

»Wenn man darüber reden kann, hat es nichts mit Kino zu tun« (David Lynch)¹
Hitchcocks Doppelpängermotiv und Pathosformeln in den Filmen von David Lynch

Akiro Kurosawa² erklärte in einem Interview, daß das westliche Kino zu stark von der dialogischen Struktur, d.h. von sprachlichen Strukturen abhängig sei. Einzig der Stummfilm mit seiner dominanten Bildwelt, an die er anschlieÙe, garantiere die Umsetzung der Möglichkeiten des Films in die Struktur eines Werkes. Dies gilt sicher nicht für David Lynch, der die narrative Struktur seiner Filme spätestens mit *Lost Highway* aufgab oder so weit reduzierte, daß die an logische Handlungsabläufe gewohnte Filmkritik ernste Schwierigkeiten hatte.³ David Lynch, dessen *Eraserhead* früher Kronzeuge dieser Haltung ist, betont die Dominanz der Bildwelt im Film und gab zu Protokoll, daß das Sprechen über Film und Filmbilder nur schwer möglich sei (siehe auch die Überschrift).⁴

Dabei schafft erst die Bildwelt die virtuelle Welt des Films, d.h. nicht der »Filmtext« oder gar Drehbuch bzw. zugrundeliegendes Buch. Zwar imaginieren in der Literatur ähnlich wie im Film die Rezipienten die virtuelle Welt, in der sich die rezipierte »Geschichte« abspielt. Doch ist der Rezeptionsablauf von Text zu Bild komplexer und offener als der von Bild zu Bild, wobei stets zugrunde gelegt wird, daß man die evozierte Film- und Textwelt in Analogie zu realen Situationen im Leben bildlich imaginiert. (Wenn hier die Rede vom Bild ist, dann sind darunter Bildsequenz, Szenen sowie Einstellungen, Montagen uvm. zu verstehen.)

Oft stehen indes einzelne Schlüsselbilder für wichtige Inhalte des Werkes, etwa die geschlagene und dabei lächelnde Dorothy Vallens in *Blue Velvet*, deren Kopf in der Umarmung durch Jeffrey Beaumont oder nach einem Schlag von Frank Booth seltsam an den Bildrand gerückt ist und aus diesem geradezu herauszufallen scheint. Dabei läßt sie eine eigenartige Überstreckung des Halses erkennen, wie sie als traditionelles Motiv in verschiedenen Zeiten der europäischen Kunst vorkommt. Ein weiteres Schlüsselbild wäre die Photographie, die in *Lost Highway* einmal Alice und Renée, wenig später nur noch Alice zwischen Dick Laurent/Mister Eddy bzw. Andy zeigt. Beide beliebig herausgegriffene Bilder können im Rahmen einer filmkontextuellen Analyse wesentliche Elemente der Filme deutlich machen. Einzelne Motive und ihre Analyse sollen auf wichtige Inhalte der Filme verweisen und Problemzonen des betreffenden Films deutlich machen. Selbstverständlich ist *Lost Highway* ein Film über die menschlichen Niederungen, genauso wie *Blue Velvet*. In gewisser Weise kann der Beginn von *Blue Velvet* für alle Filme des Regisseurs stehen: Wenn man genauer hinter die Oberfläche sieht, werden seltsame Differenzen zwischen einer heilen Welt (Außenhaut, Fassade, Äußeres usw.) und dem Dahinterliegenden, Inneren deutlich. Aber diese Charakterisierung ist viel zu allgemein und gleichzeitig so evident, daß sie nicht schriftlich niedergelegt werden muß, zumal sich mit dieser Szene fast alle Autoren befassen.⁵ Dagegen gilt das nicht für die Frage, warum in den David Lynch-Filmen solche eigenartigen Stimmungen entstehen. Genau besehen sind es ja einzelne Bilder und Bildsequenzen, die diese Atmosphäre schaffen.

Lost Highway ist eine Variante von Alfred Hitchcocks *Vertigo* – *Aus dem Reich der Toten*.⁶ Daß sich David Lynch immer wieder mit Alfred Hitchcock befaßt und sich auf ihn bezieht, steht außer Frage und ist hinlänglich in der Literatur gezeigt worden. Die Auseinandersetzung mit dem Vorbild (?) ist eine Variation des Doppelgänger-Motivs auf verschiedene Weise.

In *Vertigo* wird der ehemalige Polizeibeamte Scottie wegen seiner Höhenangst am Tod der Frau, in die er sich verliebt hatte, mitschuldig erklärt. Tatsächlich aber hat sich ein Double für die blonde Madeleine ausgegeben. Madeleine, so ihr Mann, sei auf eine geheimnisvolle oder pathologische Art mit ihrer Urgroßmutter Carlotta Valdes identisch – oder sie fühle sich zumindest so. Als Madeleine sich augenscheinlich vom Kirchturm des Klosters San Juan Baptista stürzt, wird aber niemand getötet, eine Puppe fliegt durch die Luft. Nur Scottie soll den Tod, an dem er sich schuldig fühlt, glauben und bezeugen. Im zweiten Teil des Films entdeckt Scottie eine Brünette, die der blonden Toten gleicht. Er lernt sie kennen und überredet sie, die Charakteristika von Madeleine zu übernehmen. Sie erhält dieselben Kleider und blonde Haare, die sie in der Weise arrangiert, wie Madeleine sie trug. Schließlich entdeckt er an einer Nebensächlichkeits, dem Schmuck, den die Tote trug, den Verrat und zieht Judy am Tatort zur Rechenschaft. Von einer Nonne, die aus dem Dunkel tritt, erschreckt, stürzt Judy vom Kirchturm.

Es handelt sich dabei *prima vista* um Varianten des Todes. Eine Frau spielt eine andere, die Verbindung zu Toten haben soll.⁷ Als diese nun vermeintlich stirbt, verliert der Protagonist (scheinbar) seine Geliebte. Er versucht, eine andere Frau nach der ersten, geliebten zu gestalten (!) und verliert diese auf zweifache Weise. Erstens, als er sie als dieselbe, die er liebte – und damit den Verrat – entdeckt, und zweitens, als diese, wie vermeintlich Madeleine, zu Tode stürzt.

