

9. Resonanzräume und Inversion

Actually a box, in appearance, is purely and simply a right-angled parallelepiped, but when you look at it from within it's a labyrinth of a hundred interconnecting puzzle rings.¹

Abe Kobo, *The Box Man*

Anlässlich der 49. Biennale in Venedig erhielten Janet Cardiff und George Bures Miller 2001 den Sonderpreis der Jury für ihre Installation *The Paradise Institute*. Ihr »Paradies« befindet sich in einer »minimalistischen Holzbox«², die über wenige Treppenstufen durch zwei Türen zu betreten ist. Sobald man im Inneren auf einem der in zwei Rängen angeordneten Kinossessel Platz genommen hat, blickt man von der Loge eines Kinosaals en miniature auf eine Leinwand. Die Simulation dieses Kinoerlebnisses wird durch Kopfhörer vervollständigt, in deren binauraler Geräuschkulisse allerdings nicht nur Klänge zu hören sind, die mit dem Film auf der Leinwand in Verbindung stehen, sondern auch »Störgeräusche«, durch die sich andere, fiktive Kinobesucher bemerkbar machen. Mitunter aber scheint es auch Korrespondenzen zwischen der Diegese und den Klängen aus dem Zuschauerraum zu geben. So erwacht ein Protagonist nach dem Klingeln eines Mobiltelefons im »Zuschauerraum«, und auf die Frage der lediglich akustisch präsenten Sitznachbarin, ob man darauf geachtet habe, vor dem Verlassen der Wohnung den Herd auszuschalten, sind auf der Leinwand die Bilder eines brennenden Hauses zu sehen.³ In *The Paradise Institute* gibt es demnach nicht nur

1 Abe Kobo, *The Box Man. A novel*, übers. von E. Dale Saunders, New York: Vintage 2001, S. 178.

2 Pamela C. Scorzin, »MetaSzenografie. »The Paradise Institute« von Janet Cardiff und George Bures Miller als inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetizistischen Szenografie«, in: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld: transcript 2009, S. 301–314, hier S. 303.

3 Vgl. Ken Johnson, »Janet Cardiff and George Bures Miller. »The Paradise Institute««, *The New York Times* (12. April 2002), www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-janet-cardiff-and-george-bures-miller-the-paradise-institute.html (letzter Zugriff: 16.04.2019); Scorzin, »MetaSzenografie«, S. 304.

einen Bildraum, auf den sich die gehörten Geräusche beziehen lassen,⁴ sondern einen zweiten Resonanz-Raum, das Auditorium.

Cardiff und Bures Miller unterscheiden bei der Beschreibung ihrer Installation zwischen dem Film und dem architektonischen Raum, in dem er rezipiert wird: »[T]he ›visual film‹ and its accompanying soundtrack that unfolds before the viewers; layered over this is the ›aural action‹ of a supposed audience.«⁵ Im Gehäuse von Cardiff und Bures Miller entsteht damit ein »inszenatorischer Hyperraum«⁶, der den Bildraum als Resonanzraum von der subjektiven Resonanz des Publikums scheidet. Der Klang aus den Kopfhörern suggeriert in diesem eingeschlossenen Raum, dessen Perspektive die Illusion eines tatsächlichen Kinobesuchs erzeugt, zwei Räume: einerseits die klangliche Simulation eines Kinobesuchs und andererseits einen Raum, in dem Klänge in Korrespondenz zum Filmbild stehen, die auf einem »audiovisuellen Vertrag« basiert: ein symbolischer Pakt der Konvention, in dem der/die RezipientIn davon ausgeht, Bild und Ton stünden in wirklichem Zusammenhang.⁷ Obgleich die Verursacher der »aural action« einer klanglichen Fiktion entsprechen und nicht körperlich im Kasten der Installation anwesend sind, erzeugt der Klang eine unmittelbare Körperlichkeit.

In seiner Theorie des Films beschrieb bereits Siegfried Kracauer »die materiellen Qualitäten, die Geräusche jeder Art, identifizierbar oder nicht, aufweisen.« Entscheidend für die Arbeit des Filmregisseurs, so Kracauer, sei weniger die »Geräuschsymbolik« als vielmehr ihre »materielle Realität«.⁸ Im Bezug auf den Film manifestieren sich diese Klangkörper in einem Raum, der parallel zum Bildraum existiert. »Sämtliche Vorstellungen, die ein Geräusch erwecken mag, kreisen mehr oder weniger um seine Quelle.«⁹ Im Bezug auf die Geschlossenheit der digetischen Konstruktion sind die Geräusche der Produktionstechnik jedoch im Regelfall als Klangquelle unerwünscht. So erforderte die Transition zum Tonfilm ab den 1920er Jahren den Einsatz von schalldämmenden Kästen. Filmkameras wurden in sogenannte »sound blimps« eingefasst, um die Betriebsgeräusche zu dämpfen, die bei der Aufzeichnung von Simultanton von der Bildhandlung abgelenkt und auf die zugrundeliegende Technologie hingewiesen hätten.

4 Michel Chion spricht von einem magnetischen Effekt (›aimantation spatiale‹). Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], Paris: Armand Colin 2017, S. 78–80.

5 Janet Cardiff und George Bures Miller, »The Paradise Institute«, http://cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html# (letzter Zugriff: 16.04.2019).

6 Scorzin, »MetaSzenografie«, S. 308–313.

7 Vgl. Chion, *L'audio-vision*, S. 18.

8 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 177 f.

9 Ebd., S. 179.

Generell lassen sich Klangquellen nur schwer lokalisieren, da sich Schall diffus ausbreitet und von unterschiedlichen Oberflächen reflektiert wird. »La vision humaine est *partielle et directionnelle*, comme celle du cinéma«, bemerkt Michel Chion, »l'audition, elle, est *omnidirectionnelle*.«¹⁰ Zwar könnten Klänge in einem Resonanzraum (z. B. einer Lautsprecherbox) lokalisiert werden, ihre originäre Quelle wäre damit aber keineswegs identifiziert. Die Membran eines Lautsprechers erzeugt Schallwellen, die Ursache für das Erklingen eines Musikstücks mag aber unter der Nadel zu finden sein, welche die Rillen einer Schallplatte abtastet. Der Klang eines Instruments, der in einer Klangaufnahme zu hören ist, kann darüber hinaus sowohl aus einem binären Code hervorgegangen sein, als auch aus dem Resonanzkörper eines Musikinstrumentes oder einem Kehlkopf (engl. »voice box«) stammen. Und im Gegensatz zum Blick vermag es der Schall, materielle Begrenzungen wie Zimmerwände zu überwinden und einen Innenraum, in dem die Geräusche klingen, in einen Resonanzraum zu wandeln.¹¹ Bild und Klang entfalten ergo eine unterschiedliche Relation zum filmischen Raum.

Der »audiovisuelle Vertrag« kommt erst in Momenten zustande, in denen Klänge die sichtbaren Objekte in Klangkörper wandeln. Die Synchrese entsteht dementsprechend immer in einem konkreten inszenatorischen Raum. Wobei die Klangqualität wiederum räumliche Informationen liefert. Eingeschlossene Räume stehen nicht nur *pars pro toto* für den diegetischen Raum, sondern führen die räumlichen Dimensionen direkt vor Augen. Welche Funktion erhält demnach das Motiv der Box in der Relation zum ungerichteten (»omnidirectionnelle«) Schallereignis, das im Filmraum erklingt? Welche Rolle spielen räumliche Einschlüsse in Szenen ohne ersichtliche Klangquelle? Und wenn Filme stets in einer konkreten Wahrnehmungssituation rezipiert werden, kann ein erweiterter Begriff des »Klangkörpers« dazu dienen, ein Verhältnis zwischen Klangräumen zu stiften, die getrennt auf der Leinwand erscheinen?

Um das selbstreflexive Potenzial im räumlichen Zusammenspiel aus Bild und Klang im Film näher zu untersuchen, werden im Folgenden zwei Filme herangezogen. In beiden wird ein Filmraum entworfen, in dem sich die klangliche Dimension nicht auf eine supplementäre Funktion beschränkt, sondern als »materielle Realität« manifestiert. Und im Zentrum beider Filme steht eine Box bzw. eine Schachtel, durch die zentrale Ideen zum Ausdruck kommen. David Lynch,

10 Vgl. Michel Chion, *La voix au cinéma* [1982], Paris: Cahiers du cinéma 1993, S. 29 (Hervorhebungen im Original).

11 Im Zentrum von Francis Ford Coppolas *The Conversation* (US 1974) steht die Interpretation von Ereignissen in Räumen, die unsichtbar, aber hörbar sind – eine akustische »locked-room mystery« (siehe Kapitel 7.1.).

der sich selbst als »soundman«¹² stilisiert, inszeniert in *Mulholland Drive* (2001) ein diskrepantes Verhältnis von Klängen und sichtbaren Resonanzkörpern, das in der *Silencio*-Episode ihren Höhepunkt erreicht. An der Schnittstelle der beiden Teile, aus denen sich *Mulholland Drive* zusammensetzt, steht eine enigmatische blaue Box. Jim Jarmuschs *The Limits of Control* (2009) hingegen entwickelt ein Ensemble von Hypothesen über das Zusammenspiel von Bild und Klang, das im Film im Zuge von Monologen thematisiert wird und sich in der Szenographie des filmischen Verlaufs niederschlägt. Mit dem wiederholten Austausch von nahezu identischen Zündholzschachteln verändern sich die Wahrnehmungsp Paradigmen, innerhalb derer der Film operiert. Dabei steht die Erweiterung des Wahrnehmungsfeldes um eine explizite klangliche Dimension in Verbindung mit einem Diskurs über den Traum, der zur Realisierung von *The Limits of Control* geführt und die Rezeption von *Mulholland Drive* nachhaltig geprägt hat.

Die Begriffe der »Resonanz« und der »Inversion« werden im Folgenden nicht metaphorisch aufgefasst, sondern im Zusammenhang ihrer filmischen Inszenierung. In erster Linie bezieht sich dieses Kapitel damit auf den Tonfilm, obgleich mittlerweile kein Zweifel mehr daran besteht, dass auch der Film vor der Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre »nie wirklich stumm war«¹³.

9.1 Unmögliche Filmräume in *Mulholland Drive* (2001)

Im Zentrum von *Mulholland Drive*¹⁴ stehen zwei Frauen, die sich zueinander wie Doppelgängerinnen verhalten. Der Film beginnt mit der Flucht von Rita (Laura Elena Harring) vom Schauplatz eines Autounfalls, der sich auf dem titelgebenden Mulholland Drive ereignet hat.¹⁵ Rita findet bei Betty (Naomi Watts) Unterschlupf,

12 Michel Chion, *David Lynch*, Paris: Cahiers du cinéma 1992, S. 222: »People call me a director, but I really think of myself as a soundman.«

13 Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 167 f.; Karl Sierek, »Filmwissenschaft«, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 125–141, hier S. 127: »Musikanten, Geräuschemacher und Filmerzähler trugen schon wenige Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung 1895 zur Konstruktion eines ebenso dichten wie plastischen Vorstellungsraums bei. Sie nutzten den Effekt omnidirektionaler Ausbreitung der Schallwellen und ihre ganzkörperliche Wahrnehmung durch den Zuschauer geschickt aus, um im Einklang mit den Bildern den anderen, abwesenden, imaginär-diegetischen Raum zu erzeugen.«

14 Neben der ausgeschriebenen Form des Filmtitels existiert eine weitere, verkürzte. Als »Mulholland Dr.« erscheint der Filmtitel zwei Mal in Gestalt eines Straßenschildes im Film, am Ende des Abspanns steht hingegen die ausgeschriebene Fassung.

15 Bereits der Name »Rita« verweist auf ein Spiel mit Identitäten. Die von Laura Harring verkörperte Figur, die infolge des Unfalls an Amnesie leidet, adaptiert den Namen von Rita Hayworth, den sie von einem Filmplakat zu *Gilda* (US 1946, R.: Charles Vidor) abliest. *Mulholland Drive* (US

einer angehenden Schauspielerin, und die beiden begeben sich auf eine Spurensuche nach den Hintergründen des Unfalls. In einem fremden Apartment finden sie die verwesene Leiche einer Frau namens Diane Selwyn. Sichtlich von diesem Fund verstört, schreckt Rita in der darauffolgenden Nacht mit dem Wort »silencio« und der Phrase »No hay banda. No hay orchestra« aus dem Schlaf und führt Betty in ein eigentümliches Theater, in dem sie Zeuginnen von Performances werden, die die Authentizität von Klangquellen grundsätzlich in Frage stellen. Am Ende der Aufführung im Film zieht Betty eine blaue Box aus ihrer Handtasche, die, sobald sie geöffnet wird, in den zweiten Teil des Films überleitet, mit dem sich die Figurenkonstellation radikal verändert. Naomi Watts verkörpert nun Diane Selwyn, die sich von ihrem Bett erhebt, als hätte sie nur geschlafen,¹⁶ und Laura Harring nimmt die Rolle der erfolgreichen Schauspielerin Camilla Rhodes ein. Im weiteren Handlungsverlauf stellt sich heraus, dass Dianes unerwidertes Verlangen nach Camilla zu einem Auftragsmord an Camilla und letztendlich zu ihrem Selbstmord führt, mit dem der Film endet.

