
Philipp Stallkamp

„Look in the other room“ – Unbewusste Innenräume in David Lynchs *Inland Empire*

David Lynch – Ein Erforscher des Unbewusstseins

Kaum ein Filmemacher unserer Zeit erregt so viel Aufsehen wie David Lynch, wobei das Besondere bei Lynch gerade darin zu sehen ist, dass er nicht nur in einem Elfenbeinturm von Filmwissenschaftlern, Cineasten und sonstigen Protagonisten der postmodernen Bohème besprochen wird, sondern durchaus und ganz selbstverständlich auch in der Low Culture¹ rezipiert bzw. sogar verehrt wird. Dies beruht nicht nur auf einem irgendwie gearteten Zufall, vielmehr scheint Lynchs Schaffen gerade derart angelegt zu sein. So bemerkt Anne Jerslev, dass Lynchs Filme „im Niemandsland zwischen Populär- und Kunstmfilm angesiedelt sind“.² Die Formulierung „Niemandsland“ sollte stutzig machen, verweist sie doch auf den filmischen Raum, der bei Lynch überaus interessant ist. Denn Filme wie *Eraserhead* (USA 1977), *Blue Velvet* (USA 1986), *Lost Highway* (USA, F 1997), *Mulholland Drive* (USA, F 2001) und *Inland Empire*³ (USA, F, PL 2006) verlassen häufig gewohnte Strukturen von Zeit und Raum. Das „Niemandsland“ bezeichnet also nicht nur den Bereich zwischen Low und High Culture, sondern auch den filmischen Raum bei David Lynch, in dem sich viele Rezipienten zu verlieren glauben.

Bei Filmen von David Lynch ist ironischerweise zwar immer ein Hinweis auf eine Dechiffrierungsmöglichkeit als Mittel gegen das Sich-Verlieren gegeben, jedoch wird diese nie zu einer kompletten Dechiffrierung führen. Denn bei logischem Nachdenken wird der Rezipient immer auf etwas stoßen, das sich einer Erklärung in den Weg stellt. Dieses Etwas wird von Oliver Schmidt als „absichtsvoll unmöglich“er Raum“⁴ bezeichnet.

Räume sind im Film nicht nur zwingend zur Darstellung notwendig, sie erzeugen auch einen inneren Imaginationsraum: „Wie eine Landkarte breiten sich Filme vor unserem inneren Auge aus“.⁵ Bei Lynch breitet sich zwar auch eine Landkarte vor uns aus, aber

1 Eine Dichotomisierung in Low und High Culture widerstrebt mir; Lynch scheint sie ebenso abzulehnen, da er seine Filme sonst deutlicher als Kunst oder als Mainstream-Film markieren würde. Mit Low- und High Culture bezeichne ich nicht eine tatsächliche Klasseneinteilung, sondern vielmehr eine Einteilung, die von denjenigen getroffen wird, die sich selbst über eine „High Culture“ definieren.

2 Jerslev, Anne (1996): David Lynch: *Mentale Landschaften*. Wien: Passagen-Verlag, 13.

3 David Lynch ist es wichtig, dass der Titel in Großbuchstaben geschrieben wird (vgl. Schmidt 2008, 124).

4 Vgl. Schmidt, Oliver (2008): *Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs, Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire*. Stuttgart: ibidem, 149.

5 Liptay, Fabienne (2005): Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählerstraßen in den „Roadmovies“ von David Lynch?“ In: Liptay, Fabienne

diese Landkarte können wir nicht mehr lesen, da die Übersicht fehlt. Zu labyrinthisch erscheinen die Räume in den Filmen David Lynchs, zu hoffnungslos das Suchen der Rezipienten nach einer geeigneten Karte.

„Die filmische Mühe wird auf zunehmende Verwirrung verwandt. Offensichtlich sollen wir, die Filmseher uns verlieren im Labyrinth. In der Hoffnung des Filmemachers, dies werde uns den Zugang erleichtern zum eigenen „Inland Empire“. Der Film setze sich erst im Kopf, in der Psyche des Zuschauers zusammen, betont Lynch in vielen Interviews zu diesem Film“.⁶

Neben dem Raum scheint bei Lynch jedoch zusätzlich etwas ebenso wichtig zu sein: das Bewusstsein und Unbewusstsein⁷ von Individuen, mit dem sich Lynch immer wieder filmisch auseinandersetzt. Teilweise wird in der Rezeption auf das Unbewusstsein des Künstlers selbst geschlossen: „Oft schöpft Lynch bei seinen Filmen aus dem Fundus eigener Erlebnisse, vermischt diese mit Visionen aus seinem Unterbewusstsein und formt daraus seine Bilder und Szenen“.⁸ Dieser Spur werde ich in meinem Text jedoch nicht folgen, da ich sie aus literaturwissenschaftlicher Sicht für überholt und falsch halte. Denn wenn der Autor „tot“ ist⁹, warum sollte dann noch sein Unbewusstsein von Belang sein?

Das eigene Unbewusstsein scheint David Lynch auch weniger wichtig zu sein als das anderer Menschen:

„Es macht mir Spaß, im Unterbewusstsein der Leute zu forschen, in diese unendliche Zone einzutauchen, die sich hinter der Fassade ihrer Gesichter befindet, und mich zu fragen, was wohl in ihrem Kopf vorgeht, woran sie wohl denken. Ich finde das faszinierend. Ich wäre gern Psychiater geworden“.¹⁰

Lynch erforscht mit seinen Filmen folglich das Unbewusstsein. Doch beinhalten „diese Ausflüge in die dunklen Regionen des Daseins [...] nicht nur eine metaphysische, sondern auch eine deutliche biologische Konnotation“¹¹, da bei Lynch immer auch das Körperliche thematisiert und in Verbindung zum Psychischen gesetzt wird.

u. Wolf, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg, 308.

6 Theweileit, Klaus (2007): Hase drei steht auf und verlässt den Raum. In: Spex. Magazin für Popkultur. Nr. 11, November/Dezember 2007, 108.

7 Ich verwende im Text ausschließlich den psychologischen Fachterminus „Unbewusstsein“. In Zitaten (auch von David Lynch selbst) wird das umgangssprachliche Wort „Unterbewusstsein“ dennoch auftauchen.

8 Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992, 8.

9 Vgl. Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. S. 185-193.

10 Fischer 1992, 271.

11 Fischer 1992, 10.

Inland Empire – im Labyrinth des Unbewusstseins

Inland Empire kann als meisterhaft durchgeführte Form der Bewusstseinsforschung begriffen werden, gerade die zuvor beschriebene Verbindung von Psychologie und Physiologie lässt diesen Film besonders aus den bisherigen Arbeiten Lynchs hervorstechen. Z. B. versucht Lynch mit seiner Kameraführung ganz anatomisch an das Bewusstsein seiner Charaktere heranzukommen. Inland Empire ist geprägt von Großaufnahmen, in denen Lynch jede Pore, jede Wunde, jede Narbe in den Gesichtern der Charaktere zeigt und man versucht ist zu glauben, er wolle mit der Kamera noch viel weiter – direkt ins Gehirn. Auch wirken die dunklen Gänge des Films wie Windungen eines Gehirns, durch das die Protagonistin langsam in vergessen geglaubte Regionen gelangt. Dies lässt erneut an Filme wie Matrix denken, da auch dort eine „Verlagerung des Abenteuers nach Innen - bei dem der Kampf [...] im Bewußtsein selbst stattfindet“¹² vollzogen wird. Der bedeutende Unterschied zu Inland Empire ist das Verhindern einer semantischen Auflösung. Demzufolge lässt sich feststellen, dass Inland Empire nicht das Bewusstsein, sondern das Unbewusstsein thematisiert, welches im Film ganz körperlich erfahren werden kann.

