

Fachbereich Medien

Koppetsch, Dennis
Antagonisten bei David Lynch: Besessene,
Entfesselte und Märchengestalten – Die
Filmfiguren als Bild für das Böse im Menschen
selbst

- Bachelorarbeit -
Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Mittweida, 2009

Fachbereich Medien

Koppetsch, Dennis
Antagonisten bei David Lynch: Besessene,
Entfesselte und Märchengestalten – Die
Filmfiguren als Bild für das Böse im Menschen
selbst

-eingereicht als Bachelorarbeit-
Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer

Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer

Christian Klemke

Köln - 2009 *Die vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am 23.09.09*

Koppetsch, Dennis

Antagonisten bei David Lynch- Besessene, Entfesselte und Märchengestalten

Köln 2009 – 173 Seiten, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit

Referat

Diese Arbeit befasst sich mit der Figur des Antagonisten in den Filmen des amerikanischen Regisseurs David Lynch. Dadurch, dass dieser Künstler meist alleine nicht nur die Drehbuchvorlagen selber schreibt, sondern sich auch den Final Cut bewahrt, wird davon ausgegangen, dass die Filme und damit auch die Figuren des Antagonisten in diesen Filmen der Gesamtvision des Regisseurs entsprechen.

Zur Vorbereitung wird das Böse in den Filmen bei Lynch als solches beleuchtet und näher dargestellt.

Aus den Ähnlichkeiten der Antagonisten wird eine Kategorisierung der Figuren in drei Typen abgeleitet, die ähnlich dargestellt werden und einen ähnlichen Zweck erfüllen, namentlich sind dies Besessene, Entfesselte und Märchengestalten.

Diese Kategorien werden nachgewiesen durch eine Analyse der Antagonisten in jedem von Lynchs Langwerken in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinungsdatum, beginnend mit Eraserhead und endend mit Mulholland Drive. Es wird eine Auswahl für die untersuchten Filme getroffen.

Der Beschreibung der Antagonisten als solches folgt eine Metaanalyse, die die Bedeutung der Figur in einen filmischen oder soziokulturellen Zusammenhang stellt.

Am Schluss wird herausgestellt werden, dass die Antagonisten bei Lynch nicht nur Filmfiguren, sondern auch als Metapher für das Böse im Menschen selbst illustrieren, jede Kategorie repräsentiert einen Schritt vom ursprünglichen Bösen im Unterbewusstsein bis zum Verstand, in dem es sich direkt auswirkt.

1. Einleitung	10
1.1. Ein paar Worte über Antagonisten.....	14
1.1.5. Der unmenschliche Antagonist.....	17
1.1.6. Traditionelle Darstellung der Antagonisten bei Lynch.....	20
1.2. Biographie von David Lynch	21
1.2.5. Kindheit, Jugend und erste Werke (1946- 1971)	21
1.2.6. Karrierebeginn und Durchbruch (1972- 1985)	22
1.2.7. Tiefpunkt und Rehabilitierung (1982- 1987)	22
1.2.8. Fernsehproduktionen und Rückkehr zum Kino (1989- 1991)	22
1.2.9. Misserfolg und Neudefinierung (1991-2001).....	23
1.2.10. Eigeninitiative (2002-2005).....	23
1.2.11. Rückkehr zu den Wurzeln.....	24
1.3. Aussparungen	25
1.4. Grundthese für die wiederholenden Elemente von Lynchs Antagonisten	26
1.4.5. Möglichkeit und Notwendigkeit einer Kategorisierung der Antagonisten	26
1.4.6. Erstellung der Grundthese und weitere Vorgehensweise.....	27
2. Die Darstellung des Bösen	28
2.1. Das Grundprinzip des Rätsels und der Verschwörung.....	29
2.2. Verschwörungen in Lynchs Filmen.....	30
2.2.5. Der äußere Einfluss bei ERASERHEAD	30
2.2.6. Die Welt des Bösen bei BLUE VELVET	30
2.2.7. Die Geheimnisse der Laura Palmer	30
2.2.8. Das Schweigen in LOST HIGHWAY	31
2.2.9. Die Hollywoodverschwörung in MULHOLLAND DRIVE.....	31
2.3. Der egozentrische Blick der magischen Autobiographie.....	34
2.4. Der Kampf um die Seele	35
2.5. Die Quelle des Bösen.....	36
2.5.5. Die Quelle des Bösen in ERASERHEAD	36
2.5.6. Die Quelle des Bösen in BLUE VELVET	37
2.5.7. Die Quelle des Bösen in TWIN PEAKS	38
2.5.8. Das Zentrum des Bösen in LOST HIGHWAY	39
2.5.9. Die Quelle des Bösen in MULHOLLAND DRIVE.....	40
3. Kategorisierung von Lynchs Antagonisten	41
3.1. Erste Kategorie- Die Märchengestalten.....	42
3.2. Zweite Kategorie - Die Entfesselte.....	44
3.3. Dritte Kategorie - Die Besessenen	45

4. Rezeption und Interpretation der Geschehnisse in einem surrealen Film	46
5. Die Antagonisten in Lynchs Filmen	48
5.1. ERASERHEAD	49
5.1.5. ERASERHEAD Plot	49
5.1.6. Die Märchengestalt in ERASERHEAD – Der Mann auf dem Planeten	54
5.1.7. Metaanalyse des Mannes auf dem Planeten	57
5.2. Blue Velvet	65
5.2.5. Blue Velvet Plot	65
5.2.6. Der Entfesselte in BLUE VELVET: Frank Booth.....	70
5.2.7. Metaanalyse von Frank Booth	77
5.3. Twin Peaks	80
5.3.5. Twin Peaks Plot.....	80
5.3.6. Die Märchengestalt in TWIN PEAKS: Der Mann vom anderen Ort.....	83
5.3.7. Metaanalyse von Mann vom anderen Ort in Twin Peaks.....	91
5.3.8. Der Besessene in TWIN PEAKS: Leeland Palmer.....	97
5.3.9. Metaanalyse von Leeland Palmer	101
5.4. Lost Highway.....	104
5.4.5. Lost Highway Plot.....	104
5.4.6. Die Märchengestalt in Lost Highway: Der Mystery Man	110
5.4.7. Metaanalyse des Mystery Man.....	117
5.4.8. Der Entfesselte bei LOST HIGHWAY: Dick Lawrent	121
5.4.9. Metaanalyse von Dick Lawrent	129
5.4.10. Der Besessene in LOST HIGHWAY: Fred Madison	132
5.4.11. Metaanalyse von Fred Madison	138
5.5. Mulholland Drive.....	144
5.5.5. Mulholland Drive Plot.....	144
5.5.6. Die Märchengestalt bei MULHOLLAND DRIVE: Der Penner.....	150
5.5.7. Das Fehlen des Entfesselten in MULHOLLAND DRIVE	155
5.5.8. Die Besessene in MULHOLLAND DRIVE: Diane	157
5.5.9. Metaanalyse von Diane	160
6. Schluss und Fazit.....	167

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Postmoderne surreale Filme: Coppolas Alterswerk JUGEND OHNE JUGEND und der Direct-to-DVD Überraschungshit DONNIE DARKO 12
- Abbildung 2:** Vermenschlichter Computer HAL aus Kubricks 2001 13
- Abbildung 3:** Helena Bonham Carter als Supercomputer: Skynet aus TERMINATOR 4: SALVATION 13
- Abbildung 4:** Verführerische Bienenkönigin: Alice Krige als Stimme des Borg Kollektiv bei STAR TREK: FIRST CONTACT 13
- Abbildung 5:** Luzifer Fall: Illustration für John Milton's "Paradise Lost" von Gustave Doré, 1866. 16
- Abbildung 6:** Motivationslose, verzerrte Antagonisten: Jason aus FREITAG DER 13., der Minotaurus von Kreta, ein Bild eines typischen Drachen 18
- Abbildung 7:** Gespaltene Bösewichte: Hayden Christiansen als romantischer Ritter Anakin und sein Konterfei Darth Vader; Dr. Jekyll und Mr. Hyde, die gespaltene Figur, die das Doppelgängermotiv begründete 19
- Abbildung 8:** Künstliche Entfremdung eines menschlichen, monströsen Antagonisten: Anthony Hopkins als Hannibal Lector aus DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER 19
- Abbildung 9:** David Lynch 21
- Abbildung 10:** Die Telefonkette der Hollywoodverschwörung: Vom Kleinwüchsigen im Glaskasten bis zum Telefon der Protagonistin Diane 32
- Abbildung 11:** Das Zentrum des Bösen jenseits unserer Welt: Der fremde Planet aus ERASERHEAD 37
- Abbildung 12:** Das Hauptquartier der Gangster aus BLUE VELVET: Bens Wohnzimmer 37
- Abbildung 13:** Der rote Warteraum vor der „schwarzen Hütte“ 38
- Abbildung 14:** Die Hütte aus Feuer 39
- Abbildung 15:** Die Gasse hinter dem Winkies Schnellrestaurant: Nach Aussage von Dan die „Ursache von allem“ 40
- Abbildung 16:** Henry Spencer, der Protagonist von ERASERHEAD 49
- Abbildung 17:** Der Mann auf dem Planeten 54
- Abbildung 18:** Das postmoderne Spukschloss auf dem fremden Planeten 56
- Abbildung 19:** Das entsetzliche, egoistische Monsterbaby: Henrys Fluch 57
- Abbildung 20:** Die Geburt: Der Mann auf dem Planeten zeugt als mechanisches Fließbandprodukt das Kind in einer pur maskulinen Geburt 59
- Abbildung 21:** Henrys Kopf, abgetrennt 63
- Abbildung 22:** Das abgeschnittene Ohr, das Tor in eine andere Welt 65
- Abbildung 23:** Frank Booth 70
- Abbildung 24:** Booth bekommt seinen samtenden Fetischschnuller 71
- Abbildung 25:** Verfremdeter Drogenkonsum: Zur Befriedigung benötigt Booth gleich einen ganzen Tank mit berauschendem Gas 72

- Abbildung 26:** Booth schaut hypnotisiert auf Bens Playbackperformance mit einer Arbeitslampe 74
- Abbildung 27:** Fliegender Rollentausch: Von der Frau mit ihrem begehrten Held zum patriarchischen Unterdrücker der wehrlosen Frau 76
- Abbildung 28:** Voyeurismus: Jeffrey beobachtet Dorothys intimsten Momente durch ihren Wandschrank 78
- Abbildung 29:** Laura Palmer 80
- Abbildung 30:** Der Mann vom anderen Ort 83
- Abbildung 31:** Zeichnerische Darstellung eines Edda Zwerges 86
- Abbildung 32:** Rumpelstilzchen: In dieser Zeichnung gar mit rotem Mantel 86
- Abbildung 33:** Raumlosigkeit: Cooper wechselt zwischen zwei sich immer wieder verändernden Räumen hin- und her. Seine eigenen Blutspuren auf dem Boden beweisen seine vorige Anwesenheit 90
- Abbildung 34:** Leeland Palmer, die Haare schon erblichen, mit Ehefrau 97
- Abbildung 35:** „Ich habe niemanden getötet.“ Aber können wir ihm das glauben? 99
- Abbildung 36:** Der verlorene Highway 104
- Abbildung 37:** Der Mystery Man 110
- Abbildung 38:** Gegenüberstellung: Grünkens Mephisto und der Mystery Man 112
- Abbildung 39:** Der Mystery Man als Eindringling: Sein Gesicht ist statt Renées zu sehen 113
- Abbildung 40:** Moderner Teufelspakt: Alan Parkers ANGEL HEART 116
- Abbildung 41:** Abbild und Bild: Der Fernseher des Mystery Man zeigt das Jetzt 120
- Abbildung 42:** Dick Lawrent 121
- Abbildung 43:** Klischeehafte Darstellung des Gangsterpaten: Leibwächter, gute Anzüge, schnelle Autos und eine Blondine auf dem Beifahrersitz 123
- Abbildung 44:** Erzwungene Vaterfigur und Kumpel: Dick Lawrent und Pete 125
- Abbildung 45:** Selbstjustiz: Lawrent richtet den Drängler 126
- Abbildung 46:** Fred Madison 132
- Abbildung 47:** Begehren oder Bedrohung? Fred und Renée 133
- Abbildung 48:** Fred verfällt der Dunkelheit 136
- Abbildung 49:** Dreifache Spiegelung: Zwei gespiegelte Spiegelbilder, zueinander Spiegelverkehrt 139
- Abbildung 50:** Die Transformation: Fred zerstört sich, Petes Eltern und Freundin kommen panisch zu ihm gerannt. 142
- Abbildung 51:** Casting zum Film im Film: Wiederkehrendes Playbackmotiv in MULHOLLAND DRIVE 144
- Abbildung 52:** Der Penner 150
- Abbildung 53:** Das tödliche Gesicht: Ein postmodernes Hexenbild 152
- Abbildung 54:** Die bessere Welt wird achtlos in einer Papiertüte davon geworfen 154
- Abbildung 55:** Augenzwinkerndes Zitat des Entfesselten: Der Mafiagangster ist mit einem „der besten Espresso der Welt“ nicht zufrieden 156

Abbildung 56: Diane 157

Abbildung 57: Idealisiertes Traumbild und bittere Realität: Betty und Diane 159

Abbildung 58: „Die ist die Richtige“. Im Traum erkennt Adam Keshner in Betty die ideale Besetzung für seinen neuen Film 163

Abbildung 59: Idealisierte Traumbilder: Der blaue Schlüssel, der Dianas Schuld repräsentiert, wird nach dem Erwachen zu einem ordinären Hausschlüssel 164

Abbildung 60: „No hay banda.“ Der Conferencier auf der stillen Bühne, Stimme, Geräusch und Musik werden nur vom Band abgespielt. 166

Vorwort

Es ist schon eine aufregende, kleine Geschichte über den Titel dieses Einbandes. Sie, der Leser haben diese Arbeit in die Hand genommen, um über *die Antagonisten des David Lynchs* zu lesen, aber wenn nur eine Kleinigkeit der vielen Dinge, die mich hierhergeführt haben, anders gewesen wäre, würde nun auf dem Deckel *Breton gegen Dalí – Der Kampf um den Surrealismus* stehen.

Dass eine am Montag geschlossene Bibliothek, eine Studentin, die demselben Irrtum erlag wie ich, ein Engagement, das ich weit früher antreten musste als ursprünglich angenommen, eine schreckliche Datenbank und ein gutes Dutzend vergriffener Bücher mir letztendlich Schriften zum Thema über Lynch in die Hand spielen sollten, mag ein sehr glücklicher Zufall, aber auch vielleicht eine gütige Fügung gewesen sein.

Ich muss wohl um die siebzehn Jahre gewesen sein, als ich *Lost Highway* sah und ich dadurch das erste Mal eine wahre Kreuzung meiner damals schon liebsten Kunstrichtung Surrealismus mit Film sah. Heute verstehe ich, warum meine Mitbewohner mit sehr wohlgemeintem Spott mich fragten, wieso ich dieses Thema nicht direkt ausgesucht hatte, sondern diesen ermüdenden Umweg gehen musste.

Statt einer müßigen Pflichtarbeit ging ich auf eine Reise und schrieb so vieles nieder, was ich in endlosen Diskussionen mit Filminteressierten über diese Filme und ihre Figuren immer wieder mit dem ein oder anderen ereiferte. Meine Furcht, diese Filme für mich zu entzaubern, bestätigte sich nicht, in meiner kleinen Reise fand ich so viel Neues, und bekam eine der seltenen Gelegenheiten, etwas so Vertrautes mit ganz neuen Augen zu sehen. So sind diese Filme für mich neu verzaubert, auf eine ganz andere Weise und doch noch so beeindruckend, wie an dem Abend als ich staunend vor dem Nachtprogramm der ARD saß. So lassen Sie mich diese Diskussionen mit Ihnen fortführen und diese Filme für Sie etwas entzaubern, nur um Sie dann wieder auf ganz neue Weise zu verzaubern. Folgen Sie den Fußstapfen meiner Reise durch Lynchwood und nutzen Sie meine Entdeckungen, um Neues Ihrerseits zu entdecken.

Ich darf an dieser Stelle danken, so will ich das gerne tun: Danke an die lieben Menschen von Tof- Intermedia, die geduldig und verständig übersahen, dass ich übermüdet und zerschlagen zur Arbeit kam.

Danke auch an meine drei Mitbewohner und Freunde, die wie selbstverständlich meine Arbeiten im Haus erledigten und dazu bereit waren, entspannende und lustige Filme an gemeinsamen DVD-Abenden mit surrealen Alpträumen auszutauschen, nur damit ich teilnehmen konnte. Und natürlich für die ganzen Diskussionen, die die ein oder andere Anregung hinzufügten, die jetzt hier irgendwo im Text vergraben ist.

Danke an die liebe Freundin aus Hamburg, die mir soviel Zeit sparte, indem sie mir ungefragt alle erforderlichen Dokumente zusandte, dieselbe Zeit aber wieder stahl in nächtlichen Gesprächen am Telefon, wenn mir mal die Worte ausgingen.

Ich danke euch allen.

1. Einleitung

Etwas Besonderes hat man oft gefunden, wenn sich die Geister daran scheiden. Wenn kaum jemand über dem Gegenstand gleichgültig gegenübersteht, sondern verärgert oder fasziniert, abgestoßen oder angezogen ist.

Ob der Gegenstand als „schön“ oder „meisterhaft“ bezeichnet werden kann, ist eine ganz andere Frage, doch selbst die herbsten Kritiker werden unter diesem Umstand nicht behaupten können, etwas Gewöhnlichem oder Alltäglichem gegenüberzustehen.

David Lynchs Filme, sowie seine TV Serie Twin Peaks, gehören ohne Frage zu dieser Kategorie. Man muss sie nicht mögen, man kann auch abgestoßen sein, nur kaum einer verlässt unberührt das Kino. Ganze Nationen scheiden sich in Interpretation und Meinung, so wurde LOST HIGHWAY in Amerika ausgebuht und scheiterte an der Kinokasse, in Europa jedoch wurde der Film bejubelt und gelobt.

Seine Filme sind geradezu legendär, obwohl die Avantgarde die Kunstrichtung Surrealismus schon am 18. Mai 1917 benannte (Alexandrian 1973: 27), werden Filme, sogar Bücher, dieser Kunstrichtung gern als „lynchmäßig“ oder „wie bei David Lynch“ umschrieben.

Der Name des Filmemachers wird zum Adjektiv, er hat der Kunstwelt längst seinen Stempel aufgedrückt. Lynch gehört zum bekanntesten Avant Garde Regisseur Hollywoods, selbst in Film mäßig Interessierte haben meist seinen Namen zumindest schon gehört und das, obwohl er sich bewusst gegen Konventionen des Mainstreams stellt, und dies in einer sehr eigenen, unzugänglichen und introvertierten Weise.

Er sagte selbst über seine TV Serie Twin Peaks, die in einer Periode der allgemeinen Fernsehämüdigkeit die Bildschirme eroberte:

„Twin Peaks kam in einer Saison heraus, in der sich alle über das Mittelmaß, die mangelnde Risikobereitschaft und die Gleichförmigkeit der Serien beklagten. Das war unsere Plattform und wir konnten sagen: Na gut, wenn ihr das nicht mögt, dann schaut euch das mal an.“ (Seeßlen 2008 : 113).

Der Avantgardist wird salonfähig und damit Wegbereiter für den Erfolg anderer Filme, die sich bewusst gegen die geschichtenerzählerische Konvention stellen. Moderne Filme wie JUGEND OHNE JUGEND (USA, 2007) und DONNIE DARKO (USA, 2001) (Abb.1) hätten in einer lynchlosen Welt wohl nur einen Bruchteil der ihnen nun zugeordneten Aufmerksamkeit bekommen. Durch Lynch tritt die Avant Garde wohl nicht aus ihrer Nische, aber vergrößert sich wohl und macht sie auch filmwissenschaftlich Uninteressierten zumindest schmackhaft.

Sucht man eine Gemeinsamkeit zwischen den scheinbar absurden Geschichten, die uns David Lynch präsentiert, findet man schnell die Präsenz des Bösen, das hinter den Kulissen die Fäden zieht und Lynchs Protagonisten in Alpträume zieht. Die surrealen Filme Lynchs

sind kein pures Bildgewitter, sie wollen vor allem eines: Eine spannende Geschichte erzählen. Und wie die meisten spannenden Geschichten brauchen auch diese Gegenspieler.

In der geschichtenerzählerischen Tradition, vor allem der des Drehbuchschreibens, wird davon abgeraten, einen abstrakten Antagonisten gegen die Protagonisten ins Feld zu führen. Das Böse sollte ein Gesicht haben, einen Körper, man sollte es anfassen, mit ihm sprechen und es bekämpfen können.

Selbst Computer bekommen menschliche Züge um dem Bösen eine Stimme zu geben, HAL bei Kubricks 2001 (USA, 1968) (Abb.2) bekommt ein bedrohliches, rot leuchtendes Auge, spricht mit einer einfühlsamen, angenehmen Stimme und fleht fast vor seiner Abschaltung, SKYNET in TERMINATOR: ERLÖSUNG (USA, GB, BRD, 2009) projiziert das Gesicht von Helen Bonham Carter (Abb.3). Fausts finstere Seiten und Begierden in Goethes Monumentalwerk tanzen inkarniert als frivoler Mephisto um ihn herum¹selbst das Kollektiv der identitätslosen Borgs bei STAR TREK- FIRST CONTACT (USA, 1996) mündet für den Kinofilm in einer lasziven Bienenkönigin (Abb.4).

Und ausgerechnet bei dem Filmmacher Lynch, der bewusst alle Traditionen, Konventionen und Erwartungen gegen den Strich bürstet, findet man diese Regel in Reinform. Sein Universum ist bevölkert mit allerlei Bösewichten, charakterisiert in einer schauerlichen, grauenhaften Weise, wie man es selten findet.

Das Böse und der Gegenspieler, als der es inkarniert, sind geradezu grotesk und abscheulich, unverständlich und Angst einflößend. Während die Protagonisten oft am Rand des Abgrunds tänzeln und auf ihre Verdammnis zusteuern, kennt das Böse bei Lynch keine Grauzonen. Es ist tiefschwarz und unbegreifbar.

Aber gerade in der dargestellten, abstrakten Weise entfaltet das Böse bei David Lynch erst seinen vollen, ursprünglichen Schrecken. Bei Lynch ist das Böse am Rand unseres Verstandes angesiedelt und bedient sich dabei der ursprünglichsten Furcht, die der Mensch kennt: Der Furcht vor dem Unbekannten, dem Unnachvollziehbaren und dem Unfassbaren.

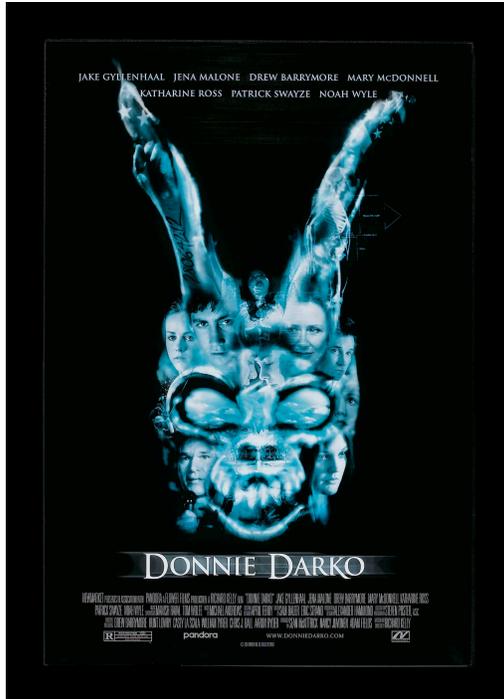
In dem surrealen Genre ist das Böse nicht ein einfacher Gegenspieler, dieser Antagonist repräsentiert das Böse als Inkarnation. Es ist ein Bild für verdrängte Wünsche und Ängste, tief im Unterbewussten.

Lynch als Avantgardist bedient sich einer konventionellen Tradition und treibt sie dermaßen auf die Spitze, dass sie unbekannt vorkommt. Gerade im Überkonventionellen liegt hier das Unkonventionelle. Diese Figuren, die im Lynchuniversum dem Zuschauer kalte Schauer über den Rücken jagen oder zutiefst verwirren und befremden, sollen Gegenstand dieser Arbeit sein.

1

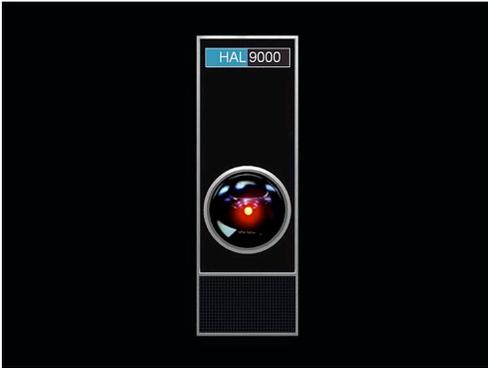
In der bekannten Verfilmung von Peter Gorski (BRD, 1960) sogar weiter vermenschlicht als charismatischer Bisexueller)

Abbildung 1: Postmoderne surreale Filme: Coppolas Alterswerk JUGEND OHNE JUGEND und der Direct-to-DVD Überraschungshit DONNIE DARKO



(Quellen:http://www.charivari.de/images/kino/filme/247460_1.jpg
<http://www.cinemasterpieces.com/aapics09/ddapr09.jpg>)

Abbildung 2: Vermenschlichter Computer HAL aus Kubricks 2001



(Quelle: <http://blogs.theage.com.au/schembri/hal9000.jpg>)

Abbildung 3: Helena Bonham Carter als Supercomputer: Skynet aus TERMINATOR 4: SALVATION



(Quelle: Screener TERMINATOR SALVATION)

Abbildung 4: Verführerische Bienenkönigin: Alice Krige als Stimme des Borg Kollektiv bei STAR TREK: FIRST CONTACT



(Quelle: <http://www.startrek.nl/pictures/data-borgqueen.jpg>)

1.1. Ein paar Worte über Antagonisten

Vom Antagonisten geht seit je her eine besondere Faszination aus, die alle anderen Figuren, auch mit einbegriffen die des Protagonisten, in den Schatten stellt.

Im Protagonisten sucht man stets zuerst die Identifikation, begründet ist dies wohl durch die egozentrische Wahrnehmung, die zwangsläufig mit dem Menschsein kommt. Man selbst ist schließlich ebenso die Hauptperson der eigenen Geschichte, das Leben ist eine fortlaufende Handlung, gleich der Erlebniswelt des Protagonisten eines Films. Der Antagonist aber, als Gegenpart, ist ein verzerrtes Spiegelbild. Stellvertretend steht er für alles, was im Menschen schlecht und finster ist, er repräsentiert verborgene Wünsche und verdrängte Leidenschaften. Während im Protagonisten die Identifikation gesucht wird, also das, was man ist, wird im Antagonisten das gesucht, was man sein könnte.

In dem Weltbild der abendländischen Kultur ist der Bösewicht derjenige, der gescheitert ist, meist in nichts weniger als gescheitert darin, ein guter Mensch zu sein. Er hat eine Prüfung nicht bestanden, meist die seines Charakters und seiner Integrität, er unterlag und wurde zum finsternen Gegenspieler. Nicht umsonst geht der Sündige in der christlichen Glaubensvorstellung nach seinem Tod in die Hölle, die Bestrafung für das Versagen am Leben selbst.

Und so wird der Antagonist die Menschlichste aller Figuren, sie erzählt vom Scheitern und dies ist wohl etwas, das die meisten Zuschauer in irgendeiner Weise erlebt hat. Scheitern ist nun mal häufiger als Heldentum im Leben eines Menschen.

Ist der Protagonist also eher die idealisierte Form eines Menschen, steht der Antagonist dem Zuschauer viel näher. Er ist kein Held, keine idealisierte Phantasie, er ist gescheitert in irgendeiner Weise, und dies ist weit nachvollziehbarer, als eine Person, die auch unter den widrigsten Umständen standhaft bleibt.

Das Scheitern als Grundprinzip des Antagonisten. Geht man in der Zeit zurück, entdeckt man dieses Element selbst bei den frühstbekanntesten Antagonisten vergangener Mythen und Sagen. Selbst der erste und, man könnte sagen, ursprünglichste Antagonist der christlichen wie jüdischen Kultur weist diese Grundmerkmale auf, und das schon 3000 Jahre vor unserer Zeit: Luzifer, der Teufel. Vorher ein Engel, erliegt seinen Machtgelüsten und plant eine Revolte gegen seinen Schöpfer, der ihn verbannt (Abb.5). Wörtlich übersetzt aus dem lateinischen bedeutet der Name des Engels „Lichtträger“, und dies selbstverständlich weist nicht auf seine Gegenwart als finsterner Bösewicht, sondern auf seine Vergangenheit als reiner Diener Gottes hin. Auch hier ein gefallener Held, eine Lichtgestalt, die scheiterte, die fiel und aus der dann das reine Böse hervorgeht.

Die Wurzel des Antagonismus als urmenschliches Phänomen, als etwas, das dem Zuschauer viel näher liegt als der Held, seines Zeichens meist moralisches Leitbild, es je könnte.

Und gerade dort findet eine interessante Verkehrung statt, zwischen dem was der Rezipient sucht, und dem, was ihm die Geschichte letztendlich zeigt. Während im

Protagonisten nach der Identifikation gesucht wird, also dem, was man ist, und vom Antagonisten die dunklen Seiten spiegeln lässt, also nach dem sucht, was man sein könnte, zeigt jedoch die Geschichte den Protagonisten eher als eine Person, die zumindest mit allen Mitteln versucht die großen Prüfungen zu bestehen. Auch wenn er letztendlich scheitern sollte, haben die meisten Protagonisten zumindest meist ihr Bestes getan.

Der Protagonist wird zum Leitbild, also zu dem, was der Rezipient sein sollte, und der Antagonist wird als Gescheiterter gezeigt, also viel verwandter mit dem, was der Zuschauer ist.

So wird der Antagonist zu einer äußerst sensiblen, menschlichen und faszinierenden Figur. Dies mag der Grund sein, weshalb man sich nur selten fragt, warum der Protagonist aufbricht, um die Prinzessin oder die Welt zu retten, aber beim Antagonisten wird immer wieder beharrlich nach dem Warum gefragt.

Man will viel mehr über ihn wissen, da er, als Scheiternder, nicht verzerrtes Spiegelbild, sondern viel mehr Identifikation ist, auch wenn sie nicht in ihm gesucht wird.

Abbildung 5: Luzifer Fall: Illustration für John Milton's "Paradise Lost" von Gustave Doré, 1866.



(Quelle: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Paradise Lost 12.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Paradise_Lost_12.jpg))

1.1.5. *Der unmenschliche Antagonist*

Die Menschlichkeit, die Motivation dieser höchst interessanten Figur, zeigt sich gerade in der Form der Darstellungsweise, die sich von dem genannten Grundprinzip entfernt. Je mehr sich der Antagonist vom Scheitern entfernt, je mehr die Frage nach dem Warum in den Hintergrund tritt, desto unmenschlicher und verzerrter wird meistens auch die Darstellungsweise, und das nicht nur im Verhalten, sondern auch oft auch physisch: Der nicht nachvollziehbare, nicht gescheiterte Antagonist kann in unseren Vorstellungen nur ein reines Monster sein.

Damit betreten Horrorgestalten wie Jason aus Freitag der 13., der Minotaurus von Kreta oder der Drachen aus den Volksmärchen (Abb.6) den Plan, das unmotivierte Böse als abstrakt, unmenschlich und unnachvollziehbar.

Gespaltene Bösewichte zeigen das noch viel deutlicher. Anakin Skywalker als strahlender, gutaussehender junger Ritter, ähnlich dem Archetypus eines Helden aus der Romantik, wird verkehrt in Darth Vader², ein technisierter 'Schwarzer Mann', wie entflohen aus dem Kinderspiel (Abb.7). Oder der schüchterne, weltfremde Doktor Jekyll³, dessen dunkles Alter Ego Mr. Hyde als haarige, kultivierte Bestie von anderen Menschen als eklig empfunden wird (Abb.7). (Stevenson 1984: 23)

Aber auch die motivationslosen, ungescheiterten Bösewichte in menschlicher Gestalt werden meist verzerrt und befremdlich dargestellt, im Aussehen oder durch Hilfsmittel wie bei Hannibal Lector⁴, dessen Erscheinung als kultivierter und höflicher, älterer Herr immer überschattet wird von seinem ersten Auftritt als gefesselte Gestalt mit einer schaurigen Maulkorbmaske (Abb.8).

So wird das abstrakte Böse präsentiert: Als eine unmenschliche Monstrosität.

Der Zuschauer ist viel zu verwandt mit dem gescheiterten Antagonisten, sodass die Geschichte für die reinste Form dieser Figur einen Dämon braucht, damit sie akzeptiert wird.

2

Dem Bösewicht aus den STAR WARS Filmen (USA 1977-2005), dessen ruhmreichere Vergangenheit als Prequel erzählt wird

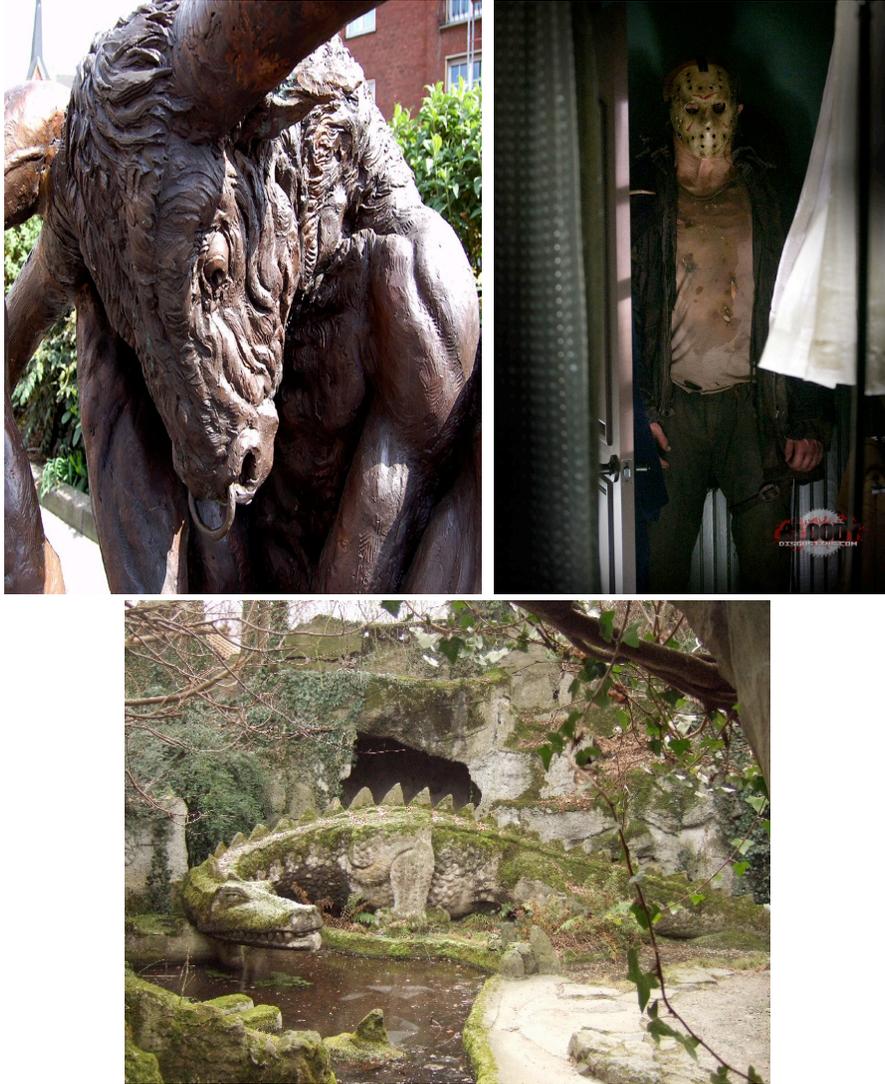
3

Der Protagonist aus Robert Louis Stevenson Novelle DER SELTSAME FALL DES DR. JEKYLL UND MR. HYDE von 1886

4

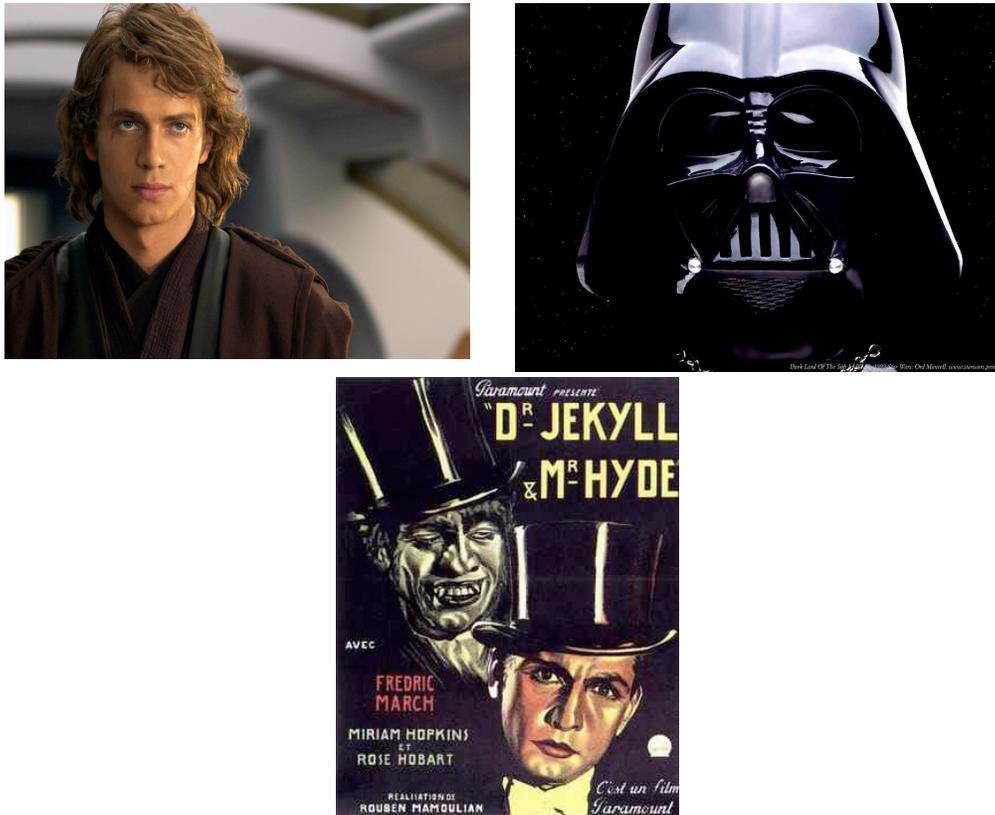
dem Serienkiller aus DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (USA 1991)

Abbildung 6: Motivationslose, verzerrte Antagonisten: Jason aus FREITAG DER 13.,
der Minotaurus von Kreta, ein Bild eines typischen Drachen



(Quellen: <http://www.bloody-disgusting.com/photosizer/upload/jason022609.jpg>
<http://cdn.fotocommunity.com/photos/8720278.jpg>
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/c/c9/NIBHAL8.jpg>

Abbildung 7: Gespaltene Bösewichte: Hayden Christiansen als romantischer Ritter Anakin und sein Konterfei Darth Vader; Dr. Jekyll und Mr. Hyde, die gespaltene Figur, die das Doppelgängermotiv begründete



(Quellen: <http://quiobitemple2.homestead.com/files/epIIpics/anakin30.jpg>
<http://media.photobucket.com/image/Darth%20Vader/dadrew117/StarWars-DarthVaderWallpaper2.jpg>
<http://www.sumo.tv/videodb/cache/img/ba0be76aa773890b00eab7991ba2dc98.jpg>)

Abbildung 8: Künstliche Entfremdung eines menschlichen, monströsen Antagonisten: Anthony Hopkins als Hannibal Lector aus DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER



(Quelle: http://www.cine-collector.com/catalog/images/hannibal_39634.jpg)

1.1.6. Traditionelle Darstellung der Antagonisten bei Lynch

An einem ständig mit den herrschenden Konventionen brechenden Regisseur wie David Lynch können diese Grundprinzipien sich nur als unzutreffend und unanwendbar herausstellen, denkt man im ersten Moment, doch bei näherer Betrachtung findet man schnell heraus, wie sehr man sich irrt.

Gerade in seiner speziellen, eigenen Art, seine Antagonisten zu präsentieren, findet man diese Annahmen fast schon in Reinform wieder. In seiner oft bis an die Spitze gehende Übertreibung ist uralte, abendländische Tradition versteckt.

In seinem Traditionalismus ist Lynch besonders speziell, wie seine Welten dem Unterbewusstsein entspringen, sind auch seine Bösewichte Inkarnationen tiefer Ängste und vergrabenen Leidenschaften. Und gerade dort mündet wohl die fast schon hypnotische Faszination für diese verzerrten Figuren.

Seine sphärischen Lebewesen sind abstrakt und unverständlich, als Zwerg in einem roten Anzug, der rückwärts spricht aber trotzdem verstanden wird, als schwarz gekleideter, geschminkter Mann, der an mehreren Orten gleichzeitig zu sein scheint oder auch als entstellter Mann auf einem fremden Planeten, der melancholisch aus einem Fenster blickt, bevor er den nächsten Hebel zieht.

Aber es tummeln sich auch menschliche Gestalten in seinen Filmen, wilde, gewalttätige Gangster, zu skurrilen Überzeichnungen des Film noirs karikiert, aber trotzdem nicht weniger schrecklich, wenn der brutale Psychopath seine Drogen aus seiner Gasmasken zieht oder der Mafiapate in einem cholerischen Anfall Verkehrsregeln zitiert.

Und dann noch die menschlichen Bösewichte, die, gescheitert an ihren Trieben, gescheitert an der Verführung, um ihr Menschsein kämpfen, wie der betrogene Saxophonspieler, der seine Frau zerstückelt oder der von einem bösen Geist besessene Vater, der seine geliebte Tochter missbraucht.

Diese Figuren sind ein fundamentaler Teil der Faszination, die von einem Lynchfilm ausgeht, sie erschrecken wie faszinieren, sie sind grausig wie komisch.

1.2. Biographie von David Lynch



Abbildung 9: David Lynch

1.2.5. Kindheit, Jugend und erste Werke (1946- 1971)

David Keith Lynch wird am 20. Januar 1946 in Missoula im US-Bundesstaat Montana als Sohn des Agrarwissenschaftlers Donald Lynch und Ältester von drei Geschwistern geboren. Berufsbedingt muss die Familie oft umziehen, so wohnt David Lynch beispielsweise in Montana, Idaho und Washington. 1964 absolviert er die Highschool in Alexandria, Virginia, danach zieht er an die Ostküste, um in Washington D.C. und Boston Kunsttheorie zu studieren, ein Jahr später schreibt er sich bei der Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia ein, um Maler zu werden.

Lynchs Abschlussarbeit im Fach experimenteller Kunst SIX FIGURES GETTING SICK, eine Art Collage in Endlosschleife, fertigt er 1967 an.

1968 bekommt er einen Auftrag für ein "bewegtes Gemälde", das Resultat ist der düstere vierminütige Film THE ALPHABET, der Animation und reale Filmszenen mischt.

Im selben Jahr heiratet er die Schauspielerin Peggy Reavey, aus dieser Ehe geht 1968 sein erstes Kind, Jennifer Lynch, hervor, die heute ebenso als Autorin und Regisseurin arbeitet.

Durch ein Stipendium des American Film Institutes folgt 1970 der 34-minütige Kurzfilm THE GRANDMOTHER, der wieder Animation und Film verbindet.

1.2.6. Karrierebeginn und Durchbruch (1972- 1985)

1972 beginnt Lynch seinen ersten Langfilm ERASERHEAD, wieder mit einem Stipendium von 10.000 Dollar, der erst fünf Jahre später unter widrigsten Umständen fertig gestellt werden soll. Ein Jahr nach dem Beginn der Dreharbeiten scheitert seine Ehe und er beginnt transzendente Meditation auf Basis der Lehren des indischen Gurus Maharishi Mahesh Yogi.

1977, im selben Jahr, in dem auch ERASERHEAD erscheint, heiratet Lynch Mary Fisk.

ERASERHEAD wird zum Underground-Kulthit, vor allem im Rahmen der „Midnight Movies“, zu der Zeit ein Forum für experimentelle Filme, die den Film kleineren, interessierten Zuschauergruppen nachts vorführt.

Lynch findet im bekannten Filmemacher und Komiker Mel Brooks einen Förderer, der ihn für die Verfilmung von der Lebensgeschichte des John Merricks als Regisseur engagiert, so entsteht 1980 THE ELEPHANT MAN.

Der Film ist in künstlerischer wie in finanzieller Hinsicht ein voller Erfolg: Er wird acht Mal für den begehrten Academy Award nominiert und spielt das Fünffache seiner Produktionskosten ein.

1.2.7. Tiefpunkt und Rehabilitierung (1982- 1987)

1982 wird Lynch zweites Kind, sein Sohn Austin Jack Lynch geboren, der heute auch in der Filmbranche als Cutter und Kameramann arbeitet.

George Lucas bietet Lynch daraufhin die Regie für DIE RÜCKKEHR DER JEDI-RITTER an, dieser lehnt jedoch ab und dreht daraufhin 1984 DUNE - DER WÜSTENPLANET. Der Film wird ein katastrophaler Flop an den Kinokassen.

Lynch erkämpft sich durch Abstriche in Budget und Gage den Final Cut bei seinem nächsten Projekt, mit vollem Erfolg: Der 1986 erschienene Film BLUE VELVET soll sein bekanntester Film werden, auch finanziell wird sein verstörender Krimi ein voller Erfolg.

David Lynchs Privatleben ist weniger Erfolg beschieden: Nach zehnjähriger Ehe lässt er sich 1987 von Mary Fisk scheiden.

1.2.8. Fernsehproduktionen und Rückkehr zum Kino (1989- 1991)

Für die Reihe LES FRANÇAIS VU PAR... (Die Franzosen aus der Sicht von...) erstellt Lynch 1989 für das französische Fernsehen den slapstickhaften, 23-minütigen Western THE COWBOY AND THE FRENCHMAN.

1990 bis 1991 läuft im Fernsehen die hoch gelobte Serie TWIN PEAKS, die David Lynch zusammen mit Mark Frost konzipiert und produziert. Der wilde Genre-Mix aus Soap Opera, Mystery, Thriller und Drama um den Mord an einem Mädchen in einer Kleinstadt an der Grenze Kanadas ist noch heute ein Phänomen.

Nach der ersten Staffel zieht sich Lynch aus der Serie zurück, um seine Romanadaption WILD AT HEART voranzutreiben, die auch 1990 in die Kinos kommt. Dies ist einer der

Gründe, wieso TWIN PEAKS nach nur zwei Staffeln eingestellt wird, Lynch kehrt noch einmal für die letzte Folge in den Regiestuhl zurück.

Für WILD AT HEART gewinnt er die goldene Palme von Cannes und wird ein weiteres Mal für den Academy Award nominiert.

Im selben Jahr erscheint auch seine Dokumentarreihe AMERICAN CHRONICLES im Fernsehen, in der er eher ungewöhnliche Seiten der amerikanischen Gesellschaft beleuchtet. Nach drei Monaten wird die halbstündige Reihe, bei der auch Mark Frost beteiligt war, abgesetzt.

1.2.9. Misserfolg und Neudefinierung (1991-2001)

Lynch schließt 1991 einen Siebenjahresvertrag mit der französischen Produktionsfirma CiBy2000 für drei Filme.

Die Kritiker sehen den ersten Film, der aus diesem Vertrag hervorgeht, die Kinoadaptation zu TWIN PEAKS, FIRE, WALK WITH ME, die 1992 in die Kinos kommt, gespalten, jedoch mit einer deutlichen negativen Tendenz. Eine mögliche Wiederbelebung der Serie wird damit endgültig verworfen.

