

Wiebke Wolter

### David Lynchs INLAND EMPIRE als Filmereignis

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14587>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wolter, Wiebke: David Lynchs INLAND EMPIRE als Filmereignis. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg: Schüren 2012 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23), S. 330–337. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14587>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## David Lynchs INLAND EMPIRE als Filmereignis

Ich habe mir den Film INLAND EMPIRE (INLAND EMPIRE – EINE FRAU IN SCHWIERIGKEITEN, 2006) im Kino angesehen, mit der Aufgabe im Gepäck, später eine Rezension darüber zu schreiben. Als ich nach drei Stunden aus dem Kino kam, war ich überwältigt und begeistert. Aber ich hatte ein Problem: ich war im wahrsten Sinne des Wortes sprachlos - ich konnte einfach nichts über diesen Film sagen. Mir war es weder möglich, die Handlung des Films wiederzugeben noch die Figuren zu bestimmen oder die Handlungsorte zu beschreiben. Schon das einfache Beschreiben der behandelten Themenkreise, franste sofort aus: Es ging um Angst, Erinnern und Vergessen, Identitätsverlust, den Abstieg einer Frau, um Gewalt und Mord, um Hollywood und Schauspiel, Realität und Kulissen, einige Szenen spielten in Polen, in polnischer Sprache, dann gab es da noch eine Sitcom, wo die Darsteller riesige Hasenköpfe trugen und Mädchen, die unmotiviert auftauchten und tanzten... Das Problem vor dem ich stand: Ich habe INLAND EMPIRE einfach nicht sprachlich zu fassen bekommen.

Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, wie es der Film INLAND EMPIRE schafft, sich meiner sprachlichen Bestimmung zu entziehen. Und, wie diese bestimmte Art des Entzuges die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film in den Fokus heben.

Erst einmal zurück zum Titel dieses Vortrags „David Lynchs INLAND EMPIRE als Filmereignis“. Die erste Frage die sich aufdrängt ist: Was ist ein Filmereignis? Um dieses zu bestimmen, möchte ich in mit der Alltagsverwendung des Wortes *Ereignis* beginnen. Im Alltag spricht man von einer Geburt als freudigem Ereignis, von einem Tod, einem Unfall, einem frühkindlichen Widerfahrnis oder einem außergewöhnlichen historischen Ereignis. Als Ereignis wird meist ein beobachtbares Geschehen bezeichnet, welches den Alltag durchbricht und sich der Einordnung in bekannte Schemata widersetzt. Durch das Fehlen von bekannten Schemata ist das Ereignis erst einmal schwer in Worte zu fassen, man sagt: *es hat mir die Sprache verschlagen* oder *es fehlen mir die Worte*. Ein Ereignis ist etwas, das einen weiterhin beschäftigt, einen nicht mehr loslässt, etwas, das zum Problem oder zur Aufgabe wird, etwas, das man verstehen will, aber nicht zu fassen bekommt. Im Extremfall kann es soweit führen, dass man zum Beispiel den Tod eines nahestehenden Menschen mit Hilfe eines Psychotherapeuten aufarbeiten muss.

Auch wenn ich mein Erlebnis mit dem Film INLAND EMPIRE nicht mit der Erfahrung des Todes eines geliebten Menschen vergleichen möchte, sind doch Parallelen zu erkennen. Um dem, was ein ‚Kunstereignis‘ sein kann, näher zu kommen, möchte ich das Alltagsverständnis von ‚Ereignis‘ mit Kunsterfahrungen verbinden, wie sie bei

Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard und Gilles Deleuze beschrieben werden. Ich nehme die Philosophien dieser drei Denker als eine Art Baukasten, aus denen ich mir einzelne Bausteine ausleihe, um meiner Fragestellung näher zu kommen.

