Der Familienmythos und seine Komplizinnen in David Lynchs INI AND EMPIRE

Wolfram Bergande

Zusammenfassung:

Vor dem Hintergrund von Lévi-Strauss' Strukturale Anthropologie, Lacans »Der Individualmythos des Neurotikers« sowie Lacans Sexuierungstheorie aus Seminar XIX ...ou pire/Le savoir du psychanalyste interpretiert eine strukturale Deutung David Lynchs INLAND EMPIRE als eine mythische Erzählung, in der eine real begründete Unmöglichkeit der Familie im Symbolischen des Films aufgehoben wird.

Schlüsselwörter: Mythos, weibliche Subjektivität, Struktur, Genießen

Summary:

Against the background of Lévi-Strauss' *Anthropologie structurale*, Lacan's »Le mythe individuel du névrosé« and Lacan's theory of sexuation in seminary XIX ...ou pire/ Le savoir du psychanalyste, a structural analysis interprets David Lynch's *INLAND EMPIRE* as a mythical narrative in which the impossibility of the family grounded in the dimension of the real will be overcome on the symbolic level of the film.

Keywords: myth, female subjectivity, structure, jouissance

Die Filme David Lynchs werden von Publikum und Kritikern wegen der verstörenden Faszination geschätzt, die von ihrer albtraumartigen, an Surrealismus und *film noir* anschließenden Ästhetik ausgeht. Beispiele dafür sind *Blue Velvet* (1986), die Serie *Twin Peaks* (1989) oder *Lost Higwhay* (1996). Für die Psychoanalyse als Anthropologie und Kulturtheorie sind Lynchs Filme schon allein deshalb interessant, weil sich in ihnen die Subjektivität ihrer Zeit reflektiert. Das trifft zwar prinzipiell auf alle Kunstwerke zu. Der Autorenfilmer Lynch verfügt jedoch zweifellos über eine besondere Begabung, die bewusste Realität des Subjekts und seiner Lebenswelt als etwas zu inszenieren, das eine abgründige Kehrseite offenbart, als etwas, das, wie Lacan in Seminar XI sagt, als Imaginäres von einem traumatischen Realen »unterlegt, untertragen«* ist (Lacan 1990, 66). In einem Interview, in dem er über Kindheitserfahrungen spricht, beschreibt Lynch dieses Unge-

^{*} Deutsch im Original.

heure unterhalb der bunten Fassade der Lebenswelt als Begleitmoment von wildem Schmerz und von Fäulnis: »I learned that just beneath the surface there's another world, and still different worlds as you dig deeper. I knew it as a kid, but I couldn't find the proof. It was just a feeling. There is goodness in blue skies and flowers, but another force – a wild pain and decay – also accompanies everything. « (Lynch 2005, 8) Lynchs jüngste Spielfilme, *Mulholland Drive* (2001) und *INLAND EMPIRE* (2006), sind für die lacanianische Freud-Tradition von speziellem Interesse, weil sie eine der Kernfragen der Subjektivität, nämlich die Frage nach dem Genießen in den Charakteren der Hauptdarstellerinnen aufwerfen, also auf der Ebene der weiblich sexuierten Subjektivität. ¹

1. DIE MYTHISCHE WIEDERKEHR DES WEIBLICHEN GENIESSENS

Für Lacan hatte sich diese Frage im Anschluss an Freud »auf der Ebene der Frau« gestellt (Lacan 1969 [04.06.69], 290), zum Beispiel in seiner Antigone-Interpretation in Seminar VII oder auch in Seminar XX, wo er sie anhand der Teresa de Ávila-Skulptur Gian Lorenzo Berninis diskutiert, und insbesondere in Seminar XVI D'un Autre à l'autre. Dort kommt er zu dem Ergebnis, dass das weibliche Genießen ungeklärt geblieben sei, in der psychoanalytischen Theorie nach Freud überhaupt und auch schon in Freuds »Mythos des Urvaters« aus Totem und Tabu (Lacan 1969 [14.05.69], 265), einem sozusagen aufgeklärten, wissenschaftlichen Mythos, den Lacan seiner Sexuierungstheorie aus Seminar XIX ...ou pire/ Le savoir du psychanalyste zugrunde legt. Freud, so Lacan, spreche in Totem und Tabu vom »Genießen aller Frauen« (ebd.) nur im objektiven Genitiv, das heißt aus der Sicht des genießenden Urvaters, nicht aber im subjektiven Genitiv vom Genießen als dem Genießen seitens der Frauen geschweige denn einer Frau oder der Frau, so dass das weibliche Genießen daraufhin in der Theorie ein »Rätsel« geblieben sei (Lacan 1969 [14.05.69], 265). Wenn Lacan in der Folge in Seminar XVIII D'un discours qui ne serait pas du semblant die »symbolische Gleichung Mädchen = Phallus« (Fenichel 1981) aufgreift und den »Phallus« (Lacan 1971 [17.02.71], 61) als Signifikanten definiert, der dieses mythische Genießen des Weiblichen im Unbewussten des Subjekts repräsentiert, und zwar so, dass seine Urverdrängung die Subjektstrukturen beider Sexuierungen konstituiert, dann lässt sich von dort ein direkter Bogen zum Leichnam der Laura Palmer (gespielt von Sheryl Lee) schlagen, der ganz zu Beginn der Serie Twin Peaks als Zeichenkörper eines inzestuösen, tödlichen Genießens an Land gespült wird und damit die weitere Entwicklung der Erzählung eröffnet; oder auch ein Bogen zu dem Lost girl in *INLAND EMPIRE*, deren Position am Anfang des Films eine übergeordnete Erzählperspektive eröffnet und die ein weibliches Genießen verkörpert, das leidend auf Erlösung wartet, das »en souffrance« (Lacan 1966, 29; 1990, 66) ist wie der Brief der Königin in Edgar Allen Poes *The purloined letter* und so die Erzählhandlung konstituierend ›unterträgt‹.

INLAND EMPIRE bietet über das Motiv des konstitutiv verdrängten weiblichen Genießens hinaus einen weiteren interessanten Ansatzpunkt für eine psychoanalytische Interpretation. Lynch wählt hier nämlich eine narrative Struktur, die das Fortwirken einer ursprünglichen Schuld auf späteren Handlungsebenen zur Anschauung bringt und die dazu Elemente der Mythologie und des Märchens verbindet. Die Schuld an der Ermordung des männlichen und des weiblichen Hauptdarstellers eines Films mit dem Titel »47«, der irgendwann vor dem zweiten Weltkrieg irgendwo in einer winterlichen Stadt in Polen spielt, und der wegen der Ermordung abgebrochen wurde, wirkt fort an einem anderen Ort zu einer späteren Zeit, nämlich in dem Moment, als eine Produktion in Hollywood daran geht, ein Remake von »47« mit dem Titel »On high in blue tomorrows« zu verfilmen. Es zeigt sich, dass die ungesühnte Schuld des einstigen Verbrechens in Polen in der Geschichte des Remake-Drehbuchs wiederkehrt, insistiert, und die Filmcrew, an erster Stelle die Hauptdarstellerin Nikki Grace (Laura Dern), in ihre Zusammenhänge verstrickt. INLAND EMPIRE inszeniert also die Wiederkehr des Verdrängten als dezidiert strukturelles Phänomen. Und das ist bekanntlich ein Gedanke, der den Lacan der frühen 50er Jahre beschäftigt hat. Ausgehend von Lévi-Strauss' Mythenanalysen entwickelt Lacan diesen Gedanken beispielhaft 1953 in Der Individualmythos des Neurotikers und wird von ihm zu einer strukturellen Neudefinition des Ödipuskomplexes geführt. Diese Neudefinition behält er über rund 20 Jahre bei und bettet sie 1971/72 im Seminar XIX in die Sexuierungsformeln um, mit denen er Freuds Mythos vom Urhordenvater und dem absoluten Genießen aller Frauen als Mythos des Ödipus- und Kastrationskomplexes in der Schreibweise der Quantorenlogik rekonstruiert (Lacan 1971/72 [15.12.71]).

