



Cut!

Von der Praxis der Grammatologie. Skripturalität in David Finchers SE7EN (1995)

Alessandro Barberi

Alessandro Barberi unterzieht David Finchers Serial-Killer-Film SE7EN (1995) einer eingehenden praxeologischen und grammatologischen Analyse und zeigt so, dass selbst ein (fehlender) Querstrich auf der Leinwand zwischen Sinn und Wahnsinn bedeutsam ist. Dabei ist es vor allem das Paradigma der Hand, der Handarbeit und der Handschrift, das es möglich werden lässt, vom Titel weg und im ganzen Film auf der Leinwand eine Theorie der Handlungsorientierung zu isolieren, die medienpädagogisch von Bedeutung ist.

Cut! On the practice of grammatology: Scripturality in David Fincher's SE7EN (1995). Alessandro Barberi submits David Fincher's serial killer film SE7EN (1995) to a detailed praxeological and grammatical analysis, showing that even a (missing) dash on the screen may be significant for reason and madness. Here, it is mainly the paradigm of the hand, of manual work and handwriting that allows us to isolate a theory of action orientation that is significant for media education, starting with the title and across the whole film on screen.

Das Kino ist ein Blick, der unseren ersetzt,
um uns eine Welt zu geben, die unseren Wünschen entspricht [...]/
le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre
pour nous donner un monde accordé à nos désirs.

Michel Mourlet: *Sur un art ignoré* (1959 – Nr. 98 der *Cahiers du cinéma*)

das kino beruht
wie das christentum
nicht auf einer historischen wahrheit/
es erzählt uns eine Geschichte
und sagt uns
ab sofort: glaube

le cinéma
comme le christianisme
ne se fond pas
sur un verité historique/
il nous donne un récit
une histoire
et nous dit
maintenant : crois

Jean Luc-Godard: *Histoire(s) du cinéma* (1998)



I wanna fuck you like an animal
 I wanna feel you from the inside
 I wanna fuck you like an animal
 My whole existence is flawed

You get me closer to God
 Through every forest, above the trees
 Within my stomach, scraped off my knees
 I drink the honey inside your hive
 You are the reason I stay alive.

Nine Inch Nails: *Closer (Precursor)*,
 Album: *The Downward Spiral* (1994)

Lang ist der Weg und beschwerlich,
 der hinaus ins Licht führt aus der Hölle. –
 Long is the way,
 And hard that out of Hell leads up to light.

John Milton: *Das verlorene Paradies*/
Paradise Lost

1. Prequel(s) – Von Serien und Mördern im Film

In the beginning
The Lord made the Earth
The Heavens the hills and the seas
Then He created
The sun and the stars
The land the blue the trees.

He made all creatures
That lived in the earth
And taught them to live by His plan
Then as He rested
The Lord sanctified
The Seventh day for man.

The Statler Brothers: *In the Beginning*,
Album: *In the Holy Bible: Old Testament* (1975)

Das wird ganz sicher kein Happy End geben. [...] –
This isn't going to have a happy ending.

Detective William Somerset/Morgan Freeman

Neben Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991) zählt David Finchers *SE7EN* (1995) zu den ästhetischen Meisterwerken einer Filmgattung, die im Kriminaldispositiv der Moderne am Ende des ausgehenden 20. Jahrhunderts dem (verbrecherischen) Anderen der (gesetzlichen) Normalität in der pathologischen Brutalität des Serienmordes buchstäblich auf der sich versporenden Spur sind. Nach Hitchcocks *Psycho* (1960) oder auch John Carpenters *Halloween* (1978) – um hier nur zwei standardsetzende frühere Genrebeispiele zu geben – setzt am Beginn der 1990er Jahre etwa mit Rémy Belvauxs *Man Bites Dog* (1992), Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994) oder John Amiels *Copycat/Copykill* (1995) ein Serial-Killer-Boom in der Filmgeschichte ein, der von *SE7EN* (Fincher 2011) über

Mary Harrons *American Psycho* (2000), Tarsem Singhs *The Cell* (2000), Patty Jenkins *Monster* (2003), Bruce A. Evans *Mr. Brooks* (2007) bis zu den Fernsehserien *Dexter* (2006–2013) oder *Hannibal* (2013–2015) reicht, um hier nur einige wenige zu nennen (vgl. die Liste von Serial-Killer-Filmen auf [Wikipedia](#)). David Fincher selbst ist in jüngerer Zeit dem Genre mit *Zodiac* (2007) genauso treu geblieben, wie mit *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), einem Remake des ersten Teils der schwedischen Verfilmung der Millennium-Trilogie (2009) von Stieg Larson (Basaran 2013). Gegenwärtig (November 2017) läuft auf Netflix die erste Staffel der Serie *Mindhunter*, welche die Geschichte der in diesem Zusammenhang äußerst wichtigen *Behavioral Science Unit* des FBI von den 1970er Jahren her aufrollt. Fincher war als *Executive Producer* beteiligt und führte bei den ersten und letzten zwei Folgen Regie.

Damit ist nur cursorisch auf einen cineastischen Raum verwiesen, in dem es permanent um die durchaus reale Grenzerfahrung von Normalität und Pathologie (Canguilhem 1974) geht und der absolute *Villain* in (s)einer extremen Form und dunklen Souveränität das Andere unserer Gesellschaften und Kulturen markiert, um uns aus dieser für NormalbürgerInnen unmöglichen Position die physische Gewalt der Vernichtung im zivilen Raum vor Augen zu führen, indem er die Grenze von Leben und Tod überschreitet und somit symbolisch atavistische Macht akkumuliert. Das Es des Bösewichts sagt dabei alles über unsere symbolische und damit sublimierte Gewalt im Leben aus und bringt uns so in die Nähe der Erkenntnis und der Wahrheit, dass im Menschen und nur im Menschen eine teuflische Bestie lauert (Müller 2010; vgl. zum polizeilichen Hintergrund in den USA: Ressler/Shachtman 2001).

So ist – in den Romanen von Thomas Harris und den Verfilmungen von Michael Mann, Jonathan Demme, Ridley Scott et al. – schon Dr. Hannibal Lecter unser aller Lektor in Psychiatrie und Psychopatholo-

gie des Kannibalismus, heißt er doch vom Script weg in *Manhunter* (1986) tatsächlich *Dr. Lecktor* und trägt so – nach Lacan – mit seinem Titel den (akademischen) Herren- und Meisterdiskurs (S1) wie Dr. Mabuse oder Prof. Moriarty ... der Verbrecher als *Homo academicus*, der *Homo academicus* als Verbrecher. Auch Finchers *John Doe* steht – als Herr Österreicher, Max Mustermann oder Otto Normalverbraucher – für unser aller Unbewusstes, nachdem klar sein könnte, dass die aristokratische Herren- und die bürgerliche Doppelmoral ihrerseits – nach Bourdieu klassenspezifisch – hochgradig unmoralisch ist und eine diesbezügliche „Amoralität“ durchaus auch ethische Züge tragen kann, wenn sie etwa das Verlogene an elitären und repressiven Moralvorstellungen der Unterdrückung revolutionär aufsprengt. Diese Polarität kennzeichnet das Narrativ von SE7EN zutiefst, wodurch der gesamte Film nach wie vor als psychologische oder kultursoziologische Tiefenanalyse unserer Gesellschaften und Kulturen gefasst werden kann. Denn der Platzhaltername *John Doe* steht im angelsächsischen Raum spätestens seit dem 17. Jahrhundert für fiktive oder nicht identifizierte Personen und dabei auch für *Jedermann* (Hofmannsthal 2016) ...

2. Establishing Shot – Methodisches: Von der Schrift und dem Schreiben (concerning fr. *écriture*)

I cover the waterfront
I'm watching the sea
Will the one I love
Be coming back to me?

Billie Holiday (mit Teddy Wilson): *I Cover the Waterfront* (1941)

Selbst Spuren die vielversprechend sind,
führen gewöhnlich nur zu anderen Spuren.–

Even the most promising clues
usually only lead to others.

Detective William Somerset/Morgan Freeman

Insofern sei von Beginn an methodisch – und in diesem Beitrag vor allem hinsichtlich der Skripturalität von und in *SE7EN* – in aller Kürze vorweggenommen, dass die Diskussionen und Rezeptionen der französischen Wissenschaftsgeschichte uns – etwa zwischen Jacques Derrida (1972, 1992), Pierre Bourdieu (1976) und Gilles Deleuze (Deleuze 1997a, 1997b) – vor Augen führen, dass es – auch und gerade in der Filmanalyse – einer Synthese von spurenfokussierender *Grammatologie*, spurenkontextualisierender *Praxeologie* und spurenanalytischer *Bildanalyse* im Sinne des Bewegungs- und Zeitbildes braucht. Dies liegt parallel zu den Übersetzungsmöglichkeiten des französischen Begriffs der *écriture*, der sowohl mit (grammatologischer) /Schrift/ als auch mit (praxeologischem/pragmatistischem) /Schreiben/ übersetzt werden kann (Certeau 1991).

So stehen schon Titel, Schriftart und Design der fünf Buchstaben von /SE7EN/ nicht in einem gesellschaftlich neutralen Raum reiner ästhetischer Formen, sondern wurden ganz konkret vom grandiosen Gra-

fikdesigner und Titelsequenzspezialisten Kyle Cooper (Gibson 2004) für diese Produktion entworfen und umgesetzt, was ob des Erfolges für den Aufbau seiner Firma *Prologue Films* keinen Nachteil bedeutete (vgl. die beeindruckende Zusammenstellung aller von Cooper produzierten Titelsequenzen: <http://www.prologue.com/projects#titles>). Kurzgefasst: Bis zu einem Buchstaben, einem (fehlenden) Querstrich oder einem Interpunktionszeichen in einem Filmtitel sind es die ästhetischen Formen und praktischen Gestaltungen konkreter AkteurInnen, die selbige in einem gegebenen Produktionsfeld (Marx/Bourdieu) herstellen und medial spezifiziert mit Bedeutung aufladen. Die Derridasche *Grammatologie* kann so über dieses einfache Argument mit Bourdieus *Praxeologie* und Deleuzes *Bildanalyse* verbunden werden, da auch eine Letter in einer filmischen Titelsequenz in diesem Sinne als Bild hergestellt wurde und (film-)semiotisch *sichtbar* ist, eben *weil* sie unter bestimmten Produktionsbedingungen skizziert, modelliert, umgesetzt und damit *produziert* wurde. Insofern lässt sich auch das klassische Verhältnis von Sprache und Kino neuartig fassen (Metz 1977). Dabei ist SE7EN auch ein herausragendes Beispiel für die *mise en scène* eines Investigationsdispositivs, indem es immer um die Wahrheit des Films bzw. die Wahrheit im Film geht (Ballhausen/Barberi 2013), wenn die *Histoire(s) du cinema* (Godard 1998) untersucht werden.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, kann gerade SE7EN als empirische Gegebenheit unter Beweis stellen wie die Buchstäblichkeit der Schrift und des praktischen Schreibens bzw. Lesens vom Script Andrew Kevin Walkers (Boone 2016; Walker 1992, 1994) und der Titelsequenz Kyle Coopers weg die gesamte Ästhetik des Films bestimmt. Sie ist es auch, die das Verhältnis der (identifizierbaren) Detectives David Mills und William Somerset zum (anonymen) John Doe und mithin das gesamte polizeiliche und kriminelle Dispositiv des Films und der in ihr inszenierten, verregneten Stadt durchzieht (zu einer näheren tropologischen Analyse der Personen in SE7EN

vgl. [Scott 2005](#)). Skripturalität ist insofern in *SE7EN* aus medientheoretischer Sicht ein eminenter Handlungsträger: Denn Schreiben, Schrift und praktisch genutzte Schreibutensilien (Papiere, Stifte, Kugelschreiber, Bücher, Notizblöcke, Fotografien, Hefte, Schreibmaschinen, Computer etc.) spielen auch in den *minor details* der Stadtinszenierung eine eminente Rolle, um die permanente Präsenz der Zahl *Sieben* zu stützen und zu verlängern. Denn nicht zuletzt begleiten wir William Somerset buchstäblich vom Anfang bis zum Ende durch die letzten sieben Tage seiner Polizeikarriere, was nach dem amerikanischen Rentensystem auch bedeutet, dass er 67 Jahre alt ist und bald 70 sein wird. So übersteigt ob dieser breiten semiotischen Aufladung der *Sieben*, deren Bedeutung fast schon mythische Qualität besitzt, durch die Multiplizität der kinematografischen Verfahren das rein Individuelle, wie auch Valerie Allen festgehalten hat:

The repeated motif of the number seven in minor details (Somerset's dinner date with Mills and his wife Tracy and Doe's delivery of the head-in-the-box are both scheduled for seven o'clock) persistently reminds the viewer of a pattern larger than any individual that draws to completion. ([Allen 2010](#): 1152)

Dabei wird bereits in der einschneidenden Schriftsetzung des Filmtitels *SE7EN* eine diabolische Umkehr eingeschrieben, die am Schluss auch vom Abspann auf den Punkt gebracht wird. Denn erst ganz am Ende wird der Name und die Identität des Schauspielers Kevin Spacey – der den John Doe, den Jedermann spielte – allererst *sicht-* und *lesbar* und die skripturale Kaskade der *Credits* läuft – den üblichen Seh- und d. h. Lesegewohnheiten diametral entgegengesetzt – verkehrt herum von oben nach unten über die Leinwand, um David Bowies verstörendes *The Heart's filthy Lesson* zu unterlegen

...

3. Title – Semantische Mehrdeutigkeiten: die fünf Titelgrafeme von SE7EN

Speaking of happiness
Where did it ever go
Did it leave with your caress
And the tenderness I used to know

Or is it right before my eyes
Like a blessing in the skies
Speaking of happiness
Why don't we try it one more time.

Gloria Lynne: *Speaking of Happiness*, Single (1966)

Verrecke Dante, verdammte dichtende Schwuchtel,
verdammtes Stück Scheiße, fuck you [...] –
Fucking Dante, goddamn, poetry-writing faggot,
piece of shit, motherfucker [...] –
Detective David Mills/Brad Pitt

Im *Script* von *SE7EN* und dann vom Vorspann weg findet sich ein polysemantisch besetztes Paradigma des filmischen und/als skripturalen *Schnitts*, das die düstere, apokalyptische und schneidende Härte von Finchers Ästhetik schon in der Buchstäblichkeit des Titels unterstreicht. Denn das auch im Marketing zum Film breit verstreute Ausschreiben und Einschneiden der Zahl Sieben /7/ anstelle des /V/ markiert von Beginn an die traditionell zwischen dem Positiven und dem Negativen pendelnde ethische Umkehrung des Guten (die göttliche Moral) in das Böse (die diabolische Amoral). Dabei bricht dieser teuflische und zerfetzende skripturale Grundton (für die RezipientInnen auf den bzw. im ersten Blick *unbewusst*) mit der numerologischen Denotation der ausgeschriebenen Zahl /SEVEN/ ein, um die fünf Lettern des Titels von Beginn an in die semantische Spannung

von vornehmlich drei Interpretationsebenen zu stellen, die alle bis hin zum dunklen und weltverkehrenden Ende des Films syntagmatisch durchgearbeitet werden.

Denn in den fünf Grafemen des englischen */SE7EN/* bündeln sich *erstens* die symbolische Bedeutung der Zahl *Sieben* (Seven), die als vierte Primzahl in verschiedenen Kontexten immer wieder mit dem Phänomenbereich des Tabus und des Tabubruchs verbunden wurde und unter anderem im biblischen Schöpfungsmythos für die Zeit einsteht, die Gott zur Schaffung der Welt benötigte. Die Buchstaben des Titels markieren dabei auch – für den gesamten narrativen Filmverlauf – den semantischen Streuungsraum der sieben Todsünden im religionssoziologischen (und damit christlich-theologischen) Aufeinanderprallen von (amerikanischem) Protestantismus/Puritanismus sowie (europäischem) Katholizismus und nehmen die gesamte Handlung vorweg (Weber 2010).



Abb. 1: David Fincher, SE7EN – TC: 01:33:26.893

So werden in eben dieser Filmhandlung die vom Titel vorgegebenen Todsünden an (fünf der) sieben Torte(n) in dunkelroter Schrift vorgefunden und symbolisieren mithin eine Anklage hinsichtlich der Sündhaftigkeit der „normalen“ Welt, in der etwa die Schönheit eines Models in den Hochmut und die Eitelkeit (*PRIDE*) kippt.

Dieses Schriftparadigma setzt sich beispielsweise auch auf einer Tafel im Großraumbüro der Polizei um (wobei das kleine Büro von Mills und Somerset die Nummer /714/ trägt), wo die sieben Todsünden mit Kreide *angeschrieben* und – eine nach der anderen – quer *durchgestrichen* werden (was auf dem Filmposter mit sieben roten Schrägstrichen von rechts oben nach links unten durch die ausgeschriebenen Todsünden vorweggenommen wurde):

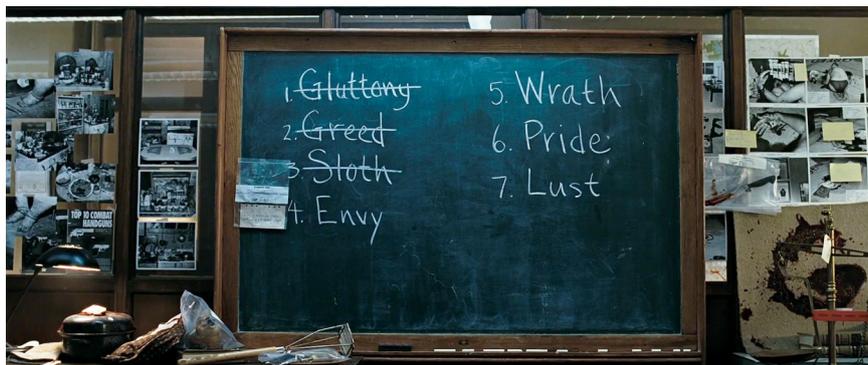


Abb. 2: David Fincher, SE7EN – TC: 01:01:54.920

Dabei stehen auch diese Quer- oder Durchstriche an der Tafel für ein vom Titel vorgegebenes semantisches Pendeln und Oszillieren von Gut und Böse, weil der Serienmord erst genau dann zum Abschluss kommen wird, wenn der sündhaften Stadt und ihrer untergehenden Kultur nachgewiesen wurde, auch theologisch und ethisch für jede der sieben Todsünden ein evidentes und leibhaftiges Beispiel zu lie-

fern. Im Übrigen hatte der Drehbuchautor Andrew Kevin Walker, der am Beginn einen Chameo-Auftritt als Leiche hat, freilich New York im Sinn, was am Set indes bis auf einen einzigen – wiederum schriftlichen – Hinweis (die roten Lettern von /New York Pizza/ am Hollywood Boulevard bei TC: 01:05:13.576) aus dem Produktionsfeld geschoben wurde. Die *Location Scouts* liefen dabei durch Kalifornien, wo SE7EN dann auch abgedreht wurde. So steht das Set der „Engelsstadt“ Los Angeles – und am Ende der kalifornische Teil der Mojave-Wüste auf der *West Avenue I* bei der Gemeinde Lancaster – in dieser finsternen und verregneten Inszenierung für jede (mittelalterliche oder moderne) Stadt, in der die Angst regiert (Hill 2010; Macek 1999) und die nicht von Ungefähr an Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) erinnert (Fincher 1996: 84).

Dabei zieht sich der blutrote Faden des serienmörderischen Schreibens der Sieben in folgender Reihenfolge als beschriftete Serie der Todsünden durch die (ersten fünf) Fälle und Tatorte:

1. GLUTTONY – (lt. *gula*) – Völlerei (Gefräßigkeit, Maßlosigkeit)
2. GREED – (lt. *avaritia*) – Geiz (Habgier, Habsucht)
3. SLOTH – (lt. *acedia*) – Faulheit (Feigheit, Trägheit des Herzens)
4. PRIDE – (lt. *superbia*) – Hochmut (Stolz, Eitelkeit, Übermut)
5. LUST – (lt. *luxuria/fornicatio*) – Wollust (Ausschweifung, Begehren)
6. ENVY – (lt. *Invidia*) – Neid (Eifersucht, Missgunst)
7. WRATH – (lt. *ira*) – Jähzorn (Wut, Rachsucht)

In diesem Sinne wurde dem Schriftzug /seven/ im Rahmen der Produktion etwa auf Filmpostern die rote Grafemkette /IIII II/ zugeordnet. Anton Bucher hat übrigens jüngst die Psychologie der sieben Todsünden eingehend untersucht (Bucher 2012) und jene, die es mit John Doe wissen sollten, haben aktuell eine Internetseite zu den sieben Todsünden eingerichtet ([Katholische Kirche – Erzdiözese Wien](#)).

Ausgehend von diesem psychologischen und theologischen Hintergrund (vgl. auch [Licht 2000](#)) ist es für das Dispositiv der Investigation in SE7EN entscheidend, dass Detective Somerset – ganz im Gegensatz zu Detective Mills – auf mehreren Ebenen mit (skripturalen) Insignien der Bildung – nach Bourdieu „Bildungskapital“ – ausgestattet ist, die es ihm ermöglichen, sich dem „Wahnsinn“ John Does soweit zu nähern, dass er dessen dämonische „Rationalität“ erfassen kann. So wird er bereits zu Beginn mit den *establishing shots* in seiner Wohnung mit einem Schachspiel, Büchern und einem Schreibstift ausgestattet, den er als symbolische Waffe gegen das Böse mit sich trägt wie die Polizeimarke und ein Klappmesser, das er an bezeichnender Stelle auch am Ende zum wiederholten Male ausklappen wird.

