

De veritatibus disputandum est

Über und zu David Lynchs *Mulholland Drive*

Lukas Schmutzer

David Lynchs Film *Mulholland Drive* eröffnet uns eine Vielzahl von Wirklichkeiten, deren Zusammenhang auf vielerlei Weise gegeben ist.¹ Es werden verschiedene Geschichten erzählt, die allesamt aus demselben Material – das meint: aus denselben Kulissen, denselben Darstellern, denselben Worten – schöpfen. So montiert, dass sie sich gegenseitig einklammern und aufeinander verweisen ist es doch kaum möglich, sie in ein genaues Verhältnis zueinander zu setzen. Die Pluralität lässt sich in der Rezeption nicht ohne weiters homogenisieren: Synthesen zwischen den Erzählungen sind möglich, aber nicht notwendig.

Analog zur Montage verschiedener Wirklichkeiten in *Mulholland Drive* schneide ich in dieser Arbeit drei Interpretationswege dieses Films an- und ineinander. Erstens einen tiefenpsychologischen, der aus einem Vergleich mit Salvador Dalís und Luis Buñuels bekanntem Film *Un chien andalou* hervorgeht.² Ich stütze mich dabei besonders auf eine Studie von Linda Williams, *Figures of Desire*.³ Zweitens einen produktionsorientierten, der *Mulholland Drive* als eine Parabel auf die Konventionen des narrativen Films liest. Drittens einen auf Nietzsche bezogenen Interpretationsansatz, der in Lynchs Film das Problem der Dichotomie von Schein und Wirklichkeit als solches thematisiert sieht.

Mulholland Drive ist ein Konglomerat aus mindestens zwei Erzählungen, wobei die eine (#1) von der anderen (#2) eingeklammert wird. Die erste Erzählung wiederum beinhaltet verschiedene Handlungsstränge, die sich wie folgt gliedern lassen: Die Recherchen um die unbekannte Vergangenheit Ritas (a), der Kampf des Regisseurs Adam Kesher um seinen Film „Silvia North Story“ (b), die Phobien von Dan (c), das Handeln eines Auftragsmörders (d) und schließlich die Anweisungen einer obskur bleibenden Führungsschicht (e).

Selbstverständlich ist diese Einteilung von mir getroffen und bleibt sehr grob; sie soll vor allem eine Übersicht über die komplexe Handlung des Films geben. Ebenso wie die nun folgende Inhaltsangabe stellt sie bereits eine Auslegung des Films dar, da sie vor allem jene Teile betont, die für die Thesen dieser Arbeit zentral sind. In diesem Sinne kann sie eine eigenständige Rezeption des Films nicht ersetzen, mag aber dem Leser

-
- ¹ *Mulholland Drive* (R: David Lynch, USA 2001). - DVD: München: Concorde 2002. Einzelne Stellen werden in der Arbeit nach der DVD zitiert.
 - ² *Un chien andalou* (R: Luis Buñuel/Salvador Dalí, Frankreich 1929). - DVD: o.O.: bfi Video, 2004.
 - ³ Linda Williams: *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1992.

wichtige Anhaltspunkte für die folgende Untersuchung bieten. Die Inhaltsangabe der ersten Erzählung (#1) konzentriert sich auf die ersten drei der genannten Stränge, (a), (b) und (c).

In (a) gerät die Figur von Laura Elena Harring (Rita) in einen Autounfall am Mulholland Drive auf einem Hügel vor Los Angeles. Verstört torkelt sie hinab nach L.A., wo sie unerlaubter Weise in einem Appartement Zuflucht findet.

Als die Figur von Naomi Watts, Betty Elms, die fremde Frau in der Wohnung vorfindet, bietet sie dieser bedingungslos ihre Hilfe an. Rita leidet an Gedächtnisschwund und ihre Erinnerungen kehren erst schrittweise im Lauf der Handlung zurück. In Ritas Handtasche finden die beiden Frauen einen blauen, dreieckigen Schlüssel. Zwischen den Frauen entsteht eine erotische Beziehung; Betty gesteht Rita ihre Liebe.

Schließlich besuchen beide das Theater „Silencio“, welches ein Verwirrspiel mit dem Publikum treibt: Eine vermeintliche Sängerin wird als Pantomime enthüllt, ihre Stimme entstammt einem Tonband. Beide Frauen, Betty wie Rita, werden von dem Schauspiel erregt. Schließlich findet Betty, auf ihrem Stuhl sitzend, eine blaue Box in ihrer Tasche vor. Während die beiden Frauen nun zurück in das Appartement eilen, um Ritas blauen Schlüssel zu suchen, verschwindet Betty; als Rita die Box mit ihrem Schlüssel öffnet, verschwindet auch sie – ein leeres Appartement bleibt zurück.

