



Abb. 23 und 24: Tante Ruth holt noch den Hausschlüssel (TC 00:11:08); offenbar hat sie etwas gehört, kann aber nichts entdecken (TC 01:55:54)

Nach der Abreise von Tante Ruth folgen im Film nun zwei Szenen, die sich zunächst erzählerisch nicht einordnen und erst retrospektiv erklären lassen. Es ist einmal eine Szene mit der Nebenfigur Dan, der in einem Diner mit einer Art Therapeut über einen Traum spricht und der sich seinen Ängsten stellt. Die zweite Szene ist eine Montagesequenz, in der die dramaturgische Intrige des Mr. Roque eingeführt wird. Auf beide Szenen wird erst später, im Kontext ihres gesamten Handlungsstrangs eingegangen (S. 195 und S. 187).

2 Der Haupterzählstrang: Betty Elms

The old story: So many people come here to try to realize their dreams.

David Lynch⁶⁷

Sequenz II: Betty kommt nach Hollywood. Szenen 11 und 12: Bettys Ankunft in Los Angeles – Binnenexposition des Haupterzählstrangs

Die zweite Sequenz des Films wird mit einer Figur eröffnet, die als mutmaßliche Protagonistin etabliert wird. Die junge Frau landet in Los Angeles, begleitet von einer älteren Dame, Irene (Jeanne Bates), und deren Partner (Dan Birnbaum), denen sie offenbar auf der Flugreise begegnet ist. Die Ankunft gestaltet sich für Betty als großes Willkommen, manifestiert im Plakat »Welcome to Los Angeles« (Abb. 26). Die Stadt zeigt sich von ihrer besten Seite, die Türen öffnen sich wie von Geisterhand, die Sonne scheint, der freundliche Taxifahrer steht zu Diensten und lädt Bettys Gepäck eifertig in den Kofferraum – eine Spiegelung des Motivs in der Szene 7, in der

67 In »Interviews mit Naomi Watts und David Lynch« auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017 (TC 00:00:21).

Tante Ruth abreist.⁶⁸ Zuletzt wünschen ihr die beiden sie begleitenden Älteren mit warmherziger Geste alles Gute für die Karriere als Schauspielerin – offenbar hatte Betty ihnen auf dem Flug von ihrem Wunschtraum erzählt. (Auf die Rolle des älteren Paars wird separat eingegangen, S. 240.)



Abb. 25, 26 und 27: das »große Willkommen« (TC 00:18:16; TC 00:18:17; TC 00:19:20)

Die Szene wirkt in mehrfacher Hinsicht artifizuell. Nach dem idealisierten Setting fällt zunächst das übertriebene, ausgestellte Schauspiel von Naomi Watts auf. In einem Interview erzählt die Schauspielerin, dass ihre Regieanweisung lautete, so zu spielen, als ob sie, wie ein Kind, das erste Mal im Leben Eiscreme essen würde.⁶⁹ Dieser Comichafte Schauspielstil bleibt mit der Figur Betty verbunden und relativiert sich erst bei ihrem Vorsprechen (Szene 38), bei dem von der Schauspielerin Naomi Watts ein völlig anderer Stil präsentiert wird. Diese spätere Situation wird zeigen, dass die Figur Betty eine begabte Schauspielerin ist, zugleich wird so implizit darauf hingewiesen, dass der Schauspielstil von Naomi Watts in der ersten Hälfte des Films figurenbezogen intendiert und entsprechend so gestaltet ist. Das künstlich anmutende Agieren der Figur Betty markiert im Sinne des »unzuverlässigen Erzählens« die Diskrepanz zwischen Sichtbarkeit und Wirklichkeitsgehalt des Erzählten. Über die implizite Dramaturgie wird hier eine figurengebundene Perspektive eingeführt, in der sowohl die Welt als auch die Selbstprojektion der Figur in idealisierter Weise auftreten. Alles ist die Materialisierung eines inneren Wunschbildes der Figur, das aus dem Akt des (halbwahren oder falschen) Erinnerns der erfolglosen und erst im dritten Akt erscheinenden Schauspielerin Diane hervorgeht.

68 Vgl. auch McGowan, Todd: *The Impossible David Lynch*, New York: Columbia University Press 2007, S. 199.

69 Im *Making of ON THE ROAD TO MULHOLLAND DRIVE* auf der auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017 (TC 00:11:10); vgl. auch Schößler, Franziska: »Das Möbiusband der Erinnerung. Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch«, in: *Freiburger FrauenStudien* 20 (2007), S. 143–157, S. 148; Lim: *David Lynch*, S. 147.

Frank Daniel, Professor an der Columbia Filmschule, den David Lynch als seinen »einzigen Lehrer« bezeichnet hat,⁷⁰ äußerte sich über die Darstellungen von Träumen, dass man sie filmisch genauso behandeln solle wie diejenigen von Emotionen und Denken – man müsse sie externalisieren:

...dreams and visions can be used directly [...]. You can demonstrate, you can perform the dreams, and if the intention and the main thrust of the story is based upon those dreams and directly connected with them, then there is no problem if they come true.⁷¹

Wenn man eine träumende Figur als Hauptfigur habe, müsse man sich in deren Träume hineinversetzen. Und wenn der Traum in Konflikt mit der Wirklichkeit gerate, würde eben das zum Thema werden: »How his dreams and his reality conflict with each other complete the story. It can be played on two levels; one is the dream, the internal stuff, and one is the reality around the character.«⁷² Dieses Spannungsverhältnis von Traum und einer ihn umgebenden Realität wird von Lynch durch den Einsatz von Verfremdungseffekten erzeugt, dazu greift er in dieser Szene auf das Mittel der Schauspielästhetik zurück wie auf das der Filmmusik. Die flächige, melodramatisch und erhebend klingende, extradiegetisch eingesetzte Musik steht in deutlichem Kontrast zum Soap-Opera-haften der Szene – dessen Wirkung auch durch den »billig« wirkenden Synchronton verstärkt wird. Diese Filmmusik verhält sich skeptisch zur von der Figur idealisierten Welt und wirkt so als erzählerische Vorausdeutung anstehender Konflikte. Explizit wird dies auch im Abschluss der gesamten Szene durch eine kurze Szene (Nr. 12) mit den beiden Älteren: Die ideale Welt der Betty endet abrupt nach ihrer Verabschiedung von dem Paar, ohne dass Betty davon erfährt. In einer die Szene abschließenden Einstellung entpuppen sich die beiden Begleiter als diabolisch grinsende Gestalten (Abb. 170, S. 241). Die Welt ist demnach nicht so sonnig-harmonisch, wie sie sich bei Bettys Ankunft für sie dargestellt hat. Durch diese Erzählstrategie haben die Zuschauer*innen nun einen Suspense-erzeugenden Informationsvorsprung, der den Erwartungshorizont justiert: Man wird dabei zuschauen, wie und wann Betty erkennen wird, dass die Welt nicht die ist, die sie sich wünscht.

70 David Lynch: »I have to tell you that he was my only teacher. [...] no one understood the art of film-making as he did.« (Zit. n. Daniel, Frank: »The Lost Tapes: Frank Daniel Q&A, Part 4« [1996/86], in: Pozervision. 21th Century Film Student Primer: For your best Film Education 27 [2017], H. 6, online unter <https://pozervision.wordpress.com/2017/06/27/the-lost-tapes-frank-daniel-qa-pt-4>)

71 Ebd.

72 Ebd.

Szene 13: Bettys Ankunft in Havenhurst und die Begegnung mit Coco

Hollywood ist ein Ort, wo jeder davon träumt, jemand (oder etwas) anderes zu sein.