Als ersten Bausteinkasten verwende ich die Schriften Adornos. In der *Negativen Dialektik* (1966) problematisiert Adorno die „Nichtidentität“ des Begriffs mit dem Gegenstand. Er beschreibt ein Grundparadox der begrifflichen Sprache: indem man mit ihr etwas bezeichnet, ‚identifiziert‘, schließt sich immer etwas anderes aus. Die bezeichnende Sprache reduziert die Sache auf nur einen Aspekt. Adorno fokussiert sich auf das „Nichtidentische“, auf das jeweils Andere, das sich der Bezeichnung entzieht.<sup>1</sup>

Von der Kunst fordert Adorno an anderer Stelle, in der *Ästhetischen Theorie* (1970), dass sie die „Kommunikation des Unkommunizierbaren“<sup>2</sup> leisten solle. Das „Unkommunizierbare“ ist das jeweils Andere und die Kunst hat also die paradoxe Aufgabe dieses jeweils Andere darzustellen. Ästhetische Erfahrung und Reflexion ist bei Adorno prozessual gedacht. Ein Kunstwerk ist ein Werden und kein Sein. Es schließt in sich unvereinbare, aneinander reibende Momente ein. Die Kunst hat die Aufgabe, sich spröde zu machen gegen Bedeutungen. Der Rezeptionsvorgang eines Kunstwerkes ist sukzessiv, es ergeben sich immer neue Verweisungen – ein endgültiger Sinn oder eine endgültige Bestimmung wird aufgeschoben und unerreichbar.

Jean-Francois Lyotard setzt einen anderen Akzent und führt Adornos Ansatz in eine ereignisphilosophische Richtung weiter. In Analogie zur „Kommunikation des Unkommunizierbaren“ geht es bei Lyotard um die Darstellung des „Undarstellbaren“<sup>3</sup>. Anhand der großflächigen Farbflächen von Barnett Newman<sup>4</sup> beschreibt Lyotard an einem konkreten Beispiel diese Darstellung des Undarstellbaren. Das Undarstellbare ist in diesem Fall der gegenwärtige Augenblick, die Präsenz. Diese großformatigen Farbflächen sollen den Zuschauer plötzlich überwältigen, sodass ein Augenblick entsteht, in dem es dem Zuschauer die Sprache verschlägt. Das bestimmende Denken soll entwapfnet werden, eben jenes Denken, das das Erfahrene identifiziert. Das Undarstellbare selbst kann nicht dargestellt werden, es kann nur darauf verwiesen werden, dass es dieses Undarstellbare gibt.<sup>5</sup>

So kann man mit Lyotard zwei Modi der Wahrnehmung unterscheiden: einmal das, was ich bestimmen, was ich kommunizieren kann - also das, was man darstellen kann. Dies ist unser Alltagsmodus, in dem wir etwas identifizieren können, wo wir Gegenstände haben, hier können wir sagen: *es ist x* oder *man kann es gebrauchen für y*. Auf der anderen Seite gibt es einen Modus, der nach Lyotard vor der Wahrnehmung ‚als etwas‘ und vor der sprachlichen Fixierung liegt. Dies ist eine nicht-gegenständliche Präsenz von etwas Singulärem, das sich nicht in Begriffe fassen lässt. Was man hier er-

1 Vgl. Adorno 1990 [1966].

2 „In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins.“ Adorno 1970, S. 292.

3 Vgl. Lyotard 1988, S. 200ff.

4 Lyotard bezieht sich auf Newmans Bildzyklus *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*.

5 Vgl.: Lyotard 1990.

fährt ist der Modus des „es gibt“, ohne dass man bestimmen könnte, was es ‚ist‘. Im ersten Modus, dem der Form oder des Begriffs, wird bei Lyotard der Gegenstand konstituiert. Im anderen Modus gibt es keine Gegenstände, nur Vorkommnisse. Hier vollzieht sich etwas, es ist aber nichts. Ein Gegenstand ist eine Sache mit Bestimmung, wenn die Sache nicht bestimmt ist, ist sie kein Gegenstand.

