

5. Bildsegmente im filmischen Raum

Sehen heißt, zur Kenntnis nehmen, daß das Bild die Struktur eines *davor-darin* besitzt: unzugänglich und auf Distanz haltend, so nah es auch sein mag – denn es ist die Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper. Das aber heißt genau – und zwar in nicht bloß allegorischer Weise –, daß *das Bild die Struktur einer Schwelle besitzt*. Die des Rahmens einer offenen Tür zum Beispiel. Ein sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums.¹

Georges Didi-Huberman, »Die endlose Schwelle des Blicks«

Das Filmbild birgt eine räumliche Dimension. Ungeachtet dessen, ob es sich um ein zwei- oder dreidimensionales Bildverfahren handelt, erscheint das Bild auf einem flachen Bildträger. Dabei evozieren die Anordnung der Bildkomponenten und die Bewegungen im Bild unterschiedliche Effekte räumlicher Tiefe. Während sich beispielsweise der Raum in den Filmen von Georges Méliès oder dem deutschen Expressionismus insbesondere durch die Mise en Scène von Kulissen und Ausleuchtung öffnet, entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe in Filmen wie *Citizen Kane* (1941) vor allem durch die gesteigerte Tiefenschärfe². Auf dem Bildträger werden jedoch das tatsächliche Volumen der räumlichen Verhältnisse und die Effekte des Trompe-l'Œil (u. a. durch Matte-Paintings) auf eine materielle Fläche reduziert. Wenn visuelle und akustische Objekte in der Diegese des Films untersucht werden, stellt sich die Frage, in welcher Beziehung sie zum Bildraum stehen (in dem sie lokalisiert sind). Lassen sich auch Bereiche des Bildes als »eingeschlossen« beschreiben, und in welcher Relation stehen diese Segmente? Welche Teilbereiche oder Räume gibt es im Bild, in welcher Beziehung stehen diese

1 Georges Didi-Huberman, »Die endlose Schwelle des Blicks«, in: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999, S. 235 (Hervorhebungen im Original).

2 Ein Effekt, der durch neu entwickelte Objektive, wesentlich empfindlichere Filmemulsionen und Fortschritte in der Beleuchtungstechnik möglich wurde.

zueinander und zum gesamten Film? Das vorliegende Kapitel untersucht die bildliche Dimension des Films als Topologie der Bildfelder. Insbesondere die Szenographie der Filme von Jacques Tati und Wes Anderson (die wiederum maßgeblich von den Bauten von Mark Friedberg geprägt sind) heben die räumliche Konstruktion des Bildaufbaus hervor. Sie erzielen den Eindruck durch klare Komposition in Kompartiments, die in den Filmen von Tati eine antagonistische Rolle zu den Figuren einnehmen. Dabei erhält der geschlossene Raum im Filmbild eine ordnende Funktion. In diesem Sinne schließt die Box den Rahmen um ein Ensemble, das – in diesem Verbund – in ein relatives Verhältnis zu seinem Umfeld tritt. Zugleich setzt sie ein Changierspiel zwischen bildlicher Oberfläche und Tiefenraum in Szene.

Auf der Grundlage theoretischer Betrachtungen zum filmischen Raum (von Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Étienne Souriau, Eric Rohmer und Karl Prümm) werden im zweiten Teil des Kapitels Studiofilme untersucht, deren Szenographie einem Laboraufbau gleicht. Am Beispiel von *Mon Oncle* (1958) und *Play Time* (1967) soll Tatis Konstruktion des Bildraumes und die Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Bildsegmenten untersucht werden. Die Analyse wird mit Blick auf die Interaktion der Protagonisten im architektonischen Raum von Andersons *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) und *The Darjeeling Limited* (2007) ergänzt, bevor das spezifisch audiovisuelle Ordnungsmodell des filmischen Raumes beschrieben wird, das in *Moonrise Kingdom* (2012) unter dem expliziten Hinweis auf audiovisuelle Motive entworfen wird. Um die Verbindung zwischen Bildraum und der Inszenierung sich wiederholender Objekte zurückzuführen, schließt das Kapitel mit einer Analyse des sozialen Raumentwurfs. Ausgehend von Jacques Rancières Lektüre der koexistenten, aber inkompatiblen Bildräume in Nicholas Rays *They Live by Night* (1948) soll die Frage beantwortet werden, welche Rolle Motive in der visuellen Topologie des Films einnehmen und inwiefern sie als Relais eingesetzt werden, um Figuren über eine räumliche Distanz hinweg miteinander zu verknüpfen. Ziel dieses Kapitels wird es sein, auf Verbindungen hinzuweisen, die sich aus einer räumlichen Komposition ergeben, in der sich mehrere geschlossene Räume gegenüber stehen.

5.1 Dimensionen des Raumes

Wie lässt sich ein dreidimensionaler Körper im Film abbilden? Als Antwort auf diese Frage gibt Rudolf Arnheim in seinem Plädoyer für die Filmkunst von 1932 zwei entscheidende Aspekte zu bedenken.³ Am Beispiel eines Würfels versucht er zu zeigen, dass jede Gestalt im »optischen Raum« eine mehr oder weniger »charakteristische«

3 Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a. M.: Fischer TB 1988, S. 24–26.

Position einnimmt, die von der Stellung im Raum und dem Verhältnis zum Beobachterstandpunkt abhängt.⁴ Das Erscheinungsbild eines Würfels würde in der frontalen Ansicht also eher einer Fläche gleichen, während eine diagonale Perspektive auf drei Seitenflächen die Gestalt des Würfels Arnheim zufolge besser wiedergeben würde. Das Arrangement sichtbarer Gegenstände im Bild hinge demnach grundsätzlich von der Positionierung im Raum ab. An zweiter Stelle verweist er auf die Perspektive der augenblicklichen Betrachtung, »von einem bestimmten Gesichtspunkt aus«:

Weil unsere Gesichtswelt voll von räumlichen Gegenständen ist, unser Auge (ebenso wie die Kamera) diesen Gesichtsraum aber in jedem Augenblick nur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus sieht und weil es noch dazu die Lichtreize, die von den Gegenständen zu ihm gelangen, nur aufnehmen kann, indem es sie in eine Fläche, die Netzhautfläche, projiziert – darum geschieht es, daß schon bei der Abbildung eines ganz einfachen Gegenstandes der Prozeß nicht mechanisch ist sondern gut oder schlecht angesetzt werden kann!⁵

Die Wahrnehmung des Gegenstands hängt für Arnheim demnach nicht nur von seinem Verhältnis zum Betrachter ab, sondern konstituiert sich als retinales Flächenbild. So kommt er zu dem Schluss, dass Film »weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild [wirkt,] sondern als ein Ineinander von beidem. *Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich.*«⁶ In einem ähnlichen Dualismus wird Étienne Souriau in seinem 1951 erschienenen Aufsatz den »leinwandlichen« (»écranique«) vom »diegetischen Raum« (»diégétique«) unterscheiden und hinzufügen, dass der diegetische Raum »nur im Denken des Zuschauers konstruiert wird.«⁷ Unterscheidet Arnheim zwischen der profilmischen Position des Körpers im Raum und der als Flächenprojektion wahrgenommenen Abbildung, differenziert Souriau die Flächenprojektion auf der Leinwand von der (Re-)Konstruktion des Raumes als Rezeptionsleistung.

Eric Rohmer hingegen unternimmt in seiner Dissertation zu F. W. Murnaus *Faust* eine Dreiteilung in der Konzeption des Raumes: den Bildraum der Projektion auf einen Träger (»l'espace pictural«), den profilmischen, architektonischen Raum des Szenenbildes (»l'espace architectural«) und den Filmraum (»l'espace filmique«).⁸ Letzterer setzt sich für Rohmer aus der Bewegung des Gefilmten (»mou-

4 Vgl. ebd., S. 24.

5 Ebd., S. 24 f.

6 Ebd., S. 27 (Hervorhebung im Original).

7 Étienne Souriau, »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« [1951], übers. von Frank Kessler, *Montage AV* 6.2 (1997), S. 140–157, hier S. 144.