Chris Rodley⁷³

Die folgenden drei Szenen bilden eine Sequenz. Sie umfasst als Handlungsabschnitt die Ankunft von Betty in ihrem neuen Domizil (das die Zuschauenden bereits kennen) und ihre Begegnung mit der unbekanntenen Frau. Zwischen der Szene am Flughafen und der Ankunft in Havenhurst wird eine Luftaufnahme des ikonografischen Hollywood-Zeichens in den Hollywood Hills zwischengeschnitten. Das Zeichen repräsentiert die Strahlkraft jenes »fatalen« Mythos, von dem die Schauspielerin wie viele andere angezogen wird, und es unterstreicht damit das dramaturgische Ziel der Protagonistin.



Abb. 28: »Traumfabrik Hollywood« – Mythos und Versprechen (TC 00:19:59); Abb. 29: der Eingang zur Wohnanlage »Havenhurst« (TC 00:20:01)

Die Einstellung dient zudem der Verdichtung von Zeit und dem Anzeigen eines Ortswechsels; darin schlägt sich in dem ursprünglich als Serie konzipierten Film eine für das Fernseherzählen typische Ästhetik nieder. Die dann folgende Szene schließt erzählerisch direkt an die Handlung zuvor an. Am Flughafen hatte Betty dem Taxifahrer die Adresse »1612 Havenhurst« genannt. Im Drehbuch der TV-Pilotfolge ist die Wohnanlage als »... an ancient, gorgeous courtyard apartment building, built during the golden age of cinema« und explizit als »as if in a dream« beschrieben.⁷⁴ In Szene 40 wird später ein Hinweis auf eine Kurzgeschichte ge-

73 Rodley: Lynch über Lynch, S. 356.

74 Bezogen wird sich hier auf die Drehbuchfassung, die auf der Cinephilia&Beyond-Webseite zur Verfügung gestellt wird. Die Nachfrage bei der Produktionsfirma von David Lynch, ob es sich dabei um das authentische Drehbuch für die Pilotfolge handelt, wurde ebenso wenig be-

ben, in der eine Figur mit dem Namen »Sylvia North« eine Rolle spielt (vgl. S. 127). Bei dieser handelt es sich um eine Schauspielerin, die mit Erwartungen nach Hollywood gekommen ist und die in einer Wohnanlage für Schauspielerinnen lebt, die folgendermaßen beschrieben wird: »[O]ne of those houses in the building of which everything is expended upon the beautification of the exterior, so that its owner may reap an added income from allowing it to be ›shot‹.«⁷⁵ Dieses Havenhurst und die Welt drumherum sind sprichwörtlich ›ein Traum‹ – und sehen aus wie aus einem Film des »golden age of cinema«.⁷⁶ Hier manifestiert sich die Nähe von Traum und Film überhaupt, beides sind Orte des Träumens und Erinnerns, in beiden gestaltet das Imaginäre Wirklichkeit.⁷⁷ Die verwunschene Märchenhaftigkeit der Wohnanlage sowie auch die freundliche Hauswartin komplettieren die idealisierte Märchen- und Traumwelt, durch die Betty mit kindlicher Entzückung und ohne Bodenhaftung gleitet.

Eine Welt voller Referenzen

Empfangen wird Betty von besagter Hausmeisterin namens Mrs. Lenoix alias Coco (dargestellt von Ann Miller). Mit der Besetzung dieser Schauspielerin holt Lynch eine weitere, auf das Motiv von Wiederholung und Wiederkehr weisende Referenz auf das klassische Hollywood in die Szene – in *JAM SESSION* (USA 1944, R.: Charles Barton) spielte Ann Miller früher selbst eine aus der Provinz nach Hollywood kommende junge Schauspielerin mit Ambitionen. Cocos Auftritt ist zudem wie ein Leinwandauftritt inszeniert: Die Fliegengittertür, hinter der sie erscheint, heißt im Englischen ›Screen Door‹. Das Netz des Fliegengitters erinnert an den Netzstrumpf, durch den im Hollywoodkino der 1930–40er-Jahre ›in die Jahre gekommene‹ weibliche Hollywood-Stars gefilmt wurden mit dem Zweck, ihr Gesicht weichzuzeichnen.

antwortet wie die Frage nach dem Spielfilmdrehbuch: »He keeps all his work private.« (Mail der Vertreterin der Lynch-Produktionsfirma Sabrina Sutherland vom 10.07.2020.)

75 Whitman, Jack: »The Irony of Fake. The adventures of Sylvia North as a novice in the Motion Picture Metropolis«, in: *Munseys Magazine* 7 (1923), S. 271, online unter www.unz.com/print/Munseys-1923jul-00269/?View=PDF.

76 Vgl. auch Martin, Richard: *The Architecture of David Lynch*, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 54.

77 Weiterführend Martig, Charles/Karrer, Leo: *Traumwelten: Der filmische Blick nach innen*, Marburg: Schüren 2003, S. 181f.



Abb. 30: *Cocos Auftritt* (TC 00:20:54)

Coco ist ein überpersonales Klischee, eine Wiedergängerin des Personals aus dem Hollywoodkino der Stummfilmzeit. Sie ist ›Typ Gloria Swanson‹, die Darstellerin der Norma Desmond in *SUNSET BOULEVARD*, ein Archetypus der ›Showbiz-Grande-Dame mit Herz‹. Diese Figur hat etwas Kinomythisches und ihre Erzählung auch: Als sie über einen ehemaligen Bewohner erzählt, der die Anlage einst mit einem preisboxenden Känguru bewohnte, ist damit die gesamte Spanne der Kinogeschichte assoziiert, die unter anderem mit *DAS BOXENDE KÄNGURUH* von Max und Emil Skladanowsky (D 1895) begann.

In den Augen von Betty ist Coco eine Wunschtraum-Hausmutter, die zum Personal ihrer imaginierten Welt gehört. Später, während des Verlobungsdiners (Szene 58), wird implizit erzählt, wie und warum sie dort hingelangt ist. Diane begegnet ihr dort als Mutter von Adam Keshner, wobei sie dann längst nicht so herzlich und sympathisch sein wird wie jetzt (vgl. S. 222). In dieser Traumwelt ist noch alles einladend, freundlich und taghell – bis auf einen Hundehaufen auf dem Weg zum Apartment. Coco ruft nach Wilkins, doch der Ruf bleibt ohne Resonanz. In der geplanten Fernsehserie war Wilkins Figur eines Drehbuchautors und Nachbarn, der mit seinem Hund über dem Apartment von Betty lebt. Diese Figur fiel dem Schnitt zum Opfer, in der Kinofassung taucht sie nur noch einmal auf – beim Verlobungsdinner als Sitznachbar von Diane.

Der Hundekot bekommt von Lynch eine Nahaufnahme, mit dem Spaß am Direkten und an der ästhetischen Provokation.⁷⁸ Dramaturgisch bildet diese Aufnahme einen Kontrapunkt, der auf die den Traum umgebende Realität verweist. Er wird, mit Slavoj Žižek gesprochen, zu einem unheimlichen Ding, das auf Beunruhigung zielt. Mit diesem Fleck, einem Fremdkörper im Idyll, bricht kurz eine Art Realität beziehungsweise das Reale in dieses ein.⁷⁹ In dramaturgischer Hinsicht wiederholt das Element der erzählerischen Vorausdeutung aufkommendes Unheil – wie es das Grinsen des älteren Paares in der Limousine auch war. Diese Momente struktureller Wiederholung geben der Erzählung ihre formale Stabilität.

