Das Haus in Jane Birkin's *Boxes* (2007) ist bis zum Rand mit Umzugskartons gefüllt, deren Inhalt an ein vergangenes Leben erinnern, und die verschachtelte Erinnerungs-Architektur in Kunio Katōs Animationsfilm *Tsumiki no ie* | *The House of Small Cubes* (2008) lässt die Hauptfigur wortwörtlich in die Schichten seiner Erinnerung abtauchen. In jedem dieser Beispiele bürgt das Motiv des eingeschlossenen Raumes für eine kohärente Verbindung zwischen einer gegenwärtigen (aktuellen) und einer vergangenen (virtuellen) Situation. Eingeschlossene Räume wie die Box bergen eine sichtbare Latenz im Film. Sie stehen in diesem Zusammenhang für Schwellenmomente und können in der Funktion eines Interfaces Erinnerungsprozesse initiieren.



Abb. 8.1: Das Zinnschächtelchen aus *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). | Abb. 8.2: Die Zigarrenkiste aus *To Kill a Mockingbird* (1962).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Wirkungen Erinnerungskisten in der filmischen Inszenierung entfalten. Wie gestaltet sich die räumliche und zeitliche Trennung der unterschiedenen ontologischen Situationen im Film? Auf welche Weise markieren und vermitteln diegetische Objekte zwischen dem gegenwärtigen Augenblick und erinnerter Vergangenheit? Und wie wirkt sich das Erinnernte auf die Figuren und ihre Konstellationen im Film aus?

Die Funktionen inszenierter Erinnerungskisten werden im Folgenden an drei Filmbeispielen untersucht, in denen durch die Inszenierung von Kästen und Schachteln spezifische Erinnerungsmodelle entworfen werden. Als metonymisches Gedächtnis der Welt porträtiert Alain Resnais' Dokumentarfilm *Toute la mémoire du monde* (1956) die alte Bibliothèque Nationale de France in Paris als einen Ort, an dem Wissen archiviert und verfügbar gemacht wird. Die Bibliothek versammelt Schriften, die als Spur von dem Prozess ihrer Einschreibung zeugen,⁴ die als Wissensspeicher für den Zugriff organisiert und in räumlichen Strukturen (Archen) eingelagert sind. Friedrich Ermlers *Oblomok Imperii* (1929) hingegen inszeniert, im Gedenken an die Oktoberrevolution, den Erinnerungsprozess eines

4 Vgl. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2013, S. 247; Christoph Vitali, Peter-Klaus Schuster und Stephan von Wiese, »Vorwort«, in: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München: Prestel 1997, S. 8.

Soldaten, der sein Gedächtnis verloren hat.⁵ Im Film erlangt er sein Gedächtnis mit Hilfe einer leeren Zigarettenschachtel wieder, die er zunächst als Memento an eine irritierende Begegnung aufbewahrt. Der eigentliche Erinnerungsprozess im Film vollzieht sich für Protagonisten und RezipientInnen gleichermaßen in einer bemerkenswerten Montagesequenz von Sergej Eisenstein. Costa-Gavras' *Music Box* (1989) wiederum setzt den Umgang mit dem Wissen um eine verschwiegene Vergangenheit als Grundlage der Identität dramatisch in Szene. Hier sind es Fotografien, die an Verwicklungen erinnern, die sich in Fotografien widerspiegeln und auf die Gegenwart auswirken. Erinnerungsräume sind in diesem Zusammenhang also nicht als konkrete Orte zu verstehen, sondern als Schauplätze, die eine inszenatorische Dynamik zwischen unterschiedlichen Zeitebenen abbilden.

8.1 Lokalisierung des Gedächtnisses

Um der Unschärfe zwischen sozialer Praxis und ihrem Ort der Erinnerung beizukommen, hat Aleida Assmann in ihrem Buch *Erinnerungsräume* als Alternative zum problematischen Dualismus von Geschichtsschreibung und Gedächtnisarbeit eine Differenzierung von »Funktionsgedächtnis« und »Speichergedächtnis« vorgeschlagen, die in wechselseitiger Korrespondenz stehen. Geschichte und Gedächtnis versteht sie »als zwei Modi der Erinnerung, die sich nicht gegenseitig ausschließen und verdrängen müssen.«⁶ Mit dem »Funktionsgedächtnis« beschreibt Assmann ein angeeignetes, selektives Gedächtnis, das »an ein Subjekt gebunden [ist], das sich als dessen Träger oder Zurechnungssubjekt versteht.«⁷ Das »Speichergedächtnis« hingegen bezeichnet die Summe virtuellen Wissens, das auf externen Medien gespeichert ist und die Kapazität eines individuellen Gedächtnisses bei weitem übersteigt. Dabei steht die Schrift für einen Paradigmenwechsel, durch den sich das Gedächtnis vom erinnernden Subjekt löst. Institutionalisierte Orte wie Archive, Museen, Bibliotheken, Gedenkstätten – und man könnte hinzu-

5 Zweifelsohne ließe sich der Protagonist als »traumatisiert« bezeichnen. Ende der 1920er Jahre blieb das Phänomen »Trauma« allerdings weitgehend ignoriert und die Symptome waren sozial geächtet. Erst 1984 wurde der Begriff »post-traumatic stress disorder« (PTSD) in das diagnostische Handbuch der American Psychological Association aufgenommen und damit offiziell anerkannt (nicht zuletzt angesichts einer Unzahl betroffener Veteranen des Vietnamkrieges). Elizabeth Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick und London: Rutgers UP 2005, S. 33.

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999, S. 133 f.

7 Ebd., S. 137.

fügen: Filme – stützen dieses Speichergedächtnis und dienen als »Reservoir für zukünftige Funktionsgedächtnisse«.⁸

Ein solches Speichergedächtnis bildet Alain Resnais in seiner Dokumentation von 1956 über die alte Bibliothèque Nationale in der Rue de Richelieu ab. Er vermisst einen Ort, an dem das materielle Gedächtnis einer Gesellschaft aufbewahrt wird und analysiert gleichermaßen die Institution, die eine Praxis der Erinnerung in diesem System strukturiert. *Toute la mémoire du monde* gliedert sich in vier Teile. Der Film beginnt mit einem Abschnitt über das kulturelle Unbewusste, das er in Gestalt von unsortiertem Material in den Kellergewölben verortet. In der nächsten Passage steigt die Kamera aus dem Untergeschoss empor und entwirft eine Hommage an die architektonische Struktur der Bibliothèque Nationale.⁹ Daran schließt eine Passage an, welche die archivarisches Mechanismen und Schätze der Bibliothek beleuchtet. Auf dem Höhepunkt des Films wird der Raum des Archivs vom Lesesaal geschieden, in dem Buchdeckel und Archivboxen geöffnet werden. Wurde die Bibliothek zuvor als Ort der Bewahrung und der Organisation des Wissens präsentiert, aktualisieren die BenutzerInnen im Lesesaal das Wissen durch ihren subjektiven, interessen geleiteten Zugriff. Resnais' Film beginnt mit dem abstrakten Raum des Unterbewussten und beschließt seine Erkundungsfahrt an dem Ort, an dem das gespeicherte Wissen bewusst rezipiert und als Funktionsgedächtnis genutzt wird.

In der ersten Einstellung des Films senkt sich ein Mikrofon ins Bild, als würde der Film nicht vom Voice-over von Jacques Dumesnil begleitet, sondern als würden das Gebäude und die enthaltenen Artefakte selbst über diesen Ort berichten. So konstatiert die akusmatische Stimme, die durch das Mikrofon als »deiktisches Objekt«¹⁰ von Anbeginn in der Diegese verortet wird: »Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes.«¹¹ In zweiter Instanz ist es die Schrift, die als Gedächtnisstütze dient, das Wissen fixiert und bewahrt. In der dritten Instanz ist es der Film, der einen Überblick über das gewaltige Ausmaß des akkumulierten Wissens geben kann, indem er ein Büchermeer dokumentiert, das sich lediglich in den Regalen der Bibliothèque Nationale de France brechen kann.

Sobald das Wissen die Kapazitäten eines Subjekts übersteigt, wird es unterschiedlichen Techniken der Verortung unterworfen. Neben der räumlichen Lo-

8 Ebd., S. 140.

9 Vgl. Roland Barthes' und André Martins Bild-Essay über den Eiffelturm. Roland Barthes und André Martin, *La Tour Eiffel* [1964], Paris: Seuil 2011.

10 Vgl. Lorenz Engell, »Macht der die Dinge? Regie und Requisite in Federico Fellinis 8½«, in: Friedrich Balke, Maria Muhle und Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin: Kadmos 2011, S. 298–311, hier S. 306.

11 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:00:55–0:01:00.

kalisierung der Erinnerung birgt das Archiv, bereits aufgrund der Übertragung und unweigerlichen Selektion, eine doppelte Bedeutung, auf die Jacques Derrida verwiesen hat. Das in der etymologischen Wurzel enthaltene gr. ›archēion‹ (Regierungsgebäude, Behörde, Amt) geht auf gr. ›archē‹ zurück, das einen Anfang »im physischen, geschichtlichen oder ontologischen Sinne« markiert, dem der nomologische Sinn des Gebotes einer Machtinstanz entgegensteht.¹² Damit wird die Konsignationsmacht offenkundig, mit der das Archiv nicht nur speichert und bewahrt. »[D]ie technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.«¹³ Somit erhält das Archiv durchaus einen ambivalenten Charakter: Das Übel des Archivs (»mal d'archive«), die Kehrseite seines Aufbaus – der immer selektiv und somit auch ausschließend sein muss – und zugleich seine Chance, liegen in dem Umstand begründet, dass das Archiv gleichermaßen erhält (Erinnerung) und destruiert (Verdrängung und Unterdrückung) und trotzdem die einzige Möglichkeit der Erinnerung (Begehren) verbürgt.¹⁴

Ungeachtet der restriktiven Dimension des Archivs inszeniert Resnais die Bibliothèque Nationale als »Gedächtnisarchitektur«.¹⁵ Dabei stehen die in Kisten verstauten Bücher, die das Bild der Bibliotheksgewölbe prägen (Abb. 8.3 & 8.4), als zentrales Motiv für Resnais' Film. Wenn Resnais also davon ausgeht, dass das Wissen der Menschheit in Form der Sprache gespeichert, bewahrt und auf diesem Weg wiederum memoriert wird, so bildet die Aufbewahrung der Bücher in einer Holzkiste ab, was sein Filmessay selbst vollzieht: die Rahmung einer Idee durch ein Medium. Bereits in seiner Dokumentation über die nationalsozialistischen Konzentrationslager aus demselben Jahr, *Nuit et brouillard*, erschien eine handgefertigte metallene Dose. Zusammen mit anderen Gegenständen dient sie als Zeugnis für das produktive Potenzial des Geistes, das selbst inhumanen Bedingungen trotzt.¹⁶

12 Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], übers. von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin: Brinkmann + Bosc 1997, S. 10.

13 Ebd., S. 35 (Hervorhebungen im Original).

14 Ebd., S. 40 und 56 f.

15 Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 116: »imaginäre Gedächtnis-Architektur«.

16 Jansen sieht in der totalitären Registrierungs- und Ordnungstendenz in *Toute la mémoire du monde* eine Verbindung zu *Nuit et brouillard*. Peter W. Jansen, »Toute la mémoire du monde«, in: Wolfgang Jacobsen et al., *Alain Resnais*, München und Wien: Hanser 1990, S. 82–89, hier S. 85.



Abb. 8.3 & 8.4: Unzählige Bücherkisten in den Kellergewölben der Bibliothèque Nationale.

Die Holzkisten oder Archen, von lat. ›arca‹, gehen wiederum auf eine Tradition zurück, die Assmann an drei Beispielen skizziert: der Arche des Hugo von St. Viktor, welche ›den Höhe- und Schlußpunkt einer mittelalterlichen christlichen Mnemotechnik‹ bildet, des Kästchens des Darius aus Heinrich Heines ›Hebräischen Melodien‹ als Bild für das Gedächtnis, und des Buchbehälters in E. M. Forssters Kurzgeschichte ›Ansell‹.¹⁷

Unter ›arca‹ versteht man eine hölzerne Truhe oder Kiste, in der Wertgegenstände transportiert werden. Da sie in der Regel Bücher enthielten, konnten sie auch als tragbare Bibliotheken angesehen werden. Bevor in den Klöstern größere Bibliotheken eingerichtet wurden, waren diese Bücher-Kisten ›Bibliotheken in nuce‹. Durch den engen Zusammenhang von Buch und Kiste wurde die arca zur Schlüsselmetapher des Gedächtnisses.¹⁸

Sie betrachtet derlei ›Gedächtniskisten‹ als ›räumliche Konkretisierung von Erinnerung‹¹⁹ und verweist am Beispiel der mobilen Räume auf das Problem der Auswahl.

Die Figur der Arche bleibt bis ins 20. und 21. Jahrhundert präsent und findet sich auch im Film wieder. Allerdings dient die religiöse Konnotation, neben der Anrufung eines Mythos, überwiegend als Vorwand. In Stephen Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981) führt beispielsweise die Freisetzung des in der Bundeslade bewahrten Inhaltes zur Auslöschung der faschistischen Antagonisten (Abb. 8.5). Am Ende des Films verschwindet die Arca wiederum in einer mit Kisten gefüllten Archivhalle (Abb. 8.6) – ein direktes Zitat der Schlusszene von *Citizen Kane*, in der die Haupthalle von Xanadu ebenfalls als Meta-Arche fungiert. Und in einem

17 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 129. Vgl. Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge UP 1990.

18 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 117.

19 Ebd., S. 114.

Interview am Set von Darren Aronofskys *Noah* (2014) wird der Production Designer Mark Friedberg nicht müde zu betonen, dass sich die Dimensionen seiner kastenförmigen Arche an den im *Buch Genesis* vorgegebenen Maßen orientieren.²⁰ In beiden Fällen verbürgt die Arche ein patriarchisches Gesetz, dessen Bruch irreversible Wirkungen nach sich zieht.

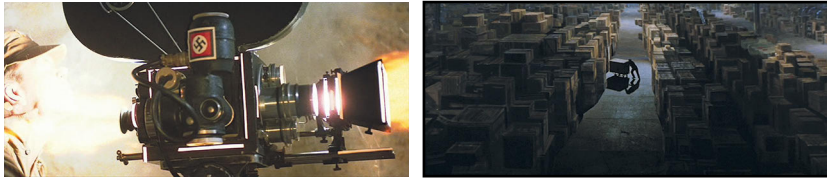


Abb. 8.5: Ein Soldat wird in *Raiders of the Lost Ark* (1981) von einer Lichterscheinung getroffen. | Abb. 8.6: Die Bundeslade verschwindet in einer Lagerhalle; in einem »matte painting« nach Orson Welles *Citizen Kane* (1941).

Unschätzbar wertvoll wird die Bibliothek insbesondere durch die Geheimnisse, die noch nicht geborgen wurden. Hundert Filme, lässt Dumesnil im Voice-over von *Toute la mémoire du monde* verlauten, würden nicht ausreichen, um eine Vorstellung von den Schätzen zu geben, die in den Räumlichkeiten der Bibliothek aufbewahrt werden.²¹ Zu zahlreich seien die Reichtümer, um ein solches Unterfangen durchzuführen. Das Problem der Selektion hat das erinnernde Gedächtnis mit dem Film gemein, der als körperexternes Funktionsgedächtnis auf eine bestimmte Dauer limitiert ist.²² Der Film dokumentiert die Objekte in dieser »stummen Festung«²³, ohne aber über ihre Zeichenhaftigkeit hinwegzukommen. Er tastet sich an den Oberflächen der Bücher, der Gebäudestruktur und der administrativen Stationen entlang und kann die Geheimnisse, die sich in diesem Gebäude

20 Siehe das Feature-Material von Paramount Pictures »Noah: Production Designer Mark Friedberg On Set Movie Interview«, ScreenSlam.com (2014), <https://youtu.be/15EkMRCDLmw> (letzter Zugriff: 08.07.2019), 0:00:31–0:03:12: »In *Genesis* the dimensions of the ark are laid out for Noah: 30 cubits high by 50 cubits wide by 300 cubits long. A cubit is roughly the dimension of your elbow to your forefinger [...]. But we also took those proportions to heart and decided to make a rectangle, to make this thing a giant box. It is a giant box that is ballasted – the bottom of the ark you can see is pitched and it goes ten feet down into the ground and it is filled with stone. But it is in fact a box. [...] The dimensions of the ark were laid forth in *Genesis*. We have seen many arks through history. Most of them have been depicted as ships. Our decision was to not do that and to make it literally to the dimensions that were laid out. With the idea being that this is really a giant floating box that is there to preserve the species that are held within.«

21 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:13:07–0:13:12.

22 *The Final Cut* (US/CA/DE 2004, R.: Omar Naïm) nimmt den Begriff des »Video« (lat. »ich sehe«) wörtlich und entwirft die Dystopie einer kontinuierlichen filmischen Dokumentation des Lebens. Nach dem Ableben sichten und selektieren Experten das Material und produzieren eine Art Nachruf im Format eines Videoessays.

23 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:13:01–0:13:13.

verbergen, dennoch nicht durchdringen. *Toute la mémoire du monde* wird in diesem Sinne weniger von der Struktur der Organisation als von einem Topos der Unsagbarkeit eingeschränkt.

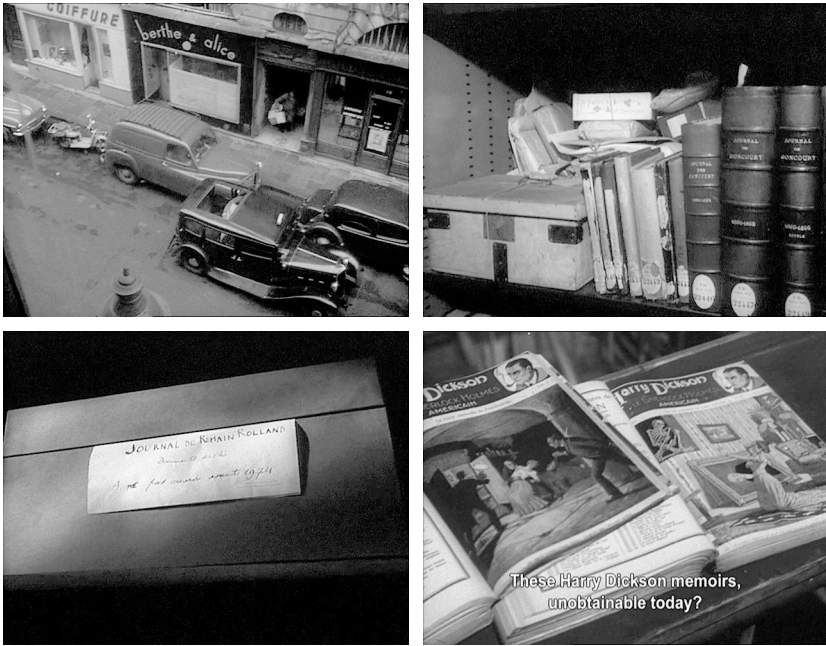


Abb. 8.7: Ein Bote transportiert Pakete in Straßen von Paris. | Abb. 8.8–8.10: Reichtümer in der Bibliothèque Nationale.

Der Film vermag es jedoch, das Mysterium vorzuführen, das in dieser Festung verborgen liegt, indem er sich der Idee der Kiste bedient und damit den Speicher stellvertretend für den Inhalt darstellt. Drei Mal kehrt die Gestalt der Boxen in der Sequenz wieder, in der von ungeborgenen Geheimnissen die Rede ist: in den Händen eines Lieferanten auf der Straße vor der Bibliothek (Abb. 8.7), der von einem Mitarbeiter der Bibliothèque von einem Fenster aus beobachtet wird, mit der Archivkiste der unveröffentlichten Werke von Edmond und Jules de Goncourt (Abb. 8.8) und mit einer Kiste, die Tagebücher enthält, welche erst achtzehn Jahre nach Erscheinen von Resnais' Film geöffnet werden dürfen (Abb. 8.9). Daneben finden sich – entgegen einer vermeintlichen Trennung von E- und U-Kultur – auch zwei Harry-Dickson-Hefte (Abb. 8.10). Auf ihren Titelblättern ist jeweils eine ohnmächtige Frau abgebildet: einmal vor einem Skelett, das in einer Aussparung in der Wand hinter einem Bild zum Vorschein kommt, und ein anderes Mal vor einem geöffneten Wandschrank. Indem Alain Resnais auf derlei Behälter hinweist, erzeugt er in einer räumlichen Denkfigur eine Parallele zum Verhältnis zwischen Buch und Inhalt, zwischen Signifikant und Signifikat.

Auf dieser Grundlage entwirft Resnais mit seiner Dokumentation über die Bibliothèque Nationale eine doppelte Architektur: Er beleuchtet das Innere eines Hauses, das Gehäuse beherbergt, in denen sich Schätze finden, von denen jeder einzelne die Erinnerung bzw. das Potenzial einer einzigartigen Gedankenarchitektur birgt.

Die Katalogsäle werden im Film sogar als »cerveaux de la Bibliothèque Nationale«, als Gehirn der Bibliothek bezeichnet.²⁴ Dabei besteht ein entscheidender Unterschied zwischen dem Katalog, der darin enthaltenen Verweisstruktur und dem Speicher der in der Bibliothek versammelten Artefakte. Im Gebäude der Nationalbibliothek werden Informationsträger organisiert. Das potenzielle Wissen aktualisiert sich jedoch erst durch den praktischen Umgang mit dem spezifischen Speichermedium. Der Informationsgehalt des Katalogs beschränkt sich auf die erhobenen Kategorien, während die Bibliothek ein Denkraum ist, in dem man auch findet, wonach man nicht gesucht hat.

Nachdem die Architektur und die Mechanismen der Bibliothek nachgezeichnet und die Reichtümer in Aussicht gestellt wurden, wird am Ende des Films eine Trennlinie, eine »ligne idéale« zwischen der Bibliothek als Archiv und dem Lesesaal gezogen. Es handelt sich um die Schwelle (im Sinne einer »Systemgrenze«²⁵) zwischen dem abstrakten Raum des Magazins und dem Lesesaal, in dem die Gedächtnisspeicher geöffnet werden und sich die niedergeschriebenen Diskurse aktualisieren. Die dokumentierende Kamera verfolgt zunächst die Bewegung eines Archivwagens in einem vertikalen Schwenk und überbrückt schließlich diese Grenze mit einem Montageschnitt.

Das Überwinden dieser unsichtbaren Schwelle ist auch ein Schritt aus der Vergangenheit, durch den sich die Bedeutung des Buches wandelt. Indem die »arca«, das Gehäuse in der Bibliothek – das heißt das Buch oder die Archivkiste – geöffnet wird, gelangt das virtuelle Wissen in die Gegenwart. Die Stimme aus dem Off deutet den Lesesaal entsprechend als utopischen Raum, in dem das gesammelte Wissen vorliegt:

24 Der Zettelkasten erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung für die Organisation des Wissens. Vgl. Helmut Zedelmaier, »Buch, Exzerpt, Zettelschrank, Zettelkasten«, in: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln: DuMont 2002, S. 38–53. Niklas Luhmann, »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«, in: Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger und Kurt Reumann (Hg.), *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel. Für Elisabeth Noelle-Neumann*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 222–228, hier S. 225: »Als Ergebnis längerer Arbeit mit dieser Technik entsteht eine Art Zweitgedächtnis, ein alter Ego, mit dem man laufend kommunizieren kann. Es weist, darin dem eigenen Gedächtnis ähnlich, keine durchkonstruierte Gesamtordnung auf, auch keine Hierarchie und erst recht keine lineare Struktur wie ein Buch.«

25 Luhmann, »Kommunikation mit Zettelkästen«, S. 226.

Ici se préfigure un temps où toutes les énigmes sont résolues, un temps où ces univers et quelques autres nous livreront leur clé. Et cela simplement parce que ces lecteurs assis devant leur morceau de mémoire universelle auront mis bout à bout les fragments d'un même secret qui a peut-être un très beau nom, ... qui s'appelle le bonheur.²⁶

Innerhalb der Bibliothèque Nationale stellen die Buchdeckel der einzelnen Werke und die Deckel der Kisten, die unveröffentlichte Schätze bergen, eine Schwelle in Aussicht, die, sobald sie überschritten wird, den Horizont der/des Lesenden unwiderruflich erweitern. Dabei mag das Aufschlagen eines Buches den Blick auf die imaginäre Tiefe von Gedankengebilden eröffnen.²⁷ Alain Resnais' Film belichtet mit der Bibliothèque Nationale einen Meta-Raum, in dem sich gespeichertes Wissen als Funktionsgedächtnis zu aktualisieren vermag.

Während sich in *Toute la mémoire du monde* die »ligne idéale« als räumliche Schnittstelle durch den Film zieht, vermag *Oblomok Imperii* eine zeitliche Schwelle zu etablieren. In Friedrich Ermlers Film initiiert eine Schachtel einen Erinnerungsprozess, der sich als Montage abspielt, und dabei einen Soldaten ohne Erinnerung mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

8.2 Exemplarischer Erinnerungsprozess

Anlässlich des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution begann Friedrich Markowitsch Ermler die Arbeit an einem Film, der 1929 unter dem Titel *Oblomok Imperii* veröffentlicht wurde. Im Januar des darauffolgenden Jahres wurde der Film in den Vereinigten Staaten als *Fragment of an Empire* uraufgeführt und ab Februar auch in Kinos der Weimarer Republik gezeigt (dt. *Trümmer des Imperiums* bzw. *Der Mann, der das Gedächtnis verlor*).²⁸ Der Film thematisiert und konsolidiert

26 *Toute la mémoire du monde* (1956), 0:20:12–0:20:45.

27 Vgl. Michel Foucault, »Die Sprache, unendlich« [1963], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 342–356.

28 Rudolf Arnheim, »Ermler und Eisenstein«, *Die Weltbühne* 26.9 (25.02.1930), S. 331–333. Arnheim bezieht sich vorwiegend auf die doppelte Rolle, die Fedor Nikitin in der Begegnung eines russischen und eines deutschen Frontsoldaten spielt: »Die Schwärze der Nacht macht die Welt nackt und leer, da gehen, auf der dunkeln [sic!] Leinwand ausgespart wie zwei Abstrakta, im bleichen Licht eines Scheinwerfers zwei weiße Männerchen mit erhobener Waffe aufeinander zu, ein deutscher und ein russischer Soldat. Großaufnahme, und siehe, unter dem deutschen Helm hervor späht dasselbe Gesicht wie unter der russischen Pelzmütze. Und sie staunen sich an, erkennen sich und lassen die Waffe sinken.« Auf Eisenstein kommt Arnheim in diesem Artikel nur im Zuge einer Kritik an *Der Kampf um die Erde* zu sprechen. Der Film sei »am untauglichen Objekt

die Erfahrungen des ersten Weltkrieges und der Oktoberrevolution anhand des Schicksals des einstigen Unteroffiziers der Zaristischen Armee Filimonow (Fedor Nikitin). Filimonow, der sein Gedächtnis während des Krieges verloren hat, fungiert im Film als Vermittler zwischen dem zaristischen Russland und der sozialistischen Sowjetrepublik. Aufbauend auf der Tabula rasa einer metonymischen Amnesie inszeniert der Film den Übergang in die zeitgenössische kommunistische Gesellschaft. Der Film löst die Herausforderung, an ein fundamentales geschichtliches Ereignis zu erinnern, in der Konfrontation mit dem Schicksal eines Mannes, der vor unseren Augen das Bewusstsein von dieser Veränderung zu erlangen im Begriff ist.

In Friedrich Ermlers Film *Oblomok Imperii* fehlt der unter Amnesie leidenden Hauptfigur die Fähigkeit, gegenwärtige Wahrnehmungen mit Erinnerungen aus der eigenen Vergangenheit zu verknüpfen. Erst als der ehemalige Soldat seiner Ehefrau begegnet, erlangt er sein Erinnerungsvermögen durch eine Kombination gegenwärtiger Sinneseindrücke zurück. Das Herzstück des Films, in dem sich die Erinnerungsbruchstücke von Filimonow analog zur Filmmontage zusammenfügen, ist das Produkt einer Intervention des russischen Filmemachers und Montagetheoretikers Sergej Eisenstein. Eisenstein hatte eine erste Version des Films in Moskau gesehen, kritisiert, und Ermler schließlich dazu bewogen, zusätzliche Einstellungen für seine Montage zu drehen.²⁹

Die finale Fassung des Films gliedert sich in drei Abschnitte.³⁰ Im ersten Teil rettet Filimonow einen Rotgardisten vor der Weißen Armee. Im zweiten Teil begegnet Filimonow seiner Ehefrau, die im Abteilfenster eines wartenden Zuges erscheint, die er jedoch nicht erkennt. Unter dem Einfluss dieser Begegnung erlebt er kurz darauf eine »mémoire involontaire«, die einen Erinnerungsprozess einleitet, der seinen Höhepunkt in Eisensteins Montagesequenz findet. Im letzten Teil des Films kehrt Filimonow vom Land in die Stadt zurück, um dort die postrevolutionären Neuerungen kennenzulernen. Die Erfahrungen im nun sowjetischen St. Petersburg machen aus Filimonow schließlich einen überzeugten Revolutionär.

gescheitert«, obgleich, »was die Form anlangt, wieder eine Schatzkammer«. Allerdings merkt er an, dass die »im berliner Uraufführungstheater knapp acht Tage und vor halb leerem Hause gelaufen[e]« Fassung »zu wiederholten Malen energisch verstümmelt worden ist [...]«. Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a. M.: Fischer TB 1988, S. 145 f. und 217.

29 Zur Beschreibung des historischen Hintergrundes der Zusammenarbeit bezieht sich Bulgakowa auf Eisensteins Korrespondenz, sein Tagebuch und auf Aufzeichnungen von Ermler. Oksana Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses«, in: Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: edition text + kritik 2006, S. 36–51, hier S. 50.

30 Ich beziehe mich auf die Fassung des Gosfilmofond Russlands von 1967, die in der Filmedition Suhrkamp erschienen ist: Alexander Schwarz und Rainer Rother (Hg.), *Der Neue Mensch. Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland*, Berlin: Suhrkamp 2017.

Im direkten Vergleich zwischen zaristischem und modernem Russland entsteht dabei eine evolutionäre Kausalität, für die der Protagonist und sein Schicksal metonymisch eintreten. Im Bezug auf den dritten Abschnitt charakterisiert Murray Smith *Obломok Imperii* dementsprechend als »structure of apprenticeship«, in which a politically ignorant character is transformed by experience into a revolutionary.«³¹ Allerdings unterschätzt eine solche Generalisierung die Bedeutung der historistischen Strategie, die Eisenstein mit seiner Montagesequenz entwirft.

Bevor jedoch die Strategie der Montage analysiert werden kann, durch die Eisenstein einen kollektiven Prozess der Erinnerung synthetisiert, wird es sich als hilfreich erweisen, die Wandlung seines Verhältnisses zum Filmpublikum zurückzuverfolgen. Postulieren seine frühen, von der Praxis des Proletkult-Theaters beeinflussten Schriften zur »Montage der Attraktionen« eine direkte Beeinflussung der Masse als »Agit-Kunst«³², eine »Formung des Zuschauers«³³ »durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion«³⁴, gestaltet sich die Beziehung zum Publikum Ende der 20er Jahre wesentlich komplexer. Seine Perspektive wendet sich von der augenblicklichen emotionalen Erschütterung spätestens mit seinem Aufsatz über »Die vierte Dimension im Film«³⁵ (1929) der Prozesshaftigkeit filmischer Entwicklung zu. Im Zusammenhang mit dem »intellektuellen Film«³⁶ – einer »Synthese aus emotionalem, dokumentarem [sic!] und absolutem Film«³⁷ – formuliert Eisenstein eine partizipatorische Rolle des »lebenden Menschen«, der als »Wissender« am »Aufbau und der Umgestaltung des Lebens« mitwirken soll,³⁸ um dann didaktisch zu schließen: »Dem neuen Film

31 Murray Smith, »The Influence of Socialist Realism on Soviet Montage: The End of St. Petersburg, Fragment of an Empire«, and »Arsenal«, *Journal of Ukrainian Studies* 19.1 (1994), S. 45–65, hier S. 54.

32 Sergej Eisenstein, »Montage der Filmattraktionen« [1924], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 15–40, hier S. 22: »Die Methode der Agitation mit Hilfe einer Schau aber besteht darin, eine neue Kette von bedingten Reflexen zu schaffen, und zwar über das Assoziieren ausgewählter Erscheinungen mit den (durch entsprechende Techniken) hervorgerufenen unbedingten Reflexen.«

33 Sergej Eisenstein, »Montage der Attraktionen« [1923], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 9–14, hier S. 10. Vgl. Sergej Eisenstein, »Montage der Filmattraktionen«, S. 15f.

34 Eisenstein, »Montage der Filmattraktionen«, S. 16; vgl. ebd., S. 23f., 37f. und 40.

35 Sergej Eisenstein, »Die vierte Dimension im Film« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 112–130, hier S. 117.

36 Sergej Eisenstein, »Perspektiven« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 75–87, hier S. 85. Vgl. Sergej Eisenstein, »Jenseits der Einstellung« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 58–74, hier S. 60.

37 Eisenstein, »Perspektiven«, S. 85.

38 Ebd., S. 81.

jedoch, der einzig und allein imstande ist, den dialektischen Konflikt in die Entstehung des Begriffs einzuschließen, kommt die Aufgabe zu, die kommunistische Ideologie in Millionen Menschen unwiderruflich zu verankern.«³⁹

Vor dem Hintergrund der Stalinschen Säuberungen nennt Eisenstein in seinem Montage-Aufsatz aus dem Jahr 1938 schließlich die Erkenntnisvermittlung als »eigentlichen Zweck der Montage«⁴⁰ und skizziert ein Rezeptionsmodell, das stellenweise überraschende Ähnlichkeiten zum Erinnerungsmodell des französischen Lebensphilosophen Henri Bergson aufweist. So beschreibt er eine »schöpferische Tätigkeit«⁴¹ des Zuschauers, durch die das Kunstwerk in einem dynamischen »Prozess der Entstehung«⁴² den Akt des Autors komplettiert.⁴³ »Die Kraft der Montage beruht darin, daß Emotionen und Verstand des Zuschauers am schöpferischen Prozeß teilnehmen. Sie lassen den Zuschauer den gleichen schöpferischen Weg zurücklegen, den der Autor gegangen ist, als er das verallgemeinerte Bild schuf.«⁴⁴

Das Konzept des »verallgemeinerten Bildes«, das sich aus einer ganzen Reihe von Abbildern zusammensetzt, illustriert er ex negativo an einem Beispiel aus dem 24. Kapitel des zweiten Teils von Tolstois *Anna Karenina*: »Als Wronski auf der Veranda der Karenins auf die Uhr schaute, war er so aufgewühlt und in seinen Gedanken befangen, dass er die Zeiger auf dem Zifferblatt sah, aber nicht begreifen konnte, wie spät es war.«⁴⁵ Wronski blickt auf das Zifferblatt und betrachtet es nicht als Index, sondern als Bildfläche, dessen Bedeutung ihm verschlossen bleibt. Eisenstein zieht das literarische Beispiel jedoch nicht im Sinne der Darstellung einer »Bedeutung« heran (in etwa dem Signifikat einer Uhrzeit durch den Zeigerstand). Stattdessen fordert er die filmische Darstellung im Modus einer »Beschreibung«.⁴⁶ Das »verallgemeinerte Bild« entsteht somit im Prozess der Substitution einer Reihe von Bildern, in der sich der Kontext »ver-

39 Ebd., S. 87.

40 Sergej Eisenstein, »Montage 1938« [1938], übers. von Lothar Fahlbusch, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 158–201, hier S. 158.