Vertigo hat viele Konnotationen, von denen Voyeurismus, Konflikt zwischen Illusion und Realität, Erschaffung eines Menschen (einer Frau) nach seinem Bild, Fetischismus und nicht zuletzt Metamorphose die häufigsten sind.⁸ Neben diesen allgemeinen Deutungen gibt es eine Reihe von speziellen, die jeweils verdichten, was in den anderen Auffassungen dargelegt wurde. Das Bild einer Toten in Gestalt einer anderen, lebenden Frau wiederherzustellen, ist als Drang des Mannes, ein unmögliches sexuelles Bild wieder zum Leben zu erwecken, erklärt worden. Und die erotischen Phantasien bzw. verborgene Ängste, die Abgründe der eigenen Seele, die sexuellen Perversionen waren so kurz nach dem Krieg sowie in der prüden amerikanischen und europäischen Gesellschaft zwar überall latent vorhanden, ihr Ausleben bedurfte allerdings der Ungestörtheit des abgedunkelten Kinoraumes als quasi angstfreie Zone – eine Situation, die im übrigen auch David Lynch für seine Filme reklamiert.⁹

Besonders die latente Störung der Nachkriegsgenerationen, die erotische Phantasien, ja bisweilen nicht einmal relativ normale sexuelle Bedürfnisse ausleben konnten – siehe aktuell die Hetzjagd auf Bill Clinton – dürfte der Anknüpfungspunkt für David Lynch gewesen sein.

Der Saxophonist Fred Madison ist verheiratet mit Renée, die ihn betrügt. Die Zuschauerin erfährt im Verlauf des Films, daß sie an der Produktion von Pornofilmen beteiligt war und dem Filmboß Dick Laurent/Mister Eddie sowie Andy minde-

stens als Gespielin dient. Fred ist nicht nur wegen dieser Situation (aber es wird deutlich, daß diese eine gewichtige Rolle spielt) schwer psychotisch und bringt Renée schließlich um. Im Gefängnis bekommt er extrem starke Kopfschmerzen, und an seiner Stelle sitzt nach einer eigentümlichen Art von Verwandlungsszene, die als Kamerafahrt durch den Körper dargestellt wird, am nächsten Tag Pete.¹⁰ Dieser lernt nun durch den Kontakt zu Mister Eddie/Dick Laurent dessen Freundin Alice kennen, die mit ihm wiederum ein Verhältnis eingeht, das ihr ein Entkommen aus der Situation mit Dick Laurent verspricht. Pete soll Andy berauben, was schließlich mit dessen Tod endet, und in einer nächtlichen Szene, kurz bevor Pete wieder zu Fred wird, gesteht er Alice, daß er »sie haben will«, worauf sie entgegnet: »Du wirst mich niemals bekommen.« Dieser Satz ist das Thema des Films.

Es gibt mithin mindestens drei Doppelgänger motive: Dick Laurent ist als Mister Eddie bekannt – die einfachste Version. Fred verwandelt sich in Pete und wieder zurück. Renée stirbt und an ihre Stelle tritt Alice, dem Paar Fred – Renée entspricht später das Paar Pete – Alice.

Sollte *Lost Highway* eine Variante von *Vertigo* sein, so fragt sich natürlich, auf welche Weise sich Lynch auf Hitchcock bezieht sowie – in einem zweiten Schritt –, ob David Lynch die Interpretationen von *Vertigo* kannte und darauf Bezug nahm.

Versuchen wir, dieses Problemfeld auf die zwei Photos zu konzentrieren, die Patricia Arquette als Alice alleine bzw. mit Renée zusammen zeigt. In einer langsamen Kamerafahrt, die den Blick des traumatisierten Pete nach dessen Mord an Andy nachzeichnet, sieht dieser erst verschwommen, dann scharf (deutlich) und schließlich in einem Ausschnitt eines Photos die beiden Frauen und fragt Alice sofort, ob



1 *Lost Highway*: Für Pete Dayton zeigt das Photo Renée und Alice zwischen Mister Eddie/Dick Laurent und Andy



2 *Lost Highway*: Ein Polizist sieht dasselbe Photo auf demselben Platz in Andys Wohnung. Es zeigt nur noch Renée¹¹

sie beide sei (auf diese Formulierung des Seins ist hinzuweisen!), was Alice verneint; sie sei jene und deutet auf ihr blondes Konterfei. Wenig später ist diese Photographie, nun in einer anderen »Realität« wieder zu sehen.

Polizisten untersuchen den Fall des getöteten Andy und sehen das Bild, das als dasselbe durch seinen Rahmen und seinen Standort charakterisiert ist. Auf ihm ist allerdings nur Renée zu sehen. Daraus folgt: Für Pete, und in gewisser Weise natürlich auch für Fred, gibt es zwei Personen, in der Realität allerdings nur eine. Wie Pete die zweite (psychische) Natur von Fred ist, stellt Alice in dieser Situation die verlorene Renée dar.¹² Aus der Perspektive der Photos und damit der Bilder des Films sind Identität und Vorhandensein der Personen an einen Bewußtseinszustand gekoppelt. Gegenüber Hitchcock fehlt allerdings die Person, die durch den Film führt und für die Zuschauerin die Täuschung aufdeckt. In *Lost Highway* ist man auf sich gestellt – oder, was plausibler erscheint, das Doppelgängermotiv ist variiert: Fred ist zu einem bestimmten Zeitpunkt Pete, doch wir erleben die seltsame Identität durch Freds/Petes psychotische Perspektive. Analoges gilt für Alice. Im Zustand Freds, als dieser Pete ist, sieht er Alice und Renée. Renée ist seine geliebte Frau und Alice ihr zweites Ich: betörende Sirene und lustvolle Gespielin. Wie bei Hitchcock steht die lustvolle Seite der Frau für deren Aktivität und problemlosen, zu jeder Zeit verifizierbaren Besitz, der auch als Prostitution verstanden werden kann.