Bei Adorno und Lyotard existiert die beschriebene paradoxe Struktur einer Form (Begriff, Darstellung) und einer gleichzeitigen Entzugsstruktur (das Unkommunizierbare, das Undarstellbare). Das, was sich entzieht, ist vor oder jenseits der Begriffe und der Darstellung. Dennoch zeigt sich das Unkommunizierbare/ Undarstellbare nur durch Darstellung. Adorno beschreibt diese paradoxe Struktur aus fester Form und Formung an Kunstwerken anhand ihrer unendlichen Prozesse der Formung, Lyotard legt seinen Fokus dagegen auf den kurzen Augenblick der Formung, der vor der festen Form liegt.<sup>7</sup>

Adorno, Lyotard sowie auch Deleuze in seinen Kinobüchern *Das Bewegungs-Bild (1983)* und *Das Zeit-Bild (1985)* beziehen sich auf eine sehr unterschiedliche moderne Kunst, die dieses Paradox leistet oder zu leisten hat. Adorno bezieht sich auf Proust und Beckett, sowie auf neue Musik; Lyotard auf die Malerei Newmans und Deleuze auf den modernen Film, besonders auf Filme der *Nouvelle Vague*.

Anhand des Films INLAND EMPIRE und dem Deleuzschen Ideenbaukasten möchte ich nun filmische Entzugsstrukturen beschreiben. Es handelt sich hierbei um die Beschreibung von speziellen Entzugsstrukturen wie sie sich in dem singulären Filmkunstwerk INLAND EMPIRE zeigen, dennoch wirft eine solche Einzelbetrachtung Möglichkeiten und Spezifika der Entzugsstrukturen im Film auf generellere Weise auf.

Typische Elemente dieser spezifischen Entzugsstruktur hängen mit filmischen Charaktereigenschaften zusammen. Der Film ist ein Medium, das in der Zeit abläuft, er besteht aus fotografierten Bewegungsbildern sowie Montage dieser Bewegungsbilder.<sup>8</sup> Es gibt weitere Charaktereigenschaften des Films, beispielsweise, dass er neben der bildlichen auch über eine akustische Ebene verfügt. Diese kann in diesem Rahmen aber leider nur implizit behandelt werden.<sup>9</sup>

Wie entzieht sich nun der Film INLAND EMPIRE konkret meiner Beschreibung? Anhand der Figuren, der Handlungsorte und der ‚Handlung‘ versuche ich im Folgenden kleine Zugriffe, um das Problem zu verdeutlichen.

6 Lyotard verwendet zum bezeichnen der beiden Modi die Begriffe *quid* (das, was geschieht) und *quod* (dass es gibt). „Wenn es einen ‚Inhalt‘ gibt, ist er das ‚Augenblickliche‘. Er geschieht jetzt und hier. Das, was geschieht (*quid*), kommt danach. Der Beginn ist, daß es gibt... (*quod*); die Welt, das, was es gibt.“, Lyotard 1990, S. 368.

7 Vgl. auch Sander 2008 und Beuthan 2006.

8 Ich lasse in diesem Zusammenhang Animation, Spezialeffekte, aus einer Einstellung ohne Montage bestehende Filme etc. außen vor, da diese Sonderfälle des Films darstellen.

9 Aspekte des Auditiven, vor allem der Dialog – wie beispielsweise die Namen der Figuren und die Widersprüche, die entstehen, wenn der „selbe“ fotografierte Mensch mit unterschiedlichen Namen benannt wird, unterschiedliche Figuren darstellt - wird im Folgenden auftauchen. Die explizite Beschäftigung mit den Entzugsstrukturen und Ununterscheidbarkeiten, die durch den Dialog provoziert werden (Widerspruch zwischen Bild und Ton), sowie der, von mir bisher stiefmütterlich behandelte Bereich, von Geräuschen und Musik sind sicherlich ein weiteres spannendes Feld der Analyse von Entzugsstrukturen im Film INLAND EMPIRE.