Der zweiteilige Aufbau spiegelt einerseits die nonlineare Produktionsgeschichte von *Mulholland Drive*. 1999 zunächst als Pilot für eine Serie vom Sender ABC produziert (125 Min.), fiel dieser zunächst starken Kürzungen zum Opfer (88 Min.), bevor die Serie vorerst auf Eis gelegt wurde. Im darauffolgenden Jahr sicherte sich Studio Canal Plus die Rechte und finanzierte die Umsetzung von *Mulholland Drive* als Feature Film, für den Lynch weitere Szenen drehte (147 Min.).¹⁷ Andererseits rufen die Aufteilung des Films in zwei in sich geschlossene, aber inkom-

FR 2001, R.: David Lynch), 0:25:01–0:25:12. Fabienne Liptay, »Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?«, in: dies. und Yvonne Wolf (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik 2005, S. 307–335, hier S. 321: »Wie eine Denkblase erscheint der Plakatausschnitt links über ihrem Spiegelbild, in einem kleinen runden Schminkspiegel, der gewissermaßen als ›Bild im Bild im Bild‹ figuriert. Die Komposition reflektiert hier die Verschachtelungen und Mehrfachspiegelungen der Erzählung, die Lynch nach dem Prinzip der *mise en abyme* (André Gide) montiert.« Zur ›mise en abyme‹ siehe Kapitel 6.5. Zum spiegelbildlichen Verhältnis der Schauspielerin Rita Hayworth zur fiktiven Figur Gilda siehe Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, New York: Columbia UP 2007, S. 253; David Roche, »The Death of the Subject in David Lynch's ›Lost Highway‹ and ›Mulholland Drive‹«, *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 2.2 (2004), <http://erea.revues.org/432> (letzter Zugriff: 17.04.2019), Abs. 33.

16 Vgl. *Mulholland Drive* (2001), 1:35:43, 1:56:20 und 1:56:52.

17 Zur Entwicklung des Pilotfilms zum Feature Film *Mulholland Drive* siehe Warren Buckland, »A Sad, Bad Traffic Accident: The Televisual Prehistory of David Lynch's Film ›Mulholland Dr.‹«, *New Review of Film and Television Studies* 1.1 (2003), S. 131–147; Robert Miklitsch, »Real Fantasies: Connie Stevens, ›Silencios, and Other Sonic Phenomena in ›Mulholland Drive‹«, in: Jay Beck und Tony Grajeda (Hg.), *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urbana: University of Illinois Press 2008, S. 233–247, hier S. 233. Vgl. Martha P. Nochimson, »Mulholland Drive«, *Film Quarterly* 56.1 (2002), S. 37–45, hier S. 45.

patible, Teile sowie die Wiederholung desselben Personals in unterschiedlichen Rollen das Konzept des Möbiusbandes in Erinnerung, mit dem Co-Autor Barry Gifford die Struktur von *Lost Highway* (David Lynch, 1997) beschrieb:

We realized we didn't want to make something that was linear, and that's why the Moebius strip [as the film's structure]. A Moebius strip is a long strip of paper curved initially into a circle, but with one end flipped over. The strip now has only one side that flips both inside and outside the shape. [...] It made it easier to explain things to ourselves and keeping it straightforward. The story folds back underneath itself and continues.¹⁸

Sowohl in *Lost Highway* wie auch in *Mulholland Drive* wird eine kohärente Handlungsebene im Verlauf des Films durch eine andere Ebene abgelöst. Die räumlichen Verhältnisse der Diegese bleiben unverändert, aber die Schauspieler übernehmen andere Rollen, die sich zum Teil fundamental unterscheiden.

Die Umkehrung der Verhältnisse vollzieht sich in beiden Filmen in einem isolierten Raum, in dem sich die zentralen Figuren alleine aufhalten. In *Lost Highway* ereignet sich der Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Films als Metamorphose von Fred Madison (Bill Pullman) zu Pete Dayton (Balthazar Getty), der seinen Platz in Einzelhaft einnimmt.¹⁹ Diese Transposition steht am Ende einer Montage, die einsetzt, nachdem sich die Einstellung von der geschlossenen Zellentüre wie ein Vorhang zu einem anderen Bildraum öffnet. Die Zelle bleibt unverändert, während sich die Figurenkonstellation in diesem eingeschlossenen Raum und außerhalb des Gefängnisses grundlegend wandelt. In *Mulholland Drive* wiederum wird die Umkehrung der Verhältnisse durch den Besuch im Theater *Silencio* eingeleitet, an dessen Ende Betty eine metallisch-blaue Box aus ihrer Handtasche zieht.

In *Mulholland Drive* hingegen ereignet sich der Moment der Verkehrung auf folgende Weise: Rita und Betty begeben sich gemeinsam in das Schlafzimmer von Bettys verreister Tante, um nacheinander auf unerklärliche Weise zu verschwinden. Als Rita den Schlüssel aus seinem Versteck – einer Hutschachtel – hervorholt, gerät Betty für kurze Zeit aus dem Bildraum und ist anschließend spurlos verschwunden. Alleingelassen öffnet Rita die enigmatische blaue Box und verschwindet ebenfalls, nach einem Kamerazoom, in das dunkle Innere der Box. Die Box fällt zu Boden und hat sich, nachdem die Kamera an dieselbe Stelle zurückkehrt, buchstäblich in Luft aufgelöst. Es folgt eine Montage, durch die der Film

18 Ron Wells, »Lost Highway Screenwriter Barry Gifford«, *Film Threat* 3.2 (1997), www.lynchnet.com/lh/lhgifford.html (letzter Zugriff: 17.04.2019). Vgl. Chris Rodley (Hg.), *Lynch on Lynch. Revised Edition*, New York: Faber and Faber 2005, S. 267.

19 *Lost Highway* (US/FR 1997, R.: David Lynch), 0:47:47–0:49:25.

vom Schlafzimmer der Tante in das Schlafzimmer von Diane Selwyns Apartment überleitet. Suggestiert wird ein unmöglicher Filmraum, in dem beide Zimmer aneinander angrenzen. Im Zuge dieser Montage wiederholt sich die Einstellung der auf dem Bett liegenden Diane Selwyn. Allerdings variieren die Einstellungen in drei Ab- und Aufblenden: Zunächst ist die Haut der Frau eben; in einer zweiten Einstellung weist sie Zeichen der Verwesung auf, die Matratze ist aufgebrochen und die Füllung quillt hervor; und in einer dritten Einstellung hat die Frau nicht länger dunkles Haar oder trägt ein schwarzes Nachthemd. Stattdessen erhebt sich, aus der gleichen Position, Naomi Watts in der Rolle der Diane Selwyn, ge- kleidet in ein helles Nachthemd.

Jennifer M. Barker beschreibt diese Montage als Moment einer »double vision«, einer »halluzinatorischen Wahrheit«, das sich als Motiv wiederholt:

Throughout *Mulholland Drive* [...] there are cinematic flourishes that give us a dose of double vision: disorienting lap dissolves, dizzying uses of focus-pulling, and one remarkable superimposition that interrupt vision in a very literal, palpable way to show us the mismatch between the two maps. These instances reveal the work involved in aligning the two maps or »planes«.²⁰

Die beiden Handlungsstränge der korrespondierenden Filmteile gehen von diesen beiden Schlafzimmern aus und verhalten sich zueinander wie die beiden scheinbar geschiedenen Seiten eines Möbiusbandes. Das Eindringen in die Box, einen eingeschlossenen Raum in der Diegese, gleicht dem Übertritt in eine andere Dimension derselben diegetischen Welt, in der sich die Verhältnisse verkehrt haben. Naomi Watts verkörpert nicht mehr die selbstlose, naive, talentierte Neuentdeckung, sondern eine gescheiterte Schauspielerin mit gebrochenem Herzen, und Laura Elena Harring hat sich von der mysteriösen Unschuld ohne Gedächtnis in eine berechnende Karrieristin verwandelt. Die Metamorphosen beider Filme ereignen sich vor einer Klangkulisse, deren Kontinuität im starken Kontrast zu den sichtbaren Veränderungen steht. Während sich die sichtbaren Verhältnisse wandeln, zeugt die klangliche Ebene von der Kontinuität eines in sich geschlossenen Aktes. Dabei hat die ausbleibende kritische Berücksichtigung der klanglichen Dimension zuweilen in einen reduzierenden Rückfall in etablierte Deutungsmuster geführt.

20 Jennifer M. Barker, »Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«, *Paragraph* 31.2 (2008), S. 236–251, hier S. 248 f.

9.2 Resonanz in der Rezeption

Ungeachtet der Polyvalenz des Films herrscht in der Mehrzahl der Interpretationen befremdliche Einigkeit darüber, dass es sich bei dem ersten Abschnitt von *Mulholland Drive* um einen Traum von Diane handelt.²¹ Anlass zu dieser Annahme geben vor allem der Auftritt des Cowboys (Lafayette Montgomery), der Diane mit den Worten »Hey pretty girl, time to wake up« zu wecken scheint, sowie eine subjektive Kamerafahrt am Anfang des Films, die auf demselben Bett zur Ruhe kommt.²² Implizit folgen die AdvokatInnen einer Traumdeutung damit Sigmund Freuds Methode der »narrativen Integration«,²³ die zuweilen durch das begriffliche Instrumentarium von Jacques Lacan ergänzt wird, um die Motivation von Diane und die komplexe Handlung des Films als Begehrensstruktur auszulegen.²⁴

In beiden psychoanalytischen Lesarten erhält die blaue Box eine Schlüsselposition. So schreibt Debra Shostak: »An image that appears in key scenes, the blue box offers a mystery to be solved to audience and characters alike. It is a por-

21 Der Artikel von Bill Wyman, Max Garrone und Andy Klein nimmt eine Vorreiterrolle ein: »Everything you were afraid to ask about ›Mulholland Dr.‹«, *Salon* (24.10.2001), www.salon.com/2001/10/24/mulholland_drive_analysis/ (Letzter Zugriff: 17.04.2019). Vgl. Robert A. Rushing, »Blink: The Material Real in ›Caché‹, ›Mulholland Dr.‹ and ›Doctor Who‹«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 30.1 (2011), S. 21–34, hier S. 34. N. Katherine Hayles und Nicholas Gessler schlüsseln *Mulholland Drive* nach Länge und dem ontologischen Status der Segmente auf. N. Katherine Hayles und Nicholas Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and ›Mulholland Drive‹«, *PMLA* 119.3 (2004), S. 482–499, hier S. 491–493.

22 Victor A. Ferretti, »Der hypostasierte Raum in David Lynchs ›Mulholland Drive‹«, in: Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 271–280, hier S. 272; Martha P. Nochimson, »›All I Need is the Girl‹: The Life and Death of Creativity in ›Mulholland Drive‹«, in: Erica Sheen und Annette Davison (Hg.), *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, London: Wallflower 2004, S. 165–181, hier S. 167; Jay R. Lentzner und Donald R. Ross, »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«, *American Imago* 62.1 (2005), S. 101–123, hier S. 104; Debra Shostak, »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in ›Mulholland Drive‹«, *Post Script: Essays In Film And The Humanities* 28.1 (2008), S. 3–21, hier S. 6 und 14.

23 Lentzner und Ross machen die Verbindung zwischen der Traumthese und Sigmund Freuds Traumdeutung explizit. Lentzner und Ross, »The Dreams That Blister Sleep«. Vgl. Roger F. Cook, »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, *Quarterly Review of Film and Video* 28.5 (2011), S. 369–381, insbes. S. 370 und 377. Zur Begriffsgeschichte der Opposition von »Attraktion« und »narrativer Integration« siehe Warren Buckland, »A Rational Reconstruction of ›The Cinema of Attractions‹«, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 41–55.

24 Vgl. McGowan, *The Impossible David Lynch*, S. 194–219.

tal into a realm of suppressed knowledge.«²⁵ Dabei soll es sich vorwiegend um das von Diane verdrängte Wissen um den Mord an Camilla handeln, das durch einen blauen Schlüssel symbolisiert wird. Ohne sich explizit auf eine psychoanalytische Theorie zu beziehen, konstatieren Hayles und Gasser:

Like Pandora's box, the blue box symbolizes the knowledge that Diane ordered Camilla's murder, and the blue key she finds in her apartment indicates that the murder has been committed. Diane awakens on her bed. The dream has failed to solve her problems, which now confront her with new terror.²⁶

Für die RezipientInnen kombiniert sich das Wissen um den begangenen Mord retrograd aus Dianes Dialog mit einem Auftragsmörder (Mark Pellegrino) in Winkie's Diner²⁷ und der Präsenz eines blauen Schlüssels in Dianes Apartment, der vom Abschluss der Tat zeugen soll (und welcher ein letztes Mal vor Dianes Suizid erscheint).²⁸ Die multiple Brechung durch (Tag-)Träume lässt es allerdings offen, ob es sich bei dem blauen Schlüssel um einen semantischen Marker handelt, der in einem kohärenten Verhältnis zu den anderen Segmenten des Films steht.

