



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Unheimlichkeit bei David Lynch.
Postmoderne – Ästhetisierung – Derealisierung“

Verfasser

Tobias Fock

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. David Lynch im Kontext der Postmoderne	4
2.1. Einleitende Bemerkungen.....	4
2.2. Avantgarde und Ästhetisierung des Alltags bei Peter Bürger	6
2.3. Kommerziell bedingte Sonderstellung des Films in der Postmoderne.....	8
2.4. Lynch und das Spektrum des postmodernen Zitat-Begriffs	10
2.4.1. Zitat als abgrenzbare Übernahme aus früheren Werken.....	11
2.4.2. Postmodernes Zitat als Rückgriff auf vergangene Ausdrucksformen	12
2.4.3. Nebulöse Zitathaftigkeit.....	14
2.5. Ästhetisierung des Alltags und postmoderne Philosophie.....	16
2.6. Der Film im Kontext von Ästhetisierungsprozessen.....	17
2.6.1. Das ironische Verhältnis des postmodernen Films zum Mainstream.....	18
2.6.2. Filmische Selbstreflexion als Konzept: Haneke und Lynch im Vergleich	23
3. Das Unheimliche (Freud) und die Unheimlichkeit (Heidegger)	28
3.1. Freuds Begriff des Unheimlichen und Žižeks <i>Lost Highway</i> -Essay	28
3.1.1. Das Unheimliche bei Freud.....	28
3.1.2. Žižeks <i>Lost Highway</i> -Essay.....	29
3.2. Heideggers Begriff der Unheimlichkeit	32
3.2.1. Heideggers Unheimlichkeit und David Lynch	34
4. Untersuchung auf Werkebene.....	38
4.1. Einleitende Bemerkungen.....	38
4.2. Narration als plastische Masse	45
4.3. Zwei Charakteristika lynesker Narrationsfragmente	50
4.4. Entwicklung der künstlerischen Verfahren: Zwei repräsentative Beispiele aus zwei Werkphasen	52
4.4.1. <i>The Grandmother</i>	52
4.4.2. <i>Mulholland Drive</i>	56
4.5. Unbestimmter Horror	62
4.5.1. Verdinglichte Figuren.....	62
4.5.2. Kafkaesk - Lynchesk	64
4.5.3. Das Böse als unbestimmtes	67
4.6. Derealisierungseffekte als Ergebnis der Mischung divergierender Ordnungen	69
5. Schlusswort.....	73
6. Bibliographie	75
7. Filmographie.....	82
Zusammenfassung.....	85
Lebenslauf	86

1. Einleitung

"Derealisierung" lautet ein zentraler Topos gegenwärtiger Medientheorie. Entweder ist damit gemeint, wir leben in einer derart von medialen Repräsentationen überschwemmten Wirklichkeit, dass es kein Außerhalb dieser mehr gibt oder aber unsere eigene Sichtweise ist bereits so sehr vom Spektakel beschädigt, dass *dies* den Effekt einer ontologischen Ausdünnung der Wirklichkeit mit sich bringt. David Lynch gilt gegenwärtig als *der* Regisseur des Unheimlichen, wobei das Unheimliche bei ihm die spezifische Form von Derealisierungseffekten, die Form eines weitgehend *unbestimmten* Horrors, annimmt. Lynch lässt sich dementsprechend als der Filmemacher fassen, in dessen Werk der Film in spezifisch künstlerischer Weise auf seine eigene Verstricktheit in medial verursachte Derealisierungs- oder Ästhetisierungsprozesse Bezug nimmt. Dies geschieht bei Lynch in besonderer Weise, indem bei ihm die Sache nicht in intellektuell-selbstreflexiver Weise explizit thematisch, sondern unmittelbar fühlbar gemacht wird.

In Lynchs Werk geht der Horror gerade vom ästhetischen "Nur" des Films als Film aus. Thema ist also die Aufweichung der Grenzen zwischen "Film" und "Nicht-Film". Anders als in anderen Horrorfilmen ist es daher nicht möglich, sich durch den Gedanken, "es ist ja nur Film" zu beruhigen. Indem die Bedrohung gerade im filmischen "Nur" liegt, haben die Filme also deshalb "echtes" Bedrohungspotenzial, weil sie "nur" Filme sind. Äußerste Belanglosigkeiten inszeniert Lynch im Licht eines bedrohlichen, bedeutungsvollen Ernstes. Das Gelingen dieses Inszenierungsverfahrens lässt den Rückschluss zu, dass gerade das filmische "Nur" *als solches* in einer durch die Medien ästhetisierten Welt den bedrohlichen Charakter allzu ernst zu nehmender "Echtheit" erlangt. In einem Zustand der realen Bedrohung einer ontologischen Ausdünnung der Wirklichkeit durch die Massenmedien, müsste also zumindest die grundsätzliche Möglichkeit gegeben sein, dass sich Filme in ihrer Bedrohlichkeit zu erkennen geben.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet also die These, dass die Filme von David Lynch als künstlerische Objektivierungen eines Lebensgefühls gelesen werden können, das sich in einem durch die Medien ästhetisierten Alltag abspielt. Vorausgesetzt wird dabei der medientheoretische Gemeinplatz, dass wir in einer Zeit leben, in der die Unterscheidung zwischen einer "nur" ästhetischen (etwa filmischen) Erfahrung einerseits und einer von "Echtheit" und "Bedeutung" erfüllten außerästhetischen Wirklichkeit andererseits weitgehend flach fällt. Der Terminus "Unheimlichkeit" benennt in diesem Zusammenhang eben jene Erfahrung von Irrealität. Der zugehörige medienwissenschaftliche Diskurs, der von Günther Anders und Guy Debord über Jean

Baudrillard in eine vielfach verzweigte gegenwärtige Debatte mündet, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur gestreift werden.

Lynch wurde zwar bereits als typischer Vertreter eines "postmodernen Kinos" dargestellt (Bühler 2002, Felix 2002), jedoch eher im Sinne einer Beschreibung von Merkmalen, also ohne auf den Aspekt des filmisch gestalteten Derealisierungseffekts und dessen Zusammenhang mit Ästhetisierungsprozessen vertieft einzugehen. Felix (2003) stellt anhand von Lynch dar, dass die Autorentheorie keineswegs unvereinbar sein muss mit postmoderner Kunst. James Hoberman und Jonathan Rosenbaum (1998) stellen *Eraserhead* als Kultfilm innerhalb der Szene des "Mitternachtskinos" dar. Weiters wurde Lynch psychoanalytisch interpretiert (mit Freud: Jerslev 1996, Nochimson 1997; mit Lacan: Žižek 2001, McGowan 2007). Johnson (2004) behandelt moralische Aspekte in Lynchs Werk und Wilson (2007) spirituelle. Darüber hinaus gibt es Gesamtdarstellungen ohne thematischen Schwerpunkt (Fischer 1992, Seeßlen 2007), unter denen Chion (2006) eine Art Klassikerstatus einnimmt. Weiters gibt es eine unüberschaubare Menge an Essays und Kritiken zu einzelnen Filmen. Einen Eindruck von der Masse an Sekundärliteratur vermittelt die Bibliografie bei Seeßlen (2007).

Die Gliederung dieser Untersuchung ergibt sich aus der Vorannahme, die ihr zugrundeliegt. Diese besteht, kurz gesagt, darin, dass eine Korrelation bestehen könnte zwischen der zur Beschreibung einer postmodernen Befindlichkeit vielberufenen "Schwebe" einerseits und der spezifischen Ausformung von Unheimlichkeit als Derealisierung bei Lynch andererseits. Auf der einen Seite stehen also Thesen wie die einer endlosen Kette von Signifikanten, die mit keinem Signifikat verbunden sind, auf der anderen Seite steht das Werk von David Lynch, das eine ontologische Ausdünnung der Wirklichkeit unmittelbar fühlbar zu machen scheint. Dieses Werk zeigt sich zugleich als ein unheimliches. Es ergeben sich also gewissermaßen drei Bezugspunkte: das Unheimliche, die Postmoderne und das konkrete Werk von David Lynch. Die Arbeit besteht in dem Versuch, diese drei thematischen Zentren aufeinander zu beziehen.

Zur wechselseitigen Annäherung jener drei thematischen Bezugspunkte und gleichzeitigen Kontextualisierung des Werks scheint sich der für die Beschreibung postmoderner Kunst zentrale *Zitat*-Begriff anzubieten, der sich zugleich ausdehnen lässt auf einen Begriff von "Zitathaftigkeit", womit sich eine insgesamt unter Anführungszeichen gesetzte, also gewissermaßen ontologisch ausgedünnte Welt beschreiben ließe und in diesem Sinn mit dem korreliert, was unter dem Schlagwort von der "Ästhetisierung der Wirklichkeit" befasst wird. Begriffe wie der des Zitats oder der Zitathaftigkeit (ein Begriff, dem bei Derrida unter dem Terminus "Iterabilität" philosophische Relevanz zukommt) können in diesem Zusammenhang leicht Verwirrung stiften, etwa wenn sich postmodernes Kino betont unernst - also "zitathaft" - gibt, um sich auf diesem Weg einen Anstrich von Intellektualität zu verleihen. Um einzuschätzen, wie jene Tendenz eines überdreht-

selbstironischen Populärkinos und im Speziellen die Filme von David Lynch im größeren Zusammenhang postmoderner Kunst zu verorten sind, erscheint es unerlässlich, den für jene Verwirrungen ursächlichen Begriff des *Zitats* einigermaßen zu *entwirren*.

Es stellt sich im Anschluss daran die Frage, welche Möglichkeiten der Film hat, um auf mediale Ästhetisierungsprozesse Bezug zu nehmen, in die er selbst (im Anschluss an Adornos These von der "Kulturindustrie" schuldhaft) verstrickt ist. Dabei kommen zwei Möglichkeiten in Betracht, von denen Lynchs Werk jeweils abgegrenzt wird: Einerseits gibt es eine in der Literatur als postmodern beschriebene Tendenz im Kino, die sich als negativ-abhängiges, selbstironisches Nahverhältnis zum Mainstream charakterisieren lässt und etwa durch Regisseure wie Luc Besson und die Coen Brüder vertreten wird, andererseits gibt es Versuche, etwa von Michael Haneke, Film durch die Einfügung selbstreflexiver, verfremdender Ebenen als selbstkritisches Konzept zu gestalten. Lynch lässt sich, wie an dieser Stelle dargestellt werden soll, keiner der beiden Tendenzen einordnen.

Ein Zwischenkapitel, das in die Untersuchung auf Werkebene überleitet, bietet anschließend Gelegenheit, um auf zwei historische Begriffe des Unheimlichen (nach Freud und nach Heidegger) zu sprechen zu kommen, wobei Möglichkeiten und Probleme diskutiert werden sollen, von ihnen her Aufschlüsse für Lynchs Werk zu gewinnen. Slavoj Žižeks *Lost Highway*-Essay kann in diesem Zusammenhang als Anwendung eines in freudscher Tradition stehenden Unheimlichkeitsbegriffs auf Lynch verstanden werden. Diese an Lacan geschulte Lesart verfehlt jedoch gerade in ihrem elitären Anspruch das spezifische Wesen von Lynchs Unheimlichkeit, die untrennbar ist von ihrer eigenen Simplität/Popularität. Dieser Aspekt – jener zentrale Stellenwert des "Populären" für die spezifisch lyneske Unheimlichkeit – soll im Anschluss vor dem Hintergrund des heideggerschen Unheimlichkeitsbegriffs herausgearbeitet werden.

Zuletzt geht es um die eigentliche Interpretation der Filme, wobei hermeneutische Korrektheit dadurch angestrebt wird, Lynchs Herkunft als Maler zu berücksichtigen und die in den späteren Filmen angewendeten Verfahren von denen der frühen Kurzfilme her zu interpretieren. Im Ganzen wird also versucht, Lynchs Werk einerseits in einem naheliegenden theoretischen Kontext zu verorten und es anschließend in einer mit dieser Verortung zusammenstimmenden Weise zu interpretieren.

Bei filmwissenschaftlichen Untersuchungen kann die Kenntnis des "künstlerischen Prätextes" aufseiten des/der LeserIn angenommen werden. Aus diesem Grund wird auf Inhaltsangaben der besprochenen Filme generell verzichtet. Eine frische Erinnerung der Filme *Eraserhead*, *Lost Highway* und *Mulholland Drive* wäre dabei besonders bei der Lektüre des letzten Teils - den Filmanalysen - günstig.

2. David Lynch im Kontext der Postmoderne

2.1. Einleitende Bemerkungen

Massenmedien ergreifen Besitz von ihren KonsumentInnen, programmieren ihre Lebenspraxis und definieren Erfahrungsqualitäten wie "Alltäglichkeit" oder "Authentizität". Dieses Horrorszenario der Derealisierung wird nicht nur in der Medienwissenschaft breit diskutiert (vgl. Helmes/Köster 2002, 207-346), sondern auch vielfach filmisch verarbeitet. In David Cronenbergs *Videodrome* (1982) etwa gerät der von James Woods gespielte Programmdirektor einer unabhängigen Fernsehanstalt in den Sog der übermächtigen TV-Frequenz "Videodrome" und wird letztlich zur lebenden Videokassette. Michael Hanekes *Bennys Video* (1992) beleuchtet die Psychologie eines vierzehnjährigen videospiel- und fernsehsüchtigen Mörders. Bennys kalter sozialer Alltag verliert zusehends an Differenzqualität zur ohnedies bedeutungslosen Welt des Videobildschirms, bis schließlich beide Ebenen ununterscheidbar werden und er mit derselben Beiläufigkeit, mit der er sonst im Videospiel tötet, einen ("echten") Mord begeht. Christopher Nolans *Inception* (2010) zeigt Leonardo Di Caprio als Traumagenten, der, eingeschachtelt in vielfache Virtualitäten (Traum im Traum im Traum im Film), um Oberwasser in der "Realität" ringt.

In Tobe Hoopers *Poltergeist* (1982) muss ein Elternpaar mitansehen, wie ihre kleine Tochter vom Fernsehapparat buchstäblich gefressen wird. Von ihrer Tochter, die nun *im* Fernseher ist, bekommen die Eltern kaum noch etwas mit, höchstens undeutliche Hilferufe. Vergegenwärtigt man sich das Entstehungsjahr dieses Films, dann wird deutlich, dass es sich bei dem 1982 gefressenen zehnjährigen Mädchen um die Elterngeneration heutiger Jugendlicher handelt, die also demnach bereits *im Fernsehapparat geboren* wurden. Von den Erfahrungen und Erlebnissen *dieser Generation* handeln nun die Filme von David Lynch.

Das Horrorszenario wird *im Inneren des Fernsehapparats* entworfen. Die Durchdringung von Mensch und Medium wird bei Lynch nicht explizit und äußerlich thematisch, wie etwa im Bild von der lebenden Videokassette oder vom gefressenen Mädchen, sondern die Perspektive des Mädchens im Fernsehapparat wird unmittelbar eingenommen. Auf diese Art wird Lynchs Werk zur "Projektionsfläche" einer von den Medien gefressenen Generation. Lynchs Filme *zeigen nicht* James Woods als lebende Videokassette, das Mädchen im Fernsehapparat, Hanekes Benny, der den Bezug zur Realität verliert, oder auch Jim Carrey aus der *Truman Show*, sondern nehmen die Perspektive dieser Figuren unmittelbar ein, eine Perspektive, die die Auflösung des Subjekts in einer medial vermittelten Alltagswelt *unmittelbar fühlbar* macht.

Filme wie *Bennys Video* (1992), *Videodrome* (1982), *The Stepford Wives* (1975, 2004), *The Truman Show* (1998), *Invasion of the Body Snatchers* (1956, 1978, 1993), *eXistenZ* (1998) oder *Inception* (2010) setzen sich Themen wie Gleichschaltung oder Auflösung des Menschen in den Medien vor. Diese Filme sind damit reflexiv auf ihr Thema bezogen, beziehen ihrem Thema gegenüber auf einer Meta-Ebene Position und bilden damit eine Art Schutzwall gegen ihr Thema. Diese Meta-Ebene, von der aus die Sache thematisch wird, ist bei Lynch eingezogen. Obige Filme reagieren auf die mediale Ästhetisierung der Lebenswelt, indem sie sie thematisieren. Lynch hingegen reagiert gar nicht darauf, sondern *agiert* unmittelbar darin.

Die aufgeworfenen medientheoretischen Topoi scheinen mit Gemeinplätzen postmoderner Philosophie zusammenzustimmen.

Eine zentrale These postmodernen Denkens besagt, daß in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen. Dieser These zufolge wäre das Zeichen, das Saussure beschrieben hat, zerbrochen. (Bürger 2001, 177).

Dieser Eindruck deckt sich zugleich mit der Mangelerfahrung einer ontologischen Ausdünnung der Wirklichkeit, wie sie im Zusammenhang der Ästhetisierung des Alltags diskutiert wird. Wird jedoch diese Relativität oder Schweben als Mangel gewertet, widerspricht diese Bewertung wiederum der metaphysikkritischen Ausrichtung postmoderner Philosophie (vgl. Vattimo 1990 und 1998).

Was Film und Medien betrifft, gilt "Authentizität" längst als ein bloßes Inszenierungskonzept, als bloß *eine* Form der Fiktion unter anderen. Die Situation als "unheimliche" zu beschreiben, gehört ebenfalls längst zu den Gemeinplätzen der Medientheorie. Ihre Unheimlichkeit deutet sich schon an im Titel von Günther Anders' (2010, 97) "Philosophischen Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen" von 1956: *Die Welt als Phantom und Matrize*.

Es scheint also überaus angebracht, Lynchs unheimliche Vision einer unter Derealisierungsängsten leidenden Medienwelt und -generation als künstlerische Manifestation eines historischen Kontexts zu deuten, in dem real stattfindende mediale Ästhetisierungsprozesse von Diskursen begleitet werden, die unter dem Zeichen von Relativität und Schweben stehen.

Mit dem Begriff des *Zitats* ist eine zentrale Kategorie zur Beschreibung postmoderner Kunstwerke gegeben, die, wandelt man sie zu einem Begriff allgemeiner "Zitathaftigkeit" ab, zugleich auf den Kontext der "Derealisierung" (zum Begriff der Derealisierung vgl. Porombka 1999) anwendbar ist und dergestalt die Funktion einer begrifflichen Brücke zwischen postmoderner Kunst und postmodernem Schwebezustand einnehmen könnte.

Der Begriff des Zitats und insbesondere derjenige der Zitathaftigkeit kann hier jedoch zum Anlass für Verwirrung werden. Bei Derrida beispielsweise meint Zitathaftigkeit oder Iterabilität ein

grundlegendes Strukturmoment der Sprache überhaupt. Laut Derrida ist jegliches Zeichen, jeder sprachliche Ausdruck *immer schon* zitathaft. Jegliches Zeichen könnte nur in einem fest umrissenen Kontext auf eine spezifische, bleibende Bedeutung festgelegt werden. Nun ist es aber gerade dieser Aspekt der Idealität, der Festigkeit oder Selbigkeit am Zeichen (dass der Begriff "Tisch" gestern derselbe war wie heute), der es *verunmöglicht*, dieses auf eine selbstidentische Bedeutung hin festzulegen, da es gerade dadurch dazu verurteilt ist, immer schon Zitat zu sein. Damit es überhaupt verständlich ist, muss es im gegenwärtigen Kontext aus anderen, früheren Kontexten heraus verstanden werden. Da kein Kontext jemals endgültig erfasst werden kann und vergangene im gegenwärtigen immer schon mitschwingen, das Zeichen aber seine Bedeutung nur *aus* dem Kontext heraus gewinnt, kann es niemals "bei sich" sein (zu Derridas Begriff der Zitathaftigkeit/Iterabilität, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Culler 1988, 95-149).

Je nach Kontext unterscheidet sich auch der Begriff des Zitats selbst. Mitunter scheinen sich beispielsweise Filme bloß aus dem Grund in irgendeiner Weise "zitathaft" zu gebärden, um einer postmodernen Mode gerecht zu werden und sich dergestalt einen Anstrich von Intellektualität zu verleihen. Im Folgenden soll versucht werden, jenes Netz aus *Ästhetisierungsprozessen*, einer postmodernen *Ästhetik des Zitats* und postmoderner *Philosophie* so weit entwirrend in den Blick zu nehmen, dass der Boden für die weitere Kontextualisierung Lynchs im Feld des postmodernen *Films* bereitet ist.

2.2. Avantgarde und Ästhetisierung des Alltags bei Peter Bürger

In seiner *Theorie der Avantgarde* (1974) untersucht Peter Bürger die historischen Avantgardebewegungen (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) in Bezug auf die Frage, wie es darin mit dem Status der Institution Kunst im Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft steht. Er zeichnet dieses Verhältnis vorerst in seiner historischen Entwicklung nach: In sakralen und höfischen Gesellschaftsformen bestand es als funktionale Eingebundenheit der Kunst in das Gesellschaftsganze. In beiden Fällen ergaben Lebenspraxis und Kunst ein Ganzes innerhalb dessen Kunst bestimmte Funktionen zu erfüllen hatte. In sakralen Gesellschaften erfüllte die Kunst rituelle, in höfischen repräsentative Funktionen. Der entscheidende historische Einschnitt vollzieht sich mit dem Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft, worin diese funktionale Eingebundenheit wegfällt. Kunst ist nun abgesondert, bar jedes lebenspraktischen Verwendungszwecks, Zweck an sich selbst. Dies zieht eine wichtige Konsequenz nach sich:

In der Kunst erfährt der in seiner Lebenspraxis auf eine Teilfunktion (zweckrationales Handeln) reduzierte Bürger sich als 'Mensch'; er vermag hier die Fülle seiner Anlagen zu entfalten, jedoch nur unter der Bedingung, daß dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt. (Bürger 1974, 66)

An diesem Punkt setzen die historischen Avantgardebewegungen an mit der Intention, eben jene Trennlinie zwischen beiden Bereichen zu durchstoßen. Solcherart soll das Sublime, Irrationale, in den gesellschaftlichen Teilbereich "Kunst" Abgeschobene und darin Aufgespeicherte, in den lebenspraktischen Alltag einbrechen und sich darin in Form revolutionärer Energien gesellschaftsverändernd entladen.

Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht eine vorausgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil), sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene. (ebd.)

Als schlagendes Beispiel dieses Angriffs auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft führt Bürger (ebd., 70) etwa Marcel Duchamps *Urinoir* von 1917 an, eine gewöhnliche Kloschüssel, die sich bloß durch die Signatur des Künstlers von anderen unterscheidet und so den Status von Kunst als rein konventioneller Setzung entlarvt. Im Weiteren wird jedoch klar, dass Bürger das avantgardistische Programm einer Aufhebung von Kunst und Leben als gescheitert betrachtet. Zu diesem Scheitern ist es bereits durch seinen widersprüchlichen Ansatz verdammt, denn bürgerliche Kunst braucht ihre Abspaltung, ist gerade als Gegenentwurf zur Lebenspraxis lebendig. "Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in dieser aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren" (ebd. 68).

In der Intention, die Lebenspraxis von Grund auf "schön" zu machen, ist gewissermaßen die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Es ist widersprüchlich, die Utopien bürgerlicher Kunst, die ihren Sinn gerade als kritische Gegenentwürfe zu einer tristen Lebenspraxis haben, lebenspraktisch verwirklichen zu wollen. Gemäß dieser Widersprüchlichkeit hat sich seither "mit der Kulturindustrie die falsche Aufhebung der Distanz zwischen Kunst und Leben" (ebd.) ausgebildet. Darin hat nicht die Kunst die Lebenspraxis nach ihren Maßstäben heilsam umgewandelt, sondern es hat sich umgekehrt der Markt die Kunst einverleibt, sie nach seinen Maßstäben in Kulturindustrie verwandelt und dadurch ihres kritischen Potentials beraubt. Bürger (2001, 123) fasst dies noch einmal zusammen und weist zugleich auf eine weitere Konsequenz hin:

Die historischen Avantgarden haben die Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis gefordert in der Hoffnung, dadurch das Leben der Menschen radikal verändern zu können. Heute erleben wir in der universalen Ästhetisierung des Alltags die falsche Realisierung dieses Programms. Falsch darf sie nicht zuletzt deshalb heißen, weil die Ästhetisierung ein Mehr an Freiheit nur vortäuscht, in Wahrheit jedoch die Abhängigkeit aller von der Welt der Waren und des Konsums verstärkt. Angesichts dessen, was dadurch den Individuen angetan wird, auch wenn sie es selbst oft nicht ermessen können, mag eine andere Folge der Ästhetisierung des Alltags

beinahe harmlos erscheinen, obwohl sie es nicht ist. Ich meine die Erschwerung ästhetischer Erfahrung, die diesen Namen verdient. Wo die Differenz zur Alltagswirklichkeit eingezogen ist, wo das gesamte gesellschaftliche Leben ästhetisiert ist, wird es immer schwieriger, wenn nicht gar unmöglich, noch ästhetische Erfahrungen zu machen, und dies, obwohl immer mehr Kunstwerke produziert und rezipiert werden. [...] Das Ende der Kunst ereignete sich als Veralltäglichen des Ästhetischen, das damit seine Differenzqualität verlöre.

Die falsche Aufhebung der Differenz von Kunst und Leben bringt also mit sich, dass Kunst nun nicht mehr imstande ist, einer tristen Lebenspraxis utopische Fluchtpunkte entgegenzuhalten, die den Individuen Handlungsräume erschließen könnten.

Wenn wir vom Ende der Kunst durch die totale Ästhetisierung des Alltags sprechen, so bedeutet diese Rede nicht nur, daß eine gesellschaftliche Institution verschwindet, sie bedeutet zugleich, daß in der bürgerlichen Gesellschaft das Subjekt als einzelnes keine Perspektive selbständigen Handelns mehr hat, nicht einmal mehr im Reich des schönen Scheins und des erhabenen Schreckens. (ebd., 134)

Bürger stellt diese Überlegungen an den Beginn eines Aufsatzes über den Maler Jean Miro, in dessen Spätwerk, Bilder, die oft nur aus wenigen Strichen bestehen, er den Akt einer Weigerung liest, ein der ästhetischen Warenwelt abgetroztetes Refugium. An dieser Stelle soll jedoch Bürger nicht weiter gefolgt und statt Miro David Lynch, wenn vorläufig auch nur in Form einer knappen Andeutung, ins Spiel gebracht werden, der gerade die Ästhetisierung als *Horror der Ästhetisierung* künstlerisch verarbeitet. Das Gespenstische einer "Erfahrung aus zweiter Hand" bildet das Spannungszentrum seiner Filme.

2.3. Kommerziell bedingte Sonderstellung des Films in der Postmoderne

Wichtig ist hierbei, dass dem *Massenmedium* Film von vornherein eine Sonderstellung zukommt, um gerade diese Spannung auszutragen. Anders als etwa im Jazz oder in der Literatur hat die Höhe des Produktionsbudgets im Film unmittelbaren, das Werk qualitativ mitbestimmenden Einfluss (während die Qualität der Intonation eines Saxofonsolos oder eines schriftstellerischen Werks nicht unmittelbar vom Geldmangel betroffen ist, ist jeder Low-Budget oder gar No-Budget-Film als solcher kenntlich). Die aufwendige Produktion eines Films muss sich durch die zu erwartenden Einspielergebnisse rechtfertigen. (Eine Verstricktheit, aus der sich *found footage*-Filme, die auf bereits vorhandenes Material zurückgreifen, zu lösen versuchen.) Kurz, Film ist in vergleichsweise anderem Ausmaß ein Faktor der Popkultur als andere Kunstsparten.

Diese banale Feststellung wird relevant hinsichtlich der Bedeutungsverschiebung, wenn, anstatt von "postmoderner Literatur" oder "postmodernem Jazz", vom "postmodernen Film" die Rede ist. Denn diese allgemeine Kennzeichnung als "postmodern" kann zum Anlass für Verwirrungen

werden. Bei dem folgenden Zitat handelt es sich um eine Charakterisierung des postmodernen Jazz:

Postmoderner Jazz sagt nicht weder-noch. Postmoderner Jazz meint: sowohl-als auch. Die Freiheit des Jazz der achtziger Jahre ist die Freiheit der Wahl. Es ist, wie der Pianist Anthony Davis gesagt hat, die Möglichkeit, 'sich ungehindert zu fühlen, von jedem nur erdenklichen Einfluss etwas mitzunehmen'. Wirklich frei, das empfanden Anfang der achtziger Jahre immer mehr Musiker, ist nur derjenige, der über alles, was sich ihm bietet, ungebunden verfügen und entscheiden kann: über freies Metrum ebenso wie über das Spiel mit Beat, über offene Form ebenso wie über die 32-taktige Standardform, über Freitonalität ebenso wie über Schönklang und Dur/Molldreiklänge, über Free Jazz ebenso wie über Weltmusik, Bebob, Minimal Musik, Rock, New Orleans Jazz, Trash Rock, Tango, Hip-Hop... Die Botschaft des Jazz der achtziger Jahre heißt: 'Anything goes', alles ist möglich. (Berendt/Huesmann 2001, 73)

Im Bereich des postmodernen *Films* hingegen (folgt man der Einschätzung bei Bühler 2002 und Felix 2002) finden sich faktisch keine Beispiele dafür, dass sich da ein/e AutorenfilmerIn aus dem Arsenal der im Laufe von hundert Jahren angehäuften Filmgeschichte frei bedient und Elemente des Stummfilms, die Schattenspiele des deutschen Expressionismus etwa, mit Bollywoodfeeling durchsetzt, dabei Anklänge an den italienischen Neorealismus macht und die epische Weite des amerikanischen Western durch die beklemmende Enge eines Robert Bresson-Feelings konterkariert. Postmodernes Kino ist in der Darstellung der meisten KritikerInnen vielmehr eines, das auf sich selbst als Faktor der Massenkultur reflektiert. Gegenüber postmodernem Jazz oder postmoderner Literatur, die im Sinne eines "Anything goes" vergangene Ausdrucksformen und Stile zitierend aufgreifen, zitiert der postmoderne Film "Versatzstücke der Massenkultur, des Films und der Fernsehserien, der Werbung und [des] Video-Clips" (Felix 2002, 176).

Dem entsprechen zwei voneinander abweichende Bedeutungen des postmodernen Zitat-Begriffs. Einerseits besteht es im Aufgreifen vergangener Stilformen, andererseits ist es das nebulöse Gefühl einer allgemeinen "Zitathaftigkeit" im Sinne von Unwirklichkeit, Falschheit, Gemachtheit. In diese zweite Bedeutung, die Virtualisierung oder Ästhetisierung der Wirklichkeit durch kommerzielle Massenmedien wie Film und Fernsehen, ist der Film, gleich ob postmodern oder nicht, klarerweise in anderem Ausmaß verstrickt als die Vergleichsbeispiele Literatur und Jazz.

Das für postmoderne Kunst gelegentlich herangezogene Merkmal der "Doppelkodierung", womit eine Verschmelzung des Anspruchsvollen mit dem Unterhaltsamen gemeint ist, die es ermöglicht, zugleich "Intellektuelle" *und* bloße "KonsumentInnen" zu erreichen (wobei Letzteren die für die Intellektuellen mitgelieferte Ebene angeblich entgeht), schlägt also im Sonderfall des postmodernen *Films* meist sehr stark zugunsten des Unterhaltungs-Codes aus.

So wird mit dem Schlagwort "Postmodernes Kino" meist ein Pool von Filmen benannt, die zwar auf ökonomisch vielversprechende Weise unterhaltsam sind, und sich diesen Unterhaltungswert auch durchaus selbstbewusst eingestehen, nicht jedoch ohne denselben wiederum ironisch zu belächeln und dadurch auch für Intellektuelle konsumierbar zu machen. Diese Tendenz im Kino wird etwa vertreten durch Filmemacher wie Jean-Jaques Beinex, Luc Besson, Joel und Ethan Coen,

Jean-Pierre Jeunet oder Wes Anderson. Im Folgenden soll mitunter argumentiert werden, warum David Lynch *nicht* in diese Liste gehört, in die er häufig mitaufgenommen wird. Zuvor gilt es jedoch, einige Zusammenhänge im Umkreis der Begriffe Zitathaftigkeit, Schweben, Ästhetisierung, Unheimlichkeit, Derealisierung zu beleuchten.