Szene 14: Die Begegnung von Betty mit der Frau ohne Gedächtnis

Lynch variiert die filmästhetischen Mittel, um die interne Fokalisierung dieser Sequenz zu markieren. Es gehört zur präzise durchgeführten Inszenierungsintrige des Regisseurs, dass die Hinweise auf den Status des Dargestellten nur sublim gegeben werden und der Wahrnehmung entgehen können. Die Hinweise auf die imaginäre Perspektive sind versteckt, aber es gibt sie. In der jetzt folgenden Szene vermitteln sie sich vor allem über die Bildgestaltung: Nachdem Betty von Coco allein gelassen wurde, schaut diese sich voller Begeisterung im »Apartment ihrer Träume« um. Die Szene ist durch den Wissensvorsprung der Zuschauenden, dass Betty auf einen ungebetenen Gast treffen wird, mit Spannung aufgeladen. Mit der Figur zusammen wird nun für die Zuschauenden der Ort als ein zentraler Spielort des Films etabliert.

Das Apartment ist von harmonisch aufeinander abgestimmten, erdigen Farben bestimmt, von der Wandfarbe bis zu den Lichtschaltern (Szenografie: Jack Fisk). Dies vermittelt Wärme und wirkt anheimelnd, dabei steht keine der Farben in Konkurrenz zu den roten Requisiten, wie der roten Paprika auf dem Tisch oder dem Bademantel auf dem Bett. Diese sind hier als Insignien für die Welt des Traums drapiert – was im Kapitel über die Rolle der Farbdramaturgie eingehender erläutert wird (S. 106).

Bei Bettys Durchstreifen des Apartments werden wiederkehrend subjektivierte Perspektiven eingeschnitten, die Kamera übernimmt dabei den Point of View der Figur. Hierbei aber kommt eine Steadicam (ein am Körper der Kameraperson befestigtes Schwebestativ) zum Einsatz, sodass ein geisterhaft schwebender Eindruck

78 Darüber hinaus verbindet sich mit der Einstellung auf den Kot eine Diskussion der Senderverantwortlichen mit David Lynch darüber, wie nah der Kot gezeigt werden dürfe, vgl. Woods, Paul A.: Weirldville USA: The Obsessive Universe of David Lynch, London: Plexus Publishing 2000, S. 207.

79 Vgl. in Bezug auf Hitchcock Žižek: Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung, S. 61.

entsteht, der zugleich den Blick verfremdet und von einer personalisiert wirkenden Subjektivität dissoziiert. Diese Steadicamperspektive im Film ist eigentlich als typische Horrorfilmeinstellung codiert, mit der die Anwesenheit eines unheimlichen, fremden und zugleich bedrohlichen Blicks impliziert wird. Slavoj Žižek beschreibt, dass Hitchcock in *PSYCHO* (USA 1960) und *THE BIRDS/DIE VÖGEL* (USA 1963) mit der Kamera in ähnlicher Weise umgeht: Hitchcock kombiniert objektive Aufnahmen einer sich bewegenden Person mit subjektiven Aufnahmen von dem, was diese Person sieht. Durch dieses formale Verfahren werde ein alltägliches Ereignis mit einer »beunruhigenden, bedrohlichen Dimension aufgeladen«, und eine Person oder ein Ding werde unheimlich.⁸⁰ Die Kamera wird hier für eben diesen Effekt der Beunruhigung eingesetzt, zugleich wird damit implizit dargestellt, dass es sich hier nicht um eine »privilegierte Perspektive« der Kamera handelt, in der etwas gezeigt wird, wie es »wirklich« ist, sondern um die Darstellung einer sozusagen dissoziativen Störung der schauenden Figur.⁸¹

Das »Ideal-Ich« Betty und das Spiegelstadium

Auf ihrem Erkundungsgang stößt Betty auf die auf dem Schlafzimmerboden hingeworfene Kleidung der Fremden. Daraufhin geht sie nachschauen, begleitet von der seltsam schwebenden Kamera. Als Betty die Tür zum Badezimmer öffnet, verhält sie sich jedoch merkwürdig: Anstatt weiter nach einer Person zu suchen, wird ihre Aufmerksamkeit vom Spiegel über dem Waschbecken absorbiert, sie geht auf ihn zu, juchzt kurz und stellt sich selbstvergessen davor ins Licht. Erst einen Moment später dringt das Geräusch von laufendem Wasser zu ihr durch, und erst dann entdeckt sie die Frau unter der Dusche.

David Lynch selbst hält sich mit Äußerungen darüber zurück, inwieweit er sich mit der Theorie von Jacques Lacan auseinandergesetzt hat, aber die Anordnung in dieser Szene und ihre konkrete Inszenierung erscheinen wie von dessen Konzeption des Spiegelstadiums inspiriert.⁸² Die Konzeption des Spiegelstadiums gilt als eine der zentralen Ideen einer ganzen Epoche psychoanalytischer Filmtheorie, in der von einer Analogie zwischen Spiegel und Leinwand und der »verkennenden Identifizierung« mit einem »Anderen« im Bild ausgegangen wird.⁸³ Lacan beschreibt mit dem Spiegelstadium das Moment der Ich-Bildung in der individualpsychologischen Entwicklung. Diese sei von einer psychischen Spaltung geprägt, in der das

80 Ebd., S. 60f.

81 Zur Kamera im »unzuverlässigen Erzählen« vgl. Koebner: Was stimmt den jetzt?, S. 28.

82 Lynch ist Anhänger der »transzendentalen Meditation« und gibt sich offiziell gegenüber der Psychoanalyse als eher kritisch eingestellt; vgl. Rothe, Marcus: »Interview mit David Lynch: Ein Psychologe? Nein, danke!«, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.05.2010.

83 Vgl. Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg: Junius 2007, S. 84.

»Ich« (im Französischen: »moi«) sich vom »Ideal-Ich« (»moi-idéal«) trenne und zu einem Anderen werde. Aus Beobachtungen der empirischen Psychologie abgeleitet, beschreibt Lacan mit dem Spiegelstadium jenen Moment, in dem sich ein Kleinkind im Verlauf der ersten sechs bis 18 Monate erstmals im Spiegel erkennt.⁸⁴ Diese »Erkennung« ist nach Lacan aber vielmehr eine »Verkennung«, denn das Kind, »das sich noch in einem Zustand der Ohnmacht und der unkoordinierten Motorik befindet, antizipiert imaginär das Ergreifen und die Beherrschung der Einheit seines Körpers«.⁸⁵ Lacan beschreibt weiter, dass es durch die Identifikation mit dem Spiegelbild zu einem »Jubilieren« käme.⁸⁶ Dieses Jubilieren drücke eine narzisstische Beziehung zum eigenen Spiegelbild aus, aber vor allem entstehe, wie es bei Lacan an anderer Stelle heißt, durch die Identifikation mit dem Spiegelbild eine Spaltung des »Ich« und dem »Ideal-Ich« des Spiegelbildes. Das Ich ist dabei eine Vorstellung von sich selbst als Körper, während das Ideal-Ich das imaginäre Ideal ist, »an dem das Subjekt sein Ich misst«⁸⁷.

84 »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: Lacan, Jacques: Schriften 1, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996, S. 63ff.