41 Ebd., S. 177–179 und 184 f.

42 Ebd., S. 164–167, 176 f. Vgl. ebd., S. 167: »Ein Kunstwerk ist ja auch, dynamisch verstanden, ein Prozeß der Entstehung verallgemeinerter Bilder im Gefühl und im Verstand des Betrachters.«

43 Für eine weitere Differenzierung zwischen Autor/Szenarist, Filmregisseur und Zuschauer siehe Sergej Eisenstein, »Über die Form des Szenariums: Drehbuch? Nein: Film-Novelle!« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 131–133.

44 Eisenstein, »Montage 1938«, S. 177.

45 Lew Nikolajewitsch Tolstoj, *Anna Karenina* [1875–77], übers. von Rosemarie Tietze, München: Hanser 2009, S. 290. Eisenstein zitiert und kommentiert die Romanszene in »Montage 1938«, S. 163 f. Vgl. Henri Bergsons Konzeption der Dauer (»durée«), in: *Zeit und Freiheit* [1889], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2016, S. 98–100.

46 Vgl. Oksana Bulgakowa, »Sergej Eisenstein (1898–1948)«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 206–209, hier S. 207:

dichtet«⁴⁷. Die Bildmontage realisiert eine Synthese, durch die der »Prozess des Merkens« – und somit der Erinnerung – dem »Prozess der Wahrnehmung eines Kunstwerkes« entspricht.⁴⁸ Ohne den Begriff der »Virtualität« aufzurufen, beschreibt Eisenstein damit das Potenzial einer erinnerten Vergangenheit, die – wie für Bergson – in einer Summe von Bildern erhalten bleibt. Wenngleich die Ausführungen von 1938 sicherlich nicht als programmatisch für seinen Beitrag zu *Oblomok Imperii* gelesen werden sollten, heben sie dennoch retrospektiv die Relevanz einer Prozesshaftigkeit hervor, die bereits »Die vierte Dimension im Film« kennzeichnet.

Eisenstein nützte die Bildmontage, um Ideen in Bewegung zu versetzen.⁴⁹ Im Prozess sich sukzessiv substituierender Filmbilder sah er die Möglichkeit einer dialektischen Aufhebung,⁵⁰ die aus der Synthese von vergangenem (virtuellem) und gegenwärtigem (aktuellem) Filmbild hervorgeht. »Eisenstein«, schreibt Okšana Bulgakowa, »verstand als einer der wenigen, dass das Bild im Film nur im Prozess des Verschwindens, Überlagerns, Erinnerns existiert.«⁵¹



Abb. 8.11 & 8.12: Die Zigarettenschachtel mit der Aufschrift »эпоха« in den Händen von Filimonov.

»Der Umschlag von Quantitäten in eine neue Qualität wird aber nicht über visuelle, sondern über psychologische (Vorstellungen) oder semantische Parameter (Begriff, Sinnbild) bestimmt.«

47 Eisenstein, »Montage 1938«, S. 162 und 179; vgl. ebd., S. 181 und 187.

48 Ebd., S. 166.

49 Vgl. Eisensteins Konzeption der Fotogenität, die er von Arthur Schopenhauers Begriff des Schönen ableitet und dem »fotogenen Gesicht« bei Louis Delluc gegenüberstellt. Eisenstein, »Montage der Filmattraktionen«, S. 38 f. Arthur Schopenhauer, *Philosophische Vorlesungen Teil III. Metaphysik des Schönen* [1820], hg. von Volker Spierling, München und Zürich: Piper 1985. Louis Delluc, »Photogénie« [1920], in: Pierre Lherminier (Hg.), *Ecrits cinématographiques II. Cinéma et Cie*, Paris: Cinémathèque française 1986, S. 273–275. Vgl. Oliver Fahle, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000, S. 33–80.

50 Vgl. Sergej Eisenstein, »Dramaturgie der Filmform. (Der dialektische Zugang zur Filmform)« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel, in: *Jenseits der Einstellung*, a. a. O., S. 88–112; Eisenstein, »Perspektiven«, S. 84 f.; David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge: Harvard UP 1993, S. 127–134. Zum Begriff der dialektischen Aufhebung siehe Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, *Hegel in der Kritik zwischen Schelling und Marx*, Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition 2014, S. 38–49 und 333–340.

51 Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild«, S. 38.

In *Oblomok Imperii* beginnt die von Eisenstein geschaffene Montagesequenz, nachdem Filimonow vom Bahnhof in seine Wohnung zurückgekehrt ist. Er erscheint zögerlich und sichtlich irritiert von der Begegnung mit einer Frau, die er erst später als seine Ehefrau erkennen wird. Bei sich hat er die Zigarettenschachtel (Abb. 8.11), die nach dem Verschwinden der Unbekannten aus einem Abteufenster geworfen wurde und ihm als einziges Indiz von dieser denkwürdigen Begegnung geblieben ist. Auf dem Deckel der Schachtel prangt der Schriftzug »эпоха« (russ. »Epoche«, »Ära«, »Zeitalter«). Als Filimonow ein Glöckchen von seinem Tisch aufhebt und es anschlägt, setzt Eisensteins Montagesequenz ein. Das im Stummfilm nur implizite Klingeln initiiert Filimonows Erinnerungsprozess: Der Blick des Mannes ohne Gedächtnis fällt auf die Schachtel, unter deren Deckel eine ganze Ära verborgen zu sein scheint. Darauf folgen zwischengeschnittene Bilder der Bahnhofsglocke, Einstellungen einer diagonal durchs Bild rasenden Eisenbahn⁵² und Aufnahmen der vermeintlich unbekanntes Frau. Der akustische Reiz motiviert eine Montage, die Eisenstein – an der Schwelle zum Tonfilm – in einer musikalischen Analogie mit dem Filmbild, an anderer Stelle als »Obertonmontage«⁵³ beschrieben hat. Für ihn kann der Oberton sowohl auditiv als auch rein visuell sein, er entsteht im filmischen Prozess aus der »Summe physiologischer Sinneswahrnehmungen.«⁵⁴ Das sicht-, aber unhörbare Glöckchen markiert als »Schlagton«⁵⁵ Filimonows einsetzenden Erinnerungsprozesses, der zwischen der aktuellen Filmszene und virtueller Vergangenheit oszilliert.

Die Sequenz, die Eisenstein für Ermlers Film anfertigte, ist exemplarisch für sein Konzept der »intellektuellen Montage [...], bei der es schon nicht mehr zu grob physiologischem Oberton-Klingen kommt, sondern zu einem Klingen intellektueller Obertöne, das heißt zu Konfliktbezügen intellektueller Begleiteffekte untereinander.«⁵⁶ Im Verlauf der Montage wird die historische Gegenüberstellung zweier Epochen zur Aufgabe eines individuellen Bewusstseins, die mittels des kinematographischen Instruments auf doppelte Weise gelöst wird. Einerseits entfaltet sich die Erinnerung als Schnittfolge von Bildern. Andererseits wird die Erinnerung im Film selbst als dezidiert filmisches Produkt thematisiert. Oksana Bulgakowa hat darauf verwiesen, dass jede Subsequenz von Eisensteins Montage-

52 In seinem Buch über Eisenstein schreibt Viktor Šklovskij: »Die Lokomotive ist eine Montageerfindung.« Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn*, übers. von Manfred Dahlke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 117.

53 Eisenstein, »Die vierte Dimension im Film«, S. 115–118 und 125.

54 Ebd., S. 118.

55 Ebd., S. 128: »In dem Moment, wo parallel zum Grundton Obertöne einsetzen, kommen sogenannte Schlagtöne auf, d. h. ein Typus von Schwingungen, die man schon nicht mehr als Ton, sondern eher als rein physische »Verschiebungen« des Wahrgenommenen rezipiert.«

56 Ebd., S. 129.

sequenz »deutliche filmische Selbstreferenzen aufweist«, die Komponenten der apparativen Anordnung aufgreifen, namentlich Projektionsfläche, Projektionsmaschine, Lichtstrahl und Malteserkreuz.⁵⁷

Als Filimonow wieder im Bild erscheint, hält er die Schachtel, die er zuvor krampfhaft umklammert hatte, zwischen seinen Zähnen. Seine Wahrnehmung wird an dieser Stelle nicht mehr nur visuell repräsentiert, sondern implizit durch eine akustische und haptische Sensorik erweitert. Er hält inne, und in einem Zustand der Verwirrung, in dem er nicht mehr zwischen dem mentalen Prozess der Assoziation von Erinnerungsbildern und dem Ding in seinen Fingern unterscheidet, hebt er dazu an, die Schachtel vorsichtig zu öffnen (Abb. 8.12). Als er sieht, dass sie leer ist, legt er sie enttäuscht, starr geradeaus blickend, vor sich auf den Tisch. Entscheidend für seinen Erinnerungsprozess sind nicht die spezifischen Eigenschaften des Objekts, das in seinen Händen liegt, sondern die Kombination der von ihm wahrgenommenen Gegenstände. Im weiteren Verlauf wird sich sein Blick auf einen weiteren Gegenstand, eine Nähmaschine, richten, mit der er sein sensorisches Instrumentarium erweitert. Allerdings verfügt er über dieses Objekt nicht mehr als Fetisch, der auf magische Weise seine Vergangenheit preisgeben könnte, sondern als Zeug im Sinne Heideggers,⁵⁸ mit dem er die Fragmente seiner Erinnerung wortwörtlich vernäht.⁵⁹ Wenngleich sich das Gedächtnis metaphorisch in der leeren Zigarettenschachtel verorten lässt, bildet es sich doch erst im Bezug auf die Wahrnehmung äußerer Gegenstände.

8.3 Nomologische Erinnerung

In Costa-Gavras' *Music Box* wird der Komplex des kollektiven Gedächtnisses hingegen als Frage der Schuld verhandelt. Im Film wird der ungarische Emigrant Mike Laszlo (Armin Müller-Stahl) angeklagt, als Kollaborateur Kriegsverbrechen im von den Nationalsozialisten besetzten Ungarn begangen zu haben. Seine Tochter Ann Talbot (Jessica Lange) übernimmt die Verteidigung ihres Vaters, dessen (Un)Schuld bis zum Ende des Films in Frage steht. Am Ende jedoch öffnet sie

57 Bulgakowa, »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild«, S. 44–49.

58 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 64–72, insbes. S. 67: »Zeug ist ›etwas, um zu‹, ein Mittel zu Zwecken, die von Menschen gesetzt sind.« Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen: Max Niemeyer 1986, S. 63–84, insbes. S 68.

59 Zum Diskurs der metaphorischen »Naht« zwischen den montierten Bildern und dem rezipierenden Subjekt ab 1965 siehe Jean-Pierre Oudart, »La suture«, *Cahiers du cinéma* 211 (1969), S. 36–39; ders., »La suture (2)«, *Cahiers du cinéma* 212 (1969), S. 50–55; Daniel Dayan, »The Tutor-Code of Classical Cinema«, *Film Quarterly* 28.1 (1974), S. 22–31; Stephen Heath, »Notes on Suture«, *Screen* 18.4 (1977), S. 48–76; Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford UP 1983, S. 194–236.

eine »Büchse der Pandora«⁶⁰, die wenig von der »Hoffnung« der Recherche übrig lässt, die Resnais in seiner Dokumentation inszeniert. Der Film inszeniert eine historische Entwicklung, die erst in den 1980er Jahren einen Platz im öffentlichen Bewusstsein und damit im kollektiven Gedächtnis erhielt: die US-amerikanische Gewährung von Asyl an nationalsozialistische Kriegsverbrecher nach dem Ende des zweiten Weltkriegs.⁶¹ An diese historischen Fakten erinnern Zeitzeugenberichte oder Akten, die zwar in Archiven gesammelt wurden, aber noch keinen Platz im institutionalisierten Wissen erhalten haben.

Im Film von Costa-Gavras wird das Archiv absolut im Sinne von Foucault. Sein weiter Archiv-Begriff bezeichnet weder die »Summe aller Texte« und Dokumente einer Kultur noch die architektonischen Orte, an denen Diskurse registriert und verwaltet werden. Für Foucault formiert sich im Archiv »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. [...] Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.«⁶² Das Archiv stellt in diesem Zusammenhang sowohl einen Möglichkeitsraum dar als auch die Begrenzung eines Kommunikationsraumes.

In *Music Box* treten beständig Zeitzeugen und Dokumente auf, die an ungestrafte Verbrechen erinnern und dem Film eine Archivfunktion überantworten. Zwar wird das Gerichtsverfahren gegen Laszlo aufgrund eines Aktenfundes eingeleitet, der einem spezifischen Archiv entstammt, dem Zugriff auf die Vergangenheit, durch den die Schuldhaftigkeit von Laszlo geklärt werden soll, stehen jedoch zahlreiche Komplikationen entgegen. Bereits die Anklage erfolgt, aufgrund der im Archiv (der Vereinten Nationen) unter Verschluss gehaltenen Zeugenaussagen, mit einer Verspätung von mehreren Jahrzehnten. Im Gerichtssaal werden Überlebende des Holocaust angehört, die von den Vergehen eines Kriegsverbrechers Zeugnis ablegen. Allerdings identifizieren sie im Gerichtssaal lediglich einen Täter anhand der Kopie eines alten Lichtbildausweises. Die entscheidende Frage des Gerichtsverfahrens lautet dementsprechend: Handelt es sich bei dieser Personifikation des Bösen, die sich einst Mishka nannte, tatsächlich um den Vater von Ann Talbot?

60 Siehe Kapitel 3.

61 Costa-Gavras selbst nennt John Loftus, *The Belarus Secret. The Nazi Connection in America*, New York: Knopf 1982; Allan Ryan, *Quiet Neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1984; Christopher Simpson, *Blowback. America's Recruitment of Nazis and Its Effects on the Cold War*, New York: Collier 1988. Gary Crowds, »Costa Gavras. Keeping Alive the Memory of the Holocaust« [1989], in: ders. und Dan Georgakas (Hg.), *The Cineaste Interviews 2. Filmmakers on the Art and Politics of the Cinema*, Chicago: Lake View 2002, S. 51–58, hier S. 52 f. Vgl. George Hickenlooper, »Costa-Gavras. State of Mind«, in: *Reel Conversations. Candid Interviews with Film's Foremost Directors and Critics*, New York: Carol 1991, S. 107–120, hier S. 118 f.

62 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 187 f.

Die Namensverwandtschaft mit dem englischen Pionier der Photographie, William Henry Fox Talbot, stellt in diesem Zusammenhang keinen Zufall dar. Den gesamten Film hindurch schlagen die Fotografien in der Szenographie eine Brücke zur Vergangenheit. Das Medium der Photographie dient im Zusammenhang mit dem Ausweisdokument vor Gericht als entscheidendes Indiz, das als ›objektive‹ Repräsentation persönliche Erinnerungen in Frage stellt. Von dem Gedenkbild am Grab ihrer Mutter, die im selben Alter starb,⁶³ in dem sich Ann zu Beginn der Verteidigung ihres Vaters befindet, bis zur Wohnung von Laszlo, in der Fotografien an sein früheres Leben und an eine vergangene Familienidylle erinnern.⁶⁴ Wiederholt betrachtet sich Ann Talbot im Spiegel,⁶⁵ während die Erkenntnisse, die sich im Verlauf der Gerichtsverhandlung (und im Verlauf des Films) offenbaren, das Bild, das sie sich von ihrem Vater gemacht hatte, verändern.

Anlässlich einer letzten Zeugenanhörung reist Talbot zusammen mit dem Richter Erwin Silver (James Zagel, als J. S. Block in den Credits aufgeführt)⁶⁶ und dem Staatsanwalt Jack Burke (Frederic Forrest) nach Budapest. Am Vorabend der Anhörung erhält sie unter mysteriösen Umständen in einer Schachtel Pralinen Dokumente zugespielt, die die Aussage dieses letzten Zeugen korrumpieren. Ein weiteres Dossier, das sie von ihrer Mitarbeiterin vor ihrer Abreise nach Ungarn erhalten hat, führt sie zur Schwester eines ehemaligen Bekannten ihres Vaters, Tibor. In der Wohnung der Schwester in Budapest erkennt sie Tibor auf einer Fotografie⁶⁷ als Mittäter von Mishka und erhält einen Abholschein für ein Pfandleihhaus in Chicago. Als sie den verpfändeten Holzkasten abholt, hält sie die eigentliche ›arca‹ des Films in Händen. Im Inneren des Kastens, dessen Deckelinnenseite mit einer handgemalten Tanzszene ausgestaltet ist, befindet sich eine Spieluhr. Als sie den Mechanismus (Abb. 8.13) in Gang setzt, erklingt eine Melodie und die Platte, auf der die Spieluhr befestigt ist, beginnt zu rotieren. Mit einem Wechsel der Melodie klappt die Platte zurück und fördert photographische Aufnahmen zu Tage (Abb. 8.14), die Laszlo mit den Szenen der Kriegsverbrechen assoziieren.⁶⁸ In Bild

63 *Music Box* (US 1989, R.: Costa-Gavras), 0:09:38–0:09:59.

64 Ebd., 0:28:06–0:28:32.

65 Ebd., 0:14:08–0:14:35 und 0:21:01–0:21:05.

66 Crowds, »Costa Gavras«, S. 58.

67 *Music Box* (1989), 1:42:05–1:42:42.

68 Eine zweite Spieluhr findet sich im Büro ihres Ex-Schwiegervaters Harry Talbot (Donald Moffat), der angeblich für den US-Geheimdienst tätig und mit dem 1987 der »Verbrechen gegen die Menschlichkeit« schuldig gesprochenen SS-Kriegsverbrecher Klaus Barbie bekannt war. *Music Box* (1989), 0:16:54–0:17:10, vgl. 1:22:00–1:22:36. Ann öffnet sie, als Talbot den Holocaust als »the world's sacred cow« bezeichnet und die Unbefangenheit des betrauten Richters Silver aufgrund dessen jüdischer Religionsangehörigkeit in Frage stellt (0:18:33–0:19:35). Harry Talbots Antisemitismus tritt in der Äußerung, der Holocaust sei eine Fiktion, offen zu Tage (0:48:53–0:49:33).

und Ton wird hier auf medienspezifische Weise eine Vergangenheit aufgerufen, welche die Erinnerungen der Zeitzeugen unmissverständlich illustrieren.

In Costa-Gavras' *Music Box* wird somit die Peripetie des Films von der Bewegung einer Spieluhr in einem Kasten herbeigeführt. Neben der Trommel der Spieluhr bringt die Rotation der Zahnräder auch Fotografien ans Licht, auf denen die Protagonistin ihren Vater als Holocaust-Verbrecher erkennt. In dem Moment, da die belastenden Bilder im Filmbild erscheinen, verändert sich auch die Tonart der Spieluhr, sodass die Modulation der Melodie zu Moll mit der quälenden Gewissheit korrespondiert, dass ihr Vater am Holocaust beteiligt war. In den Fotografien erhalten die begangenen Verbrechen gegen die Menschlichkeit eine konkrete Gestalt. Die vergangenen Ereignisse stoßen in dieser Zeitkapsel auf eine Resonanz, die von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der Gegenwart ist. Das Echo aus der Vergangenheit, in der Gestalt von Schnappschüssen, stellt die Vorstellung der Protagonistin von ihrem Vater als fürsorgliches Familienoberhaupt auf den Kopf.

Wenngleich es sich bei *Music Box* um ein Justizdrama handelt, ist nicht das Gericht die entscheidende Institution.⁶⁹ Letztendlich führen die Infragestellung der Authentizität des Ausweisdokuments und die vermeintliche Befangenheit der Zeitzeugen zum Freispruch von Laszlo. Die eigentliche Beweisführung, die seine Täterschaft nachweist, vollzieht sich jedoch außerhalb des Gerichtsaals. Der Richterspruch der institutionalisierten Justiz entspricht dabei dem von Derrida beschriebenen restriktiven Charakter des Archivs (es kann nur über das richten, worüber es verfügt), was durch eine Pluralisierung der Wissensspeicher in der Diegese⁷⁰ des Films als Archiv unterlaufen wird. Tatsächlich sind das Drehbuch von Joe Eszterhas und die Regie von Costa-Gavras von einem Bewusstsein für die Strafprozesse gegen Klaus Barbie und John Demjanjuk geprägt, die als Präzedenzfälle in die Geschichte eingingen.⁷¹ Maßgeblich für das moralische Urteil

69 Ein Umstand, der durch die Tatsache verstärkt wird, dass der Entzug der Staatsbürgerschaft als »bench trial« ohne Geschworene verhandelt wird. Northwestern University School of Law, »Denaturalization and the Right to Jury Trial«, *Journal of Criminal Law and Criminology* 71.1 (1980), S. 46–50. Zur Rolle der Jury im Gerichtsfilm und seinem identifikatorischen Potenzial siehe Carol J. Clover, »Judging Audiences: The Case of the Trial Movie«, in: Christine Gledhill und Linda Williams (Hg.), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold 2000, S. 244–264.

70 Clover, »Judging Audiences«, S. 247: »The word ›diegesis‹ is particularly appropriate in this connection, given its original Greek referent: the recital of facts in court of law. The term was imported into film studies by Étienne Souriau [sic!], from Aristotle, who in the *Rhetoric* speaks of the ›survey of actions‹, the account of ›the actions themselves‹, and in a lawsuit, a form of ›narration‹.« Étienne Souriau, »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«, *Revue Internationale de Filmologie* 2.7/8 (1951), S. 231–240. Vgl. Frank Kessler, »Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, *Montage AV* 6.2 (1997), S. 132–139.

71 Vgl. Crowdus, »Costa Gavras«, S. 52.

des Films sind die Fotografien aus der Music Box, die nicht als Beweismittel in das Gerichtsverfahren eingebracht werden. Im Verlauf des Films schreibt sich die Rekonstruktion der Kriegsverbrechen durch die Zeitzeugen (»anámñesis«) zwar in die niedergelegte Erinnerung (»hypómnema«) des Archivs ein,⁷² ohne jedoch den Schuldigen zu verurteilen. Diese »hypómnema« unterscheidet sich damit von der »anámñesis« der Zeitzeugen, die von Ann Talbot auf eine medienspezifische Weise verifiziert wird und damit ihrer zukünftigen »mnéme« zugrunde liegt, die das Verhältnis zu ihrem Vater prägt und nachhaltig verändert.



Abb. 8.13 & 8.14: In Bewegung versetzt, fördert die Music Box aus Costa-Gavras' gleichnamigem Film (1989) photographische Beweise für die Kriegsverbrechen von Mike Laszlo.

Anders als bei Eisenstein wird in *Music Box* das Bild des fürsorglichen Familienvaters dem virtuellen Bild des gewissenlosen Mörders gegenübergestellt. Wie im Film von Friedrich Ermler ist der temporale Konflikt im räumlichen Einschluss einer Kiste lokalisiert, der sich in einer selbstreflexiven Inszenierung der Medientechnologie entfaltet. Sowohl die amnestisch getilgte Erinnerung an eine Vergangenheit als Soldat in *Oblomok Imperii* als auch die Erinnerung an die verschwiegene Vergangenheit in *Music Box* haben existenzielle Konsequenzen für die Protagonisten – im Hinblick auf die Identität der Familie Laszlo kommt die Öffnung der Spieluhr einer Öffnung der Büchse der Pandora gleich.

Zusätzlich schlägt die Music Box einen grausamen Ton an, indem sie zwar ihre Melodie beim Erscheinen der Fotografien verändert, aber auch wieder zur ursprünglichen Tonalität zurückkehrt. Grausam erscheint in diesem Zusammenhang weniger die Vergangenheit, sondern das diachrone Verhältnis zu den vergangenen Ereignissen, das ebenso von Erinnerung wie von Vergessen geprägt sein kann. Die »Synchrese«⁷³ scheidet damit den Effekt der Enthüllung von den Tatsachen der historischen Entwicklung, die Eigenzeitlichkeit eines Affektes vom zeitlichen Verlauf.

72 Zum Verhältnis von Gedächtnis bzw. Anamnese und Archiv siehe Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 24 f.

73 Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], Paris: Armand Colin 2017, S. 73: »La synchrèse (mot que nous avons forgé en 1990 en combinant »synchronisme« et »synthèse«) est la soudure perceptive irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle.«

Wenngleich die Institution der Rechtsprechung in *Music Box* nicht die richtende Instanz verbürgt, mahnt sie an die gesetzgebende, d. h. nomologische Funktion der Erinnerung. Nach der fehlgeschlagenen Anhörung des letzten Zeugen, die zu Laszlos Freispruch führt, fordert der Staatsanwalt Ann Talbot dazu auf, das Donauufer aufzusuchen, um die Spiegelung ihres Gesichts im Wasser zu betrachten. Damit ruft er das Ufer des Flusses – dessen blutrot verfärbtes Wasser im Laufe des Prozesses zu einem Symbol des Holocaust wurde – als Option einer Kontemplation und Selbsterkenntnis auf. Der Weg an die Donau, deren Wasseroberfläche in einer langen Einstellung das gesamte Bild füllt,⁷⁴ führt sie letztendlich zur Entscheidung für den bis dahin vermiedenen Besuch bei Tibors Schwester, der sie zur *Music Box* führt.

Am Ende des Films verfasst Ann Talbot einen Brief an den Staatsanwalt, dem sie die kompromittierenden Fotografien beilegt, die sie der Spieluhr entnommen hat. Die Niederschrift des Briefs, der mit den Worten »I went down to the riverbank« beginnt, wird in einer »intellektuellen Montage« erzählt, in der sowohl die Bilder aus der Spieluhr als auch die Großaufnahme der Donau zwischengeschnitten sind. Mit ihrer Signatur⁷⁵ autorisiert sie letztlich ein ethisches Urteil, das dazu führt, dass sich das im Film dramatisierte Wissen in die Zeitung und damit in das diegetische kollektive Gedächtnis einschreibt.

Eingeschlossene Räume im Film lokalisieren Wissen, mit ihnen werden Erinnerungsprozesse im Film inszeniert und sie nehmen eine Scharnierfunktion in Filmen ein, deren Evaluation der thematisierten Verhältnisse sich durch Erinnerungskisten verändert. Im Film fungiert die Box damit sowohl als Speichermedium als auch als Schnittstelle, die den Zugriff auf gespeicherte Informationen ermöglicht.

In Costa-Gavras' *Music Box* dient das titelgebende Gehäuse als Echokammer, in der die verschwiegenen Ereignisse der Vergangenheit widerhallen. Das spezifische Potenzial der Akustik, ihre inhärente Zeitlichkeit und die Beziehung des Klangs zum filmischen Raum sind im Folgenden näher zu bestimmen.

74 Die Großaufnahme der Donau wird in einer diagonalen Einstellung gezeigt, die der Schlusseinstellung aus Michael Snows *Wavelength* (CA/US 1967) gleicht. Vgl. Kapitel 6.6.

75 Vgl. Jacques Derrida, »Signature événement contexte«, in: *Marges de la philosophie*, Paris: Editions du Minuit 1972, S. 365–393.

9. Resonanzräume und Inversion

Actually a box, in appearance, is purely and simply a right-angled parallelepiped, but when you look at it from within it's a labyrinth of a hundred interconnecting puzzle rings.¹

Abe Kobo, *The Box Man*

Anlässlich der 49. Biennale in Venedig erhielten Janet Cardiff und George Bures Miller 2001 den Sonderpreis der Jury für ihre Installation *The Paradise Institute*. Ihr »Paradies« befindet sich in einer »minimalistischen Holzbox«², die über wenige Treppenstufen durch zwei Türen zu betreten ist. Sobald man im Inneren auf einem der in zwei Rängen angeordneten Kinossessel Platz genommen hat, blickt man von der Loge eines Kinosaals in miniature auf eine Leinwand. Die Simulation dieses Kinoerlebnisses wird durch Kopfhörer vervollständigt, in deren binauraler Geräuschkulisse allerdings nicht nur Klänge zu hören sind, die mit dem Film auf der Leinwand in Verbindung stehen, sondern auch »Störgeräusche«, durch die sich andere, fiktive Kinobesucher bemerkbar machen. Mitunter aber scheint es auch Korrespondenzen zwischen der Diegese und den Klängen aus dem Zuschauerraum zu geben. So erwacht ein Protagonist nach dem Klingeln eines Mobiltelefons im »Zuschauerraum«, und auf die Frage der lediglich akustisch präsenten Sitznachbarin, ob man darauf geachtet habe, vor dem Verlassen der Wohnung den Herd auszuschalten, sind auf der Leinwand die Bilder eines brennenden Hauses zu sehen.³ In *The Paradise Institute* gibt es demnach nicht nur

1 Abe Kobo, *The Box Man. A novel*, übers. von E. Dale Saunders, New York: Vintage 2001, S. 178.

2 Pamela C. Scorzin, »MetaSzenografie. ›The Paradise Institute‹ von Janet Cardiff und George Bures Miller als inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetizistischen Szenografie«, in: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld: transcript 2009, S. 301–314, hier S. 303.

3 Vgl. Ken Johnson, »Janet Cardiff and George Bures Miller. ›The Paradise Institute‹«, *The New York Times* (12. April 2002), www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-janet-cardiff-and-george-bures-miller-the-paradise-institute.html (letzter Zugriff: 16.04.2019); Scorzin, »MetaSzenografie«, S. 304.

einen Bildraum, auf den sich die gehörten Geräusche beziehen lassen,⁴ sondern einen zweiten Resonanz-Raum, das Auditorium.

Cardiff und Bures Miller unterscheiden bei der Beschreibung ihrer Installation zwischen dem Film und dem architektonischen Raum, in dem er rezipiert wird: »[T]he ›visual film‹ and its accompanying soundtrack that unfolds before the viewers; layered over this is the ›aural action‹ of a supposed audience.«⁵ Im Gehäuse von Cardiff und Bures Miller entsteht damit ein »inszenatorischer Hyperraum«⁶, der den Bildraum als Resonanzraum von der subjektiven Resonanz des Publikums scheidet. Der Klang aus den Kopfhörern suggeriert in diesem eingeschlossenen Raum, dessen Perspektive die Illusion eines tatsächlichen Kinobesuchs erzeugt, zwei Räume: einerseits die klangliche Simulation eines Kinobesuchs und andererseits einen Raum, in dem Klänge in Korrespondenz zum Filmbild stehen, die auf einem »audiovisuellen Vertrag« basiert: ein symbolischer Pakt der Konvention, in dem der/die RezipientIn davon ausgeht, Bild und Ton stünden in wirklichem Zusammenhang.⁷ Obgleich die Verursacher der »aural action« einer klanglichen Fiktion entsprechen und nicht körperlich im Kasten der Installation anwesend sind, erzeugt der Klang eine unmittelbare Körperlichkeit.

In seiner Theorie des Films beschrieb bereits Siegfried Kracauer »die materiellen Qualitäten, die Geräusche jeder Art, identifizierbar oder nicht, aufweisen.« Entscheidend für die Arbeit des Filmregisseurs, so Kracauer, sei weniger die »Geräuschsymbolik« als vielmehr ihre »materielle Realität«.⁸ Im Bezug auf den Film manifestieren sich diese Klangkörper in einem Raum, der parallel zum Bildraum existiert. »Sämtliche Vorstellungen, die ein Geräusch erwecken mag, kreisen mehr oder weniger um seine Quelle.«⁹ Im Bezug auf die Geschlossenheit der digetischen Konstruktion sind die Geräusche der Produktionstechnik jedoch im Regelfall als Klangquelle unerwünscht. So erforderte die Transition zum Tonfilm ab den 1920er Jahren den Einsatz von schalldämmenden Kästen. Filmkameras wurden in sogenannte »sound blimps« eingefasst, um die Betriebsgeräusche zu dämpfen, die bei der Aufzeichnung von Simultanton von der Bildhandlung abgelenkt und auf die zugrundeliegende Technologie hingewiesen hätten.

4 Michel Chion spricht von einem magnetischen Effekt (›aimantation spatiale‹). Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], Paris: Armand Colin 2017, S. 78–80.

5 Janet Cardiff und George Bures Miller, »The Paradise Institute«, http://cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html# (letzter Zugriff: 16.04.2019).

6 Scorzin, »MetaSzenografie«, S. 308–313.

7 Vgl. Chion, *L'audio-vision*, S. 18.

8 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 177 f.

9 Ebd., S. 179.

Generell lassen sich Klangquellen nur schwer lokalisieren, da sich Schall diffus ausbreitet und von unterschiedlichen Oberflächen reflektiert wird. »La vision humaine est *partielle et directionnelle*, comme celle du cinéma«, bemerkt Michel Chion, »l'audition, elle, est *omnidirectionnelle*.«¹⁰ Zwar könnten Klänge in einem Resonanzraum (z. B. einer Lautsprecherbox) lokalisiert werden, ihre originäre Quelle wäre damit aber keineswegs identifiziert. Die Membran eines Lautsprechers erzeugt Schallwellen, die Ursache für das Erklingen eines Musikstücks mag aber unter der Nadel zu finden sein, welche die Rillen einer Schallplatte abtastet. Der Klang eines Instruments, der in einer Klangaufnahme zu hören ist, kann darüber hinaus sowohl aus einem binären Code hervorgegangen sein, als auch aus dem Resonanzkörper eines Musikinstrumentes oder einem Kehlkopf (engl. »voice box«) stammen. Und im Gegensatz zum Blick vermag es der Schall, materielle Begrenzungen wie Zimmerwände zu überwinden und einen Innenraum, in dem die Geräusche klingen, in einen Resonanzraum zu wandeln.¹¹ Bild und Klang entfalten ergo eine unterschiedliche Relation zum filmischen Raum.

Der »audiovisuelle Vertrag« kommt erst in Momenten zustande, in denen Klänge die sichtbaren Objekte in Klangkörper wandeln. Die Synchrese entsteht dementsprechend immer in einem konkreten inszenatorischen Raum. Wobei die Klangqualität wiederum räumliche Informationen liefert. Eingeschlossene Räume stehen nicht nur *pars pro toto* für den diegetischen Raum, sondern führen die räumlichen Dimensionen direkt vor Augen. Welche Funktion erhält demnach das Motiv der Box in der Relation zum ungerichteten (»omnidirectionnelle«) Schallereignis, das im Filmraum erklingt? Welche Rolle spielen räumliche Einschlüsse in Szenen ohne ersichtliche Klangquelle? Und wenn Filme stets in einer konkreten Wahrnehmungssituation rezipiert werden, kann ein erweiterter Begriff des »Klangkörpers« dazu dienen, ein Verhältnis zwischen Klangräumen zu stiften, die getrennt auf der Leinwand erscheinen?