Somerset trägt dabei – wie Columbo – einen Trenchcoat aber *keine* dienstliche Schusswaffe. Um Mills katholische „Rationalität“ zu erläutern sucht er – akustisch umrahmt von den musikalischen Formen des klassischen Zeitalters der Aufklärung (Cassirer 2007) mit Johann Sebastian Bachs *Air* aus der Orchestersuite Nr. 2 in der Interpretation von Karl Muchinger mit dem Stuttgarter Kammerorchester (vgl. Fahy 2003) – für den jüngeren und unerfahrenen Mills die *Parsons Tale* als erweiterten Teil der *Canterbury Tales* (Chaucer 1982), die *Divina Commedia* (Dante 2001) und ein nicht näher bestimmtes *Dictionary of Catholicism* nächtens und (fast) allein – auch pokerspielende Nachtwächter haben Kultur – in der Polizeibibliothek heraus. Dantes *Divina Commedia* erscheint hier auf der Leinwand – und Ähnliches gilt für die Ausgabe der *Canterbury Tales* – in der wissenschaftlich in der Dante-Forschung nicht allzu sehr geachteten Ausgabe von Dorothy Sayer und Barbara Reynolds (vgl. Burt 2008: 40 und Dante 1962):



Abb. 3: David Fincher, SE7EN – TC: 00:27:27.813

Dennoch fungieren diese Bücher als Symbole für Somersets (Mills überlegenes) Wissen, wobei die Bibliothek als Ort der Lektüre auf mehreren Ebenen einen Streuraum für das Paradigma der Skripturalität als *Spur* (fr. und engl. *trace*) markiert. Denn Dantes *Divina Commedia* kann selbst als mittelalterliche Spuren-Bibliothek – und mithin als Archiv – begriffen werden und auch John Doe legt mit seinen Notizbüchern eine *library of clues* an. Jeremy Tambling hält deshalb in diesem Zusammenhang fest:

Dante's text is a Medieval library, an archive with entries to everything relevant to a Eurocentric imagination of 1300, full of clues to the Medieval universe, just as Does apartment, when it is broken into by the police, is like the library in its proliferation of clues. (Tambling: 295)

Daher ist Somersets mehrfache Verbindung zur Schrift und zu Schriftmedien von großer Bedeutung, da er z. B. den Drucker der Polizeibibliothek nutzt, um auf Papier die (vereinfachende) Visualisierung von Dantes *Inferno* für Mills, der parallel dazu mit einem leicht pornografischen Kugelschreiber in der Hand die Akten ungeduldig durcharbeitet, zu printen und in einen Briefumschlag zu stecken:

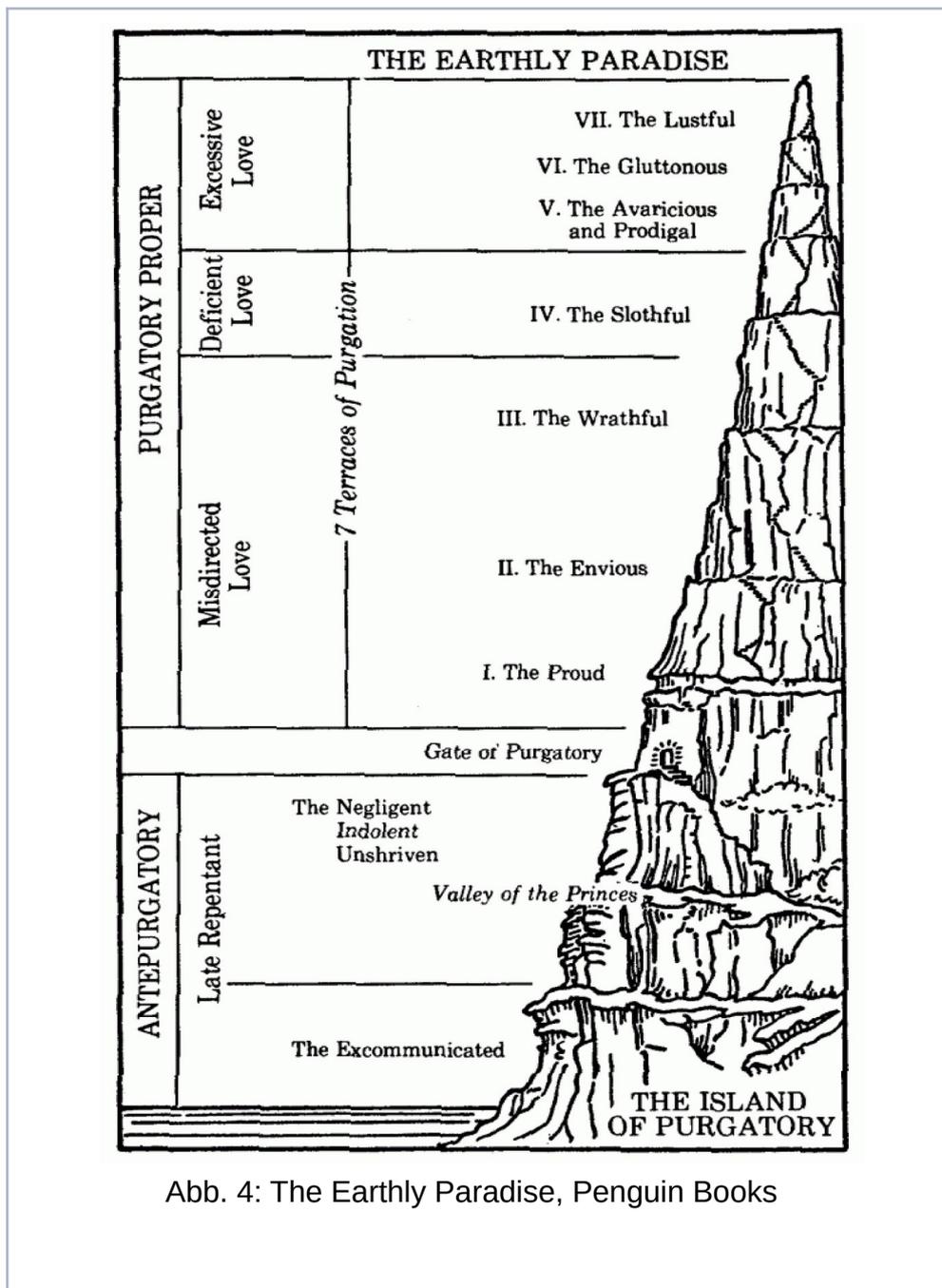


Abb. 4: The Earthly Paradise, Penguin Books

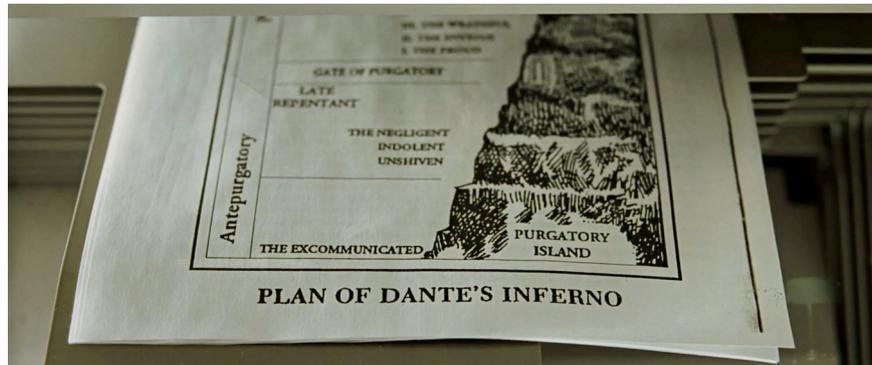


Abb. 5: David Fincher, SE7EN – TC: 00:29:00.781



Abb. 6: David Fincher, SE7EN – TC: 00:29:21.677

Demgegenüber bewirft Detective Mills die intellektuelle Komplexität von Dante mit fast allen möglichen amerikanischen Schimpfworten – dass Wort /fuck/ kommt im ganzen Film über 70 mal vor – und scheint auf den ersten Blick nicht einmal mit den diesbezüglichen *Book Summaries von CliffsNotes* zu Rande zu kommen (vgl. aktuell Roberts 2017), die er in seinem Wagen auf den Beifahrersitz wirft, um sie später in seiner Schreibtischlade vor Somerset zu verstecken und mithin vor dem gebildeten und weisen, älteren Kollegen unsichtbar zu machen:



Abb. 7: David Fincher, SE7EN – TC: 00:30:24.323

Auf allen Ebenen kollidieren mithin im skripturalen Narrativ von *SE7EN* etwa über Dante (vgl. auch Morrison 2002) mittelalterliche und moderne Rechts- und Gerechtigkeitsvorstellungen. Deshalb konnte auch Valerie Allen festhalten, dass diese Anachronismen in *SE7EN* im Grunde keine sind, weil Dantes „Mittelalter“ in dieser bzw. unserer skriptural fixierten Gegenwart eben – nicht zuletzt durch die symbolische Allgemeinheit von John Doe – nach wie vor präsent ist:

The grim 'medievalism' operative in *Se7en* relates to present reality not as discrete historical era but as an unspeakable presence within, as the presence of a retaliatory justice that modern justice no longer

allows itself officially to enjoy, as contempt for moral squalor denied by the laissez faire belief in personal choice. (Allen 2010: 1169)

Zweitens steht im Titel von */SE7EN/* die alliterative und fast differenzielle Doppeldeutigkeit von Sehen bei */SEEN/* und Sünde bei */SIN/* im objektiven Wahrnehmungsraum. Denn löscht man den Buchstaben bzw. die Zahl 7 – die durch den fehlenden in Kontinentaleuropa und Lateinamerika üblichen Querstrich der */7/* an eine Schere erinnert – aus dem Titel, schneidet oder kratzt man ihn sozusagen aus, wird deutlich, dass es im semantischen Raum von *SE7EN* von Beginn an darum geht, was im Film für die ProtagonistInnen und im Kino für die ZuschauerInnen an Sündhaftigkeit *sichtbar* (oder unsichtbar) gewesen sein wird. Haben wir nicht schon alle die sieben Todsünden gesehen? Sicher ist, wir werden alle die sieben gesehenen Todsünden gesehen haben (und sehen vielleicht doch nichts). Deshalb hat Alexander Böhnke hinsichtlich der schriftlichen Zeichenhaftigkeit des Titelgrafems */SE7EN/* luzide festgehalten:

Der Titel verweigert sich einer rein phonologischen Lesart durch die Montage des Ideogramms und verweist somit auf die Ausdrucksmaterie. Wenn man das Ideogramm aus dem Titel löst, erhält man das Wort SEEN – wenn man dann noch die Länge des Vokals kürzt, ergibt das SIN. Das Partizip Perfekt von SEE verweist dann auf die dem Medium inhärente Zeitlichkeit. (Böhnke 2003: 14)

Eine Zeitlichkeit, deren Paradigma noch vor der Titelsequenz durch Somersets Metronom eingeführt wird. Die Mehrdeutigkeit von */SEE/* und */SEEN/* wird in der sich verspürenden Spurensuche von Mills und Somerset vor allem am Tatort des zweiten Opfers, des Anwalts Eli Gould (Greed/Geiz), sichtbar, den Doe gezwungen hat, sich – im Sinne eines Zitats aus der ersten Szene des vierten Akts von *The Merchant of Venice* (Shakespeare 2012) – ein Pfund Fleisch aus dem Leib zu schneiden. Der Killer hinterlässt dabei nicht nur den roten Schriftzug */GREED/* auf dem Boden, sondern umrandet auf einer Fotografie die Augen der Frau des Mordopfers mit roten Ringen und

treibt die Polizisten damit in (s)ein paranoisches und panoptisches Blickdispositiv. Denn er lenkt die Investigation auf die Tatsache, dass nur diese Frau sehen kann, was die Detectives ohne sie *nicht sehen* können, auch wenn ihnen die roten Ringe um ihre Augen vor Augen stehen:



Abb. 8: David Fincher, SE7EN – TC: 00:19:23.621

Erst durch die Befragung dieser Frau wird klar, dass Doe am Tatort ein abstraktes Kunstwerk *umgedreht* hat, das in den Farben des gesamten Films gemalt wurde. Mit den Händen von Victor, dem dritten Opfer (Sloth/Faulheit), hat Doe Fingerabdrücke an der Wand hinterlassen, die den Schriftzug /HELP ME/ ergeben, was erst durch die Spurensicherung – das Zimmer und der Streifen werden im Neonlicht dunkelblau – sichtbar wird. Insofern ließe sich der gesamte Wahrnehmungsraum von *SE7EN* auch im Sinne Foucaults und Deleuzes als ein Dispositiv aus Sag- und Sichtbarkeiten beschreiben (Foucault 1974), das in *SE7EN* serienweise schriftlich fixiert erscheint und mit hin selbst – vor allem an den hochgradig inszenierten Tatorten – eine Art von *Tableau vivant* ergibt:



Abb. 9: David Fincher, SE7EN – TC: 00:19:16.113

Drittens schneidet die /7/ anstelle des /V/ von Beginn an in die Titelform von /SE7EN/ eine (diabolische) Drehung von fast 180 Grad in den Titel ein, die grammatologisch und d. i. mikrologisch vorwegnimmt, dass die Handlung und das Ende von SE7EN das Verhältnis von Gut und Böse grundlegend in Frage stellen und damit die Usancen des Genres umkehren werden. Jüngst hat Manon Steiner im Blick auf die 1960er Jahre nachdrücklich auf derartige Umkehrungen verwiesen, die auch tief in die soziokulturellen Reaktionsmuster der Moderne eingelagert sind. Denn von den Romantikern bis zur Jugendkultur von Rock oder (satanistischem) *Heavy Metal* ist eine solche (theologische) Umkehr(ung) mit der Subversion traditioneller Gesetzes- und Moralvorstellungen verbunden:

Die Romantiker wiederum machten Satan durch Umkehrung von Gut und Böse zu einem positiv besetzten Rebellen, wie es schon einige Gnostiker der ersten Jahrhunderte taten. Dieses Prinzip fand Gefallen in der Jugendkultur der Sechzigerjahre, dessen Manifestation sich in der neuen Welt des Rock 'n' Roll breit machte. Auch dort wollte man sich nicht mehr fügen. Während Rockmusik für den Großteil der Gesellschaft eine Bedrohung darstellte, bedeutete sie für viele der damaligen Jugendlichen eine Art Erlösung. Mit freier Liebe, wildem Le-

ben und lauter Musik kehrte der Teufel auf die Bühne der Welt zurück.
(Steiner 2016)

Dieser Logik folgt auch *SE7EN*, ein im Stil der 1940er Jahre etwa über Büroeinrichtung und Kleidung in Szene gesetztes *Period Movie*, das gleichzeitig und vom Titel weg mit Dunkelheit, Regen und glänzendem Asphalt als *Film Noir* (Leow 2016) – und kurz nach dem Tod von Kurt Cobain – mit der Ästhetik von *Grunge* und dem Seattle-Sound aufgeladen ist. *SE7EN* verwendet damit die ästhetischen Formen einer den 1990er Jahren spezifischen Jugendkultur. Dies wirkte sich auch direkt auf die Farbgebung in der Kameraführung und im Setdesign aus, die vor allem düstere Töne in Schwarz, Braun oder Beige auf die Leinwand brachten. Ein Umstand, den auch Roger Ebert in (s)einer frühen Rezension von *SE7EN* hervorgehoben hat (vgl. auch Siskel & Ebert 1995):

Although the time of the story is the present, the set design suggests the 1940s; Gary Wissner, the art director, goes for dark blacks and browns, deep shadows, lights of deep yellow, and a lot of dark wood furniture. It rains almost all the time. (Ebert 1995)

Die „Lichter dieses tiefen Gelb“ hellen die Kader allerdings erst auf, als die Detectives mit John Doe aus der regnerischen Stadt in die sonnenverbrannte Wüste fahren, um sich die Täter/Opfer von Neid (*envy*) und Jähzorn (*wrath*) zeigen zu lassen. Dies übrigens in einem Feld aus zahllosen Hochspannungsmasten, die ihrer Struktur nach mehrfach an die /7/ erinnern und die (An-)Spannung damit „elektrisierend“ erhöhen und steigern. Dabei stellt die Verwendung der Röte des Rot einen buchstäblich blutroten Faden dar, der sich – oftmals schriftlich – durch die Inszenierung zieht (zur Farbgebung im Film vgl. das wunderbare Buch von: Marschall 2005). So kulminiert dieses Rot, das andernorts auch als /EVIDENCE/ auftaucht, im Hintergrund des Schriftzugs auf jener beigen Paketbox, die Detective David Mills postalisch von der Firma CROSSTOWN EXPRESS aus der Stadt in die Wüste zugestellt wird (zur Rolle und Funktion dieser Paketbox

vgl. auch [Morrow 2015](#) und [Ponjavic 2015](#)). Die Box trägt auf rotem Hintergrund den weißen Schriftzug: PLEASE/HANDLE WITH CARE/FRAGILE. Eine marginale Blutspur auf dieser Paketbox macht nach dessen messerscharfer Öffnung durch Somerset den ZuschauerInnen langsam deutlich, dass John Doe in der roten amerikanischen Gefängniskleidung und – theologisch invertiert – von der brennenden Sonne umstrahlt wie von einem Heiligenschein am Ende jeder Detektion überlegen ist, weil er es war, der den *Final Cut* geschnitten hat. Am Ende ist das Paradies zur Gänze verloren. *Paradise Lost* (Milton 1986) ...

Zurück zum Anfang: Denn das erste visuelle Auftauchen der fünf weißen Lettern von /SE7EN/ auf schwarzem Grund ist bereits ein Symbol für die Umkehrung des gewohnten Schriftbilds (Schwarz auf Weiß). Der Schriftzug ist dabei durch eine gebrochene, zerbrochene Modellierung des Schriftdesigns gekennzeichnet, die mit der Schere des Symbols /7/ das Paradigma des Ritzens, Kratzens, Schneidens, Einschreibens und *Cuttens* einführt und den Schriftzug von /SE7EN/ im nächsten Kader sofort mit den faszinierenden Notizbüchern von John Doe grundiert, die ihrerseits nach den ästhetischen Schriftvorgaben minutiös und in monatelanger liebevoller Arbeit von Art Director Clive Piercy und Designer John Sabel hergestellt wurden:



Abb. 10: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:36.485



Abb. 11: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:37.819

Seitlich sei angemerkt, dass auch die bibliophile *DVD Platinum Edition* von SE7EN wie eines der Notizbücher von John Doe gestaltet ist und ein wunderbares *Making Of* eben dieser Notizbücher inkludiert (Fincher 2001). Ausgehend von den Schriftzeichen in diesen Büchern eröffnet das erste kinematografisch wahrnehmbare Zeichen

des Filmtitels SE7EN, der von Kyle Copper im *Grunge*-Stil so detailverliebt produziert und gescratched wurde wie der gesamte Vorspann, Buchstabe für Buchstabe eine paradigmatisch getrübte Ebene, die dann im gesamten Erzählverlauf und Set-Design von allen an der Filmproduktion beteiligten und an den verschiedenen Versionen des *Scripts* orientierten AkteurInnen ganz konkret und praktisch auf die buchstäblich syntagmatische Ebene *projiziert* wurde. Dabei geht es durchwegs um eine Intransparenz der verwendeten Zeichen, wenngleich, wie Elisabeth Bronfen festgehalten hat, *SE7EN* trotz allem dem Humanismus – im Übrigen am wieder abgedunkelten Ende des Films genau um 07:01 p.m. – verpflichtet bleibt:

So erweist sich der Kampf zwischen einer Semiotik, die von eindeutig bestimmbar, transparenten Zeichen ausgeht, und einer, die auf der grundsätzlichen Trübheit des Zeichens besteht, als der eigentlich brisante Angelpunkt in dem von David Fincher in *Seven* durchgespielten humanistischen Projekt. (Bronfen 1999: 21)

Dabei ist das verwackelte und zerkratzte Layout der gewählten Schrift mit jedem *Cut* ein sich einritzendes Orientierungszeichen der Intransparenz einer psychisch depressiven und ethisch zerstörten Welt, die uns zu Beginn auch auf akustischer Ebene von *Nine Inch Nails* in das undurchsichtige Universum von Howard Shores Score führen wird, der ebenfalls jede harmonische Beruhigung dissonant und schneidend mit verstörenden und metallischen Industrial-Sounds unterwandert und in seinem Grundton – klassisch betrachtet – ein wenig an das Ende der (aus dem Mittelalter stammenden) *Carmina Burana* von Carl Orff oder die Stilistik von Requiem erinnert (Shore 1995). Der Titel verweist damit auch von Beginn an auf die „(w)irre“ und morbide Schrift in den Notizbüchern von John Doe und mithin auch auf seine wie auf Finchers Handarbeit (vgl. noch einmal [Böhnke 2003](#); Burt 2008: 40ff.).

Wie so oft operiert mithin die (filmische) Wahrheit über unsere Gesellschaften an der Grenze von Vernunft und Wahnsinn (Foucault

1969; vgl. diesbezüglich zu Scorseses *Shutter Island*: Wittmann 2013). Das Ritzen, Kratzen, Cutten, Ausschneiden und Abschneiden markiert so von Beginn an jeden von David Finchers Team getätigten *Schnitt* und jeden Kader, die beide im Vorspann Coopers bereits systematisch durchgearbeitet sind. Filmgeschichtlich dürfte es Cooper mithin erstmals – innerhalb von zwei Minuten und acht Sekunden – systematisch gelungen sein, die Titelsequenz äußerst schriftbesessen bis in die geringsten Details als kondensierte Form des Titels und mithin auch des gesamten Films zu gestalten und diesen – wie bei genauer Analyse klar wird – fast zur Gänze vorwegzunehmen. Hinsichtlich dieser brillanten Titelsequenz hat Julian Quitsch deshalb zu Recht festgehalten:

Der Vorspann zu *Se7en* wird als Meilenstein gestalterischer Kultur gefeiert, mit nachhaltigen Einflüssen auf alle Bereiche der visuellen Kultur, auf Grafikdesign, Motion Graphics und Musikvideos, bis hin zu Werbung und Medienkunst. In der Tat ist die Herangehensweise Coopers neuartig, den Vorspann als integrativen Teil des Filmes zu sehen. In Zusammenarbeit mit dem Regisseur entwickelt er den Vorspann, der den wirren Geist des Serienmörders einfängt und den Charakter des Filmes widerspiegelt. (Quitsch 2010: 39)

Deshalb soll nun Kyle Coopers Vorspann hinsichtlich des Paradigmas der Skripturalität cursorisch aber möglichst präzise analysiert werden, um auch hier im Fokus auf den Beginn von *SE7EN* zu zeigen, wie vom Script über den Titel und den Vorspann Schrift und Schreiben bzw. Lesen den gesamten ästhetischen – und d. i. immer ein sozialer – Raum von *SE7EN* konstituieren und also auch *à la lettre* les- und sichtbar machen ...

4. Title Reel – Mikrologische Skripturalität in der Titelsequenz von SE7EN

Give love some soul
If I may be quite so bold
Where does it go from here?
Is it down to the lake I fear?
Ay ay ay ay ay ah
Ay ay ay ay ay ah.

Haircut 100: *Love plus One*,
Album: *Pelican West*

Sie kennen das komplette Werk noch nicht.
Wenn es vollendet ist, dann ...
wenn es vollbracht ist, dann wird es ...
Es zu begreifen sind die Menschen überhaupt nicht im Stande,
aber sie werden es nicht leugnen können. –

You can't see the whole complete act yet.
But, when this is done, when it's finished it's going to be ...
People will barely be able to comprehend it.
But they won't be able to deny.