2.4. Lynch und das Spektrum des postmodernen Zitat-Begriffs

Ein Beispiel postmodernen Kinos: 'Wild at Heart... Die Geschichte von Sailor und Lula' (1990) von David Lynch. (Bühler 2002, 261)

Und wenn ein wirklich origineller Künstler wie Lynch auftaucht, dann dauert's nicht lange, bis er anfängt, sich selbst zu zitieren, seine Werke postmodern zu verarbeiten. (Hoberman/Rosenbaum 1998, 296)

Der wuchernde Gebrauch von Zitaten aus dem filmgeschichtlichen Reservoir ist eines der Merkmale des postmodernen Films, der ständig auf den Film als Film verweist. *Blue Velvet*, *Wild at Heart* und *Twin Peaks* können so als Zeichen der Zeit verstanden werden. (Jerslev 1996, 38)

Die Zitate zeigen nicht nur, dass Lynch als typischer Vertreter der Postmoderne gehandelt wird, sondern weisen auch den "wuchernden Gebrauch von Zitaten" als Stilmerkmal postmodernen Kinos aus. Von daher liegt es also nahe, Lynchs Werk auf Zitate hin zu untersuchen. Doch fällt das Ergebnis einer solchen Suche eher dürftig aus. Natürlich gibt es in *Wild at Heart* einige explizite Elvis- und *Wizard of Oz*-Zitate. In *Blue Velvet* ist bereits der Filmtitel ein Songtitel aus den 50er Jahren. Damit ist aber die Liste der ausgewiesenen Zitate bereits zu Ende. Einige prägnante Motive, die Lynch vermutlich unbewusst aufgegriffen und weiterverarbeitet hat, lassen sich noch anfügen: Die von einem Hund erbeutete Hand des Wachorgans in *Wild at Heart* findet sich in ganz ähnlicher Form schon in Akira Kurosawas *Yojimbo* aus dem Jahr 1961. Die Vorlage zu dem bösen Seniorenpärchen aus *Mulholland Drive* könnte man in den teuflischen Nachbarn aus *Rosemary's Baby* sehen, die bei Lynch in der gleichen expressiven Kamerafahrt auf Naomi Watts einstürmen wie bei Roman Polanski auf Mia Farrow. Das Baby aus *Eraserhead* "dieses gurgelnde, glupschäugige Etwas scheint ein entfernter Verwandter des gehäuteten Kaninchens aus Roman Polanskis *Repulsion* zu sein" (Hoberman/Rosenbaum 1998, 200). Lynch greift immer wieder auf das Motiv der ominösen Zimmernummer zurück, das es in Horrorfilmen öfter gibt, z. B. in Kubricks *The Shining*. Oft sieht man bei Lynch übertrieben grinsende Gesichter, die auf unergründliche Weise auf einmal das Aussehen eines Totenschädels annehmen. Einen ähnlichen Effekt hat das Bild *Study for a Portrait* (1953) des für Lynch vorbildlichen Malers Francis Bacon.

Aber die für Lynch und das postmoderne Kino insgesamt charakteristische "Zitathaftigkeit" geht über das konkrete Zitat hinaus und bezeichnet eher eine Art von Stimmung. In *Love, Death, Elvis & Oz: The Making of 'Wild at Heart'* berichtet Laura Dern, wie Lynch bei den Dreharbeiten

popkulturelle Referenzen gewissermaßen so verwendet, als könnte man sie "aus der Farbtube quetschen": "The only words we ever used in his direction of us where things like cotton candy, Jupiter, lemonade, Marilyn Monroe, Elvis, more Elvis, more Marilyn, more sexy, more dumb..." Diese Mixtur aus popkulturellen Referenzen und sonstigen Eigenschaften macht den Eindruck einer bloß oberflächlich aufgetragenen, synthetischen Welt.

Von hier aus deuten sich zwei unterschiedliche Verwendungsweisen des Zitat-Begriffs an: einerseits das einzelne, konkrete Zitat, das im erkennbaren Bezug auf die Quelle überhaupt erst eines ist und andererseits der abgeleitete, postmoderne Begriff von "Zitathaftigkeit", der ein nebulöses Gefühl von Derealisierung beschreibt. Fasst man sie als die beiden äußeren Enden eines Spektrums des postmodernen Zitat-Begriffs, ergibt sich folgende Gliederung: Erstens *das Zitat als abgrenzbare Übernahme aus früheren Werken*, zweitens *das postmoderne Zitat als Rückgriff auf vergangene Ausdrucksformen* und drittens *die nebulöse Zitathaftigkeit*.

2.4.1. Zitat als abgrenzbare Übernahme aus früheren Werken

Spricht man von "Zitaten", denkt man vorerst an abgrenzbare Übernahmen aus früheren Werken, die sich also auch im Film in irgendeiner Form als solche ausweisen müssten. Filmische Quellenangaben sind zum Beispiel möglich, indem der Bezugsfilm direkt beim Namen genannt wird, wie bei Takashi Miikes Neo-Western *Sukiyaki Western Django* (2007), bei dem eine der Figuren einmal den Film *Yojimbo* (1961) von Akira Kurosawa erwähnt. Oder ein Bild kann so aufdringlich an ein anderes erinnern, dass in dieser Überdeutlichkeit eine Art von expliziter Bezugnahme erkennbar wird, wie bei Wim Wenders' *Paris, Texas* (1984), in dem einmal die berühmte Schlusseinstellung aus *The Searchers* (1956) nachkonstruiert wird. Oder jemand sieht sich im Film einen anderen Film an, z. B. läuft in Fassbinders *Die Dritte Generation* (1979) einmal eine Szene aus Robert Bressons *Der Teufel möglicherweise* (1977) im Fernsehen. Die Seltenheit derartiger konkret ausgewiesener Zitate bei Lynch legt es nun nahe, dass die KritikerInnen, die ihn dennoch mit solcher Einhelligkeit einem "postmodernen Kino des Zitats" zurechnen, ihrer Einschätzung einen anderen, weiter gefassten Zitat-Begriff zugrundelegen. Wie dieser aussehen könnte, lässt sich aus dem häufig herangezogenen Modell Umberto Ecos zur Beschreibung der "postmodernen Haltung" entnehmen.

2.4.2. Postmodernes Zitat als Rückgriff auf vergangene Ausdrucksformen

Umberto Eco (1984, 78) gibt in seiner *Nachschrift zum Namen der Rose* folgende historische Positionsbestimmung postmoderner Kunst: Der Zerstörungsprozess der Moderne gelangt letztendlich "zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand". Aus der daraus sich ergebenden Abwesenheit jeglicher künstlerischer Ausdrucksformen, ergibt sich die postmoderne Haltung als solche, die zitierend auf frühere zurückgreifen muss:

Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: 'Ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich'. (ebd., 78f)

Die Moderne ist demnach ein Abstraktions- als Zerstörungsprozess der Vergangenheit, vergangener Ausdrucksformen (und, was die Philosophie betrifft, metaphysischer Denksysteme). Da aber die Zerstörung dieser Vergangenheit zum Schweigen beispielsweise einer gänzlich schwarzen Leinwand führt, muss man infolge wieder auf die Vergangenheit zurückgreifen, muss sich aber dessen bewusst sein, dass es sich um einen Rückgriff handelt, diesen Rückgriff als solchen ausweisen. Der Postmoderne darf sich wieder einer schönen, blumigen Sprache bedienen, die als solche einer anderen Zeit angehört. Und weil er weiß, dass diese Ausdrucksweise gegenwärtig nicht authentisch ist, weil jede denkbare Form von "Authentizität" als betrügerischer Essenzialismus entlarvt werden kann, darf er sich dieser Ausdrucksweise nur unter dem gleichzeitigen Eingeständnis bedienen, dass es sich dabei um ein bloßes Zitat handelt. Aber deswegen hört er nicht auf zu fühlen oder authentisch zu sein. *Indem* er seine vergangene Ausdrucksweise als Zitat ausweist, ist er auf diesem Umweg wieder authentisch. Die vergangene Ausdrucksweise wird dadurch gewissermaßen aktualisiert. Er fühlt also *im* Zitieren und findet *gerade im* Zitieren den authentischen Ausdruck seiner Gefühle. Indem er sich ironisch von seiner eigenen Ausdrucksweise absetzt, überwindet er gerade die Ironie, die sich sonst hinterrücks durchsetzen würde. Die Ironie, die sich als solche ausweist, also die *eingestandene* Inauthentizität, ist die postmoderne Authentizität.

Postmoderne Kunstwerke greifen dementsprechend auf traditionelle Ausdrucksformen zurück, aber als Zitat, also ohne sich mit ihnen zu identifizieren. "Zitat" ist hier also nicht in dem Sinn von konkreten, abgrenzbaren Übernahmen aus früheren Werken zu verstehen, sondern im Sinn eines Rückgriffs auf frühere *Ausdrucksformen*. Das postmoderne Kunstwerk wäre demnach dadurch

bestimmt, dass es zwar wieder Inhalte hat, dabei aber immer das selbstreflexive Bewusstsein durchblicken lässt, dass die jeweilige Weise, wie es seine Inhalte zum Ausdruck bringt, nichts Zwingendes an sich hat. Es distanziert sich in ironischer Weise von seinen eigenen Ausdrucksweisen.

Eco weist darauf hin, dass es durchaus noch möglich ist, sich authentisch auszudrücken. Nämlich indem man zeigt, dass man es gerade nicht kann. "Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: 'Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November' ohne sich wie Snoopy zu fühlen?" (ebd., 27) Er setzt sogleich hinzu, wobei er wieder die postmoderne Haltung illustriert: "Was aber, wenn ich Snoopy das sagen ließe? Wenn also die Worte 'Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen...' jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte?" (ebd.).

Es bleibt jedoch fraglich, ob der explizite Hinweis auf die Nichtauthentizität einer Ausdrucksweise diese wirklich authentischer werden lässt. Es erscheint doch wiederum ironisch oder gar selbstwidersprüchlich, wenn ausgerechnet in der Ironie, die hier gerade die Nichtauthentizität expliziert, das Authentische liegen soll. Den Widerspruch, dass das Nichtauthentische das Authentische sein soll, löst Eco mittels eines Kunstgriffs zugunsten der Authentizität auf: Für den Mann in seinem Beispiel ist ja bereits vorausgesetzt, dass er authentisch liebt. Das bildungsbürgerliche Paar, das er vorstellt, bezieht sich auf einen gemeinsamen bildungsbürgerlichen Fundus an tradierten, vergangenen Ausdrucksweisen. So kann der Mann seiner Frau also sagen: "Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich". Der Mann kann seine Gefühle nicht unmittelbar zum Ausdruck bringen. Er muss sich auf einen Anderen berufen. Er selbst gibt zu verstehen, dass er bei dem Gesagten nicht zuhause ist. Man könnte sagen, dass dieses Paar in der Vergangenheit daheim ist. Indem es aber in der Vergangenheit daheim ist, hat es eben keine eigene (geistige) Heimat. Und indem der Mann sein Liebesgeständnis zitierend oder ironisierend ausspricht, vermeidet er doch eigentlich nur den Plagiatsvorwurf, den seine Frau gegen ihn erheben könnte. Die Spannung, dass er sich mit diesem Satz durchaus nicht identifizieren kann, bleibt dabei erhalten. Was der Mann durch das ironisierende Zitat also eigentlich expliziert, ist das Unzuhausse gegenüber dem Gesagten. Kurz, Ecos Behauptung, der Mann könne sich auf diesem Weg wirkungsvoll an den emotionalen Überschwang seiner Worte rückbinden, erscheint problematisch.

2.4.3. Nebulöse Zitathaftigkeit

Zitat- oder Anführungszeichen können auch gebraucht werden, um anzuzeigen, dass die Verwendung eines bestimmten Wortes nicht gerechtfertigt ist. Es kann etwa der Scharlatan, der sich als Arzt ausgibt, als "Arzt" unter Anführungszeichen beschrieben werden. Ein solcher "Arzt" ist nur *scheinbar* ein Arzt. Zu beachten ist, dass dadurch implizit mitausgedrückt wird, dass der "Arzt" *kein wirklicher Arzt* ist, also zugleich *das Echte* gegen das bloß Scheinhafte in Schutz genommen wird. So gebrauchte Anführungszeichen deuten an, dass das unter ihnen Befasste *bloß vorgibt, echt zu sein*.

Spricht man nun von einem postmodernen Erfahrungsmodus, der durch einen Mangel an Authentizität gekennzeichnet ist (der um sich greifenden Als-ob-Erfahrung des Fernsehens etc.), lässt sich diese zugleich als eine charakterisieren, in der sich die Welt anfühlt, als stünde sie insgesamt unter Anführungszeichen. In der ganzheitlich gemeinten Rede von der "Ästhetisierung des Alltags" wird dementsprechend eine wirkliche Wirklichkeit *ohne Anführungszeichen* gegen eine sie verdeckende "Wirklichkeit" *mit Anführungszeichen*, die sich also bloß als solche ausgibt, in Schutz genommen. Wie sich dies mit postmoderner Philosophie verträgt, die eine solche nicht unter relativierenden Anführungszeichen stehende, zugrundeliegende Wirklichkeit gerade nicht gelten lässt, soll im folgenden Unterkapitel andeutungsweise diskutiert werden.

Auch das Zitieren von ZeugInnen in den Gerichtssaal kann als Erklärungsmodell für das mit dem Schlagwort von der "Diktatur der Medien" Gemeinte herangezogen werden. "Zitathaftigkeit" wäre dabei vergleichbar mit der Innenperspektive eines Gerichtssaals, in den zwar andauernd ZeugInnen hineinzitiert werden, der aber selbst nie der Ort des Geschehens ist: Der/die herbeizitierte Zeuge/Zeugin soll zwar als Augenzeuge/zeugin Authentizität gewährleisten, kann aber doch nur einen Bericht *vom* Geschehen ablegen, die selbstgemachte Erfahrung desselben für das Auditorium nicht ersetzen. Das Authentizität gewährleistende Zitat des/der Zeugen/Zeugin verwandelt Erfahrung in Information, stellt eine Vermittlungsebene zwischen das Auditorium und das Ereignis als unmittelbare Erfahrung. Ein Begriff von postmoderner Zitathaftigkeit lässt sich von diesem Modell her ableiten, wenn in dem/der gerichtlichen "Zeugen/Zeugin" die multiplen Formen massenmedialer Berichterstattung gesehen werden. Es kann der Punkt eintreten, an dem der Fernsehapparat als solcher in Vergessenheit gerät und der beim Fernsehen unmittelbar erlebte, *ausgedünnte* Erfahrungsmodus ästhetischer Distanz, emotionaler und interaktionaler Unbeteiligtheit, für das Subjekt zum primären, also auch zum Maßstab nicht-medialer Erfahrung, wird. Der/die durch "Fernsehstücke" geschulte BetrachterIn sieht nun auch die reale Welt wie ein Fernsehstück. In Günther Anders' Formulierung:

Wir werden der Fähigkeit beraubt, Realität und Schein zu unterscheiden. -Wenn, wie es sowohl in Rundfunk - wie in Fernsehstücken zumeist geschieht, Schein realistisch präsentiert wird, dann nimmt umgekehrt die (als Sendung nicht anders klingende und nicht anders aussehende) Realität das Aussehen von Schein, das einer bloßen *Darbietung* an; wenn die 'Bretter' (die angeblich die Welt bedeuten) wie die Welt selbst aussehen, dann verwandelt sich die Welt auch in 'Bretter', also in ein bloßes *spectaculum*, das nicht so ernst genommen zu werden braucht. Insofern ist die ganze *Bebilderung unseres Lebens eine Technik des Illusionismus*, weil sie uns die Illusion gibt und geben soll, wir sähen die Wirklichkeit. (zit. in Helmes/Köster 2002, 294)

Zitathaftigkeit ist in dieser Bedeutung nur noch dem Namen nach mit dem Zitat als abgrenzbarer Übernahme aus früheren Werken oder dem ironischen Rückgriff auf vergangene Ausdrucksformen verwandt. Zunächst bedeutet Zitathaftigkeit in diesem Sinn in etwa soviel wie Falschheit, Künstlichkeit, Gemachtheit, vorgegaukelte Wirklichkeit. Zitathaftigkeit ist dementsprechend keine künstlerische Vorgehensweise wie die Tätigkeit des Zitierens, sondern eher ein gegebenes Lebensgefühl, verbunden mit dem Versuch, dasselbe medientheoretisch zu deuten. Darüberhinaus ist diese Derealisierung jedoch nicht einseitig "außen" zu verorten, sondern zugleich Effekt einer *derealisierenden Wahrnehmungsweise*. Nun ist es offensichtlich, dass eine solche Wahrnehmungsweise nicht zuletzt vor dem Fernsehapparat eingeübt wird.

Exakt dies veranschaulicht der Film *Poltergeist* (1982), wenn er ein zehnjähriges Mädchen zeigt, das buchstäblich vom Fernsehapparat geschluckt wird: Die *Einswerdung* signalisiert, dass das Paradigma "Fernsehen" von ihr Besitz ergriffen hat, dass das Fernsehen keinen von ihrem sonstigen, eigentlichen Leben abgetrennten Bereich mehr bildet, sondern das Mädchen, es in ein fernsehmäßig *wahrnehmendes* Subjekt verwandelnd, in seinem ganzen Wesen erfasst. Auf den naheliegenden Einwand, man brauche ja nicht fernzusehen, antwortet ein anderer Film aus den 70er Jahren, der (allerdings ohne direkten Bezug auf *mediale* Gleichschaltung) die allmähliche Transformation der Gesellschaft in ein seelenloses Einerlei behandelt: *Die Körperfresser kommen*. Wer nicht müde wird, um im Schlaf in eine emotionslose Kopie seiner selbst verwandelt zu werden, wird von denen unerbittlich denunziert und gejagt, die ebendieser Verwandlung in seelenlose Wesen bereits zum Opfer gefallen sind. Dadurch wird es, so die These aller Verfilmungen der *Body Snatcher*-Thematik (als *Invasion of the Body Snatchers* unter der Regie von Don Siegel 1956, unter gleichnamigem Titel von Philip Kaufman 1978 und als *Body Snatchers* von Abel Ferrara 1993) zumindest nötig, sich zu verstellen. Für beide Filme gilt jedoch, anders als für Lynch, dass *gerade die Thematisierung* den Blick auf den unheimlichen *Wahrnehmungsmodus selbst* verstellt.

2.5. Ästhetisierung des Alltags und postmoderne Philosophie

Ästhetisierungsprozesse erfahren in der Medientheorie eine andere *Bewertung* als in der Philosophie. Der Verlust einer festen, eigentlichen Wirklichkeit stellt sich auf der einen Seite als das Horrorszenario des vom Fernsehapparat gefressenen Mädchens dar und bedeutet auf der anderen Seite die Überwindung totalitärer Wahrheitsregime. Der gespenstische Schwebezustand der Zitathaftigkeit ist bei Derrida als Iterabilität der Schlüssel zur Dekonstruktion. Einerseits geht es um die Mangel Erfahrung eines als ausgedünnt und hohl empfundenen Lebens, in dem zwar alles geht, aber nur scheinbar, andererseits um Aufdröselung und Verflüssigung festgefahrener Denkschemata.

In einigen Darstellungen werden trotzdem beide Ebenen einander versöhnlich angenähert. Wer es nämlich wagt, den ästhetisierten Alltag als ausgedünnte Scheinwirklichkeit zu kritisieren, hinter der es noch die wirkliche Wirklichkeit gibt, widerspricht einer zentralen These postmoderner Philosophie, derzufolge eben *alles* den Charakter von Gemachtheit trägt, und fällt damit in metaphysisches Denken zurück. (Auf die überaus komplexe Diskussion dieser Problematik im Feld der Medientheorie kann im Rahmen dieser Untersuchung nur knapp eingegangen werden. Vgl. in diesem Zusammenhang Tholen 2002, wo sich neben einer differenzierten Darstellung der Thematik auch weitere Lektürehinweise finden.) Im folgenden Zitat etwa ist das Verhältnis beider Ebenen als harmonischer Gleichklang dargestellt:

Ob Sie alte indische Weisheiten zum Ausgangspunkt nehmen oder die Weisheit von Jaques Lacan und Derrida, Sie werden mehr und mehr Hinweise auf die fabriizierte Natur der Realität finden. Sie können die Dekonstruktion beschwören, die Einbildungskraft, den sozialen Diskurs (Michel Foucault) oder Maya, das Reich der ewigen Illusionen, Sie werden finden, daß die Realität gemacht wird und nicht einfach gefunden. VR [Virtuelle Realität] ist eine Art Übung in angewandter Epistemologie. Epistemologie ist die Wissenschaft davon, wie wir Dinge wissen. Epistemologie wird mehr und mehr zur Wissenschaft davon, wie Medien die Realität der Dinge, die wir wissen, konstruieren. (De Kerckhove 1998, 193f)

Ähnlich bei Welsch (1993, 23), der das "Ästhetische" als eine "Schlüsselkategorie unserer Zeit" untersucht und Ästhetisierungsprozesse auf unterschiedlichen Ebenen verortet:

In der urbanen Umwelt meint Ästhetisierung das Vordringen des Schönen, Hübschen, Gestylten; in der Werbung und im Selbstverhalten meint sie das Vordringen von Inszenierung und Lifestyle; im Blick auf die technologische Bestimmung der objektiven Welt und die mediale Vermitteltheit der sozialen Welt hat 'ästhetisch' vor allem die Bedeutung der Virtualisierung; und die Ästhetisierung des Bewußtseins schließlich bedeutet: wir sehen keine ersten oder letzten Fundamente mehr, sondern Wirklichkeit nimmt für uns eine Verfassung an, wie wir sie bislang nur von der Kunst her kannten - eine Verfassung des Produziertseins, der Veränderbarkeit, der Unverbindlichkeit, des Schwebens, etc.

Im Verhältnis der "realen" Ästhetisierungsprozesse im Alltag einerseits, und der Tendenz zum Ästhetischen im Denken andererseits, führt Welsch nun gewissermaßen eine Art von Hierarchie ein. Die philosophische oder "epistemologische Ästhetisierung" ist laut Welsch "die fundamentalste

aller Ästhetisierungen [...], mit der wir es heute zu tun haben" (ebd., 44). Sie ist "sowohl als Folie und Motor wie als Rechtsbeistand" (ebd.) aller anderen Ästhetisierungsprozesse wirksam.

Ausgeklammert wird in solchen Darstellungen nun eben eine kritische Perspektive, die "Ästhetisierung" auch als Mangelerfahrung aufzufassen imstande ist. Um diese einzubeziehen, ohne in Widerspruch zu postmoderner Philosophie zu geraten, müssten *zwei unterschiedliche Weisen von Ästhetisierung* differenziert werden: eine gutzuheißende, postmoderner Philosophie entsprechende einerseits und eine "schlechte", die Mangelerfahrung bezeichnende andererseits. Ebendies tut Gianni Vattimo in seinem Aufsatz *Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung*, indem er einen bestimmten Bereich ausmacht, in dem eine ganz konkrete, uneigentliche Ausformung von "Ästhetisierung" stattfindet, die darum "schlecht" ist, weil darin das mit Ästhetisierung als Machbarkeit assoziierte Diktum "anything goes" gerade nicht zutrifft, die freie Entfaltung der gutzuheißenden Ästhetisierung gerade nicht stattfindet. Dieser Bereich einer *eingeschränkten Ästhetisierung*, wie sie sich in den *Massenmedien* abspielt, ist eingegrenzt durch die *realen* Forderungen des Marktes und eben darum eine bloß scheinbare:

Was ich zu argumentieren versuche, ist dies: Was uns an der verbreiteten Ästhetisierung negativ auffällt und das Verlangen nach einer 'Grenze der Wirklichkeitsauflösung' hervorruft, ist das Fehlen jeglicher Konfliktualität. Und dieses Fehlen hat eine Erklärung, die wir unter dem Schlagwort 'Forderungen des Marktes' zusammenfassen können. Es ist die Absicht, dem Markt zu dienen (dem wahren Markt im eigentlichen Sinne, aber auch beispielsweise dem politischen Konsens im Fall der Propaganda), welche es den Massenmedien verbietet, sich die ästhetische Erfahrung, wie sie sich tatsächlich in den Künsten unseres Jahrhunderts entwickelt hat, in ihrer gesamten Tragweite und mit ihrer gesamten Konfliktualität zu eigen zu machen. [...] Das Unbehagen, das wir im Angesicht der Bildwelt der Massenmedien haben, manifestiert darum wohl nicht ein Verlangen danach, Grenzen für die Wirklichkeitsauflösung zu finden, als vielmehr eine Verdrossenheit darüber, daß diese Auflösung sich nicht frei entfalten kann, da ihr noch realistische Grenzen wie der Markt und die 'Gesetze' der Ökonomie entgegenstehen. (Vattimo 1998, 22f)

2.6. Der Film im Kontext von Ästhetisierungsprozessen

Es stellt sich nun die Frage, wie die mediale Ästhetisierung des Alltags (ausgerechnet oder aber gerade) durch das bereits durch seine Produktionsbedingungen so stark in kommerzielle Interessen verstrickte Medium Film thematisiert oder künstlerisch verarbeitet werden kann. "Thematisierung" und "künstlerische Verarbeitung" sind dabei zwei Formen einer Bezugnahme, die nicht gleichwertig nebeneinanderstehen. Denn die bloße Thematisierung, so selbstreflexiv oder selbstkritisch sie auch sein mag, entwindet sich gerade durch die Thematisierung ihrer eigenen durchgängigen Mitbetroffenheit von dem durch sie Thematisierten. Cronenbergs *Videodrome*, ein Film, in dem James Woods ein Mischwesen aus Mensch und Videokassette spielt, entledigt sich gerade durch diese selbstreflexive Story der künstlerischen Herausforderung, Derealisierung als Erfahrungsapriori unmittelbar fühlbar zu machen. Ähnliches gilt für die intellektuell-

selbstreflexiven Konzept-Thriller Michael Haneke: *Bennys Video*, *Funny Games* und *Caché*.

Im Folgenden sollen zwei Modelle gegeneinander gehalten werden, die je unterschiedliche Bezugnahmen oder Positionierungen auf die Situation einer massenmedial ästhetisierten Lebenswelt erkennen lassen. Beide Modelle dienen zugleich zur Abgrenzung, um Lynchs Eigenartigkeit deutlicher hervortreten zu lassen.

2.6.1. Das ironische Verhältnis des postmodernen Films zum Mainstream

James Hoberman (JH) und Jonathan Rosenbaum (JR) sprechen in einem Dialog im Anhang ihres Buchs *Mitternachtsskino. Kultfilme der 60er und 70er Jahre* polemisch über Lynchs postmodernistische Weiterentwicklung nach *Eraserhead* (den sie allerdings noch für den "originellsten und kühnsten Film unter den Mitternachts-Blockbustern" [Hoberman/Rosenbaum 1998, 200] halten):

JR: Bei *Wild at Heart* nun scheint Ehrlichkeit nur noch in Zitatzeichen möglich zu sein. Die Elvis- und *Wizard of Oz*-Zitate sind bloß ein Ersatz für wahre Gefühle und Phantasie.

JH: Auch ein Weg, um sich im amerikanischen Mainstream durchzusetzen.

JR: Und es ist natürlich postmodern: alles in Zitatzeichen. (ebd., 296)

Kurz darauf zieht Hoberman eine Parallele zu Steven Spielberg: "Stuart Klavans brachte diese Parallele in *The Nation* ziemlich kraß auf den Punkt, als er *Wild at Heart* als ein 'genauso geist- und herzloses Spektakel wie *Raiders of the Lost Arc*' bezeichnete" (ebd.).

Der Vorwurf geht dahin, dass sich Lynch von einem so flachen Filmemacher wie Spielberg bloß durch die ironische Distanz der postmodernen Zitatzeichen-Ästhetik unterscheidet. Lynch und das postmoderne Kino wenden einen faulen Trick an: *Im Grunde* ist Lynch ebenso herzlos, marktorientiert, klischeehaft, unkünstlerisch wie Steven Spielberg. Der Unterschied besteht nur darin, dass Lynch, während er Klischees reproduziert, zugleich durch filmische Stilmittel zu verstehen gibt, dass er mit diesen Klischees nicht identifiziert ist. D.h., Spielberg und Lynch zeigen beide z.B. seichte Bilder einer glücklichen, amerikanischen Kleinstadtfamilie. Der Unterschied: Spielberg meint es ernst, Lynch meint es ironisch. Lynch wäre dann mit dem Klischee also zwar nicht identifiziert, aber doch völlig davon abhängig. Denn um die Klischees ironisch belächeln zu können, muss er sie zuerst reproduzieren. Er ist auf die Klischees angewiesen und bietet keine positive Alternative.

Jürgen Felix, Herausgeber des Readers *Die Postmoderne im Kino*, versucht in seinem "Ironie und Identifikation" betitelten Leitartikel einen differenzierteren Zugang, wobei eine pauschale Ablehnung des postmodernen Kinos vermieden werden soll. Er versucht die Gegenposition zum

bornierten Kulturpessimismus anderer KritikerInnen zu beziehen, die solche Spielarten des Films vorschnell und pauschal (in ähnlicher Weise wie Hoberman/Rosenbaum) abqualifizieren.

Wie sie verortet er den postmodernen Film zeitlich *nach* den 60er und 70er Jahren, also etwa seit den 80er Jahren (als Repräsentanten postmodernen Kinos führt Felix neben Jean-Jaques Beinex und Luc Besson auch David Lynch an). Die neoavantgardistische Utopie radikaler Gesellschaftsveränderung durch die Kunst ist verflogen, die "Dichotomie von kritisierte Gesellschaft auf der einen, protestierender Gegenkultur auf der anderen Seite" (Felix 2002, 156) obsolet geworden. Alle denkbaren Ausdrucksformen eines "Widerstands" können sofort von der Reklame aufgegriffen und für ihre Zwecke nutzbar gemacht werden:

Seitdem die Jugendlichen immer mehr zu einer finanzkräftigen Käuferschicht geworden sind (auch für die Film- und Freizeitindustrie), [...] wurde die Integration subkultureller Abweichungen forciert. [...] Jeans, abgetragene und geflickte, vormals Zeichen einer Konsumverweigerung, heute sogleich 'stone washed', mit dekorativen Flickern und/oder Löchern im Angebot, sind längst zum Symbol stilisiert und Teil der Mediengeschichte geworden, die ihre eigenen Legenden heraufbeschwört. Zynischer als mit dem Slogan 'What money can't buy' läßt sich kaum für Konsumartikel werben. Alternativentwürfe und Abgrenzungsstrategien funktionieren nicht nur als Verweigerungshaltungen. Für gestreßte Manager werden Meditationskurse (zur Leistungssteigerung) angeboten, der Ausstieg (zumindest auf Zeit) ist Lockmittel von Reiseunternehmen, die (freilich gezähmte) Punk-Frisur ist längst zum modischen Accessoire geworden. [...] Das kreative Potential der Subkulturen dient der nicht minder kreativen Werbeindustrie, die Protestformen beständig in Konsumartikel transformiert. [...] Wenn nicht nur die tradierten ästhetischen Ausdrucksformen verbraucht sind (wie die Avantgarde glaubte), sondern auch neue Ausdrucksformen permanent verbraucht werden (wie sich an der beständigen Transformation von 'Subkultur' in 'Mainstream' beobachten lässt), wo und wie will man dann noch einen Standpunkt der Opposition beziehen - wenn Widerstandspotentiale ständig entgleiten? (ebd., 158f.)

Auch und besonders filmische Ausdrucksformen sind dazu verdammt, vom Mainstream absorbiert, Futter im Getriebe der Kulturindustrie zu werden. Als Reaktion darauf deutet sich nun, so Felix, im postmodernen Film eine alternative Strategie an: Wenn es nichts gibt, das dem Mainstream positiv entgegenzuhalten wäre, ohne dass dieser es sogleich verschlingen und für sich vereinnahmen würde, muss der vielleicht paradoxe Balanceakt vollführt werden, *den Mainstream selbst* zum Zweck des Widerstands zu nutzen. In diesem Sinn lässt sich der postmoderne Film als ein verzweifelter oder sogar paradoxer Versuch verstehen, nach dem Scheitern der StudentInnenbewegung und der Kommerzialisierung alternativer Lebensentwürfe, doch noch irgendwie den eigentlich verschwundenen Standpunkt der Opposition zumindest anzupeilen.