Ein anderer Handlungsstrang (b) erzählt von Adam Keshner, der Figur von Justin Theroux: Von zwei einflussreichen Italienern wird ihm für seinen Film „Silvia North Story“ eine Hauptdarstellerin namens Camilla Rhodes aufgedrängt, die Adam zunächst ablehnt. Als erstere ihren Druck erhöhen, und er sich mit der Stilllegung des Filmprojekts, der Sperrung seiner Konten und einem mysteriösen „Cowboy“ konfrontiert sieht, willigt er doch ein, Camilla Rhodes einzustellen.

Eine weitere Szene (c) beschreibt eine anscheinend psychotherapeutische Situation in dem Café „Winkies“, in der ein gewisser „Dan“ seine Ängste gesteht: Hinter dem Lokal sähe er eine hässliche Gestalt. Er wird dazu bewegt, sich dieser Angst zu stellen – als die hässliche Gestalt (die sich bei einem genaueren Blick als Frau erweist) dann tatsächlich auftaucht, kollabiert Dan.⁴

Die zweite Erzählung (#2) hebt, so könnte man sagen, mit einem ‚hysteron proteron‘ an: Bevor Lynch die Liebesbeziehung zwischen den Figuren von Naomi Watts (Diane Selwyn) und Laura Elena Harring (Camilla Rhodes) porträtiert, zeigt er die vereinsamte Diane, wie sie in ihrer Wohnung erwacht. Lynch nimmt Handlungen vorweg, um danach zu erklären, wie es zu diesen gekommen ist: Camilla hat die Beziehung zu Diane zugunsten einer Ehe mit einem Regisseur, der Figur von Justin Theroux, beendet.

⁴ *Mulholland Drive*, München 2002, 11:12.

Zentral ist eine Feier im Haus des Regisseurs, zu der Diane in einer Limousine abgeholt und am Mulholland Drive abgesetzt wird; von dort wird sie von Camilla zu dem Grundstück hinaufgeführt. In nahen Einstellungen und zum Teil im Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird das Treiben der Feier mit Porträts der angesichts ihres beruflichen wie privaten Misserfolgs deprimiert und eifersüchtig wirkenden Diane kontrastiert. Zutiefst verletzt trifft Diane im „Winkies“ einen Auftragsmörder; er soll, so wird dem Zuschauer zumindest suggeriert, Camilla töten. Wenn es vorbei ist, so der Killer, wird Diane einen blauen Schlüssel erhalten. Dieser blaue Schlüssel liegt zuletzt in ihrem Wohnzimmer, als Diane in ihr Bett flieht und sich dort erschießt. Die letzte Einstellung des Films zeigt einen Balkon des Theaters „Silencio“, auf dem eine Frau mit blauen Haaren in die Kamera flüstert: „Silencio“.

Die beiden Erzählungen sind so montiert, dass #2 als ein Rahmen gelesen werden kann, der #1 einklammert: Eine Kamerafahrt zu Beginn des Films suggeriert, dass jemand zu Bett geht; und nach dem Ende von #1 erwacht wiederum jemand in einem Bett. Ist also #1 ein Traum von #2? Dies würde viele traumhafte Elemente der Erzählung erklären. Doch auch #2 gibt sich mitunter traumhaft, und nicht nur das verwirrende ‚hysteron proteron‘, mit dem die Erzählung eröffnet wird, trägt dazu bei: Es steigen Unmengen von Rauch auf, nachdem sich Diane Selwyn erschossen hat; zwei ältere Menschen, winzig, kriechen unter ihrer Tür durch und treiben sie in den Selbstmord; und auch die hässliche Figur hinter „Winkies“ – im Abspann „Bum“ genannt – kommt in #2 vor, ist hier sogar im Besitz der blauen Box. Wie kann der Rezipient damit umgehen?

Ein derartiges Verwirrspiel ist nicht neu in der Filmgeschichte. Der surrealistische Film bezog seinen wesentlichen Gehalt aus dem Aufbrechen und Verwerfen einer Kontinuität, deren Illusion er zuvor hergestellt hat – dies ist ein Wesenszug, der der sonst sehr heterogenen Bewegung des surrealistischen Films insgesamt zueigen ist. Rudolf Kuenzli veranschaulicht eine Methodik des surrealistischen Regisseurs: „The cinematic apparatus is used by Surrealist filmmakers as a powerful means to realistically portray the symbolic order, which they then disrupt with shocking, terrifying images.“⁵ Mithilfe der Mittel, die das Medium Film zur Verfügung stellt, wird eine symbolische Ordnung erschaffen, die dann zerrissen wird. Der bekannte surrealistische Film *Un chien andalou* schockiert etwa mit dem Durchschneiden eines Auges. *Mulholland Drive* besitzt durchaus dem verwandte Momente: Der „Bum“ hinter „Winkies“ zerstört die Ordnung eines therapeutischen Gesprächs; Ähnliches ließe sich mitunter über die blaue Box