2. HERAUSFORDERUNGEN FÜR EINE STRUKTURALE ANALYSE

Lacans *Individualmythos* und sein Seminar XIX bilden demzufolge den theoretischen Rahmen für die folgende strukturale Interpretation von *INLAND EMPIRE*. Als strukturale Deutung setzt sie sich nicht nur von journalistischen Filmkritiken ab, die *INLAND EMPIRE* vorschnell narrative

Logik oder Kohärenz absprechen², sondern auch von medienwissenschaftlichen Studien wie etwa der von Seeßlen, die zwar mit dem Gedanken einer »Privatmythologie« (Seeßlen 2007, 13) und einer musikalischen Logik auf dem richtigen Weg zu sein scheint, ihn aber nicht bis zu Claude Lévi-Strauss' Vergleich der Mythologie mit der Musik hin weiter verfolgt und die Struktur des Films zu vage als selbstreflexive Verschachtelung von Handlungsebenen beschreibt:

»Wie Mulholland Drive kann man auch Inland Empire vergleichsweise einfach in seiner Komposition beschreiben: Es ist eine Geschichte in einer Geschichte in einer Geschichte in einer Geschichte, die mehr oder weniger die Geschichte ist, die vor der ersten Geschichte lag. Die Anzahl der Pforten entspricht der Anzahl der inneren Geschichten, diese wiederum entspricht der Anzahl der medialen Spiegelungen; zwischen den Geschichten gibt es wiederum die gleiche Anzahl von Beziehungen (›Verwandtschaften‹). Am Ende hat sich eine Geschichte buchstäblich enthüllt, indem sie ihre eigene Geschichte erzählt hat, die wiederum... Wie gesagt, es ist eine durchweg logische und konsistente Konstruktion. Aber damit ist nicht mehr gesagt als die Behauptung, eine Chopin-Etüde folge einer musikalischen Logik um genau dorthin zu gelangen, wo auch musikalische Logik nicht mehr zählt.« (Ebd., 259)

Auch die Lynch-Monographie von Schmidt, die den Film eingehender analysiert, kommt zu einem unbestimmten Ergebnis: »Was dem Film über weite Strecken fehlt, ist die Kontinuität narrativer Kausalketten, die die dargestellten Orte des Films, wenn schon nicht in einem raumzeitlichen, so doch wenigstens in einem narrativen Koordinatensystem verorten, im Sinne einer plausiblen, nacherzählbaren Handlung.« (Schmidt 2008, 159)

Davon abgesehen muss sich eine strukturale Interpretation mit dem grundsätzlichen Einspruch gegen eine angewandte Psychoanalyse auseinander setzen, wie er etwa von Lévi-Strauss selbst vorgebracht wurde. Laut Lévi-Strauss bleibt die strukturale Interpretation kultureller Phänomene bloße Spiegelfechterei, die nichts als ihre eigenen Deutungsschablonen in den von ihr untersuchten Zusammenhänge entdeckt, sofern sie nicht ihre Deutungen am unabhängigen Maßstab geschichtlicher Forschung überprüfen kann (vgl. Lévi-Strauss 2004, 308ff.). Psychoanalytische Deutungen, die in kulturellen Phänomenen auf letztlich unwiderlegbare Weise universell gültige Komplexe oder Archetypen identifizieren, setzen sich diesem Vorwurf in besonderem Maße aus (vgl. Lévi-Strauss 1985, 163). Dieser Einspruch kann hier nicht ausführlich diskutiert werden. Nur soviel dazu: Die psychoanalytische Praxis zwischen Analytiker und Analysant als humanwissenschaftliche Disziplin rechtfertigt sich durch ihren therapeutischen Erfolg.

Die psychoanalytische Theorie dagegen rechtfertigt sich durch die Reflexion auf die Bedingungen dieses Erfolgs, nämlich eine Theorie der Intersubjektivität, die außer psychologischen Sätzen zum Beispiel über das Unbewusste oder das Selbstbewusstsein auch bioethische und politische Diskurse mit einbezieht. Mit seiner Logik der konstitutiven Ausnahme, die Lacan in Seminar XV L'acte psychanalytique herausarbeitet (Lacan 1967/68, [06.03.1968]), versucht er, die selbstreflexive Widersprüchlichkeit eines allgemein gültigen Modells von (Inter-)Subjektivität formal anzugeben und damit nachvollziehbar zu machen. Die daraus hervor gehenden Sexuierungsformeln sind wissenschaftliche Mythen in dem Sinne, dass sie einerseits wie ein Mythos einen unauflösbaren Widerspruch, nämlich den notwendigen Selbstwiderspruch menschlicher Subjekte, in einem schlüssigen Erzählschema aufheben, dass diese mytho-logische Aufhebung hingegen andererseits als Schlussstein eines humanwissenschaftlichen Paradigmas von (Inter-)Subjektivität fungiert, das als solches klinisch-empirisch belegbar ist und gegebenenfalls durch adäquatere Paradigmen ersetzt werden kann. Wenn allerdings die psychoanalytischen Theoreme, wie Lacan in Der Individualmythos behauptet (vgl. Lacan 1953, 61), ihren Ursprung in einem besonderen Aussagen (enonciation) haben, das in einem dynamisch Unbewussten begründet ist und von daher jede Allgemeinheit in Frage stellt, so dass die intersubjektive Dimension dieses Aussagens nicht abschließend oder eben auf der Ebene des Ausgesagten nur mythisch-narrativ eingeholt werden kann - wenn dem so ist, dann hat die Psychoanalyse eine epistemologische Sonderposition in den Humanwissenschaften, eine Position, die durch die aktuelle neuropsychoanalytische Forschung noch gestärkt zu werden scheint. Letztbegründend wird die Psychoanalyse daher auf die aufgeklärten Versionen des wissenschaftlichen Mythos' verweisen, den sie selbst als jüngstes Glied einer Transformationskette bildet, also zum Beispiel auf Lacans Theoreme der weiblichen und männlichen Sexuierung oder auf sein Paradigma der (Inter)-Subjektivität. In diesem Sinne hatte ja Lévi-Strauss in dem Aufsatz »Die Struktur der Mythen« (Lévi-Strauss 2005) Freuds Aufnahme des Ödipusmythos' in kritischer Absicht als bloß eine weitere Variation über dasselbe mythische Thema verstehen wollen. In der Tat ist dies die Position, die sich Lacan nach seinem von Lévi-Strauss beeinflussten Vortrag über den Individualmythos affirmativ zu Eigen machen wird und die er auch später noch in den Seminaren der 70er Jahre hinsichtlich der Sexuierungsformeln vertritt.

Ist es nun so, dass der strukturalen Deutung zum Beispiel eines Kunstwerks verbürgte geschichtswissenschaftliche Referenzpunkte fehlen, nennt Lévi-Strauss die folgenden »Prinzipien der Strukturanalyse aller Formen«, durch die Wissenschaftlichkeit sicher gestellt werden soll: »Sparsamkeit in

der Erklärung«, »Einheitlichkeit der Lösung« sowie die »Möglichkeit, das Ganze vom Fragment her aufzubauen und die späteren Entwicklungen aus den augenblicklichen Gegebenheiten abzuleiten« (ebd., 232). An ihnen wird sich auch die folgende Interpretation von INLAND EMPIRE orientieren. Die Deutung speziell eines Mythos' hat laut Lévi-Strauss zudem der besonderen Sprachverwendung der Mythen Rechnung zu tragen, die den Gegensatz von langue und parole überbrückt. Der Mythos ist eine Einheit aus sowohl diachronischer Erzählung als auch synchronischem Strukturmuster, durch das die Ereignisse der Erzählkette zeitlich und topisch angeordnet werden.