Der so gefasste postmoderne Film ist charakterisiert durch ein aufgezwungenes Nahverhältnis zum Kommerz. Dementsprechend erschöpfen sich seine *Inhalte* in "Versatzstücken der Massenkultur, des Films und der Fernsehserien, der Werbung und Video-Clips" (ebd., 176). Der Widerstands-Aspekt soll sich dabei aus der ironisch-distanzierten *Haltung* ergeben, mit der diese Inhalte präsentiert werden. Felix unterscheidet drei Formen des "Spiels mit dem Zuschauer", deren gemeinsamer ironischer Grundzug sich schon den Titeln entnehmen lässt: "Ironisierendes Zitat" (ebd., 159ff.), "verkitschte Romantik" (ebd., 164ff.) und "suggestive Irritationen" (ebd., 169ff.).

Er zeigt etwa, dass es in *Subway* von Luc Besson keine ernstzunehmende Alternative ist, ob es nun ein Happyend gibt, oder nicht (ebd., 163f). Der Film spielt also mit der Erwartungshaltung des/der Rezipienten/Rezipientin, der/die, wenn er/sie einen Film sieht, der doch eigentlich *nur* Film ist, nicht so gespannt sein dürfte, ob die Geschichte nun gut oder schlecht ausgeht. Daneben führt Felix noch *Betty Blue* von Jean-Jaques Beinex und *Blue Velvet* von David Lynch als typische Beispiele des postmodernen Films an. Über *Betty Blue* schreibt er:

Wer kann die Tragik einer solchen Liebesgeschichte noch ernstnehmen, wer den südländischen Pizzeriabesitzer, der beim Tode seiner geliebten Mama von Weinkrämpfen überwältigt wird und dann am Totenbett eine schwarze Krawatte trägt, auf die dekorativ ein weißes Pin-up Girl aufgedruckt ist, wer die unbefriedigte Gattin eines Lebensmittelhändlers, die es mit dem Helden gleich im Laden zwischen den Orangen treiben will? Die Komik dieser und einer ganzen Reihe anderer Szenen basiert auf der Überzeichnung gängiger Filmklischees. (ebd., 167)

Mittels ironisierender Verfahren intendieren die Filme den "kathartischen Akt einer Befreiung von den seriellen Klischees der Kino-Tradition". Dabei bleibe nur die Frage, ob der/die RezipientIn "das Spiel mit Klischee und Zuschauererwartung durchschaut oder eben übersieht und das Triviale rein affirmativ genießt" (ebd., 176). Felix beruft sich dabei auf das weiter oben bereits diskutierte Modell Umberto Ecos zur Beschreibung einer postmodernen Haltung:

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: 'Ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich'. (zit. in Felix 2002, 175; Eco 1984, 78f)

Auf den ersten Blick lässt sich diese Überlegung als Gegenposition verstehen zur Kritik an einer Postmoderne, "in der Ehrlichkeit nur noch in Zitatzeichen möglich zu sein scheint" (Hoberman/Rosenbaum 1998, 296; vgl. oben), denn der Mann, den Eco imaginiert, hat ja durchaus die "wahren Gefühle", die etwa Hoberman/Rosenbaum der postmodernen Haltung insgesamt bestreiten wollen, und fragt sich nur, wie er sie sprachlich zum Ausdruck bringen soll. In der Übertragung von Ecos Modell auf die Kino-Konstellation liegt es nahe, in dem "Mann" den/die AutorIn/FilmmacherIn zu sehen, in dem, was er/sie sagt, das Werk und in der "Frau" den/die RezipientIn. Dabei handelt es sich einerseits um einen "Mann", der seine "Frau" *liebt* und andererseits um eine *kluge und sehr belesene* Frau. Die Situation spielt in einer "Zeit der verlorenen Unschuld". Die Erfahrung des zwanzigsten Jahrhunderts verunmöglicht es dem/der AutorIn, sich auf unschuldige Weise einer schönen, blumigen Sprache zu bedienen, ohne sich lächerlich zu machen.

Felix nimmt nun also die Konstellation von Eco auf: Der Mann steht vor dem Problem, dass den Worten, die ihm als Ausdrucksmittel seiner Gefühle zur Verfügung stehen, etwas altbekannt

Klischiertes anhaftet, da sie früher bereits von einem Anderen verwendet wurden. Er kann gar nicht anders, als abgestandene Klischees zu reproduzieren, da seine Frau ihm zu allem, was er zu sagen hat, die Quelle angeben kann. Entsprechend der Gegenüberstellung Mann/AutorIn/FilmmacherIn auf der einen Seite, Frau/RezipientIn auf der anderen, trifft nun Felix seine Unterscheidung einer "Intention der Filme" von einer "Rezeptionshaltung der Zuschauer" und urteilt: Während die Filme den "kathartischen Akt einer Befreiung von den seriellen Klischees der Kino-Tradition" intendieren, "bleibt es die Frage", ob der/die RezipientIn "das Spiel mit Klischee und Zuschauererwartung durchschaut oder eben übersieht und das Triviale rein affirmativ genießt" (Felix 2002, 176; siehe oben).

Die Filme selbst sind also authentisch, sie meinen es ehrlich und ihren Zitate liegt etwas "Echtes" zugrunde, wie dem Liala-Zitat des Mannes bei Eco, und zwar liegt dieses Echtes darin, dass sie den "kathartischen Akt einer Befreiung [der ZuschauerInnen] von den seriellen Klischees der Kino-Tradition" intendieren. Nur ist es die Frage, ob umgekehrt die ZuschauerInnen auch mit seiner klugen und sehr belesenen Frau mithalten können, ob sie also dieser wohlmeinenden pädagogischen Intention gewachsen sind, oder nur dumm hingaffen und beispielsweise einen Lynch-Film mit der gleichen affirmativen, passiven Haltung aufnehmen, wie einen Spielberg-Film. Die pädagogische Intention der Filme soll dabei zugleich das Angebot einer "authentischen Erfahrung" sein, Authentizität ist damit gleichgesetzt mit dem Durchschauen der seriellen Klischees, also mit einer Art Training zur Widerständigkeit gegen kulturindustrielle Manipulation.

Es ist zwar völlig aus der Luft gegriffen, aber angenommen, Felix hätte recht mit seiner Einschätzung der Intention der Filme und ihrer MacherInnen, diese wären mehr an einer Erziehung des Publikums zur Mündigkeit interessiert als an Verkaufszahlen: Im besten Fall könnte sich in diesem optimistischen Szenario eine Kultur derer bestärkt fühlen, die sich "nicht für dumm verkaufen lassen", die im selbstironisch-postmodernen Film pädagogische Anregungen und Leitbilder dieser ihrer negativ-abhängigen Haltung sehen. Die Filme selbst spiegeln diese Haltung: Ihre Inhalte erschöpfen sich in "Versatzstücken der Massenkultur, des Films und der Fernsehserien, der Werbung und Video-Clips" (ebd., 176), zu denen sie sich mittels Überstilisierung in die erhabene lächelnde Position ironischer Distanz begeben.

Felix' Versuch, den postmodernen Film unter Berücksichtigung eines so verzwickten Kontexts positiv zu bewerten, stützt sich auf dessen ironische Haltung. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob sich diese tatsächlich als eine tragfähige Basis für Widerständigkeit erweist. Genau darin bestand bereits die Polemik der Kritiker James Hoberman und Jonathan Rosenbaum: Bei der ironischen Distanz, die der postmoderne Film zu seinen eigenen Inhalten und Ausdrucksweisen einnimmt, handelt es sich um einen heuchlerischen, negativ-abhängigen Pseudowiderstand.

Die Ästhetik der Werbung steht neben der Ästhetik des Video-Clips, daneben steht die Ästhetik

der Daily-Soap, daneben die des Film-Noir etc. Diese verschiedenen Ästhetiken werden versatzstückartig aufgegriffen, d.h. die darin verwendeten Stilmittel werden reproduziert. Künstlichkeit wird einerseits ausgestellt und als solche in den Blick gerückt, andererseits handelt es sich bei den zitierten Gattungen um visuell attraktive Ausdrucksformen (Werbung...), die von sich aus darauf ausgerichtet sind, die Zuschauenden in ihren Bann zu ziehen, um damit gerade ihre Unechtheit vergessen zu machen, bzw. die Spuren ihrer Gemachtheit zu verwischen.

Der selbstironisch-postmoderne Film erweist sich als Leitbild einer heuchlerischen Haltung, ähnlich der des/der Sozialwissenschaftlers/wissenschaftlerin, der/die täglich stundenlang Reality-Shows "studiert". Letztlich bemerkt auch Felix vorsichtig: "Vielleicht ist der zur Zeit konstatierbare Primat des Ästhetischen in Lebenswelt, Kunst und Theorie zugleich Anzeichen eines Entgleitens der Widerstandspotentiale, gibt es zum 'Leben aus zweiter Hand' derzeit (noch) keine paradigmatischen Alternativen" (ebd., 177).

Felix vermengt in seiner Darstellung die bei Eco angezeigte Konstellation, die den/die postmoderne/n AutorIn in seinem/ihrem Verhältnis zum ganzen Reichtum überlieferter literarischer Ausdrucksformen betrifft, mit der dem/der postmodernen FilmemacherIn gestellten Aufgabe, die Banalität des Mainstream-Kinos zu verwinden, diesem also weder in eine obsolet gewordene Gegenkultur auszuweichen, noch darin zu ertrinken. Würde postmodernes Kino darin bestehen, mit einer der Literatur vergleichbaren Flexibilität das Anspruchsvolle mit dem Unterhaltsamen zu verbinden, indem es etwa eine Einführung in die Denk- und Mentalitätsgeschichte des Hochmittelalters in eine spannende Kriminalgeschichte verpackt, wie es Eco in *Der Name der Rose* tut, wäre Felix' Anleihe bei Eco berechtigt. Die von Felix behandelten Filme erscheinen in seiner Darstellung jedoch durchwegs als solche, die bloß ihre eigene kommerzielle Konformität ironisch belächeln. Damit verschiebt sich der Stellenwert des ironisierenden Zitats. Weder nimmt Eco in seinem Roman eine ablehnende Haltung dem Mittelalter gegenüber ein, noch Luc Besson in *Subway* den Versatzstücken der Massenkultur gegenüber. Ecos ironisierender Rückbezug ist überhaupt nicht als Geste des Widerstands gemeint. Sein Postmoderne-Modell kann daher nicht als Modell herangezogen werden, um, angesichts ständig entgleitender Widerstandspotentiale, doch noch eine Art von Widerständigkeit in der Ironie zu finden.

Es erscheint mir nun unangebracht, David Lynch jener durch Regisseure wie Jean-Jaques Beinex, Luc Besson, Quentin Tarrantino, Joel und Ethan Coen, Jean-Pierre Jeunet oder Wes Anderson vertreten Tendenz des selbstironisch-postmodernen Kinos hinzuzurechnen. Die Gemeinsamkeit liegt darin, dass auch der Lynch-Film in einem angespannten Verhältnis zu sich selbst (als Faktor der Popkultur) steht. Der Unterschied besteht jedoch darin, *wie* sich dieses Selbstverhältnis jeweils gestaltet. Das durch ironische Überzeichnung gängiger Filmklischees vermittelte Selbstverhältnis lässt sich in etwa durch die Worte ausdrücken: "Nimm mich nicht ernst,

ich bin nur Film!" Lynch radikalisiert ebendieses Selbstverhältnis, das dort bloß in ironischem Optimismus besteht, indem er das *Nur* des "nur Film" nutzbar macht, um den Horror der Derealisierung zu kreieren. Der Lynch-Film ist der Film, der *als Film* zum *Horrorfilm* wird, der seinen Horror daraus bezieht, *Machwerk* zu sein. Der unbestimmte Charakter des Horrors bei Lynch ergibt sich daraus, dass der Film seine eigene "intradiegetische" Welt von der unbestimmten Meta-Ebene ihrer eigenen Gemachtheit her "entseelt". Lynchs Horror erscheint gerade deshalb als ein ernstzunehmender, weil er sich aus seinem Nur-Film-Charakter speist. Inwiefern dies nicht nur eine hochgestochene Umformulierung dessen ist, was ohnedies auch beim ironisierenden Verfahren zur Anwendung kommt, "gängige Filmklischees zu überzeichnen", soll sich später durch die Analyse erweisen.

Zieht man in Anlehnung an Thesen Adornos (vgl. etwa Adorno 2003c, 55: „Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas“) in Erwägung, dass die von Felix angedeutete Problematik eines Mainstream, der alternative Lebensentwürfe und Ausdrucksformen ständig in Waren verwandelt, nur die Oberfläche eines Vorgangs erfasst, der in seinen Tiefenschichten ein *bereits in seiner Wahrnehmungsweise beschädigtes Subjekt* produziert, dann besteht die Aufgabe der Kunst darin, die spezifische Form dieses verwundeten Wahrnehmungsaprioris objektivierend zum Ausdruck zu bringen. Die Differenz als künstlerische Überlegenheit zwischen Lynch und einem/r beliebigen RegisseurIn jener von Felix dargestellten Tendenz im Kino bestünde dann darin, dass diese nur die Oberfläche jenes Vorgangs berühren, Lynch hingegen die Tiefenschicht.

2.6.2. Filmische Selbstreflexion als Konzept: Haneke und Lynch im Vergleich

Slavoj Žižek (2001, 281) zitiert den Begleittext eines Ausstellungskatalogs, der anschaulich die Ratlosigkeit des *Eraserhead*-Publikums wiedergibt:

Damals hieß es, daß das Unterbewußtsein der Betrachter durch einen Ultraniedrigfrequenzton im Soundtrack des Films beeinflußt wurde. Die Leute sagten, daß dieses Geräusch, obwohl es unhörbar sei, ein Gefühl des Unwohlseins, ja Ekels verursache. Das war vor über zehn Jahren, und der Name des Filmes lautete *Eraserhead*. Aus heutiger Sicht könnte man sagen, daß David Lynchs erster Spielfilm eine derart intensive audio-visuelle Erfahrung war, daß die Menschen Erklärungen erfinden mußten ... bis hin zu der Behauptung, sie hörten unhörbare Geräusche.

Die Analyse soll zeigen, dass der *unbestimmte* Horror des Lynch-Films darin besteht, seine eigene *Gemachtheit* subtil ins Spiel zu bringen. Dabei kommt der Einwand auf, dass das Ausstellen der eigenen Gemachtheit durch den Film nicht nur nichts mit Lynch zu tun hat, sondern ganz generell keine subtilen Horror-Effekte, sondern Verfremdungseffekte mit sich bringt. Der illusionsbrechende *jump cut* bei Godard ist ein bekanntes Beispiel. In besonderem Maß baut auch Michael Haneke

derartige selbstreflexive Verfremdungseffekte in seine Filme ein. Michael Haneke kann, neben dem von Jürgen Felix dargestellten, ironisierten Selbstbezug, stellvertretend für eine zweite - diesmal explizit gesellschaftskritische - Form filmischer Bezugnahme auf mediale Ästhetisierungsprozesse herangezogen werden. Über Verfremdungseffekte stellt der Film bei Haneke seine eigene Gemachtheit als solche heraus und kann dadurch mit sich selbst in einen kritischen Dialog treten, den eigenen Gemachtheitscharakter explizit thematisieren. Bei Lynch findet ein solches explizites Vor-Augen-rücken des eigenen Gemachtheitscharakters des Films nicht statt, Gemachtheit wird stattdessen als Mittel zur Erzeugung von Derealisierungseffekten ins Spiel gebracht.

Michael Haneke (zit. in Schönhart 2005, 149) bemüht sich in seinen Filmen,

das Vertrauen des Zuschauers in die Wahrheit von Bildern zu unterminieren. Wir sind dauernd von Bildern umgeben, die uns vorgaukeln, Wirklichkeit abzubilden. In Wahrheit sehen wir aber nur Bildhüllen, die mit einer Wirklichkeit überhaupt nichts zu tun haben. Denn die Wirklichkeit wird nur dann empfunden, wenn sie mit Erfahrung verbunden ist. Die haben wir nicht, aber wir bilden uns ein, alles über die Welt zu wissen. In Wahrheit wissen wir weniger als in der Zeit vor der Diktatur der Medien, weil man da zumindest nicht geglaubt hat, irgendetwas zu wissen. Deswegen ist das ein permanentes Thema in meinen Filmen. Auch glaube ich, dass so eine selbstreflexive Ebene in einen Film, der Film als Kunstform ansehen will, unabdingbar hineingehört.

Es gilt zu zeigen, inwiefern sich Hanekes filmische *Selbstreflexion*, der intellektuelle Zugang, der sich schon in diesem Wort andeutet, von Lynchs Zugang unterscheidet. Beide Regisseure fassen Film als eine Serie von "Bildhüllen [auf], die mit einer Wirklichkeit überhaupt nichts zu tun haben". Haneke allerdings reflektiert darauf, während Lynch Horror daraus bezieht. Haneke nimmt auf die Verstricktheit des Films in mediale Ästhetisierungsprozesse bewusst Bezug, während Lynch, indem er sich derartiger bewusster Bezugnahmen enthält, stattdessen in die damit verbundene Erfahrungsdimension unmittelbar einsteigt. Die Gemachtheit des Films ins Spiel zu bringen, muss nicht unbedingt Verfremdungseffekte, sondern kann auch Horror-Effekte mit sich bringen. Durch Verfremdungseffekte bremst der Film seine Attraktivität, sein Identifikationspotential, dem/der RezipientenIn wird vor Augen geführt, dass seine/ihre aktuell gemachte Erfahrung das Rezipieren eines Films ist, dass er/sie draußen ist und nicht drinnen. Wie Lynch die Gemachtheit als Horror-Effekt ins Spiel bringt, wird im folgenden Kapitel erörtert.

Vor allem zwei Filme aus Hanekes Werk lassen sich als explizite Reflexionen auf die hier behandelte Thematik auffassen: *Bennys Video* (1992) und *Funny Games* (1997). *Caché* (2005) bietet sich für einen Vergleich der Herangehensweise beider Regisseure an, da dieser Film ein explizites Lynch-Zitat enthält.

Bennys Video (1992)

Für Benny aus *Bennys Video* bedeutet die Ermordung eines realen Menschen eine ebensolche Nebensächlichkeit wie die Ermordung einer Figur innerhalb eines Computerspiels. Bennys Welt besteht aus verschiedenen Bildschirmen und einer kommunikationslosen Welt außerhalb der Bildschirme. Hin und wieder vermischen sich beide Ebenen: Bennys Welt der Bildschirme wird in einer Benny-Subjektiven zur Perspektive des Films. Vor dem Fernseher sitzend und sehend, was Benny sieht, nimmt der/die RezipientIn Bennys Perspektive unmittelbar ein. Schließlich geht es Haneke aber darum, zu zeigen, wie für Benny beide Ebenen zu verschwimmen beginnen: die Welt der Bildschirme und die Welt außerhalb der Bildschirme. Kalte Kommunikationslosigkeit prägt diese wie jene gleichermaßen. Was sich auf dem Bildschirm abspielt ist durch ein Nur gekennzeichnet, es ist nur Film. Was sich aber außerhalb der Bildschirme abspielt ist ebenfalls durch ein Nur gekennzeichnet usw.

Funny Games (1997)

Ähnlich verhält es sich mit den beiden in Weiß gekleideten, jugendlichen Psychopathen aus *Funny Games*: Die Familie, die in diesem Film auf spielerische Art nach und nach ermordet wird, ist in der Perzeption der beiden Jugendlichen nicht echt, sie erhält den Status einer Familie aus einem Computerspiel oder Film. Sie liegen aber insofern richtig, als ja *Funny Games* tatsächlich ein Film ist, dessen einziger Reiz darin besteht, zuzusehen, wie eine Kleinfamilie gequält und ermordet wird. Hin und wieder wenden sich die beiden "Psychopaten" direkt ans Publikum und erklären ihre weitere Vorgehensweise. Die psychopatische Perspektive wird damit kurzgeschlossen mit der Perspektive der ZuschauerInnen, die bloß darin besteht, aus gemüthlicher Distanz dieser Familienausrottung beizuwohnen. Diese selbstreflexive Ebene wird überdeutlich, als einmal einer der beiden Jugendlichen gar den Film (*in dem er doch eigentlich ist*) mittels einer Fernbedienung innerhalb des Films zurückspult. Diese Störung durch eine Vermischung der Meta-Ebene mit der diegetischen, die zum Nachdenken anregen soll, bedeutet aber nicht, dass Haneke uns in den Wahrnehmungsmodus der beiden Jugendlichen unmittelbar einsteigen lässt, sondern *weist* vielmehr bloß auf deren Wahrnehmungsmodus *hin*. Irritierend wird die Erfahrung dieses Films, indem der/die ZuschauerIn, der/die sich in gemüthlicher Distanz einen spannenden Thriller ansehen will, der *nur* Film ist, in seiner/ihrer gemüthlichen Distanziertheit dadurch gestört wird, dass es in dem Film um Figuren geht, für die gerade diese Unterscheidung zwischen Realität und Nur-Film flach fällt.

In Hanekes *Caché* findet sich ein recht explizites Zitat aus Lynchs *Lost Highway*. An der Art und Weise, wie Haneke dieses Zitat in sein filmisches Konzept integriert, lässt sich die Differenz in der Herangehensweise beider Regisseure pointiert darstellen. Haneke lässt seinen Film damit beginnen, dem von Daniel Auteuil und Juliette Binoche gespielten Ehepaar Laurent (dass der Gangsterboss aus *Lost Highway* ebenfalls Laurent heißt, könnte als Quellenangabe gewertet werden) Videokassetten zukommen zu lassen, die eine Außenansicht ihres Hauses zeigen. Die entsprechende Szene bei Lynch findet sich im ersten Drittel von *Lost Highway*. Aber im Gegensatz zu den Videokassetten, die das Ehepaar Arquette/Pullman bei Lynch findet, haben die, die Binoche/Auteuil finden, Symbolcharakter. Auch bei Haneke ist das Auftauchen der Videokassetten vorerst mysteriös. Aber dieses Mysteriöse wird späterhin auf seine Ursachen zurückgeführt und somit aufgelöst werden. Im weiteren Verlauf des Films stellt sich heraus, dass die von Daniel Auteuil gespielte Hauptfigur von schwerer Schuld geplagt wird. Insofern wird die Szene bei Haneke zu einem Musterbeispiel des psychoanalytischen Verdrängungsmechanismus. Die Schuld, der ins Auge zu sehen zu schwer ist, dringt in veränderter Gestalt ins Bewusstsein, nämlich in Form rätselhafter Videokassetten: Die Videobänder, die Auteuil scheinbar vor seiner Haustür findet, kommen in Wahrheit aus ihm selbst.

Zugleich ist die Figur nicht nur als Individuum gemeint, das in seiner Kindheit seinen algerischen Adoptivbruder aus dem Haus geekelt hat, sondern steht gewissermaßen für die französische Gesellschaft insgesamt, die es verabsäumt hat, das Polizeimassaker an algerischen Einwanderern von 1961 aufzuarbeiten (eine eingehende Analyse des Films findet sich bei Schönhart 2005, 145ff.). Um die politische Message zu transportieren, muss Haneke einen symbolträchtigen Modellfall konstruieren. Das Auftauchen der Videokassetten hat eine bestimmte Funktion, es ist ihm ein bestimmter Stellenwert zugeordnet. Wie das "wiederkehrende Verdrängte" der Psychoanalyse, bleiben die Videokassetten nur so lange unheimlich, bis sie auf ihre realen Ursachen zurückgeführt und damit als heimlich heimisch entlarvt sind.

Die bei Lynch abgeborgte, verstörende Idee setzt Haneke gewissermaßen zur Illustration eines exakt ausgedachten, intellektuellen Konzepts ein. Hierin nimmt der Haneke-Film die Haltung souveräner Distanz ein und schnürt sich damit insofern gegen die Möglichkeit der künstlerischen Radikalität eines Lynch ab, als bei Hanekes Konzeptfilmen immer die Frage offen bleibt, warum er seine Reflexionen überhaupt filmisch gestaltet, anstatt sie, was hierbei direkter wäre, schriftlich zu formulieren. Die selbstreflexive Ebene lässt sich als intellektuelles Konzept aus dem Film herausdestillieren. Seine genuin künstlerischen "Schock"-Aspekte gewinnt ein Film wie *Funny Games* aus einer ganz konventionellen Spannungsdramaturgie. Die eingezogene, selbstreflexive

Ebene steht dabei mit dem "Schock" in keinem inneren Zusammenhang, sondern bleibt diesem äußerlich. Haneke's Filme, die einen thesenhaften Gehalt bloß *mitliefern*, fallen also wiederum derselben Kritik wie die Filme jener zuvor besprochenen Tendenz des postmodernen Kinos anheim, Widerständigkeit zum Mainstream vorzugeben, wo in Wahrheit ein Verhältnis negativer Abhängigkeit besteht. Hier lässt sich die Differenz zu Lynch markieren, bei dem der "Schock"-Aspekt insofern innerlich mit der hier verhandelten Thematik zusammenhängt als sich bei ihm der Horror als weitgehend *unbestimmter* einstellt, der sich unmittelbar aus dem *Nur-Film*-Charakter der Filme ergibt.

3. Das Unheimliche (Freud) und die Unheimlichkeit (Heidegger)

3.1. Freuds Begriff des Unheimlichen und Žižeks *Lost Highway*-Essay

Bei Lynch finden zahlreiche Momente und Situationen, die für Freud ein Unheimlichkeitsgefühl auslösen können, eine ästhetische wie dramaturgische Umsetzung. (Wittmann 2006, 374)

In Freud's words: 'The uncanny is uncanny because it is secretly all too familiar, which is why it is "repressed".' This is the essence of Lynch's cinema. (Lynch/Rodley 2005, x)

Wir erleben, was Freud 'Das Unheimliche' nennt. (Jerslev 1996, 30)

3.1.1. Das Unheimliche bei Freud

Hinsichtlich der Forschungsliteratur fällt auf, dass, wenn es um das Unheimliche bei Lynch geht, nahezu jedes Mal auf Sigmund Freud rekurriert wird. Unheimlich erscheint uns nach Freud das, was verdrängt wurde und sich dann wieder meldet. Das Doppelte, das in der Unheimlichkeit liegt, die Spannung zwischen Vertrautheit und Befremdlichkeit, erklärt Freud (1970 [1919], 263) damit, dass es sich beim Unheimlichen um etwas "wiederkehrendes Verdrängtes" handelt. Etwas im Grunde Heimisches, "dem Seelenleben von alters her Vertrautes" (ebd., 264), das verdrängt wurde, erscheint, wenn es wieder an die Oberfläche tritt, *unheimlich*, wie aus dieser (überaus sexistischen) Stelle hervorgeht:

Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gehaust hat. [...] Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe '*un*' an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung. (ebd., 267)

Im Grunde ist das Unheimliche immer schon heimisch. Die Vorsilbe "un" ist, als Marke der Verdrängung, bloß ein psychischer Effekt, der sich aus Sicht der Psychoanalyse als leerer Trug erweist. Altväterlich weist Freud gleich zu Beginn seiner Studie darauf hin, selbst freilich schon lange nichts mehr "erlebt oder kennengelernt" zu haben, das ihm "den Eindruck des Unheimlichen gemacht hätte" (ebd., 244). Der Psychoanalytiker selbst bleibt vom Eindruck des Unheimlichen unbetroffen. Gefühle von Unheimlichkeit erweisen sich durch ihre psychoanalytische Rückführung als nicht notwendig, denn bei genauerem Hinsehen zeigt sich das, was ein Gefühl des Unheimlichen ausgelöst hat, als nicht länger unheimlich.

3.1.2. Žižeks *Lost Highway*-Essay

Als Beispiel für eine psychoanalytische (mehr auf Lacan als auf Freud bezogene) Lynch-Interpretation stelle ich kurz den *Lost Highway*-Aufsatz von Slavoj Žižek (2001) vor. Es handelt sich um eine wildwuchernde Ansammlung von Gedankenketten, die an Verwirrungspotenzial dem behandelten Gegenstand um nichts nachsteht. *Einer* dieser Gedankenketten lässt sich als genaue Illustration des freudschen Unheimlichen lesen:

Der Protagonist des Films hört anfangs durch die Gegensprechanlage den rätselhaften Satz: "Dick Laurent is dead". Beim Blick aus dem Fenster ist niemand zu sehen. Zum Schluss des Films erweist er selbst sich als der, der am anderen Ende der Leitung diesen Satz ausgesprochen hat. "Und haben wir es hier nicht auch", meint nun Žižek (2001, 267f),

mit einer ähnlichen Situation wie in der Psychoanalyse zu tun: Am Anfang wird der Patient durch irgendeine obskure, unentzifferbare, aber hartnäckig insistierende Botschaft heimgesucht - das Symptom -, das ihn sozusagen von außen bombardiert, und am Ende der Behandlung ist er in der Lage, diese Botschaft als seine eigene zu akzeptieren und in der ersten Person Singular zum Ausdruck zu bringen.

Geht der Patient dem unheimlichen Symptom auf den Grund, erweist es sich als der leere Widerschein von etwas, das ihm allzu nahe geht. Nun, indem er die Botschaft in der ersten Person Singular zum Ausdruck bringen kann, erkennt er, dass es garnicht unheimlich ist, was ihn da angeht, sondern heimlich heimisch.

Das Ausgangsproblem in Žižeks Analyse bildet die Darstellungsweise der femme fatale in den klassischen Noir-Gangsterfilmen der 40er und 50er Jahre. Mit Rekurs auf feministische Kritiken zeigt er, wie die femme fatale dort als inhärente Stütze des Patriarchats fungiert, wie sich dieses also gerade *an* der femme fatale konsolidiert. Im männlichen Phantasma einer sexuell aggressiven, gefährlichen und zugleich unwiderstehlichen Nachterscheinung präzisiert patriarchale Herrschaft den Feind, gegen den es alle Kräfte zu mobilisieren gilt, gegen den sich zugleich männliche Identität erst in ihren Grenzen bestimmen lässt. Die femme fatale wird als notwendiger Gegner vom Patriarchat selbst imaginiert, bloß um sogleich domestiziert oder vernichtet zu werden. In diesem Sinn werden die gefährlichen Frauen im klassischen Film-Noir gegen Ende meist erschossen oder unterdrückt.

Der Neo-Film-Noir der 90er Jahre antwortet auf diese ideologisch fragwürdige Konstellation des klassischen mit einer Scheinlösung, indem er die femme fatale in der Filmhandlung einfach als dämonische Siegerin hervorgehen lässt. Es ist also darin nichts Neues: Sie bleibt dieser Reibebaum patriarchalischer Herrschaft, aus dieser Funktion fällt sie nicht heraus, mit dem einzigen Unterschied, dass ihr nun in der Filmhandlung heuchlerisch der Sieg zuerkannt wird, etwa indem sie nun umgekehrt den Mann unterwirft oder umbringt. Wesentlich bleibt in beiden Fällen, dass die

femme fatale als *inhärente Überschreitung* fungiert, dass sich also eine bestimmte Herrschaftsform als geschlossene ganze behauptet, indem sie sich an einem von ihr selbst errichteten Scheingegner abarbeitet.

Von hier aus meint Žižek, dass beide Versionen in der ideologischen Falle stecken und kommt auf Lynch: "Wir vertreten die These, dass David Lynchs *Lost Highway*, ein Film, der offensichtlich als eine Art Meta-Kommentar zu dem Gegensatz zwischen klassischer und postmoderner *Noir-femme fatale* funktioniert, eine Art Ausweg aus dieser Falle bietet" (ebd., 258).

Lynch unterzieht den Film-Noir einer Psychoanalyse nach den Richtlinien von Jaques Lacan. Der Film-Noir steht für die Illusionen des Patienten vor der Analyse. Oberfläche und Verdrängtes sind in andauernder wechselseitiger Durchdringung und bilden so den falschen Eindruck in sich geschlossener, ganzheitlicher Wirklichkeit. Wie der/die PatientIn nach der Analyse, erkennt der Film-Noir in Lynchs Meta-Kommentar den fragmentarischen Charakter von Wirklichkeit. Der Aufdröselung des Subjekts des/der Patienten/Patientin entspricht die des "filmischen Subjekts". Der Ausweg besteht also darin, dass Lynch eine scheinbare Ganzheit in ihre Bestandteile aufgliedert.