Nach einem kryptischen Prolog entwickelt der Film *INLAND EMPIRE* eine ‚normale‘, nachvollziehbare Handlung mit identifizierbaren Personen und Handlungsorten. Die Schauspielerin Nicki (Laura Dern) wohnt in einem sehr großen Haus mit ihrem Ehemann (Jan Hencz) und mit Bediensteten. Sie bekommt eine Rolle in einem Film angeboten und es beginnen die Proben vor Ort am Filmset mit ihrem Filmpartner Devon (Justin Theroux). Zunehmend vermischt sich die Person der Nicki mit der Rolle, die sie spielt. Ebenso wie ihre Filmrollen ‚Susan‘ und ‚Billie‘ beginnen auch Nicki und Devon eine Affäre. Hier entfalten sich erst einmal zwei unterscheidbare Ebenen: die ‚reale‘ Ebene von Nicki und Devon sowie die des Films im Film, die Ebene von Susan und Billie. Doch bald bekommt nicht nur der Zuschauer, sondern auch die Protagonistin Nicki/Susan Probleme beim unterscheiden dieser Ebenen. Nicki/Susan und Devon/Billie (also, die fotografierten Schauspieler Laura Dern und Justin Theroux) spielen eine Sexszene. Er nennt sie immer „Susan“, sie sagt zu ihm „Devon, ich bin es, Nicki“.

Die Ebenen des Films fransen zunehmend in weitere Doppelgängerstrukturen aus: eine von Laura Dern verkörperte Figur wohnt jetzt in einem kleinen Mittelstandshaus, mal wohnt sie dort mit einem Mann, der auch den Mann spielte, mit dem sie auch in ihrem großen Haus gewohnt hat (Jan Hencz), mal mit dem Mann, der auch ihren Filmpartner spielt (Justin Theroux). Später spielt die gleiche Schauspielerin Laura Dern eine Frau, die in Hollywood auf der Straße herumgeistert und mit Prostituierten unterwegs ist. Die Orte, an denen sich die Schauspielerin befindet, ihre Kleidung, ihre sprachliche Ausdrucksweise ändern sich – dies sind alles Hinweise darauf, dass es sich nicht um die selbe Person handeln kann, zumal sie auch unterschiedliche Namen trägt. Zudem gibt es Szenen, die durch Schuss-Gegenschuss so montiert sind, dass der Eindruck entsteht, ‚sie‘ schaue ‚sich selbst‘ zu.

Dennoch gibt es andere Dinge, die darauf hinweisen, dass es sich um eine Person handeln muss. Am zentralsten natürlich: Es ist die selbe Schauspielerin. Der Fotorealismus der Filmaufnahme macht uns die Identität der Figur evident. Zudem gibt es Ähnlichkeiten auf den unterschiedlichen Doppelgängerschichten (sie hat einen Mann, sie geht fremd, sie hat Angst). Hier entstehen, mit Deleuze gesprochen, „Ununterscheidbarkeiten“<sup>10</sup>. Es ist nicht zu entscheiden, welche die ‚echte Susan‘ und welche die ‚falsche Susan‘ ist. Es besteht eine Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Aussagen ‚sie ist dieselbe‘ und ‚sie ist eine andere‘.

Ein weiteres Spezifikum des Films ist, dass er in der Zeit abläuft. Ich möchte ein weiteres Beispiel anführen, welches eine damit verbundene spezifische Entzugsstruktur verdeutlicht: Eine von Laura Dern gespielte Figur (Susan?) steht in der Filmkulisse und schaut in Richtung der im Gegenschuss zu sehenden Nicki (ebenfalls die Schauspielerin Laura Dern) und Devon, wie diese am Rand des Filmsets sitzen und proben. Diese Montage erweckt den Eindruck, dass die eine von Laura Dern gespielte Frau der anderen zuschaut. Diese Szene wurde am Anfang des Films schon einmal aus der

10 Der Begriff „Ununterscheidbarkeit“ ist ein zentraler Beschreibungsbegriff von Deleuze, um Tendenzen des modernen Kinos zu beschreiben. Der Gedanke der Ununterscheidbarkeit durchzieht das Ganze zweite Filmbuch zum Zeit-Bild. Vgl. Deleuze 1997b [1985].

