

Oliver Jahraus

Filmmetapher – Bewusstseinsmetapher
Zu Christopher Nolans Meisterwerk *Inception*

Abstract:

Die narrative Konstruktion des Films Inception von Christopher Nolan macht zwei Voraussetzungen: Der Film erzählt uns, dass man in die Träume anderer einsteigen kann und dass man träumen kann, dass man träumt. Damit liefert er zwei gegenläufige Modelle, eine Filmmetapher und eine Bewusstseinsmetapher: Zum einen zeigt er am Beispiel des Traums, wie das Medium Film funktioniert und auf unser Bewusstsein von Realität und auf unser Unbewusstes wirkt. Zum zweiten zeigt er uns, wie unser Bewusstsein funktioniert.

Sicherlich ist es zu früh, auch nur Grundlinien einer Interpretation dieses Films zu skizzieren, mag sein, dass es auch zu früh ist, die Stellung dieses Films in der Filmgeschichte richtig einzuschätzen – ihn aber als ein Meisterwerk zu bezeichnen, dazu ist es nicht zu früh, und es liegt mir auf der Zunge, diesen Film den Film aller Filme, die Mutter aller Filme und im Überschwang erster Begeisterung das Ende aller Filme zu nennen.

Dass dieser Film eine Explosion von Bezügen und Zitaten liefert, dass dieser Film sich in seiner Selbstbezüglichkeit in geradezu schamloser Direktheit feiert, ist ja unbestritten. Ob alle Bezüge einen Bezug haben, ob alle Spuren zu einem Ziel führen, ob alle Motive motiviert sind, ob alle Zeichen rekurrent gesetzt sind, ob die gesamte Konstruktion lückenlos ist, darum geht es mir hier nicht. Das wird eine Fangemeinde, die sich im Netz zusammenfinden wird und schon zusammengefunden hat, diskutieren und dabei eine netzwerkartige Enzyklopädie dieses Films entwerfen, wie es vielleicht nur wenigen anderen Filmen, beispielhaft aber auch *The Matrix*, widerfahren ist. Dass gerade *The Matrix* das wunderbare Vorbild in dieser und in anderer Hinsicht sein kann, kann kein Zufall sein und muss mit der Struktur beider Filme zusammenhängen, genauer gesagt, mit der Art und Weise, wie beide Filme ihre narrative Struktur zugleich zu ihrem Thema und Sujet machen.

Und das ist es, worauf man bei *Inception* zuerst achten muss. Der Film operiert mit einer fiktionalen Konstruktion: Es setzt, gut freudianisch, den Traum des Menschen als *via regia* in sein Unbewusstes bzw. – in vertikaler Konkretisierung – ins Unterbewusstsein voraus (Freud selbst benutzte diesen Begriff in seinen früheren Arbeiten). Der Film entwickelt auf dieser Basis die Idee, dass Menschen in die Träume anderer Menschen einsteigen können, indem sie, wie die Träumenden, selbst schlafen und mittels einer Verschaltung der Träumenden Teil und Mitwirkender im Traum eines anderen werden können.

Das ist die einzige fiktionale Voraussetzung, die man akzeptieren muss. Die Folgerungen, die der Film daraus ableitet, sind indessen kaum zu überblicken, so weitreichend sind sie. Denn damit wird eine Differenz geschaffen, die Differenz zwischen Wachsein und Träumen, die der Film vielfach in grundlegenden Mustern deutet. Zunächst einmal – das ist die eher psychoanalytische Ebene, wie ich sie nennen will – ist damit das Verhältnis zwischen Bewusstsein oder Bewusstheit und Unterbewusstsein bzw. Unbewusstem gemeint. Daneben gibt es aber noch eine andere Ebene, die man die konstruktivistische oder epistemologische Ebene nennen kann. Es geht hier um die Wirklichkeit und ihre mentale oder kognitive Repräsentation bzw. um ihre Konstruktion, um Welterschöpfung durch psychische Aktivität.

Damit greift der Film auf eine Idee zurück, die ihrerseits auf eine philosophische Überlegung zurückgeht, die schon der Erfinder transzendentalen Denkens, René Descartes, im 17. Jahrhundert angestellt hat. Wie kann man, so könnte man mit ihm fragen, wenn uns ein böser Gott täuschen wollte, unterscheiden, ob wir wachen oder träumen? Festgehalten muss werden, und der Film macht dies explizit, dass der Traum in den meisten Fällen kein Element mitliefert, das ihn als Traum kenntlich macht. Wer träumt, hält im Traum das, was er träumt, für real. Descartes' Antwort hat einen einfachen strukturellen Kern: Man träumt allein, Träumen ist eine absolut solitäre Angelegenheit. Genau dies aber hebt der Film mit seiner fiktionalen Konstruktion aus, was man akzeptieren muss. Wenn aber erst einmal diese einfache strukturelle Differenzierung gefallen ist, werden Traum und Realität ununterscheidbar. Sie sind nur noch durch einen Ebenenunterschied voneinander zu trennen. Realität ist dann immer nur der nächsthöhere Traum, in dem der ursprüngliche Traum als Traum im Traum vorkommt.