Schon der Titel Inland Empire ist ein Einstieg in die Spürbarkeit: Denn auch wenn David Lynch immer wieder gerne seine kleine metaphysische Anekdote zur Namensgebung des Films erzählt¹³ – „Inland Empire“ steht selbstverständlich für mehr als die reine geographische Bedeutung (eine Gegend in Los Angeles). In der Geographie wird seit der Postmoderne immer wieder kommuniziert, dass Raum mit Bedeutung aufgeladen ist. Der geographische Ort „Inland Empire“ ist zwar zweifelsohne mit Zeichen des hollywoodischen Kulturkomplexes aufgeladen, doch steckt noch wesentlich mehr hinter diesem Namen als der Hinweis auf die Selbstreferenzialität des Films bezüglich Hollywoods.

„Über-Ich, Ich und Es sind die drei Reiche, Gebiete, Provinzen, in die wir den Seelenapparat der Person zerlegen [...].“¹⁴ Das Inland Empire bezeichnet also „das „weite Land der Seele“, die Abläufe der menschlichen Psyche, Walter Benjamins ›innere Stadt‹.“¹⁵ Oder genauer: „Bei Lynch bezeichnet [Inland Empire] die Landschaft, die jede/r mit sich herumträgt; „Empire“ des eigenen (Un)-Bewusstseins“.¹⁶ Der Titel des Films ist also als semantisches Spiel rund um die Begriffe „Inland“ und „Empire“ zu begreifen.

12 Distelmeyer, Jan (1999): Matrix. In: *epd Film*. Heft 6, 1999. S.

37–38. Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992, *filmzentrale.com*.

13 Die schlichte Erklärung Lynchs, dass Laura Dern ihm erzählt habe, ihr Mann komme aus dem Inland Empire und er deshalb sowie aufgrund der Sympathie zu beiden Wörtern den Filmtitel wählte, ergänzte er in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung wie folgt: „Meine Eltern haben eine Berghütte in Montana. Mein Bruder hat da eines Tages geputzt und hinterm Schrank ein altes Zeichenbuch gefunden. Es war mein altes Zeichenbuch, aus der Zeit, als ich fünf Jahre alt war. Das erste Bild ist eine Landschaftsansicht von Spokane, darunter steht: „Inland Empire“. Also dachte ich, ich bin auf dem richtigen Weg“ (zitiert nach: Benda, Rudolf (2007): Inland Empire. Projekt Filmprogramm Nr. 206. Stuttgart: Rabe, 9).

14 Freud, Sigmund (2003): Sigmund Freud Studienausgabe. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer, 510.

15 Theweleit 2007, 108.

16 Theweleit 2007, 107.

Der Untertitel des Films lautet Eine Frau in Schwierigkeiten und fügt dem abstrakten Titel eine wesentlich konkretere, „nicht ohne ironischen Unterton“¹⁷ vorgetragene¹⁸ Komponente hinzu. Konkret deshalb, weil er nicht wie Inland Empire etwas über den Raum, in dem der Film spielt, bzw. was auf einer Metaebene thematisiert wird, aussagt, sondern auf den Plot eingeht. Denn Inland Empire behandelt die Probleme einer Frau, die zusehends mit ihrer Rolle „und möglicherweise [...] ganz anderen Ebenen des Seins“¹⁹ verschmilzt. Immer wieder blitzt im Film Gewalt gegen Frauen auf und die „Story“ entwickelt sich in einer Weise, die nahe legt, dass Nikki ein durch Gewalt ausgelöstes Trauma überwindet, wie später noch verdeutlicht werden soll. Dadurch kann man sicherlich schließen, dass Lynch hier ganz allgemein „das Leiden der Frau“²⁰ zeigt, doch steht im Fokus diese eine Frau als Individuum. So sagte Lynch: “It’s about a woman in trouble, and it’s a mystery, and that’s all I want to say about it”²¹. Eine etwas genauere Angabe hatte er bei seinem Film Lost Highway gegeben:

*„Es geht um ein Paar, das spürt, irgendwo an der Grenze des Bewusstseins – oder jenseits dieser Grenze – liegen riesengroße Probleme. Doch sie können sie nicht in die Realität holen und sich mit ihnen auseinandersetzen. Das ungute Gefühl steht im Raum, die Probleme verselbständigen sich und verwandeln sich in einen Albtraum. Manchen Leuten widerfährt Unheil, und davon handelt die Geschichte. Sie schildert ein unglückliches Ereignis und einen Mann, der in Schwierigkeiten steckt.“*²²

Es wird deutlich, dass Lost Highway also den Titel „a man in trouble“ hätte tragen können, was nicht verwundert, da die Filme Lost Highway, Mulholland Drive und Inland Empire als drei Filme einer Schaffensphase David Lynchs angesehen werden können.²³ Außerdem kann man bei dieser etwas genaueren Angabe ausmachen, was Lynch mit „trouble“ meint, nämlich in erster Linie Probleme an der Grenze des Bewusstseins. Die physische Erfahrung des Unbewusstseins, die Verbindung von Raum und Bewusstsein, ist schon in den Titeln des Films angelegt und erleichtert die Spürbarkeit.

Der „Plot“ von Inland Empire wird in erster Linie von der Schauspielerin Laura Dern getragen, die im Film die Schauspielerin Nikki Grace darstellt, die wiederum im Film On High in Blue Tomorrows, der im Film gedreht wird, den Charakter Susan Blue spielt. Doch sind die Dinge noch weitaus komplizierter, gleichzeitig aber auch sehr einfach. In dem hochgradig doppelsinnigen Dialog zwischen Nikki und der alten Dame, von der sie zu

17 Schmidt 2008, 123.

18 Der Untertitel *A woman in trouble* lässt allein vom Ausdruck Assoziationen mit billigen Fernsehserien zu, die in keinerlei Verhältnis zu den Filmen Lynchs stehen.

19 Schmidt 2008, 124.

20 Seeßlen 2007, *epd Film*.

21 Zitiert nach: Seeßlen 2007, 242.

22 Zitiert nach: Rodley, Chris (Hrsg.) (1998): *Lynch über Lynch*.

Frankfurt/M.: Verlag der Autoren. 1998, 301.

23 Eine nachvollziehbare Einteilung der Filme David Lynchs in Perioden, liefert Oliver Schmidt in Leben in gestörten Welten auf Seite 166 sowie 171 und berücksichtigt dabei insbesondere den filmischen Raum.

