

## »The Dream She Clung To Enfolded Her« Apparat und Begehren im Hollywood-Film

### 1. Maschinelles Begehren

In seiner Fragmentsammlung *Le plaisir du texte* schreibt Roland Barthes unter dem Titel *Représentation*: »Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. [...] En termes zoologiques, on dira que le lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport du mime et du modèle (rapport d'imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production)« (Barthes 1973, 88). Mit apodiktischer Selbstverständlichkeit wird festgestellt, dass *plaisir* und *jouissance* sich nicht auf den Inhalt von Texten beziehen: Ein *texte de plaisir* ist nicht derjenige, der erotische Geschichten erzählt (Imitation), sondern derjenige, in dessen Sprachlichkeit sich ein erotischer Prozess vollzieht (Produktion). Aus eben diesem Grund siedelt Barthes den *lieu du plaisir* nicht auf der Ebene der Imitation an – hier könnte es ja nur darum gehen, dass die erzählte Geschichte so genau wie möglich dem *modèle*, also der Wirklichkeit entspricht – sondern auf der Ebene des Wunsches bzw. des Begehrens, die Barthes im Verhältnis zwischen *dupe* und *mime*, also zwischen dem Sich-Täuschenden und dem nachahmend Täuschenden eröffnet. Während das Verhältnis der Imitation einen einseitigen Bezug zwischen Nachahmendem und Vorbild (*modèle*) nahelegt, ist das Verhältnis des Wunsches wechselseitig: Um die *dupe* täuschen, die Wunscherfüllung vorspiegeln zu können, muss der *mime* sich ihr Begehren zu eigen machen; und um sich den Wunsch erfüllen lassen zu können, muss die *dupe* grundsätzlich auf das Spiel des Mimen eingehen wollen. Denn dass es sich um ein Spiel handelt, darüber kann keine Illusion bestehen, da die Referenz auf ein *modèle*, d. h. eine vorbildhafte Realität, ausgeschlossen wurde. Die beiden Positionen sind also innerlich von einander abhängig; das eigentliche Objekt des Begehrens tritt hinter die Relation des Begehrens zurück, in der der *mime* als Abbild der *dupe* erscheint – und umgekehrt: Was die *dupe* im *mime* als begehrenswert erkennt, ist Widerspiegelung ihres Begehrens; aber indem sie sich im anderen zu erkennen glaubt, täuscht sie sich. Insofern Begehren hier also nicht als existentieller Objektbezug, sondern als Beziehung *tout court* verstanden wird, wird es als schiere Medialität – und nicht als menschlicher Wesenszug – verstanden.

Damit lässt sich Barthes' Aphorismus mit Lacans Modell des »Spiegelstadiums« in Zusammenhang bringen, das die Konstitution des »Ich« (»moi«) in der Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild beschreibt: Das Erkennen der eigenen Gestalt im Spiegel, so Lacan, bringt in der identifizierenden Rückprojektion der Gestalt auf den (ansonsten ja nur fragmentarisch sichtbaren) Körper die Vorstellung eines einheitlichen Ich hervor, das Lacan folglich weniger als Grund von Bewusstsein denn als imaginären Gegenstand denkt.<sup>1</sup> Dabei weckt die Differenz zwischen dem als fragmentarisch erfahre-

1 Vgl. Lacan 1999, 93 f. Für das Verständnis des von Lacan eingeführten Begriffs des »Imaginären« (»l'imaginaire«) ist seine Herleitung von frz. »image« (Bild, Spiegelbild) bzw. lat. »imago«

nen Körper und der einheitlichen Spiegelgestalt ein (unstillbares) Begehren nach dem imaginären Objekt, das für Lacan am Grund jedes begehrenden Objektbezugs liegt – auch hier wäre der *rapport du désir* grundsätzlich ein Spiegelverhältnis, Vermittlung des Subjekts mit den Imaginationen seiner selbst. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass Lacan die prägende Wirkung des Spiegelbilds mit einem konkreten »zoologischen Beispiel« veranschaulicht: »la maturation de la gonade chez la pigeonne a pour condition nécessaire la vue d'un congénère, peu important son sexe, – et si suffisante, que l'effet en est obtenue par la seule mise à portée de l'individu du champ de réflexion d'un miroir« (Lacan 1999, 94). Damit soll auch unterstrichen werden, dass die vom Spiegelbild ausgelöste »Mimesis« konkrete körperliche Auswirkungen hat.<sup>2</sup>

Die Auffassung des Ich als imaginärer Gegenstand ist u. a. gegen die Phänomenologie und ihren Ausgang vom *cogito* gerichtet (vgl. ebd., 92 und 98). In seinem Seminar *Le moi dans la théorie de Freud* (1954–1955) geht Lacan hier noch einen Schritt weiter, indem er einen dezidiert »materialistischen« Begriff von Bewusstsein einführt, der das phänomenologische Apriori der Selbstreflexion auf den optischen Reflex reduziert: »la conscience, ça se produit chaque fois qu'est donnée [...] une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle une image« (73). Das »image« wiederum wird explizit als Spiegelbild definiert: »Une image, ça veut dire que les effets énergétiques partant d'un point donné du réel [...] viennent se réfléchir en quelque point d'une surface« (ebd.) und somit einen »espace imaginaire« eröffnen. Um zu veranschaulichen, dass Bewusstsein nicht an menschliche Subjektivität gebunden ist, dient Lacan die Vorstellung einer entvölkerten Welt als Beispiel, in der sich ein Gebirgszug in einem See spiegelt: Auch in Abwesenheit jedes menschlichen Wesens bleibe das »Spiegelbild«, der Reflex der Bergkette im See bestehen (69 f.) – und nicht anders sei das Funktionieren der *area striata* zu verstehen (73).

Lacan schließt an seine »materialistische« Bestimmung von Bewusstsein ein Beispiel (»image«) an, das die angesprochene Konstellation aus dem Aufsatz über das »Spiegelstadium« in die Welt der Maschinen transponiert: Man stelle sich einen Automaten vor – »une de ces petites machines auxquelles nous savons maintenant [...] donner une homéostasie et quelque chose qui ressemble à des désirs« (75) – dessen Mechanismus sich erst dann in Gang setzen kann, wenn er eine zweite, identische, aber schon fortgeschrittenere Maschine bspw. mithilfe einer Kamera »wahrnimmt«. »Le mouvement de chaque machine est ainsi conditionné par la perception d'un certain stade atteint par une autre« (ebd.); die »Wahrnehmung« der spiegelbildlichen zweiten Maschine »identifiziert« die erste mit ihr, lässt sie ein fortgeschritteneres Stadium erreichen, legt sie aber auch in ihrem »Begehren« auf die zweite Maschine fest: »Pour autant que l'unité de la première machine est suspendue à celle de l'autre, que l'autre lui donne le modèle et la forme même de son unité, ce vers quoi se dirigera la première dépendra toujours de ce vers quoi se dirigera l'autre« (76). Was »begehrt« wird, ist also nicht vom Objekt selbst abhängig, sondern wird von der Spiegelbeziehung zwischen der Maschine und ihrem identischen Abbild festgelegt.

---

(Erscheinung, Gespenst) entscheidend: Das Imaginäre ist nicht zuerst der Bereich von Phantasie und Fiktion, sondern der des Visuellen und Phantasmatischen.

2 Der »zoologische« *mimétisme* als Grundmodell animalischen (und menschlichen) Verhaltens ist eine zentrale Kategorie für Lacan, auf die er immer wieder zurückkommt; vgl. Lacan 1999, 95; Lacan 1990, 86; 113–115; 122 f.

Wie erwähnt führt Lacan die genannten Denkbilder (»images«) ein, um zu zeigen, dass basale Phänomene wie Bewusstsein und Begehren auf einer völlig unmenschlichen, strikt »imaginären« Ebene gedacht werden können: auf der Ebene des Bildes als Reflex und Spiegelung. Freilich räumt er ein, dass das beschriebene »Maschinenstadium« eine »virtuelle Etappe« bleiben müsse, insofern die veranschaulichte »rivalité constitutive« mit der Problematik der Anerkennung (»reconnaissance«) verzahnt sei, die ihrerseits die Einführung eines Dritten – des als nicht weniger maschinell verstandenen »ordre symbolique«<sup>3</sup> – voraussetze. Doch schon auf dieser Ebene des vereinfachenden Denkbildes zeichnet sich die Stoßrichtung Lacans ab: Es geht darum, das »Wesen« des Menschen als Komplex maschineller Prozesse zu denken, deren Grundmodell – insofern das Imaginäre angesprochen ist – der optische Reflex ist.