Nimmt man hier einen logischen Punkt an, der wie in der Person Scotties in *Vertigo* alles erklärt, erläutert und zusammenführt (erklärbar und logisch werden läßt), so steht man vor einem ernsten Problem: Der Film ist unverständlich, unlogisch, nicht mehr zu begreifen. Dem Motiv der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen (oder der vermeintlichen Existenz zweier Personen, die aber ein und dieselbe ist) unterwerfen sich etliche Stilelemente bei David Lynch. Und Vieles, was als Stimmung und Atmosphäre deutlich wird, hat seine Analogie in dieser Haltung. Bei Hitchcock kann es nur eine Person geben: Die wie aus dem Jenseits aus dem Badezimmer tritt, war früher die, für die sie sich auch jetzt ausgibt. Eine dieser Frauen ist stets eine Täuschung. Bei David Lynch handelt es sich, in entsprechender Perspektive, um zwei Personen, nicht um einen Ersatz.

Renée ist die Unerreichbare. Fred gelingt es nicht, sie zu halten, das wird deutlich, wenn er sie aus dem Jazzclub anruft und wenn er mit ihr zu schlafen versucht. Seine Erschöpfung nach dem Orgasmus oder nach seinem Versagen wird quittiert durch ein Tätscheln von Renée, wie man einem Kind auf die Schulter klopf, wenn man es tröstet, weil es ein Spielzeug nicht erhalten kann. Alice wird deutlich ins Bild gefahren, wie es topischer kaum möglich ist.¹³ In einem offenen Straßenkreuzer fährt sie vor und wird mit passender Musik (Lou Reeds *This Magic Moment*) begleitet. Daß dieser Auftritt Pete gilt, wird wenig später deutlich. Renée/Alice wird durch eine Reihe von eindeutigen Bildern und Handlungen charakterisiert. Diese sind später zu sehen, als Alice Pete zwei Mal anruft, um ihn zum Morden zu bewegen oder dies zumindest vorzubereiten. Wieder ist sie die begehrenswerte Frau, verklärt von Kamera und Beleuchtung, Ton und Ausschnitt, als sei sie einem Photoalbum von Man Ray oder einer Modezeitschrift entsprungen.¹⁴

Pete tut alles, um sich die Frau zu sichern, er wird zum Mörder. Und wie beide Männer bei Alfred Hitchcock und David Lynch alles tun, um die Frauen zu bekommen, geben sich beide Frauen auf ihre Weise auf. Das wird deutlich genug in Bildern und Dialogen umgesetzt, etwa als Scottie gefragt wird, ob er sie dann liebe bzw. lieben würde, wenn sie sich verkleidete, wenn sie alles täte, was er wolle. Und das wird deutlich, wenn Alice verführerisch schön inszeniert und mit entsprechender Sirenenstimme die Möglichkeit erwähnt, daß sie sich ihm nicht mehr hingeben könne und gleichzeitig in Aussicht stellt, sich gegebenenfalls weiterhin zu sehen – unter bestimmten Bedingungen. Daß sie den Mord oder Überfall an Andy schon plant, kann nicht bezweifelt werden und löst sich auch wenig später auf, als Alice nach dem Überfall auf Andy völlig anders reagiert, spricht, mit einem anderen, wesentlich »kühleren« Habitus agiert.

Wäre der Bedeutungskontext ähnlich wie bei Hitchcock, so wären die Personen nicht nur nach einigem Nachdenken und der Interpretationsleistung des Rezipienten identisch. Im Film sind sie es aber nicht. Das liegt daran, daß es sich augenscheinlich um verschiedene Frauen handelt, die sich aufeinander beziehen. Die Lösung des Problems bildet die bereits genannte Photographie, die beide Frauen nebeneinander zeigt. Beide Frauen existieren nur für Fred/Pete, während wenig später (in der Realität und gesehen durch die Augen des unbeteiligten Polizisten) nur eine Frau zu sehen ist. Mit anderen Worten: Während bei Hitchcock die Frauen nur verkleidet sind und mit der Zurückverwandlung die eine zur anderen wird, handelt es sich bei Lynch um zwei Frauen, jedoch verschieden nur aus einem Blickwinkel, dem des Psychotischen. Nur Fred/Pete kann (können) die beiden Frauen sehen! Der Rezipient kann die Identität der beiden Frauen nur auf dem Weg der Interpretation nachvollziehen. Das Photo mit den beiden Frauen widerspricht aber der naheliegenden Version, es handle sich um nur eine Person. In den Augen von Fred/Pete ist es Alice und Renée, und erst, als Fred, der noch kurz vorher Pete war, wenig später nach Alice sucht, teilt ihm der Mystery Man mit, es handle sich um Renée. Die feinen Unterschiede zur Situation bei Hitchcock lassen Lynchs Version als Variante erkennen, die Unterschiede charakterisieren die verschiedene Perspektive. Unter diesem Blickwinkel wird auch das Abgehen von einer logischen Narration verständlich. Auch sie ist unter dem Blickwinkel von Fred/Pete gesehen.¹⁵ Scottie bei Hitchcock wird durch Fred/Pete bei Lynch ersetzt. Durch die »Handlung« führt also ein Psychotischer, mithin ein psychotischer Blick auf die Realität – und entsprechend problematisch stellt sich diese Situation für

den Betrachter dar, der sich entweder dieser Führung »anvertraut« (also die Welt mit den Augen des Psychotischen sieht) oder »aussteigt« und dementsprechend den Film und seine »Logik« nicht nachvollziehen kann.