Perspektive der probenden Schauspieler Nicki und Devon gezeigt und war zu diesem Zeitpunkt völlig unproblematisch und eindeutig. Eine Doppelgängerin war in dieser Szene nicht zu sehen, nur ein Geräusch aus der Kulisse zu vernehmen. Mit dieser späteren Szene wird die frühere Szene *nachträglich* uneindeutig. Die angenommenen Identitäten werden nachträglich dekonstruiert und die chronologische Abfolge der Handlung erscheint fraglich.

Wie gerade schon angedeutet, entziehen sich auch die Handlungsorte. Die Schauspielerin Laura Dern befindet sich in der Filmkulisse und macht eine Tür auf. Sie schließt sie wieder und befindet sich nun in einem ‚echten‘ Haus. Sie schaut zum Fenster hinaus und sieht dort erst einmal den Schauspieler Justin Theroux, der wiederum aus der Kulisse in ihr Fenster hineinschaut, sie aber nicht sieht. Darauf schaut sie noch einmal; sieht diesmal aber keine Studiohalle, sondern eine Auffahrt und einen Vorgarten. Die Orte changieren, oder um es mit Deleuze zu sagen: sie „kristallisieren“<sup>11</sup> sich. In einem Kristall bespiegeln und brechen sich die einzelnen Bilder, so entstehen viele sich widersprechende Möglichkeiten wie es sein könnte. Diese lassen sich aber nicht auf einen Ursprung zurückführen. Es ist nicht möglich zu sagen, dass das Haus ‚eigentlich‘ ein echtes Haus oder ‚eigentlich‘ nur eine Kulisse sei. Es bleibt bei dieser Kristallstruktur, die dies unentscheidbar macht. Durch die Ununterscheidbarkeit durch Kristall- und Doppelgängerstrukturen entziehen sich die Figuren und die Handlungsorte der Bestimmung. Der Film INLAND EMPIRE bricht mit der nachvollziehbaren Handlung. Durch die gerade beschriebenen Elemente ist es unmöglich eine kausallogische, linear-chronologische Handlung zu beschreiben. Die „sensomotorische Verbindung“<sup>12</sup>, wie Deleuze sie nennt, also die Verbindung, welche die Bilder in diese kausallogische durch Wahrnehmung, Affekt und Reaktion verbundene Reihe stellt, ist durchbrochen. Dennoch ist es aber nicht so, dass gar keine Verknüpfung zwischen den Bildern bestehe, diese Verknüpfung gestaltete sich aber anders.

Nützlich ist hier der Deleuzsche Begriff des „falschen Anschlusses“. Filme sind immer aus montierten Bewegungsbildern hergestellt. In einem klassischen Film werden die Bewegungsbilder so montiert, dass eine bruchlose Illusion geschaffen wird. Dennoch besteht auch ein klassischer Film immer aus „falschen Anschlüssen“, denn die Montage ist eine starke Charaktereigenschaft des Films. Es gibt eigentlich keine ‚richtigen Anschlüsse‘, außer man würde einen Film komplett ohne Schnitte realisieren. Dennoch gibt es Anschlüsse, die nicht als ‚falsch‘ empfunden werden, sondern sich ganz unproblematisch zu einer konstanten Illusion verbinden lassen. Im modernen Film werden diese „falschen Anschlüsse“ sichtbar gemacht, zum Beispiel durch den Jumpcut. INLAND EMPIRE macht an vielen Stellen diese falschen Anschlüsse sichtbar, aber auf eine andere Weise: die Bewegungsillusion bleibt, im Gegensatz zum Jumpcut,