Um das selbstreflexive Potenzial im räumlichen Zusammenspiel aus Bild und Klang im Film näher zu untersuchen, werden im Folgenden zwei Filme herangezogen. In beiden wird ein Filmraum entworfen, in dem sich die klangliche Dimension nicht auf eine supplementäre Funktion beschränkt, sondern als »materielle Realität« manifestiert. Und im Zentrum beider Filme steht eine Box bzw. eine Schachtel, durch die zentrale Ideen zum Ausdruck kommen. David Lynch,

10 Vgl. Michel Chion, *La voix au cinéma* [1982], Paris: Cahiers du cinéma 1993, S. 29 (Hervorhebungen im Original).

11 Im Zentrum von Francis Ford Coppolas *The Conversation* (US 1974) steht die Interpretation von Ereignissen in Räumen, die unsichtbar, aber hörbar sind – eine akustische »locked-room mystery« (siehe Kapitel 7.1.).

der sich selbst als »soundman«¹² stilisiert, inszeniert in *Mulholland Drive* (2001) ein diskrepantes Verhältnis von Klängen und sichtbaren Resonanzkörpern, das in der *Silencio*-Episode ihren Höhepunkt erreicht. An der Schnittstelle der beiden Teile, aus denen sich *Mulholland Drive* zusammensetzt, steht eine enigmatische blaue Box. Jim Jarmuschs *The Limits of Control* (2009) hingegen entwickelt ein Ensemble von Hypothesen über das Zusammenspiel von Bild und Klang, das im Film im Zuge von Monologen thematisiert wird und sich in der Szenographie des filmischen Verlaufs niederschlägt. Mit dem wiederholten Austausch von nahezu identischen Zündholzschachteln verändern sich die Wahrnehmungsp Paradigmen, innerhalb derer der Film operiert. Dabei steht die Erweiterung des Wahrnehmungsfeldes um eine explizite klangliche Dimension in Verbindung mit einem Diskurs über den Traum, der zur Realisierung von *The Limits of Control* geführt und die Rezeption von *Mulholland Drive* nachhaltig geprägt hat.

Die Begriffe der »Resonanz« und der »Inversion« werden im Folgenden nicht metaphorisch aufgefasst, sondern im Zusammenhang ihrer filmischen Inszenierung. In erster Linie bezieht sich dieses Kapitel damit auf den Tonfilm, obgleich mittlerweile kein Zweifel mehr daran besteht, dass auch der Film vor der Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre »nie wirklich stumm war«¹³.

9.1 Unmögliche Filmräume in *Mulholland Drive* (2001)

Im Zentrum von *Mulholland Drive*¹⁴ stehen zwei Frauen, die sich zueinander wie Doppelgängerinnen verhalten. Der Film beginnt mit der Flucht von Rita (Laura Elena Harring) vom Schauplatz eines Autounfalls, der sich auf dem titelgebenden Mulholland Drive ereignet hat.¹⁵ Rita findet bei Betty (Naomi Watts) Unterschlupf,

12 Michel Chion, *David Lynch*, Paris: Cahiers du cinéma 1992, S. 222: »People call me a director, but I really think of myself as a soundman.«

13 Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 167 f.; Karl Sierek, »Filmwissenschaft«, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 125–141, hier S. 127: »Musikanten, Geräuschemacher und Filmerzähler trugen schon wenige Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung 1895 zur Konstruktion eines ebenso dichten wie plastischen Vorstellungsraums bei. Sie nutzten den Effekt omnidirektionaler Ausbreitung der Schallwellen und ihre ganzkörperliche Wahrnehmung durch den Zuschauer geschickt aus, um im Einklang mit den Bildern den anderen, abwesenden, imaginär-diegetischen Raum zu erzeugen.«

14 Neben der ausgeschriebenen Form des Filmtitels existiert eine weitere, verkürzte. Als »Mulholland Dr.« erscheint der Filmtitel zwei Mal in Gestalt eines Straßenschildes im Film, am Ende des Abspanns steht hingegen die ausgeschriebene Fassung.

15 Bereits der Name »Rita« verweist auf ein Spiel mit Identitäten. Die von Laura Harring verkörperte Figur, die infolge des Unfalls an Amnesie leidet, adaptiert den Namen von Rita Hayworth, den sie von einem Filmplakat zu *Gilda* (US 1946, R.: Charles Vidor) abliest. *Mulholland Drive* (US

einer angehenden Schauspielerin, und die beiden begeben sich auf eine Spurensuche nach den Hintergründen des Unfalls. In einem fremden Apartment finden sie die verwesene Leiche einer Frau namens Diane Selwyn. Sichtlich von diesem Fund verstört, schreckt Rita in der darauffolgenden Nacht mit dem Wort »silencio« und der Phrase »No hay banda. No hay orchestra« aus dem Schlaf und führt Betty in ein eigentümliches Theater, in dem sie Zeuginnen von Performances werden, die die Authentizität von Klangquellen grundsätzlich in Frage stellen. Am Ende der Aufführung im Film zieht Betty eine blaue Box aus ihrer Handtasche, die, sobald sie geöffnet wird, in den zweiten Teil des Films überleitet, mit dem sich die Figurenkonstellation radikal verändert. Naomi Watts verkörpert nun Diane Selwyn, die sich von ihrem Bett erhebt, als hätte sie nur geschlafen,¹⁶ und Laura Harring nimmt die Rolle der erfolgreichen Schauspielerin Camilla Rhodes ein. Im weiteren Handlungsverlauf stellt sich heraus, dass Dianes unerwidertes Verlangen nach Camilla zu einem Auftragsmord an Camilla und letztendlich zu ihrem Selbstmord führt, mit dem der Film endet.

Der zweiteilige Aufbau spiegelt einerseits die nonlineare Produktionsgeschichte von *Mulholland Drive*. 1999 zunächst als Pilot für eine Serie vom Sender ABC produziert (125 Min.), fiel dieser zunächst starken Kürzungen zum Opfer (88 Min.), bevor die Serie vorerst auf Eis gelegt wurde. Im darauffolgenden Jahr sicherte sich Studio Canal Plus die Rechte und finanzierte die Umsetzung von *Mulholland Drive* als Feature Film, für den Lynch weitere Szenen drehte (147 Min.).¹⁷ Andererseits rufen die Aufteilung des Films in zwei in sich geschlossene, aber inkom-

FR 2001, R.: David Lynch), 0:25:01–0:25:12. Fabienne Liptay, »Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?«, in: dies. und Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik 2005, S. 307–335, hier S. 321: »Wie eine Denkblase erscheint der Plakatausschnitt links über ihrem Spiegelbild, in einem kleinen runden Schminkspiegel, der gewissermaßen als ›Bild im Bild im Bild‹ figuriert. Die Komposition reflektiert hier die Verschachtelungen und Mehrfachspiegelungen der Erzählung, die Lynch nach dem Prinzip der *mise en abyme* (André Gide) montiert.« Zur ›mise en abyme‹ siehe Kapitel 6.5. Zum spiegelbildlichen Verhältnis der Schauspielerin Rita Hayworth zur fiktiven Figur Gilda siehe Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, New York: Columbia UP 2007, S. 253; David Roche, »The Death of the Subject in David Lynch's ›Lost Highway‹ and ›Mulholland Drive‹«, *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 2.2 (2004), <http://erea.revues.org/432> (letzter Zugriff: 17.04.2019), Abs. 33.

16 Vgl. *Mulholland Drive* (2001), 1:35:43, 1:56:20 und 1:56:52.

17 Zur Entwicklung des Pilotfilms zum Feature Film *Mulholland Drive* siehe Warren Buckland, »A Sad, Bad Traffic Accident: The Televisual Prehistory of David Lynch's Film ›Mulholland Dr.‹«, *New Review of Film and Television Studies* 1.1 (2003), S. 131–147; Robert Miklitsch, »Real Fantasies: Connie Stevens, ›Silencios, and Other Sonic Phenomena in ›Mulholland Drive‹«, in: Jay Beck und Tony Grajeda (Hg.), *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urbana: University of Illinois Press 2008, S. 233–247, hier S. 233. Vgl. Martha P. Nochimson, »Mulholland Drive«, *Film Quarterly* 56.1 (2002), S. 37–45, hier S. 45.

patible, Teile sowie die Wiederholung desselben Personals in unterschiedlichen Rollen das Konzept des Möbiusbandes in Erinnerung, mit dem Co-Autor Barry Gifford die Struktur von *Lost Highway* (David Lynch, 1997) beschrieb:

We realized we didn't want to make something that was linear, and that's why the Moebius strip [as the film's structure]. A Moebius strip is a long strip of paper curved initially into a circle, but with one end flipped over. The strip now has only one side that flips both inside and outside the shape. [...] It made it easier to explain things to ourselves and keeping it straightforward. The story folds back underneath itself and continues.¹⁸

Sowohl in *Lost Highway* wie auch in *Mulholland Drive* wird eine kohärente Handlungsebene im Verlauf des Films durch eine andere Ebene abgelöst. Die räumlichen Verhältnisse der Diegese bleiben unverändert, aber die Schauspieler übernehmen andere Rollen, die sich zum Teil fundamental unterscheiden.

Die Umkehrung der Verhältnisse vollzieht sich in beiden Filmen in einem isolierten Raum, in dem sich die zentralen Figuren alleine aufhalten. In *Lost Highway* ereignet sich der Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Films als Metamorphose von Fred Madison (Bill Pullman) zu Pete Dayton (Balthazar Getty), der seinen Platz in Einzelhaft einnimmt.¹⁹ Diese Transposition steht am Ende einer Montage, die einsetzt, nachdem sich die Einstellung von der geschlossenen Zellentüre wie ein Vorhang zu einem anderen Bildraum öffnet. Die Zelle bleibt unverändert, während sich die Figurenkonstellation in diesem eingeschlossenen Raum und außerhalb des Gefängnisses grundlegend wandelt. In *Mulholland Drive* wiederum wird die Umkehrung der Verhältnisse durch den Besuch im Theater *Silencio* eingeleitet, an dessen Ende Betty eine metallisch-blaue Box aus ihrer Handtasche zieht.

In *Mulholland Drive* hingegen ereignet sich der Moment der Verkehrung auf folgende Weise: Rita und Betty begeben sich gemeinsam in das Schlafzimmer von Bettys verreister Tante, um nacheinander auf unerklärliche Weise zu verschwinden. Als Rita den Schlüssel aus seinem Versteck – einer Hutschachtel – hervorholt, gerät Betty für kurze Zeit aus dem Bildraum und ist anschließend spurlos verschwunden. Alleingelassen öffnet Rita die enigmatische blaue Box und verschwindet ebenfalls, nach einem Kamerazoom, in das dunkle Innere der Box. Die Box fällt zu Boden und hat sich, nachdem die Kamera an dieselbe Stelle zurückkehrt, buchstäblich in Luft aufgelöst. Es folgt eine Montage, durch die der Film

18 Ron Wells, »Lost Highway Screenwriter Barry Gifford«, *Film Threat* 3.2 (1997), www.lynchnet.com/lh/lhgifford.html (letzter Zugriff: 17.04.2019). Vgl. Chris Rodley (Hg.), *Lynch on Lynch. Revised Edition*, New York: Faber and Faber 2005, S. 267.

19 *Lost Highway* (US/FR 1997, R.: David Lynch), 0:47:47–0:49:25.

vom Schlafzimmer der Tante in das Schlafzimmer von Diane Selwyns Apartment überleitet. Suggestiert wird ein unmöglicher Filmraum, in dem beide Zimmer aneinander angrenzen. Im Zuge dieser Montage wiederholt sich die Einstellung der auf dem Bett liegenden Diane Selwyn. Allerdings variieren die Einstellungen in drei Ab- und Aufblenden: Zunächst ist die Haut der Frau eben; in einer zweiten Einstellung weist sie Zeichen der Verwesung auf, die Matratze ist aufgebrochen und die Füllung quillt hervor; und in einer dritten Einstellung hat die Frau nicht länger dunkles Haar oder trägt ein schwarzes Nachthemd. Stattdessen erhebt sich, aus der gleichen Position, Naomi Watts in der Rolle der Diane Selwyn, ge- kleidet in ein helles Nachthemd.

Jennifer M. Barker beschreibt diese Montage als Moment einer »double vision«, einer »halluzinatorischen Wahrheit«, das sich als Motiv wiederholt:

Throughout *Mulholland Drive* [...] there are cinematic flourishes that give us a dose of double vision: disorienting lap dissolves, dizzying uses of focus-pulling, and one remarkable superimposition that interrupt vision in a very literal, palpable way to show us the mismatch between the two maps. These instances reveal the work involved in aligning the two maps or »planes«.²⁰

Die beiden Handlungsstränge der korrespondierenden Filmteile gehen von diesen beiden Schlafzimmern aus und verhalten sich zueinander wie die beiden scheinbar geschiedenen Seiten eines Möbiusbandes. Das Eindringen in die Box, einen eingeschlossenen Raum in der Diegese, gleicht dem Übertritt in eine andere Dimension derselben diegetischen Welt, in der sich die Verhältnisse verkehrt haben. Naomi Watts verkörpert nicht mehr die selbstlose, naive, talentierte Neuentdeckung, sondern eine gescheiterte Schauspielerin mit gebrochenem Herzen, und Laura Elena Harring hat sich von der mysteriösen Unschuld ohne Gedächtnis in eine berechnende Karrieristin verwandelt. Die Metamorphosen beider Filme ereignen sich vor einer Klangkulissee, deren Kontinuität im starken Kontrast zu den sichtbaren Veränderungen steht. Während sich die sichtbaren Verhältnisse wandeln, zeugt die klangliche Ebene von der Kontinuität eines in sich geschlossenen Aktes. Dabei hat die ausbleibende kritische Berücksichtigung der klanglichen Dimension zuweilen in einen reduzierenden Rückfall in etablierte Deutungsmuster geführt.

20 Jennifer M. Barker, »Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«, *Paragraph* 31.2 (2008), S. 236–251, hier S. 248 f.

9.2 Resonanz in der Rezeption

Ungeachtet der Polyvalenz des Films herrscht in der Mehrzahl der Interpretationen befremdliche Einigkeit darüber, dass es sich bei dem ersten Abschnitt von *Mulholland Drive* um einen Traum von Diane handelt.²¹ Anlass zu dieser Annahme geben vor allem der Auftritt des Cowboys (Lafayette Montgomery), der Diane mit den Worten »Hey pretty girl, time to wake up« zu wecken scheint, sowie eine subjektive Kamerafahrt am Anfang des Films, die auf demselben Bett zur Ruhe kommt.²² Implizit folgen die AdvokatInnen einer Traumdeutung damit Sigmund Freuds Methode der »narrativen Integration«,²³ die zuweilen durch das begriffliche Instrumentarium von Jacques Lacan ergänzt wird, um die Motivation von Diane und die komplexe Handlung des Films als Begehrensstruktur auszulegen.²⁴

In beiden psychoanalytischen Lesarten erhält die blaue Box eine Schlüsselposition. So schreibt Debra Shostak: »An image that appears in key scenes, the blue box offers a mystery to be solved to audience and characters alike. It is a por-

21 Der Artikel von Bill Wyman, Max Garrone und Andy Klein nimmt eine Vorreiterrolle ein: »Everything you were afraid to ask about ›Mulholland Dr.‹«, *Salon* (24.10.2001), www.salon.com/2001/10/24/mulholland_drive_analysis/ (Letzter Zugriff: 17.04.2019). Vgl. Robert A. Rushing, »Blink: The Material Real in ›Caché‹, ›Mulholland Dr.‹ and ›Doctor Who‹«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 30.1 (2011), S. 21–34, hier S. 34. N. Katherine Hayles und Nicholas Gessler schlüsseln *Mulholland Drive* nach Länge und dem ontologischen Status der Segmente auf. N. Katherine Hayles und Nicholas Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and ›Mulholland Drive‹«, *PMLA* 119.3 (2004), S. 482–499, hier S. 491–493.

22 Victor A. Ferretti, »Der hypostasierte Raum in David Lynchs ›Mulholland Drive‹«, in: Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 271–280, hier S. 272; Martha P. Nochimson, »All I Need is the Girl: The Life and Death of Creativity in ›Mulholland Drive‹«, in: Erica Sheen und Annette Davison (Hg.), *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London: Wallflower 2004, S. 165–181, hier S. 167; Jay R. Lentzner und Donald R. Ross, »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«, *American Imago* 62.1 (2005), S. 101–123, hier S. 104; Debra Shostak, »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in ›Mulholland Drive‹«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 28.1 (2008), S. 3–21, hier S. 6 und 14.

23 Lentzner und Ross machen die Verbindung zwischen der Traumthese und Sigmund Freuds Traumdeutung explizit. Lentzner und Ross, »The Dreams That Blister Sleep«. Vgl. Roger F. Cook, »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, *Quarterly Review of Film and Video* 28.5 (2011), S. 369–381, insbes. S. 370 und 377. Zur Begriffsgeschichte der Opposition von »Attraktion« und »narrativer Integration« siehe Warren Buckland, »A Rational Reconstruction of ›The Cinema of Attractions‹«, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 41–55.

24 Vgl. McGowan, *The Impossible David Lynch*, S. 194–219.

tal into a realm of suppressed knowledge.«²⁵ Dabei soll es sich vorwiegend um das von Diane verdrängte Wissen um den Mord an Camilla handeln, das durch einen blauen Schlüssel symbolisiert wird. Ohne sich explizit auf eine psychoanalytische Theorie zu beziehen, konstatieren Hayles und Gasser:

Like Pandora's box, the blue box symbolizes the knowledge that Diane ordered Camilla's murder, and the blue key she finds in her apartment indicates that the murder has been committed. Diane awakens on her bed. The dream has failed to solve her problems, which now confront her with new terror.²⁶

Für die RezipientInnen kombiniert sich das Wissen um den begangenen Mord retrograd aus Dianes Dialog mit einem Auftragsmörder (Mark Pellegrino) in Winkie's Diner²⁷ und der Präsenz eines blauen Schlüssels in Dianes Apartment, der vom Abschluss der Tat zeugen soll (und welcher ein letztes Mal vor Dianes Suizid erscheint).²⁸ Die multiple Brechung durch (Tag-)Träume lässt es allerdings offen, ob es sich bei dem blauen Schlüssel um einen semantischen Marker handelt, der in einem kohärenten Verhältnis zu den anderen Segmenten des Films steht.

Lentzner und Ross, die *Mulholland Drive* als »master class in Freudian dream theory«²⁹ lesen, bringen hingegen die unergründliche Tiefe des mysteriösen Objekts mit Freuds Annahme in Verbindung, dass jeder Traum einen »Nabel« aufweist, der sich einer vollkommenen Interpretation entzieht.³⁰ »In den bestgedeuteten Träumen«, heißt es bei Freud,

muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.³¹

25 Shostak, »Dancing in Hollywood's Blue Box«, S. 3.

26 Hayles und Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality«, S. 497.

27 *Mulholland Drive* (2001), 2:16:06–2:17:56.

28 Ebd., 1:58:46–1:58:55, 2:18:59 und 2:19:40.

29 Lentzner und Ross, »The Dreams That Blister Sleep«, S. 120.

30 Ebd., S. 109 und 122.

31 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900], Frankfurt a. M.: Fischer TB 2010, S. 517.

In der psychoanalytischen Lektüre wird die Box zu einem blinden Fleck stilisiert, der die Interpretation von *Mulholland Drive* als Spekulation über eine Traumbedeutung legitimiert. Im Begehren danach, Dianas unerwiderte Begierde in eine geschlossene Narration einzugliedern, erhält die blaue Box letztlich die Funktion eines Bluescreens. In den Worten von Gaston Bachelard ließe sie sich als äußeres Modell der Innerlichkeit beschreiben.³²

Unberücksichtigt bleiben hingegen die Aspekte des Films, die sich nicht in diese Ausdeutung fügen. So erhalten die Segmente³³ der Nebenhandlung nur selten einen Platz in dieser Konstruktion. Vollständig unberührt bleibt etwa die Frage danach, was die Annahme rechtfertigt, dass die vermeintlichen Traumsequenzen dem zweiten Teil des Films untergeordnet sind (welcher keineswegs linear strukturiert ist). Zwar kann der Übergang in einen Traum durch spezifische mediengeschichtliche Konventionen markiert werden (z. B. durch den expliziten verbalen Hinweis, die Überblendung von einer schlafenden Figur,³⁴ eine graduelle Trübung der Einstellung oder andere visuelle Effekte³⁵), eine Traumlogik lässt sich aber nur retrospektiv und in Differenz zum Nicht-Traum rekonstruieren. Derlei Traummarker haben den Status von Spuren, die auf ein Anderes verweisen, aber niemals der Sicherheit anheimfallen können, dieses Andere zu bedeuten. Eine endgültige Subsumption des Oneiroiden unter das Ontische wird somit unmöglich.³⁶ Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) birgt in dieser Hinsicht die gleiche Uneindeutigkeit wie John Boormans *Point Blank* (1967) oder Christopher Nolans *Inception* (2010).

32 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* [1957], übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2011, S. 94: »Der Schrank und seine Fächer, der Schreibtisch und seine Schubladen, die Truhe mit dem doppelten Boden sind wirkliche Organe des geheimen psychologischen Lebens. Ohne diese ›Objekte‹, neben einigen anderen ebenso wertvollen, würden unserem inneren Leben die äußeren Modelle der Innerlichkeit fehlen.« Vgl. David Roche, »Comment Hollywood figure l'intériorité dans les films ›hollywoodiens‹ de David Lynch, ›Lost Highway‹ (1997), ›Mulholland Dr.‹ (2001) et ›Inland Empire‹ (2006)«, *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 9.1 (2011), <http://erea.revues.org/1872> (Letzter Zugriff: 18.04.2019), Abs. 2.

33 Im Anschluss an John Ellis vergleicht Warren Buckland die syntagmatische Struktur des finalen Films mit der TV-Serien eigenen paradigmatischen Struktur, die sich aus Segmenten zusammensetzt. Buckland, »A Sad, Bad Traffic Accident«, S. 135 f.

34 Vgl. *Smultronstället* (SE 1957, R: Ingmar Bergman)

35 Die »Traumsequenz«, die Salvador Dalí für Alfred Hitchcocks *Spellbound* (US 1945) kreierte, wird signifikanterweise aber eben nicht als Traum, sondern als Erinnerung (an einen Traum) inszeniert.

36 Vgl. die »ontologische Differenz« nach Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. II. Abt.: Vorlesungen 1923–1944. Band 24: Die Grundprobleme der Phänomenologie*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M.: Klostermann 1989, insbes. S. 22 f., 169–171 und 317–324. Zur »ontisch-ontologischen Differenz« als Oszillation zwischen »Sein« und »Seiendem« siehe auch Oliver Jahraus, *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 98–102.

Im Film entsprechen Traum und ›Realität‹ zwei Seiten derselben Medaille bzw. zwei Flächen desselben Bandes. Traum und Wachen erscheinen auf dem gleichen Bildträger. »Wir sehen eben nicht die Trugbilder eines träumenden, schizophrener, obsessiven oder wie auch immer derangierten ›Erzählers‹«, schreibt Fabienne Liptay, »sondern eben einen Film.«³⁷ Der Traum im Film initiiert das Potenzial einer subjektbezogenen Deutung, der Film wird jedoch niemals ›subjektiv‹. Diese Unterscheidung betont auch David Roche:

The temptation is great [...] to mistake one's subjective reading of a movie for the diegesis and, in so doing, to see the character as a human subject who acts according to conscious motives (the second part of *Mulholland Drive* as Diane's crime) and unconscious desires (the first part as Diane's dream). Both diegesis and character seem to stem from the spectator's need for a character he can relate to as a human subject capable of *producing* a diegesis.³⁸

Eine Hierarchisierung der Ebenen, auf Basis einer vermeintlichen Korrespondenz ›latenten Inhalts‹ mit ›realen‹ Verhältnissen, entzieht sich jedoch im Hinblick auf die medienpezifischen Eigenschaften des Films der argumentativen Grundlage. Die Schere, die sich zwischen dem visuellen und dem akustischen Raum öffnen kann, zeugt von der Problematik dieses interpretativen Kurzschlusses.

Ein Großteil der Rezeption von *Mulholland Drive* steht insofern exemplarisch für die Interpretation nach bestimmten »Codes« oder »Regeln«, die Susan Sontag in ihrem berühmten Plädoyer gegen eine Praxis der Interpretation als doktrinaire Übersetzung kritisiert hat.³⁹

The most celebrated and influential modern doctrines, those of Marx and Freud, actually amount to elaborate systems of hermeneutics, aggressive and impious theories of interpretation. All observable phenomena are bracketed, in Freud's phrase, as *manifest content*. This manifest content must be probed and pushed aside to find the true meaning – the *latent content* – beneath. [...] To understand is to interpret. And to interpret is to restate the phenomenon, in effect to find an equivalent for it.⁴⁰

Eine auf diese reduktionistische Weise verstandene Interpretation macht das Werk handhabbar, kontrollierbar, indem es bereits bekannten Konzeptkategorien

37 Liptay, »Auf Abwegen«, S. 322.

38 Roche, »The Death of the Subject«, Abs. 16 (Hervorhebung im Original).

39 Susan Sontag, »Against interpretation« [1964], in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador 1990, S. 3–14, hier S. 5 und 14.

40 Ebd., S. 7 (Hervorhebungen im Original).

unterworfen wird.⁴¹ Keinesfalls aber entziehe sich das Kunstwerk der Beschreibbarkeit (»ineffable«⁴²), schreibt Sontag. Statt der Fokussierung auf die potenzielle Bedeutung eines Werkes fordert sie hingegen »a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms.«⁴³

Diese formalistische Tendenz scheint auch Michel Chion zu beschwören, wenn er auf die spielerische Auseinandersetzung zu sprechen kommt, zu der *Mulholland Drive* gerade aufgrund seiner Polyvalenz einzuladen scheint:

Mulholland Dr's success also comes from a degree of equivalence between theme and form: here, perhaps more than elsewhere, Lynch is playing ›with‹ (rather than ›on‹) cinema as with a child's toy, testing its powers with avid curiosity, finding them still present, still active and always capable of tipping over into ›for real‹. For example, the film seems to say, what if we moved the camera to suggest someone's presence? Look, there really is someone. What if we edited a sequence to go ›Boo!‹? But the adult's ›Boo!‹ works too well and the child who wanted to play starts to scream. Or else, what if we played at having a person disappear as soon as they leave the frame? Abracadabra, ›Fort-da!‹ they've gone – but they've gone for real. Lastly, what if the sound suggested a terrible atmosphere in a normal place, either by groans or by a perfect silence in which all you can hear is a tiny noise?⁴⁴

Mulholland Drive differenziert – wie *The Limits of Control* – einen »autopoietischen« Modus, in dem nicht nur ›über‹ Film reflektiert wird, sondern der Film seine spezifische rekursive Operationsweise performativ inszeniert.⁴⁵ Den Aufführungen

41 Ebd., S. 8: »By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable.« Robert Sinnerbrink spricht gar von einem »reductive rationalism«, d. h. »the tendency to treat films as illustrations of theoretical concepts or ideological perspectives that can be properly deciphered only once submitted to conceptual analysis or subsumed within a philosophical metalanguage.« Robert Sinnerbrink, »Cinematic Ideas: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, *Film-Philosophy* 9.4 (2005), <https://doi.org/10.3366/film.2005.0034> (Letzter Zugriff: 28.05.2019).

42 Sontag, »Against interpretation«, S. 12: »For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased.«

43 Ebd., S. 12.

44 Michel Chion, *David Lynch*, übers. von Robert Julian, London: BFI 2006, S. 221.

45 Zum Begriff der »Autopoiesis« siehe Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 20–26, 30 f., 33–37, 45, 84–91, 131 und 301; vgl. Elena Esposito, »Autopoiesis«, in: Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (Hg.), *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 29–33. Im Sinne von Luhmann vergleichbare filmische »Vorgänger« finden sich unter anderem sowohl in Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (FR 1929) wie in Billy Wilders *Sunset Boulevard* (US 1950) und in Lynchs *Eraserhead* (US 1977). Vgl. in diesem Sinne auch das Motiv der gestreiften Kiste im ersten sowie die zahlreichen räumlichen Einschlüsse im letzteren. Zum Begriff der »Intertextualität« als Gedäch-

im Theater Silencio kommt hierbei eine ›Schlüsselposition‹ zu, in der die von Chi-on beschriebene Diskrepanz zwischen einem vertrauten Raum (›normal place‹) und einem akustischen Raum (der »Reaktualisierung«⁴⁶ bekannter Repräsentationen im doppelten Sinne) in Szene gesetzt wird.

9.3 Die Relation zwischen Klang und Resonanzkörper

Dem Bruch in der narrativen Kohärenz in *Mulholland Drive* (im Moment des ›Eintretens‹ in die Box) geht die medienreflexive Szene im Club Silencio voraus. Unter dem Vorzeichen der (theatralen) Unmittelbarkeit wird die simultane Wahrnehmung von Bild und Ton dekonstruiert. Gefilmt wurde die Szene im Tower Theatre, einem historischen Filmpalast, der als eines der ersten Filmtheater in Los Angeles für den Tonfilm umgerüstet wurde.⁴⁷ Die namensgebende Stille in diesem Interieur zeugt ex negativo sowohl vom Echo vergangener Vorführungen als auch vom Nachhall bzw. Nachbild, das die Vorstellungen in der Imagination der RezipientInnen hinterlassen haben.

Als Betty und Rita den Saal betreten, beginnt ein Magier (Richard Green) seine Vorführung. Er wiederholt die Worte, mit denen Rita aus dem Schlaf aufgeschreckt war, während er die sichtbaren Klangquellen als Ursprung des Gehörten in Zweifel zieht: »No hay banda! There is no band! Il n'est pas de orchestra [sic!]! This is all ... a tape recording.«⁴⁸ Zugleich thematisieren seine Worte eine der Sprache eigene Materialität. Die Ellipse nach »This is all« verleiht seinen Aussagen einen ontischen Charakter. Zugleich zeichnet sich durch die Phonetik einzelner Wörter eine translinguale Bedeutung ab: Die französische Bezeichnung für Zugposaune (›trombone à coulisse‹), die im Deutschen synonym für die Posaune steht (im Unterschied zur Ventilposaune), findet im englischen Sprachgebrauch allein in der Bedeutung der Kulissee einen Nachhall. Auf ähnliche Weise geraten

nisfunktion bei Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 395 f.; vgl. Heinz von Foerster, »Was ist Gedächtnis, daß es Rückschau und Vorschau ermöglicht?«, in: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, übers. von Wolfram Karl Köck, hg. von Siegfried J. Schmidt Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 299–336.

46 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 10: »Die Kunst selbst lässt schlichte Wiederholung nicht zu – es sei denn als ständige Wiederholung ihrer eigenen Geschichte. Und auch für eine Theorie der Gesellschaft gibt es letztlich keine Geschichte unabhängig von ihrer laufenden Reaktualisierung.«

47 Stephen Barber, *Abandoned Images. Film and Film's End*, London: Reaktion Books 2010, S. 41. Es wurde 1927 eröffnet, zeigte im gleichen Jahr Alan Croslands *The Jazz Singer* und diente unter anderem in *Fight Club* (1999) und *The Prestige* (2006) als Kulissee.

48 *Mulholland Drive* (2001): 1:40:52–1:43:25. Vgl. Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld: transcript 2012, S. 337–342.

das englische »band« und das spanische »banda« durch ihre doppelte Bedeutung in ein ähnliches Verhältnis, dem die Spur einer Differenz anhaftet. Insbesondere im Zusammenhang mit dem englischen »tape« wirken sie als Homonyme, die sowohl auf die unsichtbare Musikkapelle als auch auf ein materielles (Ton-)Band verweisen. Die Sprachspiele des Magiers appellieren an eine Imagination, in der die Worte eine visuelle Resonanz erhalten. Sein Akt ist insofern magisch, als dass er sich kognitiv ereignet, auf der Bühne aber unsichtbar bleibt. Im selben Moment reflektiert der Magier die audiovisuelle Repräsentation, in der er zu sehen ist. Zur Illustration seiner Ansprache lässt er einen Trompeter auftreten. Dessen Spiel stellt sich wiederum als Playback heraus, als er die Trompete demonstrativ von den Lippen nimmt. In einer weiteren Trickeinlage erklingen auf das Kommando des Magiers unsichtbare Trompetenstöße.

Der erste Magier im Film, Georges Méliès, setzte am Anfang des 20. Jahrhunderts magische Kisten in Szene, die verborgene Mechanismen errahnen ließen, während sein eigentlicher Trick, die Montage des Filmraumes, unsichtbar blieb.⁴⁹ Lynchs Magier hingegen hebt die Synchronie von Bild und Ton als Illusion hervor. Allerdings führt er damit eine unvollständige Eskamotage auf. Anders als bei den magischen Inszenierungen in den Filmen von Georges Méliès, über Harry Houdini bis hin zu Christopher Nolan, kündigt der Magier in Lynchs Film zwar das Kunststück an, bevor er es vollführt, aber der letzte, auflösende Akt bleibt aus. Er lässt Dinge verschwinden, aber nicht wieder erscheinen. Das »Prestigio« weicht dementsprechend einem »Silencio«, der latenten Bedeutung eines zurückgehaltenen Geheimnisses. Die namensgebende Stille entspricht dem, was nicht benannt werden kann, sondern im Club Silencio vor den Augen der Protagonisten und der impliziten RezipientInnen ausagiert wird. Der Magier selbst verschwindet schließlich in aufsteigendem blauen Rauch, Blitzlicht und dem Geräusch von Donnerschlägen.

Die Präsentation der illusorischen Möglichkeiten repräsentativer Hilfsmittel steht in einem spiegelbildlichen Verhältnis zum anschließenden Auftritt der Sängerin Rebekah del Rio. Sie betritt die Bühne und singt augenscheinlich eine spanische A-capella-Version von Roy Orbisons »Crying« (1961).⁵⁰ Als sie plötzlich auf der Bühne zusammenbricht, der Gesang jedoch nicht abreißt, löst sich die Gesangsstimme vom Körper der Frau. Im Bruch der Resonanz mit ihrem Resonanzkörper

49 Siehe Kapitel 2.

50 Zum hispanischen Volksmärchen, auf das ihr Bühnenname »La Llorona« (»die Weinende«) anspielt, siehe Hayles und Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality«, S. 496: »Literally ›the crying one‹, La Llorona is the protagonist in a Hispanic folk tale about a woman who is jilted by her husband. In despair she drowns their two children in a river. After nights of weeping in remorse she drowns herself, and her ghostly sobs are often heard at night.«; vgl. Cook, »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy«, S. 376.

macht Lynch sichtbar, was Michel Chion als audiovisuellen Kontrakt bezeichnet. Die Annahme, dass die Frau auf der Bühne wahrhaftig singt, wird durch die Mise en Scène, die tönenden Schritte vor ihrem Auftritt und durch die Synchronizität ihrer Bewegungen suggeriert.⁵¹ Da die Stimme aber – wider Erwarten – nicht auf ein Bildelement bezogen werden kann, wird sie ubiquitär, und damit zu einem »acousmètre«.⁵²

Anders als im Falle der allmächtigen Stimme in *The Wizard of Oz* (Victor Fleming et al., 1939) bleibt der Bezug auf einen Körper und die damit einhergehende »Deakusmatisierung« aus. Der Vorhang, hinter dem der Zauberer als Ingenieur hervortritt, und der sich in *Lost Highway* auf ein imaginäres Anderes öffnet, bleibt in *Mulholland Drive* geschlossen und verweist auf die akustische Kehrseite des Sichtbaren.⁵³ Das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Ton inszeniert die klangliche Dimension als autonome Größe. Es wird nicht durch den Bezug auf eine jenseits des Erfahrungshorizontes liegende Erklärung aufgelöst, sondern es resoniert – nach der Loslösung vom Körper auf der Bühne – in den affizierten Körpern von Betty und Rita, die von der Stimme von Rebekah del Rio zu Tränen gerührt sind.⁵⁴ Durch die Wirkung des Klangs kollabiert – wie in Cardiff und Bures Millers »Paradise Institute« – die Trennung von Bühnenraum und Zuschauerang auf diegetischer Ebene.