Man würde vermutlich noch weitere Momente von *Lost Highway* auf diese Weise erarbeiten können. Für den Moment soll es allerdings der Hinweis darauf genügen, daß die Analyse einzelner Filmbilder – in unserem Fall eines Bildes bzw. zweier Photographien im Bild – dazu beitragen kann, die filmische Welt genauer zu rekonstruieren, als das der Filmtext oder gar die Dialoge allein könnten.

II.

Beim Betrachten bestimmter Bildfolgen, Sequenzen usw. werden bestimmte Bedeutungen und Emotionen im Kopf des Betrachters evoziert. Die konventionellen Motive sind bis zu einem bestimmten Punkt austauschbar, jedoch nicht beliebig, allenfalls im postmodernen Film sind sie das.¹⁶ Es stellt sich aber die Frage, ob es nicht auch Bildinhalte gibt, die außerhalb des Films tradiert wurden und auch dann ihre Bedeutung evozieren, wenn sie in einen Film integriert wurden. Solche Motive wurden als Klischees oder Topoi bezeichnet, und ihre Funktion ist die eines standardisierten Bildes, das konventionelle Inhalte überträgt/übergibt.¹⁷ Diese mentale Standardisierung im Sinne eines Common Sense ist an gemeinsame kulturelle Inhalte gekoppelt. Der Regisseur kann die Topoi eingeführt haben, ohne sich intellektuell mit der Motivik und den Konnotationen auseinandergesetzt zu haben, und er muß sich auch selbst nicht immer im Klaren über seine Intentionen sein.¹⁸

Jede Bildsequenz kann daher unter Umständen eine ganze Bedeutungswelt in sich aufheben. Manchmal ist es nur möglich, einzelne Bedeutungen oder Konnotationen ausfindig zu machen. In Wirklichkeit dürfte es sich allerdings so verhalten, daß die jedem Film spezifische Bildwelt ein eigenes Konnotationssystem entfaltet, das sich dem Zuschauer wie selbstverständlich übermittelt. Man kann von einem unbewußten Verständnis sprechen.¹⁹ Kommen wir nun zu David Lynch, so wird deutlich, wo das Problem liegt. Die einzelnen Fraktionen (und hier sehen wir einmal ab von jenen Filmdeutern, die in allem nur postmoderne Banalität sehen²⁰) weisen des öfteren auf das Unbewußte hin, das im Freudschen Sinn das Unheimliche und Nebulöse ausdrückt, indem es die Welt der Logik und der Realität systematisch unterläuft. Soweit ich die Filmliteratur zu David Lynch überblicke, hat diese Deutung keine konkreten Ergebnisse erbracht.²¹

An dieser Stelle mag eine Bildwissenschaft weiterführen, die die Topoi aufgreift und im Kontext ihrer jeweiligen Realisierung zu deuten versucht. Das ist allerdings einfacher gesagt als umgesetzt, und gerade der Hinweis auf die mögliche Vieldeutigkeit einzelner Topoi macht es schwer, zu einer konzisen Deutung auch nur einzelner Abschnitte der Filme von David Lynch zu kommen. Der Künstler verweigert jede inhaltliche Deutung, gibt aber über die Verwendung verschiedener Topoi gerne Auskunft.²² Es kommt also darauf an, die Motive herauszuarbeiten und einer gesonderten und dennoch kontextuellen Betrachtung zu unterziehen. Dabei wird man den jeweiligen topischen Gehalt einerseits und die spezifische Bedeutung im Kontext des Films andererseits – und erst beides zusammen führt zur Signifikanz des »Bildes«²³ – herausstellen müssen. Daß es dabei wenig Zufälle gibt, haben die



3 Blue Velvet: Dorothy in den Armen von Jeffrey

Literatur und die Filmkritik in vielen Beispielen deutlich gemacht und soll für David Lynch in einem zweiten Beispiel nachgewiesen werden.

Ein Filmplakat von *Blue Velvet* zeigt Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) in den Armen von Jeffrey Beaumont (Kyle McLachlan). Signifikant ist an dieser Einstellung, daß die beiden Protagonisten sich nicht ansehen und der Kopf von Dorothy Vallens eigenartig – oder besser: charakteristisch – nach hinten gekippt und der Hals stark überstreckt sind. Ihr Hinterkopf liegt auf dem linken Unterarm von Jeffrey, und dieser sieht sie an, sie sieht aber weg. Diese Einstellung wäre an sich nicht erwähnenswert, wenn sie nicht öfter vorkommen würde – die Varianten einbezogen, etwa sechs bis acht Mal. Diese Metapher (überstreckter Hals, Wegsehen) wird begleitet von Dialogen, etwa als Frank Booth (Dennis Höpper) sie anfährt, sie solle ihn nicht ansehen.²⁴ Wesentlich ist indes, daß diese Metapher in engem Zusammenhang mit Szenen steht, in denen Dorothy Vallens geschlagen wird, zuerst gegen ihren Willen von Frank Booth, später, als sie von Jeffrey verlangt, geschlagen zu werden. Hinzu kommt, daß Dorothy Vallens in diesen Szenen stets lächelt. Wie nicht selten stehen bei David Lynch Gewalt, Erniedrigung, Sexualität und Macht in einem engen Wechselverhältnis, wobei es scheinen will, daß sich der Regisseur für die Dualität von Erniedrigung und Verlangen nach dieser interessiert. Diese scheinbar widersprüchlichen Haltungen beschreiben eines der Probleme des Films, in dem Frank Booth das Böse und Jeffrey Beaumont das Gute verkörpern, wobei das Gute in sich allerdings ebenfalls das Böse trägt.

Am deutlichsten ist die Szene, als Frank Dorothy schlägt. Ihr Kopf scheint aus dem Bild nahezu herauszukippen und nimmt nur einen kleinen Teil der Bildfläche



4 Blue Velvet: Dorothy Vallens wird von Frank Booth geschlagen

ein – der Rest ist schwarz.²⁵ Später, als Jeffrey der zweimal vorgetragenen Bitte entspricht und Dorothy ebenfalls schlägt, wiederholt sich diese Szene in ähnlicher Form, und anschließend an den joy ride, als Jeffrey verzweifelt auf dem Bett sitzt und über das Vergangene nachdenkt, wird sie als Rückblick eingeblendet.