»Diese doppelte, zugleich historische und ahistorische Struktur erklärt, dass der Mythos sowohl in das Gebiet des gesprochenen Wortes gehört (und als solcher analysiert werden kann) wie in das der Sprache (in der er formuliert wird) und dabei auf einer dritten Ebene denselben Charakter eines absoluten Objekts hat. Diese dritte Ebene ist auch sprachlicher Natur, aber sie unterscheidet sich dennoch von den beiden anderen.« (Ebd., 231)

»Mytheme« (ebd.), die Erzählbausteine eines Mythos, sind oberhalb der Ebenen einzelner Wörter, auf der Ebene ganzer Sätze angesiedelt und funktionieren grundsätzlich jenseits der zeitlichen Linearität der gesprochenen Sprache, in der sie gleichwohl ihre narrative Wirklichkeit haben. Sie lassen sich anhand ihrer Merkmale mithilfe des Prinzips der Kommutabilität Hjelmslevs zu verschiedenen »Beziehungsbündel[n]« (ebd., 232) gruppieren und bilden als Konstellation von Beziehungsbündeln Strukturmuster aus, durch die sich ein Mythos und die Familie seiner Versionen als Transformationsgruppe definieren lässt. Eine solche Transformationsgruppe lässt sich wiederum gegebenenfalls auf eine generelle »kanonische Formel« bringen (Maranda 2001).

3. MÄRCHENMOTIVE UND MYTHISCHE STRUKTUR IN INLAND EMPIRE

Nun erinnern viele Motive in INLAND EMPIRE zunächst eher an ein Märchen, weniger an einen Mythos. Zwar wird zu Beginn des Films die Erzählhandlung selbst als alte Geschichte eingeführt, die sich wie ein mythisches Geschehen immer und immer wiederhole, >diesmal im Baltikum<. Doch die schräge Nachbarin (Grace Zabriskie), die Nikki Grace wenig später einen Besuch abstattet, hat unbestreitbar etwas von einer alten Hexe, die die Protagonistin zu etwas verführen will. Mit ihrem osteuropäischen Akzent fängt sie im Gespräch mit Nikki unvermittelt selbst an, Märchen zu erzählen.

Zuerst eines, das an Lynchs eingangs zitierte Interviewäußerung erinnert: von einem kleinen Jungen, der auszog, die Welt zu sehen, der nach dem Passieren der Haustür eine Widerspiegelung (reflection) verursacht, aus der heraus das Böse entsteht, das dem Jungen fortan folgt; dann ein anderes Märchen, ausdrücklich als Variante dieses ersten: von einem kleinen Mädchen, das auf dem Marktplatz verloren geht und dann einen anderen Weg zum Schloss einschlägt. Ein weiteres Märchenmotiv ist die Figur des Phantom oder Crimp (Krzysztof Majchrzak). Wer als Kind den Zauberer >zweiter Kategorie Rumburak aus der tschechischen Kinderserie »Arabela«³ kennen gelernt hat, kommt nicht daran vorbei, ihn mit diesem undurchsichtigen, zwielichtigen Strippenzieher und Hypnotiseur zu vergleichen. Wie Rumburak ist das Phantom jemand, der in ein Patriarchat eingeordnet ist (repräsentiert durch die schweigend Anteil nehmende Figur des Janek (Jan Hench)) und doch einen Sonderweg einschlagen will. Das Phantom sucht vehement beinen Zugang, wozu bleibt unklar, wenn nicht zu einem mysteriösen Ort, der in einer späteren Szene eben »Inland Empire« genannt wird. Das Phantom hat als Zuhälter oder Liebhaber des Lost girl auf ungeklärte Weise mit dem ursprünglichen Mord in Polen zu tun. Und er spricht den Fluch aus, der die Erzählung durchwandert und schließlich Nikki Grace erreicht, wenn sie für den Film-im-Film »On high in blue tomorrows« in die Rolle von Susan Blue geschlüpft ist. Er und sein Fluch sind es, die Nikki am Ende des Films überwinden muss, um das Lost girl (Karolina Gruszka) aus einem Hotelzimmer zu befreien, das darin gleichsam wie eine Prinzessin vom bösen Zauberer gefangen gehalten wird.



Lost girl (Karolina Gruszka, links) und das Phantom/Crimp (Krzysztof Majchrzak, rechts) in einer Auseinandersetzung im Polen der Vorkriegszeit (erste Handlungsebene).

Die Figur des Phantom/Crimp ließe sich außer als Zauberer auch gut als *trickster* deuten, der in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen in den Mythen vieler Ethnien auftaucht, als Täuscher, Zauberer, *outlaw*, Narr, Schalk oder Schelm. Unter anderem deshalb, weil das Phantom, vergleichbar vielen *trickster*-Figuren, eine quasi-transzendentale Vermittlerfunktion in der Erzählung hat: Er ist der Urheber des Fluchs und vielleicht auch der Hintermann des Mordes – aber letzteres ist nur eine Vermutung, die durch die Erzählung weder bestätigt noch widerlegt werden kann –, und in diesen Funktionen steht er gleichsam außerhalb der Erzählung, die sich durch Mord und Fluch aufspannt und in Gang setzt. Zugleich ist er ein entscheidendes Moment der Geschichte, die sich durch die Überwindung seiner Umtriebe aufhebt und vollendet (vgl. Radin 1972; Hynes 1997).

Die Grenze zwischen Mythos und Märchen lässt sich indessen, wenn wir Lévi-Strauss folgen wollen, gar nicht exakt ziehen. In dem Aufsatz »Die Struktur und die Form« (Lévi-Strauss 2004) zitiert Lévi-Strauss diesbezüglich zustimmend Vladimir Propp mit dem Satz: »Das Zaubermärchen stellt in seinen morphologischen Grundelementen einen Mythos dar« (ebd., 148) und schreibt weiter:

»Es gibt keinen ernsthaften Grund, die Märchen von den Mythen zu trennen, obwohl sehr viele Gesellschaften zwischen beiden Gattungen subjektiv einen Unterschied sehen; obwohl dieser Unterschied sich objektiv durch spezifische Termini ausdrückt, welche die beiden Gattungen unterscheiden; obwohl sich schließlich zuweilen Vorschriften und Verbote mit den einen oder den anderen verknüpfen [...].« (Ebd. 148f.)

Dass Mythen und Märchen dennoch zu Recht unterschieden werden, liegt laut Lévi-Strauss an einem »doppelten Gradunterschied« (ebd. 149):

»Erstens sind die Märchen auf schwächeren Gegensätzen aufgebaut als die Mythen: es sind nicht kosmologische, metaphysische und natürliche wie in den letzteren, sondern öfter lokale, soziale oder moralische. Zweitens, und gerade weil das Märchen in einer abgeschwächten Übertragung von Themen besteht, deren verstärkte Realisierung das Merkmal des Mythos ist, unterliegt das erstere weniger streng als der zweite der dreifachen Beziehung der logischen Kohärenz, der religiösen Orthodoxie und des kollektiven Drucks. Das Märchen hat mehr Spielraum, die Permutationen sind hier relativ frei und erhalten allmählich eine gewisse Willkür. Wenn nun aber das Märchen mit verkleinerten Gegensätzen arbeitet, so sind diese umso schwieriger zu identifizieren; und die Schwierigkeit wächst dadurch, dass die schon sehr kleinen Gegensätze einen Schwebezustand erreichen, der den Übergang zur literarischen Schöpfung erlaubt. « (Ebd., 149f.)