Ob nun Realität oder das Bewusstsein von ihr oder das Unbewusste, das dieses Bewusstsein mitbestimmt – alle Ebenen werden im Film permanent überblendet, und jeder Ebenenunterschied wird relativiert. Denn nunmehr kommt dieses zweite Element hinzu, das im Film extensiv entfaltet wird. Der Film entwickelt systematisch die Idee von Träumen höherer Ordnung. Wenn man träumt, kann man auch träumen, dass man träumt. Im Prinzip ist diese Ebenenvermehrung unendlich iterierbar, der Film nennt nur einmal einen Grund für ein praktisches Ende dieses Prozesses: Je höherstufiger die Träume sind, desto instabiler werden sie. Genauer müsste man sagen, dass diese Träume immer niederstufiger werden, immer tiefer auf der Skala des Unterbewusstseins hinabsteigen. Der Film selbst arbeitet mit drei Traumebenen, die von einer äußeren Wirklichkeit gerahmt werden (alle Protagonisten befinden sich auf einem interkontinentalen Flug von 10 Stunden Dauer und dringen dabei in den Traum eines Träumenden ein). Und es gibt eine unterste Ebene, die der Film so schön den Limbus nennt, eine Mischung aus tiefster, fast schon vegetativer Ebene menschlicher Kognition im Traum und Totenreich, Hades.

In seiner Erzählweise erzählt der Film damit mindestens dreimal dieselbe Geschichte, denselben Thriller: ein Team unterwegs im Traum eines anderen Menschen mit einem riskanten Auftrag. Damit besteht der Film nicht nur aus drei Thrillern, jeder dieser Thriller hat ein eigenes Zeitregime (die Zeit in den niederstufigen Träumen läuft langsamer als in den höherstufigen), und jeder Thriller ist auf eigentümliche Weise mit den anderen verknüpft, zum Beispiel wenn in einem Traum die Schwerkraft aufgehoben ist, weil im höherstufigen Traum die Träumenden im freien Fall begriffen sind.

Dieser riskante Auftrag ist das narrative Kernstück. Vor dem Hintergrund der gemachten fiktionalen Voraussetzungen will ein Team via Traum in das Unterbewusstsein eines Konzerners eindringen, um ihm den Gedanken einzupflanzen, er möge das vom Vater ererbte Imperium aufsplitten, um eine für die gesamte Menschheit gefährliche Monopolstellung dieses Imperiums auf dem Energiesektor zu verhindern. Vielleicht ist dies der schwächste Punkt der gesamten erzählten Geschichte. Um es zu verraten – aber über den Film verrät man damit nicht viel –, es gelingt dem Team, diesen Auftrag auszuführen. Der Erbe und Sohn tut es aber nicht – und hier gewinnt der Film eine psychologische Tiefendimension, die man ihm prima facie gar nicht zutraut –, weil er manipuliert

wurde, sondern weil dieser Akt eine Art von Selbsttherapie für ihn geworden ist angesichts eines hochproblematischen Verhältnisses zu seinem Vater zu dessen Lebzeiten. Der Sohn fühlte sich nie im vollen Umfange vom Vater akzeptiert. Das letzte Wort des Vaters zum Sohn war „enttäuscht“, was der Sohn immer auf sich bezieht. In einer grandiosen Reminiszenz an Kubricks *2001: A Space Odyssey* wird dem Sohn im Film durch den Traum offenbart, dass dieses Wort des Vaters ihm, dem Vater selbst, galt; er war über sich enttäuscht. Posthum und im Traum erfährt sich der Sohn als angenommen und kann erst jetzt seinen eigenen Weg gehen, der nun – warum eigentlich – darin besteht, das, was der Vater aufgebaut hat, zu zerschlagen, gerade als Akt der Versöhnung mit dem Vater.