Charakteristisch ist die Haltung bzw. der stark nach hinten überstreckte Hals, der eine lange Tradition hat. Um zu erfahren, welche Bedeutung diese Haltung für den Film hat, ist es nicht unwichtig, die allgemeine Bedeutung zu kennen. Denn David Lynch verweist immer wieder darauf, daß er oft nicht wisse, warum eine Szene genau so sein muß, wie sie dann später im Film erscheint. Und er probiert öfter herum, bis eine Einstellung genau stimmt; er ahnt sie mehr, als daß er erläutern könnte, warum sie so sein muß.²⁶ Zudem ist David Lynch Maler und Photograph, und auch von der Geschichte der Kunst hat er Ahnung. Er ist somit einer der Kronzeugen für die Theorie der Pathosformel.²⁷ Dementsprechend gibt es Gebärden, Haltungen oder Handlungen, die in verschiedenen Epochen auftauchen und ähnliche Bedeutung haben können. Dabei ist entscheidend, daß der Sinngehalt wie eine Art von Formel (optisch) übertragen werden kann, ohne daß ein »Umweg« über eine intellektuelle Be- oder Umschreibung vorgenommen wird. Der Inhalt des Bildes oder der Botschaft wird also über die Bild- oder Pathosformel vermittelt, ohne daß sich die Bilder, die sich über Jahrhunderte hinweg dieser Bildformel bedienen, gleichen müßten; die »Formel« entspricht demnach einer bestimmten inhaltlichen Struktur, einem Motiv oder einem Topos. Für den Film ist wichtig, welche Bedeutung die einzelne Szene bzw. ein charakteristisches »Bild« hat und ob dieser Zusammenhang einen Blick auf die Gesamtheit des Films und seiner Bedeutungsebenen freigibt.

Zunächst verdient festgehalten zu werden, daß Dorothy Vallens durch den Schlag ins Gesicht verletzt und erniedrigt wird. In der Tat ist die Bedeutungsebene des Klagens in einigen »Vorläufern« dieses Gestus nachweisbar, etwa – beliebig herausgegriffen – in Autun, am Portal der Westvorhalle (1130-45). Dort zeigt der Architrav einen der Verdammten am Jüngsten Tag, der seiner Lage, verdammt zu sein, gewahr wird. Da in dieser Zeit die Darstellung des menschlichen Körpers noch nicht naturgetreu ist, ist dessen Versinnbildlichung der Verzweiflung auch nur als ähnlich zu bezeichnen. Das gilt auch für Picassos *Guernica* (1937) oder Roy Lichtensteins *The Kiss*, wo die Naturabbildlichkeit oder -ähnlichkeit ebenfalls eine untergeordnete Rolle spielt. Einer der dort Klagenden in der rechten oberen Ecke hat den Kopf ebenfalls stark überstreckt – wie die Frau bei Lichtenstein, die wie Dorothy in den Armen eines Mannes liegt.

Ein Engel oberhalb der *Beweinung Christi* in der Arenakapelle in Padua (1303-1305) veranschaulicht ebenfalls diese starke Überstreckung des Halses. In S. Francesco in Assisi ist das der Fall im *Tod des jungen Mannes von Suessa*; dort sieht man eine weinende Frau über dem Toten in diesem Gestus.²⁸

Tod versinnbildlichen mit dem Gestus des überstreckten Halses zum Beispiel der *Tod des Marat* von Jacques Louis David (1793) und eines der wahrscheinlichen Vorbilder für dieses Schlüsselwerk der Moderne, Michelangelos *Pietà* (1497-99) in St. Peter in Rom.

Gerade der viel diskutierte *Tod des Marat* scheint die Grenze zwischen Tod und Leben, Leiden und Menschsein zu versinnbildlichen.²⁹ Er steht damit für die Dualität des Menschen, in dem irdische und übermenschliche Kräfte – in diesem Fall dienen sie der Revolution – versammelt sind.³⁰ Das *Bild* des Marat »verbürgt Wahrheit«.³¹ Es stellt nicht so sehr den Toten als den Revolutionsführer oder die Revolution dar. Ähnlich wie in *The King's Two Bodies*³² von Ernst Kantorowicz die zwei »Daseinsformen« des Königs oder Potentaten diskutiert werden: Der König ist, ähnlich einem Papst, einerseits Mensch, andererseits Würdenträger. Marat ist Mensch und Revolutionsführer. Die Aufnahme seines Grabmals bzw. des Bildes in das Pantheon (und seine spätere Herausnahme) verweist darauf, daß das Bild mehr als ein beliebiges Bildnis (wenn es so etwas gibt) war. Es stellvertritt die Person und die (gesellschaftliche) Rolle. Nun gibt es noch eine weitere Lesart, die sich an die vorangehende in gewisser Weise anschließt. Diese hat Willibald Sauerländer vorgebracht.³³ Nach seiner Deutung, die die anderen nicht ausschließt, sondern nur ergänzt, verweist das Bild auf einen Untergrund von verdeckter Nekrophilie und Sinnlichkeit, ja geradezu auf Verbrechen und Lust.³⁴

Der Gestus des überstreckten Halses reicht also von Tod und Verzweiflung bis zu Lust. Und es gibt einen Beleg zu diesen Deutungen, Berninis *Verzückung der Hl. Theresa* in Rom.³⁵ Dieser Gestus führt uns etwas näher zur zweiten Bedeutungsebene dieser Bildformel, denn es ist auch wichtig, daß Dorothy Vallens bei dem Schlag lächelt.