8 Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau* [1977], Paris: Cahiers du cinéma 2000, S. 6 f.

vement du motif filmé«), der Bewegung der Kamera (»mouvement de l'appareil«) und der Montage der Einstellungen zusammen.⁹ »En fait, ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.«¹⁰ Der Bildraum wiederum umschließt, was in der Kadrierung liegt. »Kadrierung«, wird Deleuze später ergänzen, »sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten. Das Bildfeld (*cadre*) konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören.«¹¹

Die drei von Rohmer differenzierten Räume des Films lassen sich allerdings nicht absolut voneinander trennen. Im Film erscheinen die Bauten vor der Kamera stets auf der Fläche des Bildes und die Veränderungen der Kadrierung sind charakteristisch für das Bewegtbild. Vielmehr stellen sie eine theoretische Unterscheidung dar, durch welche die spezifischen Effekte des räumlichen Eindrucks und die Beziehungen zwischen Aspekten der räumlichen Konstruktion beschreibbar werden. Bemerkenswert bleibt, dass dem Begriff des Bildraumes ein latentes Paradox anhaftet, trifft die Projektion doch auf eine plane Oberfläche, auf der der abgebildete Raum in einer Tiefendimension wahrgenommen wird. Die Widersprüchlichkeit, die in diesem Kompositum angelegt ist, teilt die figurative Malerei mit dem Filmbild. So vergleicht Rohmer das Verhältnis von Licht und Schatten in den Filmen Murnaus unter anderem mit Werken von Rembrandt, Vermeer und Caravaggio.

Neben der Malerei dient unter anderem in den filmtheoretischen Schriften von Hugo Münsterberg das Theater als Referenz,¹² wenn es darum geht, den Eindruck einer räumlichen Wirkung (über das räumliche Verhältnis von Bildelementen, die perspektivische Darstellung und die Bewegung im Raum) begreifbar zu machen. Münsterberg betont die unmittelbare Wirkung des optischen Eindrucks, durch den das Filmbild – ungeachtet der Fläche des Bildträgers – als Tiefenraum wahrgenommen wird.

Of course, when we are sitting in the picture palace, we know that we see a flat screen and that the object which we see has only two dimensions, right-left, and up-down, but not the third dimension of depth, of distance toward us or away from us. It is flat like a picture and never plastic like a work of sculpture or archi-

9 Ebd., S. 75.

10 Ebd., S. 7.

11 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 27 (im Original zum Teil kursiviert).

12 Siehe Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings* [1916], New York und London: Routledge 2002, S. 68.

ture or like a stage. Yet this knowledge is not immediate impression. We have no right whatsoever to say that the scenes which we see on the screen appear to us as flat pictures.¹³

Für Münsterberg stehen sich Wissen und Wahrnehmung in der filmischen Betrachtung diametral gegenüber. Der Bildraum des Films existiert dementsprechend nur in der Abstraktion als singulärer Raum.¹⁴ Die Bildräume hingegen, die als Filmbild erscheinen und sich aus den Bewegungen in spezifischen Bildkompositionen und den Perspektiven auf und in einem architektonischen Raum zusammensetzen, entstehen prozessual und ließen sich mit Gilles Deleuze als »Durchschnittsbild«¹⁵ beschreiben.

Allerdings wird nicht nur das filmische Bild von den ZuschauerInnen als kohärentes Produkt rezipiert, sondern auch die kollektive Leistung, auf der die Umsetzung des gesamten Films beruht. An der Filmproduktion beteiligt ist eine Vielzahl von MitarbeiterInnen und Berufsgruppen »hinter der Kamera« (Bauten, Ton, Beleuchtung, Ausstattung, Maske etc.), die im Vergleich zur Regie eine ungleich weniger prominente Rolle bekleiden. Karl Prümm hat am Beispiel des »Dualismus« von Regie und Kamera dazu angeregt, den – aus dem Theater entlehnten – Begriff der »mise en scène« durch »mise en images« zu ersetzen, um die Aufmerksamkeit von der Person der/s RegisseurIn auf den Prozess der »Übertragung des Inszenierten in die Bilder« zu verlagern.¹⁶

[Der] Begriff der Mise en images setzt eine ganz andere Denkfigur voraus – eine homogene Bedeutungsfläche, ein hierarchieloses Nebeneinander der Bildelemente. Der Vorgang, den dieser Begriff bezeichnet, ist auf das Materielle des Bildes konzentriert, auf seine Technizität, auf die Bildformen, die Bildstrukturen, die

13 Ebd., S. 65.

14 Hier setzt Henri Bergsons Kritik an der »kinematographischen Illusion« an, die im Filmbild ein Photogramm sieht, das in Bewegung versetzt wird, die ihm nicht eigen ist, sondern durch den kinematographischen Apparat erzeugt wird. Henri Bergson, *Schöpferische Evolution* [1907], übers. von Margarethe Drewsen, Hamburg: Meiner 2013, S. 345–348.

15 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 14.

16 Karl Prümm, »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und der Filmanalyse«, in: Thomas Koebner, Thomas Meder und Fabienne Liptay (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: edition text + kritik 2006, S. 15–35, hier S. 16. Prümm schließt damit an die These von Henri Alekan aus dessen Buch *Des lumières et des ombres* an: »[...] toutes les observations et analyses de cet ouvrage n'ont d'objet que si elles s'insèrent dans un ensemble dont la finalité est la réalisation filmique improprement appelée »mise en scène« (expression qui implique une conception théâtrale du cinéma). Mais, puisque ce terme a toujours cours, nous sommes bien obligé de nous soumettre.« Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris: Librairie du Collectionneur 1991, S. 251.

Bildsegmente, auf die Differenzierungen des Lichts, auf die Farbstufungen und Farbkontraste.¹⁷

Mehr als die Praxis der Kameraleute rückt dieser umgelenkte Blick jedoch die wahrgenommene, synthetische Bildfläche selbst in den Mittelpunkt. Auf Grundlage dieser Verschiebung, welche die filmische Raumkonstruktion auf der materiellen Oberfläche des Bildträgers verortet, soll im Folgenden die Wirkung segmentierter und damit eingeschlossener Bereiche im Filmbild untersucht werden, die eine räumliche Tiefe suggerieren.

5.2 Schaukästen – der architektonische Raum in der Kadrierung

Wenn mehrere separate Räume im gleichen Bildraum erscheinen, geraten sie in ein komplexes Verhältnis zueinander – insbesondere, wenn Figuren sie durchschreiten. Deleuze, der von »Bildfeldern« spricht, sieht eine Affinität »großer Autoren« zu mehreren »Bildausschnitten im Bildfeldausschnitt. [...] Durch eine solche Schachtelung der Bildfelder sondern sich die Teile des Ensembles oder geschlossenen Systems, aber durch sie halten sie auch zusammen und vereinigen sich wieder.«¹⁸ Die räumlichen Relationen lassen sich dabei – in Anlehnung an die Unterscheidung von Rohmer – als simultane Assemblage von Räumen im gleichen Bildraum, in einem architektonischen Raum und als Montage in einem Filmraum beschreiben, der sich aus einer Sukzession verschiedener Räume zusammensetzt.¹⁹



Abb. 5.1: Das Haus von Monsieur Hulot in *Mon Oncle* (1958). | Abb. 5.2: Der Querschnitt der Belafonte in *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004).

Wie kein anderer hat Jacques Tati die Bildflächen seiner Filme in separate Räume segmentiert und in Assemblagen zusammengeführt. Er verzichtet weitgehend

17 Prüm, »Von der Mise en scène zur Mise en images«, S. 17.

18 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 30.