Die hier ganz knapp ausgeführten Überlegungen zum Zusammenhang von Reflex und Begehren legen eine Affinität zwischen Psychoanalyse und Kino – jener Institution, deren Apparat zu einem großen Teil auf Projektion und Widerspiegelung beruht – nahe.<sup>4</sup> In diesem Sinn haben Baudry und Metz die Maschinerie des Kinos in psychoanalytischer Begrifflichkeit beschrieben und die komplexen Identifikationsverfahren analysiert, die zwischen Zuschauer, Projektor und Leinwand stattfinden. Im Ganzen sei das Kino eine »technique de l'imaginaire«, wobei hier das Imaginäre im Sinne Lacans verstanden wird als »le leurre fondamental du Moi, [...] la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, [...] le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin« (Metz 1984, 10); im besonderen erscheine bspw. die Leinwand als »cet autre miroir«, als »véritable postiche psychique, prothèse de nos membres originairement disjoint.«<sup>5</sup> Eine solche Perspektive lässt es zu, die Institution Kino im Allgemeinen, ihre Techniken und ihre soziale sowie ökonomische Fundierung zu analysieren; sie trägt aber nicht direkt zu einer genaueren Interpretation einzelner Filme bei. Wo psychoanalytische Theorie hingegen bemüht wird, um konkrete Filme zu deuten – besonders gerne bspw. bei David Lynch –, geht es oft um die Veranschaulichung vorausgesetzter Modelle oder um die »Tiefenanalyse« von Leinwandfiguren; solche Lesarten kommen nicht umhin, Elemente des Films zu allegorisieren, um bspw. das »Unbewusste« in einem Gegenstand der vorgestellten Welt zu erkennen.<sup>6</sup> Dagegen möchte ich im Folgenden die Affinität zwischen psychoanalytischem und cineatischem Apparat anders zur Auseinandersetzung mit konkreten Filmen nutzen, indem ich drei Filme vorstelle, die ihrerseits Projektionen, Spiegelungen und Identifikationen thematisieren und diese Konstellation inhaltlich mit Geschichten des Begehrens verknüpfen. Solche Momente führen eine doppelwendige Struktur in den Film ein: Sie stellen zum einen optische Reflexe – ohne jede »tiefere« Bedeutung – als Grundlage des Begehrens dar, während diese zum anderen den medialen Apparat innerhalb des Films spiegeln; das steigert sich weiterhin, wenn die

3 Vgl. ebd., 70; zur Position des Dritten im Spiegelstadium vgl. Lacan 1999, 124–163. Als eine Instanz des »ordre symbolique« wäre die Sprache (im Sinne der Schrift, nicht der Stimme) zu nennen. Vgl. zum Verhältnis Imaginäres/Symbolisches erhellend Weber 1978, 85–97.

4 Psychoanalytische Theorie wird im Film Noir schon früh thematisiert; als herausragende Beispiele wären *The Dark Mirror* (1946) und *Whirlpool* (1950) zu nennen.

5 Ebd. Diese Analogie wird von Metz natürlich weiter differenziert: vgl. ebd., bes. 61–81.

6 Im vorliegenden Zusammenhang ist Žižeks Buch über Hollywood und Psychoanalyse (1992) von Interesse: Dort wird gezeigt, inwiefern der Hollywood-Film – »unbewusst«, wie man annehmen muss – psychoanalytische Grundkonzepte veranschaulicht.

Filme explizit oder implizit auf Hollywood als Ort der »Traumproduktion« verweisen. Dabei möchte ich in der Interpretation zeigen, dass es in den ausgewählten Werken weniger um Befriedigung durch imitierende Repräsentation als um die ganz konkrete Produktion von Begehren im Film geht. Das sei im folgenden am Beispiel dreier Filme aus bzw. über Hollywood – *Sunset Blvd.*, *Mulholland Dr.* und *No Country for Old Men* – anschaulicher vorgeführt.

## 2. Projektor, Leinwand, Kamera: *Sunset Blvd.*

Billy Wilders Film Noir *Sunset Blvd.* (1950) setzt mit einem spektakulären Bild ein (Abb. 1): Auf der Oberfläche eines Swimmingpools treibt die Leiche eines Mannes, die offenen, blicklosen Augen nach unten gekehrt. In seinem Rücken, am Rand des Pools, ist eine Gruppe Polizisten und Reporter aufgezogen, die Tatort und Opfer



Abb. 1: *Sunset Blvd.*, 2:34.

fotografieren – der Blitz des Fotoapparats wird kurzzeitig den Kamerablick blenden und das Bild teilweise auslöschen. Dazu kommentiert ein Erzähler aus dem Off, der die Leiche kurz zuvor als glücklosen Hollywood-Drehbuchautor identifizierte: »The poor dope. He always wanted a pool. Well, in the end, he got himself a pool. Only the price turned out to be a little high ...« (2:34–2:42). Damit ist zum einen angedeutet, dass der Film die Geschichte eines Wunsches erzählen wird, dessen letztendliche

Erfüllung mit dem Tod des Protagonisten zusammenfällt; insofern der Film mit dem Anblick der Leiche beginnt, ist sein Anfang der Endpunkt der erzählten Geschichte, die in klassischer Film Noir-Manier das Begehren ihrer Protagonisten in einer schicksalhaften Kreisstruktur einfängt.<sup>7</sup> Die somit in einem Augenblick umrissene narrative Totalität findet zum anderen im Gegenüber von Filmkamera (extradiegetischer Blickpunkt) und Fotoapparat (intradiegetischer Blickpunkt) ihre bildliche Entsprechung: Das Bild zeigt, wie das Gezeigte zum Bild wird, und fügt so das Sichtbare mit dem aus perspektivischer Notwendigkeit Unsichtbaren zur imaginären Totalität von Blick und Gegenblick zusammen. Dabei ist es konsequent, dass der extradiegetische Blickpunkt unter Wasser zu lokalisieren ist und damit einen wenig menschlichen, weil auf Dauer tödlichen Blickwinkel einnimmt, von dem aus die Menschengruppe am Beckenrand gespenstisch verschwimmt: Die inhaltlich wie formal angedeutete Erfüllung ist nur aus der Perspektive des Todes darzustellen. Folglich kann sich die anschließende, in der

7 Diese Struktur wird auch in Wilders erstem Film Noir-Klassiker *Double Indemnity* (1944) exemplarisch eingesetzt: Hier wird die Geschichte eines Verbrechens in einer Rückblende erzählt, die das in ein Diktiergerät gesprochene Geständnis des Protagonisten veranschaulicht; in dem Moment, in dem die Narration die Erzählgegenwart erreicht, stirbt der Ich-Erzähler an einer Schusswunde. Geradezu karikiert wird diese tödliche Erzählstruktur in *D.O.A.* (1950), dessen Protagonist ebenfalls ein Geständnis ablegt; seine (ebenfalls in der Rückblende erzählte) Geschichte handelt allerdings nicht von einem Verbrechen, sondern von seiner versehentlichen Vergiftung durch einen unbekanntem Dritten, dessen Identität der Protagonist in der ihm verbleibenden Lebenszeit aufzuklären versucht. Auch hier stirbt der Protagonist in dem Augenblick, in dem er seine Erzählung beendet.

Rückblende vorgetragene Erzählung nur zeitweise von der unheimlichen Atmosphäre einer unwirklichen Unterwasserwelt befreien.

Die sich von ihrem Endpunkt aus entfaltende Geschichte des Films handelt von dem verschuldeten Drehbuchautor Joe Gillis, der sich auf der Flucht vor Gläubigern auf das herrschaftliche, aber heruntergekommene Anwesen Norma Desmonds verirrt: eine ehemalige Stummfilmgröße, die sich der Illusion hingibt, ihr könne ein *Comeback* gelingen. Sie engagiert Gillis, ihr Drehbuch für eine geplante *Salomé*-Adaption zu bearbeiten, die sie ganz offensichtlich als unwiderstehliche Versucherin darstellen und ihr die Wiederauferstehung als Hollywood-Star sichern soll. Je länger Gillis jedoch mit der alternden Schauspielerin in der ansonsten verlassenem Villa zusammenlebt, desto deutlicher wird ihm, dass Norma in einer wirklichkeitsfernen Traumwelt lebt. Hollywood und der Rest der Welt hat sie längst vergessen; nur ihr Butler Max bestärkt ihre Selbsttäuschung, indem er ihr täglich fingierte Fanpost zukommen lässt. Der Butler aber, so erfährt man später, ist der ehemalige Entdecker, Regisseur und Ehemann Normas, der den Anblick ihres Niedergangs ebenso wenig ertragen kann wie sie.