Die Differenz von Klang- und Resonanzraum, der Betty und Rita im Inneren des Theaters ansichtig werden, wiederholt sich am Ende der Szene im Schlafzimmer von Bettys Tante in der Box als Dialektik von Innen- und Außenraum. Die Box erhält damit nicht nur eine kataphorische Funktion für den narrativen Wendepunkt im Film, sondern markiert zudem den affektiven Übersprung vom

51 Vgl. Chion, *L'audio-vision*, S. 28 f.

52 In diesem Neologismus, der auf Michel Chion zurückgeht und sich aus den Worten »acousmatique« und »être« ableitet, ist ein akusmatischer Stimmcharakter bezeichnet, der sich trotz seiner visuellen Abwesenheit in der Präsenz seines Erklingsens materialisiert. Chion, *La Voix au Cinéma*, S. 29–39. Dem »acousmètre« steht der symbolische Akt der »déacousmatisation« entgegen, in dem die Stimme mit einem sichtbaren Körper assoziiert wird.

53 Vgl. Mary Ann Doane, »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing«, in: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London und Basingstoke: Macmillan 1980, S. 47–60, hier S. 48 f.: »The ineffable, intangible quality of sound – its lack of the concreteness which is conducive to an ideology of empiricism – requires that it be placed on the side of the emotional or the intuitive. If the ideology of the visible demands that the spectator understand the image as a truthful representation of reality, the ideology of the audible demands that there exist simultaneously a different truth and another order of reality for the subject to grasp.«

54 Zugleich hat dieses »äußere« Schauspiel körperliche Auswirkungen auf Betty. Obgleich der Magier den illusorischen Charakter seiner Aufführung beschwört, beginnt Betty unkontrolliert zu zittern. Vgl. Heather K. Love, »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in »Mulholland Drive«, *New Literary History* 35.1 (2004), S. 117–132, hier S. 130.

fiktiven Akt auf die Rezeption. Hinzu kommt, dass die in tiefem Blau gehaltene Eingangstür zum Club Silencio die gleichen Zargen aufweist wie der Deckel der blauen Box. Bereits bevor Betty die blaue Box am Ende der Episode aus ihrer Handtasche zieht und damit in den Film einführt, und bevor beide Figuren in dieser Box verschwinden, betreten sie einen Raum, der in optischer Analogie auf diesen eingeschlossenen Raum verweist (Abb. 9.1 & 9.2).

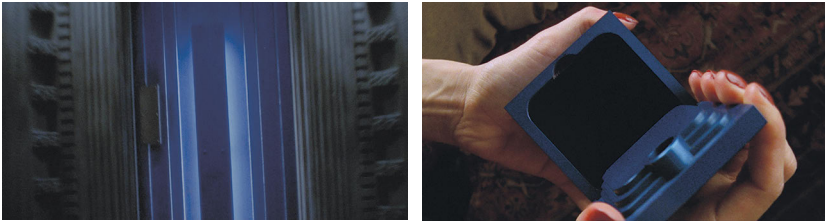


Abb. 9.1 & 9.2: Der Eingang zum Club Silencio weist die gleichen Zargen auf wie die blaue Box aus *Mulholland Drive* (2001).

Wie der Körper auf dem Bett der Diane Selwyn wiederholt sich auch die Box in beiden Filmteilen. Sie erscheint im zweiten Teil des Films in den Händen einer Obdachlosen, die hinter einem Winkie's-Restaurant lebt. Auch dieser Diner ist bereits aus dem ersten Teil bekannt. Dort ereignet sich eine scheinbar autonome Episode, in der Dan (Patrick Fischler) seinem Begleiter Herb (Michael Cooke) von einem wiederkehrenden Traum erzählt. Darin sei er hinter ebendiesem Restaurant auf eine Gestalt getroffen, deren schreckliches Antlitz er nicht ertragen könne und vor dem ihm immer noch graut. Als er im Anschluss an die Unterhaltung ins Exterieur tritt und sich tatsächlich mit der von ihm beschriebenen Figur (Bonnie Aarons) konfrontiert sieht, bricht er auf der Stelle zusammen. Als die Figur unerwartet um die Ecke einer Mauer blickt, ist auf der Tonspur ein kurzes, schockhaftes Geräusch montiert, nach dessen Abklingen der diegetische Ton nur noch stark gedämpft zu hören ist, als hätte sich die auditive Perspektive in ein isoliertes Inneres zurückgezogen.⁵⁵

Im zweiten Teil des Films kehrt die »abjekte«⁵⁶ Figur wieder, nachdem Diane Selwyn im selben Diner den Mord an Camilla Rhodes in Auftrag gegeben hat. In der anschließenden Sequenz erscheint die schreckenerregende Figur in dem veränderten Licht, das Dan in seiner Erzählung erwähnt. Sie hält die blaue Box in Händen, steckt sie in eine zerknitterte Papiertüte und lässt diese auf den Boden fallen. Anders als im Schlafzimmer von Bettys Tante verschwindet die Box daraufhin nicht, sondern es tritt etwas aus ihr hervor: In einer Großaufnahme ist zu sehen, wie das Rentnerpaar, mit dem Betty am Anfang des Films am Flughafen

55 Vgl. Miklitsch, »Real Fantasies«, S. 236.

56 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980.

von Los Angeles ankommt, in einer Miniaturversion hinter der Box und aus der Tüte hervortrippelt. In der darauffolgenden Szene dringen sie durch die Türritze in Dianas Apartment und nähern sich Diane, die auf den vor ihr liegenden blauen Schlüssel starrt. In Panik begeht sie auf ebendem Bett Selbstmord, das bereits mehrmals zuvor im Film zu sehen war. Der daraufhin aufsteigende, von blauem Blitzlicht durchzogene Rauch und die begleitenden Donnerlaute setzen diese Szene mit dem finalen Akt des Magiers aus dem Club Silencio in direkte Verbindung.

Anschließend folgt eine doppelbelichtete Einstellung, die das Gegenstück zu einer Montage am Anfang des Films bildet. Im Unterschied zu der Montage aus dem Prolog erscheint an Stelle des alten Paares nunmehr Rita an der Seite von Betty in den überbelichteten Einstellungen, die Aufnahmen des nächtlichen Los Angeles überlagern. Diese Substitution entwirft ein spiegelbildliches Verhältnis zwischen Begierde und Schrecken, zwischen einem freundlichen älteren Paar und einem schreckenerregenden, und schließlich zwischen Betty/Diane als »femme fragile« und als »femme fatale«. ⁵⁷ Die analogen Überbelichtungen sind ein weiterer Fall der von Barker beschriebenen »double vision«, einer Gegenüberstellung zweier inkompatibler Räume, die im Filmraum in ein komplementäres Verhältnis geraten.

In *Mulholland Drive* werden der opaken blauen Kiste damit zwei Funktionen zuteil. An erster Stelle markiert sie eine Schnittstelle zwischen zwei inkompatiblen narrativen Ebenen. Durch sie (hindurch) werden Szenenräume mit ihrem Gegenteil konfrontiert. Die Bewegung ins Innere der Box, die mit der Inversion des Innenraumes in einen Außenraum und einer narrativen Ebene zur anderen einhergeht, steht dabei in optischer Analogie zum Möbiusband. Zudem repräsentiert die Box den Bruch mit dem audiovisuellen Kontrakt, das heißt mit der Synchronie des visuellen Raumes mit dem akustischen Raum. Mit dem Club Silencio betreten die beiden Hauptfiguren einen Bühnenraum, in dem die Doppelung des Raumes in einen Bild- und einen Resonanzraum ausagiert wird. Die Bedeutung der blauen Box realisiert sich im Verlauf dieser Szene. In diesem Zusammenhang steht der eingeschlossene Raum auf diegetischer Ebene metonymisch für die Veränderung, die sich im Filmraum sichtbar ereignet, aber nicht unmittelbar verständlich wird.

Um diese Beobachtungen zu vervollständigen und zu überprüfen, wird im Folgenden zu untersuchen sein, welche Funktionen dem eingeschlossenen Raum als Resonanzkörper und der Bewegung der räumlichen Inversion in *The Limits of Control* zukommen.

57 Zur Rolle der Femme fatale in *Mulholland Drive* siehe Kirsten Ostherr und Arash Abizadeh, »Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On »Mulholland Drive«, *Senses Of Cinema* 19 (2002), http://sensesofcinema.com/2002/david-lynch-and-mulholland-drive/mulholland_amnesia/ (Letzter Zugriff: 24.04.2019).

9.4 »The ineffable element of the dream within the machine«⁵⁸

Am 29. April 2006 hielt Tilda Swinton auf dem 49. San Francisco Film Festival die traditionelle »State of Cinema Address«. Ihre Rede bezog sich allerdings nur indirekt auf die Filmindustrie. Ausgangspunkt und Hauptgegenstand ihrer Ansprache war ein Brief an ihren Sohn, der ihr – im symbolischen Alter von 8 ½ – die Frage gestellt hatte, wie die Träume der Menschen wohl vor der Erfindung des Kinos gewesen waren.⁵⁹

Swinton vermag zwar keine Antwort auf diese Frage zu geben, verweilt jedoch so elaboriert beim Vergleich von Traum und Film, dass sie mit dieser Rede Jim Jarmusch zu seinem drei Jahre später erschienenen Film *The Limits of Control* inspizierte.⁶⁰ Die folgende Passage bildet das Herzstück des Briefes:

Film is the art-form through which time becomes material. Now more than ever, perhaps, we need its possibilities and the sincerity of its witness. In this period where we are attacking and dismantling time itself through our fascination with the virtual and with the simultaneous, we now long for new – renewed – experiences of the temporal, an existential sensation of duration. Why?

Perhaps it is to do with memory and the sense that we are increasingly being pulled into a vast orchestrated project of amnesia. We discovered cinema in the same moment in history when we rediscovered – through Freud – the significance of our dreams. Now we are displacing and distorting – with our passion for genetics, neuroscience, cognitivism – the ineffable element of the dream within the machine. Our dreams are the place where we can remember that which we never realized we knew.⁶¹

In dieser Passage bezieht sich Swinton auf die bemerkenswerte Metapher der Maschine, in der sie den Prozess des Träumens lokalisiert, und zitiert damit indirekt Jean Epstein. Dieser schrieb, ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges,

58 Der folgende Abschnitt basiert auf der überarbeiteten Fassung eines Vortrags, der als »Audio-visual Enclosures in Jim Jarmusch's »The Limits of Control« veröffentlicht wurde, in: Esther Heboyan (Hg.), *Les variations Jarmusch*, Arras: Artois Presses Université 2017, S. 101–115.

59 »You asked me the other day, just as you were dropping off, what people's dreams were like before the cinema was invented.« Swintons Brief wurde später unter der Überschrift »A letter to a boy from his mother« veröffentlicht. Tilda Swinton, »State of Cinema Address: 49th San Francisco International Film Festival, 29 April 2006«, *Critical Quarterly* 48.3 (2006), S. 110–120, hier S. 110.

60 Vgl. das Gespräch von Gavin Smith mit Jim Jarmusch im Rahmenprogramm der Film Society of Lincoln Center: »Archival Talks: Jim Jarmusch, »The Limits of Control« (30.04.2009), <https://youtu.be/v6zaCpov64k> (letzter Zugriff: 24.04.2019), 0:39:30–0:40:21.

61 Swinton, »State of Cinema Address«, S. 118 f. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900], Frankfurt a. M.: Fischer TB 2010, S. 28 und 31.

in *L'intelligence d'une machine*: »[L]es procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde, trouvent leurs analogues dans le style cinématographique.«⁶² Daran anknüpfend suggeriert Swinton einen Mechanismus, dem sowohl Träume als auch das Kino unterliegen. Damit konstruiert sie einen Ort, an dem eine Form des Wissens prozessual entstehen kann, das sich unserem Bewusstsein zunächst entzogen hat. Diese Analogie, verortet zwischen Film und Traum, unterscheidet sich radikal von der Filminterpretation als Traumdeutung. Besteht doch die Absicht des ersten in der Betonung der Deutungsoffenheit, während letztere diese zu reglementieren sucht.⁶³ Durch die Expansion naturwissenschaftlicher Analysemethoden würde eben jenes Element verdrängt, das diesen Mechanismus gleichermaßen ermöglicht, sich aber einer Beschreibung entzieht. Indem Swinton den Traum als den Ort beschreibt, an dem wir erinnern können, wovon uns nie bewusst war, dass wir es wussten, attestiert sie dem Träumen schließlich nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension. Der Film wird in diesem Zusammenhang zum »Gedächtnis des Unvordenklichen.«⁶⁴ Es sei der Film, der von der Materialisierung dessen zeugt, was in der Vergangenheit aufgezeichnet wurde.⁶⁵

In Jarmuschs Film wird »the ineffable element of the dream« ebenfalls in einem rekurrierenden Gehäuse lokalisiert. Auf seiner Reise tauscht der Protagonist des Films (Isaach De Bankolé), der nur als »Lone Man« aufgeführt wird, Zündholzschachteln in scheinbar zufälligen Begegnungen. Wie die Hauptfigur tragen die Protagonisten Namen, deren Tautologie ihre stereotype Stilisierung persifliert. Der Film beginnt mit der Übergabe der ersten Schachtel am Flughafen und endet mit der Entsorgung der letzten an ebendiesem transitorischen Ort.⁶⁶ Es werden stets Zündholzschachteln der in Kamerun gefertigten Marke »Le boxeur« eingetauscht, die sich allein durch die Komplementarität des monochromen Hintergrundes im Bildmotiv unterscheiden (Abb. 9.3). Bis auf eine enthalten alle ein

62 Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris: Jacques Melot 1946, S. 55.

63 Sontag bezieht sich auf das Unsagbare (»ineffable«), um eine nicht-teleologische Herangehensweise an Kunstwerke zu fordern, während Swinton die produktive Wirkung der Indetermination hervorhebt. Vgl. Anm. 42.

64 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, S. 99.

65 Es war nicht das einzige Mal, dass Swinton auf ein Traum-Gehäuse hinwies. Für das Performance-Projekt »The Maybe«, das sie in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Cornelia Parker 1995 in der Serpentine Gallery im Londoner Hyde Park, ein Jahr später im Museo Barracco in Rom und 2013 im New Yorker MoMA installierte, präsentierte sich die Schauspielerin über mehrere Stunden hinweg schlafend in einem Glaskasten. Vgl. in diesem Zusammenhang die »Selbstausstellung« Timm Ulrichs. Ulrike Ittershagen, »Timm Ulrichs – Selbstausstellung, 18.1.1991«, in: Michael Fehr (Hg.), *Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln: Wienand 1998, S. 101–104.

66 Vgl. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992.

Stück Papier mit einer chiffrierten Nachricht, die mit einer enigmatischen Anweisung ihrer Überbringer einhergeht. Manche führen die namenlose Hauptfigur an einen anderen Ort, alle jedoch leiten den Protagonist dazu an, abzuwarten und sich finden zu lassen. Im Schwebezustand dieses Wartens, den die ZuschauerInnen mit dem Protagonisten teilen, überwiegt die Wahrnehmung auditiver und visueller Einflüsse merklich die Handlung des Films.⁶⁷ Die wiederholte Austauschbewegung der komplementären Zündholzschachteln stellt ein kohärentes Motiv in *The Limits of Control* dar. Zur Maschine (im Sinne Epsteins und Swintons) wird dieses alltägliche Gehäuse, indem es den institutionellen Ort der Aufführung reflektiert. Damit ist die Zündholzschachtel weit mehr als nur »a little tribute to Claire« Denis' *White Material* (2009).⁶⁸



Abb. 9.3: Die wiederkehrenden Zündholzschachteln in *The Limits of Control* (2009).

Die abgebildete Figur des Boxers und die »matchbox«⁶⁹ bilden eine eigentümliche Verbindung. Etymologisch lässt sich keine gemeinsame Wurzel des sportlichen Faustkampfes (»boxing match«) und des Behältnisses feststellen. In der Konfronta-

67 Das Paradox der bewussten Wahrnehmung in einem passiven Zustand wird in einer Passage aus Rimbauds »Le bateau ivre« (1871) zusammengefasst, die dem Film als Motto vorangestellt ist: »Comme je descendais des Fleuves impassibles, je ne me sentis plus guidé par les haleurs ...« Arthur Rimbaud, »Le bateau ivre«, in: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris: Gallimard 1999, S. 122–126.

68 James Mottram, »Theme and variations«, *Sight and Sound* 20.1 (2010), S. 16: »The whole »Boxeur« matchbox thing in [*The Limits of Control*] is a little tribute to Claire, between me and Isaach. She made this film *White Material* – oh man, it's incredible – and Isaach plays »le boxeur«. He brought me some of those matches. So it was a little Claire tribute, in a funny way.« (Anmerkung im Original).

69 Wenngleich verschiedene Versionen des Zündholzes seit Jahrhunderten in Gebrauch waren, entwickelte erst 1826 der britische Chemiker John Walker das Reibungsstreichholz. Joan Rendell, *The Match, the Box and the Label*, North Pomfret: David & Charles 1983, S. 11.

tion mit einem unvorhergesehenen »Anderen« lässt sich jedoch eine Gemeinsamkeit über die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce ableiten. Wenn in Peirces Zeichensystem »Erstheit« Ausdruck einer reinen Qualität ist, bezeichnet er als »Zweitheit« die Relationalität zweier Größen. »Dritttheit« hingegen stiftet einen Zusammenhang zwischen den Dingen. Weiterhin definiert Peirce »Zweitheit« als unmittelbaren Kontakt mit der Außenwelt, die er wiederholt als externen körperlichen Impuls beschreibt.

»[W]hen you are unexpectedly hit in the back of your head with a hard object, your experience of this will be dominated almost exclusively by secondness. It is only afterwards that you can relate that experience with yourself as the recipient of the blow, or with what caused it.«⁷⁰

An verschiedenen Stellen spricht Peirce von einem Stoß ins Kreuz,⁷¹ gegen den Hinterkopf⁷² oder in die Rippen,⁷³ um die Wirkung eines externen Impulses auf das Bewusstsein zu verdeutlichen (»the sense that something has hit me or that I am hitting something«⁷⁴). Allerdings erschöpft sich die Einwirkung der Außenwelt als »brute force«⁷⁵ nicht auf einen externen Impuls, sondern kann sich auch als Imagination, beispielsweise als Traum, auswirken.⁷⁶ In dem Moment, da man einen unerwarteten Schlag in den Rücken erhält, mag man keine Relation zu dessen Ursache herstellen;⁷⁷ der Schlag ist präsent und wird als Fremdeinwirkung wahr-

70 Cornelis de Waal, »Having an Idea of Matter: A Peircean Refutation of Berkeleyan Immaterialism«, *Journal of the History of Ideas*, 67,2 (2006), S. 291–314, hier S. 306.

71 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893–1913)*, hg. von Peirce Edition Project, Bloomington: Indiana UP 1998, S. 177 f.; ders., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1934, Abs. 92.

72 Peirce, *The Essential Peirce. Vol. 2*, S. 150 f.

73 Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VI: Scientific Metaphysics*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1935, Abs. 95.

74 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1 (1867–1893)*, hg. von Peirce Edition Project, Bloomington: Indiana UP 1992, 232 f.; ders., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*, hg. von A. W. Burks, Cambridge: Harvard UP 1958, Abs. 41.

75 Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume II: Elements of Logic*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP, 1932, Abs. 84 und 138.

76 De Waal, »Having an Idea of Matter«, S. 307. Peirce, *Collected Papers. Vol. II*, Abs. 305; ders., *Collected Papers. Vol. VIII*, Abs. 41.

77 Michel Serres beschreibt mit seiner Unterscheidung von »logischer Sanftheit« und »materieller Härte« ein ähnliches Verständnis des Schlages. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* [1985], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 150: »Anscheinend gibt es zwei Arten von Gegebenem: das eine ist sanft und geht durch die

genommen. Durch diesen »Outward Clash«⁷⁸ wird der Körper als materieller Resonanzkörper des Schlages spürbar. Der vorübergehende Stupor, der den Boxer ereilt, welcher den empfangenen Schlag nicht vorhergesehen hat, entspricht ebendieser Situation im Zeichen der »Zweitheit«. Dabei hat sich mit dem Slapstick ein eigenständiges Genre um diese Inszenierung des Schlages herausgebildet, dessen Effekt durch den Einsatz von Synchronon gesteigert wird. Beispielsweise in Laurel und Hardys *The Music Box* (James Parrott, 1932) offenbart sich die Korrespondenz zwischen Bild und Ton an einem Klavier, dessen (wörtliche) Einschläge von einer Kakophonie begleitet werden. Das Vergnügen der Zuschauer am Slapstick beruht auf der Sicherheit, die (Ein-)Schläge beobachten, aber nicht selbst erleiden zu dürfen.

Nicht zuletzt hat Michel Chion den (Faust-)Schlag (»coup de poing«) als Symbol des Synchronisationspunktes beschrieben:

Cette rencontre ponctuelle, instantanée, abrupte d'un son et d'un impact visible devient alors la représentation la plus directe et la plus immédiate du point de synchronisation audio-visuel, en tant que ponctuation de la séquence. Le coup devient l'instant autour duquel se structure le temps du récit; avant on y pense, on l'annonce, on l'appréhende – après on en subit les ondes et on affronte ses effets retentissants.⁷⁹

Ein Schlag wirkt als Ereignis, mit dem sich die Paradigmen einer gegenwärtigen Situation grundlegend verändern können. Die Gemeinsamkeit zwischen dem (Faust-)Schlag und der Offenbarung eines unbekanntes Inhaltes (vgl. die Büchse der Pandora) liegt in ebendiesem Ereignischarakter begründet.

Die Handlung in Jim Jarmuschs *The Limits of Control* verläuft hingegen überwiegend linear und ereignisarm und beschränkt sich auf die vorbestimmte Reise des Protagonisten von Madrid nach Sevilla, in die Provinz Almería und zurück nach Madrid. Zwischen den einzelnen Szenen gibt es keine kausale Verbindung, sodass jede von ihnen wie eine implizite Direktive zu einer bewussten Wahrneh-

Sprache hindurch, das einschmeichelnde, seidige, ölig-weiche, anmutige, logisch-strenge Reich der Sprache; das andere kommt mit unerwarteter Härte daher, ein Gemisch aus Sanftem und Hartem, das uns ohne Vorwarnung weckt mit seinen Schlägen. Wir müssen das Gegebene mit diesem Gemisch identifizieren, das sich der Bestimmung durch Sprache widersetzt und noch über keinerlei Begriff verfügt. Das Gegebene, das ein Gemisch darstellt und mit spitzen Dornen bewehrt ist, reißt uns aus dem Schlaf der Sprache, wenn der Orkan die weiche Membran unseres Gehörkastens oder Kerkers mit seinen Peitschenhieben zerfetzt.«

78 Peirce, *The Essential Peirce*. Vol. 1, S. 232 f.; ders., *Collected Papers*. Vol. VIII, Abs. 41. Vgl. Robert Stern, »Peirce, Hegel, and the Category of Secondness«, *Inquiry* 50.2 (2007), S. 123–155, hier S. 131 f.

79 Michel Chion, *L'audio-vision*, S. 70. Chion kommt in der Folge auf den komischen Effekt des Schlages zu sprechen und nennt eine Szene aus Steven Spielbergs *Indiana Jones and the Last Crusade* (US 1989), in welcher der voluminöse Schlag auf die Bodenfliesen der venezianischen Bibliothek synchron zum Stempeln eines Bibliothekars erklingt.

mung wirkt, deren Parameter sich mit jeder Begegnung verändern. Stehen sich in *Mulholland Drive* (mindestens) zwei narrative Ebenen gegenüber, verzichtet *The Limits of Control* weitgehend auf eine kohärente Narration zugunsten einer Ästhetisierung der Umwelt. In Verbindung mit der Anleitung, mit der das materielle Ding übergeben wird, wandelt sich das Objekt, das zugleich den Monolog illustriert, von einem Ikon in ein Symbol,⁸⁰ dessen spezifische Bedeutung sich in der nachfolgenden Szene entfaltet.⁸¹ Jeder Monolog entspricht einer kodierten Nachricht, deren undurchdringliche Oberfläche erst durch den zeitlichen Prozess der Dekodierung eine tiefere Bedeutung erhält.

Während die Anweisungen am Ende der Monologe den Protagonisten auf die noch folgenden Hinweise auf seiner Reise aufmerksam machen, thematisieren die Monologe inhaltlich unterschiedliche Modi der Wahrnehmung. Ein Mann mit einem Geigenkasten (Luis Tosar), der dem Protagonisten als Erstes begegnet, erläutert seine Theorie über die Erinnerungskapazität von Musikinstrumenten. Er entwirft das Konzept eines Gedächtnisses, das im Instrument gespeichert ist:

I believe that musical instruments, especially those made out of wood – cellos, violins, guitars – I believe that they resonate, musically, even when they're not being played. They have a memory. Every note that's ever been played on them is still inside of them, resonating in the molecules of the wood. I guess like everything it's a matter of perception, no?⁸²

Indem er die Vergangenheit im Resonanzkörper des Instruments verortet, überträgt er die zeitliche Konzeption der Intervalle verstummter Klänge in eine räumliche Vorstellung. Musikinstrumente werden in dieser Denkbewegung zu einem Medium, durch das die Sukzession verschiedener Klänge in der Simultaneität der Vergangenheit aufgehoben wird.

In *The Limits of Control* wird der Protagonist – und mit ihm implizit die RezipientInnen des Films – wiederholt zur Erweiterung des Wahrnehmungsbegriffs, vor allem um akustische Aspekte, aufgefordert. Besonders deutlich wird diese Suggestion im Einsatz ›imaginärer Klänge‹, das heißt Klänge, die sich keiner pragmatischen Funktion in der Diegese zuordnen lassen. Im Zuge seiner zweiten Begegnung

80 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, 50 f.; Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I: Principles of Philosophy*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1931, Abs. 369.

81 Vgl. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, S. 55: »Enfin, l'action du rêve comme celle du film se meurent, chacune, dans leur temps propre, accidenté et recoupé ad libitum, où les simultanités peuvent être étirées en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion.«

82 *The Limits of Control* (US/JP 2009, R.: Jim Jarmusch), 0:21:08–0:21:53 (Spanisch im Original).

trifft der Protagonist auf den von Tilda Swinton gespielten Charakter, eine mysteriöse Blondine im Trenchcoat.⁸³ Als sie Wasser in ein Glas gießt, wird ihre alltägliche Geste nicht nur in einer Großaufnahme herausgehoben, sondern zusätzlich durch einen »flirrenden« Klang sublimiert.⁸⁴

Ein ähnliches Geräusch erklingt, als ein Diamantarmband am Anfang des Films in Großaufnahme erscheint sowie in einer Szene, in der »Nude« (Paz de la Huerta) eine Zündholzschachtel öffnet, in der sich Diamanten befinden.⁸⁵ Diese imaginären Klänge in allen vier Szenen stellen distinkte »objets sonores« im Sinne von Pierre Schaeffer dar.⁸⁶ Jedes dieser Klangobjekte steht vordergründig mit einem physischen Objekt in Verbindung – Glas oder Diamant –, erhält aber eine eigene Qualität, die über die Bedeutung des aktuellen Bildes hinausgeht.⁸⁷ Als akustisches Motiv verweisen sie nicht nur auf die klangliche Wiederholung, sondern auch auf die spezifische Mise en Scène der korrespondierenden Bilder.⁸⁸

Zudem bergen diese imaginären Klänge, sofern sie als Klangobjekt wahrgenommen werden, eine »intertextuelle«⁸⁹ Referenz. Im Hinblick auf ihre Mise en Scène stellt die Glasszene eine Anspielung auf die Episode »Jack Shows Meg His Tesla Coil« in *Coffee and Cigarettes* (Jim Jarmusch, 2003) dar, in der Meg White ihre Tasse mit einem Löffel anschlägt, um die Leitfähigkeit der Erde für akustische Resonanz zu demonstrieren.⁹⁰ Die Diamanten und das wiederholte Zitat »diamonds

83 Ihre ikonische Erscheinung wird später auf dem Filmplakat an der Wand eines alten Filmtheaters gebannt. *The Limits of Control* (2009), 1:08:11–1:08:37.

84 Ebd., 0:33:44–0:33:47.

85 Ebd., 0:05:18–0:05:24 und 0:37:49–0:37:59.

86 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Seuil 1966, S. 268–270. Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris: Buchet/Chastel 1983, S. 34: »On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification.« (Hervorhebung im Original).

87 In diesem Sinne unterscheiden sich auch die Gitarrenaufnahmen von Manuel el Sevillano auf Wachszyylinder oder die CD mit Schuberts Streichquartett in C-Dur op.163, D.956 von der Aufnahmesituation, die der Reproduktion zugrunde liegt. *The Limits of Control* (2009), 1:05:37–1:06:07 und 0:38:16–0:39:12. Vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, S. 95–98.

88 Vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, S. 268: »[...] le cheval [au galop] n'est pas moins présent dans l'enregistrement (sans vision) que dans la photo (sans audition).«

89 Julia Kristeva, »Le mot, le dialogue et le roman« [1966], in: *Sêmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969, S. 143–173, hier S. 146: »[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.« (Hervorhebungen im Original).

90 *Coffee and Cigarettes* (US/JP/IT 2003, R.: Jim Jarmusch), 0:57:57–0:58:19: »earth as a conductor of acoustical resonance.«; Vgl. Sofia Glasl, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*, Marburg: Schüren 2014, S. 98.

are a girl's best friend.«⁹¹ verweisen in einer spezifischen Perspektive auf einen weiteren Intertext: Howard Hawks' Musicalkomödie *Gentlemen Prefer Blondes* (1953).⁹² Jedes Mal, wenn Lorelei Lee (Marilyn Monroe) dem zurückhaltenden Gus Esmond Jr. (Tommy Noonan) einen Kuss gibt, ertönt ein imaginärer Klang. Diese magische Hervorhebung ereignet sich das erste Mal nach der einleitenden Bühnenperformance des Films, als Esmond Jr. Lorelei backstage mit einem Diamantring überrascht. Der Kuss, den er als Belohnung erhält, lähmt ihn sprichwörtlich. Indem sie die Wirkung des Klangobjektes kommentiert, unterwandert Lees Tanzpartnerin Dorothy (Jane Russell) die magische Qualität des Kusses, mit einer beiläufigen Bemerkung: »I don't know what you do, honey, unless you use novocaine in your lipstick.«⁹³ Die Erwähnung des Anästhetikums greift dem Liebeskummer von Esmond voraus, dessen Leidenschaft in Leiden umschlägt, wenn Lorelei ohne ihn zu einer Kreuzfahrt aufbricht. Das Klangobjekt hebt damit unterschiedliche Zustände hervor und demarkiert die Chronologie des Handlungsverlaufs. Einerseits verbürgt es einen akustischen Scherz, andererseits trennt es einen Moment der Glückseligkeit von einer Zukunft, die von Leid und Eifersucht geprägt sein wird.

In *The Limits of Control* wird das Konzept einer Vergangenheit, die ihre Spuren in Form einer akustischen Resonanz hinterlässt, an einer weiteren Stelle wieder aufgegriffen: Während der Zugfahrt nach Sevilla schenkt Yūki Kudō Wasser in ein Glas und wiederholt so die Geste von Tilda Swinton.⁹⁴ Im anschließenden Monolog beschreibt sie das Universum als Ensemble von Molekülen und verwendet zur Illustration die wiederkehrende Zündholzschachtel:

In the near future, worn-out things will be made new again by reconfiguring the molecules. [...] Molecular detection will also allow the determination of an object's physical history. This matchbox, for example. Its collection of molecules could indicate everywhere it's ever been.⁹⁵

Die utopistische Analyse der physischen Geschichte eines Objekts – Bemerkungen, die höchstens Anklänge an eine Quantentheorie darstellen – liest sich gleichsam wie eine Anleitung zur Filmanalyse. Im Film sind die visuellen und akustischen Elemente in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten inszeniert. Die Bedeutung oder Funktion eines Objekts, die dieses im gesamten Verlauf des

91 *The Limits of Control* (2009), 0:05:16–0:05:26.

92 Julian Rice interpretiert den Verweis auf *Gentlemen Prefer Blondes* im Zuge einer postkolonialen Lektüre in *The Jarmusch Way. Spirituality and Imagination in ›Dead Man‹, ›Ghost Dog‹, and ›The Limits of Control‹*, Lanham: Scarecrow Press 2012, S. 185–187.

93 *Gentlemen Prefer Blondes* (US 1953, R.: Howard Hawks), 0:01:25.

94 *The Limits of Control* (2009), 0:43:17–0:43:22.

95 Ebd., 0:43:23–0:43:52.

Films einnimmt, mag in einer Situation obskur sein, durch die Analyse der Mise en Scène eines Motivs ergeben sich jedoch Relationen zu anderen Kontexten. Vor diesem Hintergrund fungiert die Box als Leerstelle, die im Verlauf des Films eine relationale Bedeutung erhalten kann – ein »associative cluster«⁹⁶ nach William Freedman.

In den Monologen von *The Limits of Control* dienen die Zündholzschachteln als Emblem, indem sie spezielle Aspekte in der Szenographie hervorheben. Jeder Charakter beschreibt eine unsichtbare Dimension, führt eine ästhetische Konzeption der Wirklichkeit ein und leitet die Wahrnehmung des Protagonisten – und durch ihn die Wahrnehmung der RezipientInnen.⁹⁷ Anders als in David Lynchs *Mulholland Drive*, in dem die Diskrepanz von Bild und Ton dominiert, erzeugt *The Limits of Control* eine Spur mittels sukzessiver Korrespondenzen.