Ein weitere Rückkehr zum Serienformat scheitert im selben Jahr kläglich: ON THE AIR, eine Serie über eine Filmproduktion in den 50er Jahren, die Lynch ein weiteres Mal mit Fernsehpartner Mark Frost konzipiert, wird nach nur sieben Folgen abgesetzt.

In diesem Jahr wird Sohn Riley Lynch geboren, die Mutter ist die Cutterin Mary Sweeney.

Lynch und Frost versuchen sich im Jahr 1993 am Fernsehkammerstück und produzieren die wenig beachtete Kurzfilmtrilogie HOTEL ROOM.

Lynch schreibt mit Bary Gifford, der schon die Romanvorlage von WILD AT HEART vorlegte, das Drehbuch zu LOST HIGHWAY, der 1997 unter der Regie von Lynch fertig gestellt wird. Die Kritik in den USA ist nicht sehr begeistert, auch an den Kinokassen kann der Film keinen Erfolg verbuchen, jedoch in Europa ist der Film finanziell ein Erfolg und wird von der Kritik wohlwollend rezensiert.

1999 überrascht Lynch mit THE STRAIGHT STORY, dessen Titel Programm ist. Der Film kommt ohne surreale, verstörende Welten aus und erzählt eine einfach-poetische Geschichte über einen alten Mann, der auf einem Rasenmäher durch die USA fährt, um seinen kranken Bruder zu besuchen. Etwas augenzwinkernd wird er als „langsamster Road Movie der Filmgeschichte“ betitelt.

1.2.10. Eigeninitiative (2002-2005)

MULHOLLAND DRIVE sollte eigentlich Lynchs Rückkehr ins Fernsehen markieren und als Pilotfilm für eine Serie auf dem TV-Sender ABC ausgestrahlt werden. ABC entscheidet sich im letzten Moment gegen die Ausstrahlung, zwar wurde die Serie nie produziert, aber der französische Sender Canal Plus sponsort Lynch für die Erweiterung des Piloten zu einem Kinofilm, der 2002 folgte. Lynch wird ein weiteres Mal die goldene Palme verliehen,

doch trotz Nominierung für die beste Regie erhält er auch hier wieder keinen Academy Award.

Einige Kurzfilmprojekte folgen, RABBITS, eine Kurzfilmserie von 2002, bleibt nur den registrierten Nutzern seiner kostenpflichtigen Homepage vorbehalten, acht Zeichentrickfilme unter den Namen DUMB LAND sind zuerst auch exklusiv für die zahlenden Mitgliedern, werden aber ab 2005 kommerziell vermarktet.

2005 ruft er seine *David Lynch Foundation for Consciousness Based Education and World Peace* ins Leben, die sich für die Nutzung der Transzendentalen Meditation einsetzt und sie sozialbenachteiligten Jugendlichen zugänglich macht.

1.2.11. Rückkehr zu den Wurzeln

2006 kehrt Lynch zu seinen Ursprüngen zurück und produziert zu großen Teilen aus eigener Tasche den surrealen Alptraum INLAND EMPIRE, der ausschließlich mit semiprofessionellen Digitalkameras gedreht wird. Hier gibt es den umgedrehten LOST HIGHWAY Effekt, während der Film in den USA als Meisterwerk gefeiert wird, hält sich der Großteil der europäischen Kritik eher bedeckt.

Im selben Jahr heiratet er Mary Sweeney und reicht einen Monat später die Scheidung ein.

2007 geht Lynch auf Welttournee für die Werbung zum Bau von sogenannten „Unbesiegbarkheitsuniversitäten“, eine Einrichtung, von Maharishi Mahesh Yogi angeregt, in der Studium mit transzendentaler Meditation verbunden werden soll.

Nicht beachtet in dieser Biographie sind seine weiteren Arbeiten als Photograph, Maler und Möbeldesigner sowie einige der zahlreichen Kurzfilme.

1.3. Aussparungen

Diese Arbeit beschäftigt sich mit David Lynchs ureigenen Antagonisten, für dieses sehr umfangreiche, inzwischen 42 Jahre alte Gesamtwerk eignen sich natürlich nicht alle Werke. Ich werde mir, teils aus Platzgründen, teils aufgrund des Fehlens der Figur des Antagonisten, auf seine Spielfilme konzentrieren und seine Kurzfilme und Fernsehproduktionen außer acht lassen. Eine Ausnahme mache ich bei TWIN PEAKS, da die Serie direkt mit der Kinoadaptation FIRE, WALK WITH ME verknüpft ist.

Da diese Arbeit uns auf seine ureigene Version des Antagonisten konzentriert, lasse ich die Filme, die auf Fremdstoffen basieren, unbeachtet. Damit fallen THE ELEPHANT MAN⁵, DUNE⁶ und WILD AT HEART⁷ heraus.

INLAND EMPIRE verlässt endgültig die Region des narrativen Films, eine Bearbeitung dieses Films ist daher nicht sinnvoll.

Die Filme, deren Antagonisten also Gegenstand dieser Arbeit werden, sind ERASERHEAD, BLUE VELVET, FIRE, WALK WITH ME, LOST HIGHWAY, MULHOLLAND DRIVE.

5

basierend auf einen historischen Fall

6

basierend auf dem Roman von Frank Herbert

7

basierend auf den Roman von Barry Gifford

1.4. Grundthese für die wiederholenden Elemente von Lynchs Antagonisten

Verschiedene Analytiker haben in den meisten Filmen Lynchs ein in sich geschlossenes Universum entdeckt. Rodley nennt dieses Phänomen in seiner Einleitung zum Interview über BLUE VELVET „Lynchland“ (Rodley 1997:162) Seeßlen nennt es „Lynchville“ (Seeßlen 2003:10). Oliver Schmidt fasst es in Worte: „In der Diskussion um Lynch und sein Werk fällt dabei immer wieder auf, dass eine Besonderheit seiner Filme in der Etablierung von eigenständigen Welten zu liegen scheint.“ (Schmidt 2008:9). Wenn nun seine Filme, oder zumindest einige davon, in einem eigenständigen Kosmos angesiedelt sind, liegt der Gedanke nahe, dass dies auch unser Thema, die Antagonisten dieser Filme betrifft.

Diese eigenen, geschlossenen Welten könnten eine Kategorisierung ermöglichen, eine Gliederung, die die Analyse erleichtert.

1.4.5. Möglichkeit und Notwendigkeit einer Kategorisierung der Antagonisten

Seeßlen spricht gerne von der „magischen Autobiographie“, die Lynchs Filme charakterisiert.

„Die magische Autobiographie will uns nichts über das Leben des Autors mitteilen, auch dann nicht, wenn selbst Details penibel aus einer mehr oder minder nachprüfbaren, konkreten Lebenswirklichkeit stammen. Sie spricht im Gegenteil über Welterfahrung; und sie beteiligt uns an der Komposition der Elemente einer Biographie, die aus erfahrenen und erfundenen, aus geträumten und erlebten Dingen zugleich besteht. Am Ende ist die magische Biographie vielleicht so etwas wie eine mythische Käseglocke über einem ästhetischen Ich, die uns in ihrer Transparenz lässt an dem schwierigen und schönen Prozess, Innen- und Außenwelt miteinander zu synchronisieren.“ (Seeßlen 2003: 10)

Vereinigt man diesen Begriff mit der Vorstellung von „Lynchville“, oder lässt ihn sogar damit erklären, findet man das Grundfundament eines in sich geschlossenen Universums über mehrere Filme hinweg. Die magische Autobiographie erstreckt sich über alle seine Erzählungen, man findet ähnliche Themen, Bilder und Elemente.

Wenn ein Thema universell über alle Lynchfilme gültig sein kann, dann wohl die Omnipräsenz des reinen Bösen, das für die Misere der Protagonisten bis hin zum Zerschlagen der uns bekannten Realität verantwortlich zu sein scheint.

David Lynchs Antagonisten sind Verursacher oder Diener dieses Prinzips, und sollte sich das Schlechte in Lynchs Filmen als ähnlich geschlossenes System herausstellen wie so vieles andere in diesem Universum, könnte eine Kategorisierung nicht nur möglich, sondern auch notwendig sein, um das Böse und die daraus resultierenden Bösewichte in David Lynch Filmen näher zu verstehen.

In der Untersuchung der einzelnen Antagonisten könnten sich dadurch Gemeinsamkeiten herausstellen, die die Weltsicht des David Lynch und den Platz des Bösen in ihr definieren.

1.4.6. Erstellung der Grundthese und weitere Vorgehensweise

Ich stelle also die Grundthese dieser Arbeit heraus: Die Antagonisten des David Lynch verweisen über viele Filme hinweg aufeinander, sie sind Teil eines großen Prinzips, das seinen Ursprung, das Schlechte in David Lynchs Universum, erklärt oder zumindest verdeutlicht. Durch die Kategorisierung wird sich dies näher herausstellen.

Ist diese Kategorisierung gelungen, kann jeder einzelne Antagonist näher dargestellt werden, über eine Metaanalyse, die über die Darstellung der Figur hinausgeht, kann das Böse in David Lynchs Filmen herausgearbeitet werden.

Ist dies alles geleistet, kann aus den Materialien eine nähere Beschreibung des Bösen an sich herausgearbeitet werden.

2. Die Darstellung des Bösen

Bevor die Figuren als Einzelne betrachtet werden, wird die verallgemeinerte Darstellung des Bösen an sich untersucht. Erst wenn dies umrissen wurde, kann näher ins Detail gegangen werden.

2.1. Das Grundprinzip des Rätsels und der Verschwörung

„Geheimnisse sind gut. Verwirrung ist schlecht.“ (Rodley 1997: 304) sagte Lynch selber im Interview mit Rodley.

Dass man über dieses Zitat grübelt, kommt, wenn man sich die abstrakte Geschichtswelt Lynchs vor Augen führt, natürlich nicht von ungefähr. Ob Lynch unsere Auffassungsgabe überschätzt oder seine Kommunikationsgabe unterschätzt sei hier keine Fragestellung.

Aber das Rätsel als Grundprinzip muss ernst genommen werden, als Grundmechanik von Lynchs Erzählung. Für Geoff Andrew ist das Rätsel, oder wie er es nennt, das Geheimnis, von Lynchs Filmen „wesentliches Charakteristikum, als auch deren Gegenstand“ (Andrew 1999, 42). Auch wenn dieses Rätsel immer ins Nichts zu laufen scheint, ist das Grundfundament jeder Geschichte ein Rätsel oder ein Geheimnis, meist verknüpft mit einem Verbrechen.

In BLUE VELVET ist es der Fund eines abgeschnittenen Ohres, in TWIN PEAKS ist es der Mord an Laura Palmer, in LOST HIGHWAY die ständige Sendung eines Videobandes, in MULHOLLAND DRIVE ist es die Amnesie einer der beiden Hauptdarstellerinnen, die durch einen Mordversuch erzeugt wird. Dieses Rätsel ist nur die Spitze des Eisbergs, dahinter versteckt sich eine weitverzweigte Verschwörung, und oft scheint sie auf die eine oder andere Weise nicht von dieser Welt zu sein.

2.2. Verschwörungen in Lynchs Filmen

Diese Verschwörungen, die in ihrer Komplexität kaum vollständig nachvollzogen werden können, sind geradezu Netze, die ihre Ursprünge im reinen Bösen haben.

Bewusst vage gehalten, lässt Lynch den Zuschauer das wahre Ausmaß dieses Netzes nur erahnen, aber alles, was schlecht ist, scheint miteinander verbunden und verwoben zu sein.

2.2.5. Der äußere Einfluss bei ERASERHEAD

In ERASERHEAD ist der Einfluss von außen noch klein gehalten. In dieser schon von Anfang an zerbrochenen und fremdartigen Welt, in der ein junges Paar in Minimalzuständen lebt, ist es nicht ihr sexueller Verkehr, der ein egoistisches Monsterbaby zur Welt bringt, sondern ein fremdartiger, entstellter Mann von einem fremden Planeten zieht an Hebeln und bringt den Stein ins Rollen. Die Hölle der Hauptrolle Harry Spencer ist nicht selbstverschuldet, etwas Größeres und Böses, das außerhalb des Planeten lebt, ist für seine Misere verantwortlich.

2.2.6. Die Welt des Bösen bei BLUE VELVET

In BLUE VELVET liegt unter der artifiziellen Welt, die zeitlos und überspitzt die Verkörperung aller gutbürgerlichen Werte darstellt wie parodiert, eine dreckige und perverse Welt des Bösen, in die der Protagonist Jeffrey zwar reisen kann, dort aber als Tourist Eindrücke mitnimmt, sie aber nie erfasst. Diese Welt des Bösen wütet unter der Oberfläche als Kontrapunkt und verschleiert die Kriminalgeschichte, sie ist Hauptmotiv in der Erzählung, trotzdem bekommt der Zuschauer nur Versatzstücke und Andeutungen zu sehen.

2.2.7. Die Geheimnisse der Laura Palmer

In TWIN PEAKS sagt der dämonische Zwerg über das Mordopfer Laura Palmer „She’s filled with secrets“ / „Sie ist voller Geheimnisse“⁸. Dieser Satz fasst die verschlungene

8

Dies geschieht in TWIN PEAKS Folge 2: Zen or the skill to catch a Killer/ Zen oder die Kunst, einen Mörder zu fassen

Verschwörung treffend zusammen, vom Mordopfer aus finden sich Verknüpfungen in die ganze Serienwelt und gleich wo Cooper und seine Gefährten suchen, eine weitere Ebene tut sich auf. Die ganze Welt dreht sich um die Tote, Jeder in Twin Peaks hatte irgendetwas mit ihr zu tun und hütet seinerseits ein Geheimnis mit ihr oder über sie. Die Ebenen des Netzes um die Tote werden immer weitreichender und führen von dem Mord an der Homecoming-Queen bis zum Kern des Bösen selbst, das um die Seelen der Menschen feilscht.

2.2.8. *Das Schweigen in LOST HIGHWAY*

In LOST HIGHWAY basiert die gesamte Verschwörung auf dem erweiterten Wissen aller Personen im Gegensatz zum Protagonisten und dem Zuschauer selber. Renée und ihr späteres Konterfei Alice sind beide auf mysteriöse Weise mit der Mafiabande unter Dick Lawrent verbunden, beide kennen den Nebenbuhler Andy und haben wahrscheinlich sexuellen Kontakt mit ihm, beide sprechen von einem Club namens Moke's, in dem ihnen ein Job angeboten wurde. Weitere Verknüpfungspunkte häufen sich: Fred und seine andere Identität Pete werden von demselben mysteriösen Mann beobachtet, der sich bei beiden mit derselben Phrase vorstellt. Petes Eltern verweigern sich, von der Nacht zu sprechen, in der sich der Eine in den Anderen verwandelte, deuten aber ein schreckliches Geheimnis an, das sie nicht lüften können oder wollen. Alle anderen Personen, die Femme fatale, die Gangster, der geheimnisvolle Beobachter, sogar die betrogene Freundin wissen mehr als die beiden Protagonisten, die umliegende Welt verschwört sich über das Schweigen.

2.2.9. *Die Hollywoodverschwörung in MULHOLLAND DRIVE*

In MULHOLLAND DRIVE gestattet Lynch dem Zuschauer sogar einen genaueren Blick auf das Ausmaß seiner Verschwörung. Auf Bettys Ankunft in Los Angeles folgt eine Telefonkette von einer Person zur nächsten, deren Gesichter verborgen bleiben. Ein rätselhaftes Codewort folgt dem nächsten, der Angerufene legt auf und ruft die nächste Person an, bis ein einzelnes Telefon in einem roten Schlafzimmer nicht abgehoben wird (Abb.10).

Viel später taucht dieses Zimmer wieder auf, als das Telefon ein weiteres Mal klingelt und von Betty, die jetzt Diane heißt, abgehoben wird. Die Verschwörung wird von der Protagonistin ausgelöst und mündet wieder in ihr. Ein perfekter Kreis, in der Quelle und Mündung, Anfangs- und Endpunkt identisch sind. Dadurch sinnentleert, aber in dieser Sinnlosigkeit nur geheimnisvoller. Seeßlen benennt dieses Phänomen: „MULHOLLAND DRIVE ist voller Verbrechen, für die es keine Indizien gibt, aber noch mehr von Indizien, für die es keine Verbrechen gibt.“ (Seeßlen 2003: 212). Die Verschwörung, deren einziges Ziel zu sein scheint, Camilla Rhodes in die Hauptrolle eines Filmes zu setzen und sogar nicht davor zurückschreckt, Schläger zum Regisseur zu schicken oder gar den ganzen Film

abzublasen, hat ganz Hollywood im Griff. Man ahnt die Anwesenheit des abstrakten Bösen: In einer Glaskammer mit roten Vorhängen sitzt derselbe Kleinwüchsige, der schon bei TWIN PEAKS Rätsel aufgab.

Abbildung 10: Die Telefonkette der Hollywoodverschörung: Vom Kleinwüchsigen im Glaskasten bis zum Telefon der Protagonistin Diane





2.3. Der egozentrische Blick der magischen Autobiographie

In allen Filmen erscheint das Böse als Verschwörung, deren einziges Ziel zu sein scheint, den Protagonisten, also das ästhetische Ich, in die Verdammnis zu stürzen.

Geht man von der „magischen Autobiographie“ aus, findet man eine unterhaltsame und spannende Traumversion der Leidenschaften und Verderbnis im Ich selber. In der Wahrnehmung eines jeden Einzelnen ist die eigene Geschichte, die Verführung und das Böse immens wichtig, in der Natur der Sache geradezu zentral. Durch die beschränkte Wahrnehmung sind Menschen eine Insel, leben also quasi in einem Mikrokosmos, dessen Grenzen sie selbst sind. Aus der Sicht eines jeden Menschen wirkt es tatsächlich so, hat er nun Unglück oder steht er in Gefahr etwas moralisch Verwerfliches zu tun, als hätte sich die ganze Welt gegen ihn verschworen.

In einem Film der magischen Autobiographie, wo sich das ästhetische Ich eine Welt erträumt, in der es Zentrum ist, ist es also wirklich nicht verwunderlich, wenn die Kräfte des Bösen als Weltverschwörung erscheinen.

2.4. Der Kampf um die Seele

Ein zweites Element verweist auf Lynchs traditionelle Weise, vom Bösen und von dem aus ihm entspringenden Antagonisten zu erzählen: In der abendländischen Tradition unternimmt das Böse, in christlicher Version meist der Teufel, schier unglaubliche Anstrengungen um eine einzelne Seele in die Verdammnis zu führen. Sei es, um ein klassisches Beispiel zu nennen, dass der Teufel persönlich in Goethes Faust sich die Zeit nimmt, dem Protagonisten ein ganzes Leben lang zu folgen und ihm alle seine Wünsche zu erfüllen, oder moderner, im Film ANGEL HEART (USA, GB, KAN 1987), wo der Teufel den Protagonisten, einen Privatdetektiv, auf die Jagd nach seinem Seelenschuldigen schickt, nur damit er herausfindet, was der von Robert DeNiro gespielte Mephistopheles schon am Anfang des Films weiß: Dass der Protagonist selbst der Schuldige ist, der mit einem magischen Ritual versucht hat, die Zeche zu prellen. Die Seele als so kostbar, dass sie es wert ist, um sie zu streiten. Oder, aus der Sicht des Erzählers gesprochen: Der Kampf um das eigene Heil so eklatant, dass sich die ganze Welt darum zu drehen scheint.

2.5. Die Quelle des Bösen

Jede Verschwörung in Lynchs Filmen, ist, wie schon beschrieben, ein undurchschaubares und weitverzweigtes Netz. Eine weitere Gemeinsamkeit der Darstellung des Bösen, die man in Lynchs Filmen beobachten kann, ist eine Quelle des Bösen, aus der dieses Netz entspringt.

Dieses Epizentrum ist ein höchst mystischer, fast schon märchenhafter Ort, der, einem verzogenen Alptraum gleich, sich jeglichem Verstehen entzieht. Lynch verweigert sich den abendländischen Höllenbildern, er verfolgt seine eigene Mythologie, die nicht darauf abzielt, den tiefen Schrecken und den Horror, sondern das Unfassbare, Absurde und Unverständliche zu zeigen. Die Quelle des Bösen gehört nicht mehr in den realen Kosmos, es Rist nur noch befremdend und unlesbar und zeigt nichts in dem Sinne Menschliches oder Rationales mehr. Sie ist die Heimat der Märchengestalten Lynchs, der abstrakten Wesenheiten und wie sie folgt die Quelle weder Naturgesetzen, noch kann sie verstanden werden. Am Ort des Bösen befinden sich die Figuren, wenn auch wach, in einem Alptraum.

Das Epizentrum ist abseits, an Orten, die abseits vom normalen Tagesgeschäft sind. Da sie nicht Gegenstand der Arbeit sind, sondern uns nur zur Kategorisierung des einzelnen Themas führen, sind sie nur angedeutet und spärlich interpretiert.

2.5.5. *Die Quelle des Bösen in ERASERHEAD*

In ERASERHEAD ist die Quelle ein fremder Planet (Abb.11) auf dem ein einzelnes, zerfallendes Haus steht. Der Planet selber mag sich außerhalb der filmischen Realität befinden, steht aber im direkten kausalen Zusammenhang mit den Ereignissen. Nicht nur die Geburt des grausigen Kindes wird durch die Manipulationen des scheinbar einzigen Bewohners dieses Planeten erzeugt, er erscheint auch einer Darstellerin nach oder vielleicht auch träumerisch beim Beischlaf. Das Innere des verfallenen Hauses ist eine weitere Überspitzung der schon verfremdeten Lebensrealität des Protagonisten Henry Spencer: Zerschlagene Fenster, bröckelnde Wände und Hebel an einer industriellen Maschinerie. Auch der Bewohner des Hauses ist wie der Protagonist deprimiert, melancholisch starrt er aus dem zerstörten Fenster.

Abbildung 11: Das Zentrum des Bösen jenseits unserer Welt: Der fremde Planet aus ERASERHEAD



2.5.6. Die Quelle des Bösen in BLUE VELVET

In BLUE VELVET ist der Ort des Bösen das Haus des homosexuellen Ben (Abb.12). Vordergründig nur das Versteck für die Geisel in einen realen Genrefilm, ist es dennoch ein Ort des Absurden: Die Bewohner oder Besucher des Hauses, von denen die meisten leicht übergewichtige Frauen sind, scheinen nur dazusitzen und nichts zu tun, auch in Anwesenheit der Gangster und der Geisel bleiben sie auf geradezu entrückte Weise still, die einzigen Reaktionen auf eine direkte Ansprache ist ein leeres Starren.

Abbildung 12: Das Hauptquartier der Gangster aus BLUE VELVET: Bens Wohnzimmer



2.5.7. Die Quelle des Bösen in TWIN PEAKS

In TWIN PEAKS, in der die Natur des Bösen im Serienuniversum noch am offensten zum Diskurs geführt wird und sich auf ungewohnt extrovertierte Weise erklärt, ist das Zentrum des Bösen die so genannte „Schwarze Hütte“, von der der Zuschauer nur den Rot ausgehängten Warteraum (Abb.13) zu sehen bekommt. Ein mystischer, extradimensionaler Ort, der nur unter geradezu märchenhaften Umständen betreten werden kann: Protagonist Dale Cooper träumt sich in ihn hinein oder ermöglicht sich später den Zutritt, wie auch sein Gegenspieler Windom Earl, durch eine ungewöhnliche Sternenkonstellation. Laura Palmer muss sterben, um darin als Geist oder als Projektion Indizien für den Mord an sich selbst weiterzugeben, Leeland Palmer wird hineingezogen, um nach an seiner Tochter die Beute abzuliefern.

Ohne ersichtliche Quelle entstehen Blitzlichter und klingt Musik, die einzelnen Räume sind durch rote Vorhänge voneinander getrennt und ändern ihre Einrichtung jedes Mal, wenn man sie neu betritt. Die Brennweite der Kamera wechselt vom mittleren zu extrem weitwinklig, sodass der Raum mal klein und eng und dann wieder irrsinnig riesig erscheint. Zeit und Raum haben an diesem Ort keine Bedeutung, alles scheint gleichzeitig in einem Moment zu passieren, die Figuren mit Ausnahme des Besuchers Cooper werden im Film rückwärts abgespielt, aber nur dadurch ergeben ihre Bewegungen einen Sinn.

Cooper erträumt sich als Mitte 50-jähriger, 25 Jahre in der Zukunft und bekommt von der Laura der Vergangenheit den Namen ihres Mörders ins Ohr geflüstert, um in der Gegenwart den Fall lösen zu können.

Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft treffen sich an ihren Endpunkten, die Zeit ist am Ort des Bösen verflochten und verwoben.

Abbildung 13: Der rote Warteraum vor der „schwarzen Hütte“



2.5.8. *Das Zentrum des Bösen in LOST HIGHWAY*

Das Zentrum des Bösen in LOST HIGHWAY ist ein leeres Haus mitten in der Wüste, welches auch hier zuerst vom Protagonisten nur erträumt wird. Es entsteht aus Feuer, Lynch zeigt dafür eine rückwärts abgespielte Explosion (Abb.14).

Die Hütte selber ist dem Verfall begriffen, die Dielen knarren ständig unter den Schritten, überall verstreut liegen Gegenstände.

Das Haus ist angeblich das Versteck eines Hehlers, auf den jedoch das Protagonistenpärchen Alice und Pete vergeblich warten. Alice hat Pete zwar zum Haus geführt, der Weg führt jedoch auch hier über den „verlorenen Highway“. Die ganze Sequenz in und an der Hütte wird umrahmt von diesem surrealen Straßenbild, man sieht es bevor sie ankommen und nachdem die Hütte wieder verlassen wird. Hier führt diese geisterhafte Straße an den Ort des Bösen, der aus dem Nichts vom Feuer geformt wird.

Das eigentlich Vorhaben von Alice und Pete, ihre Beute zu verhökern um ein neues Leben zu beginnen, wird niemals in die Tat umgesetzt, es ist nur ein Vorwand oder eine Falle, der Ort zieht die Verdammten Pete und Alice zu sich. Pete verwandelt sich zurück in Fred, Alice verschwindet, nachdem sie das Haus betreten hat und taucht als Renée später im Lost Highway Hotel wieder auf, der Mystery Man, die mephistohafte Inkarnation des Bösen, erscheint.

Die Reise geht zum Ende, wieder zum Anfang, eine Zeitschleife mit Umwegen. Wieder ist am Ort des Bösen der Raum⁹ und die Zeit¹⁰ aus den Fugen, der Ort des Bösen ist hier wieder ein von der gewohnten Realität losgelöster Raum.

Abbildung 14: Die Hütte aus Feuer



9

durch den „verlorenen Highway“, und das Entstehen aus dem Nichts

10

die Rückkehr zum Anfang und zum Ende gleichzeitig

2.5.9. Die Quelle des Bösen in MULHOLLAND DRIVE

In MULHOLLAND DRIVE versteckt sich das Böse hinter einem Winkies Schnellrestaurant, in einer Gasse hinter den Mülltonnen.

Wieder sieht man das Bild eines vorher erträumten Ortes, auch wenn es in diesem Fall nicht sichtbar filmisch umgesetzt, sondern nur erzählt wird. In einer scheinbar zusammenhanglosen Szene erzählt ein Mann namens Dan seinem Freund Herb von einem Alptraum, den er von eben diesem Ort hatte.

Dan, der vor Angst keinen Bissen seines Frühstücks herunterbekommt, ist ein Hellsichtiger wie Agent Dale Cooper von TWIN PEAKS, beide werden durch ihre Träume zum Ursprung des Bösen geführt.

Trotz des Traumhaften und Surrealen ist dieser Ort sehr real, als Dan mit seinem Freund Herb nachsehen möchte, ob der „Mann mit dem schrecklichen Gesicht“ aus seinen Träumen wirklich da ist, tritt dieser wider erwarten aus der Gasse.

Der Mann mit dem schrecklichen Gesicht, der im Abspann nur als „Bum“, also als „Penner“ bezeichnet wird, lebt wie ein Obdachloser in der Gasse voller Müll und Papiertüten, dreckig und in Lumpen (Abb.15).

Der Ort offenbart sich erst kurz vor Ende als Ursprung des Bösen und auch hier, ähnlich wie bei LOST HIGHWAY, zeigt er sich an dem Punkt, an dem die Zeitschleife wieder an ihrem Verknüpfungspunkt ankommt: Diane erschießt sich auf ihrem Bett und wird dadurch zu der Leiche, die ihre vorige Identität Betty eben dort findet. Die Geschichte, die sich von der Mitte aus wieder rückwärts erzählt, ist an ihrem Ursprung angekommen.

Die Kreuzung oder besser, der Trichter in der Zeit wird auch hier mit der Quelle des Bösen verknüpft und ist

Abbildung 15: Die Gasse hinter dem Winkies Schnellrestaurant: Nach Aussage von Dan die „Ursache von allem“



3. Kategorisierung von Lynchs Antagonisten

Schaut man sich Lynchs Filme genauer an, lassen sich drei Antagonistentypen herausarbeiten, die erstaunliche Ähnlichkeiten miteinander aufweisen und so über die Grenzen von mehreren Filmen hinweg miteinander in Beziehung gesetzt werden können, und so, wie am Anfang besprochen, dem Bild der traditionellen Darstellung von verschiedenen Antagonisten gerecht werden.

Dies heißt natürlich nicht, dass diese Figuren in den Filmen ein- und dieselbe Funktion einnehmen, noch dass in jedem Film jede Kategorie auftaucht, für jeden Film ist die Darstellung sehr ähnlich, aber ihre Wirkung auf die Filmhandlung, sei es im Rahmen des Plots oder im Rahmen der Metaebene der Erzählung, ist unterschiedlich.

3.1. Erste Kategorie- Die Märchengestalten

In den Filmen Lynchs kann ein besonders auffälliger Antagonistentypus ausgemacht werden, der uns in allen untersuchten Filmen mit Ausnahme von BLUE VELVET begegnet. Am meisten in Erinnerung bleiben wohl die geradezu sphärischen Gestalten, die wie böse Geister durch die Handlung spuken.

Jeff Johnson umschreibt sie in seiner Analyse des Mystery Mans von LOST HIGHWAY näher:

„Mystery Man joins Frank Booth and BOB in the lineup of Lynch’s larger-than-life demons, men of supernatural power, who intimidate, possess or otherwise exploit those too weak to resist temptation.“ / „Der Mystery Man reiht sich mit Frank Booth und Bob zu Lynchs überlebensgroßen Dämonen, Männer mit übernatürlicher Kraft die diejenigen, die zu schwach sind um Verführung zu widerstehen, einschüchtern, besetzen oder in anderer Weise ausbeuten.“ (Jeff Johnson 2004: 14).

Diese Beschreibung ist in ihrer Kürze prägnant und zutreffend, widersprechen möchte ich an dieser Stelle nur der Erwähnung von Frank Booth, der aus meiner Sicht eine sehr menschliche Figur darstellt. Dazu sollten auch alle christlichen Assoziationen, die mit dem Begriff Dämon kommen, außer Acht gelassen werden.

Es ist kaum möglich, eine zutreffende Bezeichnung zu finden, deswegen habe ich es mit dem Begriff „Märchengestalten“ an dieser Stelle vage gehalten, um jeglichen falschen Assoziationen aus dem Wege zu gehen.

Was sie sind, hält Lynch im Rätselhaften, das reine Böse hat in ihnen zwar ein Gesicht, diese Gestalten sind jedoch nicht mehr als menschlich zu bezeichnen. Sie sind eine Sammlung von Groteskem und Absurden, verzerrt und unverständlich, in ihrer Physis wie in ihrem Verhalten. Besonders auffällig sind die Verfremdungen in der Erscheinung, von auffälligen Eigenheiten wie die Theaterschminke und das fehlende Zwinkern des augenbraunlosen „Mystery Man“, bis hin zu körperlichen Deformationen wie beim „Mann vom anderen Ort“ oder beim Penner.

Der Begriff „Märchengestalten“ kommt nicht von ungefähr, in ihrer grotesken Erscheinung sind immer wieder Elemente aus Volksmärchen und Sagen zu erkennen.

Womit ich wieder zu meiner Grundthese zurückkommen möchte, der erstaunlich traditionellen Erzählweise des unmotivierten, reinen Bösen. Auch bei Lynch sind diese Figuren wie die Drachen aus dem Volksmärchen oder den Monstern aus den Horrorfilmen eine Sammlung des Absurden und der Rätsel, die nicht vorhandene Motivation entfernt die Darstellungsweise von der eines gescheiterten Antagonisten.

„Larger-than-life“, also überlebensgroß, ist eine zutreffende Beschreibung, diese Gestalten gebieten über Raum und Zeit, fahren in die Körper der Menschen und scheinen über alles und jeden Bescheid zu wissen. Johnson sagt dazu:

“The Devil as a material force, a real feature of reality at work in the world...” / „Der Teufel als eine körperliche Kraft, eine wirkliche Eigenschaft der Realität, die in der Welt waltet...” (Johnson 2004: 13).

Wieder ist das Wort „Teufel“ nicht wirklich zutreffend, jedoch waltet das Böse an sich in Lynchs Universum als alptraumhafte, verfremdete Verkörperung. Folgt man den Spuren der Verschwörung des Bösen an ihre Wurzeln zurück, trifft man auf diese Figuren, die sich nicht nur für die Misere der Hauptdarsteller, sondern auch für die Verzerrung von Zeit und Raum verantwortlich zeichnen. Das Walten des reinen Bösen verwandelt die Filmwelt in einen lebendigen Alptraum.

3.2. Zweite Kategorie - Die Entfesselte

Wenn das Verschwörungsnetz von der Quelle des Bösen weiter nach außen verfolgt wird, stößt man auf die nächste Kategorie, die Lynchs geschlossenes Universum bevölkert.

Jeff Johnsons Hang zur Simplifizierung liefert an dieser Stelle eine weitere griffige Beschreibung zu diesem Antagonistentypus:

„... the bad people, ugly and carbuncular, deal drugs, engage in promiscuous sex, produce pornography and mock in blatant acts of blasphemy the virtues of the American hearth and Heartland“/ „...die schlechten Menschen, hässlich und karbunkelhaft, handeln mit Drogen, haben Sex mit wechselnden Partnern, produzieren Pornographie und verspotten mit offensichtlich blasphemischen Taten die Werte des Amerikanischen Herds und Vaterlands“) (Johnson 2004: 9).

Den Sarkasmus lasse ich an dieser Stelle stehen, wie er ist, jedoch erahnt Johnson etwas Ähnliches, wie das, was diese Analyse herausstellen wird, wenn er über diese „schlechten Menschen“ schreibt.

Von den alptraumhaften Inkarnationen des Bösen und betritt man nun die Welt der Menschen, wenn auch ihre düsterste Seite. Hier sieht man den üblichen Antagonisten, wie man ihn aus anderen Genres gewohnt ist, eine bösertige Sorte von Mensch, der nichts kennt außer der Selbstbefriedigung. Rationales Denken oder gar mitfühlendes Verhalten sind ihm fremd, er ist das Zentrum seiner Welt und sein einziger Zweck ist das Stillen seines Hungers.

Die Entfesselten, wie ich diese Kategorie nennen will, sind Perverse und Kriminelle, allesamt wilde Psychopathen. Diese Gestalten sind schon gescheitert im abendländischen Sinne, ihre Persönlichkeit wurde von ihren Trieben vollständig aufgeessen. Gescheitert im Sinne vom Verlust der Kontrolle ihrer Neigungen, leben sie nur noch für ihre zerstörerische Lust.

Bei Lynch findet man jedoch eine recht ungewöhnliche Eigenart, die diese Antagonistenkategorie in seinen Filmen außergewöhnlich macht: Diese Figuren sind ins Bodenlose überzeichnet, sie werden zu Karikaturen des Mainstreams, böse Satiren des Erzählkinos. So sind sie vulgär, unkontrolliert und, daher mein gewählter Name, entfesselt.

Die Bezeichnungen „Karikatur“ und „Satire“ sind an dieser Stelle nicht humoristisch gemeint. In ihrer Fremdartigkeit, Gewalt und Perversion entstehen wahre Monster, die den Zuschauer wie die Protagonisten zutiefst ängstigen. Die Satire ist ernst und finster, nur selten entgegnet uns eine Form von Humor, der einen jedoch das Lachen im Halse stecken lässt ob dieser geradezu absurden Ausbrüche. Wenn zum Beispiel Dick Lawrent den drängelnden Autofahrer auf die Verkehrsregeln aufmerksam macht, wird die Lust des Humors durch die quälenden und flehenden Schreie nach Gnade verdorben.

In der Erscheinung seiner entfesselten Antagonisten bleibt Lynch seiner Linie treu: Die Entfesselten sind ausnahmslos Verbrecher, Spiegelbilder des Gangsters im Film Noir, Mafiosi des organisierten Verbrechens.

3.3. Dritte Kategorie - Die Besessenen

Der letzte Schritt auf den Spuren zu den äußeren Ausläufern der Verschwörung des Bösen in Lynchs Filmen führt endgültig in die Welt der Menschen und offenbart einen Gegnertyp, der vom Bösen befleckt und korrumpiert wurde.

Während sich die Entfesselten, wahrscheinlich sogar mehr oder minder freiwillig, dem Bösen zugewandt haben, kommt das Böse zu den Besessenen.

Diese Figuren sind keine Karikaturen, sie sind weder absurd noch überzeichnet, sie sind nachvollziehbar und komplex konstruierte Personen. Bei Lynch können diese Antagonisten nur Opfer sein.

Dieser Antagonist ist Spielball von Mächten, die außerhalb seines Horizonts walten. Befremdet uns das Böse bei Lynch, wecken seine menschlichsten Antagonisten Mitleid bei dem Zuschauer. Hier wird das Prinzip des Scheiterns am deutlichsten. Anders als bei Entfesselten genießen diese Personen ihre Taten nicht, sie haben die Kontrolle verloren und scheitern darin, sie wiederzuerlangen.

Ihre Leidenschaft ist keine frei entfesselte Gewalt, sie versklavt diese Figuren und lässt sie leiden.

Die riesige, allumfassende Verschwörung des Bösen, kann in Lynchs Welt jeden Einzelnen, sei er auch noch so tugendhaft, pervertieren und verderben. Selbst Cooper, der transzendente, weise, helllichtige FBI Agent, verfällt am Ende von TWIN PEAKS dem Bösen.

Ich möchte hier eine Besonderheit dieser Kategorie nicht verschweigen, der Begriff „Antagonist“ trifft hier nicht auf alle dieser Figuren zu. Sie können Love Interests¹¹, das zentrale Motiv¹² oder sogar der Protagonist selber sein¹³. Trotzdem, auch wenn diese Figuren nur teilweise die klassische Rolle eines Antagonisten übernehmen, werden sie Teil dieser Arbeit sein, da sie mit den anderen Antagonistenkategorien verbunden sind, auf ihnen aufbauen und sie näher erklären. Mit der Figur der Verdammten hält uns Lynch gerade diesen verzerrten Spiegel vor, der bei dem üblichen Antagonisten gefunden werden kann, aber in einer seltenen Intensität: Die Figur des Verdammten führt die Fragilität der menschlichen Moralität vor, sie zeigt den Scheiternden als Opfer von Mächten, die außerhalb seines Wirkungsbereichs liegen.

11

wie Dorothy in BLUE VELVET

12

wie die ermordete Laura Palmer in TWIN PEAKS

13

wie Fred in LOST HIGHWAY

4. Rezeption und Interpretation der Geschehnisse in einem surrealen Film

Bevor die Antagonisten näher analysiert werden, möchte ich einige Worte vorausstellen, die sich an dieser Stelle auf die Rezeption und die daraus folgende Interpretation eines surrealen Charakters, oder ferner noch, auf die Interpretation eines surrealen Films bezieht. Man kann in den Filmen verschiedene Themen der realen Welt sehen, wie, um nur einige Beispiele zu nennen, Wahnsinn, Mord, Liebe und Träume. Ich nehme mir einige Zeilen um diesen Konzepten zu widersprechen, und dann wieder doch nicht.

Ein surrealer Film ist ähnlich wie ein Gemälde, Gedicht oder ein Songtext, er kommuniziert Bilder und Gefühle, er dreht sich um ein Thema ohne je wirklich konkret zu werden. So ist der Film nicht nur für jeden einzelnen Rezipienten, sondern auch bei jedem Sehen ein anderer Film.

So sind Themen wie Schizophrenie oder Mord nicht unbedingt das, was man sieht, aber können es doch sein. Der surreale Film hat viele Interpretationsebenen, die mühelos nebeneinander existieren können und sich durch die freie Interpretation auch nicht ausschließen, auch wenn sie sich widersprechen mögen.

Man könnte sagen, hinter dem Film verbergen sich Themen, aber er ist nicht einfach aufzuschlüsseln, so dass sich dahinter eine formallogische Geschichte entfaltet. Eine Geschichte zu „verschlüsseln“, damit sie aufgeschlüsselt werden kann von cleveren Filmanalysikern und -historikern, ist nicht nur plump, sondern ausgesprochen sinnlos. Die Filme Lynchs zeigen diese Gefühle und Kernthemen, man kann Unheil, Gewalt, mörderische Eifersucht, Leidenschaft und Rückzug sehen. Der Zuschauer ahnt eher, dass da etwas ist, enträtselt aber es nicht.

Diese mehreren Interpretationsebenen sind verwandt, aber nicht zu verknüpfen: Wenn zum Beispiel LOST HIGHWAY ein Film ist, dessen Zeitebenen keine logische Verknüpfung haben, schließt das nicht aus, dass hier gleichzeitig eine Geschichte über Eifersucht und Identitätsflucht erzählt wird, dass der Mystery Man mit dem Autor gleichgestellt werden kann, heißt ebenso wenig, dass er nicht auch eine dämonische Kraft des Bösen darstellt, die für einen Zuschauer Freds düstere Seiten darstellt und für den anderen ein übernatürliches Wesen, dass das Böse in der Welt repräsentiert.

Ein weiteres Beispiel von LOST HIGHWAY zum Protagonisten Fred: Dass er sich in Pete verwandelt, mag für den Einen eine deutliche Schizophreniemetapher sein, aber kann auch zarter gemeint sein: Eine Metapher für die sehr menschliche Regung, zu versuchen jemand anderes zu sein, um seine Schuld zu vergessen oder weil man sich nicht wohl in seiner Haut fühlt. Der Mord an Renée könnte einfach die Gewalttat eines eifersüchtigen, verzweifelten Mannes sein, aber vielleicht repräsentiert sie auch das Zerstören der Person im eigenen Kopf, um sie als Alice neu zu erfinden.

Vielleicht sehen wird dort ein Paar, dass sich vollkommen überdenkt, einen neuen Weg sucht, nur um an Ende zu begreifen, dass sie sich wieder verlieren.

Ich halte es daher für einen Fehler zu glauben, dass irgendwo eine „richtige“ Interpretation existiert. Genau darin liegt die Magie dieser Form von Kunst, sie ist für jeden immer wieder anders und erfindet sich bei jedem Sehen immer wieder neu.

Ich kann so nur die Bilder zeigen, die man sieht und spürt, anregen und analysieren, und dennoch werden diese Filme immer wieder etwas Anderes sein, wenn man sie sieht. Nehmen sie meine Arbeit als Anregung, aber vertrauen sie weder den scheinbar so klaren Bildern noch den Leuten, die sie interpretieren. Die ganzen Analytiker, inklusive Meiner selbst, können nur in eine Richtung zeigen, aber dies wird niemals die Einzige sein.

5. Die Antagonisten in Lynchs Filmen

Nachdem die Darstellung des Bösen genauer umrissen wurde und eine Kategorisierung behauptet wurde, werden nun die Antagonisten als solches untersucht. Die zu analysierenden Filme werden in Reihenfolge ihrer Erscheinung chronologisch behandelt, nachdem der Antagonist einer Kategorie zugeordnet wurde, folgt eine Metaanalyse der jeweiligen Figur.

5.1. ERASERHEAD



Abbildung 16: Henry Spencer, der Protagonist von ERASERHEAD

5.1.5. ERASERHEAD Plot

Ein fremder Planet im All, im Anschnitt das halb durchsichtige Gesicht eines Mannes, schwebend im Nichts. Es treibt ins Bild, vor den Planeten und verschwindet. Die Kamera fährt auf den Planeten zu oder er kommt näher. Sie fährt über die zerklüftete Oberfläche. Ein Schachtelähnliches Haus mit einem Loch. Die Kamera fährt hinein.

Ein entstellter Mann sitzt in einer Art Fabrikhalle und starrt melancholisch aus einem zerschlagenden Fenster.

Wieder das treibende, auf der Seite liegende Gesicht. Der Mann öffnet seinen Mund. Der Mann in der Halle zuckt etwas.

Aus dem geöffneten Mund des Mannes kommt eine Gestalt gekrochen.

Der entstellte Mann beginnt sich langsam zu bewegen. Er zieht einen Hebel vor sich. Die Gestalt vor dem Gesicht des Mannes wird weggesaugt oder weggespült.

Der entstellte Mann zieht den nächsten Hebel. Eine Lache mit einer leuchtenden Flüssigkeit ist zu sehen. Wieder ein Hebelzug. Die Gestalt fällt in die Flüssigkeit. Ein leuchtendes Loch in der Dunkelheit. Die Kamera fährt hindurch.

Das Gesicht des Mannes ist wieder zu sehen, diesmal nicht mehr im Raum, sondern in einer verfremdeten Industrielandschaft. Es ist der Protagonist Henry Spencer, der über seine Schulter in die Ferne starrt. Henry läuft, mit einer Papiertüte auf dem Arm, durch die unfreundliche, dreckige Stadt. Er wirkt winzig vor riesengroßen Gebäuden und verloren zwischen Rost, Pfützen und Rohren.

Er kommt in seinem beengenden Apartmenthaus an und fährt mit einem quälend langsamen Aufzug nach oben. Vor seiner Tür trifft er eine verführerisch schöne Nachbarin,

die kurz mit ihm spricht und ihm erzählt, dass er bei seiner Freundin Mary zum Essen eingeladen ist.

Traurig irrt Henry durch sein Zimmer, dass vollgestellt ist mit sinnlosen Gegenständen wie einem Topf mit Wasser in seiner Schublade oder einer kränklichen Pflanze in Erde ohne den passenden Blumentopf. Lange starrt er auf seinen Heizkörper.

Aus der Schublade seines Schrankes kramt er ein schon zerrissenes Photo von Mary, das er sich sehnsüchtig ansieht. Nun ist Mary zu sehen, die erwartend aus dem Fenster sieht.

Henry läuft durch die Stadt zu ihr.

Er trifft sie vor der Tür. Er hat lang Nichts mehr von ihr gehört, er war nicht sicher ob sie überhaupt wollte, dass er kommt. Es dauert eine Zeit bis sie endlich die Tür öffnet.

Unfreundlich und bitter wartet die Mutter auf ihn. Sie fragt ihn aus. Er hat in dieser Fabrik gearbeitet, aber nun ist er im Urlaub. Unter entnervenden Geräuschen säugt eine Hündin eine Meute aus Hundebabys mitten im Zimmer.

Die Tochter bekommt einen Zitteranfall, die Mutter greift sie und bürstet ihr die Haare um sie zu beruhigen.

Der laut rufende Vater taucht auf und erzählt von seinen Leiden, bevor seine Ehefrau ihn zurückdrängt. Ängstlich weicht er vor ihr zurück.

Bizarre Szenen in der Küche. Der Vater pinselt die Hähnchen ein, die Mutter nimmt die Arme der Oma, die senil und regungslos in der Ecke sitzt, und mischt mit Löffeln, die sie ihr in die Hand gibt, den Salat. Als Belohnung bekommt die alte Frau eine Zigarette in den Mund gesteckt.

Der Vater redet über seinen Arm. Man sagte ihm, er würde ihn nach seiner Verletzung nicht mehr bewegen können, aber siehe da, es geht wieder. Aber er hat Angst sich zu schneiden, Henry soll die Hähnchen anschneiden.

