

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 losen 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 Strukturi-

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 »enchâsser« 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 Glasaugen 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 Glasaugen 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 Glasaugen, das die mediale Eigenschaft des Films als Audio-Visio(n) 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 Glasaugen 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-Spottin in Johannes Holzhausens *Das große Museum* (AT 2014) mit einem Umzugskarton in den Händen in den Ruhestand verabschiedet oder Jane Birkin autobiographisch veranlagter Erinnerungsfilm *Boxes* (FR 2007).

8 Indem das Glasaugen 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 Oswalda) 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 *Hævnen 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 Chrisopher 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 autothematische 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 Binnerzählungen 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 Mo-saiksteine 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 aught 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 vermittelt 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, Šûlammîr 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; Šilammīt 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«³⁹, 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 Verkäuferin 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 Cadens 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.

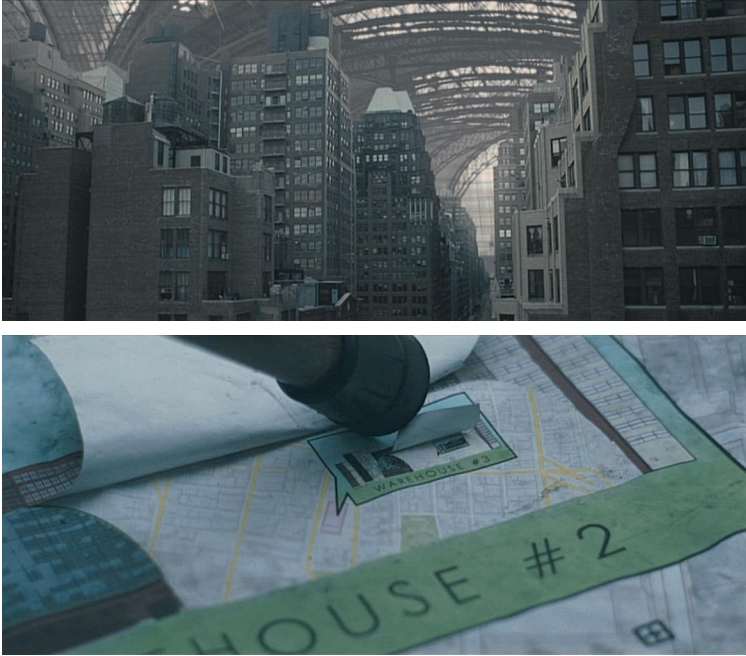


Abb. 6.8 & 6.9: Die Konstruktion des Spielortes im Spielort in *Synecdoche, New York* (2008).

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 unpersönliche 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 unpersönliche 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 littérarité, 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 verharret 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 Autoren 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.

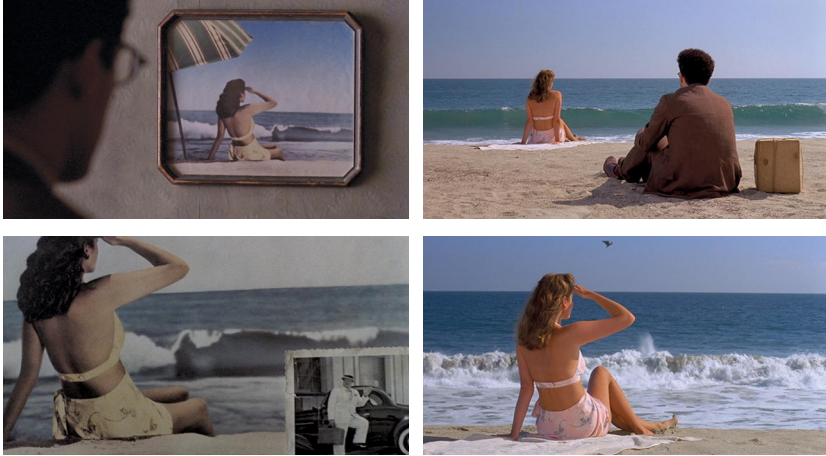


Abb. 6.12 & 6.14: Barton Fink blickt auf das Bild in seinem Hotelzimmer, in dessen Rahmen er später die Fotografie von Charlie steckt. | Abb. 6.13 & 6.15: Am Ende des Films findet sich Barton (jenseits des Rahmens) in der abgebildeten Strandszene wieder.

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 unbekannten 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 (*Hævnenes 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).