Natürlich dürfen wir annehmen, daß die Deutung dieses Gestus in die angegebene Richtung nicht für alle Beispiele zutrifft. Vielmehr ist anzunehmen, daß es sich bei den anderen Metaphern um Ähnlichkeiten (z.B. Bernini) oder um Extreme der jeweiligen Pole zwischen Verzweiflung (z.B. Picasso), Tod und Lust (z.B. David) handelt, wobei diese Dualität sicher in Laon noch keine Rolle spielte, sondern ein umfangreicheres Wissen über die Natur des Menschen voraussetzt. Dafür spielt die-

se Dualität eine umso größere Rolle bei David Lynch. Sie kommt in praktisch allen Filmen vor.³⁶ Machen wir die Probe aufs Exempel und vergleichen die Ausgangsszene mit einer anderen, in der Jeffrey zum Opfer der Bedrohung und Lust Dorothys wird³⁷ (wobei er, als sie sich an seinem Unterkörper betätigt, den Kopf zurückwirft), so wird deutlich, in welcher Beziehung Macht und Lust bei David Lynch stehen: Sie sind die zwei Seiten einer Medaille, und sie stehen sich im Menschen sehr nahe.

Diese Einsicht in die »wahre Natur« von Dorothy Vallens stellt einen Erkenntnisfortschritt für die Sehweise und Interpretation des Films dar. Sie wirkt einen Schein auf das Hauptthema bei David Lynch, »den Schlafenden, der erwachen und zu dem werden muß, wozu er bestimmt ist«,³⁸ den in *Blue Velvet* Jeffrey Beaumont darstellt. Dieser lernt den Zusammenhang von Lust und Gewalt erst kennen und ist darüber genauso verzweifelt (nach dem Joy Ride auf dem Bett sitzend) wie es ihn fasziniert (erst nach der Szene, in der Jeffrey Dorothy schlägt, schlafen die beiden miteinander – genauer gesagt, sie fallen übereinander her –, und als Zeichen für Jeffreys »Verwandlung« hin zum Bösen kommen lodernde Flammen ins Bild; etwas früher hat sie Frank Booth in einer Rückblende, in der Jeffrey nochmals die wichtigsten Szenen Revue passieren ließ, als Attribut erhalten³⁹). Die Verwandlung des Subjekts bzw. die Dualität der Charaktere ist eines der Themen, die David Lynch interessieren.

Diese Dualität betont auch Willibald Sauerländer. Das Äquivalent in der Malerei fördert mehr als die üblichen Übereinstimmungen zutage. Doch wie in diesem Bild die Interpretation des Untergrundes von verdeckter Nekrophilie und Sinnlichkeit sowie den Zusammenhang von Verbrechen und Lust als Bedeutung dem Bild eingeschrieben ist, so steht diese Deutung neben dem Film, er kann ihn nicht ersetzen und nur zum Teil erreichen. Die Bilder bergen in sich eine Suggestionskraft und ein Verständnis, das ein Text wie der vorliegende nicht aufweisen kann. Lynch diktiert bestimmte Einstellungen, Blickwinkel, Nähe und Ferne der Kamera und vieles mehr. Er inszeniert die Filme, schafft damit die Bildwelt, die Lynchville genannt wird, aber er weiß nicht, warum er es tut: »Was ich Ihnen über meine Intentionen ... erzählen könnte, ist irrelevant.«⁴⁰

Gleichzeitig werden die Räume und die Personen so beschrieben, als seien sie nicht vollständig in der Realität verankert.⁴¹ Die Personen zweifeln an sich selbst, fragen sich permanent, ob sie einen Fehler machen (Paul Arctides in *Dune*, Dr. Treves in *Der Elefantenmensch*, Jeffrey in *Blue Velvet*, Pete Dayton in *Lost Highway*), und in einem der schönsten Filmbilder aus *Twin Peaks – Fire Walk With Me* sieht man den reuigen Vater Leland, der von Bob besessen ist, in der Minute des zurückgekehrten realen oder menschlichen Bewußtseins trauern. Sein Gesicht wandelt sich vom Dämonischen zum Liebenden, der seine Tochter weinend um Verzeihung bittet.⁴² Solcher Art sind auch die Städte, etwa das friedliche Lumberton, das sich als Hölle nicht nur für Jeffrey entpuppt, oder das verlassene Wüstenkaff Big Tuna in *Wild At Heart*, das sich als Brutstätte von Gewalt zeigt. Für David Lynch ist daher nicht relevant, wie die Menschen sind, sondern wie die Menschen als schizophrene Monster auf die Leinwand gemalt und verstanden werden können. Damit ist auf den Betrachter angespielt, der Lynchs Sozium ist. Wie der Zuschauer mit den Augen Jeffreys und derjenigen Frank Booths den entblößten und ungeschützten Körper von Dorothy Vallens sehen, und wie Jeffrey am Ende sich selbst als Teil dieses, wie er sagt, bösen Menschen, erkennen wird, so ist der Rezipient das Ziel des Autors David