Das ist eine Strategie, die schon bei *Titanic* angewendet wurde. Eine große, abstrakte Geschichte wird am Beispiel einer kleinen und konkreten Geschichte erzählt. Die kleine Geschichte kennt wenige Protagonisten, deren Schicksal deswegen hochgradig emotionalisiert und damit narrativ funktionalisiert werden kann. Auch in diesem Falle geht es um eine große Geschichte, die jedoch kein historisches Ereignis darstellt, sondern etwas Hochabstraktes: nämlich das Funktionieren des menschlichen psychischen Apparates sowohl auf der Ebene des Bewusstseins wie auf der Ebene der Unterbewusstseins. Und hier entwickelt der Film mit seiner komplexen Ebenenverschachtelung geradezu den Modellfall einer Entfaltung aller emotionalisierbaren menschlichen Beziehungen. Der Film erzählt nicht nur von der Vater-Sohn-Beziehung, sondern auch von der Beziehung von Eltern und Kindern, von Mann und Frau, von Freund und Freund, auch von Lehrer und Schülerin – vom letzten ein bisschen jedenfalls.

Vielleicht ist dieses Lehrer-Schülerin-Verhältnis narrativ zu wichtig, als dass der Film damit Liebesexperimente anstellen wollte. Hier findet sich – schade – nicht ein Hauch eines pädagogischen Eros. Nun ja, auch die vergangene Ehe musste rein bleiben. So dient diese Schülerin, die auch noch den Namen Ariadne trägt, vor allem dazu, den Konstruktcharakter des Traumes zu offenbaren. Eine geradezu paradigmatische Szene spielt in einem Pariser Café. Ich weiß nicht, wie viele Filme es gibt, in denen ein Paar in einem Pariser Café sitzt. Auch hier geradezu idyllisch. Aber es sitzt, so macht es der Lehrer Dominic Cobb, gespielt von Leonardo di Caprio, dem Hauptdarsteller des Films, deutlich, nicht wirklich, also nicht in ihrer Wirklichkeit, im Café, sondern beide träumen nur davon.

Der Lehrer beweist dies, indem er die Kulissen in die Luft fliegen lässt, oder indem er demonstriert, wie sich die Pariserstadtopographie zu einer gigantischen Rolle in sich selbst faltet. Die Traumwelt ist ein Konstrukt im wahrsten Sinne des Wortes, und Ariadnes Aufgabe ist es, solche Konstruktionen für die geplanten Traumabenteuer zu entwerfen, sie soll Traumarchitektin werden.

Und damit erfüllt sie eine wesentliche Funktion, die für die gesamte Ideologie des Films steht. Ihre Aufgabe besteht also darin, für Träume Kulissen zu entwerfen, möglichst nach einer Traumlogik als Labyrinth. Damit allerdings wird sie selbst zu einer Metapher für die Aufgabe eines Filmarchitekten und der Traum im Film wird zur Metapher und zum Modell des Films an sich. Dass man in die Träume anderer einsteigt, dort deren unbewusste Abenteuer miterlebt und selbst zum imaginativen Helden werden kann, dass man Geschichten erlebt, die wiederum andere Geschichten als Träume enthalten können, ist ja nichts anderes als eine grandiose Filmmetapher. Das Verhältnis von Wirklichkeit und Traum ist das Verhältnis von Wirklichkeit und Film, und insofern greift dieser Film mit einem gigantischen visuellen und narrativen Aufwand auf den alten Topos vom Film als Traum, aber auch vom Traum als Film zurück. Und genau daraus leitet sich eine Struktur ab, die es doch wahrscheinlich macht, dass dieser Film seine exzeptionelle Stellung in der Filmgeschichte bekommen wird.

Der Film liefert damit zweierlei Modelle: Zum einen ist er ein Film über den Film, im wahrsten und eigentlichen Sinn des Wortes ein Filmfilm. Er liefert mit dem Traum das filmische Modell des Films. Er zeigt uns, wie ein Film funktioniert, indem er uns einen Traum als Film, bzw. einen Film als Traum vorführt. Er zeigt uns dabei nicht nur die technischen Voraussetzungen, die narrative Konstruktion des Films in Montage und mise-en-scène, sondern vor allem auch das affektive Wirkpotenzial des Films. Er zeigt und führt uns gleichzeitig vor, er vollzieht, wovon er erzählt, wie nämlich der Film unsere Sicht der Welt und ihrer Wirklichkeit, aber auch unser Unterbewusstsein determiniert.