85 Laplanche, J./Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 474.

86 Lacan: Schriften 1, S. 63f.

87 Nemitz, Rolf: »Graph des Begehrens. Ich – Ideal-Ich – Ichideal: der Zauberspiegel«, in: Lacan entziffern (04.11.2013), online unter <http://lacan-entziffern.de/spiegelstadium/ich-idealich-ichideal/#easy-footnote-bottom-2>. Vergleichbare, weniger individualpsychologische Überlegungen über drei mögliche Ausdrucksformen des Gesichts im Spiegel stellt Bachtin (Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, S. 87f.) an.



Abb. 31: Betty in einer Art »jubilatorischer Geschäftigkeit« (Lacan) vor dem Spiegel (TC 00:23:34)

Mit den Begriffen Lacans lässt sich das Auftreten der Figur Betty und ihre Freude über sich als Ableitung vom dramaturgischen Bedeutungsfazit des Films beschreiben: Das Subjekt (das Ich) ist eine Illusion. Streng genommen schaut hier das »Ich« Diane in den Spiegel und (v)erkennt sich dort in »jubilatorischer Aufnahme des Spiegelbildes« (Lacan) in ihrem Ideal-Ich Betty.

Das »Ich-Ideal« Rita

Bettys Verknennung – dessen, dass sie eigentlich Diane ist – geht in der Szene über in eine weitere Verknennung: Auf der ersten Ebene wird hier die Begegnung mit der Fremden unter der Dusche in Szene gesetzt, dabei weisen die durch die Gestaltung entstehenden Verfremdungseffekte auf das Irreale dieser Begegnung hin. Betty nimmt die Frau in der Dusche wahr, die Kamera springt daraufhin in eine für Betty »unmögliche« Perspektive direkt hinter die Duschwand. Die Großaufnahme der Frau bekommt so etwas räumlich Losgelöstes, Zweidimensionales. Die Art der Gestaltung deutet auf den Zweitsinn des Dargestellten hin, für dessen Beschreibung erneut die Begriffe von Lacan hilfreich sind: In der Konzeption von Lacan wird der Ich-Bildungsprozess erst durch eine dritte Instanz vervollständigt, die des »Ich-Ideals« (»idéal du moi«).⁸⁸ Während das »Ideal-Ich« (»moi idéal«) im Imaginären ver-

88 Vgl. auch Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 126f.: Die Begriffe »Ideal-Ich« und »Ichideal« tauchen, wenn auch noch undifferenziert, bereits bei Freud in Zur Einführung des Narzißmus (1914) auf, vgl. Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 203.

ortet ist, ist das Ich-Ideal («*idéal du moi*») ein Begehrensobjekt und eine im Symbolischen verankerte Instanz. Diese bewertet das Ideal-Ich und entscheidet darüber, ob es von außen an es herangetragenen Normen entspricht. Das Ich-Ideal fungiert als Vorbild. Als Instanz ist es »eine Art Schiedsrichter«, es »spricht Anerkennung aus oder verweigert sie«. ⁸⁹ In ihm manifestieren sich die Werte und Normen der symbolischen Ordnung (Lacan), wie man als Subjekt zu sein oder auszusehen hat. Diese Instanz urteilt also darüber, ob ein Subjekt den gesellschaftlichen Vorbildern entspricht oder ob es das Ideal verfehlt; ob man eine ›richtige Frau‹ oder ein ›richtiger Mann‹ ist, ob ›zu dick‹ oder ›zu dünn‹ usw.

Das Ich, das Ideal-Ich und das Ich-Ideal bilden so in der Subjektkonstitution eine triadische Struktur, die ihren Widerhall in der Figurenkonzeption von Diane als ›reales Ich‹, Betty als Imagination und die dunkelhaarige Frau als das gesellschaftliche Ideal einer ›schönen Frau‹ findet. (Es erscheint so auch als sinnig, dass Lynch die Figur der Frau mit Laura Harring, einer ehemaligen Miss USA, besetzt hat. ⁹⁰)



Abb. 32, 33 und 34: die Schauspielerin Diane (TC 02:00:36); der Star Betty (TC 01:10:42); die Traumrolle Rita/Camilla (TC 02:00:17)

Frau ohne Gedächtnis

Auf Bettys Frage nach ihrem Namen findet die Fremde keine Antwort. Anscheinend hat sie durch den Unfall ihr Gedächtnis verloren. Der Gedächtnisverlust ist vor allem im Film noir der 1940er-Jahre ein gängiger Topos, in dem er Ausgangspunkt für eine analytische, kriminalistische Erzählweise ist, bei der das Geheimnis der verlorenen Identität aufzulösen ist. Klassische Beispiele sind *HIGH WALL/ANKLAGE MORD* (USA 1947, R.: Curtis Bernhardt) oder Alfred Hitchcocks *SPELLBOUND* (USA 1945). In der Amnesie als verbreitetem Motiv im Film dieser Zeit bilden sich einerseits die traumatischen Kriegserfahrungen als eine erdrückende, die Gegenwart bestimmende Vergangenheit ab, zum anderen die zunehmende Bedeutung der Psychoanalyse in

89 Nemitz: Graph des Begehrens.

90 Vgl. Lim: David Lynch, S. 146.

der US-amerikanischen Kultur.⁹¹ Für Lynch steht das Thema Gedächtnisverlust zudem eng in Zusammenhang mit dem des Schauspielens selbst: »Amnesia somehow ties to acting, because, you know, a great actor or actress they give up themselves and become somebody else.«⁹²

Lynch nimmt in MULHOLLAND DRIVE mehrfach, explizit und implizit, Bezug auf den Film noir, wie auch mit der folgenden Referenz: Nachdem Betty die »Frau ohne Gedächtnis« alleine gelassen hat, fällt deren Blick auf ein Plakat des Films GILDA von Charles Vidor (USA 1946). Auf diesem steht auch der Name der die Figur Gilda verkörpernden Schauspielerin Rita Hayworth. Über zwei Spiegelbilder, in dem einmal die Frau und einmal – zudem wie eine Denkblase über ihrem Kopf – das Plakat zu sehen sind, werden beide nebeneinander in ein Bild gesetzt.⁹³ Ein Zoom zieht das doppelte Bildmotiv nah heran, und der atmosphärische Sound unterstützt die dabei entstehende Wirkung, dass sich beide miteinander vereinigen. Dies ist ein Moment, in dem die Frau sich den Namen »Rita« vom Plakat wählt, um verschweigen zu können, dass sie nicht weiß, wer sie wirklich ist. Dass sie sich nicht den Namen der Rolle, Gilda, sondern den der Schauspielerin aussucht, erklärt sich figurenpsychologisch mit ihrer Sehnsucht nach einer Identität: Um überhaupt lebendig sein zu können, ist sie als Rolle auf die Verkörperung durch eine Schauspielerin angewiesen. Der Slogan auf dem Plakat »There never was a woman like Gilda« ist zudem doppeldeutig, da in ihm ein weiterer impliziter Hinweis auf die Identität der Unbekannten enthalten ist: Diese Frau existiert so nicht.

