

15 2023

Jahrgang 15, 2023
Heft 1



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Serien und Singularitäten in der Provinz

Zu einer Ontologie von Existenzweisen in David Lynchs *Twin Peaks*

Hermann Doetsch (München)

HeLix 15 (2023), S. 103-133.

Abstract

With their TV series *Twin Peaks* David Lynch and Mark Frost explore the epistemology of the serial, by means of which modernity organizes a reality without transcendence, experienced as potentially chaotic – and which literally materializes in the TV apparatus, the serial medium par excellence. If modernity basically organizes its series along the axes of life/death, culture/nature and city/province, Lynch destabilizes these borders and demonstrates that series not only create orders, but also transcend them. The forest in particular, and with it the provincial town, constitute places of the indeterminate, a reservoir of the virtual, which engenders new corporeal modes of existence as well as other ways of experiencing the real. *Twin Peaks* thus not only transcends the Western ‘world-picture’ towards a ‘multinatural cosmovision’, a multiplicity of ways of life, but with it the TV image becomes a medium for the transformation of bodies and worlds, and points further to the fundamental change that the image undergoes in the contemporary age of streaming.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Serien und Singularitäten in der Provinz

Zu einer Ontologie von Existenzweisen in David Lynchs *Twin Peaks*

Hermann Doetsch (München)

Eine Epistemologie des Seriellen

Das Konzept ‚Serie‘ stellt eines der epistemologischen Leitkonzepte der Moderne dar.¹ Serie verweist dabei immer schon auf eine Vielheit, nicht nur auf eine numerische, sondern auch auf eine Unbestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Konzepts selbst, das mindestens drei Operationen umfasst: Differenzieren, Serialisieren und Sequenzieren.

Der Erfolg des Konzepts ‚Serie‘ liegt darin begründet, dass es eine Antwort bereit hält auf die von der Entwicklung der Moderne aufgeworfene dringliche Frage der Verflüssigung fester Strukturen, es bannt das Chaos, welches die Revolutionen im Weltbild verursacht haben. Indem es das Viele als Einheit beschreibbar macht, ohne den multiplen Charakter des Einen zu leugnen, gewinnt es Kontinuität aus Diskontinuität und schafft Ordnung aus dem Chaos. Indem durch es Unterscheidungen möglich werden, macht es Ähnlichkeiten und Differenzen adressierbar und bedingt so das Entstehen von Strukturen; diese aber haben metastabilen Charakter und können durch Erweiterungen und Neukombinationen der Serien variiert, neu orientiert werden. Die serielle Erfahrung der Wirklichkeit garantiert auf diese Weise auch die nötige Anpassung an sich schnell ändernde Lebenswelten. Denn nichts ist vollkommen identisch; aus den minimalen Verschiebungen entbinden Serien Neues und redefinieren die Vorstellung von Genese unter den Bedingungen der Moderne:² Neues entsteht aus der differentiellen Wiederholung des (beinahe) Identischen.³ Serien vermitteln unter den Bedingungen der Moderne Identität und Erneuerung, sie definieren Normen, standardisieren

¹ Zur Geschichte des Konzepts Serie vgl. SCHABACHER, „Serialisieren“, deren Ausführungen ich im Folgenden weitgehend verpflichtet bin. Einen umfassenden Überblick, auf den ich in meinen theoretischen Überlegungen immer wieder zurückgreife, über die Entwicklungen und Anwendungsbereiche des Konzepts ‚Serie‘ in der Moderne bietet ROTHÖLER, *Theorien der Serie*.

² Mit Bezug auf Deleuze entwickeln diese Idee BEIL u.a., „Die Serie“, 11-13, vgl. außerdem BLÄTTLER, „Serial Sixties“, 74-19.

³ Vgl. dazu ECO, „L’innovazione“, der diese kreative Potenzial von Variation und Schemawiederholung bis zurück in die Antike und die Aristotelische Poetik verfolgt.

Verhalten, geben so einen Rahmen der Sicherheit vor, sind aber in gleichem Maße Agenturen der Modulation.⁴

Dieses Paradox, zwischen Ordnung und Bodenlosigkeit, zwischen Stabilität und Veränderung, artikuliert sich im 19. Jahrhundert über eine grundlegende Opposition, diejenige zwischen Großstadt und Provinz, Stadt und Land, die zugleich Ausdruck einer politischen Differenz ist, zwischen funktional ausdifferenzierter Gesellschaft und ursprünglicher, naturnaher Gemeinschaft.⁵ Es wird so deutlich, dass sich hinter der Opposition zwischen Provinz und Großstadt eine weitere die Moderne begründende strukturelle Polarität verbirgt, die Kultur von Natur, Zivilisation von Barbarei trennt und mit der sich die Moderne ihrer selbst vergewissert, indem sie sich so von dem Vormodernen abscheidet.⁶ In dieser Unterscheidung wird die Ambivalenz der Moderne am nachdrücklichsten greifbar, bezieht sich die Moderne doch damit auf das, was sie nicht ist, auf ihr Anderes. Einerseits hält sich der Diskurs der Moderne einen Seinsbereich offen, in dem die unendlich offenen, sich ständig erneuernden und variierenden Serien, – eine Welt, in der nichts mehr sicher ist – still stellen lassen, wo diese von sich entfremdete Gesellschaft im Einklang mit den Gesetzen einer überzeitlichen Natur Heilung und Erlösung zu erfahren vermag. Andererseits aber dräut aus genau diesem Seinsbereich das Unheil, welches die Ordnungen der Moderne zurückfallen lässt in eine urzeitliche Barbarei, die genau dort ihr destruktives Potenzial entfalten kann.

Deleuzes Strukturalismus – eine Epistemologie des Seriellen

Die Entwicklung einer Epistemologie des Seriellen erscheint nunmehr an der Tagesordnung, dies sollte der Strukturalismus leisten, der eine lange Tradition der Formalisierung des Wirklichen aufnimmt, welche die Geschichte der Moderne von der Scholastik an begleitet und die

⁴ Vgl. HOPWOOD u.a., „Seriality“ arbeiten präzise diese drei Tendenzen, den relationalen, praktischen und prozesshaften Charakter des seriellen Modus heraus, 278f.

⁵ Ohne näher auf dessen Argumentation einzugehen, welche diese Unterscheidung nicht nur auf verschiedenen epistemologischen Ebenen durchexerziert, sondern auch eine Aufhebung des Paradoxons entwirft, verweise ich auf den für die Selbstvergewisserung der Moderne grundlegenden Text von SIMMEL „Großstädte“ und Williams inzwischen selbst schon klassische Demonstration von der Entstehung dieser Dichotomien aus der Entfremdungserfahrung, vgl. WILLIAMS, *Country and City*, bes. 96-107.

⁶ Wie LATOUR: *Nous n'avons jamais été modernes* eindrücklich beschrieben hat.

gerade in der Mathematik und Physik des 19. Jahrhundert mit Fourier, Maxwell, Boltzmann u.a. eine zunehmend serielle Prägung erfährt.⁷

Es war der Theoretiker von „Differenz und Wiederholung“, Gilles Deleuze, der in einem Artikel von 1972, den Strukturalismus als Epistemologie des Seriellen beschrieben hat.⁸ Mit den strukturalistischen Analysepraktiken und Formalisierungsmodellen ist es möglich, Wirklichkeit als topologisch-relationale Struktur zu denken: Differenzen und Singularitäten eröffnen einen Raum von Bezüglichkeiten, die sich in konkreten Serien zu verdichten und organisieren beginnen. Es gilt dabei drei Formen von ‚Synthesen‘ zu unterscheiden, wie Deleuze in Erinnerung an Kants Konzepte diese Formen der Relationierung und Serienbildung nennt: konnektive, welche Reihen formen, konjunktive, welche Serien konvergieren lassen, zu einem Ganzen vereinen, und disjunktive, welche eine dynamische, metastabile, in sich heterogene Vielheit divergierender Serien bilden.⁹ Serien sind mannigfaltig, jede Serie wird nur zur Serie durch Bezug auf eine andere Serie, wie Deleuze anhand der zweifachen Artikulation von Zeichen erläutert, jede Serie selbst enthält dabei schon das Potenzial vielfältiger Serialisierungen in sich. ‚Serie‘ impliziert damit neben Prozessen der Differenzierung, der Distribution und der Relationierung immer auch schon Prozesse der Verschiebung; keine Serie kommt zur Ruhe.

Deleuzes Konzept zeichnet so ein dynamisches Bild von Strukturen, die keineswegs eine letztgültige substanzielle Ordnung, einen rekonstruierbaren Ursprung von etwas darstellen. Strukturen gehorchen einem genetischen Prinzip, sie sind ein Reservoir des Virtuellen, das sich in immer neuen Serien aktualisiert, diese immer wieder neu distribuiert und in neue Relationen zueinander setzt. Strukturen bekommen so einen metamorphen Charakter, sind ständiger Veränderung unterworfen und bilden keine Einheit, sondern halten offen, auf das Multiple.

Auf diese Weise unterstreicht Deleuze, dass eine serielle Epistemologie keine Unterscheidung mehr zwischen einer verborgenen Tiefe oder Transzendenz und einer manifesten

⁷ Diese Tendenzen zwischen Strukturalismus, Ontologie, Anthropologie und Kybernetik führt HÖRL, *Heiligen Kanäle* auf stupende Weise eng.

⁸ Vgl. DELEUZE, „À quoi reconnaît-on“. Im Folgenden versuche ich die Darstellung des Artikels von 1972 anzureichern mit Gedankenfiguren aus dem 1969 erschienen *Logique du sens*.

⁹ Vgl. DELEUZE, *Différence et répétition*. Eine ausführliche Rekonstruktion dieser für Deleuze zentralen Konzepte findet sich in HUGHES, *Deleuze and Genesis*.

Oberfläche erlaubt, sondern das Wirkliche eine einzige komplexe Oberfläche darstellt, auf der Serien konvergieren und divergieren, sich ständig auf komplexe Weise ineinander verflechten. Dieser Art entstehen Faltungen, welche das Verhältnis zwischen Innen und Außen immer wieder neu definieren. Jeder Blick auf das Wirkliche gibt jeweils einer Struktur einzigartiger Verflechtungen Ausdruck, jedes Ich entsteht aus einem Prozess in dem das Außen auf je bestimmte Weise gefaltet und damit verdichtet wird. Deleuze erläutert dies ausdrücklich an Foucaults Darstellung zur Entstehung eines modernen, klinischen Blicks; es gilt dabei vor allem an die Rolle zu denken, die dem Konzept ‚tissu‘, ‚Gewebe‘, dabei zukam.¹⁰ Es ist das Gewebe, das die Moderne interessiert, das Gewebe, als das sie sich selbst zu sehen vermag, wenn sie axiologische Obsessionen über Bord geworfen hat.

Welt und Subjekt sind keine sich gegenüberstehenden Entitäten, sondern bezeichnen bestimmte Relationen und Verdichtungen im Geflecht der Serien. Das Selbst ist damit immer schon ein Produkt aus Anderem, dem, was es nicht selbst ist, das Lebendige ist immer schon das Tote und umgekehrt. Das Selbst ist damit immer schon doppelt, sein eigener Doppelgänger.¹¹ Aus dieser grundlegenden Doppelung gibt es keinen Ausweg, denn die Serien gestalten sich um das, was Deleuze „case vide“ nennt,¹² eine Leerstelle, die erst die Beziehung zwischen Serien, die Differenzierung von Serien ermöglicht, selbst aber nicht erfasst werden kann, etwas, das sich selbst immer verfehlt und so zum Agens der Verschiebungen wird. Es bildet keine Leerstelle im hermeneutischen Sinn, kein Geheimnis, kein Mysterium, sondern einen Überschuss an Sinn, die virtuelle Perspektive, vor jeder Aktualisierung. Sinn ist Überschuss an Sinn und fällt in dieser Hinsicht mit dem Nicht-Sinn zusammen. Es ist kein Zufall, dass Deleuze die Beschreibung dieser modernen Konfiguration von Sinn und Unsinn in markanten Texten der modernen Literatur, wie denen von Mallarmé, Lewis Carroll, Raymond Roussel, Antoine Artaud findet, Werke, die immer wieder diese Grenzen und Ambivalenzen der modernen Epistemologie, der modernen Ontologie erkundet haben, Werke, die vom

¹⁰ Vgl. DELEUZE, *Foucault*, 104 u. FOUCAULT, *Naissance*.

¹¹ Ebd., 105: „Ce n’est pas une reproduction du Même, c’est une répétition du Différent. Ce n’est pas l’émanation d’un Je, c’est la mise en immanence d’un toujours autre ou d’un Non-moi. Ce n’est jamais l’autre qui est un double, dans le redoublement, c’est moi qui me vis comme le double de l’autre.“

¹² Vgl. DELEUZE, „À quoi reconnaît-on“, 258-265.

Überschuss an Sinn, von Doppelungen, Komplementaritäten und Unbestimmtheiten durchzogen sind.¹³ Wenn Deleuze dieses Ereignis, von Sinn und Nicht-Sinn, als ‚Tod‘ bezeichnet,¹⁴ meint er damit nicht das Ende des Lebens, sondern den Punkt einer Unentscheidbarkeit, die gleichzeitig alles vernichtet und alles beginnt. Diese Leerstelle ist innen und außen, ein Außen im Innen, sie bildet derart einen unverfügbaren Ort, an dem Sein, Denken, Welt beginnen, sozusagen eine *White Lodge*, einen *Red Room*.

Es ist offensichtlich, dass Deleuze, obwohl er damit anhebt die epistemologischen Grundlagen der Moderne zu erfassen, mit dieser Konstellation weit über die Epistemologie des Seriellen hinausgeht, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt hat. Wenn die Serie die Epistemologie der Moderne darstellt, eröffnet Deleuzes Konzeptualisierung eine Epistemologie jenseits der Moderne und jenseits des Seriellen.

Das serielle Prinzip in Reinform – TV und Serienmord

Der Weg von Gilles Deleuze zu David Lynch und *Twin Peaks* erscheint nicht allzu weit zu sein. Doch es empfiehlt sich, erst einmal einen Schritt zurückzutreten und einen Gedanken weiter zu entwickeln, der nicht nur die Epistemologie der Moderne, sondern auch deren Mediologie umgreift.

Es ist sicherlich nicht ohne Bedeutung, dass die Ära von Strukturalismus, Kybernetik und TV, zumindest das klassische Fernsehen des 20. Jahrhunderts, weitgehend dieselbe Reichweite aufweisen, alle drei treten ihren Siegeszug Ende der 1940er, zu Beginn der 1950er Jahre an. Dass TV das serielle Prinzip in Reinform repräsentiert, ist Handbuchwissen,¹⁵ dem seriellen Prinzip gehorchen nicht nur mediale Infrastruktur und Programmstruktur, sondern auch die Formate, die Erzählstrukturen bis hin zu den kleinsten narrativen Elementen.¹⁶ Das serielle Prinzip ist dem Dispositiv Fernsehen dabei in seine technische Appa-

¹³ Vgl. DELEUZE, „À quoi reconnaît-on“, 262 u. *Logique*, 83-91, 101-114, 159-166.

¹⁴ Vgl. DELEUZE, *Logique*, 177f.

¹⁵ Vgl. BEIL u.a., „Die Serie“ u. CUNTZ, „Seriennarrativ“; zum Folgenden vgl. u.a. ROTHÖLER, *Theorien der Serie*, 129-160.

¹⁶ Einen Überblick darüber bietet SCHABACHER, „Serialisieren“, 501-513.

ratur grundlegend eingeschrieben, baut es sich doch aus einer Serie an Punkten auf; es handelt sich beim Fernsehen, wie Lorenz Engell erläutert, um eine sehr spezifische Form des „Punktbilds“:¹⁷

Der Punkt ist nicht ‚etwas‘, das mit ‚anderem‘ verknüpft werden könnte [...] Die Mathematik sieht im Punkt daher ein ‚ideales Element‘ und bestimmt ihn präzise als reine Virtualität. [...] Dabei bleibt diese Virtualität immer auf Aktualität bezogen oder in Aktualität einbezogen, da eben der Punkt im Bild als Fläche erscheint. [...] So] ist das elektronische Bild als aktuell-virtuelle Doppelung oder Koppelung im Sinne Deleuzes anzusehen. [...] Während der Film immer [...] vom Bild und vom Rahmen, von Einstellung und Montage aus aufgebaut gedacht wird, ist das Fernsehen immer vom Punkt, vom Intervall, vom Sprung, vom ununterbrochenen Fluss aus zu denken.¹⁸

Das Dispositiv Fernsehen wird nach Cavell und Engell durch eben jene Grundspannung bestimmt, in der eine Folge diskontinuierlicher Momente zu einem kontinuierlichen *Flow* verschaltet wird.¹⁹ Fernsehen ist in diesem Sinne ein Medium des „Hervorbringens, des Werdens und des Wachsens“, in dem die Zeit sozusagen ‚hervorquillt‘.²⁰ Es schafft nicht wie der Film „Welt-Projektionen“, sondern reguliert einen „Strom simultaner Ereignisrezeption“.²¹ So entwirft es einen Horizont des Normalen, eine „Grundlinie, sozusagen eine Linie des Ereignislosen, aus dem Ereignisse mit einer vollkommen vorhersehbaren Bedeutung herausragen.“²² Fernsehen wird zum Medium einer Sicherung der Welt, gegen deren „wachsende Unbewohnbarkeit“.²³

¹⁷ ENGELL, „Fernsehen mit Gilles Deleuze“, 470.

¹⁸ Ebd., 471-479.

¹⁹ Zum Flow vgl. WILLIAMS, *Television*, bes. 77-120; zum Fernsehen als Medium des Verschaltens mit Bezug auf die Überlegungen von CAVELL vgl. ENGELL, *Fernsehtheorie*, 12-24.

²⁰ Diese Formulierungen nach ENGELL, „Fernsehen mit Gilles Deleuze“, 478, der hiermit die spezifische Form der *Soap Opera* beschreibt.

²¹ CAVELL, „Tatsache“, dort: 143 u. 144.

²² Ebd., 151.

²³ Ebd., 161; vgl. hierzu auch ENGELL, *Fernsehtheorie*, 19: „Und damit ist auch gesagt, dass das Fernsehen vor allem diesen Unterschied instrumentiert: zwischen einem ‚Dinnen‘ und einem ‚Draußen‘. ‚Dinnen‘, in einem Milieu der Einschließung, sitzen wir, empfangen die Schaltungen des Bildes oder produzieren sie sogar selbst. ‚Draußen‘ dagegen waltet eine Welt, an der wir nur durch Überwachung Anteil nehmen. Natürlich denkt Cavell hier an das Verhältnis von Wohnzimmer und Außenwelt, von Eigenheim und Wirklichkeit, von Vorstadt und urbanem Raum. Das Fernsehen bannt jegliches Anderes in eine Welt des Draußen, innen fließen narkotisierend die Bilder einer ereignisvollen Vielheit.“

In diesem Sinn finden im klassischen Fernsehen tendenziell Strukturen, Formate und narrative Formen Verwendung, die äußerst einseitig die ordnungsstiftende Funktion von Serialität fokussieren und die Serien zu homogenen Reihen reduzieren und einer axiologischen Gestaltung der Welt verpflichtet sind. Allzu vorschnell wird das leere Feld der Strukturen, das Intervall, mit Bedeutung gefüllt, so herrscht im klassischen amerikanischen und europäischen Fernsehen eher eine weitgehend puritanisch geprägte Moralvorstellung, bei der der Glaube an die (staatliche) Institution und deren Prozeduren die Vollständigkeit des Wirklichen garantieren soll, eines Wirklichen, in dem alles notwendigerweise gegeben ist und damit seine Ordnung hat.²⁴ Letztendlich können die meisten der klassischen Serien auf die Pole gut/böse, recht/unrecht, erlöst/verdammt zurückgeführt werden.

In den letzten Jahren kommt ein Phänomen an die Oberfläche, in dem das serielle Prinzip auf sich selbst zurückgeworfen wird: der Serienmord.²⁵ Dort erscheinen Serien, die keinen Sinn machen, einzig in der Wiederholung des immer wieder selben annihilierenden Akts bestehen – und diese Wiederholung des Zerstören genießen, Genuss aus der Wiederholung ziehen. Lacan zufolge ist diese Freiheit zu genießen, zwischen Sade und Monsieur Verdoux, die in Kants moralischem Gesetz verborgene Wahrheit der modernen *Episteme*.²⁶ Im Phänomen des Serienkillers wird die Moderne gezwungen genau in diese Abgründe zu sehen, denen sie sich nie gestellt hat, in diesem Sinne nie modern geworden ist. Serienkiller führen in brutaler Weise drei für die moderne biopolitische Ordnung konstitutive Serien zusammen:²⁷ Serie des Körpers, Serie des Staates, Serie von Medien und bietet so das geeignete Feld, die Epistemologie des Seriellen und deren Implikationen zu reflektieren – und letztendlich über sich selbst hinauszuführen.

Verrät doch die Faszination für Serienkiller, die sich ab der Mitte der 1980er Jahre verstärkt, aber nach der Jahrtausendwende in zahlreichen Produkten der audiovisuellen Industrie an die Oberfläche kommt, sehr viel über Ontologie und Epistemologie der Gegenwart.

²⁴ Dies, in einer unübersichtlichen Wirklichkeit eine von staatlichen Institutionen garantierte Ordnung zu schaffen, stellt nach BOLTANSKI, *Énigmes*, bes. 38-41, eine der wesentlichen Funktionen des Kriminalgenres dar.

²⁵ Zur epistemologischen Bedeutung des Serienkillers finden sich erste Gedanken bei DYER, „Three questions“.

²⁶ Vgl. LACAN, „Kant avec Sade“.

²⁷ Zu den Dispositiven der Biopolitik vgl. FOUCAULT, *Surveiller* u. FOUCAULT, *Sécurité*.

Sie führt mitten in das leere Feld, den unheimlichen Ungrund, der unsere Wirklichkeit zusammenhält, in die beunruhigenden, weil unbestimmten und unscharfen virtuellen Räume.

Twin Peaks als Agent des Wandels – von einer Epistemologie des Seriellen zu einer Ontologie des Virtuellen

Die moderne Epistemologie vollendet sich sichtbar in *Twin Peaks*, wo das Prinzip des Seriellen aus seiner Gebundenheit an eine duale Axiologie zwischen gut und böse, recht und unrecht, Ordnung und Chaos hinausdrängt. Am 8. April 1990 erstmals ausgestrahlt, entfesselt *Twin Peaks* die serielle Epistemologie zu einer Ontologie des Virtuellen. Fernsehen ist danach nicht mehr wie vorher, es verändert sich, beginnt seinen institutionellen und letztendlich auch moralischen Rahmen abzustreifen. Zusätzlich eröffnet die Serie einen Blick nicht nur in die Veränderung der Medienlandschaft, der Erzählstrukturen, sondern auch der epistemologischen Strukturen. In dieser Hinsicht weist sie über ihren zeitlichen Kontext hinaus auf unsere Gegenwart, auf die Verwindung der seriellen Episteme in einer mannigfaltigen Netzwerkstruktur, der strukturalistischen Epistemologie in einer Ontologie von Existenzweisen.

Twin Peaks ergründet die Epistemologie des Seriellen bis in deren letzte Hintergründe. Dazu gehen David Lynch und Mark Frost in die Provinz, den uramerikanischen Raum, in dem die moderne Epistemologie zwischen Serialität und axialer Ordnung verhandelt wird. Schon die Bilder unter den *Opening Credits* präsentieren *Twin Peaks* paradigmatisch als „middle landscape“, als idealtypische Realisierung der Utopie der „machine in the garden“, wie sie die amerikanische Provinzdarstellung Leo Marx zufolge seit Jefferson immer wieder entwirft.²⁸ *Twin Peaks* bildet scheinbar das Musterbeispiel einer Vermittlung von Natur und Kultur, in dem eine vorsichtige naturnahe Wirtschaft, Sägewerk und Tourismus, die wilde Natur von Bergen und Wasserfall gezähmt zu haben scheint. Dale Coopers Begeisterung für die *douglas firs*, einfache Gerichte wie *cherry pies* und eine wohl geordnete Gemeinschaft, die sich an Regeln hält, sind häufig kommentiert worden.

²⁸ MARX, *Machine in the Garden*, zum Konzept der „middle landscape“ dort: 143.

Und dennoch: Nicht nur Angelo Badalamentis Soundtrack dräut Unheimliches, das idyllische erste Bild, der *bewick's wren*, wirkt in seiner unverhältnismäßigen Größe, insbesondere im Vergleich zum folgenden Sägewerk, nicht wenig beunruhigend. Hier kommt die andere Seite der amerikanischen Provinz zum Vorschein. Wenn dort der utopische Ort ist, an dem wilde Natur, ungezügelte Triebe und technologisch-funktionaler Fortschritt zu einer gemeinschaftlichen, naturnahen Ordnung vermittelt werden sollen,²⁹ ist dies auch der Ort, an dem die Störungen auftauchen. Das immer wieder als Vorbild Lynchs benannte „Winesburg, Ohio“³⁰ von Sherwood Anderson arbeitet ganz bewusst das Groteske heraus, das bei genauem Blick jede:n Bewohner:in der Provinzstadt kennzeichnet, das scheinbar Normale stellt sich immer schon als Sammlung bizarrer Verhaltensweisen, gestörter Individualisierungsprozesse heraus.³¹

Und auch die Filme und Serien der 1950er Jahre, die eine scheinbar so heile Welt darstellen, wie die von Lynch/Frost immer wieder anzitierten verschiedenen Versionen von „Peyton Place“ (Film 1957, TV-Serie 1964-1969) zeigen die Provinz als Ort von Inzest, Gewalt, Mord (bzw. Notwehrexzess), voller dysfunktionaler Familien. Die Provinz der amerikanischen Kulturindustrie ist weit davon entfernt ein idyllischer Ort zu sein, es ist aber der Ort, an dem die Gesellschaft zu heilen vermag, der Ort gelungener Vermittlung, in dem die entfesselten Triebe und die falschen Illusionen der modernen Welt schließlich zur Ruhe gebracht werden können, wenn die Prozeduren gemeinschaftlicher Konfliktbewältigung noch intakt sind.

Dale Coopers Begeisterung muss in diesen Kontext gerückt werden, *Twin Peaks* ist wie *Winesburg, Ohio* oder *Peyton Place* kein aus der Zeit gefallener Ort, sondern ist angeschlossen an die Moderne und deren internationale Netzwerke, durch ihn ziehen die modernen ökonomischen und touristischen Ströme, er wird bestimmt von industriellen und postindustriellen Formen kapitalistischen Wirtschaftens. Er ist die Moderne und mehr als die Moderne. Dieses Mehr wird – vom Vorspann an bis zu der immer stärkeren Rolle, die ihm in der Handlung zukommt – sinnlich greifbar im Wald, der für Lynch, Sohn eines Botanikers,

²⁹ Zu *Twin Peaks* Auseinandersetzung mit den amerikanischen Wilderness-Narrativen vgl. CARROLL, „American Mythology“.

³⁰ Vgl. FISCHER, *Lynch*, 185; dort u. 17 auch der Hinweis auf „Peyton Place“.

³¹ Vgl. v.a. das erste programmatische Kapitel in ANDERSON, *Winesburg*, 7-10.

und Spezialisten für Baumkrankheiten,³² nicht Kulisse, sondern selbst „handelnde Figur“³³ ist.

Es ist kein Zufall, wenn Robert Pogue Harrison in seiner Darstellung des Konzepts ‚Wald‘ in der Geschichte auch auf *Twin Peaks* zu sprechen kommt.³⁴ Der Wald steht seit jeher für das noch nicht Zivilisierte, das der menschlichen Welt Fremde, das Unbestimmte, noch zu Bestimmende, das, was die menschliche Welt übersteigt, das gefährlich Andere, ebenso wie er einen Raum des Möglichen, der Erneuerung bildet, die im romantischen Diskurs aus dem Wald, aus der Poesie kommt.³⁵ Er ist Ort des Horrors, ebenso aber Ort der Regeneration, der Ort des Ereignisses schlechthin, er ist die *hylè*, die zu Form werden muss, der Beginn des *logos*, in der Lichtung des Seins.³⁶ Der Wald bildet also den Ort des Unbestimmten, des leeren Feldes im Sinne von Gilles Deleuze, ein virtuelles Feld, in dem sich Serien und Beziehungen (die etymologische Herleitung von *logos* nach Harrison)³⁷ bilden, sich multiple Wirklichkeiten aktualisieren können.

Indem sie das Problem Provinz/Moderne zurückbeziehen auf die ontologische Dimension des Waldes, gehen Lynch/Frost über die Opposition Land/Stadt hinaus, suspendieren sie. Die Axiologie der Moderne zwischen dem modernen Jetzt und dem Vormodernen ist von Beginn an aufgehoben, und damit desartikulieren sich alle Serien, welche die TV-Serie entfaltet, sie divergieren ins Unendliche, Virtuelle. Und wenn sie konvergieren, dann nur in Richtung auf Singularitäten, Unbestimmtheitsstellen.

Der bildende Künstler Lynch liebt Serien, produziert und organisiert Zeichnungen, Photographien vorzugsweise in Serie, Serien an Bildern von Körperteilen, Werkzeugen etc. und Serien von von ihm so bezeichneten „Kits bzw. Boards“, welche das Prinzip der Serie noch einmal ins Werk selbst eintragen.³⁸ Stellt das „Bee Board“ noch eine klassisch aufge-

³² Vgl. FISCHER, *Lynch*, 13.

³³ LYNCH *über Lynch*, 217.

³⁴ Vgl. HARRISON, *Forest*, 124.

³⁵ Ebd., 155-195.

³⁶ Vgl. HARRISON, *Forest*, 27f. u. 200f. mit deutlichem Bezug auf Heideggers Überlegungen zu *logos* und *al-theia*, der Unverborgenheit von Wahrheit, in HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*.

³⁷ Vgl. HARRISON, *Forest*, 200.

³⁸ Vgl. LYNCH, *Images*, 90f. (*Bee Board*), 124f. (*Fish Kit*), 126f. (*Chicken Kit*).

reihete Sammlung präparierter fixierter Insekten dar, tauchen die Kits tiefer in die Epistemologie des Seriellen ein: Sie montieren verschiedene präparierte Teile, Gliedmaßen, Organe des lebenden Organismus auf einer Oberfläche, fügen darauf schriftliche Notizen bei; sie stellen so eine fundamentale Einübung in disjunktive Synthesen dar, die mehrere Grenzen überschreiten, zwischen Natur und Kunst, zwischen Teil und Ganzen, zwischen Organismus und organlosem Körper und nicht zuletzt zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, Innen und Außen, Körper und Umwelt, Körper und Zeichen sowie zwischen Leben und Tod.³⁹ Wenn sich Einheiten auflösen, die virtuellen Strukturen deutlich hervortreten und sich so neue Bezüglichkeiten ergeben, diese Momente faszinierten Lynch von früh auf:

Ich glaube, dass diese Proportionen in der Natur – wie bei der Ente beispielsweise – etwas bedeuten, die Proportionen von Auge und Körper und dem ganzen Material und der Menge an Aktivität darin. [...] Und all das kommt zum Vorschein, wenn man etwas seziert. Die Gewebe und Formen sind unglaublich. Deshalb habe ich Katzen seziert. Die interessantesten Strukturen kann man beobachten, wenn sich in der Natur etwas auflöst, wenn etwas verwest. Diese Prozesse habe ich eine Zeitlang sehr gerne beobachtet.⁴⁰

Lynchs Blick ähnelt dem medizinischen Blick, wie Foucault ihn beschrieben und Deleuze in seiner epistemologisch-ontologischen Dimension erläutert hat. Er geht entlang dieser Oberflächen, Gewebe und Texturen an der Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren, die Disproportionales miteinander zu einer inkommensurablen Verbindung zusammenfassen, wie es später die Kamera tun wird.⁴¹

Mit *Twin Peaks*, im Medium von Pixel und Zeilen, den lebend-toten Bildern des Fernsehens, kann sich diese Tendenz zum Seriellen zum ersten Mal tiefgründig entfalten. Ist es nicht weniger so, dass hier der Autorenfilmer sich herablässt ein minderes Medium zu bedie-

³⁹ Zu ‚Grenzverwischungen‘ als grundlegendem ästhetischen Prinzip von David Lynch vgl. JERSLEV, *Mentale Landschaften* u. JERSLEV, *Blurred Boundaries*.

⁴⁰ LYNCH in: FISCHER, *David Lynch*, 256.

⁴¹ Wie sich aus der Neukonfiguration von Serien, die einen disjunktiven Charakter haben wie diese, Lebendiges und Totes, Großes und Kleines vereinen, eine neue Wirklichkeit ergibt, erläutert Lynch in einem Kommentar hierzu: „In the world of organic phenomena we notice at least on the surface of things a somewhat erratic seemingly senseless array of shapes, textures, colors, juxtapositions, repetitions, etc., filling the mind’s eyes with such confusion that it is difficult to take a step forward in life and it is at these times that we entertain the tortuous thought of somehow slipping backwards and even with that notion of time and its connection with the bits of organic life within our world comes racing toward us [...] (LYNCH, *Images*, 92).

nen und damit etwas zu machen, was bisher noch niemandem eingefallen war, sondern vielmehr dass der Autorenfilmer endlich das Medium vorgefunden hat, um das zu realisieren, an was ihm immer schon gelegen war: eine serielle Ontologie?

Twin Peaks stellt eine einzige Mannigfaltigkeit an entfesselten Serien dar. Nichts in dieser Serie ist jenseits von Serien. Jede dieser Serien selbst ist multipel. Das beginnt mit den *Credits*, die so anders sind als man es von den figuren- und handlungszentrierten Einführungen in fiktionalen Welten und deren wichtigsten Protagonist:innen klassischer TV-Serien kennt. Es handelt sich um eine reine Serie von Bildern, die durch behutsame Überblendungen betont langsam ineinander übergehen, sich quasi ineinander verwandeln:⁴² ein *bewick's wren*, ein Sägewerk, eine Fräs-Maschine (zwei Einstellungen), das Ortsschild mit der Straße, gemeinsam mit einem der titelgebenden Gipfel, ein Wasserfall mit Lodge, das fallende Wasser, fließendes Wasser. So konstituiert die Serie als konnektive Serie den Handlungsort, einen auf Extraktion natürlicher Ressourcen angelegte Siedlung im Norden der USA und deren industrielle und postindustrielle Infrastrukturen, der aber gleichzeitig „auf eigentümliche Art ‚leer‘“⁴³ ist, die Bilder werden kaum zu wirklichen Orten, der Raum bleibt seltsam abstrakt. Was vielmehr hervorsteht, ist der serielle Charakter dieser Bilder, es handelt sich dabei um eine Serie mit konjunktivem Charakter, in der sich mehrere Serien vereinigen. Ich beschränke mich auf wenige offensichtliche: die der vier Elemente (Luft, Feuer, Erde, Wasser),⁴⁴ eine Serie an Lebensweisen: anorganisch, organisch, mechanisch, von verschiedenen Bewegungsrichtungen: fliegen, (fahren), fallen, fließen, an verschiedenen Verarbeitungszuständen des Holzes (Zweig, Wald, Baumstamm, Gebäude), verschiedenen Aggregatzuständen (Wolke, Tropfen, fließendes Gewässer). Darüber hinaus generiert jede einzelne dieser Aufnahmen eine neue Serie, die im Rest des Films ausgiebig entfaltet werden: Vögel, Holz, Maschinen, Wasser...

Zwar setzt die Sequenz der Bilder auch einige Oppositionen, zwischen vertikal und horizontal, Tiefe und Fläche, Bewegung und Statik, Natur und Kultur. Doch diese Oppositionen bilden keine axiologische Struktur mehr, sie wirken von Anfang an nicht stabil. Alle

⁴² Vgl. REINHARDT, *Twin Peaks*, 67f.

⁴³ SEEBLEN, *David Lynch*, 119.

⁴⁴ Vgl. CHION, *David Lynch*, 136.

diese Figuren erscheinen reversibel, ineinander konvertierbar zu sein, wie das Holz, das innen wie außen sich befindet, der riesengroße Zaunkönig, der überblendet wird von einer kleinen industriellen Anlage. Oder eben der Twin Peak(s), der einer und gleichzeitig zwei ist. Sie bilden disjunktive Synthesen und eröffnen derart ein Feld von Singularitäten, aus denen immer weitere Bilder hervorgehen, die immer weitere Konfigurationen eröffnen. Nachdrücklich insistieren Lynch/Frost auf dem genetischen Prinzip des Seriellen, setzen keine raumzeitlichen Koordinaten, sondern geben einen Einblick in ein virtuelles Reservoir von Singularitäten.

Die Bilder geben sich als Bilder, nicht als Darstellungen von Wirklichkeit, sondern als Oberflächen, Materialitäten wie Holz und Stahl, die gegen die Widerstände des Materials bearbeitet werden, in bestimmte Formen finden und sich ständig verwandeln, ständig entziehen, Bilder, die immer weiter treiben, in immer neue Bilder, weitere Serien. In dieser Serie ist jedes Element immer schon viele.

Das trifft in besonderem Maße auf die Figuren der Serie zu: jede Figur ist immer schon zwei.⁴⁵ Die Serie ist voller Doppelfiguren; das betrifft insbesondere die für die klassische Kriminalerzählung strukturellen Funktionen Opfer und Täter,⁴⁶ Laura kommt in Maddy wieder; in Leland Palmer, Bob und Windom Earle verdreifacht sich sogar die Täterfunktion. Am Fall von Cooper und Windom Earle zeigt sich, wie mit diesem Verfahren verschiedene virtuelle Dimension aktualisiert werden, so dass aus dem Doppelgänger der unheimliche Antagonist wird, Detektiv und Täter in eins fallen.⁴⁷

⁴⁵ Zum *doubling* als fundamentale Operation in Twin Peaks vgl. DIENST, *Still Life*, 97.

⁴⁶ Vgl. TODOROV, „Typologie“.

⁴⁷ ENGELL, „Wiederkehr der Ähnlichkeit“ beschreibt diese Doppelungen und Ähnlichkeitsbeziehungen mithilfe der vier Kategorien, die FOUCAULT in *Les mots et les choses* zur Charakterisierung einer frühneuzeitlichen analogen Episteme verwendet (Spiegelbeziehung der *aemulatio*, Kontiguitätsbeziehung der *convenientia*, strukturelle Ähnlichkeitsbeziehungen der *analogia* und Anziehungskraft der *sympathia*) als Radikalisierung eines das Format Fernsehen bestimmenden Prinzips, das alles miteinander in Beziehung setzt, und begreift dies als Kritik an aufklärerischer Rationalität. Dies ist einerseits nicht von der Hand zu weisen, aus der Tradition der Renaissancephilosophie entwickelte Geheimwissenschaften – oder auch östliche Philosophie und Weisheitslehren – werden in *Twin Peaks* ausgiebig verarbeitet (vgl. die detaillierte Darstellung in THIELLEMENT, *Trois essais*), doch wird dadurch, wenn z.B. auch THIELLEMENT, *Trois essais*, 63f. das Fernsehen als „Rose éternelle“ bezeichnet, die im Folgenden näher zu erläuternde spezifisch historische Konjunktur, in der *Twin Peaks* sich positioniert, eher verunklart.

So wird in *Twin Peaks* weder die Leerstelle des Opfers geschlossen, hier zeigt sich die Valenz des Serienkillerparadigmas,⁴⁸ in dem jedes Opfer nicht mehr einzigartig ist, sondern nur eines in der Reihe einer Serie, noch ist die Identität des Täters klar definierbar. „Strukturprinzip“ in *Twin Peaks* ist die Erzeugung von Unbekannten und Singularitäten, nicht die Lösung von Geheimnissen.⁴⁹ Die wirkliche Wirklichkeit, „*la réalité de la réalité*“,⁵⁰ welche die Kriminalerzählung restituieren soll, erweist sich nur als Spiegelung und Wiederholung der anderen bzw. – präziser – anderer Wirklichkeiten, alles ist im Fluss, in beständiger Veränderung. Endet nicht die *Credit-Sequence* mit einer Einstellung auf das Wasser des Snoqualmie-River, in der die Wasseroberfläche sowohl spiegelt als auch im Fließen ist? Es ist kaum ein Bild zu finden, das die Struktur des Fernsehbildes als Intervall und Intervall präziser auszudrücken vermag. Die Serie wird zu einem Bild des Strömens und zu einer Arbeit, mit der die serielle Epistemologie der Moderne über sich hinausführt, an dieses virtuelle Feld, diese Verschränkung von Aktualität und Virtualität, die das Fernsehbild Engell zufolge immer schon war, gleichzeitig Abbildung und Mannigfaltigkeit.

Die Serien sind mannigfaltig, jedes Element der Serie ist mannigfaltig; alles, was zu sehen ist, sind Singularitäten, Unbestimmtheitsstellen. Das ist umso mehr bemerkenswert, da Lynch und Frost mit im Prinzip völlig eindimensionalen Figuren, Objekten, Symbolen und Erzählschemata arbeiten. In der Kombination allerdings entsteht ein Feld von Distributionen, das nicht mehr in eine klar axiologisch ausgerichtete Struktur integriert werden kann. Jede Serie öffnet sich auf neue Serien, jedes Element der Serie enthält virtuelle Aspekte, die in neuen Kombinationen neue Effekte zum Ausdruck bringen können. Die Serien werden nicht mehr polar verteilt, sondern verzweigen,⁵¹ verbinden sich in ein komplexes Netzwerk. Ort, Wald und Welt werden zu einem *meshwork*⁵² an aktuellen und virtuellen Verbindungen; eine Gestalt, in der das Bekannte und Traditionelle sich unter dem Blick der Zuschauer:innen in etwas nie Gesehenes verwandelt.

⁴⁸ Zur Dekonstruktion des Serienkillerparadigmas in *Twin Peaks* vgl. NICKERSON, „Serial Detection“.

⁴⁹ Vgl. ENGELL, „Wiederkehr der Ähnlichkeit“, 35.

⁵⁰ BOLTANSKI, *Énigmes*, 41.

⁵¹ Diese ständigen Verzweigungen und Neuorientierungen hat THOMPSON, *Storytelling*, 129-140 als wesentliches Merkmal der Narration in *Twin Peaks* festgehalten.

⁵² Vgl. INGOLD, „Point, Line“, 151.

Dabei ist den Fernsehzuschauer:innen und Cineast:innen nichts, was erscheint, unbekannt, alles erscheint ihnen dennoch fremd. Lynchs Serie erkundet die Tiefen des US-amerikanischen und abendländischen Imaginären. Laura und Donna, die tote Laura, die lebende Donna, die Heilige und die Hure, Cooper und Truman, zwei Leitfiguren der amerikanischen 1940er und 1950er, die beiden Musical-Akteure Richard Beymer und Russ Tamblyn, die Stan Laurel-Kopie Andy Brennan, Sherilyn Fenns Audrey, die den Namen der Hepburn trägt, aber viel mehr von der Monroe hat, alle Figuren sind Wiedergänger kultureller *Imagines* und gleichzeitig deren parodistische Überschreitung, wie die Erzählmuster und Figuren immer wieder auf die klassischen Genres des US-amerikanischen TV, die Soap, und des Films, *Film noir*, verweisen: ‚Madeleine‘ Ferguson, Detektiv und Opfer, gewissermaßen auch Täter:in aus ‚Vertigo‘ in einem Namen oder James Hurley, der Wiedergänger von James Dean und Marlon Brando. Alle Figuren treiben imaginäre Verfestigungen und Leitkonzepte in die Singularität. Praktisch jede Figur wird durch einen Tick gekennzeichnet (Coopers Pathos, Lucys Kieksstimme, Andys Heulerei, Lelands Schwärmerei für Schlager und Musical). Jede Figur ist Kopie und Singularität in einem. Lynch kritisiert damit das Medium TV nicht einfach nur; er geht weit darüber hinaus. Er demonstriert die mythenschaffende Potenz des Fernsehens, zeigt, wie diese Mythen letztendlich leere Bilder sind, aber gerade darum ein immenses Potenzial an Bedeutsamkeit zur Umgestaltung der Wirklichkeit beinhalten. Fernsehen und die Medienwelt schlechthin erscheint hier nicht als ein Instrument, das die Wirklichkeit hinter Bilder verbirgt, sondern das Bilder schafft. Es sind letztendlich diese Bilder, die eine Dimension eben nicht jenseits des Mediums, sondern jenseits der Unterscheidung Medium/Wirklichkeit entfalten, eine virtuelle Dimension vielfacher Welten.

Wenn der Serienkiller die Ordnung der Kleinstadt stört, so sind Lynch/Frost gar nicht an deren Restitution interessiert, setzen sich bewusst der Unbewohnbarkeit der Welt aus. Sie müssen vom Sender gezwungen werden, den Täter preiszugeben: Sie generieren aus dem leeren Mechanismus des Serienmordes eine neue komplexe, vielbezügliche und offene Wirklichkeit, ein *Multiversum*.

Die Serie ist gesättigt mit Bildern, Close-Ups, Inserts von Medien und Maschinen: Telefone, Aufzeichnungsgeräte jeglicher Art: Videokameras, Kameras, Kassettenrekorder, Geräte der elektronischen Bildgebung: Kontrollmonitore, Wiedergabegeräte: Bildschirme;

nicht zu vergessen: klassische und moderne Printmedien und deren Apparaturen: Lucys Bleistifte und Post-its, Zeitungen, Tagebücher, Akten... Und immer wieder TV-Geräte, auf denen immer wieder eine Daily-Soap, „Invitation to Love“, zu sehen ist, die im Sinne der amerikanischen Automobil- und Fernsehdemokratie die Infrastruktur des Zusammenhalts der Bürger:innen von Twin Peaks bildet.⁵³

Diese Bilder entfalten aber einen sehr ambivalenten Effekt. Selbstverständlich geht es Lynch darum, die Oberflächlichkeit der TV-Bilder, den Leerlauf, den die immer wieder gleichen narrativen Situationen bilden, zu kritisieren, zu ironisieren. Doch er zielt offensichtlich auch auf etwas anderes: Immer wieder zeigen die Einstellungen die Fernsehgeräte als Lichtquelle umgeben von Dunkel (z.B. E 7, 37:25).⁵⁴ Die mediale Serie konstituiert sich als – im Sinne von Deleuze – Leerstelle in der Serien-Welt von/in *Twin Peaks*, die TV-Bilder werden sichtbar als Konstellationen aus dem Virtuellen, das sie umgibt, der Beginn einer möglichen Welt in der sie umgebenden Dunkelheit, eine Welt aber, die jederzeit wieder kippen kann in das weiße Rauschen, das virtuell all diese Bilder enthalten und das zu Beginn von „Twin Peaks: Fire Walk With Me“ dann zu sehen ist. Twin Peaks zeigt Bilder einer quantenmechanischen Welt, in der Frequenzen sich überlagern, voller Unschärferelationen und Komplementaritäten. Nicht umsonst zitiert Annie Heisenberg (E 28, 30:22-30:26). Hier handelt es sich um eine „radically different vision of order“⁵⁵ und eine radikal unterschiedliche Vorstellung von Realität.

Karen Barad unterstreicht die Funktion, die Medien und Apparate erfüllen, die Virtualität und Mannigfaltigkeit des Materiellen erfahrbar zu machen:

*That is apparatuses are material-discursive practices – causal intra-actions through which matter is iteratively and differentially articulated, reconfiguring the material-discursive field of possibilities and impossibilities in the ongoing dynamics of intra-activity agency. Apparatuses are not bounded objects or structures; they are open-ended practices.*⁵⁶

⁵³ Zu dieser Autoreflexivität, vgl. KALLWEIT, „Anmerkungen“.

⁵⁴ Vgl. CHION, *David Lynch*, 132.

⁵⁵ TELOTTE, „Dis-order“, 171, der ausdrücklich den Bezug auf Heisenbergs Unschärferelation herstellt.

⁵⁶ BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, 170 [Kursiv im Original].

Diese medialen Bilder zeigen als Agenturen eines „agentialen Realismus“ überdeutlich, was die anderen Bilder latent enthalten und das Narrativ schließlich entfaltet: eine Welt jenseits der menschlichen Welt, eine Welt in der schwarz und weiß, beständig ineinander übergehen, sich verschränken, zeitweise sinnhafte Konstellationen und Muster bilden, die dann aber wieder zusammenbrechen, etwas anderes werden. TV-Bild und Wald finden hier ihre wahre Korrespondenz als Vexierbilder einer sozusagen nach-kartesischen Welt, nicht mehr aus der Perspektive des Menschen gesehen.

Gleich zu Beginn werden entgegen der üblichen Praxis gerade nicht die Hauptfiguren gezeigt, sondern Dinge, die in der klassischen Epistemologie als Objekte gelten. Lynch/Frost unterstreichen hiermit, dass sie die Welt als eine vielfältige Oberfläche sehen, nicht als etwas, das der Mensch sich konstruiert und zurecht macht, dass darin allem – Vögeln, Maschinen, Wasser und natürlich dem Wald – Subjektstatus zukommt. Die Welt wird nicht mehr aus der menschlichen Perspektive gesehen, von Beginn an geht es in dieser Serie, die immer intensiver von Eulen heimgesucht wird, nicht nur um das Behaustsein des Menschen, sondern um nicht- bzw. trans-menschliche Lebensweisen: „habiter en oiseau“ könnte man mit Vinciane Despret das Thema der allerersten Aufnahme nennen.⁵⁷ David Lynch stellt derart Bilder bereit für Gedanken, die Eduardo Viveiros de Castro viel später formulieren wird:

Tous les animaux et autres composantes du cosmos sont intensivement des personnes, virtuellement des personnes, car n'importe lequel d'entre eux peut se révéler être (se transformer en) une personne. Il ne s'agit pas d'une simple possibilité logique, mais d'une potentialité ontologique. La ‚personnitude‘ et la ‚perspective‘ – la capacité d'occuper un point de vue – est une question de degré, de contexte et de position, plutôt qu'une propriété distinctive de telle ou telle espèce. Certains non-humains actualisent cette potentialité d'une façon plus complètes que d'autres; certains d'entre eux, d'ailleurs, la manifestent avec une intensité supérieure à celle de notre espèce et, en ce sens, il sont ‚plus humains‘ que les humains [...].⁵⁸

Twin Peaks zeigt eine ‚multinaturale‘ Welt, in der alle Wesen, menschliche, nicht-menschliche, d.h. tierische, pflanzliche, materielle und technische Wesen zur Person werden können und der Welt in spezifischer Weise Ausdruck verleihen, alle um sich herum im Austausch

⁵⁷ Vgl. DESPRET, *Habiter en oiseau*.

⁵⁸ VIVEIROS DE CASTRO, *Métaphysiques cannibales*, 22f.

mit anderen Personen eine spezifische Umwelt generieren bzw. sich anverwandeln und sich dieser anverwandeln.⁵⁹

Im Zentrum steht also der Körper oder vielmehr die Körper, das, was ein Körper vermag, die „puissances de sentir“⁶⁰ des Körpers, wie er es sich in der Umwelt einrichtet, wie er auf andere Körper einwirken kann, um sich herum die Welt verdichtet.

Thus, what I call ‚body‘ is not a synonym for distinctive substance or fixed shape; it is an assemblage of affects or ways of being that constitute a *habitus*. Between the formal subjectivity of souls and the substantial materiality of organisms there is an intermediate plane which is occupied by the body as a bundle of affects and capacities and which is the origin of perspectives.⁶¹

Immer wieder zeigt Lynch Körper als solche „bundles of affects and capacities“, wie sie mit der Welt interagieren, wie sie versuchen eine Perspektive auf die Welt zu finden. Die Nahrungsaufnahme spielt eine große Rolle. So beginnt die von Lynch selbst verantwortete Episode 14⁶² mit einem gemeinsamen Frühstück im Sheriff’s Office, aufgereiht und im Stehen, bevor sie Mike ins Great Northern begleiten, wo er Bob identifizieren soll. Die folgende Sequenz zeigt in spektakulärer Weise den verzweifelten Versuch von Mikes Körper sich in der Umwelt zu justieren, einen Platz zu finden, der ihm erlauben würde sich auf normale Weise in die Umwelt zu integrieren. Die Schmerzen, die er empfindet, foltern ihn, winden den Körper, bis er, im Office noch in der Vertikalen, dann auf einem Stuhl sitzend, auf die Erde fällt, dort aber auch nicht zur Ruhe kommt, zuckt, während um ihn herum in der Hotellobby geschäftiges Treiben herrscht, Marinesoldat:innen Ball spielen, Menschen sich hin und her bewegen.

Doch auch die Körper der Zuschauer:innen können sich schwer orientieren, da das Objekt des Sehens immer wieder aus dem Blick gerät, in der Einstellung verschwindet, angesichts der ständigen Bewegungen, der Menschen, die durch das Bild laufen, die Sicht versperren, die Kamera andauernd die Position wechselt, bis hin zu einem 90° *high angle*. Den

⁵⁹ Wenn VINT, „The owls“ darauf hinweist, dass Lynchs Darstellung das Non-Humane mit einschließt, so hält sie dennoch an einer Unterscheidung zwischen menschlich vs. animalisch/natürlich fest, so dass das Nicht-Menschliche im Wesentlichen mit dem Triebhaften verrechnet wird.

⁶⁰ MORIZOT, *Manières*, 95.

⁶¹ VIVEIROS DE CASTRO, „Cosmological Deixis“, 478.

⁶² Die Informationen nach LAVERY, *Full of Secrets*, 196-258, die Nummerierung übernimmt allerdings die übliche Zählung.

Zuschauer:innen wird hier deutlich demonstriert, wie der Körper sich mühevoll in die Umwelt einfinden muss, um eine Position in dieser Welt zu beziehen. Der menschliche Blick gibt nicht mehr das Maß vor, das Filmbild bewegt sich zwischen verschiedenen Zuständen. Welt und Körper sind eine einzige Turbulenz, die nur schwer zu stabilisieren ist. Doch selbst der Singular Welt ist in diesem Fall nicht richtig gewählt. Was Mikes Körper quält, ist nicht nur die Turbulenz dieser einen Welt, sondern vielmehr, dass sich in seinem Körper mehrere Welten treffen, die Welt der Menschen und die Welt der Geister – und eben auch die Welt der Dinge, in all diesem Durcheinander insistiert im Raum vor allem das Holz, die Metamorphose des Waldes und das Geräusch der Gummibälle, die nicht nur die Augen sondern auch den Hörsinn zu einem Spielball der Turbulenz machen. Die Körper, selbst eine geschichtlich gewordene Vielheit unterschiedlicher Existenzformen und vegetativer und animalischer Wahrnehmungsformen, wird auf die Vielheit einer nie stabilisierten Umwelt geöffnet. Immer wieder, z.B. in der achten Episode, wird vor allem am Körper von Dale Cooper vorgeführt (Abb. 1: Existenzweisen), wie sich an ihm verschiedene Seinszustände treffen, wie Wirklichkeit und Traum, Reales und Halluziniertes als verschiedene, aber gleichberechtigte Existenzweisen beständig ineinander übergehen. Wie er eine erste Begegnung mit dem Riesen hat und die Heterogenität der Welten in der räumlichen Disproportionalität zwischen dem liegenden und den stehenden Körper, dem perspektivisch verkürzten, obliquen und dem sich bis an die Grenzen des Raums erstreckenden, vertikal ausgerichteten Körper unheimlich greifbar wird, und nicht zuletzt zwischen zentralperspektivischer Ordnung, in der sich Coopers Körper befindet und der Frontalität des Körpers des Riesen. Immer wieder treffen so verschiedene ‚Existenzweisen‘⁶³ aufeinander, werden in ein Bild gesetzt.

⁶³ ‚Existenzweisen‘ im Sinne von Bruno Latour, vgl. LATOUR, „Modes“, o.S.: „Ce sont ces formes que nous appelons ‚modes d’existence‘, terme banal mais qui prend ici un sens spécial. Quand on parle dans le langage courant du mode d’existence d’un groupe ou d’un individu quelconque, on renvoie à ses mœurs, sa façon d’être, son éthologie, en quelque sorte son habitat, ses aîtres et ses aises. Dans cette enquête, on conserve au terme toutes ses connotations, mais on donne aux deux termes de ‚mode‘ et ‚d’existence‘ un sens plus fort qui ne dirige pas l’attention vers des groupes ou des individus humains, mais vers les êtres à propos desquels les humains s’interrogent.“; vgl. auch LATOUR, *Enquête*.



Abb. 1: Existenzweisen (E 8, 07:59)

Das Fernsehen ist das Unbewusste der Existenz, nicht im Sinne, dass sich dort das geschichtlich Verdrängte bewahrte, sondern im Sinne von Deleuze, der das Unbewusste als Struktur begreift, in der die Serien sich generieren, deren Leerstellen und Latenzen eine Intensität besitzen, Virtualität zu aktualisieren.

Das Fernsehbild wird somit zu einer Oberfläche, in der mehrere Lebensweisen miteinander koexistieren, eine Welt, die nicht mehr Projektion und Konstruktion des Menschen ist. Im Bild konvergieren verschiedene ‚manières d’être vivant‘⁶⁴, in der keine mehr beanspruchen kann die wirkliche Wirklichkeit zu sein: Die menschliche Welt ist nur eine Welt zwischen der Welt der Geister, der Welt der Menschen, der Tiere, der technischen Objekte, der Pflanzen, dem Holz, dem Wasser, alle Seinsweisen koexistieren in diesen Bildern. Es geht in *Twin Peaks*, wie auch in „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“, nicht um subjektive Projektionen, Phantasien, Halluzinationen, Träume, Tagträume, geistige, übernatürliche oder fantastische Welten, auch wenn diese Frage in der Literatur zu Lynch so viel Niederschlag gefunden hat.⁶⁵ Alle derartigen Interpretationen setzen voraus, dass so etwas wie eine

⁶⁴ Begriff nach Morizot, *Manières*.

⁶⁵ Nur eine Auswahl: STEVENSON, „Family Romance“, SCHWARZ, „The owls“, LANGER, „Wahrheit“. KAUL/PALMIER, *David Lynch* kritisieren viele dieser Ansätze kompetent, doch gehen auch sie von der Vorstellung der Existenz einer wirklichen Wirklichkeit aus.

wirkliche Welt, unabhängig von Körpern und Medien existieren würde, die sich dann von dem unterscheiden lässt, was nur vorgestellt, geträumt ist, oder wo sich diese Welt auf eine andere transzendente, spirituelle Wirklichkeit öffnet, in der andere Gesetze gelten würden.⁶⁶ David Lynch verunmöglicht allerdings systematisch diese Unterscheidungen zwischen wirklich/unwirklich und subjektiv/objektiv: Alles ist wirklich, auf seine je bestimmte Existenzweise. Wirklichkeit erscheint immer als eine bestimmte Konfiguration von Körpern, Affektionen, Wahrnehmungen und Apparaturen, eine Modulation des Wirklichen. So kann es nicht die einzelne Wirklichkeit geben, sondern eben eine Vielzahl komplementärer Wirklichkeiten. Dies zu zeigen, ist David Lynchs Anliegen; das Fernsehen als Medium einer ständigen Modulation von Wirklichkeit, einer Ereignishaftigkeit, in der alles jeden Augenblick emergiert und wieder vergeht, das Medium, an dem er dies vorexerziert.

Eine der wohl bekanntesten Sequenzen, die Episode 14 abschließt, führt diese Tendenzen noch einmal auf erstaunliche Weise eng. Sie beginnt mit einem *Close-up* auf den Plattenspieler mit einer Vinyl-Platte, dessen charakteristisches Geräusch auch auf der Tonspur noch zu hören ist. Der Plattenspieler fungiert hier eben nicht mehr als Medium der Aufzeichnung des Realen,⁶⁷ denn das Geräusch, das zu hören ist, ist das Eigengeräusch des Mediums. Es eröffnet sich so die Welt des Dinges selbst, das in dieser Wirklichkeit insistiert, dessen Präsenz nicht eine Präsenz für den Menschen ist, auch nicht eine Präsenz an sich, sondern reine Emergenz eines Phänomens, das sich entbirgt und verbirgt gleichzeitig, das insistiert auf dem Ende von etwas, aus dem etwas Neues emergiert.⁶⁸ Wie in Cocteau's „Orphée“ fungiert der Spiegel als Grenze zwischen den Welten, die Transformation von einer Welt in die andere erfolgt hier ebenso noch ganz klassisch per Lichtregie, Mehrfachbelichtung und Überblendung.⁶⁹ Leland wird zu Bob, Bob ist Leland (Abb. 2: Transformation).

⁶⁶ Insofern geht es auch nicht um die Frage, ob Lynchs Erzählen *unreliable* ist oder nicht, wie LIPTAY, „Auf Abwegen“ differenziert zu ergründen versucht. Lynchs Werke operieren, wie gesagt, nicht primär mit der Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv, vielmehr machen die Narrative und Filmbilder das Ineinander verschiedener Phasenzustände erfahrbar.

⁶⁷ Vgl. KITTLER, *Grammophon*.

⁶⁸ In diesem Sinne gilt es mit Graham Harman deutlich zu unterstreichen, dass Objekte, Apparate und Gegenstände sich nicht darin erschöpfen, Potenzialitäten von Verbindungen zu sein, sondern dass sie eine unhintergehbare Aktualität, eine nicht auflösbare materielle Präsenz darstellen; vgl. HARMAN, *Tool-Being*.

⁶⁹ In der dritten Staffel 2017 hat Lynch selbstverständlich auf elektronische Bildgebungsverfahren zurückgegriffen.



Abb. 2: Transformation (E 14, 37:43)

Das Bild wird nun selbst zum Ort der Transformation, ein virtuelles Kontinuum, aus dem heraus sich Körper bilden und umwandeln, in dem die provinzielle Lebenswelt zu einem Schlachtfeld der Geister wird. Die Körper sind in ständiger Transformation begriffen, pausenlos Affizierungen aus der Umwelt unterworfen, welche auf die Körper einwirken, diese quasi deformieren.⁷⁰ Insbesondere am Körper von Lara Flynn Boyle, deren Gesicht immer wieder von Emotionen, Tränenattacken in Konvulsionen zu einer formlosen Masse verfließt,⁷¹ wie in der mit dem Mord parallel montierten Episode im *Road House*, in der Lynch viele verschiedene körperliche Existenzweisen zusammenführt, Coopers Körper, den von Harry S. Truman, das Holzschleit der Log Lady, Julee Cruises ätherische Stimme und Erscheinung, Bobby Briggs lässige Attitüde und dann, angekündigt durch die grelle Beleuchtung von Kyle MacLachlans Gesicht, die Erscheinung des Riesen, der in abgehackter Diktion, das angekündigt, was gleichzeitig, in einem anderen Raum und in verschiedenen Wirklichkeiten stattfindet: „It is happening again“ (E 14, 37:14-37:16), gefolgt von dem unsicheren Gang und den schlaksig wirkenden Gesten des alten Kellners und abgeschlossen mit einer

⁷⁰ Zu Lynchs Ästhetik der Deformation vgl. BÄHR, „Dealing with the Human Form“.

⁷¹ Vgl. dazu CHION, *David Lynch*, 134.

Serie an ‚Porträtstudien‘ im *Close-up*, welche den Niederschlag des Wirklichen im Körper auf den Gesichtern zeigen, bis dann die Serie im roten Vorhang an ein Ende geführt wird, an die Leerstelle, in der Sinn und Nicht-Sinn zusammenfallen, das Tor zum *Red Room*. Ereignisse, wie die Ermordung Maddys, hinterlassen ihre Spuren an allen Körpern, nicht nur am Objekt des Verbrechens.

Viele Körper sind so gestaltet, dass sie kaum Normalvorstellungen entsprechen. Sie sind entweder durch eine besondere Eigenschaft gekennzeichnet, oder dadurch, dass ihnen etwas fehlt: all diese Besonderheiten definieren eine andere Existenzweise, Leos katatonischer Zustand, Gordon Coles (David Lynch selbst) Schwerhörigkeit, der Einarmige, Harold Smiths Agoraphobie, Nadines ungewöhnliche Kraft. Alles unterschiedliche körperliche Lebensweisen, die in der Oberfläche des Bildschirms koexistieren, aber eben verschiedene Welten, verschiedene Bilder, verschiedene *Soundscapes* ausbilden.⁷²

Simultanität, wesentliches konstitutives Element des Mediums TV, wird durch solche Verfahren zu einer Koexistenz des Mannigfaltigen, – mit Viveiros de Castro gesprochen⁷³ – eines Multinaturalismus, der die biopolitische Grenze zwischen Leben und Nicht-Leben neu definiert.⁷⁴ Auffallend wie häufig Lynch/Frost Körper zwischen Leben und Tod darstellen, verwundete, gelähmte, katatonische Körper.

Dies betrifft nicht nur die Körper, sondern auch die Dinge, die auch Produkte einer „material vitality“⁷⁵ sind. Die Handlungsmacht und kommunikative *Agency* des Holzscheits sind so legendär, dass man nicht näher darauf eingehen muss. Radikaler noch zeigt sich das den Dingen inne wohnende transformative Potenzial, diese Lebendigkeit des Materiellen, die sie immer weiter aus sich heraus, in immer neue Verbindungen treibt, in der Struktur der Filmbilder selbst, welche die Oberfläche der Wirklichkeit als dichte Texturen, komplexe Faltungen verschiedener Seinszustände, verschiedene Existenzweisen und Phasen erkunden. David Lynch benutzt nun nicht mehr das Seziermesser, sondern den Kameraapparat, um die

⁷² Dieses Moment des „dislocating“ hat KALINAK, „Disturbing“ als wesentliches Moment des Soundtracks, auf den ich nicht näher eingehen kann, herausgearbeitet, wenngleich er eher auf ironische Effekte abzielt und weniger auf die Vervielfältigung der Existenzweisen.

⁷³ Vgl. VIVEIROS DE CASTRO, „Exchanging Perspectives“.

⁷⁴ Und so an dieser entscheidenden Zone den Kampf um die Deutungsmacht mit zeitgenössischen, spätkapitalistischen Praktiken aufnimmt, wie nicht zuletzt von POVINELLI, *Geontologies* gefordert.

⁷⁵ BENNET, *Vibrant Matter*, 19.

virtuellen Verbindungen im Wirklichen ihren Raum zu geben; und er ist so bekannt für seine *Extreme-Close-Ups*, gerne auch von *Zoom-in* oder – häufiger – *Zoom-out* begleitet, dass die markantesten dieser Einstellungen in *Twin Peaks* gar nicht mehr in den Episoden zu sehen sind, in denen Lynch selbst Regie geführt hat, z.B. besonders markant zu Beginn der 11. Episode von Lesli Linka Glatter. Michel Chion hat in seiner exzellente Studie zu David Lynch immer wieder diese Zusammenhänge aufgezeigt, darauf hingewiesen, wie die Bilder einen ständigen „flux“ des Wirklichen generieren, gerade indem sie Diskontinuitäten als Kontinuitäten und Kontinua als Diskontinua, das Selbe als das Andere und das Andere als Variation des Selben erfahrbar machen.⁷⁶ (Abb. 3-6: Virtualitäten des Wirklichen)

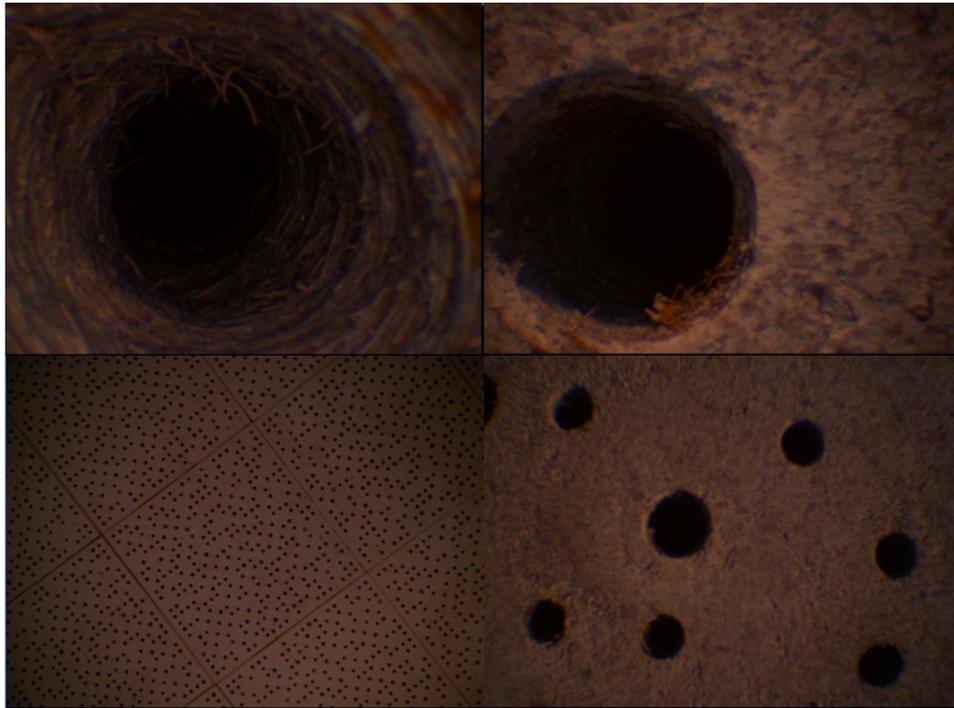


Abb. 3-6: Virtualitäten des Wirklichen (E 11, 01:46/01:50/01:58/02:09; im Uhrzeigersinn)

Hier eröffnet sich eine Welt jenseits des Menschen, eine Welt, in der das Objekt, zwar Produkt menschlicher Arbeit, dennoch ganz für sich ist, eine „seltsame [...] Präsenz“,⁷⁷ ein Feld

⁷⁶ Vgl. CHION, *David Lynch*, beispielsweise 232-234.

⁷⁷ So GLAUBITZ/SCHRÖTER, „Surreale und surrealistische Elemente“, 297: „Wieder bekommt ein alltägliches Ding wie eine Wandverkleidung eine seltsame, unbegründete – und in diesem Beispiel auch nicht zusätzlich parapsychologisch motivierte – Präsenz.“ Überzeugend leitet diese Studie ab, wie sich Lynchs Modulationen

an Virtualitäten, die sich erst im Laufe des Zooms aktualisieren, so dass sich ständig die Form ändert, sich Stück für Stück in die Welt mit menschlichen Dimension einfügt, sich rekonstruiert zu einer Wand aus Spanplatten. Für einen kurzen Moment schien es, als handle es sich um das Auge der immer wieder erwähnten, für kurze Augenblicke erscheinenden Eule, diese selbst ein flüchtiges Bild dynamischer Bewegungen. So oszilliert das Bild ständig an der Grenze zwischen Lebendigem und Nicht-Lebendigem,⁷⁸ zwischen Ding und Subjekt, zwischen Spanplatte und Auge, zwischen Innen und Außen. Lynchs Welt ist reine Oberfläche, auf der die Dinge, die Körper sich beständig einfallen und wieder ausfallen, ständig ihre Seinsweise ändern, zwischen Aktualität und Virtualität oszillieren, gleichzeitig Punkt und Intervall sind. Die Tonspur lässt das Verfahren noch komplexer erscheinen, legen sich doch mehrere Räume, der Verhörraum des Sheriff's Offices, der Krankenhausraum, in dem Leland Jacques Renault ermordet hat, sowie mehrere Zeiten, Verhörzeit und Mordzeit, mehrere Bewusstseinszustände, das aktuelle Gespräch, Lelands Erinnerungen, eben auch mehrere Welten und Existenzweisen, die des Objekts, die der Menschen und – durch das insistente Geräusch angedeutet – die Welt der Geister. Wenn man vom Animismus Lynchs sprechen kann, dann im Sinne der von Ingold spezifizierten Perspektive einer Neubewertung der Unterscheidung belebt/unbelebt.

Animacy, then, is not a property of persons imaginatively projected onto the things with which they perceive themselves to be surrounded. Rather – and this is my second point – it is the dynamic, transformative potential of the entire field of relations within which beings of all kinds, more or less person-like or thing-like, continually and reciprocally bring one another into existence. The animacy of the lifeworld, in short, is not the result of an infusion of spirit into substance, or of agency into materiality, but is rather ontologically prior to their differentiation.⁷⁹

Was hier radikalisiert wird, durchzieht die gesamte Serie, die Serien an Objekten sind nie nur Serien. Die statische Einstellung, die besondere Form der Kadrierung (meist als Insert), die Isolierung vom Kontext machen sie zu einer besonderen Art von Affektbildern; denn sie

des Wirklichen auf surrealistische Verfahren zurückführen lassen, unterlässt es aber herauszuarbeiten, in welchem Maße Lynchs Werke die Unterscheidung Realität – Surrealität in Perspektive auf ein Multiversum kaschieren.

⁷⁸ Dass dies eines der zentralen Themen im Schaffen Lynchs darstellt, unterstreicht auch die Analyse von „Eraserhead“ durch SMOLDERS, *Eraserhead*, 14.

⁷⁹ INGOLD, „Rethinking“, 10.

drücken nicht mehr eine bestimmte Qualität aus, sondern insistieren auf ihrem Potenzial affiziert zu werden und zu affizieren, sie verweisen auf den virtuellen Überschuss, den jede Einstellung beinhaltet.⁸⁰ Emblematisch sind die Aufnahmen der Verkehrsampel sozusagen als Nullstufe des Signal- und Punktmediums Fernsehens zu verstehen, die immer wiederkehren und eine so geringe narrative Einbettung aufweisen, dass diese vernachlässigt werden kann (Abb. 7: Nullstufe des Medialen). Sie werden derart zu einem reinen Phänomen der Emergenz, in dem etwas aufscheint, sich im Wind bewegt, verändert und wieder verschwindet. Die Ampel wird so jeglicher Bedeutsamkeit entkleidet, sie verweist nicht mehr auf lebensentscheidende *Crossroads*, sie ist nicht mehr das Gerät verlässlicher Zeichen,⁸¹ als das sie Dale Cooper zunächst darstellt, sie ist, reine Erscheinung und deutet so in eine andere, umfassendere Richtung, auf das Potenzial des Wirklichen, jenseits menschlicher Intentionalität.



Abb. 7: Nullstufe des Medialen (Pilotfilm, 01:28:43)

⁸⁰ Zu dieser von Deleuze beeinflussten Perspektive auf Affekt und Affizierungspotenzial vgl. MASSUMI, „The Autonomy of Affect“ u. MORIZOT, *Manières*, 175-206.

⁸¹ Hierzu TELOTTE, „Dis-order“, 161.

Jedes Bild entfaltet das Unheimliche, das Überschüssige, das jede Ordnung übersteigt, Beunruhigung und Agentur des Neuen, das nur an diesen Unbestimmtheitsstellen entstehen kann, wenn die Netze, welche die Dinge aufrecht erhalten, zerreißen, wenn die Serien nicht mehr bekannte Figuren formen, sondern selbst Instrument der Zerstörung werden, wenn all die Hoffnung, die mit der seriellen Epistemologie der Moderne verbunden war, ihr zerstörerisches Potenzial entfalten kann. Die Ampel ist das letzte Ding, der letzte Apparat, der Laura Palmer in unsere Wirklichkeit zu verorten vermag, danach startet die Serie des Killers. Und die der neuen Medien und ihrer ungeahnten Möglichkeiten.

Das Ende der politischen Moderne bedeutet einen Übergang in der Mediengeschichte, das Fernsehen fungiert hier als Agent dieses Wandels.⁸² Dass Lynchs beständige Transformationen des Wirklichen über das Fernsehen hinausweisen, hat sich in den vergangenen Jahren bestätigt, in denen die Konstellationen aus *Twin Peaks* unheimlich wiederkehren. *Twin Peaks* wird so zu einem Vorläufer der Streaming-Serien, quasi die erste Serie einer Netzwerkgesellschaft, die weniger Serien verschaltet, als sie auf komplexe Weise die Ströme von Wirklichem transformiert, kontrolliert und steuert. *Twin Peaks* ist bereits ein Streaming-Universum, ein Kontinuum, in dem sich beständig verschiedene ‚Layer‘ von Wirklichem ineinander transformieren, das die für die Moderne konstitutive Unterscheidung zwischen Realität und wirklicher Wirklichkeit suspendiert hat. Das TV im Streamingzeitalter, wie in *True Detective*, *Stranger Things* oder *Zone blanche* – um nur einige zu nennen, deren Bezug auf *Twin Peaks* offenkundig ist –, wird zum Medium der Transformation von Welten, Orten, an denen es möglich wird, „[de] multiplier les mondes“⁸³, und damit zum Medium einer neuen Bezüglichkeit zwischen Mensch und Welt. Auf diese Weise fungiert die Provinz als Ort, an dem die Transformation des modernen Weltbilds und eine Neuperspektivierung der Epistemologie des Seriellen möglich erscheint, als Medium und Passage, an dem sich eine Ontologie der Existenzweisen entwickeln lässt.

⁸² Begriff nach BEIL u.a., *Fernsehserie*.

⁸³ DESPRET, *Habiter en oiseau*, 41.

Literaturverzeichnis

Primärmedium

Twin Peaks (1990-1991), ABC/*Twin Peaks* (2017), CBS: Showtime Entertainment, Idee: MARK FROST/DAVID LYNCH, 30 Episoden/18 Episoden, Showtime Entertainment (bluray) 2019.

Sekundärliteratur

ANDERSON, SHERWOOD: *Winesburg, Ohio*, hg. v. GLEN A. LOVE, Oxford/New York, Oxford UP 1997.

BÄHR, ULRICH: „Dealing with the human form‘. Deformationen als ambigue Zeichen künstlerischer Freiheit und zerstörerischer Macht“, ECKHARD PABST (Hg.): »*A Strange World*«. *Das Universum des David Lynch*, Kiel: Ludwig 1999, 183-196.

BARAD, KAREN: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke UP 2007.

BEIL, BENJAMIN u.a.: „Die Serie. Einleitung in einen Schwerpunkt“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7 (2012), 10-16.

— (Hgg.): *Die Fernsehserie als Agent des Wandels*, Münster u.a.: LIT.

BENNETT, JANE: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke UP 2010.

BLÄTTLER, CHRISTINE: „Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7 (2012), 70-79.

BOLTANSKI, LUC: *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris: Gallimard 2012.

CARROLL, MICHAEL: „Agent Cooper’s Errand in the Wilderness. *Twin Peaks* and American Mythology“, *Literature/Film Quarterly* 21.4 (1993), 287-295.

CAVELL, STANLEY: „Die Tatsache des Fernsehens“ [1982], RALF ADELMANN u.a. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz: UVK 2001, 125-164.

CHION, MICHEL: *David Lynch*, Paris: Cahiers du Cinéma 1992.

CUNTZ, MICHAEL: „Seriennarrativ (TV)“, CHRISTINA BARTZ u.a. (Hgg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München: W. Fink 2012, 242-252.

DELEUZE, GILLES: *Différence et répétition*, Paris: puf 1968.

— *Logique du sens*, Paris: Minuit 1969.

— „À quoi reconnaît-on le structuralisme?“ [1972], ders.: *L’Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, hg. v. DAVID LAPOUJADE, Paris: Minuit 2002, 238-269.

— *Foucault*, Paris: Minuit 1986.

DESPRET, VINCIANE: *Habiter en oiseau*, Arles: Actes Sud 2019.

DIENST, RICHARD: *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Durham/London: Duke UP 1994.

- DYER, RICHARD: „Three questions about serial killing“, ders.: *The Matter of Images: Essays on Representation*, London/New York: Routledge 2002, 110-117.
- ECO, UMBERTO: „L’innovazione nel seriale“, ders.: *Sugli specchi. e altri saggi*, Mailand: Bompiani 1985, 125-146.
- ENGELL, LORENZ: „Fernsehen mit Gilles Deleuze“, ders./OLIVER FAHLE (Hgg.): *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, 468-481.
- „Die Wiederkehr der Ähnlichkeit. Das Geheimnis von Twin Peaks: Fernsehen als Nachspiel zur Ordnung der Dinge“, ders.: *Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000, 31-61.
- *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2012.
- FISCHER, ROBERT: *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, München: Heyne 1992.
- FOUCAULT, MICHEL: *Naissance de la clinique*, Paris: puf 1963.
- *Les mots et les choses. une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1966.
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.
- *Sécurité, Territoire, Population (Cours au Collège de France. 1977-1978)*, hg. v. FRANÇOIS EWALD/ALESSANDRO FONTANA/MICHEL SENELLART, Paris: EHESS/Gallimard/Seuil 2004.
- GLAUBITZ, NICOLA/JÖRG SCHRÖTER: „Surreale und surrealistische Elemente in David Lynchs Fernsehserie *Twin Peaks*“, MICHAEL LOMMEL/ISABEL MAURER QUEIPO/VOLKER ROLOFF (Hgg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld: transcript 2008, 281-300.
- HARMAN, GRAHAM: *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago/La Salle: Open Court 2002.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Niemeyer 1987.
- HÖRL, ERICH: *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005.
- HOPWOOD, NICK/SIMON SCHAFFER/JIM SECORD: „Seriality and Scientific Objects in the Nineteenth Century“, *History of Science* XLVIII (2010), 251-285.
- HUGHES, JOE: *Deleuze and the Genesis of Representation*, London/New York: Continuum 2008.
- INGOLD, TIM: „Rethinking the Animate, Re-Animating Thought“, *Ethnos* 71.1 (2006), 9-20.
- „Point, Line and Counterpoint: From Environment to Fluid Space“, ALAIN BERTHOZ/YVES CHRISTEN (Hgg.): *Neurobiology of „Umwelt“. How Living Beings Perceive the World (Research and Perspectives in Neurosciences)*, Berlin/Heidelberg: Springer 2009, 141-155.
- JERSLEV, ANNE: *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien: Passagen 1996.
- *David Lynch. Blurred Boundaries*, Cham: palgrave macmillan 2021.
- KALINAK, KATHRYN: „Disturbing the Guests with This Racket“. Music and *Twin Peaks*“, DAVID LAVERY (Hg.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State UP 1995, 82-92.
- KALLWEIT, PETRA: „Anmerkungen zu Selbstreflexion und Selbstreferenz in *Twin Peaks* und *Lost Highway*“, ECKHARD PABST (Hg.): »A Strange World«. *Das Universum des David Lynch*, Kiel: Ludwig 1999, 213-228.

- KAUL, SUSANNE/JEAN-PIERRE PALMIER: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München: W. Fink 2011.
- KITTLER, FRIEDRICH A.: *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1985.
- LACAN, JACQUES: „Kant avec Sade“, ders: *Écrits*, Paris: Seuil 1996, 765-790.
- LANGER, DANIELA: „Die Wahrheit des Wahnsinns. Zum Verhältnis von Identität, Wahnsinn und Gesellschaft in den Filmen von David Lynch“, ECKHARD PABST (Hg.): »*A Strange World*«. *Das Universum des David Lynch*, Kiel: Ludwig 1999, 69-94.
- LATOUR, BRUNO: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: La découverte 1997.
- „An Inquiry into Modes of Existence“, 2013 [<http://modesofexistence.org/> (letzter Zugriff 02.05.2022)], o.S.
- *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris: La Découverte 2012.
- LAVERY, DAVID (Hg.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State UP 1995.
- LIPTAY, FABIENNE: „Auf Abwegen. Oder wohin führen die Erzählstraßen in den ‚Roadmovies‘ von David Lynch?“, dies./Yvonne Wolf: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: Edition Text + Kritik 2005, 307-323.
- LYNCH, DAVID: *Images/Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1994.
- LYNCH, DAVID/CHRIS RODLEY: *Lynch über Lynch*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1998.
- MARX, Leo: *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), Oxford u.a.: Oxford University Press 2000.
- MASSUMI, BRIAN: „The Autonomy of Affect“, PAUL PATTON (Hg.): *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford/Cambridge: Blackwell 1996, 217-239.
- MORIZOT, BAPTISTE: *Manière d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles: Actes Sud 2020.
- POVINELLI, ELIZABETH A.: *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*, Durham/London: Duke UP 2016.
- REINHARDT, GUNTHER: *Twin Peaks. 100 Seiten*, Stuttgart: Reclam 2016.
- ROTHÖLER, SIMON: *Theorie der Serie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020.
- SCHABACHER, GABRIELE: „Serialisieren“, HEIKO CHRISTIANS/MATTHIAS BICKENBACH/NIKOLAUS WEGMANN: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Köln u.a.: Böhlau 2015, 498-520.
- SCHWARZ, OLAF: „„The owls are not what they seem“. Zur Funktionalität ‚fantastischer‘ Elemente in den Filmen David Lynchs“, ECKHARD PABST (Hg.): »*A Strange World*«. *Das Universum des David Lynch*, Kiel: Ludwig 1999, 47-68.
- SEEBLEN, GEORG: *David Lynch und seine Filme*, Marburg: Schüren 2007.
- SIMMEL, GEORG: „Die Groß-Städte und das Geistesleben“, ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essais*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, 192-204
- SMOLDERS, OLIVIER: *Eraserhead. un film de David Lynch*, Crisnée: Yellow Now 1997.
- STEVENSON, DIANE: „Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*“, DAVID LAVERY (Hg.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State UP 1995, 70-81.

- TELOTTE, J.B.: „The Dis-order of Things in *Twin Peaks*“, DAVID LAVERY (Hg.): *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit: Wayne State UP 1995, 160-172.
- THIELLEMENT, PACÔME: *Trois essais sur Twin Peaks. La main gauche de David Lynch, L'exégèse de la Black Lodge, La substance de ce monde*, Paris: puf 2018.
- THOMPSON, KRISTIN: „The Strange Case of David Lynch“, dies.: *Storytelling in Film and Television*, Cambridge/London: Harvard UP 2003, 106-140.
- TODOROV, TZVETAN: „La typologie du roman policie“, ders.: *Poétique de la prose*, Paris: Seuil 1971, 55-65.
- VINT, SHERRYL: „The Owls Are Not What They Seem“. Animals and Nature in *Twin Peaks*“, JEFFREY ANDREW WEINSTOCK/CATHERINE SPOONER (Hgg.): *Return to Twin Peaks. New Approaches to Materiality, Theory, and Genre on Television*, Basingstoke/New York: palgrave macmillan 2016, 71-86.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO: „Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism“, *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4.3 (1998), 469-488.
- „Exchanging Perspectives. The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies“, *Common Knowledge* 10.3 (2004), 463-484.
- *Métaphysiques cannibales*, Paris: puf 2009.
- VOGT, JOCHEN (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, München: W. Fink (UTB) 1998.
- WILLIAMS, RAYMOND: *The Country and the City*, New York: Oxford UP 1975.
- *Television. Technology and Cultural Form* [1974], hg. v. EDERYN WILLIAMS, London/New York: Routledge 2003.