Beginn des Films Besuch bekommt, stellt diese Dame folgende Frage: „It is an interesting role? (0:13)²⁴“ Damit meint sie einerseits die Rolle der Susan Blue, gleichzeitig kann diese Stelle auch als Kommentar auf die spätere Verschmelzung Nikkis mit ihrer Rolle und Aufspaltung ihrer Identität in verschiedenste, nicht zuordnbare „Charaktere“ gelesen werden. Denn Nikki hat verschiedene Rollen, verschiedene Bewusstseinsebenen. Die Reise durch diese Bewusstseinsebenen, die eine räumliche Reise ist, wie im Folgenden noch beschrieben werden wird, ist jedoch nicht unmotiviert. Sie folgt dem Motiv der Rache, der es sich zu erinnern gilt. So sagt die alte Dame mit dem hexenhaften Verhalten und dem osteuropäischen Akzent:

„Yes. Me, I... I can't seem to remember if it's today, two days from now, or yesterday. I suppose if it was 9:45, I'd think it was after midnight! For instance, if today was tomorrow, you wouldn't even remember that you owed on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet, there is the magic. If it was tomorrow, you would be sitting over there“ (0:16).²⁵

Nikki muss diese Rechnung begleichen, das ist das Ziel des Abenteuers im traditionellen Sinn und die Verbindung zwischen Kunstfilm und einer klassischen Hollywooderzählung. Zum Begleichen der Rechnung ist die Reise ins Ungewisse, der Unbewusstseinsstrom notwendig, sagt doch der Regisseur Kingsley:

“This script, this world we're going to plunge into – if we all play our role, do our best, if we work hard together... well, this could be the one. This is a star-maker if ever I saw one. You'll see. I think we have a chance to pull it off. What do you say?“ (0:19)

Dieser Hinweis auf die Wichtigkeit ihrer Rolle und die Verschmelzung von Unbewusstseinsebenen, wird vom Announcer „einer abgehalfterten Talkshow“²⁶ mit folgender Ansage gedoppelt: „Hollywood, California – where stars make dreams, and dreams make stars“ (0:22). Denn diese Ankündigung ist nicht nur eine Verstärkung des Gefühls, dass das „Inland Empire“ mehr als eine bloße Region verkörpert, sondern auch Vorausschau auf die Vermischung von Realitäten und Träumen im weiteren Verlauf des Films.

Jedoch sollte nicht der Fehler begangen werden, jeden Kommentar im Film als doppeldeutigen Hinweis auf etwas zu lesen. Eine Doppeldeutigkeit auf einer Metaebene existiert zwar permanent, da Lynch ein ständiges selbstreferenzielles Spiel treibt und dem Rezipienten vermittelt, wie der Film Inland Empire funktioniert. Auf der Ebene einer

24 Transkribiert nach der englischen (Original-)Tonspur auf folgender DVD: Inland Empire. Vertrieb: EuroVideo Bildprogramm GmbH.

Izmaning. 2007. EAN: 4-009750-255896. Zeitangabe (Stunden : Minuten) in Klammern. Im Folgenden nur mit Zeitangabe zitiert.

25 Nach diesem Satz zeigt der Visitor #1 auf eine Couch, Nikki folgt ihrem Blick und sieht sich selbst dort sitzen. Es ist der nächste Tag, eine Auflösung der Zeit hat stattgefunden, jedoch noch keine Auflösung des Raumes.

26 Göttler, Fritz (2007): Das Böse war geboren. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.04.2007.

konkreten Geschichte und eines konkreten Geheimnisses, das es zu lösen gilt, läuft die angedeutete Doppeldeutigkeit jedoch häufig ins Leere. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in der Regisseur Kingsley Stewart seine beiden Schauspieler in das Geheimnis (On High in Blue Tomorrows ist ein Remake eines nie fertiggestellten Films) des Drehbuches einweicht:

Kingsley Stewart: "Well, after the characters have been filming for some time, they discovered something... something inside the story."

Devon Berk: "Please. Kingsley."

Kingsley Stewart: "The two leads were murdered! It was based on a Polish-Gypsy folk-tale. The title in German was "Vier-Sieben: 47". And it was said to be cursed. So it turned out to be" (0:32).

Nun, der fleißige Rezipient kann im Folgenden und besonders bei mehrmaligem Sehen, ständig Hinweise auf diesen Film 47 finden. Das Studio, indem die Reise ins Labyrinth beginnt, ist Studio Nummer Vier und zu Beginn des Films blitzt auf einer dunklen Schallplatte kurzzeitig eine Sieben auf. Später sieht man Devon Berk in einem Studio sitzen, im Hintergrund ist eine große Sieben zu sehen und letztendlich trägt die Tür, in der sich der Revolver für die Ermordung des Phantoms befindet, natürlich die Zimmernummer 47.

Dies ist jedoch lediglich ein Spiel mit Symbolen, die auf einander verweisen, aber nicht wirklich etwas „bedeuten“. Dieses Spiel ist in der Popkultur spätestens seit der Science-Fiction Trilogie „Illuminatus!“²⁷ bekannt, in der die Autoren Robert A. Wilson und Robert Shea mithilfe einer Vermischung von Realität und Fiktion versuchten, der Zahl 23 eine besondere Bedeutung zukommen zu lassen. Ziel dieses Verfahrens innerhalb der Romane war es, sichtbar zu machen, wie man durch Literatur auf eine Zahl „gepolt“ werden kann und diese dann auch im Leben häufiger wahrnimmt. Eine „wahre“ Bedeutung hat die 23 aber nicht. Häufig sitzen die Rezipienten diesem Spiel jedoch auf – z. B. durch die schulische Trimmung auf Interpretation und Sinsuche in der Kunst. Berühmtestes Beispiel für eine gläubige Lesart von Illuminatus!, ist wohl das Schicksal von Karl Koch²⁸. Beispiele für konfuse Sinsuche in Lynchfilmen finden sich zuhauf im Internet. Doch bei Lynch wird eine derartige Übersetzung von Symbolen genauso fehlschlagen – z. B. der Versuch eine „Bedeutung“ der Zahl 47 auszumachen.²⁹

Ein Eingang ins Labyrinth

„A little boy went out to play. As he passed the doorway, he caused a reflection. Evil was born and followed him“ (0:13). Diese Aussage der alten polnischen Frau, die in

27 Shea, Robert u. Wilson, Robert A. (2002): Illuminatus! Das Auge in der Pyramide. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

28 Der deutsche Computerhacker glaubte aufgrund der Fehlrezeption von Illuminatus! an eine Verschwörungstheorie, basierend auf der Zahl 23 und beging letztendlich (vermutlich) Selbstmord aufgrund seiner Paranoia.