-
- 91 Vgl. Biesen, Sheri Chinen: »Psychology in American Film Noir and Hitchcock's Gothic Thrillers«, in: *Americana: The Journal of American Popular Culture* (03.01.2014), online unter www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2014/biesen.htm. Vgl. auch Biesen, Sheri Chinen: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005, S. 25; Brandlmeier, Thomas: *Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne*, München: edition text + kritik 2017, S. 122.
- 92 Lynch im Interview in *ON THE ROAD TO MULHOLLAND DRIVE* (00:04:05). Auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017.
- 93 Fabienne Liptay beschreibt das Bild folgendermaßen: »Wie eine Denkblase erscheint der Plakatausschnitt links über ihrem Spiegelbild, in einem kleinen runden Schminkspiegel, der gewissermaßen als »Bild im Bild im Bild« figuriert.« (»Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den »Roadmovies« von David Lynch?«, in Liptay/Wolf: *Was stimmt denn jetzt?*, S. 307–323, hier S. 321)



Abb. 35, 36 und 37: das ›Vorbild‹ Rita Hayworth (TC 00:25:02; TC 00:25:05; TC 00:25:53)

Das Motiv der Selbsterfindung wird einen Moment später von der piktoralen Dramaturgie aufgegriffen: In dem Moment, als die Frau zu Betty ins Schlafzimmer tritt, stellt sie sich neben die Tür vor den Rahmen eines hinter ihr an der Wand hängenden Bildes. Nach Victor Stoichiță werden in der Malerei durch Türen, Fenster und ähnliche Gebilde visuelle Rahmungen geschaffen, die dazu dienen, den Status der von ihnen eingefassten Menschen zu visualisieren. Ein Rahmen diene dem ›Auftritt‹ einer Person, fast wie auf einer Bühne, oder ein ›Erscheinen auf der Bildfläche‹. Derartige Strategien der Bildnarration als auch figurative Darstellungsweisen in traditionellen Abbildungstechniken sind vom Film übernommen, wenn nicht sogar auf die Spitze getrieben worden. Der Kunstwissenschaftler Stoichiță hat hierbei vor allem Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1954) im Sinn, aber die Überlegungen lassen sich ebenso auf *MULHOLLAND DRIVE* beziehen. Ähnlich wie in *VERTIGO* demonstriert auch in *MULHOLLAND DRIVE* die gerahmte In-Bild-Setzung der Figur ihr Dasein als ein Trugbild und Simulacrum.⁹⁴

GILDA (1946) als Referenz

Die Referenz auf den Film *GILDA* ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Nicht nur scheint die sich ab jetzt Rita nennende Figur an den Archetyp der Filmfigur Gilda angelehnt zu sein, es wird in *MULHOLLAND DRIVE* auch Bezug genommen auf das erzählerische Setting des Films. Die Rolle der Gilda verfestigte einst den Star Ruhm von Rita Hayworth, die nach diesem Film als ›ultimative Femme Fatale‹ der 1940er-Jahre galt.⁹⁵ Vor allem die musikalischen Showauftritte, in denen Rita Hayworth *Put the Blame on Mame* und *Amado Mio* performt, gehören fest zum ikonografischen Gedächtnis des klassischen Hollywoods. In diesen beiden Nummern manifestieren sich dabei wesentliche Aspekte sublimierter, fetischisierter Sexualität und der Zurschaustellung des weiblichen Körpers als Fetisch und Ware im US-Kino der

94 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 190 und 193.

95 Vgl. auch Grossman, Julie: *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for her Close-up*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 103f. Grossmann diskutiert die Ambivalenz der Femme fatale Gilda; in der Figur käme sowohl Misogynie als auch eine selbstermächtigende weibliche Sexualität zum Ausdruck.

1930er- bis 1950er-Jahre. Der Auftritt der sogenannten phallischen Frau ist ein Motiv des populären Kinos dieser Zeit und wurde in der feministischen Filmtheorie verhandelt.⁹⁶ Vor allem die Sequenz, in der Rita Hayworth in *GILDA Amado Mio* performt, findet in *MULHOLLAND DRIVE* ihren Widerhall: Der Liedtext von *Amado Mio* enthält einige Phrasen, die auf die Situation von Betty in *MULHOLLAND DRIVE* beziehbar sind; er umspielt das Thema von romantischer Liebe als Phantasma und als Rollenspiel: »It was just a phrase/That I heard in plays/I was acting a part«.⁹⁷ Damit reflektiert er auf den Plot von Betty und ihrer Liebesgeschichte, unter den Bedingungen eines (komplizierten) Rollenspiels. Bei diesem Auftritt der Rita Hayworth handelt es sich zudem um eine exemplarische Szene des Hollywoodkinos, in der ein weiblicher Star als Objekt des Begehrens inszeniert wird. Dieser ikonografisch gewordene Auftritt, wie auch *Put the Blame on Mame*, begründeten den Starruhm von Rita Hayworth und ihren Mythos als »The Love Goddess«.⁹⁸ Relevant ist dabei, dass Rita Hayworth nicht selbst singt, sondern mit einer von der Sängerin Anita Kert Ellis geliehenen Stimme. Das Phantasma der perfekten Frau mit perfekter Stimme ist eine Konstruktion des Hollywoodkinos, ein Kunstprodukt – es ist »zusammenggebaut« aus unterschiedlichen Einzelteilen. Lynch wird dies später in der Club-Silencio-Szene mit der Figur Rebekah Del Rio zum Thema machen und »demaskieren«, um es zugleich erzählerisch produktiv zu machen für die Umkehr der Handlung, in der das Thema, das »Verschwinden des Phantasmas«, auf mehreren Ebenen ausgespielt wird (vgl. ab S. 149).

Szene 15: Bettys Traumwelt – erste Kristallisation des Bedeutungsfazits

Mit der folgenden Szene wird der erste Akt des Films beendet. Mit Akt wird ein größerer, in sich abgeschlossener Handlungsverlauf bezeichnet, der »zu einer neuen Stufe in der Handlung führt oder diese abschließt«⁹⁹. Aktwechsel sind Wendepunkte (»Plotpoints«) und dadurch zu erkennen, dass sich die Situation der Hauptfigur in

96 Die »phallische Frau« ist ein auf Theoriebildungen Freuds zurückgehender Begriff, der in der feministischen Filmtheorie die fetischisierte Darstellung der Frau bezeichnet, vgl. Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorse (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46, hier S. 30, 40; Kaplan, E. Ann: »Ist der Blick männlich?«, in: Gramann/Koch/Schlüppmann: *Frauen und Film*, S. 45–60, hier S. 47.

97 Der Liedtext von *Amado Mio* geht folgendermaßen weiter: »Amado mio. When we're together. I'm in a dream world. Of sweet delight. Many times I've whispered. Amado mio. It was just a phrase. That I heard in plays. I was acting a part.«

98 Vgl. Ringgold, Gene: *The Films of Rita Hayworth: The Legend and Career of a Love Goddess*, New Jersey: Secaucus N.J. Citadel Press 1974.

99 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 97.

Folge eines Ereignisses oder einer Erkenntnis, eines Ortswechsels oder einer hinzukommenden Herausforderung verändert. Die Handlung geht aufgrund eines neuen Wissensstands der Hauptfigur oder durch ein Konsequenzen nach sich ziehendes Ereignis auf einer neuen Stufe weiter. Aktwechsel werden bei der Filmwahrnehmung nicht zwangsläufig bemerkt, es sei denn, sie werden durch die ästhetische Ausgestaltung betont. Aktwechsel in der offenen Form werden über rhythmisierende, wiederkehrende Motive gestaltet, häufig formuliert sich darin ästhetisch das Bedeutungsfazit.¹⁰⁰

»And now I'm in this dream place!«

Der Dialog ist genauso wie alles andere im Film. Er kann eine Krücke sein, aber wenn er gut eingesetzt ist, kann er steigern, vertiefen, offenbaren.

*Sidney Lumet*¹⁰¹

Innerhalb des Figurenbogens und Handlungsstrangs von Betty ist diese Begegnung mit »Rita« eine dramaturgische Kollision beziehungsweise das auslösende Moment: Diese Frau ist das dramaturgische Hindernis, das dem Ziel Bettys, ein Schauspielstar zu werden, entgegensteht. Auf der impliziten Ebene dient die Szene diversen Hinweisen auf die wahre Identität der Unbekannten und variiert darüber das Bedeutungsfazit: Das Subjekt ist ein Phantasma.