Lost Highway besteht aus zwei Teilen: In der ersten Phase des Films geht es um Fred Madison (gespielt von Bill Pullman) und seine Frau Renée (gespielt von Patricia Arquette). Dann verwandelt sich Fred Madison recht unmotiviert in (den von Balthazar Getty gespielten) Pete Dayton und der Film schlägt eine völlig neue Richtung ein. Beide Teile stehen nicht im Sinne eines Handlungsverlaufs nebeneinander, sondern als unterschiedliche Bewusstseinsschichten. Im ersten Teil haben wir es mit der puren, abgetrockneten Oberflächenrealität zu tun, im zweiten Teil mit dem puren Saft, dem Verdrängten für sich genommen, dem "finsternen Universum verbotener masochistischer Lüste" (ebd., 278). Der erste Teil ist der pure Alltag, das reine Destillat dessen, was wir sonst "Realität" nennen, das jedoch paradoxerweise ohne den Saft der Phantasien eigentümlich aseptisch, ausgedörrt und gerade unreal erscheint. Der zweite Teil, also das inszenierte Phantasma ohne den "Realitätsabhub", erscheint dagegen umso realer, da es erst diese Dimension ist, die der "'entsublimierten', aseptischen Ödnis der täglichen Wirklichkeit" (ebd., 259) Leben einhaucht, ihr den illusionären Status "wirklicher Wirklichkeit" dadurch erst verschaffend.

Der erste Teil (die Realität ohne die Phantasie) ist 'ohne Tiefe', finster, fast surreal, merkwürdig abstrakt, farblos, rätselhaft wie ein Magritte-Bild, und die Schauspieler agieren darin wie in einem Stück von Beckett oder Ionesco als entfremdete Automaten; paradoxerweise empfinden wir in dem zweiten Teil, dem inszenierten Phantasma, einen wesentlich stärkeren und umfassenderen 'Wirklichkeitssinn', den Eindruck von Klängen und Gerüchen, von Menschen, die sich in der 'realen' Welt bewegen. (ebd., 273)

Durch die "unmittelbare Konfrontation der Realität des Begehrens mit der Phantasie *zerlegt* Lynch unseren gewöhnlichen, von der Phantasie aufrechterhaltenen 'Wirklichkeitssinn' in die reine aseptische Wirklichkeit einerseits und die Phantasie andererseits" (ebd., 272). Dass Lynch beide

Ebenen rein für sich zeigt, ruft nun laut Žižek den für Lynch so typischen Eindruck der "Entrealisierung" hervor:

Der Schlüssel zu dieser Wirkung der Entrealisierung besteht darin, daß Lynch die alltägliche, aseptische soziale Wirklichkeit und ihr phantasmatisches Supplement, das finstere Universum verbotener masochistischer Lüste, nebeneinanderstellt: Er kippt die Vertikale sozusagen in die Horizontale und präsentiert die beiden Dimensionen - die Wirklichkeit und ihr phantasmatisches Supplement, die Oberfläche und ihr 'Verdrängtes' - gewissermaßen auf derselben Oberfläche. (ebd., 278)

Was wir einerseits von der Herrschaftslogik phallozentrischen Denkens her, also entsprechend dem aufklärerischen Wahrheitskriterium der Rationalität zur "Realität" erklärt und gemacht haben, das wird uns als verdichtetes Extrat im seelenlosen Grauen der ersten vierzig Minuten des Films unmittelbar fühlbar gemacht. Auf der anderen Seite steht, was eine solche aufgrund von Abstraktion gefasste "Realität" aus sich abspaltet: "das finstere Universum verbotener masochistischer Lüste". Auch dieser andere, phantasmatische Bereich erscheint im Film wiederum als gereinigtes Extrat. In unserer gewöhnlichen (außerfilmischen) Erfahrung treten aber beide Schichten immer schon als ineinander verschränkte auf, aus ihrem Miteinander kommt Alltagswirklichkeit überhaupt erst zustande. Diese ist dementsprechend scheinhaft, soweit sie sich als Ganzheit gibt. Nach Žižek ist es nun Lynchs Verdienst, diesen scheinhaften Charakter von Ganzheit durch die Analyse zu entlarven. Indem er die Extrate beider Bereiche (pure Realität und pures Verdrängtes) getrennt inszeniert und nebeneinanderstellt, wird der Film zum anschaulichen Nachweis, dass die entsublimierte Ödnis der puren "Realität" für sich genommen, ohne ihre verdrängte phantasmatische Kehrseite, nicht in der Lage ist, ihren eigenen Realitätsanspruch einzulösen. Lynch entwirrt die Dichte unserer Wirklichkeitserfahrung und führt uns ihre einzelnen Bestandteile in ihrer Entsetzlichkeit vor Augen, "so als wollte Lynch uns sagen: So geht es im Leben wirklich zu, wenn man das phantasmatische Schutzschild durchquert, das dem Leben eine falsche Aura verleiht" (ebd., 259).

Eine psychoanalytische Lesart der Filme von David Lynch wird innerhalb dieser Untersuchung jedoch nicht weiter verfolgt. Abgesehen von dem Überhang vieler Lynch-Interpretationen, die bereits diesen Weg eingeschlagen haben, scheint mir dieser Zugang die zentralen Aspekte des Werks eher zu verstellen und zu verkomplizieren als deutlich in den Blick zu rücken.

Lynchs rätselhafte Derealisierungseffekte treten auch nicht erst, wie etwa bei Alfred Hitchcock, *durch* eine elitäre, an Thesen Lacans angelehnte Interpretation oder *in* derselben in Erscheinung. Es dürfte vielmehr auf breite Zustimmung stoßen, dass sich derartige Effekte bei Lynch, ähnlich wie bei Kafka oder Beckett, bereits *in der Werkrezeption selbst* ergeben. Zugleich trägt die Unheimlichkeit als Derealisierung bei Lynch das Gepräge der Popularität.

Anders als bei Hitchcock (vgl. Žižek 1998) erscheint es daher bei Lynch nicht angezeigt, dem künstlerischen Prätext eine Interpretation hinzuzusetzen, die so tut, als wäre erst sie es, die diesen in

unheimlichem Licht erscheinen ließe. Es gilt daher bei Lynch die einfachste mögliche Deutung anzusetzen, also eine nicht-elitäre, die damit auch erst dem *zugleich populären und* verstörenden Charakter seines Werks, worin dessen Besonderheit ja gerade liegt, gerecht wird.

Die sich über Lynchs Werk bekundende *populäre* Unheimlichkeit interessiert mehr als die *elitäre*, die Žižek durch die kühne Interpretation erst hineinlegt. Indem es sich bei Lynchs Werk um eine populäre, allgemeinverständliche Ausformung des Unheimlichen handelt, die nicht erst mühsam-philosophisch extrapoliert werden müsste, macht es zugleich das Populäre unheimlich und das Unheimliche populär. Zugleich definiert Lynchs Werk die spezifische Ausformung, die die Unheimlichkeit des Populären (Films) annimmt als *Gemachtheit*.

Die Formel einer "populären Unheimlichkeit" lässt sich mit Heidegger als eine Stimmung "beruhigt-vertrauter Alltäglichkeit" charakterisieren, die "uneigentliche" Stimmung des "Man", die sich immer schon als Flucht vor dem Geheimnis (des Todes) erweist. In Anknüpfung an Heideggers Unheimlichkeitsbegriff lässt sich also in Bezug auf Lynch zeigen, inwiefern *gerade die Popularität* seiner Filme für ihre Un-heimlichkeit (als *Spannungsverhältnis* zwischen massenmedialem Alltagsbewusstsein und dessen Negation) verantwortlich ist. Eine Verwandtschaft zwischen Heidegger und Lynch besteht weiters in der *Radikalität* der philosophischen Fragestellung bzw. des künstlerischen Ansatzes als einer Besessenheit von der Dimension des Letztgrundes, des Absoluten etc., wobei sich die Werke beider "Autoren" als künstlerische Versuche lesen lassen, jene radikale Dimension nicht bloß spekulativ zu erfassen, sondern "ganzheitlich" heraufzubeschwören. Das folgende Kapitel über "Heideggers Begriff der Unheimlichkeit", das mit einer ersten Szenenanalyse schließt, versteht sich zugleich als Überleitung in jenen Teil dieser Untersuchung, worin der Fokus auf einzelne Filmbeispiele gerichtet werden soll.

3.2. Heideggers Begriff der Unheimlichkeit

Indem Freud das Unheimliche gewissermaßen in der Psychoanalyse beheimatet, hat es nur den Stellenwert eines vorübergehenden neurotischen Gefühlszustands. Das Verstörende lässt sich potenziell aufheben. Dieser Unheimlichkeitsbegriff steht in krassestem Gegensatz zum heideggerschen, bei dem es sich genau umgekehrt verhält: Heideggers Daseinsanalyse führt gerade zur Unheimlichkeit hin, während Freuds Psychoanalyse von ihr wegführt. Der Erkenntnisgewinn bringt bei Freud das Verschwinden, bei Heidegger das Aufkommen der Unheimlichkeit mit sich.

Im Augenblick der Empfängnis springen wir sozusagen mit einer Schlinge um den Hals von einer Plattform. Früher oder später, es ist nur eine Frage *wann*, wird diese Schlinge sich zuziehen und uns erdrosseln. Unser ganzes Leben lang sind wir uns dieser verzweiferten Lage bewußt, ob wir es wagen, ihr ins Auge zu schauen oder nicht. Wie sollten wir uns in der Zwischenzeit je vollkommen wohl fühlen können? (Conze 1995, 21)

Ersetzt man in dieser Ausführung des Buddhismusforschers Edward Conze das Wort "wohl" durch "in der Welt zuhause", hat man eine anschauliche Beschreibung für den Unheimlichkeitsbegriff Martin Heideggers. Vor dem Hintergrund des Todes schält sich das beruhigt-vertraute Bewusstsein von Alltäglichkeit ab und verliert so seine Selbstverständlichkeit. Untrennbar von der Unheimlichkeit ist die Angst. Sie bedeutet den Mut, dem eigenen Tod ins Auge zu schauen. Die Angst reißt das menschliche Dasein aus der Zerstreuung im Alltag, in der es alles für selbstverständlich nimmt, und wirft es auf sich selbst als vereinzelt zurück. Die Zuversicht, die man empfindet, soweit man seinen alltäglichen Besorgungen hingegeben ist, also ganz im Alltag aufgeht, ist durch die Angst als Todesgewissheit immer schon erschüttert.

Die Angst [...] holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der 'Welt' zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch *als* In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen 'Modus' des *Un-zuhause*. Nichts anderes meint die Rede von der 'Unheimlichkeit'. (Heidegger 2006, 189)

Unheimlichkeit meint die unvermeidbare Doppelstellung, mit einem Fuß bereits im Grab zu stehen. In den Besorgungen des Alltags löst man sich, ähnlich wie eine Brausetablette, im Gerede der Vielen auf. Einzig das Sterben kann einem niemand abnehmen. Daher holt die "Angst" (verstanden als der Mut, dem eigenen Tod ins Auge zu schauen) das Dasein des/der Einzelnen aus seinem "verfallenden Aufgehen in der Welt zurück", "vereinzelt" es. Der Tod ist nicht irgendein Phänomen unter anderen, sondern, als das vereinzeln, *die* Möglichkeit des Daseins zur "Eigentlichkeit".

Die beruhigt-vertraute Sphäre des Alltags oder der Vielen nennt Heidegger das "Man". Verfallendes Aufgehen in der Welt einerseits und (Todes-)Angst andererseits bilden die beiden Pole der Unheimlichkeit. Sie beschreibt damit das Doppelte einer Befindlichkeit, in der sich das Dasein ganz generell abspielt. Die Unheimlichkeit ist fundamentaler als das bloße "In-der-Welt-sein", da sie beide Pole umfasst. "Diese Unheimlichkeit setzt dem Dasein ständig nach und bedroht, wenngleich unausdrücklich, seine alltägliche Verlorenheit in das Man" (ebd.).

Das "Man" liegt dabei sozusagen ganz am Pol der vertrauten Alltäglichkeit. Im "Gerede" leistet das Man seine Verdrängungsarbeit, indem es das Dasein aus seiner angstbedingten Vereinzelung (und damit von sich selbst) entfremdet. Das dem Man entsprechende Selbstverständnis ist das "man selbst", die dem Man entsprechende Todesauslegung das "man stirbt".

Das 'man stirbt' verbreitet die Meinung, der Tod treffe gleichsam das Man. Die öffentliche Daseinsauslegung sagt: 'man stirbt', weil damit jeder andere und man selbst sich einreden kann: je nicht gerade ich; denn dieses Man ist das *Niemand*. Das "Sterben" wird auf ein Vorkommnis nivelliert, das zwar das Dasein trifft, aber niemandem eigens zugehört. Wenn je dem Gerede die Zweideutigkeit eignet, dann dieser Rede vom Tode. Das Sterben, das wesenhaft unvertretbar das meine ist, wird in ein öffentlich vorkommendes Ereignis verkehrt, das dem Man begegnet. (ebd., 253)

3.2.1. Heideggers Unheimlichkeit und David Lynch

Eine Anwendung der heideggerschen Unheimlichkeit auf den für Lynch relevanten Kontext, kann darin bestehen, die "Sphäre", in der sich das Man abspielt, das von Heidegger so genannte "Gerede", aktualisierend auf die Massenmedien anzuwenden. Das "Gerede" *entspricht* buchstäblich dem Man. In einer Vorlesung über antike Philosophie kommentiert Heidegger (2002, 108) die aristotelische Definition des Menschen als eines sprechenden Lebewesens (*zoon logon echon*) folgendermaßen:

Wir haben eine dem entsprechende Definition nicht. Eine ungefähr entsprechende wäre höchstens: Der Mensch ist ein Lebewesen, das Zeitung liest. [...] Die Griechen existierten in der Rede. [...] Diesen Tatbestand, dass die Griechen in der Rede lebten, muß man sich voll vergegenwärtigen und dabei zugleich beachten: Wenn die Rede die eigentliche Möglichkeit des Daseins ist, in der es sich abspielt, und zwar konkret und zumeist, dann ist gerade dieses Sprechen auch die Möglichkeit, in die sich das Dasein *verfängt*, das Dasein in einer eigentümlichen Tendenz, im Zunächst, in der Mode, im Geschwätz aufzugehen und sich von da leiten zu lassen.

Das plumpe, darum aber umso einprägsamere Bild von dem Mädchen aus *Poltergeist*, das vom Fernsehapparat buchstäblich eingesaugt wird, kann an dieser Stelle herangezogen werden, um rasch auf den Punkt zu kommen: "Die eigentliche Möglichkeit des Daseins, in der es sich abspielt, und zwar konkret und zumeist", ist in unserer von visuellen Medien gesättigten Augenkultur weder mehr die öffentliche Volksrede, wie im antiken Griechenland, noch in erster Linie die Zeitung, sondern zu einem guten Teil der Film und das Fernsehen.

Das Man findet Mittel und Wege, ständig ein beruhigt-vertrautes Alltagsgefühl zu reproduzieren und am Leben zu erhalten, eine Art geschäftige Zuversicht. Der Hauptzweck des Ganzen, nämlich den Tod vergessen zu machen (oder zu einem harmlosen Phänomen unter anderen umzuschminken), darf dabei selbstverständlich nicht sichtbar sein, denn dadurch würde er ja gerade verfehlt. Die geschäftige Zuversicht, dass *so viel* schon einmal *ganz* feststeht, dass zumindest *grundsätzlich* nicht alles im Argen liegt, muss wie beiläufig mitschwingen, um ihren "autoritativen Charakter" (Heidegger, 2006, 168) zu bewahren.

Die Sphäre des Man, das Gerede, ist nicht durch selbst- oder "bodenständiges" Denken, sondern durch dogmatisches "Nach- und Weiterreden" gekennzeichnet. Insofern ist das Gerede *verfänglich*. "Die Sache ist so, weil man es sagt. In solchem Nach- und Weiterreden, dadurch sich das schon anfängliche Fehlen der Bodenständigkeit zur völligen Bodenlosigkeit steigert, konstituiert sich das

Gerede" (ebd.).

Die Rhetorik betrifft dasjenige, was zur Überzeugungskraft der Rede abgesehen von ihrem "Gebrauchswert" beiträgt, dasjenige also, wodurch sie *verfänglicher* wird. Im Kino übernehmen audiovisuelle *Attraktionen* (im wörtlichen Sinn als Anziehungen) die Funktion der Rhetorik in der Rede. Eben dieses hohe Maß an Attraktivität des Fernsehens wird dem Mädchen aus *Poltergeist* buchstäblich zum *Verhängnis*, wenn es von ihm geschluckt wird. Es gerät in eine fernsehmäßige "Uneigentlichkeit". Der Moment, in dem es vom Fernsehapparat geschluckt wird, markiert gewissermaßen den Punkt, ab dem es *ganz und gar* "in der Mode, im Geschwätz" aufgeht. Das Mädchen verschwindet aus seiner Familie, seine Position ist festgelegt auf den ungeschichtlichen Indifferenzort, der nur negativ als das unbeteiligte Von-wo-aus des Fernsehens bestimmt ist.

Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, wie entscheidend es für den "Lynch-Effekt" ist, dass es sich bei seinen Filmen meist um *echte* Hollywoodfilme handelt. Die ein Gefühl für Alltäglichkeit generierende "Normalsphäre" des Hollywoodfilms oder des Fernsehens ist bei ihm ebenso enthalten, wie avantgardistische Elemente, die gemeinsam eine überaus seltsame Spannung ausbilden. *Attraktionen* "ziehen" den/die ZuschauerIn "hinein" und versetzen ihn/sie dadurch in die Lage, auf die sodann gesetzten *Irritationen* auch wirklich irritiert zu reagieren. Die Irritationen werden dabei den Attraktionen zumeist suggestiv und versteckt eingelagert. Dass Lynch dabei über einen gewissen Zeitraum *tatsächlich* in Hollywood arbeitet (also nicht bloß von einem Off-Mainstream-Standpunkt her Hollywood-Look kopiert), verschafft ihm bei diesem Vorgehen einen enormen Vorteil. Die Filme kommen nicht als Nischenprogramm in Programmkinos heraus, sondern als Massenprogramm in Multiplex-Kinos. Dadurch erreichen sie nicht nur ein anderes Publikum, sondern werden auch anders rezipiert. Gleiches gilt für seine TV-Produktion *Twin Peaks* und für *Mulholland Drive*, der ursprünglich als Pilotfilm für eine TV-Serie konzipiert wurde. Es wird darin nicht bloß der Look einer Ästhetik, wie sie für Nachmittagsserien, sogenannte *Daily Soaps* (zur Ästhetik der Daily Soap im Allgemeinen vgl. etwa Weiß 2004), charakteristisch ist, kopiert und im Rahmen eines Nischenprogramms aufgeführt, sondern perfekt reproduziert, weil es sich bei diesen Produktionen *tatsächlich* um Daily Soaps und Hollywoodfilme handelt. Der Look eines Hollywoodfilms oder die Stimmung einer Daily Soap ließen sich abseits etablierter Strukturen, die zu deren Produktion und Reproduktion erforderlich sind, nicht kopieren. Eine wie entscheidende Rolle *der Gehalt etablierter Hollywood-Strukturen* für die Ausbildung der spezifisch "lynchesken" Unheimlichkeit spielt, die letztlich in nichts als einer *Spannung* zwischen einem konventionell-narrativen Hollywood-Paradigma einerseits und einem dazu widersprüchlichen, avantgardistischen Paradigma andererseits besteht, lässt sich an dem *Spannungsabfall* ermessen, der Lynchs letzten abendfüllenden Spielfilm, *INLAND EMPIRE* (2006), von seinem vorletzten, *Mulholland Drive* (2001), enttäuschend unterscheidet. Der Grund: *INLAND*

EMPIRE war eine Off-Mainstream Produktion.

Eine witzige Szene aus *Mulholland Drive*, die charakterisiert werden könnte als ein irritierendes Spiel mit der Stimmung "beruhigt-vertrauter Alltäglichkeit", wie sie durch harmlose Nachmittagsserien repräsentiert ist, schildert den nervenaufreibenden Alltag eines Killers, der drei Menschen und einen Staubsauger liquidieren muss, und zwar in einem business as usual-Tonfall, als ginge es um die Kümernisse eines Kammerjägers oder Elektrikers. Die Szene gliedert sich auch schon formal ganz dem Schema serienmäßig produzierter Massenware ein (dem "establishing shot", einer Außenaufnahme, die über Ort und Tageszeit orientiert, folgt ein unaufgeregter montierter Dialog) und erhöht dadurch noch den Eindruck irgendeiner x-beliebigen und dementsprechend harmlosen Serie.

Zwei alte Kumpels, Joe und Ed, treffen sich nach langer Zeit wieder mal in Eds sympathisch-schmuddeligem Büro. Wir sehen die Figuren zum ersten Mal, wissen aber irgendwie über beide gleich Bescheid: abgewetzte Jeans, lässige Art, lange Haare etc. Joe dürfte noch vor Beginn der Szene eine ganz unglaublich komische Geschichte über einen Unfall erzählt haben. Und so trifft man sie gleich zu Beginn überschwänglich lachend an. Ed kann sich kaum fassen. "Oh man, that's unheard ... an accident like that ... who could have foreseen that." Aber man beruhigt sich wieder und kehrt zur Tagesordnung zurück, fragt einander, was man so treibt. Beide sind vom Schicksal nicht gerade begünstigt, Eds heruntergekommenes Büro spricht Bände. Auch sein Besucher Joe kann nur vermelden "doin' some stuff for this guy". Dieser tritt nun an Eds unaufgeräumten Schreibtisch heran und scheint sich für eines der Bücher zu interessieren: "So, there it is ... Ed's famous black book." Darauf der Andere: "Yeah, the history of the world in phone numbers." Das Drehbuch setzt fort: "Joe's hand [...] moves into view holding a silenced pistol and in one swift move reaches out and fires a hole through Ed's temple - blowing Ed's brain out across the desk, carpet and wall" ([Internetquelle] Lynch 1999). Doch nun fängt das Schlamassel erst richtig an! Als Joe, der es wie Selbstmord aussehen lassen will, die Rechte seines Kumpels an die Pistole verfügt, löst er versehentlich ein zweites Mal den Abzug, feuert durch die Wand in die Besenkammer nebenan und erwischt dort eine übergewichtige Frau, die aufjault "something bit me!" "With a sense of 'just more stuff I got to do' Joe moves slowly and begrudgingly out of Ed's office, checks the corridor and goes toward the screaming which still persists" (ebd.). Nach einem nervenaufreibenden Ringkampf gelingt es ihm schließlich, auch ihr eine Kugel zu verpassen. Aber auch hier nimmt die Tortur kein Ende! Noch ein Reinigungsmann und zuletzt noch dessen lärmender Staubsauger müssen niedergemacht werden, bevor Joe endlich durchschnaufen, sich das schwarze Buch grapschen und über die Feuerleiter verschwinden kann.

Das Beispiel ist eine mögliche "Anwendung" des heideggerschen Unheimlichkeitsbegriffs auf Lynch. Die Stimmung "beruhigt-vertrauter Alltäglichkeit" wird konfrontiert mit der für sie

unerträglichen Tatsache, dass der Tod *jeden Augenblick* möglich ist. Dabei wird der Begriff der Unheimlichkeit jedoch zu eng gefasst. Dieser ist weder bei Heidegger noch bei Lynch präzise auf eine Art quasi-elektrischen Spannungsbogen zwischen dem negativen Pol des "Todes" und dem positiven der "Welt" festzulegen. Was von Heidegger her für Lynch mitzunehmen ist, ist also weniger ein Unheimlichkeitsbegriff, der diesem eine festgelegte Funktion innerhalb einer mechanistisch gedachten Systematik zuordnet, als der Hinweis auf Ähnlichkeiten der *Intention* und *Gangart* beider "Autoren". Die gemeinsame Intention besteht darin, *fundamental zu ängstigen*, wobei keine *bestimmte Furcht* vor diesem oder jenem gemeint ist, sondern eine gänzlich unbestimmte, *metaphysische Angst*. Die gemeinsame Gangart besteht darin, *so lange bei der "Sache" zu beharren, bis diese ihre Selbstverständlichkeit verliert*. Die "Sache" selbst ist dabei freilich verschieden. Lynch durchschreitet nicht die Geschichte des Seins oder der Metaphysik selbst, sondern bloß einige Spielarten der Massenkultur. Dies tuend ist er aber eben trotzdem darauf bedacht, eine Dimension fundamentaler (ontologischer, "seinsmäßiger" etc.) Verunsicherung mit herein zu holen.

4. Untersuchung auf Werkebene

Lynch wurde gegen zwei Tendenzen im Kino abgegrenzt, die für mögliche Bezugnahmen von FilmemacherInnen auf die Verstricktheit des Films in die Zusammenhänge von Mainstream und Ästhetisierung stehen können: 1.) "Postmodernes Kino", das sich aus dem Fundus der Populärkultur unter dem Vorzeichen der Ironie bedient und dabei in negative Abhängigkeit zu demselben gerät und 2.) intellektuelle Konzepte expliziter Thematisierung einer durch die Medien ästhetisierten Lebenswelt durch selbstreflexive Verfremdung (Michael Haneke).

Von Lynch wurde bisher angedeutet, er sei beiden Formen der Bezugnahme "überlegen", indem es ihm gelingt, statt Distanz zum Mainstream zu heucheln oder sich in intellektuelle Konzepte zu versteigen, das unheimliche Wahrnehmungsapriori des "Mädchens im Fernsehapparat" unmittelbar fühlbar zu machen. Nun gilt es, diese Behauptung mit Blick auf das Werk zu rechtfertigen.

Was folgt, ist keine chronologisch aufgebaute, Vollständigkeit anstrebende Interpretation des ganzen filmischen Werks von David Lynch, sondern der Versuch, anhand einiger charakteristischer Stationen grundlegende Verfahren sichtbar zu machen, die sich zur spezifischen Qualität "lynchesker" Unheimlichkeit oder Absurdität verdichten. Die Analysen können dabei keine für alle Filme wesentlichen Grundmerkmale oder -verfahren sichtbar machen, sondern fokussieren auf Aspekte im Umkreis von Derealisierungs-, Unheimlichkeits-, Absurditäts- oder "Gemachtheitseffekten". Im Zuge der Analysen wird dabei versucht, keine vorgefertigten Begriffe überzustülpen, sondern diese in möglichst unbefangener Weise vom "Werk selbst" (besser: meiner Werkrezeption) her "in Empfang zu nehmen". Die Ergebnisse werden daher auf das im Verortungskapitel über "David Lynch im Kontext der Postmoderne" Gesagte im Modus der Zufälligkeit zu beziehen sein.

4.1. Einleitende Bemerkungen

In dem Buch *Catching the Big Fish*, das Lynch 2007 veröffentlichte, erzählt er von einem rätselhaften Ereignis, das er als Kunststudent in den 60er-Jahren erlebt haben will und ihn zum ersten Mal auf die Idee brachte, nicht Maler, sondern Filmemacher zu werden. Er steht vor einem fast völlig schwarzen Bild, auf dem auch einige Pflanzen zu sehen sind und auf einmal geht ein Windhauch durch das Bild und die Pflanzen bewegen sich. Lynchs Buch ist insofern interessant, als

man es darin nicht mit dahingesagten Interview-Statements zu tun hat, sondern mit bewusst gestalteter Prosa. Den suggestiven Verfahren, die Lynch in diesem *Textabschnitt* anwendet, lässt sich manches auch für seine Filme Relevante entnehmen. Die Überschrift lautet "A Garden at Night".

So I was a painter. I painted and I went to art school. I had no interest in film. I would go to a film sometimes, but I really just wanted to paint.

One day I was sitting in a big studio room at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. The room was divided into little cubicles. I was in my cubicle; it was about three o'clock in the afternoon. And I had a painting going, which was of a garden at night. It had a lot of black, with green plants emerging out of the darkness. All of a sudden, these plants started to move, and I heard a wind. I wasn't taking drugs! *I thought, Oh, how fantastic this is!* And I began to wonder if film could be a way to make paintings move.

At the end of each year, there was an experimental painting and sculpture contest. The year before, I had built something for the contest, and this time I thought: *I'm going to do a moving painting.* I built a sculptured screen - six feet by eight feet - and projected a pretty crudely animated stop-motion film on it. It was called *Six Men Getting Sick*. I thought that was going to be the extent of my film career, because this thing actually cost a fortune to make - two hundred dollars. *I simply can't afford to go down this road*, I thought. But an older student saw the project and commissioned me to build one for his home. And that was what started the ball rolling. After that, I just kept getting green lights. Then little by little - or rather leap by leap - I fell in love with this medium. (Lynch 2007, 13f)

Lynch schildert eine wundersame Initiation. Eine Vision beruft ihn dazu, von der Malerei zum Film überzugehen. Der Text ist in äußerst schlichten, kurzen Sätzen gehalten. Er gliedert sich in drei Absätze, wovon der erste die Ausgangssituation schildert, in der sich Lynch als Maler darstellt, der mit Filmen nicht mehr zu tun hat als sonst jemand. Der zweite Absatz fokussiert auf den *einen* entscheidenden Wendepunkt. Der dritte Absatz zeichnet kurz die folgenden Entwicklungen nach und mündet schließlich in die Zusammenfassung der veränderten Situation: "I fell in love with this medium". Anders als die meisten seiner Filme hat der Text einen klaren Anfang, eine Mitte und ein Ende: Vorerst war Lynch nur ein Maler. Eines Tages geschah beim Malen etwas Wundersames. Das hatte zur Folge, dass er sich in das Medium Film verliebte.

Die Schlichtheit des Textes liegt nicht nur auf der Ebene des Aufbaus im Ganzen, sondern bereits in jedem einzelnen Satz. Um unmissverständliche Deutlichkeit zu erreichen, scheut Lynch auch vor Wortwiederholungen nicht zurück: "So I was a painter. I painted and I went to art school". Der folgende Absatz beginnt mit "One day...". Es geschah also *eines Tages*. Er schildert nicht eine nebulöse Reihe künstlerischer Experimente in Zusammenhang mit inneren Entwicklungsprozessen, versehen mit psychologischen Selbstdeutungen, sondern *ein bestimmtes historisches Faktum*. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem Lynch einige räumliche und zeitliche Umstände erwähnt: Es geschah um etwa drei Uhr nachmittags, in einem abgetrennten Bereich innerhalb eines bestimmten Raums in seiner Kunstakademie. Dort arbeitet er gerade an einem Bild, in dem grüne Pflanzen aus einer nahezu schwarzen Dunkelheit ragen. Der Text gibt sich soweit als kommentarlose Beschreibung einer Reihe äußerlicher Umstände. Wenn Lynch nun fortsetzt "All of a sudden, these plants started to move, and I heard a wind", dann gliedert sich dieser Satz der psychologiefreien

Diktion der vorigen an, und erscheint von daher als ein ebensolches äußerliches Faktum. Wie die vorigen, schließt auch dieser Satz mit einem Punkt. Nun erst verlässt Lynch die Perspektive der bloßen Tatsachenfeststellung und wendet sich in zwei Ausrufesätzen direkt an den/die LeserIn: "I wasn't taking drugs! *I thought, Oh, how fantastic this is!*". Die psychologische Perspektive, die er dabei einnimmt, bezieht sich aber nur auf seine Begeisterung über das Geschehene. Dieses selbst soll gerade nicht der psychologischen Erklärbarkeit unterliegen. Eine psychologische Erklärung, die den Windhauch in dem düsteren Gemälde als Halluzination auffassen würde, weist Lynch im Ausdruck seiner Verwunderung vielmehr zurück, indem er ausruft: "I wasn't taking drugs!"

"It had a lot of black, with green plants emerging out of the darkness." - Mit dem Hintergrund ist auch die Herkunft der grünen Pflanzen dunkel, die daraus auftauchen. Es stellt sich die Frage, wie dieser Hintergrund einzuschätzen ist: Handelt es sich einfach um einen dunklen Garten, der bloß zufällig gerade um die sichtbaren Pflanzen herum so dunkel ist, dass man gar nichts mehr sieht als Schwärze oder ist diese Schwärze eine Art *abstraktes Nichts*?