Lentzner und Ross, die *Mulholland Drive* als »master class in Freudian dream theory«²⁹ lesen, bringen hingegen die unergründliche Tiefe des mysteriösen Objekts mit Freuds Annahme in Verbindung, dass jeder Traum einen »Nabel« aufweist, der sich einer vollkommenen Interpretation entzieht.³⁰ »In den bestgedeuteten Träumen«, heißt es bei Freud,

muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichtereren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.³¹

25 Shostak, »Dancing in Hollywood's Blue Box«, S. 3.

26 Hayles und Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality«, S. 497.

27 *Mulholland Drive* (2001), 2:16:06–2:17:56.

28 Ebd., 1:58:46–1:58:55, 2:18:59 und 2:19:40.

29 Lentzner und Ross, »The Dreams That Blister Sleep«, S. 120.

30 Ebd., S. 109 und 122.

31 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900], Frankfurt a. M.: Fischer TB 2010, S. 517.

In der psychoanalytischen Lektüre wird die Box zu einem blinden Fleck stilisiert, der die Interpretation von *Mulholland Drive* als Spekulation über eine Traumbedeutung legitimiert. Im Begehren danach, Dianas unerwiderte Begierde in eine geschlossene Narration einzugliedern, erhält die blaue Box letztlich die Funktion eines Bluescreens. In den Worten von Gaston Bachelard ließe sie sich als äußeres Modell der Innerlichkeit beschreiben.³²

Unberücksichtigt bleiben hingegen die Aspekte des Films, die sich nicht in diese Ausdeutung fügen. So erhalten die Segmente³³ der Nebenhandlung nur selten einen Platz in dieser Konstruktion. Vollständig unberührt bleibt etwa die Frage danach, was die Annahme rechtfertigt, dass die vermeintlichen Traumsequenzen dem zweiten Teil des Films untergeordnet sind (welcher keineswegs linear strukturiert ist). Zwar kann der Übergang in einen Traum durch spezifische mediengeschichtliche Konventionen markiert werden (z. B. durch den expliziten verbalen Hinweis, die Überblendung von einer schlafenden Figur,³⁴ eine graduelle Trübung der Einstellung oder andere visuelle Effekte³⁵), eine Traumlogik lässt sich aber nur retrospektiv und in Differenz zum Nicht-Traum rekonstruieren. Derlei Traummarker haben den Status von Spuren, die auf ein Anderes verweisen, aber niemals der Sicherheit anheimfallen können, dieses Andere zu bedeuten. Eine endgültige Subsumption des Oneiroiden unter das Ontische wird somit unmöglich.³⁶ Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) birgt in dieser Hinsicht die gleiche Uneindeutigkeit wie John Boormans *Point Blank* (1967) oder Christopher Nolans *Inception* (2010).

32 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* [1957], übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2011, S. 94: »Der Schrank und seine Fächer, der Schreibtisch und seine Schubladen, die Truhe mit dem doppelten Boden sind wirkliche Organe des geheimen psychologischen Lebens. Ohne diese ›Objekte‹, neben einigen anderen ebenso wertvollen, würden unserem inneren Leben die äußeren Modelle der Innerlichkeit fehlen.« Vgl. David Roche, »Comment Hollywood figure l'intériorité dans les films ›hollywoodiens‹ de David Lynch, ›Lost Highway‹ (1997), ›Mulholland Dr.‹ (2001) et ›Inland Empire‹ (2006)«, *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 9.1 (2011), <http://erea.revues.org/1872> (Letzter Zugriff: 18.04.2019), Abs. 2.

33 Im Anschluss an John Ellis vergleicht Warren Buckland die syntagmatische Struktur des finalen Films mit der TV-Serien eigenen paradigmatischen Struktur, die sich aus Segmenten zusammensetzt. Buckland, »A Sad, Bad Traffic Accident«, S. 135 f.

34 Vgl. *Smultronstället* (SE 1957, R: Ingmar Bergman)

35 Die »Traumsequenz«, die Salvador Dalí für Alfred Hitchcocks *Spellbound* (US 1945) kreierte, wird signifikanterweise aber eben nicht als Traum, sondern als Erinnerung (an einen Traum) inszeniert.

36 Vgl. die »ontologische Differenz« nach Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. II. Abt.: Vorlesungen 1923–1944. Band 24: Die Grundprobleme der Phänomenologie*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M.: Klostermann 1989, insbes. S. 22 f., 169–171 und 317–324. Zur »ontisch-ontologischen Differenz« als Oszillation zwischen »Sein« und »Seiendem« siehe auch Oliver Jahraus, *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2004, S. 98–102.

Im Film entsprechen Traum und ›Realität‹ zwei Seiten derselben Medaille bzw. zwei Flächen desselben Bandes. Traum und Wachen erscheinen auf dem gleichen Bildträger. »Wir sehen eben nicht die Trugbilder eines träumenden, schizophrenden, obsessiven oder wie auch immer derangierten ›Erzählers‹«, schreibt Fabienne Liptay, »sondern eben einen Film.«³⁷ Der Traum im Film initiiert das Potenzial einer subjektbezogenen Deutung, der Film wird jedoch niemals ›subjektiv‹. Diese Unterscheidung betont auch David Roche:

The temptation is great [...] to mistake one's subjective reading of a movie for the diegesis and, in so doing, to see the character as a human subject who acts according to conscious motives (the second part of *Mulholland Drive* as Diane's crime) and unconscious desires (the first part as Diane's dream). Both diegesis and character seem to stem from the spectator's need for a character he can relate to as a human subject capable of *producing* a diegesis.³⁸

Eine Hierarchisierung der Ebenen, auf Basis einer vermeintlichen Korrespondenz ›latenten Inhalts‹ mit ›realen‹ Verhältnissen, entzieht sich jedoch im Hinblick auf die medienspezifischen Eigenschaften des Films der argumentativen Grundlage. Die Schere, die sich zwischen dem visuellen und dem akustischen Raum öffnen kann, zeugt von der Problematik dieses interpretativen Kurzschlusses.

Ein Großteil der Rezeption von *Mulholland Drive* steht insofern exemplarisch für die Interpretation nach bestimmten ›Codes‹ oder ›Regeln‹, die Susan Sontag in ihrem berühmten Plädoyer gegen eine Praxis der Interpretation als doktrinaire Übersetzung kritisiert hat.³⁹

The most celebrated and influential modern doctrines, those of Marx and Freud, actually amount to elaborate systems of hermeneutics, aggressive and impious theories of interpretation. All observable phenomena are bracketed, in Freud's phrase, as *manifest content*. This manifest content must be probed and pushed aside to find the true meaning – the *latent content* – beneath. [...] To understand is to interpret. And to interpret is to restate the phenomenon, in effect to find an equivalent for it.⁴⁰

Eine auf diese reduktionistische Weise verstandene Interpretation macht das Werk handhabbar, kontrollierbar, indem es bereits bekannten Konzeptkategorien

37 Liptay, »Auf Abwegen«, S. 322.

38 Roche, »The Death of the Subject«, Abs. 16 (Hervorhebung im Original).

39 Susan Sontag, »Against interpretation« [1964], in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador 1990, S. 3–14, hier S. 5 und 14.

40 Ebd., S. 7 (Hervorhebungen im Original).

unterworfen wird.⁴¹ Keinesfalls aber entziehe sich das Kunstwerk der Beschreibbarkeit (»ineffable«⁴²), schreibt Sontag. Statt der Fokussierung auf die potenzielle Bedeutung eines Werkes fordert sie hingegen »a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms.«⁴³

Diese formalistische Tendenz scheint auch Michel Chion zu beschwören, wenn er auf die spielerische Auseinandersetzung zu sprechen kommt, zu der *Mulholland Drive* gerade aufgrund seiner Polyvalenz einzuladen scheint:

Mulholland Dr's success also comes from a degree of equivalence between theme and form: here, perhaps more than elsewhere, Lynch is playing ›with‹ (rather than ›on‹) cinema as with a child's toy, testing its powers with avid curiosity, finding them still present, still active and always capable of tipping over into ›for real‹. For example, the film seems to say, what if we moved the camera to suggest someone's presence? Look, there really is someone. What if we edited a sequence to go ›Boo!‹? But the adult's ›Boo!‹ works too well and the child who wanted to play starts to scream. Or else, what if we played at having a person disappear as soon as they leave the frame? Abracadabra, ›Fort-da!‹ they've gone – but they've gone for real. Lastly, what if the sound suggested a terrible atmosphere in a normal place, either by groans or by a perfect silence in which all you can hear is a tiny noise?⁴⁴

Mulholland Drive differenziert – wie *The Limits of Control* – einen »autopoietischen« Modus, in dem nicht nur ›über‹ Film reflektiert wird, sondern der Film seine spezifische rekursive Operationsweise performativ inszeniert.⁴⁵ Den Aufführungen

41 Ebd., S. 8: »By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable.« Robert Sinnerbrink spricht gar von einem »reductive rationalism«, d. h. »the tendency to treat films as illustrations of theoretical concepts or ideological perspectives that can be properly deciphered only once submitted to conceptual analysis or subsumed within a philosophical metalanguage.« Robert Sinnerbrink, »Cinematic Ideas: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, *Film-Philosophy* 9.4 (2005), <https://doi.org/10.3366/film.2005.0034> (Letzter Zugriff: 28.05.2019).

42 Sontag, »Against interpretation«, S. 12: »For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased.«

43 Ebd., S. 12.

44 Michel Chion, *David Lynch*, übers. von Robert Julian, London: BFI 2006, S. 221.

45 Zum Begriff der »Autopoiesis« siehe Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 20–26, 30 f., 33–37, 45, 84–91, 131 und 301; vgl. Elena Esposito, »Autopoiesis«, in: Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (Hg.), *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 29–33. Im Sinne von Luhmann vergleichbare filmische »Vorgänger« finden sich unter anderem sowohl in Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (FR 1929) wie in Billy Wilders *Sunset Boulevard* (US 1950) und in Lynchs *Eraserhead* (US 1977). Vgl. in diesem Sinne auch das Motiv der gestreiften Kiste im ersten sowie die zahlreichen räumlichen Einschlüsse im letzteren. Zum Begriff der »Intertextualität« als Gedäch-

im Theater *Silencio* kommt hierbei eine ›Schlüsselposition‹ zu, in der die von Chi-on beschriebene Diskrepanz zwischen einem vertrauten Raum (»normal place«) und einem akustischen Raum (der »Reaktualisierung«⁴⁶ bekannter Repräsentationen im doppelten Sinne) in Szene gesetzt wird.

9.3 Die Relation zwischen Klang und Resonanzkörper

Dem Bruch in der narrativen Kohärenz in *Mulholland Drive* (im Moment des ›Eintretens‹ in die Box) geht die medienreflexive Szene im Club *Silencio* voraus. Unter dem Vorzeichen der (theatralen) Unmittelbarkeit wird die simultane Wahrnehmung von Bild und Ton dekonstruiert. Gefilmt wurde die Szene im Tower Theatre, einem historischen Filmpalast, der als eines der ersten Filmtheater in Los Angeles für den Tonfilm umgerüstet wurde.⁴⁷ Die namensgebende Stille in diesem Interieur zeugt ex negativo sowohl vom Echo vergangener Vorführungen als auch vom Nachhall bzw. Nachbild, das die Vorstellungen in der Imagination der RezipientInnen hinterlassen haben.

Als Betty und Rita den Saal betreten, beginnt ein Magier (Richard Green) seine Vorführung. Er wiederholt die Worte, mit denen Rita aus dem Schlaf aufgeschreckt war, während er die sichtbaren Klangquellen als Ursprung des Gehörten in Zweifel zieht: »No hay banda! There is no band! Il n'est pas de orchestra [sic!]! This is all ... a tape recording.«⁴⁸ Zugleich thematisieren seine Worte eine der Sprache eigene Materialität. Die Ellipse nach »This is all« verleiht seinen Aussagen einen ontischen Charakter. Zugleich zeichnet sich durch die Phonetik einzelner Wörter eine translinguale Bedeutung ab: Die französische Bezeichnung für Zugposaune (»trombone à coulisse«), die im Deutschen synonym für die Posaune steht (im Unterschied zur Ventilposaune), findet im englischen Sprachgebrauch allein in der Bedeutung der Kulisse einen Nachhall. Auf ähnliche Weise geraten

nisfunktion bei Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 395 f.; vgl. Heinz von Foerster, »Was ist Gedächtnis, daß es Rückschau und Vorschau ermöglicht?«, in: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, übers. von Wolfram Karl Köck, hg. von Siegfried J. Schmidt Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 299–336.

46 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 10: »Die Kunst selbst lässt schlichte Wiederholung nicht zu – es sei denn als ständige Wiederholung ihrer eigenen Geschichte. Und auch für eine Theorie der Gesellschaft gibt es letztlich keine Geschichte unabhängig von ihrer laufenden Reaktualisierung.«

47 Stephen Barber, *Abandoned Images. Film and Film's End*, London: Reaktion Books 2010, S. 41. Es wurde 1927 eröffnet, zeigte im gleichen Jahr Alan Croslands *The Jazz Singer* und diente unter anderem in *Fight Club* (1999) und *The Prestige* (2006) als Kulisse.