19 Vgl. Hans Beller, »Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum in der Filmmontage«, in: ders. (Hg.), *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz 2000, S. 11–49.

auf Großaufnahmen und zeigt stattdessen weiträumige, lange Einstellungen,²⁰ ohne ein definites Zentrum der Aufmerksamkeit im Bildraum vorzugeben.²¹ Emblematisch für dieses Verfahren steht das rustikale Haus von Monsieur Hulot (Abb. 5.1) in *Mon Oncle*. In einer einzigen Einstellung, die das Haus in voller Größe und Frontansicht zeigt, ist Hulot (Jacques Tati) zu sehen, wie er von der Straße in seine Dachgeschoßwohnung hinaufsteigt.²² Auf seinem Weg über offene und geschlossene Gänge und Treppenhäuser verschwindet Hulot zeitweise hinter der Hausfassade, um kurz darauf teilweise in Fenstern und vollständig in Passagen zu erscheinen. Die Architektur des Hauses in der Szene dient primär der Darstellung eines Bildraumes, dessen räumliche Tiefe auf ein Minimum reduziert ist. In diesem Sinne beschreibt Michel Chion diese Totale als Großaufnahme, in der das Haus gleich einem Gesicht abgebildet wird.²³

Mit seiner fragmentarischen Struktur (kein Fenster gleicht dem anderen, mehrere Dächer decken das Haus und die Treppenföhrung ist alles andere als funktional) steht das Haus in starkem Kontrast zu den geraden Linien des modernistischen Baus von Hulots Schwager Arpel (Jean-Pierre Zola). Wenn Hulot dessen Haus betritt, erfährt er das Gebäude nicht einfach als Manifestation einer architektonischen Konzeption.²⁴ Vielmehr reagiert Hulot auf die konkrete Situation und interagiert mit seiner Umgebung. Keines der Bauwerke entspricht den Bedürfnissen seiner Bewohner: Sie reagieren und arrangieren sich mit den äußeren Bedingungen. Auf diese Weise folgt Tati in der Darstellung der Häuser einem »wilden Denken«, wie es von Claude Lévi-Strauss beschrieben wurde. Tati agiert nicht nur als Konstrukteur, der einen Raum entwirft, den er als Hulot durchwandert, sondern auch als »bricoleur«²⁵. Er sammelt Phänomene des Alltags, um sie in

20 David Bordwell und Kristin Thompson beschreiben Tatis Umgang mit dem architektonischen Raum als »360° space« und setzen ihn mit Yasujiro Ozu in Verbindung. David Bordwell und Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2001, S. 280: »Instead of an axis that dictates that the camera be placed within an imaginary semicircle, these filmmakers work as if the action were not a line but a point at a center of a circle and as if the camera could be placed at any point on the circumference.«

21 Vgl. Kristin Thompson und David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education 2010, S. 399.

22 *Mon Oncle* (FR/IT 1958, R.: Jacques Tati), 0:10:13–0:11:12.

23 Vgl. Michel Chion, *Jacques Tati*, Paris: Cahiers du cinéma 1987, S. 61.

24 Zu Le Corbusiers Konzept der »promenade architecturale« siehe Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel: Birkhäuser 2010.

25 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 30: »Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident [...]« Vgl. ebd., S. 35: »la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il »parle«, non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses: racontant, par les

seinen Filmen in Szene zu setzen, und erzeugt so eine Ordnung, die ein anderes Wissen über das Alltägliche zur Schau stellt. Zwar nimmt Hulots Wohnhaus nicht ganz so phantastische Ausmaße an wie der »Palais idéal« des Ferdinand Cheval,²⁶ dennoch verbindet Hulot vordergründig disparate Segmente auf seinem Weg zu einem kohärenten Gebäude. Im Gegensatz zum Haus seines Schwagers unterliegt das Haus von Hulot keinen funktionalistischen Anforderungen. Sein Haus entspricht einer eigenen »Geisteshaltung«, die einer anderen, intuitiven Strategie folgt.²⁷ Durch diese Strategie verwandelt sich die Totale auf das Bauwerk (die mit der Perspektive eines Bauingenieurs korrespondiert) in eine Großaufnahme auf ein Haus, das gemäß eines »ästhetischen Sinns«²⁸ organisiert ist.²⁹

Die Auseinandersetzung mit den Räumen in den Filmen von Jacques Tati ist spätestens seit *Mon Oncle* auch eine Auseinandersetzung mit den Räumen der architektonischen Moderne.³⁰ Der Überblick der totalen Einstellung weicht hier einem Spiel mit dem konkreten architektonischen Raum. »The main character is the décor«³¹, schreibt Penelope Gilliat über *Play Time*, Tatis vorletztem Spielfilm, dessen ausbleibender kommerzieller Erfolg ihn finanziell ruinierte und schließlich die Rechte an seinen Filmen kostete.³²

Tatsächlich spielt nicht mehr Monsieur Hulot, sondern das Szenenbild der futuristischen Version von Paris die Hauptrolle in *Play Time*. Abermals agiert Hulot weniger mit seiner Umwelt, als dass er auf sie reagiert. Symptomatisch steht hierfür sein verhindertes Treffen mit Monsieur Giffard (Georges Montant) im Bürokomplex der Firma SNC. Für ein Gespräch nach Paris gereist, macht die Gebäudestruktur der modernen Architektur Hulots Treffen mit Giffard unmöglich. Dabei gleicht Hulots Suche nach dem flüchtigen Geschäftspartner einer Entdeckungs-

choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.»

26 Vgl. ebd., S. 30 f.: »Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage: que ce soit sur le plan de l'art, dit »brut« ou »naïf«; dans l'architecture fantastique de la villa du facteur Cheval, dans celle des décors de Georges Méliès [...]«.

27 Vgl. ebd., S. 28.

28 Vgl. ebd., S. 26.

29 Vgl. den anschließenden akustischen Scherz mit dem Kanarienvogel im Käfig. *Mon Oncle* (1958), 0:11:13–0:12:00.

30 Laurent Marie hat in einem Aufsatz die politischen Implikationen in *Play Time* im Vergleich zur Konzeption der Situationistischen Internationalen nachgezeichnet. Laurent Marie, »Jacques Tati's »Play Time« as New Babylon«, in: Mark Shiel und Tony Fitzmaurice (Hg.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford und Malden: Blackwell 2001, S. 257–269.

31 Penelope Gilliat, *Jacques Tati*, London: The Woburn Press 1976, S. 55.

32 Vgl. Lucy Fischer, *Jacques Tati, a Guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall & Co. 1983, S. 10.

tour. Zwar nimmt sie ihren Ausgang in den Räumlichkeiten des SNC, führt aber fließend in die Erkundung einer Stadt über, die nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich fern von Hulots verschlafener Quartier-Idylle liegt.

Von einer Galerie des SNC aus sieht Hulot aus einer diagonalen Perspektive Giffard in einer Gruppe von oben offenen Kuben, in denen Büros eingerichtet sind (Abb. 5.3). Sobald er die Rolltreppe besteigt, um ins Parterre hinabzufahren, erheben sich vor ihm die intransparenten Wände der Kompartiments (Abb. 5.4), in die Schubladen eingelagert sind und die nichts mehr von ihrer charakteristischen Beschaffenheit (im Sinne Arnheims) offenbaren. Dabei verschließt sich nicht nur der Einblick in die Würfel, auch die Arbeitsgeräusche sind plötzlich nicht mehr zu hören.³³ Um sich orientieren zu können, muss Hulot in das erhöhte Stockwerk zurückkehren, von wo aus ihm jedoch jegliche Interaktion unmöglich ist. Der Film entwirft an dieser Stelle einen Paradigmenwechsel zwischen der distanzierten und damit passiven Beobachterperspektive und einer unmittelbaren Nähe, die mit dem Verlust der Orientierung einhergeht. Die Tragik von Hulots (diagonalem) Standpunkt besteht darin, Beobachter einer Welt zu sein, die für ihn zur labyrinthischen Gegenwart geworden ist. Tati tritt nach wie vor als Störfigur in Szene.³⁴ Anders als in *Mon Oncle* gibt es jedoch keinen Gegenentwurf in der Topologie des Films mehr, sondern lediglich Erinnerungen an eine vergangene Welt in Momenten, in denen der technische Apparat ins Stocken gerät (wie im zweiten Teil des Films auf spektakuläre Weise in der Demontage des Restaurants »Royal Garden«).