Wilders Film Noir ergeht sich in der düsteren Atmosphäre des halb verfallenen Anwesens, das die alternde Schauspielerin umgibt; in deutlicher Erfüllung der Genre-Konventionen begleitet Joe Gillis als Ich-Erzähler aus dem Off die Geschichte und platziert pointierte Kommentare, die Fatalismus, Melancholie und schwarzen Humor zur Schau stellen. Es verwundert in diesem Setting nicht, dass der zentrale Aufenthaltsraum der Hollywood-Villa voller Fotografien der Schauspielerin ist, die Norma wie eine Unmenge Spiegel umgeben (Abb. 3): Die (oft trügerische) Spiegelung gehört ebenso wie der doppelte Betrug zu den Grundelementen des Film Noir, dessen Handlung gerne in bildliche oder, wie in Orson Welles' *Lady from Shanghai* (1947), tatsächliche Spiegellabyrinth mündet (Abb. 2): Ausdruck dafür, dass der Protagonist in den Wirren des Plots die Orientierung verliert, bis er zwischen sich und den Gegnern nicht mehr deutlich unterscheiden kann: Wer hier *dupe* und wer *mime* ist, lässt sich nicht endgültig sagen. Ähnlich verhält es sich in *Sunset Blvd.* – Norma Desmond ist in dem Spiegellabyrinth ihrer Vergangenheit gefangen, ohne zwischen sich und ihrem »celluloid self« (30:42), wie es der Erzähler nennt, unterscheiden zu können: »How could she breathe in that house so crowded of Norma Desmonds – more Norma Desmonds – and still more Norma Desmonds...« (30:50). Zwischen den Fotografien, deren Vielzahl durch Überblendung ins Unübersehbare gesteigert wird, befindet sich auch eine Portraitzeichnung à la Beardsley, dem berühmten Illustrator der *Salomé* Oscar Wildes: Ganz offensichtlich erinnern die Bilder nicht nur an eine glorreiche Vergangenheit, sondern weisen bereits auf das Schicksal der Protagonistin als imaginäre *Salomé*-Darstellerin voraus.

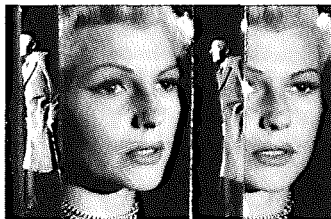


Abb. 2: *The Lady from Shanghai*  
»Of course, killing you is killing myself.« (1:20:48)



Abb. 3: Normas Spiegelkabinett  
*Sunset Blvd.*, 30:50.

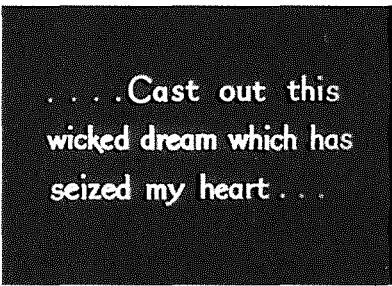


Abb. 4: *Sunset Blvd.*, 31–33.

Gebet wiedergibt: »... Cast out this wicked dream which has seized my heart...« (32:16) Natürlich lässt sich diese Zeile (wie auch *Sunset Blvd.* im Ganzen) als bissiger Kom-

Die Gefangenschaft der Protagonistin in einem imaginären Bildraum wird weiterhin durch den Umstand betont, dass Norma eine Art Heimkino besitzt, in dem sie zusammen mit Gillis regelmäßig Stummfilme schaut – selbstverständlich nur solche, in denen sie selber die Hauptrolle spielt. In der Szene, die eine derartige Filmvorführung zeigt (vgl. Abb. 4), sieht man Gillis und Desmond gemeinsam auf dem Sofa sitzen, während der Butler den Projektor bedient; »sometimes as we watched«, so fügt der Erzähler hinzu, »she'd clutch my arm or my hand, forgetting she was my employer, just becoming a fan, excited about that actress up there on the screen« (31:53–57). Kaum könnte die Faszination Normas mit ihrem »celluloid self« deutlicher ausgesprochen werden – die entsprechende Bildfolge, in der man Normas Hand sich um Gillis' Arm schließen sieht, versteht die Worte des Erzählers mit anschaulicher Evidenz. Doch Norma vergisst nicht nur sich selbst, während sie ihr jüngeres Abbild betrachtet; als sie am Ende der eingblendeten Stummfilmsequenz voller Empörung über die Tonfilmregisseure aufspringt – »have they forgotten what a star looks like?« –, erinnern ihre leidenschaftlich emporgereckte Hand und die aufgerissenen Augen ihrerseits deutlich an typische Stummfilmgesten: Im grellen Licht des Projektors vor tief schwarzem Hintergrund erscheint sie nun selbst als schattenhafte Stummfilmfigur.

Wenn die angesprochene Bildfolge in der Konstellation von Projektor, Leinwand und Zuschauerin die Konstitution eines imaginären, in sich geschlossenen »celluloid self« darstellt, so wird diese Einheit in der Mitte der Stummfilmsequenz von einem leisen Riss gezeichnet. Der projizierte Filmausschnitt zeigt eine junge Frau im Gebet, das sie zum Schluss mit einer angesteckten Kerze bekräftigt.<sup>8</sup> Die kurze Bildfolge wird ziemlich genau in der Mitte durch einen Schriftzug unterbrochen, der offensichtlich das

8 Es handelt sich dabei um einen ebenfalls von Gloria Swanson gespielten Ausschnitt aus *Queen Kelly* (1929); bei diesem Film führte Erich von Stroheim Regie, der in *Sunset Blvd.* den Butler Max (und ehemaligen Regisseur Norma Desmonds) spielt.

mentar zu der Art »American Dream« verstehen, den Hollywood verkörpert – hier wendet sich gewissermaßen der Film gegen seine Protagonistin, ohne dass ihr dies bewusst werden könnte. Ebenso bedeutsam ist jedoch, dass dieser Einschub einen Registerwechsel einschließt: Während die projektive Identifikation ganz offensichtlich im Feld des Imaginären stattfindet, wird sie von einem Schriftzug durchschnitten, der sich zudem mit den abgebildeten Lippenbewegungen kaum abgleichen lässt. Die banale Tatsache, dass der Stummfilm Bild und Schrift, Imaginäres und Symbolisches alternierend zusammenbringt, bedeutet auch, dass er projektive Identifikation und anschauliche Repräsentation nicht bruchlos zulässt.

Eine ähnliche Problematik greift für die Schlusszene des Films. Gillis, der Norma zuletzt mit der unerträglichen Wirklichkeit konfrontierte, wurde von ihr hinterrücks erschossen – die Verneinung der Realität ist immer noch stärker als die Liebe, die Norma für Gillis empfindet. Die im Swimmingpool treibende Leiche wird entdeckt; die an den Tatort eilende Polizei findet Norma vor ihrem Schminkspiegel vor: Sie macht sich für die erträumte Rolle in *Salomé* zurecht, ohne die Beamten zu bemerken. Erst als verlautet, dass die Kameras der Boulevardpresse angekommen sind, wird sie hellhörig: Endlich kommt, wie sie meint, ihr großer Auftritt als Salomé. In der Täuschung wird sie erneut durch den Butler Max bestärkt, der für sie die Rolle des Regisseurs spielt – allerdings nur, um Norma dazu zu bewegen, als Salomé die Treppe herabzusteigen, an deren Fuß man sie festnehmen wird. »The dream she had clung to so desperately had enfolded her« (1:48:14–16), kommentiert der Erzähler aus dem Off. Der Wunsch, von den Kameras aufgezeichnet zu werden, ist derart stark, dass er die gesamte Wirklichkeit der Figur absorbiert. Man kann daher den Schluss des Films als Gegenstück zu der zuvor angesprochenen Kinoszene ansehen: Hier wird nicht ein Spiegel-Ich auf die Leinwand projiziert, sondern die Figur von dem schwarzen Kameraauge fasziniert und aufgesogen, bis von ihr nur noch die lächerlich übertriebene Stummfilmgestik übrigbleibt. Am Fuß der Treppe angelangt, vermeldet Norma: »I'm ready for my close-up« – und scheint direkt in die Kamera hineinzutreten, während ihre Gestalt zu hellem Licht zerfließt (Abb. 5). Im Grunde geht es hier aber auch um ein Spiegelverhältnis,

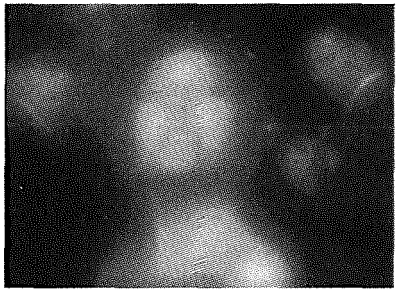


Abb. 5: *Sunset Blvd.*, 1:47:54–1:49:48.

das um so abgründiger ist, als das begehrte dunkle Auge der Kamera jede Projektion in ein schwarzes Loch fallen lässt – und sich gerade deswegen als ultimatives Spiegel-Ich anbietet. Kurz vor ihrem letzten Schritt, der sie geradewegs in die Kamera hineinführt, hält Norma in ihrem imaginären Schauspiel inne, um sich an die umstehenden Zuschauer zu wenden: »I can't go on with the scene, I'm too happy [...] You see, this is my life – there's nothing else – just us, and the cameras, and those wonderful people out there in the dark« (1:49:23). Damit variiert *Sunset Blvd.* die bereits angesprochene Konstellation von Projektion, Leinwand und Zuschauer: Hier ist es ganz offensichtlich Norma, die auf das undurchdringliche Kameraobjektiv jenen Blick projiziert, von dem sie ihr »celluloid self« umfassen wünscht. Als Leinwand und Spiegelfläche eines »fotogenen«, aus dem Imaginären erstehenden Ich würde ausgerechnet derjenige Apparat dienen, der jedes Bild verschluckt.

Natürlich liegt es nahe, auch diese fulminante Schlusszene im Sinn einer kritischen Reflexion auf die Traumproduktion Hollywoods zu verstehen: So stellt der Erzählerkommentar – »The dream she had clung to so desperately had enfolded her« – das Untergehen der Figur in einer medial hervorgebrachten Traumwelt kritisch heraus. Diese Reflexion wird weiter gesteigert, wenn man bedenkt, dass die »Kritik« an Hollywood nach Genrekonventionen des Film Noir vorgetragen wird – und sich damit ausgerechnet jenem abgründigen Imaginationsraum verdankt, der kritisiert werden soll.<sup>9</sup> Das wird durch den paradoxen Status der Erzählerstimme unterstrichen: Sie ist nach der Eröffnungsszene von der Er- in die Ich-Perspektive übergegangen und hat damit deutlich gemacht, dass sie der im Swimmingpool treibenden Leiche zuzuordnen ist. Ganz offensichtlich wird die chrono-logisch unmögliche Position der Stimme allein von den formalen Regeln eines Genres getragen, dem die totalisierende Erzählung in der Rückblende zur Selbstverständlichkeit geworden ist; ihr dient der Tod des Protagonisten als Spiegelachse, dank der sich Vergangenheit (Plot) und Zukunft (Diskurs) zur Deckung bringen lassen. Damit wird auch formal das Ende jeglicher Repräsentation zu ihrem – freilich unsicheren – Grund gemacht: Traumwelt und Tod koinzidieren im spiegelnden Grund des Reflexes. Auch das wird von dem einleitend besprochenen Bild der treibenden Leiche veranschaulicht: Entgegen dem suggerierten Anschein wurde das Bild nicht von unterhalb, sondern von oberhalb der Wasseroberfläche aufgenommen, während ein am Beckengrund platzierter Spiegel das Gesicht der Leiche und dem hinter ihr befindlichen Fotoapparat reflektierte.<sup>10</sup> Der im Bild nicht erkennbare Spiegel versetzt den Blickpunkt der Kamera an einen imaginären Ort, den Grund des Schwimmbeckens, von dem aus erst Leiche und Fotoapparat in ihrer fatalen, den Rest des Films zusammenfassenden Konstellation sichtbar werden können. Insofern kann es bei *Sunset Blvd.* nicht um eine einfache Kritik an der Imaginationswelt Hollywoods gehen – der reflektierende Standpunkt verortet sich ja seinerseits im Imaginären – sondern es geht um die mediale Verfasstheit des Begehrens, der sich auch Hollywood verdankt, und die sich im filmischen Apparat (Kamera, Leinwand, Projektor) verkörpert.

9 Die Grenze zwischen Realität und Fiktion wird im Film auch durch weitere Momente durchbrochen: So wünscht sich Norma, die geplante Salomé-Verfilmung mit Cecil DeMille in den Paramount Studios zu drehen; der damals erfolgreiche Regisseur tritt im Film persönlich auf, wie auch *Sunset Blvd.* von Paramount produziert wurde. Für weitere Beispiele vgl. Bronfen 2009, 64–69.

10 Für das Verhältnis zwischen Körper und Spiegel im Film (u. a. am Beispiel von *Sunset Blvd.*) vgl. Chateaufvert/Gaudreault 1996.



### 3. Blue Box und Schwarzes Loch: *Mulholland Dr.*

Von einer ganz ähnlichen Konstellation geht *Mulholland Dr.* aus – ein Film, der bereits im Titel eine Parallele zu *Sunset Blvd.* trägt, denn beide verweisen auf berühmte Straßen in der Nähe von Hollywood.<sup>11</sup> Konkreter übernimmt *Mulholland Dr.* die Problematik von Projektion und Spiegelung, die in *Sunset Blvd.* zwischen Norma und der Leinwand bzw. Kamera besteht, versetzt sie aber in den Raum intersubjektiver Beziehung. Dieser wird v. a. von drei Positionen (SchauspielerIn, Double, Regisseur<sup>12</sup>) eröffnet, die von jeweils verschiedenen Figuren besetzt werden können; so erzählt der Film – obwohl in ihm ebenfalls Anfang und Ende auf komplexe Weise ineinander greifen – nicht eine einsinnige Geschichte, sondern fügt zunächst disparate Fragmente zusammen, die einander variieren, reflektieren und somit ein imaginäres Universum ergeben. Wenn im Film also mehrmals der bekannte Schriftzug »Hollywood« gezeigt wird (bspw. 20:08), so ist dies weniger als Hinweis auf den Ort der Handlung als auf die Struktur seiner Welt zu verstehen: Sie ist inhaltlich wie formal von jener Medialität geprägt, die Hollywood überhaupt erst zum Inbegriff einer Traumwelt werden ließ.

Das lässt sich zunächst an jenem Fragment veranschaulichen, das von der jungen Betty erzählt, deren Traum, SchauspielerIn zu werden, kurz vor der Erfüllung steht: Sie ist zu einem Casting eingeladen worden und zeigt sich von der Filmstadt offenkundig fasziniert. Für die Zeit ihres Aufenthalts darf sie das Apartment ihrer abwesenden Tante beziehen und trifft dort völlig unvermutet auf eine schwarzhaarige Frau, die bei einem Unfall ihr Gedächtnis verloren und sich in die verlassene Wohnung gerettet hat. Nach ihrem Namen gefragt, antwortet die



Abb. 6: *Mulholland Dr.*, 25:16.

Schwarzhaarige, sie heiÙe Rita – muss aber später einräumen, dass sie auch ihren Namen nicht mehr erinnere; »Rita« kam ihr nur in den Sinn, weil sie im Badezimmerspiegel ein Filmplakat mit Rita Hayworth gesehen hat. Die entsprechende Einstellung ist bemerkenswert (vgl. Abb. 6): Die Kamera, über der linken Schulter der SchauspielerIn platziert, fokussiert das Spiegelbild der Schwarzhaarigen im Dreiviertelprofil, während die Konturen ihres Gesichts am rechten Bildrand verschwimmen. Die so hergestellte imaginäre Totalansicht der Figur – sonst gerne eingesetzt, um die Selbstreflexion einer Person zu veranschaulichen – wird durch den Umstand gebrochen, dass »Rita« nicht ihr Spiegelbild, sondern einen zweiten, kleineren Spiegel betrachtet, der sich

11 Lynch verweist immer wieder auf *Sunset Blvd.* als für seine Arbeit wichtigen Film. In *Inland Empire* (2006) nimmt er bspw. den in *Sunset Blvd.* gezeigten Filmausschnitt auf, indem er eine Figur die Zeile »Cast out this wicked dream that has seized my heart« wiederholen lässt.

12 Die Handlung um den Regisseur Adam Keshner bleibt zunächst unverbunden mit dem Rest der vorgestellten Geschichten, bietet dafür dem zunehmend alptraumhaft-bedeutungsschwangeren Film in mancherlei Hinsicht ein komisches Gegengewicht. Zudem karikiert Lynch in der Auseinandersetzung des Regisseurs mit den unberechenbaren Produzenten auch das Schicksal seines eigenen Films (der zunächst von ABC als Pilot einer TV-Serie geplant war, dann aber – trotz bereits geleisteter Arbeit – fallen gelassen wurde und erst nach langen Verhandlungen zum Kinofilm verarbeitet werden konnte).

zwischen sie und ihr Abbild zu schieben scheint. Er zeigt das Bild eines Plakats, das den Film Noir *Gilda* (1946) mit der blonden Rita Hayworth in der Hauptrolle bewirbt. Deutlich genug wird also Film und Spiegelung zusammengebracht; und wenn in der anschließenden Sequenz die Kamera immer näher an den Spiegel heranfährt, bis alle Konturen verschwimmen und die schwarzhaarige »Rita« aus dem Nebel tritt, so wird diese Identifizierung einem Eintreten in den Spiegel gleichgesetzt.

Das in der besprochenen Einstellung problematisierte Selbstverhältnis – als Spiegelbild der Figur wird ein Filmplakat gegeben – greift in der anschließenden Geschichte auf das Verhältnis zwischen Rita und Betty aus. Tatsächlich scheint Rita in den Augen Bettys der unwiderstehlichen Frau »ohne Vergangenheit« zu gleichen, die Rita Hayworth in *Gilda* verkörpert; dies freilich nur, insofern sie, die zumeist schweigsam, verletzlich und passiv erscheint, eine Art Leinwand verkörpert, auf die Betty ihre eigenen Wünsche projizieren kann: Sie versteht das Rätsel um Ritas Identität vor allem als Gelegenheit, gemeinsam heimliche Nachforschungen anzustellen und sich »just

like in the movies« (48:03) zu verhalten. Als ersten Schritt schlägt Betty in einer symbolträchtigen Geste vor, die Handtasche Ritas zu durchsuchen – »your name must be in your purse« (43:21), meint sie – doch dort findet sich nur eine Menge Banknoten sowie ein seltsamer, grellblauer Schlüssel, dessen Funktion zunächst ebenso rätselhaft bleibt wie die Identität Ritas.



Abb. 7: »Let me do it for you.«  
*Mulholland Dr.*, 1:37:35.

Während der anschließenden Nachforschungen entsteht eine intensive Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen, die derart gegensätzlich in Aussehen und Charakter dargestellt werden, dass sie als spiegelverkehrte Abbilder von einander erscheinen.

Diese verborgene Spiegelbeziehung wird durch eine Liebesszene zwischen den beiden Frauen explizit gemacht (1:36:30-1:42:00): Die Ergebnisse der Nachforschungen um ihre Identität erschüttern Rita dermaßen, dass sie ihre Haare abschneiden will; Betty hält sie davon ab, indem sie ihr sagt: »I know what you have to do. Let me do it for you.« Sie setzt ihr eine blonde Perücke auf, die beiden betrachten sich im Badezimmerspiegel: »You look like someone else«, staunt Betty. In der Tat erscheint Rita, die puppenhaft starr in den Spiegel blickt, nun auch äußerlich als Spiegelbild Bettys (Abb. 7). Das Hilfsangebot »let me do it for you« wirft folglich das Verhältnis zwischen den Frauen *en abîme*, da Rita faktisch immer schon reine Projektionsfläche für Betty war; indem Betty nun Ritas Sorgen auf sich nehmen will, wird sie zur Stellvertreterin ihrer eigenen Projektion. In dieser Komplexität ist die anschließende Liebesszene zu verstehen, in der Betty, mit glückseligen Tränen in den Augen und der Hilflosigkeit einer Versinkenden in der Stimme, immer wieder ausruft: »I'm in love with you ... I'm in love with you.«

Kurz nach diesem ersten Höhepunkt einer Beziehung, in der Bettys fassungsloses Liebesglück immer deutlicher als narzisstische Faszination erkennbar wird, findet Betty eine kleine Kiste von grellblauer Farbe in ihrer Handtasche, die augenscheinlich zu dem eben genannten blauen Schlüssel passt. So schließt sich ein traditioneller Erzählkreis, in dem sich das Rätsel der Identität und seine Erschließung symbolisieren

mag; er bindet die beiden Frauenfiguren nun auch formal zusammen.<sup>13</sup> Ebenso wichtig ist jedoch, dass man die blaue Kiste auch als Rebus lesen kann, in dem sich die als *blue box* bekannte Schnitttechnik verkörpert: Sie ermöglicht es z. B., dieselbe Figur mehrmals ins Bild zu kopieren und sich im Raum spiegeln zu lassen; auf sie spielt die Eröffnungsszene des Films an (Abb. 8), in der man vervielfältigte Paare vor blauem Hintergrund tanzen sieht.<sup>14</sup> Die blaue Kiste macht also (ähnlich wie der Spiegel) das Problem der Geschichte, das auf die Faszination durch Spiegelung und Projektion zielt, in der Erzählung gegenständlich lesbar und bezieht es zugleich auf eine explizit filmische Technik.

So ist die *blue box* Inbegriff der spiegelnden Verdopplung, aus der sich die imaginäre Liebe zwischen Betty und Rita entwickelt. Als Rebus, d. h. als Gegenstand mit Schriftcharakter, steht die blaue Kiste aber auch quer zur Ordnung des Imaginären, ähnlich wie der Schriftzug in dem Stummfilmausschnitt aus *Sunset Blvd.* die imaginäre Identifikation zwischen Norma und ihrem »celluloid self« unterbrach. Die blaue Kiste wäre also zugleich Ursprung und Unterbrechung jenes Spiels von Projektion und Identifikation, das der Film thematisiert. Das wird im Film weiter vertieft, wenn die Kiste geöffnet wird: In dem Moment, in dem Rita den Schlüssel aus ihrer Handtasche nimmt, verschwindet Betty aus dem Bild; und als sie die *blue box* vorsichtig öffnet, wird der Kamerablick in ihr Inneres gesogen, die dargestellte Welt verschwindet in dem schwarzen Loch der Öffnung und es folgt ein sekundenlanges *blackout*. Ähnlich wie das Kameraauge in *Sunset Blvd.* scheint die blaue Kiste also mit einer Dunkelheit zusammenzuhängen, die am Grund von Projektion, Spiegelung und Identifizierung liegt und die imaginäre Welt zugleich trägt und bedroht.



Abb. 8: *Mulholland Dr.*, 1:19.

Für die Deutung der *blue box* ist ein weiteres Fragment von Interesse, das mit der bislang vorgetragenen Geschichte nur lose verbunden ist – sie spielt in einem Diner mit dem sprechenden Namen *Winkie's*, zu dem die Handlung immer wieder zurückkehrt. Zwei Männer befinden sich in einer Art Therapiesituation: Der eine berichtet dem anderen von seinen schrecklichen Alpträumen, in denen er sich mit seinem Gegenüber in *Winkie's* befinde; die namenlose Angst, die er im Gesicht des anderen liest, verdoppele seine eigene – »and then I realize what it is... there's a *man* in the back of this place – he's the one who's doing it! [...] I can see his face! I hope that I *never* see that face *ever* outside of a dream...« (13:30–14:12). Der Gesprächspartner begreift, warum ihm der Traum erzählt wird: »You came to see if he's out there.« Doch die folgende Szene verkehrt sich von der sachlichen Realitätsprüfung zum Ausagieren des

13 Zur Kontextualisierung und Deutung dieser Szene vgl. meinen Aufsatz »No hay banda« (2013), aus dem ich einige Gedanken für meine Argumentation übernehme.

14 Die Verbindung zwischen »blue box« und der Eröffnungsszene wird auch von Shostak (2008, 11) hergestellt, ohne allerdings auf das mediale Verfahren der »blue box« zu verweisen. Statt dessen versteht sie die Kiste als »a metaphor for the psyche's screen« – und lässt sich daher als gutes Beispiel für die psychologisierenden Lesarten von Lynchs Filmen anführen.

Albtraums (leise unterstrichen durch die Ausblendung von Geräuschen und die unruhiger werdende Kameraführung); als die beiden Männer an die Rückwand des Diners gelangt sind, schießt ein schwarz verfärbtes und entstelltes Gesicht hinter der Mauer hervor, dessen blitzartiger Anblick den »Träumenden« unmittelbar tötet. Das schwarze Gesicht scheint mit der Dunkelheit im Innern der *blue box* verbunden zu sein, in der die vorgestellte Realität verschwindet.

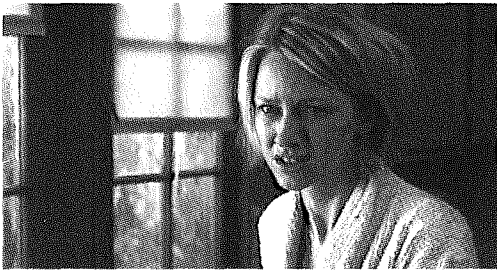


Abb. 9: »You've come back!«  
*Mulholland Dr.*, 2:09:44–2:10:35.

Diese Vermutung wird von dem Schluss des Films bestätigt, der nach dem *blackout* die bisher erzählte Geschichte von Betty und Rita abbricht, um eine Welt zu skizzieren, die das begehrte Gegenüber verloren hat. In ihr stellt sich das Verhältnis zwischen den beiden Frauen anders, nämlich als Demütigungs- und Eifersuchts-geschichte dar: Die blonde Schauspielerin, die nun Diane heißt, wurde von der schwarzhaarigen Camilla wegen eines Dritten, dem Regisseur Adam Kesher, verlassen, und mit ebenso großer Leidenschaft wendet sich Diane nun gegen jene Welt, die sie zuvor so fasziniert bejaht hat – eingeschlossen sich selbst. Doch darf man diese zweite Version der Geschichte nicht für die einzig wahre halten, bloß weil sie am Ende des Films steht: Sie stellt vielmehr das spiegelverkehrte Abbild des faszinierten Liebesverhältnisses dar. Ganz offensichtlich fällt Diane in der Einsamkeit in eben jenen Abgrund, in den Betty und Rita in der geschilderten Liebesnacht gemeinsam stürzten – nur dass ihr nun das gespiegelte Gegenüber fehlt. Das wird in einer Szene anschaulich, in der man die verlassene Diane hilflos in der Küche stehen sieht; unvermittelt erscheint Camilla ihr gegenüber – »You've come back!« ruft Diane zuerst in fassungs-

losem Glück aus. Langsam wandelt sich jedoch in den folgenden Sekunden ihr Gesichtsausdruck von Faszination zu angewiderter Aggression: Der Gegenschnitt zeigt Diane selbst an jener Stelle, an der Camilla erschien; mit stumpfem Blick starrt sie in die Leere (Abb. 9).

Diese nur kurz skizzierte Variante der Liebesgeschichte endet damit, dass Diane den Mord Camillas in Auftrag gibt. Als Zeichen dafür, dass Camilla tot sei, wird der Mörder einen grellblauen Schlüssel in Dianas Apartment hinterlassen. Die Frage, was dieser Schlüssel öffne, quittiert er mit einem Lachen, das noch lange nachhallt, während die Kamera langsam zur Rückwand von *Winkie's* zurückkehrt: Dort sieht man in völliger Dunkelheit das Wesen mit dem schwarzen Gesicht die *blue box* in den Händen wenden, bevor es sie fallen lässt; aus der am Boden liegenden Kiste krabbelt jenes Rentnerehepaar, mit dem Betty einst in Hollywood angekommen ist und ihre Faszination für die Filmstadt geteilt hat. Unter wildem Gelächter dringt es in Dianas Apartment ein, in dem man einen blauen Schlüssel auf dem Couchtisch liegen sieht. Vor den jetzt ins Riesenhafte wachsenden grotesken Rentnern flieht Diane ins Schlafzimmer, tastet in blinder Panik nach einem Revolver und erschießt sich. Die Gewalt, die sich gegen Diane wendet, stammt also aus dem Innern der *blue box*, die zugleich den medialen Ursprung ihrer Wunschprojektionen verkörpert. Rauch verhüllt das Zimmer, in dem es bläulich schimmert, bevor ein Panorama-Blick über Hollywood gezeigt wird. Wenn die Kamera nach Dianas Selbstmord wieder das stumme Panorama L.A.s zeigt, so dass gewissermaßen die Wogen über Dianas Haupt zusammenschlagen, um sich darauf in elegischer Ruhe wieder auszubreiten, so könnte man auch hier kommentieren: »The dream she clung to enfolded her.« Hollywood würde damit zu einem Namen für die Ambivalenz faszinierter Liebe und selbstmörderischer Gewalt, die in der *blue box* vergegenständlicht und in den zwei Liebesgeschichten des Films erzählerisch entwickelt wird. Das unmenschliche schwarze Gesicht hingegen ließe sich als ein weiterer Versuch deuten, dem dunklen Grund und Ende des Imaginären ein Abbild zu geben.

#### 4. Blinde Reflexe: *No Country for Old Men*

An diesem entscheidenden Punkt – dem Versuch, das Unsichtbare zu repräsentieren – kommt Lynchs Film mit *No Country for Old Men* der Brüder Coen zusammen. Diese Anschlussfähigkeit ist um so bemerkenswerter, als sich die Filme der Coens ansonsten deutlich von denen Lynchs unterscheiden: So gestalten die Brüder Coen ihre Erzählungen meist chronologisch, während Lynch für seine nicht-chronologischen, kreisförmigen Erzählstrukturen berüchtigt ist. In *Mulholland Dr.* bspw. waren die verschiedenen Erzählstränge u. a. dadurch miteinander verknüpft, dass dieselben Schauspieler in verschiedenen Rollen auftauchen; durch die so entstehenden Reflexe und Spiegelungen wird ein stets suggestives, aber auch kaum genauer zu artikulierendes Netz von Verweisen geknüpft. Ganz anders die Brüder Coen: Zwar gibt es auch in ihrem Film Echos und Spiegelungen, aber sie zeitigen ganz andere Effekte; während die Spiegelungen bei Lynch eine traumähnliche, bedeutungsschwangere Atmosphäre schaffen, zeigen sie sich bei den Coens nur als blinde Reflexe, in denen sich kein Bild mehr erkennen lässt – und an diesen blinden Punkten zerbricht zuletzt auch das offenkundige Sinnversprechen der Chronologie. Ebenso fehlt ihrem Film eine inhaltliche Referenz auf Hollywood und den filmischen Apparat, wie sie bei Lynch gegeben ist; die Anspielungen auf die Filmwelt sind bei den Brüdern Coen subtiler und nur in der formalen Adaption verschiedener Hollywood-typischer Filmgenres zu erkennen: So wie bspw. *The Man Who Wasn't There* oder *Miller's Crossing* ganz deutliche

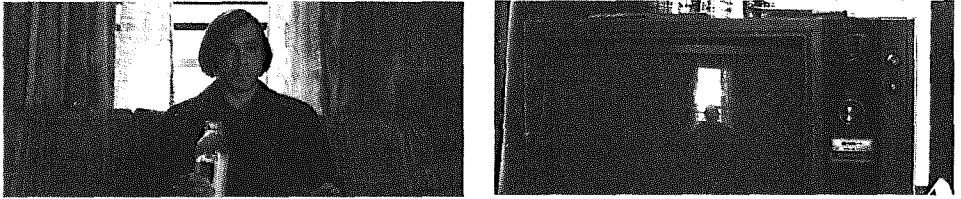


Abb. 10a: Chigurh, *No Country for Old Men*, 33:16-36:53.

Auseinandersetzungen mit dem Film Noir sind, so spielt *No Country for Old Men* mit einigen einprägsamen Bildern auf den Western an, dessen Genrekonventionen in der Handlung zugleich gesprengt werden.

Der Kern der Geschichte beginnt, als Llewlyn Moss durch Zufall auf die Stätte eines vernichtenden *Shootouts* zwischen zwei Drogenbanden trifft, in deren Umgebung er einen schwarzen Aktenkoffer findet. Seine Reaktion, als er die Unmenge Banknoten im Innern des Koffers erblickt, ist bemerkenswert: Er verzieht keine Miene, nicht schweigend, als hätte er genau diesen Anblick erwartet, und schließt den Koffer wieder. Sein Leben jedoch – das heißt die nächste halbe Stunde, bis er geradezu achtlos über den Haufen geschossen werden wird – wird von nun an von dieser »black box« bestimmt, die das Objekt des Begehrens schlechthin verkörpert: Ihr konkreter Inhalt ist für die folgende Erzählung, die allein von dem Kampf um den Koffer handelt, völlig irrelevant. Wie Moss richtig erkennt, werden beide Parteien nach dem Objekt suchen und ohne zu zögern jeden töten, der ihn sich angeeignet hat; was er jedoch nicht wissen kann, ist, dass der auf ihn angesetzte Killer noch nicht einmal dieser basalen Motivationsstruktur bedarf und dementsprechend unberechenbar ist.

Chigurh – so heißt der Mörder – zeigt meist einen völlig emotionslosen Ausdruck (vgl. Abb. 10a), so dass man sein Gesicht mit einer blanken Leinwand vergleichen könnte. Die Geschichte hingegen zeigt, dass das Gegenteil der Fall ist: Jeder Versuch, eine nachvollziehbare Intention, ja nur ein basales Begehren auf dieses Gesicht zu projizieren, schlägt radikal fehl – Chigurh bleibt undurchdringlich wie eine »black box«. Die erste Tat, die Chigurh als Auftragsmörder vollbringt, ist, seine Auftraggeber zu töten – warum, wird man nie mit Sicherheit erfahren. Das Geld jedenfalls interessiert ihn offensichtlich nur zweitrangig: Auf den Versuch eines Opfers, sich mit der Behauptung freizukaufen, er wisse, wo sich der Koffer befinde, antwortet Chigurh, bevor er ihn tötet: »I know something better. I know where it's going to be.« Und tatsächlich sind seine Handlungen von einer rücksichtslosen Gewalttätigkeit geprägt, die sich nur dadurch erklären lässt, dass Chigurh keine wesentliche Differenz zwischen Gegenwart (Suche nach dem Koffer) und Zukunft (Besitz der Koffers) anerkennt; und selbst nachdem er sich den Koffer angeeignet hat, tötet er weiter. Insofern ist es nur konsequent, wenn auch der Film den Aktenkoffer im letzten Drittel aus den Augen verliert: Er interessiert sich vorrangig für die Figur Chigurh, die, von jedem konkreten Objekt des Begehrens abstrahierend, die rein formale Gesetzmäßigkeit und schiere Negation zu verkörpern scheint. Das wird allgemein von dem Umstand verdeutlicht, dass der Anblick Chigurhs für jede handlungstragende Figur den Tod bedeutet; und weiterhin von jenen Szenen eindrücklich unterstrichen, in denen Chigurh von zwei Menschen fordert, ihr Leben im Wortsinne aufs Spiel zu setzen – indem sie auf die Münze wetten, die er bereits geworfen hat. Die Reaktion von Carla Moss, einem der



Abb. 10b: Sheriff Tom Bell, *No Country for Old Men*, 33:16–36:53.

Opfer, bringt es auf den Punkt: »The coin don't have no say – it's just you.« Chigurh, nicht der Münzwurf, verkörpert das zum formalen Gesetz erhobene Zufallsprinzip.

Nichts ist auswegloser, als die blinde Gewalt des Zufalls begreifen zu wollen. Das betont ein weiterer Erzählstrang, der die Verfolgung Chigurhs durch den alternden Sheriff Tom Bell schildert und den Film bildlich wie thematisch mit dem Western verbindet. Während es im Western häufig um den Gegensatz zwischen Zivilisation und Wüste, Gesetz und Verbrechen geht, zeigen die ersten Worte des Sheriffs, die zu Beginn des Films noch aus dem Off verlauten, allerdings eine grundsätzliche Verschiebung an: Der Kampf gegen die Outlaws wird an der Stelle unmöglich, an der letztere nicht einmal mehr dem alltäglichen Gesetz des Begehrens unterworfen sind – in welchen Zeiten leben wir, so die wiederholte Klage des Sheriffs, in denen ein Mord nicht einmal mehr der Motivation bedarf. Gegenüber dieser absoluten Leere, die in Chigurh ein ausdrucksloses Gesicht erhält, kann der alte Sheriff nur immer wieder sein hilfloses Unverständnis konstatieren; zwar nimmt er die aussichtslose Verfolgung auf, doch gelingt es ihm nicht, den Täter zu identifizieren, geschweige denn zu stellen. So lässt der Film neben dem Verständnis seiner Figuren auch die Genreregeln des Westerns – hier: klare Oppositionen, die sich im Duell gegenüberstehen – zusammenbrechen. Das lässt sich am Beispiel zweier Szenen veranschaulichen, die noch einmal mit Projektion und Spiegelung zusammenhängen, und sie mit Identifikation und Duell verbinden.

Die erste Szene ergibt sich am Beginn der Verfolgung. Chigurh hat den Wohnwagen, in dem Moss lebte, gefunden, doch Moss ist vor wenigen Stunden geflohen; gleichgültig nimmt Chigurh dies zur Kenntnis, indem er eine Flasche frische Milch aus dem Kühlschrank nimmt, sich ins Sofa fallen lässt und seine Silhouette in der Mattscheibe des Fernsehgeräts betrachtet (Abb. 10a). Nur wenige Minuten später trifft der Sheriff ein; er bemerkt sofort, dass Chigurh vor ihm da war – die Flasche Milch auf dem Couchtisch ist noch kalt – und weiß zugleich um die unüberbrückbare Distanz zwischen ihm und dem Mörder: Dem aufgeregten Kommentar seines Assistenten, man müsse eine Fahndung nach dem Einbrecher einleiten, entgegnet er kalt, während er sich ein Glas Milch einschenkt: »Alright. What are we searching for? Looking for a man who has recently drunk milk?« (36:32) Die Geste ist bedeutsam: das Zeichen, das die Präsenz des Mörders anzeigt – die kalte Milchflasche – reicht zu seiner Identifizierung nicht aus; ansonsten ist über die Identität des Mörders nichts bekannt. Doch indem der Sheriff nun von eben jener Milch trinkt, die Chigurh aus dem Kühlschrank nahm, findet eine andere, verschobene Form der Identifizierung statt: Der Sheriff führt die Handlung aus, die Chigurh begann – natürlich ohne dass diese körperliche Kontiguität zu einer Festnahme führen könnte. Diese gleichzeitige Nähe und Distanz wird nochmals unterstrichen, wenn nun der Sheriff – wie zuvor Chigurh – im Sofa sitzt und mit hilflosem Blick seinen ungestalteten Schatten in der Mattscheibe betrach-

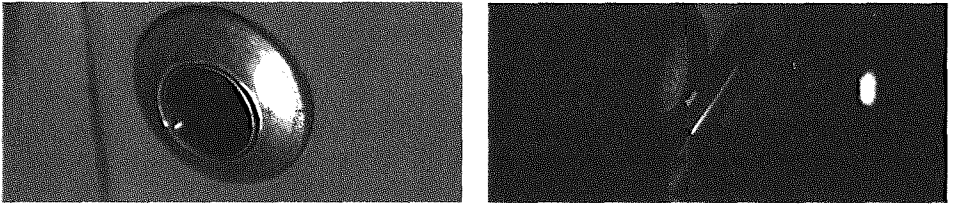


Abb. 11a: Reflexe im Türschloss, *No Country for Old Men* 1:40:11-1:41:09.

tet (Abb. 10b). Anders als bei Wilder und Lynch führt die Spiegelung hier gerade nicht zu einer projektiven Identifizierung mit dem anderen, sondern wirft den Gespiegelten hoffnungs- und verständnislos auf sich selbst zurück. Und natürlich ist es bedeutsam, dass es sich bei diesem Spiegel um ein ausgeschaltetes Fernsehen handelt: So verneint der Film in sich jenen Apparat, dem sich die imaginäre Welt verdankt.

Die angesprochene Szene zu Beginn der Verfolgung spiegelt sich in einer zweiten, die sich an deren Ende ergibt: Moss ist, wie der Film in kalter Beiläufigkeit registriert, in einem Motel von einer Bande Mexikaner überrascht und niedergeschossen worden; wieder zu spät erreicht der Sheriff den Tatort und erkennt an dem zerstörten Türschloss, dass Chigurh ihm auch hier zuvorgekommen ist, um den im Motelzimmer versteckten Koffer zu suchen. Ja, die Reflexe in der Schlossfassung scheinen anzudeuten, dass er immer noch dort ist. Tatsächlich sieht man Chigurh im Gegenschnitt hinter der Tür stehen – und auch er erkennt am Lichtspiel im Türschloss die Anwesenheit des Sheriffs. Dreißig lange Sekunden zeigt der Film das Gegeneinander von Sheriff und Outlaw in den Reflexen des Schlosses, bis Bell die Türe aufstößt – und damit den Gesuchten hinter ihr verbirgt, den er nun vergeblich im Motelzimmer sucht. Den Sheriff im Türrahmen aber zeigt die Kamera als Schattenbild an der Wand, wo der alternde Ordnungshüter noch einmal als Westernheld in der Pose des Duells erscheint (Abb. 11a/b). Erneut ist das Genre des Westerns ad absurdum geführt: Das Duell, in dem das Verbrechen nach klassischer Westernkonvention durch Schussfertigkeit besiegt wird, entpuppt sich als Spiegelfechterei; die Figur aber, die zu dieser Repräsentation Anlass gibt, wird durch eben die Geste verborgen, die den Raum der Repräsentation (hier: das Motelzimmer) öffnet. Es ist daher konsequent, wenn der enttäuschte Sheriff sich in Wiederholung der zuvor besprochenen Szene auf das Bett fallen lässt, um den blinden Fernseher mit verständnislosem Blick anzustarren.

Wie der Film das identifizierende Projektionsspiel, von dem *Sunset Blvd.* und *Mulholland Dr.* handelten, unterbricht – sei es in Chigurhs unmenschlichem Wesen oder in der Konfrontation mit der blinden Mattscheibe –, so bricht er auch die lineare, Verständlichkeit suggerierende Handlung in einem Moment schierer Willkür ab. Nachdem Chigurh (wie man annehmen muss) den Koffer gefunden und alle Gegner getötet hat, sucht er die Frau Moss' auf, um sie – seiner anfänglichen Drohung gemäß – zu töten. Dass es zu diesem Mord keinerlei Anlass gibt (Moss selbst ist ja bereits gestorben), kann ihn nicht daran hindern, sein »Wort zu halten.« Als Akt der Gnade bietet er Carla Moss an, ihr Leben auf einen Münzwurf zu setzen – was diese ablehnt und damit ihr Leben verliert. Auf der Rückfahrt vom Tatort jedoch wendet sich das Zufallsprinzip, nach dem Chigurh zu handeln scheint, gegen ihn: Bei der Überquerung einer Kreuzung rast ein Fahrer, der das Rotlicht übersehen haben muss, in seinen Pickup; schwer verletzt schleppt sich Chigurh vom Unfallort und verschwindet aus der Geschichte. So macht sich der Film die Unbegreiflichkeit Chigurhs zu eigen und



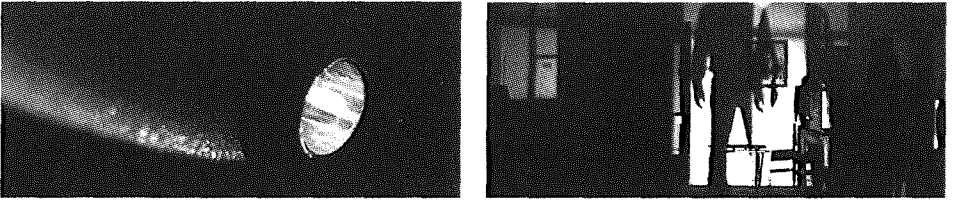


Abb. 11b: Reflexe und Spiegelduell, *No Country for Old Men* 1:40:11-1:41:09.

wendet sie gegen seinen Protagonisten – und damit auch gegen sich selbst. Seine letzte »Einstellung« zeigt sekundenlang die schwarze Leinwand; in dieser Abwesenheit jeder Repräsentation ist nur das sture Ticken einer Uhr zu hören.

Vor dem Hintergrund der vorgetragenen Überlegungen lassen sich die drei Filme als Auseinandersetzungen mit der Medialität des Begehrens verstehen: *Sunset Blvd.* zeigt die Faszination von Spiegelung und Projektion; *Mulholland Dr.* entwickelt die Spiegelwelten, die aus dieser Faszination entstehen, und präsentiert die blinde, jede Repräsentation zerstörende Aggression als ihre andere, gleichwohl tragende Seite. Chigurh aus *No Country for Old Men* schließlich gibt dieser Gewalt ein – ausdrucksloses – Gesicht; an ihm zerbricht die anzitierte Westernkonvention, Sheriff und Outlaw in einer eindeutigen Opposition zu repräsentieren, indem er erneut der (schattenhaft-ambivalenten) Projektion Raum gibt, wenn er identifiziert und gestellt werden soll. So schließen sich die drei besprochenen Filme zu einem (imaginären) Kreis zusammen, der die Produktion von Begehren im Apparat des Kinos abschreitet. Die sich in dieser Perspektive herausbildenden Strukturen lassen sich psychoanalytischen Modellen vergleichen; ihre Doppelwendigkeit – sie verkörpern zugleich das Medium Film selbst – lässt es hingegen nicht zu, sie als reine Repräsentation zu begreifen und tiefenpsychologisch auszudeuten oder umgekehrt als unbeteiligte Reflexion des Films auf seine mediale Verfasstheit bzw. seinen Rezeptionsmodus aufzufassen. Was sich auf der Leinwand zeigt, ist auch im Fall der besprochenen Filme nicht Reflexion, sondern Reflex: Instanzen eines Apparats des Begehrens, die den Film (als Subjekt) konstituieren und deshalb erlauben, von einem *plaisir du cinéma* zu sprechen.

## Quellen

### Texte

- Baudry, Jean-Louis: Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications* 23 (1975), 56-72.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich 2009.
- Chateauvert, Jean u. Andre Gaudreault: Le corps, le regard et le miroir. In: *Semiotica* 112 (1996), 93-107.
- Harst, Joachim: »No hay banda«. Gegenständliches Erzählen bei Kleist und David Lynch. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, hg. von Anne Fleig/Christian Moser/Helmut J. Schneider. Freiburg im Breisgau (in Vorbereitung, voraussichtlich 2013).

- Harst, Joachim: Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges, Lynch. In: Komparatistik. Jahrbuch der DGAVL 2011, 33–44.
- Lacan, Jacques: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris 1978.
- Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris 1990.
- Écrits. 2 Bde. Paris 1999.
- Metz, Christian: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. Paris 1984.
- Shostak, Debra: Dancing in Hollywood's Blue Box. Genre and Screen Memories in *Mulholland Drive*. In: Post Script 28 (2008), 11–28.
- Weber, Samuel: Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1978.
- Žižek, Slavoj: Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out. New York/London 1992.

### Filme

- D.O.A. [Dead On Arrival]. Regie: Rudolph Maté. Mit Edmond O'Brien. United Artists, 1950.
- Double Indemnity. Regie: Billie Wilder. Mit Fred MacMurray und Barbara Stanwyck. Paramount, 1944.
- Gilda. Regie: Charles Vidor. Mit Rita Hayworth. Columbia, 1946.
- Inland Empire. Regie: David Lynch. Mit Laura Dern und Justin Theroux. Absurda, 2006.
- Miller's Crossing. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Gabriel Byrne, Marcia Gay Hayden und John Turturro. 20th Century Fox, 2000.
- Mulholland Dr. Regie: David Lynch. Mit Naomi Watts und Laura Harring. Universal Pictures, 2001.
- No Country for Old Men. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Tommy Lee Jones, Javier Bardem und Josh Brolin. Miramax/Paramount Vantage, 2006.
- Queen Kelly. Regie: Erich von Stroheim. Mit Gloria Swanson und Walter Byron. United Artists, 1929.
- Sunset Blvd. Regie: Billy Wilder. Mit William Holden und Gloria Swanson. Paramount, 1950.
- The Dark Mirror. Regie: Robert Siodmak. Mit Olivia de Havilland und Lew Ayres. Universal Pictures, 1946.
- The Man Who Wasn't There. Regie: Ethan und Joel Coen. Mit Billy Bob Thornton, Frances McDormand und Micheal Badalucco. USA Films, 2001.
- The Lady from Shanghai. Regie: Orson Welles. Mit Rita Hayworth, Orson Welles und Everett Sloane. Columbia, 1947.
- Whirlpool. Regie: Otto Preminger. Mit Gene Tierney und Richard Conte. 20th Century Fox, 1950.