Ein Schnitt, das Hähnchen beginnt sich zu bewegen. Blut sprudelt heraus. Die Mutter bekommt einen Anfall und stürmt aus dem Saal. Die Tochter hinterher.

Wieder gefasst und ernst kommt die Mutter in den Raum. Sie muss mit Henry reden. Die weinende Mary kommt verstohlen und weinend hinter der Tür hervor, der Vater ist erstarrt in einem bizarren Grinsen.

Die Mutter nimmt Henry beiseite in einen Nebenraum, fragt immer wieder, ob er und Mary Verkehr hatten. Der verschämte Henry will nicht antworten. Henry wird große Probleme bekommen, wenn er nicht kooperiert, bemerkt sie, bevor sie erregt und fordernd über ihn herfällt.

Henry ruft nach Mary, die Tochter kommt und zerrt die Mutter von ihm. Er und sie müssen heiraten, ein Kind ist im Krankenhaus. Mary ist sich unsicher, ob es wirklich ein Baby ist. Henrys Nase blutet plötzlich.

Die Mutter läuft unmotiviert aus dem Heim, in der Ecke sitzt immer noch reglos die rauchende Oma.

Mary sitzt mit einem bizarren, unmenschlichen Monsterbaby an einem Tisch in Henrys Apartment und versucht hilflos es zu füttern, sichtlich angeekelt.

Henry wandert wieder über die Straßen und nimmt ein kleines Kästchen aus seiner Tasche, darin findet er einen kleinen Wurm. Vor der Tür zu seinem Apartment entschließt er sich dazu, es in seiner Sacktasche zu verstecken.

Während Mary weiter versucht, mit dem ekelhaften, ständig schreienden und quäkenden Geschöpf zurechtzukommen, legt sich Henry auf sein Bett und schaut auf seinen Heizkörper. Auf einer leeren Bühne geht ein Spot von einem Scheinwerfer an.

Am Abend liegt das Paar im gemeinsamen Bett. Henry nimmt seinen kleinen Wurm und legt ihn behutsam in ein kleines Schränkchen. Schweigend liegen beide unter der Bettdecke, sie von ihm abgewendet. Er will sie anfassen, sie zuckt zusammen und schüttelt ihn ab.

Er schließt seine Augen und schläft ein. Sie ist immer noch wach, das egoistische Babymonstrum liegt weiter auf seinem Schrank und schreit und quäkt. Sie verliert die Nerven. „Halt die Fresse.“ schreit sie es an, aber es hört nicht auf. Entnervt flieht sie aus dem Bett und macht das Licht an. Sie hält es nicht mehr aus, sie will zu ihren Eltern, aber er soll ja gut auf das Kind aufpassen.

Sie holt weinend ihren Koffer unter Henrys Bett hervor und stürmt hinaus. Gruselig geht draußen die Nachbarin über den Flur.

Später oder ein anderer Abend. Henry ist mit seinem Kind alleine. Es macht schreckliche Laute. Er steckt dem Monstrum ein Fieberthermometer in den Mund. Es ist krank.

Er muss sich nur einmal kurz abwenden, schon ist es mit Pocken und Schwellungen übersät und röchelt nach Luft.

Mit einem Wasserkocher versucht er es warm zu halten. Henry schaut in seinem Schränkchen nach seinem Wurm. Immer wieder will er die Wohnung verlassen, bekommt aber Schuldgefühle und kehrt zum kranken Baby neben dem Wasserkocher zurück.

In der Nacht schaut er wieder auf seinen Heizkörper. Dieser beginnt zu leuchten, die Kamera fährt hinein. Auf einer Bühne steht eine durch und durch glückliche Frau mit grotesk geschwollenen Wangen. Zu Musik macht sie zaghafte Tanzschritte, Würmer fallen um sie herum herab. Mit fast kindischer Freude beginnt sie diese Würmer zu zertreten und verschwindet dann rückwärts mit trippelnden Schritten in der Dunkelheit. Eine weitere Nacht, die Freundin ist zurückgekehrt. Das Paar kämpft im Halbschlaf um Platz auf der Matratze, Henry ist an der Kante. Er wacht auf und beschwert sich. Er findet Würmer in ihr, zieht sie entsetzt heraus und wirft sie an die Wand. Es wird dunkel, Spotlight auf das kleine Schränkchen. Der Wurm darin wird lebendig, springt von dannen und wetzt spielerisch über die Oberfläche des Planeten, dann es öffnet ein groteskes Maul, die Kamera fährt hinein.

Henry sitzt im Morgenmantel auf seiner Bettkante, seine Freundin ist wieder fort. Er öffnet seine Haustür. Aus der Dunkelheit kommt fordernd die Nachbarin. Henry weicht ängstlich zurück.

Unbeholfen versucht Henry dem Monsterkind den Mund zuzuhalten. Die schöne Nachbarin verführt Henry, sie küssen sich in einer Grotte mit milchiger Flüssigkeit in Henrys Bett. Sie wirft einen ängstlichen Blick zum Monsterkind, dann versinken beide küssend in der Grotte.

Die Nachbarin erscheint zitternd im Schlaglicht, der Planet taucht auf, sie verschwindet in panischer Angst in der Dunkelheit.

Der pausbäckige Engel taucht auf ihrer Bühne auf, immer noch glücklich, und singt immer wieder den Satz „In Heaven, everything is fine.“ / „Im Himmel ist alles in Ordnung.“

Henry betritt die Bühne und steht vor ihr. Skeptisch schaut er in ihr ewig lächelndes Gesicht, sie entfaltet ihre Hände, er berührt sie, alles versinkt ins Weiß.

Dann ist sie verschwunden. Der entstellte Mann taucht an der Stelle auf, wo sie gerade war. Die Reste der Würmer werden über die Bühne geweht, ein Baum fährt auf einem Wägelchen auf die Bühne.

Henrys Kopf fällt ab und stürzt auf den Boden, der Baum schüttet Blut aus und unterspült damit den abgetrennten Kopf.

Der Kopf des Monsterkindes wächst aus Henrys Kragen, schlagartig versinkt der auf dem Boden liegende Kopf im Blut, er stürzt in die unfreundlichen Straßen, platzt beim Aufschlag auf. Ein Straßenjunge findet ihn und rennt damit davon.

Er bringt ihn zu einer Art Firma, zwei Männer nehmen den Kopf in Empfang und bringen ihn in einen Raum mit einer fremdartigen Maschine.

Ein dritter Mann bohrt ein Stück aus dem Schädel heraus und startet die Mechanik. Aus dem Stück Kopf werden Radiergummies hergestellt, die auf Bleistifte gesetzt werden. Der Techniker testet sie. Der Junge bekommt für die Qualität der Ware Geld. Radiergummistaub wird vom Tisch gewischt und wirbelt durch die Luft.

Henry wacht in seinem Bett auf. Durch sein Fenster beobachtet er, wie ein Mann auf den Straßen nieder geprügelt wird. Er geht auf den Flur und klopft vorsichtig an der Tür der Nachbarin. Niemand öffnet.

Weiter röchelt das Monsterkind auf seinem Schrank vor sich hin. Henry legt sich auf sein Bett, verzweifelt hört er die abstoßenden Laute.

Er zieht sich an und will hinausstürmen, auf dem Flur überrascht er die Nachbarin mit einem neuen, schmierigen Liebhaber. Angeekelt schaut sie ihn an, aus ihrer Perspektive hat Henry den Kopf des Monsterbabys. Tief getroffen zieht er sich in seine Wohnung zurück und kann noch durch das Schlüsselloch beobachten, wie sie mit dem anderen Mann in ihrer Wohnung verschwindet.

Henry holt eine Schere. Er schneidet das Bündel des Babys auf, das Monstrum zittert und röchelt vor Angst.

Als die Bandagen aufgeschnitten sind, falten sie sich auseinander und geben den Blick frei auf einen hühnerähnlichen Körper. Die Inneren Organe liegen frei. Henry wendet sich angeekelt ab.

Dann schneidet er in die Organe und weicht über sich selbst schockiert zurück. Zuerst sprudelt Blut aus der Wunde, dann eine Art Schaum, das Monster spuckt Flüssigkeiten in seinen Todeszuckungen, die Lampen flackern.

Im flackernden Licht der riesengroße Kopf des Monsters vor dem ängstlichen Henry. Der fremde Planet explodiert, Radiergummistaub wirbelt durch die Luft, die Kamera fährt ins Loch im Planeten.

Der entstellte Mann versucht unter Schmerzen die Hebel am Platz zu halten, Funken sprühen aus der Mechanik.

In einem weißen Nichts schließt der pausbäckige Engel Henry in die Arme. Ein Geräusch ist zu hören gleich dem Aufblasen eines Luftballons. Die Pausbacken des Mädchens schwellen an. Abspann.

5.1.6. Die Märchengestalt in ERASERHEAD – Der Mann auf dem Planeten



Abbildung 17: Der Mann auf dem Planeten

In Lynchs erstem Langwerk bekommt man das Böse kaum zu Gesicht, aber es ist ohne Frage für Henry Spencers Zustände verantwortlich.

Mit der einfachen Montage von Ursache und Wirkung zeigt der Film die Partizipation einer fremden Kraft: Ein Mann von einem fremden Planeten zieht an einem Hebel und aus Henrys Mund kommt sein bestialisches Hühnerkind. Ein zweiter Hebelzug und es wird davon gespült. Der dritte Hebelzug folgt und das Wesen fällt in eine tiefe Lache, dass ein Mutterbauch, oder nach Seeßlen ein „Geburtskanal“ (Seeßlen 2003: 25) sein könnte.

5.1.6.1. Die Geburt des Monsterkindes

Durch den Prolog ist also bekannt, dass diese melancholisch wirkende Gestalt die Geburt zu verantworten hat, auch hält sich der Film zurück, ob es überhaupt einen Geschlechtsakt zwischen Henry und seiner Freundin gegeben hat: Henry beantwortet die Frage der wahnsinnigen Mutter nicht, ob er Verkehr mit der Tochter hatte. Auch als die Mutter ihm eröffnet, dass ein Baby existiert, antwortet Henry: „It’s impossible, it’s only...“ / „Es ist unmöglich, er war doch nur...“ Er wird unterbrochen, sodass der Zuschauer nicht erfahren wird, warum Henry die Existenz des Babys für unmöglich hält. Über die Geburt selbst wird nie ein Wort verloren. Die Mutter eröffnet Henry die Existenz dieses Kindes nur mit den Sätzen: „There’s a baby. It’s at the hospital. And you are the father.“ / „Da ist ein

Baby. Es ist im Krankenhaus. Und du bist der Vater.“ Mary als Mutter wird nicht erwähnt, diese zweifelt gar an, ob das Wesen überhaupt ein Baby ist. Eine merkwürdige Reaktion, bedenkt man, dass sie das Wesen geboren haben müsste.

Scham vor der Mutter der Freundin und Zweifel an der Menschlichkeit des Monsterkindes, oder hat etwa nie eine Geburt stattgefunden? Auf die andauernden Fragen reagiert Henry mit einer Sturzblutung, er bekommt Nasenbluten.

Ist dies der Schock eines Mannes, der sich körperlich auswirkt, oder wird hier an die Exposition durch eine Art Nachgeburt aus Henrys Kopf erinnert?

In der fremdartigen Welt von ERASERHEAD sind diese Fragen berechtigt, bedenkt man zusätzlich, dass die Exposition uns das Kind als eine Form von Kopfgeburt von Henry zeigt, ausgelöst durch den Mann von dem Planeten. Henry ist beteiligt, der Hebel ziehende Mann ebenso, die Frau ist aber nicht Teil dieses Geburtsvorgangs.

5.1.6.2. Die körperliche Erscheinung des „Mannes auf dem Planeten“

Wie auch in späteren Filmen scheint hier eine einzige Böse Kraft durch einen auslösenden Moment für diese Geschehnisse verantwortlich, dies zeigt sich hier durch den Zerfall von Henrys Leben. Der Zerfall der Filmwelt ist in der bedrückenden, zerfallenden Industrielandschaft von ERASERHEAD nicht mehr nötig¹⁴.

Untersucht man die Erscheinung des Mannes auf dem Planeten, stechen wohl am meisten seine Entstellungen heraus, die seine ganze Haut überziehen (Abb.17). Die Ähnlichkeit der Krater auf der Haut zu der zerklüfteten Oberfläche des Planeten ist frappierend, Seeßlen hat dazu eine Vermutung: „Vielleicht sind unsere Fahrten keine Annäherung, sondern eine Entfernung gewesen.“ (Seeßlen 2003: 25). Ob man also in der Exposition nicht die Planetenoberfläche, sondern die zerklüftete Haut des Mannes sieht, lasse ich als sehr interessante Idee einfach stehen.

Diese Entstellungen, also die körperlichen Merkmale, die auf das Böse als solches hinweisen, sind auch ganz traditionell der klassischen Literatur und den Märchenwelten entlehnt: Sei es die Darstellung von Hexen voller Warzen und mit einer riesigen Nase, das Frankensteinmonster, dessen Anblick seinen Schöpfer einen Tage lang bettlägerig werden lässt oder einem Mr. Hyde, dessen Aussehen als so „eklig“ beschrieben wird, dass es das „Gedächtnis“ vom Hauptdarsteller „bedrückt“ (Stevenson 1984: 23). Die körperliche Deformation als Makel des Bösen, über diese Assoziationen schafft Lynch einen märchenhaften Antagonisten, der nicht nur erstaunlich selten im ganzen Werk zu sehen ist, sondern auch außer dem Ziehen von Hebeln Nichts bemerkenswert Böses zu tun scheint.

14

Ob Henry in dieser Welt lebt oder der Zerfall mit der Geburt eingeleitet wurde, kann man wie so oft nur mutmaßen.

5.1.6.3. Das postmoderne Spukschloss

Aber nicht nur in seiner grauenhaften Erscheinung, auch in seinem Wohnort finden sich aus einem Märchen entlehnte Versatzstücke: Das zerstörte, industrielle und auch einsame Haus auf dem entfernten Planeten (Abb.18), das von außen aussieht, wie eine Art Schachtel mit einem Loch, könnte als postmodernes, verwunschenes Schloss in einem fernen Land gedeutet werden. Im Buch „Horror“ von Georg Seeßlen und Fernand Jung kann man die Wichtigkeit des exponierten Schlupfloches für eine märchenhafte Horrorfigur ersehen:

Jeder Horror-Film hat als architektonisches Zentrum eine Burg, ein Schloss, eine verfallene, verlassene Villa oder einen anderen verborgenen *Lieu de Repos*. Die mythischen Halbwesen des Genres leben allein und zurückgezogen. Ihr Heim ist ebenso überlebensgroß, wie sie selbst. (Seeßlen/ Jung 2006: 71)

Das Wesen an den Hebeln sitzt melancholisch an seinem Fenster und blickt in die Ferne so wie Dracula oder das „Biest“ aus dem Volksmärchen es wohl oft getan haben. Das Monster als der Fremde in einem exponierten Raum, weit entfernt vom normalen Tagesgeschäft.

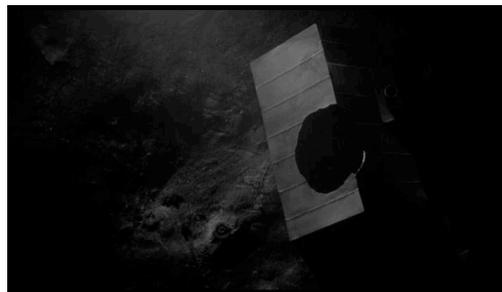
Anne Jerslev findet in ihrer Analyse zu ERASERHEAD auch Ähnlichkeiten zu dem Horrorwesen im exponierten Raum:

„In den Horrorfilmen der dreißiger Jahre, den Dracula- und Frankensteinfilmen, ist das Monster immer das Fremde. Es ist in Mitteleuropa oder, wie in *King Kong* (1933), auf einer Insel zuhause, aber immer außerhalb der USA. Auch in den Horrorfilmen der fünfziger Jahre, zum Beispiel in dem Science-fiction-Thriller *Die Dämonischen/ Die Invasion der Körperfresser (Invasion of the Bodysnatchers, 1956)*, sind die Monster nicht-amerikanische, fremde Gewächse aus einem unbekanntem Jenseits.“ (Jerslev 1996, 66- 67)

Hier findet sich schon die Märchengestalt in Reinform: Eine Quelle des Bösen entfernt von der Welt, hier ein entfernter Planet und eine Gestalt die mit einfachsten Handlungen das Böse in die Welt bringt.

Sphärisch, unmenschlich, entfernt und nicht nachzuvollziehen. Es wurde eine Märchengestalt im Sinne der Kategorie gefunden.

Abbildung 18: Das postmoderne Spukschloss auf dem fremden Planeten



5.1.7. *Metaanalyse des Mannes auf dem Planeten*

5.1.7.1. *Die Eltern des Hühnerkindes*

Henry mag kein schlechter Mensch sein, seine gedrungene Gestalt und sein von Angst und Unsicherheit geschlagenes Gehabe rufen wohl eher Mitleid hervor. Sein Kind, das monströse, an ein Hühnchen erinnernde Geschöpf (Abb.19), ist dennoch eine Schöpfung von ihm, wie herausgestellt sind im Prolog ausschließlich zwei Personen daran beteiligt: Henry selbst und die Gestalt von dem fremden Planeten. Also eine Person und eine Personifizierung des Schlechten, zugespitzt könnte man sagen: Henry gebiert die Gestalt mit dem Bösen.

Lynch selber weist selber auf die Wichtigkeit der Exposition, und damit auch auf die des Hebelzugs des entstellten Mannes, im Interview mit Rodley deutlich hin.

„Prolog bedeutet das, was vorausgeht, stimmt´s? Genau darum geht es. Was da geschieht, ist sehr wichtig. (...) Es passieren gewisse Dinge in der Sequenz, die Schlüssel zum Rest sind.“ (Rodley 1997: 87)

Wenn ein sonst eher schweigsamer Lynch sich zu einem Kommentar verleiten lässt, kann man sich sicher sein, dass man es mit einem essentiellen Part des Filmes zu tun hat. Ferner noch, es könnte sich möglicherweise der Kern der Interpretation in dieser Sequenz finden.

Wie immer sind die Antworten tief vergraben, und können in Form von Theorien geäußert werden, die man, da der Filmemacher sich ausschweigt, nur an den Bildern festmachen kann.

Abbildung 19: Das entsetzliche, egoistische Monsterbaby: Henrys Fluch



5.1.7.2. Zwei entfernte Orte beobachten sich

In der Parallelmontage kann die direkte Verwandtschaft der Orte fremder Planet und Henrys Kopf erkannt werden: Beide, Henry und die Gestalt, reagieren aufeinander. Nachdem Henry das Wesen aus seinem Mund entlässt, scheint der entstellte Mann zu erwachen: Er zuckt und bewegt sich langsam zu den Hebeln, dies scheint Henry zu merken. Dann werden die drei Hebelzüge der Gestalt direkt mit dem Geburtsvorgang in Beziehung gebracht: Der Mann zieht den ersten Hebel und die Gestalt entflieht oder wird davon gespült oder weggesaugt, er zieht den zweiten Hebel und der Geburtskanal erscheint, der dritte Hebelzug wirft das Wesen ab, es stürzt in die Flüssigkeit, die eine Art Fruchtwasser sein könnte (Abb.20).

Aktion und Reaktion, ein kausaler Zusammenhang zweier zuerst nicht verwandter Aktionen wird behauptet. Seeßlen hat diesen Zusammenhang ebenso beobachtet:

„Im pointiertesten Fall (...) oder wie in den Schnitten auf den <Mann auf dem Planeten> in ERASERHEAD, scheinen die Szenen sich gegenseitig zu <beobachten> und das Gleichförmige förmlich zu wissen.“ (Seeßlen 2003: 31)

Abbildung 20: Die Geburt: Der Mann auf dem Planeten zeugt als mechanisches Fließbandprodukt das Kind in einer pur maskulinen Geburt





5.1.7.3. Die unnatürliche Geburt

Dieses geradezu grauenhafte Wesen wurde zwar von Henry geboren, aber die Märchengestalt ist dafür verantwortlich, dass es in die Welt entlassen wird.

Diese Geburt ist von Anfang an unnatürlich. Sie entsteht ohne Beisein einer Frau, Die Hebel als phallisches Bild vervollständigen die pur maskuline Geburt. Lynchs Bilder zur destruktiven, böartigen, maskulinen Energie ohne feminine Komponente werden uns später noch öfter begegnen, vorweg kann man sagen, dass Lynch die pure Männlichkeit als etwas von Grund auf Schlechtes ansieht. Aber nicht nur die pure Partizipation zweier männlicher Komponenten zeigt diese Geburt als unnatürlich. Hier ist dieser eigentlich sehr natürliche Akt der Schöpfung mechanisiert. Mensch trifft auf Maschine, die Geburt, oder ferner der Schöpfungsakt, ist ein kalter, mechanischer Vorgang. Seeßlen setzt sich mit dieser Kreuzung näher auseinander:

„Und in dem pockennarbigen Mann, der die Hebel bedient (Jack Fisk), während Henry Spencer (John Nance) sein seltsames Geschöpf zur Welt bringt, offenbart sich jene Spannung zwischen dem Organischen und dem Mechanischen, die in Lynchs Filmen immer wieder die Katastrophe einleitet.“ (Seeßlen 2003: 25)

Ein Ekel vor Fleisch, vor Natur, Sexualität als Fließbandproduktion einer rostigen Maschine. Die Geburt wird so dargestellt, wie Protagonist Henry, eher zurückhaltend und ängstlich, sie sich vorstellen mag.

5.1.7.4. Der fremde Planet

Der fremde Planet macht nach dem Prolog noch dreimal im Film seine Aufwartung: Henrys kleiner Wurm, den er liebevoll in seinem Schrank aufbewahrt hat, geht auf die Planetenoberfläche und tollt darauf herum.

Der finstere Planet taucht ein zweites Mal auf: Henry wird von seiner hübschen Nachbarin verführt, nachdem beide in einer Grotte versunken sind¹⁵ steht sie in einem Schlaglicht an einer Wand, der Planet schiebt sich bedrohlich ins Bild. Die Nachbarin verfällt in nahezu panische Angst und verschwindet in die Dunkelheit. Ähnlich wie in der Geburtssequenz wird uns hier wieder kausale Aktion und Reaktion als Parallelmontage präsentiert. Nachbarin und Planet teilen nie ein Bild, wieder, wie so oft in ERASERHEAD, „wird der Traum nicht wirklich von der Realität abgesetzt, er ist durch die Montage mit ihr

15

Wieder ein Bild der abstoßenden Sexualität, in dem das Liebespaar geradezu in seinen Säften ertrinkt.

verbunden.“ (Seeßlen 2003: 30). Es drängt sich auf, dass die schöne Nachbarin diesen Planeten nicht sieht, sondern ihn vielmehr spürt.

Der letzte Auftritt des Planeten umrahmt den Film, am Ende, nach Henrys Mord an dem grässlichen Monsterbaby explodiert er.

Es wird immer wieder ein Zusammenhang von Planeten mit Henry und dem monströsen Baby hergestellt. Der Wurm, verwandt mit dem Baby, scheint auf der Planetenoberfläche geradezu zuhause zu sein, beim Geschlechtsakt mit Henry wirft die Nachbarin einen Blick auf den Planeten und erschauert, der Tod des Babys zerstört nicht nur den Planeten, sondern scheint die Hebel wieder auf ihre ursprüngliche Position zurückschnellen zu lassen, auch wenn der entstellte Mann unter Schmerzen alles daran setzt, dies zu verhindern.

5.1.7.5. Henrys Kopf

Schon im Prolog entdeckt man eine mögliche Erklärung, wo dieser zerklüftete Planet mit dem postmodernen Spukschloß, in dem eine entstellte Gestalt traurig aus dem Fenster schaut und darauf wartet, dass sie einen Hebel ziehen kann, sein könnte: In Henrys Kopf. Allgemein kann man sagen, dass sich ERASERHEAD um Henrys Kopf dreht. Er wird nicht nur Bild füllend schon in der ersten Einstellung gezeigt, er fällt auch Henry von den Schultern (Abb.21), so dass Stücke daraus zu Bleistiftradiergummies verarbeitet werden können, die dem Film auch seinen Namen geben. Betrachtet man die Filmwelt als solche „ist ERASERHEAD eher nach innen gerichtet“ (Schmidt 2008: 42), er ist „eine bizarre Körper-Seele-Einheit, in der man sich nicht linear nach vorn, sondern zugleich in mehrere Richtungen bewegt“, im Film wird also „kaum zwischen Außen- und Innenwelt unterschieden“ (Rodley 1997: 81), der Zuschauer irrt also mit Protagonist Henry durch eine entfremdete Traumwelt, die seinem Kopf entspringt. Selbst die gesamte Außenwelt, das beängstigende Arbeiterviertel, hat die Wurzeln ausschließlich in Henrys Kopf.

Im Prolog kann man beobachten, wie Henrys Kopf um den Planeten kreist, mit dem Planeten verschmilzt, und dann weiter wie orientierungslos um ihn treibt. Der Kopf wird nicht nur mit den Planeten in Beziehung gesetzt, er wird gleichgestellt.

Henrys Kopf dreht sich um den Planeten, wie der Film sich um Henrys Kopf dreht. Auch das Monsterkind wird aus dem Kopf geboren und die Geburt wird vom Planeten aus gesteuert.

Die Nachbarin erschauert, wenn man diesem Gedanken folgt, vor dem, was sie in ihrem Liebhaber findet oder besser erahnt. Sie findet das Schlechte in ihm oder genauer: In seinem Kopf.

Abbildung 21: Henrys Kopf, abgetrennt



5.1.7.6. Das Schlechte gebiert Böses

Henry ist also nicht schlecht, er hat aber Schlechtes in sich und bringt Schlechtes auf die Welt, und dies hat seinen Ursprung in seinem Kopf, tief in ihm selbst.

Der Mord an dem Baby führt zu einer dreifachen Vernichtung, mit der Zerstörung des Schlechten, das er geboren hat, vernichtet er dessen Ursprung und vielleicht auch sich selbst. Nach der Vernichtung steht Henry in einem weißen Raum, eine Art Himmel, indem ihn auch der Engel empfängt, der ihm versprochen hat: „In Heaven, everything is fine.“ Schmidt fragt sich ebenso: „Ist nun das Baby gestorben – oder Henry?“. (Schmidt 2008: 62)

Alle drei Dinge, der Kopf, das was in ihm ist und das, was aus ihm entspringt, scheinen unlösbar miteinander verknüpft und werden allesamt vernichtet, wenn eines zerstört wird.

Da auch Henrys Himmel sich als trügerisch entpuppt¹⁶, kann hier wohl kaum von einem Happy End gesprochen werden.

Der Schluss, der daraus gezogen werden kann, ist deprimierend: Können die Schöpfungen des Menschen, mit dem schlechten Kern in ihnen, also nur Monstrositäten sein, deren Vernichtung ihn ebenso zerstört? Alles, was geschaffen wird, ist wohl nach

16 Der Abspann scheint uns nur den Anblick der platzenden Pausbacken des Engels ersparen zu wollen

Lynch mit einem schrecklichen Makel belegt. Der Mensch als untrennbar mit dem Bösen verbunden.

5.2. Blue Velvet



Abbildung 22: Das abgeschnittene Ohr, das Tor in eine andere Welt

5.2.5. Blue Velvet Plot

Ein wehender, blauer Bühnenvorhang. Danach beginnt die schmachtende Liebesballade „Blue Velvet“ von Bobby Vinton, der Bühnenvorhang wird von einem blauen Himmel abgelöst. Unter diesen eine amerikanische Kleinstadt in stechenden, gesättigten Farben. Ein Feuerwehrauto fährt vorbei, auf dessen Trittbrett ein Feuerwehrmann in Zeitlupe der Nachbarschaft zuwinkt.

Bunte Blumen vor weißen Gartenzäunen, Schulkinder werden über die Straße gewunken, ein älterer Mann sprengt den Rasen, seine Frau schaut Krimis im Fernsehen. Plötzlich erleidet der Mann einen Schlaganfall, unter der Grasoberfläche wüten Insekten.

In Lumberton, der Kleinstadt unter dem blauen Himmel, geht der junge Mann Jeffrey Beaumont vom College seinen Vater im Krankenhaus besuchen, gerade den Mann, der den Rasen gesprengt hat und einen Schlaganfall erlitt. Der alte Mann ist in einem entsetzlichen Zustand: Gefesselt an ein Krankenbett, kann er nur kehlige Laute von sich geben.

Als Jeffrey nach Hause zurückkehrt, findet er ein menschliches Ohr im Gras. Pflichtbewusst, wie er ist, packt er das Ohr in eine Tüte und bringt es zur Polizei.

Es erwartet ihn Inspektor Williams, der mit ihm in derselben Straße wohnt, ein väterlicher, etwas nervig-besserwisserischer Polizist. Das Ohr wurde mit einer Schere abgeschnitten, findet der Leichenbeschauer heraus.

Die Kamera fährt bedrohlich ins abgetrennte Ohr hinein.

Neugierig geht Jeffrey Inspektor Williams besuchen, um Näheres über die Hintergründe zu erfahren, aber dieser kann ihm leider während der laufenden Ermittlungen nichts erzählen.

Vor der Haustür trifft Jeffrey Williams Tochter Sandy, ebenso neugierig fragt sie ihn, ob er das Ohr gefunden hat. Sandy hat ihren Vater belauscht und erfuhr von einer Sängerin, die wohl mit dem Fall zu tun hat. Beide entschließen sich, sich das Haus der Sängerin näher anzusehen. Sie zeigt Jeffrey das Apartment, danach gehen sie weiter spazieren und sprechen über dies und das. Etwas hilflos flirtet Jeffrey mit dem „Entengang“, eine naive Teenagerromanze wie aus den 50er Jahren entsprungen.

Jeffrey hilft tagsüber im Eisenwarenlagen aus und fährt am Mittag zur Schule, um Sandy abzuholen. Diese schwört ihre Freundinnen darauf ein, Mike, ihrem Freund, nichts davon zu erzählen.

Beide gehen in einem Diner etwas trinken, Jeffrey schlägt Sandy vor, sie könnten sich in das Haus der Sängerin schleichen, um mehr zu erfahren. Er will sich als Kammerjäger ausgeben, Sandy soll als Zeugin Jehovas die Sängerin ablenken, damit er indes das Fenster öffnen kann. Sandy zögert nur kurz und schon fassen die beiden jungen, naiven Detektive den Plan.

Jeffrey schafft es tatsächlich das Haus von Dorothy Vallens zu betreten, doch nicht Sandy klopft an die Tür, sondern ein Mann in einem auffallend gelben Anzug. Jeffrey findet ihren Ersatzschlüssel und steckt ihn ein.

Sandy ist indes auf Jeffreys Zug aufgesprungen. Neugierig fragt sie nach den weiteren Vorkommnissen. Das kleine Spielchen geht weiter, Sandy sagt ihrem Freund ab, damit sie beide im Slow Club Essen gehen können, wo Dorothy Vallens singt. Noch an diesem Abend will Jeffrey in Dorothys Wohnung.

Nach einer kleinen Abhandlung über Biersorten beginnt Dorothys erotischer Auftritt, den Jeffrey wie hypnotisiert verfolgt. Kurz vor Ende des Songs „Blue Velvet“ springen Jeffrey und Sandy in den Wagen und fahren zum Apartment. Sandy soll den Wagen nach Hause fahren, vorher will sie mit Hupenlauten Jeffrey warnen, wenn Dorothy nach Hause kommt.

Jeffrey betritt mit dem eroberten Schlüssel das Apartment, er findet einen kleinen Propellerhut von einem Kind. Sandy will inzwischen Jeffrey warnen, Dorothy ist in Begleitung eines Mannes nach Hause gekommen, doch dieser wurde vom Bier auf die Toilette getrieben und hört durch die Klospülung die Hupe nicht.

Als Dorothy hereinkommt flieht Jeffrey in den Kleiderschrank. Sie entkleidet sich, doch bevor sie den Kleiderschrank öffnen kann, klingelt das Telefon. Ein gewisser Frank ist dran, und dieser scheint jemanden als Geisel zu haben. „Mama hat dich lieb.“ sagt sie, nicht zu dem entführten Jungen, sondern zu Frank.

Jeffrey beobachtet, wie die verzweifelte Dorothy ihre gelockte Mähne abnimmt, unter ihrer Perücke finden sich kurze, zurück gegelte Haare.

Doch es geht schief, Dorothy hört etwas und holt Jeffrey aus dem Kleiderschrank mit einem Messer. Sie zwingt ihn dazu, sich vor ihr auszuziehen. Plötzlich wird sie zutiefst erregt, zieht ihm seine Boxershorts herunter und küsst seine Hüfte. Jeffrey wird Opfer ihrer wilden, psychotischen Achterbahn aus herrischer Aggression und Unterwerfung. Als sie ihn auf die Couch befohlen hat und mit ihm schlafen will, hämmert es ein weiteres Mal an der Tür.

Jeffrey muss wieder in den Wandschrank, der Frank vom Telefon taucht auf, ein wilder, patriarchischer Gangster. Jeffrey kann dem gesamten, perversen Spiel aus seinem Schrank heraus zusehen.

Er will Daddy genannt werden und sie soll das Licht ausmachen, er will einen Bourbon, Dorothy setzt sich gefügig vor ihn auf einem Stuhl. Sie legt ihre Vagina frei, Frank wird wild, aber anschauen darf sie ihn nicht. Er atmet irgendein Gas aus einem Tank und verwandelt sich in ein trotziges, beraushtes Baby. Er schreit wild das Wort Fuck in verschiedensten Variationen. Als Dorothy ihn noch ein weiteres Mal ansieht, schlägt er sie ins Gesicht. Sie lächelt.

Er bekommt als Schnullerersatz ein Stück blauen Samt, wirft sie auf die Erde und bedroht sie mit einer Schere. Wild kopuliert er mit ihr auf dem Boden und geht.

Jeffrey hilft der geschändeten Dorothy ins Bett, sie spricht ihn wirr mit dem Namen „Don“ an und will gehalten werden. Sie sucht Liebe bei ihm, er spielt mit, selber erregt und neugierig. Aus der Suche nach Liebe wird wieder Verführung, plötzlich will sie geschlagen werden, Jeffrey lehnt ab, obwohl sie bitterlich fleht. Bevor er geht findet sie noch ein Bild von ihrem Ehemann Don und ihrem Sohn mit dem schon gefunden Propellerhut auf dem Kopf.

Im Schlaf hat Jeffrey Alpträume von der Nacht. Am nächsten Abend trifft er sich wieder mit Sandy um ihr zu erzählen, was er herausgefunden hat: Dorothy ist verheiratet, Frank hat ihren Mann entführt und zwingt sie dadurch, ihm gefügig zu sein, als Warnung hat Frank dem Mann das Ohr abgeschnitten. Jeffrey erzählt nichts von seiner eigenen, kurzen Begegnung mit Dorothy.

Was folgt, ist eine geradezu lächerlich naive Abhandlung über das Böse in der Welt, „Wieso gibt es Menschen wie Frank?“ Unter leiser Orgelmusik erzählt Sandy einen Traum, den sie in der Nacht hatte, in der sie sich getroffen hatten: Unsere Welt war dunkel, weil es in ihr keine Rotkelchen gab. Aber eines Tages kamen die Rotkelchen und brachten das blendende Licht der Liebe mit sich. Dann ein kurzer romantischer Moment, der jedoch von Sandy jäh abgebrochen wird.

Jeffrey ist weiter auf der Spur seines Detektivfalls, er besucht Dorothy. Sie mag ihn, sie hatte heute schon nachgesehen, ob er im Schrank ist, sagt sie zärtlich. Sie küssen sich.

Er geht in den Slow Club und schaut ihr wieder bei ihrem Auftritt zu, als sie wieder Blue Velvet singt, entdeckt Jeffrey Frank im Publikum, der tief gerührt sein Stück blauen Samt festhält.

Er folgt der Gruppe Gangstern um Frank zu einer Lagerhalle, dort entdeckt er dessen Wohnung und findet seinen vollen Namen heraus: Frank Booth. Er bleibt über Nacht und beschattet die Lagerhalle.

Am nächsten Tag holt er Sandy von der Schule ab und wird dabei von ihrem Freund Mike gesehen. Das Detektivpärchen trifft sich wieder im Diner, Jeffrey erzählt von seinen Beobachtungen in der Nacht: Er hat den Mann mit dem gelben Anzug mit Frank zusammen gesehen. Er ist in das Gebäude gegangen und kam mit einem Aktenkoffer wieder. Danach sind Frank und der andere Gangster in die Stadt gefahren, eine Feuerleiter hoch gegangen

und haben den Schauplatz eines Verbrechens beobachtet. Ein Drogenhändler wurde getötet und einer Frau wurden die Beine gebrochen.

Selbstbewusst nähert sich Jeffrey Sandy und küsst sie. Gleich darauf besucht er Dorothy und schläft mit ihr. Diesmal entspricht er ihrem Wunsch sie zu schlagen. „Jetzt habe ich dein Gift in mir.“ sagt sie nach dem Akt. Bevor Jeffrey geht, bezeichnet sie ihn als ihren besten Freund. Gerade als er zur Tür hinausgeht, trifft er Frank mit seinen Gangstern vor der Tür. Dorothy versucht Frank davon zu überzeugen, dass Jeffrey nur ein Nachbar ist, aber zwecklos: Die Gangster packen den Jungen und nehmen ihn mit zu einem Joy Ride.

Sie besuchen Ben, ein betont homosexueller, geschminkter Typ Gangster, ein guter Freund von Frank. In der Wohnung warten einige übergewichtige Frauen und ein Mann, die wie abgestellt herumsitzen. Eine der Frauen verschwindet im Hinterzimmer, in dem Dorothys Mann und Kind festgehalten werden. Es folgt eine lange Szene, in der Jeffrey dauernd geschlagen und erniedrigt wird, während die Gangster zusammen Bier trinken, Frank bekommt eine Pille und Geld.

Während Dorothy ihr Kind sehen darf, singt Ben Playback zu Roy Orbisons „Candy Coloured Clown“ auf Anfrage von Frank. Wie hypnotisiert schaut Frank gerührt zu, während Ben eine Arbeitslampe als Mikrofon missbraucht. Vor Rührung und melancholischem Schmerz muss Frank die Kassette mitten im Song herausnehmen.

Die Gangster fahren wieder los, mit Jeffrey und einer der Huren im Schlepptau. Die Situation wird bedrohlich, Frank ahnt die Verbindung zwischen Frank und Dorothy. Er berauscht sich wieder mit seinem Gas, Jeffrey verteidigt Dorothy indem er Frank ins Gesicht schlägt. Die Gangster ziehen ihn aus dem Wagen. Frank schminkt seine Lippen und küsst den Lippenstift auf Jeffreys Gesicht. Er lässt wieder „Candy Coloured Clown“ abspielen und droht psychotisch mit wirren Wendungen zwischen Liebe und Hass Jeffrey, bevor dieser zusammengeschlagen wird.

Jeffrey erwacht am nächsten morgen und taumelt nach Hause. Er wird von den Erinnerungen der letzten Nacht heimgesucht und bricht in Tränen aus. Danach telefoniert er wieder mit Sandy, sie versichert ihm, dass er der Polizei alles erzählen kann, auch wenn sie dadurch Probleme bekommt.

Im Polizeirevier trifft Jeffrey den Mann im gelben Anzug. Er ist selber ein Polizist namens Gordon. Jeffrey entschließt sich direkt zu Williams zu gehen, um alles zu enthüllen. Er zeigt die Photos die er gemacht hat und erzählt die ganze Geschichte über das Verbrechen. Wie versprochen erzählt er nichts von Sandy.

Etwas Zeit verstreicht, Sandy und Jeffrey treffen sich zu einer ganz normalen weltlichen Verabredung. Gordon kommt ins Haus, Jeffrey erschreckt sich, doch Williams mahnt ihn, nichts zu verraten. Sie gehen zusammen auf eine unschuldige Party auf dem Land, tanzen romantisch eng umschlungen zu langsamer Musik, bis sie sich schließlich küssen und sich gegenseitig ihre Liebe gestehen. Sie fahren gemeinsam nach Hause.

Ein Auto kommt angesaust und bedrängt Jeffrey und Sandy, doch es sitzt nicht Frank am Steuer wie befürchtet, sondern Mike, Sandys Freund. Doch bevor die Schlägerei

beginnen kann, taucht Dorothy Vallens auf, nackt und voller blauer Flecken. Sie ist zwar durcheinander und entrückt, doch erkennt Jeffrey.

Sie fahren zu Sandys Eltern, in Dorothys wirren Liebesbekundungen erkennt Sandy die Wahrheit und beginnt sofort jämmerlich zu weinen. Dorothy wird ins Krankenhaus gebracht. Sandy gibt enttäuscht und verletzt Jeffrey eine Ohrfeige, das Paar vergibt sich aber gleich darauf am Telefon und gesteht sich direkt ein weiteres Mal die gegenseitige Liebe.

Jeffrey entschließt sich zu Dorothys Wohnung zu gehen, Sandy versucht ihren Vater zu erreichen.

In der Wohnung findet sich ein bizarres Bild: Gefesselt an einem Stuhl sitzt Dorothys Ehemann ohne Ohr, mit blutender Kopfwunde steht der Mann Gordon vor ihm. Beide sind Kreidebleich, sie scheinen tot zu sein. Dorothys Mann hat noch ein Stück blauen Samt im Mund, Frank hat beide umgebracht.

Durch das Funkgerät von Gordon kann Jeffrey die Razzia der Polizei verfolgen, Gewehre werden abgefeuert. Als er das Haus verlassen will, kommt Frank ihm in Verkleidung entgegen, Jeffrey flieht in Dorothys Wohnung. Er ruft über das Funkgerät Williams, wohl wissend, dass Frank seinerseits auch ein Funkgerät besitzt. Er behauptet sich im Schlafzimmer zu verstecken, findet jedoch Zuflucht im schon bekannten Wandschrank.

Als Frank die hinteren Zimmer der Wohnung verwüstet, ergreift Jeffrey die Pistole des toten Gordon. Frank vermutet Jeffrey im Wandschrank, doch in dem Moment, in dem er die Tür öffnet, schießt Jeffrey ihm in den Kopf.

Die Razzia ist beendet, Sandy und Jeffrey liegen sich glücklich in den Armen.

Die Kamera fährt aus einem Ohr heraus, es ist Jeffreys Ohr der in einer Gartenliege entspannt. Der Vater ist wieder gesundet, die Familie trifft sich zu einem heilen Familienessen, ein Rotkehlchen kommt mit einem Käfer im Schnabel angeflogen.

Wieder weiße Gartenzäune und Blumen, das wohlbekannte Feuerwehrauto mit dem winkenden Feuerwehrmann, Dorothy schließt glücklich ihren Sohn in die Arme. Die Endzeile von ihrer Version von Blue Velvet ist zu hören: „And still, I can see blue Velvet through my tears.“

Blauer Himmel, der vom Samtvorhang abgelöst wird.

5.2.6. *Der Entfesselte in BLUE VELVET: Frank Booth*



Abbildung 23: Frank Booth

Nachdem er in ERASERHEAD die Grundlage für die Märchengestalten gelegt hat, präsentiert Lynch in seinem zweiten eigenen Stoff nun einen Entfesselten par excellence, der in vielen weiteren Variationen in späteren Filmen auftauchen wird.

In BLUE VELVET begegnet uns die Urform dieser Gestalten, mehr ein Tier als ein Mensch, wild und pervers und vor allem vollkommen losgelöst von jeglicher Rationalität.

5.2.6.1. *Der Vater und das Kind*

Schon in seinem ersten Auftritt, den Jeffrey durch einen Wandschrank beobachtet, wird er Zeuge wilder Psychosen und triebhafter Ausschweifungen.

Booth ist geradezu ein Lehrbuchbeispiel freudscher Tiefenpsychologie. Als er auftaucht nennt Dorothy ihn „Baby“, er herrscht sie an und erinnert ihn daran, ihn „Daddy“ zu nennen. In der Sexualität selber aber, wenn er von Lust und Drogen berauscht ist, verwandelt er sich in ein Baby. Er fleht und wimmert, verzieht trotzig seinen Mund, bis endgültig der Satz „Mommy, Baby wants to fuck“ / „Mammi, Baby will ficken.“ herausbricht. In seinem sozialen Verhalten der patriarchische Vater, in der Sexualität das fordernde Baby, das den Sex nutzt, um seinen Wunsch auszuleben, wieder in den Mutterbauch zurückzukehren. Auch das artikuliert er im Rausch „Daddys coming home.“ / „Daddy kommt nach Hause.“

Der Lieblingsfetzen blauer Samt, der für Booth eine Mischung aus Fetisch und Schnuller darstellt, wird vom Baby Booth kurz vor dem Geschlechtsakt eingefordert (Abb.24).

Zwar war ursprünglich geplant, dass Booth Helium einatmet, um sich auch stimmlich in ein Baby zu verwandeln, Dennis Hopper brachte jedoch Lynch davon ab:

„Da war ich auf dem Holzweg, und ich bin Dennis dankbar, denn wir wollten bis zur letzten Minute Helium verwenden – damit „Daddy“ noch mehr zum Baby wird. Wir haben die Idee fallengelassen und es wurde irgendein Gas daraus. Bei der ersten Probe sagte Dennis, „David, ich weiß, was in den Kanistern ist“. Darauf ich, „Da bin ich aber erleichtert, Dennis!“ Und er zählte alle Gase auf. Er war in seinem Element. Ich war froh, einen echten Experten dabei zu haben. (Lacht)“ (Rodley 1997: 195)

Schmidt kommentiert diese Auswüchse mit:

„Allerdings scheinen die psychoanalytischen Anspielungen in BLUE VELVET derart offensichtlich, dass es sich kaum noch um einen Subtext, sondern eher um eine direkte Illustration Freudscher Theorien handelt.“ (Schmidt 2008: 28)

Abbildung 24: Booth bekommt seinen samtenden Fetischschnuller



5.2.6.2. Franks psychotische Achterbahn

Booth kann es nicht ausstehen, dass Dorothy ihn während seines wilden, sexuellen Rausches ansieht, jeden Blick beantwortet er mit einem brutalen Schlag ins Gesicht. Im Interview mit Lynch spricht Rodley ihn auf dieses Thema an. Lynch antwortet klarer als sonst:

„Das ist doch verständlich. Er braucht Dorothy, um seine Bedürfnisse zu befriedigen. Aber ihr in die Augen zu sehen... in diesen Augen könnten sich zahllose Dinge spiegeln, die ihn aus der Bahn werfen könnten. Er müsste seiner Perversion ins Auge blicken, und das macht keinen Spaß. Man will seinen Neigungen fröhnen, ohne daran erinnert zu werden.“ (Rodley 1997: 196).

Nachdem er von Dorothy verlangt, sich langsam zu entblößen, verfällt er in einen Wahn, den er weiter steigert, indem er ein Gas inhaliert (Abb.25), dies schleudert ihn dann endgültig in den schon erwähnten regressiven Zustand des Baby Booth. Eine Achterbahn, der Trieb fordert den Rausch fordert den Trieb fordert den Rausch. Booth scheint beides nur in Kombination zu ertragen.

Erregt berauscht er sich, um erregter zu sein. Befriedigung auf dem höchsten, geradezu wahnsinnigen und psychotischen Maße.

Nach einem weiteren Taumel aus Gewalt, Unterdrückung und Unterwerfung gipfelt die Begegnung in einen geradezu zwanghaften, tierischen Verkehr, kurz und heftig wie man ihn bei Hunden oder Kaninchen finden mag.