John Doe/Kevin Spacey

Wie bereits erwähnt weist *SE7EN* schon in den *establishing shots* eine Funktionalisierung der *écriture* auf, weil Detective Somerset sich von Beginn an mit den zivilen Waffen eines Kugelschreibers und eines Klappmessers ausstattet, um abends im Bett mediatisiert durch seine Brille Bücher aus seiner kleinen Handbibliothek zu lesen. Das Schlagen seines Metronoms gibt dabei auch die Zeitlichkeit seiner weisen, alten *gravitas* vor, die im Gegensatz zu Mills unwissender, jugendlicher *celeritas* steht. Dabei wird die eigentliche Bedeutung des-

sen, was hier gesehen wird, erst beim wiederholten Sehen verständlich. Elisabeth Bronfen hat dahingehend treffend festgehalten:

In dem von Kyle Cooper entworfenen Vorspann von *Seven* zeigt uns Fincher, was wir erst nachträglich beim zweiten Betrachten des Films entziffern können: das Entstehen der Notizhefte, die John Does mörderisches Gesamtkunstwerk dokumentieren. Zuerst sehen wir eine Nahaufnahme eines Heftes, während eine nur schemenhaft wahrnehmbare Hand einige leere Seiten umblättert. (Bronfen 1999: 34)

Nach der visuell und akustisch sehr ruhigen und schauspielerorientierten Etablierung der Grundthemen von *SE7EN* in den ersten düsteren Szenen, setzt mit den darauf folgenden Kadern von Coopers Titelsequenz mithin eine intensiviertere Darstellung der Skripturalität mit einer Einstellung ein, die das Blättern von ungebundenen Seiten sichtbar macht, die John Doe erst beschreiben und händisch durch Zusammennähen binden wird. Alles beginnt also mit leeren, weißen Seiten, die auf unterschiedliche Art und Weise beschriftet werden müssen. Noch ist alles eine ungebundene *page blanche*, ein unbeschriebenes Blatt (Schneider 2016):



Abb. 12: David Fincher, *SE7EN* – TC: 00:04:13.003

Mit den verwackelten, zerkratzten und teilweise gespiegelt umgekehrten Schriftzügen /NEW LINE CINEMA PRESENTS/ und /AN Arnold Kopelson PRODUCTION/ bereitet sich mit *Title* und *Title Reel* nun auf allen Ebenen ein Paradigma des Ritzens, Kratzens, Schneidens, Einschreibens und damit filmbegrifflich buchstäblich des *Cut-tens* vor, dass ohne die Hände von David Fincher bzw. John Doe/Kevin Spacey – stellvertretend für alle MitarbeiterInnen – praktisch nicht realisiert hätte werden können. Damit geht es von Beginn an um die praxeologische Tatsache, dass auch die Drehbuch-Grammatologie von AutorInnen und selbst die Notizhefte von Serienmördern aktiv geschrieben werden müssen, wie die hektisch zerhackten Schriftzüge, die im Sinne des Scratchens händisch ins Zelluloid gekratzt wurden:



Abb. 13: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:22.763

Damit ist durch die visuelle Repräsentation von Händen erneut auf die Hände John Does als auch auf jene Finchers verwiesen, dem Cooper – in den 1990er Jahren schon fast nicht mehr zeitgemäß – eine Titelsequenz in Handarbeit lieferte. Ben Radatz hat daher in seiner seh- und lesenswerten Analyse des Vorspanns zu Recht festgehalten:

Even though digital editing and compositing were already commonplace in Hollywood and especially in post-production, Cooper and his team opted to assemble the majority of the sequence by hand, giving it an analog warmth and randomness which may have otherwise been cheapened by digital effects. (Radatz 2012)

Nachdem William Somerset bereits mit einem Klappmesser ausgestattet wurde, fokussiert die Kamera nun mit einer extremen Nahaufnahme auf ein scharfes Rasiermesser und später auch auf die im Titel vorweggenommene Schere, eine Nadel und eine Pinzette. Auf dem Rasiermesser wird die für den ganzen Film und Filmschnitt gültige Aufschrift /MADE IN U. S. A./ lesbar, was wohl – Katholizismus hin oder her – auch für den Serienmörder John Doe gilt, der im Polizeidispositiv der Identifizierung die Klinge dazu benutzt die Papillarleisten seiner schmutzigen Fingerkuppen zu schneiden und zu *cutten* wie am Ende auch den Kopf von Tracy Mills. Eine Identifizierung im Paradigma der detektivischen Spurensicherung (Ginzburg 1995, Schmid 2004) des klassischen Fingerabdrucks, die von den Detectives später im Film computerunterstützt versucht wird, aber eben scheitert, wird so unmöglich, weil die Spuren sich immer wieder neu verspuren und – wie in David Lynchs *Lost Highway* (1997) – eben *nicht* gesichert werden können (vgl. Barberi 2000: 186–200):



Abb. 14: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:28.393

Die Verunmöglichung von Identifizierung wird in diesem Zusammenhang auch durch die Nicht-Nennung von Kevin Spacey und das Aufsplitten und Verstören der Eigennamen der beteiligten MitarbeiterInnen und SchauspielerInnen unterstrichen. So springt der Name von Gwyneth Paltrow schriftlogisch und unterhalb der Wahrnehmungsschwelle aus der *identity* in eine sechs- bis achtfache Multiplizität:

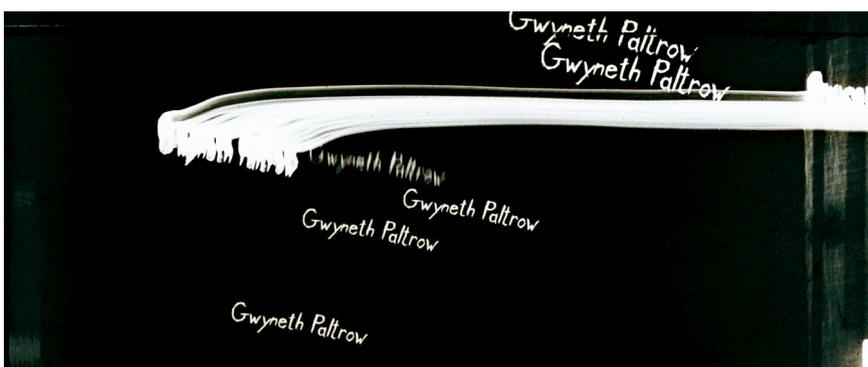


Abb. 15: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:43.074

Dabei wird buchstäblich unklar, was angesichts der gesellschaftlichen Abgründe, in die SE7EN uns führt, aus dem Konzept der bürgerlichen Identität als Eigentümer von Leistung wird und was dahingehend von Subjektivität bleibt. Davon ausgehend werden mehrfach Gesichter – fast im Stil von Arnulf Rainer oder Gottfried Helnwein – verfremdet, skriptural übermalt, durchgestrichen und so ihrer Identität beraubt. Dabei werden auch die Tönung und die Farbpalette des gesamten Films – wie hier die Farbe Rot – vorweggenommen, wobei die Löschung des Gesichts mit der eingeritzten Message an jede/n einzelne/n ZuschauerIn verbunden ist, dass sie alle am Ende ein zerkratztes und geschlechterindifferentes Gesicht jenseits der heterosexuellen, familialen und damit ödipalen Zwangsmatrix haben werden (vgl. Deleuze/Guattari 1977: passim). Und damit haben sie eben *kein* Gesicht mehr. (vgl. Scott 1986, Butler 19991 und auch Holl 2003). Denn: THIS WILL BE ...



Abb. 16: David Fincher, SE7EN – TC: 00:05:26.076

Daher wird John Doe auch am Ende keine Identität haben, da es gemessen an der kollektiven Symbolizität seines Werks nicht wichtig ist, wer er ist und welchen (Eigen-)Namen er trägt. Weder die Polizei noch die ZuschauerInnen werden nach seinem Tod um sein „wirkli-

ches Leben“ wissen. Die Spuren sind mit seinem Verlöschen und dem von ihm intendierten Abschluss seines „Gesamtkunstwerks“ perfekt *ausradiert*. Auch deshalb hat Georg Schmid in seiner Analyse des „Identifikationsbegehrens“ festgehalten:

Where does that leave us with 'identity with oneself'? It helps to understand that there is no such thing as a person with clearly definable identity. Perhaps there are 'personalities', but this presupposes at least a degree of colloquialism. While there may still be people who believe that humans can be 'identical' with 'themselves,' their days are counted. It's a nonsensical proposition anyway, and in clear contradiction to everyday experiences. (Schmid 2016: 141)

Dennoch können auch die nicht identifizierbaren Finger von John Doe einen Stift ergreifen und die leeren Seiten mit eben jener irritierenden Handschrift bedecken, die das gesamte Styling von SE7EN ästhetisch ausmachen. Bei dieser Inszenierung von skripturaler Handarbeit steht damit auch von Beginn an in Frage, wer eigentlich das *Script* – und damit die auktoriale Position souveräner Macht im Sinne der Interpretationshoheit – in der Hand hat. Ist es das AutorInnenkino von Andrew Kevin Walker oder David Fincher? Sind es die soeben eingeführten Detectives Somerset und Mills und mithin die Polizei? Oder ist es der „rationale Wahnsinn“ John Does und damit Jedermann im Kinossessel oder auf der Straße einer dunklen Stadt?

Deutlich ist, dass mit der Konstruktion der Titelsequenz von SE7EN eine sinnliche Reizüberflutung intendiert ist, die durch den Einsatz von einfachem Videomaterial und „flachen Bildern“ mit Vordergrundschärfe und Hintergrundunschärfe (*Shallow focus*) auch auf dieser Ebene (kulturelle) Subjektivität und (sexuelle) Identität in Frage stellt und auflöst. Dies ist (fast) zeitgleich auch in Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) oder Kathryn Bigelows *Strange Days* (1995) nachweisbar, wie Paul Gormley argumentierte:

What is interesting about Bazin's comments in relation to *Se7en* is that shallow focus is associated with the comparatively new medium

of video, and that it is video footage that is associated with realism in contemporary culture imagination. Shallow focus produces the feeling that there is something lurking in the background or off-screen that could visually assault the viewer at any moment. This anticipation of being bombarded by images without warning is much more in tune with the idea that postmodern reality is marked by an excess of images and visual information which colonises the postmodern subject. (Gormley 2001: 163f.)

Parallel zu dieser mehrfach vorgenommenen medientechnologischen Bombardierung, Kolonisierung und Auflösung des Subjekts wird die Homogenität des Filmstreifens in der gesamten Abfolge der Kader durch eine permanente und hochbeschleunigte Überlappung der primären Skripturalität im Sichtraum in Frage gestellt. Denn durch nur teilweise bedeutungstragende Kratzer im Zelluloid, die als hingekritzelte Zeichensetzungen beim normalen Abspulen des Vorspanns kaum erkennbar sind, werden im wahrnehmungspsychologischen Sinn die ZuschauerInnen im Massenzeitalter (*mass age*) durch *subliminal messages* massiert (*massage*, vgl. McLuhan/Fiore 1967) und mit dem irritierenden, blechernen Scratch-Sound von *Closer (Precursor)* der *Nine Inch Nails* – also von Trent Reznor – auf den düsteren Grundton von SE7EN eingestimmt. Die ZuseherInnen werden – in den U. S. A. gern mit einem „Beep“ *zensuriert* – in allen Wortbedeutungen von 22,86 Zentimeter großen Teilen (fest) *genagelt*. Dabei wird die schmutzige Derbheit in Reznors Lyrics gelöscht und am Ende des Vorspanns auf die Zeile */You get me closer to God/* verkürzt. Die Textur von *Closer (Precursor)* wird damit ebenfalls abgeschnitten. Und PuritanerInnen beginnen angesichts des Gottseibeiuns zu beten ... (und wollen sich doch unbewusst wie Tiere f****n). Dabei laufen Linien, abgehackte Wörter und zerschnittene Sätze in der gesamten Titelsequenz in allen Richtungen als sekundäre und tertiäre Ebene der Skripturalität über die Leinwand und überlappen so palimpsestartig mehrere Bedeutungsschichten der Schrift und des Schreibens an der Grenze von Sinn, Sinnlichkeit und Sinnlosigkeit:

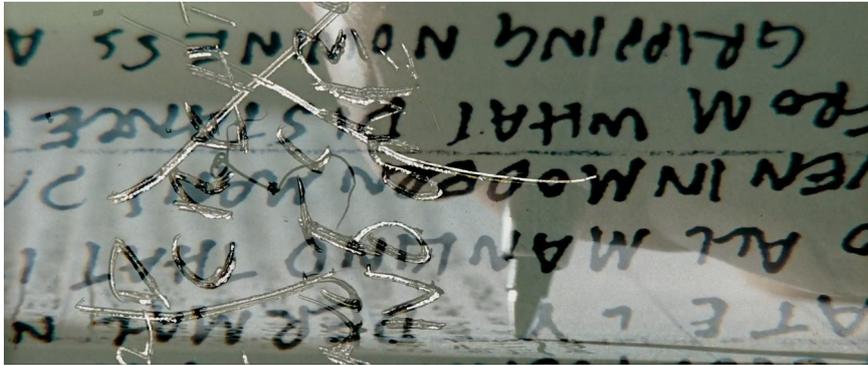


Abb. 17: David Fincher, SE7EN – TC: 00:04:48:205

Die FilmemacherInnen setzen ausgehend von diesen Schriftmontagen auch verschiedene Artikel, Zeitschriften und Fotografien ein, die John Doe zum Aufbau seines Denkstils durcharbeitet, unterstreicht, durchstreicht und ausschneidet, um seine Notizbücher durch ein analoges und äußerst filigranes (praxeologisches) *Copy and Paste* zu erstellen. Der Begriff der Montage ist mithin auf mehreren Ebenen ansetzbar, weil das praktische Montieren auf der Leinwand sichtbar ist. Eine nähere Analyse und Lektüre dieser Sätze, Buch- und Artikelseiten ergibt, dass John Doe sich z. B. für Psychopathologie genauso interessiert wie für den Unterschied zwischen Trans- und Homosexualität (weshalb Kevin Spacey den „männlichen“ John Doe im Übersteigen der Geschlechterdifferenz an mehreren Stellen mit „weiblichen“ Gesten und Haltungen gibt und *transsexuell* auslegt). So liest Doe einen Text (ohne AutorInnenangabe) mit dem Titel *What Is a Transsexual and How Is He Different from Homosexual?* und schwärzt während der Lektüre u. a. den Begriff *sexual intercourse*, welcher sich (durchgestrichen) genau eine Zeile unter dem für die Geschlechterdifferenz stehenden Begriff *different* einschreibt. Auch wird durchaus in diesem Sinne – wie mit Teilen der Filmmusik – ganz

leicht angedeutet, dass ihm/ihr ein/e LiebhaberIn (*Lover*) fehlt. Tracy Mills Schwangerschaft und ihren blutverschmierten Abbruch vorwegnehmend nimmt Doe im Artikel /WHEN YOU'RE PREGNANT/ signifikante Streichungen vor. Das Schnitt- und Schneidparadigma gipfelt dann am Ende von Coopers Titelsequenz in einer theologisch bezeichnenden Zerschneidung einer davor bereits eingeführten Dollarnote, in der mit einer Pinzette Gott aus der in den U. S. A. und ihrem Puritanismus mehr als bedeutsamen Sentenz /IN GOD WE TRUST/ herausgehoben wird, was im Sinne einer praxeologisch gefassten Grammatologie – und angesichts der oben analysierten Querstrich-Scheren-Leerstelle im Titel von *SE7EN* – eine schriftliche *Absence* und Auslassung hinterlässt: /IN [...] WE TRUST/. Wir vertrauen also schon am Ende des Vorspanns – wie später am Ende des gesamten Films – auf keine transzendente Macht und damit auf gar nichts mehr:

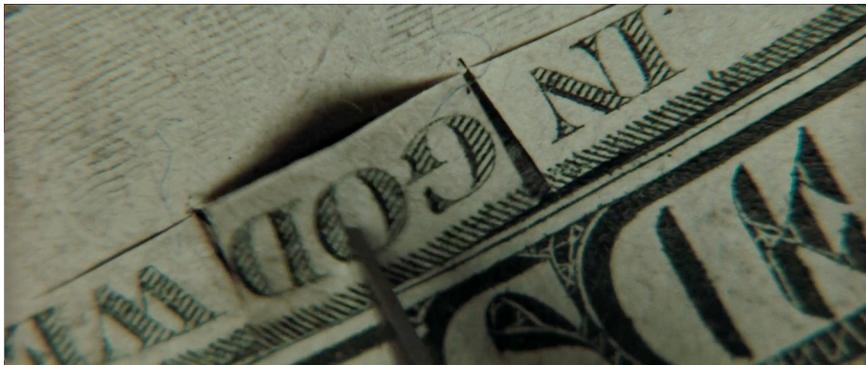


Abb. 18: David Fincher, *SE7EN* – TC: 00:06:13.456

In diesem Sinne gipfelt das Abspulen der Titelsequenz von *SE7EN* in einer skriptural eminent wichtigen Botschaft, die ebenfalls den Plot auf den Punkt bringt und die Tatsache in den Raum stellt, dass jede Interpretation von einer neuen Interpretation in Frage gestellt werden

kann, wodurch die RezipientInnen in einen endlosen hermeneutischen Zirkel gestoßen werden, durch den wie bei einem Möbiusband jede Wiederholung und Neusichtung von *SE7EN* noch nicht gesehene Bedeutungsschichten erschließt und wieder verdeckt. Denn am nihilistischen Ende gibt es keinen eindeutigen (Interpretations-) Schlüssel, because there is ...



Abb. 19: David Fincher, *SE7EN* – TC: 00:06:18.879

Auf dem Weg zum bereits davor eingeführten /No Key/ sind im Tausendstel von Sekunden schlaglichtartig und ganz in diesem (Schrift-)Stil ganze Serien von verwirrenden Ritzern, Pfeilen, Wörtern, Satzteilen und auch Sätzen in die Titelsequenz händisch eingeschrieben, -gekratzt und -geschnitten, die vertikal, horizontal und diagonal über das Bild laufen. Sie stehen als Zeichen für eine zerstörte Syntax symbolisch für die Grenze von Sinn und Wahnsinn ein. Bedeutungstragend sind in diesem Zusammenhang auf den ersten (filmanalytischen und -zerlegenden) Blick u. a.: *LOVER / NO / ENDS OF THE EARTH / YOU NOT/ NOT KNOW / MONTHS / WRONG / I TRIED / GO TO HELL / REPENT /* und alles in allem eben das entscheidende Paradigma von /NO CUT/ und ...



Abb. 20: David Fincher, SE7EN – TC: 00:06:18.879

Dabei konnten diese Wortfetzen im Rahmen der Analyse nur durch eine Korrespondenz mit Kyle Cooper (teilweise) geklärt werden, da es sich bei diesen geritzten und gescratchten Spuren u. a. um hingeworfene Teile aus dem Buch der Bücher, der Bibel, der heiligen *Schrift* handelt. Trotz zahlloser Sichtungen des Vorspanns seitens des Autors wurde etwa *Isaiah 40:28* erst durch den persönlichen Hinweis von Cooper im Rahmen der Analyse sinnerschließend sichtbar und lesbar. Dieses Zitat findet sich denn auch syntaktisch zerlegt und versprengt an vielen Stellen des Vorspanns, indem das Ende der Welt auf die Unergründlichkeit von Gottes Verstand – und damit auf die Philologie der historisch-kritischen Bibelhermeneutik und -interpretation – bezogen ist:

Do you not know? Have you not heard the Lord is the creator of the ends of the earth he will not grow tired and weary and his understanding no one can fathom. (vgl. biblehub)



Abb. 21: David Fincher, SE7EN – TC: 00:05:15.315



Abb. 22: David Fincher, SE7EN – TC: 00:05:15.357



Abb. 23: David Fincher, SE7EN – TC: 00:05:15.398

In der deutschen Übersetzung von Martin Luther lautet *Jesaja 40:28*:

Weißt du nicht? Hast du nicht gehört? Der HERR, der ewige Gott, der die Enden der Erde geschaffen hat, wird nicht müde noch matt, sein Verstand ist unausforschlich. (Luther 1912 – Bibel Online)

Bemerkenswert ist auch hier, dass /understanding/ – also Verstehen – in diesem Bibelzitat ausgelassen wird und gerade *nicht* auf der Leinwand erscheint, weil sich jedes Verstehen in diesem infernaln Zusammenhang dem Verstand entzieht und sich dem Wahnsinn und der Sinnlosigkeit nähert. Gleichwohl ist die Syntax so zerschossen, dass der dritte Kader für sich allein stehend hervorhebt, dass doch auch verstanden werden kann (*one can fathom*). Dabei geht es parallel zu dieser Problematik des Verstehens auf allen Bild- und/als Schriftebenen immer auch im Marxschen Sinne um die Sichtbarmachung der konkreten Produktionsbedingungen aller beteiligten Medien. Fotostreifen werden geschnitten und Filmstücke verwendet, die als Abfall in jener Produktionsfirma (*R/GA Digital Studios*) gefunden wurden, die das optische Design und die visuellen Effekte von *SE7EN* hergestellt hat. Auf ihnen finden sich Zahlen- und Buchstabenkombinationen wie /D36/, /C24/, /K98/, /D35/ oder /7769/, die

zwar keinen spezifischen Sinn ergeben, aber in diesem Kontext bildsemiotisch mit den Zahlen von biblischen Textstellen in einem visuellen Verhältnis stehen. Insgesamt ist bei allen Schnitten und Überlappungen die Titelsequenz von *SE7EN* auch so gestaltet, als ob sie durchgängig mit einer Handkamera oder als 8-mm-Film aufgenommen worden wäre, weshalb die Sequenz mit den letzten Kadern einer abgespulten Filmrolle endet, die damit ungewöhnlicher Weise sehr, sehr kurz im Millisekundenbereich sichtbar wird: /END OF PICTURE TITLE REEL/ ...

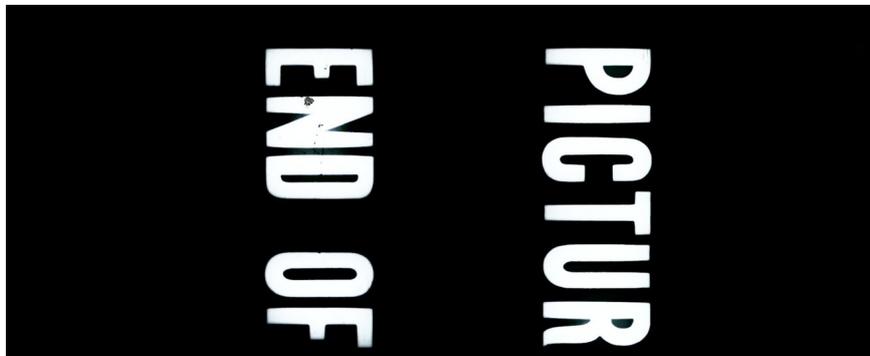


Abb. 24: David Fincher, SE7EN – TC: 00:06:19.337



Abb. 25: David Fincher, SE7EN – TC: 00:06:19.379

Der Anschlusskader, mit dem die eigentliche Handlung von *SE7EN* nun beginnt, verlängert das hier analysierte Schriftparadigma sofort und wird die Narration durch die schriftliche Markierung und Platzierung der sieben Tage der Woche skandieren, vom monddunklen MONDAY über THURSDAY bis zum sonnenhellen SUNDAY ...