Für beide Annahmen gibt es Argumente, die sich letztlich gegenseitig in Schwebe halten. Ad Reinhardt malt seit Beginn der 60er-Jahre seine *Black Paintings*. Wie der Name schon sagt, sind diese Bilder nahezu vollkommen schwarz. Der Abstraktionsprozess moderner Malerei soll in ihnen zu seiner absurden, letzten Konsequenz getrieben werden, daher auch der alternative Titel *Ultimate Paintings* (Reißer/Wolf 2003, 73ff). Reinhardts Kunst-Purismus findet gerade Mitte der 60er-Jahre, also genau zu jener Zeit als Lynch gerade an seinem Bild arbeitet, internationale Beachtung (ebd., 75). Es dürfte dem Kunststudenten also schwer gefallen sein, diesen Aspekt an seinem eigenen Bild zu übersehen. Andererseits war Lynch, wie sein Freund Jack Fisk (zit. in Chion 2006, 8) berichtet, an abstrakter Malerei nie besonders interessiert. Auch indem Lynch sein Bild realistisch als nächtlichen Garten betitelt, schließt er einen solchen Zusammenhang von vornherein aus. Weiters ist Reinhardts Kunst-Purismus durch die aus der Dunkelheit auftauchenden grünen Pflanzen ohnedies zerstört. Unterstellt man andererseits, dass es Lynch vor allem um das Unheimliche geht, ist es natürlich von Vorteil, wenn die Pflanzen nicht bloß zufällig aus einer dunklen Umgebung aufschießen, sondern in schriller Rätselhaftigkeit wie aus dem Nichts auftauchen. Dafür spricht auch die Formulierung "emerging out of the darkness": auftauchend also nicht aus der dunklen Wiese oder dem dunklen Garten, sondern eher aus einer anonymisierten Dunkelheit überhaupt. Es gibt also sowohl Argumente dafür wie dagegen, den dunklen Hintergrund des nächtlichen Gartens bei Lynch mit der *abstrakt* gemeinten Schwärze der *Ultimate Paintings* von Ad Reinhardt zu identifizieren, die sich gegenseitig in Schwebe halten. Es ist beispielsweise auch schon eine Entscheidung, dass Lynch die Pflanzen grün sein lässt anstatt etwa türkis, was zur Folge hätte, dass die Situation aus der Unbestimmtheit ins Phantastische kippt. Indem es sich bei den Pflanzen um Gewächse handelt, müssten sie auch irgendwo eingewurzelt sein. Die Pflanzen beanspruchen also

einerseits von sich aus Natürlichkeit, können diesen Anspruch auf Natürlichkeit andererseits aber nicht einhalten, wenn sie aus einer Art von bodenloser Dunkelheit überhaupt auftauchen. Es handelt sich um "Pflanzen", die man angesichts ihres unbestimmten ontologischen Status unter Anführungszeichen setzen müsste. Der paradoxe Status dieser "Pflanzen" erinnert an den paradoxen Status der Kunst in der Postmoderne. Der schwarze Hintergrund wäre dabei die Moderne, Ad Reinhardts *Black Painting* als konsequent zu Ende geführte Abstraktion, wie sie für moderne Malerei kennzeichnend ist. Daraus wachsen nun die Pflanzen, die als solche beanspruchen, wurzelhaft mit dem *Black Painting* verbunden zu sein, wie die Post-Moderne dem Namen nach beansprucht, aus der Moderne hervorzugehen. Dem Rückbezug auf die Moderne, den die Postmoderne in ihrem Namen hat, entspricht also in dem Bild, dass es sich um Pflanzen handelt, die mit ihren Wurzeln mit einer abstrakt-schwarzen Farbfläche verbunden sind. Es wächst wieder etwas "Inhaltliches" aus dem Nichts der Abstraktion.

"I began to wonder if film could be a way to make paintings move." Lynch begann sich zu fragen, ob Film ein Weg sein könnte, *gemalte* Bilder in Bewegung zu versetzen. Das unheimliche Ereignis in der Kunstakademie war für Lynch privat mit großer Faszination verbunden. Die Faszination bestand für ihn aber nicht bloß in der Bewegung als solcher, sondern eben darin, dass sich *in dem Gemälde* etwas bewegt. Das *Unheimliche* an dieser Bewegung war für ihn das Faszinierende. Diesen Effekt: das Unheimliche an einer Bewegung, die nicht hätte stattfinden dürfen, will Lynch nun im Medium Film objektivieren. Indem er sich also fragt "if film could be a way to make paintings move", fragt er natürlich nicht nach der technischen Selbstverständlichkeit, ob sich gemalte Bilder filmisch animieren lassen, sondern danach, ob sich das für ihn so faszinierende, unheimliche Ereignis filmisch realisieren lässt, *dass sich etwas bewegt, das sich eigentlich nicht bewegen dürfte*.

Die darin liegenden Möglichkeiten spielt Lynch vorerst in seinen frühen Kurzfilmen vor *Eraserhead* (1976) durch: *Six Men Getting Sick* (1967), *The Alphabet* (1968) und *The Grandmother* (1970). Lynch versucht, das subjektiv unheimliche Erlebnis in der Kunstakademie filmisch zu objektivieren. Er muss nun nach Gestaltungsmitteln Ausschau halten, die den unheimlichen Effekt erst bewirken. Dabei ergibt sich das Problem, dass er mit dem Übergang zum Film ein Medium betritt, das als solches immer schon bewegt ist, in dem Bewegung und Geräusche also per se noch nicht als Seltsamkeiten wahrgenommen werden. Mit solchen Effekten konnten vielleicht noch die Pioniere um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert eine zeitlang spekulieren. Es bleibt also nur das Spiel mit unterschiedlichen Gestaltungsebenen: Handgemalte, animierte Passagen lassen sich mit anderen kurzschließen, die am Set gedreht worden sind und in verstörender Weise amalgamisieren. Der Bub in *The Grandmother* wird beispielsweise einerseits von einem Schauspieler verkörpert, tritt aber auch als gemalter in Erscheinung. Expressionistische

Schattenspiele können unvermittelt in dokumentarischen Realismus übergehen und Ähnliches. Die intermediale Irritation, das collagierende Spiel mit unterschiedlichen Ordnungssystemen soll Unsicherheiten aufkommen lassen über den ontologischen Stellenwert der gesehenen Bilder. Aber auch hierbei tritt das Problem auf, dass diese Methode der Verschaltung unterschiedlicher Ebenen nicht neu ist und daher durch das bloße Verfahren nicht zu beunruhigen vermag. Solche Collagen und Montagen wurden bereits in den avantgardistischen Filmen der 20er Jahre durchgespielt, fanden zu Lynchs Studentenzeit bereits Eingang in die Reklame und galten in seinem neo-avantgardistischen Umfeld als Mode. Seine Kurzfilme sind wilde Szenarien, die zwanghaft den Zeitgeist bedienen. Der Surrealismus fordert das Verdrängte. Dementsprechend sind Gewalt, Inzest, wuchernde Geburtskanäle, fragmentierte Sprache und Ähnliches auch die Inhalte der Kurzfilme. Der surrealistischen Methode der verstörenden Collage entsprechend, ist Lynch darum bemüht, unerwartete Assoziationen herzustellen, wenn er etwa zeigt, wie der Bub in *The Grandmother* Erde auf einem Bett aufschüttet. Lynch dürfte innerhalb des Rahmens der Kunstuniversität die Verwirklichung dessen vorgefunden und gelebt haben, was Peter Bürger (1974) als Intention der historischen Avantgardebewegungen ausmacht: das Einbrechen der irrationalen Potentiale der Kunst in die Lebenspraxis. "Schools have waves" sagt Lynch (zit. in Chion 2006, 8) "and it just happened that I hit on a really rising, giant wave". Indem sich Lynch vom neoavantgardistischen Zeitgeist der StudentenInnenbewegung mitreißen lässt, bedient er in seiner künstlerischen Tätigkeit vorerst dessen Klischees.

1984 sagt er rückblickend: "Als ich als Student Filme machte - und ich zähle *Eraserhead* dazu -, gab es für mich keinen Unterschied zwischen Malerei und Filmemachen. Das lag daran, dass ich die Filme für mich selbst machte. Ganz allein, völlig unabhängig" (Lynch 2008, 18). Die Arbeit an *Eraserhead* dauerte fünf Jahre. Gegenüber den Kurzfilmen hat man bei *Eraserhead* den Eindruck getragener Ruhe nach einer hektischen Übungsphase. Die technischen Verfahren sind in den Kurzfilmen Selbstzweck. Bei *Eraserhead* setzt Lynch die angeeigneten Ausdrucksmittel nun hingegen auch wirklich als Mittel ein. Die Kurzfilme geben einen Einblick in die Werkstatt, *Eraserhead* ist hingegen bereits ein Kunstwerk. Das Verstörende an *Eraserhead* ergibt sich als Weiterentwicklung der in den Kurzfilmen bereits erprobten technischen Verfahren zur Diffusion unterschiedlicher Ebenen. Ein Kurzfilm wie *The Grandmother* kombiniert zum Beispiel animierte Passagen mit Realfilmsequenzen. Aber indem dabei rein das technische Verfahren zur Schau gestellt wird, das nicht mehr neu ist, bleibt die schockierende Wirkung aus. Bei *Eraserhead* hingegen sind derartige Verfahren dergestalt eingesetzt, dass sich die Identifikation ermöglichende Konventionalität einer psycho-logischen Narration undurchdringlich mit ding-ontologischen Bewegungsgesetzen vermengt. Man sieht Bilder von Figuren, die sich durch einen düsteren Industriekomplex bewegen, die im Ansatz vielleicht auch so etwas wie eine Geschichte durchleben,

einen Plot zu tragen scheinen, die aber zugleich auch wiederum nur wie Funktionsteile der sie "umgebenden", organisch-wuchernden Industrieanlage in Erscheinung treten. Es gibt ein Baby, das keinerlei menschliche Züge trägt, das Gehirn der Hauptfigur wird zu Radiergummis verarbeitet, der Vater beim Abendessen bleibt mitten im Satz plötzlich stecken usw. Die undurchschaubare Mechanik einer rätselhaften Fabrik ist nicht bloß Schauplatz eines von Menschen getragenen Handlungsverlaufs, sondern macht vor den Figuren des Films nicht halt, verleibt sie sich ein. James Hoberman und Jonathan Rosenbaum (1998, 212) beschreiben Lynchs Arbeit am "Drehbuch" zu *Eraserhead* so:

In seiner Wesenheit stammt Lynchs Methode aus seiner Arbeit als Maler: Es war eine Art Sammeln und Anhäufen von Ideen, die entweder von Anfang an zusammengehörten oder dank seiner Phantasie langsam mit dem Rest verschmolzen - und so wurden sie zu einem Teil desselben dunklen, zäh-schweren Urschleims [...]. Deshalb entwickelte sich das Drehbuch auch weniger hinsichtlich einer Geschichte, sondern mehr hinsichtlich einer Textur.

"Textur", ein Leitbegriff für Lynch, lässt sich auch als "Gewebestruktur" oder einfach "Oberflächenbeschaffenheit" wiedergeben. Es ist damit ein Aspekt betont, der normalerweise mehr für den Bildhauer oder Maler als für den Filmemacher in Betracht kommt. Zugleich ist darin das Räumliche stärker betont als das Zeitliche. Hoberman/Rosenbaum deuten an, wie sich *Eraserhead* in Form *plastischer* Entitäten Stück für Stück zusammensetzt. Es ist unklar, ob der Film eine Geschichte erzählt oder eine Plastik bildet, ob seine Figuren psychologischen oder aber rein mechanischen Kausalitäten folgen. Wenn schließlich das Gehirn der Hauptfigur wie selbstverständlich in der Fabrik zu Bleistiftradiergummis verarbeitet wird, bringt der Film diese ontologische Doppelstellung seiner Figuren prägnant auf den Punkt. "Sobald aber das Subjekt nicht mehr zweifelsfrei mit sich identisch, kein in sich geschlossener Sinnzusammenhang mehr ist, verfließt auch seine Grenze gegen das Auswendige, und die Situationen der Innerlichkeit werden zu solchen der Physis zugleich". Was Adorno (2003e, 294) über Becketts *Endspiel* geschrieben hat, lässt sich auch auf *Eraserhead* anwenden. Adorno weist verschiedentlich darauf hin, wie der Mensch im *Endspiel* auf den gleichgültigen Aspekt homogener stofflicher Masse herabgewürdigt wird, "so endet der ohne Widerstand der Individuen hingleitende Wechsel der Situationen bei Beckett an den hartnäckigen Körpern, auf welche sie regredieren" (ebd., 300). Es erinnert auch stark an die Szene des Abendessens aus *Eraserhead*, wenn Adorno bei Beckett "eine Schicht aus Utensilien wie in einer Notwohnung, Eisschränken, Lahmheit, Blindheit und unappetitlichen Körperfunktionen" (ebd., 293) verortet. Bei diesem Abendessen begegnet man mitunter der "paralysed grandmother in the kitchen reduced to the state of a living vegetable" (Chion 2006, 30). Und der "father, who never left the table, freezes once and for all with a stupid smile" (ebd., S. 31). Die "ganz auf sich zurückgeworfenen Subjekte, Fleisch gewordener Akosmismus, bestehen in

nichts anderem als den armseligen Realien ihrer zur Notdurft verhutzelten Welt, leere personae, durch die es wahrhaft bloß noch hindurchtönt" (Adorno 2003e, 293).

1997 sagt Lynch: "Sogar ganz kleine Dinge können schrecklich sein. Wenn man nur ein kleines Detail sieht, könnte das Wissen über dieses kleine Detail absolut furchtbar sein. Das, was dein Verstand mit dieser Information anfängt, könnte das Schreckliche sein" (Lynch 2008, 26). Weiters: "Die fremden oder kranken Aspekte sollten so gemacht sein, dass es filmisch aufregend ist" (ebd.). Die Kurzfilme bestehen gewissermaßen zu hundert Prozent aus "Krankem". Bei *Eraserhead* ist es schon subtiler eingesetzt. Stellt man *The Grandmother* (1970), *Eraserhead* (1976) und *Mulholland Drive* (2001) als Repräsentanten dreier Werkphasen nebeneinander, lässt sich beobachten, wie das "Kranke" immer mehr in die kleinen Details verlegt, immer subtiler eingesetzt wird. Kleinigkeiten geben Hinweise darauf, dass sich die Situation ganz anders verhält, als es den Anschein hat. In der eingangs zitierten Geschichte versucht Lynch Ähnliches auf sprachlicher Ebene, wenn er den unmöglichen Vorgang eines Windhauchs innerhalb eines Gemäldes in eine Auflistung ganz alltäglicher Fakten einbindet. Im Anschluss an diese Überlegungen lässt sich folgendes Lynch-Zitat verstehen:

Ich weiß nicht, bei surrealistischen Filmen achtet man - da man die Story nicht richtig verstehen kann - mehr auf die Machart des Films, auf den Sound oder die Musik. Also nutzen die Regisseure das Kino raffiniert, aber wenn man dieselben Dinge nutzen könnte, um eine normale Geschichte zu erzählen, dann, so glaube ich, würde man dem näherkommen, was es eigentlich sein sollte oder sein könnte. (Lynch 2008, 33)

Lynch beschreibt die Neuerung nach dem Übergang von den von surrealistischen Verfahren bis zum Selbstzweck überhäuften Kurzfilmen zu *Eraserhead*. "Surrealistische Dinge" zu nutzen, um eine "normale Geschichte" zu erzählen, läuft darauf hinaus, eine unheimliche Geschichte zu erzählen, also eine, die zwischen "normal" und "krank" sorgfältig in Schwebe gehalten wird. Wenn der Vater beim Abendessen plötzlich einfriert, nachdem er gerade noch eine Frage gestellt hat, dann wechselt er gewissermaßen unvermittelt die Ebenen. Nachdem er aber nun plötzlich dasitzt wie eine Plastik, ergibt sich auch die Frage, ob er zuvor, während er sich noch unterhalten hat, jemals etwas anderes war und umgekehrt.

In der Chronologie folgen auf *Eraserhead* (1976) *The Elephant Man* (1980) und *Dune* (1984), zwei vergleichsweise konventionelle Lynch-Filme. Darauf folgen *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (Pilotfilm zur Serie 1989, Kinofilm: *Twin Peaks - Fire Walk With Me* 1992), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997), *The Straight Story* (1999) *Mulholland Drive* (2001) und *INLAND EMPIRE* (2006). Der Industriekomplex aus *Eraserhead*, der im Hintergrund die Fäden zieht, nimmt in späteren Filmen andere Formen an: die künstlichen Kleinstädte aus *Blue Velvet* und *Twin Peaks*, die seltsamen Landstraßen aus *Lost Highway* und *Wild at Heart*, das unwirkliche Hollywood in *Mulholland Drive* (einem Film, der, insofern er das Thema "Realitätsverlust in Los Angeles"

behandelt, als realistischer gelten kann). Diese Zonen umgreifen ihre Figuren, *sind* zugleich diese Figuren und entrücken sie dadurch ins Unpsychologische. "What is characteristic of Twin Peaks" schreibt Michel Chion (2006, 105) "is not that everyone is mad, but that those who are not mad do not find the eccentric characters eccentric". Alles ist von Grund auf in eine Sphäre des Unwirklichen enthoben: Die Figuren können nicht über den Tellerrand schauen, agieren wie fremdgesteuert. In der Fernsehserie *Twin Peaks* läuft diese Fremdsteuertheit zusammen mit dem unangenehmen Eindruck von Falschheit, den man bei TV-Serien ohnedies hat. Die bekannten hohlen Gefühlsausbrüche der Daily Soap, denen durch billige filmische Mittel nachgeholfen wird, fusionieren auf eigenartige Weise mit Lynchs unheimlichem Konzept der Fremdsteuerung. Das gilt nicht nur für *Twin Peaks* und *Mulholland Drive* (der ursprünglich auch als Pilot einer TV-Serie konzipiert wurde), sondern insgesamt für die Filme seit *Blue Velvet*. Generell lässt sich sagen, dass Lynch die Leblosgkeit erstarrter Klischees für seine Zwecke nutzt.

4.2. Narration als plastische Masse

Slavoj Žižek (2001, 262) polemisiert in seinem *Lost Highway*-Essay gegen "die 'Wen kümmert die Handlung, es geht hier um die Bilder und den Sound'-Haltung" als eine, die unmittelbaren Kontakt zum künstlerischen Prätext vorgibt und dabei in Wahrheit nur die eigene Unfähigkeit zu dessen begrifflicher Durchdringung sanktioniert. Sicherlich rechtfertigt Žižek damit auch seine eigene Deutungsmethode, die sich allerdings generell sehr weit vom künstlerischen Prätext entfernt. Im Folgenden soll versucht werden, begrifflich zu argumentieren, inwiefern *die Filme selbst gerade die "Es geht hier um die Bilder und den Sound"-Haltung* von sich aus schon einnehmen, dass dies also die für den/die Lynch Interpretierende/n *angemessene* Haltung ist.

Es wird häufig auf Lynchs Begeisterung für "Texturen" hingewiesen (vgl. z.B. Chion 2006, 185). Dabei wird "Textur" als Oberflächenbeschaffenheit oder Gewebestruktur genommen. In diesem Sinn geht es um eine Art Sorgfalt in der Gestaltung sinnlicher Details, wie z.B. dem blauen Samtvorhang in *Blue Velvet* oder der schleimigen Haut des "Babys" in *Eraserhead*. Der Sound Designer John Huck erzählt in *Love, Death, Elvis & Oz: The Making of "Wild at Heart"*, wie er erst ungeheure Mengen an Kerosin verbrennen musste, bis er auf diesem Weg ein Geräusch kreierte hatte, mit dem Lynch zufrieden war, um es der Detailaufnahme eines entflammenden Streichholzkopfes zu unterlegen.

Lynchs Faible für Texturen lässt sich also vorläufig charakterisieren als eine Vorliebe für die minutiöse Ausgestaltung sinnlich-plastischer Details. In diesem Sinn wäre Lynch also "Perfektionist" wie etwa auch Stanley Kubrick. Es ginge darum, der Machart des Films, den

Dekors, dem Rhythmus der Montage und sonstigen Details des sinnlichen Erscheinungsbilds besondere Beachtung beizumessen. Dies ist zugleich die naheliegende Lesart jener weiter oben bereits zitierten Ausführung Lynchs:

Ich weiß nicht, bei surrealistischen Filmen achtet man - da man die Story nicht richtig verstehen kann - mehr auf die Machart des Films, auf den Sound oder die Musik. Also nutzen die Regisseure das Kino raffiniert, aber wenn man dieselben Dinge nutzen könnte, um eine normale Geschichte zu erzählen, dann, so glaube ich, würde man dem näherkommen, was es eigentlich sein sollte oder sein könnte ... (Lynch 2008, 33)

Die vorläufige Charakterisierung scheint sich zu bestätigen: Eine an avantgardistischen Filmen geschulte *Sorgfalt in der Machart* soll in den Dienst genommen werden, um *normale Geschichten zu erzählen*. Nun deutet jedoch der Hinweis der Kritiker James Hoberman und Jonathan Rosenbaum in eine ganz andere Richtung:

In seiner Wesenheit stammt Lynchs Methode aus seiner Arbeit als Maler: Es war eine Art Sammeln und Anhäufen von Ideen, die entweder von Anfang an zusammengehörten oder dank seiner Phantasie langsam mit dem Rest verschmolzen - und so wurden sie zu einem Teil desselben dunklen, zäh-schweren Urschleims [...]. Deshalb entwickelte sich das Drehbuch auch weniger hinsichtlich einer Geschichte, sondern mehr hinsichtlich einer Textur. (Hoberman/Rosenbaum 1998, 212)

In dieser Formulierung geht es nicht mehr um bloße Sorgfalt für sinnliche Details, die zum Erzählen normaler Geschichten aufgebracht wird, sondern dem Plastischen oder Texturhaften kommt in dieser Einschätzung die Rolle des grundlegenden Strukturprinzips für den ganzen Film zu. Es erscheint sinnvoll, dieser Einschätzung und ihren Implikationen im Detail nachzugehen. Es lässt sich beispielsweise die Frage formulieren, wann die Sorgfalt in der Gestaltung sinnlicher Details durch exzessive Überbetonung einen Umschlagpunkt erreicht, an dem das Plastische oder die Textur die Rolle der Geschichte oder der Story als des grundlegenden Strukturprinzips ablöst, bzw. dieses durchsetzt und so die Handlung *fragmentiert*.

Vom Interviewer Chris Rodley auf sein Maler-Vorbild Francis Bacon befragt, kommt Lynch auf diesen Aspekt der *Narrationsfragmente* zu sprechen:

[Rodley:] *Bacon's paintings often imply a narrative, but it's unclear exactly what is going on. Does that interest you?* [-Lynch:] Exactly right. Fragments of narrative. If Bacon had made a movie, what would it have been and where would it have gone? And how would the cinema translate those textures and spaces? (Lynch/Rodley 2005, 17)

Die dem Zitat zu entnehmende Linie zu dem Maler Francis Bacon soll jedoch nicht weiter verfolgt werden. Wichtig ist vor allem der Aspekt der "Narrationsfragmente" für sich genommen, sowie die Tatsache, dass er hier im Kontext der Malerei auftaucht. Ein an dieser Stelle weiterer wichtiger Aspekt ist Lynchs häufige Verwendung des Begriffs "abstrakt" zur Beschreibung wesentlicher oder seltsamer Momente seiner Filme (vgl. etwa Lynch/Rodley 2005, 63f.). Lynch verwendet das Wort

teils in etwas verwirrender Weise, legt ihm aber zweifellos den Sinn bei, den es im Zusammenhang "abstrakter Kunst", also etwa abstrakter Malerei oder abstrakter Dichtung hat. Um den Rahmen abzustecken, in dem sich Lynchs künstlerische Gestaltungen abspielen, ist es hierbei wiederum unwichtig, nun differenziert auf historische Verästelungen einzugehen, die auf Lynch führende Entwicklungslinien aufzeigen könnten. Wichtig ist hingegen der allgemeine Hinweis, dass sich etwa bei abstrakter Dichtung das "Ausgangsmaterial", die Buchstaben oder auch Wörter, nicht zu höheren Sinneinheiten formieren, sondern in ihrem anschaulichen Materialcharakter dastehen als sinnlose, unlogische Zusammenstellungen. Gleiches gilt für abstrakte Malerei, wobei Farben und Formen für sich stehen, anstatt sich zu Gegenstandsabbildern zu gestalten. Ähnliche Tendenzen finden sich beim avantgardistischen Film seit den 20er Jahren. "Teilweise mit einer äußerst einfachen Technik, teilweise mit allen Möglichkeiten der Kamera arbeitend, wollten diese Werke *eine rein filmische Sprache* schaffen", erklärt Peter Weiss (1995, 7) in seinem Buch *Avantgarde Film*.

In einem Paradigma gegenständlicher Malerei *dienen* - grob formuliert - Farben, Linien, Formen etc. zur Darstellung des Gegenstands. Dem entspricht beim Film das narrative Paradigma, wobei sich Kamera und Schnitt möglichst unauffällig im Hintergrund halten, um das dramatische Geschehen nach dessen Maßgabe akzentuiert darzustellen. Dabei geht es selbstverständlich nicht nur um Aspekte wie Kamerawinkel, Einstellungsgröße und Montage, sondern darum, wie sich *die sinnliche Ganzheit* des Films zu den von ihr selbst dargestellten, bedeutungsmäßigen, narrativen Aspekten des Films verhält, wie weit sie diesen *dienen*. (Auch diese Formulierung ist selbstverständlich allzu grob und widerspricht etwa bereits Siegfried Krakauers Filmtheorie, führt aber trotzdem auf das für Lynch Wesentliche.)

In einem Zitat weiter oben meint Lynch, man achte bei "surrealistischen Filmen - da man die Story nicht richtig verstehen kann - mehr auf die Machart des Films, auf den Sound oder die Musik", man solle daher "dieselben Dinge nutzen, um eine normale Geschichte zu erzählen". Was sich zuvor als eine Art Plädoyer dazu ausnahm, die bei unverständlichen Filmen immerhin gegebene Sorgfalt in der Gestaltung sinnlicher Details für das Erzählen normaler Geschichten *in den Dienst* zu nehmen, liest sich von hier aus ganz anders. In dem Zitat wird nun die Konfrontation zweier *widersprüchlicher* filmischer Paradigmen sichtbar. In den "surrealistischen Filmen" zeigt sich ein "avantgardistisches" filmisches Paradigma, in dem den sinnlichen Aspekten selbstzweckhafter, nicht-dienender Status zukommt, in den "normalen Geschichten" hingegen ein konventionelles, narratives Paradigma, in dem das Gegenteil der Fall ist.

Dieses Spannungsverhältnis zweier Paradigmen, wobei sich "die Dinge und Geräusche" entweder "gegenständlich-konventionell" formieren und dabei im Status der *Dienlichkeit* stehen, oder aber umgekehrt in unmittelbarer Sinnlichkeit dastehen und *selbstzweckhaften* Status

behaupten, diese Spannung trägt Lynch in den extrem konventionalisierten Bereich des Hollywood-Kinos, wo sich ebendiese Spannung in sich noch einmal multiplizieren muss. Aus dieser Reibung geht der "Lynch-Effekt" hervor.

Der angezeigte Spannungsbereich ist nun selbstverständlich ideal, um absurde Effekte hervorzubringen. Lynch scheint generell von einer Affinität zur *Verdinglichung von Sinneinheiten* getrieben: "A word is also a texture" (Lynch/Rodley, 2005, 22). Ähnlich: "You could see dialogue as kind of a sound effect or a musical effect" (ebd., 72). Martha Notchimson (1997, 6) berichtet von einem mit Lynch geführten Interview: "Lynch wanted to use language in a way usually associated with plastic artists who discover structure in materiality as they work." In seinem Kurzfilm *The Alphabet* schweben Buchstaben durch den Raum, die er hinsichtlich ihres "textürlichen" oder schriftbildlichen Aspekts gestaltet.

Dieses Bild von einem hinsichtlich seiner sinnlichen Erscheinungsweise interessierenden Buchstaben, kann als Modell dafür herangezogen werden, wie Lynch Film insgesamt auffasst. Der Druckerschwärze ist der Buchstabe, den sie bildet, gänzlich gleichgültig. Insofern liegt in dem Material, aus dem das Narrative gebildet ist, zugleich das Potential, es seines Sinns zu berauben und dabei absurde Effekte hervorzubringen.

An dieser Stelle lässt sich nun der weiter oben eingeführte Terminus "Narrationsfragmente" explizieren. Die Narration wird von dem Material, aus dem sie selbst gebildet ist, von dem also sie selbst erst Erzählenden und damit überhaupt Ausmachenden gewissermaßen "überwältigt", in ihrer Bedeutungsfunktion "erstickt" und insofern *verdinglicht*. Solche ihres eigenen Wesens beraubten "Narrationen" ließen sich dann am ehesten vielleicht noch als "Wucherungen" charakterisieren. Das Wort ist als Veranschaulichung für ein Gebilde gemeint, das auf die bloße Funktion "voranzutreiben" herabgekommen ist.

Darin, dies an konventionellen Spielarten des Hollywood-Kinos durchzuführen, liegt sicherlich die subversive Kraft von Lynchs Filmen. Ähnlich wie bei Kafka das Phänomen "Bürokratie", erscheint Guy Debords "Spektakel" oder Adornos "Kulturindustrie" bei Lynch als in seiner Sinndimension grundlegend in Frage gestelltes, abgründiges, seiner Selbstverständlichkeit enthobenes Gebilde. Es wird nicht dieser oder jener Sinn umgedeutet, sondern die Sinndimension von Hollywood-Narrativen insgesamt ausgehebelt, bzw. erscheint sie als eine andauernd in Schwebelage befindliche, ontologisch ausgedünnte, insgesamt unter Führungszeichen gesetzte.

Mit Blick auf Lynch erscheint es daher sinnvoll, auf Adornos ästhetisches Konzept einer sich negativ ausdrückenden Utopie zurückzugreifen. In folgendem Adorno-Zitat dient – wie bereits in den einleitenden Bemerkungen – dessen Beckett-Interpretation als Brücke zu Lynch. Samuel Beckett war das Thema einer im Jänner 1968 vom Hessischen Rundfunk veranstalteten Fernsehdiskussion, zu deren Teilnehmern auch Adorno zählte. Als das Gespräch auf *Warten auf*

Godot kommt und die Interpretationen immer weiter von Becketts eigentlichem Text abschweifen, versucht einer der Diskutanten, Walter Boehlich, diesem Diskussionsverlauf entgegenzuwirken:

Ich glaube nicht, daß im *Godot* überhaupt von falschem oder richtigem Warten die Rede ist und auch nicht von der Menschheit und auch nicht von unserer generellen Situation, sondern von einem ganz konkreten Warten auf einen ganz konkreten Godot. Und alles, was darüber hinausgeht [...] ist auch schon falsch, - das sagt das Stück nicht mehr. (zit. in Tiedemann 1994, 89)

(Ähnlich äußert sich Lynch über seine eigenen Filme:

It's dangerous, I think, to say that a woman in a film represents all women, or a man in a film represents all men. Some critics love generalizations. But it's *that* particular character in *this* particular story going down *that* particular road. Those specific things make their own world. And sometimes it's a world that we'd like to go into and experience [Lynch 2007, 89].)