48 *Mulholland Drive* (2001): 1:40:52–1:43:25. Vgl. Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld: transcript 2012, S. 337–342.

das englische »band« und das spanische »banda« durch ihre doppelte Bedeutung in ein ähnliches Verhältnis, dem die Spur einer Differenz anhaftet. Insbesondere im Zusammenhang mit dem englischen »tape« wirken sie als Homonyme, die sowohl auf die unsichtbare Musikkapelle als auch auf ein materielles (Ton-)Band verweisen. Die Sprachspiele des Magiers appellieren an eine Imagination, in der die Worte eine visuelle Resonanz erhalten. Sein Akt ist insofern magisch, als dass er sich kognitiv ereignet, auf der Bühne aber unsichtbar bleibt. Im selben Moment reflektiert der Magier die audiovisuelle Repräsentation, in der er zu sehen ist. Zur Illustration seiner Ansprache lässt er einen Trompeter auftreten. Dessen Spiel stellt sich wiederum als Playback heraus, als er die Trompete demonstrativ von den Lippen nimmt. In einer weiteren Trickeinlage erklingen auf das Kommando des Magiers unsichtbare Trompetenstöße.

Der erste Magier im Film, Georges Méliès, setzte am Anfang des 20. Jahrhunderts magische Kisten in Szene, die verborgene Mechanismen errahnen ließen, während sein eigentlicher Trick, die Montage des Filmraumes, unsichtbar blieb.⁴⁹ Lynchs Magier hingegen hebt die Synchronie von Bild und Ton als Illusion hervor. Allerdings führt er damit eine unvollständige Eskamotage auf. Anders als bei den magischen Inszenierungen in den Filmen von Georges Méliès, über Harry Houdini bis hin zu Christopher Nolan, kündigt der Magier in Lynchs Film zwar das Kunststück an, bevor er es vollführt, aber der letzte, auflösende Akt bleibt aus. Er lässt Dinge verschwinden, aber nicht wieder erscheinen. Das »Prestigio« weicht dementsprechend einem »Silencio«, der latenten Bedeutung eines zurückgehaltenen Geheimnisses. Die namensgebende Stille entspricht dem, was nicht benannt werden kann, sondern im Club Silencio vor den Augen der Protagonisten und der impliziten RezipientInnen ausagiert wird. Der Magier selbst verschwindet schließlich in aufsteigendem blauen Rauch, Blitzlicht und dem Geräusch von Donnerschlägen.

Die Präsentation der illusorischen Möglichkeiten repräsentativer Hilfsmittel steht in einem spiegelbildlichen Verhältnis zum anschließenden Auftritt der Sängerin Rebekah del Rio. Sie betritt die Bühne und singt augenscheinlich eine spanische A-capella-Version von Roy Orbisons »Crying« (1961).⁵⁰ Als sie plötzlich auf der Bühne zusammenbricht, der Gesang jedoch nicht abreißt, löst sich die Gesangsstimme vom Körper der Frau. Im Bruch der Resonanz mit ihrem Resonanzkörper

49 Siehe Kapitel 2.

50 Zum hispanischen Volksmärchen, auf das ihr Bühnenname »La Llorona« (»die Weinende«) anspielt, siehe Hayles und Gessler, »The Slipstream of Mixed Reality«, S. 496: »Literally ›the crying one‹, La Llorona is the protagonist in a Hispanic folk tale about a woman who is jilted by her husband. In despair she drowns their two children in a river. After nights of weeping in remorse she drowns herself, and her ghostly sobs are often heard at night.«; vgl. Cook, »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy«, S. 376.

macht Lynch sichtbar, was Michel Chion als audiovisuellen Kontrakt bezeichnet. Die Annahme, dass die Frau auf der Bühne wahrhaftig singt, wird durch die Mise en Scène, die tönenden Schritte vor ihrem Auftritt und durch die Synchronizität ihrer Bewegungen suggeriert.⁵¹ Da die Stimme aber – wider Erwarten – nicht auf ein Bildelement bezogen werden kann, wird sie ubiquitär, und damit zu einem »acousmètre«.⁵²

Anders als im Falle der allmächtigen Stimme in *The Wizard of Oz* (Victor Fleming et al., 1939) bleibt der Bezug auf einen Körper und die damit einhergehende »Deakusmatisierung« aus. Der Vorhang, hinter dem der Zauberer als Ingenieur hervortritt, und der sich in *Lost Highway* auf ein imaginäres Anderes öffnet, bleibt in *Mulholland Drive* geschlossen und verweist auf die akustische Kehrseite des Sichtbaren.⁵³ Das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Ton inszeniert die klangliche Dimension als autonome Größe. Es wird nicht durch den Bezug auf eine jenseits des Erfahrungshorizontes liegende Erklärung aufgelöst, sondern es resoniert – nach der Loslösung vom Körper auf der Bühne – in den affizierten Körpern von Betty und Rita, die von der Stimme von Rebekah del Rio zu Tränen gerührt sind.⁵⁴ Durch die Wirkung des Klangs kollabiert – wie in Cardiff und Bures Millers »Paradise Institute« – die Trennung von Bühnenraum und Zuschauerang auf diegetischer Ebene.

Die Differenz von Klang- und Resonanzraum, der Betty und Rita im Inneren des Theaters ansichtig werden, wiederholt sich am Ende der Szene im Schlafzimmer von Bettys Tante in der Box als Dialektik von Innen- und Außenraum. Die Box erhält damit nicht nur eine kataphorische Funktion für den narrativen Wendepunkt im Film, sondern markiert zudem den affektiven Übersprung vom

51 Vgl. Chion, *L'audio-vision*, S. 28 f.

52 In diesem Neologismus, der auf Michel Chion zurückgeht und sich aus den Worten »acousmatique« und »être« ableitet, ist ein akusmatischer Stimmcharakter bezeichnet, der sich trotz seiner visuellen Abwesenheit in der Präsenz seines Erklingsens materialisiert. Chion, *La Voix au Cinéma*, S. 29–39. Dem »acousmètre« steht der symbolische Akt der »déacousmatisation« entgegen, in dem die Stimme mit einem sichtbaren Körper assoziiert wird.

53 Vgl. Mary Ann Doane, »Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing«, in: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London und Basingstoke: Macmillan 1980, S. 47–60, hier S. 48 f.: »The ineffable, intangible quality of sound – its lack of the concreteness which is conducive to an ideology of empiricism – requires that it be placed on the side of the emotional or the intuitive. If the ideology of the visible demands that the spectator understand the image as a truthful representation of reality, the ideology of the audible demands that there exist simultaneously a different truth and another order of reality for the subject to grasp.«

54 Zugleich hat dieses »äußere« Schauspiel körperliche Auswirkungen auf Betty. Obgleich der Magier den illusorischen Charakter seiner Aufführung beschwört, beginnt Betty unkontrolliert zu zittern. Vgl. Heather K. Love, »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in »Mulholland Drive«, *New Literary History* 35.1 (2004), S. 117–132, hier S. 130.

fiktiven Akt auf die Rezeption. Hinzu kommt, dass die in tiefem Blau gehaltene Eingangstür zum Club Silencio die gleichen Zargen aufweist wie der Deckel der blauen Box. Bereits bevor Betty die blaue Box am Ende der Episode aus ihrer Handtasche zieht und damit in den Film einführt, und bevor beide Figuren in dieser Box verschwinden, betreten sie einen Raum, der in optischer Analogie auf diesen eingeschlossenen Raum verweist (Abb. 9.1 & 9.2).

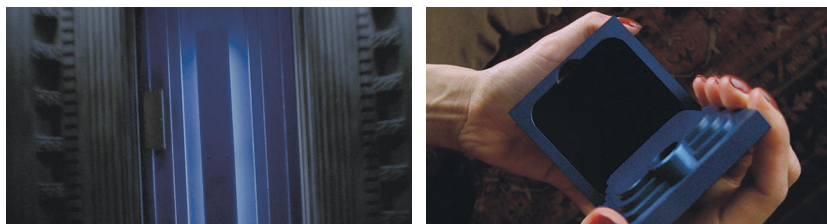


Abb. 9.1 & 9.2: Der Eingang zum Club Silencio weist die gleichen Zargen auf wie die blaue Box aus *Mulholland Drive* (2001).

Wie der Körper auf dem Bett der Diane Selwyn wiederholt sich auch die Box in beiden Filmteilen. Sie erscheint im zweiten Teil des Films in den Händen einer Obdachlosen, die hinter einem Winkie's-Restaurant lebt. Auch dieser Diner ist bereits aus dem ersten Teil bekannt. Dort ereignet sich eine scheinbar autonome Episode, in der Dan (Patrick Fischler) seinem Begleiter Herb (Michael Cooke) von einem wiederkehrenden Traum erzählt. Darin sei er hinter ebendiesem Restaurant auf eine Gestalt getroffen, deren schreckliches Antlitz er nicht ertragen könne und vor dem ihm immer noch graut. Als er im Anschluss an die Unterhaltung ins Exterieur tritt und sich tatsächlich mit der von ihm beschriebenen Figur (Bonnie Aarons) konfrontiert sieht, bricht er auf der Stelle zusammen. Als die Figur unerwartet um die Ecke einer Mauer blickt, ist auf der Tonspur ein kurzes, schockhaftes Geräusch montiert, nach dessen Abklingen der diegetische Ton nur noch stark gedämpft zu hören ist, als hätte sich die auditive Perspektive in ein isoliertes Inneres zurückgezogen.⁵⁵

Im zweiten Teil des Films kehrt die »abjekte«⁵⁶ Figur wieder, nachdem Diane Selwyn im selben Diner den Mord an Camilla Rhodes in Auftrag gegeben hat. In der anschließenden Sequenz erscheint die schreckenerregende Figur in dem veränderten Licht, das Dan in seiner Erzählung erwähnt. Sie hält die blaue Box in Händen, steckt sie in eine zerknitterte Papiertüte und lässt diese auf den Boden fallen. Anders als im Schlafzimmer von Bettys Tante verschwindet die Box daraufhin nicht, sondern es tritt etwas aus ihr hervor: In einer Großaufnahme ist zu sehen, wie das Rentnerpaar, mit dem Betty am Anfang des Films am Flughafen

55 Vgl. Miklitsch, »Real Fantasies«, S. 236.

56 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980.

von Los Angeles ankommt, in einer Miniaturversion hinter der Box und aus der Tüte hervortrippelt. In der darauffolgenden Szene dringen sie durch die Türritze in Dianas Apartment und nähern sich Diane, die auf den vor ihr liegenden blauen Schlüssel starrt. In Panik begeht sie auf ebendem Bett Selbstmord, das bereits mehrmals zuvor im Film zu sehen war. Der daraufhin aufsteigende, von blauem Blitzlicht durchzogene Rauch und die begleitenden Donnerlaute setzen diese Szene mit dem finalen Akt des Magiers aus dem Club Silencio in direkte Verbindung.

Anschließend folgt eine doppelbelichtete Einstellung, die das Gegenstück zu einer Montage am Anfang des Films bildet. Im Unterschied zu der Montage aus dem Prolog erscheint an Stelle des alten Paares nunmehr Rita an der Seite von Betty in den überbelichteten Einstellungen, die Aufnahmen des nächtlichen Los Angeles überlagern. Diese Substitution entwirft ein spiegelbildliches Verhältnis zwischen Begierde und Schrecken, zwischen einem freundlichen älteren Paar und einem schreckenerregenden, und schließlich zwischen Betty/Diane als »femme fragile« und als »femme fatale«. ⁵⁷ Die analogen Überbelichtungen sind ein weiterer Fall der von Barker beschriebenen »double vision«, einer Gegenüberstellung zweier inkompatibler Räume, die im Filmraum in ein komplementäres Verhältnis geraten.

In *Mulholland Drive* werden der opaken blauen Kiste damit zwei Funktionen zuteil. An erster Stelle markiert sie eine Schnittstelle zwischen zwei inkompatiblen narrativen Ebenen. Durch sie (hindurch) werden Szenenräume mit ihrem Gegenteil konfrontiert. Die Bewegung ins Innere der Box, die mit der Inversion des Innenraumes in einen Außenraum und einer narrativen Ebene zur anderen einhergeht, steht dabei in optischer Analogie zum Möbiusband. Zudem repräsentiert die Box den Bruch mit dem audiovisuellen Kontrakt, das heißt mit der Synchronie des visuellen Raumes mit dem akustischen Raum. Mit dem Club Silencio betreten die beiden Hauptfiguren einen Bühnenraum, in dem die Doppelung des Raumes in einen Bild- und einen Resonanzraum ausagiert wird. Die Bedeutung der blauen Box realisiert sich im Verlauf dieser Szene. In diesem Zusammenhang steht der eingeschlossene Raum auf diegetischer Ebene metonymisch für die Veränderung, die sich im Filmraum sichtbar ereignet, aber nicht unmittelbar verständlich wird.

Um diese Beobachtungen zu vervollständigen und zu überprüfen, wird im Folgenden zu untersuchen sein, welche Funktionen dem eingeschlossenen Raum als Resonanzkörper und der Bewegung der räumlichen Inversion in *The Limits of Control* zukommen.

57 Zur Rolle der Femme fatale in *Mulholland Drive* siehe Kirsten Ostherr und Arash Abizadeh, »Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On »Mulholland Drive«, *Senses Of Cinema* 19 (2002), http://sensesofcinema.com/2002/david-lynch-and-mulholland-drive/mulholland_amnesia/ (Letzter Zugriff: 24.04.2019).