11 Im Kristall zeigt sich ein ewiger unentscheidbarer Kreislauf der Bespiegelung von zwei oder mehr sich ausschließenden Möglichkeiten, der nicht aufgelöst werden kann. Im Kristallbild zeigt sich die Zeit selbst, die eine andere Zeit ist als der chronologische Zeitverlauf. Das Kapitel 4 des Kinobuchs zum Zeit-Bild ist dem Zeitkristall gewidmet. Vgl. Deleuze 1997b [1985], S. 95-131.

12 Deleuze schließt sein erstes Kinobuch zum Bewegungs-Bild mit einem Kapitel zur Krise des Aktionsbildes des klassischen Kinos. Die Lockerung der sensomotorischen Verbindung ist zentrales Merkmal des neuen modernen Films. Vgl. Deleuze 1997a [1983], S. 275-282.

bestehen, aber die Räume, Figuren und Zeiten changieren, sie kristallisieren sich also um diese Bewegung. Nach Deleuze besteht das moderne Kino konstitutiv aus diesen „falschen Anschlüssen“, die „falschen Anschlüsse“ öffnen die filmische Welt, die im klassischen Kino eine geschlossene war, auf ein „Außen“ hin. Bei einem klassischen Film kann man raten, was als nächstes gezeigt wird. Es gibt zwar eine sehr große Auswahl an möglichen Weiterführungen, diese müssen sich allerdings in eine geschlossene Filmwelt integrieren. Der Zuschauer weiß, was er in einem besonderen Genre erwarten kann und welchen Dingen er in einem solchen Film nicht begegnen wird. Anders bei Filmen, in denen die „falschen Anschlüsse“ zentral werden. Nach einem Schnitt kann hier einfach irgendetwas anderes kommen, es gibt keine Grenze, nichts was man nicht zeigen kann. Bei einem Film wie INLAND EMPIRE kann nach jedem Schnitt etwas unvorhersehbar anderes passieren.<sup>13</sup>

Aus dieser Öffnung entsteht eine unendliche Filmwelt, das, was ich am Anfang des Vortrages mit dem „Ausfransen der Themen“ zu fassen versucht habe. Einen Großteil des Films habe ich bisher noch gar nicht erwähnt, da ich bei dem, was ich bisher über den Film gesagt habe, versuchen musste, eine so gut wie mögliche Kohärenz herzustellen. Ich habe durch meine Sprache Dinge aus dem Film extrahiert und identifiziert, denn ohne diesen Vorgang ist es unmöglich Ihnen etwas zu erzählen und für Sie ist es unmöglich mich zu verstehen. Es gibt noch sehr viel anderes in diesem Film: Hasenmenschen, komplette Szenen die in Polen spielen, eine Gruppe Mädchen die immer wieder auftauchen und singen und tanzen, mysteriöse Schraubenzieher, ein Gesicht, welches sich in eine gemalte Fratze verwandelt, Türen und Gänge, die Raum und Zeit auszuhebeln scheinen, eine polnische Zirkuscrew und unzählbar Vieles, das sich einer kohärenten Erzählung meinerseits verwehrt.

Mit der Auflösung der „sensomotorischen Schemata“, also einer motivierten Handlungsstruktur, werden eben auch Gegenstände und Personen aufgelöst. An die Stelle des Gegenstandes tritt, nach Deleuze, eine „reine Beschreibung“ der Sache. Eine Sache wird ‚beschrieben‘, indem sie unbestimmt gezeigt wird. Das, was uns gezeigt wird, sind „rein visuelle“ oder „rein akustische“ Bilder, die aus dem Handlungszusammenhang (dem *es ist x* oder *man kann es gebrauchen für y*) ausschert.<sup>14</sup> Deleuze bezieht diese „reine Beschreibung“, welche die in die Handlung eingebetteten Gegenstände ersetzt, auf Dinge, aber gerade am Film INLAND EMPIRE zeigt sich, wie die „reine Beschreibung“ von *Figuren* ihnen die Bestimmung, ihre Identität nimmt und sie somit als Figu-