5 Rudolf Kuenzli: *Dada and Surrealist Film*, Cambridge/London: MIT Press 1996, S. 10.

oder das Theater „Silencio“ sagen. Vielleicht hilft dementsprechend eine Betrachtung einiger jener Techniken, derer sich Dalí und Buñuel bedienten, bei der Aufschlüsselung von *Mulholland Drive*, sei es in Anlehnung an dieselben, sei es in Abgrenzung zu ihnen.

Linda Williams deutet in ihrer Arbeit *Figures of Desire* den Film *Un chien andalou* entlang einer tiefenpsychologischen Argumentationslinie, die in den rhetorischen Figuren des Films den Ausdruck von Begehren vorfindet. Wie kommt Williams allerdings dazu, dem Medium Film eine Rhetorik zuzuschreiben? Ist das genuine Feld der Rhetorik nicht die Sprache? Mit Rekurs auf Christian Metz (der seine Kategorien wiederum in kritischer Auseinandersetzung mit Jakobson und Mitry gewinnt⁶) versucht Williams deshalb, das Medium Film als Sprache zu verstehen.⁷ Dieses strukturalistische Konzept sei im Folgenden kurz umrissen.

Metz folgt dem Kommunikationstheoretiker Jakobson, wenn er sagt, dass sich der große Katalog verbaler rhetorischer Figuren für das Medium Film auf zwei wesentliche Tropen reduzieren lässt: Metapher und Metonymie. Diese charakterisieren die Ebene des Referenten; sie stehen immer im Kontext mit der Ebene des Diskurses, welche durch die Unterscheidung von Paradigma und Syntagma bestimmt wird. Auf diese Weise ergibt sich ein Feld von vier Charakteristiken, die entlang zweier Achsen gelagert sind.⁸

Ein Paradigma bezeichnet hier (im Sinne Saussures) eine Klasse sprachlicher Einheiten, die innerhalb eines gewissen Kontextes zur Auswahl stehen: Im Kontext von „Ich verlasse“ können Begriffe wie „das Gebäude“, „das Haus“, „das Flugzeug“, „meinen Mann“ etc. stehen. Ein Syntagma bezeichnet in der Saussure'schen Theorie demgegenüber die Aneinanderreihung jener Wörter zu einem Satz, die aus Paradigmen gewählt wurden.⁹ Es entstehen vier Möglichkeiten für die Rhetorik eines Films; sie werden im narrativen Film genutzt, um eine logische, möglichst kohärente Diegesis zu entwickeln.

1. Metaphern, die in ein Syntagma gesetzt sind.
2. Metaphern, die in ein Paradigma gesetzt sind.
3. Metonymien, die in ein Syntagma gesetzt sind.
4. Metonymien, die in ein Paradigma gesetzt sind.¹⁰

6 Vgl. hierzu: Christian Metz: „Probleme der Denotation im Spielfilm“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Film*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 321-370.

7 Vgl. Williams, *Figures of Desire*, S. 56.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd., S. 61f.

Sowohl Metapher als auch Metonymie zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf andere Elemente des Diskurses beziehen. Eine Metonymie vertritt einen anderen Gegenstand, sie steht für ihn – etwa steht in Fritz Langs *M* ein entflogener Luftballon für ein entführtes Kind, das zuvor noch gemeinsam mit diesem zu sehen war.¹¹ Eine Metapher dagegen verweist über eine Ähnlichkeit – sei sie thematisch, sei sie rein formal – auf einen anderen Gegenstand: Williams führt das Beispiel einer Liebesszene vor offenem Kamin an, in der der Kamin als eine Metapher für die romantische Situation gelesen werden kann. Das Paradigma wird dabei durch Gleichzeitigkeit evoziert (Figur und Bezugspunkt sind im selben Bild bzw. zur gleichen Zeit), das Syntagma durch Aufeinanderfolge (Figur und Bezugspunkt folgen zeitlich aufeinander).¹²

Der Prolog von *Un chien andalou* evoziert ein Märchen, indem er mit den Worten „Il était une fois“ („Es war einmal“) anhebt. Es folgt das Schärfen eines Rasiermessers vor der Tür zu einem Balkon. Man meint, einen Mann dabei zu beobachten, der die Schärfe der Klinge dann an seinem Daumnagel überprüft und schließlich auf den Balkon hinaustritt, von wo er am Nachthimmel den Mond anblickt, der von schmalen Wolkenfäden durchzogen wird. Daraufhin schneidet er mit der geschärften Rasierklinge das linke Auge einer Frau auf.¹³

