

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 Périllard, *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 *Se7en* 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 Detektivgeschichten 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. 786 f., 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 Fetischzeugt, 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 Todsünde 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

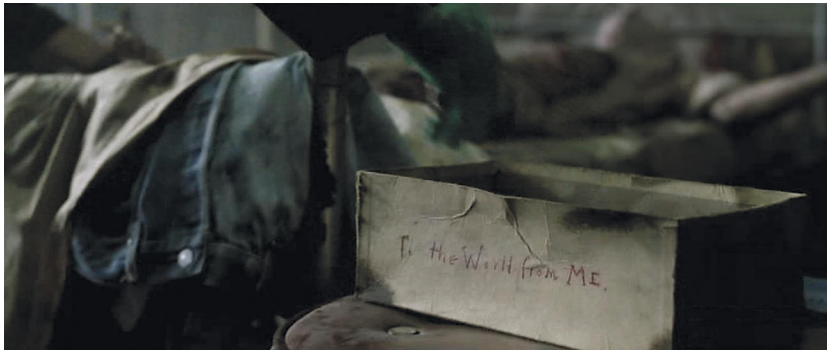


Abb. 7.1: Die Box im Zimmer des dritten Mordopfers.

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 Zweithet 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 Schnappschuss, 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 verlagert 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.

Obleich 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 »mental 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 Entität⁵². 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 *Se7en* 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 *Se7en*: »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 *Se7en*, 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 *Se7en*. Neben dem Abspann von *Se7en*, 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 *Se7en* 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.

erstarzt) 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.«⁷¹ Auf 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 Fotografie 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 »Einsteinischen 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.

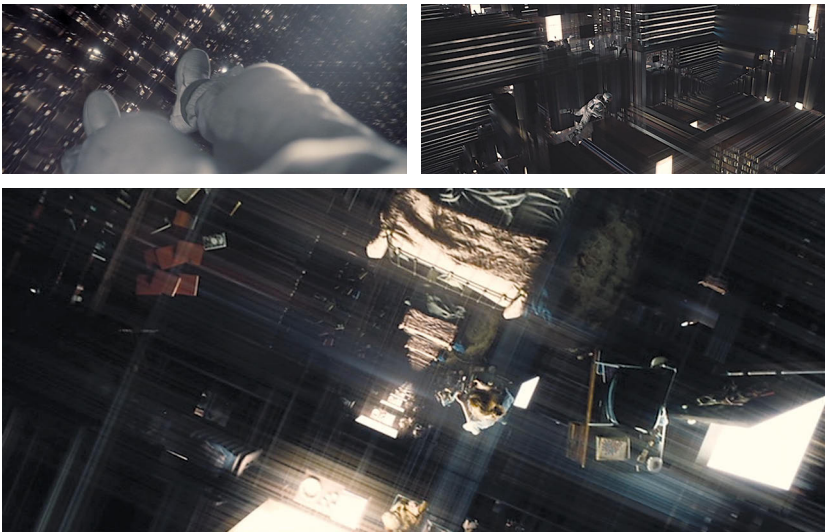


Abb. 7.12–7.14: Ansichten des Tesseracts in *Interstellar* (2014), das sich aus der Summe vergangener Lichtreflexionen zusammensetzt.

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. Grundagentexte 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 *Se7en* 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.