9.5 Zwei Seiten der selben Fläche («cache« - »cadre«)

Während seines Aufenthaltes in Madrid führen die kryptischen Anweisungen den Protagonisten wiederholt ins Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Bei jedem seiner Besuche konsultiert er den Gebäudeplan, um anschließend jeweils nur ein Exponat zu betrachten. Auf den Leinwänden findet er Bildmotive, die zuvor von seinen Kontaktpersonen erwähnt wurden. Die betrachteten Gemälde zeigen motivische Figuren, die ihn in den darauffolgenden Szenen kontaktieren: Vor seinem konspirativen Treffen mit »Violin« betrachtet der Protagonist Juan Gris' *Le violon* (1916), und folgt damit der Anweisung seiner ersten Begegnung (»Watch for the violin«).⁹⁸ Der Mann mit der Violine weist ihn schließlich an: »Wait with the girl.«⁹⁹ Dementsprechend sucht er bei seinem zweiten Besuch im Museum Roberto Fernández Balbuena's *Desnudo* (1922) auf (Abb. 9.4) und trifft bei seiner Rückkehr in seine Wohnung auf eine unbekleidete Unbekannte (Abb. 9.5).¹⁰⁰

Im Filmbild erscheinen jedoch, für die RezipientInnen sichtbar, auch andere Exponate (vgl. Abb. 9.4). Besonders deutlich wird diese Erweiterung des Sichtfeldes am Beispiel eines Bildes von Cristóbal Ruiz Pulido, *Retrato de su hija en un*

96 William Freedman, »The Literary Motif: A Definition and Evaluation«, in: Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy (Hg.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham und London: Duke UP 1988, S. 299–312, hier S. 301.

97 Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Wilhelm Fink 1972, S. 8 f.

98 *The Limits of Control* (2009), 0:05:56.

99 Ebd., 0:22:14–0:22:19.

100 Rice analysiert die Anspielung auf Jean-Luc Godards *Le mépris* (FR/IT 1963) im Detail. Rice, *The Jarmusch Way*, S. 24 und 192 f.

pasillo (1923), das ein Mädchen im Regenmantel zeigt (Abb. 9.6). Zwar scheint der Protagonist an diesem Bild vorüberzugehen, der assoziierte Regenmantel wiederholt sich jedoch im anschließenden Auftritt von ›Nude‹ und erscheint ein weiteres Mal in einer Bar bei Almería (Abb. 9.7).

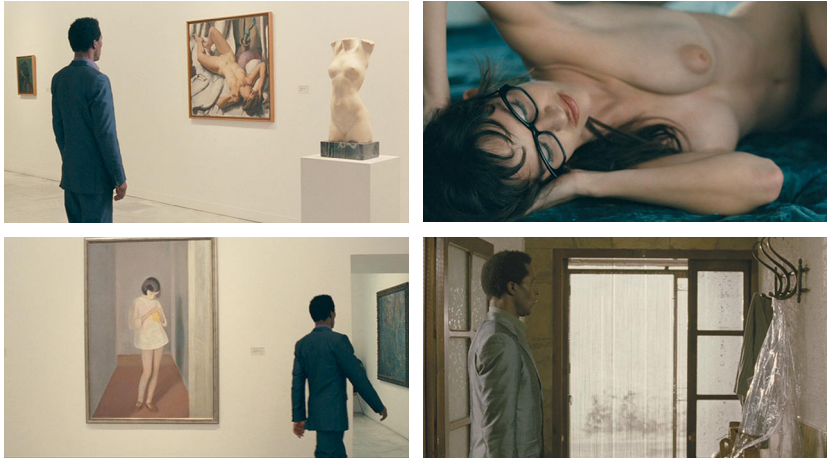


Abb. 9.4 & 9.5: ›Lone Man‹ betrachtet Roberto Fernández Balbuenas *Desnudo* (1922) und trifft in der anschließenden Szene auf ›Nude‹. | Abb. 9.6: Beim Verlassen des Museums passiert der Protagonist Cristóbal Ruiz Pulido, *Retrato de su hija en un pasillo* (1923). | Abb. 9.7: Der durchsichtige Regenmantel, der an frühere Begegnungen erinnert.

Im Zuge seiner Museumsbesuche liefert der Geschossplan das Substitut für einen kohärenten Handlungsverlauf. Er leitet ›Lone Man‹ ebenso an wie die kodierten Nachrichten, die in den Zündholzschachteln enthalten sind. Zugleich verschwimmt die Grenze zwischen der Oberfläche der Leinwände und der Szenographie des Films. Auffällig wird der imaginative Charakter der Betrachtung, als sich die Positionen des Betrachteten und des Betrachtenden in einer Immersion umkehren.¹⁰¹ In einer Szene leitet der Panoramablick von der Dachterrasse der Torres Blancas nahtlos zu einem Gemälde von Antonio López, *Madrid desde Capitán Haya* (1987–96), über.¹⁰² Der Protagonist tritt ins Bild und blickt vom Hochhaus in die Ferne. In einem Gegenschuss erscheint eine Panoramaansicht von Madrid (Abb. 9.8).¹⁰³ Die Kamera zoomt langsam, aber kontinuierlich in das Panorama. Das Bild wird zunehmend unscharf und wird zwei Mal mit einer Großaufnahme

101 Zur »Immersion« siehe den von Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci herausgegebenen Tagungsband *Immersion in the Visual Arts and Media*, Amsterdam und New York: Brill/Rodopi 2015.

102 *The Limits of Control* (2009), 0:26:43–0:27:45.

103 Beide Einstellungen sind auf das kommerzielle Zentrum von Madrid gerichtet. Zunächst von Ost nach West, in der folgenden Einstellung – der Perspektive von *Madrid desde Capitán Haya* entsprechend – von Nord nach Süd.

von Bankolé zwischengeschnitten, die sich ebenfalls in einer Zoom-Bewegung befindet. Dieser Übergang von der Dachterrasse zum Panorama wird von dem Geräusch laufenden Wassers aus dem Pool hinter Bankolé begleitet, ergänzt vom Wiederhall einer nicht-diegetischen Gitarre. Als das Bild wieder fokussiert, hat sich das Panorama in ein Gemälde verwandelt (Abb. 9.9). Die Bewegung hin zu einem immersiven räumlichen Übertritt wird in ebenjenem Moment »vereitelt« (»contrariée«¹⁰⁴), da der Rahmen im Bild erscheint und das Panorama als Gemälde zu erkennen gibt. Dieser Übertritt wird von der begleitenden Musik akzentuiert, die bis zu diesem Moment als Sound Bridge fungiert hat.

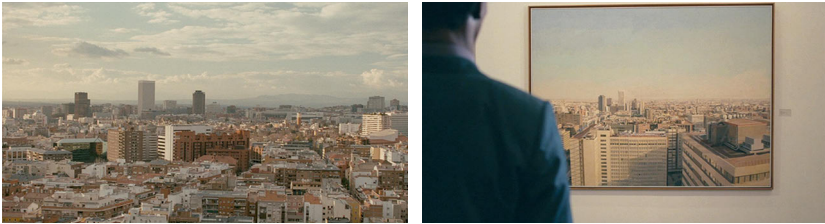


Abb. 9.8: Der Panoramablick von der Dachterrasse der Torres Blancas nach Westen. | Abb. 9.9: »Lone Man« vor Antonio López' *Madrid desde Capitán Haya* (1987–96).

Der von Barker in *Mulholland Drive* beschriebene doppelte Blick (»double vision«) führt im Filmbild von *The Limits of Control* zu einer Inversion von einer Panoramansicht zur Oberfläche eines Gemäldes. Dabei setzt der Match Cut, mit dem sich das Setting verändert, das filmische Bild mit dem Gemälde in eins, löst die Grenze zwischen der Leinwand und dem diegetischen Raum auf und dekonstruiert das Konzept der Schärfentiefe – sowohl das Gemälde als auch der Film erscheinen auf der zweidimensionalen Oberfläche eines Bildträgers, erwecken aber den Eindruck des Raumes, den sie darstellen.¹⁰⁵ In diesem Zusammenhang stellen sich das kinematographische wie das gemalte Bild als zwei Versionen der gleichen Fläche heraus.

André Bazin verhandelte in seinem berühmten Werk *Qu'est-ce que le cinéma?* die Rolle der Malerei im Film und differenzierte die Kadrierung des Tafelbildes (»le cadre du tableau«) vom äußeren Rand des Bildschirms (»les limites de l'écran«):

104 Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil 2001. Im Englischen mit »thwarted« übersetzt. Ders., *Film Fables* [2001], übers. von Emiliano Battista, Oxford: Berg 2006.

105 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999, S. 72: »Wenn die visuelle Oberfläche die Fähigkeit erlangt, die Spaltung dessen aufzureißen, was uns von dem, was wir sehen, her anblickt, wird sie zu einer Fläche [pan], einem Rockschoß [pan de robe] oder besser zur Zimmerwand, die uns umschließt, uns umgibt, uns berührt, uns verschlingt.«

En d'autres termes, le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau.

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini.¹⁰⁶

In dem Moment, in dem sich das Panoramabild aus »cadres« zusammensetzt, ist das filmische Bild nicht länger ein »cache«, das Bereiche der »Realität« ausgrenzt, sondern es erhält die zentrifugale Wirkung des infiniten Wechsels kontingenter Flächen. Wenn Realität wirklich arbiträr ist, wie es wiederholt in *The Limits of Control* proklamiert wird, werden »cadre« und »cache« ununterscheidbar. Sie stellen zwei Seiten derselben Fläche dar.

In Sevilla, dem anschließenden Handlungsort, wird das Bildkonzept, das bis dahin vorwiegend über Gemälde reflektiert wird, im Zusammenhang mit einem historischen Monument erweitert. Das Nationalmuseum als Ort der perzeptiven Instruktion wird vom Torre del Oro abgelöst. Der goldene Turm erscheint im Film in drei unterschiedlichen Versionen: en miniature als Lampe (im Apartment des Protagonisten), als Repräsentation (auf einer Postkarte) und als Monument am Guadalquivir. Den möglichen Ursprung für den Namen des Turmes führt Julian Rice gleichermaßen auf die goldenen Fliesen zurück, die ursprünglich seine Mauern bedeckten, hält es jedoch für wahrscheinlicher, dass er von dem Gold in seinem Inneren kündete, das Spanien über dreihundert Jahre hinweg in Amerika geplündert und im Inneren des Turmes aufbewahrt hatte.¹⁰⁷ Obgleich die dicken Mauern die Differenz zwischen der Oberfläche des Monuments und seinem arbiträren Inhalt hervorheben, fallen Signifikant und Signifikat im Schimmer zusammen, in dem die einstmalige Verkleidung die Sonne reflektierte. Entsprechend bleibt es ununterscheidbar, ob die elektrische Beleuchtung der Miniatur im

106 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], Paris: Cerf 1990, S. 188 (Hervorhebung im Original).

107 Rice beschreibt den Turm als Symbol für den spanischen Imperialismus und setzt ihn in eine Verbindung mit »the current global dominance of the United States«, die Bill Murray in seiner Figur des »American« personifiziert. Rice, *The Jarmusch Way*, S. 25–27. »The tower may have been named for the gilded tiles that originally covered it or, as seems more likely, because it became a repository for the gold that Spain plundered from the Americas for three hundred years.« (Ebd., S. 25).

Apartment den wertvollen Inhalt widerspiegelt oder die Reflexion der Sonnenstrahlen. Die Miniatur des Torre del Oro birgt alternative Erklärungen, die auf ein Ding projiziert werden. Der Ursprung seines Namens findet sich sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner Mauern.

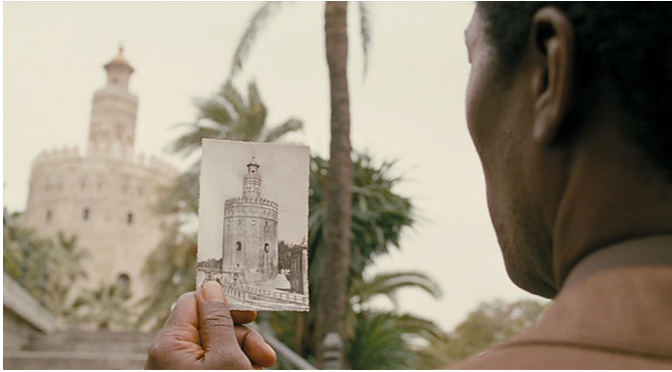


Abb. 9.10: Der Protagonist vergleicht eine Fotografie des Torre del Oro mit dem Monument in Sevilla.

Die Postkarte hingegen bildet den Turm als zweidimensionales Bild ab, und schafft damit einen abstrakten Raum zwischen dem Ding und seiner Repräsentation, zwischen den Lichtstrahlen und dem Dispositiv.¹⁰⁸ In der Einstellung, in der die Postkarte vor dem Turm gezeigt wird, erhält das Bild eine zusätzliche Dimension: Sowohl der Turm als auch die Fotografie erscheinen auf einer erleuchteten Bildfläche (Abb. 9.10) – ein Umstand, der im Kino besonders deutlich zu Tage tritt.

Die Zündholzschachteln, die Gemälde und der Turm entsprechen einer Dialektik von Oberfläche und Tiefe. Während seiner Begegnungen dienen die Zündholzschachteln als Anschauungsobjekt für die Monologe und als Medium zur Übermittlung von Nachrichten. Die Gemälde stellen Wahrnehmungsfolien zur Verfügung und entfalten sich in der raumzeitlichen Tiefe der nachfolgenden Szenographie. Der Torre del Oro bietet eine architektonische Struktur, die in der zweidimensionalen Reproduktion oder einer Miniatur dargestellt werden kann, die auf jeweils unterschiedliche semantische Kontexte verweisen. Dementsprechend erschafft der enigmatische Turm einen imaginären Raum. Die implizite Frage nach der Beschaffenheit dieser imaginären Räume kulminiert schließlich in den Umständen, unter denen ›The American‹¹⁰⁹ (Bill Murray) in seiner Festung

108 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, *Communications* 23 (1975), S. 56–72.

109 Der Titel des Films basiert bekanntlich auf dem Essay von William S. Burroughs aus dem Jahr 1978. Allein in den Zeilen von ›The American‹ sind wörtliche Anspielungen auf Burroughs' Text enthalten. Murrays Monolog zitiert Burroughs' Machtanalyse in einer (räumlichen) Situation,

in der Region Almería zu Tode kommt: Um zu seinem Antagonisten zu gelangen, dringt der Protagonist in einen hermetisch abgeschlossenen Raum ein, erdrosselt seinen stereotypen Widersacher und entkommt ebenso unbemerkt.

Insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren war die Region Almería ein Filmzentrum, das unter anderem als Kulisse für *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Il buono, il brutto, il cattivo* | *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1966) und *F for Fake* (Orson Welles, 1973) diente. In dieser kargen Landschaft bezieht ›Lone Man‹ eine verlassene Finca, deren Mobiliar unter einer Schicht weißer Laken verborgen liegt. An einer Wand hängt eine Leinwand, die – im Stil der Werke von Christo – ebenfalls in Laken eingeschlagen ist (Abb. 9.11). In dieser Verbindung ist das »cache« absolut geworden, sodass der Bildraum sich aus einer indefiniten Zahl von Bildflächen (»cadres«) zusammensetzt (Abb. 9.12).



Abb. 9.11: ›Lone Man‹ vor einer in Laken eingeschlagenen Leinwand. | Abb. 9.12: Die Finca in der Provinz Almería.

Am Nachmittag vor seinem Eindringen studiert der Protagonist den Grundriss der Festung des ›American‹ und deren Umgebungsplan. In der Gegenüberstellung der graphischen Darstellung mit dem kartographierten Gebiet in der Szene erhält die Karte räumliche Tiefe.¹¹⁰ Damit ähnelt die Karte dem Geschossplan des Museums und der Postkarte des Torre del Oro. Während die Karte und der Museumsplan eine räumliche Orientierung ermöglichen, bildet die Postkarte die Spannung zwischen dem »Original« und seiner Reproduktion ab. Wenn nun ›Lone Man‹, nachdem er die Struktur des Hauses und dessen Umgebung studiert hat, sich plötzlich und unvermittelt im Inneren der Festung befindet, verhält sich die Montage komplementär zum Übergang vom Panorama von Madrid zu Antonio López' Gemälde: Ein weiteres Mal alternieren Aufnahmen des Protagonisten und seines Point of View, gefolgt von einem abrupten Ortswechsel.¹¹¹ Ein weiteres Mal expandiert der Geltungsbereich des Bildes. Als der Protagonist im Interieur

in der er längst ohnmächtig geworden ist. Er illustriert damit Burroughs' Feststellung: »All modern control systems are riddled with contradictions.« William S. Burroughs, »The Limits of Control«, *Semiotext(e): Schizo-Culture* 3.2 (1978), S. 38–42, hier S. 41.

110 *The Limits of Control* (2009), 1:30:33–1:30:50.

111 Ebd., 1:35:14–1:36:30.

eine Lampe anschaltet, die mit der Lampe aus seinem Apartment identisch ist, wendet er die entgegengesetzten Erklärungen für die Bezeichnung des Turmes en miniature – eine Spiegelung seines Inhaltes im Gegensatz zur Spiegelung der Sonne, metonymische gegen buchstäbliche Bedeutung – in eine tatsächliche Inversion des Raumes.

In *The Limits of Control* sind die Kategorien von Interieur und Exterieur obsolet geworden, da Montage und Sound Bridge die Differenz zwischen Oberfläche und Tiefenraum auflösen. Der Filmraum in *The Limits of Control* wird nicht entsprechend einer Logik der räumlichen Kontinuität entworfen, sondern folgt einer klanglichen Logik, die vorab von den Bekanntschaften des Protagonisten beschrieben worden war. In diesem klanglichen Regime stellt das Eindringen in einen geschlossenen Raum kein größeres Hindernis dar als die Betrachtung seines Grundrisses.

Es handelt sich um eine Logik des Eindringens, die zu John Boormans *Point Blank* (1967) zurückverfolgt werden kann. Der Name von Jarmuschs Produktionsfirma, PointBlank Films, verweist deutlich auf diesen Intertext, und die Protagonisten aus beiden Filmen bewegen sich gleichermaßen wie Phantome. In *Point Blank* dringt Walker (Lee Marvin) in einen schwer bewachten Apartmentkomplex ein. Die besondere Ironie seines Aufstiegs zum Penthouse liegt in den großen, als Wegweiser auf die Wand aufgebrauchten Pfeilen, die wiederholt auf Walker weisen, während er von den Wachposten unbemerkt bleibt.¹¹² *The Limits of Control* konstruiert von Anfang an keine Kausalketten zwischen den Handlungsorten, sondern vielmehr eine beständige Inversion des Raumes. So beginnt und schließt der Film mit bemerkenswerten Spiegelszenen, die den Protagonisten von Anfang an delokalisieren. Als der Protagonist das erste Mal im Film erscheint, steht er kopf, in einer gespiegelten Einstellung. Kurz darauf erscheint er in einer Einstellung, die sich über die Spiegel des Waschraumes in die Unendlichkeit verlängert. Als Dame in Weiß sinniert Tilda Swinton später über Filmästhetik und erwähnt die Spiegelszene aus Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947), in welcher die Protagonisten nicht länger von ihrem Abbild zu unterscheiden sind.¹¹³ Und wenn sich schließlich die Spiegelszene im Waschraum am Ende von Jarmuschs Film wiederholt, evoziert sie abermals den Bezug auf die Einstellung, in der sich Orson Welles als Citizen Kane durch eine Spiegelung ad infinitum multipliziert (Abb. 6.6). Mit der visuellen Multiplikation der Figur formuliert Welles die Uneindeutigkeit einer Charakterisierung von Kane. Zugleich entzieht sich Kane – ebenso wie Walker und ›Lone Man‹ – einer definitiven Lokalisierung, sowohl im narrativen Raum als auch auf einer Bildebene in einer Reihe von Bildern im Bild (die darüber hinaus im Filmbild erscheinen). Die Ungewissheit über die interne Motivation der Figur schlägt sich in *Citizen Kane*, *Point Blank* und *The Limits of Control* in der komplexen Raumstruktur

112 *Point Blank* (US 1967, R.: John Boorman), 0:46:29, 0:46:43 und 0:51:34.

113 Vgl. Glasl, *Mind the Map*, S. 105f.

der Mise en Scène nieder. Während die Filme von David Lynch diese Uneindeutigkeit auf der tonalen Ebene und mittels der Inkompatibilität der Filmsegmente beibehalten (und er die impliziten RezipientInnen damit konfrontiert), verlagert sich die Uneindeutigkeit in *The Limits of Control* in die Zündholzschachtel als »Monade«¹¹⁴, die sich prozessual im Verlauf der filmischen Inszenierung entfaltet.



Abb. 9.13 & 9.14: Unbeschrieben tritt die Materialität des Zettels aus der letzten Zündholzschachtel in den Vordergrund.

Die dimensionale Irritation wird in *The Limits of Control* während der Rückfahrt nach Madrid besonders auffällig. »Lone Man« sitzt in einem Zug am Fenster, hinter dem die Landschaft wie ein Film vorbeizieht. Gleichzeitig spiegelt sich der Innenraum auf der Fensteroberfläche. Er scheint somit zugleich im Inneren und außerhalb des Zuges zu sitzen. Dabei öffnet er eine letzte Zündholzschachtel, der er abermals ein gefaltetes Stück Papier entnimmt.¹¹⁵ Als er es ausbreitet, wird sichtbar, dass es unbeschrieben ist (Abb. 9.13). Diese Leere suggeriert einerseits die Erfüllung seines Auftrags, nach der keine weiteren Instruktionen erforderlich sind.¹¹⁶ Andererseits lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das materielle Stück Papier, das ihn ein letztes Mal in das Museo Reina Sofia und zu Antoni Tàpies' *Gran Sábana* (auch bekannt als *Gran llençol*, 1968) führt (Abb. 9.15).¹¹⁷ Tàpies' »Großes Laken«

114 Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock* [1988], übers. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 43: »[Leibniz] entlehnt diesen Namen den Neuplatonikern, die damit einen Zustand des Einen bezeichneten: die Einheit, insofern sie eine Mannigfaltigkeit umhüllt, wobei diese Mannigfaltigkeit das Eine nach Art einer »Reihe« entwickelt. Noch genauer: das Eine hat ein Einhüllungs- und ein Entwicklungsvermögen, während das Vielfältige untrennbar von den Falten ist, welche es macht, wenn es eingehüllt ist, und untrennbar von den Entfaltungen, wenn es entwickelt ist. Auf diese Weise sind aber die Umhüllungen und Entwicklungen, die Implikationen und Explikationen noch besondere Bewegungen, die in einer universalen Einheit begriffen werden müssen, welche sie alle »kompliziert«, und welche alle Eine kompliziert.«

115 *The Limits of Control* (2009), 1:41:00–1:42:07.

116 Fabienne Liptay, »The Limits of Control«. *Understanding Cinema Beyond Signs and Meaning*, in: Sabine Flach und Jan Söffner (Hg.), *Habitus and Habitat II: Other Sides of Cognition*, Bern: Peter Lang 2010, S. 227–248, hier S. 237.

117 Die Rückkehr in das Museum wird in einer externen Aufnahme des Nationalmuseums als Rückwärtsbewegung in der Chronologie des Films dargestellt. In einer chronologisch inver-

besteht aus einem monochromen Laken, das auf eine Leinwand von 2,60 m auf 1,95 m drapiert ist. Die vier Ecken des Tuchs sind verknotet und heben sich von der Fläche des Bildgrundes ab. Gleichsam erinnert der auf der Leinwand fixierte Stoff an den leblosen Körper von ›Nude‹. Die Stasis des Materials, welches das haptische Erlebnis einer sanften und nachgiebigen Textur suggeriert, lässt das Werk gleichsam als doppelte Fläche und Plastik erscheinen. In *Gran Sábana* hat die Kadrierung ihre zentrifugale Kraft wiedererlangt.¹¹⁸



Abb. 9.15: Der Protagonist vor Antoni Tàpies' *Gran Sábana* (*Gran llençol*, 1968).

Nachdem ›Lone Man‹ das Stück Papier auf seiner Reise nach Madrid aus der Zündholzschachtel genommen hat, wendet er es, faltet es zu einem dreidimensionalen, konischen Objekt, das einem Berg ähnlich sieht, und hält es vor sich auf seiner flachen Hand (Abb. 9.14). Ohne Beschriftung ist es nicht mehr die kodierte Nachricht, die von Bedeutung ist, sondern das Medium selbst, das in Bewegung versetzt wird und damit einen Gedanken in Bewegung setzt. Während der Zug durch die bergige Landschaft fährt, gerät das gefaltete Stück Papier in ein mimetisches Verhältnis zur Landschaft hinter dem gerahmten Fenster,¹¹⁹ bevor es wieder in der Zündholzschachtel eingeschlossen wird (einer Schachtel, die bereits der Illustration eines resonierenden Körpers, dem Konzept einer akustischen Er-

tierten Einstellung bewegen sich Passanten und vorbeifahrende Autos, die sich in der Fassade des Gebäudes spiegeln, rückwärts.

118 *The Limits of Control* (2009), 1:27:10–1:27:14. Antoni Tàpies, »Art as cure« [1998], in: *Collected Essays. Complete Writings. Vol. II*, übers. von Josep Miquel Sobrer, Bloomington: Indiana UP 2011, S. 729f., hier S. 729: »I use materials that are soft when I deposit them on the canvas, but in a few days they have turned completely hard. This is an imposition I bring upon myself, a trick to break with my thought and intellectual reflection. Working on the soft surface that will then solidify follows the method of Chinese painting: it won't allow correction.«

119 Vgl. Fabienne Liptay, *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*, Zürich und Berlin: Diaphanes 2016, S. 207: »ein visuelles Echo«.

innerung und als Modell für die Inversion des Raumes gedient hat). In der Bewegung, der dieses gefaltete Blatt ausgesetzt ist, wandelt sich die unbestimmte weiße Fläche von einem Trägermaterial in einen Berg.¹²⁰ Der Film, der den gesamten Prozess dieses Faltens zeigt, erzeugt an dieser Stelle eine unmittelbare Vorstellung der Zeit, die ihren Ausdruck in einem kohärenten Akt findet.

Sowohl in *Mulholland Drive* als auch in *The Limits of Control* stehen Bild- und Klangräume des Films in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Während die impliziten RezipientInnen in *Mulholland Drive* direkt mit den offenen Brüchen der Synchronie und der narrativen Kohärenz konfrontiert werden, inszeniert *The Limits of Control* ein sensorisches Zusammenspiel, das weit über einen kausallogischen Zusammenhang von Bild und Ton hinausgeht. Die akustische Dimension stiftet hierbei eine Kohärenz, in der sich sogar die Inversion des Raumes von einem Tiefenraum in die Bildfläche eines Gemäldes realisiert. Die Box bzw. Schachtel bekleidet in beiden Filmbeispielen die zentrale Position einer Schnittstelle unterschiedlicher Raumkonzepte. Pars pro toto wird durch das Motiv des eingeschlossenen Raumes das Prinzip des Resonanzkörpers ausgestellt, durch den (a) akustische Phänomene ebenso als solche sichtbar werden, wie sie Irritation stiften können (und damit eine kritische Perspektive auf den »audiovisuellen Kontrakt« werfen), (b) inkompatible Bildräume und Zeiträume zueinander in Relation geraten, und (c) Ideen figuriert und in Szene gesetzt werden, die sich in der Rezeption entfalten und auf Resonanz stoßen.

120 Analog verfestigt ein Akzent das Laken (*sábana*) zu einer Steppenlandschaft (*sabana*). Vgl. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 71: »Wenn aber das Laken [drap] zur Fahne [drapeau] wird, öffnet es die Nachahmung mit einem Mal den Kräften der Darstellbarkeit: ein Spiel mit Wörtern und ein Spiel mit Bildern zugleich [...].«

10. In nuce

Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung, die sich durch ihren in Einheiten gegliederten Ablauf mehr oder weniger dem musikalischen Werk annähert. In diesem Sinne ist das bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist: Eine Bewegung, deren Illusion als Gewähr für ihre Wirklichkeit dient.¹

Raymond Bellour: »Der unauffindbare Text«

Es blickt an, ohne zu sehen. Das gläserne Auge aus der gleichnamigen Episode von *Alfred Hitchcock Presents* verkörpert ein bestechendes Paradoxon.² Als ein Symbol für die (visuelle) Wahrnehmung ist es sichtbar, selbst jedoch ist es blind. Als Objekt verfügt das Glasauge zwar nicht über die Fähigkeit zu sehen, stellt als Agent aber die Verbindung zu einem anderen Kontext her: Bevor die hypodiegetische Ebene einsetzt, erscheint das Auge in einer Großaufnahme. In der TV-Episode dient es als Memento an eine Erzählung, die in die Rahmengeschichte eingebettet ist. Durch diesen Kunstgriff wandelt *The Glass Eye* die Prothese zum Organ, das die vergangenen Ereignisse mittelbar bezeugt. Als »epistemisches Ding« wird das Glasauge selbst unsichtbar und erweckt den Eindruck, Mittel der direkten Anschauung zu sein. Es dient in diesem szenischen Zusammenhang als Denkfigur. Auf der metaphorischen Ebene gerät die tatsächliche Beschaffenheit des Dings in den Hintergrund – hier verkehren sich Anschauung und Ausblick. Damit verhält sich das Glasauge gleichsam analog zur Box: Beide Objekte versprechen die Sichtbarkeit dessen, was zunächst unsichtbar bleibt. Im Kontext ihrer filmischen Inszenierung erhalten sie eine Bedeutung, die über die Indexikalität der Reprä-

1 Raymond Bellour, »Der unauffindbare Text« [1975], übers. von Margrit Tröhler und Valérie Périllard, *Montage AV* 8.1 (1999), S. 9–17, hier S. 15.

2 Zu »The Glass Eye« siehe auch Kapitel 6.1.

sentation eines zweckgebundenen Gegenstandes hinausgeht. Als wiederkehrende Elemente entwickeln sie sich zu Motiven.

Boxen, Schachteln und Kisten, die uns in unserem Alltag begegnen, dienen einem spezifischen Gebrauch. Sie sind ubiquitär und werden dennoch (oder gerade deshalb) zumeist übersehen. Ihr Erscheinen im Film bildet dabei keine Ausnahme. Die spezifische Form eingeschlossener Räume mag unterschiedlich sein, allesamt trennen sie jedoch ein sichtbares Äußeres von einem vorübergehend verborgen bleibenden Inneren. Ihre bloße Erscheinung präsentiert damit ein Spannungsfeld. Sobald Boxen geöffnet werden, führen diese räumlichen Modelle den Prozess der Semantisierung vor Augen.

Die vorliegende Arbeit nahm die räumliche Paradoxie dieser Figur auf, um ihre Auswirkungen auf die Inszenierung im Film zu untersuchen. Wenngleich das filmische Bild auf einem ›flachen‹ Bildträger erscheint, entsteht die Tiefe des filmischen Raums mit der Rezeption. Da der Film nicht nur eine räumliche, sondern vor allem auch eine zeitliche Kunst darstellt, fokussierte die zweite Hälfte des Buches den zeitlichen Verlauf des filmischen ›discours‹, in dem Objekte wiederholt in Erscheinung treten und in der Folge als Motive auftreten. Mit der Wiederholung wird der Kontext seines Erscheinens mindestens ebenso entscheidend wie der tatsächliche Inhalt des eingeschlossenen Raums. Vor diesem Hintergrund ließ sich eine dreifache räumliche Doppelung ableiten, die mit räumlichen Einschlüssen im Film einhergeht: (a) die Box als Modell des Raums, (b) als Raum im (filmischen) Raum und (c) in der Rekurrenz an unterschiedlichen Stellen des raumzeitlichen Filmverlaufs. Damit lässt sich die Inszenierung eingeschlossener Räume im Film sowohl als Inszenierung ›des‹ Raumes als auch als Inszenierung ›im‹ Raum und ›im‹ zeitlichen Verlauf des Films verstehen. Mit dem Motiv der Box im Film wurde exemplarisch die Inszenierung eines rekurrenten Motivs und seiner Funktionen in spezifischen Kontexten untersucht.

Um die performative Dimension eingeschlossener Räume im Film zu beurteilen, wurden sie als Motiv beschrieben. Im Anschluss an die Arbeiten zum filmischen Motiv von Lorenz Engell und André Wendler, Emmanuelle André und Margrit Tröhler wurde das Motiv dabei als visuelles und akustisches Objekt behandelt, das im Laufe eines Films mehrere iterative Variationen erfährt. Durch diese Wiederholungen erhält das Motiv eine zeitliche Dimension, die sich als Spur beschreiben lässt und die Rekonstruktion einer relativen Struktur ermöglicht.

Da die Box als opaker Raum im Film sichtbar und damit evident vor Augen liegt, aber den direkten Zugriff auf einen Innenraum verhindert und sich damit der abschließenden Beschreibbarkeit entzieht, nimmt sie eine herausragende Stellung ein. Als »epistemisches Ding« im Sinne von Hans-Jörg Rheinberger macht die Box eine detaillierte Analyse der relativen Struktur erforderlich, in der das Ding als Motiv wiederkehrt. Die Box im Film platziert damit nicht nur einen Signifikanten im Film, sondern setzt als Motiv Ideen in Bewegung.

Anhand von detaillierten Einzelanalysen konnte nachgewiesen werden, inwiefern mit der Box im Film Gedankenprozesse angestoßen werden und welche Funktionen eingeschlossene Räume in der Inszenierung des Films übernehmen können. Die einzelnen Kapitel sind keinesfalls als abschließende Definition ausschließlicher Funktionen anzusehen, sondern sie zeigen exemplarisch am kinematographischen Objekt der Box unterschiedliche Dimensionen einer kritischen Motivforschung auf.