Lynch. Der Betrachter spiegelt sich in Jeffrey als Voyeur⁴³, und David Lynch zeigt nicht mit dem Zeigefinger auf ihn, er bewirft ihn mit Bildern.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach Robert Fischer: Der Schrecken des Voyeurs, in: Andreas Rost (Hg.): Bilder der Gewalt. Mit einer Kontroverse zwischen Hans Günther Pflaum und Klaus Schreyer (Peter Sloterdijk u.a.). Frankfurt/M. 1994, (Reden über Film), S. 71-89, hier: S. 72.
- 2 Ausgestrahlt Oktober 1998 in Arte.
- 3 Vgl. die Versuche verschiedener Lesarten in Andreas Kilb: Eine Art Jenseits. David Lynch kehrt mit Lost Highway in die Welt seiner frühen Filme zurück – und bleibt auf halbem Wege stehen, in: Die Zeit 16, 1997 (11. April), S. 43: »Doch gerade in diesen entscheidenden Momenten [...] beginnt Lynchs Film zu stammeln.«
- 4 David Lynch: Lynch über Lynch, hrsg. v. Chris Rodley. Frankfurt 1998, z.B. S. 30ff., S. 43 und passim (im folgenden zit. als Lynch über Lynch).
- 5 Z.B. Anne Jerslev: David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996, S. 35. Auch Georg Seeßlen (David Lynch und seine Filme. Marburg 1994) und Robert Fischer (David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München ³1997 [1992]) schreiben von dieser Szene wie neuerdings, allerdings unter etwas anderem Vorzeichen, Eckhard Pabst (»He will look where we cannot«. Raum und Architektur in den Filmen von David Lynch, in: Eckhard Pabst (Hg.): A Strange World. Das Universum des David Lynch. Kiel 1998, S. 16, S. 23f.). Ich danke an dieser Stelle Eckhard Pabst für die Überlassung des Manuskriptes seines Aufsatzes. Ich konnte die vollständige Publikation wegen ihres späten Erscheinens nicht mehr einarbeiten. – Vgl. hierzu auch Lynch selbst: Lynch über Lynch (Anm. 4), S. 187.
- 6 Paramount 1958, Produktion und Regie: Alfred Hitchcock, nach dem Roman »D'entre les Morts« von Pierre Boileau, Darsteller: James Stewart, Kim Novak u.a.
- 7 Der Untertitel »Aus dem Reich der Toten« ist von verschiedener Bedeutung, da Madeleine vermeintlich von dort her kommt. Schließlich wird sie von Scottie wieder von dort geholt, da er sie dort vermutete. Scottie schafft sich sein Phantom der toten Geliebten.
- 8 Vgl. z.B. Robert Fischer: Regie: Alfred Hitchcock. Schondorf 1979, S. 4, André Bazin (Cahier du Cinéma Okt. 1954), zit. nach Fischer, Hitchcock, S. 4, Peter Bogdanovich: The cinema of Alfred Hitchcock. New York s.d., 38ff. (Interview mit Alfred Hitchcock), Anthologie du Cinéma 11, 1983, 325f., François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1973 (Paris 1966), S. 235-242 (Interviews mit Alfred Hitchcock). Zusammenfassend Hans Korte: Trügerische Realität, in: Werner Faulstich und Hans Korte: Fischer Filmgeschichte 3. Frankfurt/M. 1990, S. 331-361, bes. S. 430ff.
- 9 Korte: Trügerische Realität (Anm. 8), S. 351, 357. Lynch über Lynch (Anm. 4): S. 188-218, S. 196.
- 10 Mit ihm ist wiederum etwas ähnliches passiert, aber wir brauchen darauf nicht ausführlich einzugehen, weil es so etwas wie einen logischen Plot ohnehin nicht gibt.
- 11 Vgl. auch <http://www.mikedunn.com/lynch>, eine Site, mit einer besseren Abbildung dieses Photos. Für die Erstellung der Screenshots danke ich Bettina Rudhof.
- 12 Eine Deutung, die Lynch nicht ablehnt, – stammt von Patricia Arquette, die Alice/Renée spielt: Fred bereut im Gefängnis seine Tat und stellt sich vor, er sei ein anderer (Pete). Diesem Anderen, der Freds Wunschbild von sich und der Frau in seinem Leben entspricht, stehen in seiner machohaften Phantasie alle Frauen stets zu Diensten. Pete ist darüber hinaus charmant und erfolgreich.
- 13 Vgl. die Abb. in Lynch über Lynch (Anm. 4): S. 312.
- 14 Auf den ersten Blick ist Alice wegen der starken Schattierung des Gesichtes nicht erkennbar. Sie scheint fast eine andere Person zu sein. In der Musik wird dies als *non se-*

- quitur* (entgegen den Gewohnheiten) bezeichnet. Es wird (im Film) etwas vorgeführt, das als Beschreibung von Welt firmiert und bezieht sich doch auf den Betrachter, dem dieser neue Blick auf die Frau signalisieren soll, daß sich etwas geändert hat. Und in der Tat wird mit diesen Telefonaten der eigentliche Grund von Alices Hinwendung zu Pete deutlich: Sie will ihn zum Raub an Andy überreden – etwas, das in früheren Treffen (noch) keine Rolle gespielt hat. – Kaja Silvermann (*The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 1988) nennt das »Filmische Inszenierung des Begehrens«. Zit. nach Jerslev: David Lynch (Anm. 5): S. 22.
- 15 Diese Perspektive aus dem Blickwinkel einer Person ist auch in anderen Situationen und Filmen bei David Lynch wichtig. Vgl. Lynch über Lynch (Anm. 4): S. 68.
- 16 Zur Interpretation des filmischen Schaffens als postmodernes Kino vgl. Jerslev: David Lynch (Anm. 5): passim und Andreas Rost (Hg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne* (David Bordwell u.a.). Frankfurt/M. 1998.
- 17 Gilles Deleuze hat davon gesprochen, daß Inhalte durch Klischees, man könnte vielleicht auch sagen: Konventionen oder Motive, ausgedrückt werden. Im Sinne von Ernst Robert Curtius handelt es sich dabei wohl um Topoi, um gemeinschaftlich getragene und verstandene Motive oder Dinge, um Verhalten, Symbole und vieles mehr, was in einem gemeinschaftlichen kulturellen Kontext gleich oder ähnlich verstanden wird. Auf das Filmbild übertragen bleiben die Möglichkeiten, das postmoderne Bild zu reflektieren (vgl. Jerslev: David Lynch (Anm. 5): bes. S. 36-43) oder zu überlegen, wo Klischee und Topos aufhören und das Bild anfängt. Und wenn es schließlich bei Deleuze weiter heißt, die Antwort, was das Bild sei und was es von Klischee und Topos trennt, stehe noch aus, so befinden wir uns eigentlich am Anfang dessen, was die Filmwissenschaft, die so viel geleistet hat, über das Bild sagen könnte (Gilles Deleuze: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt/M. 1989, S. 286f).
- 18 So wird etwa Hitchcocks Deutung von Vertigo im Sinn der Nekrophilie heute im allgemeinen abgelehnt (vgl. z.B. Korte: *Trügerische Realität* (Anm. 8), S. 351ff.),

während Lynchs Selbstzeugnisse zwar im einzelnen überzeugend wirken, doch nicht interpretieren. Im Dreierschema Panofskys (vorkonographische Untersuchung, Ikonographie, Ikonologie) würden, sofern man diesen Dreierschritt auf die Filmwissenschaften anwenden darf, die Aussagen Lynchs unter Ikonographie fallen. – David Lynch bestätigt diese Haltung (siehe unten und Lynch über Lynch (Anm. 4), S. 45).