13 „Der Film ist ‚nicht mehr eine Bilder-Kette..., eine ununterbrochene Kette von Bildern, deren jedes Sklave der anderen ist‘ [...] Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ‚zwischen zwei Bildern‘, [...] das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen. [...] Das Ganze unterliegt einer Mutation [...]. Somit vermischt sich das Ganze mit dem, was Blanchot die Kraft der ‚Verstreung des Außen‘ oder den ‚Tumel der Verräumlichung‘ nennt: diese Leere ist nicht mehr ein motorischer Teil des Bildes [...] stattdessen ist sie die radikale Infragestellung des Bildes. [...] So gewinnt der Fehlschluß, indem er zum Gesetz wird, einen neuen Sinn.“, Deleuze 1997b [1985], S. 234f.

14 Vgl. Deleuze 1997b [1985], S. 11-25. Ununterscheidbarkeit, die Lockerung der sensomotorischen Verbindungen und die rein optischen und akustischen Situationen sind konstitutiv für moderne Filme. „Zudem verliert die Unterscheidung des Subjektiven und Objektiven an dem Maße an Bedeutung, wie die optische Situation oder die visuelle Beschreibung die motorische Handlung ersetzen. Wir haben es hier in der Tat mit einem Unbestimmbarkeits- und Ununterscheidbarkeitsprinzip zu tun: man weiß nicht mehr, was imaginär oder real, körperlich oder mental in der Situation ist, nicht weil man diese Merkmale vermengte, sondern weil man es nicht mehr zu wissen braucht und es auch keinen Anlass mehr gibt, danach zu fragen.“, ebd., S. 19.

ren auflöst.<sup>15</sup> Hier können wir noch einmal an Lyotard denken, und mit ihm zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi unterscheiden: den Alltagsmodus, in dem wir Sachen als Gegenstände bestimmen, sie in unser Alltagshandeln einbetten, also in unser sensomotorisches Schema aus Wahrnehmung, Affekt und Reaktion. Und auf der anderen Seite den Modus des „es gibt“, in dem uns unbestimmte Singularitäten ereignishaft zukommen. Das, was der Film in diesem zweiten Modus zeigt, bleibt natürlich im Bereich des Sichtbaren, aber dadurch, dass die Dinge aus dem Handlungszusammenhang herausgehoben werden, sind sie ‚begriffslos‘.

Filme können in unterschiedlichen Modi erzählen. Im klassischen und konventionalisierten Film zeigt sich die Filmwelt als eine unproblematische. Selbstverständlich gibt es ‚Probleme‘, die im Rahmen einer Filmhandlung vorgestellt, durchgespielt und meist aufgelöst werden. Aber die Identität der Figuren, die Stabilität der Orte, die Chronologie des zeitlichen Ablaufs (oder die Möglichkeit seiner Rekonstruktion) bleiben bestehen und die Handlungen der Figuren sind auf Situationen und andere Handlungen zurückführbar. Die gezeigte Filmwelt schließt ein unendliches Außen aus und das sensomotorische Band bleibt bestehen. Auch im klassischen Erzählfilm gibt es Momente, in denen die Handlung nicht primär ist (eine Schießerei oder eine entblößte Brust); jedes Filmbild hat andere Intensitäten, einen ‚Überschuss‘, der über die reine Erzählung hinaus wirkt. Dennoch bleibt im klassischen Film die Handlung primär und bindet „rein visuelle“ oder „rein akustische“ Bilder in die Handlung ein. Dieser ‚Überschuss‘ kommt uns beim Paraphrasieren des Filmes im Medium der Sprache, also beim Reden über den Film, nicht in die Quere, solange es möglich ist, die gesehenen Bilder eindeutig zu identifizieren und sie in einen kausal-logischen und chronologischen Zusammenhang zu stellen. Auf der anderen Seite des Spektrums, beispielsweise bei INLAND EMPIRE, existieren auch noch Handlungselemente, aber sie sind sekundär, was an der Problematik, diese nachzuerzählen, deutlich wird. Der Film zeigt gerade da, wo er problematisch und unfassbar wird, seine spezifische ‚Filmhaftigkeit‘, die unter anderem mit den hier angerissenen Charaktereigenschaften des Ablaufs in der Zeit, des Bildlichen und Fotografierten und der Montage besteht.<sup>16</sup>