Abbildung 25: Verfremdeter Drogenkonsum: Zur Befriedigung benötigt Booth gleich einen ganzen Tank mit berauschendem Gas



5.2.6.3. Franks unzensiertes Unterbewusstsein

Booths Psychosen sind nicht Geistesstörungen im herkömmlichen Sinne, sie sind eher direkt kommuniziertes Unterbewusstes. So komme ich direkt zum Kern meiner Behauptung, dass man es im Falle von Frank Booth mit einem Entfesselten zu tun hat: Booth kennt keine Trennung zwischen Verstand und Regung. Seine tierischen Seiten stehen nicht in Konkurrenz mit seinem Verstand, alles was er tut oder sagt ist eine direkte Reaktion unterbewusster Impulse. Booth tut damit alles, was ihm in den Sinn kommt, eine Regung

seiner tierischen Neigungen befriedigt er augenblicklich, jeder noch so wirre Gedanke wird artikuliert.

Darin hat auch Booths exponentielle Benutzung des Wortes „Fuck“ seinen Ursprung: Er kennt keine Kontrolle seines Sprachgebrauchs, er kann nur fluchen oder seinen Sexualtrieb ausdrücken, durch das Wort „Fuck“ kann er beides miteinander kombinieren.

Durch diese fehlende Barriere zwischen Unterbewusstsein und Verstand kommen auch seine geradezu erschreckend bizarren und vulgären Äußerungen zustande: „Mommy, Baby wants to fuck.“ / „Mammi, Baby will ficken.“ Oder „I fuck everything that moves!“ / „Ich ficke alles was sich bewegt!“ . Ungebremst ausgesprochenes Unterbewusstes.

Frank ist aber kein Besessener nach Kategorie, denn er ist kein Opfer: Er tut das was er will und dies in einer Konsequenz, die weit über die Bedeutung des Satzes hinausgeht. Er lebt seine Triebe und tut nichts, was sein Verstand ihm diktiert. Eine Zensur dieser Regungen findet nicht statt.

5.2.6.4. Franks sensible Seite

Franks entfesseltes Unterbewusstsein findet man auch in weniger bestialischen Auswüchsen: Ist er zwar ein pur maskuliner Gangster, steht er trotzdem wie hypnotisiert vor seinen homosexuellen Freund Ben und ist auf Tiefste von Roy Orbisons „In Dreams“ gerührt (Abb.26), das geht so weit, dass er den melancholischen Schmerz kaum ertragen kann und die Kassette stoppt. Auch im Publikum des Slow Clubs klammert er sich an sein Stück Fetischsamt aus Dorothys Kleid und hört ergriffen zu.

Hier sickert die melancholische Regung, die ein trauriges Lied, mit dem man Erinnerungen oder Gefühle verbindet auslöst, ungebremst nach außen. Frank ist geradezu den Tränen nahe.

Das Unterbewusste ist gewiss nicht nur bestialisch und bei einem Mann ohne zensierenden Verstand, ist die Regung der Rührung und der Melancholie ebenso unkontrollierbar wie seine ödipale Sexualität.

Abbildung 26: Booth schaut hypnotisiert auf Bens Playbackperformance mit einer Arbeitslampe



5.2.6.5. Candy coloured Clown

Sensible Seiten zeigt Frank auch ausgerechnet in der gefährlichsten Szene für Jeffrey. Er lässt wieder Roy Orbison abspielen, befiehlt drängend das Lied „In Dreams“, als wäre es essentiell für das folgende. Er vergleicht die Kugel seiner Waffe mit einem Liebesbrief, „straight from my heart.“ / „direkt aus meinem Herzen.“, fügt er fast unter Tränen hinzu. Was zuerst wie die üblichen, wirren Drohungsgebärden eines Erzschurken anmuten, macht mehr Sinn im Kontext: „You and I, we’re the same./ Du und ich, wir sind gleich.“ verlautes er kurz davor Jeffrey gegenüber, die erste Folterung ist bizarr, unter einem ständigen „Pretty, pretty.../Hübsch, hübsch...“ schminkt er sich die Lippen und küsst Jeffrey immer wieder, bis beide mit Lippenstift voll geschmiert sind.

Seine Verletzung ist nicht nur in der Eifersucht begründet, die daraus entstanden ist, dass er die Beziehung zwischen Jeffrey und Dorothy ahnt, der ungebremsste und ungezügelt Mann sieht in Jeffrey weit mehr als einen Buhlivalen. Jerslev bemerkt dazu, „dass „Held“ und „Bösewicht“ einander unzertrennlich gegenüberstehen, als seien sie aus demselben Holz geschnitzt – fast wie zwei Liebende;...“ (Jerslev 1996, 134)

Frank beginnt ein erotisches Balzspiel. Jeffrey soll seine Muskeln anfassen und ihm sagen, ob sie ihm gefallen.

Das Doppelgängermotiv kommt nicht von ungefähr, Sandy fragt sich nicht umsonst, ob Jeffrey „einfach nur neugierig“ oder „ein Perverser“ ist. Jeffrey mit seinen dunklen Seiten, seine geradezu drängende Neugier, seine Lust nach Schmerz und Dunkelheit machen ihn zu einer besseren Variante von Booth. Der große Unterschied zwischen Held und Schurke ist die Möglichkeit zur Rückkehr in eine bessere Welt, die dem Schurken verwehrt bleibt. Frank ist auf ewig in der perversen Hölle gefangen. Frank sieht dadurch wohl in Jeffrey die Person, die er hätte sein können. Dadurch ist die Liebe Franks begründet, und auch seine sich

wiederholende Äußerung, Jeffrey sei „schön“. Jeffrey ist die Mitte der beiden Welten, der Kompromiss zweier in sich verkehrten Prinzipien. Jeffrey ist dadurch der einzige komplexe und vollständige Mensch in BLUE VELVET, und dies kann nur vom Erzschurken erkannt werden, durch das Wissen, das ihm fehlt.

Dadurch wird Booths „Liebesbrief“, der „tief aus seinem Herzen kommt“ eine Art Liebesbekundung durch Gewalt, einer ähnlichen Gewalt, die er an Dorothy auslöst. Zwischen Schmerz zufügen und Liebe gibt es für Booth keinen Unterschied, aufgrund seiner unzensierten Triebe ist Gewalt, als sexuelle Befriedigung, die einzige Möglichkeit, seine Gefühle auszudrücken.

So wird Booth zu einer Art 80er Jahre Version eines romantischen Helden: Er lebt nicht nur seine Gefühle frei aus¹⁷, er zeigt auch alle weiteren Regungen, melancholisch und zerstörerisch, die im Unterbewusstsein schlummern: Booth ist ein Mensch, durchschaubar wie Glas bis zum tiefsten Punkt seines Innersten.

5.2.6.6. Rollenbewußtsein, oder das Fehlen desselben

Auch gesellschaftliches Rollenbewusstsein ist für Booth nicht existent. Vor der Frau ist er mal Daddy, mal Baby. So ist sein Homosexueller Freund Ben auch mehr als ein Freund. Kein einziges schlechtes Wort kommt Ben gegenüber von seinen Lippen, als seine Freunde ihn als Pussy bezeichnen, sagt Frank nur „But he’s our pussy./ Aber er ist unsere Pussy.“ Weitere Bewunderungsbekundungen häufen sich „We love Ben!“ und „Here’s to Ben.“ lässt er seine Kumpels sagen. Er bewundert nicht nur das Lied von Roy Orbison, sondern auch die Performance. Er flirtet, als er Ben „Here’s to your fuck!“ sagen lässt.

Beim ganzen Besuch neigt sich Frank ganz Ben zu und bekommt seine volle Aufmerksamkeit, sogar Dorothy wird abgegeben, damit Drogen und Geld ausgetauscht werden können. Vom eingeschütteten Bier nimmt Frank zwei Gläser und gibt sie sich und Ben zum prosten, erstaunlich höflich für den Gangster Frank Booth, der sich bis dato gänzlich anders gezeigt hat.

Ohne an dieser Stelle alles aufzuzählen, sieht man weiterhin seine Bewunderung: Mit seiner Beute Jeffrey gibt er vor Ben an „See, I can make him do everything I please.“ / „Siehst du, ich kann ihn alles machen lassen, was ich will.“ Jeffrey ist mehr als eine Geisel, er ist ein mögliches Geschenk für Ben.

Wenn man diesen Dingen folgt und zur freudschen Basis zurückkehrt, in der sexuelles Rollenbewusstsein kulturell geprägt ist und die homosexuellen Neigungen eines jeden Menschen im Unterbewusstsein aktiv sind, mag man es bei Frank Booth nicht unwahrscheinlich finden, dass er vielleicht in seinen Kumpel Ben verliebt ist, trotz seiner

17

wie es ein Don Carlos von Schiller getan hat

deutlichen heterosexuellen Ausrichtung. Bewunderung hat ohne Frage eine sexuelle Komponente, gibt es keinen Verstand oder anerzogenes Rollenbewusstsein mehr wie bei Booth, kommt eine Verliebtheit ungehemmt zum tragen.

Diese Bewunderung, die er Ben gegenüber empfindet, die sich unzensiert nur als eine erotische Variante von Verliebtheit ausdrückt, empfindet er auch seinem Spiegelbild Jeffrey gegenüber.

Auch tauscht er sein Rollenbewusstsein frei nach Neigung, dadurch resultiert auch sein wirres, wahnsinniges Spiel mit Jeffrey. Er schminkt seine Lippen und wird zur Frau, die den hübschen Mann küsst, solange, bis die Schminke den hübschen Mann ebenso zu einer Frau macht, die Booth mit Drohungen wieder unterdrücken kann.

Dann kann er seine Gefühle wieder gewohnt ausdrücken, und den gewalttätigen „Liebesbrief“ an Jeffrey abschicken, gleich seiner Faustschläge gegen Dorothy.

Abbildung 27: Fliegender Rollentausch: Von der Frau mit ihrem beehrten Held zum patriarchischen Unterdrücker der wehrlosen Frau



5.2.7. Metaanalyse von Frank Booth

BLUE VELVET steht im Zeichen der Extrema. Auch Rodley vermerkt in seiner Einleitung vom Interview von BLUE VELVET:

„Allerdings waren die Mächte von Gut und Böse jetzt noch stärker polarisiert. Und nie schien die Wiederherstellung des Gleichgewichts- für Lynch wie für seine Figuren zentrales Anliegen - schwieriger, schmerzhafter, notwendiger.“ (Rodley 1997: 162).

Das Gleichgewicht ist dafür zentrales Motiv, denn auch Lynchs bürgerliche Welt, als Spiegelbild der düsteren Gegenwelt der Gangster in BLUE VELVET scheint eine bizarre Verzerrung der Realität. Die in Zeitlupe winkenden Feuerwehrleute, der väterliche, beinahe schon besserwisserische Polizist bis hin zu Sandy, die ihrer Namensvetterin aus GREASE entlehnt scheint, eine erschreckend naives, schluchzendes 50er Jahre Mädchen, wirken so unnatürlich, dass man tiefe Ironie, wenn nicht sogar bösen Sarkasmus dahinter erkennen kann. Auch diese bürgerliche Ebene, die die Mächte des Guten repräsentiert, ist eine durch und durch verkehrte Welt.

5.2.7.1. Die Suche nach der Mitte

Die Eingangssequenz, das bürgerliche Panorama in stechenden Farben, das mit einem Schlaganfall des Vaters beendet wird und unter die Grasoberfläche führt, in der Ameisen mit grotesken Lauten krabbeln und fressen, fasst BLUE VELVET hinreichend zusammen.

Die Exposition ist schnell interpretiert: Unter der reinen, bürgerlichen Welt wütet der Unrat.

Und dieser Unrat wird von Frank Booth und seinen Gesellen übernommen. Und auch hier spiegeln sie die künstliche, bürgerliche Welt in aller Konsequenz: Die künstliche, überzeichnet reine, steife Welt hat einen geradezu perversen und bestialischen Gegenpol.

BLUE VELVET wird als verstörend empfunden, obwohl die Handlung keine traumhaften, surrealen und übernatürlichen Elemente beinhaltet und in dieser Polarisierung findet sich die Antwort auf die Wirkungswelten. In BLUE VELVET scheint kein Ort einen Halt zu geben, von einer sündenlosen Welt, die Andrew treffend als „berauschend absurd“ (Andrew 1999, 52) bezeichnet, stürzt die Geschichte in eine verdorbene Hölle und wieder zurück, diese Achterbahnfahrten finden kein Ende.

Zwei falsche Welten, die ihre Mitte suchen, nur Jeffrey ist eine Art Grenzgänger zwischen den Welten, der beide erleben und verstehen kann, möglicherweise findet er darin die Eigenschaften, die Booth bewundert oder gar liebt. Die mögliche Rückkehr in eine Welt, die nicht von Düsternis und Perversion geprägt ist, die Booth verwehrt bleibt.

5.2.7.2. Voyeurismus

Booth wird als Gegenspieler der reinen Welt zum „schwarzen Mann“, er repräsentiert alles, was die bürgerliche Welt verabscheut, er trägt sozusagen die Sünden des reinen Bürgertums.

Ein wiederkehrendes Element in BLUE VELVET ist der Voyeurismus, Lynch erzählte Richard Roth, als dieser von seinen Ideen hören wollte, dass er sich schon immer mal Nachts zu einer Frau ins Zimmer schleichen wollte, um sie zu beobachten (Rodley 1997: 180). Auch Andrew merkt an, dass „Lynch vom Phänomen Voyeurismus fasziniert“ (Andrew 1999, 49) ist.

Im Zentrum der Szenerie steht der immer wieder von Neugier getriebene Jeffrey, dessen Interesse an einem Kriminalfall ihn immer weiter in das Leben der mysteriösen Sängerin Dorothy eindringen lässt, zuerst als naiver Detektiv und dann letztendlich als Voyeur. Dies alles gipfelt in einer Szene ausgelebten Voyeurismus, als Jeffrey ein Blick durch einen Wandschrank auf Dorothys Intimsphäre werfen kann (Abb.28), von dem Moment, in dem sie sich unbeobachtet fühlt und sich auszieht, bis zur Praxis der sonst dem Blick der Außenwelt entzogenen sadomasochistischer Gelüste, der neugierige Blick in das Schlafzimmer des Anderen.

Abbildung 28: Voyeurismus: Jeffrey beobachtet Dorothys intimsten Momente durch ihren Wandschrank



5.2.7.3. Der Voyeur im Kinosessel

Jeffrey könnte jederzeit die Handlung verlassen, nichts zwingt ihn tiefer zu blicken, aber er tut es nicht. In anderen Filmen des Kriminalgenres stößt das bei Zuschauern auf. Kaum jemand begibt sich unmotiviert in Lebensgefahr.

Bei Jeffrey ist das nicht der Fall, wie seine Freundin Sandy würde der Zuschauer den Helden am liebsten anstacheln, weiter zu machen und tiefer zu graben. Was ist also der Unterschied zwischen Jeffrey und anderen Protagonisten? Und wieso nimmt der Zuschauer es so leicht hin, dass Jeffrey sich in Gefahr begibt?

BLUE VELVET spielt ein raffiniertes Spiel mit dem Zuschauer und macht ihn zum Teil des Films, und der Hauptgrund ist der „schwarze Mann“ Frank Booth. Lynch sagt im Interview mit Rodley:

„Kino ist im Grunde Voyeurismus. Man sitzt in der Sicherheit des Kinosaals, und Blicke sind etwas sehr Mächtiges. Wir wollen Geheimnisse, Neues sehen, wir brennen geradezu darauf! Man dreht fast durch! Je neuer und geheimer, umso begieriger sind wir.“ (Rodley 1996: 196)

Der Film macht den Zuschauer selber zu Voyeur. Sein Wandschrank ist das Kino, der Spalt zur Beobachtung ist die Leinwand.

Er nimmt die Stelle des Bürgertums ein und schiebt seine Sünden einer bestialischen Gestalt zu, die sie tragen kann. In der Sicherheit des Kinosessels kann der Zuschauer das triebhafte, perverse Spiel Booths beobachten, dessen zartere Versionen im Unterbewusstsein des Publikums verborgen bleiben.

So ist Booth nicht nur Gegengewicht zur bizarren Welt von BLUE VELVET, er ist Gegengewicht zu der Welt des Zuschauers. So wird dieser selbst zu der Welt mit den winkenden Feuerwehrmännern, und unter seiner Oberfläche wüten Insekten, die seine Triebe repräsentieren. Der Film selbst ist für den Zuschauer Jeffreys Gabe zwischen den Welten zu reisen, er beschert Einblicke hinter geschlossene Türen, die von Anderen, wie den eigenen.

BLUE VELVET wird durch den schwarzen Mann Booth zu einer reinen Metapher für das menschliche Ich: Dem Verstand, der als rein nach außen kommuniziert wird und die geheimen, vulgären Träume unter der Oberfläche, die weit abseits der Wahrnehmung wüten und die offen ausgesprochen nur in Anderen gefunden werden können.

5.3. Twin Peaks



Abbildung 29: Laura Palmer

(Quelle:http://3.bp.blogspot.com/E_DPTD3ZKXI/SgnXeVvu2sI/AAAAAAAAAVg/OBa1DuUskVs/s1600-R/laura2.jpg)

5.3.5. Twin Peaks Plot

Das Phänomen TWIN PEAKS zusammen zu fassen, ist im Rahmen dieser Arbeit eine Unmöglichkeit. Mit allen Plots und Subplots, die von einem guten Dutzend Charakteren über 29 Folgen und einen Kinofilm getragen werden, könnte man wohl ein kleines Buch schreiben.

Deswegen wird die Handlung an dieser Stelle in aller Kürze vorgetragen. Die Serie TWIN PEAKS spielt in einer fiktiven Holzfällerstadt an der Grenze zu Kanada.

Es ist eine herzliche, ehrliche Kleinstadt, man kennt sich, man hilft sich. Doch gerade in dieser scheinbaren universellen Heimat für jedermann, ereignet sich eine unfassbar grausige Tat. Eine beliebte Schülerin, Homecoming-Queen der High School, sozial engagiert, hübsch und klug, wird gewickelt in Plastikfolie angespült. Sie ist das Opfer eines furchtbaren Mordes, der die ganze Stadt aufrüttelt. Zutiefst geschockt von Laura Palmers Tod bricht schier die ganze Bevölkerung von Twin Peaks in Tränen aus.

Einem möglichen Serienkiller auf der Spur tritt das FBI in Gestalt von Dale Cooper auf den Plan. Ein anderes Mädchen, Theresa Banks, wurde unter ähnlichen Umständen tot aufgefunden, unter ihrem Fingernagel fand sich der Buchstabe „T“ auf einem winzigen Stück Papier.

Auch unter Lauras Fingernagel findet sich ein Buchstabe, diesmal ist es „R“.

Doch mit Dale Cooper hat Twin Peaks nicht einen gewöhnlichen Ermittler zugeteilt bekommen. Er ist nicht nur ausgesprochen gutherzig und ein großer Freund vom Leben in Twin Peaks mit aller Ehrlichkeit und Herzlichkeit, er ist zusätzlich übernatürlich begabt. Cooper ist ein Hellsichtiger, eine Person mit allerlei mystischen Fähigkeiten und magischem Wissen.

Und auch so tritt er auf den Plan, liebend und respektvoll. So fallen die üblichen Querelen zwischen Polizei und FBI, die man aus den üblichen amerikanischen Thrillern gewohnt ist, diesmal aus. Cooper und der Dorfsheriff Truman sind schnell Freund und Partner und begeben sich gemeinsam auf die Suche nach Lauras Mörder.

Cooper hat eines Nachts einen Traum. Er trifft das Bild der Verstorbenen in einem rot ausgehangenen Raum, in dem ein rückwärts sprechender Kleinwüchsiger zu Blitzen und Musik tanzt. „She’s full of secrets.“ / „Sie ist voller Geheimnisse.“, sagt er über Laura. Und er hat Recht.

Denn die Suche selbst gibt Anlass zu vielen weiteren Geschichten: Jeder Bewohner von Twin Peaks hat eine Schattenseite, und oft hat gerade diese Seite etwas mit der Verstorbenen zu tun.

So lüftet sich ein Geheimnis nach dem anderen. Eine Wahrheit nach der Anderen kommt ans Licht. Laura Palmer hatte Sex mit mehreren Männern gleichzeitig in der Mordnacht. Sie war Kokain abhängig. Sie arbeitete als Prostituierte im One Eyed Jacks, einem Bordell hinter der kanadischen Grenze.

Neben den kriminellen Machenschaften in Twin Peaks, wie dem Drogenhändlerring oder einem gelegten Brand im Sägewerk, die Cooper und Truman bekämpfen, entwickeln sich mystische Geistergeschichten. Neben den üblichen Ermittlungsmethoden wirft Cooper auf Basis einer tibetischen Technik Steine auf eine Glasflasche, um Verdächtige zu eroieren. Ein Geist namens BOB, eine wilde Bestie ganz in Jeans gekleidet, wird als der Mörder enttarnt. Cooper bekommt Tipps von einem Riesen, als er angeschossen auf dem Boden liegt. Und zu guter Letzt der einarmige Schuhverkäufer Phillip Gerard, der von einem Geist namens Mike besessen ist, der ohne ein Medikament die Kontrolle übernimmt.

Doch Mike, der Geist, wurde bekehrt und arbeitet für die guten Mächte, um BOB zu stoppen. Von ihm bekommen die Ermittler die letzten Hinweise, um Lauras Mörder zu enttarnen.

Es ist Leeland Palmer, Lauras eigener Vater, der seinerseits von BOB besessen seine Tochter, seit sie zwölf war, missbrauchte. Vorher ein vor Trauer wahnsinnig gewordener Vater, der zwanghaft in Tränen zu jeder Art von gespielter Musik tanzen muss, legt Cooper dem Täter mit einem magischen Ring das Handwerk. Es ist jedoch zu spät. Lauras Cousine Maddy, die mit Ausnahme der Haarfarbe Laura wie ein Zwilling gleicht, ist ihm schon zum

Opfer gefallen. BOB begeht mit Leelands Körper Selbstmord, um zu entfliehen. Der sterbende Leeland findet im Tod noch Vergebung vom Geist seines Opfers.

Der Mörder ist gefasst, die Geschichte ist jedoch noch nicht zu Ende. Der besetzende Geist ist noch auf freien Fuß.

Neue Erkenntnisse, die Mächte in Twin Peaks polarisieren sich. In den alten Wäldern lauern nicht nur die Eulen, die Träger von dunklen Mächten zu sein scheinen, sondern auch die „weiße“ und die „schwarze Hütte“, extradimensionale Orte, die das Gute und das Böse vertreten.

Ein neuer Schurke taucht auf: Windom Earle¹⁸, eine Art Anti-Cooper, ehemals Coopers Partner und bester Freund, ist er nun ein finstere Genie geworden. Earle plant die Mächte der schwarzen Hütte für sich zu nutzen, mithilfe von astrologischen Ereignissen und allerlei alten Schriften versucht er den Eingang zur „schwarzen Hütte“ zu finden, die sich während einer Planetenkonjunktion, die alle 25 Jahre stattfindet, öffnen wird. Er verspricht sich unglaubliche Macht von diesem Ort.

Earle nimmt nach einigen Morden Annie, Coopers große Liebe, als Geisel und öffnet mit ihrer Furcht die schwarze Hütte. Cooper folgt kurze Zeit später.

Earle scheint zu siegen, Cooper opfert seine Seele für das Leben von Annie, doch wird er ausgerechnet von BOB gerettet, der Earle vernichtet.

Doch trotzdem endet Twin Peaks als Tragödie. Noch in der schwarzen Hütte wird Cooper von einem finsternen Doppelgänger überfallen.

Am nächsten Morgen, zurück in der realen Welt, erblickt er das Gesicht von BOB im Spiegel, der in ihn hereingefahren ist¹⁹.

18

Earle wird, da er nach Lynch Ausstieg aus der Serie auftauchte und nicht aus dessen Feder entstammt, kein Teil dieser Arbeit.

19 Die letzte Folge, in der diese Ereignisse stattfinden, ist unter Lynchs Regie entstanden, der für sie zurückkehrte. Daher werden diese Ereignisse Teil der Analyse

5.3.6. Die Märchengestalt in *TWIN PEAKS: Der Mann vom anderen Ort*



Abbildung 30: Der Mann vom anderen Ort

David Lynch und Mark Frost strapazierten die konservative Fernsehlandschaft schon mit dem Pilotfilm *Twin Peaks*, aber in Folge zwei der Serie²⁰ gingen sie noch einen Schritt weiter: Hatten sie schon mit skurrilen Situationen, einer ungewöhnlichen Story und mit einer teilweise fast schon absurden Langsamkeit der Erzählung aufgewartet, endete diese Folge mit einer surrealen Traumsequenz, die in ihrer Befremdlichkeit sogar die bis dahin gewohnte Bildersprache aus Lynchs Filmen in den Schatten stellen sollte.

5.3.6.1. *Coopers Traum*

Diese Szene, die eine sowieso schon bizarre und verwirrende Folge abschloss, gab nicht nur vieldiskutierte Rätsel auf, sie endete auch mit einer Überraschung, als Cooper nach dem Aufwachen am Telefon verlauten lässt, er würde Laura Palmers Mörder kennen.

²⁰ Die schon erwähnte Folge 2: *Zen or the skill to catch a Killer/ Zen oder die Kunst, einen Mörder zu fassen*

Bestandteil dieser Szene ist der „Mann vom anderen Ort“, ein Kleinwüchsiger in einem roten Anzug, der real gedreht rückwärts spricht und sich bewegt, aber vorwärts abgespielt wird.

Cooper, der sich kaum regt, wird normal gefilmt und steht damit als direkter Kontrast zum fremdartigen Zwerg, der durch diese Entfremdung zu einer Traumfigur wird.

Aber nicht nur die Sprache als solche ist verfremdet: Der „Mann vom anderen Ort“ spricht ausschließlich in Rätseln, deren Entschlüsselung nicht nur den wahren Mörder Laura Palmers enthüllen können, sondern auch weitere Ereignisse der Zukunft aufzeigen.

5.3.6.2. Modisches Rumpelstilzchen

Findet man bis dato viele Märchenversatzstücke bei Lynchs Antagonisten, geht mit „dem Mann vom anderen Ort“ Lynch diesmal in die Vollen: Diese rätselhafte Erscheinung, die sich im Kinofilm *FIRE, WALK WITH ME* endgültig als Bösewicht herausstellt, geht ganz Hand in Hand mit dem märchenhaften bösen Zwerg, der sein wohl bekanntestes Vorbild in Rumpelstilzchen hat.

Dieser Märchenansatz wird noch wechselseitig durch und mit dem Gegenspieler des Mannes vom anderen Ort verstärkt: Die „weiße Hütte“, der Ort des Guten in Twin Peaks, schickt als Repräsentanten einen gutmütigen Riesen.

Verfremdete Sprache, ein Riese und ein Zwerg, die beide kryptische Rätsel aufgeben, schon mit diesen beiden Ansätzen wird *TWIN PEAKS* ein Volksmärchen, wie es die Brüder Grimm hätten schreiben können.

Weitere Märchenansätze häufen sich, der „magische Ring“ oder gar die Eulen aus den tiefen Wäldern von Twin Peaks, die ganz in der Tradition des volkstümlichen Hexenvogels stehen²¹.

Verknüpft mit diesen Andeutungen liest man schnell Märchen aus diesen Bildern, aber Lynch spielt nicht nur mit gewohnten Erscheinungsformen. Im „Mann vom anderen Ort“ findet sich weit mehr märchenhaftes.

5.3.6.3. Die Figur des Zwerges in Mythen und Sagen

Zwerge haben ihren Ursprung in der nordischen Mythologie, vor allem in der *Edda*²², dort werden sie als sagenhafte Fabelwesen dargestellt, die über magische, übernatürliche

21 Eine Geschichte zu einer vermeintlich bössartigen Eule findet sich in Grimms kurzen Märchen „Die Eule“ (Grimm: 548-549)

22 Dies sind zwei auf Altisländisch verfasste Werke, das erste wurde von Snorri Sturluson als Lehrbuch für Skalden verfasst, der Sammler oder Verfasser des zweiten ist unbekannt.

Kräfte verfügen und meist unterirdisch leben (Abb.31). Der Kleinwuchs der Zwerge ist in den frühen Quellen nicht belegt, erst viel später, in den nordischen Sagas wurden Zwerge klein dargestellt.

Das Wort Zwerg, das heute auch für kleinwüchsige, oder, vulgärer, als Beleidigung für auffällig kleine Menschen verwendet wird, hatte nicht den Ursprung in der Körpergröße. Erstaunlicherweise aber finden wir in der etymologischen Bedeutung des Wortes „Zwerg“ die Wurzel unserer Vorstellung der märchenhaften Sagengestalt. Die germanischen Wörter für „Zwerg“ (ahd. *twerg*, mhd. *twerc* / *querh* m. n., *zwerc*, as. *gidwerg* n., an. *dvergr*, ae. *dweorg*, afr. *dwerch*, schw. *dvärg*, norw. *dverg*, dän. *dværg*, nl. *dwerg*, engl. *dwarf*) weisen auf eine urgermanische Vorform *dwegaz* hin, immer noch sichtbar im englischen Wort *dwarf*, eine etymologische Anknüpfung ist aber unsicher. Es gibt Vermutungen im Zusammenhang mit dem Verb *trügen* („Trugwesen“), vgl. ahd. *gidrog* („Gespenst“), auch altind. *dhvaras* („dämonisches Wesen“).

In der nordischen Mythologie sind Zwerge nicht nur weise, sondern oft auch listig und verschlagen.

Dazu repräsentieren sie oft auch, und da nähern sich die Quellen schon stark dem Mann vom anderen Ort aus den Wäldern von Twin Peaks an, geheimnisvolle Naturkräfte im Innern der Erde.

Sicherlich von der nordischen Mythologie beeinflusst, erscheint die Figur des Zwerges in zahlreichen Volksmärchen und im Laufe der Zeit vermischt sich diese Figur mehr und mehr mit anderen kleinwüchsigen Gestalten wie Gnomen, Heinzelmännchen und Bergtrollen, freilich hier auch listig und auch weiterhin mit magischen Kräften ausgestattet.

Bei Zwergen hat man es nach Vorstellung also nicht mit menschlichen Wesen zu tun, sie sind eher in variierenden Vorstellungen eine eigene, zauberkundige Rasse.

Die 7 Zwerge mögen die bekanntesten Vertreter im Märchen sein, als Bösewicht ist der Zwerg jedoch eher verwandt mit dem kinderlosen Rumpelstilzchen, das mit der Bauerntochter in Not einen Vertrag spinnt (Abb.32). Auch hier sieht man Betrug und Verschlagenheit, Rumpelstilzchen erfüllt geduldig die Wünsche, bis das Mädchen nichts mehr hat, womit sie ihn bezahlen könnte, dann erst enthüllt er seine wahre Motivation und nennt seinen Preis: Ihr erstes Kind.

Man kennt den Zwerg als sphärisches Wesen, und auch so begegnet er uns in TWIN PEAKS, als fremdartiges Geistwesen, dessen wahre Motivation sehr lange im Dunkel liegt.

Abbildung 31: Zeichnerische Darstellung eines Edda Zwerges



Quelle: <http://alwis.info/pic/zwerg.jpg>

Abbildung 32: Rumpelstilzchen: In dieser Zeichnung gar mit rotem Mantel



Quelle: <http://www.invisius.de/downloads/rumpelstilzchen.jpg>

5.3.6.4. Die Motivation des trügerischen Zwerges

Ganz in lyncher Tradition ist das ätherische Wesen, die Märchengestalt, nicht sichtbar Akteur. Der Mann auf dem Planeten zieht nur einen Hebel und wird nur durch die Montage als Objekt der Ursache-Wirkung, der Mann vom anderen Ort tut noch viel weniger.

Agieren sieht man ihn im Sinne des Plots nie, er gibt nur Rätsel auf und tanzt, wobei sich selbst dieser Tanz sich als Rätsel herausstellt, das den Mörder Leeland letztendlich überführen wird. In seinen zwei Auftritten in der Serie ist nichts zu erkennen, das ihn als Antagonisten entlarvt.

Ferner noch, er scheint Cooper, der eigentlich sein Gegenspieler sein sollte, zu helfen. Jeder Satz sagt Zukünftiges voraus oder gibt nähere Details über den Mörder und Täter bekannt, bis dieser gefasst wird. Sogar der Geist oder das Abbild der Ermordeten darf unbehelligt neben ihm sprechen.

Erst in seinem dritten Auftritt in FIRE, WALK WITH ME, der, chronologisch in der Geschichte gesehen, vor den ersten beiden Auftritten stattfindet, taucht der Mann vom anderen Ort als führende Kraft des Bösen auf: Leeland betritt, nach dem Mord an Laura, seiner Tochter, den roten Warteraum und verbeugt sich fremdartig vor dem Mann vom anderen Ort und dem Einarmigen Gerard. Er wird danach von BOB mit geistesabwesenden Blick schwebend in die Luft gehängt. Der Mann vom anderen Ort verlangt von seinem hier als Diener auftretenden BOB sein Garmonbozia. Nur die Untertitel enthüllen, was er mit diesem fremdartigen Wort gemeint ist: In Klammern steht „Pain and Sorrow.“, also „Schmerz und Sorge“ oder, freier übersetzt, „Schmerz und Leid“.

Etwas widerwillig greift BOB an Leelands Bauch, sein Arm zuckt und summt als er ihn löst, als würde Etwas darin krabbeln. Bob schüttelt dieses Etwas aus seinem Arm, Blut spritzt auf dem Boden, welches sich gleich darauf auflöst. Die nächste Einstellung zeigt den Mund des Mannes vom anderen Ort, der gekochten Mais, die wahrscheinlich physische Gestalt des Gambozola, gierig aus einem Löffel schlürft. Die Interpretation dieser Geschehnisse fällt leicht: Der Besessene Leeland wird abgeerntet, also der Schmerz und das Leid, das BOB in Leeland angesammelt hat, wird der schwarzen Hütte zugeführt.

Hier gibt sich der Mann vom anderen Ort als Ursprung des Bösen zu erkennen, als Auftraggeber seines Dieners BOB, der Mord an Laura hat einen wahren Schuldigen.

Doch wieso hilft er Cooper?

Sind wir hier wieder im Märchen? Eine Möglichkeit wäre eine moderne Version von „Ach, wie gut das niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß.“ Das märchenhafte Böse ist gezwungen oder verpflichtet, seine Schwächen zu offenbaren.

Eine wahrscheinlichere Antwort liegt wohl in der Figur des märchenhaft trügerischen Zwerges: Als Repräsentant des dunklen Prinzips liegt seine Motivation nicht nur in der Aberntung von Schmerz und Leid.

In der letzten Folge²³ betritt Cooper den Warteraum der schwarzen Hütte physisch und die Auswirkungen sind verheerend. Nachdem der Zwerg ihm „Freunde“ gezeigt hat, Gestalten aus der Vergangenheit, verlangt der Erzschorke Windom Earle Coopers Seele für seine geliebte Annie. Nachdem Cooper schon eingewilligt hat und niedergestochen wurde, macht BOB diese Tat ungeschehen und vernichtet Earl an Coopers Stelle. Ein finsternes, bestialisches Spiegelbild von Cooper taucht auf, ein böser Doppelgänger, der ihn einholt und überfällt. Nach dem Aufwachen erblickt Cooper den Serienkiller BOB im Spiegelbild.

Ich behaupte hier im Voraus die Motivation des Zwerges: Er führt Cooper, wie Rumpelstilzchen es getan hat, Stück für Stück an seinen letztendlichen Plan heran, bevor er den eigentlichen Preis fordert. Das moderne Rumpelstilzchen spinnt kein Stroh zu Gold, es liefert Indizien zur Überführung des Täters und führt damit Cooper auf den Weg, der ins Verderben führen wird.

5.3.6.5. Zeit, Ort und Identitätslosigkeit

In der schwarzen Hütte scheinen keine normalen, physischen Gesetzmäßigkeiten zu gelten, Zeit- und Raumparadoxien häufen sich, schnell bemerkt man, dass Cooper sich außerhalb der gewohnten filmischen Wirklichkeit befindet.

In seinem Traum ist Cooper 25 Jahre älter und Laura verrät ihm den Namen ihres Mörders. Hier treffen alle drei Zeitebenen, die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft in einem Moment aufeinander.

Laura, längst ermordet, repräsentiert die Vergangenheit, Cooper bekommt den Namen des Mörders für seine gegenwärtigen Ermittlungen, denn in dem zukünftigen Moment, in der er den Namen des Mörders zugeflüstert bekommt, ist dieser lange tot und begraben. Dies geht weiter als eine pure Traumparadoxie, nicht nur bekommt Cooper im Traum reale Informationen, die in der Gegenwart angewendet werden, auch bei seinem zweiten Besuch in der „schwarzen Hütte“ wird wieder auf diese 25 Jahre referiert. Obwohl dieses Ereignis in einem Traum stattfindet, scheint dieser Moment, losgelöst von der Zeit, tatsächlich stattzufinden.

Von dem Standpunkt dieser Zeitparadoxien aus betrachtet, hat man es hier wahrscheinlich auch nicht mit Lauras Geist im Sinne einer Geistergeschichte zu tun, vielmehr mit ihrer zeitlosen Erscheinung, die losgelöst von einer linearen Zeit existiert.

Der „Mann vom anderen Ort“ ist auch zeitlos und vielleicht sogar Mitverursacher dieser Zeitparadoxie, oder besser dieses Zeitstillstands.

Er bewegt sich rückwärts, aber wird dies wiederum rückwärts abgespielt, machen seine Worte Sinn und seine Bewegungen laufen vorwärts, wenn auch in verfremdeter Weise.

Der „Mann vom anderen Ort“ läuft also in beide Richtungen in die Zeit, das heißt er bewegt sich vorwärts und rückwärts gleichzeitig, genauer gesagt, in die Vergangenheit und

²³ Folge 29: Beyond Life and Death/ Jenseits von Leben und Tod

die Zukunft zur selben Zeit. Der „Mann vom anderen Ort“ ist eine Inkarnation dieser zeitlichen Paradoxie.

Die Raumlosigkeit ist nicht nur dadurch begründet, dass die schwarze Hütte an einem Ort außerhalb unserer Realität existiert, auch die Raumgesetze innerhalb des Wartezimmers der Hütte sind außer Kraft gesetzt.

So kann der Zuschauer Cooper in der letzten Folge zwar durch die Hütte irren und in unterschiedlich möblierte Räume stolpern sehen, jedoch geht er immer wieder denselben Weg hin und zurück. Wer das für eine Form der vereinfachten Darstellung hält, wird noch einmal darauf gestoßen: Nachdem sich eine Wunde an Coopers Bauch geöffnet hat, sieht man in dem Zwischengang auf den Weg in den nächsten Raum Blutspuren auf den Boden (Abb.33). Man kann also sicher sein, dass Cooper gerade hier entlanggelaufen ist und sich nun auf dem Rückweg befindet.

Auch der Mann vom anderen Ort zeigt sich raumlos, er ist von einem Moment auf den anderen im Nebenraum, er erscheint und löst sich auf. Auch seine eigenen Dimensionen verändern sich, ist er sonst knapp über einen Meter groß, erscheint er später als winzig klein.

Wurde schon das Auflösen von Zeit und Raum gesehen, macht die schwarze Hütte, und damit auch der Mann vom anderen Ort, auch nicht vor der letzten stabilen Institution der newtischen Welt halt: Der Identität, dem „Ich“.

Im Warteraum sprechen Personen für andere. Annie spricht im roten Raum erst als Carolyn, der Ehefrau von Cooper, wenn sie sagt, dass ihr eigener Mann sie niedergestochen hat. Nachdem sie als Annie angesprochen wird, fragt sie verwirrt: „Wer ist Annie?“ und verwandelt sich einen Moment darauf in Carolyn. Wird der nächste Name von Cooper ausgesprochen, verwandelt sich die Person wieder in Annie und sagt, sie wäre am Leben, wird also wieder zu Annie, nur um gleich darauf wieder zu Laura Palmer zu werden.

Das Bild von Laura im ersten Traum wird zuerst mit Maddy und dann wieder mit Laura gleichgesetzt. Am identitätslosesten erscheint jedoch der Mann vom anderen Ort. Bei ihm sind identitätsbekundende Worte wie „Ich“ und „du“ selten am richtigen Platz. So spricht er für den alten Hotelpagen wenn er sagt: „The gum you like is going to come back in style.“/ „Das Kaugummi, das du so magst, wird wieder in Mode kommen.“ und der adressierte Cooper ist nicht das ausgesprochene „Du“, sondern referiert zum Mörder Leeland Palmer. Auch tanzt er für Leeland, der seit Lauras Mord beim Spielen von Musik jedes Mal den Verstand verliert. „Wenn wir uns wieder sehen, werde ich es nicht sein.“ ist gesprochen für Cooper, obwohl dieser der Adressat des Satzes ist, der sich in einen anderen, eine Bestie verwandeln wird.

Die zweite Person des „wir“ ist der Mann vom anderen Ort selber, mit diesem Satz wechseln also Sender und Adressat die Plätze. Ferner ist auch der Zwerg Repräsentant von Coopers finsterem Ich, mit leeren Augen und wild tanzend und zuckend zeigt er sich Cooper, während er das Wort „Doppelgänger“ ausspricht, er zeigt dieses Bild schon vor dem Eintreffen des finsternen Zwilling, fast so als würde er Coopers Doppelgänger spielen.

So erscheint der Mann vom anderen Ort als Zwerg aus einem Märchen, doch ist er viel mehr. Das Sphärische dieses Geistwesens, das das Böse in TWIN PEAKS repräsentiert, löst es von der Welt und macht es zu einer punktuellen Erscheinung losgelöst von Zeit, Raum und noch weiter, von Identität als solcher. Der Zwerg wird hier Teil des Bösen Ortes in TWIN PEAKS und assoziiert sich mit ihm. Damit ist er endgültig als Antagonist erkannt.

Abbildung 33: Raumlosigkeit: Cooper wechselt zwischen zwei sich immer wieder verändernden Räumen hin- und her. Seine eigenen Blutspuren auf dem Boden beweisen seine vorige Anwesenheit



5.3.7. Metaanalyse von Mann vom anderen Ort in Twin Peaks

5.3.7.1. Was ist TWIN PEAKS überhaupt?

In TWIN PEAKS finden sich viele Versatzstücke zahlreicher Genres, es ist eine Fortsetzungskriminalgeschichte, eine Soap Opera, manchmal als Parodie, manchmal ernst im Genre, alle Begleiterscheinungen für eine Mystery-Serie in Tradition späterer Formate wie X-FILES (USA, 1993-2002), NOWHERE MAN (USA, 1995-1996) und MILLENIUM (USA, 1996-1999) bis hinein in das Genre des Phantastischen sind vertreten.

Aber Lynch lässt den Zuschauer, wahrscheinlich auch durch Mark Frosts Einfluss, diesmal nicht alleine in einer eher intuitiv lesbaren Geschichte, die Serie hat einen untypischen Erklärungsbedarf ihrer Elemente, so wird BOB zum Beispiel als „inhabiting spirit“/ „besetzender Geist“ bezeichnet²⁴, der sich von Schmerz und Furcht nährt und sein Heim, die „schwarze Hütte“, wird zu einem mystischen Ort des Bösen, der seine Tore nur alle 25 Jahre während einer Planetenkonjunktion öffnet. Statt eines surrealen Alptraums sind hier bekannte Elemente einer Grusel- oder Horrorgeschichte zu sehen.

Durch diese für Lynch vergleichsweise einfache Leseart baut sich ein Serienkosmos aus, der verstanden und nachvollzogen werden kann. Die Elemente Soap Opera und das Phantastische und Mysteriöse sind nämlich kein Genre- mix, die Elemente nehmen einen Konkurrenzkampf miteinander auf und gerade dieser Kampf zeichnet die Serie als solche aus, TWIN PEAKS ist eine Serie über die Konkurrenz zweier gegensätzlicher Prinzipien.

5.3.7.2. Die reale Ebene

Schaut man sich die Elemente selber isoliert an, steht man einer weiteren, geradezu chaotischen Mischung gegenüber, die keine wirkliche Linie zu finden scheint. Die reale Ebene stellt seifenoperhafte Familiensagas mit Kriminalgeschichten, Thriller, Sozial- und Umweltdramen, Comedy- und Liebesgeschichten Seite an Seite.

Die Seifenoper ist allgegenwärtig: Die Geschichte des unglückliche Ehepaars, in der der Ehemann seine Liebe in seiner High School Romanze wiederfindet und sich zwischen Wunsch und Pflicht entscheiden muss bis hin zu den großen, handlungszentrierten Produktionsorten, in TWIN PEAKS das Sägewerk und das Hotel, die von reichen Familien geleitet werden, die Anlass für Intrigen, Verschwörungen bis hin zum unvermeidlichen Versicherungsbetrug geben, man fühlt sich hier nicht umsonst an den Vorläufer aller späteren Soap Operas, den DENVER CLAN (USA, 1981-1989) erinnert.

²⁴ Vom Einarmigen Gerard in Folge 16, Arbitrary Law/ Selbstjustiz

Der Mord an Laura Palmer mag einer Fortsetzungskriminalgeschichte mit einem deutlich anvisierten Ende ähneln, wie man sie aus THE FUGITIVE (USA, 1963-1967) kennt, aber daneben existieren weitere Krimis wie ein Drogenhändler, ein illegales Bordell, gefährliche Killer und Gangster bis hin zu dem Serienmordenden Erzschorke Windom Earle, dies mag die STREETS OF SAN FRANCISCO (USA, 1972-1977) und MIAMI VICE (USA, 1984-1989) Krimi- und Thrillerebene sein.

Die Sozialdramen finden sich zum Beispiel in der geschlagenen, geplagten Ehefrau Shelley, die unter der Gewalt ihres Ehemannes Leo leidet, oder in Laura Palmer selbst, als kokainsüchtiges und verdorbenes, weil von ihrem eigenen Vater missbrauchtes Teenagermädchen. Hier verlässt die Handlung die Seifenoperenebene und wird realistisch und drastisch, die Sozialdramen lassen die exponierte, voyeuristische Problembehandlung einer Seifenoper hinter sich und prangern ernsthaft und direkt Missstände und Probleme der modernen, westlichen Gesellschaft an.

Auch Umweltprobleme kommen nicht zu kurz, gerade im letzten Handlungsstrang dreht sich alles um die Rettung der Wälder vor dem „Ghostwood Forest“ Projekt, selbstverständlich ein Vergnügungspark, die kapitalistischste, unnützte Einrichtung die vorstellbar ist, soll die Jahrtausende alten Wälder verdrängen. Die Wahl der Miss Twin Peaks ist sogar Forum für die weiblichen Sympathieträger Audrey und Annie, die ihre Reden am Ende des Wettbewerbs nicht nur an das Publikum im Saal, sondern auch an die Zuschauer vor dem Bildschirm richten.

Dann sieht man die sanfteren Töne, ernsthafte Liebesgeschichten bis hin zu süßen und unschuldigen Teenagerromanzen gepaart mit Komödien, Slapstickhumor grenzt an absurden Elementen, Schwarzhumoriges an ironisches Augenzwinkern: Die Ehefrau mit Gedächtnisverlust aus der Soap-Ebene hält sich für ein Sechzehnjähriges Mädchen und entwickelt plötzlich übernatürliche, körperliche Kräfte, mit denen sie versehentlich allerlei Unfälle provoziert und bei der Begrüßung die eine oder andere Hand zerquetscht. Der senile, uralte Bürgermeister scheitert als Running Gag jedes Mal bei seiner Rede an die Bevölkerung an seinem Gehör und dem ständigen Absinken des Mikrophons.

Und nicht nur in der Handlung, auch in der Darstellung selbst offenbart sich der Genre-Mix. Stehen die Akteure sonst in den Kulissen einer Daily Soap, in der in lehrbuchartiger Schnittfolge zwischen Totalen und Nahen gewechselt wird, zeigt sich die Darstellung in den Sozialdramen plötzlich düster und realistisch, geradezu erschreckend klar.