4. DER MYTHOS DER FAMILIE IN INLAND EMPIRE

Im Vetrauen darauf, dass sich eine intuitive Einheit einstelle, hat Lynch INLAND EMPIRE ohne Drehbuch produziert - »I didn't have a script. I wrote the thing scene by scene, without much of a clue where it would end« (Lynch 2006, 145). INLAND EMPIRE scheint sich in einem Schwebezustand zwischen Mythos einerseits, Märchen und Erzählung andererseits zu halten. Die drei Ebenen der Erzählung in INLAND EMPIRE sind jeweils in sich aufgebrochen und gegeneinander versetzt angeordnet. Die fragmentarische, oft achronologische Abfolge der Szenen, die Teilsequenzen aller drei Ebenen permutiert und dabei auch Wiederholungsschleifen und Überlagerungen fabriziert, löst die Schlüssigkeit der filmischen Erzählung auf und hält sie in diesem Aufgelassensein. Trotzdem bricht dadurch, dass es offenbar »keinen Unterschied mehr gibt zwischen gestern, heute und morgen bzw. zwischen zuerst, dann und danach«, eben nicht, wie Schmidt meint, »das Mittel der Erzählung als dialektische Form zusammen« (Schmidt 2008, 147), sofern zwischen dem type einer zeitlosen mythischen Basisstruktur und den tokens ihrer erzählzeitlichen Realisierungen auf verschiedenen Ebenen unterschieden wird. Denn nach Lévi-Strauss stammt »der dem Mythos beigelegte innere Wert« ja gerade »daher, dass diese Ereignisse, die sich ja zu einem bestimmten Zeitpunkt abgespielt haben, gleichzeitig eine Dauerstruktur bilden. Diese bezieht sich gleichzeitig auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.« (Lévi-Strauss 2005, 230f.) Die Filmerzählung INLAND EMPIRE als ganze ist genau die dialektische Form, die oben genannte dritte Ebene in der Anschauung des Betrachters, in der sich die Aufhebung des Unterschieds zwischen type und tokens, Dauerstruktur und wiederholten Ereignissen vollzieht. Es lässt sich nämlich in der Tat leicht zeigen, dass sich im schieren Chaos aus Segmenten dreier Ebenen eine intersubjektive Konstellation abzeichnet, die als ein- und dieselbe alle drei Ebenen durchzieht. Diese Konstellation ereignet sich mythisch (auf der ersten Ebene) und wiederholt sich (auf der zweiten und dritten Ebene). Sie besteht aus zwei Paaren, die dadurch in Beziehung gesetzt sind, dass die Frau des einen Paares mit dem Mann des anderen eine Liebesbeziehung eingeht. Die Strukturparallelität der drei Ebenen wird dabei dadurch je nachdem verkompliziert oder vereinfacht, dass die zweite und die dritte Ebene insofern miteinander verschmolzen sind, als einige ihrer Handlungsstränge wie in der Endlosschleife eines Möbiusbandes⁴ ineinander übergehen und im Verlauf des Films immer ununterscheidbarer werden - bis zu dem Punkt, an dem Nikki durch ihren fiktiven Tod in »On high in blue tomorrows« hindurchgegangen ist und damit eine klare Grenze zwischen ihnen gezogen ist. In dem darauf folgenden Moment, in dem Nikki das Phantom erschießt und damit die Vermittlergestalt zwischen mythischer Konstellation und Ereignissen in der historischen Zeit liquidiert, vollendet sich die Aufhebung des Mythos in Geschichte.



Den fiktiven Tod ihres Charakters Sue im Film-im-Film erleidet die Schauspielerin Nikki (Laura Dern) als einen imaginären Tod ihrer selbst.

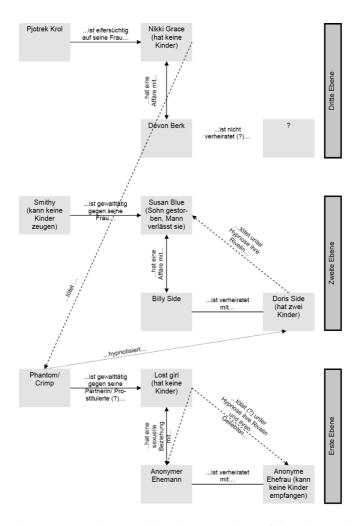
Welche sind diese drei Ebenen? Auf der ersten Ebene, der Ebene der Vorgeschichte in einer verschneiten polnischen Stadt (Lynch drehte diese Szenen im polnischen Lodz), bilden das Phantom/Crimp und Lost girl das erste Paar. Lost girl steht dem Anschein nach als Prostituierte in einer Beziehung mit dem anonymen Mann (Peter J. Lucas) des zweiten Paares, der seine Frau an einem Abend verlässt, um Lost girl zu treffen - oder doch nicht sie, sondern eine andere Frau? Das bleibt letztlich unklar. Auch bleibt die Frage offen, ob die Szenen dieser Handlungsebene Szenen aus dem abgebrochenen Filmprojekt »47« sind oder reale Geschehnisse oder eine Mischung aus beidem. Sind es Szenen aus »47«, dann hätte sich die intersubjektive Konstellation aus der alten Sage auf dieser ersten Handlungsebene nicht mythisch ereignet, sondern paradox gesagt ursprünglich wiederholt. Wie dem auch sei: Parallel zum ersten Paar auf der ersten Ebene sind auf der dritten Ebene Pjotrek Krol (Peter J. Lucas) und die Filmschauspielerin Nikki Grace ein (Ehe-)Paar, und es ist - analog zur Position des Lost girl - Nikki, die mit Devon Berk (Justin Theroux), ihrem Hauptdarstellerkollegen aus der Produktion von »On high in blue tomorrows«, entweder eine Affäre hat oder bloß in Versuchung gerät, eine zu haben. Dass sie eine Affäre mit Devon hat, der offenbar Single ist, ist wahrscheinlich, bleibt aber letztlich unentscheidbar, genauso wie diese dritte Ebene unentscheidbar mit der zweiten Ebene verschmolzen ist, nämlich der Ebene der fiktiven Geschichte, die der Film-im-Film »On high in blue tomorrows« im Anschluss an »47« erzählt.

Auf dieser Zwischenebene, einem amerikanischen Kleinbürgerhaushalt, ist es die Frau von Smithy, Susan Blue, gespielt von Nikki Grace (Laura Dern), die mit dem verheirateten Billy Side, gespielt von Devon Berk (Justin

Theroux), allem Anschein nach eine Affäre hat. Die Sequenzen der beiden Ebenen zwei und drei gehen wie gesagt ineinander über: Susans Ehemann Smithy erscheint in Gestalt von Nikkis Ehemann Pjotrek Krol (Peter J. Lucas); und wenn gezeigt wird, wie Nikki/Sue und Devon/Billy miteinander schlafen, ist es unentschieden, ob Nikki und Devon eine echte Affäre haben oder doch nur Susan und Billy als Charaktere des Films-im-Film eine gespielte. Dafür, dass die Affäre bloß eine gespielte wäre im Film-im-Film könnte die Szene sprechen, die Sue später im Film ihrem Liebhaber Billy bei ihm zuhause vor dessen Ehefrau und Kindern machen wird. Demgegenüber spricht für eine echte Affäre, dass Nikki/Sue in der eben erwähnten Liebesszene mit den Worten »It's me, Devon, it's me: Nikki!« zu Devon/Billy, der sie weiterhin mit »Sue« anspricht, durchzudringen versucht, als ob er irrtümlich die Realität für eine Filmszene hielte. Das Gleiche gilt für eine weitere Szene: In ihr scheint umgekehrt Nikki irrtümlich eine Filmszene für die Realität zu halten, das heißt sie scheint eine Drehszene zwischen ihr als Susan und Devon als Billy mit einem echten Rendez-vous zu verwechseln, denn sie unterbricht den Dreh (auf Ebene drei) durch den ungläubig-lachenden Ausruf: >Verdammt, das klingt wie eine Szene aus unserem Skript! Wie diese beiden letztgenannten Szenen zeigen, sind für Nikki Film und Realität sowohl ununterscheidbar als auch zu sehr voneinander unterschieden, denn sie kann weder, da sie den Dreh unterbricht, Film und Realität richtig auseinander halten, noch den sfalschen Filme der Liebesszene mit der Realität ihres »It's me: Nikki!« durchbrechen.