9.4 »The ineffable element of the dream within the machine«⁵⁸

Am 29. April 2006 hielt Tilda Swinton auf dem 49. San Francisco Film Festival die traditionelle »State of Cinema Address«. Ihre Rede bezog sich allerdings nur indirekt auf die Filmindustrie. Ausgangspunkt und Hauptgegenstand ihrer Ansprache war ein Brief an ihren Sohn, der ihr – im symbolischen Alter von 8 ½ – die Frage gestellt hatte, wie die Träume der Menschen wohl vor der Erfindung des Kinos gewesen waren.⁵⁹

Swinton vermag zwar keine Antwort auf diese Frage zu geben, verweilt jedoch so elaboriert beim Vergleich von Traum und Film, dass sie mit dieser Rede Jim Jarmusch zu seinem drei Jahre später erschienenen Film *The Limits of Control* inspizierte.⁶⁰ Die folgende Passage bildet das Herzstück des Briefes:

Film is the art-form through which time becomes material. Now more than ever, perhaps, we need its possibilities and the sincerity of its witness. In this period where we are attacking and dismantling time itself through our fascination with the virtual and with the simultaneous, we now long for new – renewed – experiences of the temporal, an existential sensation of duration. Why?

Perhaps it is to do with memory and the sense that we are increasingly being pulled into a vast orchestrated project of amnesia. We discovered cinema in the same moment in history when we rediscovered – through Freud – the significance of our dreams. Now we are displacing and distorting – with our passion for genetics, neuroscience, cognitivism – the ineffable element of the dream within the machine. Our dreams are the place where we can remember that which we never realized we knew.⁶¹

In dieser Passage bezieht sich Swinton auf die bemerkenswerte Metapher der Maschine, in der sie den Prozess des Träumens lokalisiert, und zitiert damit indirekt Jean Epstein. Dieser schrieb, ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges,

58 Der folgende Abschnitt basiert auf der überarbeiteten Fassung eines Vortrags, der als »Audio-visual Enclosures in Jim Jarmusch's »The Limits of Control« veröffentlicht wurde, in: Esther Heboyan (Hg.), *Les variations Jarmusch*, Arras: Artois Presses Université 2017, S. 101–115.

59 »You asked me the other day, just as you were dropping off, what people's dreams were like before the cinema was invented.« Swintons Brief wurde später unter der Überschrift »A letter to a boy from his mother« veröffentlicht. Tilda Swinton, »State of Cinema Address: 49th San Francisco International Film Festival, 29 April 2006«, *Critical Quarterly* 48.3 (2006), S. 110–120, hier S. 110.

60 Vgl. das Gespräch von Gavin Smith mit Jim Jarmusch im Rahmenprogramm der Film Society of Lincoln Center: »Archival Talks: Jim Jarmusch, »The Limits of Control« (30.04.2009), <https://youtu.be/v6zaCpov64k> (letzter Zugriff: 24.04.2019), 0:39:30–0:40:21.

61 Swinton, »State of Cinema Address«, S. 118 f. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900], Frankfurt a. M.: Fischer TB 2010, S. 28 und 31.

in *L'intelligence d'une machine*: »[L]es procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde, trouvent leurs analogues dans le style cinématographique.«⁶² Daran anknüpfend suggeriert Swinton einen Mechanismus, dem sowohl Träume als auch das Kino unterliegen. Damit konstruiert sie einen Ort, an dem eine Form des Wissens prozessual entstehen kann, das sich unserem Bewusstsein zunächst entzogen hat. Diese Analogie, verortet zwischen Film und Traum, unterscheidet sich radikal von der Filminterpretation als Traumdeutung. Besteht doch die Absicht des ersten in der Betonung der Deutungsoffenheit, während letztere diese zu reglementieren sucht.⁶³ Durch die Expansion naturwissenschaftlicher Analysemethoden würde eben jenes Element verdrängt, das diesen Mechanismus gleichermaßen ermöglicht, sich aber einer Beschreibung entzieht. Indem Swinton den Traum als den Ort beschreibt, an dem wir erinnern können, wovon uns nie bewusst war, dass wir es wussten, attestiert sie dem Träumen schließlich nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension. Der Film wird in diesem Zusammenhang zum »Gedächtnis des Unvordenklichen.«⁶⁴ Es sei der Film, der von der Materialisierung dessen zeugt, was in der Vergangenheit aufgezeichnet wurde.⁶⁵

In Jarmuschs Film wird »the ineffable element of the dream« ebenfalls in einem rekurrierenden Gehäuse lokalisiert. Auf seiner Reise tauscht der Protagonist des Films (Isaach De Bankolé), der nur als »Lone Man« aufgeführt wird, Zündholzschachteln in scheinbar zufälligen Begegnungen. Wie die Hauptfigur tragen die Protagonisten Namen, deren Tautologie ihre stereotype Stilisierung persifliert. Der Film beginnt mit der Übergabe der ersten Schachtel am Flughafen und endet mit der Entsorgung der letzten an ebendiesem transitorischen Ort.⁶⁶ Es werden stets Zündholzschachteln der in Kamerun gefertigten Marke »Le boxeur« eingetauscht, die sich allein durch die Komplementarität des monochromen Hintergrundes im Bildmotiv unterscheiden (Abb. 9.3). Bis auf eine enthalten alle ein

62 Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris: Jacques Melot 1946, S. 55.

63 Sontag bezieht sich auf das Unsagbare (»ineffable«), um eine nicht-teleologische Herangehensweise an Kunstwerke zu fordern, während Swinton die produktive Wirkung der Indetermination hervorhebt. Vgl. Anm. 42.

64 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, S. 99.

65 Es war nicht das einzige Mal, dass Swinton auf ein Traum-Gehäuse hinwies. Für das Performance-Projekt »The Maybe«, das sie in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Cornelia Parker 1995 in der Serpentine Gallery im Londoner Hyde Park, ein Jahr später im Museo Barracco in Rom und 2013 im New Yorker MoMA installierte, präsentierte sich die Schauspielerin über mehrere Stunden hinweg schlafend in einem Glaskasten. Vgl. in diesem Zusammenhang die »Selbstausstellung« Timm Ulrichs. Ulrike Ittershagen, »Timm Ulrichs – Selbstausstellung, 18.1.1991«, in: Michael Fehr (Hg.), *Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln: Wienand 1998, S. 101–104.

66 Vgl. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992.

Stück Papier mit einer chiffrierten Nachricht, die mit einer enigmatischen Anweisung ihrer Überbringer einhergeht. Manche führen die namenlose Hauptfigur an einen anderen Ort, alle jedoch leiten den Protagonist dazu an, abzuwarten und sich finden zu lassen. Im Schwebezustand dieses Wartens, den die ZuschauerInnen mit dem Protagonisten teilen, überwiegt die Wahrnehmung auditiver und visueller Einflüsse merklich die Handlung des Films.⁶⁷ Die wiederholte Austauschbewegung der komplementären Zündholzschachteln stellt ein kohärentes Motiv in *The Limits of Control* dar. Zur Maschine (im Sinne Epsteins und Swintons) wird dieses alltägliche Gehäuse, indem es den institutionellen Ort der Aufführung reflektiert. Damit ist die Zündholzschachtel weit mehr als nur »a little tribute to Claire« Denis' *White Material* (2009).⁶⁸



Abb. 9.3: Die wiederkehrenden Zündholzschachteln in *The Limits of Control* (2009).

Die abgebildete Figur des Boxers und die »matchbox«⁶⁹ bilden eine eigentümliche Verbindung. Etymologisch lässt sich keine gemeinsame Wurzel des sportlichen Faustkampfes (»boxing match«) und des Behältnisses feststellen. In der Konfronta-

67 Das Paradox der bewussten Wahrnehmung in einem passiven Zustand wird in einer Passage aus Rimbauds »Le bateau ivre« (1871) zusammengefasst, die dem Film als Motto vorangestellt ist: »Comme je descendais des Fleuves impassibles, je ne me sentis plus guidé par les haleurs ...« Arthur Rimbaud, »Le bateau ivre«, in: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris: Gallimard 1999, S. 122–126.

68 James Mottram, »Theme and variations«, *Sight and Sound* 20.1 (2010), S. 16: »The whole »Boxeur« matchbox thing in [*The Limits of Control*] is a little tribute to Claire, between me and Isaach. She made this film *White Material* – oh man, it's incredible – and Isaach plays »le boxeur«. He brought me some of those matches. So it was a little Claire tribute, in a funny way.« (Anmerkung im Original).

69 Wenngleich verschiedene Versionen des Zündholzes seit Jahrhunderten in Gebrauch waren, entwickelte erst 1826 der britische Chemiker John Walker das Reibungsstreichholz. Joan Rendell, *The Match, the Box and the Label*, North Pomfret: David & Charles 1983, S. 11.

tion mit einem unvorhergesehenen »Anderen« lässt sich jedoch eine Gemeinsamkeit über die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce ableiten. Wenn in Peirces Zeichensystem »Erstheit« Ausdruck einer reinen Qualität ist, bezeichnet er als »Zweitheit« die Relationalität zweier Größen. »Dritttheit« hingegen stiftet einen Zusammenhang zwischen den Dingen. Weiterhin definiert Peirce »Zweitheit« als unmittelbaren Kontakt mit der Außenwelt, die er wiederholt als externen körperlichen Impuls beschreibt.

»[W]hen you are unexpectedly hit in the back of your head with a hard object, your experience of this will be dominated almost exclusively by secondness. It is only afterwards that you can relate that experience with yourself as the recipient of the blow, or with what caused it.«⁷⁰

An verschiedenen Stellen spricht Peirce von einem Stoß ins Kreuz,⁷¹ gegen den Hinterkopf⁷² oder in die Rippen,⁷³ um die Wirkung eines externen Impulses auf das Bewusstsein zu verdeutlichen (»the sense that something has hit me or that I am hitting something«⁷⁴). Allerdings erschöpft sich die Einwirkung der Außenwelt als »brute force«⁷⁵ nicht auf einen externen Impuls, sondern kann sich auch als Imagination, beispielsweise als Traum, auswirken.⁷⁶ In dem Moment, da man einen unerwarteten Schlag in den Rücken erhält, mag man keine Relation zu dessen Ursache herstellen;⁷⁷ der Schlag ist präsent und wird als Fremdeinwirkung wahr-

70 Cornelis de Waal, »Having an Idea of Matter: A Peircean Refutation of Berkeleyan Immaterialism«, *Journal of the History of Ideas*, 67,2 (2006), S. 291–314, hier S. 306.

71 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893–1913)*, hg. von Peirce Edition Project, Bloomington: Indiana UP 1998, S. 177 f.; ders., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1934, Abs. 92.

72 Peirce, *The Essential Peirce. Vol. 2*, S. 150 f.

73 Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VI: Scientific Metaphysics*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1935, Abs. 95.

74 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1 (1867–1893)*, hg. von Peirce Edition Project, Bloomington: Indiana UP 1992, 232 f.; ders., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*, hg. von A. W. Burks, Cambridge: Harvard UP 1958, Abs. 41.

75 Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume II: Elements of Logic*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP, 1932, Abs. 84 und 138.

76 De Waal, »Having an Idea of Matter«, S. 307. Peirce, *Collected Papers. Vol. II*, Abs. 305; ders., *Collected Papers. Vol. VIII*, Abs. 41.

77 Michel Serres beschreibt mit seiner Unterscheidung von »logischer Sanftheit« und »materieller Härte« ein ähnliches Verständnis des Schlages. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* [1985], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 150: »Anscheinend gibt es zwei Arten von Gegebenem: das eine ist sanft und geht durch die

genommen. Durch diesen »Outward Clash«⁷⁸ wird der Körper als materieller Resonanzkörper des Schlages spürbar. Der vorübergehende Stupor, der den Boxer ereilt, welcher den empfangenen Schlag nicht vorhergesehen hat, entspricht ebendieser Situation im Zeichen der »Zweitheit«. Dabei hat sich mit dem Slapstick ein eigenständiges Genre um diese Inszenierung des Schlages herausgebildet, dessen Effekt durch den Einsatz von Synchronon gesteigert wird. Beispielsweise in Laurel und Hardys *The Music Box* (James Parrott, 1932) offenbart sich die Korrespondenz zwischen Bild und Ton an einem Klavier, dessen (wörtliche) Einschläge von einer Kakophonie begleitet werden. Das Vergnügen der Zuschauer am Slapstick beruht auf der Sicherheit, die (Ein-)Schläge beobachten, aber nicht selbst erleiden zu dürfen.

Nicht zuletzt hat Michel Chion den (Faust-)Schlag (»coup de poing«) als Symbol des Synchronisationspunktes beschrieben:

Cette rencontre ponctuelle, instantanée, abrupte d'un son et d'un impact visible devient alors la représentation la plus directe et la plus immédiate du point de synchronisation audio-visuel, en tant que ponctuation de la séquence. Le coup devient l'instant autour duquel se structure le temps du récit; avant on y pense, on l'annonce, on l'appréhende – après on en subit les ondes et on affronte ses effets retentissants.⁷⁹

Ein Schlag wirkt als Ereignis, mit dem sich die Paradigmen einer gegenwärtigen Situation grundlegend verändern können. Die Gemeinsamkeit zwischen dem (Faust-)Schlag und der Offenbarung eines unbekanntes Inhaltes (vgl. die Büchse der Pandora) liegt in ebendiesem Ereignischarakter begründet.