29 Sicherheitshalber habe ich Numerologielexika gesichtet, es lies sich jedoch keine besondere Bedeutung dieser Zahl ausfindig machen.

der Besetzungsliste schlicht „Visitor #1“ genannt wird, kann zwar nicht als Erklärung, so doch aber als Einstieg in die Raumstrukturen gelesen werden, die sich in *Inland Empire* noch entwickeln werden. Denn in dem Haus (und damit auch im Leben) der Schauspielerin Nikki Grace wirkt es noch aufgeräumt, die Türen stehen offen. Nikki erweitert diesen Eindruck zusätzlich durch die Worte: „We enjoy it very much“ (0:09). Erst als Nikki später eine geschlossene Tür öffnet und hindurch geht, beginnt die Reise in das weite Land hinter der glatten Fassade. Das Böse wird dadurch nicht geboren, es war schon vorher existent (der bedrohliche Beginn des Films lässt darauf schließen), aber so wird es sichtbar. Für Klaus Theweleit ist der Visitor #1 nur ein „McGuffin“, also eine angetäuschte Handlung im Sinne Hitchcocks, der den Zuschauer auf eine Fährte setzt.³⁰ Dies ist auf der Ebene einer Handlung, der es zu folgen gilt, zwar richtig, auf einer Metaebene, der Ebene der Offenlegung des filmischen Prinzips, jedoch nicht. Gerade in der Variation ihrer Geschichte gibt die stark an eine Hexe erinnernde alte Dame einen Hinweis auf die Funktionsweise des Films. So sagt sie:

„A little girl went out to play. Lost in the marketplace,
as if half-born. Then, not through the marketplace – you
see that, don't you? – but through the alley behind the
marketplace. This is the way to the palace.“ (0:14)

Später geht der Charakter des „Film im Film“ (Sue) durch eine Gasse hinter dem Filmstudio (dem Marktplatz; eine für Lynch typische, hollywoodkritische Metapher) und verliert sich in einer nicht mehr klar nachvollziehbaren Welt. Dies ist jedoch der Weg zum Palast. Der Weg zum *Inland Empire*. Nicht der Weg zum Verständnis des Films – dafür umso mehr der Weg für Nikki, ihre Probleme im Unbewusstsein zu lösen (wie später noch gezeigt werden wird) und der Weg für uns, den Film zu spüren, zu genießen. Nicht zu verstehen, sondern in unserer Psyche wirken zu lassen. Nur dann funktioniert *Inland Empire*, nur dann ist dieser Film kein bloßes Labyrinth, in dem wir uns verlieren können, sondern ein Palast, der sich aus einem Labyrinth entwickelt und uns in Unbewusstseinzustände versetzen kann.

Die Einrichtung des Hauses von Nikki Grace und ihres polnischen Ehemanns ist in einem Pseudobarock gehalten und ähnelt der Einrichtung des Raumes, in dem zuvor der Mann, der im Abspann schlicht das „Phantom“ genannt wird, auf polnisch verkündete, dass er einen „Durchgang“ (0:6) suche. Das Phantom sucht einen Ausweg aus dem Labyrinth, in das Nikki später³¹ auch gerät. Ein räumlich-verschlungenes System, das sich scheinbar im Unbewusstsein der Protagonistin befindet und in dem das Phantom als Verkörperung eines Traumas umherspukt. Die Tatsache, dass das Phantom in einem Raum zu sehen ist, der dem Haus von Nikki Grace so ähnlich ist, belegt, dass Nikki nach guter alter Freud-Manier nicht mehr Herr bzw. Herrin im eigenen Haus ist und ungewollte Untermieter hat.

Dies ist nichts Neues bezüglich der Filme Lynchs, da das Bedrohliche bei ihm immer im eigenen Haus vorhanden zu sein scheint. Beispiel hierfür ist die fast schon legendäre

30 Vgl. Theweleit 2007, 108.

31 Wobei „später“ hier das „Später“ des Rezipienten meint. Für Nikki lösen sich Zeit und Raum während des Gespräches mit der alten Dame auf.

Szene aus Lost Highway, in der Fred Madison auf den mephistophelischen Mystery Man trifft und dieser ihm offenbart, dass er sich gerade in Madisons Haus befände:

Fred: What do you mean? You're where right now?

Mystery Man: At your house.

Fred: That's fuckin' crazy, man. [Der Mystery Man gibt Fred ein Mobiltelefon.]

*Mystery Man: Call me... Dial your number...
Go ahead. [Fred wählt.]*

Mystery Man: [am Telefon:] I told you I was here.

[...]

Fred: [wütend] How did you get inside my house?

Mystery Man: [am Telefon] You invited me. It is not my custom to go where I'm not wanted.³²

Diese Bedrohung von innen ist auch in den Raumstrukturen von Inland Empire angelegt. So ist bereits im Haus von Nikki Grace eine Kameraperspektive zu sehen, die auch später in den rötlich schimmernden Retro-Räumen des Labyrinthes zum Einsatz kommt: Sobald die Kamera nicht eine Großaufnahme oder eine italienische Einstellung von den Gesichtern der Protagonisten zeigt, sind Decken und zwei Wände der jeweiligen Räume zu sehen, die den jeweiligen Charakter regelrecht bedrücken. Diese Einrahmung, bekannt seit Orson Welles Citizen Kane (USA 1941), verstärkt in Inland Empire die Bedrohung durch den Raum, die letztendlich eine Bedrohung durchs eigene Ich ist. Während der Besuch der alten Dame nur Ankündigung des Labyrinthes ist, bei dem außerdem eine zeitliche Verschiebung eingeleitet wird, vollzieht sich der eigentliche Rutsch in den unbewussten Innenraum erst später am Filmset. Schon als Nikki am ersten Drehtag des Films die Kulisse von „Smithies House“³³ sieht, verklingt die Filmmusik von On High in Blue Tomorrows und das düstere Underscoring setzt für kurze Zeit ein. Es scheint so, als ob Nikki schon ahnen würde, dass sich in diesen Kulissen das Labyrinth befindet.

Doch die Situation entspannt sich wieder und der Regisseur geht mit ihr und Devon eine Szene durch, die „die Charaktere so schön einführen“ („which indicate so beautiful your characters“ [0:26]), wie es Kingsley ausdrückt. Devon und Nikki lesen diese Szene im Sitzen

32 Transkription nach Schmidt 2008, 109.

33 Zusätzlich zu der Bezeichnung „Smithies House“ taucht der Name an einer anderen Stelle im Film auf, als der Regisseur davon berichtet, dass eine alte Dame mit einem ausländischen Akzent ständig fragen würde, wer Smithie spiele. Im Internet ist eine Theorieflut über die Frage zu finden, wer Smithie ist. Hier scheint Lynch das typische Spiel mit aufeinander verweisenden Symbolen gespielt zu haben, so taucht z. B. im Abspann „Smithies Son“ auf, jedoch nicht Smithie selbst.

und doch kommt ein „Spiel“ zustande, das den Rezipienten schon fast vergessen lässt, dass es sich hier nicht um den eigentlichen Film handelt, sondern um den Film im Film. In eben diesem Film der metadiegetischen Ebene sagt Sue, nachdem sie mit Billy ihren Ehebruch thematisiert hat und weint: „Look in the other room“ (0:28). Plötzlich wird das Spiel unterbrochen, denn in der Realität ist auch jemand im anderen Zimmer, genauer gesagt in der Filmkulisse. Später, als Nikki/Sue die Kulisse betritt und durch ein Fenster sich selbst bei der zuvor gesehenen Szene der Sprechprobe sieht, stellt sich heraus, dass sie selbst es war, die sich im anderen Zimmer befunden hat. Ihr Ich wurde gewissermaßen gespiegelt, sie ist mit ihrer Rolle verschmolzen. Als die Kamera ein zweites Mal Nikki/Sues Blick auf die Schauspieler bei der Sprechprobe zeigt, ist Nikki aus dem Raum verschwunden. Trotzdem ist die Szene nicht mit einer logischen Ich-Spaltung zu erklären. Hier ist der „absichtsvoll unmögliche Raum“ lokalisiert, der zum einen das Aufschlüsseln des Films verhindert und zum anderen den Gang ins Labyrinth des Unbewusstseins einleitet.