Diese Kontinuität wird allerdings durch die Bilder selbst hinterfragt, denn sie passen in Details nicht zueinander: Anfangs trägt der Mann eine Uhr, am Ende nicht mehr; ähnlich verhält es sich mit einer Krawatte, die er beim Schnitt durch das Auge trägt, beim Schleifen wiederum nicht. Einmal hängen keine Vorhänge vor der Balkontür, dann wiederum doch. Auch die ersten Einstellungen, die in einer abwechselnden Schnittfolge das Schleifen der Klinge durch den Mann beschreiben, passen nicht völlig zueinander: Einmal steht der Mann parallel zur Tür, einmal steht er direkt zu ihr gewandt. Die Gleichzeitigkeit dieser Einstellungen, die die Montage suggeriert, wird durch die Bilder zugleich in Frage gestellt. Die Kontinuität des Prologs wird angezweifelt, ohne dass sie komplett zerrissen wird. Die Geschichte, die erzählt wird, funktioniert als eine Abfolge von Metonymien, die einander logisch ersetzen: im Syntagma nimmt der Mann ohne Uhr die logische Position des Mannes mit Uhr ein.¹⁴ „The result is a subtle tension that seems to emanate from within the diegesis without allowing us to point to clear-cut instances of a total rupture with its apparent realism.“¹⁵

11 *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (R: Fritz Lang, Deutschland 1931).

12 Vgl. Williams, *Figures of Desire*, S. 62.

13 Buñuel/Dalí, *Un chien andalou*, 2004, 01:03.

14 Vgl. Williams, *Figures of Desire*, S. 63ff.

15 Vgl. ebd., S. 68.

Viermal ist im Prolog das Muster eines Kreises, der von einer horizontalen Linie durchzogen wird, zu sehen:

1. Das Rasiermesser, das den Daumnagel schneidet.
2. Auf dem Balkon kreuzt der Türrahmen das Gesicht des Mannes genau auf Augenhöhe.
3. Der Mond, der von den Wolken durchzogen wird.
4. Die Klinge, die das Auge aufschneidet.

Dies liest Williams als Metapher, die im Syntagma des Prologs platziert ist.¹⁶ Aber anders als herkömmliche Metaphern dieser Art im narrativen Film ordnet sich diese keiner Diegesis unter, sondern bestimmt vielmehr die Diegesis: Die Erzählung ist durch und entlang der Metaphern strukturiert, und nicht die Metaphern entlang der Erzählung. Die Diegesis kann die ihr übergeordneten Metaphern nicht erklären. Wieso folgt auf das Bild des Mondes das Bild des Auges? Diese Frage beantwortet nicht die Erzählung. Die Signifikanten weisen eine formale Ähnlichkeit auf, ohne dass diese auch von den Signifikaten erklärt wird. „[T]here is a remarkable formal similarity of the signifiers alone motivating the comparison; yet there is no immediate connotative ‚explanation‘ on the level of the signifieds.“¹⁷

Die Rhetorik steht über der Diegesis: Dies ist die wesentliche Erkenntnis bzw. Grundannahme, von der Linda Williams' Interpretation ausgeht. Sie schließt gemäß der Freudschen Traumdeutung auf eine latente Bedeutung aller rhetorischen Figuren des Films, die sie in den nun folgenden Unterkapiteln offenzulegen versucht. Sie nimmt sich sozusagen der Signifikanten an und löst sie von den Bedeutungen ihrer Signifikate innerhalb einer vermeintlich kohärenten Erzählung, um so auf andere, versteckte Bedeutungen zu schließen.

Was uns an dieser Stelle interessiert: Lässt sich diese Methode auch auf Lynchs Film anwenden? Besitzt *Mulholland Drive* eine Rhetorik, die sich analysieren lässt?

Zunächst gibt sich *Mulholland Drive* ganz klar als narratives Kino; der Film erzählt eine Geschichte gemäß jener Konventionen, die sich im erzählenden Film etabliert haben. Dies wird z. B. in den Metaphern des Films ersichtlich: Als Betty Elms zu Beginn des Films den Flughafen mit strahlendem Gesicht verlässt, glitzert – wie in großen Teilen des restlichen Films ebenfalls – ihre Bluse.¹⁸ Nach dem Metzschens Begriffskanon liegt hier eine Metapher, die in das Paradigma eines Bildes eingeschrieben ist, vor: Das

¹⁶ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷ Ebd., S. 71.

¹⁸ *Mulholland Drive*, 2002, 17:05.

Glitzern der Bluse kommentiert intradiegetisch die Stimmung bzw. die euphorisch-optimistische Weltsicht Bettys.