In den absurden Komödien verharrt die Kamera manchmal quälend lange an einem Fleck oder zeigt sich verspielt und ungewöhnlich, auf- und untersichtig, verzerrt oder umrahmt. Der Thriller zeigt sich manchmal durch offene Einstellungen, die die Gefahr erahnen lassen oder rätselhaften Detailinstellungen, die das Wesentliche verdecken.

Seeßlen sagt zur realen Ebene: „Twin Peaks ist der Ort unserer Zivilisationsgeschichte an ihrem Ende.“ (Seeßlen 2003: 117). Die reale Ebene von TWIN PEAKS ist alles, es ist das Leben in allen seinen Facetten, das Absurde wie das Grausame, das Traurige wie das Herzerweichende, hier repräsentiert durch vielzählige Genres, die sich Szene für Szene die Klinke in die Hand geben.

5.3.7.3. Die phantastische Ebene

Wer nun die phantastische Ebene als weiteren Nebenstrang betrachtet, ist aber auf dem Holzweg, denn auch hier findet sich ein wildes Sammelsurium aus verschiedensten Elementen: Christliche Religion trifft auf asiatische Philosophie, Geistergeschichten auf Traumdeutung, esoterische Theorien kreuzen sich mit angewandter Magie, die Antworten auf die Rätsel finden sich auf Höhlenmalereien, an AKTE X erinnernde Verschwörungen des amerikanischen Militärs horchen mit Radarschüsseln in die Sterne und finden Lösungsansätze für die Probleme in TWIN PEAKS.

Wieder ein Sammelbecken für die verschiedensten Genres und Inhalte und trotzdem hängt alles irgendwie zusammen, die phantastischen Elemente von TWIN PEAKS sind, wie die realen, eine Verknüpfung dutzender Versatzstücke, die sich zu einem Handlungsstrang verweben.

5.3.7.4. Der Kampf zweier Prinzipien

TWIN PEAKS ist dazu eine Geschichte über Konkurrenz, in immer kleineren Inhalten konkurrieren zwei Seiten miteinander: Jede Person in Twin Peaks hat zwei Gesichter, die miteinander in Konkurrenz stehen, Laura Palmer ist zum Beispiel die beliebte, sozial engagierte Homecoming-Queen und gleichzeitig die kokainsüchtige Hure, der einarmige Phillip Gerard hat eine zweite Persönlichkeit namens Mike und nicht zu vergessen natürlich der Vater der Ermordeten, Leeland Palmer, der seit seiner Kindheit vom Geist BOB besessen ist. Seeßlen fasst diese omnipräsente Schizophrenie in Worte:

„Die Persönlichkeitsspaltung scheint überhaupt das Wesen der Einwohner von TWIN PEAKS zu bestimmen, alle scheinen etwas anderes als sie selbst zu sein.“ (Seeßlen 2003: 115).

Weiter konkurriert die Natur mit der Zivilisation, durch das Ghostwood Projekt könnte der Wald einem Vergnügungspark weichen, aber auf der anderen Seite ist auch der Wald gefährlich, eine düstere Region, die gefährliche Geister und Geheimnisse beherbergt.

Als Krönung ist der Verknüpfungspunkt der Konkurrenz Cooper, der als zweigeteilter Protagonist, als investigativer Ermittler auf der einen und als intuitiver Hellsichtiger auf der anderen Seite, diese Ebenen Wissenschaft und Magie, Ermittlung und Intuition versucht in Einklang zu bringen.

In TWIN PEAKS kämpft der Verstand, das Rationale, Ruhige, die Liebe, gegen das Unterbewusste, das Irrationale, Wilde, Zerstörerische wie Geheimnisvolle, um die Oberhand. Das rationale Leben als Seifenoper, als Krimi, als Komödie und als Drama gegen das irrationale Dunkle als Rätsel, als Gespenstergeschichte, als Horror und als Mystik.

Zwei Systeme, unvereinbar, die um ihren Platz in der Welt streiten. So wird bei Twin Peaks alles miteinander in Konkurrenz gestellt, das Bewusste gegen das Unbewusste, die väterliche Liebe gegen den inzestuösen Missbrauch, die Angst gegen die Liebe, der Mensch gegen die Natur, die Religion gegen die Wissenschaft, und dies immer weiter aufgespalten bis zum kleinsten, gemeinsamen Nenner, der Verstand gegen die Leidenschaft in jeden einzelnen Menschen selbst. Nicht umsonst öffnet die Liebe die „weiße Hütte“ und die Angst „die schwarze Hütte“. Die Schlüssel zu den Heimaten der Prinzipien sind zwei gegensätzliche Pole, wie alles in TWIN PEAKS.

5.3.7.5. Der linke Arm

In FIRE, WALK WITH ME verrät der Zwerg seinen Ursprung: Er sagt „I am the arm.“ / „Ich bin der Arm.“, eine direkt Referenz zum Einarmigen Phillip Gerard, der das Böse in seinem linken Arm beherbergte und ihn nach seiner Bekehrung abschnitt, um sich zu erlösen. Ob der Zwerg nun wirklich körperlich der lebendig gewordene Arm ist, oder ob er sich mit dem Bösen gleichsetzt, muss offen gelassen werden. Auch Theresa Banks, das erste Mordopfer, überfiel eine Taubheit im linken Arm.

Esoterisch und mythisch gesehen ist es hier auch die linke Seite, die Seite des irrationalen²⁵, in dem das irrationale Prinzip wohnt, das die Menschen infiziert.

5.3.7.6. Die Balance

Der Kampf um die Oberhand ist auch eine fehlgeschlagene Suche nach Einigkeit: Im Endkampf setzt sich der Riese der weißen Hütte, der die rationale Ebene repräsentiert, fast freundschaftlich neben den Zwerg, dieser verlautet dazu nur „One and the same“/ „Ein und dasselbe.“ Beide Ebenen sind zwei Seiten einer Medaille, sie beide repräsentieren das Leben an sich, aber sie bleiben getrennt, so unterschiedlich wie ein Riese und ein Zwerg, aber mit derselben Wurzel, wie auch diese Gestalten beide den Märchen entsprungen sind.

Cooper repräsentiert diese Balance, seine zwei Gesichter, der investigative Ermittler und der intuitive Mystiker, vereinen beide Prinzipien. Der „Mann vom anderen Ort“ hat als Repräsentant des irrationalen Prinzips ein deutliches Interesse zum Zerstören dieser Balance, also der Entscheidung des endlosen Konkurrenzkampfes in Twin Peaks. Windom Earle, der grenzenlose Macht im Ort des Bösen sucht, wird nicht nur ruchlos vernichtet, auch sein geplanter Mord an Cooper wird verhindert.

²⁵ verknüpft mit der rechten Gehirnhälfte, die Region der Intuition und der Phantasie

Earle ist nutzlos als Anhänger des irrationalen Prinzips, das wahre Ziel kann nur die inkarnierte Balance sein, Cooper selbst, der mit Rätseln und Hinweisen in sein Verderben gelockt wurde. So wird Twin Peaks, der Ort, indem die amerikanische Gesellschaft an ihrem Endpunkt angelangt ist, und die einzige Verflechtung des irrationalen und des rationalen Prinzips, Cooper selbst, zu einem Bild für die ganze Welt.

Lynch gibt hier ein Statement, der Verlust der Balance zum Schlechteren, mit Coopers Fall zeigt er die beunruhigende Richtung, die aus Lynchs Sicht die Welt eingeschlagen hat.

5.3.7.7.Hoffnungsschimmer

Aber Lynch und Frost zeigen keine pur pessimistische, destruktive Endversion unserer Welt, ihre Tragödie ist eine Mahnung und kein hoffnungsloses Schulterzucken. Cooper ist im ersten Traum 25 Jahre älter, als Laura ihm den Namen ihres Mörders verrät. 25 Jahre ist die Zeit bis zur nächsten Konjunktion der Planeten, also bis zum nächsten Öffnen der „schwarzen Hütte“. Der Mann vom anderen Ort spricht für Cooper, wenn er im Showdown der Serie sagt: „When you see me again, it won't be me.“ / „Wenn du mich nächste Mal (wieder) siehst, werde ich es nicht sein.“ Ich ist an dieser Stelle Cooper, und er wird das nächste Mal, wenn sie sich sehen, bei der Konjunktion und dem nächsten Öffnen der schwarzen Hütte ein vom BOB besessenes Monstrum sein. Auch Lauras Geist erwähnt diese bezeichnenden 25 Jahre. Sie sagt: „I'll see you again in 25 years. Meanwhile“ / „Wir sehen uns wieder in 25 Jahren. Aber bis dahin...“ und dann verfällt sie in ein bestialisches Schreien, die Augen trüb wie die von Coopers Doppelgänger oder wie von dem Zwerg, wenn er gerade diesen spielt.

Daraus könnte man schließen, beachtet man die Identitätslosigkeit innerhalb schwarzen Hütte, in der jeder auch für jemanden anderes sprechen kann, dass Cooper in 25 Jahren, wenn Laura ihm den Namen ihres Mörders verrät, eine Chance zur Rückkehr, zum Wiederfinden der Balance hat, bis dato aber ein Monster sein wird.

Auch erhält Laura in FIRE, WALK WITH ME eine Vision von Annie, Coopers Freundin einen weiteren Verweis auf die Tragödie und ein Ruf nach Hilfe, der beantwortet werden könnte. Annie sagt, mit der bezeichnenden Wunde am Kopf, die man am Ende von Folge 29 sieht: „Der gute Dale ist in der schwarzen Hütte und kann nicht rauskommen. Schreib das in dein Tagebuch.“ Wie so oft stoßen wieder zwei Zeitebenen, die Vergangenheit und die Zukunft aufeinander, und schaffen eine mögliche Lösung. Ein Hilferuf der Zukunft an die Vergangenheit, der dokumentiert wird.²⁶

Seeßlen sieht das ähnlich:

²⁶ Man kann diesen Satz tatsächlich in dem veröffentlichten Tagebuch der Laura Palmer lesen.

„In Wahrheit hält die Serie einen Hoffnungsschimmer bereit, freilich nicht –bezeichnend für Lynch - am Ende, sondern in Agent Coopers Traum, in dem er mit Laura Palmer spricht und in dem er 25 Jahre älter ist, also genau den Zeitraum, in dem sich die <schwarze Hütte> wieder öffnen wird. Wenn Laura ihm dann noch einmal den Namen des Mörders verraten wird, mag Cooper sich vielleicht noch einmal befreien...“ (Seeßlen 2003: 117)

So bleibt der Fall der Balance eine Mahnung, Lynch und Frost zeigen hier den Möglichkeit zur Rückkehr und plädieren an den Zuschauer, die nächste Gelegenheit, in der diese Welt wieder auf ihren Pfad gelangen könnte, nicht zu verpassen.

So wird „der Mann vom anderen Ort“ das wuchernde Prinzip des Bösen, das sich der Notwendigkeit der Einigkeit verweigert und die Balance stürzen will. Cooper fällt für die Menschheit und nur ein Eingreifen, und da ist Lynch ganz mahnender Sozialkritiker, zum rechten Zeitpunkt kann ihn, stellvertretend für die Welt des Zuschauers, noch retten.

5.3.8. *Der Besessene in TWIN PEAKS: Leeland Palmer*



Abbildung 34: Leeland Palmer, die Haare schon erblichen, mit Ehefrau

Die Kategorie „Besessener“, das Opfer des Bösen bei Lynch, kann bei niemandem so wörtlich genommen werden, wie bei Leeland Palmer. Lynch untergräbt das Allerheiligste und lässt das Böse ins letzte Refugium vor der Welt eindringen: Dem Zuhause und der Familie, dies mag Leeland wohl zum Schrecklichsten aller Antagonisten machen.

5.3.8.1. *Die falsche Fährte*

TWIN PEAKS führt die Zuschauer in die Irre mit vielen Subplots um die kokainsüchtige, mit mehreren Männern sexuell aktive Laura Palmer und lenkt uns damit vom Ursprungspunkt ab, dieses Spiel geht aber viel weiter als in üblichen Kriminalgeschichten, in denen falsche Fährten gelegt werden, um den rätselnden Zuschauer von der wahren Lösung abzulenken. Alle Umwege sind mit Laura Palmer verknüpft, doch anstatt dass er ihre Verwicklungen in Drogen und Prostitution näher ansieht, hätte sich der mitermittelnde Zuschauer eher fragen sollen, warum sie so geworden ist und was sie so verdorben hat.

Ein deutlich philosophisches und soziologisches Anliegen mit dem Thema des Bösen an sich wird mit der Enttarnung des Mörders Leeland gesetzt: Anstatt die Verstrickungen des Bösen zu untersuchen, deuten Lynch und Frost hier direkt auf den Ursprung, und der liegt direkt an der Wurzel: Der Vater, der die Tochter gezeugt und erzogen hat.

5.3.8.2. Der mitleiderregende Täter

Leeland wird eingeführt als vor Trauer wahnsinnig gewordener Vater, eine vom Gram gebrochene Figur, mit der man nur tiefstes Mitleid empfinden kann. Er redet wirr, ist gezwungen zu tanzen, wenn Musik gespielt wird, er starrt das Foto seiner Tochter an, er stürzt sich gar ins frische Grab und klammert sich an den hebenden und senkenden Sarg. In dieser Szene, die vor der Enttarnung Leelands wohl eher als eine geschmacklose Szene voll schwarzem Humor gedeutet wird, verrät Leeland als missbrauchender Vater. Es ist ein Bild sexuellen Verkehrs und einer Toten. In diesem Bild fassen Lynch und Frost Lauras Beziehung zu ihrem Vater szenisch zusammen.

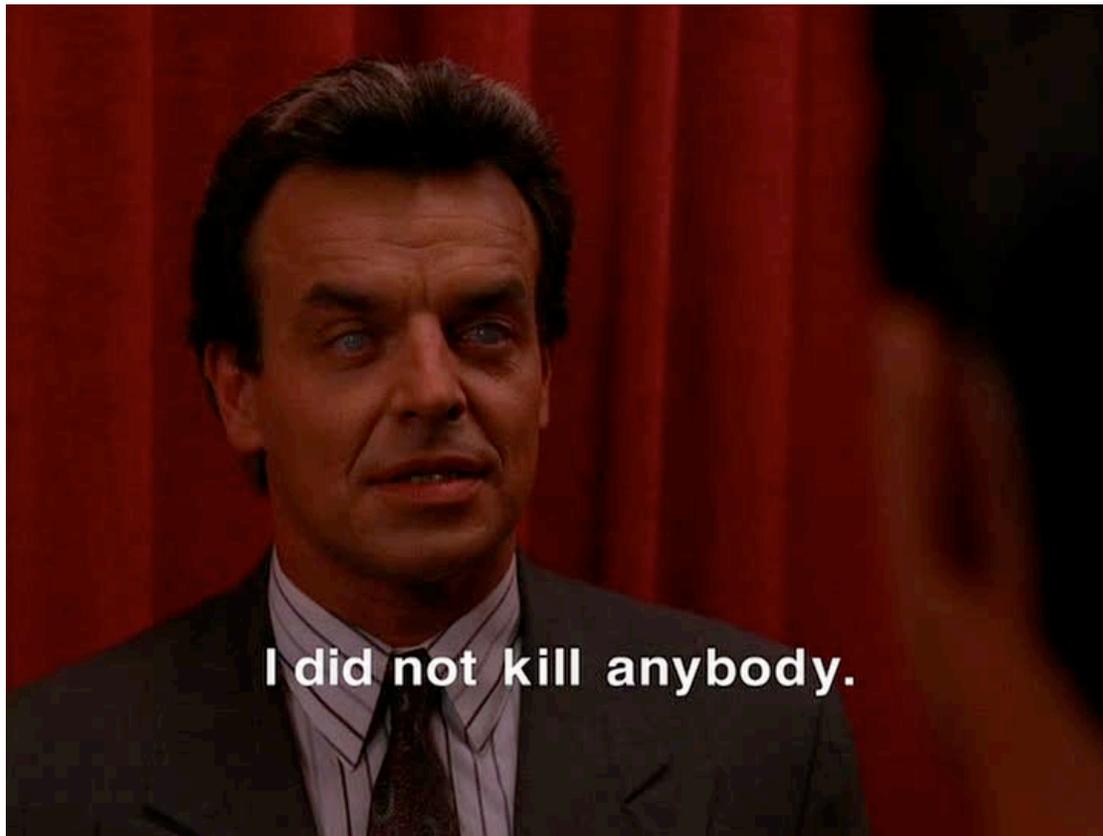
Als Leeland wieder zu Verstand kommt, sind seine Haare erblichen, weiterhin glaubt der Zuschauer vor Gram und vor Trauer. Erst als Leeland das nächste Mordopfer findet, die Laura bis auf die Haarfarbe vollkommen gleichende Cousine Maddy, zeigt die Geschichte den Ursprung des Übels näher: Cooper und seine Mitermittler erfahren von BOB, den „inhabiting Spirit“, der Leeland besessen hat und ihn nicht nur zwang, seine Tochter zu ermorden, sondern auch sie seit ihrem zwölften Lebensjahr zu missbrauchen. Wenn er endgültig als Mörder entlarvt wird, erscheint BOB als real existierendes Wesen, weniger als Schizophrenie des wahnsinnig gewordenen Vaters.

So ist Leeland ein Opfer von Mächten außerhalb der Vorstellungskraft, er findet im Tod sogar Vergebung, so dass er befreit loslassen kann. Das Kriterium des Besessenen ist per se erfüllt.

Doch hier kann man nicht aufhören zu fragen. Inwieweit ist Leeland schuldig? Inwieweit ist er ein Opfer? In der letzten TWIN PEAKS Folge 29, nach seinem Tod, tritt er aus den Vorhängen und sagt „I didn't kill anybody.“ / „Ich habe niemanden getötet.“ (Abb.35) Doch kann man das einfach so hinnehmen? Wird von Frost und Lynch das brisante Thema Kindesmissbrauch hier einfach mit einer Geistergeschichte verschleiert und übergangen?

Bei weitem nicht, im Kinofilm FIRE, WALK WITH ME stellt sich Leelands Rolle nicht nur anders, sondern auch weit schrecklicher dar.

Abbildung 35: „Ich habe niemanden getötet.“ Aber können wir ihm das glauben?



5.3.8.3. Neubewertung der Figur Leeland Palmer in FIRE, WALK WITH ME

Anstatt zu der Zukunft von TWIN PEAKS zurückzukehren und Coopers weitere Geschichte zu erzählen, die jäh mit seinem Fall abgebrochen wurde, wagte Lynch einen Vorstoß in die Vergangenheit und erzählte die letzten 7 Tage des Mordopfers Laura Palmer und ließ in dieser Retrospektive den Zuschauer alles, was er bisher nur in der Serie aus zweiter und dritter Hand in der Serie erfahren hatte, direkt miterleben.

Und das führt nicht nur zu einer zu einer neuen Sicht auf Laura selbst, die der Zuschauer bisher nur als schöne Leiche und Traumbild kannte, sondern auch vor allem auf Leeland, dessen Rolle plötzlich alles andere als unschuldig wirkt. Lynch unterstreicht mit FIRE, WALK WITH ME Leelands Rolle, weiterhin ein Opfer, doch mehr ein Opfer seiner selbst als Besessener übernatürlicher Mächte.

Dem aufmerksamen Zuschauer von TWIN PEAKS ist wahrscheinlich schon die auffällige Wahl der drei Opfer aufgefallen: Theresa Banks, die Ähnlichkeiten mit Laura aufwies²⁷,

²⁷ Leeland sagt im Bett zu ihr: „You look just like my Laura.“ / „Du siehst aus wie meine Laura.“

dann Laura selbst und als letztes Maddy, die Lauras Zwillingschwester hätte sein können. An dieser Stelle kann der Zuschauer stutzig werden: Wenn der Alleinschuldige BOB, der Besitz ergreifende Dämon ist, wieso haben dann alle Opfer Ähnlichkeiten mit Laura? Man kennt die vordergründigen Mordgründe: Theresa hat Leeland erpresst, Laura erkannte hinter BOB ihren Vater und Maddy war auf seiner Spur.

Doch das Motiv geht tiefer, es ist es in so ursprünglichen Gefühlen wie Liebe und Eifersucht zu finden.

Leelands Obsession für seine eigene Tochter ist von leidenschaftlicher Liebe kaum zu unterscheiden, die Art von Liebe, die ein Vater nicht für seine Tochter empfinden sollte.

Schon am Esstisch zeigt sich das in FIRE, WALK WITH ME in voller Gewalt. Leeland erblickt das Herz um Lauras Hals und bekommt einen eifersüchtigen Anfall, er terrorisiert seine Tochter aus Wut über ihre nicht gewaschenen Hände. Als dies schon im Wahn verfällt, ergreift er das Herz und fragt plötzlich offen: „Is this from your lover?“ / „Hast du das von deinem Geliebten?“ Irrsinn, stümperhaft maskiert mit väterlichen Attitüden. Das Bild des Händewaschens, das man schon aus der klassischen Literatur von Shakespears Lady Macbeth kennt, ist Leelands Versuch seine Tochter von der Sünde reinzuwaschen, die er verursacht hat. Leeland ist sich wohl bewusst, dass seine Sünde Laura „beschmutzt“ hat.

Auch in seinen ständigen Fragen, wer ihr die Kette gegeben hat, enttarnt sich Leeland als eifersüchtiger Mann, der seinen Nebenbuhler kennen will. Auch der grausige Kommentar, an seine Ehefrau gerichtet „How do you know what she (Laura) likes.“ / „Woher weißt du (schon), was sie (Laura) mag.“ entlarvt Leelands wahre Gefühle für Laura. Er maskiert sich als ihr Vater, sieht sich aber als ihr Liebhaber.

Auch seine Entschuldigung am selben Abend ist verzerrt von dieser trieblichen Liebe: Er bekommt nur die Worte „I love you, Laura.“ / „Ich liebe dich, Laura.“ heraus.

In immer neuen Wallungen überfällt es ihn: Als er seine Tochter Donna auf dem Sofa trösten sieht, schießen ihm Bilder von beiden Mädchen in Unterwäsche auf einem Bett in den Kopf. Mehr und mehr enthüllt sich der Triebtäter, der missbrauchende Vater, dessen Liebe zur Tochter zur leidenschaftlichen, sexuellen Besessenheit verkehrt.

Am Ende, in der Mordszene von FIRE, WALK WITH ME werden endgültig alle Zweifel beseitigt: Leeland hat einige Seiten aus dem Lauras Tagebuch gerissen, die von BOB reden und sagt fast flehend: „Your diary, I always thought you know it was me.“ / „Dein Tagebuch, ich dachte, du hast gewusst, dass ich es war.“ Leeland hält sich für den Liebhaber, der von seiner Tochter bereitwillig angenommen wird, in seinen Augen unterhielten Laura und er eine Liebesbeziehung.

Plötzlich bekommt Leelands Leid, sein Wahn und seine Liebesbekundungen in der Serie einen bitteren Beigeschmack: Leeland trauert nicht um seine verlorene Tochter, sondern um seine verlorene Geliebte.

5.3.9. *Metaanalyse von Leeland Palmer*

Leeland ist als Mitschuldiger charakterisiert, doch um ihn weiter zu verstehen, darf man BOB natürlich nicht außer Acht lassen. Wofür braucht die Geschichte diese, im Serienuniversum von TWIN PEAKS reale, Erscheinung, wenn Lynch die Geschichte eines Mädchens erzählt, die von ihrem Vater missbraucht wird? TWIN PEAKS geht ein gutes Stück weiter und stellt die Frage nach dem Bösen als solches.

5.3.9.1. *Das reine Böse*

In Folge 16²⁸ wird dies genauer illustriert, nachdem Sheriff Truman bemerkt hat, dass es schwer fällt zu glauben, dass Leeland nicht einfach nur verrückt ist, sondern dass die Gestalt BOB wirklich existiert, antwortet Cooper: „Harry, it is easier to believe that a man would rape and murder his own daughter?“. / „Harry, ist es einfacher zu glauben, dass ein Mann seine eigene Tochter vergewaltigt und tötet?“

Hier findet sich die traditionellen Darstellung einer Märchengestalt: Das abstrakte, bestialische Böse als unverständlich und unnachvollziehbar. Frost und Lynch schaffen einen Dämon und entfernen dieses Böse damit vom Menschsein als solches, dieses Böse kann nicht mehr mit menschlichen Regungen oder mit menschlichen Scheitern erklärt werden. Für Lynch kommt diese fremdartige Quelle von außen, dort wo weder Verstand noch Trieb existieren.

5.3.9.2. *Das dreifache Opfer*

Aber Lynch und Frost lassen uns damit nicht stehen, wie FIRE, WALK WITH ME Leeland als Mitschuldigen entlarvt und so das Thema Kindesmissbrauch verschärft, wird auch der Ursprung des Bösen weit menschlicher, die Metapher von BOB wird als solche offenbar und in die reale Welt geführt, dies geschieht mit Leelands letzten Worten.

Leeland ist ein dreifaches Opfer, nicht nur Opfer unbestimmter Mächte einer anderen Welt und seiner verzerrten Liebe zu Laura, auch als Kind war er ein Opfer. Seine letzten Worte sind bezeichnend: „When I was just a boy, I saw him in my dreams. He said he wanted to play with fire. He opened me, and I invited him, and he came inside me.“ Cooper: “He went inside?” Leeland: “When he was inside, I didn’t know. And when he was gone, I couldn’t remember. He made me do things... terrible things... he said, he wanted lives... he wanted others, others they could use, like they used me.” Cooper: “Like Laura.” Leeland: “They wanted her, they wanted Laura, but she was strong, she wouldn’t let him in. Oh god, they had me kill this girl Theresa. And they... they said: If I didn’t get Laura, they have me

²⁸ Arbitrary Law / Selbstjustiz

kill her, too." Cooper: "But she wouldn't let him in." Leeland: "She said she die, before she let him. Then they made me kill her." / „Als ich noch ein kleiner Junge war, sah ich ihn in meinen Träumen. Er sagte, er wolle mit Feuer spielen. Er öffnete mich, ich ließ ihn ein und er kam in mich.“ Cooper: „Er kam hinein?“ Leeland: „Wenn er in mir war, wusste ich es nicht. Und wenn er fort war, konnte ich mich nicht daran erinnern. Er brachte mich dazu, Dinge zu tun... schreckliche Dinge... er sagte, er wollte Leben... er wollte andere, andere, die ihnen nutzen könnten, wie sie mich benutzt hatten.“ Cooper: „So wie Laura.“ Leeland: „Sie wollten sie, sie wollten Laura, aber sie war stark und lies ihn nicht herein. Oh Gott, sie haben mich dazu gebracht dieses Mädchen, Theresa, zu töten. Und sie... sie sagten: Wenn ich Laura nicht bekomme, dann sorgen sie dafür, dass ich auch sie töte.“ Cooper: „Aber sie hat ihn nicht eingelassen...“ Leeland: „Sie sagte, sie würde eher sterben, als ihn hereinzulassen. Und dann haben sich mich sie umbringen lassen.“

Dazu erzählt Leeland von einem grauhaarigen Mann namens Robertson, der ein Nachbar von Leeland war. Denselben Namen den der Dämon buchstabiert.

Sätze wie: „Er wollte mit Feuer spielen.“ und „Er kam in mich.“ lassen einen vorigen Missbrauch vermuten. Wurde Leeland als Junge auch missbraucht und infizierte sich dabei mit BOB?

5.3.9.3. Die Opfer werden zu Tätern

Leeland nimmt die Rolle des grauhaarigen Mannes Robertson an, nicht nur im Verhalten, auch in der Erscheinung: Seine Haare erbleichen über Nacht. So wird Leeland zu einer perfekten Inkarnation des grauhaarigen Mannes der Gegenwart. Der Missbrauchte gleicht sich dem Missbrauchenden an.

BOBs eigentliches Ziel unterstreicht diesen Gedanken: Er wollte Laura, Opfer des Missbrauchs von Leeland, besetzen und benutzen. Laura sagt selbst in FIRE, WALK WITH ME: „He wants to be me or he'll kill me.“ / „Er will ich sein oder er wird mich töten.“

BOBs Versuch, Laura zu besetzen, ist beim eigentlichen Mord zu sehen: Leeland legt einen Spiegel vor Laura, in dem sie statt ihres Spiegelbilds BOBs Gesicht sieht. In Träumen hatte man sie gewarnt, den magischen Ring anzulegen, aber nachdem sie verstanden hat, dass BOB nun in ihr ist, legt sie den Ring an und provoziert damit den Mord.

Eine Kette von Opfern, die zu Tätern werden und weitere Opfer erzeugen, wird hergestellt: Der missbrauchte Leeland ist ein Opfer, wird deswegen seiner Tochter gegenüber zum Täter um sie in letztendlicher Konsequenz zum nächsten Täter zu machen. Diese Kette wird nun unterbrochen durch Laura, die sich verweigert und damit ihr Leben opfert.

Lynch und Frost heben die Geistergeschichte auf eine schmerzhaft reale Ebene: Die Frage nach dem abstrakten, unmenschlichen Bösen wird beantwortet: In TWIN PEAKS macht dieses Böse das Opfer zum nächsten Täter.

Das Böse wird gefunden im missbrauchten Opfer, dass ein Glied in einer Kette immerwährenden Bösen wird. Es wird dadurch nicht nur das reale Böse als solches dargestellt, sondern auch die Konsequenzen, in diesem Fall im Missbrauch von Kindern.

Die naive Spukgeschichte löst sich nun endgültig auf und enthüllt das sehr reale Böse, dass in der realen, nicht filmischen Welt wütet.

5.4. Lost Highway



Abbildung 36: Der verlorene Highway

5.4.5. *Lost Highway Plot*

Der Film beginnt mit einem langen Highway in der Nacht, aus der Sicht eines über ihn rasenden Autos, in den Frontscheinwerfern rast der Mittelstreifen vorbei. Der Saxophonist Fred sitzt mit einer Zigarette in seinem dunklen Zimmer als die automatischen Rolläden am Morgen hochfahren. Er hat wohl die Nacht durchwacht.

Es klingelt an der Tür, Fred geht zur Gegensprechanlage. „Dick Lawrent is dead.“ / „Dick Lawrent ist tot.“ sagt ein Mann am anderen Ende. Fred geht auf die andere Seite seines Hauses, doch der Platz vor der Haustür ist leer, in der Ferne klingen Polizeisirenen.

Der Film zeigt Freds Leben mit seiner Frau Renée in einer gescheiterten Ehe, man sieht Misstrauen, Hilflosigkeit vor dem anderen und erbitterte Kälte. Das Ehepaar sitzt Meter auseinander auf dem Sofa, sie erschreckt sich wie ertappt als er hinter ihr auftaucht, die Gespräche sind erzwungen, deplaziert und künstlich.

Renée kommt heute Abend nicht in den Club, in dem Fred spielt. Er fragt sie warum nicht, ihre Ausrede ist so halbherzig, wie sie nur sein kann: Sie will lesen. Die Ehe ist so verloren, dass man sich nicht einmal Mühe gibt, richtig zu lügen. Sie verspricht ihm aber noch, mit ihr schlafen zu dürfen, wenn er nach Hause kommt.

Nach Freds Auftritt in der Luna Lounge, bei dem er zornig sein Instrument malträtiert hat, ruft er zu Hause an, nur um festzustellen, was er geahnt hat: Renée ist nicht zuhause. Er erinnert sich: Auf einem Auftritt in der Vergangenheit verließ sie das Publikum mit einem anderen Mann.

Fred findet Renée schlafend, als er nach Hause kommt. Am nächsten morgen findet sie einen gelben Briefumschlag vor dem Haus, der eine Videokassette enthält. Auf der Kassette findet sich nur eine Aufnahme der Hausfront.

Am Abend schlafen die beiden miteinander, doch Fred kommt zu früh zum Orgasmus. Renée versichert ihm tröstend: „Ist ja gut.“ Und klopft in grauenhafter, erniedrigender Weise auf seinen Rücken.

Er erzählt ihr von einem Traum: Er habe sie gesucht, sie habe ihn gerufen, er konnte sie nicht finden. Der Zuschauer darf in Bildern Freds Erzählung folgen, Renées Stimme ist zu hören, hinter einer Wand kriecht Rauch hervor. Dann findet er sie im Bett, er beteuert sie zu sehen, aber zu wissen, dass sie nicht sie ist. Die Kamera saust auf Renée zu, sie hält ihre Arme schützend vor sich und stößt einen markerschütternden Schrei aus.

Als Fred sich am Ende seiner Erzählung zu Renée umdreht, sieht er für einen Augenblick statt ihres Gesichtes das eines alten Mannes.

Der nächste Morgen, wieder eine Videokassette in einem Umschlag. Doch diesmal sieht das Paar nicht nur die Häuserfassade, die Kamera dringt ins Haus ein und filmt die beiden schlafend. Sie rufen die Polizei.

Die beiden Polizisten stellen einige Fragen, durchsuchen das Haus nach Einbruchsspuren. Es sind typisch lynsche Polizisten, etwas beschränkt, etwas ahnungslos, aber vor allem auf professionelle Weise uninteressiert. Sie beteuern, nichts tun zu können, keine Einbruchsspuren sind zu finden. Aber man soll sie anrufen, wenn wieder etwas vorkommt.

Fred und Renée gehen auf eine Party zu Andy, gerade dem Mann, mit dem Renée in seiner Erinnerung das Publikum verließ. Sie ist betrunken und fällt immer wieder in die Arme ihres möglichen Liebhabers. Sie schickt Fred einen Drink holen um mit ihm alleine zu tanzen, an der Bar kippt dieser aus Frust seinen und ihren Kurzen.

Ein geschminkter, älterer Mann kommt zu Fred, die Musik der Party verschwindet, beide stehen wie exponiert in der Menschenmenge, im Hintergrund nur ein bedrohliches Rauschen.

Der geschminkte Mann, der keinen Moment auch nur blinzelt, sagt, sie wären sich schon mal begegnet, in Freds Haus. Dieser hält es für Schwachsinn. Er behauptet sogar, er wäre in diesem Moment gerade bei Fred zu Hause. Als Beweis gibt dieser Mann, der im Abspann nur als „Mystery Man“ bezeichnet wird, Fred sein Telefon und verlangt, zu Hause anzurufen. Tatsächlich hört Fred an der anderen Seite der Leitung diesen mysteriösen Mann, der eben vor ihm steht. Fred fragt, wie der Mystery Man das gemacht hat, dieser lacht nur, simultan am Telefon und vor ihm.

Fred fragt Andy, mit wem er gerade gesprochen hat. Andy kennt ihn nicht, er muss wohl ein Freund von Dick Lawrent sein. Lawrent? Ist der nicht tot? Andy kann sich nicht vorstellen, dass „Eddy“ tot ist.

Fred verlässt mit Renée stürmisch die Party und rast nach Hause. Sie soll im Auto warten, während er das Haus inspiziert. Aber es ist niemand da.

Renée schminkt sich ab, Fred verschwindet in einem langen, dunklen Gang. Er betrachtet sich im Spiegel. Er kommt mit einem finsternen Blick aus der Dunkelheit zurück.

Am nächsten Morgen findet Fred ein weiteres Band auf seinen Stufen. Diesmal jedoch sieht er sich selbst auf dem Bildschirm, in den Überresten seiner Frau. Er ruft nach Renée, Blitze zucken, er wird von einem Schlag auf einen Stuhl zurückgeschleudert.

Fred ist plötzlich auf einer Polizeiwache und wird des Mordes beschuldigt, er beteuert, unschuldig zu sein. Er wird zum Tode verurteilt.

Im Gefängnis hat er Kopfschmerzen und bekommt Medikamente, um zu schlafen. Er träumt von einem Haus, das aus Feuer entsteht und dem Mystery Man, der in der Tür steht. Wieder Blitze, blaues Leuchten. Fred wälzt sich im Zeitraffer auf der Pritsche und schreit, Blut und Deformationen sind zu sehen.

Am nächsten Morgen sitzt nicht mehr Fred in der Zelle, sondern der junge Automechaniker Pete. Petes Eltern holen ihn ab, dieser kann sich nicht erinnern. An seiner Stirn findet sich eine geschwollene Beule.

Fred geht wieder zur Arbeit, ein Benz fährt auf den Hof der Kfz Werkstatt. Der Fahrer ist Mr. Eddy, ein offensichtlicher Mafiosi mit zwei Leibwächtern, der einen Narren an Pete gefressen hat. Er will mit ihm auf eine Spritztour fahren, damit er sich mal den Motor anhören kann. Und Pete findet auch wirklich direkt den Fehler.

Ein Drängler taucht auf der Landstraße auf, Mr. Eddy winkt ihn vor. Die Bodyguards schnallen sich schon mal an, Mr. Eddy gibt Gas und rammt den ungeduldigen Fahrer vor ihm. Der Benz schiebt das Auto von der Straße, die drei Gangster ziehen ihre Waffen, ein Bodyguard zerschlägt das Fenster, der jammernde Fahrer wird herausgezehrt, Mr. Eddy explodiert. Er soll sich an die Verkehrsregeln halten, ein Fahrschulbuch kaufen. Er tritt den flehenden Drängler in die Rippen und fährt davon. Er entschuldigt sich bei Pete für diesen Ausbruch, aber zu dicht auffahren kann er einfach nicht tolerieren.

Die beiden Polizisten, die Pete beschatten, erkennen den Mafiosi, der vom Hof der Werkstatt fährt: Dick Lawrent.

Zuhause betrachtet sich Pete im Spiegel, die Beule ist verschwunden. Seine Freunde kommen, zusammen mit seiner Freundin Sheila, die ihn seit der Nacht nicht gesehen hat.

Am nächsten Morgen hört Pete Freds Saxophonspiel im Radio und bekommt davon Kopfschmerzen, wechselt schnell den Sender, auch wenn einer der anderen Arbeitskollegen sich beschwert.

Fred und Sheila machen eine kleine Spritztour und parken auf dem Seitenstreifen, um miteinander zu schlafen. Sie sind sich nicht bewusst, dass die zwei Polizisten ihnen immer noch auf ihren Fersen sind.

Mr. Eddy bringt seinen Cadillac vorbei, in Begleitung einer schönen Blondine, die Renée gleicht, bis auf die blonden Haare. Beide schauen sich lange an, während sie den Wagen wechselt, der offensichtliche Beginn einer Liebesgeschichte.

Und auch wirklich taucht sie am Abend in der Werkstatt auf, stellt sich als Alice Wakefield vor und will mit Pete essen gehen. Dieser sträubt sich, er ahnt was ihm blüht, sollte Mr. Eddy davon erfahren. Doch als sie ein Taxi rufen will, überlegt er es sich anders. Das Essen könnte man überspringen, vermerkt sie.

Die Affäre zwischen den Beiden beginnt, in wilder Leidenschaft treffen sie sich immer wieder, führen verstohlene Telefonate, alles unter den Augen der beiden beschattenden Polizisten. Eines Nachts wird Pete von Alice angerufen, die ihre Verabredung absagen muss. Sie fürchtet, dass Eddie etwas ahnt. Pete bekommt einen Anfall, die Welt wird unscharf, mit seinem Motorrad rast er in die Nacht um sich mit Sheila zu treffen, die er wild und fast verzweifelt vögelt. Aber Alice Warnung war nicht unbegründet, Mr. Eddy taucht in der Werkstatt auf und warnt Pete. Er spricht seine Ahnung nicht direkt aus, nur redet er von dem, was er einem Mann antun würde, der mit seiner Freundin was anfangen würde. Die Lage wird gefährlich.

Alice erzählt nach Aufforderung, wie sie an die Gangsterbande geraten ist. Wie auch Renée schon hat sie einen gewissen Andy in einem Club namens „Moke´s“ kennengelernt, wo er ihr einen Job anbot. Sie ging zu einem Anwesen, wo sie nach langer Wartezeit von einer Gruppe Männern empfangen wird, von den anderen losgelöst sitzt Mister Eddy am Kamin.

Mit einer Pistole am Kopf wird Alice gezwungen, sich auszuziehen. Pete bewertet die Situation richtig: Alice hatte Spaß daran.

Jetzt plant Alice mit Pete zu fliehen, dafür könnten sie Geld gebrauchen, dafür müssten sie bei Andy einbrechen. Sie schlägt vor, Andy ins Schlafzimmer zu locken, Pete soll sich im Haus verstecken. Andy soll ihr einen Drink holen, Pete soll ihm auflauern und ihn niederschlagen. Der Plan ist gefasst.

Zu Hause wird Pete von der weinenden Sheila empfangen, die von seiner Affäre Wind bekommen hat. Sie redet kurz mit Petes Vater über etwas, dass er es ihm erzählen soll, ein Geheimnis über die Nacht, in der Pete verschwand. Sie rennt davon.

Pete wird angerufen, Mr. Eddy ist am Telefon und fragt drohend wieder und wieder, ob es ihm gut geht. Dann gibt er das Telefon weiter an den Mystery Man, der ihm eine Geschichte aus dem fernen Osten erzählt. Dort werden nach seinen Aussagen Kriminelle an einen Ort gebracht, von dem es kein Entkommen gibt, jederzeit könnte der Henker ihnen von hinten eine Kugel in den Hinterkopf jagen.

Pete sieht keinen anderen Ausweg mehr, er schleicht sich in Andys Wohnung, wo er auf einer großen Leinwand einen Porno sieht, den Alice für die Gangster produziert hat. Nach dem ersten Schreck versteckt er sich hinter der Bar und wartet. Andy kommt wirklich herunter und wird von Pete niedergeschlagen.

Alice kommt in Unterwäsche hinterher, doch Andy rappelt sich auf und stürzt sich auf Pete. Ein kurzes Handgemenge, Andy stürzt vorwärts in die Ecke einer Glastischplatte, die sich in seinen Schädel bohrt.

„Wir haben ihn umgebracht.“, vermerkt Pete geschockt. „Du hast ihn umgebracht.“, antwortet Alice ungerührt. Sie zeigt sich weiterhin bösartig und kaltblütig, sie nimmt dem Toten zuerst seinen Schmuck ab und will „alles einsacken“. Pete entdeckt ein Photo von Alice und Renée Seite an Seite mit den Gangstern Lawrent und Andy. „Bist du alle beide?“ fragt er. Verwirrung und Schock sind zuviel für ihn, Blut schießt aus seiner Nase. Er muss ins Badezimmer.

Er taumelt verwirrt durch den Flur im 1. Stock, Blitze zucken, der Gang zieht sich in die Unendlichkeit. Er öffnet eine Tür und sieht im roten Licht eine Halluzination der die vögelnde, anklagende Alice zeigt, gleich dem schwarz-weißen Bild des Pornofilms auf der Leinwand.

Er stolpert zu ihr zurück, sie spielt mit seinem Misstrauen, indem sie eine Waffe auf ihn richtet und ihn fragt, ob er ihr nicht vertraut. Das Spielchen ist schnell zu Ende, sie steckt ihm die Pistole in die Hose, sie beide müssen zu einem Hehler in der Wüste.

Das von Fred geträumte Haus entsteht aus dem Feuer wie von Fred erträumt. Der Hehler ist nicht da, beide müssen sich die Zeit vertreiben. Alice sagt Pete geradeheraus ins Gesicht, dass sie weiß, dass er sie, nach allem was er gesehen hat, mehr will als jemals zuvor. Sie lieben sich in der Wüste, im Licht der Scheinwerfer. Pete stöhnt in Leidenschaft „Ich will dich.“, sie unterbricht das Liebesspiel und flüstert ihm ins Ohr: „Du wirst mich niemals kriegen.“ und läuft nackt in die Hütte.

Nicht Pete erhebt sich aus dem Sand, sondern Fred. Petes Kleidung passt wie angegossen, auf dem Rücksitz sitzt plötzlich der Mystery Man, der im Bruchteil einer Sekunde vor der Hütte steht, gleich Freds Traumbild in der Zelle.

Fred verfolgt ihn, fragt nach Alice. Der Mystery Man kennt keine Alice, der Name der Frau sei Renée, wenn sie sagt, sie heiße Alice, lüge sie. Unvermittelt ist der Zuschauer wieder in der ersten Geschichte.

Fred flieht, als der Mystery Man ihn nach seinem Namen fragt, dieser verfolgt ihn mit der Videokamera, deren Bild gleich ist wie auf den Videos, die Renée und Fred erhalten haben. Fred stürzt in den Wagen und rast davon, er kommt im „Lost Highway Hotel“ an. In einem Zimmer hat die tot geglaubte Renée Sex mit Dick Lawrent. Fred checkt in den Nebenraum ein und wartet darauf, dass Renée das Zimmer verlässt.

Dann klopft er an die Tür, als Lawrent öffnet, schlägt Fred mit dem Knauf von Petes Pistole zu und stopft Lawrent in seinen Kofferraum, unter den wachsamen Augen des Mystery Man, der versteckt hinter Vorhängen das Geschehen beobachtet.

Fred fährt hinaus in die Wüste, als er den Kofferraum öffnet, stürzt Lawrent wie ein wildes Tier auf ihn. Fred droht das Handgemenge zu verlieren, doch jemand drückt ihm ein Messer in die Hand, mit dem er Lawrents Kehle aufschneidet. Es ist der Mystery Man, den Lawrent nun auch sehen kann. Dieser zeigt ihm einen tragbaren Fernseher, auf dessen Bildschirm Szenen aus einem Porno zu sehen sind, voll von Perversitäten und gar einem Mord auf der Leinwand. Es ist auch Lawrent mit Andy und anderen Gangstern zu sehen, die sich die Filme zusammen auf der Leinwand ansehen, erregt befragt Lawrent Renée neben ihm. Der Film schließt mit der Gegenwart, Fred und der Mystery Man, die auf Lawrent herabsehen. Der Mystery Man will seinen Fernseher zurück und schießt danach den Mafiosi nieder.

Die Polizistenduos von Petes und Freds Fällen treffen in Andys Haus zusammen und tragen die verwirrenden Beweise zusammen. „Zufälle sind niemals Zufälle“ zieht einer von ihnen als Fazit.

Fred fährt zu seinem eigenen Haus, klingelt und spricht die Wort „Dick Lawrent ist tot“ in das Mikrofon der Gegensprechanlage. Doch die Polizei ist ihm schon auf den Fersen, verfolgt von Polizeiwagen rast Fred in die Wüste hinaus. Wieder Rauch und Blitze, wieder Blut und Deformationen. Fred verwandelt sich ein weiteres Mal. Wieder der rasende Highway vom Anfang, der den Abspann einleitet.

5.4.6. Die Märchengestalt in *Lost Highway*: Der Mystery Man



Abbildung 37: Der Mystery Man

In TWIN PEAKS zeigte Lynch das personifizierte Böse in einem für ihn untypischen Erklärungsbedarf, mit BOB und dem „Mann vom anderen Ort“ schuf er einen Ansatz für eine Mythologie, die sich ab nun weiter ausbauen wird. Im Abspann nannte er den dämonischen Vertreter des Bösen Mystery Man, ich möchte, ganz im Sinne Lynchs, diesen Namen für diese Gestalt übernehmen.

Im Gegensatz zu anderen Märchengestalten wirkt die Metaphorik des Mystery Man für Lynchs Verhältnisse schon beinahe zu durchschaubar, diese Figur scheint eine abgeflachte Kinoversion der TWIN PEAKS Dämonen zu sein.

Aber diese Sicht erweist sich als trügerisch, bei weiterer Analyse gewinnt diese Gestalt mehr an Dimension und verspottet die TWIN PEAKS Dämonen als pure Überbleibsel des phantastischen Erzählkinos. Lynch findet eine neue Sprache, seine Märchengestalt erhebt sich über das phantastische Kino und dann letztendlich über den Film selbst.