Das ist die eine Seite, und die erfährt zudem noch eine wesentliche Verstärkung, weil gerade in diesem Modell auch die sogenannte *backstorywound* des Helden verborgen liegt, ein altes Trauma, das den Helden immer wieder antreibt und das auf der narrativen Ebene als, in die Psyche des Helden projizierter, Motor der Handlung funktioniert. Und es ist gerade Ariadne, die diese *backstorywound* entdeckt, und damit kommt die ei-

gentliche Liebesgeschichte in den Film. Dominic Cobb und seine Frau Mal sind schon früher von ihrer Realität in ihren Traum hinabgestiegen. Und irgendwann wollte die Frau nicht mehr in die Realität zurück, die sie weder als befriedigend noch überhaupt als Realität empfand. Ein äußerer Beobachter hätte ihren intensiven Traumgenuss, also Medienrezeptionen, als einen Realitätsverlust diagnostiziert. Die Filme, die ihr Mann ihr geben wollte, erwiesen sich als fatal. Ihr Mann pflanzte ihr – das nennt man *Inception* – im Traum einen Gedanken ein, dass dies alles nur ein Traum sei, und es gelte zu erwachen. Unglücklicherweise nahm die Frau diesen Gedanken in die Realität mit, hielt die Realität für einen schlechten Traum, aus dem sie erwachen müsse, und brachte sich um, weil sie hoffte, so endlich zu einer besseren Realität zu erwachen. Genau dies aber wird ihrem Mann als Mord ausgelegt, der verhindert, dass er ins gelobte Traumland Amerika einreisen kann. Dieser letzte Auftrag, von dem der Film erzählt, soll ihn rehabilitieren. Und soweit der Film diese Geschichte erzählt, gelingt dies auch.

Inception – ohnehin begrifflich nahe verwandt mit *Conception* – ist seinerseits wiederum eine Zeugungsmetapher. Der Mann pflanzt der Frau etwas ein, was sie zwar nicht dazu bringt, neues Leben zu schenken, sondern ihr das Leben selber raubt. *Inception* ist somit eine mediale und mithin eher kognitive oder psychische Befruchtung und daher nicht lebensspendend, sondern todbringend. Und es ist gleichzeitig als Zeugungsmetapher eine Metapher für das mediale Potenzial des Films, seinen Rezipienten mit seiner Idee von Realität und seinem Bewusstsein zu befruchten.

Und so wie Film insgesamt eine Filmmetapher ist, ist der Tod der Ehefrau im fiktionalen Rahmen auch ein Modell für die Mediensucht, die man aus der Mediengeschichte in unterschiedlichen Formen kennt. Hier entwickelt der Film über den Traum ein Modell der Filmsucht, was man angesichts der filmischen Selbstfeier dieses Films nur ironisch gebrochen wahrnehmen kann, wenn überhaupt. Der Teufel Christopher Nolan warnt uns vor der Sünde, die er uns überhaupt erst ermöglicht.

Im Zusammenhang mit dieser *backstorywound* in der Liebes- und Ehegeschichte des Helden gibt es eine hübsche intertextuelle Verkettung. Die Ehefrau wird gespielt von Marion Cotillard, die durch ihre Darstellung von Edith Piaf berühmt wurde. Im Film nun, ganz exzeptionell und weitab der ansonsten überwältigenden Filmmusik von Hans Zimmer, dient auf der Inhaltsebene dem Team das Piaf-Lied „Non, je ne regrette

rien“ als ein Ruf, der durch die Traumebenen hindurch die Protagonisten aufruft, zu erwachen.

Und damit bin ich am Ende des Films und meiner allervorläufigsten Überlegungen angelangt. Man muss cineastisch korrekt auf den Abspann achten, um zu hören, dass ganz am Ende des Films, auf seinen letzten Metern, noch einmal das Piaf-Lied angespielt wird, allerdings schon bald durchsetzt mit Störgeräuschen. Zugegeben, als ich diese letzte Volte des Films hörte, war es um mich geschehen.

Dies letzte hörbare Element korrespondiert in eigentümlicher Weise mit dem letzten sichtbaren Bild des Films, bevor der Abspann beginnt. Dort ist ein Kreisel zu sehen, der sich dreht. Er ist in der Filmhandlung immer wieder präsent und als Fetisch angeführt worden, der anzeigt, ob man träumt oder nicht. Fällt er um, befindet sein Besitzer sich in seiner Realität, dreht er sich unendlich weiter, träumt er. Am Ende der Films hat es der Held geschafft: den Auftrag ausgeführt, sich rehabilitiert, so dass er endlich seine Kinder wiedersehen kann. Ein Traum, was sonst, und fast zu schön, um wahr, das heißt wirklich zu sein? Der Kreisel dreht sich, und er dreht sich verdächtig lange. Träumt er das etwa auch nur? Der Film lässt es offen, den das Bild wird abgeschnitten. Das offene Ende ist das Sprungbrett über die Ebenen. Denn welchen Zweck hätte es, zuletzt noch einmal Edith Piafs Lied zu wiederholen, wenn es nicht ein Signal an den Zuschauer wäre, aufzuwachen. Aber woraus: aus dem Traum, den man Kino nennt? Oder etwa aus dem Traum, den mancher Zuschauer als seine Realität bezeichnet?