Die Szene im Schlafzimmer wirkt auf der ersten Ebene wie eine schlichte, im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgelöste Dialogszene. Betty erzählt der Fremden, nun »Rita«, von sich und ihren Beweggründen, nach Hollywood gekommen zu sein. Als die Frau sich wegen ihrer starken Kopfschmerzen hinlegt, deckt Betty sie fürsorglich zu, was den Beginn einer verbindlichen Beziehung demonstriert. Damit wird Neugier darauf erzeugt, wie es mit den beiden Figuren weitergehen wird und ob Betty der Fremden wird helfen können. Zunächst aber stellt Betty sich vor und vermittelt so auch für die Zuschauenden ihre Backstory, dabei erwähnt sie folgendes: »She's [aunt Ruth] letting me stay here while she's working on a movie that's being made in Canada.« (vgl. S. 84). Darüber hinaus wird über den Dialog beziehungsweise den Monolog von Betty deren dramaturgisches Ziel explizit gemacht: dass sie nach Hollywood gekommen ist, um ein Star zu werden:

I couldn't afford a place like this in a million years. Unless of course, I'm discovered and become a movie star. Of course, I'd rather be known as a great actress than

100 Ebd.

101 Lumet, Sidney: Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film, Berlin: Autorenhaus 2006, S. 50.

a movie star, but sometimes people end up being both. So, that is, I guess you'd say, the story of why I came here. (ab TC 00:25:51)

Die Situation selbst, die befremdliche und intime Anwesenheit der Frau hier im Schlafzimmer, wird von Betty nicht weiter thematisiert, so wie es auch keine ernsthafte Verständigungsversicherung seitens Bettys gibt. Die bereits bekannten Aspekte ihres Charakters als vertrauensvoll naiv und kommunikativ werden bestätigt.

Die Dialoge in MULHOLLAND DRIVE sind auf der ersten Ebene der für das dramatische Darstellen notwendigen Natürlichkeit der gesprochenen Sprache verpflichtet – es ist vorstellbar, dass Menschen im echten Leben so sprechen würden. Zugleich sind die Dialoge durchweg doppelcodiert. In aller Deutlichkeit werden hier Dinge ausgesprochen, die direkte Hinweise auf die Lösung des narrativen Rätsels (»wer ist die Fremde?«) geben und die bisherigen szenischen Deutungsempfehlungen bestätigen und verstärken. Der Zweitsinn beziehungsweise der Subtext der Figurenrede – so die Bezeichnung des Dialogs in der Dramentheorie – deutet dabei direkt auf das verdeckte Verhältnis der beiden Figuren: Mit »Of course, I'd rather be known as a great actress than a movie star, but sometimes people end up being both« spricht Betty die triadische Konstruktion an, die sich im Hintergrund der Figurenkonstellation befindet, so wie sie sich im Dreiecksverhältnis von Schauspielerin, Figur/Rolle und Star abbildet (Abb. 32–34, S. 95). Diane ist in dieser Konstellation als Betty der Star, als »Rita« die Rolle, und als Diane die Schauspielerin, die sowohl hinter Betty als auch Rita steht. Eine Schauspielerin, die eine Rolle spielt, kann hinter ihr verschwinden; aber ein Star, der eine Rolle spielt, steht »wie ein Phantombild zwischen Zuschauer und Charakter«¹⁰². So stehen sich hier im Schlafzimmer Rolle und dieses Phantombild gegenüber. Dabei bewegen sie sich in einem Traum, wie Betty ironischerweise direkt ausspricht: »I just came here from Deep River Ontario, and now I'm in this dream place!« (Deep River Ontario ist sowohl ein realer kanadischer Ort als auch der Name eines Apartmenthauses in Lynchs BLUE VELVET [USA 1986].) Die deutlichste Botschaft in dieser Hinsicht folgt am Schluss der Sequenz – auf der Ebene der dramatischen Handlung als eine von Tante Ruth, die einen Zettel am Bademantel befestigt hat, auf dem steht für »Enjoy yourself, Bitsie«. Die implizite Botschaft auf der Ebene der Autorenstimme besagt dabei, dass Betty hier nichts anderes tut als genau das: sich an sich selbst erfreuen.

Figurenrede, Autorenstimme, Dialogizität

In der Dramentheorie wird die Figurenrede beziehungsweise der Dialog als ein Formelement betrachtet, das unterschiedliche Funktionen erfüllt und von verschied-

102 Wulff, Hans J.: »Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion«, in: Peter Vorderer/Holger Schmitz (Hg.), Fernsehen als Beziehungskiste. Parasoziale Interaktionen und Beziehungen mit Medienfiguren, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S.29-48, hier S. 12.

denen Faktoren bestimmt ist. Zunächst ist Dialog eine Form des Handelns; Figuren handeln mit und durch Sprache, mit ihr erzeugen oder lösen sie Konflikte. Über die Rede verändert sich die jeweilige dramatische Situation. In der Rede drückt sich das dramaturgische »Ziel« einer Figur aus. Zudem wirken die sie umgebende Situation und andere Umstände der Kommunikation zwischen den Figuren in die Rede hinein. Weiterhin kommt in ihr die Beziehung der Figuren zueinander zum Ausdruck, und sie wird geprägt vom individuellen Sprachstil der einzelnen Redenden und ihrer jeweiligen Verfassung.¹⁰³ Über die konkrete Art und Weise des Sprechens, über die Inhalte, die psychische Verfasstheit und die Subtexte ist das Wesen der Figur zu erleben. Über die Ästhetik der Rede und des Dialogs werden Sozialisierung, Geschlecht oder Bildungsgrad einer Figur erkennbar, wird ausgedrückt, in welcher Kultur oder Epoche die Handlung und die Figur spielen. Die Figurenrede ist die sprachliche Grundform und die Basis von allen dramatischen Texten, in ihr offenbart sich das dialektische Wesen des dramatischen Erzählens.¹⁰⁴ Die Rede einer Figur erzeugt die Gegenrede einer anderen Figur, darauf erfolgt eine Replik und darauf die nächste usw. Peter Szondi schreibt sogar von einer »Alleinherrschaft des Dialogs« im Drama – in der Tat wird die Handlung in den meisten Filmen stark, in Fernsehfilmen oft überwiegend, von dialogischer Figurenrede getragen.¹⁰⁵

Anders als in der Epik oder Lyrik entsteht die dramatische Rede immer aus einer Situation heraus. Das Drama als Darstellung und Aufführung bedeutet, so Peter Szondi, immer zeitliche Gegenwart, das heißt, die Erzählung entsteht erst vor den Augen und lädt Zuschauende zum augenblicklichen Miterleben ein.¹⁰⁶ Ein Drama hat zudem eine große Nähe zum Spiel: »Das Drama heißt ein Spiel, es wird gespielt.«¹⁰⁷ Die Figurenrede hat in diesem Spiel mehrere dramaturgische und kommunikative Funktionen, und dramatische Rede ist semantisch komplizierter als normalsprachliche Rede. In narrativen und dramatischen Texten durchdringen sich die beiden Kommunikationssysteme (vgl. S. 43).¹⁰⁸ Das heißt: Im Sprechen einer Figur überlagern sich »die Rede des Erzählers und die Rede der fiktiven Figuren, die vom Erzähler zitierend eingeführt wird.«¹⁰⁹ Diese bilden ein eigenes dialogisches Verhältnis, das Michail Bachtin in seiner Theorie der »Dialogizität« als »zweistimmiges Wort« bezeichnet:

Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird (welcher Art die Formen ihrer Einführung auch sein mögen) ist fremde Rede in fremder Sprache, die dem

103 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 62ff.