Im Labyrinth

Ist der Raum zu Anfang des Films noch real, bzw. geordnet (auch wenn er ohne Zweifel schon mit düsterer, vorahnungsvoller Bedeutung aufgeladen ist), ist an dieser Stelle der Schnitt anzusetzen, der den realen Raum in den unbewussten Raum überleitet. Zu Anfang dieser Szene kann der Hermeneutiker noch auf seine Kosten kommen. Was hat es mit dem Raum, indem sich Nikki/Sue befindet, auf sich? Ist dies ein Raum aus ihrer Vergangenheit? Später verliert der Rezipient sich zwangsläufig im Labyrinth. Die meisten „Inhaltsangaben“ zu *Inland Empire* sind interessanterweise zu Beginn überaus genau. So wird etwa die Eingangssequenz sehr präzise beschrieben³⁴, doch irgendwann nach dem Nikki/Sue die Tür mit dem Schriftzug AXxO.N.³⁵ geöffnet hat, lässt die Präzision der Hermeneutiker nach. Häufig wird die Geschichte ab diesem Zeitpunkt als etwas Fließendes beschrieben, z. B. als „unentkrampft dahinfließende[s] Mammutlabyrinth“³⁶. Irgendwann stößt man bei *Inland Empire* auf einen toten Punkt der Analyse und mit einem selbst geschieht etwas, das man als „Mitfließen“ bezeichnen könnte. Der Gedankenstrom, oder besser noch der „(Un)Bewusstseinsstrom“³⁷, der Protagonistin (oder des Mädchens vor dem Fernseher)³⁸, wird auf den Rezipienten übertragen. Man verliert sich folglich

34 Vgl. Theweleit 2007, 107; Schmidt 2008, 124-125; Bickermann, Daniel (2007): *Die Hasen sind nicht, was sie scheinen*. In: [schnitt.de](http://www.schnitt.de/202,1846,01). Unter: <http://www.schnitt.de/202,1846,01> (Zugriff: 17.02.2010).

35 Dieser Name bezeichnet eine von Lynch geplante Kurzfilmreihe, die er ähnlich wie die Reihe mit dem Titel *Rabbits* (USA 2002) (die ihren Weg in *Inland Empire* fand) auf seiner Internetseite veröffentlichten wollte. Allerdings wurden die Filme bisher nie veröffentlicht – weshalb in der Verwendung des Namens eine ironische, interfilmische Anspielung zu sehen ist. Der Film 47 im Film *Inland Empire* wurde nie fertig – Lynchs Film AXxO.N auch nicht.

36 Szczotkowski, Daniel (2008): *Inland Empire*. In: [ofdb.de](http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempires.htm). Unter: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempires.htm> (Zugriff: 17.02.2010).

37 Theweleit 2007, 108.

38 Das Mädchen vor dem Fernseher, im Abspann als „Lost Girl“ bezeichnet, lässt den Rezipienten leicht vermuten, dass es sich bei der kompletten „Geschichte“ von Nikki um einen Fernsehfilm handelt. „Oder: Der ganze Film ist der erfundene, der projizierte Film einer weinenden Frau vorm Fernseher, ihr „Inland Empire“ beim Sehen ihrer Soap“ (Theweleit 2007, 108). Für Oliver Schmidt ist das eigentliche „Lost Girl“ des Films aber das von Laura Dern dargestellte Charakter-Konglomerat, zu dem eben auch das Mädchen vor dem Fernseher

nicht nur im filmischen Raum und im Bewusstsein der Protagonistin, sondern darüber hinaus in der eigenen Wahrnehmung. Passend dazu bemerkt Nikki:

*“I saw this writing on metal and I remembered... it.
And that whole thing starts to flood in, this whole
memory, I start to remember, and I don’t know, I don’t
know what it is. It’s me, Devon, it’s me, Nikki!”.³⁹*

Etwas strömt in Nikkis Bewusstsein, eine Erinnerung, der Bewusstseinsstrom scheint also die geeignete Form der Beschreibung für das filmische Verfahren zu sein, das uns David Lynch hier vorführt. Einwände wie die von Daniel Bickermann, dass *Inland Empire* durch die „streckenweise krakelige digitale Handkamera [...] weniger Stream of Consciousness, [sondern] mehr Zettelkasten, Skizzenblock“⁴⁰ sei, gehen fehl. Denn der Film ist im Gegensatz zu *Mulholland Drive*, der sehr zusammengesetzt wirkt, ein stilistisches Ganzes. Schließlich widerlegt Bickermann sich selbst, indem er den radikalen Stream of Consciousness, nämlich den, in dem man wirklich selbst mittreibt, unfreiwillig beschreibt: „[...] wenn jede Tür in eine andere Welt und einen anderen Zustand führt, lernt man irgendwann auch, loszulassen, sich treiben zu lassen“.⁴¹ Dieses Mitfließen wird in vielen Rezensionen des Films angesprochen, teilweise sogar zum eigentlichen Ziel des Films erhoben: „Was zählt, ist der Rutsch“.⁴²

Ab dieser Phase werden, wie Diederichsen bemerkt, „reichlich Nebengeschichten eröffnet, [...] das heißt: Nebenzimmer und Nachbarhäuser“.⁴³ So wie Marcel Proust, einer der größten Vertreter des Bewusstseinsromans, permanent unbewusste Nebenstränge eröffnet und am Ende, nach schier endloser Zeit, wieder auf die Hauptstränge zurückkommt, scheint dies auch Lynch in filmischer Hinsicht zu tun. Denn auch Lynch kehrt am Ende des Films auf die Hauptstraße seiner „Geschichte“ zurück.

Das zuvor beschriebene Dahinfließen des Films kann zusätzlich als Bezugnahme auf das Kino verstanden werden. Hier liefert Proust in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* die richtigen Worte:

*„Diese verworren durcheinanderwirbelnden Erinnerungsbilder
hielten jeweils nur ein paar Sekunden an; oft gelang es
mir in meiner kurzen Unsicherheit über den Ort, an dem
ich mich befand, so wenig, die verschiedenen Momente
des Ablaufs, aus denen sie bestanden, voneinander zu
unterscheiden wie die sich ablösenden Stellungen eines*

gehört; da Nikki/Sue im Happy End des Films durch einen „Körperwechsel [...] Sues Identität an das Mädchen weiter[gibt]“ (Schmidt 2008, 157).