Auf der Galerie überblickt Hulot eine existenzielle Situation, die Malvina Reynolds 1962 mit ihrem Folksong »Little Boxes« besungen hatte, der in den Folgejahren durch die Interpretation von Pete Seeger berühmt wurde. Reynolds besang darin die Konformisierung der amerikanischen Mittelschicht, die mit dem suburbanen, parzellierten Wohnungsbau eine charakteristische Ausdrucksform fand. Die Auswirkungen eines Fordismus, der mit der Massenproduktion standardisierter und erschwinglicher Konsumgüter einhergeht, lassen sich auch bei Tati ausfindig machen.³⁵ Während sich die US-amerikanischen Errungenschaften in der Welt eines traditionellen Frankreichs in *Jour de fête* (1949) und *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953) durch den Film im Film über das Postwesen bzw. den geschäftigen Monsieur Schmutz lediglich ankündigen, befindet sich Hulot

33 Die Wirkung dieser »goldenen Stille« tritt ebenfalls wiederholt mit den Glastüren in Szene, die in *Play Time* vollkommen schalldämmend wirken. *Play Time* (FR/IT 1967, R.: Jacques Tati), 0:12:24–0:12:37 und 1:00:17–1:00:40. Auf der Messe im Nebengebäude des Bürokomplexes demonstrieren die Umsa-Werke Türen unter dem paradoxen Slogan »Slam your doors in golden silence«.

34 Zum Störfall siehe den von Lars Koch, Christer Petersen und Joseph Vogl herausgegebenen Themenband »Störfälle«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011), insbes. Lorenz Engell, »Leoparden küsst man nicht. Zur Kinematographie des Störfalls«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 5.2 (2011), S. 113–124.

35 Vgl. Fischer, *Jacques Tati*, S. 19 f.

mit *Play Time* in einer filmischen Welt, in der die technokratische Utopie einer Großstadt nach amerikanischem Vorbild bereits Wirklichkeit geworden ist und die Wahrzeichen von Paris hauptsächlich in den Reflexionen der Glasfronten erscheinen. Dabei machen sich die Folgen der Konformisierung unter anderem auf den verschiedenen Postern in einem Reisebüro bemerkbar, die für eine internationale Hotelkette werben: Zwar deuten die collagierten Requisiten auf entlegene Ziele hin, im Hintergrund ist jedoch stets der gleiche graue Wolkenkratzer abgebildet.³⁶ Vor dem Geschäft steigen kurz darauf vier identisch gekleidete Männer nach einem kurzen, aber synchronen Blick auf die Parkuhr in vier gleiche Autos.³⁷



Abb. 5.3 & 5.4: Hulot im Gebäude der SNC. | Abb. 5.5 & 5.6: Der Wohnkomplex des Monsieur Schneider.

Keinesfalls jedoch handelt es sich bei dieser Moderne um eine Schreckensvision. Ganz im Gegenteil gibt sie Anlass für eine situative Komik, die auf der absoluten Transparenz eines filmischen Universums beruht, in dem jedes Interieur einem Glaskasten entspricht. Die Fassadenhaftigkeit dieser neuen Welt tritt besonders zutage, als Hulot zufällig auf der Straße seinen Bekannten Schneider (Yves Barsacq) trifft, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Tati betritt ein würfelförmiges Wohnzimmer, Kamera und Geräuschkulisse verweilen jedoch im Exterieur. Zu hören bleiben unverändert die Geräusche der Straße, während das Wohnzimmer der Familie Schneider und die nahezu identisch eingerichteten Wohnzimmer der angrenzenden Nachbarn wie Schaufenster im Bild erscheinen (Abb. 5.5). In allen vier Wohnungen, zwei im Erdgeschoß und zwei im ersten Stock, nimmt man gleichzeitig vor dem Fernseher Platz und verfolgt in den vier getrennten Zimmern

³⁶ *Play Time* (1967), 0:41:36.

³⁷ Ebd., 0:43:19–0:43:47.

dasselbe Programm. Die in die Wand eingelassenen Fernsehgeräte sind jedoch nur zu sehen, solange die Hausfassade aus diagonalen Kameraperspektive gefilmt wird. Sobald sich der »Kadrierungswinkel«³⁸ auf die zentrale Achse des Hauses verschiebt, werden die Trennwände zwischen den Wohnungen unsichtbar und es sieht so aus, als ob die Nachbarn in eine pantomimische Interaktion treten würden, deren Gesten direkte Reaktionen auf Ereignisse im benachbarten Zimmer zu sein scheinen. Als Effekt dieser verschachtelten Gegenüberstellung scheinen Hulot und seine Gastgeber aufmerksam die Heimkehr des Nachbarn zu beobachten. Als dieser sich sein Hemd auszieht, schickt Schmidt seine Tochter mit nervösen Gesten aus dem Zimmer. Die Nachbarn wiederum reagieren pikiert, als sich Hulot verabschiedet, und als schließlich nur noch Schneider auf der einen Seite und seine Nachbarin auf der anderen in ihren Wohnzimmern sitzen, sieht es so aus, als würde er sich vor ihr entkleiden (Abb. 5.6). In diesem Eindruck »als ob« unterscheidet sich der architektonische Raum vom Filmraum, der von den RezipientInnen wahrgenommen wird.

Das Changieren der Kameraperspektive zu einer frontalen Einstellung erweckt den Eindruck, als ob die benachbarten Wohnungen nicht durch eine Wand getrennt wären. Auf diese Weise um seine Seitenwände beraubt, verliert der architektonische Raum seine perspektivische Tiefe. Stattdessen verbinden sich die ehemals getrennten Bildräume der beiden Wohnzimmer zu einer Assemblage, in der das audiovisuelle Medium (zunächst der Fernseher und schließlich ein herbeigeholter Filmprojektor mit Leinwand) nicht mehr im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Protagonisten steht, sondern die Protagonisten im Film einander beobachten. Der Schaukasteneffekt, der aus dieser dispositiven Anordnung hervorgeht, verwandelt die Blickenden in Voyeure und hebt so die den Filmen von Tati eigene Skopophilie hervor. »[I]n deriving comedy from a particular visual/spatial stance, Tati is invoking a form of humor based not so much on *what* is happening but on *how it is seen*.«³⁹

Filmraum entsteht bei Tati vor allem durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Szenenbild und zu den Akteuren. Auf diese Weise changiert die frontale Ansicht auf Parzellen der Bauten im Film, die oftmals einem Querschnitt gleichen, mit der Inszenierung einer schier undurchdringlichen Fläche.

In den Filmen von Wes Anderson finden sich Tatis schaukastenartige Szenenräume wieder. In der anhaltenden Kooperation mit seinem Kameramann Robert D. Yeoman zeichnen sich die Filme durch eine konsequent symmetrische Bildkomposition aus, zumeist auf die vertikale Bildachse ausgerichtet. In Zusammenhang mit der geringen Bildtiefe erweckt so jede Einstellung den Eindruck, ein eigen-

38 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 30.

39 Fischer, *Jacques Tati*, S. 28 (Hervorhebung im Original); siehe auch S. 31: »the audience is encouraged to discover comedy in the situations placed before them [...]«

ständiges Bild von der Komplexität eines Reliefs oder eines Gemäldes zu sein. Mark Bowman bemerkt in seiner Monographie zu Wes Anderson: »Increasingly, in Anderson's films, it is the composition within rather than between the frame that is paramount.«⁴⁰

Sobald in diesen Bildräumen wiederum eingelagerte Räume in Szene treten, entsteht ein Beziehungsgefüge. Zu den am deutlichsten konstruierten Szenenbildern dieser Art gehört die Belafonte in *The Life Aquatic with Steve Zissou*, entworfen von Production Designer Mark Friedberg. Anhand eines Querschnitts des Bootes (Abb. 5.2) werden die wichtigsten Räumlichkeiten und späteren Szenenräume vorgestellt.⁴¹ Diese Modelldarstellung setzt den tatsächlichen architektonischen Innenraum des Bootes in einen Zusammenhang, dessen räumliche Tiefe jedoch durch die Seitenansicht reduziert wird.