5.4.6.1. Der Mephisto der 90er Jahre

Der Mystery Man wirkt weniger abstrakt als die ihm verwandten Gestalten aus den anderen Filmen, dies ist wahrscheinlich begründet mit seiner Ähnlichkeit in der Darstellung zu einer allseits bekannten Gestalt: Dem Teufel selber. Die Erstellung lehnt sich an der volkstümlichen Darstellung desselben an, am meisten erkennt man Ähnlichkeiten zu einer sehr populären Version des Teufels: Dem Mephisto Goethes Faust, präziser noch die Version, die Gustav Gründgens in den 70iger Jahren auf der Bühne und dann auch später noch in der Verfilmung des Theaterstücks von Peter Gorski spielte. Vor allem in der Äußerlichkeit werden diese Ähnlichkeiten geradezu frappant (Abb.38).

Wie Gründgens in seiner Rolle trägt der Mystery Man schwarz und kalkweiße Schminke. Zusammen mit dem Lippenstift erkennt man die bisexuelle Version des bekannten Teufels von Gründgens wieder.

Aber die erstaunlichste Ähnlichkeit wird in der Nahaufnahme des Gesichtes offenbar, die Frisur des Mystery Man ist fast eine eins zu eins Kopie der berühmt gewordenen Kopfbedeckung Gründgens.

Der Mephisto von Gründgens zeigt ein geradezu beschwingtes und frivoles Verhalten an den Tag, dies mag sich im Mystery Man nicht finden, aber sowenig das Verhalten sich auch ähnelt, die Ähnlichkeiten im Handeln sind nicht zu übersehen. Man mag fast eine Parodie dieser Frivoliät finden, das ewige Lächeln des Mystery Man ist leblos und eingefroren.

Wie der volkstümliche Mephisto des Dr. Faustus ist der Mystery Man mal drohend, mal mysteriös, allwissend und dann wieder Komplize. Der Teufel als Spieler, arrogant, clever und prüfend auf seine Weise. Die Beziehung zu Fred und Pete soll später genauer beleuchtet werden, aber soviel sei gesagt:

Der Mystery Man ertappt wie der Teufel seine Auserwählten, lässt sie ihren Weg selber finden und verbündet sich mit ihnen, sobald das eintritt, was er längst weiß: Dass sie ihm gehören. Auch Andreas Thomas sieht die Ähnlichkeiten zu Mephisto und bezeichnet den Film als „Faust im Medienzeitalter“

„Lost Highway‘ handelt von der Hölle. Von der Hölle vor und nach dem Teufelspakt. (...) Und nun der Faustuf nach Entgrenzung. Wie eine verzweifelte Beschwörung diabolischer Mächte klingt Freds Saxophonsolo, und das Videoband belegt: Der Geladene ist schon da, ihm zu helfen – und ihn zu observieren. Aus dem Pudel ist eine Überwachungskamera geworden.“ (Andreas Thomas: Rezension in der Filmzentrale, <http://www.filmzentrale.com/rezis/losthightway.htm>)

Doch auch, wenn man auf den Begriff „Larger-than-life demons“ zurückkommt, ist und bleibt das Wort Dämon fehl am Platz. Die Ähnlichkeit zwischen Mephisto und Mystery Man bleibt eine Spielerei, ein Bild, das Assoziationen weckt, aber nicht eine Weltsicht um Seelenheil im wortwörtlichen Sinne kommuniziert. Wie ich herausstellen werde, kommt der Mystery Man aus niemanden anders als Fred selbst, er ist das abstrakte Böse in ihm. Oder, und da bleiben die Interpretationen wie so oft offen, er ist das, was in der Welt das Böse ist. Er ist das Böse an sich, als Naturgewalt körperlich in den Film getreten.

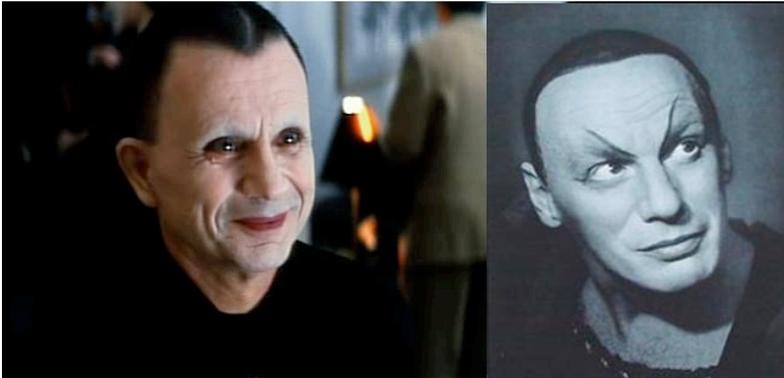
Ein Zitat des Mystery Man sticht besonders heraus, und wieder erahnt man das Teufelsbild. Auf die Frage von Fred, wie er ins Haus gekommen sei, antwortet er: „You invited me. It is not my custom to go, where I’m not wanted.“ / „Sie haben mich eingeladen. Es ist nicht meine Art, hinzugehen, wo ich nicht willkommen bin.“

Das Teufelsbild findet sich im allseits bekannten Anrufen des Teufels. Der Teufel ist ein Verführer, seine Diener sind freiwillig zu ihm gekommen, dies findet man schon im volkstümlichen Teufelspakt, bei dem der Verführte mit seinem Blut unterschreiben muss. Eine bewusste und auch recht aufwendige Handlung, die mehr erfordert als einen Moment der Schwäche. Die christliche Deutung ist klar: Der Sünder ist für die Verdammung seiner Seele selbst verantwortlich, der Teufel zwingt niemanden, er führt in Versuchung. Ohne

eine soziologische Analyse an dieser Stelle durchzuführen, kann man ohne Weiteres den gesellschaftlichen Zweck dieser Darstellung ausmachen. Sich zu verdammen ist eine absichtliche Tat, der Sünder ist immer Diener des Bösen, nicht Opfer.

Lynch spielt unverhohlen mit diesen Teufelsbildern, wie er in allen Märchengestalten seiner Filme Versatzstücke aus Märchen und Mythen entnimmt. Der Mystery Man gibt Lawrent vor dessen Tod einen tragbaren Fernseher, der mehr als ein aufgezeichnetes Video zeigt: Lawrent selbst bei einer Begutachtung eines selbstproduzierten Porno mit seinen Freunden, indem dieser, hoch erregt von einem grässlichen Mord auf der Leinwand, unkontrolliert und lustvoll Renée befragt. Dies ist keine naturalistische Szene, keine Kamera könnte das aufgezeichnet haben, auch der Zweck der Aushändigung des Fernsehers wird erst offenbar, wenn das mythologische Teufelsbild mit in die Betrachtung genommen wird: Der Mystery Man zeigt Lawrent seine Sünden, ganz modern als Mephisto der 90er Jahre mit einem Fernseher.

Abbildung 38: Gegenüberstellung: Grünkens Mephisto und der Mystery Man



(Quelle:<http://userserve-ak.last.fm/serve/252/4441571.jpg>)

5.4.6.2. Der Eindringling ist gefunden

Wenn Fred den Mystery Man in der Wüste trifft, jagt ihn letzterer mit einer Videokamera, deren Point of View exakt aussieht, wie die Videobänder, die Fred und Renée am Anfang des Filmes geschickt bekommen, und damit ertappt sich der Mystery Man als der mysteriöse Eindringling in die Privatsphäre des unglücklichen Ehepaars, mit dem alles begann.

Er ist ein weiteres Mal ein Eindringling, diesmal in unheimlicherer und übernatürlicherer Weise. Nach dem missglückten Akt mit Renée sieht Fred für einen Moment das Gesicht des Mystery Mans anstelle des seiner Ehefrau (Abb.39).

Die Rezipienten haben nun weiterhin kaum eine andere Wahl, als dem Mystery Man zu glauben, wenn er sagt, dass er nirgendwo hin geht, wo er nicht eingeladen wurde. Dies stellt sich jedoch als sehr wahrscheinlich dar, zuerst wegen seinen Mephistoähnlichkeiten und ferner noch, obwohl er sich sehr mysteriös ausdrückt, der Lüge ertappt ihn der Film nie.

Fred kann sich scheinbar nicht erinnern, ihn geladen zu haben, hat er ihn also unterbewusst gerufen? Fred artikuliert seinen Zorn über den offensichtlichen Betrug seiner Ehefrau und dem Unglück in seiner Ehe in seiner Musik: Sein Jazzsolo in der Bar endet in wirrer, ermattenden Kakophonie.

Sollten wir von diesen Grundannahmen ausgehen, lädt Fred das mörderische Böse ein, das ihn morden lässt. Aber auch in Renée steckt das Böse, als femme fatale, die Fred nicht nur betrügt, sondern auch Pete als Alice in die Sünde und zum nächsten Mord führt.

Abbildung 39: Der Mystery Man als Eindringling: Sein Gesicht ist statt Renées zu sehen



5.4.6.3. Der Mystery Man als Verschwörer und Verursacher

Oliver Schmidt fragt nicht umsonst nach der Motivation des Mystery Mans für das erste Gespräch zwischen ihm und Fred:

„...stellt sich grundlegend die Frage, welche Absicht der Mystery Man mit diesem Gespräch verfolgt: Will er Fred drohen, indem er ihm zeigt, wozu er fähig ist? Oder will er sich einfach als eine Art Mephistopheles auf gespenstische Weise vorstellen?“ (Schmidt 2008: 109)

Auch fragt er „...inwiefern er überhaupt eine Person darstellt, die zu bewussten, intentionalen Handlungen fähig ist.“ (Schmidt 2008: rten Welten, Seite 110).

Ich möchte darauf gerne antworten. Meiner Ansicht nach ist der Mystery Man mehr Person als jeder andere in diesem Film, und dies gleich in zwei nebeneinander existierenden Interpretationsebenen.

Der Mystery Man ist zuerst auf filmischer Ebene das inkarnierte, abstrakte Böse, also das Böse noch unter den tierischen Impulsen. Er hat dazu noch eine metafilmische Ebene, auf die ich im zweiten Teil eingehen werde.

Auf der filmische Ebene ist es der Mystery Man, der als das Böse in der Welt oder in uns die Fäden spinnt, er ist es, der Fred das Messer in die Hand drückt, mit dem dieser Dick Lawrent die Kehle aufschneidet und er ist es, der Lawrent auch schlussendlich erschießt.

Die Videos am Anfang erscheinen also als Auftakt eines verschwörerischen Plots, in dem Fred das Zentrum darstellt. Ein Indiz für diese These ist kurz vor Ende des Films zu sehen: Der Mystery Man beobachtet hinter einem Vorhang, versteckt in einem Hotelzimmer, wie Fred Lawrent in den Kofferraum stopft. Man gewinnt den Eindruck, dass der verschwörerische Plan des Mystery Mans sich erfüllt und er das Resultat begutachtet.

In jedem Auftritt des Mystery Mans findet sich ein Indiz für ihn als Inkarnation des Bösen. Er scheint jede Person im Film zu begleiten, die vom Bösen berührt wurde.

Er scheint in Renée eingedrungen zu sein, Fred kann sein Gesicht auf ihrem im Schatten sehen. Petes Eltern sprechen geheimnisvoll von einem Mann, der ihn und Sheila in der Nacht der Transformation begleitet hat. Das Telefonat zwischen Pete und dem Mystery Man beginnt mit den wohlbekanntem Worten: „We have met before, haven't we?“ / „Wir sind uns schon mal begegnet, nicht wahr?“. Sollte der mysteriöse Mann, von dem Petes Vater schwört, er habe „ihn nie im Leben gesehen“, auch der Mystery Man gewesen sein? Die These ist zumindest sehr wahrscheinlich.

Auch Dick Lawrent, auf den ich später näher eingehe, der verdorbene Bösewicht, ist mit dem Mystery Man verknüpft. Er wird auf der Party am Anfang als wahrscheinlicher Freund von Lawrent ausgewiesen, er sitzt auch neben Lawrent im Telefonat mit Pete, und wird ganz offen als Freund bezeichnet.

Kurz vor Lawrents Tod, sagt dieser zu Fred oder dem Mystery Man: „You and me, Mister, we can really out-ugly them sumbitches.“ / „Sie und ich, Mister, wir stellen die ganzen anderen Bastarde in den Schatten.“

Wo man auch hinblickt in den Auftritten des Mystery Mans sieht man Indizien für ihn als böses Prinzip, das jeden Verdorbenen kennt, begleitet und manipuliert.

5.4.6.4. Die Beziehungen zu Fred und Pete

Aber wenn der Mystery Man, zumindest auf filmischer Handlungsebene, das reine Böse darstellt, was ist dann das Ziel seines Plans? Seine Motivation wird wohl am deutlichsten, wenn man sein Verhalten gegenüber Fred und Pete untersucht.

Der Mystery Man scheint besonders interessiert daran zu sein, Fred zu Erkenntnissen zu inspirieren. Er gibt sich auf der Party zu erkennen, wenn auch rätselhaft, zeigt er Fred, dass er, als Inkarnation des Schlechten, bei ihm ist, als geladener Eindringling.

Das Haus repräsentiert hier die intimste Privatsphäre des Protagonisten, aber auch den Nährboden, auf dem das Böse gewachsen ist: Das gemeinsame Leben von Fred und Renée, das nur noch eine Hölle im buchstäblichen Sinne zu sein scheint. Auch deutet er schon an, dass er es war, der die Videos aufgenommen hat. Ganz Mephisto stößt er damit Fred auf

eine Erkenntnis, die dieser wohl bis dato verdrängt hat: Dass Fred töten wird. Tatsächlich geschieht der Mord auch in derselben Nacht.

Ganz offen präsentiert der Mystery Man in diesem Gespräch gleich vier Dinge auf einmal: Ich, als abstraktes Wesen, bin kein Mensch und kann an zwei Orten gleichzeitig sein. Ich bin in deinem Haus, das Böse ist also bei dir. Du hast über den Mord schon sinniert, auf dem Nährboden für dein Unglück, da haben wir uns getroffen. Und du hast mich eingeladen, der kommende Mord ist deine Wahl.

Der Mystery Man erscheint hier zwar mysteriös, aber auf keinen Fall feindselig.

Fred und er begegnen sich gegen Ende des Films ein weiteres Mal, direkt nach der Rückverwandlung von Pete zu Fred. Hier erscheint er bedrohlicher, jedoch macht er nichts anderes als vorher: Er klärt Fred auf.

Er ertappt Alice als Renée und vor allem macht er Fred bewusst, wer er ist. Das Transformationsspiel ist vorbei, Fred ist nicht mehr Pete und muss sich seine Taten bewusst machen. Der Mystery Man erreicht das, indem er Fred wiederholt nach seinen Namen fragt, aggressiv und bedrohlich jagt er ihn mit seiner Kamera. Der moderne Mephisto scheint hier aber nur eine Bedrohung, er will Fred in aller Deutlichkeit klarmachen, wer er ist. Am meisten zeigt sich das in der folgenden Verhaltensänderung.

Nachdem Fred Dick Lawrent entführt und den Mord vorbereitet, also seine Rolle und seine Identität akzeptiert, ist der Mystery Man endgültig ein Verbündeter.

Feindselig erschien er vorher, als er Pete am Telefon mit dem Tod droht. Der mögliche Ausweg aus der Verdammnis wird abgeschnitten und schwierig gemacht. Auch hier ist der Mystery Man daran interessiert, dass Fred sich seiner Rolle als finsterer Mörder stellt.

5.4.6.5. Der Weg in die Verdammnis

Wird dies alles zusammengefasst und in Beziehung gesetzt, kann sehr wohl eine deutliche Motivation ausgemacht werden: Er kommt eingeladen und macht Fred dessen Rolle als Mörder klar. Fred versucht, mit seiner Transformation seiner Rolle als Mörder, als Bösewicht zu entgehen, da scheint der Mystery Man böseartig und zornig, macht ihm seine Rolle als Pete unangenehm. Wenn Fred wieder zurück ist, macht er ihm, indem er die wahren Identitäten von sich und Alice enthüllt klar, wer er ist und was er zu tun hat. Als Fred dann seine Rolle umarmt mit dem Mord an Lawrent, verbündet er sich endgültig mit ihm.

Die Verschwörung also als ausgeklügelter Plan, der Fred in die Verdammnis führen soll, auch wenn dieser sich windet und versucht zu entkommen. Hier findet sich auf den zweiten Blick im Thema des Films eine erstaunliche Ähnlichkeit zu ANGEL HEART (Abb.40), ein weiterer Psychothriller über einen Teufelspakt. Auch hier versucht der Protagonist Harry Angel, den Konsequenzen zu entgehen, hier ganz im christlichen Sinne der Verdammung seiner Seele, indem er magisch die Seele des wahren Harry Angel stiehlt, damit seine

Erinnerungen verliert und die Identität seines Opfers annimmt. Auch hier wird der Protagonist ein anderer, um der Verdammnis zu entgehen.

Der Mystery Man sucht Freds Identifikation mit dem Bösen, quasi seine Unterwerfung. Und die kann nur mit einem weiteren Mord, dem an Dick Lawrent, besiegelt werden. Nach diesem Mord flüstert er Fred etwas ins Ohr und ist plötzlich verschwunden. In dieser, beinahe körperlichen Umarmung kann man eine Vereinigung sehen, das Böse ist endgültig in Fred übergegangen.

Folgt man dieser Argumentationskette, kann man erahnen, was der Mystery Man Fred ins Ohr flüstert²⁹: Er sagt ihm die Wahrheit über das, was er ist. Bisher wollte er Fred immer zu Erkenntnissen inspirieren, es liegt nahe, dass er ihm am Ende seiner Reise das offenbart, auf das er ihn immer stoßen wollte.

Abbildung 40: Moderner Teufelspakt: Alan Parkers ANGEL HEART



(Quelle: <http://checkonline.ru/pu/2/41955.jpg>)

5.4.7. *Metaanalyse des Mystery Man*

„Rätselhafter erscheint demgegenüber der Mystery Man, der entweder nicht an raumzeitliche Gesetze gebunden ist oder sich die paradoxen raumzeitlichen Strukturen zunutze zu machen weiß.“ (Schmidt 2008: 105), schreibt Schmidt und geht sogar weiter, findet ihn als „Verantwortlich für den Zerfall der Filmwelt“ (Schmidt 2008: 117). Beides kann man miteinander verknüpfen oder besser: Eines hat im anderen seinen Ursprung.

5.4.7.1. *Gebieten über Raum und Zeit*

Der Mystery Man scheint nicht nur alles zu wissen, er erhebt sich ganz physisch über die Filmhandlung, nicht zuletzt darin, dass er sich das gestörte Verhältnis von Raum und Zeit zunutze macht. Diese bewussten Störungen der Handlung, also der filmischen Verhältnisse von Zeit und Raum, häufen sich zum Ende hin, die mysteriöse Figur, die vorher nur stichpunktartig auftauchte, übernimmt im letzten Teil endgültig das Ruder.

Beim oberflächlichen Studium des Films kann man sehen, dass er an mehreren Orten gleichzeitig sein kann³⁰, und dass er sich „teleportieren“, also in Sekundenbruchteilen von einem Ort zum anderen wechselt. Er sitzt beispielsweise plötzlich auf dem Rücksitz von Freds Auto, einige Momente später steht er Meter entfernt, und das noch während Fred ihn die ganze Zeit angesehen hat. Fred flieht mit dem einzigen Auto vor dem Mystery Man, aber dieser ist trotzdem früher im „Lost Highway Hotel“, Freds Zielort. Danach steht er kurz darauf plötzlich neben Fred kurz vor dem Mord an Dick Lawrent.

Sucht man eine Gemeinsamkeit dieser „Fähigkeiten“ entdeckt man die Herrschaft über Zeit und Raum. In der Szene, wo er vom Rücksitz zum Eingang der Hütte springt, hört man seine Stimme noch, während Fred ihn ansieht. Erst als Fred zurückblickt ist der Sitz leer. Der Begriff übernatürliche Fähigkeiten scheint hier aber doch fehl am Platz. In LOST HIGHWAY ist die „Zeit gefährlich außer Kontrolle geraten“ (Lynch/Gifford 1999: Deckblatt), wahrscheinlicher scheint dann, dass der Mystery Man nicht etwas wie Magie einsetzt, sondern als Instanz Teil der zerbrochenen Zeit von LOST HIGHWAY ist, also als einziger nicht Gefangener der Zeitschleife zu sein scheint, sondern ein Außenstehender ist, der wie ein Zuschauer an seinem DVD Player die Geschichte vor- und zurück spulen kann.

Die Ähnlichkeiten der Kräfte des Mystery Man zu den Eigenarten der Zeit legen den Schluss nahe, dass beide denselben Ursprung haben, ferner noch, dadurch, dass der Mystery Man über diese Eigenarten gebietet, könnte er gar der Ursprung sein.

30

Er steht Fred auf einer Party gegenüber und ist gleichzeitig bei Fred zu Hause

Dies unterstützt die Vermutung Schmidts, dass der Mystery Man für den Zerfall der Filmwelt verantwortlich ist.

Der Schluss liegt nahe: Derjenige, der über gerade dieses Prinzip, das sich der Kontrolle und Erfahrung der Figuren entzieht, gebietet, scheint Verursacher oder zumindest Teil des Problems zu sein.

5.4.7.2. Bild und Abbild

Wird der Mystery Man weiter untersucht, entdeckt man ein weiteres Element, das ihn begleitet: Der Mystery Man benutzt in fast jeder seiner Szenen ein High-Tech-Gerät. Bei seinem ersten Auftritt händigt er Fred ein Handy aus³¹, beim nächsten hat er eine Videokamera, beim letzten einen tragbaren Fernseher.

Wenn man wiederum eine Gemeinsamkeit in der benutzten Technik sucht, erkennt man, dass sie ausnahmslos medial ist. Ein Fernseher, eine Videokamera, ein Handy. So kann auch das normale Festnetztelefon ins Beispiel mit einbezogen werden, das der Mystery Man benutzt um Pete zu drohen. Alles Kommunikationsmittel, oder genauer, alles Übertragungsmittel für Abbilder der Realität.

Zwei Dinge können helfen, diese exzessive Benutzung von Technik, die bei dieser Figur besonders auffällig ist, näher zu entschlüsseln. In einem der griffigsten Dialoge des Films sagt Fred zu den Polizisten, warum er nichts von Videokameras hält: „Ich erinnere mich an die Dinge lieber auf meine Art (...) Wie ich mich an sie erinnere, nicht unbedingt wie es passiert ist.“

Hier spricht die „magische Autobiographie“ selbst: Es geht um die lebendige Erinnerung an die Geschehnisse, nicht um das Abbild, das an sich eine Entfremdung darstellt. Eine der Begründungen, wieso surreale Filme wie die von Lynch überhaupt existieren. Diese entfremdeten Abbilder begegnen uns in LOST HIGHWAY immer wieder.

Als Beispiel kann man den Mord an Renée nennen, der nur im Fernseher passiert, also abgebildet und nicht als reales Ereignis. Entfremdung natürlich dadurch, dass die Ereignisse zwar aufgezeichnet und damit „exakt“ sind, aber unvollständig, das Bild eines Fernseher ist zum Beispiel zweidimensional und enthält nur einen Bruchteil der Informationen des Ereignisses. Im Bild riecht man nicht, fühlt man nicht und tastet man nicht. Die Erinnerung als solches, auch wenn sie nicht so exakt ist, wie die des Bildes, ist dadurch stimmiger und lebendiger, aber auch, und da mag die Crux dieses Diskurses liegen, zuverlässiger.

Ein Abbild kann gefälscht sein, so kann der Zuschauer sich nie sicher sein, ob der Mystery Man einen Trick anwendet, als Fred ihn anruft oder wichtiger, ob der Mord an

31

Dazu muss man bedenken, dass wir zum Zeitpunkt des Films das Jahr 1996 schreiben. Handys sind selten und ausgesprochen teuer und können als High-Tech bezeichnet werden.

Renée wirklich passiert ist. Schon diese Unzuverlässigkeit rechtfertigt das Wort „Entfremdung“.

Seeßlen hilft uns an dieser Stelle, indem er uns einen Gedankenanstoß liefert, um den Gebrauch medialer Technik seitens des Mystery Man näher zu entschlüsseln. Er beschreibt die Szene, in der Dick Lawrent stirbt und im Tode den Fernseher ausgehändigt bekommt, (Abb.41) folgendermaßen:

„Auf dem Bildschirm indes erscheint nun das Bild der beiden Männer im Auto - Fred und der >>Mystery Man<< endlich als wahre Komplizen - die den Sterbenden ansehen. Das Fernsehen blickt überall hin, in die Vergangenheit, die Gegenwart wie die Zukunft. Oder: Es gibt keine Zeit, wo es das Medium gibt.“ (Seeßlen 2003: 173).

Zwei Annahmen verbinden sich zu einem Prinzip. Der Mystery Man nicht als übernatürlich begabter, sondern als Außenstehender von filmischem Raum und Zeit und die entfremdete Zeitlosigkeit des Abbilds, des Mediums.

Das Medium kennt keine Zeit, es ist eingefroren in seinem jetzigen Zustand, kann aber innerhalb der filmischen Realität mit der Zeit umgehen, wie es ihm passt. Das dies befremdet und entfremdet mag verwunderlich sein, wenn man sich diese Erkenntnis vor Augen hält: Wie können zeitliche Paradoxien verwirren, wenn alles schließlich nur ein Abbild, also ein Film ist?

Wenn LOST HIGHWAY nicht nur ein düsterer, surrealer Psychothriller ist, sondern auch ein Film über das Medium selbst, über die Entlarvung des Abbildes, nimmt der Mystery Man eine ganz besondere Position ein. Er entlarvt das Medium als Abbild, indem er sich über die Filmhandlung erhebt, durch seine Existenz erinnert daran, dass das Gezeigte nur ein Film ist, der lineare Zeit nicht kennt.

Eine Abbildung, kein reales Geschehnis. Somit öffnet der Mystery Man eine weitere Interpretationsebene: Das Abbild entfremdet und verzerrt, das reale Geschehnis ist das einzig Stimmige. Und die Erinnerung daran ist die magische Autobiographie.

Somit bekommt der Mystery Man eine ganz besondere Rolle zugeteilt, die weit über der des postmodernen Mephistopheles liegt, der Fred in die Verdammnis führt: LOST HIGHWAY spielt ein doppeltes Spiel mit uns, einerseits greift der Film das Abbild an, andererseits zerstört er es, indem er die Konventionen gegen den Zuschauer kehrt und nicht ein entfremdetes, reales Geschehnis, sondern im Sinne der magischen Autobiographie erzählt, die dadurch realer wird als die Filmhandlung.

Der Mystery Man, als Kontrolleur des Abbilds sowie als Außensteher der filmeigenen Regeln von Zeit und Raum wird der Urheber dieses Prinzips und entlarvt den Film als eben solchen, er ist überlebensgrößer als anfangs geglaubt, er steht nicht nur über der filmischen Realität, er steht über dem Film an sich und wird damit auf eine Stufe mit den Autoren selbst gestellt.

Will man noch weiter gehen, und die filmische mit der metafilmischen Interpretationsebene verknüpfen, präsentiert uns Lynch hier einen geradezu grausigen

Schluss: Die ganze Welt, die filmische wie auch die reale außerhalb des Films, wird vom Bösen gelenkt.

Abbildung 41: Abbild und Bild: Der Fernseher des Mystery Man zeigt das Jetzt



5.4.8. *Der Entfesselte bei LOST HIGHWAY: Dick Lawrent*



Abbildung 42: Dick Lawrent

„Dick Lawrent is dead.“ / “Dick Lawrent ist tot.“ Kein anderer Satz bleibt bei LOST HIGHWAY so stark in Erinnerung wie dieser. Er ist nicht nur der erste und der letzte Satz, der im Film gesagt wird, und dies sogar zum selben Moment der filmisch verschobenen Raum und Zeit, es ist das große Rätsel und die große Frage, um die sich der ganze Film zu drehen scheint. Dieser Satz dient zahlreichen Kritiken und Analysen als Überschrift, ob man den Film nun mag oder hasst, diese so einfache Äußerung setzt sich fest.

Lawrent ist dadurch die zentrale Figur im Film geworden und auch wirklich beginnt und endet alles mit dem Mord an ihm. Der Zuschauer fragt sich mit Fred lange, wer dieser Dick Lawrent sein mag, aber man bekommt ihn erst in der zweiten Hälfte des Films zu Gesicht, und das nach dem dramaturgischen ersten Teil, nachdem Fred verschwunden ist und Pete die Rolle des Protagonisten übernommen hat.

5.4.8.1. Der Film Noir Gangsterpate

Lawrent erscheint als Mafiosi, wie er im Buche steht, er ist ein Ansammlung aus Klischees mit allen Elementen, die der übliche Kinogänger bei einer Figur wie ihm kennt: Schnelle Autos, gute Anzüge, zwei ihn ständig begleitende, muskulöse Leibwachen, Ringe an den Fingern und eine attraktive Blondine auf dem Beifahrersitz seines Cabrios (Abb.43).

Zuerst mag man nichts wirklich Besonderes an ihm entdecken, er ist die Inkarnation aus den Gangsterfiguren des Film noir oder des üblichen Thrillers, aus der Feder eines mittelmäßigen Drehbuchautos oder als überzogene Parodie. Auch Seeßlen findet die überspitzte Darstellung des Vorzeigemafiosos:

„Gleich darauf fährt ein Mann in einer schwarzen Limousine vor, der Mister Eddie genannt wird und der wie ein Mafia-Gangster aussieht, wenn je ein Mann nach einem Mafia Gangster aussah.“ (Seeßlen 2003: 162).

Aber Lawrents so klischeehafte Auswüchse haben Methode, er ist mehr als ein üblicher Gangsterantagonist, in ihm vereinigen sich der tyrannische Vater, der missbrauchende Patriarch und die Bedrohung durch die erdrückende Männlichkeit. Seeßlen sieht Lawrent als „phallische Bedrohung“ (Seeßlen 2003:170), auch er findet inzestuöse und ödipale Verbindungen zwischen den Protagonisten:

„Die psychologische Konstruktion mag es nahe legen: Petes Geschichte führt einmal mehr ins Herz des ödipalen Dramas. Wieder wütet der gekränkte, defekte Vater, nachdem der Sohn in den Raum der Frau eingedrungen ist. (Seeßlen 2003: 172).

Trotzdem bleibt er ganz ein Antagonist im Sinne Lynchs, ein überzeichnetes Monstrum, ein Diener des Bösen, ein „Entfesselter“, für den das Leben aus nichts anderen besteht, als der Befriedigung seiner Lüste.

Abbildung 43: Klischeehafte Darstellung des Gangsterpaten: Leibwächter, gute Anzüge, schnelle Autos und eine Blondine auf dem Beifahrersitz



5.4.8.2. Jugendwahn

Sollte sich Dick Lawrent wirklich als Entfesselter im Sinne der Kategorie herausstellen, darf kaum Persönlichkeit bei ihm gefunden werden, er muss ein Monster sein, das aus nichts anderem besteht, als seinen Trieben und Lüsten.

Wird Dick Lawrent neben Frank Booth aus BLUE VELVET gestellt, dem Archetyp dieser Kategorie, scheint die Absicht gescheitert: Lawrent wirkt auf den ersten Blick viel ruhiger, väterlicher, man könnte sich manchmal sogar vorstellen, den alten Gangster leiden zu können. Aber der Schein ist mal wieder trügerisch, Lawrent ist ein vulgärer alter Mann im Jugendwahn, der in keiner Sekunde an jemand anderes denkt, als sich selbst.

Die angenehmen Seiten des Dick Lawrent sind nichts anderes als artifiziell: Er stellt die Person die er gerne wäre nur dar, um seine trieblichen, monströsen Seiten zu verdrängen oder zumindest zu verbergen. So entdeckt man den Entfesselten hinter einer leicht durchschaubaren Maske: Dick Lawrent als Mann gewordenes Kleinkind, der die Macht hat, tun zu können, was er will.

Er gibt sich großzügig, nimmt sich aber so viel er kann, er gibt sich väterlich, unterdrückt aber dabei. Genau da ist der Unterschied zwischen Charakteren Booth und Lawrent, oder besser: Die Ähnlichkeit zwischen beiden. Lawrent und Booth sind beide wilde Entfesselte ohne jegliche Charakterzüge, die ohne Trieb befriedigende Motivationen bestehen. Lawrent kann sich maskieren, aber diese Maskierung ist halbherzig: Im Kern sind beide Personen dasselbe.

Lawrent verhält sich und spricht wie ein halb so alter Mann, seine Maske ist die Person, die er gerne wäre. So stellt er einen alt gewordenen Kumpel dar, der von sich glaubt, dass jeder ihn mag, oder besser: mögen muss. Aber gerade dieser Jugendwahn, gemischt mit seiner patriarchischen, männlichen Gewalt ergibt eine explosive Mischung.

Dass Dick Lawrent ungezügelt seinen Jugendwahn ausleben kann, macht ihn zu einem Entfesselten par excellence, selbst seine scheinbar sympathischeren Seiten zeigen ihn als Mann, der Kontrolle seiner Neigungen nicht nötig hat.

Hinter seiner halbherzigen Maske wallen vulgäre und perverse Züge, sein Auto fährt nach der Reparatur „Smooth as shit from a duck’s ass.“ / „Geschmeidig wie Entenscheiße.“, ein Drängler auf der Straße provoziert den Ausruf „Shit, ist hat cocksucker doing what I think he’s doing?“ / „Scheiße, tut der Schwanzlutscher wirklich das, was ich glaube, das er tut?“ Ein Mann ohne Grenzen, dessen monströse Seiten ungebremst heraus sickern.

In seiner Sexualität ist er geradezu schamlos, auch hier erinnert er eher an einen Zwanzigjährigen, der mit seinen Kumpels plaudert. Er bietet Pete als Gefallen einen Porno an und fragt ihn offen: „Give you a boner? / „Bekommst du davon einen Steifen?“

Der Porno liegt nicht nur griffbereit in seinem Handschuhfach, er scheint weder ein Problem damit zu haben, offen zu zeigen, dass diese Pornos ihn antun, noch damit ungeniert in Petes Privatsphäre einzudringen. Wieder zeigt sich der Jugendwahn, er stellt sich mit Pete auf eine Ebene, macht sich ungefragt vom Kunden zum Kumpel, vom Fünfzig- zum Zwanzigjährigen.

Dadurch wird seine Beziehung zu Pete zu einer Achterbahn, er wechselt vom Vater zum Kumpel und wieder zurück, vom Mentor zum Verbündeten. Er kneift Pete väterlich in die Wange, aber kommt mit einem lauten Hupen in die KFZ Werkstatt gefahren, als wäre er der beliebte Freund des jungen Mechanikers, auf den alle sehnsüchtig gewartet haben.

Da stellt sich natürlich die Frage, was Pete für Lawrent ist: Er sieht sich als Förderer und erzwingt sich als neue Vaterfigur, dann stellt er sich wieder auf seine Ebene (Abb.44). Will Lawrent vielleicht Petes Jugend, will seine erfundene Person, also dass was er sein will, sich ausleben neben seinen Kumpel, der diese Jugend besitzt?

Seine jugendliche Maske ist nur ein Vehikel, um sich zu befriedigen. Doch dies ist nur die Spitze des Eisbergs: Hinter der artifiziiellen Person zeigt sich das wilde Monster.

Abbildung 44: Erzwungene Vaterfigur und Kumpel: Dick Lawrent und Pete



5.4.8.3.Selbstjustiz

Um die artifiziielle Person als solches zu ertappen, also eine Person zu zeigen, die nur Kunstprodukt ist, reicht natürlich nicht der Jugendwahn Dick Lawrents. Mindestens einmal sollte sie sich als solche zeigen: Als Scheinfigur, die nur existiert, um die Lüste zu befriedigen. Lynch und Gifford liefern uns diese Szene. LOST HIGHWAY ist ein düsterer Film, humoristische Szenen wie der Entgang aus BLUE VELVET fehlen. Jedoch in der Szene, wo Lawrents künstliche Person sich entlarvt, zeigt er wieder etwas von dieser Art Humor, diesmal jedoch bleibt einem das Lachen im Halse stecken.

Auf seiner Spritztour mit Pete kommt ein Drängler angefahren, Lawrent lässt ihn passieren, der Fahrer zeigt ihm in Vorbeifahrt seinen Mittelfinger. Plötzlich gibt Lawrent Gas, rammt den Fahrer und drängt ihn von der Straße. Seine beiden Bodyguards steigen mit gezogenen Waffen aus, schlagen die Scheiben ein und zerren den Fahrer aus seinem Auto, Lawrent legt selber Hand an und schlägt den Verkehrssünder mit seiner Waffe nieder. Das Folgende ist geradezu Absurd: Unter unkontrollierter, ungezügelter Wut hält Lawrent schreiend eine Abhandlung darüber, wie viel Abstand er hätte halten müssen bei der

gefahrenen Geschwindigkeit und verlangt von dem Drängler, nie mehr zu dicht aufzufahren und sich ein Fahrschullehrbuch zu kaufen und anschließend durchzuarbeiten (Abb.45). Lawrent kennt die Werte ganz genau: Bei 50 Stundenkilometern Geschwindigkeit hätte er sechs Wagenlängen Abstand halten müssen, also 34 Meter 50, im letzten Jahr starben auf den Straßen Amerikas 50,000 Personen.

Er lässt den winselnden und weinenden Fahrer auf der Straße liegen, gibt Pete eine halbherzige Entschuldigung: „I’m sorry about that Pete. But tailgating is one thing I cannot tolerate.“ / „Es tut mir leid, Pete, aber zu dicht auffahren, das ist ‘ne Sache, die kann ich einfach nicht tolerieren.“

Wie in vielen von David Lynchs Szenen sitzt der Rezipient überrascht in seinem Sessel und denkt: „Was habe ich da gerade gesehen?“

Die Antwort liegt jedoch nahe, wenn man von Lawrents artifizierlicher Persönlichkeit ausgeht: Hier ist eine künstliche Selbstjustiz, die Amok läuft. Lawrents wahre Motivation ist natürlich sein Ärger, der andere Fahrer hat ihn bedrängt und beleidigt, seine Machtgelüste und seine Geilheit auf Gewalt drehen durch. Doch seine halbherzige Maske macht aus diesem überzogenen Gewalt- und Erniedrigungsakt eine satirische Rechtschaffenheit, Lawrent möchte in seinem kurzen Amoklauf vor sich selbst aussehen wie ein Mann, der sich um Amerikas Straßen sorgt.

Die Bodyguards schnallen sich an, bevor Lawrents Absichten gewahr werden, für den Zuschauer wird klar: Diese Situation geschieht öfter.

Lawrent maskiert sich als eine Art Batman, um seine Macht auszuspielen und sich in Gewalt zu suhlen, und auch diese Form seiner artifiziiellen Person ist halbherzig und durchschaubar. Ein Porno produzierender Gangsterboss, der einige Minuten zuvor Pete angeboten hat, sein Problem gewaltsam zu beseitigen, der angeblich die Straßen vor Dränglern schützen will.

Abbildung 45: Selbstjustiz: Lawrent richtet den Drängler



5.4.8.4. Das Monster

Dies ist natürlich keine Form von Doppelmoral mehr, sondern ein schwacher Vorwand. Es wurde genug gefunden, um Lawrents angebliche Persönlichkeit zu entkräften und ihn mit Frank Booth auf eine Stufe zu stellen. Um ihn als Entfesselten zu kategorisieren, müssen jedoch noch die monströsen, triebhaften Seiten dieses Monsters aufgezeigt werden.

Lawrent kann, will, oder hat es nicht nötig, seine monströsen, trieblichen Seiten zu verbergen. Seine Tendenz zur brutalen Gewalt zeigt sich schon in der ersten Minute seines ersten Auftritts: Als er die Beule an Petes Stirn erblickt, bietet er sofort an, das Problem zu lösen. Er will wieder fördern und beschützen, aber in seinem Lächeln und in seiner unverhohlenen Aggression ist die Vorfreude, Gewalt auszuüben.

Allgemein scheint jegliches Problem mit Drohungen und Gewalt lösen zu lassen und als er Pete verdächtigt, mit seiner Frau zu schlafen, zeigt sich das Monster hinter der artifiziellen Person in voller Tragweite: Seine vulgäre Sprache, seine wilde Wut und seine einzige Problemlösungsmethode zeigen sich gleichzeitig: „I´d take this and I´d shove it so far up his ass, it would come out of his mouth.“ „Ich nehm´ das³² und würde es ihm³³ so tief die Pistole in den Arsch stecken, dass sie aus seinem Mund wieder rauskommt.“

Geilheit auf Gewalt, Geilheit auf Macht und darauf, diese auszuüben.

Lawrent kennt keine Grenzen, keine Ablehnung: Er hat nicht einmal die Geduld, darauf zu warten, dass Pete die Erlaubnis von seinem Chef für die Spritztour einholt, obwohl dieser nur einige Meter neben ihm steht.

Wird der Entfesselte, das sich selbst befriedigende Monster weiter untersucht, trifft man auf noch finstere Seiten, vor denen man erschauern könnte.

Andy produziert extra für Lawrent Pornos, wahrscheinlich gehörte die Videokassette aus dem Handschuhfach auch dazu. Das Monster in Lawrent schafft sich seine eigenen Befriedigungen, es ist sogar unklar, ob diese Filme überhaupt verkauft werden, oder ob sie für Lawrents persönliche Bedürfnisse hergestellt werden. Ein Indiz spricht dafür: Die Kassette, die Lawrent Pete anbietet, hat kein Label, es ist kein Kauf-, sondern ein Privatvideo.

Auch diese Perversitäten sind immer verknüpft mit Machtspielen: Alice wird mit vorgehaltener Waffe gezwungen sich auszuziehen, während Lawrent exponiert von seinen Angestellten am Kamin sitzt und zusieht. Gönnerisch nickt er ihre Brüste ab, als diese entblößt werden. Die Frau als Ware, die Befriedigung als Selbstzweck. Lawrents Triebbefriedigungen sind immer verknüpft mit einer Ausübung von Macht.

Wurde hier schon das Monster gesehen, geht die Darstellung von Lawrent als Entfesselter noch weiter und zeigt grauenhafte Seiten an ihm. Während er mit seinen Freunden einen Porno schaut, kann er sich kaum zurückhalten und fällt geradezu über Renée her, ohne den Blick von der Leinwand zu lösen. Aber diese geradezu

³² Lawrent meint seine Pistole

³³ Hiermit ist der mögliche Liebhaber gemeint, noch bedrohlicher ausgedrückt in der dritten Person

exhibitionistische, öffentliche Ausübung seiner Sexualität ist nur der Anfang: Auf dem Bildschirm ist nicht nur Verkehr zu sehen, sondern auch ein äußerst blutiger Mord, der Lawrent weiter aufgeilt.

Das Monster liebt Gewalt und Sexualität und vor allem Macht. Für ihn gibt es zwischen diesen drei Dingen kaum einen Unterschied.

Seine Persönlichkeit als Vater und Förderer ist als artifiziell entkräftet, seine triebliche Persönlichkeit sticht nur noch deutlicher unter der Maske hervor. Seine Lüste und Triebe zeigen ein wildes Tier. Ohne Frage ist er ein Entfesselter.

5.4.9. *Metaanalyse von Dick Lawrent*

Über LOST HIGHWAY wurde viel geschrieben, und doch wird die Figur von Dick Lawrent als solches meist nur angerissen. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Wenn man sich nicht auf die Antagonisten als solche konzentriert, gibt es soviel mehr über LOST HIGHWAY zu schreiben, dass dieser scheinbar schablonenhafte Gangsterboss in den Hintergrund tritt, schon der Mystery Man verlangt seinen Platz.

Jedoch ist hinter dem Gangsterklischee weit mehr versteckt, Lawrent ist nicht nur als Figur da, um der Bösewicht zu sein und schlussendlich zu sterben, wie das Leitmotiv „Dick Lawrent ist tot.“ das Zentrum des Films einnimmt, um das sich alles dreht, ist auch die Figur Ausdruck des allgemeinen Themas, das im Film den Ton angibt.

5.4.9.1. *Maskuline Gewalt*

Seeßlen nennt Lawrent eine „phallische Bedrohung“ und geht mit seiner Interpretation sogar noch einen großen Schritt weiter, wenn man das betreffende Zitat im Zusammenhang betrachtet: „Dick Lawrent, ein überdeutlicher Hinweis auf die phallische Bedrohung.“ (Seeßlen 2003: 170).

Er spielt hier natürlich auf das englische Wort „Dick“³⁴ an. Ob dieser Name unbewusst gewählt wurde³⁵ oder mehr ist, als ein Zufall, ist hier nicht von Relevanz, sein Vorname fasst die Bedeutung dieser Figur für die Handlung vortrefflich zusammen.

Lawrent ist nicht männlich, er ist die personifizierte Männlichkeit, und zwar repräsentiert er alle Seiten, die an ihr bedrohlich und gefährlich sind. Schon Rodley im Interview mit Lynch entdeckt die maskuline Bösartigkeit in Lynchs Gangstern, in dem Fall bezogen auf Frank Booth aus BLUE VELVET: „Er ist Killer Bob in TWIN PEAKS nicht unähnlich, beide repräsentieren Männlichkeit im Extrem- krankhaft, gewalttätig und psychotisch. (...) Das Böse wirkt sehr maskulin, es scheint keinerlei feminine Seite zu haben.“ (Rodley 1997: 196)

Lawrent hat keine feminine Seite, nichts an ihm lässt sich auch nur entfernt mit dieser weicheren, intuitiveren Seite assoziieren. Schon allein darin ist er Kunstprodukt: Ein Mann ohne feminine Seiten wird männlich in einem Extrem, dem keine Person außerhalb der Filmwelten entsprechen könnte.

³⁴ eine vulgäre Bezeichnung für das männliche Glied, im deutschen würden wir „Schwanz“ sagen

³⁵ Schließlich behauptet Lynch heute noch felsenfest, die Idee für das Leitmotiv wäre aus einer wahren Begebenheit heraus entstanden. Jemand hätte in seine Gegensprechanlage eben diesen Satz – Dick Lawrent is dead - gesprochen und wäre danach verschwunden. (Rodley 1997: 298)

Die maskulinen Seiten Lawrents sind sicher zu vielzählig, um sie vollständig zusammenzufassen, jedoch zeigt er in keinem seiner Auftritte auch nur eine Spur femininer Züge, und, wohin man auch blickt, Urideale der Männlichkeit zeigen sich auf: Er hat zwei Bodyguards, fährt aber seinen Wagen selbst, er lässt sich über seine Wagenmarken aus, er schlägt selber auf sein Opfer ein, seine Gier nach Macht und Kontrolle wurde schon vorher näher dargestellt, und selbst im Tod kämpft er noch wie ein wildes Tier und gibt sich in keiner Sekunde die Blöße, Angst zu haben oder um Gnade zu bitten. Um die Klischees noch zu vervollständigen, stellt er sich nach dem Akt mit Renée schlafend, um sie loszuwerden und Gesprächen aus dem Weg zu gehen. Fast schon eine Karikatur einer männlichen Eigenschaft.

Sogar sein Haus ist eine Art Hauptquartier der Männlichkeit. Als Renée auf ihren Job warten muss, beobachtet sie ein maskulines Urbild: Ein muskulöser Mann stemmt Gewichte.

Maskuline Kraft hat bei Lynch immer etwas Böses, wenn Rodley sagt: „Das Gute in Twin Peaks entspricht nicht dem klassischen Männlichkeitsideal:...“ (Rodley 1997: 196), hat er einen wichtigen Gedankenstoß über die Natur femininer und maskuliner Handlungselemente verfasst: Alles Gute bei Lynch hat eine überwiegende feminine Kraft, von seinen unschuldigen den 50er Jahre entlehnten Hauptdarstellerinnen³⁶, die aus seiner Sicht wohl reinsten Figuren in seinem Universum, über mystische und spirituelle Gestalten wie Dale Cooper bis hin zum intellektuellen und sensiblen Biker James Hurley aus TWIN PEAKS. Ein männlicher Held im klassischen Hollywoodsinne findet sich nur einmal, als Sailor in WILD AT HEART, aber auch diese Gestalt hat mit tiefen Schatten zu kämpfen.