39 Zitiert nach: Schmidt 2008, 148.

40 Bickermann 2007, schnitt.de.

41 Ebd.

42 Knörer, Ekkehard: *Sublimer Schmarrn*. In: perlentaucher.de. Unter: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3846.html> (Zugriff: 17.02.2010).

43 Diederichsen, Diedrich (2007): *Nebenzimmer, Nachbarhäuser*. In: taz, 25.04.2007.

laufenden Pferdes, die das Kinetoskop uns zeigt.“⁴⁴

Proust benutzt das Kino als Metapher für die Problematik des Stillstellens eines Erinnerungsbildes. Genauso wenig, wie Nikki die Bilder und Räume ihres Unbewusstseins stillstellen kann, kann sie selbst den Film anhalten, in dem sie mitspielt, und Sue kann es erst recht nicht. Selbst die Schauspielerin Laura Dern ist dazu nicht in der Lage.

Im Folgenden lässt sich der labyrinthische Raum höchstens noch durch Farbgebungen und durch Klänge unterscheiden. Da gibt es den für Lynch typischen roten Raum, der im 70er Jahre Stil eingerichtet ist, blau leuchtende Räume und die grün schimmernden Gänge, die als Übergang zwischen den Räumen fungieren und in denen sich am Ende auch das Phantom herumtreibt. Doch eine klare Einteilung verschiedener Bewusstseinsebenen in verschiedenfarbige Räume, also eine Phänomenologie der Räume, lässt sich nicht ausmachen. Nur dem blauen Raum ist eine Funktion zugeordnet. Sie ist ebenfalls die des Übergangs, wobei hier die Möglichkeit des Übergangs nicht räumlich durch Türen, wie in den dunklen Gängen, sondern durch das Auftauchen und Verschwinden der Charaktere im Raum gegeben ist. Z. B. erscheint der „Vater“ der grotesken Hasenfamilie im barocken Raum des Phantoms, während die Vorhänge blau illuminiert werden. Das „Lost Girl“ wird von Nikki/Sue, die sich kurz darauf auflöst, am Ende des Films aus ihrem blau schimmernden Hotelzimmer gerettet. Der Tonraum besteht entweder aus Stille, dem bedrohlichen Underscoring oder eher beruhigender Musik, wie z. B. dem polish poem vom Anfang und Ende des Films, das u. a. eine Rückkehr zu den Hauptsträngen der Erzählung unterlegt.

Die Zeit ist im labyrinthischen Raum aufgehoben, so wie es der Visitor #1 zu Beginn mitgeteilt hatte. In einer Szene, inmitten der labyrinthischen Phase, greift Nikki/Sue nach einer Uhr, um Sicherheit zu erlangen. Die ist jedoch nicht gegeben. Die Zeit als sichere Konstante kann zwar von Nikki verändert werden, wenn sie durch ein (in einen Slip gebranntes) Loch in die Zukunft blickt, doch ändert dies nichts, da der Raum vorher schon zeitlos war. Der Fokus der Verunsicherung, bzw. der Bedrohung, liegt folglich nach wie vor im Raum.

Doch Nikki dringt nach und nach ins Zentrum des Unbewusstseins vor. Verkörperzt durch einen Turm, indem ein „kafkaeske[r] Detektiv“⁴⁵ wortlos den Berichten von Nikki/Sue lauscht. Fast wirken diese Szenen wie ein Besuch Nikki/Sues bei einem Psychologen. Hier erzählt sie von Vergewaltigungen und allem was diese Frau(en) „in Schwierigkeiten“ gebracht hat. Ob die Gewalt Teil von Rollen ist, unbewusste, fiktive Ereignisse oder reale Vergangenheit von Nikki, bleibt unklar. Allerdings ist hier das erste Mal Nikkis eingängige Reflexion über ihren Seelenzustand nach dem Tod ihres Sohnes zu hören, die später noch einmal gedoppelt wird, indem sie diese Reflexion tatsächlich in der Dunkelheit eines Theaters erlebt: Auf der Leinwand sieht sie die vorherige Szene erneut, in der sie sagt:

*„I guess after my son died, I went into a bad time,
when I was watchin' everything go around me while I*

44 Proust, Marcel (1997): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Frankfurt/M.: Suhrkamp., 14.

45 Schmidt 2008, 128.

was standin' in the middle, watchin' it, like in a dark theater before they bring the lights up. I'm sittin' there wonderin', 'How can this be?“ (2:11 + 2:28).

Die Dunkelheit im Theater ist offensichtlich das weite unbewusste Feld – aber nimmt Nikki diesen Ort nicht ganz „bewusst“ wahr? Eine Erklärung für diese Diskrepanz liefert erneut Marcel Proust in Auf der Suche nach der verlorenen Zeit:

„Ich schließ wieder ein und wachte dann manchmal nur noch sekundenlang auf, gerade lang genug, um ein Knacken im Gebälk zu hören oder den Blick dem Kaleidoskop der Dunkelheit zu öffnen und dank einem kurzen bewußten Augenblick wohlige den Schlaf zu genießen, in dem die Möbel, das Zimmer lagen, dies Ganze, von dem ich nur ein kleiner Teil war und in dessen Unbewußtheit ich rasch zurück sinken würde“.⁴⁶

Proust stellt hier den dunklen Raum als Unbewusstes vor, während er seinen Blick in die Dunkelheit als Schritt wahrnimmt, der Bewusstsein konstituiert – und letztendlich dazu beiträgt, das Unbewusste zu genießen. Nun, Nikki/Sue steht verloren im Theatersaal und ist weit davon entfernt, so etwas wie einen Reiz für die ewig währende Dunkelheit des Unbewussten zu empfinden. Erst am Ende kann sie wieder genießen. Dann allerdings die Helligkeit und den Applaus, den sie auf der „Bühne“ im Hasenraum von den Rezipienten (das sind wir) empfängt.

Ein Ausgang aus dem Labyrinth

Der Ausgang des Labyrinths wird vorangekündigt: Als Sue ihren Film-im-Film-Tod am Sunset Boulevard stirbt, unterhalten sich die Obdachlosen, von denen sie eingerahmt ist, über ein scheinbar belangloses Thema: Den Busfahrplan nach Pomona. Ihre endlos langen Erläuterungen klingen jedoch wie eine Verörtlichung von Nikkis Reise. Angeblich fährt kein Bus nach Pomona, eine Lösung der Traumata ist nicht möglich. Dann stellt sich heraus, dass es doch eine gibt. Es muss die U-Bahn genommen werden, die Reise durch die Dunkelheit in die Psyche. Lynch selbst sagte in Bezug auf den geographischen Ort Inland Empire: „Man hat verschiedene Welten an einem Ort. Man muss nur den Bus nehmen und wechselt von einer Welt in die andere“.⁴⁷ Obwohl diese Szene noch nicht der Ausgang aus dem Labyrinth für Nikki ist, ist er es für Sue und außerdem ein vorgetäuschter Ausgang für den Rezipienten. Denn mit dem vom Regisseur gerufenen „Cut“ (2:24), welches die Szene als Film im Film entlarvt, entspannt sich der Zuschauer kurzzeitig. Doch das Labyrinth wird weiter durchquert. Noch ist Nikki nicht am Ende ihrer Reise angekommen.