Die Diskussion geht weiter, ohne Boehlichs Einwand besondere Beachtung zu schenken, bis schließlich Adorno mit folgendem Kommentar das Wort ergreift:

Wenn ich dazu auch einmal etwas sagen darf: Ich glaube, die Sache ist noch schwieriger und noch merkwürdiger. Herr Boehlich hat sicher ganz recht, wenn er sich gegen die - ja also: zu rasche philosophische Interpretation wehrt und wenn er auf das ganz bestimmte hic et nunc der beiden Vagabunden und eines ganz bestimmten Herrn Godot, auf den sie warten, Wert legt und sich dagegen sträubt, daß sie sofort - ich möchte sagen: in Ideen, und wären es auch solche einer sogenannten condition humaine, übersetzt werden. *Aber*, auf der anderen Seite: wenn es wirklich nichts anderes wäre als diese beiden Vagabunden, diese beiden Clowns, dann hätten ja diese Stücke - um es ganz einfach zu sagen: doch nicht diese ungeheure Gewalt, die sie tatsächlich haben, in der doch etwas weit darüber Hinausgehendes steckt. Ich würde also sagen: gerade durch diese Reduktion auf diese allerarmseligsten Einzelwesen, die scheinbar etwas Allgemeines schon gar nicht mehr haben, weil sie überhaupt nur noch Stümpfe von Dasein sind; gerade dadurch scheint etwas Allgemeines durch. Und da würde ich nun allerdings meinen: das ist genau der Punkt, an dem die geschichtliche Dimension in diese Stücke hineinfällt. Man sagt immer von Beckett, es sei eine Technik der Reduktion bis zum äußersten, und ich habe das selber auch gesagt, und ich meine, es ist gar keine große trouvaille, das zu sagen. Aber diese Reduktion ist ja wirklich das, 'was die Welt aus uns macht', - um mit Karl Kraus zu reden: 'Was hat die Welt aus uns gemacht'. Diese Stümpfe von Menschen, also diese Menschen, die eigentlich ihr Ich verloren haben, die sind eben wirklich die Produkte der Welt, in der wir leben. Es ist nicht der Beckett, der aus irgendwelchen spekulativen Gründen reduziert; sondern er ist, um es sehr pointiert zu sagen, er ist realistisch insofern, als er in diesen Gestalten, die *zugleich* nur noch Stümpfe *und* etwas Allgemeines sind, der genaue Interpret dessen, wozu die einzelnen Menschen als bloße Funktionen des universalen gesellschaftlichen Zusammenhangs werden. Er photographiert sozusagen die Gesellschaft, in der alles nur noch Funktionszusammenhang ist, von der schäbigen Seite, indem er zeigt, was aus den Menschen in dieser funktionalen Welt wird. (zit. in Tiedemann 1994, 90f.)

Bevor im Folgenden das "Verfahren Lynch" anhand zweier detaillierter Szenenanalysen dargestellt wird, soll nun noch auf zwei eher allgemeine Charakteristika "lynchesker Narrationsfragmente" hingewiesen werden:

4.3. Zwei Charakteristika lynesker Narrationsfragmente

Erstens, *einzelne Narrationsfragmente können völlig unvermittelt enden oder auch völlig unvermittelt aneinander anschließen:*

Mulholland Drive ist seiner Entstehung nach zum Teil ein Werk des Zufalls, da der Film ursprünglich als Pilot für eine TV-Serie konzipiert wurde, wobei einige darin für die Serie angelegte Eröffnungsszenen wohl vorerst tatsächlich bloß deshalb nicht mehr als Handlungsfäden aufgegriffen werden konnten, weil eben keine Serie daraus wurde, sondern ein Kinofilm, und dies in den angestückten 45 Minuten schlicht undurchführbar war. Trotzdem ist der fertige Film letztlich ein Ergebnis künstlerischer Entscheidungen.

Eine der ersten Szenen führt die Detectives Doomgard und McKnight als Ermittler am Ort des Unfalls ein, mit dem der Film beginnt: der Mulholland Drive über der nächtlich erleuchteten Stadt. Doomgard bewundert McKnight für seinen undurchschaubaren und zugleich genialen Spürsinn. Der Fund eines einzelnen Perlenohrrings auf der Rückbank des Wagens veranlasst die Kollegen zu einem Kurzdialog voll schwerer Ahnungen:

DETECTIVE NEAL DOMGAARD: Could be someone's missin' maybe.

DETECTIVE HARRY MCKNIGHT: That's what I'm thinkin'.

Das Geheimnis des Ohrrings liegt irgendwo im Lichtermeer der Stadt, scheint er zu denken. Die langanhaltende Porträtaufnahme des von Robert Forster gespielten Detectives, der ahnungsvoll in die nächtliche Stadt blickt, ist bereits McKnights Abschiedspose: Der Film kommt nicht mehr auf ihn zurück. Dies ist ein Beispiel dafür, wie ein Narrationsfragment ganz unvermittelt enden kann.

Ein Beispiel, wie ein Narrationsfragment an ein anderes ganz unvermittelt anschließen kann, findet sich in *Lost Highway*, als ein Mann sich in einer bestimmten Gefängniszelle schlafen legt und am nächsten Morgen ein anderer Mann in derselben Zelle aufwacht. In diesem Fall werden zwei Narrationsfragmente in einer Weise aneinandergekoppelt, die selbst wiederum *keiner narrativen Logik* folgt. Sie werden bloß über einen Raum-Zeit-Punkt der intradiegetischen Welt, nämlich die Zelle, gekoppelt. Zusätzlich werden beide Fragmente dadurch ineinander verankert, dass Elemente aus dem jeweils anderen auftauchen. Beispielsweise fühlt sich der zweite Mann durch ein Saxofonsolo im Radio irritiert, das der erste Mann im Jazzclub selbst geblasen hat.

Zweitens, *die Verdinglichung der Narration macht sich als angekränkelter, in sich aufgeriebener Modus von Narration bemerkbar:*

Lynch bekundet seine Begeisterung für Feuer, Rauch und *Elektrizität* gleichermaßen: "Sitting in

front of a fire is mesmerizing. It's magical. I feel the same way about electricity. And smoke. And flickering lights" (Lynch 2007, 127). Mit der romantischen Begeisterung für das vielgestaltige Eigenleben des Feuers oder Rauchs dürfte Lynch nicht alleine dastehn. Aber mit der *Elektrizität* geht es ihm genauso. Elektrizität verschwindet für gewöhnlich in ihrer Funktion wie die Druckerschwärze des Buchstabens. Nur in angekränkelten Modi tritt sie in einem dem Feuer vergleichbaren, vielgestaltigen Eigenleben zutage. Dementsprechend interessiert sich Lynch, in Effekten, die von *Eraserhead* bis *Twin Peaks* immer wieder anzutreffen sind, für den letzten Lichtblitz einer versagenden Glühbirne oder das poröse, surrende Auf und Ab des Lichts bei uralten Leitungen. Mit dem Funktionsverlust tritt die Sache in der Absurdität gesteigerter sinnlicher Präsenz zutage. So ist Lynchs Lieblingsszene bei Stanley Kubrick die mit dem kapputten Klappbett aus *Lolita*:

Well, one of my favorite films is *Lolita*, and one of the greatest scenes features this folding bed. The bell hop and James Mason put this bed in the room when Sue Lyon is asleep, and they don't wanna wake her up. Some people are not mechanically minded, and some machines are simple things that are not user friendly. There are so many absurd things in that. (Lynch/Rodley 2005, 21)

Wie das Klappbett aus Kubricks *Lolita* laden Lynchs Filme dazu ein, zu "funktionieren", ohne dieser Einladung Folge zu leisten. Das Rätsel seiner Filme besteht darin, einen Sog zu etablieren, ein unergründliches Geheimnis zu ergründen, wobei jede Deutung am Absurden, Abgründigen oder Unheimlichen anrennen muss. Insofern können die beiden von Adorno auf Kafka und Beckett angewendeten Sätze auf Lynch übertragen werden:

Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden. (Adorno 2003a, 255)

Die Interpretation des Endspiels kann darum nicht der Schimäre nachjagen, seinen Sinn philosophisch vermittelt auszusprechen. Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, daß es keinen hat. (Adorno 2003e, 283)

Die Auffassung des Narrativen als einer plastischen Masse findet sich nicht nur in der großen Einheit des ganzen Films, sondern ebenso in kleineren Einheiten. Die kleineren Einheiten, einzelne Szenen, Dialoge, Wörter oder Gesten, müssten ebenso den Doppelcharakter haben von narrativen Sinneinheiten einerseits und rein dinghaften, plastisch-sinnlosen Entitäten andererseits, die, etwa mit gipsähnlichen Eigenschaften, zur Formung größerer plastischer Gebilde erhalten können. Dementsprechend sollen im Folgenden zwei einzelne Szenen als charakteristische Vertreterinnen zweier Werkphasen analysiert werden, an denen sich zugleich eine Entwicklung ablesen lässt. Die Beispiele lassen eine gemeinsame Intention, sowie einen Wandel der angewendeten Verfahren erkennen.

4.4. Entwicklung der künstlerischen Verfahren: Zwei repräsentative Beispiele aus zwei Werkphasen

4.4.1. The Grandmother

In "Ontologie des Photographischen Bildes" führt Andre Bazin (2004, 36) aus:

Die Eigenheit der Photographie im Unterschied zur Malerei besteht also darin, daß sie ihrem Wesen nach objektiv ist. So heißt denn auch die Linsenkombination, die bei der Photographie das menschliche Auge ersetzt, treffend 'Objektiv'. Zum ersten Mal schiebt sich lediglich ein anderes Objekt zwischen das Ausgangsobjekt und seine Darstellung. Zum ersten Mal entsteht ein Bild von der uns umgebenden Welt automatisch, ohne schöpferische Vermittlung des Menschen und nach einem strengen Determinismus.

Diesen Unterschied zwischen dem Wesen der Malerei und dem Wesen des photographischen Bildes (oder besser gesagt: des Films) versucht Lynch in der Phase der Kurzfilme in ein spannungsvolles Wechselverhältnis zu setzen. Sein Verfahren besteht darin, filmisch Gegebenes, also solches, das "automatisch, ohne schöpferische Vermittlung des Menschen und nach einem strengen Determinismus" vom Kameraobjektiv aufgezeichnet wurde, zu einem *Grundstoff* zuzurichten, der der künstlerischen Formung zugänglich ist, bzw. erst bedarf. Mit Bazin (2004, 91) lassen sich

zwei große gegensätzliche Tendenzen unterscheiden: Regisseure, die an das Bild, und andere, die an die Realität glauben. [...] Unter 'Bild' "verstehe ich ganz allgemein alles, was die *Darstellung* auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann. So vielfältig dieser Anteil ist, man kann ihn im Wesentlichen in zwei Gebiete unterteilen: die Gestaltung des Bildes selbst und das Hilfsmittel der Montage (die ja nichts anderes ist als die Anordnung der Bilder in der Zeit). Unter Bildgestaltung ist der Stil von Dekor und Maske zu verstehen, in gewissem Maß auch der des Spiels der Darsteller, hinzu kommen natürlich das Licht und schließlich die Wahl des Bildausschnitts, welcher die Komposition des Bildes vollendet.

Lynch macht von sämtlichen der von Bazin angeführten "Bild"-Faktoren, also den Möglichkeiten, durch die Darstellung dem dargestellten Gegenstand etwas hinzuzufügen, exzessiven Gebrauch, jedenfalls in den frühen Kurzfilmen. Malerei und Film sollen als zusammengepresstes Doppel eine spannungsvolle Einheit bilden, in der sich die Wesensunterschiede beider Künste aneinander aufreiben, um so etwas verstörend Neues hervorzubringen. Diese für die gesamte Phase der frühen Kurzfilme charakteristische Vorgehensweise soll nun anhand der ersten Sequenz des letzten und längsten der Kurzfilme, *The Grandmother*, näher untersucht werden.

Diese erste Sequenz aus *The Grandmother* ist eine Art Schöpfungsmythos. Gemalte Geburtskanäle ragen aus der "Ursuppe" und spucken zwei Gestalten aus sich aus, in denen Michel Chion (2006, 14) "Adam and Eve" sieht. Die beiden Gestalten paaren sich auf eigenartige Weise und bringen dadurch eine dritte hervor: einen etwa zwölfjährigen Buben im Anzug. Es folgen Misshandlungen dieses Buben durch den Vater und Bilder der Mutter, die verzweifelt dabei zusieht.

Der Film beginnt mit einer *Trickfilmpassage*. Am unteren Bildrand verläuft ein beiger Querstreifen mit kleinen Wellen, eine Art "Ursuppe". Aus der Suppe ragt ein Nebelklotz mit drei schwarzen Löchern. Zwei dieser Löcher sind durch starre "Geburtskanäle" mit dem oberen Ende des Nebelklotzes verbunden. Von unten her aus der beigen Flüssigkeit wuchert ein weiterer kleiner Kanal empor und erzeugt dabei ein dröhnendes Geräusch. Er beschreibt eine kleine Kurve, wendet sich dann einem der schwarzen Löcher zu und öffnet einen Ausgang. Aus dem Innern des Kanals fahren nun zwei rote Lippen aus. Diese Lippen spucken einen weißen Patzen auf den Boden des schwarzen Lochs. Ein Miauen erklingt. Nun fährt aus dem Inneren der Lippen eine weitere kleine Röhre aus und gießt weiße Flüssigkeit auf den weißen Patzen im Loch. Als es bis oben hin angefüllt ist, entschwebt der weißen Masse ein Männchen mit umgehängtem Düsenantrieb und zischt durch den Geburtskanal bis zum oberen Ende des Nebelklotzes, getragen von festem weißem Schaum. Oben angelangt rotieren der Gestalt die Arme.

Die Figur (der Schauspieler Robert Chadwick) taucht nun zugleich in einer *Realfilm*-Einstellung aus einem belaubten Waldboden auf und bleibt dann als Standbild stecken. Zurück im Animationsfilm-Untergrund bildet sich aus der weißen Geburtsflüssigkeit des Mannes ein weiterer Kanal, der nun weiße Flüssigkeit in das nebenliegende Loch ergießt, woraus sich eine Frau bildet, die nun ihrerseits nach oben wuchert, um in einer Realfilm-Einstellung (mit der Schauspielerin Virginia Maitland) aus dem Waldboden zu wachsen. Bisher besteht die Handlung bloß darin, dass zwei Figuren aus dem Boden wachsen.

Es folgt deren "Paarung". Diese wird durch Parallelmontage als eine sich auf zwei Ebenen zugleich vollziehende dargestellt: Auf der Ebene des Animationsfilms wuchern die Figuren aus den oberen Löchern des Nebelklotzes gebogen ineinander. Auf Ebene des Realfilms ist die Paarung eine rasant gestaffelte, von nervösem Rascheln begleitete Standbilderreihe von Umarmungen Robert Chadwicks und Virginia Maitlands. Auf diese kommt es nun an. Die "Standbilderreihe", die auch einzelne, kurze Bewegungsmomente enthält, ist im weitesten Sinn ein "Nacheinander", dem keine bestimmte Bedeutung unterstellt werden kann. (Dass das Gezeigte überhaupt als "Paarung" identifizierbar ist, ergibt sich nur aus den folgenden Ereignissen im Animationsfilm-Untergrund, wobei ein Junge in Anzug und Kravatte aus dem Nebelklotz geboren wird.) Dieses "Nacheinander" abgehakter Umarmungs-Standbilder enthält dementsprechend keine nennenswerte Entwicklung, die weiteren Sinn aus sich hervorbringen würde, sondern ist eher wie die Momentaufnahme eines irgendwie bewegten Zustands, bei dem das Vorher und Nachher keine Rolle spielt, wie etwa bei einer Detailaufnahme ineinander rotierender Zahnräder.

Dabei ist auf zweierlei hinzuweisen: Erstens zeigt die Parallelmontage nicht zwei gleichzeitige, räumlich getrennte Vorgänge, sondern ein und denselben Vorgang als zweifach aufgrund verschiedener Darstellungsweisen. Dass hier derselbe Vorgang aufgrund verschiedener

Darstellungsweisen anders in Erscheinung tritt, kann zu zwei verschiedenen Interpretationen veranlassen: Die beiden Ebenen können entweder hierarchisch oder gleichberechtigt zueinander stehen. Im ersten Fall könnte zum Beispiel die Ebene des Animationsfilms die eigentliche, zugrundeliegende "Steuereinheit" der Realfilm-Ebene sein. Im zweiten Fall einer Gleichberechtigung beider Ebenen findet eine wechselseitige "Diskriminierung" beider Ebenen statt. Jede der beiden Ebenen drängt die andere in den Status bloßer Darstellung zurück. In diesem Fall tritt die Frage auf, was das eigentlich Dargestellte dieser beiden bloß darstellenden Ebenen sein könnte.

Wichtiger erscheint jedoch die durch die Verflechtung von Animationsfilm und Realfilm angezeigte Intention. Auf Ebene des Animationsfilms besitzt Lynch nahezu vollständige Kontrolle über sein Material. "Als ich als Student Filme machte - und ich zähle *Eraserhead* dazu -, gab es für mich keinen Unterschied zwischen Malerei und Filmemachen. Das lag daran, dass ich die Filme für mich selbst machte. Ganz allein, völlig unabhängig" (Lynch/Donlon 2008, 18). Lynch spricht hier mehr die Produktionsbedingungen als die ästhetischen Aspekte an. Auch für diese entscheidend ist jedoch der Hinweis, dass Malerei und Filmemachen für ihn unterschiedslos waren. Diese Unterschiedslosigkeit lässt sich fassen über die Kategorie des gestaltenden Zugriffs. Das Bild des/der Malers/Malerin, der/die mit Pinsel und Farbe vor der leeren Leinwand sitzt, entsteht, mit den Worten Bazins, gerade durch die "schöpferische Vermittlung des Menschen" (Bazin 2004, 36; siehe oben). Für den/die mit der Kamera arbeitende/n FilmemacherIn jedoch "entsteht ein Bild von der uns umgebenden Welt automatisch, ohne schöpferische Vermittlung des Menschen und nach einem strengen Determinismus" (ebd.). Die derart mit der Kamera aufgezeichneten Bilder lassen sich nicht ohne Weiteres auf den Status eines bloßen Ausgangsmaterials herunterbringen, wie es etwa mit Farbe oder Gips gegeben ist. Hinsichtlich der Paarungsszene aus *The Grandmother* lässt sich Lynchs Bestreben beobachten, die der künstlichen Formbarkeit zuwiderlaufenden Aspekte gegebener, vom Kameraobjektiv aufgezeichneter "Realität" so weit als möglich in den gestaltenden Griff zu bekommen. Man hat den Eindruck, Lynch hätte das durch die Kamera Aufgezeichnete zuerst geschreddert, um kleingehackte Realitätsfetzen als ein der Formung bedürftiges Material zu gewinnen. Diese Realitätspartikel, konkret handelt es sich um Standbilder von Umarmungen, fügt Lynch nun *aus Eigenem* zu einem *künstlichen* "Bewegungsablauf" aneinander. Durch die Parallelführung des "Realfilms" mit dem Animationsfilm suggeriert Lynch mithin, dass es sich um *eine insgesamt künstliche Ganzheit* handelt.

In der Paarungsszene aus *The Grandmother* greift Lynch Elemente einer filmisch aufgezeichneten, dem gestaltenden Zugriff enthobenen "Realität" auf, die er in einem Zwischenschritt zerkleinert, um über ein Ausgangsmaterial zu verfügen, das nun doch dem gestaltenden Zugriff des Künstlers unterliegt. Entscheidend ist, dass Lynch dabei gerade diese und

nur diese Intention verfolgt haben dürfte, aus dem Spannungsverhältnis von etwas *zugleich* Gegebenem *und* Gemachtem, aus dem Versuch also, den Unterschied zwischen Malerei und Fotografie (bzw. Film, Lynch zerhackt schließlich die zeitliche, nicht die räumliche Kontinuität) aufzuheben, ontologisch verstörende Effekte zu beziehen. Diese Verfahren waren aufgrund mangelnder Neuheit und Originalität zum Scheitern verurteilt. Lynch behält jedoch auch später die surrealistische Intention bei, verstörende Effekte zu erzielen und ebenso das Verfahren, Gegebenes so zuzurichten, dass es künstlerischer Formung zugänglich wird.

Nun lässt sich fragen, warum das von Lynch in der Paarungsszene aus *The Grandmother*, der rasant gestaffelten Standbilderreihe, angewendete Verfahren insofern scheitert, als sich der verstörende Effekt dabei kaum einstellt. Man hat den Eindruck, Lynch ist *jede* Handlung recht, um darin seine Verfahren zu erproben. Dass es letztlich immer *etwas* sein muss, das sich plastisch-detailliert ausgestalten lässt, dürfte ihm eher lästig gewesen sein. Er versucht den Unterschied zwischen Malerei und Film zu nutzen, die Verfahren und technischen Vorgegebenheiten beider Künste zusammenzuballen. Sämtliche Kurzfilme vor *Eraserhead* sind in diesem Sinn Proben, Versuche oder Experimente, wie sich aus den unterschiedlichen Vorgegebenheiten beider Künste, lässt man sie kollidieren, einander durchdringen etc., verstörende Effekte zünden lassen. Aber *an* welchem "Material" oder "Inhalt" dies durchgeführt wird, dies bezieht Lynch in der Phase der Kurzfilme (also bis etwa 1970) nicht in den Rahmen seines künstlerischen Interesses mit ein.

Lynch dürfte sich gedacht haben, eine "düstere" Handlung passt *dazu*. Was dabei herauskommt ist letztlich eine Aneinanderreihung belangloser Klischees: Die Figuren wachsen aus dem mythischen Urgrund (Ursuppe und Nebelklotz im Trickfilm) in das irgendwie "archaische" Setting eines Waldbodens, die Frau geht aus der Substanz des Mannes hervor, der Sohn wird nach der "Geburt" sofort vom Vater verprügelt und von der Mutter beweint etc.

Der Schritt zu *Eraserhead* lässt sich als dialektischer Lernprozess beschreiben: Lynch synthetisiert die Unterschiede von Malerei und Film zu einer Verfahrensganzheit (und zwar handelt es sich schlicht um die Verfahren des Avantgarde-Films, wie sie bereits in den 20er-Jahren entwickelt waren), die er nun mit dem Paradigma des narrativen (Hollywood-)Kinos kollidieren lässt. Wäre da nicht *Eraserhead*, ließe sich dies glatt auf Lynchs Werkbiographie übertragen: Auf die Phase der Kurzfilme (und *Eraserhead*) folgen nämlich mit *The Elephant Man* und *Dune* zwei Filme, die dem Paradigma konventionellen Erzählkinos zugerechnet werden können. Hier lernt Lynch also gewissermaßen die Konventionen eines "normalen" Kinos kennen. Auf diese Phase der "Antithese" zum avantgardistischen Paradigma folgt schließlich die Phase von Lynchs Meisterwerken (begonnen mit *Blue Velvet*) als "Synthese" (die an dieser Stelle nicht als in sich widerspruchsfreier Zusammenschluss missverstanden werden darf) des avantgardistischen Paradigmas mit dem narrativ-konventionellen Paradigma des Hollywoodfilms. *Eraserhead* kann

diesem Schema als radikale Vorwegnahme künstlerischer Verfahren eingefügt werden, die Lynch erst später wieder entfaltet.

4.4.2. Mulholland Drive

Die zweite Szene, die hier angeführt wird, um einen Verfahrenswandel bei grundsätzlich gleichbleibender Intention aufzuzeigen, stammt aus dem etwa dreißig Jahre nach *The Grandmother* entstandenen Film *Mulholland Drive*.

Es handelt sich um die Szene, in der die von Naomi Watts gespielte Betty am gleißend hellen Flughafen in Los Angeles ankommt. Sie kommt in Begleitung eines vorerst sympathisch wirkenden Seniorenpärchens, das sie vermutlich im Flugzeug kennengelernt hat und ist alleine schon vom *Licht* in Los Angeles sichtlich beeindruckt. Es sei *unglaublich*, mitten aus der reinsten Provinz auf einmal in diesem *Traumland* anzukommen, strahlt sie Irene, ihre Begleiterin, an, die, in ihrem herzlichen Lächeln mit Bettys Euphorie zusammenstimmend, nur ein Bild *insgesamter* Euphorie, geschäftiger Zuversicht und vorfreudigen Tatendrangs noch vollkommener macht: Betty ist an diesem strahlenden Tag nach Hollywood gekommen, um Schauspielerin zu werden. Man verabschiedet sich:

IRENE: It's time to say goodbye, Betty. It's been so nice travelling with you.

BETTY: Thank you, Irene. I was so excited and nervous. It was sure great to have you to talk to.

IRENE: Now, remember I'll be watching for you on the big screen.

BETTY (smiling): Okay Irene. Won't that be the day.

IRENE: The best of luck to you, Betty. Take care of yourself and be careful.

BETTY: Okay I will. Thanks again.

In der Zwischenzeit ist, zu ihrem Schock, Bettys Gepäck verschwunden, wie sich aber herausstellt, wurde es nur von einem zuvorkommenden Taxifahrer bereits verladen, der sie nun munter fragt, wohin es gehen soll. "1612, Havenhurst" antwortet sie beruhigt. Die beiden Senioren haben inzwischen in einer schwarzen Limousine Platz genommen und scheinen hier noch ein wenig ihrer herzlichen Stimmung nachzuhängen. Doch dieser Eindruck wird bald durch den starken Verdacht abgelöst, man habe es in Wahrheit die ganze Zeit über mit zwei grinsenden Teufelsfratzen zu tun gehabt. Edgar Allan Poe (Deutsch von Arno Schmidt) beschreibt etwas ganz Ähnliches einmal so:

Wer einen solchen Mann mit nur flüchtigem Blick streifte, hätte sich einbilden können, daß Jenen ein förmlicher Lach=Krampf schüttelte - ein zweiter Blick jedoch hätte für die schauernde Erkenntnis hingereicht, daß, falls solch ein Gesichtsausdruck tatsächlich Freude anzeige, es sich um die Sorte Freude eines Dämons handeln müsse. (Poe 1966, 174)

Soviel zur Beschreibung der Szene, nun zur Analyse: Der Gesamteindruck lässt sich in eine Reihe

von Einzelementen aufgliedern: Der Schauplatz ist ein betriebsamer Flughafen in Los Angeles, dessen Bild durch vorüberhastende Geschäftsleute und Kleinfamilien geprägt ist, die ihre Koffer daherrollen und sich nach einem Taxi umsehen. Alles ist in Bewegung. Es ist ein strahlend heller Tag und es herrscht eine Atmosphäre geschäftiger Überdrehtheit, wie sie für Flughäfen amerikanischer Großstädte typisch ist. Und überdreht bis zur Abgehobenheit in übertrieben "herzliche" Floskeln ist auch der Wortwechsel zwischen Betty und der Seniorin. Alle Elemente stehen in quasi wechselseitigem Ausdrucksverhältnis und schaukeln sich so zu einem beinahe hysterisch-euphorischen Gesamteindruck hoch. Es ist zugleich Heideggers "Man", das sich hier zu schriller, exzessiver Zuversicht steigert und sich im gleißenden Licht, den freundlichen Gesichtern und Worten, bis hin zu einer Geschäftigkeit vermittelnden Statisterie in allem unmittelbar veranschaulicht findet.

In der Reihe der einzelnen Elemente ist dabei das Licht, genauer das *Licht von Los Angeles*, nicht das unwichtigste. Im *Making Of* zu *Mulholland Drive* versucht es Lynch in einem Interview mit Worten zu charakterisieren, wobei er das Wort "light" jedes Mal wie mit warndendem Nachdruck ausspricht: "The *light* is what brought people here, the good weather and the *light*. But the *light* is magical, because for me it is like a happiness, a *light* that gives you energy and an indication that everything is possible. It's, I think, critical to feel that *light*".

Vielleicht sollte man Lynchs nachdrücklicher Betonung der Bedeutung des Lichts einen Hinweis entnehmen und im Licht das eigentliche Zentrum oder den "Protagonisten" der ganzen Szene sehen. Jedenfalls fällt es schwer, die Szene in dem Sinn zu interpretieren, dass diese Stimmungsganzheit bloß dazu *dienen* soll, einen psychologisch-perspektivischen Eindruck der Wahrnehmungsweise oder Stimmung der Protagonistin zu vermitteln. Diese erscheint vielmehr als bloß *ein* Element unter mehreren, aus denen sich eine Ganzheit konstituiert, deren Logik keine psychologisch-narrative und einer solchen auch nicht untergeordnet ist. Die *Ganzheit* aus Licht und Manie ist selbst die Trägerin und die letzte Instanz, aus der sich die Szene konstituiert. Die Impression *dient nicht* zu einer von einer Protagonistin getragenen Narration. Dies soll jedoch nicht heißen, dass die Narration nicht trotzdem als ein Element dieser Ganzheit enthalten ist. Die Narration bleibt als vorwärtstreibendes Moment enthalten, ohne dabei jedoch, was *Mulholland Drive* als ganzen Film und das Strukturprinzip des Lynch-Films überhaupt betrifft, die Oberhand zu behalten, "in sich zu schließen", oder aber, und dies ist das Entscheidende, *überhaupt Sinn zu machen*. Narration hat bei Lynch die untergeordnete Funktion, "vorwärts zu treiben". Lynch, der keine Geschichten im engeren Sinn zu erzählen hat, sondern verstörende Effekte erzielen will, greift auf *narrative* "Versatzstücke der Massenkultur" zu, um diese, als vorwärtstreibende Elemente, seinen Konzepten ein- und unterzuordnen.

Nun erfährt die zuvor entwickelte Atmosphäre eine radikale Umwendung in dem Schlussbild, in

dem die beiden Senioren so lange starr in die Kamera grinsen, bis die freundliche Geste den Materialcharakter hochgestellter Lippen um gebleckte Zähne freigibt und von hier aus *ganz andere* Assoziationen als "herzliche Zuversicht" wachruft.

Ein kürzlich erschienener, *Neun Denkbruchstücke zu David Lynch* (Wittmann 2006, 361) betitelter Essay beginnt mit dem Satz: "Wird ein und dasselbe Wort immer und immer wieder ausgesprochen, so kann es passieren, dass dieses seine vertraute, weil konventionalisierte Bedeutung ändert oder gar verliert." Gerade diese für Lynch so entscheidende Fährte bleibt in dem Essay jedoch ganz und gar unausgearbeitetes Bruchstück. In dem beschriebenen Effekt (der probeweise etwa an dem Wort "Arzt" durchgeführt werden kann, das in der Wiederholung bald zu einem blasebalgartigen Lautgebilde wird) verliert das Wort seine Funktion als Bedeutungsträger, zeigt sich dafür umso mehr in seinem Klang. Mit dem Verlust der Bedeutungsfunktion geht eine Kräftigung der sinnlich-individuellen Klanglichkeit einher. Das Wort gewinnt zwar insofern an Individualität, als es in seiner Klanglichkeit einzigartig ist, steht aber nun, durch seinen Sinnverlust, als bloßer Klang gleichgültig neben anderen bloßen Klängen. Mit dem Bedeutungsverlust geht schließlich ein Absurditätseffekt einher.

Der am Wort dargestellte Effekt lässt sich ebenso auf *Gesten* beziehen. Die Ganzheit des Zeichens des "freundlichen Lächelns" der Senioren besteht dann einerseits aus hochgestellten Lippen, die den Blick auf Zähne freigeben und hat andererseits die damit verbundene, konventionalisierte Bedeutung, die Referenz auf "Freundlichkeit". Indem es um eine Spur *zu* lange ausgehalten wird, verliert das "freundliche Lächeln" seine konventionalisierte Bedeutung, seine Referenz auf "Freundlichkeit" und kippt in die Materialität gebleckter Zahnreihen. Zusätzlich oder aber gerade durch den Absurditätseffekt, der die Geste ihres Sinngehalts beraubt, um sie stattdessen in ihrer bloßen Materialität erscheinen zu lassen, stellt sich dabei eine neue Assoziation ein: das böse Grinsen des Totenschädels.

Zieht man an dieser Stelle noch einmal in Betracht, wie *alle Elemente* der Szene zur stimmungsmäßig-sinnlichen Ganzheit eines euphorischen *Strahlens* zusammengeschlossen oder "ineinanderinszeniert" wurden, dann ergibt sich, dass nun nicht bloß die Senioren, sondern mit ihnen auch alle anderen Elemente, ihr "wahres Gesicht" zeigen.

Die unmittelbare Zusammengehörigkeit der Elemente, die sich zu einer stimmungsmäßigen Ganzheit hochschaukeln, lässt sich über das von Peirce in die Linguistik eingebrachte Verweisungsverhältnis "Index" präzisieren: Rauch gilt als Index für Feuer, da er dieses nicht in irgendeiner Form "meint", sondern *unmittelbar* aus ihm hervorgeht. Lynchs Inszenierungsverfahren dieser Szene besteht nun darin, deren einzelne Elemente derart kurzzuschließen, dass jedes wie ein Index für das andere erscheint, als würde jedes aus dem anderen unmittelbar hervorgehen: Das euphorisierte Grinsen Bettys und der Seniorin gibt sich wie ein unmittelbarer Widerschein des

Lichts. Das geschäftige Treiben am Flughafen ringsum erscheint ebenso als unmittelbare Übersetzung von Lichtenergie in Bewegung und Tatendrang. In dem Abschiedsdialog zwischen Betty und der Seniorin kreuzen sich bis zur Bedeutungslosigkeit abgehobene Floskeln wie die Energieimpulse einer ganz und gar sinnlosen Stimmungsqualität. Selbst das Transparent mit der Aufschrift "WELCOME TO LOS ANGELES" gibt sich wie die unmittelbare Ausgeburt eines euphorischen Strahlens.

