

1. Einleitung

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

Ludwig Wittgenstein, »Philosophische Untersuchungen«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Ebd., S. 168.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 (Ein-)Geschlossene Räume

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

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

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

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

14 Ebd., S. 99.

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

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

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

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

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

17 Ebd., S. 10.

18 Ebd., S. 99.

19 Ebd., S. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 65.

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

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

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

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

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

27 Vgl. ebd., S. 114.

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Ding versus Objekt

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

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

32 Vgl. ebd., S. 11.

33 Ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42 Vgl. ebd., S. 347.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Ebd., S. 24.

50 Ebd., S. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Ebd., S. 12.

56 Ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Die Box als Motiv

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

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

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

66 Ebd., S. 51.

67 Vgl. ebd., S. 53 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Vgl. ebd., S. 53.

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

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

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

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

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

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

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

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

79 Vgl. ebd., S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

92 Ebd., S. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Ebd., S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Aufbau der Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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