Auf dieser Grundlage sondierte das zweite Kapitel die dispositive Struktur der magischen Kästen in den Filmen von Georges Méliès, seines Vorgängers Jean Eugène Robert-Houdin und der Bühnenillusion des 18. und 19. Jahrhunderts. Es konnte gezeigt werden, wie die diegetischen Apparaturen im Film einen dispositiven Rahmen im Film markieren, der die Bedingungen der Wahrnehmung bestimmt. Das anschließende Kapitel betrachtete den Mythos der Pandora im Zusammenhang mit G. W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) und arbeitete die misogynen Tendenzen heraus, die mit der Objektivierung der weiblichen Protagonistin einhergehen. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels stand die Entwicklung des räumlichen Einschlusses vom Objekt zum Motiv und die Beschreibung dieser Wandlung als Spur. Dabei wurde die Inszenierung der Persona Hitchcock in der TV-Serie *Alfred Hitchcock Presents* ebenso berücksichtigt wie die räumliche Organisation des KammerSpielfilms *Rope* (1948), auf dessen begrenztem Raum eine Truhe zur Darstellung einer doppelten Raumwahrnehmung zum Einsatz kommt. Um die Wirkung unterschiedlicher Bildsegmente im filmischen Raum zu beschreiben, setzte sich das fünfte Kapitel mit der impliziten Räumlichkeit des Filmbildes auseinander – unter besonderer Berücksichtigung der Filme von Jacques Tati und Wes Anderson, welche die räumliche Konstruktion, ihre Tiefenwirkung und die Relationen zwischen Raumsegmenten explizit zum Gegenstand der »mise en image« (Prümm) stilisieren. Mit einem anschließenden Blick auf Nicholas Rays *They Live by Night* konnte die Rolle des Motivs als vermittelndes Relais zwischen diesen Segmenten beschrieben werden. Das sechste Kapitel widmete sich dem Konzept eingeschlossener Räume im Hinblick auf die narrative Konstruktion diegetischer Ebenen im Film. Dabei wurden unterschiedliche Erzählrahmen und komplexe Muster narrativer Schachtelungen ausdifferenziert. Nach der Beschreibung dispositiver Strukturen und der räumlichen Relationen eingeschlossener Räume gerieten daraufhin die raum-zeitlichen Relationen in den Fokus. In *Se7en* (1995) und *Interstellar* (2014) werden nicht nur konkrete Raumsegmente voneinander abgegrenzt, sondern es kommen über das Motiv der Box zudem Deutungsprozesse im Film zur Aufführung. Dabei ließen sich zwei Konzeptionen voneinander unterscheiden: ein räumliches Modell, in dem das ideologische System einer Schöpferfigur entworfen wird, die eine spiegelbildliche Rolle zum Regisseur übernimmt, und ein Modell, das mit dem absoluten Verständnis des Raumes bricht, das Albert Einstein als »newtonsches Schachteldenken« kri-

tisiert hatte. *Interstellar* versteht sich auf diese Weise als Lichtspiel, in dem die abgebildeten Räume sich aus dem Ensemble von Lichtreflexionen zusammensetzen. Wiederkehrende Motive zeichneten sich in diesem Zusammenhang über das relative System einer raum-zeitlichen Matrix aus. Die zeitliche Dimension konnte im achten Kapitel mit der Inszenierung von Erinnerungskisten in *Toute la mémoire du monde* (1956), einem Erinnerungsprozess in *Oblomok Imperii* (1929) und einem Gerichtsprozess als mahnende Erinnerung in *Music Box* (1989) auf das Motiv der Box bezogen werden. Hierbei lokalisiert die Box die Erinnerung an vergangene Ereignisse und gespeichertes Wissen. Sie fungiert als medialer Speicher, dient der Darstellung der Kontrastierung geschiedener Erfahrungshorizonte und erhält den Status eines Beweisstücks. Der akustischen Dimension des Motivs – der auch in *Music Box* eine entscheidende Bedeutung zukommt – widmete sich das neunte und letzte Kapitel. In *Mulholland Drive* (2001) und *The Limits of Control* (2009) bilden räumliche Einschlüsse als Resonanzräume eine Schnittstelle zwischen Bild und Klang im Film. Im Film lassen sich Klänge, die einer eigenen Zeitlichkeit unterliegen, nur selten eindeutig verorten. Sie wirken auf ähnliche Weise paradox wie eingeschlossene Räume: Zwar werden Klänge wahrgenommen, allerdings bleiben sie unsichtbar und damit nur in Relation zu ihrer sichtbaren Quelle greifbar. Werden hingegen Objekte auf diegetischer Ebene oder das szenische Ensemble zum Zeitpunkt des Erklingens als Resonanzraum begriffen, lassen sich Klänge in einem Netzwerk aus visuellen und akustischen Objekten, aus Wiederholung und Kontext relational verorten. Resonanzräume markieren auf diese Weise eine akustische Szenographie, die dort ansetzt, wo der sichtbare Szenenverlauf und die narrative Logik inkohärent werden.

Eine motivorientierte Perspektive auf den Film ermöglicht es, selbst irritierende oder vermeintlich inkohärente Momente im Film in Relation zu wiederkehrenden visuellen und akustischen Objekten im Film zu begreifen. Für die Filmanalyse ergibt sich aus der Feststellung von Motivstrukturen die Möglichkeit, eine Ordnung zu untersuchen, die andernfalls von einer subjektorientierten oder narratologischen Perspektive unberücksichtigt bliebe. Die Relation von wiederkehrenden Objekten im Film bietet auch in komplexen Erzählexperimenten, Experimentalfilmen und anderen nicht-fiktionalen Formaten ein kohärentes Ordnungskriterium. Motive lassen sich auf diese Weise auch in fragmentarischen und achronologischen Filmen als Muster verfolgen. An Stelle eines roten Fadens birgt das Netzwerk aus wiederkehrenden visuellen und akustischen Objekten eine Blaupause für die Filmanalyse und Interpretation.

Als besonders hilfreich erweist sich das Motiv als Ordnungskriterium etwa im Umgang mit Filmen, die Thomas Elsaesser unter dem Begriff des »Mind-Game Film«³

3 Thomas Elsaesser, »The Mind-Game Film«, in: Warren Buckland (Hg.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley Blackwell 2009, S. 13–41.

zusammenfasst: Filme, in denen die ProtagonistInnen zu Akteuren in einem Spiel werden, oder Filme, die mit den RezipientInnen spielen, indem entscheidende Informationen zurückgehalten oder ambivalent dargestellt werden.⁴ Im einen oder anderen Sinne lassen sich alle hier versammelten Filme unter dem Gesichtspunkt dieses Phänomens begreifen. Das »Mind-Game«, das Elsaesser (mit Truffaut) auch als eine »gewisse Tendenz« (»a certain tendency«) bezeichnet,⁵ hebt auf diese Weise die performative Dimension des Films hervor, die zu einer spielerischen, partizipatorischen Rezeptionshaltung ermutigt. Der Vorteil, wiederkehrende (akustische wie visuelle) Objekte als Motive zu behandeln, liegt in der Möglichkeit, sich an wiederkehrenden Elementen zur Verfolgung einer alternativen Kohärenz zu orientieren. Sie können als produktives Analysekriterium im Umgang mit Momenten der Irritation und der Verwirrung dienen.

Wie der »Mind-Game Film« wurden die eingeschlossenen Räume im Zuge dieser Arbeit in erster Linie als Phänomen und zunächst unabhängig vom jeweiligen Genre betrachtet. Im Verlauf der Untersuchung kristallisierte sich jedoch heraus, dass die Inszenierung der Box durchaus genreabhängige Charakteristiken aufweisen kann. Der Stellenwert der Box in Science-Fiction und Western wurde in Kapitel 6 kurz skizziert. Gänzlich unberücksichtigt blieben hingegen Filmbeispiele, welche die Box im Zuge von Schockwirkungen zur Schau stellen. In ihrer affektiven Wirkung ließe sich die Funktion der Box im Horrorfilm verfolgen. Unter anderem in *La cabina* (1972, R.: Antonio Mercero), *Phantasm* (1979, R.: Don Coscarelli), *Gremlins* (1984, R.: Joe Dante), *Hellraiser* (1987, R.: Clive Barker), *Child's Play* (1988, R.: Tom Holland), *Saw* (2004, R.: James Wan), *The Cabin in the Woods* (2011, R.: Drew Goddard), *The Possession* (2012, R.: Ole Bornedal) nehmen Kästen und Schachteln einen besonderen Stellenwert ein. Um eine genre-orientierte Analyse zu ermöglichen, war es zunächst unerlässlich, die performative Entwicklung von Sinnzusammenhängen im einzelnen Film auf einer theoretischen Grundlage zu betrachten.

Um die Funktionen eingeschlossener Räume anhand detaillierter Einzelanalysen zu untersuchen, konnte eine Vielzahl potenzieller Beispiele nicht berücksichtigt werden. So hätte Guillermo del Toros *Cronos* (1993) ebenso eine eingehende Untersuchung der zugrundeliegenden Raumstrukturen verdient wie Richard Kellys *The Box* (2009) – eine Adaption von Jean-Paul Sartres *Huis Clos*, die das Prinzip der »locked-room mystery« auf ähnliche Weise erweitert wie *Dark City* (1998, R.: Alex Proyas). Filme, die räumliche Enge durch eine intensive Gestaltung inszenieren und in diesem Zuge klaustrophobische Effekte erzielen, wurden ebenso hintangestellt. Ein bemerkenswertes Filmbeispiel, das sich auf einen »confined space« im Sinne von Michael Walker konzentriert, stellt *Locke* (2013, R.: Steven

4 Vgl. ebd., S. 14.

5 Vgl. ebd., S. 14.

Knight) dar: Der gesamte Film spielt im begrenzten Raum eines fahrenden Autos mit nur einem Schauspieler (Tom Hardy). Besonders deutlich wird die Wirkung der Inszenierung auf nur einem, äußerst begrenzten Raum in *Buried* (2010, R.: Rodrigo Cortés), der das Schicksal eines lebendig Begrabenen zeigt. Beide Filme stehen für eine extreme Form des Kammerspiels, in dem sich sowohl das Personal als auch der Schauplatz auf ein Minimum beschränken.

Auch die Rolle der Maske wird im Rahmen dieser Arbeit nur unter dem Gesichtspunkt feministischer Theorien verhandelt. Unbeachtet blieben hingegen der Zusammenhang von Box und Maske, wie er beispielsweise im Nō-Theater und im japanischen Film zu beobachten ist: beispielsweise im Hinblick auf die Frage der Identität in *Suna no onna* und *Tanin no kao* (beide Filme basieren auf Romanvorlagen von Abe Kōbō und wurden 1964 respektive 1966 von Hiroshi Teshigahara in Szene gesetzt). Auch die Frage nach Geistererscheinungen und der Bedeutung der Box muss an anderer Stelle vertieft werden.⁶ Es obliegt zukünftigen Forschungsarbeiten, diese Einzelanalysen auszuführen.

Durch die relationale Neuausrichtung des Fokus von der Semantik auf ihren Kontext konnten anhand des Motivs der Box auch die politischen Dimensionen nachgezeichnet werden, die im spezifischen Film meist nur subtil anklingen. Insbesondere in den Kapiteln zur »Büchse der Pandora« und zu den Erinnerungsräumen konnten politische Subtexte offengelegt werden, die der Motivik im spezifischen Film zugrunde liegen. Auf diese Weise ließ sich einerseits die Misogynie herausarbeiten, die mit dem Mythos der Pandora einhergeht, und andererseits das komplexe Wechselspiel zwischen der Verdrängung von Kriegsverbrechen und nomologischer Erinnerung in Costa-Gavras' *Music Box* aufschlüsseln. Konzentrierte sich die vorliegende Arbeit auf die performativen Aspekte wiederkehrender Objekte im Film, ließen sich die politischen Auswirkungen der Metaphorik systematisch mit den Theorien von George Lakoff und Mark Johnson oder Erving Goffmans Konzept der »Rahmenanalyse« untersuchen. Durch die Wiederholung ähnlicher Bilder und Deutungsmuster, die Lakoff und Johnson in *Metaphors We Live By* als »frames« beschrieben haben,⁷ werden Bedeutungszusammenhänge als Selbstverständlichkeit reiteriert, die auf einer nachhaltigen sozialen Konstruktion basieren. Lakoff und Johnson verweisen darauf, dass der semantische Kontext, der in vertrauten Sprachbildern abgerufen wird, von ebenso entscheidender Be-

6 Vor diesem Hintergrund ist die Verfilmung der Szene des Kabuki-Stücks *Ehon Taikōki* von 1908 von besonderem Interesse: *Taikōki jūdanme*. Es handelt sich um eines der frühesten erhaltenen Zeugnisse der japanischen Filmkunst. Der gesamte Film spielt sich im gleichen Bildraum ab: Nachdem der Mörder sein Opfer auf der Veranda eines Hauses getötet hat, setzt er sich auf einen schwarzen Lackkasten. Dessen Aufschrift verweist auf den Bildvordergrund, in dem der Ermordete als Gespenst wiederkehrt.

7 George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By* [1980], Chicago: The University of Chicago Press 2003.

deutung ist wie die damit einhergehenden Muster, die unsere Gedanken lenken und unsere Debatten prägen. Die Verschiebung der Perspektive von einer allgemeinen Metapher auf das Motiv höbe die konkrete Form der Iteration im situativen Rahmen hervor und würde die kritische Herangehensweise um einen entscheidenden Faktor ergänzen.

Nicht zuletzt verdient der Begriff der »Opazität« eine weiterführende Untersuchung. Der ursprünglich aus dem Fachbereich der Optik stammende Ausdruck wurde hier im Sinne einer ambivalenten Bedeutung und Charakteristik des Dings verwendet. Wie das Motiv der Box markiert auch der Begriff einen Bereich, dessen Bedeutung nicht abschließend bestimmt werden kann. Mit Édouard Glissant kann man davon sprechen, dass der Begriff »Opazität« selbst »undurchsichtig« bleibt.⁸ Auf textueller Ebene steht er exemplarisch für einen Prozess, der nach der von John L. Austin begründeten Sprechakttheorie als »performativ« zu bezeichnen ist. Der vermeintliche Mangel einer abschließenden Begriffsklärung ermöglicht es aber gerade erst, Funktionen und Wirkungen von Objekten zu beschreiben. Eine eingehende Untersuchung der Kulturgeschichte des Opaken steht noch aus.

Ausgehend vom Motiv der Box wurden die epistemologischen, narrativen und ästhetischen Dimensionen eingeschlossener Räume im Film untersucht. Mit der Box wird das Spannungsfeld zwischen sinnlich wahrnehmbarer Oberfläche und dem verborgenen Inneren auffällig. Das Motiv räumlicher Einschlüsse verleiht dem Unsichtbaren, Unerhörten und Unbegreiflichen eine konkrete Gestalt, die im Verlauf des Films ausagiert wird. Die Box markiert, was wir sehenden Auges übersehen. Sie ermöglicht nicht nur einen alternativen Blick auf den filmischen Raum, der immer auch als Tiefenraum erscheint (in konkret räumlicher, semantischer und raumzeitlicher Hinsicht), sondern ermutigt auch zur kritischen Reflexion filmischer Momente, deren Bedeutung sich dem ersten Augenblick entzieht.

8 Siehe Anm. 22 auf S. 194.

Bibliographie

- Aali, Heta, Anna-Leena Perämäki und Cathleen Sarti (Hg.), *Memory Boxes. An Experimental Approach to Cultural Transfer in History, 1500–2000*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Adam, Hans Christian (Hg.), *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Köln: Taschen, 2016.
- Ades, Dawn. »The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell«. In: Kynaston McShine (Hg.), *Joseph Cornell* [1980]. New York: The Museum of Modern Art, 1990. S. 15–41.
- Adorno, Theodor W. »Negative Dialektik« [1966]. In: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentümlichkeit (Gesammelte Schriften, Band 6)*, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 7–412.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Was ist ein Dispositiv?* [2006], übers. von Andreas Hiepko. Zürich und Berlin: Diaphanes, 2008.
- Alberti, Leon Battista. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Aldiss, Brian W. »Super-Toys Last All Summer Long« [1969]. In: *Best SF Stories of Brian W. Aldiss*. London: Victor Gollancz, 1988. S. 194–201.
- Alekan, Henri. *Des lumières et des ombres*. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991.
- Althusser, Louis. »Idéologie et appareils idéologiques d'État«. In: *Positions (1964–1975)*. Paris: Les Éditions sociales, 1976. S. 67–125.
- Althusser, Louis. *Ideologie und ideologische Staatsapparate* [1970], übers. von Peter Schöttler, hg. von Frieder O. Wolf. Hamburg: VSA, 2010.
- André, Emmanuelle. *Esthétique du motif. Cinéma musique peinture*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2007.
- Arnheim, Rudolf. »Ermler und Eisenstein«. In: *Die Weltbühne* 26.9 (25.02.1930), S. 331–333.
- Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 1988.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.

- Astruc, Alexandre. »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« [1948]. In: *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984)*. Paris: L'Archipel, 1992. S. 324–328.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Aumont, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- Austin, John L. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)* [1962]. Reclam: Stuttgart, 1979.
- Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes* [1957], übers. von Kurt Leonhard. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 2011.
- Bachtin, Michail M. *Chronotopos* [1975], übers. von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Bal, Mieke. »Mise en abyme et iconicité«. In: *Littérature* 29 (1978), S. 116–128.
- Bal, Mieke. »Notes on Narrative Embedding«, übers. von Eve Tavor. In: *Poetics Today* 2.2 (1981), S. 41–59.
- Bal, Mieke. *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris: Klincksieck, 1977.
- Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Banda, Daniel und José Moure. *Avant le cinéma. L'œil et l'image*. Paris: Armand Colin, 2012.
- Banerjee, Ria. »Economies of Desire. Reimagining »Noir« in »They Live by Night««. In: Steven Rybin und Will Scheibel (Hg.), *Lonely Places, Dangerous Ground. Nicholas Ray in American Cinema*. Albany: State University of New York, 2014. S. 29–39.
- Baraldi, Claudio, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (Hg.), *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Barbaro, Daniele. *La pratica della prospettiva*. Venedig: Borgominieri, 1569.
- Barber, Stephen. *Abandoned Images. Film and Film's End*. London: Reaktion Books, 2010.
- Barker, Jennifer M. »Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«. In: *Paragraph* 31.2 (2008), S. 236–251.
- Barnes, Randall. »»Barton Fink«: The Atmospheric Sounds of the Creative Mind«. In: *Offscreen* 11.8–9 (2007), S. 1–23.
- Barnouw, Erik. *The Magician and the Cinema*. New York und Oxford: Oxford UP, 1981.
- Barracough, David. »Hitchcock's Cameo Appearances«. In: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*. London: Titan, 2008. S. 32–33.
- Barthes, Roland. *Das Reich der Zeichen* [1970], übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

- Barthes, Roland. »Der Tod des Autors« [1968], übers. von Matias Martinez. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185–193.
- Barthes, Roland und André Martin. *La Tour Eiffel* [1964]. Paris: Seuil, 2011.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags* [1957], übers. von Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Baskins, Cristelle L. »Cassone« *Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. München: Matthes & Seitz, 1991.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- Baudry, Jean-Louis. »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« [1970]. In: *L'effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978. S. 13–26.
- Baudry, Jean-Louis. »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«. In: *Communications* 23 (1975), S. 56–72.
- Baumann, Carl-Friedrich. *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1988.
- Bazin, André. »De la politique des auteurs«, In: *Cahiers du Cinéma* 70 (1957), S. 2–11.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958]. Paris: Cerf, 1990.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2016.
- Beckett, Samuel. »Krapp's Last Tape« [1958]. In: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber 2006. S. 213–223.
- Beckman, Karen. *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*. Durham: Duke UP, 2003.
- Behr, Johannes. »Das Wiegenlied von Brahms«. In: Antje Tumat (Hg.), *Von Volkston und Romantik: Des Knaben Wunderhorn in der Musik*. Heidelberg: Winter, 2008. S. 115–123.
- Beller, Hans. »Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum in der Filmmontage«. In: ders. (Hg.), *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz, 2000. S. 11–49.
- Bellour, Raymond. »Der unauffindbare Text« [1975], übers. von Margrit Tröhler und Valérie Périllard. In: *Montage AV* 8.1 (1999), S. 8–17.
- Belting, Hans. *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*. Köln: Walther König, 2009.
- Benjamin, Walter. »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1939]. In: *Abhandlungen (Gesammelte Schriften, Band I.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 471–508.

- Benjamin, Walter. »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows« [1936]. In: *Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften, Band II.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 438–456.
- Benjamin, Walter. »Erfahrung und Armut« [1933]. In: *Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften, Band II.1)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 213–219.
- Benjamin, Walter. »Erfahrung« [1913]. In: *Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften, Band II.1)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 54–56.
- Benjamin, Walter. »Über einige Motive bei Baudelaire« [1939]. In: *Abhandlungen (Gesammelte Schriften, Band I.2)*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 605–653.
- Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900], übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner, 2011.
- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896], übers. von Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner, 1991.
- Bergson, Henri. *Schöpferische Evolution* [1907], übers. von Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner, 2013.
- Bergson, Henri. *Zeit und Freiheit* [1889], übers. von Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner, 2016.
- Berns, Jörg Jochen. »Geflackter in dunklen Räumen. Von der ›Camera obscura‹ zu Kino und Bildschirm«. In: Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 25–36.
- Blüher, Dominique, Frank Kessler und Margrit Tröhler. »Film als Text. Theorie und Praxis der ›analyse textuelle‹«. In: *Montage AV* 8.1 (1999), S. 3–7.
- Blunck, Lars. *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*. Weimar: VDG, 2003.
- Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Böhnke, Alexander. »Handarbeit. Figuren der Schrift in ›Se7en‹«. In: *Montage AV* 12.2 (2003), S. 9–18.
- Böhnke, Alexander. »Verkehrte Welt: Ideologie – Camera Obscura – Medien«. In: Jens Schröter, Georg Schwing und Urs Stäheli (Hg.), *Media Marx. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript, 2006. S. 177–191.
- Bordwell, David und Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2001.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

- Boucherett, Jessie. »On the Cause of the Distress Prevalent among Single Women«. In: *The English Woman's Journal* 12.72 (1864), S. 400–409.
- Brabant, Eva, Ernst Falzeder und Patrizia Giampieri-Deutsch (Hg.), *Briefwechsel/Sigmund Freud; Sándor Ferenczi. Band I.2: 1912–1914*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 1993.
- Braudy, Leo. *The World in a Frame. What We See in Films*. Garden City: Anchor, 1976.
- Bremond, Claude. »A Critique of the Motif«. In: Tzvetan Todorov (Hg.), *French Literary Theory Today. A Reader*. Cambridge: Cambridge UP, 1982. S. 125–146.
- Broker, Jeremy. »The Polytechnic Ghost«. In: *Early Popular Visual Culture* 5.2 (2007), S. 189–206.
- Bronfen, Elisabeth. »Speaking with Eyes. Tod Browning's ›Dracula‹ and its Phantom Camera«. In: Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Tod Browning*, London: Black Dog, 2006. S. 151–171.
- Browning, Mark. *Wes Anderson. Why his movies matter*. Santa Barbara: Praeger, 2011.
- Buckland, Warren. »A Sad, Bad Traffic Accident: The Televisual Prehistory of David Lynch's Film ›Mulholland Dr.‹«. In: *New Review of Film and Television Studies* 1.1 (2003), S. 131–147.
- Buckland, Warren. »A Rational Reconstruction of ›The Cinema of Attractions‹«. In: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006. S. 41–55.
- Bühler-Dietrich, Annette. »Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in ›Dogville‹«. In: Henri Schoenmakers et al. (Hg.), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 179–185.
- Bulgakowa, Oksana. »Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses«. In: Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*. München: edition text+kritik, 2006. S. 36–51.
- Bulgakowa, Oksana. »Sergej Eisenstein (1898–1948)«. In: Thomas Koebner (Hg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 206–209.
- Burch, Noël. »A Primitive Mode of Representation?« [1984], übers. von Ben Brewster. In: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI 1990. S. 220–227.
- Burkett, Andrew. »The Image Beyond the Image: G. W. Pabst's Pandora's Box (1929) and the Aesthetics of the Cinematic Image-Object«. In: *Quarterly Review of Film and Video* 24.3 (2007), S. 233–247.
- Burroughs, William S. »The Limits of Control«. In: *Semiotext(e): Schizo-Culture* 3.2 (1978), S. 38–42.

- Burwell, Carter. »Composing for the Coen Brothers«. In: Larry Sider, Diane Freeman und Jerry Sider (Hg.), *Soundscape. The School of Sound Lectures 1998–2001*. London: Wallflower, 2007. S. 195–208.
- Busch, Bernd. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 1995.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York und London: Routledge, 1997.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. New York und London: Routledge, 2006.
- Büttner, Oskar und Kurt Müller. *Technik und Verwerthung der Röntgen'schen Strahlen im Dienste der ärztlichen Praxis und Wissenschaft*. Halle a. S.: Knapp, 1897.
- Canudo, Ricciotto. »Die Sieben Künste [Manifest der sieben Künste]« [1922], übers. von Jelena Rakin und Daniel Wiegand. In: Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen. Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander, 2016. S. 354–359.
- Canudo, Ricciotto. »La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe« [1911]. In: *L'usine aux images*. Paris: Séguier/Arte, 1995. S. 32–40.
- Canudo, Ricciotto. »Reflections on the Seventh Art« [1923]. In: Richard Abel (Hg.), *French Film Theory and Criticism Vol. I 1907–1929*, übers. von Claudia Gorbman. New Jersey: Princeton UP, 1988. S. 291–303.
- Canudo, Ricciotto. »Réflexions sur le septième art«. In: *L'usine aux images*. Genf: Office central d'édition, 1927. S. 27–70.
- Cardiff, Janet und George Bures Miller, »The Paradise Institute«, http://cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html# (letzter Zugriff: 16.04.2019).
- Carroll, Lewis. »Through the Looking-Glass and What Alice Found There«. In: *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2006. S. 115–236.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Casetti, Francesco. »Objects on the Screen: Tools, Things, Events«. In: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August, 2015. S. 25–41.
- Cavell, Stanley. »What Becomes of Things on Film?«. In: William Rothman (Hg.), *Cavell on Film*. New York: State University of New York Press, 2005. S. 1–9.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life* [1980], übers. von Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2004.

- Charles, Alec. »Double Identity. Presence and Absence in the Films of Tod Browning«. In: Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Tod Browning*. London: Black Dog, 2006. S. 79–93.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca und London: Cornell UP, 1978.
- Chion, Michel. *David Lynch*, übers. von Robert Julian. London: BFI, 2006.
- Chion, Michel. *David Lynch*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.
- Chion, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- Chion, Michel. *Jacques Tati*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987.
- Chion, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990]. Paris: Armand Colin, 2017.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma* [1982]. Paris: Cahiers du cinéma, 1993.
- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 1. Le rêve et le cauchemar*. Paris: Cerf, 1988.
- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 2. Ambivalences et croyances*. Paris: Cerf, 1991.
- Clover, Carol J. »Judging Audiences: The Case of the Trial Movie«. In: Christine Gledhill und Linda Williams (Hg.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000. S. 244–264.
- Cook, Michael. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Cook, Roger F. »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's »Mulholland Drive««. In: *Quarterly Review of Film and Video* 28.5 (2011), S. 369–381.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge und London: MIT Press, 1991.
- Creed, Barbara. *Pandora's Box. Essays in Film Theory*. Victoria: Australian Center for the Moving Image, 2004.
- Crowdus, Gary. »Costa Gavras. Keeping Alive the Memory of the Holocaust« [1989]. In: ders. und Dan Georgakas (Hg.), *The Cineaste Interviews 2. Filmmakers on the Art and Politics of the Cinema*. Chicago: Lake View, 2002. S. 51–58.
- Dahlhaus, Carl. »Melodie«. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band VI*. Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1997, Sp. 35–63.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Dallet-Mann, Véronique. »Die Büchse der Pandora de Georg Wilhelm Pabst: Lulu ou le(s) masque(s) de l'amour?«. In: Ingrid Haag (Hg.), *L'amour entre deux guerres 1918–1945. Concepts et représentations*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2008. S. 115–130.

- Dayan, Daniel. »The Tutor-Code of Classical Cinema«. In: *Film Quarterly* 28.1 (1974), S. 22–31.
- De Waal, Cornelis. »Having an Idea of Matter: A Peircean Refutation of Berkeleyan Immaterialism«. In: *Journal of the History of Ideas*, 67.2 (2006), S. 291–314.
- Delavaud, Gilles. »La télévision selon Alfred Hitchcock. Une esthétique de l'émergence«. In: *Cinéma: Revue d'Etudes Cinématographiques* 23.2-3 (2013), S. 69–95.
- Deleuze, Gilles. »Was ist ein Dispositiv?« [1988], übers. von Hans-Dieter Gondek. In: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 153–162.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. von Klaus Englert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Die Falte. Leibniz und der Barock* [1988], übers. von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Delluc, Louis. »Photogénie« [1920]. In: Pierre Lherminier (Hg.), *Ecrits cinématographiques II. Cinéma et Cie*. Paris: Cinémathèque française, 1986. S. 273–275.
- Deming, Richard. »Living a Part«. In: David La Rocca (Hg.), *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011. S. 193–207.
- Demonsablon, Philippe. »Lexique mythologique pour l'œuvre de Hitchcock«. In: *Cahiers du cinéma* 62 (1956), S. 18–29.
- Derrida, Jacques. »Die différance«, übers. von Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2004. S. 76–113.
- Derrida, Jacques. »Signature événement contexte«. In: *Marges de la Philosophie*. Paris: Editions du Minuit, 1972. S. 365–393.
- Derrida, Jacques. »Une certaine possibilité de dire l'événement«. In: ders., Gad Soussana und Alexis Nouss (Hg.), *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: L'Harmattan, 2001. S. 79–112.
- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [1995], übers. von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann + Bose, 1997.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Di Giacomo, Giuseppe. »Art and Perspicuous Vision in Wittgenstein's Philosophical Reflection«. In: *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 6.1 (2013), S. 151–172.
- Diderot, Denis. »De la poésie dramatique« [1758]. In: *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique. Tome II*. Paris: La Veuve Duchesne und Delalain, 1771. S. 229–394.
- Diderot, Denis. *Les Bijoux indiscrets* [1784]. Paris: Hermann, 1978.

- Didi-Huberman, Georges. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Dircks, Henry. *The Ghost! As Produced in the Spectre Drama, Popularly Illustrating the Marvellous Optical Illusions Obtained by the Apparatus Called the Dircksian Phantasmagoria*. London: Spon, 1863.
- Doane, Mary Ann. »Film and the Masquerade«. In: *Screen* 23.3/4 (1982), S. 74–87.
- Doane, Mary Ann. »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing«. In: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*. London und Basingstoke: Macmillan, 1980. S. 47–60.
- Doane, Mary Ann. »The Erotic Barter: ›Pandora's Box‹ (1929)«. In: Eric Rentschler (Hg.), *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990. S. 62–79.
- Doane, Mary Ann. »Woman's Stake. Filming the Female Body«. In: *October* 17 (1981), S. 22–36.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York und London: Routledge, 1991.
- Dolar, Mladen. »Hitchcocks Objekte«, übers. von Thomas Hübel. In: Slavoj Žižek et al., *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 27–44.
- Dommann, Monika. »Die magische Büchse der Elektra: Röntgenstrahlen und ihre Wahrnehmung um 1900«. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert (Hg.), *Licht und Leitung*. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 2002. S. 33–44.
- Dommann, Monika. *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*. Zürich: Chronos, 2003.
- Dreßler, Roland. »Kammerspiel«. In: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 525.
- Duchamp, Marcel. *Die große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*. München: Schirmer/Mosel, 1989.
- Dünkel, Vera. »Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900«. In: dies., Horst Bredekamp, Birgit Schneider (Hg.), *Das technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Akademie, 2008. S. 136–147.
- Einstein, Albert. »Die Feldgleichung der Gravitation« [1915]. In: Karl von Meyenn (Hg.), *Albert Einsteins Relativitätstheorie. Die grundlegenden Arbeiten*. Braunschweig: Vieweg, 1990. S. 243–246.
- Einstein, Albert. »Foreword« [1953]. In: Max Jammer, *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*. Cambridge: Harvard UP, 1954. S. xi–xvi.
- Einstein, Albert. »Raum, Äther und Feld in der Physik« [1930]. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 94–101.

- Einstein, Albert. »Zur Elektrodynamik bewegter Körper«. In: *Annalen der Physik und Chemie* 17 (1905), S. 891–921.
- Eisenstein, Sergej. »Die vierte Dimension im Film« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 112–130.
- Eisenstein, Sergej. »Dramaturgie der Filmform. (Der dialektische Zugang zur Filmform)« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 88–112.
- Eisenstein, Sergej. »Jenseits der Einstellung« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 58–74.
- Eisenstein, Sergej. »Montage 1938« [1938], übers. von Lothar Fahlbusch. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 158–201.
- Eisenstein, Sergej. »Montage der Attraktionen« [1923], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 9–14.
- Eisenstein, Sergej. »Montage der Filmattraktionen« [1924], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 15–40.
- Eisenstein, Sergej. »Perspektiven« [1929], übers. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 75–87.
- Eisenstein, Sergej. »Über die Form des Szenariums: Drehbuch? Nein: Film-Novelle!« [1929], übers. von Hans-Joachim Schlegel. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 131–133.
- Eisner, Lotte. *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 1980.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.
- Elsaesser, Thomas. »Lulu and the Meter Man. Louise Brooks, Pabst and ›Pandora's Box««. In: *Screen* 24.4/5 (1983), S. 4–36.
- Elsaesser, Thomas. »Round and Round: Horses, Carousels, and the Meta-Cinema of Mechanical Motion«. In: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August 2015. S. 43–61.