Zu den drei Versionen der Paarkonstellation gehört auf jeder Handlungsebene jeweils eine Gewalttat: auf der ersten Ebene der schon oben beschriebene ursprüngliche Mord am untreuen Ehemann und der Ehefrau als der Rivalin, ein Mord, den das Lost girl zumindest entdeckt, in den es vielleicht sogar als Erfüllungsgehilfin verwickelt ist und der dann auf das Konto des Phantoms gehen könnte; auf der zweiten Ebene ein ähnlicher Mord an einer Rivalin, der vielleicht die Vergeltung der ersten Tat auf der ersten Ebene darstellt, zu der jedenfalls das Phantom Billys Frau Doris durch einen hypnotisierenden Zauberspruch bewegt: Doris Side (Julia Ormond) sticht Sue, die vermutliche Geliebte ihres Mannes Billy, auf dem Straßenstrich, auf dem sie anscheinend beide arbeiten, ab. Auf der dritten Ebene ist die Gewalttat die Tötung des Phantoms durch Nikki.

Zur besseren Übersicht lassen sich die drei übereinander liegenden Ebenen schematisch so darstellen:



Frei nach Lévi-Strauss lassen sich in diesem Schema folgende Beziehungsbündel identifizieren: a) Gewalt des Mannes gegen die Frau (Phantom – Lost Girl; Smithy – Susan); b) Untreue bzw. Prostitution der Frau (Lost girl; Nikki/Susan; Doris (?)); c) Untreue des Mannes (anonymer Ehemann; Billy); d) Unfähigkeit zur Fortpflanzung, das heißt zur Gründung einer Familie (Smithy kann keine Kinder zeugen; die anonyme Ehefrau kann keine Kinder empfangen), beziehungsweise Scheitern einer bestehenden Familie (Susan Blues Ehemann Smithy zieht mit dem Wanderzirkus des Phantoms fort und ihr – offenbar außerehelicher – Sohn ist gestorben). Nimmt man diese vier Beziehungsbündel, so können sie als Elemente eines Mythos gelesen werden, nämlich eines Mythos von der Unmöglichkeit der bürgerlichen Familie. Wird ein weiteres Beziehungsbündel herangezogen, nämlich e) der Mord am

Rivalen bzw. an der Rivalin (Lost girl (?); Doris; Nikki), dann wird außerdem nach der horizontalen nun die vertikale Struktur von INLAND EMPIRE deutlich, nämlich die zwei ineinander verflochtenen vertikalen Handlungsstränge, die die drei Ebenen durchziehen und deren Leitobjekte ein Schraubenzieher beziehungsweise eine Pistole sind. In Handlungsstrang eins insistiert ein ursprünglicher Mord an einem Mann und einer Frau, der von Lost girl entdeckt wird und vielleicht sogar von ihr als hypnotisiertem Werkzeug des Phantoms begangen wurde. Dieser Mord insistiert als ungesühnte Schuld im Drehbuch-plot (Ebene zwei), den die Filmcrew auf Ebene drei verfilmt. Der Fluch insistiert, insofern sich der ursprüngliche Eifersuchtsmord an der Rivalin auf den ineinander verschmolzenen Ebenen zwei und drei wiederholt, nämlich dann, wenn die Ehefrau von Billy, Doris Side, auf offener Straße Susan Blue ersticht, und zwar wie beim ursprünglichen Mord mit einem Schraubenzieher. Der Fluch wird aufgehoben, wenn Nikki als Susan durch ihre fiktive Drehbuch-Ermordung auf dem walk of fame hindurchgegangen ist und daraufhin das Phantom erschießt, mit einer Pistole, die Smithy auf der zweiten Ebene von einer Gruppe von Gegenverschwörern erhalten hatte und die im Verlauf eines zweiten vertikalen Stranges bis zu Nikki gelangt war. Die erlösende Tötung des Phantoms, der, als Anstifter der Ermordung Sues, Nikkis eigener imaginärer Rivale war, schließt den Zyklus aus Urkonstellation und imaginären Wiederholungen, den der Fluch des Phantoms in Gang gesetzt hatte, indem er ihn aufhebt.

5. VATER, MUTTER, KIND UND TOD - ODER EROS

Aus der bisherigen strukturalen Analyse ergibt sich die Filmerzählung als ein Mythos, der in verschiedenen Oppositionsverhältnissen Familie als etwas sowohl Unmögliches als auch Gescheitertes beschreibt, ein Mythos der diese Unmöglichkeit und dieses Scheitern schließlich jedoch gleichermaßen aufheben wird. Untermauern lässt sich diese Analyse durch Lacans Verwendung des Begriffs des Individualmythos des Neurotikers. Mit ihm beschreibt Lacan das Auftauchen dessen, was unterhalb der Wirklichkeit, en souffrance, einer Auflösung harrt, als etwas, das mit Freud als strukturelle »Wiederholung*« (Lacan 1990, 66) zu denken ist. Lacan stellt in Der Individualmythos zunächst die Anwendbarkeit des Mythos-Begriffs auf den Neurotiker fest:

»Wenn wir der Definition eines Mythos als einer bestimmten objektivierten Repräsentation eines Epos oder eines Heldengesangs vertrauen, die in imaginärer Weise die charakteristischen fundamentalen Beziehungen einer gewissen Art des Mensch-Seins in einer bestimmten Epoche ausdrückt, wenn wir ihn als den latenten oder offenkundigen, virtuellen oder verwirklichten, von seinem Sinn vollen oder entleerten sozialen Ausdruck dieser Art des Seins verstehen, dann ist es gewiss, dass wir seine Funktion im Erleben selbst eines Neurotikers wieder finden können.« (Lacan 1953, 52)

Beim individuellen Mythos des Neurotikers unterscheidet Lacan die imaginäre Ebene des individuellen Erlebens von der ihm zugrunde liegenden »Konstellation« (Lacan 1953, 54), das heißt von einem intersubjektiven, familiären Strukturmuster, das die Beziehungen des Subjekts regiert und das als Individualmythos wie bei Lévi-Strauss zugleich innerhalb und außerhalb der erlebten Zeit steht: als erstes Glied einer sich wiederholenden Ereigniskette und zugleich als zeitlos gültige Matrix dieser Kette.