104 Pfister: Das Drama, S. 23.

105 Szondi: Schriften I, S. 17; auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 31.

106 Szondi: Schriften I, S. 17.

107 Huizinga: Homo Ludens, S. 159.

108 Pfister: Das Drama, S. 149.

109 Ebd., S. 23.

gebrochenen Ausdruck der Autorenintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein zweistimmiges Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Inneren dialogisiert.¹¹⁰

In der Regel ist es künstlerisches Ziel, die Autor*innenstimme hinter der Figurenstimme zum Verschwinden zu bringen: Figuren werden von Autor*innen geschaffen, »um die Fabel in eine glaubhafte Handlung zu überführen, sie sinnlich erfahrbar werden zu lassen«. ¹¹¹ Der Dialog im Drama, der in seiner dramatischen Gegenwärtigkeit gelingen soll, sollte also in Hinsicht auf diejenigen, die da sprechen, glaubwürdig sein, er sollte nicht »als vom Autor herrührend wahrgenommen werden«. ¹¹² Die Autor*innenstimme macht sich aber beispielsweise bemerkbar, wenn die Figurenstimme als Medium für nötige Informationsvergaben genutzt wird. Wenn also über sie etwas erzählt wird, für das kein anderes Mittel gefunden wurde, wie etwa innere Gedanken oder zurückliegende Ereignisse. Je mehr die Autor*innenstimme hinter der Figurenstimme verschwindet, desto weniger wird der Effekt der dramatischen Wirkung getrübt – je mehr sie sich hörbar macht, droht entweder ein Scheitern des dramatischen Prinzips, oder es entsteht erzählerisch produktive Ironie.

Sequenz III – 2. Akt

Im Plot von MULHOLLAND DRIVE wird nach der Szene im Schlafzimmer in der darauffolgenden eine neue Figur eingeführt – und damit einem tradierten kompositorischen Muster gefolgt, in dem ein zweiter Handlungsstrang oder eine Nebenhandlung erst im zweiten Akt eingeführt wird, nachdem die Haupthandlung etabliert ist. Der hier beginnende Handlungsstrang mit Adam Keshner im Zentrum wird eigenständig behandelt (ausführlich ab S. 165), ebenso wie die anschließend, im ersten Abschnitt des zweiten Akts, weitergeführte Intrige des Mr. Roque und ihre Nebenintrige mit dem Auftragsmörder Joe. Für eine Übersicht über die Szenenfolge und den Aufbau des Plots wird der Blick auf die tabellarische Übersicht im Anhang empfohlen.

Im Haupthandlungsstrang beginnt nun ein neuer Abschnitt, aus dem (in Sequenz IV) folgt, dass Betty sich mit Rita verbündet und zu einer Art Privatermittlerin

110 Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 213.

111 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 117.

112 Szondi: Schriften 1, S. 17.

wird. In dramaturgischer Hinsicht handelt es sich somit um eine »Gegenintrige«, die auf das Handeln der »Intrige« reagiert.

Szene 20: Telefonat mit Tante Ruth – auslösendes Moment der Binnenhandlung

Die folgenden beiden Sequenzen bestehen aus jeweils mehreren Szenen, in denen die Handlung des Haupthandlungsstrangs stufenweise vorangebracht wird. Betty wird, dem Aufbau des analytischen Dramas folgend, zunehmend zu einer ermittelnden Figur. Über die implizite Dramaturgie, die Doppelbedeutungen der Motive und des Figurendialogs werden weiterhin und fortlaufend Hinweise über den Status der erzählten Welt als eine der Imagination und Fantasie gegeben. In der ersten Szene dieser Sequenz telefoniert Betty mit ihrer Tante (Abb. 38, S. 104). Über das Telefonat erfahren die Zuschauenden von dem bevorstehenden Casting; Betty wiederum erfährt nun, dass ihrer Tante diese Rita unbekannt ist. Dass Betty ihrer Tante gegenüber ablehnt, die Polizei hinzuzuziehen, vermeidet die naheliegende, aber dramatisch störende Lösung und erzählt implizit von dem bereits entstandenen Interesse Bettys an dieser Frau.

In dieser Szene wirken mehrere Aspekte der impliziten Dramaturgie: Zunächst ist es das Telefonat an sich; ein Telefonat ist im diegetischen Kosmos von MULHOLLAND DRIVE kein Beleg für die reale Existenz einer Figur (vgl. S. 184). Das Gespräch ist als reiner Monolog geführt, es gibt keinen Zwischenschnitt auf Tante Ruth. Im Gespräch gibt es zudem auch einen Hinweis auf die »unreale Existenz« von Rita, da auch Coco Rita nicht gesehen habe: »Coco unlocked the door. No, she didn't see her.« (TC 00:41:27). Dass Betty sich in einer imaginierten Welt befindet, wird noch über eine weitere implizite Botschaft manifestiert: »I'll take them with a coffee in the courtyard – like a regular movie star.« (TC 00:41:04). An dieser Stelle des Films ist das Kaffeemotiv bereits in Form des Espressos eingeführt worden (in Szene 16, »Duell bei Ryan Entertainment«). Die symbolische Bedeutung des Kaffees wird im Film über mehrere Stationen etabliert und damit lesbar gemacht – am deutlichsten vielleicht in Szene 50, in der Diane Camilla beim Kaffeekochen imaginiert (zur symbolischen Aktivierung des Kaffees vgl. S. 170).

Eine visuelle Zeigegeste

In einem Interview erwähnt der Kameramann Peter Deming, der mit Lynch schon bei TWIN PEAKS und LOST HIGHWAY zusammengearbeitet hat, die Relevanz des Umgangs mit Bildern und der Bildgestaltung: »I would say when you are making movies with David it is very much like David's other love which is painting.«¹¹³

113 The New Cinema Magazine: »Lost Highway« to »Mulholland Drive«. A master class with the influential director of photography Peter Deming« (21.04.2010).

Lynch arbeitet dabei in *MULHOLLAND DRIVE* nicht nur mit einer malerischen visuellen und räumlichen Dramaturgie, sondern er überträgt sie auf das filmische Dispositiv, das auch von zeitlichen Aspekten bestimmt ist. Dabei liegen viele der Botschaften unter der Wahrnehmungsschwelle. Mittels visueller Analogien, auch von weit auseinanderliegenden Einstellungen, entstehen über kausale Formen der Sinnverknüpfung hinaus korrelative und additive Verknüpfungen (vgl. S. 26). Die folgende innerszenische Sequenz verweist auf diese Weise durch visuelle Analogien auf die später folgende Szene 42, in der Betty und Rita die tote Diane auffinden (ausführlich ab S. 132).

Zunächst zeigt die Kamera hier Betty in einer halbtotalen Aufsicht auf der Couch. Dann fährt sie auf das Gesicht zu – eine typische visuelle Geste des filmischen Erzählens, mit der eine tiefgreifende Erkenntnis einer Figur verdeutlicht und dramatisiert wird. Dadurch bekommt die Einstellung auf Betty zugleich etwas Gemäldehaftes: Beauty-Shot-Licht, weiche Kanten, gesättigte Farben. Die Einstellung ist zudem mit tendenziell eher langer Brennweite gefilmt, das Bild wird so flächig zweidimensional und das Porträtgesicht hebt sich von der Unschärfe des Hintergrunds ab (Abb. 38).