Steve Zissou (Bill Murray) leitet die Überblickstour mit direktem Blick in die Kamera, einer Miniatur des Schiffes in der Hand und den Worten »let me tell you about my boat« ein. Daraufhin hebt sich hinter Zissou ein Vorhang, auf dem das Schiff in seitlicher Ansicht abgebildet ist, und gibt den Blick auf das Aufriss-Modell frei. Die Inversion des Raumes (vom Interieur ins Exterieur) wird durch die Erhellung der Szenerie eingeleitet, die durch den kurz zuvor noch geschlossenen Vorhang einen Innenraum in Aussicht stellt, der sich hinter der Fläche der bildlichen Darstellung befindet. Im theatralen Gestus wird ein Bühnenbild im Filmraum inszeniert, dessen Kammern den Bildraum in der Folge ebenso mit Großaufnahmen füllen, wie Chion sie für Hulots Haus beschrieben hat. Die modellhafte Miniatur ermöglicht eine Übersicht über die Räume des gesamten Schiffs. Lévi-Strauss schreibt über das »verkleinerte Modell«:

[P]lus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil.⁴²

Dabei ersetzt die Logik dieser Innenräume die tatsächlichen Raumverhältnisse, wie sie später aus anderer Perspektive zu sehen sind.⁴³

40 Mark Browning, *Wes Anderson. Why his movies matter*, Santa Barbara: Praeger 2011, S. 131.

41 *The Life Aquatic with Steve Zissou* (US 2004, R.: Wes Anderson), 0:14:10–0:15:45.

42 Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 38.

43 Vgl. ebd., S. 39: »Par la seule contemplation, le spectateur est, si l'on peut dire, envoyé en possession d'autres modalités possibles de la même œuvre, et dont il se sent confusément créateur à meilleur titre que le créateur lui-même qui les a abandonnées en les excluant de sa création ; et ces modalités forment autant de perspectives supplémentaires, ouvertes sur l'œuvre actua-

Mindestens ebenso entscheidend wie die detaillierte Einrichtung der autonomen Räume in diesem großen Bau ist die Verbindung zwischen ihnen. Wenn Zissou und sein vermeintlicher Sohn Ned (Owen Wilson) während eines Streitgesprächs durch das gesamte Schiff schreiten, handelt es sich bei dieser Auseinandersetzung nicht nur um eine Angelegenheit zwischen Vater und Sohn.⁴⁴ Sie charakterisiert zudem das Unternehmen Zissou, an dessen Spitze ein autokratischer Abenteurer steht, und inszeniert fast beiläufig filmische Selbstreferenzen. So wird mit dem Erscheinen des Musikers Seu Jorge der Soundtrack diegetisch, und Ned verweist darauf, dass sein Vater ihn instrumentalisieren und er in dessen Leben nur die Rolle in (s)einem Film einnehmen würde (»I'm just a character in your film. – It's a documentary, it's all really happening.«⁴⁵). Dabei unterscheidet sich das Setting der architektonischen Räume vom Raum des modellhaften Querschnitts durch die Hervorhebung der räumlichen Konstruktion in der Miniatur.

In *The Darjeeling Limited*, dessen Bauten ebenfalls von Mark Friedberg geschaffen wurden, tritt mit dem titelgebenden Zug ein weiteres Transportmittel in Szene. Im Gegensatz zur *Belafonte*, die in einer Totalen eingeführt wird, bevor ihre Kammern in einer fließenden Kamerafahrt in Verbindung zueinander gesetzt werden, erscheint die räumliche Organisation des *Darjeeling Limited* als Sukzession von Miniatur-Zugabteilen in der Mitte des Films. Die Einstellung geht aus einer »esoterischen«⁴⁶ Begegnung der drei Hauptfiguren mit ihrer Mutter hervor, die sich in eine Klosterschule in Indien zurückgezogen hat. In vier zusammenhängenden Kameraschwenks werden die Söhne und ihre Mutter in Großaufnahmen gezeigt. Dabei beschreibt die Kamerabewegung einen Raum, der sich aus vier planen Bildräumen zusammensetzt. Nach einem anschließenden Schnitt setzt eine gemeinsame Vision ein, in der zunächst betende Kinder aus dem Kloster in einer winzigen Kammer und, nach einem abrupten 90°-Schwenk, die Nebenfiguren des Films in miniaturisierten Zugabteilen zu sehen sind. Die damit einsetzende phantastische Kamerafahrt verbindet die Nebenfiguren, die sich eigentlich an unterschiedlichen Orten befinden müssten. In den einzelnen Abteilen finden sich charakteristische Objekte wieder, die mit den Protagonisten in vorhergehenden Szenen assoziiert wurden. Damit wirken die einzelnen Zellen wie Dioramen, die alles Wissenswerte über die dargestellte Figur im Ausschnitt eines Schau-

lisée. Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles.« In den Bemerkungen zur Miniatur in seiner *Poetik des Raumes* hält Gaston Bachelard fest: »Man muß über die Logik hinausgehen, um zu erleben, wieviel Großes im Kleinen Platz haben kann.« Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* [1957], übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M.: Fischer TB 2011, S. 157.

44 Vgl. *The Life Aquatic* (2004), 1:15:09–1:16:19.

45 Ebd., 1:16:07–1:16:13.

46 »Esoterisch« ist hier im antiken Wortsinn von »nur für Eingeweihte einsichtig« zu verstehen.

kastens ausstellen. Die Sequenz⁴⁷ schließt mit einem weiteren 90°-Schwenk vom letzten Abteil auf eine Bildkammer, in der eine Stoffversion des Tigers lauert, der angeblich die Gegend um das Kloster unsicher macht. Die sukzessiven Kamera-schwenks bilden demnach Figurenräume ab, in denen sich die vorausgegangenen Situationen wiederholen und setzen – in kleinerem Maßstab – die Figuren in eine relative Ordnung. Die Sequenz bietet eine modellhafte Einsicht in das miniaturisierte Leben der Nebenfiguren und legt, auf diese Weise verortet, die Grundlage dafür, dass sich die Brüder von der Last des Reisegepäckes (»baggage«) ihres toten Vaters befreien können, um am Ende des Films einen weiteren, diesmal roten, Expresszug zu besteigen, mit dem der Film endet – »red being the Indian color of rebirth.«⁴⁸ Der Film endet wie er begonnen hat, mit dem hastigen Besteigen eines Zuges, der vom Transportmittel zu einem Ordnungs- und Strukturprinzip geworden ist. Die räumliche Organisation liegt hier einer spirituellen Reise zugrunde, die der Zeit, nicht aber eines Ortes, enthoben ist.

In der Verlagerung der Theaterarchitektur in den Film sieht Mark Browning eine Verbindung von *The Life Aquatic* zu Lars von Triers *Dogville* (2003), ohne jedoch genauer auf die Parallele einzugehen.⁴⁹ Anders als bei der horizontalen Ansicht der Belafonte in *The Life Aquatic* und den Zugabteilen von *The Darjeeling Limited* werden die Fragmente des architektonischen Raumes in *Dogville* in einer vertikalen Perspektive dargestellt (Abb. 5.7).⁵⁰ Das Szenenbild beschränkt sich auf wenige Requisiten und ist weitgehend abstrahiert. Wände gibt es keine. Auf dem Boden sind Grundrisse der Gebäude aufgetragen, die unsichtbar bleiben, aber für die Figuren feste Grenzen darstellen. Die schockierende Wirkung dieser räumlichen Abstraktion liegt in der Inszenierung von Gewalt in unmittelbarer Nähe zu Figuren, die, aufgrund der imaginären Grenzlinien, der Übergriffe nicht gewahr werden. Der unterschiedliche Wissensstand der ProtagonistInnen steht dabei im starken Kontrast zu einer Perspektive, die nicht durch architektonische Barrieren gehindert wird.⁵¹ Bereits die erste Einstellung – ein Top-Shot, der die gesamten Ausmaße von *Dogville* einfängt – setzt diesen allumfassenden Blick, der den gesamten Film prägt.

47 *The Darjeeling Limited* (US 2007, R.: Wes Anderson), 1:14:00–1:16:06.

48 Chris Norris, »Baggage. Onward and upward with Wes Anderson's ›Darjeeling Limited‹«, *Film Comment* 43.5 (2007), S. 30–34, hier S. 34.