Die Handlung in Jim Jarmuschs *The Limits of Control* verläuft hingegen überwiegend linear und ereignisarm und beschränkt sich auf die vorbestimmte Reise des Protagonisten von Madrid nach Sevilla, in die Provinz Almería und zurück nach Madrid. Zwischen den einzelnen Szenen gibt es keine kausale Verbindung, sodass jede von ihnen wie eine implizite Direktive zu einer bewussten Wahrneh-

Sprache hindurch, das einschmeichelnde, seidige, ölig-weiche, anmutige, logisch-strenge Reich der Sprache; das andere kommt mit unerwarteter Härte daher, ein Gemisch aus Sanftem und Hartem, das uns ohne Vorwarnung weckt mit seinen Schlägen. Wir müssen das Gegebene mit diesem Gemisch identifizieren, das sich der Bestimmung durch Sprache widersetzt und noch über keinerlei Begriff verfügt. Das Gegebene, das ein Gemisch darstellt und mit spitzen Dornen bewehrt ist, reißt uns aus dem Schlaf der Sprache, wenn der Orkan die weiche Membran unseres Gehörkastens oder Kerkers mit seinen Peitschenhieben zerfetzt.«

78 Peirce, *The Essential Peirce*. Vol. 1, S. 232 f.; ders., *Collected Papers*. Vol. VIII, Abs. 41. Vgl. Robert Stern, »Peirce, Hegel, and the Category of Secondness«, *Inquiry* 50.2 (2007), S. 123–155, hier S. 131 f.

79 Michel Chion, *L'audio-vision*, S. 70. Chion kommt in der Folge auf den komischen Effekt des Schlages zu sprechen und nennt eine Szene aus Steven Spielbergs *Indiana Jones and the Last Crusade* (US 1989), in welcher der voluminöse Schlag auf die Bodenfliesen der venezianischen Bibliothek synchron zum Stempeln eines Bibliothekars erklingt.

mung wirkt, deren Parameter sich mit jeder Begegnung verändern. Stehen sich in *Mulholland Drive* (mindestens) zwei narrative Ebenen gegenüber, verzichtet *The Limits of Control* weitgehend auf eine kohärente Narration zugunsten einer Ästhetisierung der Umwelt. In Verbindung mit der Anleitung, mit der das materielle Ding übergeben wird, wandelt sich das Objekt, das zugleich den Monolog illustriert, von einem Ikon in ein Symbol,⁸⁰ dessen spezifische Bedeutung sich in der nachfolgenden Szene entfaltet.⁸¹ Jeder Monolog entspricht einer kodierten Nachricht, deren undurchdringliche Oberfläche erst durch den zeitlichen Prozess der Dekodierung eine tiefere Bedeutung erhält.

Während die Anweisungen am Ende der Monologe den Protagonisten auf die noch folgenden Hinweise auf seiner Reise aufmerksam machen, thematisieren die Monologe inhaltlich unterschiedliche Modi der Wahrnehmung. Ein Mann mit einem Geigenkasten (Luis Tosar), der dem Protagonisten als Erstes begegnet, erläutert seine Theorie über die Erinnerungskapazität von Musikinstrumenten. Er entwirft das Konzept eines Gedächtnisses, das im Instrument gespeichert ist:

I believe that musical instruments, especially those made out of wood – cellos, violins, guitars – I believe that they resonate, musically, even when they're not being played. They have a memory. Every note that's ever been played on them is still inside of them, resonating in the molecules of the wood. I guess like everything it's a matter of perception, no?⁸²

Indem er die Vergangenheit im Resonanzkörper des Instruments verortet, überträgt er die zeitliche Konzeption der Intervalle verstummter Klänge in eine räumliche Vorstellung. Musikinstrumente werden in dieser Denkbewegung zu einem Medium, durch das die Sukzession verschiedener Klänge in der Simultaneität der Vergangenheit aufgehoben wird.

In *The Limits of Control* wird der Protagonist – und mit ihm implizit die RezipientInnen des Films – wiederholt zur Erweiterung des Wahrnehmungsbegriffs, vor allem um akustische Aspekte, aufgefordert. Besonders deutlich wird diese Suggestion im Einsatz ›imaginärer Klänge‹, das heißt Klänge, die sich keiner pragmatischen Funktion in der Diegese zuordnen lassen. Im Zuge seiner zweiten Begegnung

80 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, 50 f.; Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume I: Principles of Philosophy*, hg. von Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard UP 1931, Abs. 369.

81 Vgl. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, S. 55: »Enfin, l'action du rêve comme celle du film se meurent, chacune, dans leur temps propre, accidenté et recoupé ad libitum, où les simultanés peuvent être étirés en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion.«

82 *The Limits of Control* (US/JP 2009, R.: Jim Jarmusch), 0:21:08–0:21:53 (Spanisch im Original).

trifft der Protagonist auf den von Tilda Swinton gespielten Charakter, eine mysteriöse Blondine im Trenchcoat.⁸³ Als sie Wasser in ein Glas gießt, wird ihre alltägliche Geste nicht nur in einer Großaufnahme herausgehoben, sondern zusätzlich durch einen »flirrenden« Klang sublimiert.⁸⁴

Ein ähnliches Geräusch erklingt, als ein Diamantarmband am Anfang des Films in Großaufnahme erscheint sowie in einer Szene, in der »Nude« (Paz de la Huerta) eine Zündholzschachtel öffnet, in der sich Diamanten befinden.⁸⁵ Diese imaginären Klänge in allen vier Szenen stellen distinkte »objets sonores« im Sinne von Pierre Schaeffer dar.⁸⁶ Jedes dieser Klangobjekte steht vordergründig mit einem physischen Objekt in Verbindung – Glas oder Diamant –, erhält aber eine eigene Qualität, die über die Bedeutung des aktuellen Bildes hinausgeht.⁸⁷ Als akustisches Motiv verweisen sie nicht nur auf die klangliche Wiederholung, sondern auch auf die spezifische Mise en Scène der korrespondierenden Bilder.⁸⁸

Zudem bergen diese imaginären Klänge, sofern sie als Klangobjekt wahrgenommen werden, eine »intertextuelle«⁸⁹ Referenz. Im Hinblick auf ihre Mise en Scène stellt die Glasszene eine Anspielung auf die Episode »Jack Shows Meg His Tesla Coil« in *Coffee and Cigarettes* (Jim Jarmusch, 2003) dar, in der Meg White ihre Tasse mit einem Löffel anschlägt, um die Leitfähigkeit der Erde für akustische Resonanz zu demonstrieren.⁹⁰ Die Diamanten und das wiederholte Zitat »diamonds

83 Ihre ikonische Erscheinung wird später auf dem Filmplakat an der Wand eines alten Filmtheaters gebannt. *The Limits of Control* (2009), 1:08:11–1:08:37.

84 Ebd., 0:33:44–0:33:47.

85 Ebd., 0:05:18–0:05:24 und 0:37:49–0:37:59.

86 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Seuil 1966, S. 268–270. Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris: Buchet/Chastel 1983, S. 34: »On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification.« (Hervorhebung im Original).

87 In diesem Sinne unterscheiden sich auch die Gitarrenaufnahmen von Manuel el Sevillano auf Wachszyylinder oder die CD mit Schuberts Streichquartett in C-Dur op.163, D.956 von der Aufnahmesituation, die der Reproduktion zugrunde liegt. *The Limits of Control* (2009), 1:05:37–1:06:07 und 0:38:16–0:39:12. Vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, S. 95–98.

88 Vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, S. 268: »[...] le cheval [au galop] n'est pas moins présent dans l'enregistrement (sans vision) que dans la photo (sans audition).«

89 Julia Kristeva, »Le mot, le dialogue et le roman« [1966], in: *Sêmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969, S. 143–173, hier S. 146: »[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.« (Hervorhebungen im Original).

90 *Coffee and Cigarettes* (US/JP/IT 2003, R.: Jim Jarmusch), 0:57:57–0:58:19: »earth as a conductor of acoustical resonance.«; Vgl. Sofia Glasl, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*, Marburg: Schüren 2014, S. 98.

are a girl's best friend«⁹¹ verweisen in einer spezifischen Perspektive auf einen weiteren Intertext: Howard Hawks' Musicalkomödie *Gentlemen Prefer Blondes* (1953).⁹² Jedes Mal, wenn Lorelei Lee (Marilyn Monroe) dem zurückhaltenden Gus Esmond Jr. (Tommy Noonan) einen Kuss gibt, ertönt ein imaginärer Klang. Diese magische Hervorhebung ereignet sich das erste Mal nach der einleitenden Bühnenperformance des Films, als Esmond Jr. Lorelei backstage mit einem Diamantring überrascht. Der Kuss, den er als Belohnung erhält, lähmt ihn sprichwörtlich. Indem sie die Wirkung des Klangobjektes kommentiert, unterwandert Lees Tanzpartnerin Dorothy (Jane Russell) die magische Qualität des Kusses, mit einer beiläufigen Bemerkung: »I don't know what you do, honey, unless you use novocaine in your lipstick.«⁹³ Die Erwähnung des Anästhetikums greift dem Liebeskummer von Esmond voraus, dessen Leidenschaft in Leiden umschlägt, wenn Lorelei ohne ihn zu einer Kreuzfahrt aufbricht. Das Klangobjekt hebt damit unterschiedliche Zustände hervor und demarkiert die Chronologie des Handlungsverlaufs. Einerseits verbürgt es einen akustischen Scherz, andererseits trennt es einen Moment der Glückseligkeit von einer Zukunft, die von Leid und Eifersucht geprägt sein wird.

In *The Limits of Control* wird das Konzept einer Vergangenheit, die ihre Spuren in Form einer akustischen Resonanz hinterlässt, an einer weiteren Stelle wieder aufgegriffen: Während der Zugfahrt nach Sevilla schenkt Yūki Kudō Wasser in ein Glas und wiederholt so die Geste von Tilda Swinton.⁹⁴ Im anschließenden Monolog beschreibt sie das Universum als Ensemble von Molekülen und verwendet zur Illustration die wiederkehrende Zündholzschachtel:

In the near future, worn-out things will be made new again by reconfiguring the molecules. [...] Molecular detection will also allow the determination of an object's physical history. This matchbox, for example. Its collection of molecules could indicate everywhere it's ever been.⁹⁵

Die utopistische Analyse der physischen Geschichte eines Objekts – Bemerkungen, die höchstens Anklänge an eine Quantentheorie darstellen – liest sich gleichsam wie eine Anleitung zur Filmanalyse. Im Film sind die visuellen und akustischen Elemente in spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten inszeniert. Die Bedeutung oder Funktion eines Objekts, die dieses im gesamten Verlauf des

91 *The Limits of Control* (2009), 0:05:16–0:05:26.

92 Julian Rice interpretiert den Verweis auf *Gentlemen Prefer Blondes* im Zuge einer postkolonialen Lektüre in *The Jarmusch Way. Spirituality and Imagination in ›Dead Man‹, ›Ghost Dog‹, and ›The Limits of Control‹*, Lanham: Scarecrow Press 2012, S. 185–187.

93 *Gentlemen Prefer Blondes* (US 1953, R.: Howard Hawks), 0:01:25.

94 *The Limits of Control* (2009), 0:43:17–0:43:22.

95 Ebd., 0:43:23–0:43:52.

Films einnimmt, mag in einer Situation obskur sein, durch die Analyse der Mise en Scène eines Motivs ergeben sich jedoch Relationen zu anderen Kontexten. Vor diesem Hintergrund fungiert die Box als Leerstelle, die im Verlauf des Films eine relationale Bedeutung erhalten kann – ein »associative cluster«⁹⁶ nach William Freedman.

In den Monologen von *The Limits of Control* dienen die Zündholzschachteln als Emblem, indem sie spezielle Aspekte in der Szenographie hervorheben. Jeder Charakter beschreibt eine unsichtbare Dimension, führt eine ästhetische Konzeption der Wirklichkeit ein und leitet die Wahrnehmung des Protagonisten – und durch ihn die Wahrnehmung der RezipientInnen.⁹⁷ Anders als in David Lynchs *Mulholland Drive*, in dem die Diskrepanz von Bild und Ton dominiert, erzeugt *The Limits of Control* eine Spur mittels sukzessiver Korrespondenzen.

9.5 Zwei Seiten der selben Fläche («cache» - «cadre»)

Während seines Aufenthaltes in Madrid führen die kryptischen Anweisungen den Protagonisten wiederholt ins Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Bei jedem seiner Besuche konsultiert er den Gebäudeplan, um anschließend jeweils nur ein Exponat zu betrachten. Auf den Leinwänden findet er Bildmotive, die zuvor von seinen Kontaktpersonen erwähnt wurden. Die betrachteten Gemälde zeigen motivische Figuren, die ihn in den darauffolgenden Szenen kontaktieren: Vor seinem konspirativen Treffen mit »Violin« betrachtet der Protagonist Juan Gris' *Le violon* (1916), und folgt damit der Anweisung seiner ersten Begegnung (»Watch for the violin«).⁹⁸ Der Mann mit der Violine weist ihn schließlich an: »Wait with the girl.«⁹⁹ Dementsprechend sucht er bei seinem zweiten Besuch im Museum Roberto Fernández Balbuena's *Desnudo* (1922) auf (Abb. 9.4) und trifft bei seiner Rückkehr in seine Wohnung auf eine unbekleidete Unbekannte (Abb. 9.5).¹⁰⁰

Im Filmbild erscheinen jedoch, für die RezipientInnen sichtbar, auch andere Exponate (vgl. Abb. 9.4). Besonders deutlich wird diese Erweiterung des Sichtfeldes am Beispiel eines Bildes von Cristóbal Ruiz Pulido, *Retrato de su hija en un*

96 William Freedman, »The Literary Motif: A Definition and Evaluation«, in: Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy (Hg.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham und London: Duke UP 1988, S. 299–312, hier S. 301.