Das eigentliche Ende des Labyrinths wird stattdessen deutlich mit einem leuchtenden Exit-Schild markiert. Dahinter befindet sich wieder der Turm, das Zentrum des Unbewussten. Die Ankunft im Turm kommentierte Nikki mit den Worten: „That's one hell of a fuckin' climb, gettin' up here“ (2:08). Dieser Kommentar kann als ironische

46 Proust 1997, 10.

47 Zitiert nach: Göttler 2007, Süddeutsche Zeitung.

Anmerkung auf den Prozess des Mitleidens der Rezipienten von *Inland Empire* gelesen werden, wie Theweleit bemerkt: „Man empfindet das mit“⁴⁸, ist aber auch als Eingeständnis von Nikki zu verstehen, dass es anstrengend war, sich durch das Labyrinth ins Zentrum des Unbewussten vorzukämpfen.

Den konkreten Ausgang aus dem Labyrinth kann Nikki jedoch nicht durch ein bloßes Durchschreiten von Türen erreichen. Erst muss sie ihre Rechnung begleichen. Auf der metadiegetischen Ebene, in der Welt des Films 47, wird ein Peiniger, der die Leiden der Frau verursacht, ermordet. In der Welt von Nikki/Sue tritt auch Gegengewalt auf, die jedoch gegen das Phantom gerichtet ist. Das Trauma wird beseitigt und die Probleme durch Gewalt gelöst. Doch vollzieht sich dieser Triumph über die Angst natürlich in den unbewussten Gängen des Labyrinths. Nikkie/Sue erschießt das Phantom mit einer Pistole, die im Nachtschrank ihres „Mannes“ lag. Das Phantom erlebt den Tod als Erlösung, es lächelt und wird hell illuminiert. Kurz darauf verwandelt sich dieses Gesicht zweimal in groteske Fratzen. Das zweite Gesicht ähnelt einem blutenden Clown und verweist auf das vorher angeschnittene Zirkusthema⁴⁹. Die vorherige Fratze ist allerdings die interessantere: Beim genauen Hinsehen ähnelt dieses Gesicht dem Nikkis, die weißen Zähne, die blauen Augen, vor allem aber der Lippenstift, den die Fratze trägt, lassen diese Assoziation zu. Daraus ist zu schließen, dass Nikki etwas in ihrem Innenraum getötet, sich von ihrem Trauma befreit hat. Gleichzeitig wird dadurch auch vermittelt, dass sie nicht nur Opfer, sondern auch Täter ist. Der Gewaltausbruch ist jedoch nicht als Verherrlichung von Selbstjustiz zu bewerten, sondern vielmehr als Problematisierung von Gewalt und deren psychischen Auswirkungen. Gewalt als Ausweg aus dem Labyrinth verdeutlicht, dass Gewalt immer ein letzter Akt der extremen Hilflosigkeit ist, denn hilflos war Nikki/Sue den ganzen Film über dem Labyrinth ausgeliefert. Am Ende befreit sie sich aus der Opferrolle, indem sie zum selbstbestimmten Täter wird. Gleichzeitig fügt Lynch dem Labyrinththema hier eine deutlich mythologisch-sexuelle Konnotation hinzu. Schließlich wird das Labyrinth in der griechischen Mythologie auch von einem Phantom, dem Minotaurus, bewohnt, das reichlich Appetit auf Jungfrauen hat und am Ende getötet wird.

Als Nikki/Sue das Phantom am Ende des Films besiegt hat und der Hasenraum erneut gezeigt wird, ist dort die Schattenanzahl der Hasenfamilie zum ersten Mal realistisch. Der vorher unzuordnbare Schatten ist verschwunden bzw. jetzt einem Hasen zuordenbar (offenbar warf einer der Hasen zwei Schatten an die Wand), die Verunsicherung des Raumes aufgehoben. Harmonie herrscht jetzt auf allen Ebenen: Ton (ein Lied mit Gesang löst das brummende, bedrohliche Underscoring ab), Licht (der Schatten ist verschwunden, die Räume sind heller beleuchtet), der Raum wirkt harmonisch. Im Abspann wird diese Harmonie noch potenziert. Der Raum in dem Laura Dern⁵⁰ nun sitzt, ist offen und die Kamera kann frei herumschwenken, ohne erneuten, labyrinthartigen Gehirnwindungen

48 Theweleit 2007, 109.

49 Nikki/Sues Mann ist in einen „Prostituierten-Zirkus“ involviert, in dem nicht Tiere, sondern Frauen auftreten.

50 Dieser Raum ist nach Oliver Schmidt jedoch nicht mehr im eigentlichen Film anzusiedeln, da er „die diegetischen Grenzen des filmischen Universums sprengt und seinen Raum zu unserer Lebenswelt hin öffnet“ (Schmidt 2008, 158). Dies begründet er u. a. damit, dass sich zahlreiche Anspielungen auf andere Lynchfilme in diesem Raum finden und „wir letztlich niemand anderes sehen als Laura Dern selbst, die mit ihrer Rolle in *Inland Empire* ihr [...] ganz persönliches Come Back als Schauspielerin feiert“ (Ebd.).

folgen zu müssen. Fast könnte man meinen, dass sich Normalität eingestellt hätte, sofern es so etwas überhaupt bei Lynch und im Leben gibt, sagt doch Lynch selbst:

„I understand when people say that the things in the films are strange and grotesque, but the world is strange and grotesque. [...] This is something I see everywhere – I look at the world and I see absurdity all around me“ (zitiert nach: Schmidt 2008, 166).

Am Ende wird deutlich, dass alle Räume durch audiovisuelle Medien miteinander in Verbindung stehen. Sue erblickt das Lost Girl vor dem Fernseher im Zimmer, das wiederum Sue/Nikki im Fernseher sieht. Der Hasenraum hat dabei die Funktion eines „Überraums“, eines Ortes der Reflexion. Denn dort empfängt Nikki ihren Applaus für ihre „Rolle“.