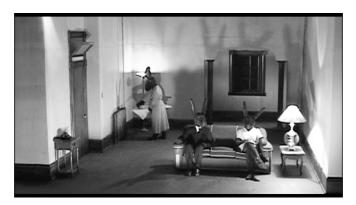
Am Beispiel von Freuds Rattenmann-Fallgeschichte führt Lacan die zwei Ebenen des Individualmythos vor. Da ist zunächst einmal die Ebene der Schuld des Vaters des so genannten Rattenmanns. Der Vater verliert als Unteroffizier die ihm anvertraute Regiments-Kasse und wird nur durch das Darlehen eines Freundes gerettet, das er diesem aber nicht zurückzahlen können wird, so dass er abgesehen vom öffentlichen Gesichtsverlust -Lacans Deutung setzt ihn mit einer Kastration gleich - in einer sozialen Schuld gegenüber dem Freund bleibt. Andererseits die Ebene des Erlebens des Rattenmanns, auf der dieser, so Lacan, als ein neurotischer Bricoleur parallel zur Ebene seines Vaters eine bestimmte intersubjektive Beziehungskonstellation im selben Zug herbeiführt und hintertreibt. Damit soll ihm kompromisshaft etwas Widersprüchliches gelingen, nämlich für die Schuld seines Vaters sowohl aufzukommen als auch nicht aufzukommen; die soziale Schuld, die von seinem Vater auf ihn überkommen ist, sowohl zu begleichen, als auch sich der unbewussten Schuld an der Kastration des Vaters zu entziehen; das heißt die gleiche Schuld auf einer Ebene mit der eigenen Wirklichkeit zu identifizieren und zugleich auf einer anderen Ebene sie nicht mit ihr zu identifizieren. Lacan:

»Alles spielt sich so ab, als würden die der ursprünglichen Situation eigenen Sackgassen sich auf einen anderen Punkt des mythischen Geflechts verschieben, als würde das, was hier nicht gelöst ist, sich immer dort reproduzieren. [...] Die Situation zeigt eine Art von Ambiguität, von Diplopie – das Element der Schuld wird auf zwei Ebenen zugleich gestellt, und genau in der Unmöglichkeit, diese beiden Ebenen sich wieder zusammenfügen zu lassen, spielt sich das ganze Drama des Neurotikers ab. Bei dem Versuch, sie wieder miteinander zur Deckung zu bringen, macht er eine drehende Operation, die nie befriedigt, der es nicht gelingt, ihren Zyklus zu schließen.« (Lacan 1953, 59)

Nach Lacan scheint die Problematik der neurotischen Wiederholung der ursprünglichen Situation demnach gerade darin zu liegen, dass die imaginäre Wirklichkeit und ihre unbewusste Kehrseite in einem auf paradoxe Weise doppelt unmöglichen Zusammenhang stehen. Das in der Gegenwart (wieder)erlebte verweist einerseits auf eine unbewusste Kehrseite wie auf eine Quelldatei, die unwahrnehmbar ist und die, solange sie nicht mithilfe von Symbolen (Sprache) re-präsentiert worden ist, dem Handelnden als unter Umständen traumatische - Wirklichkeit eigenen Rechts widerfährt. Imaginäres und Unbewusstes sind also für ihn in dieser Hinsicht zu sehr voneinander getrennt, das Unbewusste ist zu sehr verdrängt, als dass seine hintergründige Wirksamkeit im Imaginären wahrgenommen werden könnte, und das heißt eben an erster Stelle, dass der Umstand selbst, dass verdrängt wird, verdrängt ist. Das dialektische Gegenlager dieser einen Unmöglichkeit, die erlebte Gegenwart auf eine unbewusste Konstellation zu beziehen, besteht andererseits in einer zweiten Unmöglichkeit, nämlich der Unfähigkeit, in der erlebten Gegenwart zwischen der imaginären Realität als einer ferngesteuerten Schein-Wahrnehmung des wiederkehrenden Realen und der Realität, wie sie durch symbolische Repräsentation des Realen fingiert wird, eine sinnvolle Grenze zu ziehen. Hier ist die eine zu wenig von der anderen getrennt. Der Neurotiker kann also in der zwiespältig-verdoppelten Struktur seiner Situation Wirklichkeit und Unbewusstes, Realität und Reales, sowohl nicht zur Deckung bringen als auch nicht auseinander halten. Genauer: Das Nicht-zur-Deckung-bringen-können und das Nicht-auseinander-halten-können sind zwei Aspekte desselben Geschehens. Der individuelle Mythos des Neurotikers, der in diese beiden Aspekte auseinander fällt und den er zusammen mit dem Analytiker (re-)konstruiert, soll diese beiden Unmöglichkeiten als zusammengehörige aufzeigen, das heißt mittels Signifikanten symbolisieren, und damit einer Lösung zuführen, soll erlebten Mythos in erzählter Geschichte aufheben.

In *INLAND EMPIRE* hat Nikki Grace den Bruch der ihrem Ehemann Pjotr geschuldeten Treue in analoger Weise, sozusagen unbewusst, aus einer vorgängigen Geschichte, aus dem Drehbuch von »On high in blue tomorrows«, übernommen; und zwar dergestalt, dass sie einerseits die ursprüngliche Konstellation aus »47« ignoriert, ihre imaginäre Wirklichkeit als Nikki damit nicht in Verbindung bringt, und deshalb wie oben beschrieben das Film-Rendez-vous mit einem echten Rendez-vous verwechselt; andererseits kann sie ihre imaginäre Wirklichkeit als Nikki von der fiktiven Wirklichkeit als Sue, wie sie ursprünglich aus der Drehbuch-Konstellation von »47« resultiert, nicht trennen, wie die oben beschriebene zweite Szene gezeigt hat, in der sie ihre Realität als Nikki nicht gegen die fiktionale Macht der Drehbuch-Situation durchsetzen kann. Daran, dass Nikkis Zwickmühle auch umgekehrt formuliert werden könnte, dass sie nämlich umgekehrt in der ersten Szene Film und Realität nicht auseinander halten kann, während sie in der zweiten Film und Realität nicht zur Deckung bringen kann – daran

wird deutlich, dass diese beiden Unmöglichkeiten dialektische Gegensätze sind, die ineinander übergehen. Die absolute Identifizierung ist, wenn es sich um intersubjektive Beziehungen handelt, identisch mit der absoluten Nicht-Identifizierung und geht in dieses ihr Gegenteil über und von dort wieder zurück und so weiter. Erst die über symbolische Repräsentationen vermittelte Identifizierung hebt den Gegensatz beider Extreme auf. Die Figur der Nikki befindet sich ganz in diesem Sinne auf der individualmythischen Position der Neurotikerin, die die imaginäre Wirklichkeit und das nur durch Fiktion repräsentierbare - Reale sowohl nicht zur Deckung bringen als auch nicht auseinander halten kann. Beides gelingt ihr erst, als sie im Verlauf ihrer vermutlichen Liebschaft mit Devon und ihrem Eintauchen in die Welt von Smithy & Sue und Billy & Doris >something inside the story entdeckt: die reale Matrix ihres Erlebens, die ursprüngliche Schuld am Mord eines Mannes und seiner Frau, die Schuld einer überlieferten Vorgeschichte, an der das Phantom und Lost girl auf unbestimmte Weise beteiligt sind. Diese Schuld liegt auf einer Ebene unterhalb der beiden Seiten des Möbiusbandes aus Wirklichkeit und Filmfiktion. Sie treibt deren fortgesetztes Ineinanderlaufen durch ihr unerlöstes Insistieren an, auf der Ebene des Realen, in einer Dimension, in die Nikki/Sue nur durch einen hypnotischen Kunstgriff (zur Zigarette) einsteigen kann und die sich in ihrem innersten Kern phantasmatisch verhüllt: als Sitcom-Setting einer Plüschhasen-Familie. Indem sie durch das Phantasma hindurch geht, was die Konfrontation mit dem Phantom impliziert, löst sie die Endlosschleife an ihrem Nabel auf.



Der andere Schauplatz in INLAND EMPIRE: das Hotelzimmer Nr. »47«, in das Nikki Grace zum Ende der Erzählung vorstößt.