- Elsaesser, Thomas. »The Mind-Game Film«. In: Warren Buckland (Hg.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley Blackwell, 2009. S. 13–41.
- Elsaesser, Thomas. *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8, 1999.
- Elsaesser, Thomas. *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2016.
- Emrich, Wilhelm. *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*. Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum, 1960.
- Engell, Lorenz und André Wendler, »Medienwissenschaft der Motive«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (2009), S. 38–49.
- Engell, Lorenz und André Wendler. »Motiv und Geschichte«. In: *Rabbit Eye* 3 (2011), S. 24–40.
- Engell, Lorenz. »Leoparden küsst man nicht. Zur Kinematographie des Störfalls«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 5.2 (2011). S. 113–124.
- Engell, Lorenz. »Macht der die Dinge? Regie und Requisite in Federico Fellinis ›8½‹«. In: Friedrich Balke, Maria Muhle und Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin: Kadmos, 2011. S. 298–311.
- Engell, Lorenz. »On Objects in Series: Clocks and ›Mad Men‹«. In: Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August, 2015. S. 113–137.
- Epstein, Jean. *Bonjour cinéma*, Paris: Sirène, 1921.
- Epstein, Jean. *L'intelligence d'une machine*. Paris: Jacques Melot, 1946.
- Erish, Andrew A. »Reclaiming ›Alfred Hitchcock Presents‹«. In: *Quarterly Review of Film and Video* 26.5 (2009), S. 285–392.
- Evans, Joel. »Figuring the global: On Charlie Kaufman's ›Synecdoche, New York‹«. In: *New Review of Film and Television Studies* 12.4 (2014), S. 321–338.
- Fahle, Oliver. *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender, 2000.
- Faure, Gabriel. *Mallarmé à Tournon. Lettres à Aubanel, Mistral et Cazalis*. Paris: Horizons de France, 1946.
- Fechner, Christian. »Le théâtre Robert-Houdin, de Jean Eugène Robert-Houdin à Georges Méliès«. In: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.), *Méliès, magie et cinéma*. Paris: Paris-Musées, 2002. S. 72–113.
- Feist, Peter H. »Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode«. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 10.2-3 (1961), S. 257–270.
- Feld, Rob. »Q&A with Charlie Kaufman«. In: Charlie Kaufman, *Synecdoche, New York. The Shooting Script*. New York: Newmarket, 2008. S. 142–151.
- Ferretti, Victor A. »Der hypostasierte Raum in David Lynchs ›Mulholland Drive‹«. In: Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.), *Von Pilgerwegen*,

- Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 271–280.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* [2004]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Fischer, Lucy. *Jacques Tati, a Guide to References and Resources.* Boston: G. K. Hall & Co., 1983.
- Fischer, Lucy. »The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies«. In: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith.* Berkeley: University of California Press, 1983. S. 339–354.
- Flinn, Carol. »Sound, Woman and the Bomb: Dismembering the ›Great Whatsit‹ in ›Kiss Me Deadly‹«. In: *Wide Angle* 8.3/4 (1986). S. 115–127.
- Foer, Jonathan Safran (Hg.), *A Convergence of Birds. Original Fiction and Poetry Inspired by the Work of Joseph Cornell.* London: Penguin, 2007.
- Foerster, Heinz von. »Was ist Gedächtnis, daß es Rückschau und Vorschau ermöglicht?«. In: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, übers. von Wolfram Karl Köck, hg. von Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 299–336.
- Forster, E. M. »Ansell«. In: *The Life to Come and Other Stories.* London: Penguin, 1975. S. 27–35.
- Foucault, Michel. »Die Sprache, unendlich« [1963], übers. von Hans-Dieter Gondek. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 342–356.
- Foucault, Michel. »Von anderen Räumen« [1967], übers. von Michael Bischoff. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1980–1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 931–942.
- Foucault, Michel. »Was ist ein Autor?« [1969], übers. von Hermann Kocyba. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 1003–1041.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens* [1969], übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* [1976], übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve, 1978.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel* [1963], übers. von Renate Hörisch-Hellgrath. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1975], übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

- Freedman, William. »The Literary Motif: A Definition and Evaluation«. In: Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy (Hg.), *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham: Duke UP, 1988. S. 299–312.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoff, Motiv- und Symbolforschung* [1963]. Stuttgart: Metzler, 1978.
- Freud, Sigmund. »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [1905]. In: *Hysterie und Angst (Studienausgabe Band VI)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1971. S. 83–186.
- Freud, Sigmund. »Das Motiv der Kästchenwahl« [1913]. In: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913–1917*, hg. von Anna Freud et al. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969. S. 25–37.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche« [1919]. In: *Psychologische Schriften (Studienausgabe Band IV)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1989. S. 241–274.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung* [1900]. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 2010.
- Fried, Michael. »Art and Objecthood« [1967]. In: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. S. 148–172.
- Galison, Peter. »Einstein's Clocks: The Place of Time«. In: *Critical Inquiry* 26.2 (2000), 255–389.
- Galison, Peter. *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.
- Gandelman, Claude und Naomi Greene. »Fétichisme, Signature, Cinéma«. In: *Hors Cadre* 8.1 (1990), S. 147–161.
- Gaudreault, André. »Les »vues cinématographiques« selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...«. In: Jacques Malthête und Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997. S. 111–131.
- Genette, Gérard. *Discours du récit* [1972]. Paris: Seuil, 2007.
- Gerken, Rosemarie. *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*. Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2007.
- Gide, André. *Journal 1889–1939*. Paris: Gallimard, 1951.
- Gilliatt, Penelope. *Jacques Tati*. London: The Woburn Press, 1976.
- Ginzburg, Carlo. »Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes« [1979]. In: Umberto Eco und Thomas A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, übers. von Christiane Spelsberg und Roger Willemssen. München: Wilhelm Fink, 1985. S. 125–179.
- Ginzburg, Carlo. »Spie. Radici di un paradigma indiziario«. In: Aldo G. Gargani (Hg.), *Crisi della ragione*. Turin: Einaudi, 1979. S. 57–106.
- Ginzburg, Carlo. »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche

- nach sich selbst«, übers. von Gisela Bonz. In: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach, 1995. S. 7–44.
- Glasl, Sofia. *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*. Marburg: Schüren, 2014.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Göttel, Dennis. *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Gottlieb, Sidney. »Early Hitchcock: The German Influence«. In: ders. und Christopher Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*. Detroit: Wayne State UP, 2002. S. 35–58.
- Grams, Martin, Jr. »The Short Story Anthologies«. In: Ken Mogg (Hg.), *The Alfred Hitchcock Story*. London: Titan, 2008.
- Grams Martin, Jr. und Patrik Wikstrom. *The Alfred Hitchcock Presents Companion*. Churchville: OTR, 2001.
- Greg, William Rathbone. *Why are Women Redundant?* London: N. Trübner, 1869.
- Gronemeyer, Nicole. »Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien«. In: *MEDIENwissenschaft* 1 (1998), S. 9–21.
- Gruber, Jörn. »Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gide's ›charte de la mise en abyme««. In: Arnold Arens (Hg.), *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt*. Stuttgart: Steiner, 1987. S. 220–230.
- Gunning, Tom und André Gaudreault. »Le cinéma des premiers temps: un défi à la histoire du cinéma?«. In: Jacques Aumont, André Gaudreault und Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Sorbonne, 1989. S. 49–63.
- Gunning, Tom. »Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions« [1993]. In: Lee Grieveson und Peter Krämer (Hg.), *The Silent Cinema Reader*. London und New York: Routledge, 2004. S. 41–50.
- Gunning, Tom. »The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«. In: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990. S. 56–62.
- Günzel, Stephan. »Einleitung [zu Physik und Metaphysik des Raums]«. In: ders. und Jörg Dünne (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 19–43.
- Hainge, Greg. »The Unbearable Blandness of Being: The Everyday and Muzak in ›Barton Fink‹ and ›Fargo««. In: *Post Script* 27.2 (2008), S. 38–47.
- Hark, Ina Rae. »Alfred Hitchcock Presents ›Dial M for Murder‹: The Submerged Televisuality of a Stage-to-Screen Adaptation«. In: R. Barton Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*. Albany: SUNY, 2011. S. 201–212.
- Harrison, Jane E. »Pandora's Box«. In: *Journal of Hellenic Studies* 20 (1900), S. 99–114.

- Harst, Joachim und Tobias Schmid. »Pandora«. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2008. S. 545–550.
- Hayles, N. Katherine und Nicholas Gessler. »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and ›Mulholland Drive‹«. In: *PMLA* 119.3 (2004), S. 482–499.
- Heath, Stephen. »Notes on Suture«. In: *Screen* 18.4 (1977), S. 48–76.
- Hediger, Vinzenz. »Putting the Spectators in a Receptive Mood«. *Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino*. In: *Montage AV* 12.2 (2003), S. 68–87.
- Hesiod. *Theogonie/Werke und Tage. Griechisch und deutsch*, übers. von Albert von Schirnding. München und Zürich: Artemis & Winkler, 1991.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. II. Abt.: Vorlesungen 1923–1944. Band 24: Die Grundprobleme der Phänomenologie*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1989.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.
- Heine, Heinrich. »Romanzero«. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band III.1: Romanzero, Gedichte, 1853 und 1854, lyrischer Nachlaß*, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992.
- Heiß, Nina. *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Hemmeter, Thomas. »Twisted Writing: ›Rope‹ as an Experimental Film«. In: Walter Raubicheck und Walter Srebniak (Hg.), *Hitchcock's Rereleased Films: From ›Rope‹ to ›Vertigo‹*. Detroit: Wayne State UP, 1991. S. 253–265.
- Hickenlooper, George. »Costa-Gavras. State of Mind«. In: *Reel Conversations. Candid Interviews with Film's Foremost Directors and Critics*. New York: Carol, 1991. S. 107–120.
- Hill, Rodney. »Remembrance, Communication, and Kiss Me Deadly«. In: *Literature Film Quarterly* 23.2 (1995), S. 146–150.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo, 1981.
- Hitchcock, Alfred. »My Most Exciting Picture« [1948]. In: Sidney Gottlieb (Hg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley: University of California Press, 1997. S. 275–284.
- Hoffmann, E. T. A. »Das Fräulein von Scuderi« [1819]. In: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2009. S. 780–853.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. Hassocks: Harvester, 1979.
- Holm, Christiane. »Kästchen«. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2008.
- Hopkins, Albert A. *Magic. Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* [1898]. New York: Dover, 1976.

- Hughes, Graham. *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*. Sussex/London: Starcity/Art Books International, 1997.
- Hugo (von St. Viktor). *De archa Noe. Libellus de formatione arche*. Turnhout: Brepols, 2001.
- Huysen, Andreas. »The Vamp and the Machine: Fritz Lang's »Metropolis««. In: Michael Minden und Holger Bachmann (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester: Camden House, 2000. S. 198–215.
- Iser, Wolfgang. »Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text?«. In: ders. und Dieter Henrich (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München: Wilhelm Fink, 1983. S. 121–152.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Ittershagen, Ulrike. »Timm Ulrichs – Selbstausstellung, 18.1.1991«. In: Michael Fehr (Hg.), *Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln: Wienand, 1998. S. 101–104.
- Iversen, Margaret, Douglas Crimp und Homi K. Bhabha. *Mary Kelly*. London: Phaidon, 1997.
- Jäger, Lorenz. »Wilhelm Emrich (1909–1998)«. In: Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*. Berlin und New York: de Gruyter, 2000. S. 250–258.
- Jahraus, Oliver. *Martin Heidegger. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- James, Henry. »The Figure in the Carpet« [1896]. In: *Complete Stories 1892–1898*, hg. von David Bromwich und John Hollander. New York: The Library of America, 1996. S. 572–608.
- Jansen, Peter W. »Toute la mémoire du monde«. In: Wolfgang Jacobsen et al., *Alain Resnais*. München und Wien: Hanser, 1990. S. 82–89.
- Johnson, Ken. »Janet Cardiff and George Bures Miller. »The Paradise Institute««. In: *The New York Times* (12. April 2002), www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-janet-cardiff-and-george-bures-miller-the-paradise-institute.html (letzter Zugriff: 16.04.2019).
- Jung, Tobias. »Einsteins Beitrag zur Kosmologie – ein Überblick«. In: Hilmar W. Duerbeck und Wolfgang R. Dick (Hg.), *Einsteins Kosmos. Untersuchungen zur Geschichte der Kosmologie, Relativitätstheorie und zu Einsteins Wirken und Nachwirken*. Frankfurt a. M.: Harri Deutsch, 2005. S. 66–107.
- Kael, Pauline. »Circles and Squares«. In: *Film Quarterly* 16.3 (1963), S. 12–26.
- Kafka, Franz. »Die Sorge des Hausvaters« [1920]. In: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 2008. S. 222–223.
- Kant, Immanuel. »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« [1784]. In: Norbert Hinske (Hg.), *Was ist Aufklärung? Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift* [1973]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. S. 452–465.

- Kaplan, Elizabeth Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick und London: Rutgers UP, 2005.
- Kattelman, Beth A. »Spectres and Spectators: The Poly-Technologies of the Pepper's Ghost Illusion«. In: Kara Reilly (Hg.), *Theatre, Performance and Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2013. S. 198–213.
- Keime Robert-Houdin, André. *Le magicien de la science*. Paris und Genf: Champion-Slatkine, 1986.
- Kellman, Steven G. »The Self-Begetting Novel«. In: *Western Humanities Review* 30.2 (1976), S. 119–128.
- Kerzoncuf, Alain. »Alfred Hitchcock's Trailers: Part II«. In: *Senses of Cinema* 36 (2005), http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers_part2/ (Letzter Zugriff: 13.01.2019).
- Kerzoncuf, Alain. »Alfred Hitchcock's Trailers«. In: *Senses of Cinema* 35 (2005), http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers/ (Letzter Zugriff: 13.01.2019).
- Kessler, Frank und Sabine Lenk. »Digital Cinema or What Happens to the Dispositif?«. In: Giovanna Fossati und Annie van den Oever (Hg.), *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2016. S. 301–310.
- Kessler, Frank und Sabine Lenk. »L'adresse-Méliès«. In: Jacques Malthête und Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996. S. 183–199.
- Kessler, Frank. »Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«. In: *Montage AV* 6.2 (1997), S. 132–139.
- Kessler, Frank. »Méliès/Metz: Zur Theorie des Filmtricks«. In: *Montage AV* 24.1 (2015), S. 145–157.
- Kessler, Frank. »Notes on ›dispositif‹«, unveröffentlichtes Manuskript (11/2007), www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf (letzter Zugriff: 07.01.2019).
- Kessler, Frank. »The Cinema of Attractions as ›Dispositif‹«. In: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006. S. 57–69.
- King, Stephen. *The Shining*. New York: Penguin, 1977.
- Kluge, Friedrich und Elmar Seebold. »Box«. In: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2011.
- Kobo, Abe. *The Box Man. A novel*, übers. von E. Dale Saunders. New York: Vintage, 2001.
- Kofman, Sarah. *Camera obscura. De l'idéologie*. Paris: Galilée, 1973.
- Kofman, Sarah. *Camera obscura. Von der Ideologie* [1973], übers. von Marco Gutjahr. Wien und Berlin: Turia + Kant, 2014.

- Kofman, Sarah. *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*. Paris: Galilée, 1983.
- Koll, Gerald. *Pandoras Schätze. Erotikkonzeptionen in den Stummfilmen von G. W. Pabst*. München: diskurs film, 1998.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Kracauer, Siegfried. »Das Monokel. Versuch einer Biographie«. In: *Frankfurter Zeitung* (30.11.1926).
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Krämer, Sybille. »Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«. In: dies., Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 11–36.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia. *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Krützen, Michaela. »Einstein on the Screen. Geniale Wissenschaftler im zeitgenössischen Film«. In: Michael Hagner (Hg.), *Einstein on the Beach. Der Physiker als Phänomen*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 2005. S. 199–227.
- Kuchenbuch, Thomas. »Eisenbahn. Zu einem Gestaltungsmotiv des frühen Films«. In: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, 2012. S. 43–51.
- Lacan, Jacques. »Le séminaire sur ›La Lettre volée‹« [1956]. In: *Écrits I*, Paris: Seuil, 1999. S. 11–61.
- Laga, Barry. »Decapitated Spectators. ›Barton Fink‹, (Post)History, and Cinematic Pleasure«. In: Cristina Degli-Esposti (Hg.), *Postmodernism in the Cinema*. New York: Berghahn, 1998. S. 187–207.
- Lakoff George und Mark Johnson. *Metaphors We Live By* [1980]. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Latour, Bruno. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991], übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Lea, Sarah. »Joseph Cornell: Wanderlust«. In: dies. und Jasper Sharp (Hg.), *Joseph Cornell. Wanderlust*. London: Royal Academy of Arts, 2015. S. 19–39.

- Lefebvre, Thierry. »Georges Méliès und die Welt der Scharlatane«. In: *KINtop* 2 (1993), S. 59–65.
- Leitch, Thomas. *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*. New York: Checkmark, 2002.
- Leitch, Thomas M. »The Outer Circle: Hitchcock on Television«. In: Richard Allen und S. Ishii-Gonzalès (Hg.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. London: BFI, 1999. S. 59–71.
- Lentzner, Jay R. und Donald R. Ross. »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«. In: *American Imago* 62.1 (2005), S. 101–123.
- Lessing, Gotthold Ephraim. »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766]. In: *Laokoon/Briefe, antiquarischen Inhalts*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Liptay, Fabienne. »The Limits of Control. Understanding Cinema Beyond Signs and Meaning«. In: Sabine Flach und Jan Söffner (Hg.), *Habitus and Habitat II: Other Sides of Cognition*. Bern: Peter Lang, 2010. S. 227–248.
- Liptay, Fabienne. »Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?«. In: dies. und Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: edition text + kritik, 2005. S. 307–335.
- Liptay, Fabienne. »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung«. In: Thomas Koebner und Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik, 2006. S. 108–134.
- Liptay, Fabienne. »Licht jenseits des erzählerischen Auftrags? Fragen und Beispiele zur Lichtgestaltung im Film«. In: *Kunstgeschichte* (2010), <https://d-nb.info/1017666156/34> (Letzter Zugriff: 21.03.2019).
- Liptay, Fabienne. *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*. Zürich und Berlin: Diaphanes, 2016.
- Liptay, Fabienne & Burcu Dogramaci (Hg.), *Immersion in the Visual Arts and Media*. Amsterdam und New York: Brill/Rodopi, 2015.
- Littau, Karin. »Refractions of the Feminine: The Monstrous Transformations of Lulu«. In: *MLN* 110.4 (1995), S. 888–912.
- Loftus, John. *The Belarus Secret. The Nazi Connection in America*. New York: Knopf, 1982.
- Love, Heather K. »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in ›Mulholland Drive‹«. In: *New Literary History* 35.1 (2004), S. 117–132.
- Luhmann, Niklas. »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«. In: Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger und Kurt Reumann (Hg.), *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel. Für Elisabeth Noelle-Neumann*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981. S. 222–228.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

- Lumière, Auguste und Louis. *Notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière (appareil-type et appareil spécial pour projections)*. Lyon: L. Silland 1901.
- Macho, Thomas. »Schauspielern denn auch die Dinge?« Anmerkungen zu einer Kulturgeschichte der Requisiten«. In: Iris Därmann (Hg.), *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*, Paderborn: Fink, 2014. S. 11–27.
- Mai, Martina. *Bilderspiegel – Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Malthête, Jacques. »Méliès, technicien du collage«. In: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. Paris: Klincksieck, 1984. S. 169–184.
- Malthête, Jacques. *Méliès. Magie et cinéma*. Paris: Paris-Musées, 2002.
- Malthus, Thomas Robert. *An Essay on the Principle of Population* [1798]. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Mamber, Stephen. »Kubrick in Space«. In: Robert Kolker (Hg.), *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. New Essays*. New York: Oxford UP, 2006. S. 55–68.
- Mannoni, Laurent. »1896, Les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès«. In: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.), *Méliès, magie et cinéma*. Paris: Paris-Musées, 2002. S. 118–133.
- Marie, Laurent. »Jacques Tati's ›Play Time‹ as New Babylon«. In: Mark Shiel und Tony Fitzmaurice (Hg.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford und Malden: Blackwell, 2001. S. 257–269.
- Marius Böttcher et al. (Hg.), *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin: August, 2014.
- McElhaney, Joe. »Hitchcock, Metteur-en-scène: 1954–60«. In: Thomas Leitch und Leland Poague (Hg.), *A Companion to Alfred Hitchcock*. Oxford u. a.: Wiley-Blackwell, 2011. S. 329–346.
- McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia UP, 2007.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* [1987]. London und New York: Routledge, 2003.
- Metken, Sigrid. »Ein Schmuck, den sie uns Fliegen abgeborgt ...«. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais, Paris*. Leipzig: E. A. Seemann, 2002.
- Metz, Christian. »La construction ›en abyme‹ dans ›Huit et demi‹, de Fellini«. In: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck, 1968. S. 223–228.
- Metz, Christian. »Trucage et cinéma« [1971]. In: *Essais sur la signification au cinéma. Tome II*. Paris: Klincksieck, 1972. S. 173–192.
- Metz, Christian. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, 1997.

- Meyer, Michael. *Theaterzensur in München 1900–1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*. München: Kommissionsverlag UNI-Druck, 1982.
- Miklitsch, Robert. »Real Fantasies: Connie Stevens, ›Silencio‹, and Other Sonic Phenomena in ›Mulholland Drive‹«. In: Jay Beck und Tony Grajeda (Hg.), *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*. Urbana: University of Illinois Press, 2008. S. 233–247.
- Miller, D. A. »Anal ›Rope‹«. In: Diana Fuss (Hg.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991. S. 119–141.
- Miller, D. A. *Hidden Hitchcock*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2016.
- Mölk, Ulrich. »Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ›Motiv‹. Überlegungen und Dokumentation«. In: *Romanistisches Jahrbuch* 42 (1991), S. 91–120.
- Mölk, Ulrich. »Motiv«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Band IV*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002. S. 225–234.
- Mölk, Ulrich. *Goethe und das literarische Motiv*. Göttingen: Göttinger Tageblatt, 1992.
- Mottram, James. »Theme and variations«. In: *Sight and Sound* 20.1 (2010), S. 16.
- Mülder-Bach, Inka. »Bild und Bewegung: Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings ›Laokoon‹«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66.1 (1992), S. 1–30.
- Mülder-Bach, Inka. »Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ›Oberfläche‹«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61.2 (1987), S. 359–373.
- Mulvey, Laura und Peter Wollen. »Frida Kahlo and Tina Modotti«. In: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1989. S. 81–107.
- Mulvey, Laura. »Impending Time: Mary Kelly's ›Corpus‹« [1986]. In: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1989. S. 148–155.
- Mulvey, Laura. »Introduction«, In: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1989. S. vii–xv.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975]. In: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1989. S. 14–26.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings* [1916]. New York und London: Routledge, 2002.
- Naremore, James. *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Nelles, William. *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang, 1997.

- Nietzsche, Friedrich. »Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister« [1878]. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin und New York: DTV/de Gruyter, 1980.
- Nochimson, Martha P. »All I Need is the Girl: The Life and Death of Creativity in ›Mulholland Drive‹«. In: Erica Sheen und Annette Davison (Hg.), *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower, 2004. S. 165–181.
- Nochimson, Martha P. »Mulholland Drive«. In: *Film Quarterly* 56.1 (2002), S. 37–45.
- Norris, Chris. »Baggage. Onward and upward with Wes Anderson's ›Darjeeling Limited‹«. In: *Film Comment* 43.5 (2007), S. 30–34.
- Northwestern University School of Law. »Denaturalization and the Right to Jury Trial«. In: *Journal of Criminal Law and Criminology* 71.1 (1980), S. 46–50.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Luchino Visconti* [1967]. London: BFI, 2003.
- Ostherr, Kirsten und Arash Abizadeh. »Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On ›Mulholland Drive‹«. In: *Senses Of Cinema* 19 (2002), http://sensesofcinema.com/2002/david-lynch-and-mulholland-drive/mulholland_amnesia/ (Letzter Zugriff: 24.04.2019).
- Oudart, Jean-Pierre. »La suture«. In: *Cahiers du cinéma* 211 (1969), S. 36–39.
- Oudart, Jean-Pierre. »La suture (2)«. In: *Cahiers du cinéma* 212 (1969), S. 50–55.
- Paech, Joachim. »Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens«. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 773–790.
- Paech, Joachim. »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«. In: *MEDIENwissenschaft* 4 (1997), S. 400–420.
- Paech, Joachim. »Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens«. In: Ulphilas Meyer (Hg.), *Kino-Express: Die Eisenbahn in der Welt des Films*. München und Luzern: Bucher, 1985. S. 40–49.
- Panofsky, Dora und Erwin Panofsky. *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* [1956]. New Jersey: Princeton UP, 1991.
- Panofsky, Erwin. »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«. In: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont, 1978. S. 36–67.
- Pantenburg, Volker. »The Cinematographic State of Things«. In: ders. (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August, 2015.
- Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge und Malden: Polity, 2012.
- Paul, William. »Breaking the Fourth Wall: ›Belascoism‹, Modernism, and a 3-D ›Kiss Me Kate‹«. In: *Film History* 16.3 (2004), S. 229–242.
- Paul, William. »The Aesthetics of Emergence«. In: *Film History* 5.3 (1993), S. 321–355.

- Peirce, Charles S. *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I: Principles of Philosophy*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard UP, 1931.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume II: Elements of Logic*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard UP, 1932.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard UP, 1934.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VI: Scientific Metaphysics*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard UP, 1935.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*, hg. von A. W. Burks. Cambridge: Harvard UP, 1958.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1 (1867–1893)*, hg. von Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893–1913)*, hg. von Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana UP, 1998.
- Pepper, John Henry. *The True History of Pepper's Ghost*. London u. a.: Cassell & Company, 1890.
- Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Place, Janey und Lowell Peterson. »Some Visual Motifs of Film Noir«. In: *Film Comment* 10.1 (1974), S. 30–35.
- Platon. *Sämtliche Dialoge. Band V: Der Staat*, übers. von Otto Apelt. Hamburg: Meiner, 2004.
- Pollard, Tom. *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*. Boulder: Paradigm, 2009.
- Pomian, Krzysztof. »Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen der Medici-Sammlungen« [1986]. In: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. von Gustav Roßler. Berlin: Wagenbach, 2013. S. 73–90.
- Porta, Giambattista della. *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri XX*. Napoli: Apud Horatium Saluianum, 1589.
- Potamkin, Harry Alan. »Die Dreigroschenoper« [1931]. In: Lewis Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. New York und London: Teachers College Press, 1977. S. 490–492.
- Potamkin, Harry Alan. »Pabst and the Social Film« [1933]. In: Lewis Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. New York und London: Teachers College Press, 1977. S. 410–421.

- Prümm, Karl. »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und der Filmanalyse«. In: Thomas Koebner, Thomas Meder und Fabienne Liptay (Hg.), *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik, 2006. S. 15–35.
- Pudowkin, Wsewolod Illarionowitsch. *Film Acting* [1933], übers. von Ivor Montagu. London: Vision, 1954.
- Quigley, Jr., Martin. *Magic Shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures*. Washington: Georgetown UP, 1948.
- Quincey, Thomas de. »On Murder Considered as One of the Fine Arts« [1827]. In: *On Murder*, hg. von Robert Morrison. Oxford: Oxford UP, 2006. S. 8–34.
- Rabelais, François. *Gargantua. Première édition critique faite sur l'Éditio princeps*. Genf: Librairie Droz, 1970.
- Radvan, Florian. »...mit der Verjudung des Deutschen Theaters ist es nicht so schlimm!«: Ein kritischer Rückblick auf die Karriere der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel«. In: *German Life and Letters* 54.1 (2001), S. 25–44.
- Rancière, Jacques. *Film Fables* [2001], übers. von Emiliano Battista. Oxford: Berg, 2006.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- Raymond, Cathy. »Lulu Recast: G. W. Pabst's Cinematic Adaptation of Wedekind's Plays«. In: *Kodikas/Code. Ars Semiotica* 12.1-2 (1992), S. 83–97.
- Redottée, Hartmut W. »Leid-Motive: Das Universum des Alfred Hitchcock«. In: Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.), *Obsessionen: Die Alptraumfabrik des Alfred Hitchcock*. Marburg: Schüren, 2000. S. 19–50.
- Rendell, Joan. *The match, the box and the Label*. North Pomfret: David & Charles, 1983.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg: Basilisken-Press, 1992.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein, 2002.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Historische Epistemologie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2008.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- Rice, Julian. *The Jarmusch Way. Spirituality and Imagination in »Dead Man«, »Ghost Dog«, and »The Limits of Control*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.
- Rimbaud, Arthur. »Le bateau ivre«. In: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999. S. 122–126.
- Rimmôn-Qênân, Šûlammit. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* [1983]. London und New York: Routledge, 2001.

- Rissi, Mathias. *Die Hure Babylon und die Verführung der Heiligen. Eine Studie zur Apokalypse des Johannes*. Stuttgart: Kohlhammer, 1995.
- Riviere, Joan. »Womanliness as a Masquerade« [1929]. In: Joan Raphael-Leff und Rosine Jozef Perelberg (Hg.), *Female Experience: Three Generations of British Women Psychoanalysts on Work with Women*. London: Routledge, 1997. S. 228–236.
- Robert-Houdin, Jean Eugène. *Confidences d'un prestidigitateur*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859.
- Robert-Houdin, Jean Eugène. *Les secrets de la prestidigitation et de la magie. Comment on devient sorcier*. Paris: Michel Lévy, 1868.
- Robert-Houdin, Jean Eugène. *The Secrets of Stage Conjuring*, übers. von Professor Hoffmann (Pseud. von Angelo J. Lewis). London: George Routledge and Sons, 1881.
- Robertson, E. G. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson. Tome I*. Paris: Librairie de Wurtz, 1831.
- Robinson, Aileen. »All Transparent: Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical Transformation«. In: Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2014. S. 135–148.
- Roche, David. »Comment Hollywood figure l'intériorité dans les films ›hollywoodiens‹ de David Lynch, ›Lost Highway‹ (1997), ›Mulholland Dr.‹ (2001) et ›Inland Empire‹ (2006)«. In: *E-rea* 9.1 (2011), <http://erea.revues.org/1872> (Letzter Zugriff: 18.04.2019).
- Roche, David. »The Death of the Subject in David Lynch's ›Lost Highway‹ and ›Mulholland Drive‹«. In: *E-rea* 2.2 (2004), <http://erea.revues.org/432> (Letzter Zugriff: 17.04.2019).
- Rodley, Chris (Hg.). *Lynch on Lynch. Revised Edition*. New York: Faber and Faber, 2005.
- Roeck, Bernd. »Introduction«. In: Herman Roodenburg (Hg.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe. Volume 4: Forging European Identities, 1400–1700*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Rohmer, Eric und Claude Chabrol. *Hitchcock*. Paris: Editions Universitaires, 1957.
- Rohmer, Eric. *L'organisation de l'espace dans le ›Faust‹ de Murnau* [1977]. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.
- Romney, Jonathan. »Stanley Kubrick 1928–99 Resident phantoms«. In: *Sight and Sound* 9.9 (1999), S. 8–11.
- Ron, Moshe. »The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme«. In: *Poetics Today* 8.2 (1987), S. 417–438.
- Rushing, Robert A. »Blink: The Material Real in ›Caché‹ ›Mulholland Dr.‹ and ›Doctor Who‹«. In: *Post Script* 30.1 (2011), S. 21–34.

- Ryan, Allan. *Quiet Neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Samuel, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.
- Sarris, Andrew. »Notes on the Auteur Theory in 1962«. In: Barry Keith Grant (Hg.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden und Oxford: Blackwell, 2008. S. 35–45.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- Schafer, R. Murray. *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [1977], übers. von Sabine Breitsameter. Berlin: Schott, 2010.
- Schilling-Wang, Britta und Clemens Kühn. »Thema und Motiv«. In: Ludwig Fin-scher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band IX*. Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1998. Sp. 534–543.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 1989.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer TB, 1986.
- Šklovskij, Viktor. *Ejzenštejn*, übers. von Manfred Dahlke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich. *Hegel in der Kritik zwischen Schelling und Marx*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition, 2014.
- Schönert, Jörg und Wilhelm Schernus. »Wilhelm Emrich und die Universität Frankfurt a. M. (1929–1941)«. In: Frank Estelmann und Bernd Zegowitz (Hg.), *Literaturwissenschaften in Frankfurt a. M. 1914–1945*. Göttingen: Wallstein, 2017. S. 155–201.
- Schönert, Jörg, Ralf Klausnitzer und Wilhelm Schernus. »Wilhelm Emrich – der akademische und berufliche Lebensverlauf eines Geisteswissenschaftlers vor, in und nach der NS-Zeit: exemplarische Konstellationen einer Intellektuellen-Geschichte 1929–1959«. In: *Geschichte der Germanistik* 47/48 (2015), S. 123–125.
- Schopenhauer, Arthur. *Philosophische Vorlesungen Teil III. Metaphysik des Schönen* [1820], hg. von Volker Spierling. München und Zürich: Piper, 1985.
- Schröder, Michael. *The Argand Burner. Its Origin and Development in France and England 1780–1800*. Kopenhagen: Odense UP, 1968.
- Schrödinger, Erwin. »Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik«. In: *Die Naturwissenschaften* 23.48 (1935), S. 807–812.
- Schulz-Grobe, Jürgen. »Mit Rosen bedacht – mittelalterliche Liebesbriefverse und die Möglichkeit ihrer ›romantischen‹ Aktualisierung«. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.), *Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten*. Bern: Peter Lang, 2004. S. 33–48.
- Schwarte, Ludger. »Das Licht als öffentlicher Raum, die Laterna Magica und die Kino-Architektur«. In: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk, 2005. S. 212–228.

- Schweinitz, Jörg. »Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm«. In: *Montage AV* 12.2 (2003), S. 88–102.
- Schweinitz, Jörg. *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie, 2006.
- Scorzin, Pamela C. »MetaSzenografie. ›The Paradise Institute‹ von Janet Cardiff und George Bures Miller als inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetizistischen Szenografie«. In: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 301–314.
- Serres, Michel. *Der Parasit* [1980], übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Serres, Michel. *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* [1985], übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Shakespeare, William. *The Complete Sonnets and Poems*, hg. von Colin Burrow. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Shakespeare, William. *The Merchant of Venice* [1600]. New Haven und London: Yale UP, 2006.
- Shostak, Debra. »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in ›Mulholland Drive‹«. In: *Post Script* 28.1 (2008), S. 3–21.
- Sierek, Karl. »Filmwissenschaft«. In: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 125–141.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford UP, 1983.
- Simon, Jean-Paul. *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*. Paris: Albatros, 1979.
- Simpson, Christopher. *Blowback. America's Recruitment of Nazis and Its Effects on the Cold War*. New York: Collier, 1988.
- Sinnerbrink, Robert. »Cinematic Ideas: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«. In: *Film-Philosophy* 9.4 (2005), <https://doi.org/10.3366/film.2005.0034> (Letzter Zugriff: 28.05.2019).
- Smith, David L. »Synecdoche, in Part«. In: David LaRocca (Hg.), *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Lexington: The UP of Kentucky, 2011. S. 239–253.
- Smith, Murray. »The Influence of Socialist Realism on Soviet Montage: ›The End of St. Petersburg‹, ›Fragment of an Empire‹, and ›Arsenal‹«. In: *Journal of Ukrainian Studies* 19.1 (1994), S. 45–65.
- Sobchack, Vivian. »Chasing the Maltese Falcon: On the Fabrications of a Film Prop«. In: *Journal of Visual Culture* 6.2 (2007), S. 219–246.
- Solomon, Deborah. *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- Solomon, Matthew. *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 2010.

- Sontag, Susan. »Against interpretation« [1964]. In: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 1990. S. 3–14.
- Sontag, Susan. »In Plato's Cave«. In: *On Photography*. New York: Picador, 1977. S. 3–24.
- Souriau, Étienne. »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« [1951], übers. von Frank Kessler. In: *Montage AV* 6.2 (1997), S. 140–157.
- Souriau, Étienne. »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«. In: *Revue Internationale de Filmologie* 2.7/8 (1951), S. 231–240.
- Souriau, Étienne. »The Cube and the Sphere«. In: *Educational Theatre Journal* 4.1 (1952), S. 11–18.
- Speaight, George. »Professor Pepper's Ghost«. In: *Theatre Notebook* 43.1 (1989), S. 16–24.
- Spiro, John-Paul. »You're Very Beautiful ... Are You in Pictures?« »Barton Fink«, »O Brother, Where Art Thou?« and the Purposes of Art«. In: *Post Script* 27.2 (2008), S. 62–72.
- Stauen Wanda. »Introduction to an Attractive Concept«. In: dies. (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006. S. 11–29.
- Steinmeyer, Jim. *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*. New York: Carroll & Graf, 2003.
- Stern, Robert. »Peirce, Hegel, and the Category of Secondness«. In: *Inquiry* 50.2 (2007), S. 123–155.
- Sterritt, David. »Morbid Psychologies and So Forth. The Fine Art of »Rope««. In: Barton R. Palmer und David Boyd (Hg.), *Hitchcock at the Source. The Auteur as Adaptor*. Albany: SUNY, 2011. S. 159–172.
- Sterritt, David. »The Diabolic Imagination: Hitchcock, Bakhtin, and the Carnivalization of Cinema«. In: Sidney Gottlieb und Christopher Brookhouse (Hg.), *Framing Hitchcock: Selected essays from the Hitchcock annual*. Detroit: Wayne State UP, 2002. S. 93–112.
- Stewart, Garrett. *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1999.
- Stewart, Robert W. »The Police Signal Box: A 100 Year History«. In: *Engineering Science and Education Journal* 3.4 (1994), S. 161–168.
- Stiegler, Bernd. *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2014.
- Ströbel, Kathrin. *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Sugimoto, Hiroshi. *Theaters*. New York: Sonnabend Sundell, 2000.
- Swinton, Tilda. »State of Cinema Address: 49th San Francisco International Film Festival, 29 April 2006«. In: *Critical Quarterly* 48.3 (2006), S. 110–120.
- Tàpies, Antoni. »Art as cure« [1998]. In: *Collected Essays. Complete Writings. Vol. II*, übers. von Josep Miquel Sobrer. Bloomington: Indiana UP, 2011. S. 729–730.