Greift man nun noch einmal auf das Beispiel 'Rauch als Index für Feuer' zurück, lässt sich das Geschehen *nach Verlassen des Flughafens* als eine Art Schwenk auf den "Rauch" auffassen. Das Seniorenginsen verlässt im schwarzen Wagen die Szenerie wie der Rauch das Feuer und zeigt sich darin als eine Art Nachklang freundlicher Gestimmtheit, bis es umschlägt. Das Kippen des Grinsens von einer freundlichen Geste in die Materialität gebleckter Zahnreihen zwingt nun für das Vorhergegangene in analoger Weise zu direkten Rückschlüssen, wie eine Verfärbung oder neue Geruchsnote des Rauchs unmittelbar die Interpretation des Brandes mitbeeinflusst. Dergestalt erstarren alle anderen Elemente der Szene - das Licht, die geschäftig-euphorische Ganzheit des Flughafen-Settings - mit dem Lächeln gemeinsam zu absurder Grausamkeit.

Auf diese Art ergibt sich mitunter der Effekt eines zur Absurdität erstarrten *Lichts*. Dies geschieht ganz ohne technische Kameraeffekte wie etwa der Erzeugung eines "Irrealitätseffekts" durch Lichtfilter. Die qualitative Veränderung, die das Licht von L.A. auf diese Art erfahren hat, schwingt nun in allen folgenden Szenen des Films mit, die unter Tags spielen und damit in diesem Licht stehen, sowie auch in den Szenen, die in einer Nacht spielen, die wiederum von diesem Licht her, als deren Kehrseite, interpretiert werden muss.

An dieser Stelle soll der Gang der Szenenanalyse kurz unterbrochen werden, um die Struktur des Lynch-Films anhand einer architektonischen Metapher zu veranschaulichen. Das euphorisierende, schrille Licht, in dem noch das böartige Seniorenginsen mitschwingt, übernimmt in der Gesamtstruktur des Films *Mulholland Drive* eine Funktion, die in einem narrativen Paradigma in erster Linie einer alles integrierenden Story zukommt. Die einzelnen Elemente des Films, inklusive seiner narrativen Fragmente, sind durch das Licht miteinander verbunden, erscheinen wie unterschiedliche Aspekte, Manifestationen oder Ausgeburten dieses Lichts.

Abgesehen vom Licht gibt es auch andere nicht-narrative Momente, durch die verschiedene Stationen des Films miteinander verbunden sind. Einen besonders eigenartigen Abschnitt des Films bildet eine im Durchgang durch jeden einzelnen Schauplatz geheimer werdende Verkettung telefonischer "Weitergabe". Diese ist keine Weitergabe geheimer Codes, sondern ein stufenweises Eindringen in jeweils geheimer werdende Stationen im Durchgang durch das jeweilige konkrete Telefon. Ein Glied dieser Verkettung bildet etwa ein altes an der Wand aufgehängtes Telefon mit Wählscheibe und Gabel, das nach Abheben des Hörers *ein erstes Freizeichen*, nach Wählen einer

Nummernkombination und zweimaliger Betätigung der Gabel jedoch *ein zweites, anderes Freizeichen* von sich gibt und dadurch ermöglicht, ein weiteres, noch geheimeres Telefon zu erreichen usw. In der Architektur des Films verbindet diese eigenartige Verkettung unbekannter Telefone an unbekannten Schauplätzen aber wiederum zwei solche Schauplätze miteinander, die Teil einigermaßen verständlicher Handlungsfragmente sind, wenn diese auch untereinander in keiner handlungsmäßig sinnvollen, sondern eben nur durch jene Kette vermittelten Verbindung stehen.

Die filmische Architektur, die Lynch als Wucherung im Spannungsfeld zwischen Narration und absurder Dinglichkeit gestaltet, lässt sich in ähnlicher Weise im inneren Spannungsverhältnis städtischer Architekturen als Spannungsfeld zwischen bewusster Gestaltung und Gewachsenheit beobachten. Dies zeigt sich in einer auf Lynchs filmische Vision von Los Angeles übertragbaren Weise in der folgenden, von dem deutschen Philosophen Oskar Schürer gegebenen Beschreibung der Prager Altstadt:

Dieses ganze Prager Bautum mutet im Gesamt und manchmal auch in der Einzelform so oft wie Vegetation an, frei treibend in Laune und Spiel. Es ist, als ob naturentwachsene Rhythmen ins Reich der bewußten Formung herübergehoben wären. Daß absolute Kunstform oft dagegen steht [...] vertieft durch den Gegensatz nur den Eindruck in diesem Stadtbild. Das ist ein Stoßen und Suchen im Raum, das die Gassen zu Kurven ausschleift, die Plätze buchtet und höhlt und den Stadtkörper knetet. Das ist ein Verschleifen der Beziehungen über den Strom hinüber und quer durch den Stadtblock hindurch, ein Verschränken und Gegeneinanderführen der architektonischen Energieströme fast wie in lebendigen Organismen. Daß wirkliche Natur hereingeholt wird ins Stadtbild schon durch die Hügellage, dann noch betont durch die von den Hügeln in den Stadtleib hereinschleifenden Parks, vor allem durch den in der ganzen Stadtanlage so entschieden bejahten Stromlauf, ist nicht das Ausschlaggebende. Viel bezeichnender ist, daß sogar das Naturentglittene, der reine Bau, noch so naturhaft atmet. Alle Form schlägt hier so gern ins Vegetative aus, und der Stein weiß hier noch tiefer von seiner Herkunft aus der Erde als in den naturgelösteren Städten des Westens, des Südens. (zit. in Gadamer 1977, 87f.)

Hinsichtlich der analysierten Szene lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich deren zentraler Effekt mit dem Bild der beiden starr grinsenden Senioren einstellt. Das Ganze einer Geste wird dabei, indem sie zu lange ausgehalten wird, auf den Aspekt bloßer Stofflichkeit herunterreduziert. Es bleiben nur noch die hochgestellten Lippen und die Zähne, die Referenz auf Freundlichkeit fällt weg. Derselbe Effekt tritt ein, wenn man ein Wort mehrmals wiederholt. Und Lynch deutet auf etwas Ähnliches hin, wenn er sagt: "A word is also a texture" (Lynch/Rodley 2005, 22).

Was hat sich also seit *The Grandmother* hinsichtlich der Vorgehensweise verändert? In der Phase der Kurzfilme versuchte Lynch Filmmaterial wie Farbe zu behandeln und dadurch verstörende Effekte zu erzielen. Er konstruierte mittels dieses gedoppelten Verfahrens eine Reihe von Klischees nach, die ihm dabei nur als irgendein beliebiger Inhalt dienten, an dem er seine Experimente durchführen konnte. Lynchs künstlerisches Interesse war dabei gewissermaßen ganz aufs Wie konzentriert und damit vom Was-Gehalt der "Handlung" abgelenkt. Zugleich bestand sein Verfahren aber auch damals schon darin, winzigste Handlungsabläufe minutiös und aufwendig

nachzukonstruieren, ohne jedoch das darin gelegene Verstörungspotential eigens zu beachten.

Die Handlung der *Mulholland Drive*-Szene könnte so zusammengefasst werden: Betty, eine junge Frau, kommt voller Euphorie und Tatendrang in Los Angeles an, um Schauspielerin zu werden. Die Senioren haben dabei die eher unbedeutende Aufgabe, als DialogpartnerInnen herzuhalten, um den ZuschauerInnen zu vermitteln, warum die Protagonistin überhaupt nach Los Angeles kommt.

In einem narrativen Paradigma, in dem die Handlung das herrschende Prinzip bildet, wird nun das Licht von Los Angeles, das geschäftige Treiben am Flughafen und das Grinsen der Senioren keineswegs fehlen. All diesen Faktoren kommt jedoch in einem narrativen Paradigma der *dienende Status* unwesentlicher, zufälliger Eigenschaften zu. Sie schummeln sich nicht in den Status des tragenden Prinzips, übernehmen nicht "die Kontrolle". Mit anderen Worten, innerhalb des Regelkosmos des narrativen Paradigmas kommt der Story der Status der *Substanz* zu, Faktoren wie "Licht" oder "Grinsen" der Status von *Akzidenzien*. Ebendiese Zuordnung ist bei Lynch in der beschriebenen Szene (wie auch anderswo) *zugleich etabliert und auch unterlaufen*.

Lynch etabliert ein narratives Paradigma, um es zu unterlaufen. Die analysierte Szene lässt sich dem Verfahren nach beschreiben als exzessive Übersteigerung akzidenteller Elemente bis zu deren "Machtübernahme" im unheimlichen Schlussbild des teuflischen Grinsens. Die "substanzielle" Story-Dimension wird von ihnen, sie selbst erst bildenden, Akzidenzien zersetzt. Infolge kann die dergestalt "angekränkelte" Story ihr Versprechen zur Schlüssigkeit nicht halten. Der Faktor "Licht" und die scheinbar bloß zur Vermittlung wichtiger Story-Informationen ("Betty kommt nach L.A., um Schauspielerin zu werden") behelfsmäßig eingesetzten Senioren bekleiden zuletzt eine Funktion, wie sie zentraler gar nicht sein könnte. Die bisher mit exzessiver Taghelle und "Zuversicht" identifizierten Pensionisten tauchen gegen Ende des Films noch einmal auf, diesmal in finsterner Nacht und exzessiver Bösartigkeit, wobei sie Betty derart erschrecken, dass sie sich auf der Stelle erschießt. Die Protagonistin, die Trägerin der Handlung, wird also von Elementen getötet, die zu dieser "ihrer" Handlung normalerweise die untergeordnete Rolle bloßer Akzidenzien einnehmen.

Eine Handlung, die von jenen Elementen "angekränkelt" oder in den Unsinn gezogen wird, die dazu dienen sollen, sie selbst als sinnvolle erst aufzubauen, "wuchert" eher, als dass sie sich "entwickeln" würde. Die ihres herrschenden Status beraubten narrativen *Versatzstücke*, die es nur noch sind, halten nun umgekehrt einen von sinnlich-dinghaften, absurden Elementen getragenen Entwicklungsprozess am Leben, der sich als Wucherung, also als Wachstum nach unsinnigen Kriterien charakterisieren lässt.

Durch Überbetonung den Status der Akzidenzien bis zur Übernahme der Herrschaft über den Film anschwellen zu lassen und so die Narration auf den Status einer absurden Wucherung herunterzubrechen, so ließe sich das "Verfahren Lynch" charakterisieren. Manche Andeutungen

Lynchs lassen sich ebenfalls in dieser Richtung interpretieren:

Das Filmemachen geht viel zu schnell. Viele Bilder streifen nur die Oberfläche. Sie gehen nicht in die Tiefe, denn wenn man mit 80 Stundenkilometern Wasserski fährt, kommt man nicht unter die Oberfläche. Bleibt das Boot stehen oder bremst, versinkt man in der Tiefe. Und dort liegen die guten Ideen. (Lynch 1998, 45)

Auch die analysierte Szene kann als ein Stehenbleiben charakterisiert werden: Was die Story *rasch* mitvermitteln will, dass die junge Betty voll euphorischen Tatendrangs in Los Angeles ankommt, um Schauspielerin zu werden, die damit verbundene Stimmung, wird für Lynch zum Anlass, um darin "einzutauchen". Soll das Wasserskifahren, also der Fortgang der Story als Story *funktionieren*, darf man nicht allzu sehr in das Wasser, also in die sie erst bildenden, nebensächlichen Eigenschaften eintauchen, denn sonst werden diese zur Hauptsache. Die Story geht also gewissermaßen in dem Weg unter, den sie selbst beschreibt, reibt sich in sich selbst auf, fragmentiert und verdinglicht sich zur "Wucherung".

4.5. Unbestimmter Horror

4.5.1. Verdinglichte Figuren

Lynch erzählt, dass er im Prozess der Ideenentwicklung ungern von Personen ausgeht: "A person doesn't have enough weight. They're overpowered. And this I really don't like. I like a very sparse room. And I like a room that has some irregularities in it" (Lynch/Rodley 2005, 22f). Es sind nun selbstverständlich auch die Figuren und *gerade die Figuren* von der Verdinglichung betroffen. Oft scheint Lynch etwa äußerst übergewichtige Menschen bloß um des komischen Effekts körperlicher Unzweckmäßigkeit willen in unerwarteten Kontexten einzusetzen. Einer der beiden Polizisten, die das Haus des Ehepaars Arquette/Pullman zu Beginn von *Lost Highway* untersuchen, ist beispielsweise *derart* adipös, dass es als merkwürdige Abweichung von der ("schönheits"betonten Hollywood-) Konvention erscheint, dass dieser Schauspieler überhaupt in einem Kontext eingesetzt wird, in dem diese Tatsache nicht eigens thematisiert wird.

In *The Mysteries of Love*, einer Dokumentation zu *Blue Velvet*, erzählt Dennis Hopper rückblickend über seine Beteiligung an der Gestaltung der Rolle des von ihm gespielten Frank Booth, der sich in Augenblicken äußerster Erregung gierig einen Inhalator (mask) vors Gesicht hält, um *ein Gas* einzusaugen. Lynchs ursprünglicher Vorschlag für dieses Gas war Helium, das keinerlei bewusstseinsverändernden Effekt hat, dafür aber die Stimme verändert...

And he had helium on the set. - You know, helium doesn't disorient your mind at all, doesn't get you high, it just makes you sound like Donald Duck. - So I tried to use it. And I was listening to my voice and I just thought it was terrible. And I said: 'You know', I told him, 'this is amylnitrate, a nitrate oxide.' And David said: 'What's that?' And I said: 'Something to disorient your mind for a few minutes and it's used generally sexually and so, - for deviates.' And I thought: 'What a great contribution that was!' And a couple of years ago I was sitting along and I was thinking: 'What a great contribution that was!' And I suddenly thought, you know: 'How weird David Lynch really is... How strange it would have been, if you [Dennis Hopper als Frank Booth] would have just settled down and actually *used that mask just to change your voice* and not to do anything to motion or to disorient your mind or anything. What a strange, sinister character *that* would have been'.

Auf Hoppers Vorschlag wurde also ein Gas gewählt, das "deviates" öfter verwenden. Nach Lynchs Vorschlag wäre Frank hingegen ein solcher "deviate" gewesen, der Helium einsaugt, um mit seinen Opfern wie Donald Duck reden zu können. Hopper gesteht ein, dass *diese* Variante auf einen weitaus seltsameren Charakter hätte schließen lassen.

Laura Elena Haring, die Darstellerin der Rita in *Mulholland Drive*, erzählt im *Making Of* begeistert von einer genialen Regieanweisung. Es geht um die Szene zu Beginn des Films, in der sie, nach dem Autounfall auf dem über der Stadt gelegenen Mulholland Drive, verstört den Hügel runterwankt. Sie vergleicht Lynchs Regieanweisung mit früheren, bei konventionelleren Regisseuren: "In one scene, when we had the car accident, he said: 'You come down *like a broken doll*' And before, you know, normally, they were like 'you're havin' pain, you hurt, really show it to me' -no, it was: '*like a broken doll*'".

Die beiden Anekdoten zeigen Tendenzen in Lynchs Regieführung, die Figuren nicht nach dem Kriterium psychologischer Nachvollziehbarkeit, sondern im Gegenteil so zu inszenieren, dass ganz generell in Frage steht, ob diese Figuren *überhaupt* psychologisch sind.

Mitunter erscheinen die Figuren bei Lynch wie mit anderen *Dingen* gleichberechtigte oder gar untergeordnete Teile innerhalb plastischer Arrangements. Die meisten Lynch-Figuren kommen entweder über das Sprechen in Floskeln nicht hinaus und sind dadurch bereits in eine Ding-Sphäre entrückt oder aber sie sind in ihrer Bedrohlichkeit bis zur Montstrosität hochstilisiert.

Der Kleinwüchsige aus *Mulholland Drive*, der Urheber der mafiösen Machenschaften, die in Hollywood vor sich gehen, scheint sein "Leben" auf einer Art von Bühne hinter einem Glaskasten zu verbringen, um hin und wieder in einer Art Bühnenlicht in Erscheinung zu treten und dann einige kryptische Botschaften von sich zu geben, die wiederum eher Sounds als Inhalte sind. Solch ein aus jeglichem konventionellen Handlungsraum herausgeschnittenes, offensichtlich künstliches Ding-Wesen, sitzt aber dann letztlich doch wieder an einer "Schaltstelle" des Films, von der für die verhältnismäßig normalen Narrationsfragmente wesentliche Impulse ausgehen.

In *Lost Highway*, als der Mechaniker Pete von dem Gangsterboss Mr. Eddy angerufen wird, ist der Kopf des Letzteren so neben den des bleichen Mystery-Man vor homogen-schwarzen Hintergrund gestellt, dass man beinahe meint, man habe es mit *einem* zweiköpfigen Wesen zu tun.

In *Eraserhead* fällt dem Protagonisten einfach der Kopf ab, um von einem Kind aufgesammelt und einem Maschinisten überbracht zu werden, der nun aus dem Gehirn Bleistiftradiergummi herstellt.

Aus den gerade gegebenen Einzelbeispielen lässt sich jedoch nicht die atmosphärische Ganzheit erklären, die bei Lynch auch noch die scheinbar normalsten Charaktere "derealisiert", in seelenlose Künstlichkeit entrückt. Die Figuren in *Eraserhead* sind wie verwuchert mit dem sie umgebenden Industriekomplex. Ihre Bewegungen und Geräusche lassen keinen eindeutigen Schluss darauf zu, dass man es mit Menschen im herkömmlichen Sinn zu tun hat. Wie kommt dieser Eindruck zustande?

In Filmen wie *Die Frauen von Stepford* oder *Die Körperfresser kommen* hat man es ebenfalls mit seelenlosen Wesen zu tun. Deren Seelenlosigkeit ist jedoch im Film als Science Fiction-Element deklariert und damit in einen Rahmen gesetzt, der von Normalität umgeben ist. Mithin ist die Erzählperspektive dieser Filme nicht selbst Teil dieser andersartigen, seelenlosen Welt, sondern zeigt diese nur. Bei Lynch hingegen ist die Erzählperspektive mitbetroffen vom Geschehen. Kamera und Montage dienen nicht nur zur Aufnahme und Anordnung skurriler Ereignisse, sondern sind auch selbst skurrile Ereignisse.

Jedoch sind Lynch-Filme nicht die einzigen, bei denen die Erzählperspektive vom erzählten Geschehen mitbetroffen ist. Die formale Abstimmung der erzählerischen Mittel auf das erzählte Geschehen ist ganz generell Aufgabe der Regie. Zu einer Klärung der Frage, was eine spezifische Qualität des Lynchesken ausmachen könnte, ist damit also wenig gesagt. Es hilft auch nicht weiter, wenn man hinzunimmt, dass Lynch eben *verrückte* filmische Mittel zur Erzählung verrückter Inhalte einsetzt, denn das gilt ebenso von beliebigen Werbespots oder Videoclips. Der Eindruck einer insgesamt der Normalität entrückten Ganzheit lässt sich jedoch über Gemeinsamkeiten zwischen Lynch und Kafka fassen.

4.5.2. Kafkaesk - Lynchesk

Die schwer zu fassende, sehr eigentümliche Stimmung bei Kafka hat das Adjektiv "kafkaesk" hervorgebracht. Es lässt sich vielleicht analog dazu von einer "lynchesken" Stimmungsqualität sprechen, die dabei aber weniger auf besondere Originalität Lynchs als auf eine stilistische Verwandtschaft mit Kafka hindeutet. Dieser ist für Lynch "the one artist that I feel could be my brother" (Lynch, Rodley 2005, 56). Es dürfte sich darüberhinaus um den *einzigen* Autor handeln, für den sich Lynch als Jugendlicher interessierte (Chion 2006, 6).

In der neueren Kafka-Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, wie sich dessen literarischer Stil gerade an seinen *Kinoerfahrungen* geschult haben könnte:

Indem die sprachliche Schilderung die Technik der Belichtungsaufnahme nachahmt, konzentriert sie sich auf die exakten Bauformen der Dinge, ohne die hinter ihnen liegenden Determinanten zu berücksichtigen. Die Annäherung an die Ästhetik der Oberfläche schließt den Verzicht auf die Untersuchung ursächlicher oder konditionaler Zusammenhänge ein. (Alt 2009, S. 60)

Lynchs Beeinflussung durch Kafka bestünde dann in einer Rückübersetzung eines an Kinoerfahrungen geschulten literarischen Stils in eine filmische Sprache.

Was Adorno (2003a, 258) in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* bezüglich einer Episode aus dessen Romanfragment *Das Schloß* schreibt, lässt sich auch auf Lynch beziehen:

Weil alles ausgeschieden ist, was nicht dem Traum und seiner prälogischen Logik gliche, ist der Traum selber ausgeschieden. Nicht das Ungeheuerliche schockiert, sondern dessen Selbstverständlichkeit. Kaum hat der Landvermesser aus seinem Zimmer im Wirtshaus die lästigen Gehilfen vertrieben, so kommen sie durchs Fenster wieder herein, ohne daß der Roman, über die bloße Mitteilung hinaus, sich auch nur mit einem Wort darüber aufhielte.

Slavoj Žižek (2001, 273f.) streicht "die zutiefst kafkaeske Dimension" einer Szene aus *Twin Peaks: Fire Walk With Me* heraus, in der zwei Kriminalbeamte eine "merkwürdige Anweisung als etwas Normales akzeptieren, als Teil ihrer Alltagskommunikation" (ebd., 274). Es handelt sich um

jene merkwürdige Szene aus *Fire Walk With Me*, in der Gordon Cole vom FBI (gespielt von Lynch selbst) dem Agenten Desmond und seinem Partner Sam Anweisungen gibt, wobei er sich des grotesken Körpers einer weiblichen Gestalt bedient, die er als Lil bezeichnet. Lil, deren Gesicht mit weißer Theaterschminke bedeckt ist und die eine eindeutig künstliche rote Perücke und ein karikaturistisch anmutendes rotes Kleid trägt, an das eine künstliche blaue Rose angeheftet ist, vollführt eine Reihe übertriebener theatralischer Gesten, die Desmond und Sam im Rahmen der Bearbeitung des Falls entschlüsseln müssen. (ebd., 273f)

Es lässt sich an dieser Stelle auch noch einmal auf den in der Einleitung bereits zitierten Hinweis Michel Chions (2006, 105) zurückgreifen: "What is characteristic of *Twin Peaks* is not that everyone is mad, but that those who are not mad do not find the eccentric characters eccentric". Dass die "normalen" Charaktere die "seltsamen" für selbstverständlich nehmen bringt mit sich, dass auch diese "normalen" Charaktere *nicht ganz* normal sein können. Während also etwa in *Stepford* die Bedrohung mit dem Science Fiction-Element computergesteuerter Androiden steht und fällt, ist *Twin Peaks* den Maßstäben von "Normalität" insgesamt entrückt. Chion setzt (ebd.) fort: "*Twin Peaks* presents a non-psychological world. When someone goes mad and loses all sense of reality, and then recovers, the change is accepted without the other characters interpreting it psychologically. It is the structure of *Twin Peaks* which is mad." Die Struktur von *Twin Peaks* ist keiner heilen Welt ein- und untergeordnet, sondern unmittelbar und insgesamt verrückt.

Figuren, so lässt sich dies zusammenfassen, die sich nicht wundern über Seltsames, sind durch diesen Mangel an Verwunderung mit dieser Seltsamkeit in irgendeiner Form identifiziert, in sie hineingebannt. Um noch einmal auf die bereits besprochene Szene aus *Lost Highway* zurückzukommen, in der eines Morgens ein anderer Mann in derselben Zelle aufwacht als der, der

sich abends zuvor darin niedergelegt hat: Die Figuren im Umfeld dieses Ereignisses wundern sich durchaus, ein Gefängniswärter meint zum Beispiel, er fühle sich "wie in einem Horrorfilm", aber sie wundern sich *nicht genug*. Diese graduelle Entscheidung, die Lynch zu treffen hat, *wie sehr* sich die Figuren wundern, ist für das Funktionieren des Effekts ausschlaggebend. Auf diese Art stellt sich der Eindruck, dass mit diesen Leuten "etwas" nicht stimmt, als ein vager Verdacht ein, der sich durch *kein bestimmtes* Indiz jemals erhärten oder entkräften lassen könnte.

In *Eraserhead* wundert sich niemand so recht, als der Vater während des Abendessens plötzlich einfriert. Wie es die einzelnen Bauteile einer Maschine, also etwa verschiedene Schrauben, Kolben und Zahnräder als normal und alltäglich akzeptieren mögen, wenn einer ihrer "Kollegen" plötzlich aufgrund von Abnutzungserscheinungen steckenbleibt, so auch die Familie X bei diesem Abendessen. Dieses Einfrieren ist zugleich ein Effekt, der sich so ähnlich auch durch die filmische Apparatur bewerkstelligen ließe. Man fragt sich vielleicht auch kurz, ob die Figur nun als Standbild in den Film hineinkopiert worden ist oder aber eben, wie es auch tatsächlich der Fall ist, der Schauspieler sich nicht mehr bewegt. Man hat dadurch den Eindruck, als stünde er in einer Art Bann jener technischen Apparatur, die ihn erst hervorbringt, also im Bann eines aus seiner Sicht *höheren Prinzips*.

Auf solche subtilen Kommunikationen der "filmischen Möglichkeitsbedingung" mit dem Inhalt stößt man etwa auch im äußerst dicht inszenierten ersten Drittel von *Lost Highway*: Der Film beginnt damit, dass Bill Pullman durch das Ziehen an einer Zigarrette den Lichtschein erzeugt, durch den er ins Bild tritt - und damit für das ausschließlich licht-empfindliche Filmmaterial sein filmisches Sein überhaupt erst hervorbringt. Etwas später, nach dem Jazzkonzert im "Club", ruft Pullman in fanatischer Eifersucht zu Hause an, wo nun die Kamera auf die verschiedenen Telefone im leeren Haus zufährt. Da auf den von dem Ehepaar zuvor gefundenen Videobändern eine ähnliche Kriechbewegung ins Innere des Hauses zu sehen ist, auf diegetischer Ebene also *tatsächlich* eine Kamera ins Haus kriecht, stehen nun jene rein "vorführenden" Kamerafahrten auf die Telefone im leeren Haus ebenfalls unter dem vagen Verdacht, *tatsächliche* Kriechbewegungen zu beschreiben.

Wie die in den aneinandermodellierten Narrationsfragmenten aus *Lost Highway* "agierenden" Figuren steht der Vater aus *Eraserhead* in einem *Zustand der Bedrohung durch seine eigene Gemachtheit*.

Diese Bedrohung durch die eigene Gemachtheit wird nun von Lynch häufig so mit klassischen Horror-Elementen zusammengebracht, dass der Effekt eines "übernatürlichen" Bösen entsteht: Der unheimliche Mystery-Man aus *Lost Highway* bildet ein Element der diegetischen Welt des Films, das zugleich mit jener Kraft im Bunde zu stehen scheint, die die Diegese in ihrem Sinn bedroht. Die Senioren aus *Mulholland Drive* erstarren im selben Moment zur Absurdität, in dem sie auch mit der

Bosheit des Totenschädels identifiziert werden. Generell gilt: je setsamer, desto mächtiger. Beispielsweise weichen die Halbstarken aus *Blue Velvet* fast wie unter heiligem Schauer vor der nackt aus dem Haus tretenden Isabella Rossellini zurück, da an ihr noch ein Abglanz der *transzendenten* Grausamkeit des von Dennis Hopper gespielten Frank Booth haftet. Für die allmächtigen Zwerge aus *Twin Peaks* und *Mulholland Drive* gilt Ähnliches.

4.5.3. Das Böse als unbestimmtes

Lynch löst ein altes Bestreben des Horrorfilms ein, den Antagonisten zu depersonifizieren, ihn aus irgendeinem beliebigen Bösen in *das Böse überhaupt* zu verwandeln. Schritte in diese Richtung unternimmt bereits John Carpenter. Carpenters Figur des Michael aus *Halloween* (1978) ist ein Beispiel für seine Versuche, den Antagonisten zu einem rein destruktiven Prinzip zu stilisieren:

Michael wird für den Zuschauer als *alien* erkennbar, weil ihm systematisch alle menschlichen Züge genommen werden. Schon am Äußeren wird dies deutlich. Er trägt schwarze Kleidung, die sich jeder Zuordnung zu einem Lebensstil entzieht. Michael zeigt keine ausgeformten menschlichen Emotionen, sondern ist durch den starren Ablauf von Verfolgen und Töten geprägt. (Hross 2000, 171)

In Carpenters *Prince of Darkness* (1987) ist das Böse eine Flüssigkeit im Keller einer Kirche. Woanders bei Carpenter materialisiert es sich als *The Fog* (1980) oder einfach *The Thing* (1982). Das böse Prinzip muss in der Filmhandlung dramatisch ins Spiel gebracht werden. Von dieser Forderung her kann es ausgerechnet die Unbestimmtheit, in der ja gerade seine Allmacht liegen soll, nicht behalten, sondern muss sich konkret personifizieren oder materialisieren. In dieser konkretisierten Form trifft es dann in der Handlung auf eine Gruppe von Menschen, die sich ihm in den Weg stellen und den Kampf mit ihm aufnehmen.

Carpenters Versuch, das Böse in seinen Filmen als unbestimmte, innerhalb des filmischen Kosmos allumfassende Macht zu etablieren, scheitert an der Forderung, dass es, um überhaupt Teil des dramatischen Geschehens sein zu können, sich wiederum konkret manifestieren muss. Carpenters Manifestationen des Bösen sollen zwar möglichst unbestimmt und allumfassend sein, müssen aber letztlich doch immer irgendetwas Bestimmtes sein. Wenn das Böse etwa, wie in *The Thing* als das titelgebende *Ding*, konkret handelt es sich um eine irgendwo im Polareis gefundene Lebensform, die Fähigkeit besitzt, von den Figuren der Handlung Besitz zu ergreifen und auf diese Art allerlei Gestalt annehmen kann, hat es in dem Moment, da es sich in der konkreten Form dieser oder jener Filmfigur realisiert, schon wieder seine unbestimmte Allmacht eingebüßt. Carpenters Versuche, das Böse in seinen Filmen absolut zu setzen, ähneln gewissermaßen den Versuchen der vorsokratischen Naturphilosophen, das Urprinzip im Wasser, in der Luft oder im Feuer zu verorten

und sind dementsprechend kritisierbar: Der These des Thales "Alles ist Wasser" ähnelt diejenige Carpenters, der dem Zuschauer glauben machen will, *das* Böse schlechthin sei eine Flüssigkeit im Keller einer Kirche.

Lynch findet hingegen Verfahren, diese Bestrebung des Horrorfilms nach einem abstrakten Bösen, das nie fassbar werden kann, einzulösen. Die Möglichkeit hierzu ist im Horrorfilm in der Weise bereits angelegt, dass sich der Film selbst als absolute Dimension seiner eigenen diegetischen Welt gegenüber ins Spiel bringen kann. *Für* die jeweiligen, bestimmten Handlungsabläufe *des Films*, also für die diegetische Welt, die der Film erst baut, hat der Film *in seiner Gemachtheit* den Stellenwert des Absoluten. Lynch inszeniert innerhalb seiner Filme eine Art ontologische Differenz. *Das Sein* des jeweiligen Seienden ist dabei *das Filmische* der jeweiligen intradiegetischen Inhalte des Films.