Lacan hat an verschiedenen Stellen das Bild des Möbius-Bandes für die oben diskutierte doppelte Unmöglichkeit verwendet, so wieder im Rahmen der Definition der Sexuierungsformeln in Seminar XIX. Für das männliche wie für das weibliche Subjekt stellt sich die Auseinandersetzung mit dem imaginären Vater als möbiusbandartiger Konflikt dar, als eine Rotation im Imaginären, in dem das Unbewusste immer schon auf der Kehrseite des Möbiusbandes liegt, was heißt, dass es bildlich gesprochen durch Fortbewegung in Längsrichtung auf dem Möbiusband nie erreicht werden kann. Denn das Möbiusband hat ja, obwohl es Vorder- und Kehrseite kennt, keine Grenze zwischen Vorder- und Kehrseite und deshalb topologisch betrachtet nur eine Seite. Eine imaginäre Grenze allerdings gibt es. Sie besteht im ständigen Übergang von Kehr- zu Vorderseite (und wieder zurück). Der Übergang findet indessen topologisch betrachtet an jedem Punkt des Bandes statt - wodurch sinnfällig dargestellt ist, wie das Imaginäre an jedem seiner Gegenwartspunkte aus dem Unbewussten heraus auftaucht und dahin auch wieder zurück sinkt. Wenn Lacan nun in Seminar XIX sagt, dass der Vater in der sexuierten Subjektivität eine Funktion analog zur Funktion der Grenze im Möbius-Band hat (Lacan 1971/72 [01.06.72], 13), dann ist damit gesagt, dass der imaginäre Vater in der Struktur der Subjektivität eben diese doppelte Unmöglichkeit verkörpert, zwischen der imaginären Wirklichkeit und ihrer unbewussten Kehrseite zu unterscheiden - und dass demgegenüber der symbolische Vater die Möglichkeit repräsentiert, diesen Unterschied zu treffen. Letzteres gelingt nur in einem Akt symbolischer Repräsentation, der, auf die topologische Metapher des Möbius-Bandes übertragen, darin besteht, das Band längs entzwei zu schneiden, so dass zwei ineinander verkettete Ringbänder entstehen, die beide nun, anders als das Möbius-Band, zwei Seiten haben. In der analytischen Kur besteht die Überwindung des imaginären Vaters im symbolischen, d.h. sprachlichen Durcharbeiten des narzisstischen, rivalisierenden Konflikts, der zwischen dem imaginären Ich und dem imaginären Vater besteht. Der Konflikt mit dem imaginären Vater vertritt dabei in der Struktur des Subjekts die Auseinandersetzung mit etwas, was nicht direkt konfrontiert werden kann, was indessen, so Lacan in Der Individualmythos, das »wichtigste dynamische Element in der Kur selbst« ist, nämlich mit dem »Tod« (Lacan 1953, 67). Vor dem Hintergrund der mythologischen Verfasstheit der Subjektivität, wie sie sich im Rattenmann-Fall gezeigt hatte, ist es für Lacan nämlich der Tod, um den die überkommene trianguläre Version des Ödipus-Mythos erweitert werden muss zu einem Quartett, einem »quaternären System« (ebd., 65f.) nach dem Vorbild der Dialektik in Hegels Phänomenologie des Geistes, Lacan:

»Und es ist tatsächlich der imaginierte, imaginäre Tod, um den es sich in der narzisstischen Beziehung handelt. Es ist auch der imaginäre und imaginierte Tod, der sich in die Dialektik des ödipalen Dramas einführt, und er ist es, um den es sich handelt in der Bildung des Neurotikers – und vielleicht, bis zu einem gewissen Grad, in etwas, das weit über die Bildung des Neurotikers

hinausgeht, nämlich in der existenziellen Haltung, die für den modernen Menschen charakteristisch ist. « (ebd., 68)

In INLAND EMPIRE stellt sich vor diesem Hintergrund der Konflikt Nikkis mit dem Phantom als genau der narzisstische Konflikt mit dem imaginären anderen dar, den das weiblich sexuierte Subjekt im Rahmen seiner Subjektivierung genauso zu durchlaufen hat wie das männliche. Nach dem Durchleben ihres imaginären Todes als Sue auf dem walk of fame, gleichsam ihrer imaginären Kastration als Schauspielerin, hat sich für Nikki endlich eine Grenze zwischen dem unbewusst unterfütterten Imaginären und dem fiktional repräsentierten Realen ergeben. Die Realitäten von Nikki und Sue gehen nun nicht mehr ineinander über. Sue ist auf der Seite von Nikkis Imaginärem verschwunden, weil Nikki das Phantasma der Nikki-als-Sue bis zur Neige durchschritten und dadurch die innere Grenze der Figur der Sue überwunden hat, was einen symbolischen Abstand zu ihr erlaubt. So sieht sie sich in den Folgeszenen nach ihrem Tod auf dem walk of fame nicht mehr wie vorher buchstäblich verdoppelt, als neben sich stehende entfremdete Co-Darstellerin ihrer selbst im selben falschen Film. Nikki kann nun ihre imaginäre Realität, die sie vorher, als »Nikki/Sue« ohne Distanz erlebt hat, auf einer Leinwand-im-Film betrachten, aus einer Zuschauerperspektive, durch die ein echtes, stabiles Selbstverhältnis zu ihrem Selbst »Nikki« markiert ist. Mit dieser Szene ist also die Gleichsetzung von Sein und Schein gerade nicht wiederum bekräftigt, wie es in einer Filmkritik heißt (Suchsland 2007), sondern eine relative Grenze gezogen.

Wenn Nikki im Anschluss daran das Phantom in einem Nebengebäude auf dem Studiogelände zur Strecke bringt, offenbart sich diese Tat im Sinne des oben genannten Lacan-Zitats als narzisstische Gewalt gegen ein imaginäres Double. Denn zum einen könnte das Phantom, das zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal im Kontext des Filmsets auf Ebene drei auftritt, in dem Moment, in dem Nikki es erschießt, mit etwas Phantasie auch als harmloser Hausmeister durchgehen, der nichts ahnend auf den Flur tritt, um nach dem Rechten zu sehen und der von einer scheinbar völlig irre gewordenen Schauspielerin niedergeschossen wird. Zum anderen legt sich für Nikki in dem Moment, in dem die Schüsse fallen, ihr eigenes fratzenhaft verzerrtes Gesicht über das des Phantoms.

Nikki, deren Nachname übersetzt ja Gnade lautet, hat damit am Ende des Films den vierstelligen Zyklus aus Vater, Mutter, Kind und Tod geschlossen und ihre eigene Subjektivität durch das Verschwinden-Machen des Phantoms und ihres imaginären *alter ego* Sue suturiert. Das Phantom, der imaginäre Vater als Verkörperung des Todes, ist liquidiert. Sein Zauberfluch, der die Basiskonstellation von einer Ebene auf die nächste hievte, ist Vorvergangenheit. Das Lost girl wird aus ihrem Hotelzimmer befreit, geret-





In dem Moment, als Nikki das Phantom (Krzysztof Majchrzak, links) niederschießt, legt sich ihr eigenes verzerrtes Gesicht über das seinige, so dass sie in ihm ihr imaginäres Double trifft.

tet ist damit die kleinbürgerliche Familie aus Smithy (Robert J. Lucas), Lost girl/Susan (Karolina Gruszka) und ihrem gemeinsamen (?) Sohn. Überwunden sind alle Gegensätze, die der mythische plot in Bewegung gesetzt hatte. Vor allem der Hauptwiderspruch der mythischen Konstellation, die Gleichsetzung der Unmöglichkeit des Kinderkriegens mit dem Scheitern einer bestehenden Familie (siehe oben Beziehungsbündel e)), ist in der Wirklichkeit der Kleinfamilie aufgehoben: Die Fortpflanzung des Mythos hebt sich im Mythos der Fortpflanzung auf. Und ähnlich wie in Shakespeares Hamlet erweist sich das play within the play in INLAND EMPIRE, das Remake auf der fiktionalen Zwischenebene von Sue und Billy, als die Vordie-Sinne-Führung der eigentlichen Wirklichkeit, in der das wiederkehrende Reale symbolisch re-präsentiert ist.