Abb. 26: David Fincher, *SE7EN* – TC: 00:06:19.504

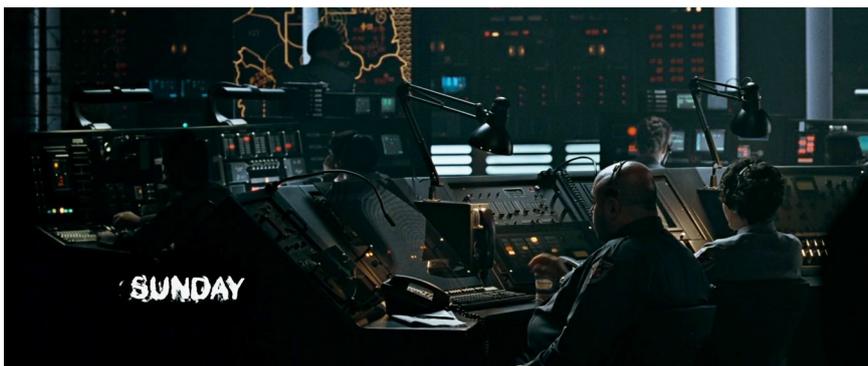


Abb. 27: David Fincher, *SE7EN* – TC: 01:33:06.206

Insgesamt ist hinsichtlich des Vorspanns Alexander Böhnkes Analyse nachdrücklich zuzustimmen, wenn er zusammenfassend betont:

Das Filmmaterial des Vorspanns von SE7EN ist auf eine Art und Weise bearbeitet worden wie sonst vielleicht nur ein Experimental- oder Avantgardefilm. Dass dies zugunsten der Diegese geschieht, dass wir die Sequenz John Doe zuschreiben, ist vielleicht das ideologische Moment dieses Vorspanns – ideologisch im Sinne André Gardies (1981), der von einem produktiven Konflikt zwischen Vorspann und folgendem Film ausgeht, da jener von dessen Genese spreche, während dieser dazu tendiere, den Bezug auf sich selbst (seine Produktionsbedingungen und seine Medialität) auszublenden. (Böhnke 2003: 17)

Kader für Kader macht Coopers Titelsequenz die Spuren und Bedingungen der (Film-)Produktion sichtbar und ist so – parallel zu einer an Walter Benjamin orientierten Interpretation und Ästhetik im Sinne des *Marxismus* (Benjamin 2013) – aus sich heraus ein Beispiel für das Zusammenlaufen von *Grammatologie* (Aspekt der Schrift), *Praxeologie* (Aspekt der Handlung) und *Bildanalyse* (Aspekt der Semiose). Die minutiöse Tiefe der detailverliebten Durchsetzung von SE7EN mit dem Paradigma der Skripturalität konnte in diesem Beitrag nur andiskutiert werden, da sich im Handlungsverlauf noch mehr als zahlreiche weitere Stellen aufweisen ließen, die Schrift und Schreiben bzw. Lesen in Szene setzen. In diesem Sinne konnte aber punktuell gezeigt werden, wie ausgehend vom *Script* und von den fünf Lettern des Titels SE7EN sich ein semantischer Streuraum der Skripturalität eröffnet, der über die paradigmatische Titelsequenz hinaus syntagmatisch verlängert wird, um am Ende im Abspann zu kulminieren, in dem verkehrte Schrift auch abschließend darauf verweist, dass die Titel von Kyle Copper /EXEC_nLED/ wurden:



Abb. 28: David Fincher, SE7EN – TC: 02:03:51.257

Vielleicht wäre es filmgeschichtlich und filmanalytisch an der Zeit, sich einmal beispielhaft in einer größeren interdisziplinären Gruppe über längere Zeit und aus mehreren theoretischen und praktischen Perspektiven auf einen einzigen Film in seiner endlosen hermeneutischen Tiefe zu konzentrieren. Dabei sollte u. a. die Filmmusik – Score und Soundtrack(s) – akribisch analysiert werden: neben den Nummern von Marvin Gaye, Thelonious Monk oder Charlie Parker – und z. B. dem musikalischen Filmzitat des Harry Lime Themas aus Orson Welles *The Third Man*, welches das Treffen von Somerset und Tracy Mills begleitet –, die alle möglichst genau in ihrer Struktur und Instrumentierung zu deskribieren und zu erfassen wären, müsste die Erklärung bei Howard Shore grammatopraxeologisch in der Partitur auf der Spur bleiben, da er u. a. jeder der sieben Todsünden eine eigene Komposition widmete. Die *Goofs* (Putzer) müssten psychoanalytisch als filmgeschichtlich bedeutsame Quellen und Freudsche Fehlleistungen durchgearbeitet oder die *Locations* als Produktionsbedingungen in (und außerhalb von) Los Angeles genau(er) eingeordnet werden (etwa hinsichtlich des Verkehrssystems und der urbanen Struktur). Auch könnten (im Idealfall in Kooperation mit David

Fincher, Gwyneth Paltrow, Darius Khondji, Kyle Cooper, New Line Cinema et al.) im Sinne der *Oral (Film) History* Interviews mit den MacherInnen geführt, transkribiert und zur kontextualisierenden historischen Quelle einer allgemeinen amerikanischen Geschichte (mit ihrem Anderen Europa) erklärt werden.

Dabei müsste man im Sinne einer *praxeologischen Semiohistorie* (Jutz 1991) auch der Tatsache gerecht werden, dass an der Produktion von *SE7EN* über 500 Menschen (davon 55 genannte SchauspielerInnen *ohne* StatistInnen) im Sinne Bourdieus als AkteurInnen und als Produktionskollektiv kreativ beteiligt waren, wobei die meisten – frei nach Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters* (Brecht 1990) – im AutorInnenkino (wir beziehen uns viel zu oft nur auf /David Fincher/) fast namenlos bleiben. Eine genaue kunstgeschichtliche Analyse zwischen Ikonologie und Ikonografie würde des Weiteren Aufschluss über die Praxeologie der Semiosen, die Ästhetik der Bildhaftigkeit und die Spezifika der Farbverwendung liefern können. Auch sollte die *praxeologische* Nutzung und Gestaltung von (und mit) Medien und Technologien – etwa Tonbandgerät, Fotoapparat, Dunkelkammerausstattung, Fernsehbildschirm, Kassettenrekorder, Plattenspieler, Mikrophon, Kopfhörer, Headset, Schreibmaschine, Kopiergerät, Drucker, Beeper, Uhr, Kaffemaschine, Kühlbox, Telefon, (früher) Computer, medizinisches Gerät, Lampen etc. – eigens analysiert werden. In ähnlicher Intensität wie hier der Vor- müsste dann auch der Nachspann genau ausgedeutet werden. Strenggenommen könnte dabei jeder einzelne Kader so analysiert werden wie ein Gemälde im Kunsthistorischen Museum oder in den Uffizien. Und dies wären noch lange nicht alle Aspekte, die Berücksichtigung finden sollten. *SE7EN*, das avantgardistische Meisterwerk David Finchers, wäre ein hervorragender Gegenstand einer solchen exemplarischen und disziplinenübergreifenden, gemeinsam in Gang zu setzenden Analyse ...

5. The End – Conclusio

I'll tell you something, something new
 You're hearing nothing, nothing true
 You're killing me, I'm killing you
 And I'm guilty too

One, two, three
 I found you out so easily
 One, two, three
 I found in you what I found in me [...]

Hey, hey, hey, I'm guilty
 And you're guilty too
 Hey, hey, hey, hey.

Gravity Kills: *Guilty*,
 Album: *Gravity Kills* (1996)

Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
 Befand ich mich in einem dunklen Walde,
 Weil ich den rechten Weg verloren hatte. –

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura,
 ché la diritta via era smarrita.

Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie. Die Hölle. Erster Gesang/*
Divina Commedia. Inferno. Canto I

Am Ende von *SE7EN* gibt es – gemessen an den Schlussusancen des an den Kapitalismus angepassten Hollywood-Kinos in ungemainer Singularität – keine *family reconstruction*, sondern die absolute *family deconstruction* als vollkommene Sprengung der ganz Amerika und damit auch seine vereinten Narrationen kennzeichnenden puritanischen *family values*. Denn das familial und göttlich Gute der Son-

ne, des Lichts und des blonden Haars von Gwyneth Paltrow bzw. Tracy Mills wird nach der Tötung ihres Kindes durch ihre – mit Dante vorweggenommene – Köpfung als Mutter (Neid/*envy*) über den von Vater David Mills exekutierten Tod von John Doe (Jähzorn/*wrath*) aus sich selbst heraus in die Dunkelheit des familienlosen Bösen und damit in die Hölle, ins Inferno gestürzt. Die heilige Familie – und damit die „schwache messianische Kraft“ (Benjamin) in jedem Kind – ist tot und existiert nicht mehr. Wenn Mills John Doe mit sechs Kugeln niederstreckt und sein Magazin (fast) leerschießt, um daraufhin in Aphasie, sprachloser Verstörung und Kastration zu landen, bleibt am Schluss ein siebter Schuss vielleicht nur für ihn selbst (Durkheim 1983). Der Detective sitzt im hinteren Teil des Polizeiwagens an der Stelle des Serienmörders und wird als Verbrecher abgeführt. Damit ist der siebenfache Nachweis erbracht, dass die polizeiliche Investigation im Kontext der amerikanischen Gesellschaft selbst für die Todsünden verantwortlich und – wie die U. S. A. in unserer Weltordnung – am Untergang der (abendländischen) Kultur zutiefst beteiligt ist, weil das Spannungsverhältnis von Gesetz und Verbrechen von Bullen – und seien es Weltpolizisten – seit langer Zeit und permanent *überspannt* wird.

Und deshalb ist es auch heute noch – man denke nur an die Causa Edward Snowden – bedeutsam und äußerst aktuell, dass Somerset und Mills die Spur zu John Doe nur aufnehmen konnten, indem sie *illegale* Überwachungstechnologien verwendeten (vgl. auch [Ballhausen/Barberi 2014](#)). Denn einzig und allein der Umstand, dass das FBI die Lesegewohnheiten aller amerikanischer BibliotheksbenutzerInnen ohne deren Wissen speicherte und überwachte (Foucault 1975), erlaubte es den Detectives Somerset und Mills John Doe (scheinbar) zu adressieren und zu identifizieren. Am Ende wird auch dieses polizeilich-kriminelle Trickstern nichts geholfen haben. Und so bestätigt sich die prognostische Weisheit des belesenen Dante-Liebhabs William Somerset, weil es in dieser dunklen Stadt wie in der

Wüste ganz sicher kein Happy End gegeben haben wird. Andrew Kevin Walker hatte Jahre vor der eigentlichen Produktion im *First Draft* seines Drehbuchs mit einem Hemingway-Zitat als Motto begonnen, das nunmehr mit Somerset gebeugt am Ende steht:

Ernest Hemingway once wrote:
The world is a fine place
and worth fighting for.
I agree with the second part.

And so do we ...

6. Credits – Danksagung

Paddy, Paddy?
Paddy oh Paddy,
I think I've lost my way
(Heart's filthy lesson, Heart's filthy lesson)
I'm already five years older I'm already in my grave
(Heart's filthy lesson, Heart's filthy lesson)

I'm already (x3)
(Heart's filthy lesson, Heart's filthy lesson)
Will you carry me?
Oh Paddy, I think I've lost my way
Paddy, what a fantastic death abyss (x2)
(Heart's filthy lesson)
It's the Heart's filthy lesson.

David Bowie: *The Heart's filthy Lesson*, Single (1995)

To be (dis)continued [...] Cut!