49 Vgl. Browning, *Wes Anderson*, S. 144: »Three levels of representation (model, painting, and theatre set) are integrated and all of them are pre-cinematic and like *Dogville* (Lars von Trier, 2003) blend an overtly theatrical set within a filmic context.«

50 Production Designer war Peter Grant.

51 Siehe Annette Bühler-Dietrich, »Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in ›Dogville‹«, in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008, S. 179–185, hier S. 180: »Wenn Chuck Grace vergewaltigt, findet dies zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht.«



Abb. 5.7: Lars von Triers *Dogville* aus der Vogelperspektive. | Abb. 5.8: Die Grenze zwischen Magazin und Lesesaal in Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956).

Alain Resnais verwendet in seiner Dokumentation über die Bibliothèque Nationale in Paris ebenfalls einen Top-Shot, mit dem er die räumliche Trennung zwischen dem Archiv, das er pars pro toto mit dem Gedächtnis der gesamten Welt gleichsetzt, und dem Lesesaal veranschaulicht (Abb. 5.8), in dem spezifische Zeugnisse der Vergangenheit von einem Subjekt in einem rezeptiven Akt aktualisiert werden.⁵² Auf der einen Seite befinden sich die nahezu unergründlichen Tiefen der Bibliotheks-Maschinerie und auf der anderen Seite, jenseits einer »ligne idéale«, beginnt der Raum, in dem sich das gesammelte Wissen entfaltet. Die horizontale ebenso wie die vertikale Ordnung des Raumes in Segmente gibt den Überblick über einen Mikrokosmos, der in spiegelbildlichem Verhältnis zur pre-kinematographischen Welt steht.

⁵² Eine ausführliche Analyse des Films findet sich im Kapitel »Erinnerungskisten und eingeschlossenes Wissen«.

5.3 Komposition des Filmraumes

Die bisherigen Bemerkungen widmeten sich konkreten Raumaufteilungen, in denen die Box als räumliche Grenze belebter Gehäuse in Szene tritt. Dabei gerieten unterschiedliche Bildflächen im selben Bildraum in Beziehung. Über die Montage unterschiedlicher Bildräume zum Filmraum treten autonome Bildflächen jedoch sukzessiv in ein Verhältnis zueinander. Neben den sich wiederholenden Bildflächen wirken auch rekurrente klangliche ›Versatzstücke‹ kohärenzstiftend. So bedient sich Wes Andersons *Moonrise Kingdom* (2012) eines musikalischen Konstruktionsprinzips, um das Verhältnis zwischen Bildelementen im architektonischen Raum und ihrer Wechselwirkung im Verlauf des Films zu exemplifizieren.

Bereits in der ersten Szene wird ein hochgradig konstruiertes Ordnungssystem vorgestellt, das den Film in Analogie zur musikalischen Komposition setzt. In dieser Filmsequenz wird eine Schallplatte aufgelegt, welche die Zusammensetzung des Orchesters in Benjamin Brittens *Young Person's Guide to the Orchestra*, Op. 34 (1946) vorstellt, basierend auf einem Thema des Komponisten Henry Purcell. Bevor die einzelnen Instrumente des Orchesters jedoch in Solosequenzen erklingen, ist ein einleitender Kommentar aus dem Off zu hören, der gleichermaßen für die Komposition der Symphonie als auch des Films Geltung beansprucht: »In order to show you how a big symphony orchestra is put together, Benjamin Britten has written a big piece of music, which is made up of smaller pieces that show you all the separate parts of the orchestra.«⁵³ *Moonrise Kingdom* präsentiert sich damit weniger als eine montierte Reihe von Filmbildern denn als eine Assemblage aus Bild- und Klangobjekten, aus deren Arrangement eine kohärente Narration entsteht,⁵⁴ die von den RezipientInnen durch »bricolage« der wiederkehrenden audiovisuellen Elemente interpretiert werden muss.⁵⁵ Anders als in der Konstruktion assemblierter Räume versteht sich die »bricolage« hier als implizite Aufforderung zur bewussten Rezeption der audiovisuellen Inszenierung.



Abb. 5.9: Ein Bild des Leuchtturms im Innern. | Abb. 5.10: Der Leuchtturm von Außen.

53 Leonard Bernstein, »The Young Person's Guide To The Orchestra, Op. 34: Themes A–F«, *Moonrise Kingdom Original Soundtrack*, Universal 2012, 0:00–0:12.

54 Vgl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 30–36.

55 Vgl. ebd., S. 38 f.

Was das Musikstück auditiv entwirft, findet sich parallel im Bild wieder: Der zugehörige Plattenspieler befindet sich in einem Leuchtturm-Haus, dessen Wände von zahlreichen gerahmten Bildern (»smaller pieces«) überzogen sind.⁵⁶ In diesen Rahmen finden sich Repräsentationen von Bildräumen, die an späterer Stelle in Szene treten (vgl. Abb. 5.9 & 5.10). Es scheint, als ob am Ausgangspunkt des Films bereits die zentralen diegetischen Stationen an einem Ort versammelt wären,⁵⁷ um schließlich mit Erklängen der Symphonie von Britten die Erzählung in Bewegung zu versetzen. So setzt die Gesamtkomposition – nach der Vorstellung der Solostimmen – in dem Moment mit plötzlich angestiegener Lautstärke ein, als die Kamera das Interieur des Turmes verlässt und dem Blick von Suzy (Kara Hayward) ins Exterieur folgt.

Der Auftakt in *Moonrise Kingdom* präfiguriert somit den Aufbau des gesamten Films, in dem jede Sequenz einer musikalischen Passage gleicht und jedes einzelne Bild als Teil einer bis ins Detail ausarrangierten, großen Komposition wirksam wird. Der als Emblem ausgekleidete Leuchtturm gleicht dabei in seinen Funktionen als Orientierungshilfe und Lichtspender dem kinematographischen Projektionsapparat. Er wird als Archiv der (Leit-)Motive inszeniert, die im Laufe des Films als »Variationen«⁵⁸ ins Bild treten werden.

Henry Purcells Thema erklingt in einem zweiten Crescendo, als Suzy von einem Brief auf- und direkt »in die Kamera« blickt.⁵⁹ Anschließend legt sie den Brief in eine Schachtel, auf der in großen Lettern »private« geschrieben steht (Abb. 5.11). Wenngleich die Schachtel später von Suzys Mutter (Frances McDormand) gefunden wird (Abb. 5.12) und in einer Rückblende die Entwicklung der Fluchtpläne von Suzy und Sam (Jared Gilman) sichtbar wird, birgt sie an dieser Stelle einen verschlossenen Raum, der sich komplementär zum Emblem der Erleuchtung verhält. Suzys Blick verweist auf einen unsichtbaren Bereich jenseits der Einstellung. Die Box wirkt zentripetal, indem sie ein (privates) Mysterium in die Diegese einführt,

56 Die erste Einstellung des Hauses zeigt ein Stickbild des Leuchtturmhauses (*Moonrise Kingdom*, US 2012, 0:00:38, R.: Wes Anderson), daraufhin eine Bucht (0:02:36, vgl. 0:02:17), Captain Sharps Leuchtturm (0:02:50, vgl. 0:09:23, 0:48:03 und 1:24:50), Fort Lebanon (0:02:58, vgl. 1:03:14 und 1:26:05) und St. Jack's Church (0:03:24, vgl. 1:25:34). Siehe auch die Überblendung von einem Bild zum Setting, mit welcher der Film endet (1:23:22–1:23:32).

57 Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, S. 38: »A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties.« (Hervorhebung im Original).

58 *Moonrise Kingdom* (2012), 0:01:37–0:01:42: »These smaller pieces are called variations, which means different ways of playing the same tune.«

59 Zum »Blick in die Kamera« siehe Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile 1988, S. 8–27.

während Suzys Blick auf ein ›hors-champ‹ verweist.⁶⁰ In dieser Gegenüberstellung konsolidiert der räumliche Einschluss den Blick mit einem unsichtbaren Außen. Mit der direkten Adressierung des Publikums über Suzys Blick fällt die »vierte Wand«⁶¹ der Illusion des abgeschlossenen diegetischen Raumes und wird durch die metaleptische Instanz erweitert. »Im Unterschied zu den sprachlichen, das heißt gesprochenen oder geschriebenen Adressierungen ist die Adressierung durch den Blick *reflexiv*. Sie bewirkt einen Spiegeleffekt besonderer Art.«⁶²



Abb. 5.11: Suzy erhält einen Brief von Sam. | Abb. 5.12: Ihre als privat gekennzeichnete Kiste wird geöffnet.

In *Moonrise Kingdom* wird diese »Wand« jedoch bereits durch Brittens Musik als maßgebliches reflexives Ordnungsprinzip unterlaufen. Der audiovisuelle Raum des Films entfaltet sich in der konkreten räumlichen Situation der Rezeption und verschiebt im Fall von *Moonrise Kingdom* die Trennlinien des visuellen Dispositivs in einen klanglichen Raum, der in der Architektur jenseits des Bildträgers entsteht. In diesem Zusammenhang wird die synchronisierte Diegese zum Spiegelbild für einen Resonanzraum.⁶³

60 Ihr Blick richtet sich auf die Affäre ihrer Mutter (0:14:15–0:14:50), Sam, kurz bevor sie sich treffen (0:16:10), ein Reh, von dem sie annimmt, dass es davon weiß, beobachtet zu werden (0:22:32–0:22:45), ihre Verfolger (0:33:25–0:33:33) und Sam, der ihr in der letzten Szene verspricht, am darauffolgenden Tag zurückzukehren (1:22:30–1:22:59).

61 Denis Diderot fordert in seinem *Discours sur la poésie dramatique* 1758 eine Form des »geschlossenen Dramas« und spricht sich gegen die Adressierung des Publikums durch Schauspieler aus. Denis Diderot, »De la poésie dramatique«, in: *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique. Tome II*, Paris: La Veuve Duchesne und Delalain 1771, S. 229–394, hier S. 301: »Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez [sic!], ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existoit [sic!] pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du Parterre. Jouez comme si la toile ne se levoit [sic!] pas.«

62 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller, Münster: Nodus 1997, S. 31 (Hervorhebung im Original).

63 Mehr zum »Resonanzraum« in Kapitel 9.

5.4 Relais im sozialen Raum

In *Moonrise Kingdom* erscheint die Handlung im Bild, die Motivation für diese Handlung, die Begierden und Ängste, untersteht jedoch einem Topos der Unsichtbarkeit, der mit dem Motiv der Box als »Relais«⁶⁴ auf diegetischer Ebene in Verbindung steht. Rhetorik und Handlung folgen einem unpersönlichen Pathos, während die Figuren (nicht zuletzt durch ihre pragmatischen Handlungen) emotional distanziert auftreten. Bevor Suzy und Sam im gleichen Bildraum aufeinandertreffen, wird ihre Beziehung über Objekte eingeleitet, die eine Verbindung zwischen den beiden Figuren herstellen. Diese Objekte werden weder symbolisch aufgeladen, noch beschränkt sich ihre Bedeutung auf eine Metapher. Stattdessen entfalten sie im filmischen Verlauf eine eigene Logik, die sie zum Motiv werden lässt. In diesem Zusammenhang erhält das Motiv eine besondere Beziehung zum Filmraum und zu den Figuren, die es zueinander in Relation setzt.

Im Verweis auf eine Kiste, deren Inhalt von der geheimen Verbindung eines Paares zeugt, dessen Verbindung nicht gewünscht ist und das deshalb aus der Gesellschaft zu fliehen versucht, hat *Moonrise Kingdom* einen prominenten Vorgänger. In Terrence Malicks *Badlands* (1973) lassen Kit (Martin Sheen) und Holly (Sissy Spacek) eine Schachtel in die Luft steigen, die sie an einem Ballon befestigt haben.

Kit made a solemn vow that he would always stand beside me and would let nothing come between us. He wrote this out in write and put the paper in a box with some of our little tokens and things, and sent it off in a balloon he found while on the garbage trail. His heart was filled with longing as he watched it drift off. Something must have told him that we never lived these days of happiness again. That they were gone forever.⁶⁵

Mit dieser Kapsel, deren tatsächlicher Inhalt im Film nur im Voice-over beschrieben, aber nicht gezeigt wird, eröffnet sich ein unsichtbarer Raum, in dem angeblich die Essenz der Handlungsmotivation lokalisiert ist. Hier erscheint ein reflexiver Raum, der sich durch seine Geschlossenheit zwischen dem diegetischen Raum und dem Auditorium befindet und erst im Prozess der Rezeption Gestalt annimmt. Dieser Raum zeugt von einer Idylle als Gegenentwurf zum weiteren

64 In Anlehnung an Christian Metz, der die Adressierung des impliziten Publikums nicht in der Relation zu einem diegetischen Objekt, sondern zu einem diegetischen Publikum herleitet. Metz, *Die unpersönliche Enunziation*, S. 33: »Der Übergang zur Adressierung vollzieht sich mit Hilfe eines zur Geschichte gehörenden Relais (wiederum ein diegetisches Publikum). Vor allem, und darauf kommt es mir an, hat sie sich mühelos mitten in einer ›objektiven‹ Sequenz eingenistet, die vollkommen mit dem fiktionalen Ablauf verwoben ist.«

65 *Badlands* (US 1973, R.: Terrence Malick), 0:14:40–0:15:07.

Handlungsverlauf des Films, in dem Kits Mord an Hollys Vater am Anfang einer Serie von Morden steht.

Jacques Rancière hat am Beispiel von Nicholas Rays *They Live by Night* (1948) auf eine besondere Ordnung des Raumes im Filmraum verwiesen, welche die Diskrepanz zwischen der Gestaltung des Filmraumes und der einzelnen Einstellung berücksichtigt. Er charakterisiert damit eine räumliche Struktur, deren Segmente in der Montage gegenübergestellt werden, und die ich in einem zweiten Schritt in Bezug zur vermittelnden Rolle des Motivs (in diesem Fall das Schmuckkästchen einer Armbanduhr) setzen werde. Rancière konzentriert sich auf das junge Paar, Keechie (Cathy O'Donnell) und Bowie (Farley Granger), dessen tragische Rolle in einer unwirtlichen Welt bereits mit einem Untertitel vor dem eigentlichen Film beschworen wird: »This boy and this girl«, heißt es dort, »were never properly introduced to the world we live in.«⁶⁶ Während die Kapsel in *Badlands* einen metaphorischen Raum in Szene setzt, entwirft Nicholas Rays *They Live by Night* mit Hilfe eines kastenförmigen Relais einen buchstäblichen Gegenraum, der sich zunächst in der Montage unterschiedlicher Kadrierungen desselben architektonischen Raumes ankündigt. Als sich Keechie und Bowie das erste Mal sehen, treten sie in ein intimes Verhältnis, obgleich sie sich in dem engen Raum nicht allein, sondern in der Gesellschaft von Bowies kriminellen Komplizen befinden. Gerade aus ihrer Haft ausgebrochen, finden die drei Verurteilten Unterschlupf in der Hütte von Keechies Vater. Trotz der Enge in diesem Zimmer entsteht kein Augenkontakt zwischen den zwei jugendlichen Protagonisten. Allein die Kadrierung setzt die beiden in einen separaten Bildraum, der im Kontrast zu dem sie umgebenden Raum des Zimmers steht. Im Vergleich zur Romanvorlage von Edward Anderson (*Thieves like Us*, 1937) beschreibt Rancière die Szene als Zusammenstellung von zwei inkompatiblen Räumen: die Verbindung zwischen den beiden jugendlichen Protagonisten auf der einen, Bowies Assoziation mit zwei Kriminellen auf der anderen Seite. Dabei doppelt die Montage den Konflikt im Raum der Hütte durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Parkkonstellationen.

Dans le continuum narratif et linguistique du récit réaliste, la mise en scène a ainsi opéré une cassure. Dans le seul espace de cette chambre encombrée, elle a logé deux espaces et deux relations incompatibles. Et la structure narrative du film ne sera que le développement de cette coexistence des incompatibles, construite à contresens du livre fidèlement adapté, en six plans dont la durée totale ne passe pas trente secondes.⁶⁷

66 *They Live by Night* (US 1948, R.: Nicholas Ray), 0:00:10–0:00:28.