Sue/Lost girl (Karolina Gruszka, links), ihr minderjähriger Sohn und Smithy (Robert J. Lucas, rechts) sind am Ende der Erzählung zur glücklichen Kleinfamilie vereint.

Zwei Fragen ergeben sich daraus abschließend – eine an Lacans Theorie, eine an Lynchs Film. Die an Lacans Theorie lautet, ob nach dem bisher Gesagten die Position des weiblichen Subjekts nicht in mehrfacher Hinsicht als die einer Komplizin zu beschreiben ist. Denn in den Sexuierungsformeln bleibt das weiblich sexuierte Subjekt genauso wie das männliche auf die Position des Vaters bezogen. Das weibliche Genießen bleibt mithin ein

ungelöstes Rätsel, sofern es nicht im nicht-phallischen Genießen einer absoluten Schließung der Subjektstruktur bestehen soll (vgl. Bergande 2007, Kap. 25). Dieses nicht-phallische Genießen zeichnet zwar laut Lacan gerade das weibliche Subjekt vor dem männlichen aus, es scheint jedoch nur in Extremsituationen realisierbar, nämlich wie im Fall von Teresa de Avila als mystische Entrückung oder von Sophokles' Antigone als Untergang in den Tod - oder wie im Todesfall und Wiederauferstehen von Lynchs Nikki Grace. Indessen ist schon in Freuds Fassung des Ödipus- und Kastrationskomplexes, etwa 1925 in »Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds«, das Mädchen in gewisser Weise Komplizin in dem Wortsinne, dass sie in einen ursprünglich androzentrischen Komplex wie eine Mittäterin, Mitwisserin, Helfershelferin eingebunden ist. In INLAND EMPIRE bleibt die komplizenhafte Nähe des Lost girl zum Phantom unerklärlich. Etwas bindet sie an es, weshalb sie wohl, wenn auch ohne ihren Willen, Erfüllungsgehilfin des ursprünglichen Mordes war. Andererseits erweist sich Nikki am Ende als Geburtshelferin der Kleinfamilie, sozusagen als Komplizin des Familienmythos' und damit eventuell auch als Komplizin ihres eigenen nicht-phallischen Genießens der Vollendung des Mythos'. Die Frage an INLAND EMPIRE ist daran anschließend die, welche Botschaft die happy ending-Version des Familienmythos vermitteln will, nachdem dieser vorher fast drei Stunden lang auseinander genommen wurde? Zu Recht hat ja ein Filmkritiker darauf hingewiesen, dass Lynch in seinen bisherigen Filmen »verunsichern, Sinnangebote infrage stellen, Dissonanzen und Disharmonien erzeugen, Wahrnehmung multiplizieren, Betrachter verstören« wollte, was auch in INLAND EMPIRE ausführlich passiert: »Seine wichtigste Zielgruppe ist seit jeher und auch hier [in INLAND EMPIRE] die bürgerliche Mitte der Gesellschaft mit ihrem spezifischen Sicherheitsgefühl und ihren unterdrückten Seiten, ihrem offenen Konservatismus und latenten Puritanismen, eine Doppelmoral, die Gewalt und Sexualität verdrängt.« (Suchsland 2007) In INLAND EMPIRE scheint jedoch die Bejahung der Familie dieser Intention Lynchs diametral entgegen zu stehen, doch ohne dass es andererseits so aussieht, als wolle Lynch die bürgerliche Kleinfamilie auf simple Weise glorifizieren. Wenn das Geheimnis von INLAND EMPIRE nun sicherlich auch nicht einfach darin liegt, »dass er kein Geheimnis birgt, sondern im Gegenteil ein in sich vollkommen logisches ästhetisches System zur Produktion des Geheimnisses ist« (Seeßlen 2007, 246), dann liegt es vielleicht im weiblichen Genießen, das in der Person von Nikki ein gewisses Rätsel bleibt - oder aber darin, dass sein Familienmythos Teil eines anderen großen Mythos' ist: des Mythos' vom Eros, der, wie Sophokles in Antigone dichtet, unbesiegbar im Streit ist.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Bergande, Wolfram, »*Lyp-sync jouissance* weibliche Subjektivität in David Lynchs *Mulholland Drive*, in: Wagner, Hedwig (Hg.) u.a., *Wie der Film den Körper schuf*, Weimar: vdg 2006.
- ²Vgl. die Kritiken zu *INLAND EMPIRE* von Bickermann (http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempiredb.htm) und von Knörer (http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempireek.htm).
- ³ Tschechoslowakei 1979-81.
- ⁴ Auf das Stilmittel einer Möbiusband-artigen Struktur in *Lost Highway* hat David Lynch selbst in einem Interview mit der französischen Zeitschrift *Positif* hingewiesen (http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhpos.html).
- * Deutsch im Original.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergande, Wolfram, Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan, Wien: Turia & Kant 2007
- Fenichel, Otto, »Die symbolische Gleichung Mädchen = Phallus«, in: Aufsätze Bd. 2, Olten: Walter 1981
- Freud, Sigmund, »Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds«, in: Gesammelte Werke XIV, Frankfurt/M.: Fischer 1999
- Hynes, William J./ Doty, William G. (Hgg.), Mythical trickster figures, Tuscaloosa: Univ. of Alabama Press 1997
- Lacan, Jacques, *Der Individualmythos des Neurotikers* [1953], Bregenz: Lacan-Archiv o.J. Lacan, Jacques, »Le séminaire sur ¿La lettre volée««, in: *Écrits*, Paris: Seuil 1966
- Lacan, Jacques/ Miller, Jacques-Alain, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1963-64), Paris: Seuil 1990
- Lacan, Jacques, Le Séminaire livre SXIX: Ou pire/Le savoir du psychanalyste (1971-72), Bregenz: Bregenz: Lacan-Archiv o.J.
- Lacan, Jacques, Le Séminaire livre XV: L'Acte psychanalytique (1967-68), Bregenz: Lacan-Archiv o.J.
- Lacan, Jacques, Le Séminaire livre XVI: D'un Autre à l'autre (1968-69), Bregenz: Lacan-Archiv o.J.
- Lacan, Jacques, Le Séminaire livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant (1970-71), Bregenz: Lacan-Archiv o.J.
- Lévi-Strauss, Claude, Der Blick aus der Ferne, München: Fink 1985
- Lévi-Strauss, Claude, »Die Struktur der Mythen«, in: Strukturale Anthropologie I, 10. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, 226–254
- Lévi-Strauss, Claude, »Die Struktur und die Form«, in: Strukturale Anthropologie II, 7. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 135–168
- Lynch, David, Catching the big fish. Meditation, consciousness, and creativity, New York: Tarcher/Penguin 2006
- Lynch, David/ Rodley, Chris, Lynch on Lynch, London: Faber and Faber 2005
- Maranda, Pierre (Hg.), *The double twist*, Toronto [u.a.]: University of Toronto Press 2001
- Propp, Vladimir J./ Eimermacher, Karl, Morphologie des Märchens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975

- Radin, Paul/ Diamond, Stanley, *The trickster a study in American Indian mythology*, New York, NY: Schocken Books 1972
- Schmidt, Oliver, Leben in gestörten Welten der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire, Stuttgart: ibidem 2008
- Seeßlen, Georg, David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren 2007
- Suchsland, Rüdiger (2007): »Alice in Hollywood: In David Lynchs ›Inland Empire‹ ist die Welt aus den Fugen«, http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25153/1.html