A NEW LINE CINEMA RELEASE

Although there is no key, he gave me a key (as a clue) ...

insbesondere Jesaja 40:28 erst erschlossen hat.
ohne großen Aufwand die Bibel und dabei
– trotz oder gerade ob seiner katholischen Erziehung –
einem radikalen Atheisten aus Europa
möchte ich herzlich dafür danken, dass er
Dem brillanten wie liebenswerten Amerikaner Kyle Cooper

zu erforschen zählt zu den schönsten Momenten meines Lebens.
Mit ihm Filme zu sehen, über sie zu reden und sie gemeinsam

der und für die Filmgeschichte geleistet hat.
die mein Freund und Wegbegleiter Thomas Ballhausen in
Text mit der Arbeit verbunden wissen,
Auch möchte ich diesen

wurde mir erst durch ihn klar.
bereits in /7/ symbolisch vorhanden ist,
Dass z. B. die Schere skriptural

dieser Publikation sehr wichtige Anregungen zukommen ließ.
mich seit langer Zeit begleiten und der mir im Vorfeld
dessen Bücher, Analysen und Persönlichkeit(en)
der österreichischen Filmgeschichte Georg Schmid,
Ich danke an dieser Stelle dem Doyen

7. Making-of – Literatur

Anton Karas, **Harry Lime Theme**



Allen, Valerie (2010): Se7en: Medieval Justice, Modern Justice, in: The Journal of Popular Culture, Vol. 43, Nr. 6, 1150–1172, teilweise online unter:

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-5931.2010.00793.x/abstract> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Ballhausen, Thomas/Barberi, Alessandro: Steuerung, Kontrolle, Disziplin. Medienpädagogische Perspektiven auf Medien und/der Überwachung, in: MEDIENIMPULSE 4/2014, online unter:

<https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/issue/view/92>

(letzter Zugriff: 01.11.2017).

Ballhausen, Thomas/Barberi, Alessandro (Hg.) (2013): Die Wahrheit des Films: Cinema's truth, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG), 24/2013/3, Innsbruck: Studien Verlag.

Barberi, Alessandro (2000): Clio verwunde(r)t. Hayden White, Carlo Ginzburg und das Sprachproblem in der Geschichte, Wien: Turia + Kant.

Basaran, Aylin (2013): Evidenzen der (Un-)Ordnung: Mediale Praktiken subversiver Erkenntnis in: Millenium-Trilogie (2009–2010), in: Ballhausen, Thomas/Barberi, Alessandro (Hg.) (2013): Die Wahrheit des Films: Cinema's truth, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG), 24/2013/3, Innsbruck: Studien Verlag, 79–137.

Benjamin, Walter (2013): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin: Suhrkamp.

Böhnke, Alexander (2003): Handarbeit. Figuren der Schrift in Se7en, in: montage/av, 12/2, 8–18, online unter:

http://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Alexander_Boehnke_Handarbeit.pdf (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Boone, Christopher (2016): Watch: Dissecting 'Se7en' with Screenwriter Andrew Kevin Walker (Interview mit Andrew Kevin Walker – Video und Teiltranskript), online unter: <http://nofilmschool.com/2016/06/watch-dissecting-se7en-screenwriter-andrew-kevin-walker>

(letzter Zugriff: 01.11.2017).

Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1990): Fragen eines lesenden Arbeiters, in: Brecht, Bertolt: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 656–657.

Bronfen, Elisabeth (1999): Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood, Berlin: Verlag Volk und Welt.

Bucher, Anton (2012): Geiz, Trägheit, Neid & Co. in Therapie und Seelsorge: Psychologie der 7 Todsünden, Berlin/Heidelberg: Springer.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Burt, Richard (2008): Medieval and early modern film and media, New York: Palgrave Macmillan.

Canguilhem, Georges (1974): Das Normale und das Pathologische, München: Hanser.

Certeau, Michel de (1991): Das Schreiben der Geschichte, Frankfurt am Main/New York/Paris: Campus.

Cassirer, Ernst (2007): Die Philosophie der Aufklärung, Hamburg: Meiner.

Chaucer, Geoffrey (1982): The Canterbury Tales: Mittelenglisch/Deutsch, Stuttgart: Reclam.

Dante, Alighieri (1962): The Divine Comedy III: Paradise – Translated: by Dorothy L. Sayers and Barbara Reynolds (Penguin Classics), Aylesbury: Hazell, Watson and Viney.

Dante, Alighieri (2001): Die göttliche Komödie, Stuttgart: Reclam.

Deleuze, Gilles (1997a): Das Bewegungs-Bild: Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1997b): Das Zeit-Bild: Kino 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1972): Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1992): Grammatologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Durkheim, Emile (1983): Der Selbstmord, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ebert, Roger (1995): Seven (Review), online unter: <http://www.rogerebert.com/reviews/seven-1995> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Fahy, Thomas (2003): Killer culture: Classical music and the art of killing in Silence of the Lambs and Se7en, in: Journal of Popular Culture, 2003/37/1, 28–42.

Fincher, David (1996): Entretien avec David Fincher: Dans les cercles de l'Enfer (von Laurent Vachaud), in: Positif – Revue mensuelle de cinéma, 1996, 83–86.

Fincher, David (2001): SIEBEN: SE7EN. DVD Platinum Edition, USA: New Line Cinema, vgl. online: https://www.amazon.de/Sieben-Platinum-Brad-Pitt/dp/B00005JGCQ/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1510086386&sr=8-1&keywords=Sieben+DVD+Platinum (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Fincher, David (2011): SIEBEN: SE7EN. Blue Ray Edition, USA: Warner Home Video, vgl. online: https://www.amazon.de/Sieben-Blu-ray-Brad-Pitt/dp/B004AUDL4S/ref=sr_1_1?

s=dvd&ie=UTF8&qid=1510086480&sr=1-1&keywords=Sieben+BR
(letzter Zugriff: 01.11.2017).

Foucault, Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1974): Dies ist keine Pfeife, München: Hanser.

Foucault, Michel (1975): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Gardie, André (1981) La Forme-générique: histoire d'une figure révélatrice, in: Annales de l'Université d'Abidjan, Reihe D, 14, 163–176.

Gibson, John M. (2004): The Dark Genius of Kyle Cooper, online unter: <https://www.wired.com/2004/06/cooper/>
(letzter Zugriff: 01.11.2017).

Ginzburg, Carlo (1995): Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin: Wagenbach.

Godard, Jean-Luc (1998): Histoire(s) du cinéma, Paris: Gallimard

Gormley, Pal (2001): TRASHING WHITENESS: Pulp fiction, se7en, strange days, and articulating affect, in: Angelaki, 6:1, 155–171.

Hill, Shona (2010): Getting Medieval: Bodies of Fear, Serial Killers and Se7en, in: Canini, Mikko (Hg.) (2010): The domination of fear, Amsterdam: Editions Rodopi, 53–76.

Hofmannsthal, Hugo von (2016): Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes, Berlin: Contumax – Hofenberg.

Holl, Ute (2003): Ein Gesicht ist ein Gesicht ist kein Gesicht. Anmerkungen zur Geschichtlichkeit der Physiognomie im Film, in: Österrei-

chische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ÖZG), Vol. 14, Nr. 3, 50–67.

Jutz, Gabriele (1991): Geschichte im Kino. Eine Semiohistorie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Nodus Publikationen: Münster.

Katholische Kirche – Erzdiözese Wien: Die sieben Hauptsünden oder Todsünden, online unter:

<https://www.erzdioezese-wien.at/hauptsuenden-oder-die-7-todsunden> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Leow, Jan (2016): Influence of Film Noir in Se7en, online unter: <https://oss.adm.ntu.edu.sg/janl0001/influence-of-film-noir-in-modern-films/> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Licht, Konrad (2000): Sieben. Darstellung eines Serienmörders, online unter: <http://www.konradlicht.com/texts/sieben-darstellung-eines-serienmorders/> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Macek, Steve (1999): Places of Horror: Fincher's „Seven“ and Fear of the City in Recent Hollywood Film, in: College Literature, Vol. 1999, 26/1, 80–97.

Marschall, Susanne (2005): Farbe im Kino, Marburg: Schüren.

McLuhan/Fiore, Quentin (1967): The Medium ist the Massage, Berkeley: Gingko Pr Inc.

Metz, Christian (1977): Langage et cinéma, Paris: Éditions Albatros.

Milton, John (1986): Das verlorene Paradies, Stuttgart: Reclam.

Morrison, Molly (2002): Dante According to John Doe: Using Seven to Teach Dante's Notion of Contrapasso, in: Studies in Medieval and Renaissance, Vol. 9.1, 5–19.

Morrow, Justin (2015): What's in the Box?! Check Out This Video Analysis of the Final Scene in Se7en, online unter: <https://nofilmschool.com/2015/12/cinefix-video-analysis-se7en-final-scene> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Müller, Thomas (2010): Bestie Mensch: Tarnung – Lüge – Strategie, Salzburg: Ecowin.

Ponjavic, Monika (2015): What's in the Box: The Disembodied Audience in SE7EN, online unter: <https://monikaponjavic.wordpress.com/2015/02/23/whats-in-the-box-the-disembodied-audience-in-se7en/> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Prologue Films (Homepage der Firma von Kyle Cooper), online unter: <http://www.prologue.com/> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Quitsch, Julian (2010): Der Film vor dem Film, online unter: <http://julianquitsch.de/diplom/derfilmvordemfilm.pdf> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Radatz, Ben (2012): Art of the Title: Se7en (1995), online unter: <http://www.artofthetitle.com/title/se7en/> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Ressler, Robert K./Shachtman, Tom (2001): Ich jagte Hannibal Lecter: Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serientäter zur Strecke brachte, München: Heyne.

Roberts, James L. (2017): CliffsNotes on The Canterbury Tales, online unter: <https://www.cliffsnotes.com/literature/c/the-canterbury-tales/summary> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Schneider, Lars (2016): Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne, Paderborn: Fink.

Scott, Jason (2005): The Persona of Se7en, online unter: <http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2005/february-2005/scott.pdf> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Scott, Joan W. (1986): Gender: A Useful Category of Historical Analysis, in: *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 (December 1986), 1053–1075.

Schmid, Georg (2004): *Profiling the American detective. Parker's prose on the coded game of sleuth and rogue and the tradition of the crime story*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang.

Schmid, Georg (2016): *The Mind Screen: Identification Desire and Its Cinematic Arena*, Frankfurt am Main/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang.

Shakespeare, William (2012): *Der Kaufmann von Venedig: Komödie*, Stuttgart: Reclam.

Shore, Howard (1995): *seven – Complete Original Score. Collectors Edition Vol. 7 (Compact Disc)*, Howe Records/New Line Productions/Warner Bros.

Siskel & Ebert (1995): *Seven*, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=7E11p-e2_ak (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Steiner, Manon (2016): Antipathie für den Teufel. Rock 'n' Roll und Jugendkultur als mediales Symbol für das Böse und den teuflischen Rebellen in den Sechzigerjahren. in: *MEDIENIMPULSE 4/2016*, online unter: <http://www.medienimpulse.at/articles/view/1017?navi=1> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Tambling, Jeremy: 'We are Seven': Dante and the Serial Killer, in: *Paragraph*, Vol. 1999, Nr. 22, 293–309.

Walker, Andrew Kevin (1992): *Se7en Script (First Draft)*, online unter: <http://www.imsdb.com/scripts/Se7en.html> (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Walker, Andrew Kevin (1994): *Se7en Script* (Production Draft), online unter: http://www.dailyscript.com/scripts/seven_production.html (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Weber, Max (2010): *Religion und Gesellschaft: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Frankfurt am Main.

Wikipedia (2017): Liste von Serial-Killer-Filmen, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Serienm%C3%B6rderfilmen (letzter Zugriff: 01.11.2017).

Wittmann, Matthias (2013): Mnemozid auf Shutter Island: Scorseses Traumatologie des 20. Jahrhunderts, in: Ballhausen, Thomas/Barberi, Alessandro (Hg.) (2013): *Die Wahrheit des Films: Cinema's truth*, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG), 24/2013/3, Innsbruck: Studien Verlag, 79–102.

PS: Die Verwendung von Filmpostern, die Einbettung von Standbildern aus *SE7EN* (Eigentum von *New Line Cinema/Warner Brothers*) sowie die Links ins Internet folgen § 54 Abs 1 Z 3a des österreichischen Urheberrechtsgesetzes (vgl. <http://tinyurl.com/2cz6hjm>).

Es handelt sich dabei durchwegs um wissenschaftliche Bildzitate, die hiermit der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden ...