

JOACHIM HARST

Universalgeschichte des Ehebruchs

Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges und Lynch

In einem Aufsatz mit dem Titel *Von der Poesie im Recht* (1815) weist Jacob Grimm beiläufig darauf hin, dass die Bedeutung des Wortes »Ehe« ursprünglich »weit allgemeiner« als sein heutiger Gebrauch gewesen sei und ähnlich wie »das lateinische *lex* oder *testamentum*« auch »bund, zeugnis und verbindlichkeit« bedeutet habe; »daher wir unser: altes und neues testament früherhin durch [...] alte und neue eh wiedergegeben finden« (Grimm 1991, 156). Diese begriffliche Überschneidung wird durch die Metaphorik des Neuen Testaments selbst unterstrichen, in dem sich Jesus mehrmals als »Bräutigam« bezeichnet¹, während der Prophet Jesaja den neuen Bund zwischen Gott und Menschen als Ehe ankündigt: »wie sich ein Bräutigam freut über die Braut, so wird sich dein Gott über dich freuen« (Jes 62,5). Die Mehrdeutigkeit des Begriffs führt weiterhin dazu, die Institution Ehe als eine Repräsentation der Verbindung zwischen Jesus und seiner Gemeinde anzusehen, wie es in Eph 5,23 anklingt und im kanonischen Recht grundlegend wirkt. Umgekehrt resultiert aus ihr die Bedeutung des Ehebruchs als Verbrechen nicht nur am Ehepartner, sondern auch an der Institution des Bundes überhaupt.

Der vorliegende Aufsatz untersucht dagegen Erzählungen und Filme, in denen der Ehebruch der Ehe vorausgeht und sie auf paradoxe Weise erst begründet. Vermittelt über die Institution der Ehe fragen solche Kunstwerke auch nach dem Status des Gottesbundes, den die Ehe repräsentiert. Die hier untersuchten Autoren - Kleist, Borges, Lynch - lassen sich in einen argumentativen Zusammenhang stellen, durch den drei wichtige Facetten des Problems beleuchtet werden können: Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* thematisiert explizit das Problem eines Bundes, der aus dem Ehebruch hervorgeht, und verknüpft es durch eine Vielzahl von Anspielungen mit den christlichen Gedanken von unbefleckter Empfängnis, Inkarnation und Neuem Bund; daher dient die Novelle hier zur knappen Exposition der Fragestellung. Das Paradox eines den Bund begründenden Verbrechens wird von Borges' pseudo-wissenschaftlicher Rezension *Tres versiones de Judas* weiter zugespitzt, indem hier Verräter und Erlöser als zwei Bilder des Gottessohns erscheinen, die sich unendlich ineinander spiegeln - und damit die Besiegelung des Bundes als einen unendlichen, sich selbst stets wiederholenden Prozess darstellen, den Borges an anderer Stelle als »Universalgeschichte« bezeichnet hat. Von hier aus lässt sich eine neue Perspektive auf David Lynchs Filme *Lost Highway* und *Inland Empire* gewinnen, die sich als »Universalgeschichten des Ehebruchs« begreifen lassen - und dies nicht nur, weil sie um das Motiv des Ehebruchs kreisen.

1 Vgl. Mt 9,14f.; Mk 2,19f.; Lk 5,34f. Weiterhin Mt 25,1-15. Ich zitiere die Bibel nach Luthers Übersetzung (Luther 1972).

1. Das Problem: Kleist

»A little boy went out to play. [...] As he passed through the doorway, he caused a reflection. Evil was born. Evil was born, and followed the boy.« Das »old tale«, das die Polin am Anfang von David Lynchs Film *Inland Empire* erzählt (13:38-14:08), steht dem Film als Sündenfallgeschichte voran. Reflexion, Spiegelung, Schattenwurf – kurz: Formen der optischen Brechung, die auch an die filmische Projektion selbst erinnern – initiieren einen Film, der vom Ehebruch handelt, aber auch nur gebrochen von ihm erzählen kann: Bereits die eröffnende Sequenz des Films ist über dermaßen über Räume und Zeiten zersplittert, dass ein erzählerischer Zusammenhang nur schwer erkennbar bleibt. Gerade das aber, so möchte ich im Folgenden zeigen, lässt sich als konsequente Verarbeitung des Ehebruchmotivs verstehen; um seine Problematik angemessen – und vor allem frei von dem die Literatur zu Lynch beherrschenden Jargon – fassen zu können, ist ein Blick auf die Ehebruchthematik bei Kleist hilfreich. Er soll hier vor allem dazu dienen, die Fragestellung zu präzisieren, mit der sich Lynch lesen lässt.

Auch bei Kleist ist der Sündenfall als Reflexionsproblem gefasst: »Wir sehen,« heißt es im Essay *Über das Marionettentheater*, »daß in dem Maße, als in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt« (Kleist 1990, 563). Reflexion steht also in Zusammenhang mit dem *fall from grace*, von dem die Dornauszieher-Episode des Essays eine wörtliche Auslegung gibt, während ihn das vordergründige dreistufige Geschichtsmodell des Textes im christlichen Sinn auslegt. Dem steht allerdings entgegen, dass auch die Möglichkeit einer Wiedererlangung der »Grazie« durch ein Spiegelphänomen verbürgt ist: »Doch so, wie [...] das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich ins Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.«² Die bekannte Überlegung, dass eben dasjenige Moment, das den Sündenfall bewirkte, auch für seine Aufhebung eintreten könne³, gewinnt ihre spezifische Prägnanz darin, dass Fall und Erlösung, Anfang und Ende der Geschichte in ihrer wechselseitigen Entsprechung selbst einander reflektieren. Dadurch würde freilich die Faktizität des Falls in eben dem Maße fraglich, in dem er sich der Erlösung öffnet.

Dieser Befund eines problematischen Ineinandergreifens von Fall und Versöhnung wird in Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* mit der Thematik des ehelichen Bundes zusammen gebracht. Sie fragt so mit besonderer Vehemenz nach der Möglichkeit einer Erneuerung des Bundes zwischen Mensch und Gott. Die Marquise ist schwanger; da sie das Kind in einer außerehelichen Verbindung empfangen hat, wäre sie kurzerhand des Ehebruchs schuldig zu sprechen, wenn sie nicht gleichzeitig und insistierend das reinste Gewissen bezeugte. Dieser zerreißennde Widerspruch zwischen Körpergefühl und Gewissen lässt sich für die Marquise nur im Bild der unbefleckten Empfängnis lösen; so erscheint ihr das Rätsel ihrer Schwangerschaft nicht mehr als Schande und Beleidigung ihrer Unschuld, sondern als Ausdruck der »große[n], heilige[n] und unerklärliche[n] Einrichtung der Welt« (Kleist 1990, 168). Dementsprechend müsste der »Ursprung« ihres Kindes, »eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher« als

2 Vgl. zur Problematik von Unschuld und Reflexion bei Kleist Moser 2000.

3 So traditionell die typologische Verbindung zwischen Adam und Christus: Vgl. Röm 5,12-20; 1Kor 15,21f. Diese Problematik wird in meiner (im Druck befindlichen) Dissertation *Heilstheater. Figur des Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist* genauer entfaltet.

der anderer Menschen sein (ebd., 168). Dank dieser Entscheidung des Widerspruchs kann die Marquise die bemerkenswerte Maßnahme ergreifen, den ihr unbekanntem Vater des Kindes per Inserat in den »Intelligenzblättern« zu suchen – ein »den Spott der Welt reizender Schritt« (ebd., 143), der die Verkündigung Mariae zur Annonce verkehrt und die »Befleckung« der Marquise publik macht (vgl. Greiner 2000, 287). Zugleich aber ist gerade diese Veröffentlichung der Schande äußerster Unschuldsbeweis – nur ein tatsächlich reines, unreflektiertes Gewissen kann von der offenkundigen Selbstbeachtung unberührt bleiben.

Die verzerrten Anspielungen auf die unbefleckte Empfängnis rufen die Menschwerdung Gottes in Erinnerung, in der sich der Neue Bund und mit ihm die Vergebung der Sünden verkörpert (vgl. Lk 2,68–79); letztere wird in der Erzählung auf den Ehebund verschoben, der hier zunächst deshalb mit »Vergebung« zusammenhängt, weil er die Schande einer außerehelichen Schwangerschaft nachträglich zu tilgen vermag. Und tatsächlich führt die Heirat zu einer »Versöhnung«, die durch einen Sohn vermittelt und verkörpert wird; die aber ist eben darum direkte Konsequenz des Verbrechens, mit dem die Geschichte einsetzte. Das gilt hier nicht nur in dem banalen Sinn, dass Versöhnung einen vorhergehenden Konflikt voraussetzt; vielmehr kann sich die Unschuld der Marquise, Voraussetzung der medial vermittelten Eheschließung, in der von Kleist geschaffenen Konstellation erst durch ihre Befleckung bewähren (vgl. Moser 2000, 108 f.). Insofern verdankt sich die eheliche Verbindung hier im vollen Sinn dem Ehebruch.

Dieses Ineinander von Verbindung und Verbrechen kommt in der Erzählung in dem Wort »Verbindlichkeit« zum Ausdruck, mit dem die Marquise ihre Schuld gegenüber ihrem vermeintlichen Retter, dem Grafen F..., bezeichnet: Sein ungestümes Ehegesuch möchte sie »um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin« (Kleist 1990, 158), nicht vorderhand ausschlagen. Als sich herausstellt, dass die Marquise gerade dem Grafen nicht zum Dank verpflichtet ist, kehrt sich dieses Verhältnis zwar um, bleibt aber als solches bestehen: Ganz offensichtlich bindet die geheime Schuld den Grafen besonders wirksam an die Marquise, wie die lustvollen Phantasien unterstreichen, mit denen er sie in Worte zu fassen sucht (vgl. ebd., 156 f.). Die eheliche Verbindung wäre in beiden Fällen Resultat einer »Verbindlichkeit«, die ein Schuldverhältnis zum Ausdruck bringt. Daher ist die Ehe hier sowohl Manifestation wie Aufhebung der Schuld. Aus diesem Grund ist es bezeichnend, dass sie in Kleists Erzählung in der Tat doppelt vollzogen wird: zuerst der Form halber, um dem Kind einen rechtmäßigen Vater zu geben; dann, ein Jahr später, auch aus offensichtlich aufrichtigem Gefühl (ebd., 186). Eine doppelte Hochzeit aber, die erzählerisch die Wirksamkeit von Eheschließung und Versöhnung unterstreicht, schließt zugleich als Dopplung den Bruch – Reflexion und Spiegelung, aber auch Bruch der Ehe zu ihrer neuerlichen Schließung – in sich ein.

Die resultierende Fragilität des Ehebundes und seiner Versöhnung wird von der Erzählung in der Bemerkung ausgedrückt, dem Grafen sei »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« verziehen worden (ebd., 186) – eine Bemerkung, die ganz offensichtlich die frühere Annahme einer »heilige[n] Einrichtung der Welt« (ebd., 168) reflektiert und bricht. Sie verweist zugleich auf das prekäre Verhältnis zwischen *histoire* und *discours*, in dem sich das aporetische Ineinander von Verbrechen und Verbindung wiederholt: Während die Marquise in ihrem Willen zur Eindeutigkeit bis zur Annahme einer göttlichen Intervention geht, arbeitet die Erzählung nach einer Logik der

Verschiebung und Verzerrung, die eben diese Annahme immer wieder zweideutig werden lässt. Daher beglaubigt das Erzählverfahren einerseits die vorgestellte Versöhnung, indem es selbst die »gebrechliche Einrichtung der Welt« vor Augen stellt – so gleicht die Erzählung der Marquise, die sich »wie an eigener Hand, aus der ganzen Tiefe« (ebd., 167) emporhebt; zugleich aber markiert es sie andererseits als mangelhaft – nur zu deutlich verfehlt die Geschichte die theologische Dimension, die ihr erzählerisch eingeschrieben wurde – und bekräftigt darin die Unstimmigkeit des Bildes.⁴ So wird also die Ehe nicht nur inhaltlich durch den Ehebruch ermöglicht; auch formal wird das versöhnliche Ende von einer »Gebrechlichkeit« getragen, die es als aporetisch kennzeichnet.

2. Die begriffliche Bearbeitung: Borges

Das Problem, dass die Versöhnung nur um den Preis der Aporie zu erlangen ist, wird – in leicht verschobener Begrifflichkeit – auch bei Borges verhandelt. Sicherlich erzählt Borges keine Liebes-, noch weniger Ehebruchsgeschichten; wenn man eine direkte inhaltliche Gemeinsamkeit mit Kleist suchte, so wäre sie in der Faszination durch das Duell zu sehen, die Borges in zahllosen Erzählungen verarbeitet. Die Problematik des Bundes dagegen wird in *Tres versiones de Judas* in direkter theologischer Begrifflichkeit entwickelt, wenn es um die Frage geht, wie sich der Gottessohn und »Bräutigam« zu erkennen gibt; die Antwort des Textes lässt sich vorderhand darin zusammenfassen, dass eine göttliche Offenbarung immer einen Verrat voraussetzt, der sie sichtbar und erkennbar macht – durch diese Angewiesenheit auf den Verrat aber muss sie sich selbst verraten und kann also nur noch falsche Offenbarung sein.⁵ Ähnlich wie bei Kleist führt das Denken des Bundes also in eine Aporie, doch trägt sie Borges, wie ich nun zeigen möchte, einen wichtigen Schritt weiter.

Die genannte Erzählung stellt in einem für Borges' frühe Schriften typischen Verfahren einen kritischen Kommentar zum Werk eines fiktiven Autors dar – hier eines schwedischen Theologen mit dem sprechenden Namen Nils Runeberg. Dessen Werk ist der Frage gewidmet, warum die Passionsgeschichte überhaupt mit Judas eine Veräterfigur einsetzt: Da Jesus eine öffentliche Person ist, die in den Synagogen predigt, müssten die Juden kaum jemanden bezahlen, um ihn zu enthüllen. Auf der anderen Seite ist kein Vers der Heiligen Schrift überflüssig; »ergo, la traición de Judas no fue casual, fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención.« (Borges 1989, 515) In einem ersten Versuch, die wahre Bedeutung der Judasfigur im Neuen Testament zu begreifen, stellt Runeberg den Verrat als symmetrische Entsprechung zur Erniedrigung Gottes in der Inkarnation dar: »El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta)« (ebd., 515). Der freiwillige Verzicht auf die Göttlichkeit, der mit der Menschwerdung Gottes einhergeht, wird so von Judas mit dem ebenso freiwilligen Verzicht auf seine Menschlichkeit beantwortet – und der infame Verräter wird zur Spiegelfigur des Gottessohns: »El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo [...]; Judas refleja de algún modo a Jesús.« (ebd.)

4 Vgl. für dieses Argument ausführlicher Greiner 2000, 297–299.

5 Vgl. für eine verwandte Interpretation dieser Erzählung Horn 2007.

Dass Runebergs Auslegung nicht auf Zustimmung stieß, wird niemanden erstauen. In Reaktion auf die durchgängige Ablehnung seiner Schrift revidiert Runeberg seine Interpretation; einige Jahre später veröffentlicht er eine zweite »Version« von Judas, die vom Erzähler freilich als »perversión« der früheren Deutung bezeichnet wird. Wenn Gott sich tatsächlich selbst opfert, um die Menschheit zu erlösen – so argumentiert Runeberg jetzt – dann ist anzunehmen, dass dieses Opfer aufgrund seiner Göttlichkeit vollkommen ist; dann aber wäre es leichtfertig, zu glauben, dass Gott sich in einem beliebigen Menschen verkörperte. Unter Heranziehung eines Verses des Propheten Jesaja, der als Vorausdeutung auf den Messias verstanden wird – »Er war der aller verachtetst / vnd vnwerdest / voller schmerzen vnd krankheit« (Jes 53,3, Luthers Übersetzung) – schließt Runeberg, dass Gott sich nicht in Jesus, sondern in Judas, dem verachtetsten aller Menschen, verkörperte: »Para salvarnos, [...] eligió un ínfimo destino: fue Judas« (Borges 1989, 517). Wenn das Opfer Gottes absolut vollendet, wenn es Selbstopfer sein soll, dann muss Gott sich in Judas, der (christlichen) Repräsentation des Bösen, verkörpern – Infamie wäre die irdische Offenbarung von Göttlichkeit.

Es ist leicht einzusehen, warum diese Überlegungen als »Perversion« jeder traditionellen Judasdeutung verstanden werden können: Runeberg steigert die Abhängigkeit zwischen Messias und Verräter, bis beide zu verschmelzen beginnen und das göttliche Opfer zu einem paradoxen Akt des Selbstverrats wird. Die Konsequenzen dieser Gedankenfigur sind fatal für jede Vorstellung messianischer Offenbarung: Selbst wenn man Runebergs Annahme, Judas sei der wahre Gottessohn, akzeptiert, muss man weiterhin an der Gottesgesandtschaft Jesu festhalten, denn Runebergs Argument stützt sich ja auf den Verrat des Judas – wenn Judas nicht den Gottessohn, sondern bloß einen falschen Messias verraten hätte, wäre er nicht der niederträchtigste aller Verräter und folglich auch nicht die einzig angemessene Inkarnation Gottes. Umgekehrt ist Jesus auf den Verrat des Judas angewiesen, um in der Passion die Jesaja-Prophezeiung zu erfüllen und sich so als Messias zu beweisen. Runebergs Auslegung führt also zu dem paradoxen Schluss, dass Judas nur der wahre Gottessohn sein kann, insofern Jesus Gottessohn ist. So werden Jesus und Judas, Erlöser und Verräter zu zwei Seiten derselben Figur, oder genauer: weder in Jesus noch in Judas offenbart sich »el Verbo hecho carne« (ebd., 515), sondern in der abgründigen Wechselwirkung zwischen den beiden.

In dieser »perversen« Deutung erscheint Judas nicht mehr als einfache »Widerspiegelung« Jesu; die *mise en abîme* zwischen Erlöser und Verräter legt das Bild zweier einander zugewandter Spiegel nahe. Darum schreibt Runeberg auch, dass die Passion des »Verbo hecho carne« nicht auf die Agonie eines Nachmittags beschränkt werden könne (ebd., 516), sondern »todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la eternidad« in sich einschließe (ebd., 517): Die innere Spiegelflucht ist zugleich unendliches Fortschreiten der Geschichte und ruhige Ewigkeit. In dieser »Infinitisierung« der Aporie liegt ein wesentlicher Unterschied zu der bei Kleist erörterten Konstellation, denn die so gewonnene Unendlichkeit kann wiederum theologisch gewendet werden. Diese Problematik wird von Borges auf den verschiedensten Ebenen durchgearbeitet, kehrt aber mit besonderer Insistenz in dem Gedanken einer »Universalgeschichte« wieder, die zugleich Beweis göttlicher Providenz und ihre *reductio ad absurdum* wäre: In einer wahrhaft unendlichen Geschichte müßten sich die Ereignisse – ganz ähnlich wie in Kleists »kreisförmiger Welt« – wiederholen; als Wiederholung und Echo ihrer selbst

wären sie Teil einer (recht banalen) »Vorsehung«⁶; zugleich aber wäre eine solche »Vorsehung« natürlich ihrer eschatologischen Perspektive beraubt, da sie ja gerade in der kreisenden Unendlichkeit der Geschichte begründet ist.

Diese Problematik einer unfreiwilligen Wiederholung von Geschichte, die ausgerechnet durch die Heilstat des Kreuzes und des von ihr vorausgesetzten Verrats hervorgerufen wird, wird von *Tres versiones de Judas* in der dritten »Version« von Judas angesprochen. Wie zu erwarten war, wurde auch die zweite Auslegung Runebergs nicht positiv aufgenommen; dieses Mal jedoch erkennt Runeberg darin keine Kritik, sondern »una casi milagrosa confirmación« (ebd., 517): Gott selbst bewirkt die Ablehnung der Theologen, weil er sein »terrible secreto« – dass nämlich sein Name Judas ist – hüten will; in der Folge fühlt Runeberg »antiguas maldiciones divinas« auf sich lasten und erkennt mit Schrecken, dass er durch seine Auslegung selbst zum Verräter des Gottesnamens geworden ist: »qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?« (ebd., 517) Die dritte »Version« von Judas wäre also Runeberg selbst, sein Leser und Ausleger. Hier findet die Wiederholung des Verrats jedoch nicht ihr Ende, wird er doch ebenso vom Erzähler an seiner Figur vollzogen: Nur auf den ersten Blick berichtet er unparteiisch von Runebergs Schriften, während er in Wirklichkeit oft genug ironisch auf die Unglaublichkeit seiner Spekulationen hinweist; ebensowenig verschont der Erzähler sich selbst mit spöttischer Ironie: So eröffnet er etwa seinen Bericht mit der Bemerkung, dass Runebergs Thesen, die von tiefer religiöser Sorge motiviert gewesen seien, als »ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia« erscheinen würden, wenn sie von einem »literato« wiederentdeckt und in einem »cenáculo de París o aun de Buenos Aires« vorgetragen würden (ebd., 514). So wird Runebergs Glauben verraten, wenn ein »literato« aus Buenos Aires – bspw. Borges – ihn erzählend wiederholt, gleichzeitig aber wird auch der »literato« verraten, indem sich die Erzählung als »ligeros ejercicios inútiles«, mithin als ästhetisch wertlos zu erkennen gibt. Vor dieser Propagation des Verrats wird sich auch der Leser nicht verwahren können, der mit Runeberg den Gottesnamen entdeckt und ihn, die Erzählung lesend, gleich doppelt verrät. Wenn aber, so könnte man mit einem Satz aus *El tiempo circular* schließen, »los destinos de [...] Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino – el único destino posible –, la historia universal es la de un solo hombre.« (ebd., 395) Die »tres versiones« wären mithin drei Etappen einer eigentlich »uni-versalen« Geschichte.

Borges' Auseinandersetzung mit der Problematik von Verbrechen und Verbindlichkeit führt also über Kleist hinaus, insofern er nicht bei dem Paradox einer »Versöhnung« um der »gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« stehen bleibt, sondern es *en abîme* wirft, um in diesem Abgrund eine Unendlichkeit zu finden, die zugleich Bejahung und Verneinung Gottes ist. Die Konsequenz dieser Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen kann man, insofern sie die Grenze zwischen »Wirklichkeit« und »Erdichtung« auflöst, als »Fiktionalisierung« ansprechen. Sie zeigt sich auch darin, dass die theolo-

6 Dieses Argument wird in *La Biblioteca de Babel* am deutlichsten ausgesprochen: Die unendliche Bibliothek, in der sämtliche möglichen sprachlichen Kombinationen gespeichert sind, sieht daher auch jede mögliche Äußerung vorher: »no puedo combinar unos caracteres *abcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto« (Borges 1989, 470). – Die Problematik der »Universalgeschichte« und des mit ihr verbundenen Gedankens der Ewigen Wiederkehr wird begrifflich in *Historia de la eternidad* (1936) und erzählerisch in der Sammlung *Historia universal de la infamia* (1935) bearbeitet.

gische Argumentation sich gerade durch die ironischen Verweise auf ihren fiktionalen Status gegenüber jeder kritischen Befragung verschließt; anstatt eine Befragung von einem äußeren Standpunkt zuzulassen, werden nicht nur die erzählten Figuren, sondern auch Erzähler und schließlich der Leser in die »Universalgeschichte« einbezogen.⁷ So führt die affirmative Bearbeitung eines theologischen Grundproblems – die Frage nach der Offenbarung des Gottessohns und damit des »Neuen Bundes« – zu einer fundamentalen Unentscheidbarkeit: Die Frage wird bejaht, aber die Bejahung nimmt sich als fiktional zurück. Strukturell kommt Borges' Erzählung damit erneut der Kleistschen »Versöhnung« nahe, stellt aber noch deutlicher die Frage, welche Gültigkeit die Affirmation eines Bundes hat, der sich derart offen als fiktional – und damit als in sich gebrochen – erweist. Diese Frage wird, so möchte ich nun zeigen, von einigen Filmen David Lynchs aufgegriffen. Sie führen zum Thema des Ehebruchs zurück und bringen es mit einer Reflexion auf Medialität und Fiktionalität zusammen, durch die sie auch zum Problem der »Universalgeschichte« Stellung nehmen.

3. Die anschauliche Bearbeitung: Lynch

»Dick Laurent is dead« – mit diesen aus einer Sprechanlage tönenden Worten beginnt *Lost Highway*, der erste Film David Lynchs, der die Thematik von Eifersucht und Ehebruch mit einer expliziten Reflexion auf Medialität und Fiktionalität verbindet.⁸ Der genannte Name bleibt jedoch zunächst referenzlos, denn ein Dick Laurent spielt in der Geschichte vorerst keine Rolle. Dagegen wird mit verhaltenen Hinweisen die von sprachloser Eifersucht geprägte Beziehung zwischen Fred und Renée skizziert: So wird etwa in einer weitgehend stummen Sequenz gezeigt, wie Fred sich von seiner Frau für den Abend verabschiedet, die vorgibt, zu Hause bleiben und lesen zu wollen; wenig später ruft Fred daheim an, doch das Telefon klingelt in einer verlassenen Wohnung, obwohl man bei seiner Rückkehr Renée schlafend im Ehebett sieht. Der eifersüchtige Kontrollwunsch scheint sich in den Überwachungsvideos zu materialisieren, die dem Ehepaar anonym zugesandt werden: stumme, schwarz/weiße Videos, auf denen zunächst ihr Haus, dann aber auch ihr Wohnzimmer, der Schlafraum und sie selbst aufgezeichnet wurden. Von dem bedrohlichen Charakter des Kamerablicks abgesehen, sind diese Bänder nicht mit einer expliziten Drohung oder Forderung verbunden.

Wenig später wird Fred auf einer Party von einem bleichen Mann mit mephistophelischen Zügen angesprochen – Fred solle bei sich zu Hause anrufen, denn dort befinde er, der Namenlose, sich in diesem Augenblick (28:41–31:22). Und tatsächlich wird Freds Anruf von einer Stimme beantwortet, die der seines Gegenübers völlig gleicht. Der Namenlose, der sich daraufhin in der Menge verliert, deutet also im Film die Möglichkeit einer gebrochenen, gedoppelten Zeit an (offensichtlich befin-

7 Diese Strategie der Fiktionalisierung wird von Borges auch dadurch verstärkt, dass er seinem Bericht über das Werk des fiktiven Theologen Anmerkungen hinzufügt, in denen er Reaktionen weiterer Personen zitiert, die als Protagonisten anderer Erzählungen dienen: Ganz offensichtlich besitzt die »Universalgeschichte« auch Ähnlichkeiten mit der romantischen »Universalpoesie«, die im Fall von *Tres versiones de Judas* auch im Namen des Protagonisten, Runeberg, angesprochen sein mag.

8 Die Sekundärliteratur zu David Lynch ist für die hier erarbeitete Fragestellung wenig ergiebig; ich weise daher nur auf zwei Monographien hin: Chion 2006, Seeßlen 2007. Vgl. weiterhin Pabst 1998.

det er sich zum selben Zeitpunkt sowohl auf der Party wie im Haus der Madisons), und dieser Bruch wird durch die Vermittlung des Telefons dargestellt. Ein ähnlich medial vermittelter Bruch tritt kurz darauf auf, wenn Fred am nächsten Morgen ein weiteres Video vorfindet, dessen Kamerafahrt erneut in das Haus und Schlafzimmer der Madisons hineinführt, jetzt aber nicht nur das schlafende Ehepaar, sondern – indem plötzlich die Darstellung zwischen schwarz/weiß und Farbe wechselt – Fred mit blutigen Händen vor dem Leichnam seiner Frau zeigt (42:10–43:40). Kommentarlos anschließend zeigt die nächste Szene die Verhaftung und Verurteilung Freds wegen Mordes. Offensichtlich ist das, was Fred sich auf Video tun sieht, in dem Augenblick tatsächlich geschehen – obwohl in der Filmwirklichkeit jede Spur davon fehlt.

Das Verbrechen geht hier also mit einem offenkundigen Bruch in der Wirklichkeit zusammen, der durch den Fortgang des Films noch akzentuiert wird: Nachdem Fred in die Todeszelle gesperrt wurde, findet man dort wenig später eine völlig andere Person, Pete Dayton, vor. Nach dessen notgedrungenen Freilassung entwickelt sich eine zweite, vordergründig selbständige Geschichte. Pete, der als Automechaniker arbeitet, kommt über den mafiösen Kunden »Mr. Eddy« mit dessen Geliebten Alice in Kontakt, die von derselben Schauspielerin wie Renée gespielt wird; es entsteht eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zwischen Pete und Alice; nachdem Alice Pete gestanden hat, dass »Mr. Eddy« – in anderem Zusammenhang Dick Laurent genannt – sie dazu zwingt, Pornofilme zu drehen, wollen beide gemeinsam aus der Stadt fliehen. Im Aufbruch begriffen, entdeckt Pete ein Foto, das Alice und Renée zusammen mit den Filmproduzenten zeigt. In diesem Moment, in dem die beiden Frauenfiguren einander als Spiegelbilder gegenüber stehen, beginnt die dargestellte Wirklichkeit erneut brüchig zu werden. Auf der Flucht schlafen Alice und Pete miteinander, doch seinem Rufen »I want you! I want you!« (1:55:36) antwortet Alice kalt: »You will never have me« (1:56:03). Mit diesen Worten verschwindet Alice, und an Petes Stelle sieht man erneut Fred Madison, der vor dem plötzlich mit einer Kamera erscheinenden Namenlosen flüchtet (1:58:18). Wenig später entdeckt Fred seine Frau Renée im Bett mit »Mr. Eddy«, verschleppt den Rivalen in die Wüste und verwundet ihn schwer mit einem Messer, das ihm eine körperlose Hand reicht (2:03:23): Unvermutet ist erneut der Namenlose hinzugetreten. Der Film endet mit der Heimkehr Freds: In die Sprechanlage seines Hauses flüstert er die Worte, mit denen der Film begann – »Dick Laurent is dead« (2:08:13).

Es wird damit deutlich, dass die Struktur des Films von genau jenem Bruch gezeichnet ist, den der Namenlose mit dem Telefongespräch in ihn hineingetragen hat: Auch Fred befindet sich offensichtlich – vermittelt durch die Sprechanlage – zum selben Zeitpunkt an zwei verschiedenen Orten. Dieser Bruch wird explizit artikuliert, wenn die Geschichte Freds von derjenigen Petes durchsetzt wird; jeder interpretatorische Versuch, die lineare Kontinuität der Geschichte durch die Annahme von Traum, Halluzination oder Wahnsinn Freds zu retten, scheitert an der Kamera des Films, die sich nicht auf seine Figurenperspektive einschränken lässt. Im Gegenteil zeigt der Mord an Renée, der sich ja zuerst auf Video ereignet hat, dass der anonyme Kamerablick dem abgebildeten Geschehen vorausgeht. Die Kamera und ihr Blick, Elemente, die das Außen des Films und seine fiktionale Rahmung in Erinnerung rufen, treten innerhalb des Films als Elemente in Erscheinung, die das Geschehen beeinflussen – so wie der namenlose Kameramann später Fred das Messer reicht, um Dick zu verwunden.

Zugleich aber sind die Brüche, in denen der Film seine Fiktionalität abbildet, nicht

absolut; die zwei Geschichten um Fred und Pete stehen gerade nicht selbständig nebeneinander, sondern sind durch zahllose Überschneidungen, Kontraste und Dopplungen miteinander verbunden – die Spiegelbeziehung zwischen Alice und Renée ist nur die auffälligste Verknüpfung. In der Tat gewinnt der Film durch diese Reflexionstechniken ein Maß an suggestiver Kohärenz, das jede artikulierbare Deutung übersteigt. Darin ist er der stummen, alles fürchtenden Eifersucht ähnlich, mit der seine Erzählung einsetzt. Es ist daher schlüssig, wenn der Mord aus Eifersucht im Film dem eigentlichen Ehebruch vorausgeht: Einmal mehr ›zeigt‹ die Kamera die Ereignisse, die aus der von ihr eingesetzten Logik (die eben nicht die Logik linearer Kausalität ist) resultieren, ohne dass der Ehebruch damit zum ausschließlichen Faktum würde: Das Gegenteil, dass Fred seine Frau zu Unrecht verdächtigt, kann gleichzeitig zutreffen – wie ja auch der Mord durch den »Beweis« des Ehebruchs, durch das erneute Auftreten von Renée zugleich ungeschehen gemacht wird. Zu Recht ist daher die kunstvolle Weise, mit der in *Lost Highway* Anfang und Ende dank abrupter Wendungen ineinander greifen, mit einer Möbiusschleife verglichen worden: Hier ist der Bruch, der in seinen verschiedenen Erscheinungsformen (Ehebruch, Verbrechen, Zeit- und Identitätsbruch) die Fiktionalität der Geschichte abbildet, die Wendung des Bandes, durch die seine zwei Seiten zu einer einzigen Fläche zusammengeschlossen werden. So wird dem Erzählten die endlose Wiederholbarkeit einer »Universalgeschichte« im Wortsinn verliehen.⁹ *Lost Highway* veranschaulicht eine Welt – so könnte man unter Rückgriff auf die mit Borges aufgeworfene Frage nach dem Status eines fiktionalen Bundes antworten –, in der gerade die Fiktionalität den Bund schließt. Aus ihm können die Figuren unter keinen Umständen ausbrechen, am wenigsten aber durch Ehebruch.

Diese Thematik wird von *Inland Empire* noch anschaulicher durchgearbeitet, da hier der Ehebruch und -bruch explizit mit einem Film im Film zusammenhängt; zugleich wird das Problem der »Universalgeschichte« weiter verarbeitet. Was der Film vorstellt, lässt sich als Moment des Ehebruchs verstehen – ein Moment freilich, der sich und die ihn erlebenden Figuren über zahlreiche Geschichten zersplittert. Bereits das »old tale«, mit dem der Film einsetzt – die oben zitierte Verbindung von Reflexion und Sündenfall –, wird von einer enigmatischen »variation« gespiegelt und gebrochen (13:40): »a little girl went out to play, lost in the marketplace as if half-born. Then, not through the market-place [...] but through the alley behind the marketplace: This is the way to the palace! – But it isn't something you remember...« Wenn aber der Sündenfall als Ursprung von Geschichte selbst bereits gebrochen erscheint, wird es unmöglich, diese in einer »Universalgeschichte« zusammenzufassen: Sie kann schon deshalb nicht mehr Geschichte »eines einzigen Mannes« (Borges) sein, weil es noch die »Variation« der Frau gibt.¹⁰ Zugleich kann die Spaltung des Ursprungs erklären, warum er nicht erinnert werden kann. Von hier aus kann man *Inland Empire* als Arbeit an einer alternativen Erinnerung verstehen, die immer wieder auf ihre »Variation« zurückkommt.

Zu rekonstruieren ist, dass die alternde Schauspielerin Nikki Grace unerwartet die Hauptrolle in einem Film erhält, der von einer Liebesaffäre zwischen den Figuren Sue und Billy handelt; in dem Augenblick, in dem Nikki die Rolle zu spielen beginnt, ent-

9 Das Adjektiv »universal« lässt sich auf lateinisch »universus« zurückführen: Das »in eins gekehrte.«

10 Žižek versucht, die Filme Lynchs insgesamt als neue Perspektive auf die Frage nach dem Wesen der Weiblichkeit zu verstehen (Žižek 1994, 113–136).

wickelt sich tatsächlich eine Zuneigung zwischen ihr und dem männlichen Schauspieler Devon, so dass man bald schon nicht mehr unterscheiden kann, was Wirklichkeit und was Spiel ist. Ebenso ist nicht zu sagen, ob der in diese Geschichte geschnittene bedrohliche Auftritt des namenlosen Ehemanns (von dem geraunt wird, er sei allwissend [21:54]) in die ›Wirklichkeit‹ oder den ›Film‹ gehört.¹¹ Sicher ist, dass er Devon/Billy zugleich aggressiv und zärtlich auf die Konsequenzen eines Tuns hinweist, von dem man bislang noch nichts eindeutiges gesehen hat: »The bonds of marriage are real bonds; the vows we take we honor and enforce them by ourselves, for ourselves, and, if necessary, they are enforced for us« (41:25-40). Die angedrohten Konsequenzen eines Ehebruchs (»actions do have consequences – dark they would be and – inescapable«¹²), so legt die anschließende Geschichte nahe, sind nicht als kausale Folgen des Handelns zu verstehen – aber sie sind unausweichlich, weil sie die Grenzen der fiktionalen Welten betreffen, in denen sich die Figuren aufhalten.

Das zeigt sich besonders deutlich in jenen Szenen, in der Nikki und Devon ihre Rollen vor den Kulissen proben (25:57-27:33); der vorgestellte Dialog handelt offensichtlich von einer kurz zurückliegenden Liebesnacht; bei den rätselhaften Worten »look in the other room« (27:33) scheint sich etwas in den Kulissen zu regen, doch Devon, der nachsehen geht, stößt nur auf eine verschlossene Tür im tiefen Dunkel der Kulissen. In der anschließenden Darstellung einer Ehebruchsszene verschmelzen ›Wirklichkeit‹ und ›Film‹ endgültig miteinander: Während Nikki mehrmals ausruft: »it's me, Nikki«, spricht Devon/Billy sie wiederholt als »Sue« an (54:20-57:34); zugleich wiederholt Nikki die Erzählung der Polin als einen Moment, in dem sie sich an etwas lange Vergessenes zu erinnern glaubte: »it's a story that happened yesterday but I know it's tomorrow [...] it's a scene that we did yesterday, you weren't in it – and when I'm in the alley I'm getting groceries for you with your car [...] I start remembering something... this whole thing started flooding in...« Kurz darauf sieht man die Protagonistin mit einer Einkaufstüte zu ihrem in einer Gasse – offensichtlich hinter dem Marktplatz – geparkten Auto zurückkehren, als ihr eine Tür mit der seltsamen Aufschrift Axxi°N auffällt¹³; sie tritt ein und befindet sich wieder auf dem Set, hinter den Kulissen, vor denen sie sich selbst und Billy bei der besagten Probe sieht (57:35-1:01:08): »this is,« so könnte man mit der Polin sagen, »the way to the *past*.«¹⁴ So erblickt sie, die den Ehebruch bereits begangen hat, sich selbst, wie sie den Bruch spielt: Wie in *Lost Highway* ist also auch hier der Satz des Widerspruchs außer Kraft gesetzt¹⁵ – dieselbe Figur hat im selben Augenblick den Bund gebrochen und nicht gebrochen. Zwischen ihr und sich stehen die Kulissen, die nicht einfach zur Welt des gefilmten Scheins gehören, sondern offensichtlich einen Zwischenraum zwischen zwei

11 An keiner Stelle wird Nikki mit ihrem Ehemann zusammen gezeigt; dadurch wird die Lokalisierung des Ehemanns weiterhin erschwert.

12 Die Phrase »actions do have consequences« zitiert die Rede der Polin am Anfang des Films: »actions do have consequences – and yet, there is the magic« (16:50).

13 Sie erinnert natürlich an den Ruf »Action!«, mit dem das Filmen einer Szene beginnt.

14 Der polnische Akzent und die situationsgebundene Aussprache tragen dazu bei, die Wörter »palace« und »past« einander bis zur Ununterscheidbarkeit anzunähern. – Die »variation« des Märchens wird im Film noch mehrmals zitiert, ohne dass ich darauf hier näher eingehen könnte.

15 Die Szene, in der Nikki sich selbst gegenübersteht, kann mit der Kommunikation zwischen Fred und Fred – »Dick Laurent is dead« – verglichen werden. Die Kulisse würde dann die mediale Rolle der Sprechanlage verräumlichen.

Wirklichkeiten bilden. *In* dieser beschreibbaren Grenze erscheint plötzlich der Ehemann erneut (1:00:45); vor seinem stieren Blick flieht Nikki durch eine Kulissentür, nur um sich in einer dritten Wirklichkeit zu verlieren.

Die Kulisse – die verräumlichte Grenze, in der sich zugleich das Außen des Films veranschaulicht – ist also zum einen Zwischenraum und Grenze der Wirklichkeiten; so unterscheidet sie in der vorliegenden Szene zwischen gespielterem und vollzogenem Ehebruch. Zum anderen fungiert sie aber auch als ein die Fiktionsräume unvorhersehbar verbindendes Element.¹⁶ Der gespielte Ehebruch ist hier zugleich auch schon vollzogen, der wirkliche zugleich »nur« gespielt. Die Kulisse ist also Grenze, *boundary* in einem doppelten Sinn: Sie zertrennt die Wirklichkeiten, hält sie aber gerade darin räumlich zusammen; so setzt sie zugleich den *bond* in Kraft, für den der namenlose *husband* steht.¹⁷

So stellt die Kulisse in *Inland Empire* genau diejenige Struktur anschaulich dar, die *Lost Highway* zum Kreis zusammenfügt: der Bruch, der den Bund in Kraft setzt. Wenn aber diese Struktur innerhalb von *Inland Empire* ausgestellt wird, kann sie nicht mehr den Film als Ganzes erfassen. Bereits der Ausspruch »it's a story that happened yesterday but I know it's tomorrow« weist darauf hin, dass die Verwirrung der Zeiten hier nicht im Sinne einer kreisenden Wiederkehr verstanden werden kann: zu deutlich wird der ausschließliche Wahrheitsanspruch der Teilsätze betont, zwischen denen die Gegenwart in eine offensichtlich unwiederholbare Vergessenheit versinkt. Es ist daher konsequent, wenn die zersplitternden Wirklichkeiten von *Inland Empire* sich nur noch oberflächlich zum Kreis anordnen lassen. Zwar findet die Bewegung des Films zu ihrem Anfangspunkt zurück und man sieht erneut die Polin, die Nikki das »old tale« von der Entstehung des Bösen aus der Reflexion erzählte; zugleich aber wird die in dieser Bewegung gewonnene Differenz dadurch unterstrichen, dass sich die Protagonistin verdoppelt hat: Mit unverwandtem Lächeln sitzt sie sich selbst gegenüber und bestätigt so, dass die vom Film dargestellte Bewegung – der Bund ist durch den Bruch in Kraft – nicht auf eine Logik der (Spiegel-)Identität zu reduzieren ist und deshalb auch nicht in der kreisenden Wiederholbarkeit einer »Universalgeschichte« gefasst werden kann. Währenddessen wird die Szene – in einem deutlichen Bruch mit dem schweren Ernst des Films – von z. T. grotesken Nebenfiguren bevölkert, die zum laufenden Abspann einen zugleich triumphierenden und melancholischen *Gospel* singen. Dieser *Gospel* handelt jedoch nicht von der »frohen Botschaft« eines neuen Bundes, sondern verhält in der Frage: »Don't you know that I need you Lord?« (2:51:17) So wird die Thematik des Bundes in einer für Lynch seltenen Ausdrücklichkeit auf eine religiöse Dimension geöffnet, die hier als Begehren und Verlangen anklingt.

Damit stellt *Inland Empire* eine bemerkenswerte Stellungnahme zur Frage des fiktionalen Bundes dar, wie sie hier mit Kleist und Borges aufgeworfen wurde. Kleists Novelle hat den Ehebund durch eine aporetische Bewegung – sie sucht sich gleichsam

16 Die Kulisse ist hier die anschauliche Entsprechung dessen, was Agamben mit der Anekdote vom »Schnitt des Apelles« zu verdeutlichen sucht (Agamben 2000, 52-55): Das Problem, das entsteht, wenn die Grenze selbst zum Raum wird und daher nicht mehr für eine bipolare Unterscheidung eintreten kann, sondern ein Kontinuum vermittelt. Agamben setzt das Bild von der verräumlichten Grenze ein, um eine neue Perspektive auf den paulinischen »Universalismus« zu gewinnen.

17 Die Wörter »bind/bound«, »boundary«, »bond« und »band« sind laut OED etymologisch verwandt; im Wort »husband« dagegen klingt das »band« nur lautlich an.

wie die Marquise »an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe« emporzuheben (Kleist 1990, 167) – gestiftet, die ihn zugleich als fiktionales Produkt der Erzählung kenntlich macht; Borges hat den Stellenwert dieser Fiktionalität mit dem Konzept der »Universalgeschichte« noch gesteigert, durch das Verbrechen und Verbindlichkeit als die zwei ineinander spiegelnden Seiten eines unendlichen Prozesses erscheinen. *Lost Highway* lässt sich als »Universalgeschichte des Ehebruchs« in eben diesem Sinne verstehen und unterstreicht dabei – auch hierin Borges ähnlich – die Gefangenschaft seiner Figuren im (gebrochenen) Bund. *Inland Empire* dagegen gewinnt schon dadurch einen neuen Gesichtspunkt, dass hier der Sündenfall selbst gebrochen erscheint – von ihm wird in zwei »Variationen« erzählt – und dadurch jede »Universalgeschichte« in Borges' Sinn ausgesetzt wird. Zugleich stellt der Film Fiktionalität und Universalität in der gefilmten Kulisse aus. So kann die Gültigkeit des gebrochenen Bundes gezeigt und zugleich, im Zeigen, offen gehalten werden für ein Begehren des Bundes.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio: *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino 2000.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Bd. 1. Barcelona 1989.
- Borges, Jorge Luis: *Tres versiones de Judas* [1944]. In: Borges 1989, 514–517.
- Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad* [1936]. In: Borges 1989, 347–423.
- Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia* [1935]. In: Borges 1989, 287–345.
- Borges, Jorge Luis: *La Biblioteca de Babel* [1941]. In: Borges 1989, 465–471.
- Borges, Jorge Luis: *El tiempo circular*. In: Borges 1989, 393–396.
- Chion, Michel: *David Lynch*. 2. Aufl. London 2006.
- Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*. Tübingen/Basel 2000.
- Grimm, Jacob: *Von der Poesie im Recht*. In: *Kleinere Schriften*. Bd. 6. Hg. von Otfried Ehrismann. Hildesheim/New York 1991, 152–191.
- Harst, Joachim: *Heilstheater. Figur des Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist* (Diss. Tübingen 2011, im Druck).
- Horn, Eva: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2007.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Schriften*. Bd. 3. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 1990.
- Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O...* In: Kleist 1990, 143–186.
- Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. In: Kleist 1990, 555–563.
- Luther, Martin: *Biblia. Das ist, Die gantze Heilige Schrift. Deudsch auff's new zugericht* [Wittenberg 1545]. 2 Bde. Hg. von Hans Volz und Heinz Blanke. München 1972.
- Moser, Christian: *Prüfungen der Unschuld. Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau*. In: *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Hg. von Tim Mehigan. Rochester 2000, 92–112.
- Pabst, Eckhard (Hg.): *»A Strange World.« Das Universum des David Lynch*. Kiel 1998.
- Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. 6. erg. Aufl. Marburg 2007.
- Žižek, Slavoj: *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London/New York 1994.

Inland Empire. Frankreich/Polen/USA 2007. Regie: David Lynch.

Lost Highway. Frankreich/USA 1997. Regie: David Lynch.