Die Männlichkeit als unnatürliche Geburt zweier rein maskuliner Gestalten in ERASERHEAD oder als wilder Gangster in BLUE VELVET sind die Vorläufer dieser Art von Börsartigkeit.

„Schließlich liegt eine letzte mögliche Interpretation dieser „monströsen Tendenz der (Film-) Kultur in der Deutung dieser männlichen Monster als komplexe Bilder einer jahrzentlang festgefahrenen Geschlechtsauffassung; als eine gewaltsame Ausgrenzung der „weiblichen Elemente im Mann, möglicherweise aber auch als eine destruktive Überzeichnung der männlichen Kraft, die sich aus ihrer Verdrängung im kultivierten Leben ergab.“ (Jerslev 1996: 135)

In dieser Gestaltung erweist sich Lynch wieder als erstaunlich traditionell, selbst Freds Flucht in ein „besseres“ Leben ist ein Sprung in eine femininere Existenz.

Während Fred, finster und dem Bösen nahe, das Urbild eines Mannes darstellt ist sein Alter Ego femininer und sensibler.

Die Weiblichkeit bei Lynch ist eher sanft und manchmal sogar geradezu Engelsgleich, während die Männlichkeit unweigerlich Bosheit und Gewalt mitbringt, somit wird Lawrent, als Charakter ohne jegliche feminine Züge, geradezu zum Urvater der Gewalt.

³⁶ Wie Sandy aus BLUE VELVET oder Betty aus MULHOLLAND DRIVE

Und das Wort „Urvater“ bringt uns tiefer ins eigentliche Thema. Die wohl bösartigste Gewalt in Lynchs eigener Filmsprache scheint die Patriarchische, die Väterliche zu sein. Henry in ERASERHEAD tötet sein Hühnerkind, Booth möchte mit Daddy angesprochen werden und an der Spitze der väterlichen Bösewichte steht Leeland Palmer, der seine Tochter missbraucht und tötet. Die maskuline Gewalt dringt in die feminine, zartere Welt ein und vergewaltigt sie. Dies bringt Seeßlen auf den Punkt: „...ganz so, als würde das Eindringen in den weiblichen Raum auch immer das Erscheinen des gewalttätigen Vaters evozieren.“ (Seeßlen 2008 : 171).

Das Väterliche kann man Lawrent wohl kaum absprechen, er erzwingt sich zur Vaterfigur von Pete, er ist der inzestuöse Vater für Renée und Alice, „Das haunting image... des drachenbösen Vaters, der die Jungfrau bewacht und den Prinzen mit dem Tode droht...“(Seeßlen 2008: 172), den man überwinden muss, um an die Frau zu gelangen.

Das Väterliche, die maskuline, brutale Gewalt als gefährliche Bedrohung bei Lynch. Lawrent ist nicht nur väterlich als Figur, er ist väterlich dem ganzen Film gegenüber. Wenn „Dick Lawrent is dead“ die Frage ist, die über dem Film steht, das Thema und der Ursprung der eigentlichen Bedrohung, wird die zentrale Figur dieses Satzes stellvertretend für das Hauptthema der Handlung. Stehen andere Filme von Lynch deutlich unter einem femininen Stern, die die maskuline Bedrohung eher vom Standpunkt der Weiblichkeit aus zeigen, in der die Männlichkeit mit brachialen Gewalt dringt, zeigt LOST HIGHWAY eben diese Bedrohung aus Sicht der maskulinen Perspektive. Der Zuschauer, verfolgt nicht das feminine Opfer sondern den maskulinen Täter, dadurch wird LOST HIGHWAY zu einem maskulinen Film, auch wenn das Thema dasselbe bleibt: Der Rhythmus ist heftiger, die Beleuchtung ist dunkler, der Soundtrack ist gewalttätiger und düsterer, der Protagonist ist Täter und nicht Opfer.

Lawrent schwebt über diesem Film und gibt den Ton an, er ist der Pate dieses Films, die Inkarnation der Art und Weise der Bedrohung und des Standpunkts.

5.4.10. Der Besessene in LOST HIGHWAY: Fred Madison



Abbildung 46: Fred Madison

Fred wird uns in LOST HIGHWAY zuallererst als Protagonist präsentiert, ein erfolgreicher Jazzmusiker in einer unglücklichen Ehe. Der erste dramaturgische Teil des Films ist „der schwere, von bedrohlichen und rauschenden Lynch-Tönen und Jazz bestimmte Teil...“ (Seeßlen 2008: 172), denn er präsentiert uns zuerst eine traurige, aber mundäne Situation: Ein junges Paar, das unglücklich geworden ist.

5.4.10.1. Das unglückliche Ehepaar

So erscheint Fred deprimiert, geradezu kraftlos, nur bei seinem Auftritt in der Luna Lounge wird der Zuschauer Zeuge seines Zorns, den er tief begraben hat: Sein Jazzsolo ist geradezu ein brachialer Ausbruch seiner Wut, statt Musik sind nur noch klägliche, dissonante Schreie zu hören.

Der Zuschauer erfährt nicht viel von den beiden: Er weiß nur, dass sie sich unwohl fühlen und nicht wissen, was sie zueinander sagen sollen, dass sie auf der Couch Meter voneinander entfernt sitzen, dass er ein zweites Schlafzimmer hat, dass er angeblich als Übungsraum benutzt und noch weiter: Auf das bedrohliche Video reagiert Renée mit: „Must be from a real estate agent.“ / „Muss von einem Immobilienmakler sein.“ Und Fred antwortet trocken: „Maybe.“ / „Vielleicht.“ Seeßlen merkt an: „Steht ihr Haus denn zum Verkauf an?“ (Seeßlen 2008 : 157).

Aber immer wieder Versuche der Annäherung. Er freut sich über ihr hilfloses Lachen: „It’s nice to know I can still make you laugh.“ / „Es ist schön, dass ich dich immer noch zum Lachen bringen kann.“ Sie sagt, dass sie gerne lacht, er antwortet „That’s why I married you.“ / „Darum habe ich dich geheiratet.“

Fred versucht immer wieder, die alte Liebe, die man nur erahnen kann, wiederherzustellen. Renée, seiner Frau, geht es auch nicht besser: Unsicher platzen aus ihr schlechte Scherze und hilfloses Lachen heraus.

„Yoou can wale me up when you get home if you want to.“ „Wenn du willst, kannst du mich aufwecken, wenn du nach Hause kommst.“³⁷ Die Leidenschaft ist erstickt, für ein gemeinsames Zusammenkommen braucht man eine Verabredung, geradezu eine Erlaubnis.

Aber es sind auch finstere Seiten zu sehen, in dem eben genannten Gespräch lehnt Fred vor ihr, bedrängt sie geradezu (Abb.47). Was auf den ersten Blick leidenschaftliche, fordernde Männlichkeit zeigen könnte, erscheint in dieser kalten, unsicheren Situation eher als Bedrohung, später erschrickt Renée geradezu, als Fred hinter ihr plötzlich auftaucht.

Und noch tiefer tut sich eine andere Ebene auf. Renée scheint Fred zu betrügen, der Zuschauer wird nie erfahren, ob es wirklich der Fall ist, Fred findet jedoch geradezu überwältigende Indizien: Renée will nicht mit in den Club kommen, ihre Ausrede ist schwach: Sie sagt, sie will lesen. Als Fred sie nach dem Auftritt anruft, ist niemand zuhause. Fred erinnert sich daran, wie sie einen vorigen Auftritt mit einem anderen Mann, Andy, verlassen hat, auf einer Party schickt sie ihn einen Drink holen, um mit gerade diesem Andy alleine zu tanzen.

LOST HIGHWAY wird nie zweifelsfrei offen legen, ob Renée Fred wirklich betrügt, aber der Zuschauer wird es glauben. Dieser Film geht um Freds Innerstes, und es ist auch bis zu seiner Verwandlung keine Szene zu sehen, wo etwas passiert, das Fred nicht sieht oder erlebt.

Abbildung 47: Begehren oder Bedrohung? Fred und Renée



³⁷ In der deutschen Übersetzung drastischer: „Wenn du willst, kannst du mich ficken, wenn du nach Hause kommst.“

5.4.10.2. *Eine Erzählung aus der Perspektive der ersten Person*

Die Videokassetten von dem Eindringling, der düstere Mann auf der Party, und Freds Drama über seine verlorene Liebe verwandeln sich mehr und mehr in ein Psychothriller, an dessen Ende Renée scheinbar tot ist und auf Fred der elektrische Stuhl wartet.

Wie gesagt, nie sehen wir etwas, dass Fred nicht sieht, im Umkehrschluss weiß Fred auch nicht mehr als der Zuschauer. Man kann ihm also glauben, wenn er beteuert, sich nicht zu erinnern, sie getötet zu haben, oder ferner, dass er sogar glaubt, dass er es nicht war. Der schnelle Übergang, von Freds Ahnung zu dem Faustschlag des Polizisten, kann damit vielleicht sogar nicht nur als Zeitsprung interpretiert werden, möglicherweise ist dies an dieser Stelle sogar ein Erinnerungssprung, eine Gedächtnislücke.

Oder, davon ausgegangen, dass in dieser Welt „Zeit und Raum“ tatsächlich „gefährlich außer Kontrolle geraten“ sind, vielleicht sogar mehr als eine Gedächtnislücke, eine Zeitlücke, vielleicht gab es nichts zwischen der Erkenntnis und dem Schlag des Polizisten.

5.4.10.3. *Das Opfer nimmt sein Schicksal wieder in die Hand*

Fred verwandelt sich in Pete, und kehrt zurück, als sein Alter Ego eine ähnliche Erfahrung macht: Dass er seine große Liebe nie haben kann, dass sie ihm entgleitet. Dieser Schock scheint auszureichen, um Fred zurückzuholen. Auch wenn er nun zurückgekehrt ist, braucht er noch einen Moment, um wieder Fred zu sein, immer noch fragt er nach Alice, nicht nach Renée, und scheint Angst zu haben, seinen eigenen Namen auszusprechen. Doch mit der Erkenntnis scheint Fred zurückzukehren.

War er vorher ein Opfer, dem alles entgleitet, also der betrogene Ehemann, dessen Ehe zerbricht, das Subjekt der Beobachtung von einer fremden Macht, der Orientierungslose in einer Welt, dessen Zeit und Raum Gesetze nicht mehr in den gewohnten Bahnen verlaufen, holt er sich nun die verlorene Kontrolle wieder zurück und agiert.

Nun gehorchen ihm die Gesetze, er findet Lawrent und Renée, obwohl er unmöglich wissen kann, wo sie sich befinden, kehrt an den Anfang der Geschichte zurück und verkündet sich selbst sein Schicksal. Zeit und Raum scheinen ihm endlich wieder zu gehorchen. Und auch der folgende Verknüpfungspunkt soll nicht verschwiegen werden: Als Agierender, der sein Schicksal in die Hand nimmt, löst Fred die Probleme seiner beiden Identitäten. Er bekommt Gewissheit über Renées Betrug und er tötet Dick Lawrent, der auch die große Gefahr für Pete war. Fred nimmt sein Schicksal wieder in die Hand.

Und die nächste, und letzte Transformation, die im Anfangsbild des Films endet, geschieht auch wieder in einer ähnlichen Situation: Als Fred wieder die Kontrolle verliert und die Polizei ihm dicht auf den Fersen ist.

Bevor in diesem Abschnitt eine Zeitreisengeschichte herausgelesen wird und da ich mich nicht in einer Analyse des Films an sich verlieren möchte, lasse ich wieder gerne Seeßlen zu Wort kommen:

„Der Film beschreibt allerdings auch keinen einfachen Kreis; er könnte nicht eben dort wieder anfangen, wo er geendet hat, stattdessen könnte er endlos weitergehen, würde sich aber bei jeder Umdrehung vollkommen verändern.“ (Seeßlen 2008 : 167)

5.4.10.4. *Die Dunkelheit dringt ein*

Der Besessene bei Lynch ist ein Opfer. Und auch Fred ist ein Opfer, ihm entgleitet die Kontrolle. Zuerst über die Beziehung zu seiner Frau, dann über Zeit und Raum und schlussendlich über sich selbst, der letzte Kontrollverlust geht so weit, dass er zu einem Anderen wird.

Auch sein Sexualeben entgleitet ihm, beim Akt mit Renée ejakuliert er viel zu früh, worauf Renée, nachdem sie ihm in einer traurig-mitleidigen Geste auf den Rücken geklopft hat, geradezu enttäuscht und beleidigt zu sein scheint, als er sich von ihr wälzt. Wieder ein weiterer Kontrollverlust, in dem Fall über seinen eigenen Körper, er kann seine Ehefrau nicht nur nicht mehr glücklich machen, Befriedigung auf rein körperlicher Ebene gelingt ihm ebenso wenig.

Fred wirkt im Allgemeinen orientierungslos und verwirrt, er versucht seine Welt zu erhalten, die um ihn herum zerfällt.

Über den Wutanfall beim Saxophonsolo wurde schon gesprochen und diese vergrabene Wut dringt langsam nach außen. Renée gegenüber wird er immer ungehaltener, „Don't you want to watch it?“ „Willst du es ansehen oder nicht?“ blafft er zu ihr im Nebenraum.

Ist das Eindringen des Fremden, wahrscheinlich dem des Mystery Man, das keinerlei Einbruchsspuren hinterlässt, das langsame Anschleichen der Dunkelheit, die ihn in Beschlag nimmt?

In der Nacht nach dem Treffen der Beiden, als der Mystery Man sagt, dass er gerade eben im Haus ist, geschieht auch der Mord. Kurz bevor Fred und Renée ankommen, blitzt ein schauriger Lichtschein von außen. Der Zuschauer sieht an dieser Stelle keine Halluzination von Fred, dieser ist noch nicht vor Ort, es ist wirklich jemand im Haus.

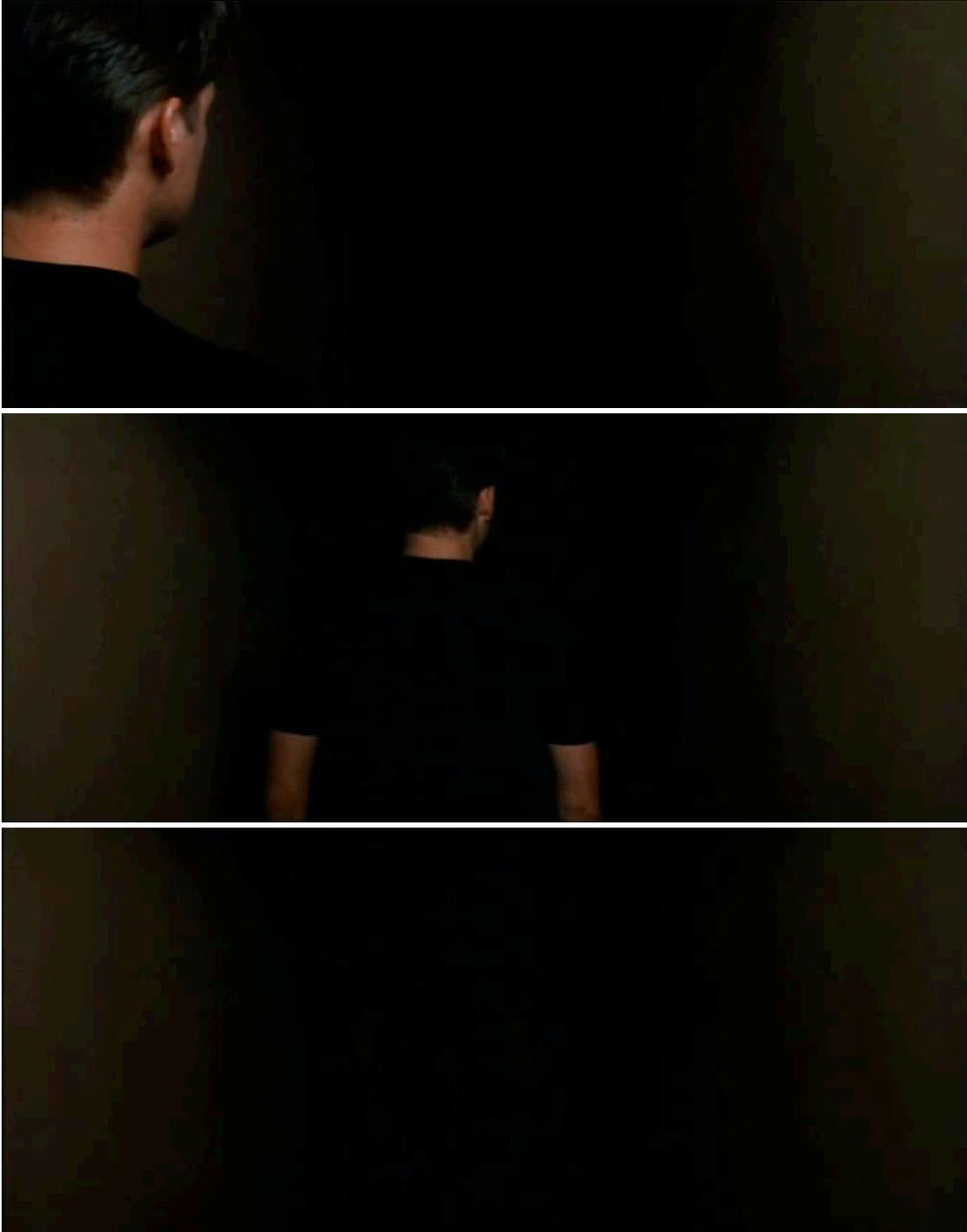
Fred, wie gerufen, tritt vor einen langen, finsternen Gang und läuft in die Dunkelheit (Abb.48), Renée scheint etwas zu hören oder gar zu spüren und ruft fast verzweifelt nach ihm. Erstaunlicherweise folgt sie ihm nicht in diesen dunklen Gang, als hätte sie Angst oder als ahne sie das Unheil. In dieser abstrakten Dunkelheit betrachtet Fred sich im Spiegel. Durch die Dunkelheit des Raumes sieht man nicht den Rahmen und erahnt nur diesen Spiegel. Möglicherweise trifft er auch sich selbst in der Dunkelheit.

Als Fred nun aus eben dieser dunklen Gasse heraustritt, ist seine Mimik verändert: Er scheint zielstrebig, zornig, alles Orientierungslose und Verwirrte darin ist verschwunden. In klaren Bildern zeichnet sich hier Freds Fall zum Bösen: Er entschwindet in der Finsternis, blickt sich ins Angesicht und tritt wieder heraus, sichtlich verändert.

Die Handlung springt direkt zum nächsten Morgen, Fred bekommt das Videoband, das seinen Mord an Renée zeigt, und er scheint nicht nur entsetzt, sondern, ferner noch, er

scheint weniger überrascht zu sein als vielmehr zu erahnen, was passiert ist. Begleitet wird diese Erscheinung von von Lynch oftmals benutzten Blitzen in geschlossenen Räumen, die schon bei Twin Peaks eine finstere Macht markieren.

Abbildung 48: Fred verfällt der Dunkelheit



5.4.10.5. *Fred als Opfer*

Im Mystery Man- Abschnitt wurde schon viel über dessen Rolle in Freds Leben bis zur letztendlichen Vereinigung gesprochen, aber inwieweit gehört Fred nun zu der Kategorie Besessener, inwieweit ist er ein Opfer, so wie es am Anfang dieser Arbeit eingegrenzt wurde?

Die Antwort liegt nicht nur im Kontrollverlust über sein Leben, dies markiert zwar einen Scheiternden, aber kein Opfer.

Aber Fred ist Opfer durch dunkle Mächte, die sich seinem Verständnis und seiner Kontrolle entziehen. Fred als Mörder ist in Darstellung der Filmwelt ein Mensch, der keine Wahl hat, die dunklen Kräfte kommen zu ihm, der Mord geschieht ohne sein vordergründiges Zutun. Hat, in der geschlossenen Filmwelt, gar der Mystery Man und nicht Fred Renée ermordet, so wie er es bei Dick Lawrent getan hat?

Hier bekommt man nicht den Eindruck, dass Fred bezüglich seiner Taten eine Wahl hat. Der Film gibt uns keinen Moment, in dem zu sehen ist, dass Fred sich entscheidet, Renée zu töten, im Gegenteil, der Mord wird ausgespart ebenso wie der mögliche Fund der Leiche. Als Zuschauer stürzt man mit Fred in seinen Alptraum und ist dadurch ebenso ratlos wie er.

Aber Freds Determiniertheit zieht weitere Kreise: Der schon so oft erwähnte Satz „Dick Lawrent is dead.“ / „Dick Lawrent ist tot.“ markiert den Endpunkt von Freds Geschichte, wie er gleichzeitig Freds späteres Schicksal prophezeit.

So bekommt Freds Kontrollverlust eine neue Dimension: Der Mord an Dick Lawrent wird ihm prophezeit und erfüllt sich dementsprechend. Sowie der Mord an Renée von ihm durch Entscheidungen nicht verhindert werden kann, steht der Mord an Dick Lawrent vom ersten Moment an fest.

Das Thema Kontrollverlust zieht sich also durch Freds ganze Geschichte, er wird dadurch zum Opfer durch die ihn fremd bestimmenden Mächte: Fred ist seiner Rolle als Doppelmörder³⁸ vollkommen ausgeliefert.

Auch in LOST HIGHWAY findet sich die dritte Kategorie, der Besessene, in Gestalt des ermüdeten, ausgelieferten, und von dunklen Mächten wie seinem Schicksal determinierten Fred Madison.

38 oder sogar Dreifachmörder, wenn man Andy mitzählt.

5.4.11. Metaanalyse von Fred Madison

Wird Fred analysiert, kommt man zu der bohrendsten Frage von LOST HIGHWAY wohl schwerlich vorbei: Was hat Fred mit Pete zu tun? Ist Fred Pete? Erträumt der Eine den Anderen?

Wie schon vorher erwähnt, wird schwerlich eine Antwort aus einer Analyse resultieren, und den Anspruch der Allgemeingültigkeit ist in einem introvertierten Werk wie LOST HIGHWAY wohl kaum zu halten. Das Ziel kann also nicht sein, herauszustellen, inwieweit oder ob Pete und Fred eine Person sind. Was aber näher die Figur Fred Madison umreißen kann, ist die Analyse der „Beziehung“ zwischen Fred und Pete, also was der eine für den anderen darstellt.

5.4.11.1. Spiegelbilder

Das Doppelgängermotiv findet sich in der klassischen Literatur wieder. „The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde“ von Robert Louis Stevenson behandelt nicht nur ein ähnliches Thema, sondern zieht auch Parallelen in der Beziehung zwischen Fred und Pete: Auch Mr Hyde versteckt sich in Dr Jekyll, um seinen Sünden zu entgehen. Fred mag nicht ein lasterhaftes Monster sein, jedoch ist er auch durch dunkle Gelüste determiniert, und er entgeht auch seiner Exekution durch eine Transformation in jemanden Anderes, und auch hier ist dieser Andere tugendhafter und reiner als sein finsternes Ich.

Das Pete Fred in gewisser Weise spiegelt, zeigt uns LOST HIGHWAY in einer deutlich parallelen Einstellung: Die schon erwähnte Szene, in der Fred in der Dunkelheit vor sein Spiegelbild tritt findet sich auch in Petes dramaturgischem Teil, und Lynch treibt dieses Spiel noch ein gutes Stückchen weiter: Nebeneinandergestellt sind diese sich spiegelnden Einstellungen der beiden Protagonisten, die ihr Spiegelbild betrachten, auch zueinander spiegelverkehrt. Eine dreifache Spiegelung der Bilder (Abb.49).

Man weiß nicht, ob Fred und Pete ein und dieselbe Person sind, aber diese Parallele kommuniziert deutlich die Verwandtschaft der beiden Protagonisten, auch, dass in dieser Szene der Selbsterkenntnis bei beiden eine Wandlung erfolgt, muss vermerkt werden: Fred wird zum Mörder und Petes geschwollene Wunde verschwindet plötzlich, auch scheint er danach geradezu zu erwachen, er zieht mit seinen Freunden um die Häuser, verliert seine bisherige wortkarge und brütende Art und nimmt wieder Kontakt zu seiner Freundin Sheila auf.

Eine weiterer Verbindungspunkt kann gefunden werden, als Pete sich bruchstückhaft an die Nacht der Transformation erinnert, sieht man zwischen den Erinnerungsfetzen Bilder von dem Video, auf dem der Mord zu sehen war, die Kamera fährt über das verzerrte

Bild von Renées abgetrennten Oberkörper. Irgendwo in Petes Erinnerung ist der Mord an Renée begraben. Eine Verwandtschaft beider ist nicht mehr auszuschließen.

Abbildung 49: Dreifache Spiegelung: Zwei gespiegelte Spiegelbilder, zueinander Spiegelverkehrt



5.4.11.2. *Abgrenzungen und Gemeinsamkeiten*

Um dem Spiegelmotiv weiter zu folgen, müssen Eigenschaften gefunden werden, die beide deutlich trennen: Die sexuelle Potenz sticht wohl als erstes heraus, versagt Fred beim Liebesspiel, befriedigt Pete gleich zwei Frauen mehrfach. Alice sagt nach ihrem ersten Akt „Ich will mehr!“, ein deutliches Indiz für Petes Fähigkeiten als Liebhaber. Dann, und das mag erst besonders verwirrend für den Rezipienten wirken, ist Pete weit jünger als Fred³⁹.

³⁹ In seinem Ausweis am Polizeicomputer kann der aufmerksame Beobachter ausmachen, dass Pete erst 19 Jahre alt ist.

Er scheint energetisch und sympathisch zu sein, die düstere, lähmende Depression Freds ist nicht auszumachen.

Was haben die beiden Figuren gemeinsam?

Die Antwort ist schlicht und ergreifend Renée, oder, wie sie im zweiten dramaturgischen Teil heißt, Alice. Um Renée/ Alice dreht sich alles im Leben beider Protagonisten. Sie ist der Grund für Freds Unglück und seine Depression und die Person, die ihn zum Mörder machen wird, in Petes Leben ist sie Objekt der Begierde und auch ein Weg in die Sünde. Pete ist bereit, nicht nur seine Freundin ohne Zögern zu betrügen, er begibt sich auch in höchste Lebensgefahr, und dies ist ihm von Anfang an bewusst. Als sie mit ihm ausgeht, antwortet er nur: „Look, I don't think this is a very good idea“ / „Nun, ich glaube, das ist keine so gute Idee.“

Und sie treibt ihn weiter, er ist bereit, in ein fremdes Haus einzubrechen und den Besitzer niederzuschlagen. Petes Reise in die Dunkelheit, die er auf den Spuren von Alice antritt, findet ihren Gipfel beim versehentlichen Mord an gerade diesem Hausbesitzer Andy.

Die einzige wirkliche Gemeinsamkeit der beiden ist die zutiefst begehrte Frau, die der Mittelpunkt ihres Lebens ist oder wird.

Die Frage, ob Pete und Fred eine Person sind, scheint sich zu lüften: Sie sind es nicht, aber sie haben dieselbe Geschichte. Oder besser: Ein sehr ähnliches Problem.

5.4.11.3. *Freds Einfluss auf Pete*

Aber Freds Einfluss auf Pete reicht weiter als das Stückchen Erinnerung, er befindet sich irgendwo im Inneren von dem jungen Mann und bringt seine Dunkelheit mit. Seine Freundin Sheila sagt nicht nur im Schmerz des Verlustes „You are different.“ / „Du bist anders.“ Der Film gibt keine Antworten auf die Beziehung des Teenagerpaares vor der Transformation, man kann nur mutmaßen, dass sie vielleicht ein glückliches Paar abgaben. Sollte dem so sein, bringt Fred nicht nur seine Dunkelheit mit, sondern auch seine Begierde für Renée, die Pete ins Unglück stürzt. An dieser Stelle kann man sich fragen, ob der Pete, der nicht vorher Fred war, sich so vorbehaltlos in die Gefahr gestürzt hätte.

Die Nacht der Transformation scheint geradezu grauenhaft zu sein, es sind die wohlbekanntesten Blitze zu sehen, man hört Sheila panisch Petes Namen rufen. Auch Petes Eltern schweigen sich über ein grauenhaftes Geheimnis dieser Nacht aus und können sich gar kaum vorstellen, dass Pete die Wahrheit sagt, wenn er behauptet, sich nicht zu erinnern. Petes Vater sagt in ängstlicher Komplizenschaft: „We're not going to say anything.“ / „Wir werden gar nichts sagen.“ Was in der Nacht geschehen ist, bleibt wohl das wohl bestgehütete Geheimnis von LOST HIGHWAY, selbst die sonst in ihren Vermutungen so mutigen Analytiker halten sich vorsichtig zurück.

Man ahnt nur etwas Grauenhaftes, und dies untermauert die Vermutung, dass Fred Einfluss auf Pete hat. Die Eltern sprechen dazu von einem geheimnisvollen Mann, der Pete und Sheila in dieser Nacht begleitet hat. Ich gehe wohl nicht zu weit in meiner

Interpretation, wenn ich behaupte, dass es nahe liegt, dass der Mystery Man selbst dieser Begleiter war.

Weiterhin sieht man weitere Einflussnahmen: Pete bekommt Kopfschmerzen von Freds Free Jazz Stück im Radio. Die Kopfschmerzen erinnern uns an Freds Leiden in der Zelle, und es darf nicht vergessen werden, dass dieses Solo in einem Moment des verzweifelten Jähzorns gespielt wurde. Wenn Fred sich wirklich irgendwo in Pete versteckt, ist es nicht verwunderlich, dass er in ihm reagiert. Diese Kopfschmerzen ereilen Pete noch ein paar Mal im Film, auch seine Anfälle häufen sich.

Die Welt wird unscharf, eine Spinne krabbelt über die Wände, Pete flieht aus dem Haus, dies endet in einem fast verzweifelt gewalttätigen Sublimierungsgeschlechtsakt mit Sheila.

Diese Anfälle, die ihn immer begleiten und etwas mit der Transformation und „der Nacht“ zu tun haben scheinen, haben ihren direkten Ursprung in Alice, und so mag der Gedanke auch nicht fern sein, dass Fred, als Renées verzweifelter Mörder, sich geradezu in Pete aufbäumt.

Der schlimmste Anfall ereilt Pete in Andys Haus, auch dort ist der auslösende Moment mit Alice und Fred zu assoziieren: Nach dem Mord an Andy entdeckt Pete ein Photo von Alice und Renée. In seinem sich langsam manifestierenden Wahn erkennt er ein Stück Wahrheit. Die logische Reaktion wäre natürlich etwas gewesen wie: „Ist das deine Schwester?“ oder einfacher „Die sieht genauso aus wie du.“ In seiner Umnachtung sagt er jedoch: „Are both of them you?“ / „Bist du beide?“ Der Anfall eskaliert, Pete blutet aus der Nase und fällt in einen surrealen, verzerrten Fiebertraum. Wieder findet sich Fred in Pete: Es ist ein Mord geschehen und Alice ist als eine Art Doppelgängerin der Ermordeten ertappt.

Fred hat mit Pete etwas angestellt, ihn besetzt oder ist mit ihm verschmolzen, das zeigt sich einerseits daran, dass in der Nacht der Transformation etwas Grauenhaftes passiert ist, zusätzlich erfährt man dadurch, dass Pete vorher existierte, also dass Fred Pete nicht vollkommen erfunden hat. Andererseits erfährt man aber von Freds Einfluss auf Petes Leben.

Eine Gemeinsamkeit von Freds und Petes Dramen ist die Frau, die in dem einen Leben Renée und in dem anderen Leben Alice ist, die beide in die Sünde sowie in den Untergang zieht. Durch das Spiegelmotiv verbinden sich beide Charaktere, durch das Alter, die Stimmung und auch die sexuelle Potenz trennen sie sich wieder. Die Beziehung zu der Geliebten, die im Leben des Älteren von Misstrauen und Betrug gekennzeichnet ist, ist im Leben des Jüngeren eine wilde Teenagerromanze voller Leidenschaft.

Wenn man nun zum Doppelgängermotiv zurückkehrt, sehen wir ein umgedrehtes, also wieder gespiegeltes Motiv zu Dr Jekyll und Mr Hyde. Hier als ein verdorbener Mr Hyde, der sich in einen tugendhafteren Dr Jekyll verwandelt.

Fred zerstört sich selbst in der Transformation die Verwandlung vollzieht sich nicht sanft, sondern ist voll von Blut, Fleisch und Deformationen. Er flüchtet zu einer Zeit, nachdem sich der alt Gewordene immer sehnen wird: in die Jugend, in eine Zeit, in der das

Leben einfacher war, in der die Partnerin nicht „entronnen ist in die Ehe“ (Seeßlen 2008 : 171), sondern wo diese Beziehung noch voller Leidenschaft und Liebe ist.

Ich möchte ungern die Interpretation weiter treiben, inwieweit dies eine Schizophrenie oder eine Regression oder ein Traum ist, diese Antworten zu finden werden pure, haltlose Behauptungen sein, aber es ist offensichtlich, dass Freds Versteck vor der Exekution ein jüngerer, sorgloseres Leben ist, und dass er in diesem Leben seiner großen Liebe völlig neu begegnen kann. Und erst als dieses Experiment scheitert, als die Beziehung erneut mit Alices Worten: „You´ll never have me.“ / „Du wirst mich niemals kriegen.“ zu zerbrechen scheint, verwandelt sich Fred und kehrt ins ältere Leben zurück, das er aus Petes Leben gemacht hat.

Aber dieses „Eindringen“ von Fred bleibt für Pete nicht ohne Konsequenzen: Er zieht nicht nur Pete in seine beschädigte Beziehung zur verdorbenen Frau, seine Sünde und seine Besessenheit beeinflusst Pete auf mehrere Weisen: In immer wiederkehrenden Anfällen und auch scheinbar im ganzen Verhalten an sich. Seine Eltern und seine Freundin, ohne Frage seine ihm am nächsten stehenden Personen, deuten an oder sprechen direkt aus, dass er ein Anderer geworden ist

Abbildung 50: Die Transformation: Fred zerstört sich, Petes Eltern und Freundin kommen panisch zu ihm gerannt.





5.4.11.4. Der Protagonist als Antagonist

Von diesem Standpunkt aus gesehen, sieht man Fred in einem anderen Licht. Er mag zuerst als Protagonist erscheinen, schon alleine weil er das Zentrum der ersten 45 Minuten des Films ist und auch wenn er als Opfer wahrgenommen wird in seinem Kontrollverlust, aber er ist nicht der Protagonist im eigentlichen Sinne. Er ist derjenige, der in Petes Leben eindringt, es befleckt und verdirbt. Somit wird Fred zum Gegenspieler von Pete, auch wenn sie sich nie begegnen mögen, ist Fred Petes Antagonist.

5.5. Mulholland Drive



Abbildung 51: Casting zum Film im Film: Wiederkehrendes Playbackmotiv in MULHOLLAND DRIVE

5.5.5. *Mulholland Drive Plot*

Altmodische Rock'n'Roll Musik ertönt. Zusammenmontierte Tanzpaare in 50er Jahre Outfits tanzen Swing, unscharf erscheinen eine junge Frau und ein älteres Ehepaar, die möglicherweise den Tanz beobachten. Erst später wird der Zuschauer erfahren, dass er hier einen Jitterbug Contest sieht, bei dem am Ende die junge Hauptdarstellerin des Films gewinnt, die dann auch unter Applaus im hellen Scheinwerferlicht steht.

Es ist schweres Atmen zu hören, die Kamera fährt über eine rote Bettdecke, unter der jemand zu liegen scheint, sie fährt auf den verhüllten Kopf zu, bis das Bild schwarz ist.

In der Dunkelheit taucht das Straßenschild vom Mulholland Drive auf, die Beleuchtung flackert gespenstisch. Eine Limousine fährt langsam über diese Straße.

Eine dunkelhaarige Frau im Abendkleid auf dem Rücksitz beschwert sich, als der Wagen zum Stehen kommt: „Wir halten hier aber nicht.“ Einer der beiden Männer auf dem Fahrersitz zieht eine Waffe mit Schalldämpfer um sie zu erschießen, aber der versuchte Mord scheitert dramatisch.

Eine Gruppe Teenager kommen mit ihren Autos angejagt und prallen auf die stehende Limousine. Als der Rauch sich lichtet, stolpert die dunkelhaarige Frau mit einer Kopfwunde verwirrt aus den Wracks und taumelt hinaus in die Nacht. Von einem betrunkenen Pärchen verängstigt flieht die verletzte Frau in einen Vorgarten und schläft neben einem Busch ein.

Polizei und Feuerwehr kommen am Unfallort an, sie finden einen Perlenohrring am Unfallort und vermuten einen weiteren Unfallteilnehmer. Dieser, die Frau im Abendkleid, sieht eine rothaarige Frau mit einem Taxi verreisen, sie ergreift die Gelegenheit und schlüpft durch die offene Tür. Sie versteckt sich unter einem Tisch und wird von ihrer Kopfverletzung wieder in den Schlaf gezwungen.

Wir springen in ein Winkies Schnellrestaurant. Dort sitzen zwei uns unbekannte Herren, die erst im Abspann als Dan und Herb bezeichnet werden. Dan erzählt von einem Traum, den er über dieses Restaurant hatte. Er träumte von Herb, wie er an der Theke stand, beide hatten fürchterliche Angst. Hinter dem Lokal sitzt ein Mann mit einem schrecklichen Gesicht, das so fürchterlich ist, dass Dan hofft, dieses Gesicht niemals außerhalb des Traumes zu sehen. Nun will er wissen ob dieser Mann, der nach seinen Aussagen die Ursache für alles ist, wirklich da ist. Beide entschließen sich, nachzusehen und schon erfüllt sich ein Stück des prophetischen Traums, Herb will bezahlen und läuft damit genau auf den Punkt, an dem Dan ihn im Traum sah. Sie schauen nach und plötzlich kommt diese Gestalt, ein verschmutzter Penner mit einem verdrehten Raubvogelgesicht um die Ecke. Herb nimmt die Gestalt nicht wahr, doch Dan greift sich ans Herz und bricht zusammen.

In einem Raum hinter einer Glasscheibe sitzt ein kleinwüchsiger Mann, der später als Mr Roque bezeichnet wird. Er startet eine Telefonkette, mehrere Verschwörer tauschen Codeworte aus bis ein einzelnes Telefon unbeantwortet bleibt.

Es folgt die Ankunft der jungen Frau Betty in Los Angeles. Von einem Seniorenehepaar begleitet, die sie auf ihrer Reise kennengelernt hat. Der aufmerksame Zuschauer erkennt in dem Dreiergespann die Frau mit den Senioren vom Anfang.

Betty kommt indessen in ihrem Apartment an, dass ihre Tante Ruth ihr für die Dauer ihres Aufenthalts in Kanada zur Verfügung gestellt hat. Sie lernt die freundliche Haushälterin Ruth kennen, die diese Anlage betreibt.

Betty besichtigt voller Freude ihr neues Heim, ohne zu wissen, dass die verletzte Frau im Abendkleid genau hier Zuflucht gefunden hat. Betty ertappt die Verletzte unter der Dusche, erst im Gespräch wird der Dunkelhaarigen gewahr, dass sie sich nicht mehr an ihren Namen erinnert.

Von einem Plakat an der Wand inspiriert nennt sie sich Rita. Betty und sie kommen ins Gespräch, die junge, naive Betty erzählt von ihren Träumen, eine Schauspielerin zu werden. Rita muss sich, immer noch geschwächt, wieder schlafen legen.

Die Handlung springt zu einem anderen Ort, der junge, exzentrische Regisseur Adam Keshner, der seinen nächsten Film vorbereitet, wird zu einem Treffen mit den Castellagnibrüdern gebeten. Die beiden schweigsamen Gangster setzen sich an den Tisch, der Ältere bestellt einen Espresso. Das Gespräch eskaliert schnell: Die Gangster verlangen die Besetzung der Hauptrolle mit einer Darstellerin namens Camilla Rhodes, die sie einfach auf einem Foto herüberreichen.

Keshner kann sich beschweren wie er will, von den Gangstern kommt mehrfach nur ein stoisches „Die ist die Richtige.“ Der Espresso kommt an, der Mafioso spuckt ihn auf eine

Serviette, unzufrieden mit der Qualität dieses Kaffees, der nach Aussage der Produzenten als einer der Besten der Welt gilt. Endgültige Eskalation, Keshar ereifert sich und wird gefeuert. Er revanchiert sich, indem er mit seinem Golfschläger, den er ständig mit sich herumträgt, den Wagen der Gangster demoliert und flieht.

Der Produzent geht in die unteren Etagen und trifft dort den schon bekannten Zwerg im Glasraum, der wortkarg zu verstehen gibt, dass der Film abgebrochen werden soll. Wieder ein Sprung zu einem unbekanntem Ort, zwei Männer lachen über die Geschichte eines Autounfalls. Ob der Unfall von Rita besprochen wird, ist zwar wahrscheinlich, bleibt aber im Dunkeln. Beide Männer, wahrscheinlich Kleinkriminelle, reden über dies und jenes, einer der beiden interessiert sich für ein schwarzes Buch, das nach Aussagen des anderen „die Geschichte der Welt in Telefonnummern“ darstellt. Ersterer erschießt plötzlich den Besitzer des Buches und nimmt es an sich. Was nun folgt, könnte auch direkt aus einem Tarantinofilm entsprungen sein: Der glücklose Mörder versucht seine Spuren zu verwischen und produziert nur weitere Zeugen, die er wiederrum umbringen muss. Erst als alles endgültig außer Kontrolle geraten ist, flieht er über die Feuerleiter.

Zurück bei der ewig glücklichen und optimistischen Betty, die mit ihrer Tante Ruth telefoniert. Rita wird ertappt, Ruth kennt natürlich keine Rita. Als Betty sie konfrontiert, erzählt diese von ihrer Amnesie.

Betty ist von dem Rätsel sofort begeistert und will ihr helfen, die ersten Hinweise finden sich in der Tasche der Hilfesuchenden. Es finden sich etliche Bündel Geld, sowie ein blauer Kunststoffschlüssel.

Der glücklose Kleinkriminelle sucht indes eine brünette und ramponierte Frau, wahrscheinlich die verletzte Rita und befragt dazu eine Hure auf der Strasse.

Betty und Rita sind inzwischen auf der Spur des Rätsels. „Es wird genauso wie im Film, wir tun so als wären wir jemand anderes.“ Fügt die begeisterte Betty hinzu. Weiter verfolgt die Handlung den Regisseur Adam Keshar, der trotzig nach Hause fährt, doch seine Unglückssträhne findet kein Ende: Er ertappt seine Freundin mit einem nervig-verständigen Poolreiniger im Bett. Unter ihren Vorwürfen, packt er ihren Schmuck und taucht ihn in rosa Farbe, wird daraufhin mit blutiger Nase aus seinem eigenen Haus geworfen und stolpert von dannen.

Bettys und Ritas unschuldige Detektivgeschichte geht weiter. Von dem Namensschild einer Bedienung im schon bekannten Winkies Restaurant inspiriert, erinnert sie sich an einen Namen: Diane Selwyn.

Ein erschreckend großer Mafiaschläger sucht derweil nach Adam Keshar und verprügelt dabei seine untreue Freundin, wie auch den Poolreiniger. Keshar selbst hat sich in einem Motel versteckt, er erfährt von dem Besitzer, dass zwei Unbekannte ihm ausrichten lassen, er hätte kein Geld mehr. Keshars Leben zerbricht vollständig. Seine Assistentin bestätigt die Geschichte, er ist pleite. Sie sagt aber, er müsste sich mit einem Mann treffen, den man den Cowboy nennt.

Rita und Betty haben Diane Selwyn gefunden und haben ein gruseliges Treffen mit einer debilen alten Frau, die ständig sagt, dass jemand „in Schwierigkeiten“ steckt.

Kesher erreicht die Ranch des Cowboys, der dem angegriffenen Regisseur einen Ausweg bietet: Er soll ein Vorsprechen veranstalten und sich für die von den Mafiosi vorgeschlagenen Hauptdarstellern entscheiden. Der rätselhafte Mann fügt hinzu, dass er noch ein Mal gesehen wird, wenn es richtig läuft und zwei Mal wenn es falsch läuft.

Rita und Betty proben inzwischen für ein Vorsprechen. Sie verabreden sich zu einem Treffen danach, um Selwyn zu besuchen.

Beim Vorsprechen bricht Betty aus sich heraus und spielt mit ihrem Partner, einem alten, unangenehmen Schürzenjäger, die Soap Opera-Szene, die sie vorher mit Rita traditionell einstudiert hat, plötzlich hauchend und erotisch aufgeladen. Der alt gewordene Produzent des Filmes jubelt ob seiner Entdeckung, nachdem sie die Tür verlassen hat, doch dessen Exfrau, eine bekannte Castingagentin, macht Betty den Film direkt madig. Ihre Motivation wird klar, sie und ihre Assistentin schnappen Betty vor der Nase der Produzenten weg, um sie bei einem anderen Film vorzustellen: Adam Keshers Film, dessen Vorsprechen schon im vollen Gange ist.

Dieser muss einer alten Freundin, die vielleicht einer seiner angekündigten Topschauspielerinnen ist, versichern, dass er sie bald anruft, obwohl er weiß, dass er ihr die Rolle nicht geben kann.

Betty und Adams Augen treffen sich, als sie das Studio betritt, für ihn scheint sie die Richtige für die Rolle zu sein. Der Zuschauer sieht gleich darauf den atemberaubenden Auftritt einer Blondine, die er im ersten Moment für Betty halten könnte. Jedoch sehen wir Camilla Rhodes, die Betty erstaunlich ähnlich ist.

Diese bekommt einen plötzlichen Anfall von Angst, teils weil sie sich an ihre Verabredung mit Rita erinnert, teils aus Gründen, die man nicht erfährt. Sie flieht vom Set.

Betty und Rita fahren zu Dianas Bungalow und treffen dort eine Nachbarin, die sie begleiten will, sie will sich noch einige Sachen abholen. Die unfreundliche, genervte Frau wird jedoch von einem Anruf abgelenkt, sodass beide unbeobachtet in das Haus eindringen können. Die Frauen sind geschockt: Auf dem Bett im Bungalow liegt eine verwesende Leiche.

Sie fliehen nach Hause, Rita vermutet ein Verbrechen und will sich die Haare abschneiden, Betty gibt ihr dafür eine blonde Perücke. Die Frauen kommen sich näher und schlafen miteinander, treibende Kraft ist die fordernde Betty.

Rita spricht im Schlaf spanisch, wiederholt immer wieder den Satz „No hay banda“⁴⁰. Sie will raus, die Frauen nehmen ein Taxi, das sie zum Club Silencio bringt.

Das spärlich besuchte Theater zeigt ein dem Namen treues Programm: Ein Conferencier versichert dem Publikum immer und immer wieder, dass es nur eine Bandaufnahme hört, er bricht die Illusion dieses laufenden Bandes mehrfach.

Betty beginnt zu zucken und zu zittern, wie von einem Anfall. Eine Sängerin tritt auf und singt eine spanische Unplugged-Version von Roy Orbisons Song „Crying“. Betty und

Rita stehen die Tränen in den Augen, in Bettys Tasche findet sich ein blauer Kunststoffwürfel.

Die Illusion wird wieder gebrochen, die Sängerin lässt sich fallen, der Song läuft vom Band weiter. Die Frauen kehren zurück in die Wohnung, den blauen Würfel in der Hand. Betty ist plötzlich verschwunden, Rita öffnet mit ihrem Schlüssel den blauen Würfel, die Kamera fährt in die Öffnung.

Der Würfel fällt auf den Boden, Rita ist ebenso verschwunden, Ruth kehrt nach Hause zurück.

Der Cowboy taucht in Dianas Zimmer auf, die Leiche ist plötzlich wieder lebendig. „Hey meine Hübsche. Wird Zeit aufzuwachen.“, sagt er. Diane wird wieder zur Leiche.