Zuletzt noch einmal zurück zum Titel meines Vortrags „David Lynchs INLAND EMPIRE als Filmereignis“. Dafür, dass es sich bei etwas um ein Ereignis handelt, reicht es nicht, dass die oben aufgeführten Entzugsstrukturen in einem Kunstwerk gegeben sind. Es braucht immer auch jemanden, der von diesen Entzugsstrukturen erschüttert

15 Im Zusammenklang mit dem Vortrag von Silke Martin „Die Stille, das Geräusch und die Polyglossie – PLAYTIME (TATIS HERRLICHE ZEITEN 1967)“ wurde noch einmal sehr schön deutlich, wie das Brechen mit den „sensomotorischen Schemata“ hin zu den „rein visuellen und akustischen Situationen“ und „Beschreibungen“ ganz unterschiedliche Ausprägungen, eine andere Tonfärbung haben kann. Im Fall von INLAND EMPIRE führt diese Auflösung zu der Empfindung von Chaos, Unsicherheit und Angst. Beim Slapstick Tatis zu Komik. Zudem standen hier die „akustische Situationen“ im Vordergrund, die meinen Fokus auf das Visuelle komplementieren. Vergleiche hierzu den Beitrag von Silke Martin in diesem Band.

16 Mit Deleuze plädiere ich für den theoretisch-philosophischen Umgang mit „vom Kino hervorgebrachten Begriffen“ im Gegensatz zu Theorien „über“ das Kino. Mit der psychoanalytischen, linguistischen oder auch literaturwissenschaftlichen, bildtheoretischen oder narratologischen Brille auf den Film zu schauen, gibt sicher Antworten auf interessante Fragen. Was mich interessiert, ist das, was *spezifisch Filmisch* ist, und das scheint mir aus dem Film selbst gewonnen werden zu müssen. Dieses Erkenntnisinteresse setzt, meiner Einschätzung nach, einen phänomenologisch-filmerfahrenden Ausgangspunkt voraus.

ist. Das Kunstwerk selbst ist nicht das Ereignis, sondern die *Erfahrung* mit dem Kunstwerk kann ereignishaft sein. Für mich war also dieser Film INLAND EMPIRE ein Ereignis. Was man auch daran sieht, dass mich der Film so verunsichert hat und vor so viele Fragen gestellt hat, dass ich jetzt, drei Jahre später, einen Vortrag über meine Erfahrung halte und auch in Zukunft über diese Problematik der filmischen Entzugsstrukturen weiterforschen muss.

### *Literatur*

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. GS Bd. 7. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1990) [1966]: Negative Dialektik. Frankfurt am Main.

Beuthan, Ralf (2006): Das Undarstellbare. Film und Philosophie, Moderne und Metaphysik. Würzburg.

Deleuze, Gilles (1997a) [Frz. Orig. 1983]: Das Bewegungs-Bild. Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles (1997b) [Frz. Orig. 1985]: Das Zeit-Bild. Frankfurt am Main.

Lyotard, Jean-François (1988): Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim.

Lyotard, Jean-François (1990): Der Augenblick Newman. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig. S. 358 – 369.

Sander, Sabine (2008): Der Topos des Undarstellbaren. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard. Erlangen.