97 Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Wilhelm Fink 1972, S. 8 f.

98 *The Limits of Control* (2009), 0:05:56.

99 Ebd., 0:22:14–0:22:19.

100 Rice analysiert die Anspielung auf Jean-Luc Godards *Le mépris* (FR/IT 1963) im Detail. Rice, *The Jarmusch Way*, S. 24 und 192 f.

pasillo (1923), das ein Mädchen im Regenmantel zeigt (Abb. 9.6). Zwar scheint der Protagonist an diesem Bild vorüberzugehen, der assoziierte Regenmantel wiederholt sich jedoch im anschließenden Auftritt von ›Nude‹ und erscheint ein weiteres Mal in einer Bar bei Almería (Abb. 9.7).

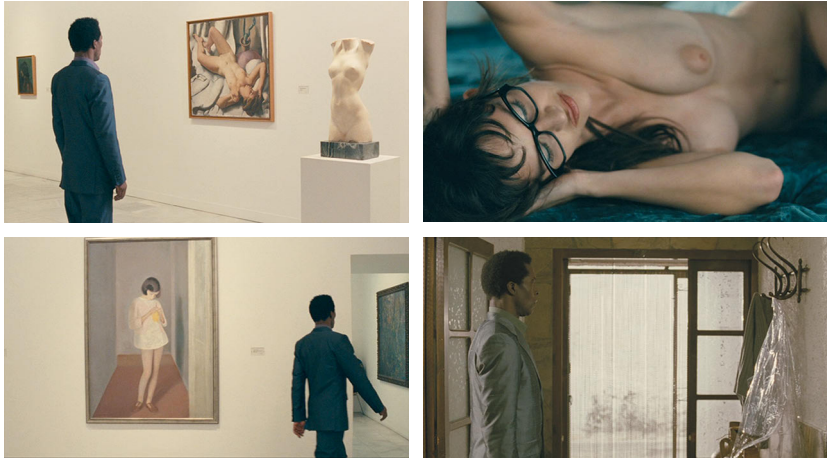


Abb. 9.4 & 9.5: ›Lone Man‹ betrachtet Roberto Fernández Balbuenas *Desnudo* (1922) und trifft in der anschließenden Szene auf ›Nude‹. | Abb. 9.6: Beim Verlassen des Museums passiert der Protagonist Cristóbal Ruiz Pulido, *Retrato de su hija en un pasillo* (1923). | Abb. 9.7: Der durchsichtige Regenmantel, der an frühere Begegnungen erinnert.

Im Zuge seiner Museumsbesuche liefert der Geschossplan das Substitut für einen kohärenten Handlungsverlauf. Er leitet ›Lone Man‹ ebenso an wie die kodierten Nachrichten, die in den Zündholzschachteln enthalten sind. Zugleich verschwimmt die Grenze zwischen der Oberfläche der Leinwände und der Szenographie des Films. Auffällig wird der imaginative Charakter der Betrachtung, als sich die Positionen des Betrachteten und des Betrachtenden in einer Immersion umkehren.¹⁰¹ In einer Szene leitet der Panoramablick von der Dachterrasse der Torres Blancas nahtlos zu einem Gemälde von Antonio López, *Madrid desde Capitán Haya* (1987–96), über.¹⁰² Der Protagonist tritt ins Bild und blickt vom Hochhaus in die Ferne. In einem Gegenschuss erscheint eine Panoramaansicht von Madrid (Abb. 9.8).¹⁰³ Die Kamera zoomt langsam, aber kontinuierlich in das Panorama. Das Bild wird zunehmend unscharf und wird zwei Mal mit einer Großaufnahme

101 Zur »Immersion« siehe den von Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci herausgegebenen Tagungsband *Immersion in the Visual Arts and Media*, Amsterdam und New York: Brill/Rodopi 2015.

102 *The Limits of Control* (2009), 0:26:43–0:27:45.

103 Beide Einstellungen sind auf das kommerzielle Zentrum von Madrid gerichtet. Zunächst von Ost nach West, in der folgenden Einstellung – der Perspektive von *Madrid desde Capitán Haya* entsprechend – von Nord nach Süd.

von Bankolé zwischengeschnitten, die sich ebenfalls in einer Zoom-Bewegung befindet. Dieser Übergang von der Dachterrasse zum Panorama wird von dem Geräusch laufenden Wassers aus dem Pool hinter Bankolé begleitet, ergänzt vom Wiederhall einer nicht-diegetischen Gitarre. Als das Bild wieder fokussiert, hat sich das Panorama in ein Gemälde verwandelt (Abb. 9.9). Die Bewegung hin zu einem immersiven räumlichen Übertritt wird in ebenjenem Moment »vereitelt« (»contrariée«¹⁰⁴), da der Rahmen im Bild erscheint und das Panorama als Gemälde zu erkennen gibt. Dieser Übertritt wird von der begleitenden Musik akzentuiert, die bis zu diesem Moment als Sound Bridge fungiert hat.

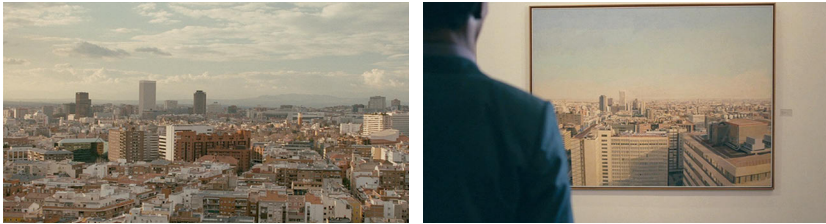


Abb. 9.8: Der Panoramablick von der Dachterrasse der Torres Blancas nach Westen. | Abb. 9.9: »Lone Man« vor Antonio López' *Madrid desde Capitán Haya* (1987–96).

Der von Barker in *Mulholland Drive* beschriebene doppelte Blick (»double vision«) führt im Filmbild von *The Limits of Control* zu einer Inversion von einer Panoramansicht zur Oberfläche eines Gemäldes. Dabei setzt der Match Cut, mit dem sich das Setting verändert, das filmische Bild mit dem Gemälde in eins, löst die Grenze zwischen der Leinwand und dem diegetischen Raum auf und dekonstruiert das Konzept der Schärfentiefe – sowohl das Gemälde als auch der Film erscheinen auf der zweidimensionalen Oberfläche eines Bildträgers, erwecken aber den Eindruck des Raumes, den sie darstellen.¹⁰⁵ In diesem Zusammenhang stellen sich das kinematographische wie das gemalte Bild als zwei Versionen der gleichen Fläche heraus.

André Bazin verhandelte in seinem berühmten Werk *Qu'est-ce que le cinéma?* die Rolle der Malerei im Film und differenzierte die Kadrierung des Tafelbildes (»le cadre du tableau«) vom äußeren Rand des Bildschirmes (»les limites de l'écran«):

104 Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil 2001. Im Englischen mit »thwarted« übersetzt. Ders., *Film Fables* [2001], übers. von Emiliano Battista, Oxford: Berg 2006.

105 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999, S. 72: »Wenn die visuelle Oberfläche die Fähigkeit erlangt, die Spaltung dessen aufzureißen, was uns von dem, was wir sehen, her anblickt, wird sie zu einer *Fläche* [pan], einem Rockschoß [pan de robe] oder besser zur Zimmerwand, die uns umschließt, uns umgibt, uns berührt, uns verschlingt.«

En d'autres termes, le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau.

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini.¹⁰⁶

In dem Moment, in dem sich das Panoramabild aus »cadres« zusammensetzt, ist das filmische Bild nicht länger ein »cache«, das Bereiche der »Realität« ausgrenzt, sondern es erhält die zentrifugale Wirkung des infiniten Wechsels kontingenter Flächen. Wenn Realität wirklich arbiträr ist, wie es wiederholt in *The Limits of Control* proklamiert wird, werden »cadre« und »cache« ununterscheidbar. Sie stellen zwei Seiten derselben Fläche dar.

In Sevilla, dem anschließenden Handlungsort, wird das Bildkonzept, das bis dahin vorwiegend über Gemälde reflektiert wird, im Zusammenhang mit einem historischen Monument erweitert. Das Nationalmuseum als Ort der perzeptiven Instruktion wird vom Torre del Oro abgelöst. Der goldene Turm erscheint im Film in drei unterschiedlichen Versionen: en miniature als Lampe (im Apartment des Protagonisten), als Repräsentation (auf einer Postkarte) und als Monument am Guadalquivir. Den möglichen Ursprung für den Namen des Turmes führt Julian Rice gleichermaßen auf die goldenen Fliesen zurück, die ursprünglich seine Mauern bedeckten, hält es jedoch für wahrscheinlicher, dass er von dem Gold in seinem Inneren kündete, das Spanien über dreihundert Jahre hinweg in Amerika geplündert und im Inneren des Turmes aufbewahrt hatte.¹⁰⁷ Obgleich die dicken Mauern die Differenz zwischen der Oberfläche des Monuments und seinem arbiträren Inhalt hervorheben, fallen Signifikant und Signifikat im Schimmer zusammen, in dem die einstmalige Verkleidung die Sonne reflektierte. Entsprechend bleibt es ununterscheidbar, ob die elektrische Beleuchtung der Miniatur im

106 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958], Paris: Cerf 1990, S. 188 (Hervorhebung im Original).

107 Rice beschreibt den Turm als Symbol für den spanischen Imperialismus und setzt ihn in eine Verbindung mit »the current global dominance of the United States«, die Bill Murray in seiner Figur des »American« personifiziert. Rice, *The Jarmusch Way*, S. 25–27. »The tower may have been named for the gilded tiles that originally covered it or, as seems more likely, because it became a repository for the gold that Spain plundered from the Americas for three hundred years.« (Ebd., S. 25).

Apartment den wertvollen Inhalt widerspiegelt oder die Reflexion der Sonnenstrahlen. Die Miniatur des Torre del Oro birgt alternative Erklärungen, die auf ein Ding projiziert werden. Der Ursprung seines Namens findet sich sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner Mauern.



Abb. 9.10: Der Protagonist vergleicht eine Fotografie des Torre del Oro mit dem Monument in Sevilla.

Die Postkarte hingegen bildet den Turm als zweidimensionales Bild ab, und schafft damit einen abstrakten Raum zwischen dem Ding und seiner Repräsentation, zwischen den Lichtstrahlen und dem Dispositiv.¹⁰⁸ In der Einstellung, in der die Postkarte vor dem Turm gezeigt wird, erhält das Bild eine zusätzliche Dimension: Sowohl der Turm als auch die Fotografie erscheinen auf einer erleuchteten Bildfläche (Abb. 9.10) – ein Umstand, der im Kino besonders deutlich zu Tage tritt.

Die Zündholzschilder, die Gemälde und der Turm entsprechen einer Dialektik von Oberfläche und Tiefe. Während seiner Begegnungen dienen die Zündholzschilder als Anschauungsobjekt für die Monologe und als Medium zur Übermittlung von Nachrichten. Die Gemälde stellen Wahrnehmungsfolien zur Verfügung und entfalten sich in der raumzeitlichen Tiefe der nachfolgenden Szenographie. Der Torre del Oro bietet eine architektonische Struktur, die in der zweidimensionalen Reproduktion oder einer Miniatur dargestellt werden kann, die auf jeweils unterschiedliche semantische Kontexte verweisen. Dementsprechend erschafft der enigmatische Turm einen imaginären Raum. Die implizite Frage nach der Beschaffenheit dieser imaginären Räume kulminiert schließlich in den Umständen, unter denen ›The American‹¹⁰⁹ (Bill Murray) in seiner Festung

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

109 Der Titel des Films basiert bekanntlich auf dem Essay von William S. Burroughs aus dem Jahr 1978. Allein in den Zeilen von ›The American‹ sind wörtliche Anspielungen auf Burroughs' Text enthalten. Murrays Monolog zitiert Burroughs' Machtanalyse in einer (räumlichen) Situation,

in der Region Almería zu Tode kommt: Um zu seinem Antagonisten zu gelangen, dringt der Protagonist in einen hermetisch abgeschlossenen Raum ein, erdrosselt seinen stereotypen Widersacher und entkommt ebenso unbemerkt.

Insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren war die Region Almería ein Filmzentrum, das unter anderem als Kulisse für *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Il buono, il brutto, il cattivo* | *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1966) und *F for Fake* (Orson Welles, 1973) diente. In dieser kargen Landschaft bezieht ›Lone Man‹ eine verlassene Finca, deren Mobiliar unter einer Schicht weißer Laken verborgen liegt. An einer Wand hängt eine Leinwand, die – im Stil der Werke von Christo – ebenfalls in Laken eingeschlagen ist (Abb. 9.11). In dieser Verbindung ist das »cache« absolut geworden, sodass der Bildraum sich aus einer indefiniten Zahl von Bildflächen (»cadres«) zusammensetzt (Abb. 9.12).



Abb. 9.11: ›Lone Man‹ vor einer in Laken eingeschlagenen Leinwand. | Abb. 9.12: Die Finca in der Provinz Almería.

Am Nachmittag vor seinem Eindringen studiert der Protagonist den Grundriss der Festung des ›American‹ und deren Umgebungsplan. In der Gegenüberstellung der graphischen Darstellung mit dem kartographierten Gebiet in der Szene erhält die Karte räumliche Tiefe.¹¹⁰ Damit ähnelt die Karte dem Geschossplan des Museums und der Postkarte des Torre del Oro. Während die Karte und der Museumsplan eine räumliche Orientierung ermöglichen, bildet die Postkarte die Spannung zwischen dem »Original« und seiner Reproduktion ab. Wenn nun ›Lone Man‹, nachdem er die Struktur des Hauses und dessen Umgebung studiert hat, sich plötzlich und unvermittelt im Inneren der Festung befindet, verhält sich die Montage komplementär zum Übergang vom Panorama von Madrid zu Antonio López' Gemälde: Ein weiteres Mal alternieren Aufnahmen des Protagonisten und seines Point of View, gefolgt von einem abrupten Ortswechsel.¹¹¹ Ein weiteres Mal expandiert der Geltungsbereich des Bildes. Als der Protagonist im Interieur

in der er längst ohnmächtig geworden ist. Er illustriert damit Burroughs' Feststellung: »All modern control systems are riddled with contradictions.« William S. Burroughs, »The Limits of Control«, *Semiotext(e): Schizo-Culture* 3.2 (1978), S. 38–42, hier S. 41.

110 *The Limits of Control* (2009), 1:30:33–1:30:50.

111 Ebd., 1:35:14–1:36:30.

eine Lampe anschaltet, die mit der Lampe aus seinem Apartment identisch ist, wendet er die entgegengesetzten Erklärungen für die Bezeichnung des Turmes en miniature – eine Spiegelung seines Inhaltes im Gegensatz zur Spiegelung der Sonne, metonymische gegen buchstäbliche Bedeutung – in eine tatsächliche Inversion des Raumes.

In *The Limits of Control* sind die Kategorien von Interieur und Exterieur obsolet geworden, da Montage und Sound Bridge die Differenz zwischen Oberfläche und Tiefenraum auflösen. Der Filmraum in *The Limits of Control* wird nicht entsprechend einer Logik der räumlichen Kontinuität entworfen, sondern folgt einer klanglichen Logik, die vorab von den Bekanntschaften des Protagonisten beschrieben worden war. In diesem klanglichen Regime stellt das Eindringen in einen geschlossenen Raum kein größeres Hindernis dar als die Betrachtung seines Grundrisses.

Es handelt sich um eine Logik des Eindringens, die zu John Boormans *Point Blank* (1967) zurückverfolgt werden kann. Der Name von Jarmuschs Produktionsfirma, PointBlank Films, verweist deutlich auf diesen Intertext, und die Protagonisten aus beiden Filmen bewegen sich gleichermaßen wie Phantome. In *Point Blank* dringt Walker (Lee Marvin) in einen schwer bewachten Apartmentkomplex ein. Die besondere Ironie seines Aufstiegs zum Penthouse liegt in den großen, als Wegweiser auf die Wand aufgebrauchten Pfeilen, die wiederholt auf Walker weisen, während er von den Wachposten unbemerkt bleibt.¹¹² *The Limits of Control* konstruiert von Anfang an keine Kausalketten zwischen den Handlungsorten, sondern vielmehr eine beständige Inversion des Raumes. So beginnt und schließt der Film mit bemerkenswerten Spiegelszenen, die den Protagonisten von Anfang an delokalisieren. Als der Protagonist das erste Mal im Film erscheint, steht er kopf, in einer gespiegelten Einstellung. Kurz darauf erscheint er in einer Einstellung, die sich über die Spiegel des Waschraumes in die Unendlichkeit verlängert. Als Dame in Weiß sinniert Tilda Swinton später über Filmästhetik und erwähnt die Spiegelszene aus Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947), in welcher die Protagonisten nicht länger von ihrem Abbild zu unterscheiden sind.¹¹³ Und wenn sich schließlich die Spiegelszene im Waschraum am Ende von Jarmuschs Film wiederholt, evoziert sie abermals den Bezug auf die Einstellung, in der sich Orson Welles als Citizen Kane durch eine Spiegelung ad infinitum multipliziert (Abb. 6.6). Mit der visuellen Multiplikation der Figur formuliert Welles die Uneindeutigkeit einer Charakterisierung von Kane. Zugleich entzieht sich Kane – ebenso wie Walker und ›Lone Man‹ – einer definitiven Lokalisierung, sowohl im narrativen Raum als auch auf einer Bildebene in einer Reihe von Bildern im Bild (die darüber hinaus im Filmbild erscheinen). Die Ungewissheit über die interne Motivation der Figur schlägt sich in *Citizen Kane*, *Point Blank* und *The Limits of Control* in der komplexen Raumstruktur

112 *Point Blank* (US 1967, R.: John Boorman), 0:46:29, 0:46:43 und 0:51:34.

113 Vgl. Glasl, *Mind the Map*, S. 105f.

der Mise en Scène nieder. Während die Filme von David Lynch diese Uneindeutigkeit auf der tonalen Ebene und mittels der Inkompatibilität der Filmsegmente beibehalten (und er die impliziten RezipientInnen damit konfrontiert), verlagert sich die Uneindeutigkeit in *The Limits of Control* in die Zündholzschachtel als »Monade«¹¹⁴, die sich prozessual im Verlauf der filmischen Inszenierung entfaltet.



Abb. 9.13 & 9.14: Unbeschrieben tritt die Materialität des Zettels aus der letzten Zündholzschachtel in den Vordergrund.

Die dimensionale Irritation wird in *The Limits of Control* während der Rückfahrt nach Madrid besonders auffällig. »Lone Man« sitzt in einem Zug am Fenster, hinter dem die Landschaft wie ein Film vorbeizieht. Gleichzeitig spiegelt sich der Innenraum auf der Fensteroberfläche. Er scheint somit zugleich im Inneren und außerhalb des Zuges zu sitzen. Dabei öffnet er eine letzte Zündholzschachtel, der er abermals ein gefaltetes Stück Papier entnimmt.¹¹⁵ Als er es ausbreitet, wird sichtbar, dass es unbeschrieben ist (Abb. 9.13). Diese Leere suggeriert einerseits die Erfüllung seines Auftrags, nach der keine weiteren Instruktionen erforderlich sind.¹¹⁶ Andererseits lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das materielle Stück Papier, das ihn ein letztes Mal in das Museo Reina Sofia und zu Antoni Tàpies' *Gran Sábana* (auch bekannt als *Gran llençol*, 1968) führt (Abb. 9.15).¹¹⁷ Tàpies' »Großes Laken«

114 Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock* [1988], übers. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 43: »[Leibniz] entlehnt diesen Namen den Neuplatonikern, die damit einen Zustand des Einen bezeichneten: die Einheit, insofern sie eine Mannigfaltigkeit umhüllt, wobei diese Mannigfaltigkeit das Eine nach Art einer »Reihe« entwickelt. Noch genauer: das Eine hat ein Einhüllungs- und ein Entwicklungsvermögen, während das Vielfältige untrennbar von den Falten ist, welche es macht, wenn es eingehüllt ist, und untrennbar von den Entfaltungen, wenn es entwickelt ist. Auf diese Weise sind aber die Umhüllungen und Entwicklungen, die Implikationen und Explikationen noch besondere Bewegungen, die in einer universalen Einheit begriffen werden müssen, welche sie alle »kompliziert«, und welche alle Eine kompliziert.«

115 *The Limits of Control* (2009), 1:41:00–1:42:07.

116 Fabienne Liptay, »The Limits of Control«. Understanding Cinema Beyond Signs and Meaning«, in: Sabine Flach und Jan Söffner (Hg.), *Habitus and Habitat II: Other Sides of Cognition*, Bern: Peter Lang 2010, S. 227–248, hier S. 237.

117 Die Rückkehr in das Museum wird in einer externen Aufnahme des Nationalmuseums als Rückwärtsbewegung in der Chronologie des Films dargestellt. In einer chronologisch inver-

besteht aus einem monochromen Laken, das auf eine Leinwand von 2,60 m auf 1,95 m drapiert ist. Die vier Ecken des Tuchs sind verknotet und heben sich von der Fläche des Bildgrundes ab. Gleichsam erinnert der auf der Leinwand fixierte Stoff an den leblosen Körper von ›Nude‹. Die Stasis des Materials, welches das haptische Erlebnis einer sanften und nachgiebigen Textur suggeriert, lässt das Werk gleichsam als doppelte Fläche und Plastik erscheinen. In *Gran Sábana* hat die Kadrierung ihre zentrifugale Kraft wiedererlangt.¹¹⁸



Abb. 9.15: Der Protagonist vor Antoni Tàpies' *Gran Sábana* (*Gran llençol*, 1968).

Nachdem ›Lone Man‹ das Stück Papier auf seiner Reise nach Madrid aus der Zündholzschachtel genommen hat, wendet er es, faltet es zu einem dreidimensionalen, konischen Objekt, das einem Berg ähnlich sieht, und hält es vor sich auf seiner flachen Hand (Abb. 9.14). Ohne Beschriftung ist es nicht mehr die kodierte Nachricht, die von Bedeutung ist, sondern das Medium selbst, das in Bewegung versetzt wird und damit einen Gedanken in Bewegung setzt. Während der Zug durch die bergige Landschaft fährt, gerät das gefaltete Stück Papier in ein mimetisches Verhältnis zur Landschaft hinter dem gerahmten Fenster,¹¹⁹ bevor es wieder in der Zündholzschachtel eingeschlossen wird (einer Schachtel, die bereits der Illustration eines resonierenden Körpers, dem Konzept einer akustischen Er-

tierten Einstellung bewegen sich Passanten und vorbeifahrende Autos, die sich in der Fassade des Gebäudes spiegeln, rückwärts.

118 *The Limits of Control* (2009), 1:27:10–1:27:14. Antoni Tàpies, »Art as cure« [1998], in: *Collected Essays. Complete Writings. Vol. II*, übers. von Josep Miquel Sobrer, Bloomington: Indiana UP 2011, S. 729f., hier S. 729: »I use materials that are soft when I deposit them on the canvas, but in a few days they have turned completely hard. This is an imposition I bring upon myself, a trick to break with my thought and intellectual reflection. Working on the soft surface that will then solidify follows the method of Chinese painting: it won't allow correction.«

119 Vgl. Fabienne Liptay, *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*, Zürich und Berlin: Diaphanes 2016, S. 207: »ein visuelles Echo«.

innerung und als Modell für die Inversion des Raumes gedient hat). In der Bewegung, der dieses gefaltete Blatt ausgesetzt ist, wandelt sich die unbestimmte weiße Fläche von einem Trägermaterial in einen Berg.¹²⁰ Der Film, der den gesamten Prozess dieses Faltens zeigt, erzeugt an dieser Stelle eine unmittelbare Vorstellung der Zeit, die ihren Ausdruck in einem kohärenten Akt findet.

Sowohl in *Mulholland Drive* als auch in *The Limits of Control* stehen Bild- und Klangräume des Films in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Während die impliziten RezipientInnen in *Mulholland Drive* direkt mit den offenen Brüchen der Synchronie und der narrativen Kohärenz konfrontiert werden, inszeniert *The Limits of Control* ein sensorisches Zusammenspiel, das weit über einen kausallogischen Zusammenhang von Bild und Ton hinausgeht. Die akustische Dimension stiftet hierbei eine Kohärenz, in der sich sogar die Inversion des Raumes von einem Tiefenraum in die Bildfläche eines Gemäldes realisiert. Die Box bzw. Schachtel bekleidet in beiden Filmbeispielen die zentrale Position einer Schnittstelle unterschiedlicher Raumkonzepte. Pars pro toto wird durch das Motiv des eingeschlossenen Raumes das Prinzip des Resonanzkörpers ausgestellt, durch den (a) akustische Phänomene ebenso als solche sichtbar werden, wie sie Irritation stiften können (und damit eine kritische Perspektive auf den »audiovisuellen Kontrakt« werfen), (b) inkompatible Bildräume und Zeiträume zueinander in Relation geraten, und (c) Ideen figuriert und in Szene gesetzt werden, die sich in der Rezeption entfalten und auf Resonanz stoßen.

120 Analog verfestigt ein Akzent das Laken (*sábana*) zu einer Steppenlandschaft (*sabana*). Vgl. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 71: »Wenn aber das Laken [drap] zur Fahne [drapeau] wird, öffnet es die Nachahmung mit einem Mal den Kräften der Darstellbarkeit: ein Spiel mit Wörtern und ein Spiel mit Bildern zugleich [...].«