Der nächste Morgen. Diane, die optisch Betty bis aufs letzte Haar gleicht, wacht in der Position, in der sie gestorben ist, wieder auf dem Bett auf, geweckt vom fordernden Klopfen der schon bekannten Nachbarin.

Sie kommt in die Wohnung und holt ihre Sachen, blafft dabei immer wieder die schwache und ausgemergelte Diane, die sich vor Depression kaum auf den Beinen halten kann, an. Verfolgt man nun die Gegenstände in der Wohnung, lässt sich nun jede Szene zeitlich zuordnen.

Diane halluziniert für einen Moment Rita, die sie Camilla nennt. Nachdem das Nervenbündel Diane sich einen Kaffee gemacht hat, erinnert sie sich an die Trennung. Camilla und sie liegen oben ohne auf einer Couch, von der Trennung schwer getroffen greift Diane an Camillas Vagina und will sie befriedigen, doch Camilla lehnt ab. Die Liebe ist vorbei. „Es ist wegen ihm, nicht?“

Der Nebenbuhler zeigt sich in der nächsten Szene: Es ist der Regisseur Adam Keshner. Dianas Leben ist Bettys ähnlich, aber alle Umstände sind anders: Sie ist wieder auf dem Set von Keshners 50er-Jahre-Film, die Hauptrolle ist Camilla, Diane ist eine Nebenrolle. Als Vorwand einer Probe lässt Keshner das Atelier räumen, um mit Camilla im Kulissenauto allein zu sein. Doch Camilla lässt alle Hilflosigkeit und Liebenswürdigkeit der Rita der ersten Hälfte des Films vermissen. Sadistisch verlangt sie, dass Diane im Atelier bleibt, damit sie zusehen muss, wie die beiden sich beim erlöschenden Licht aufeinander stürzen.

Es folgt ein Streit des Expaars, unter Tränen wirft Diane Camilla aus der Wohnung. Danach ein Sprung zurück in die Gegenwart, in der weinend die zerstörte Diane verzweifelt masturbiert.

Ein weiterer Sprung in die Vergangenheit, Diane nimmt im Abendkleid das Telefon ab, das am Ende der Telefonkette der Verschwörung unbeantwortet geschellt hat. „Der Wagen wartet.“ sagt Camilla am anderen Ende der Leitung.

Die Anfangsszene wiederholt sich, die schwarze Limousine fährt über den Mulholland Drive und kommt zum Stehen. Doch diesmal zieht der Fahrer keine Waffe und richtet sie auf Diane auf dem Rücksitz, sondern Camilla erscheint. Hand in Hand führt sie Diane zu einer Abkürzung, die Verlassene fasst Hoffnung.

Die wird sich aber nicht bestätigen, Diane erwartet eine endgültige Erniedrigung. Das ehemalige Paar erreicht Adam Keshers Villa, in der der Regisseur eine Party schmeißt. Coco taucht auf, die schrullige Vermieterin stellt sich als Keshers Mutter vor.

Diane erzählt ihre Lebensgeschichte, und obwohl sie sich ähnlich anhört wie Bettys, sind beide Geschichten doch anders, als sich der Zuschauer erinnern kann. Beide kommen aus derselben Stadt, doch die Tante ist nicht verweist, sondern gestorben und hat Geld vererbt. Diane erzählt von einem Jitterbug-Contest, den sie gewonnen hat, daher ihr Wunsch, Schauspielerin zu werden. Bob Rucker war Regisseur der Sylvia North Story, in Bettys Welt war dies der Name von Keshers Film. Und Rucker war in Dianes Leben nicht beeindruckt von ihren Leistungen, Camilla bekam die Hauptrolle. Diane bekam einige Rollen durch Camillas Hilfe, doch als Schauspielerin ist sie wohl gescheitert. Auch Keshers Geschichte klingt anders, in seiner Version scheint er geradezu glücklich über die Trennung zu sein. Neben ihm küsst Camilla die nächste Blondine: Carmela Rhodes. Dann wird Camillas Motivation klar, wieso sie Diane zur Party einlud. Keshers kündigt Camillas und seine Hochzeit an. Diane sollte wohl, ähnlich wie in der Szene am Set, gedemütigt werden.

Ein Zeitsprung innerhalb der Rückblende. Diane heuert in Winkies Restaurant, hinter dem Dan gestorben ist und die Kellnerin Diane plötzlich Betty heißt, einen Killer an, um Camilla ermorden zu lassen. Ein blauer Schlüssel, diesmal nicht aus Kunststoff, ist das Signal, dass der Job erledigt wurde. Geld wandert über den Tisch, vielleicht sogar die Bündel, die in Ritas Tasche am Anfang des Filmes gefunden werden. Der einzige Zeuge dieser Übergabe ist Dan, der Diane von der Theke aus anstarrt.

Hinter dem Lokal sitzt der schreckliche Penner, steckt den blauen Würfel in eine Plastiktüte und lässt ihn fallen. Aus diesem Würfel kommt das Rentnerehepaar vom Anfang, winzig klein, böse und lachend herausgelaufen.

Rückkehr in die Gegenwart. Die zerstörte Diane findet den blauen Schlüssel. Blitze in der Wohnung, andauerndes Türklopfen. Das kleine Rentnerehepaar kommt durch den Türspalt und ist plötzlich in Originalgröße. Wahnsinnig schreiend flieht Diane vor dem böse lachenden Ehepaar, jetzt in Originalgröße, zieht aus ihrer Schublade eine Waffe und schießt sich in den Kopf. Ihre Leiche bleibt in der schon bekannten Position auf dem Bett liegen.

Traurige Musik wird von Bildern von dem glücklichen Paar Diane und Rita vor Los Angeles begleitet. Im leeren Club Silencio sitzt eine blauhaarige Frau in ihrer Loge und flüstert gerade dieses Wort: „Silencio.“

5.5.6. Die Märchengestalt bei MULHOLLAND DRIVE: Der Penner



Abbildung 52: Der Penner

Man kann schon Versatzstücke des ursprünglichen Fernsehpiлотen erahnen, wenn MULHOLLAND DRIVE einen Abstecher über Dan und Herb nimmt, die sich nach der Exposition im Winkie's Schnellrestaurant unterhalten.

Ihnen ist kein eigener Handlungsstrang gegönnt und doch berühren sie eine Figur, die einen wichtigen, zentralen Punkt in MULHOLLAND DRIVE einnehmen wird: Der Penner hinter dem Restaurant.

5.5.6.1. Die zwei Auftritte des Penners

Die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren wird nicht näher geklärt, auch dass sie sich siezen könnte man der Synchronisation ankreiden. So bleiben sie pure Träger des Ereignisses.

Als Dan sich eröffnet, gibt es nur eine Andeutung ihrer Beziehung, Herb antwortet „Oh, boy!“ / „Oh, man!“, dies mag nicht die erste Situation dieser Art sein. Man kann nur ahnen, dass er Herb gegenüber in der Vergangenheit andere Dinge eröffnet hat, vielleicht ähnliche Träume, vielleicht Ahnungen oder Visionen.

„Few can see it⁴¹...“ ...“, sagt der einarmige Gerard in TWIN PEAKS. „... the gifted and the damned.“ / „Wenige können es sehen... die Begabten und die Verfluchten.“⁴² In Lynchs Universen zeigt sich das abstrakte Böse gerade diesen beiden Gruppen von Personen, so ist Dan eine Figur ganz in Tradition von Dale Cooper, ein Hellsichtiger, ein Begabter, dessen Wahrnehmung sensibel genug ist, die übernatürlichen, außerweltlichen Kräfte zu erkennen. Er erzählt seinem Freund von zwei identischen Träumen, die er hatte, über gerade diesen Mann „mit dem schrecklichen Gesicht“ hinter dem Restaurant.

Die Erzählung weist direkt auf die Gestalt hinter der Gasse als zentrales Motiv, als Schlüssel zur Geschichte. Es braucht nur eine kurze Zeit, bis Dans erste Prophezeiung sich erfüllt, Herb ist sorglos, als er seine Rechnung bezahlt hat, auf genau den Punkt gegangen ist, wo er nach Dans Angaben im Traum stand.

Für Dan sind diese Träume von zentraler Bedeutung, er zeigt Anzeichen von schrecklicher Angst, sein ständiges Lächeln bei der Erzählung ist eingefroren und eher ein Ausdruck von Fassungslosigkeit, er hält seine Tränen zurück, er rührt sein Essen nicht an und wenn er Herb hinter die Gassen führt, ist er von Schweiß durchnässt.

„I hope I don't see this face ever outside a dream.“ / „Ich hoffe, dass ich dieses Gesicht nie außerhalb eines Traumes sehe.“, sagt er zu Herb, doch dieses Schicksal ist ihm beschieden. Wieder Erwartet tritt diese Gestalt aus der Gasse und Dan erschrickt buchstäblich zu Tode, er zuckt, greift an sein Herz und bricht zusammen. Herb kümmert sich nur um seinen Freund, er scheint die Bestie nicht gesehen zu haben, die gleich darauf wieder zurückgeht, wo sie herkam. Der Verdacht, in Dan einen Hellsichtigen gesehen zu haben, bestätigt sich. Der Film lässt uns nun eine ganze Zeit mit diesen Ereignissen und unserem Wissen über die Wichtigkeit dieser Figur alleine.

Erst kurz vor dem Ende sieht der Zuschauer die Gasse wieder. Beschieden in pulsierendem, rotem Licht, das von einer Neonreklame stammen könnte, sitzt das Biest in einem Durcheinander von Dreck und Unrat, so wie man es von der Figur von Pennern in Filmen gewohnt ist, hinter ihm brennt ein Feuer, und inspiziert den blauen Kubus (Abb.52), den Rita schon nah am Anfang in ihrer Tasche fand und mit dessen Öffnen die Realität sich vollkommen änderte.

Er lässt diesen Würfel in einer Papiertüte verschwinden und lässt sie fallen. Gleich darauf läuft eine miniaturisierte Version des Rentnerhepaares aus der Tüte, das letztendlich Diane dazu veranlassen wird, sich in den Kopf zu schießen.

Der Penner bleibt eine rätselhafte Gestalt, die an den Mann auf den Planeten erinnert, er hat im Film nur zwei kurze Auftritte, trotzdem erfährt der Zuschauer aus erster Hand, nämlich vom Film, dass diese Figur ein zentrales Element der Filmhandlung stellt.

Als zentrales Element sieht man ihn auch in seiner Unveränderbarkeit: Jede Person in MULHOLLAND DRIVE verändert ihr Leben nach dem die eine Realität oder Traum beendet ist und die Neue beginnt. Der Penner erscheint nicht im anderen Kontext oder in anderen

41 Gemeint ist das Gesicht von BOB

42 Wieder in TWIN PEAKS Folge 16, Arbitrary Law/ Selbstjustiz

Umständen, wie es die anderen tun, unverändert wartet er geduldig in seiner Gasse auf das Ende des Films.

5.5.6.2. Entstellungen und Verfremdungen

Lynch lässt sich von seinen bekannten Verfremdungen nicht abbringen. Unsere bisherigen Verfremdungen, die Geschwüre und Pocken auf den Mann von dem Planeten, der Kleinwuchs des „Mannes vom anderen Ort“, die Theaterschminke vom Mystery Man waren eher bizarre Eigenheiten, doch diesmal zeigt Lynch etwas wirklich Monströses: Ein Gesicht so schrecklich, dass es tötet. Zwischen dem Ruß und Dreck im Gesicht findet sich eine weitere Eigenheit: Anstelle einer Nase entdecken man ein unerkennbares Etwas, ein spitzes Gebilde, das auch ein Schnabel sein könnte.

Doch die Gestalt spielt weiter mit Versatzstücken, die man mit Obdachlosen assoziiert: Die Kleidung in Lumpen, das Gesicht verdreckt, das Heim aus Müll und sogar mit einem ordinären Einkaufswagen bestückt, in dem die Habe des Penner gesammelt ist, das Feuer auf offener Straße, die Papiertüte, in der der blaue Schicksalswürfel verschwindet, könnte auch eine Alkoholflasche verdecken.

Durch seine Existenz als Penner ist er nicht nur ein Gegenentwurf zur Glitzerwelt Hollywoods, er ist auch ein Archetypus des Monsters, das abseits von der Gesellschaft als solcher ein Schattendasein fristet. Das Phantom der Oper kommt uns in den Sinn oder der Glöckner von Notre Dame. Im 20. Jahrhundert sind es jedoch keine Katakomben oder die weit verzweigten Korridore einer Kirche, sondern die Gasse hinter einem Schnellrestaurant. Schaut man sich den Abspann an, stößt man auf eine weitere Entdeckung. Neben der Bezeichnung „Bum“ findet sich der Name „Bonnie Aarons“, ein Blick auf eine Filmdatenbank wie imdb bestätigt es, unser Penner ist eine Frau.

Mit der Hakennase kommen weitere Assoziationen an Hexen, unser sphärisches Wesen, das die Veränderungen der Realitäten unbeschadet übersteht und weit ab von der Gesellschaft die Fäden zieht ist eine Märchengestalt.

Abbildung 53: Das tödliche Gesicht: Ein postmodernes Hexenbild



5.5.6.3. Metaanalyse des Penners

In der Glitzerwelt von MULHOLLAND DRIVE, in der optimistische Träume an der Bildermaschine Hollywood zerbrechen, in der es „...auch um die Macht der alten Männer über die jungen Frauen, die Korruption, die Verschwörung“ (Seeßlen 2003: 215) geht, und um den Schein von Glanz und Glimmer, fällt es vergleichsweise schwer, dieser zerfetzten und monströsen Gestalt einen Platz zuzuweisen.

Sie begegnet weder Betty oder Rita, noch ihren Alter Egos Diane und Camilla, selbst die schier unüberschaubare Verschwörung, die bei Mr Roque, der auch ein Cameo Auftritt des Mannes vom anderen Ort sein könnte, und bei Diane endet, telefoniert an der monströsen Gestalt vorbei.

5.5.6.4. Das Echo der Sünde

Zuerst findet sich kein Bezug, keine Verbindung zu der Geschichte über Intrigen, Liebe und Träume, aber es gibt sie, und sie wird gewahrt durch den Satz des unglücklich begabten Dan: „He´.“

Dianes Mordauftrag hat nur einen Zeugen, nämlich Dan, der die Geldübergabe beobachtet, und dieser Auftrag hat seinen Beginn in gerade diesem Winkies Restaurant, hinter dem sich der Penner versteckt. Durch den Mordauftrag kommt die Sünde in die Geschichte MULHOLLAND DRIVE, hier geht es nicht mehr um so pur menschliche Dinge wie Eifersucht oder Verrat, nicht mehr um Produzenten, die dem Regisseur die Entscheidung rauben, sondern um ein wahres Verbrechen, das die Anwesenheit des Bösen rechtfertigt. Die Protagonistin scheitert, wie zuvor Fred in LOST HIGHWAY und Leeland Palmer in TWIN PEAKS, an der Liebe und entscheidet sich für Mord. Der sich steigernde Hass über diese Enttäuschung gipfelt im Verlust der Unschuld der Geschichte, und dies lässt, wie gewohnt bei Lynch als Autor der „magischen Autobiographie“, die Welt zerbrechen.

Es wurde herausgestellt, dass es sich beim hexenhaften Ungetüm in den Gassen um eine Frau handelt, die Verwandtschaft mit Diane wird gezogen.

Die „magische Autobiographie“ kennt kein großes Ganzes, in der ein Mord zu vernachlässigen wäre ob der Zahl der Menschen, sie ist privat und egozentrisch, dieser Mordauftrag kann also nur Spuren hinterlassen, die für die ganze filmische Welt schwere Konsequenzen hat

So könnte die Anwesenheit des Bösen eine Art Echo sein, das Dianes Böses hinterlassen hat, dass nur der sensible Dan sehen kann. Der Tod des Begabten stellt dadurch eine andere Frage: Wird Dan, als Zeuge der Geldübergabe und auch als derjenige, der dieses Echo sehen kann, von den bösen Kräften als einziger Zeuge beseitigt?

Das Böse, das Diane angelockt oder hinterlassen hat, ist weiterhin die treibende Kraft. Es entlarvt die Lüge, es ist immer noch anwesend in Dianas Traumwelt, in der alles besser zu sein scheint und erinnert an die schreckliche Tat, die begangen wurde.

5.5.6.5. Die bessere Welt wird gestohlen

Der Verlust der Unschuld, der Moment, in der das Opfer Diane zur Täterin wird, bleibt durch dne Penner Thema. Die bessere Welt, oder der bessere Traum kann eine verlorene Liebe ungeschehen machen, er kann allen Schuldigen mit gleicher Münze die Demütigungen heimzahlen, die man erlitten hat, er kann aber nicht vergessen, dass etwas Schreckliches getan wurde. Der Schatten dieser Tat bleibt auch in der alternativen Realität. Vor den abstrakten Bösen, einmal beschworen, lässt Lynch seine Protagonistin nicht entfliehen. Auf den blauen Schicksalswürfel wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, dies bleibt Dianas Part vorbehalten, aber lassen sie mich vorweg behaupten, dass er die bessere Welt enthält, Bettys Welt voller Optimismus und Liebe. Er steckt ihn in eine Tüte und lässt sie fallen, er nimmt diese Welt quasi weg und versteckt sie (Abb.54). Von diesen zwei Welten, die eine der Himmel für die Protagonistin und die Hölle ihrer Peiniger, die andere genau umgekehrt, ist die Bessere entrissen und verschwunden.

Der Penner lässt den Traum einer besseren Welt für die irrende Sünderin endgültig außer Reichweite verschwinden. Durch ihre Tat ist eine Erlösung unmöglich geworden.

Abbildung 54: Die bessere Welt wird achtlos in einer Papiertüte davon geworfen



5.5.7. *Das Fehlen des Entfesselten in MULHOLLAND DRIVE*

Beobachtet man die Entwicklung von Lynchs Filmen, entdeckt man, von seinen Abstechern ins kommerzielle Kino mit DUNE und ELEPHANT MAN und der späteren Film mit dem bezeichnenden Titel THE STRAIGHT STORY abgesehen, ⁴³die Entwicklung seiner surrealen Filmwelten, man könnte sagen, die Evolution von Lynchwood.

Seeßlen vermerkte schon über MULHOLLAND DRIVE: „Nach innen, immer nach innen und weiter nach innen, geht der Weg.“ (Seeßlen 2003: 207) Die Universen von Lynch werden immer zerbrochener, immer traumähnlicher, immer introvertierter. Das zur Disposition stellen der eigenen Mittel, den narrativen Film als solches zu hinterfragen und als solchen zu ertappen, das Spiel mit der Sehgewohnheit und das Aufrütteln des Publikums mit Absurditäten ist vorbei.

Die Welten von Lynch sind nicht mehr absurd und artifiziell, sie sind eine Introspektive des eigenen Ichs, die „magische Autobiographie“ erreicht ihren Endpunkt: Sie will nicht mehr darstellen, sie richtet sich nach innen und lädt jeden ein, der mitkommen möchte.

MULHOLLAND DRIVE zeigt tiefe, verletzte Teile der magischen Autobiographie. Der Traum wird nicht mehr auf der Kinoleinwand vorgeführt, er wird erlebt.

In diesem sensiblen Bereich haben kafkaeske Verfremdungen nichts mehr zu suchen, hier geht es um „echte Menschen mit echten Gefühlen, auch wenn sie nur geträumt sind.“ (Seeßlen 2003: 214).

Der Entfesselte existiert noch als augenzwinkerndes Zitat, eine Art entfernte Erinnerung an frühere Werke, wie dem Mafiosi, der einen Wutanfall über die Qualität eines Espressos bekommt, der als „einer der Besten der Welt“ bekannt ist (Abb.55).

Der Mittler zwischen dem echten, korrumpierten Mensch und dem alptraumhaft abstrakten Bösen, kann nicht mehr glaubhaft vorgeführt werden. Er wird in einem sensiblen Kosmos, der nicht mehr den Zuschauern absurden Schrecken zeigen will, um sie aufzurütteln, zwecklos, im surrealen Film, der nicht als postmodernes „cinema of attractions“⁴⁴ fungiert, gibt es nur noch den Mensch im Zentrum, dem man folgen kann wenn man will, und die zermürbenden Kräfte des Bösen, die ihn bedrohen.

Der Entfesselte hat ausgespielt.

43

wo er sein Können als geradliniger Filmmacher, der er wohl nie sein wird, wieder unter Beweis stellt.

44

oder eher „cinema of abstractions“

Abbildung 55: Augenzwinkerndes Zitat des Entfesselten: Der Mafiagangster ist mit einem „der besten Espresso der Welt“ nicht zufrieden



5.5.8. *Die Besessene in MULHOLLAND DRIVE: Diane*



Abbildung 56: Diane

Diane tritt erst in der zweiten dramaturgischen Hälfte des Films auf, die sich über die letzte halbe Stunde erstreckt und trotzdem ist sie für die Vorkommnisse verantwortlich.

5.5.8.1. *Bettys dunkle Spiegelung*

Diane sieht genauso aus, wie die Protagonistin Betty, nur ihre Welt ist weit finsterer und hoffnungsloser (Abb.57). Ist Betty eine Frau, aufgeladen von Hoffnung und Zukunft, in deren Leben noch alles möglich ist, befindet sich Diane in einer Sackgasse, aus der es kein Entkommen gibt. Sie ist erfolglos als Schauspielerin, ihre Liebe zu dem Star Carmela ist einseitig und unglücklich, sie ist einsam und vom Trennungsschmerz zerbrochen. Die einzige Person, die der Zuschauer neben Carmela wahrnimmt, ist ihre Nachbarin, die ihr nur Feindseligkeit und Verachtung entgegenbringt. Dabei scheint dies auch hier als Freundschaft begonnen zu haben: In Dianas Wohnung finden sich zahlreiche Gegenstände von ihr, die ausgeliehen oder vergessen wurden, und die von der Nachbarin fordernd zurückgeholt werden, bevor sie wahrscheinlich endgültig den Kontakt abbricht.

MULHOLLAND DRIVE verlässt in Dianas Erzählung den geradlinigen Erzählfluss und wird zu einer Geschichte aus Rückblicken, dies wird dem Zuschauer über gerade diese Gegenstände erzählt. Carmelas Trennung spielt in der Vergangenheit, der Aschenbecher der Nachbarin steht noch auf dem Tisch. Auch die Party und der Mordauftrag spielt in der

Vergangenheit: Der Schlüssel, das Zeichen des Killers, dass der Job erledigt wurde, findet sich auf dem Tisch.

So bleiben nur kurze Sequenzen in der Gegenwart, Diane, die ausgemergelt und deprimiert durch ihren Bungalow streift und verzweifelt unter Tränen masturbiert. Dianes Schmerz über den Liebesverlust wird zu einem Hass auf ihr Geschlecht: Ihre Masturbation ist eine Bestrafung, sie traktiert ihre Vagina mit Schlägen.

Dianes Erinnerungen sind Erniedrigungen ihrer einstigen Liebe: Carmela, die nicht mehr die hilflose Rita, sondern eine sadistische Schlange ist, lädt sie zu einer Party ein um Dianes Hoffnungen zu schüren, nur um gerade diese wieder zu zerstören durch die Ankündigung ihrer Heirat.

Aus Rache, oder auch vielleicht um sich zu befreien, heuert Diane einen Killer an, um ihre verlorene Freundin zu töten und zerstört damit die Welt. Während Betty ihre optimistischen Abenteuer erlebt, „schläft“ Diane als verwesende Leiche in ihrem Bett, die sie in letztendlicher Konsequenz werden wird.

Aber nicht nur der Liebesschmerz zerstört Diane, MULHOLLAND DRIVE hat Mitleid mit der elenden Diane, sie ist kein Bösewicht, sie ist zutiefst verzweifelt.

Nachdem die Zusammenhänge sich geklärt haben, wird dem Zuschauer gewahr, was die irrende Diane in ihrem isolierten Bunker so quält: Sie wartet auf den Mord, den sie jetzt nicht mehr verhindern kann, das Finden des Schlüssels mag ihr die Endgültigkeit der Situation bewusst machen.

Es sind wohl die Schuldgefühle, die sie zerfressen, und nicht nur die verlorene Liebe, so sehr, dass sie beginnt Carmela zu halluzinieren. Dies treibt sie dann endgültig in den Wahn, an dessen Höhepunkt der Selbstmord steht.

Diane ist gescheitert an allem was ihr wichtig ist: An ihrer Liebe und an ihrem Beruf, allgemeiner ausgedrückt am Leben. Ihre Bosheit, auch wenn diese den Penner beschwört, ist eine Tat aus einer nachvollziehbaren Verzweiflung, der Film in Handlung und Kameraführung mag Mitleid mit Diane haben, die Filmwelt allerdings hat es nicht.

Abbildung 57: Idealisiertes Traumbild und bittere Realität: Betty und Diane



5.5.9. *Metaanalyse von Diane*

MULHOLLAND DRIVE bedient sich ganz dem Film Noir mit seinem Protagonisten Betty und Rita, ein „Good Girl wie Doris Day und ein Bad Girl wie Rita Hayworth“ (Seeßlen 2003: 209). Und so wirkt auch Betty, ein Engel der Unschuld, tugendhaft, etwas eindimensional, entlehnt aus den 50er Jahren mit ein bisschen Teenager-Charme, ein bisschen wie aus einer unschuldigen Kriminalgeschichte namentlich vielleicht „Fünf Freunde“ und „Scoobie Doo“. Sie könnte „als Serienheldin gesehen werden, die über die Klischees der Traumfabrik Hollywood fantasiert und von den mysteriösen Seiten des Kinos angezogen wird.“ (Martig 2003: 159-160)

5.5.9.1. *Betty und Diane*

Betty kommt aus der Kleinstadt, „Deep River“ in Ontario, und erinnert damit an andere Lynchwerke⁴⁵. Man denkt an Twin Peaks, aber vor allem an Lumberton aus BLUE VELVET. Denn obwohl die Filmwelt MULHOLLAND DRIVE den Ursprung in der realistischen Alltagswelt hat, stammt unser Good Girl ganz aus der artifiziellen Americana Welt BLUE VELVETs, und nimmt in dieser Geschichte ganz die Rolle der überspitzten Unschuld ein. Die Deplatziertheit der Figur legt einen Schluss nahe, der sich in der letzten halben Stunde bestätigt: Betty ist geträumt.

Die wahre Person enthüllt sich, erwachend als Leiche auf dem Bett, als Diane, eine gescheiterte, deprimierte Schauspielerin.

Führt man all das Verlorene von Diane zusammen, die verlorene Liebe zu Carmela, die verlorene Karriere, die verlorene Freundschaft zu der Nachbarin, lässt sich Dianes Vergangenheit erahnen: Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese gescheiterte Gestalt zu ihren Anfängen in Hollywood eine ähnliche junge, optimistische Frau war, wie ihr Traumbild Betty. So ist Betty nicht nur Kunstprodukt, nicht eine pure Idealisierung, sondern auch Retrospektive, die Erinnerung an bessere, vergangene und verlorene Zeiten.

Die Versatzstücke zwischen Betty und Diane kreuzen sich im Laufe der Geschichte: Sie kommen aus derselben Stadt, sie gehen zum Vorsprechen desselben Films, sie haben beide eine Tante, die ihnen den Weg nach LA ermöglichte, in der einen Welt eine erfolgreiche Schauspielerin, die ihr die Wohnung leiht, in der anderen unromantischer, als Verstorbene, die ihr Geld vererbt.

45 Und natürlich ist dies auch ein autobiographischer Verweis an die Kindheit des Schöpfers.

Es ist mal wieder müßig, zu behaupten, wer hier was träumt, die Welt der „magischen Autobiographie“ benötigt keine realistische Wurzel, in dieser unterbewussten, surrealen Welt wächst der Traum auch mal gerne in die Realität und umgekehrt. So formuliert es auch Charles Martig:

„Was wir erleben, kann sowohl als „Traum“, als auch als „Wirklichkeit“ bezeichnet werden. Sie stehen hier nebeneinander als selbstbezügliche Elemente einer Traumerzählung, die darauf abzielt, die Wahrnehmung zu erweitern. Denn natürlich sind beide Ebenen Teil einer Illusion – einer Illusion, der wir uns immer wieder unbelehrbar hingeben, die wir mit Wirklichkeitserwartungen füllen und immer wieder enttäuscht werden.“ (Martig 2003: 164)

Der Zuschauer bekommt nur eine Verbindung zwischen Bettys Welt und Dianas Welt: Ein blauer Kunststoffwürfel.

5.5.9.2. Der blaue Würfel

Der Würfel verspricht sich als Lösung des Geheimnisses, als Indiz für Ritas verlorene Realität, genau das findet sich in ihm und noch mehr. Er findet sich in Bettys Handtasche, der Schlüssel zu ihm vorher in Ritas. Nur in Kombination beider, nur durch die Erfüllung der Liebesgeschichte, kann der Würfel geöffnet werden.

Nach der Öffnung des Kästchens fährt die Kamera in diese Öffnung, ein Übertritt in eine andere Welt wie sie schon in ERASERHEAD⁴⁶ und in BLUE VELVET⁴⁷ gesehen wurde. Dieser Würfel ist also eine Art Tor in die andere Welt, diesmal nicht in die Welt des Bösen, sondern in die Wahrheit, Dianas gescheiterte Realität.

Nicht nur die Figur Betty ist überzeichnet und künstlich, auch die Realität wird ein Traum aus der hämischen Sicht eines Verlierers, der seine Peiniger leiden sehen möchte.

5.5.9.3. Traum

Der Regisseur Bob Rucker, der Diane auf ihrem großen Vorsprechen ablehnte, wird in der Traumwelt ein geradezu debiler, unaufmerksamer Idiot, der mit seinen nebulösen Regieanweisungen nur seine Unfähigkeit unterstreicht. In Bettys Traumwelt beweist Diane sich, dass die Ablehnung seine und nicht ihre Schuld war.

46

mit der Fahrt in den Planeten

47

mit der Fahrt ins Ohr

Mit ihren Peinigern wird sie strenger: Der Regisseur Adam Kirschner, der Diane ihre große Liebe Carmela gestohlen hat, landet in einer Hölle, in der Studiobosse ihm seine kreative Freiheit rauben, seine Freundin oder Ehefrau ihn mit dem Poolreiniger betrügt und die Mafia ihm sein Geld raubt. Wieder findet Diane in Bettys Traumwelt eine Ausrede für ihr Scheitern, nicht sie hat versagt, die allmächtige Hollywoodindustrie, hier dargestellt als verrückte Verschwörung, zwang ihn, eine andere Schauspielerin zu besetzen. In dieser romantisierten Welt treffen sich sogar Adams und Bettys Blicke beim Casting und dem Rezipienten wird nahegelegt, dass er in ihr die Richtige für die Rolle in dem großen Kinofilm sieht, die sie nie bekommen hat (Abb.58).

Die verlorene Liebe gipfelt in einer fast pubertären Rettungsfantasie: Hier ihres Gedächtnisses beraubt, braucht sie Dianas Traum Alter Ego Betty um zurechtzukommen, bis sie vor Unsicherheit ins Bett, in den sexuellen Verkehr mit ihrer Retterin flüchtet. Betty ist hier eine Heldenfantasie, die einzige Möglichkeit, die der Verlassenen bleibt, um sich die Liebe zurückzuwünschen.

Diese für Diane idealisierte Welt, der Himmel für sie und die Hölle für die anderen, wird nach Öffnen des Würfels entkleidet und die Zusammenhänge stellen sich anders dar. Bob Rucker „hielt nicht viel“ von Diane, die Trennung von der Ehefrau scheint für Adam geradezu ein Glücksfall zu sein, statt einer wehrlose Puppe ist Carmela hier die Taktgeberin in der Beziehung, die von Diane angefleht wird zu bleiben.

Alles ist größer und schöner in der Traumwelt: Der blaue Schlüssel, der das Kästchen öffnet, ist in Dianas Welt nur ein blau angestrichener, ordinärer Wohnungstürschlüssel. Auch die Erzählstrukturen der beiden Geschichten zeigen den Gegensatz zwischen Diane und Betty. Bettys Geschichte treibt voran, geradlinig und impulsiv in eine Zukunft voller Möglichkeiten und Geheimnisse, Dianas Geschichte ist eine einzige Rückblende unterbrochen von einsamen Szenen in ihrem Bungalow. Dianas Erzählung zeigt nur zurück zu Dingen, die vergangen sind. Ihr Leben ist eine Sackgasse ohne Zukunft.

Abbildung 58: „Die ist die Richtige“. Im Traum erkennt Adam Keshner in Betty die ideale Besetzung für seinen neuen Film



Abbildung 59: Idealisierte Traumbilder: Der blaue Schlüssel, der Dianas Schuld repräsentiert, wird nach dem Erwachen zu einem ordinären Hausschlüssel



5.5.9.4. *Silencio*

Die Illusion hat keinen Bestand. Der Traum muss zerfallen, die Zuflucht in der idealisierten Welt ist nicht ewig, und sie wird entkleidet gerade durch das Lüften des Geheimnisses, das sie erzeugt hat.

Die Welt von Diane scheint verschleiert durch das Geheimnis, um das sich die Geschichte dreht: Ritas verlorene Identität. Der Gedächtnisverlust holt die Geliebte zurück, und setzt sie gefangen in Dianas Hölle. Als die Liebesgeschichte sich erfüllt kommt die bittere Realität. Das Geheimnis beginnt sich zu lüften, Rita beginnt sich zu erinnern und übernimmt zum ersten Mal die Führung. Rita führt Betty zum Theater *Silencio*.

Dieses merkwürdige Theater, dessen Vorstellung darauf basiert, dass dieselbe Illusion, die des Geräusches, immer wieder erzeugt und dann wieder als solche entlarvt wird.

MULHOLLAND DRIVE führt hier die Stärke der Illusion vor, sie existiert, obwohl der Conférencier sie immer wieder als solches bezeichnet. Trotzdem verstrickt man sich immer wieder in ihr: Die Sängerin, die Herz zerbrechend auf der Bühne singt, ist Teil derselben Illusion, die schon vorher ein gutes halbes Dutzend Mal vorgeführt wurde.

Silencio repräsentiert das Erwachen, die Illusion einer Band, einer Sängerin, eines sprechenden Conférenciers auf einer stillen Bühne, die nur durch ein Tonband beschallt wird, aber während gerade dieser Vorführung immer wieder hartnäckig darauf verweist.

„Der leitmotivische Verweis auf das *play back*, auf die Künstlichkeit und den Schein des Gezeigten, hebt MULHOLLAND DRIVE immer wieder auf das Niveau einer reflektierten Traumerzählung, die durch Aspekte des Vorstellens und sich Ausmalens erweitert wird.“
(Martig 2003: 162)

Die Illusion ist als solche entlarvt, Bettys Universum, dass eine Liebesgeschichte durch eine Lüge erzeugt, zerfällt. Der Traum ist aus.

Abbildung 60: „No hay banda.“ Der Conferencier auf der stillen Bühne, Stimme, Geräusch und Musik werden nur vom Band abgespielt.



5.5.9.5. Erwachen

Die idealisierte Person Betty verschwindet nach dem Akt zwischen ihr und Rita und wird von der Realität eingeholt, kurz nachdem sich die Hilfesuchende anfängt zu erinnern. Der Traum ist aus und die Realität trifft sich in der Mitte der Geschichte, die Leiche von Diane, wie von der romantischen Figur Betty vernichtet, prophezeit das Ende in Dianas Welt.

Die geträumte Welt ist für die magische Biographie so real wie die Echte, im blauen Würfel kann die bittere Realität versteckt werden, und nicht die Träumende beendet das Versteckspiel im Inneren, sondern Rita, eigentlich Traumfigur, zerstört den Traum mit ihren aufkeimenden Erinnerungen. Sie führt die Betty ins Theater Silencio, wo die Illusion als solches ertappt und dadurch zerstört wird. Sie öffnet das Tor zu realen Welt, nachdem die Figur Betty schon aufgehört hat zu existieren und führt die Welt wieder zurück an den Ursprung.

Ich wage hier noch einen kleinen Vorstoß: Wie die reale Welt ist die Traumwelt auf der anderen Seite des Portals im Würfel versteckt, das von dem Echo von Dianas Bösen, den schon behandelten Penner, entfernt wird. Das Böse, das Diane in die Welt brachte, bestraft sie mit der finsternen Welt des Scheiterns.

6. Schluss und Fazit

Unser Spaziergang durch Lynchville geht hier so langsam zu Ende, und wie versprochen haben sich Besessene, Entfesselte und Märchengestalten gefunden. Lynch als Filmemacher hat sich, wie jeder ernsthafte Künstler, über die Jahre immer weiter entwickelt und seine persönliche Reise ging immer mehr ins Innere.

So wie in seinen Filmen kehrt alles wieder an den Anfang zurück, aber erfindet sich vollkommen neu. INLAND EMPIRE wanderte auf den Spuren von ERASERHEAD, aber ist doch etwas vollkommen Neues.

Und wie er sich auch entwickelt hat, auch wenn er immer weiter ins Introvertierte und ins Intuitive vorstieß, seine Antagonisten blieben in ihrer Weise immer ähnlich: Sie sind selbst, wie die Blitze, die rebellierende Elektrizität, wie die roten Vorhänge oder der brummende Ton, zu „Lynchismen“ geworden, eben diese Elemente, die sich immer neu erfinden, die sich selbst zur Disposition stellen, aber doch das selbe Gesicht behalten. In allen seinen Veränderungen und Entwicklungen, in denen sich immer weiter zerschmetternde Realitäten zeigen, sind diese Figuren Methode geworden. Was ist es, das sie in den zweiunddreißig Jahren über alle Experimente und Veränderungen erhalten bleiben lässt?

Für Lynch war die Erforschung des Bösen immer zentrales Thema. Isabella Rosselini sagte über BLUE VELVET:

„Viele fanden den Film pervers, doch für mich repräsentierte er immer Davids Suche nach Gut und Böse. David ist ein sehr religiöser Mensch. Sehr spirituell. Alle religiösen Menschen versuchen unablässig, diese so schwer fassbaren Phänomene zu definieren. Ich glaube, hier liegt der Kern seines Filmschaffens.“ (Rodley 1997: 164)

Lynchs Filme sind im Allgemeinen eine Suche, eine Suche nach dem Ich, nach einer besseren Welt, eine Suche nach dem Urbild vom Abbild, nach der Realität als solcher und natürlich auch nach dem Bösen. Lynch versucht tiefer zu blicken als die Freudsche Tiefenanalyse, der einfachen Frage wieso ein Mensch etwas Böses tut, er fragt was das Böse ist, das der Mensch tut. Die Suche ist eine nach dem Kern des Schlechten, eine Suche, die scheitern muss.

Deswegen ist die Darstellung der Märchengestalt ein ratloses Schulterzucken, eine Bekenntnis, dass dieser Kern, dieses abstrakte Böse, nicht verstanden werden kann.

Gegen dieses Böse ist unser Entfesselter eher ein primitives Tier, ein Anschauungsobjekt der Psychoanalyse, das triebliche Böse als vorhersehbar, als einfachste Form des Schlechten im Menschen.

Im Besessenen wird das Thema wieder komplexer, aber vor allem menschlicher. Nicht mehr wilde Amokläufer für Hobbypsychologen, er ist Opfer des Bösen, wie es jeder Mensch zu gewissen Zeiten ist oder sein wird. Es ist die Hilflosigkeit vor den zerstörerischen

Regungen, bei Lynch fast eine Infektion, eine Determiniertheit, deren Ausgang der Mensch nicht in der Hand hat.

Die Antagonistenkategorien werden immer menschlicher, je weiter man von der Quelle des Bösen nach außen dringt, und rückwärts gedacht könnte man sagen, dass je näher man sich auf die Quelle des Bösen zu bewegt, desto unmenschlicher und unverständlicher wird seine Erscheinungsform.

Diese Gestalten werden eine Metapher für das Böse in dem Menschen selbst, das aus den Tiefen des Unterbewusstseins, oder vielleicht sogar, und das muss ein spiritueller und religiöser Mensch sich fragen, von einem Ort außerhalb des Menschen hervordringt.

Ist der Verdammte noch Opfer seiner Triebe, der unter der Fremdbestimmung leidet, wird der Entfesselte zu einem Tier, das widerstandslos seinen Regungen und Wünschen nachgeht, bis man den Kern erreicht, der bar jeglichen Verstandes ungeordnet tief in einer Region liegt, zu der höchstens noch Träume Zugang haben und als Antagonisten nur noch abstrakten, märchenhafte Inkarnationen darstellen.

Die verschiedenen Antagonistenkategorien werden zu einer Analyse des Bösen in einem einzelnen Menschen selbst, von der Quelle im Unterbewusstsein bis zum Verstand, der um die rationale Kontrolle der Handlungen kämpft.

Jede Kategorie eine Ebene, alle Kategorien ineinander gemischt ein Mensch.

Lynchs Reise findet immer neue Erscheinungsformen, so ähnlich sie sind, es ist eine Frage nach der immer neuen Art von Bösen, die uns befällt.

Noch ein Lehrbuchfall bei Frank Booth, später maskiert bei Dick Lawrent, das Böse hat viele Erscheinungsformen, aber seine Quelle bleibt abstrakt.

So findet sich der Mensch in jeder von diesen Figuren wieder. Mal ist der Mensch Opfer und verliert die Kontrolle, mal ist er ein Tier und genießt es, aber am Ende fragt er sich nach dem allgemeinen Warum und steht vor einem Rätsel, dessen Antwort nur noch in Alpträumen gefunden werden kann - oder in Lynchs Alpträumen, als Zwerg in einem roten Raum, als pockennarbiger Mann auf einem fremden Planeten oder als Obdachloser hinter einem gewöhnlichen Schnellrestaurant.

Schlusswort

An dieser Stelle möchte ich Sie, den Leser, gerne entlassen. Mein letzter Dank gilt natürlich Ihnen, die Sie meine kleine Analyse bis hierher verfolgt haben.

Sie waren interessiert, aber vielleicht haben Sie auch mit dem Kopf geschüttelt und mich einige Male ausgelacht, und das ist gut so. Denn der surreale Film ist mehr als eine Geschichte, in der jeder einen anderen Schwerpunkt setzt, wenn er sie nacherzählt.

Hier erzählt nicht der eine mehr von den Actionsequenzen und der andere mehr von der atemberaubenden Liebesgeschichte. Der surreale Film ist eine Reise, und nicht nur das Schaffen eines solchen Filmes ist eine persönliche Angelegenheit, auch die Rezeption.

Hätte ein anderer diese Analyse geschrieben, oder hätte ich selbst sie in einem anderen Jahr meines Lebens geschrieben, würde über diesem Schlusswort vielleicht ein komplett anderer Text stehen, und trotzdem wäre er genauso richtig oder genauso falsch wie meiner.

Wie man in einem Text von einem Song, der uns gefällt, immer etwas heraushören kann, was sich auf unser Leben bezieht, wie wir immer wieder eine Verwandtschaft in einem Gedicht erkennen können, so erzählt uns der surreale Film auch immer irgendetwas von unserem Leben.

Die Intuition, der Traum, die wirren Gedanken in unserem Gehirn liegen uns so viel näher als das Abbild, das wir nur als Zuschauer von außen aufnehmen. Lynch lässt Fred nicht umsonst sagen: „Ich erinnere mich an die Dinge lieber auf meine Art.“

„Filme müssen intuitiver werden“ hat Lynch mal gesagt, und wie Recht er hat. Natürlich will ich die spannenden Kriminalfälle, die traurigen Liebesgeschichten, die märchenhaften Mythen des fantastischen Films, die fröhlichen Komödien, die erschreckenden Horrorgeschichten und die schnellen Actionfilme nicht missen, doch manchmal im Kino- oder im Fernsehsessel wünsche ich mir, die Filme gäben mir ein klein bisschen mehr Raum zum Träumen.

Literaturverzeichnis

Alexandrian, Sarane – "Surrealismus", München 1973

Andrew, Geoff – „Stranger than paradise“, Glasgow 1998

Grimm, Jacob und Wilhelm, Ritter, Ludwig (Hrsg.) „Grimms Märchen – Gesamtausgabe“, o.O. 1890

Jerslev, Anne – „David Lynch – Mentale Landschaften“ 2. Auflage, Wien 1996

Johnson, Jeff – „Pervert in the pulpit – morality in the works of David Lynch“ Jefferson, North Carolina 2004

Lynch, David und Gifford, Barry– Screenplay zu "Lost Highway", o.O. 1997

Martig, Charles und Karrer, Leo (Hrsg.) – „Der filmische Blick nach innen“. Marburg 2003

Rodley, Chris – „Lynch über Lynch“ Frankfurt am Main 2006

Schmidt, Oliver – „Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire“, Stuttgart 2008

Seeßlen, Georg – „David Lynch und seine Filme“, 5. Auflage, Marburg 2003

Seeßlen, Georg und Jung, Fernand – „Horror – Grundlagen des populären Films“, Marburg 2006

Shelley, Mary – „Frankenstein“, o. O. 1818, Ausgabe von 1986, Stuttgart

Stange, Manfred (Hrsg.) – „Die Edda“, Wiesbaden 2004

Stevenson, Robert Louis – „The strange case of Dr. Jeckyll & Mr. Hyde“, o.O. 1886, Ausgabe von 1984, Stuttgart

Analysefilme:

„Eraserhead“ USA 1977

Produktion, Schnitt, Buch und Regie: David Lynch, Kamera: Herbert Cardwell, Frederick Elmes, Darsteller: Jack Nance, Charlotte Stewart, Allen Joseph, Jeanne Bates, Laurel Near, Judy Anna Roberts

„Blue Velvet“ USA 1986

Buch und Regie: David Lynch, Produktion: Fred C. Caruso, Kamera: Frederick Elmes, Schnitt: Duwayne Dunham, Darsteller: Kyle MacLachlan, Isabella Rosselini, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell

„Twin Peaks“ USA 1990-1991

Serie, 29 Episoden: Pilotfilm, Erstaussstrahlung: 08.04.1990 auf ABC

Regie: David Lynch, Buch und Produktion: David Lynch, Mark Frost, Darsteller: Kyle MacLachlan, Michael Ontkaen, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, Richard Beymer, Lara Flynn Boyle, Sherilyn Fenn, Warren Frost

„Fire, walk with me“ USA/Frankreich 1992

Regie: David Lynch, Buch: David Lynch, Robert Engels, Produktion: Francis Bouygues, Gregg Fienberg, John Wentworth, Kamera: Ronald Victor García, Schnitt Mary Sweeney, Darsteller: Sheryl Lee, Ray Wise, Frank Silva, Moira Kelly, James Marshall. Kyle MacLachlan

„Lost Highway“ USA/Frankreich 1997

Regie: David Lynch, Buch: David Lynch, Barry Gifford, Produktion: Deepak Nayar. To, Sternberg, Mary Sweeney, Kamera: Peter Deming. Schnitt: Mary Sweeney, Darsteller: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Natasha Gregsin Wagner, Richard Pryor

„Mullholland Drive“ USA/Frankreich 2001

Buch und Regie: David Lynch, Produktion: Pierre Edelmann, Alain Sarde, Kamera: Peter Deming, Schnitt: Mary Sweeney, Darsteller: Naomi Watts, Laura Harring, Ann Miller, an Hedaya, Justin Theroux, Robert Forster

Alle Übersetzungen aus dem Englischen sind selbst gewählt und entsprechen nicht der deutschen Synchronfassung

Internetquellen:

Biografische Daten David Lynchs:

<http://www.film-zeit.de/Person/3877/David-Lynch/Biographie/>

<http://www.gq-magazin.de/star-portraits/david-k-lynch/0/676.html>

Ursprünge der Gestalt des Zwergen:

<http://www.aventuriens-finest.de.tl/%3Cfont-size%3D-g-3-g-%3EDie-Zwerge%3C-s-font%3E.htm>

Filmrezension zu „Lost Highway“ von Andreas Thomas:

<http://www.filmzentrale.com/rezis/losthighway.htm>

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Dennis Koppetsch
Köln, den 21.09.09