67 Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil 2001, S. 132.

Anders als im Schematismus der flüchtigen Klimax einer leidenschaftlichen Kusszene setzt diese intime Rahmung eine kategorische Unterscheidung zwischen dem glücklichen Leben eines jungen, rechtschaffenen Paares und einem kriminellen Leben, das einen fatalen Ausgang nimmt. Die Szene führt eine Dichotomie in den Filmraum ein, die zwei Lebensentwürfe kontrastiert und sich maßgeblich durch den gesamten Film zieht: auf der einen Seite das Leben eines berüchtigten Verbrechers, dessen Taten und Verurteilung schwarz auf weiß in Zeitungen erschienen sind und das deshalb bereits der Vergangenheit angehört,⁶⁸ und auf der anderen Seite eine Zukunft als rechtschaffener Ehemann.

Nachdem die beiden ihren alten Lebensumständen entflohen sind und in einer kleinen Kapelle geheiratet haben, erliegt das Paar schließlich seinem Schicksal, als ein Klempner die Schatulle der Armbanduhr erkennt (Abb. 5.14), die Bowie für Keechie gekauft hatte (Abb. 5.13). Die Aufschrift auf diesem Gehäuse bringt Bowie mit dem Ort Zelton und dem dort von ihm verübten Banküberfall in Verbindung. In der Folge begeben sie sich auf eine Flucht, die erst mit Bowies Tod endet.



Abb. 5.13 & 5.14: Die Schatulle von Keechies Armbanduhr.

Die von Rancière beschriebene Szene in der Hütte untersucht die Rahmung im architektonischen Raum. Keechies Uhr und das zugehörige Etui hingegen übertragen diese im Raum präfigurierte Dichotomie in eine Metaphorik der Synchronizität. Zunächst erscheint die Uhr lediglich als Zeichen der Verbindung,⁶⁹ die sich vorab in der Kadrierung abgezeichnet hat. In den Momenten, in denen die beiden allein sind, fragt Bowie wiederholt nach der Zeit auf Keechies Uhr.⁷⁰ In diesen

68 Zeitungen spielen eine entscheidende Rolle in *They Live by Night*. Mittels der Tageszeitung erhalten die Charaktere sowohl eine Vergangenheit (0:07:49–0:09:38, 0:33:44–0:34:11 und 0:53:11–0:53:25) als auch eine Zukunft (0:15:06–0:15:36).

69 Vgl. Ria Banerjee, »Economies of Desire. Reimagining ›Noir‹ in ›They Live by Night‹«, in: Steven Rybin und Will Scheibel (Hg.), *Lonely Places, Dangerous Ground. Nicholas Ray in American Cinema*, Albany: State University of New York 2014, S. 29–39, hier S. 37.

70 *They Live by Night* (1948), 0:34:50–0:35:12, 0:40:05–0:40:20 und 0:58:48–0:59:17.

Momenten ist weniger die tatsächliche Uhrzeit entscheidend als die Versicherung einer gemeinsamen Zeit, die sie gleichermaßen synchronisiert und isoliert.

Wie Wolfgang Schivelbusch in seiner *Geschichte der Eisenbahnreise* dargelegt hat, wird Zeit bis ins 19. Jahrhundert als lokale Zeit wahrgenommen.⁷¹ Zeit definierte sich durch den Höchststand der Sonne und somit durch die geographische Lage. Die Verknüpfung der Zeitbestimmung mit der geographischen Länge führte zu individuellen Ortszeiten. Der Ausbau des Eisenbahnstreckennetzes und die damit einhergehende »Verkleinerung des Raumes«⁷² führte schließlich zur Vereinheitlichung der Zeit, die zunächst jede Bahngesellschaft für sich festgelegt hatte, bevor sie vereinheitlicht und schließlich 1880 in England, 1893 in Deutschland und erst 1918 in den USA offiziell als allgemein gültige Standardzeit eingeführt wurde.⁷³ Wenn Keechie und Bowie Automobile für ihre Flucht nutzen, ersetzen sie dieses einheitliche Zeitmodell durch eine individuelle Zeitmessung, die auf Intervallen – einer Strecke in einem bestimmten Zeitraum – basiert.⁷⁴ Keechie und Bowie erschaffen sich einen Zeit-Raum – einen exklusiven Raum, in dem sie eine gemeinsame Zukunft imaginieren –, der sie vom Einflussbereich von Bowies Komplizen und der sie verfolgenden Justiz räumlich isoliert.

Als Bowie Keechie verlässt, um ein letztes Verbrechen zu begehen, nennt sie ihm, auf seine Frage hin, die Uhrzeit, zu der sie die Kapelle betreten hatten, um zu heiraten. Die Zeitangabe dient ihnen weniger zur Messung von Entfernungen als der Bemühung, ein erlebtes Glück stillzustellen und vor einer tragischen Zukunft zu bewahren. Durch die Mise en Scène im Filmraum erhält das Paar eine eigene Synchronisation, die sie von der erzwungenen Asynchronizität zu ihrer Umwelt (»never properly introduced to the world we live in«) abgrenzt. Damit unterscheidet sich die Frage nach der Uhrzeit in *They Live by Night* fundamental von einem allgemeingültigen Zeitverständnis und steht für eine »Raumzeit«⁷⁵, deren symbolischer Gehalt im Motiv der Uhr lokalisiert ist. Wie in Yasujirō Ozus *Tôkyô monogatari* (1953), an dessen Ende Sukichi Hirayama (Chisû Ryû) seiner Schwiegertochter Noriko (Setsuko Hara) die Taschenuhr seiner verstorbenen Frau in einem Kästchen überreicht, dient die Uhr aus dem Kasten hier nicht als Indikator der Zeit,

71 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1989.

72 Ebd., S. 35.

73 Vgl. ebd., S. 44 f.

74 Ihre historischen Vorbilder Bonnie und Clyde nutzten das berühmte V8-Modell von Ford zu Zeiten der Großen Depression, um auf schnellem Wege dem jeweiligen exekutiven Zuständigkeitsbereich einer noch unorganisierten amerikanischen Strafverfolgung zu entkommen.

75 Michail M. Bachtin, *Chronotopos* [1975], übers. von Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 7.

sondern sie markiert eine Entwicklung, die sich im Bildraum und im zeitlichen Verlauf des Films, vor den Augen der RezipientInnen, abgespielt hat.

Eingeschlossene Räume wirken im Film nicht nur in der Gestalt diegetischer Objekte, die durch ihre wiederholte Präsenz zu Motiven werden. Über die Konstruktion eines dreidimensionalen Bildraumes, Bewegung im Bild oder die Montage erhält auch das Filmbild räumliche Tiefe. Vor diesem Hintergrund erscheinen Schachteln, Kisten und Boxen als Einschlüsse in einem räumlichen Einschluss, dessen Grenzen an der Kadrierung des Filmbildes verlaufen.

Spiele der Filme von Jacques Tati mit der Gegenüberstellung von segmentierten Bildflächen, entwerfen die Filme von Wes Anderson mittels der Modellbauten im Film *Ensembles*, welche die filmische Raumkonstruktion reflektieren. Beide Male wird der diegetische Raum als Assemblage entworfen, durch die – unabhängig vom architektonischen Raum – Bildflächen im Filmbild zueinander in Relation gesetzt werden. Wenn der Filmraum in diesem Sinne als Ensemble räumlicher Einschlüsse beschrieben werden kann, fungiert das Motiv der Box als Relais zwischen den Bildräumen – wie am Beispiel von Nicholas Rays *They Live by Night* gezeigt wurde.

Welche Wirkung das daraus entstehende relative System entfaltet, wird weiterhin mit besonderer Berücksichtigung der Dimension der Zeit zu untersuchen sein. Zuvor soll jedoch die Verflechtung diegetischer Ebenen näher bestimmt werden, um zu überprüfen, welche Funktion die entsprechenden narrativen Ebenen im filmischen Verlauf erhalten können.