- Telotte, Jay P. »Talk and Trouble. Kiss Me Deadly's Apocalyptic Discourse«. In: *Journal of Popular Film and Television* 13.2 (1985), S. 69–79.
- Terpak, Frances. »The Boxes of Joseph Cornell«. In: dies. und Barbara Maria Stafford (Hg.), *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles: Getty, 2001. S. 281–290.
- Thompson, Kristin und David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2010.
- Thorne, Kip. *The Science of Interstellar*. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- Tolstoi, Lew Nikolajewitsch. *Anna Karenina* [1875–77], übers. von Rosemarie Tietze. München: Hanser, 2009.
- Treusch-Dieter, Gerburg. *Die heilige Hochzeit. Studien zur Totenbraut*. Herbolzheim: Centaurus, 2001.
- Tröhler, Margrit. »Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur«. In: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, 2012. S. 33–42.
- Truffaut, François. »Une certaine tendance du cinéma français«. In: *Cahiers du Cinéma* 31 (1954), S. 15–29.
- Truffaut, François. *Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott. New York: Simon and Schuster, 1967.
- Truffaut, François. *Truffaut, Hitchcock* [1966], in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott, übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas. München und Zürich: Diana, 1999.
- Turner, George E. »Rope« – Something Different«. In: *American Cinematographer* 66.2 (1985), S. 34–40.
- Uroskie, Andrew V. *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2014.
- Vernet, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1988.
- Vertov, Dziga. »Kinoki – Umsturz« [1923]. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 36–50.
- Vitali, Christoph, Peter-Klaus Schuster und Stephan von Wiese. »Vorwort«. In: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München: Prestel, 1997. S. 8.
- Voigts-Virchow, Eckart. »I'll show you the life of the mind!« Implizite Autoren, Metanarrativität, unzuverlässiges Erzählen und unzuverlässige »Wahrnehmung« in Joel Coens »Barton Fink« und Spike Jonzes »Adaptation«. In: Jörg Helbig (Hg.), »Camera doesn't lie«. *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006. S. 97–122.

- Von Blumröder, Christoph. »Leitmotiv«. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1996. S. 185–198.
- Von Blumröder, Christoph. »Motivo/motif/Motiv«. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband II*. Stuttgart: Steiner, 1996. S. 219–246.
- Von Hilgers, Philipp. »Ursprünge der Black Box«. In: ders. und Ana Ofak (Hg.), *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- Von Meyenn, Karl. »Albert Einsteins grundlegende Arbeiten zur Relativitätstheorie«. In: ders. (Hg.), *Albert Einsteins Relativitätstheorie. Die grundlegenden Arbeiten*. Braunschweig: Vieweg, 1990. S. 1–31.
- Vowe, Rainer. »Objekte oder Subjekte? Dinge im Film«. In: Katharina Ferus und Dietmar Rübel (Hg.), *»Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen*. Berlin: Reimer, 2009. S. 166–177.
- Walker, Michael. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2005.
- Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne (Gesammelte Schriften, Band II.1)*, hg. von Martin Warnke. Berlin: Akademie, 2000.
- Wehnert, Martin. »Thema und Motiv«. In: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band XIII*. Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1989. Sp. 282–311.
- Wellbery, David E. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. New York: Cambridge UP, 1984.
- Wells, Ron. »Lost Highway Screenwriter Barry Gifford«. In: *Film Threat* 3.2 (1997), www.lychnet.com/lh/lhgifford.html (letzter Zugriff: 17.04.2019).
- Wheeler, Mark. *Hollywood Politics and Society*. London: BFI, 2006.
- White, John J. »The semiotics of the ›mise-en-abyme««. In: Olga Fischer und Max Nännny (Hg.), *The Motivated Sign*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. S. 29–53.
- Wiegand, Daniel. »Vom Durchdringen der Räume. Aspekte der Montage in Benjamin Christensens ›Hævnens Nat««. In: *Montage AV* 20.1 (2011), S. 109–120.
- Will, Clifford M. *Was Einstein right? Putting General Relativity to the Test*. New York: Basic Books, 1986.
- Williams, Linda. »Film Body: An Implantation of Perversions«. In: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia UP, 1986. S. 507–534.
- Wittgenstein, Ludwig. »Philosophische Untersuchungen«. In: *Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 255–580.
- Wollen, Peter. »Rope«: Three Hypotheses«. In: Richard Allen und S. Ishii-Gonzalés (Hg.), *Alfred Hitchcock: centenary essays*. London: BFI, 1999. S. 75–85.
- Wulff, Hans J. »Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft«. in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, 2012. S. 13–32.

- Wyman, Bill, Max Garrone und Andy Klein. »Everything you were afraid to ask about ›Mulholland Dr.«. In: *Salon* (24.10.2001), www.salon.com/2001/10/24/mulholland_drive_analysis/ (Letzter Zugriff: 17.04.2019).
- Yarbrough, Scott. »Faulkner and Water Imagery in ›Barton Fink«« In: *Faulkner Journal* 16. 1-2 (2001), S. 95–104.
- Zaunschirm, Thomas. »Black Cube und White Box«. In: Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwararraum in der Kunst*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001. S. 75–87.
- Zedelmaier, Helmut. »Buch, Exzerpt, Zettelschrank, Zettelkasten«. In: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: DuMont, 2002. S. 38–53.
- Zettl, Nepomuk. »Audiovisual Enclosures in Jim Jarmusch's ›The Limits of Control««. In: Esther Heboyan (Hg.), *Les variations Jarmusch*. Arras: Artois Presses Université, 2017. S. 101–115.
- Zettl, Nepomuk. »Zur Wandlung in der Wandlung – Inszeniertes Leben bei Charlie Kaufman«. In: *Cinema* 61 (2016), S. 99–115.
- Zielinski, Siegfried. *Archäologie der Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Žižek, Slavoj. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve, 1991.

Filmographie

- 2001: *A Space Odyssey* (GB/US 1968). Regie: Stanley Kubrick. Prod.: Stanley Kubrick Productions und Metro-Goldwyn-Mayer. DVD, Turner Entertainment Co. und Warner Home Video 2001. 143 Min.
- À bout de souffle* (FR 1960). Regie: Jean-Luc Godard. Prod.: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard und Société Nouvelle de Cinématographie. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2008. 86 Min.
- Adaptation.* (US 2002). Regie: Spike Jonze. Prod.: Magnet Productions et al. DVD, Sony Pictures Home Entertainment 2009. 110 Min.
- Ansiktet* (SE 1958). Regie: Ingmar Bergman. Prod.: Svensk Filmindustri. DVD, Tartan Video 2001. 97 Min.
- Artificial Intelligence: AI* (US 2001). Regie: Steven Spielberg. Prod.: Warner Bros. et al. DVD, Warner Home Video 2002. 145 Min.
- Arrival* (US 2016). Regie: Denis Villeneuve. Prod.: Lava Bear Films et al. Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment 2017. 116 Min.
- Badlands* (US 1973). Regie: Terrence Malick. Prod.: Warner Bros. et al. DVD, Süddeutsche Zeitung 2005. 90 Min.
- Barton Fink* (US/GB 1991). Regie: Joel Coen. Prod.: Working Title Films et al. DVD, Universal Pictures 2004. 114 Min.
- Being John Malkovich* (US 1999). Regie: Spike Jonze. Prod.: Propaganda Films et al. DVD, Universal Studios 2003. 108 Min.
- Belle de jour* (FR/IT 1967). Regie: Luis Buñuel. Prod.: Robert et Raymond Hakim, Paris Film Production und Five Film Rome. Blu-ray, Studiocanal 2014. 100 Min.
- The Big Lebowski* (US/GB 1998). Regie: Joel Coen. Prod.: Working Title Films et al. DVD, Universal Pictures 2006. 112 Min.
- Boxes* (FR 2007). Regie: Jane Birkin. Prod.: Les Films de la Croisade, La Région Bretagne und Centre National de la Cinématographie. DVD, Bluebell Films 2010. 95 Min.
- Die Büchse der Pandora* (DE 1929). Regie: G. W. Pabst. Prod.: Nero-Film AG. DVD, Criterion Collection 2006. 133 Min.
- Il buono, il brutto, il cattivo | The Good, the Bad and the Ugly* (IT/ES/DE/US 1966). Regie: Sergio Leone. Prod.: Produzioni Europee Associate. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2014. 171 Min.

- Das Cabinet des Dr. Caligari* (DE 1920). Regie: Robert Wiene. Prod.: Decla-Film-Gesellschaft. DVD, Kino International 2002. 75 Min.
- Citizen Kane* (US 1941). Regie: Orson Welles. Prod.: RKO Radio Pictures und Mercury Productions. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2009. 115 Min.
- Coffee and Cigarettes* (US/JP/IT 2003). Regie: Jim Jarmusch. Prod.: Smokescreen Inc. DVD, Kinowelt Home Entertainment. 92 Min.
- Contact* (US 1997). Regie: Robert Zemeckis. Prod.: Warner Bros. und South Side Amusement Co. DVD, Warner Home Video 2003. 144 Min.
- The Conversation* (US 1974). Regie: Francis Ford Coppola. Prod.: The Coppola Company et al. DVD, Studiocanal 2011. 109 Min.
- Cube* (CA 1997). Vincenzo Natali. Prod.: Cube Libre et al. DVD, Constantin Film 2001. 91 Min.
- The Darjeeling Limited* (US 2007). Regie: Wes Anderson. Prod.: American Empirical Pictures et al. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008. 87 Min.
- Dial M for Murder* (US 1954). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Warner Bros. Blu-ray, Warner Bros. Entertainment 2012. 105 Min.
- Dogville* (DK u. a. 2003). Regie: Lars von Trier. Prod.: Zentropa Entertainments et al. DVD, Concorde Home Entertainment 2004. 178 Min.
- Eraserhead* (US 1977). Regie: David Lynch. Prod.: American Film Institute und Libra Films. DVD, Universal Pictures. 89 Min.
- Escape from the Planet of the Apes* (US 1971). Regie: Don Taylor. Prod.: Twentieth Century Fox und APJAC Productions. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011. 93 Min.
- Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (FR 1896). Regie: Georges Méliès. Prod.: Star Film. DVD, Lobster Films 2009. 1 Min.
- Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (FR/DE 2001). Regie: Jean-Pierre Jeunet. Prod.: Victoires Productions et al. DVD, Universal Pictures 2002. 117 Min.
- F for Fake* (FR/IR/DE 1973). Regie: Orson Welles. Prod.: Janus Film, Les Films de l'Astrophore und SACI. DVD, Eureka! Entertainment 2010. 85 Min.
- Fight Club* (US/DE 1999). Regie: David Fincher. Prod.: Linson Films et al. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013. 133 Min.
- The Final Cut* (US/CA/DE 2004). Regie: Omar Naim. Prod.: Industry Entertainment et al. DVD, Lions Gate Entertainment 2004. 105 Min.
- Following* (GB 1998). Regie: Christopher Nolan. Prod.: Syncopy und Next Wave Films. DVD, Columbia TriStar Home Entertainment 2001. 70 Min.
- Gentlemen Prefer Blondes* (US 1953). Regie: Howard Hawks. Prod.: Twentieth Century Fox. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2005. 88 Min.
- Gilda* (US 1946). Regie: Charles Vidor. Prod.: Columbia Pictures. DVD, Columbia TriStar Home Video 1999. 106 Min.

- »The Glass Eye«, *Alfred Hitchcock Presents* (US 1955–1962) S03 E01 (CBS, 06.10.1957).
Regie: Robert Stevens. Prod.: Shamley Productions. DVD, Universal Pictures
2008. 25 Min.
- Das große Museum* (AT 2014). Regie: Johannes Holzhausen. Prod.: Navigator Film
und ORF. DVD, Navigator Film. 94 Min.
- Groundhog Day* (US 1993). Regie: Harold Ramis. Prod.: Columbia Pictures. DVD,
Sony Pictures Home Entertainment 1993. 97 Min.
- Hævnenes Nat* (DK 1916). Regie: Benjamin Christensens. Prod.: Dansk Biograf Com-
pagni. DVD, Det Danske Filminstitut 2004. 100 Min.
- Illusions Fantasmagoriques* (FR 1898). Regie: Georges Méliès. Prod.: Star Film. DVD,
Lobster Films 2009. 1 Min.
- Inception* (US/GB 2010). Regie: Christopher Nolan. Prod.: Warner Bros., Legendary
Entertainment und Syncopy. DVD, Warner Bros. Entertainment 2010. 142 Min.
- Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (US 2008). Regie: Steven Spielberg.
Prod.: Paramount Pictures, Lucasfilm und The Kennedy/Marshall Company.
DVD, Paramount Pictures, 2008. 117 Min.
- Indiana Jones and the Last Crusade* (US 1989). Regie: Steven Spielberg. Prod.: Para-
mount Pictures und Lucasfilm. DVD, Paramount Pictures 2003. 126 Min.
- Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark* (US 1981). Regie: Steven Spielberg. Prod.:
Paramount Pictures und Lucasfilm. DVD, Paramount Pictures 2003. 115 Min.
- Interstellar* (US/GB 2014). Regie: Christopher Nolan. Prod.: Syncopy et al. DVD,
Warner Bros. Home Video 2015. 162 Min.
- In the Mouth of Madness* (US 1994). Regie: John Carpenter. Prod.: New Line Cinema.
DVD, New Line Home Entertainment 2004. 95 Min.
- Jaws* (US 1975). Regie: Steven Spielberg. Prod.: Zanuck/Brown Productions und
Universal Pictures. Blu-ray, Universal Pictures 2012. 124 Min.
- The Jazz Singer* (US 1927). Regie: Alan Crosland. Prod.: Warner Bros. DVD, Warner
Home Video 2007. 96 Min.
- Jour de fête* (FR 1949). Regie: Jacques Tati. Prod.: Cady Films und Panoramic Films.
DVD, BFI 2009. 77 Min.
- Kiss Me Deadly* (US 1955). Regie: Robert Aldrich. Prod.: Parklane Pictures Inc. DVD,
Metro-Goldwyn-Mayer Home Entertainment 2004. 102 Min.
- The Lady from Shanghai* (US 1947). Regie: Orson Welles. Prod.: Columbia Pictu-
res und Mercury Productions. DVD, Columbia TriStar Home Entertainment
2003. 84 Min.
- The Lady Vanishes* (GB 1938). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Gainsborough Pictu-
res. DVD, Network 2008. 92 Min.
- »Lamb to the Slaughter«, *Alfred Hitchcock Presents* (US 1955–1962) S03 E28 (CBS,
13.04.1958). Regie: Alfred Hitchcock. Prod. Shamley Productions. DVD, Uni-
versal Pictures 2008. 25 Min.

- La lanterne magique* (FR 1903). Regie: Georges Méliès. Prod.: Star Film. DVD, Lobster Films 2009. 3 Min.
- Lawrence of Arabia* (GB 1962). Regie: David Lean. Prod.: Horizon Pictures. Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment 2015. 227 Min.
- Der letzte Mann* (DE 1924). Regie: F. W. Murnau. Prod.: UFA. DVD, Kinowelt 2009. 90 Min.
- The Life Aquatic with Steve Zissou* (US 2004). Regie: Wes Anderson. Prod.: American Empirical Pictures et al. DVD, Buena Vista Home Entertainment 2005. 114 Min.
- Lifeboat* (US 1944). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Twentieth Century Fox. Blu-ray, Eureka Entertainment 2012. 98 Min.
- The Limits of Control* (US/JP 2009). Regie: Jim Jarmusch. Prod.: PointBlank Films, Focus Features und Entertainment Farm. DVD, Universum Film 2009. 116 Min.
- Lost Highway* (US/FR 1997). Regie: David Lynch. Prod.: Lost Highway Productions et al. DVD, Concorde Video 2011. 129 Min.
- The Man Who Shot Liberty Valance* (US 1962). Regie: John Ford. Prod.: Paramount Pictures und John Ford Productions. Blu-ray, Paramount Pictures 2012. 123 Min.
- Le mépris* (FR/IT 1963). Regie: Jean-Luc Godard. Prod.: Rome Paris Films, Les Films Concordia und Compagnia Cinematografica Champion. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2011. 99 Min.
- Metropolis* (DE 1927). Regie: Fritz Lang. Prod.: UFA. Blu-ray, Warner Home Video 2011. 150 Min.
- Mon Oncle* (FR/IT 1958). Regie: Jacques Tati. Prod.: Specta Films et al. DVD, British Film Institute 2009. 111 Min.
- Moonrise Kingdom* (US 2012). Regie: Wes Anderson. Prod.: American Empirical Pictures et al. DVD, Universal Pictures 2012. 90 Min.
- Mulholland Drive* (US/FR 2001). Regie: David Lynch. Prod.: Canal Plus et al. Blu-ray, Studiocanal 2017. 147 Min.
- Music Box* (US 1989). Regie: Costa-Gavras. Prod.: Carolco Pictures und Irwin Winkler. DVD, Columbia TriStar Home Video 2005. 120 Min.
- The Music Box* (US 1932). Regie: James Parrott. Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer und Hal Roach Studios. DVD, Universal 2001. 29 Min.
- New York Stories* (US 1989). Regie: Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Woody Allen. Prod.: Touchstone Pictures, Jack Rollins und Charles H. Joffe. DVD, Touchstone Pictures und Buena Vista Home Entertainment. 119 Min.
- Noah* (US 2014). Regie: Darren Aronofsky. Prod.: Protozoa Pictures et al. Blu-ray, Paramount Home Entertainment 2014. 138 Min.
- Nuit et brouillard* (FR 1956). Regie: Alain Resnais. Prod.: Argos Films. DVD, absolut Medien 2015. 32 Min.

- Oblomok Imperii* (SU 1929). Regie: Friedrich Ermler. Prod.: Sovkino. DVD [Der Neue Mensch. Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland], Filmedition Suhrkamp 2017. 73 Min.
- Peeping Tom* (GB 1960). Regie: Michael Powell. Prod.: Michael Powell. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2006. 97 Min.
- »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* (US 1955–1962) S03 E03 (CBS, 20.10.1957). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Shamley Productions. DVD, Universal Pictures 2008. 24 Min.
- Persona* (SE 1966). Regie: Ingmar Bergman. Prod.: Svensk Filmindustri. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2010. 79 Min.
- Photographie électrique à distance* (FR 1908). Regie: Georges Méliès. Prod.: Star Film. DVD, Lobster Films 2009. 6 Min. (Alle weiteren aufgeführten Filme von Méliès stammen aus der gleichen Ausgabe *Georges Méliès. Le Premier Magicien du Cinéma, 1896–1913*).
- Planet of the Apes* (US 1968). Regie: Franklin J. Schaffner. Prod.: APJAC Productions und Twentieth Century Fox. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2001. 107 Min.
- Play Time* (FR/IT 1967). Regie: Jacques Tati. Prod.: Specta Films. DVD, British Film Institute 2009. 125 Min.
- Point Blank* (US 1967). Regie: John Boorman. Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer und Winkler Films. DVD, Warner Home Video 2005. 88 Min.
- The Prestige* (US/GB 2006). Regie: Christopher Nolan. Prod.: Syncopy et al. DVD, Warner Bros. Entertainment 2007. 125 Min.
- The Princess Bride* (US 1987). Regie: Rob Reiner. Prod.: Act III Communications, Buttercup Films und The Princess Bride. DVD, Concorde Home Entertainment 2003. 94 Min.
- Psycho* (US 1960). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Shamley Productions. DVD, Universal Pictures 2010. 104 Min.
- Pulp Fiction* (US 1994). Regie: Quentin Tarantino. Prod.: Miramax, A Band Apart und Jersey Films. DVD, Buena Vista Home Entertainment 2006. 148 Min.
- Die Puppe* (DE 1919). Regie: Ernst Lubitsch. Prod.: Projektions-AG Union. DVD [Lubitsch in Berlin. Fairy-Tales, Melodramas, and Sex Comedies. Six Films by Ernst Lubitsch, 1918–1921], Eureka! Entertainment 2014. 64 Min.
- Rear Window* (US 1954). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Alfred J. Hitchcock Productions. DVD, Universal Pictures 2010. 109 Min.
- »Revenge«, *Alfred Hitchcock Presents* (US 1955–1962) S01 E01 (CBS, 02.10.1955). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Shamley Productions. DVD, Universal Studios 2005. 25 Min.
- Rope* (US 1948). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Transatlantic Pictures. DVD, Universal Pictures 2007. 77 Min.

- Saam gaang yi* | *Three ... Extremes* (HK/JP/KR 2004). Regie: Fruit Chan, Chan-Wook Park, Takashi Miike. Prod.: Applause Pictures et al. DVD, Mega Star Video Distribution, KAM & Ronson Enterprise Co. 2004. 126 Min.
- Scherben* (DE 1921). Regie: Lupu Pick. Prod.: Rex-Film. DVD, Edition Filmmuseum 2018. 66 Min.
- Scoop* (UK/US 2006). Regie: Woody Allen. Prod.: Jelly Roll Productions et al. DVD, Concorde Video 2007. 91 Min.
- Seven* (US 1995). Regie: David Fincher. Prod.: New Line Cinema, Cecchi Gori Pictures und Juno Pix. DVD, Warner Bros. Entertainment 2005. 122 Min.
- Serpico* (US/IT 1973). Regie: Sidney Lumet. Prod.: Artists Entertainment Complex und Produzioni de Laurentiis International Manufacturing Co. Blu-ray, Kinowelt Home Entertainment 2010. 130 Min.
- The Shining* (UK/US 1980). Regie: Stanley Kubrick. Prod.: Hawk Films, Peregrine und The Producer Circle Company. DVD, Warner Home Video 2001. 115 Min.
- Smultronstället* (SE 1957). Regie: Ingmar Bergman. Prod.: Svensk Filmindustri. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2011. 87 Min.
- Spellbound* (US 1945). Regie: Alfred Hitchcock. Prod.: Vanguard Films und Selznick International Pictures. DVD, Great Movies 2012. 111 Min.
- Stranger than Fiction* (US 2006). Regie: Marc Forster. Prod.: Three Strange Angels et al. DVD, Sony Pictures Home Entertainment 2007. 108 Min.
- Sunset Boulevard* (US 1950). Regie: Billy Wilder. Prod.: Paramount Pictures. Blu-ray, Paramount Pictures 2013. 110 Min.
- Sylvester* (DE 1924). Regie: Lupu Pick. Prod.: Rex-Film. 35mm, Murnau Stiftung. 56 Min.
- Synecdoche, New York* (US 2008). Regie: Charlie Kaufman. Prod.: Likely Story et al. DVD, Hamburger Medien Haus 2009. 118 Min.
- They Live by Night* (US 1948). Regie: Nicholas Ray. Prod.: RKO Radio Pictures. DVD, Kinowelt Home Entertainment 2010. 92 Min.
- Titanic* (US 1997). Regie: James Cameron. Prod.: Twentieth Century Fox, Paramount Pictures und Lightstorm Entertainment. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012. 186 Min.
- To Kill a Mockingbird* (US 1962). Regie: Robert Mulligan. Prod.: Universal International Pictures, Pakula-Mulligan und Brentwood Productions. Blu-ray, Universal Pictures 2011. 129 Min.
- Tōkyō monogatari* | *Tokyo Story* (JP 1953). Regie: Yasujirō Ozu. Prod.: Shōchiku. Blu-ray, British Film Institute 2010. 136 Min.
- Toute la mémoire du monde* (FR 1956). Regie: Alain Resnais. Prod.: Films de La Pléiade. DVD [*Last Year in Marienbad*], Optimum Releasing 2005. 21 Min.
- Tsumiki no ie* | *The House of Small Cubes* (JP 2008). Regie: Kunio Katō. Prod.: Robot Communications. DVD, Toho 2009. 12 Min.

- Twelve Angry Men* (US 1957). Regie: Sidney Lumet. Prod.: Orion-Nova Productions. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2013. 92 Min.
- Un chien andalou* (FR 1929). Regie: Luis Buñuel und Salvador Dalí. Prod.: Luis Buñuel und Pierre Braunberger. Blu-ray, British Film Institute 2011. 16 Min.
- »An Unearthly Child«, *Doctor Who* (GB 1963–) S01 E01 (BBC TV, 23.11.1963). Regie: Waris Hussein und Douglas Camfield. Prod.: BBC. DVD, BBC Worldwide 2006. 25 Min.
- Les vacances de monsieur Hulot* (FR 1953). Regie: Jacques Tati. Prod.: Discina Film, Cady Films und Specta Films. DVD, BFI 2009. 84 Min.
- Wavelength* (CA/US 1967). Regie: Michael Snow. 45 Min.
- »The Wheel«, *Mad Men* (US 2007–2015) S01 E13 (AMC, 18.10.2007). Regie: Matthew Weiner. Prod.: Weiner Bros., Lionsgate und AMC. DVD, Universal Pictures 2010. 52 Min.
- White Material* (FR/CM 2009). Regie: Claire Denis. Prod.: Why Not Productions et al. DVD, Artificial Eye 2010. 101 Min.
- The Wizard of Oz* (US 1939). Regie: Victor Fleming et al. Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer. Blu-ray, Turner Entertainment und Warner Bros. Entertainment 2013. 102 Min.
- The X-Ray Fiend* (GB 1897). Regie: George Albert Smith. Prod.: George Albert Smith Films. MP4, British Film Institute. 1 Min.

Filmmusik

- Britten, Benjamin. »The Young Person's Guide To The Orchestra, Op. 34: Themes A–F«, Leonard Bernstein (Ltg.). *Moonrise Kingdom. Original Soundtrack*. Universal 2012, 3'23".

Interviews

- »Archival Talks: Jim Jarmusch, »The Limits of Control««. Film Society of Lincoln Center (30.10.2009), <https://youtu.be/v62aGpov64k> (letzter Zugriff: 24.04.2019).
- »Discussion about Hollywood through to »Notorious« ...«. *The Hitchcock/Truffaut Tapes* (08/1962), [https://the.hitchcock.zone/wiki/Interview:_Alfred_Hitchcock_and_Francois_Truffaut_\(Aug/1962\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/Interview:_Alfred_Hitchcock_and_Francois_Truffaut_(Aug/1962)) (letzter Zugriff: 29.03.2019), 27'45".
- »Noah: Production Designer Mark Friedberg On Set Movie Interview«. Paramount Pictures (2014), ScreenSlam.com <https://youtu.be/I5EkMRCDLmw> (letzter Zugriff: 08.07.2019).

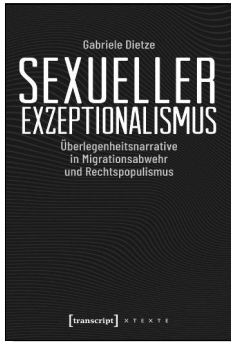
Bildnachweis

- Abb. 2.1 & 2.2: Fig. 9 und Fig. 14. Illustrationen von Louis Poyet (aus: Auguste und Louis Lumière, *Notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière [appareil-type et appareil spécial pour projections]*, Lyon: L. Silland 1901, S. 16 und 28).
- Abb. 2.3: Kamera von Georges Méliès (1896). © 2002 Stéphane Dabrowski (aus: Collection Cinémathèque française | Jacques Malthête und Laurent Mannoni [Hg.], *Méliès, magie et cinéma*. Paris: Paris-Musées 2002, S. 124).
- Abb. 2.4: *Illusions fantasmagoriques* (1898). © 2008 Film Preservation Associates (aus: DVD, Lobster Films 2009).
- Abb. 2.5: Phantasmagorie. Illustration von H. Valentin (aus: Édouard Charton [Hg.], *Le Magasin Pittoresque*, Paris 1849, S. 53).
- Abb. 2.6: »Spectres on the Stage« (1871). Holzstich von Cosson-Smeeton, ausgeführt von A. Jahandier (aus: The New York Public Library Digital Collections).
- Abb. 2.7: Fig. 61. Stich von M. Ganot (aus: Alfred Molteni. *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection*. Paris 1881, S. 157).
- Abb. 2.8: »An X-ray illusion upon the stage – Conversion of a living man into a skeleton« (aus: Albert A. Hopkins, *Magic. Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* [1898], New York: Dover 1976, S. 58).
- Abb. 2.9 & 2.10: *The X-Ray Fiend* (1897). © 1897 G. A. Smith (aus: British Film Institute National Archive).
- Abb. 3.1 & 3.2: *Artificial Intelligence: AI* (2001). © 2001 Warner Bros. und DreamWorks (aus: DVD, Warner Home Video 2002).
- Abb. 3.3–3.13: *Die Büchse der Pandora* (1929) © 1929 Nero-Film AG (aus: DVD, Criterion Collection 2006).
- Abb. 4.1 & 4.2: »Revenge«, *Alfred Hitchcock Presents* S01 E01 (CBS, 02.10.1955). © 1955 Shamley Productions (aus: DVD, Universal Studios 2005).
- Abb. 4.3: »The Perfect Crime«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E03 (CBS, 20.10.1957). © 1957 Shamley Productions (aus: DVD, Universal Studios 2008).
- Abb. 4.4 & 4.5: *Rope* (1948). © 1975 United Artists Television (aus: DVD, Universal Pictures 2007).
- Abb. 5.1: *Mon Oncle* (1958). © [N. A.] Les Films de Mon Oncle (aus: DVD, British Film Institute 2009).

- Abb. 5.2: *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). © Touchstone Pictures (aus: DVD, Buena Vista Home Entertainment 2005).
- Abb. 5.3–5.6: *Play Time* (1967). © 2001 Les Films de Mon Oncle (aus: DVD, British Film Institute 2009).
- Abb. 5.7: *Dogville* (2004). © 2003 Zentropa Entertainments (aus: DVD, Concorde Home Entertainment 2004).
- Abb. 5.8: *Toute la mémoire du monde* (1956). © 1960 Studiocanal Image, Argos Films und Cineriz (aus: DVD [*Last Year in Marienbad*], Optimum Releasing 2005).
- Abb. 5.9–5.12: *Moonrise Kingdom* (2012). © 2012 Tobis (aus: DVD, Universal Pictures 2012).
- Abb. 5.13 & 5.14: *They Live by Night* (1948). © 2010 Kinowelt (aus: DVD, Kinowelt Home Entertainment 2010).
- Abb. 6.1–6.3: »The Glass Eye«, *Alfred Hitchcock Presents* S03 E01 (CBS, 06.10.1957). © 1957 Shamley Productions (aus: DVD, Universal Studios 2008).
- Abb. 6.4 & 6.5: *Hævnenes Nat* (1916). © 2004 Det Danske Filminstitut (aus: DVD, Det Danske Filminstitut 2004).
- Abb. 6.6: *Citizen Kane* (1941). © 2009 Kinowelt (aus: DVD, Kinowelt Home Entertainment 2009).
- Abb. 6.7–6.9 & 6.11: *Synecdoche, New York* (2008). © 2008 Kimmel Distribution (aus: DVD, Hamburger Medien Haus 2009).
- Abb. 6.10: *Escape from the Planet of the Apes* (1971). © 2001 Twentieth Century Fox Home Entertainment (aus: DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011).
- Abb. 6.12–6.15: *Barton Fink* (1991). © 2004 Universal Studios (aus: DVD, Universal Pictures 2004).
- Abb. 7.1–7.9: *Seven* (1995). © 2004 New Line Productions (aus: DVD, Warner Bros. Entertainment 2005).
- Abb. 7.10–7.11: *Kiss Me Deadly* (1955). © 1955 United Artists Corp. (aus: DVD, Metro-Goldwyn-Mayer Home Entertainment 2004).
- Abb. 7.12–7.20: *Interstellar* (2014). © 2014 Warner Bros. Entertainment und Paramount Pictures (aus: DVD, Warner Bros. Home Video 2015).
- Abb. 8.1: *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). © 2002 Universal Studios und Prokino (aus: DVD, Universal Pictures 2002).
- Abb. 8.2: *To Kill a Mockingbird* (1962). © Pakula-Mulligan und Brentwood Productions (aus: Blu-ray, Universal Pictures 2011).
- Abb. 8.3, 8.4 & 8.7–8.10: *Toute la mémoire du monde* (1956). © 1960 Studiocanal Image, Argos Films und Cineriz (aus: DVD [*Last Year in Marienbad*], Optimum Releasing 2005).
- Abb. 8.5 & 8.6: *Raiders of the Lost Ark* (1981). © 1981 Lucasfilm (aus: DVD, Paramount Pictures 2003).

- Abb. 8.11 & 8.12: *Oblomok Imperii* (1929). © 2017 Filmedition Suhrkamp (aus: DVD [Der Neue Mensch. Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland], Filmedition Suhrkamp 2017).
- Abb. 8.13 & 8.14: *Music Box* (1989). © 1989 Carolco Pictures (aus: DVD, Columbia TriStar Home Video 2005).
- Abb. 9.1 & 9.2: *Mulholland Drive* (2001). © 2001 Le Studio Canal Plus (aus: DVD, Concorde Video 2002).
- Abb. 9.3–9.15: *The Limits of Control* (2009). © 2008 Point Blank Films (aus: DVD, Universum Film 2009).

Kulturwissenschaft



Gabriele Dietze

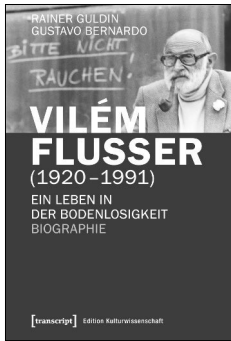
Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr
und Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., 32 SW-Abbildungen

19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Rainer Guldin, Gustavo Bernardo

Vilém Flusser (1920-1991)

Ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie

2017, 424 S., kart., 39 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4064-9

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4064-3



Stephan Günzel

Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2017, 158 S., kart., 30 SW-Abbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-3972-8

E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3972-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



Katrin Götz-Votteler, Simone Hespers

Alternative Wirklichkeiten?

Wie Fake News und Verschwörungstheorien funktionieren und warum sie Aktualität haben

2019, 214 S., kart., Dispersionsbindung, 12 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4717-4

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4717-8

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4717-4



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow, Robin Curtis,
Heinz Drügh, Mascha Jacobs, Annekathrin Kohout,
Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur & Kritik (Jg. 8, 2/2019)

2019, 180 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-4457-9

E-Book: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4457-3



Zuzanna Dziuban, Kirsten Mahlke, Gudrun Rath (Hg.)

Forensik

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2019

2019, 128 S., kart., 20 Farbabbildungen

14,99 € (DE), 978-3-8376-4462-3

E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4462-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