Schließlich sitzt Nikki kurzzeitig wieder im (zeitlichen) Ausgangsraum ihrer Reise der alten Dame gegenüber. Sie dreht den Kopf sichtbar zur Seite und schaut nicht mehr länger auf das Sofa. Erinnerungen an den Anfang des Films werden ausgelöst: Nikki hat die Reise innerhalb eines einzigen Augenblicks gemacht. Während dieser Reise konnte sie nicht mehr unterscheiden, wann morgen, heute oder gestern war, genau wie es ihr der Visitor #1 prophezeit hatte. Das Unbewusstsein ist nicht an Zeiten gebunden, höchstens an den Raum. Befindet man sich an einem bestimmten Ort, werden häufig Erinnerungen an bestimmte Zeiten, die man an bestimmten Orten verbracht hat, evoziert. Die Vergangenheit wird auf diese Weise simultan gegenwärtig. Lynch kommt hier zum Hauptstrang seiner „Geschichte“ zurück. Der bedeutende Unterschied zu einem Roman wie Auf der Suche nach der verlorenen Zeit liegt darin, dass völlige Verunsicherung im Hinblick auf die Nebenstränge der Geschichte herrscht. Außerdem teilt sich in Inland Empire nicht nur die Geschichte in Haupt- und Nebenstränge – es spalten sich auch die Charaktere auf. „Das Ich ist also spaltbar, es spaltet sich während mancher seiner Funktionen, wenigstens vorübergehend. Die Teilstücke können sich nachher wieder vereinigen“.⁵¹

Diedrich Diederichsen schreibt in seiner Kritik zu Inland Empire: Man kann nicht fassen, dass die Fangemeinde diesen Film immer noch als „deeply disturbing [...] ernst nimmt“⁵² – doch übersieht er, dass die Ängste, die aus dem Unbewusstsein der Zuschauer hervorgelockt werden können, unberechenbar sind. Generell scheint es für Lynch symptomatisch, Angst auf diese Weise zu erzeugen. Während andere Filmemacher genau wissen, wovor der Zuschauer Angst bekommen soll (dem weißen Hai, einem Zombie etc.), löst Lynch bei jedem Rezipienten andere Ängste aus. So heißt es in einer Kritik zu Inland Empire: „Ich sehe etwas, du siehst etwas, er sieht etwas, aber wir sehen nicht etwas. Das würde bedeuten, wir sähen das gleiche Etwas. Das jedoch ist nicht möglich in David Lynchs „Inland Empire“.⁵³ Die Angst resultiert aus dem, was wir erlebt und verdrängt haben, oder nie erleben wollen. Und kein Film von Lynch kann diese Ängste so gut hervorlocken wie Inland Empire. Hierbei stellt sich zwangsläufig die Frage, warum man sich dann so einem Schrecken überhaupt ausliefern sollte. „Warum sich dieser Ohnmacht ausliefern? Wer sich dieses Halluzinogen einwirft, darf nicht mit weniger

51 Freud 2003, 497.

52 Diederichsen 2007, *taz*.

53 Szczotkowski 2007, *filmzentrale.com*.

als dem längsten Alptraum seines Lebens rechnen“.⁵⁴ Die Erklärung ist einfach: Schrecken kann man auch genießen. Denn „Lynch ist wie ein Labyrinth, in dem man sich mit Lust noch in die nächste Verzweigung stürzt“.⁵⁵ Die Lust am Lynch-Film ist folglich die Lust an dessen filmischem Raum. Außerdem unterstreicht die permanente Angst und Verwirrung des Rezipienten den künstlerischen Anspruch Lynchs, denn „[w]irkliche Kunst hat die Eigenschaft uns nervös zu machen“⁵⁶.

Worin das Trauma besteht, das Nikki durch ihren gewalttätigen Akt aufhebt, wird nicht aufgelöst. Hängt es mit der Prostituierenthematik rund um den Zirkus zusammen? Geht es um das verstorbene Kind? Oder doch um sexuelle Gewalt? Es herrscht keine Klarheit, letztendlich geht es um das Trauma jedes einzelnen Rezipienten. Was zählt, ist die Angst und die Bewältigung der Angst. Insofern hatte Lynch Recht, als er bei der Premiere von *Inland Empire* erklärte, „wovon *Inland Empire* handele, müsse jeder Zuschauer für sich selbst herausfinden“⁵⁷. Der Zugang zu *Inland Empire* muss ein Zugang zu unserem „inneren Reich“ sein. Das berühmte Zitat aus Susan Sontags fundamentalen Essay *Against Interpretation* gilt gerade für die Lynch Rezeption: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst!“⁵⁸

Singulär in David Lynchs bisherigem Schaffen ist das Happy End des Films. Seeßlen stellt dazu fest: „*Inland Empire*“ [ist] ein Bild der Angst, das sich selber von der Angst befreit“⁵⁹. Der Ausgang aus dem Labyrinth wird im Film gefunden: Von Nikki, Sue und dem Rezipienten. Doch eigentlich ist der Ausgang aus dem Labyrinth ein erneuter Eingang ins Labyrinth, da die Welt, die man nach dem Verlassen des Kinosaals betritt, letztendlich nichts anderes als ein weiteres Labyrinth ist.

54 Szczotkowski 2007, *filmzentrale.com*.

55 Zander, Peter (2006): Der falsche Film ist der richtige. In: *Die Welt*, 06.11.2006.

56 Sontag, 1982, 16.

57 Benda 2007, *Projekt Filmprogramm*.

58 Sontag, Susan (1982): *Against Interpretation*. In: *Kunst und Antikunst*.

24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: Fischer. S. 16–22, 22.

59 Seeßlen 2007, *epd Film*.

 Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.
- Benda, Rudolf (2007): Inland Empire. Projekt Filmprogramm Nr. 206. Stuttgart: Rabe.
- Bickermann, Daniel (2007): Die Hasen sind nicht, was sie scheinen. In: schnitt.de. Unter: <http://www.schnitt.de/202,1846,01> (Zugriff: 17.02.2010).
- Diederichsen, Diedrich (2007): Nebenzimmer, Nachbarhäuser. In: taz, 25.04.2007.
- Distelmeyer, Jan (1999): Matrix. In: epd Film. Heft 6, 1999. S. 37–38. Fischer, Robert (1992): David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne 1992.
- Freud, Sigmund (2003): Sigmund Freud Studienausgabe. Band 1. Frankfurt/M.: Fischer.
- Göttler, Fritz (2007): Das Böse war geboren. In: Süddeutsche Zeitung, 25.04.2007.
- Jerslev, Anne (1996): David Lynch: Mentale Landschaften. Wien: Passagen-Verlag.
- Knörer, Ekkehard: Sublimer Schmarrn. In: perlentaucher.de. Unter: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3846.html> (Zugriff: 17.02.2010).
- Liptay, Fabienne (2005): Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den „Roadmovies“ von David Lynch? In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg.
- Proust, Marcel (1997): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rodley, Chris (Hrsg.) (1998): Lynch über Lynch. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Shea, Robert u. Wilson, Robert A. (2002): Illuminatus! Das Auge in der Pyramide. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Oliver (2008): Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs, Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire. Stuttgart: ibidem.
- Seeßlen, Georg (2007): David Lynch und seine Filme. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (2007): Von der Kunst zum Kino und zurück. David Lynch und sein neuer Film Inland Empire. In: epd Film 4/2007. Unter: http://www.epd-film.de/33178_48624.php (Zugriff: 17.02.2010).
- Sontag, Susan (1982): Against Interpretation. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: Fischer. S. 16–22.
- Szczotkowski, Daniel (2008): Inland Empire. In: ofdb.de. Unter: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempire.htm> (Zugriff: 17.02.2010).
- Theweleit, Klaus (2007): Hase drei steht auf und verlässt den Raum. In: Spex. Magazin für Popkultur. Nr. 11, November/Dezember 2007.
- Zander, Peter (2006): Der falsche Film ist der richtige. In: Die Welt, 06.11.2006.