Als eine Metonymie, die in einem Syntagma steht, lassen sich die rosa Farbflecken auf Adam Keshers schwarzem Anzug lesen. Nachdem dieser seine Frau mit dem Poolreiniger im Bett überrascht hat, schüttet er rosa Farbe über ihren Schmuck, woraufhin er vom Liebhaber seiner Frau hinausgeworfen wird; in dem sich daraus ergebenden Tumult entstehen die Flecken.¹⁹ Noch während des Treffens zwischen Adam und dem „Cowboy“ wird der Zuschauer aufgrund der Farbflecken an dieses Ereignis erinnert – es herrscht eine Kontinuität zwischen den Flecken und dem Seitensprung von Adam Keshers Frau. Auch in der zweiten Episode (#2) lassen sich derartige rhetorische Figuren ausmachen. Der blaue Schlüssel etwa steht als Metonymie für eine von einem Mann in Lederjacke angekündigte Tat.²⁰

Ähnlich dem aufgeschnittenen Auge in *Un chien andalou* verstört demgegenüber das erste Auftreten des „Bums“ in *Mulholland Drive*; beide Bilder hinterfragen eine symbolische Ordnung, die sie zugleich transzendieren. Der „Bum“ lässt sich intradiegetisch kaum kontextualisieren, ebensowenig wie ein aufgeschnittenes Auge zu Beginn von *Un chien andalou*. Wir kennen nicht das Signifikat des Bildes, wie Linda Williams feststellt; aber: zum Signifikanten ‚zerschnittenes Auge‘ finden sich in *Un chien andalou* in unmittelbarer Nähe ähnliche Signifikanten wie ‚wolkendurchzogener Mond‘. Dies konstituiert die Metapher.

Derartige Ähnlichkeiten zum „Bum“ in *Mulholland Drive* finden wir zunächst nicht – bis dieser in der zweiten Erzählung (#2) wieder auftaucht.²¹ Der Schluss liegt nahe, die Figur des „Bum“ aus der ersten Erzählung jenem „Bum“ aus der zweiten Erzählung als Metapher gegenüberzustellen. Ähnliches lässt sich von anderen Elementen des Films sagen. Der zuvor besprochene blaue Schlüssel aus #2 ist zum Einen intradiegetisch Metonymie für eine Handlung – extradiegetisch aber stellt er eine Metapher zu jenem Schlüssel aus #1 dar, mit dem die blaue Box geöffnet wird.²²

Indem die beiden Erzählungen einander gegenübergestellt werden, verfremden sich Signifikat und Signifikant, ähnlich dem, was Linda Williams über die Metapher des durchgeschnittenen Kreises in *Un chien andalou* feststellt: Das Signifikat kann die Beziehungen zwischen den Signifikanten nicht (mehr) erklären. Die determinierte Struk-

¹⁹ Ebd., 46:33.

²⁰ Ebd., 2:10:31.

²¹ Ebd., 2:12:14.

²² Ebd., 1:49:40.

tur von Bezeichnetem und Bezeichnendem – und damit ihre Bedeutung – wird gelockert; so erst entsteht ein Raum für eine Suche nach einer anderen, „latent meaning“²³. Diese Verfremdung gilt für das gesamte Material des Films. Es erfährt eine Bedeutungsverschiebung, wenn es von der einen Erzählung in die andere übersetzt wird. Das Auftreten von Naomi Watts kann sowohl „Betty Elms“ als auch „Diane Selwyn“ bedeuten. Verwirrung stiftet dies vor allem bei jenen Elementen, deren Bedeutung uns zunächst als sehr klar erscheint. Bei Bildern, die wir bereits in der ersten Erzählung filmimmanent kaum deuten können, fällt die Verwirrung um einiges geringer aus: Dies sind dann vor allem auch Elemente, die uns bereits bei ihrem ersten Auftreten verstört haben, wie etwa die ‚blaue Box‘ oder die Figur des „Bum“.

Die ‚blaue Box‘ erscheint zweimal im Film, einmal in jeder Erzählung. In #1 findet sie Betty in ihrer Handtasche vor, nachdem sie gemeinsam mit Rita die sich selbst aufklärenden Illusionen im Theater „Silencio“ gesehen hat.²⁴ In #2 steckt die Figur „Bum“, die furchteinflößende Frau hinter „Winkies“, die blaue Box in einen braunen Papiersack, sobald der blaue Schlüssel in Dianes Wohnung gelangt ist. Auch hier liegt eine extradiegetische Metapher vor: In beiden Fällen wird die blaue Box von einem Behältnis umschlossen. Anders aber als die Sekante durch den Kreis in Dalís und Buñuels Film bleibt diese Metapher aus *Mulholland Drive* konkreter. Sie erreicht niemals den Grad an Abstraktion von *Un chien andalou*: der Kreis und die Sekante lassen sich leichter von der Narration lösen als Bettys Handtasche oder der braune Papiersack. Als extradiegetisch lässt sich diese Metapher dennoch bezeichnen, da sie sich auf Bildebene allein aufgrund der Ähnlichkeit der Signifikanten zweier Erzählungen konstituiert (Box in Tasche in #1 – Box in Sack in #2); es wird nur kaum möglich sein, diese Metapher zu interpretieren, ohne die ihr zugrundeliegenden Erzählungen heranzuziehen. Während in *Un chien andalou* Metaphern ausschließlich ein abstrakt erscheinendes Syntagma konstituieren, fungieren die extradiegetischen Metaphern in *Mulholland Drive* als Angelpunkt zwischen zwei Erzählungen.

²³ Williams, *Figures of Desire*, S. 82.

²⁴ *Mulholland Drive*, 2002, 1:47:35.

Es lässt sich ein Schema entwickeln, das die verschiedenen Bedeutungen der Signifikanten aus *Mulholland Drive* auflistet. In der folgenden Tabelle finden sich in der linken Spalte exemplarisch einige Signifikanten, in der mittleren deren Signifikate in der ersten Geschichte, und in der rechten deren Signifikate in der zweiten Geschichte.²⁵

	#1	#2
Laura Elena Harring	Rita/Namenlos	Camilla Rhodes
Naomi Watts	Betty Elms	Diane Selwyn
Melissa George	Camilla Rhodes	Frau, die Camilla küsst
Melissa Crider	Diane (Kellnerin im „Winkies“)	Betty (Kellnerin im „Winkies“)
Ann Miller	Coco (Manager)	Coco (Mutter von Justin Theroux)
Regisseur von ‚Silvia North Story‘	Adam Keshner	Bob Rooker
Diane Selwyns Wohnung	Diane Selwyns Wohnung	Diane Selwyns Wohnung
Blaue Box	Blaue Box	Blaue Box

etc.

Linda Williams merkt an, dass *Un chien andalou* gemäß den Gesetzen des Traums funktioniert.²⁶ In seiner Einleitung zum Sammelband *Die Wiederkehr der Rhetorik* merkt Helmuth Vetter an, dass der Traum für Freud „eine Schrift [ist], seine Elemente sind wie die Hieroglyphen bildhaft und müssen also dechiffriert werden.“²⁷ Da Williams das Medium Film strukturalistisch als einen Text liest, der sich analysieren lässt, existiert eine formale Gleichheit zwischen Traum und Film: bei beiden handelt es sich um eine Sprache, die gedeutet werden kann.

Freud unterscheidet zwei Traumebenen: den Trauminhalt einerseits als das, was im Traum erscheint; andererseits die Traumgedanken, welche hinter den Traumphänomenen stehen. Die Traumarbeit erstellt aus den Traumgedanken den eigentlichen Trau-

²⁵ Vgl. die folgende Auflistung mit: <http://www.imdb.com/title/tt0166924/>, (20.05.2010).

²⁶ Linda Williams Gedanke hierzu lautet: „The paradoxical structure of all these figures reflects the ambiguous logic of dreams“, in: Williams, *Figures of Desire*, S. 84.

²⁷ Helmuth Vetter: „Wiederkehr der Rhetorik?“, in: *Die Wiederkehr der Rhetorik*, hrsg. v. Helmuth Vetter und Richard Heinrich, Wien: R. Oldenbourg/Berlin: Akademie 1999, S. 16.

minhalt, welcher nun als Rebus auf jenen Text verweist, der ihm zugrunde liegt.²⁸ Lacan interpretierte die von Freud verzeichnete Traumarbeit als einen rhetorischen Vorgang, der vor allem mit den beiden Figuren der Metapher und der Metonymie arbeitet.²⁹ Linda Williams fasst *Un chien andalou* als Trauminhalt auf, der mittels seiner rhetorischen Figuren auf latente Traumgedanken verweist, die durch eine Analyse entschlüsselt werden können. Die rhetorischen Figuren von *Un chien andalou* sind, so Williams, Figuren des Begehrens. Die latente Bedeutung der Metapher des Prologs – des aufgeschnittenen Auges – liegt in Kastration sowie zugleich (!) in sexueller Penetration; alle folgenden Figuren des Films orientieren sich an dieser paradoxen Struktur.³⁰

Auch Teile von *Mulholland Drive* können als Traum gelesen werden. Der Film erzählt zwei Geschichten, die beide aus demselben Material schöpfen. Eine der beiden Erzählungen könnte den Trauminhalt repräsentieren, die andere eine Wirklichkeit, aus der die Traumgedanken stammen. Auf diese Weise kann die eine Erzählung als Schlüssel zur anderen dienen.

Eine skurrile Szene in #1 zeigt einen Italiener bei Verhandlungen zum Film „Silvia North Story“ angewidert einen Kaffee ausspucken.³¹ Bei einer Feier in #2 ist von einem gleichnamigen Film die Rede, als die Figur von Justin Theroux italienisch spricht; kurz darauf erblickt die Figur von Naomi Watts die Gestalt des Italieners aus #1, während sie Kaffee trinkt.³² Zwischen den beiden Szenen herrschen unzählige formale Ähnlichkeiten, ohne dass sie sich inhaltlich berühren. Jede der beiden Szenen könnte einen Traum der jeweils anderen darstellen. Oder es lassen sich beide als Träume einer Wirklichkeit auffassen, die im Film selbst nicht thematisiert wird. Das exakte Verhältnis der zwei Erzählungen zueinander lässt sich nicht restlos klären, ebenso wenig wie die Traumgedanken, die hinter diesen Inhalten stehen. Aber womöglich können die extradiegetischen Figuren des Films helfen, auf eine latente Bedeutung zu schließen.

Was kann die Angst vor dem „Bum“, der hässlichen Obdachlosen hinter „Winkies“, bedeuten? Nach Freud entsteht eine Phobie durch das Verdrängen einer unliebsamen Triebregung. Die Kastrationsangst, zum Beispiel, wird verdrängt und auf ein anderes Objekt verlagert, etwa auf Tiere, wodurch eine Tierphobie entsteht. Meist, so stellt Freud fest, werden Phobien durch Angst vor libidinösen Ansprüchen ausgelöst.³³ In

28 Vgl. ebd., S. 16f.

29 Vgl. ebd., S. 15f, sowie: Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000, S. 280.

30 Vgl. Williams, *Figures of Desire*, S. 82f.

31 *Mulholland Drive*, 2002, 26:47.

32 Ebd., 2:07:40.

33 Vgl. Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: <http://preview.tinyurl.com/37p8cdq>, (19.05.2010).

der neurotischen Angst vor dem „Bum“ könnte eine derartige Verdrängung zum Ausdruck kommen. Ist der „Bum“ zuletzt Metapher für die Libido?

Was aber, wenn die Traumgedanken sich nicht aus seelischen Konflikten speisen, sondern sich aus jenen Konventionen konstituieren, die den narrativen Film in seiner heutigen Form ermöglichen? Egal, ob diese Konventionen als bestimmte Klasse von rhetorischen Figuren (wie bei Williams) verstanden werden, oder etwa als „Bewegungs-Bilder“ im Sinne Deleuzes³⁴: Der erzählende Film bedient sich gewisser konventioneller Mittel, um seine Narration zu ermöglichen; und es mag sein, dass *Mulholland Drive* diese Mittel zur Schau stellt. Tatsächlich finden sich Momente, die auf die Bildsprache Hollywoods verweisen: Die obskuren Männer in Anzügen wirken womöglich erst bedrohlich, indem sie Assoziationen von Agentenfilme wecken.³⁵ Angenommen, der Film wäre eine Parabel auf die Konventionen Hollywoods – würde dies ausreichen, um die Inkonsistenz der beiden Handlungsstränge zu erklären? Lynchs *Mulholland Drive* wäre ein Traum der Filmindustrie, welche mit denselben Mechanismen stets neue, aber doch einander ähnelnde Werke (re-)produziert.

Friedrich Nietzsche deutet die Wahrheit als eine Konvention, die wesentlich nicht von der Lüge zu unterscheiden ist – außer dass letztere von der Gemeinschaft nicht akzeptiert wird, während die Wahrheit ein gemeinschaftsstiftendes Moment in sich trägt.³⁶ Auch Filme schaffen Wahrheiten im weiteren Sinne, wenn sie uns mit verschiedensten Wirklichkeiten konfrontieren; und auch Filme mögen darin auf vielerlei Art und Weise Gemeinschaften zusammenhalten. Wenn Lynch uns in *Mulholland Drive* dagegen Brüche aufzeigt, indem er mit den cinematischen Konventionen spielt, so wird er zum Lügner, der sich aus der Gesellschaft ausschließt bzw. von dieser exiliert wird.

Während der frühe Nietzsche in der Lüge und im Falschen das Fundament der (Dicht-)Kunst sowie des „freigewordenen Intellekt[s]“ sieht, versucht er sich in seinem späten Denken selbst noch über den Dualismus ‚wahr – falsch‘ (bzw. ‚scheinbar‘) zu erheben.³⁷ In seinem späten Werk *Götzen-Dämmerung* beschreibt er die Genese des Ideals einer „wahren Welt“ unter dem Titel „Wie die ‚wahre Welt‘ endlich zur Fabel wurde. Geschichte eines Irrtums“. Darin zeigt er, wie die „wahre Welt“ zunächst für den Ein-

34 Deleuze erstellt in seinen Arbeiten zum Kino „eine Taxinomie, einen Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen“. Unterschiedliche Filmgenres gebrauchen vornehmlich verschiedene Arten von sog. „Bewegungs-Bildern“, um ihre Gedanken zu entfalten. Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 11 und 101f.

35 *Mulholland Drive*, 2002, 04:40 und 1:25:30.

36 Nietzsche wird zitiert nach: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München/Berlin: dtv/de Gruyter 1999. Hier: Vgl. Nietzsche, *KSA 1*, S. 880f.

37 Vgl. ebd., S. 886ff.

zelen als Ziel einer Tugend galt, das erreicht werden kann; er zeigt, wie sie, diese „wahre Welt“, sich zu einer immer allgemeineren Idee entwickelte, derer man immer weniger anteilig werden konnte – sie wurde immer unerreichbarer, bis sie schließlich überflüssig wurde: Aber auch dieser Status kennzeichnet weder den Höhepunkt noch das Ende jener Entwicklung. Nietzsche schließt den Aphorismus mit:

Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht?... aber nein! mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft! [Original im Sperrdruck, Anm. L.S.]

(Mittag; Augenblick des kürzesten Schattens; Ende des längsten Irrthums; Höhepunkt der Menschheit; INCIPIT ZARATHUSTRA.)³⁸

Wahr und scheinbar, so könnte man mit Nietzsche sagen, sind schlechte Werkzeuge für die Untersuchung, ja, für die Bearbeitung unserer Welt. Nietzsche entlarvt die Ideale unseres Denkens – zunächst als unerreichbar, dann als unbrauchbar, und schließlich: als überwunden. Auch entlarvt er jede Annäherung an David Lynchs Film, die an diesen die Frage nach Traum und Wirklichkeit richtet; jede Annäherung, die nach einer „wahren Welt“ hinter der scheinbaren, die wir nicht verstehen, fragt. Eine derartige Fragestellung würde Nietzsche als nihilistisch abtun: sie steht im Zeichen jener Ideale, die seit Sokrates das abendländische Denken konstituieren.³⁹ Es geht nicht darum, wie viel Wert dem Schein gegenüber der Wahrheit beigemessen wird, sondern um den Wert der Frage nach Wahrheit und Schein an sich. Nietzsche will diese Dichotomie zu gunsten von fruchtbareren Zugängen durchbrechen.⁴⁰

Wenn Michael Allmaier in seiner Conclusio in der FAZ schreibt: „Wo es keine wahre Welt gibt, sind alle falschen gleich echt – das ist die einzige Botschaft dieses glänzenden Films“, so ist dies also im Sinne Nietzsches noch nicht radikal genug formuliert.⁴¹ Bei Lynch gibt es weder das eine noch das andere, es gibt nur noch die Narration des Films, die jenseits dieser Unterscheidung steht. Wir meinen, Verständnis zu erreichen, indem wir die beiden Erzählungen ordnen; wir wollen Konsistenz erzeugen. David Lynch führt uns dieses Bedürfnis vor unser (unversehrtes) Auge, indem er zwei Geschichten in ähnlichen Kontexten mit derselben Besetzung inszeniert. Deshalb bringt uns Lynch

³⁸ Nietzsche, KSA 6, S. 81.

³⁹ Zum Nihilismusbegriff bei Nietzsche vgl. András Czeplédi, „Er hat mich kaputt gemacht“. Zur Nihilismusdeutung Friedrich Nietzsches.“, in: *Nietzscheforschung. Band 14*. Berlin: Akademie 2007, S. 119-127.

⁴⁰ Dieses Vorhaben zeigt Ähnlichkeit zum phänomenologischen Projekt Husserls. Vgl. dazu: Rudolf Boehm, „Husserl und Nietzsche“, in: ders., *Vom Gesichtspunkt der Phänomenologie*. Den Hague: Martinus Nijhoff, 1968, S. 217-236.

⁴¹ Michael Allmaier: „Wahrheit ist eine blaue Box“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.01.2002, S. 39. Zugriffsdatum: <http://www.davidlynch.de/faz202.html> (Zugriff: 20. 5. 2010).

in der letzten Einstellung noch einmal ins Theater, deshalb flüstert uns die blauhaarige Zuschauerin wie eine Göttin zum Ende des Films zu: „Silencio“. Wenn schlechthin alles zur Bühne geworden ist, hat es keinen Sinn mehr, nach ‚Wirklichkeit versus Bühne‘ zu fragen.