- 19 Von diesem unbewußten Verstehen spricht David Lynch an vielen Stellen. Vgl. Lynch über Lynch (Anm. 4), passim und Anm. 26.
- 20 Vgl. z.B. Hans Günther Pflaum: *Der Triumph des Effekthaschers*. Kritische Anmerkungen zu Lynchs *Blue Velvet*, in: Andreas Rost (Hg.): *Bilder der Gewalt* (Anm. 3), S. 93-97.
- 21 Typisch hierfür erscheint mir, bei allen Verdiensten, die das Buch zweifelsohne hat, Georg Seeblens Lynch-Buch (Anm. 5), das den Eindruck erweckt, als würde starr an einer Interpretation, die für das Frühwerk des Regisseurs entwickelt wurde, für das Gesamtwerk festgehalten. Die Ergebnisse im Hinblick auf diese Methode sind entsprechend dürftig. – Auch andere Autoren sprechen über psychologische Sachverhalte (z.B. Jerslev: David Lynch, Anm. 5), ohne jedoch einen erkennbaren Gewinn aus ihren Deutungsversuchen zu entwickeln. Die »psychologische Methode« ist nicht anders als unterentwickelt zu bezeichnen, und sie greift hinsichtlich der Person David Lynch keineswegs (vgl. die Selbstaussagen Lynchs in Lynch über Lynch (Anm. 4), passim).
- 22 Vgl. die verschiedenen Aussagen in Lynch über Lynch (Anm. 4) sowie die bei Fischer (*Die dunkle Seite der Seele*, Anm. 5) zusammengestellten Hinweise des Regisseurs.
- 23 Wie schon oben kurz referiert, handelt es sich bei einem Bild entweder um ein charakteristisches Filmbild, wie es etwa in den Stills oder Shots für die Auslagen bzw. für Plakate als signifikant genug erachtet und daher ausgewählt wird, um den gesamten Film zu repräsentieren, oder um Sequenzen, Schnitte usw.
- 24 Vgl. die etwas frühere Abb. dieser Szene in Lynch über Lynch (Anm. 4): S. 190.

- 25 Der hier gezeigte Ausschnitt kann wegen des Video-Bildformats nur einen Teil dieses »Bildes« zeigen. Diese Einschränkung gilt für alle Screenshots, da der Verleih Vorlagen für diese Szenen nicht zur Verfügung stellen konnte und wir daher auf qualitativ minderwertige Screenshots vom laufenden Video ausweichen mußten.
- 26 Lynch über Lynch (Anm. 4), z.B. S. 43, S. 58, S. 144f. usw.
- 27 Zum Begriff der Pathosformel siehe Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike, in: Dieter Wuttke (Hg.): *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Saecula Spirituality I). Baden Baden 1979, S. 125-135. Warburg führte den zentralen Begriff 1905 wie in einer Nebenbemerkung ein, doch wurde er zu einer zentralen Formel des Kulturtransfers. Vgl. Martin Warnke: Pathosformel, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. 1980, S. 61-68.
- 28 Vgl. zu diesem umfassenden Thema auch *Bilder vom Tod* (Ausstellung), Wien 1992. Typischer dürfte der Gestus als Verzweiflung gedeutet werden, wie etwa bei Picasso oder in *Autun* ersichtlich.
- 29 Jörg Traeger: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München 1986, S. 33, S. 63ff., S. 69ff., S. 196 und Abb. 115: David fand den Toten in einer Haltung, die ihn frappte und die, nach einer ersten, verlorenen Fassung, in der der Kopf nicht so weit überstreckt ist (Abb. 115), in der endgültigen stark herausgestellt wurde.
- 30 Klaus Herding: *Dauids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire*, in: *Idea 2*, 1983, S. 89-112, hier: S. 105. Herding spricht vom Jesus-Marat und vom Patroklus-Marat.
- 31 Ebd. S. 106.
- 32 Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990 (The King's Two Bodies, Princeton 1957).
- 33 Willibald Sauerländer: *Dauids »Marat à son dernier soupir« oder Malerei und Terreur*, in: *Idea 2*, 1983, S. 49-88.
- 34 Ebd. S. 84.
- 35 Frdl. Hinweis von Josephine Carls.
- 36 In *Eraserhead* (Lust auf die Nachbarin – Last des schreienden Kindes, dem der Mund zugehalten wird) und *Dune* (z.B. Baron Harkonnen) vielleicht noch verschlüsselt, doch umso deutlicher seit *Blue Velvet*. In *Wild at Heart* (Bobby Peru und Lula) und *Lost Highway* wird es wieder zum Hauptthema.
- 37 Vgl. die Abb. in Lynch über Lynch (Anm. 4): S. 184.
- 38 Ebd., z.B. S. 147.
- 39 Hier gibt es m.E. einen Bezug zu *Joyas Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* und Bill Violas Reflexionen darüber, da in den Flammen kurz Fledermäuse oder Flugtiere sichtbar werden.
- 40 Lynch über Lynch (Anm. 4), bes. S. 43ff., Zitat S. 45.
- 41 Vgl. Lynch über Lynch (Anm. 4), S. 144. Vgl. hierzu auch Eckhard Pabst: »He will look where we cannot« (Anm. 5), S. 11ff.
- 42 Ähnliche Szenen erwähnt Jerslev: *David Lynch* (Anm. 5): S. 30ff.
- 43 Abb. in Lynch über Lynch (Anm. 4), S. 190.