Wenn in *Lost Highway* plötzlich ein anderer Mann in der Zelle aufwacht, hat der/die ZuschauerIn keine Möglichkeit, die Sache anders als einen Einbruch von Gemachtheit zu deuten, der den Sinnanspruch der Filmhandlung von Grund auf in Frage stellt. Dies wird wie gesagt dadurch erreicht, dass sich die Figuren im Umfeld des Vorgangs nicht genug wundern, nicht nachdrücklich genug die Maxime ansetzen, dass es eine rationale Erklärung für den unmöglichen Vorgang geben *muss*, auch wenn sie bislang noch nicht gefunden ist (wobei ein konventioneller Science Fiction-Horrorfilm seine Handlung beispielsweise *als* diesen Prozess einer Erklärungsfindung entfalten könnte). Würden sich die Figuren über den eigenartigen Vorgang *angemessen wundern*, müssten ihn die ZuschauerInnen als Science Fiction-Element interpretieren, die diegetische Welt hätte sich mit unserer außerfilmischen kurzgeschlossen und hätte keinen insgesamten Knacks in ihrem Sinn davongetragen, sie wäre mithin der Möglichkeit eines Zugriffs durch ihre eigene Gemachtheit nicht ausgeliefert gewesen. So jedoch steht die *relative Normalität* der Filmhandlung im andauernd angeknacksten Modus des Narrationfragments und unterhält darin eine dauernde Beziehung zu ihrer eigenen Gemachtheit. Die Filmfiguren sind der für sie absoluten Bedrohung ausgesetzt, nichts weiter als Filmfiguren zu sein. Diese Dimension quasi-metaphysischer Bedrohung assoziiert Lynch, wie oben angedeutet, subtil mit herkömmlichen Horror-Elementen und kreierte auf diese Art innerhalb des Rahmens der Diegese den Eindruck einer Bedrohung durch eine unbestimmte, prinzipiell böse "Macht".

An dieser Stelle ergibt sich ein schwerwiegender Einwand: Die Identifikation des Bösen mit einer übersinnlichen Dimension, die sich in *filmisch gemachten* Effekten realisiert, scheint nichts anderes als *das* Standardverfahren subtil inszenierter Horrorfilme zu sein und zwar seit jeher. Als besonders gelungene Filmbeispiele, die mit derartigen Horroreffekten operieren, könnten etwa *Wenn die Gondeln Trauer tragen* oder *Bram Stokers Dracula* angeführt werden. In Letzterem wird etwa die Montage eingesetzt, um die dem raum-zeitlichen Kontinuum spottenden Fähigkeiten des

Grafen Dracula darzustellen. Diese Effekte werden jedoch von dem/der Rezipienten/Rezipientin nicht als Einbrüche von Gemachtheit schlechthin aufgefasst, sondern als *Stilmittel* akzeptiert, um eine in sich kohärente, phantastische Handlung darzustellen. Es handelt sich nicht um absurde, den Sinn der Handlung insgesamt in Frage stellende, sondern um solche Effekte, die sich den Regeln der Diegese integrieren, ihr ein- und unterordnen. Die Effekte, die die übermenschlichen Fähigkeiten des Grafen Dracula darstellen sollen, sind zwar als filmisch gemachte kenntlich, gehen aber vollständig in ihrer darstellenden Funktion auf und werden dementsprechend als dem Sinn der Handlung *dienende* rezipiert.

Auch in den Details halten sich Lynchs Filme in einem Bereich zwischen glatter Konvention und dem Bruch mit derselben. Gerade durch strenge Einhaltung der Regeln des continuity-system lassen sich demselben feine Irritationen einschreiben, wie etwa im gesamten ersten Teil von *Lost Highway*. Der Film muss, damit der Effekt gelingt, zugleich attraktiv im Wortsinn sein, um Identifikation zu ermöglichen. Zum Teil kopiert Lynch in einzelnen Handlungsfragmenten perfekt den Look und Tonfall der Daily Soap, der Werbung oder des Video-Clips, also von Gattungen, denen gesellschaftlich sicherlich alltagsstiftende Funktionen zukommen (vgl. dazu Wrage 2006). Hinzu kommt das banale Faktum, dass die filmische Realität ohnedies kaum anders aussieht und klingt als die außerfilmische. Zusätzlich werden eben die sich wechselseitig tragenden Prinzipien der Psychologie und der Narration einerseits etabliert und andererseits durch ein Überborden der Oberflächenästhetik des Films in ihrem Sinngehalt gebrochen. Aufgrund dieser Verfahren und Faktoren etabliert Lynch einen Sog, der die Gemachtheit vergessen machen soll, um andererseits die ganze dergestalt etablierte Welt wiederum hinterrücks zu derealisieren.

4.6. Derealisierungseffekte als Ergebnis der Mischung divergierender Ordnungen

Abschließend soll nun noch auf einen weiteren Aspekt eingegangen werden, der Lynch wiederum in Zusammenhang bringt mit jener (im vorigen Kapitel besprochenen) selbstironischen Tendenz eines "postmodernen Kinos". Das dabei insgesamt charakteristische Verfahren, Stile und Gattungen nebeneinanderzustellen, wird bei Lynch zu einem weiteren Faktor des Absurden oder Unheimlichen. Für wie wichtig Lynch selbst dieses postmoderne Verfahren des Spiels divergierender Ordnungssysteme oder Stile hält, lässt sich einem Kommentar über die Entstehungsgeschichte von *Mulholland Drive* entnehmen.

Vieles in diesem Film verdankt sich einem glücklichen Zufall. *Mulholland Drive* wurde ursprünglich als Pilot für eine TV-Serie konzipiert, dann wurde das Projekt zwischenzeitlich

verworfen und schließlich ein Jahr später als Kinofilm fertiggestellt. Nicht nur die vielen losen Enden (das Material des Pilotfilms enthielt in Hinblick auf die Serie viele "Openers", die nun jedoch ganz unmotiviert ins Leere ausmünden) sondern auch die Mischung aus TV- und Kinoästhetik sind ein Ergebnis dieses Zufalls. Dieser Aspekt der Mischung dürfte für Lynch bei Fertigstellung des Films besonders inspirierend gewesen sein. Dem Interview mit Chris Rodley ist zu entnehmen, wie er sich geradezu windet, bevor er davon zu sprechen beginnt, was er offensichtlich für das Betriebsgeheimnis dieses Films hält:

There's another thing that I haven't said to anybody ... I don't know if I'm going to say it to you. [L-O-N-G pause.] Well, it's not that big a deal. [Laughs.] TV is different from movies, and when your mind is thinking 'TV', something happens. I don't know why exactly, but for me the 'fun' quotient goes up a little bit. I think that's what it is. Then, when it starts to become something else - like a feature - it's like you're making a cake and you've got a pretty good cake going but suddenly some people are coming to dinner and this cake has got to be the main meal! So then your mind starts bringing in these little pieces of chicken, some vegetables and then, before you know it, you've got a whole new thing. This thing is healthy but it's also kind of sweet, and then it's got some protein and vegetables in it and people are going crazy! They're eating it and they want to have the recipe! (Lynch/Rodley 2005, 282)

Beim Fernsehen geht für Lynch im Vergleich zum Kino der Spaßfaktor ein Wenig in die Höhe. Fernsehen ist mehr wie eine Süßspeise, Kino mehr wie der pikante Hauptgang. Das bisher fürs Fernsehen produzierte Material, das Lynch verwendete, um es in einen Kinofilm einzuarbeiten, entspricht der Torte. Damit es aber insgesamt ein Kinofilm werden konnte, musste Lynch die bereits vorliegende Süßspeise mit solchen Zutaten vermengen, die von den Gästen beim Abendessen für den Hauptgang erwartet werden. In einem weiteren Kochgang verfertigt er also ein neues Ganzes aus Hühnchen, Gemüse, sowie der bereits gebackenen Torte. - "And people are going crazy! They're eating it and they want to have the recipe!" Die abgründige Eigenqualität von *Fleisch* tritt in kräftigeren Farben ans Licht, *weil* es aus der Torte ragt. Dasselbe gilt umgekehrt für die Torte, soweit sich der Gast auf die pikante Fleischspeise einstellt. Das, worauf man sich einstellt, bildet jeweils den Hintergrund, von dem sich dann das andere in der vollen Pracht seiner absurd-konkreten Individualexistenz abhebt. Dieser Effekt lässt sich nicht ganz leicht auf die Vermengung von TV- und Kinoästhetik, zwei Felder, die nicht durch so feste Konventionen wie die Trennung von Haupt- und Nachspeise geregelt sind, übertragen. Der von Lynch gelegten Fährte lässt sich aber woandershin folgen.

Im vorigen Kapitel wurde versucht, Lynch einer Tendenz des postmodernen Kinos seinem künstlerischen Wert nach überzuordnen, Filmen, die ironisch auf sich selbst als auf *Versammlungen diverser* Versatzstücke der Massenkultur, *verschiedener* Genres, Gattungen, Stile etc. herabblicken. Mit Bezug auf Lynch soll nun kurz angedacht werden, wie sich die bei ihm ebenfalls anzutreffende Pluralität von Gattungen und Stilen in das Gesamtkonzept einer sich über die Gemachtheit einstellenden Unheimlichkeit einfügt.

Das bloße Nebeneinander von Stilen und Gattungen ist für sich genommen noch nicht unbedingt typisch für Lynch. Es gehört ebenso zu Lynchs, wie zu den Filmen Luc Bessons, dass sich überspitzt dargestellte Genre-Versatzstücke mit videoclipartigen Sequenzen oder gar solchen vermischen, die an Werbung erinnern. Schrille, ans Klischee schrammende popkulturelle Referenzen, Dialoge, die in ihrer überzogenen Oberflächlichkeit absichtlich an B-Movies erinnern und dergleichen verbinden Lynchs Filme mit anderen, deren postmoderner Charakter darin besteht, sich selbst als nicht ernst zu nehmende Unterhaltungsfilme zu ironisieren. In Lynchs insgesamt von Derealisierungsverfahren durchsetztem filmischen Kosmos jedoch, wird der Aspekt der Diversität verschiedener Genres und Gattungen zu einem weiteren derartigen Verfahren.

Aus Jürgen Felix' Darstellung ging bereits hervor, dass der postmoderne Film seine ironische Haltung gerade aus einem überspitzt dargestellten Nebeneinander der Stile und Gattungen bezieht (vgl. auch Bühler 2002, 303-336). Nicht nur in der Überspitzung, sondern gerade auch in diesem *Nebeneinander* der Stile liegt die ironische Distanz, indem sich der Film mit keiner der unterschiedlichen Darstellungsweisen identifizieren lässt. Ob es sich nun letztlich um einen Videoclip, einen Film Noir, eine "authentische" Dokumentation oder eine Werbung handelt, ist in dem Nebeneinander aller vier nicht zu entscheiden. So ergibt sich die "Haltung des Films zu sich selbst" als eine Art von Meta-Ebene, von der aus die ironische Distanznahme geschieht, von der aus sich der Film in ironischer Distanz selbst belächelt. Ebendies kann auch genutzt werden, um *verstörende* Effekte hervorzubringen, wenn die Meta-Ebene zu einem *Störfaktor* für die diegetische wird. Dies geschieht bei Lynch und soll nun durch ein Beispiel veranschaulicht werden. Bühler (2002, 281) beschreibt eine im Zeichen der Ästhetik der Werbung gestaltete Szene aus *Wild at Heart* folgendermaßen:

Im warmen Licht der Abendsonne fahren Sailor und Lula in ihrem schwarzen Cabriolet an einer einsamen Tankstelle in Texas vor. Ein alter Tankwart, ein schwarzer in grüner Latzhose und hellem Hut, sitzt vor der roten Ziegelmauer des Tankstellengebäudes. Neben ihm steht ein ebenso betagtes Radio, aus dem der Titel "Smoke Rings" ertönt, eine bekannte Melodie aus den vierziger Jahren, in deren Takt er die Arme bewegt und mit den Fingern schnippt. Sailor, in schwarzen Jeans, Schlangenlederjacke und Sonnenbrille, steigt aus und betankt das Auto, während sich Lula in roten Spitzendessous und schwarzen Leggings lasziv auf ihrem Sitz räkelt. Als sie wegfahren, wirft Lula dem Tankwart, der die ganze Zeit über an seinem Platz sitzengeblieben war, eine Kußhand zu, die der Alte erwidert. Diese Tankstellenszene ist mit einer Dauer von ungefähr einer Minute nicht wesentlich länger als ein Werbespot und in ebenso knapper Weise mit insgesamt zehn Einstellungen erzählt.

Gestaltet sich nun der Film im Wechsel mehrerer solcher disparater Formen, kann das zu einer Verstärkung eines Eindrucks von Gemachtheit beitragen. Jede Figur des Films *durchschreitet* nämlich dessen verschiedene Gattungen. In jeder Gattung tritt sie aber grundsätzlich anders in Erscheinung. Kaum hat sich ein Ordnungssystem etabliert, wird es auch schon wieder von einem anderen abgelöst. Einmal kommen Authentisierungsstrategien zum Einsatz, dann wieder die Überstilisierung der Werbung etc. Wenn nun ein und dieselbe Figur durch mehrere solcher

Erscheinungswechsel hindurchgeht, ohne diesen Wechsel selbst überhaupt auch nur zu bemerken, dann ergibt sich, dass es sich bei ihr um eine *gemachte* handeln muss. Andererseits kann die Figur im Rahmen jeder Gattung auch wiederum psychologisch nachvollziehbar agieren und dabei durchaus auch zur Identifikation einladen. Auf diese Art ist in dem Charakteristikum "postmoderner Filme", verschiedene Gattungen und Stile in sich zu befassen, bereits grundsätzlich ein Potential zur Hervorbringung unheimlicher Effekte angelegt.

5. Schlusswort

Es besteht eine augenscheinliche Parallele zwischen Prozessen einer Ästhetisierung des Alltags einerseits und dem Eindruck einer gerade in ihrer Künstlichkeit unheimlichen Welt in den Filmen von David Lynch andererseits. In transformierender Ausdehnung lässt sich aus dem (zur Beschreibung postmoderner Kunst häufig gebrauchten) *Zitat*-Begriff ein Begriff von *Zitathaftigkeit* ableiten als einer, der eine gewissermaßen insgesamt ontologisch ausgedünnte Wirklichkeit beschreibt. Das Medium Film ist bereits produktionsbedingt in besonderem Maß in kommerzielle Interessen verstrickt. Der Markt erweist sich zugleich als die Kategorie, an der sich aus der Perspektive postmodernen Denkens eine "schlechte" (marktmäßige) Ästhetisierung von einer "gutzuheißenden" (mit postmoderner Philosophie zusammenstimmenden) differenzieren lässt. Der Film ist demnach verstrickt mit jener "schlechten" Ausformung von Ästhetisierung, die zugleich assoziiert ist mit jener Mangelerfahrung einer als "ontologisch ausgedünnt" empfundenen Wirklichkeit. Infolge stellt sich die Frage, in welcher Form der Film auf diese seine eigene Verstricktheit Bezug nehmen kann. Zwei Formen derartiger Selbstbezüglichkeit sind: 1.) "Postmodernes Kino", das sich aus dem Fundus der Populärkultur unter dem Vorzeichen der Ironie bedient und dabei in negative Abhängigkeit zu demselben gerät und 2.) intellektuelle Konzepte expliziter Thematisierung einer durch die Medien ästhetisierten Lebenswelt durch selbstreflexive Verfremdung (Michael Haneke). Lynchs Werk lässt sich als ein dritter Weg beschreiben, der sich jenen beiden insofern als "überlegen" erweist als darin künstlerische Verfahren zum Einsatz kommen, die die Mangelerfahrung einer ontologisch ausgedünnten Wirklichkeit nicht bloß ironisch zu belächeln oder intellektuell zu fassen suchen, sondern diese unmittelbar fühlbar machen.

Auf Werkebene ergibt sich aus dem Vorhergegangenen die Richtlinie, den Horror bei Lynch als eine Bedrohung darzustellen, die *für die gesamte Dimension der Filmhandlung*, für die diegetische Ebene also, von einer *für diese* unbestimmten, "absoluten" Dimension ausgeht. Die Möglichkeit hierzu ergibt sich dadurch, dass die *Gemachtheit* des Films eine Meta-Ebene zur *gemachten* Ebene der Diegese bildet. Diese Meta-Ebene der Gemachtheit bildet also im Verhältnis zur intradiegetischen eine absolute Dimension. Von eben jener Ebene der Gemachtheit geht bei Lynch für die intradiegetische eine andauernde, unbestimmte, quasi-metaphysische Bedrohung aus. Die von Sinn, Psychologie und Motivation bestimmte "Handlung" wird von dem sie erst bildenden bzw. formierenden sinnlichen Material in ihrer Bedeutungs-Dimension insgesamt bedroht, eine Grundfigur, die sich in Lynchs Prämisse modellhaft zusammenfassen lässt, Worte als Texturen

bzw. Dialog als Soundqualität aufzufassen. Die Auffassung, Gemachtheit als Sinnlichkeit bzw. den künstlerischen Zugriff nicht in erster Linie in der Gestaltung einer Handlung, sondern des sinnlichen Materials anzusetzen, ergibt sich aus Lynchs Herkunft als Maler, sowie aus dem von ihm selbst zur Beschreibung seiner Filme gebrauchten Wort "abstrakt", womit, soweit es aus dem Zusammenhang "abstrakter Kunst" verstanden wird, gemeint ist, dass das gestaltete Ausgangsmaterial nicht-repräsentierend eingesetzt wird, nicht den dienenden Status einnimmt, sich zu höheren Sinneinheiten zu formieren, sondern für sich steht. Dergestalt *können* sich die Bilder und die Sounds bei Lynch zwar zu narrativen, von psychologisch motivierten Charakteren getragenen Gebilden formieren, *müssen* es aber keineswegs und können daher jene narrativen Gebilde als immer und überall anwesende "Macht des Absurden" bedrohen. Zugleich sind jene vom eigenen Material her bedrohten Sinn- als Handlungsgebilde Nachbildungen ultrakonventioneller und zugleich *attraktiver* Spielarten des Hollywoodkinos, die also durchaus zur Identifikation einladen. Gerade jenes von normalitäts- und alltagsstiftenden (siehe "*Daily*" Soap) Funktionen durchsetzte Hollywood-Universum ist es also, das dergestalt bei Lynch als ein insgesamt unter Anführungszeichen gesetztes erscheint.

6. Bibliographie

-Adorno, Theodor W. (2003a): *Aufzeichnungen zu Kafka*. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 10.1, S. 254-287.

-ders. (2003b): *Filmtransparente*. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 10.1, S. 353-361.

-ders. (2003c): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 4.

-ders. (2003d): *Rückblickend auf den Surrealismus*. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 11, S. 101-105.

-ders. (2003e): *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 11, S. 281-321.

-Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (2003): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam.

-Alt, Peter Andre (2009): *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: C. H. Beck.

-Anders, Günther (2010): *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten Industriellen Revolution*. 3. Auflage. München: C. H. Beck. S. 97-210.

-Berendt, Joachim E. und Günther Huesmann (2001): *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer.

- Bazin, Andre (2004): *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Francois Truffaut. Berlin: Alexander Verlag.
- Bühler, Gerhard (2002): *Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart*. St.Augustin: Gardez! Verlag.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ders. (1983): *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ders. (1987): "Vorbemerkung". In: Bürger/Bürger (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-12.
- ders. (1993): *Die Tränen des Odysseus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ders. (1996): *Der französische Surrealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ders. (2000): *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- ders.: (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Conze, Edward (1995): *Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung*. 10., unveränderte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- Chion, Michel (2006): *David Lynch. 2nd Edition*. Translated by Robert Julian. London: British Film Institute.
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S. 95-149.
- De Kerckhove, Derrick (1998): "Brauchen wir in einer Wirklichkeit wie der unseren noch die Fiktion?". In: Vattimo, Gianni und Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien-Welten-Wirklichkeiten*. München: Fink, S. 187-200.

- Deleuze, Gilles (2005): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eagleton, Terry (1994): *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart: Metzler.
- ders. (1997): *Die Illusionen der Postmoderne*. Stuttgart: Metzler.
- Eco, Umberto (1984): *Nachschrift zum "Namen der Rose"*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- ders. (2002): *Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter*. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren Verlag, S. 11-15.
- Esslin, Martin (2006): *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Felix, Jürgen (2002): "Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino." In: ders. (Hg.): *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren Verlag.
- ders. (2003): "Autorenkino." In: Ders. (Hrsg.): "Moderne Film Theorie". 2. Auflage. Theo Bender Verlag: Mainz. S. 13-61.
- Fischer, Robert (1992): *David Lynch. Die Dunkle Seite der Seele*. München: Heyne.
- Freud, Sigmund (1970): *Das Unheimliche*. In: ders.: *Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachery. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 241-274.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): *Philosophische Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Klostermann
- Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit*. 19. Auflage. Tübingen: Niemeyer.
- ders. (2002): *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*. Marburger Vorlesungen Sommersemester 1924. Hg. von Mark Michalski. Gesamtausgabe Bd. 18, Abt. 2, Vorlesungen 1919-1944. Frankfurt am Main: Klostermann.

- Hermes, Günter und Werner Köster (Hg.) (2002): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam.
- Hoberman, James und Jonathan Rosenbaum (1998): *Mitternachtskino. Kultfilme der 60er und 70er Jahre*. Aus dem Amerikanischen von Olaf Möller. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.
- Hross, Gerhard (2000): *Escape to Fear. Der Horror des John Carpenter*. Münschen: Belleville.
- Hummel, Reinhard (1980): *Indische Mission und neue Frömmigkeit im Westen. Religiöse Bewegungen Indiens in westlichen Kulturen*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer.
- Jerslev, Anne (1996): *David Lynch. Mentale Landschaften*. Wien: Passagen Verlag.
- Krakauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (1998): "Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen". In: Vattimo, Gianni und Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien-Welten-Wirklichkeiten*. München: Fink, S. 27-37.
- Lischka, Gerhard Johann (2008): *Supersurface. Die reine Oberfläche der Kommunikation*. Bern: Benteli.
- Lynch, David (2007): *Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness and Creativity*. New York: Penguin.
- Lynch, David (2008): *Talking*. Hg. von Helen Donlon. Aus dem Englischen übersetzt von Thorsten Wortmann. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Lynch, David und Chris Rodley (2005): *Lynch on Lynch. Revised Edition*. New York: Faber and Faber.
- Lynch, David (1998): *Lynch über Lynch*. Hg. von Chris Rodley. Aus dem Amerikanischen von Marion Kagerer. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Mamet, David (1992): *Die Kunst der Filmregie*. Aus dem Amerikanischen von Petra Schreyer.

Berlin: Alexander Verlag.

-McGowan, Todd (2007): *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.

-Nochimson, Martha P. (1997): *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

-Nhat Hanh, Thich (1996): *Schlüssel zum Zen*. Mit einer Einführung von Philip Kapleau. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernardin Schellenberger. Freiburg i. Br.: Herder.

-Poe, Edgar Allan (1966): *Werke*. Deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag. Bd. 2.

-Porombka, Stephan (1999): "Einleitung". In: ders. (Hg.): *Phänomene der Derealisation*. Wien: Passagen Verlag. S. 11-22.

-Reinert, Claus (1973): *Das Unheimliche und die Detektivliteratur. Entwurf einer poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur*. Bonn: Bouvier Verlag, Herbert Grundmann.

-Reißer, Ulrich und Norbert Wolf (2003): *Kunst-Epochen 12: 20. Jahrhundert/2*. Stuttgart: Reclam.

-Schmidt, Siegfried J. (1998): "Modernisierung, Kontingenz, Medien: Hybride Beobachtungen". In: Vattimo, Gianni und Wolfgang Iser (Hg.): *Medien-Welten-Wirklichkeiten*. München: Fink, S.173-186.

-Schönhart, Mario (2005): "Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film *Caché*". In: Wessely, Christian; Gerhard Larcher und Franz Grabner: *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Marburg: Schüren.

-Seeßlen, Georg (2007): *David Lynch und seine Filme*. 6., erweiterte und überarbeitete Auflage. Marburg: Schüren.

-Seeßlen, Georg und Fernand Jung (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren. S. 12-97.

- Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tiedemann, Rolf (Hg.) (1994): *Frankfurter Adorno Blätter*. Bd. III. München: edition text + kritik.
- Vattimo, Gianni (1990): *Das Ende der Moderne*. Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von Rafael Capurro. Stuttgart: Reclam, S. 178-198.
- ders. (1998): "Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung". In: ders. und Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München: Fink, S. 15-26.
- Waldenfels, Bernhard (1998): "Experimente mit der Wirklichkeit". In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weiss, Peter (1995): *Avantgarde Film*. Aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Beat Mazenauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weiß, Nikola (2004): *Daily Soaps. Das Geheimnis deutscher Seifenopern*. Düsseldorf: VDM Verlag.
- Welsch, Wolfgang (1993): "Das Ästhetische - eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?". In: ders. (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink. S. 13-47.
- Wilson, Eric G. (2007): *The Strange World of David Lynch. Transcendental Irony from Eraserhead to Mulholland Drive*. New York: Continuum.
- Wittmann, Matthias (2006): "Hinter dem blauen Samtvorhang. Neun Denkbruchstücke zu David Lynch". In: Ballhausen, Thomas; Günter Krenn und Lydia Marinelli (Hg.): *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, S. 360-381.
- Wrage, Henning (Hg.) (2006): *Alltag. Zur Dramaturgie des Normalen im DDR-Fernsehen*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl.

-Žižek, Slavoj (1991): *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve Verlag.

-ders. (1998): *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Aus dem Englischen von Isolde Charim, Thomas Hübel, Robert Pfaller und Michael Wiesmüller. Wien: Turia und Kant.

-ders. (2001): *Die Furcht vor echten Tränen: Krzysztof Kieslowski und die "Nahtstelle"*. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Berlin: Verlag Volk und Welt, S. 243-281.

-ders. (2008): *Lacan. Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Karen Genschow. Frankfurt am Main: Fischer.

Internetquelle:

Lynch, David (1999): *Mulholland Drive Pilot - The Screenplay*. Scanned by Mike Dunn. <http://www.lynchnet.com/mdrive/mdscript.html> (zuletzt abgerufen am 1. April 2011).

7. Filmographie

-*Bennys Video* (Michael Haneke, Ö 1992)

-*Betty Blue* (Jean-Jaques Beinex, Fr 1986)

-*Blue Velvet* (David Lynch, USA 1986)

-*Body Snatchers* (Abel Ferrara, USA 1993) / Deutscher Titel: *Angriff der Körperfresser*

-*Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola, USA 1992)

-*Caché* (Michael Haneke, Fr./Ö/D/I 2005)

-*Die Dritte Generation* (Rainer Werner Fassbinder, D 1979)

-*Eraserhead* (David Lynch, USA 1976)

-*eXistenZ* (David Cronenberg, Kan/GB 1998)

-*The Fog* (John Carpenter, USA 1980)

-*Funny Games* (Michael Haneke, Ö 1997)

-*The Godfather* (Francis Ford Coppola, USA 1971) / Deutscher Titel: *Der Pate*

-*Halloween* (John Carpenter, USA 1978)

-*Inception* (Christopher Nolan, USA 2010)

-*INLAND EMPIRE* (David Lynch, USA 2006)

-*Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, USA 1956) / Deutscher Titel: *Die Dämonischen*

-*Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufman, USA 1978) / Deutscher Titel: *Die Körperfresser Kommen*

-*Lolita* (Stanley Kubrick, USA/GB 1962)

-*Lost Highway* (David Lynch, USA 1996)

-*Mulholland Drive* (David Lynch, USA/Fr 2001)

-*Paris, Texas* (Wim Wenders, D/Fr/GB 1984)

-*Poltergeist* (Tobe Hooper, USA 1982)

-*Prince of Darkness* (John Carpenter, USA 1987)

-*Raiders of the Lost Arc* (Steven Spielberg, USA 1981) / Deutscher Titel: *Jäger des Verlorenenen Schatzes*

-*Repulsion* (Roman Polanski, GB 1965) / Deutscher Titel: *Ekel*

-*Rosemary's Baby* (Roman Polanski, USA 1968)

-*The Searchers* (John Ford, USA 1956) / Deutscher Titel: *Der Schwarze Falke*

-*The Shining* (Stanley Kubrick, GB 1980)

-*The Stepford Wives* (Bryan Forbes, USA 1975) / Deutscher Titel: *Die Frauen von Stepford*

-*The Stepford Wives* (Frank Oz, USA 2004) / Deutscher Titel: *Die Frauen von Stepford*

-*Subway* (Luc Besson, Fr 1985)

-*Sukiyaki Western Django* (Takashi Miike, Jp 2007)

-*Der Teufel Möglicherweise* (Robert Bresson, Fr 1977) / Originaltitel: *Le Diable Probablement*

-*The Thing* (John Carpenter, USA 1982)

-*The Truman Show* (Peter Weir, USA 1998)

-*Videodrome* (David Cronenberg, USA 1982)

-*Wild at Heart* (David Lynch, USA 1990)

-*Wenn die Gondeln Trauer tragen* (Nicolas Roeg, I/GB 1973) / Originaltitel: *Don't Look Now*

-*Wizard of Oz* (Victor Fleming, USA 1939)

-*Yojimbo* (Akira Kurosawa, Jp 1961) / Deutscher Titel: *Yojimbo - Der Leibwächter*

Dokumentationen:

-*David Wants to Fly* (David Sieveking, D/A/CH 2010)

-*Love, Death, Elvis & Oz: The Making of 'Wild at Heart'* (New Wave Entertainment, USA 2004)

-*Mulholland Drive: Making of* (David Dessites, Fr 2004)

-*The Mysteries of Love* (Jeffrey Schwarz, USA 2002)

Zusammenfassung

Die Arbeit verortet Lynchs Werk im Feld der aktuellen Diskussion um Derealisierungs- und Ästhetisierungsprozesse durch die Massenmedien, um von daher zu einer Einschätzung seiner gesellschaftlichen Bedeutung und seines künstlerischen Stellenwerts zu gelangen. Es ist damit ein Kontext gegeben, in dem sich postmodernes Denken, Medienwissenschaft und Ästhetik in verwirrender Weise überschneiden.

Als Kernaspekt, an dem sich die Diskussion und zugleich das Verwirrungspotential zu verdichten scheinen, ergibt sich der Begriff des "Zitats", einer zentralen Kategorie zur Beschreibung postmoderner Kunst, die, dehnt man sie auf einen Begriff von "Zitathaftigkeit" aus, zugleich den Aspekt der Derealisierung in sich befasst und damit in Reibung mit zentralen Thesen postmoderner Philosophie gerät.

Durch seine Verstricktheit in kommerzielle Interessen ergibt sich, dass die Anwendung des für postmoderne Kunst insgesamt charakteristischen, ironisierenden Zitats im Spezialfall des postmodernen Films allzu leicht auf ein bloß geheuchelt ironisches, in Wahrheit jedoch negativ-abhängiges Nahverhältnis zum Mainstream hinausläuft. Die Problematik der postmodernen Aufhebung des Gegensatzpaares Mainstream-Gegenkultur führt in einer bestimmten Tendenz des postmodernen Films, der häufig auch Lynch zugerechnet wird, zur Scheinlösung leicht konsumierbarer Unterhaltungsfilme, die zugleich darum bemüht sind, sich als "doppelt codierte" einen Anstrich von Intellektualität zu verleihen. Ein alternativer Lösungsversuch, das Distanzverhältnis als *selbstreflexives* statt *selbstironisches* zu gestalten, scheitert ebenfalls, da das in den Film eingebaute, intellektuell-selbstreflexive Konzept dem "Schock"-Aspekt des Films äußerlich bleibt und dieser damit wiederum in ein Verhältnis negativer Abhängigkeit zum Mainstream gerät, der dabei bloß vorgeblich oder äußerlich kritisiert, in Wahrheit jedoch kopiert wird.

Auf Werkebene lässt sich zeigen, dass demgegenüber bei Lynch der "Schock"-Aspekt insofern mit der verhandelten Thematik in innerem Zusammenhang steht, als sich bei ihm der Horror als weitgehend *unbestimmter* einstellt, der sich unmittelbar aus dem *Nur-Film*-Charakter der Filme ergibt. Lynchs zentrales künstlerisches Verfahren besteht dabei darin, durch exzessive Überbetonung der sinnlichen Aspekte die Filmhandlung zu fragmentieren.

Lebenslauf

Tobias Fock

* 23.12. 1981, Wien

Schule und Studium

2002-

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

1992-2001

Bundesgymnasium Mödling, Untere Bachgasse 8

Matura: 20. Juni 2001