Abb. 38: Betty telefoniert mit Tante Ruth (TC 00:41:31). Abb. 39: eine mutmaßliche Mörderin im Hintergrund (TC 00:41:39)

Aus dem Telefonat heraus verselbständigt sich dann unvermittelt die Kamera. Wie schon zuvor gleitet sie in einer Point-of-view-Einstellung durch das Apartment, zuerst vorbei an einem Gemälde, dann an echten Blumen. Sie gleitet weiter, vorbei an einem Bücherregal, in dem ein schwarzweißes Foto von einer Frau und einem Kind steht (evoziert wird damit Tante Ruth mit ihrer Nichte). Dann gleitet sie in den Flur an jenem bereits erwähnten Gemälde vorbei, das einerseits entfernt an *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* (1665) von Jan Vermeer erinnert, womit sich der

Kreis schließt zu jenem Ohrring, der in dem Unfallauto unauffindbar war (S. 78).¹¹⁴ Mutmaßlich handelt es sich bei dem Bild um das Porträt von *Beatrice Cenci* (ca. 1662, Guido Reni oder Elisabetta Sirinai zugeschrieben; vgl. S. 110).

Die Bilder im Apartment dienen weniger einer Charakterisierung der hier lebenden Person (zumindest trägt dieser Aspekt erzählerisch nicht viel bei), sondern können als ein selbstreferenzieller Verweis auf die auf Film übertragenen Strategien der narrativen Malerei aufgefasst werden. Die Gegenwart der Gemälde an den Wänden entspricht dem postmodernen Gestus, Zeichen »demonstrativ und zitathaft auf andere Zeichen verweisen zu lassen«¹¹⁵ – in diesem Fall weisen die Gemälde auf eine ästhetische Korrespondenz zu jener »Leinwand«, auf der Filmregisseur Lynch seine Bilder gestaltet. Diese Kamerafahrt vom Wohnzimmer zum Schlafzimmer, an den vielen Insignien des Symbolischen entlang – den Fotos, Büchern und Wandgemälden – ist eine Art Zeigegeste, die die Aufmerksamkeit auf den artifiziellen Charakter seiner Fiktion lenkt und diesen ausstellt. Die am Anfang der Szene porträtierte Betty wird durch die Fahrt hin zu Rita mit dieser verbunden, wie in einem horizontal über die Zeitachse organisierten filmischen Spiegelbild. Beide, Betty und Rita – und das ist die in dieser Ästhetik implizierte Antwort auf die Frage nach der Identität –, sind auch »nur« Bilder, Artefakte des Symbolischen.

Szene 21: Das Geld und der Schlüssel – richtige und falsche Fahrten

Als Betty Rita zur Rede stellt, gesteht diese, dass sie nicht weiß, wer sie ist. Betty fordert sie auf, in ihrer Handtasche nachzuschauen. Rita zögert – als ob sie Angst hätte, etwas über sich zu erfahren. Die Szene wird von der Kamera zunehmend in Großaufnahmen aufgelöst, bis am Ende die Augen der beiden sich spiegelbildlich gegenüberstehen (Abb. 40 und 41). Die Kamera geht so nah an die Augen, als ob sie beweisen wollte, dass die Figuren wirklich nichts wissen, ahnen oder sich erkennen. Die Nähe der Kamera zu den Augen verstärkt die Intensität des Augenblicks, und sie erzählt von der Nähe der beiden Figuren zueinander.

114 Über den Perlenohrring und die so evozierte Referenz zu dem Vermeer-Gemälde wird auf die Frage nach Identität angespielt: Die Identität von »Rita« ist ebenso ungeklärt wie die des Mädchens auf dem Gemälde, die von Kunsthistoriker*innen bis heute nicht aufgedeckt werden konnte, vgl. Probst/Brinck: »Das Mädchen mit dem Perlenohrring«.

115 In einem anderen Zusammenhang (über *THE AGE OF INNOCENCE/ZEIT DER UNSCHULD* [USA 1993, R.: Martin Scorsese]) stellt Oliver Kreutzer ähnliche Überlegungen an (Eine[r] für alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film, Remscheid: Gardez! 2006, S. 153). Eine Zusammenstellung der Bilder an den Wänden in Tante Ruths Apartment findet man im Forum der Fan-Webseite: http://mulholland-drive.net/pics/pics_paintings.htm.



Abb. 40: Betty (TC 00:44:45); Abb. 41: ... und »Rita« (TC 00:44:42)

In der Handtasche befinden sich mehrere Bündel Geldscheine und ein blauer, futuristisch anmutender Schlüssel (Abb. 42, S. 109). Beide Objekte geben den Figuren, wie auch den Zuschauenden, Rätsel auf. Beide sind auch Indizien, die auf das aufzulösende Geheimnis der Frau verweisen. Das Geld in der Handtasche evoziert ein Motiv aus Hitchcocks Filmen *PSYCHO* (USA 1960) und *MARNIE* (USA 1964), in beiden hat die Protagonistin Geld unterschlagen und befindet sich auf der Flucht.¹¹⁶ Lynch spielt hier mit dem Genrewissen der Zuschauenden und lenkt deren Aufmerksamkeit auf eine falsche Fährte. Gleichzeitig gibt er einen Hinweis auf die richtige Fährte durch besagten Schlüssel, über ihn wird die hier erzählte Welt als Traumwelt oder Imaginationsebene oder als innere Perspektive der Hauptfigur gekennzeichent, und dieser Schlüssel führt zur Lösung des narrativen Rätsels.

›Schlüssel Farben« – über die Farbdramaturgie

Hinweise sind etwas Herrliches, weil ich glaube, daß wir alle Detektive sind.

*David Lynch*¹¹⁷

Farbe wird im Film auf unterschiedlichste Weise eingesetzt, zunächst auf der Materialebene, als monochrome Farbtemperatur, die einen sogenannten Look erzeugt, der heute durch Wahl der Kamera-, Filter- und Lichttechnik als auch des Aufnahmeverfahrens und des digitalen Codecs beeinflusst wird. Flächige Einfärbungen auf der gesamten Bildebene können dazu genutzt werden, zeitliche oder örtliche Zuordnungen von Szenen zu erleichtern, wie bei Schwarzweiß- oder

116 Gertrud Koch nimmt bezeichnenderweise den Gegenstand der Handtasche (in *MARNIE* [USA 1964, R.: Alfred Hitchcock]) als Beispiel für die Beschreibung, wie im Kino aus einem Gegenstand eine visuelle Metapher entsteht (Die Wiederkehr der Illusion: Der Film und die Kunst der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 66ff.).

117 Rodley: Lynch über Lynch, S. 381.

Sepiaefärbungen im Farbfilm, oder durch Viragierung und den Einsatz von Farbfiltern im Stummfilm, denen klare Bedeutungen zugeordnet waren. In *NOSFERATU* (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau) war den nachts und überwiegend außen spielenden Szenen Blau beziehungsweise Türkis zugeordnet, den innen und vorwiegend tagsüber spielenden Szenen Gelb.¹¹⁸ Einen ähnlichen, Spielorte voneinander abgrenzenden Farbeinsatz findet man auch immer wieder im modernen Kino, beispielsweise in *TRAFFIC* (USA 2000, R.: Steven Soderbergh). In dem Film sind die in den USA spielenden Szenen blau eingefärbt, die in Mexiko gelb – eine Codierung, die sich mittlerweile zu einem visuellen Klischee entwickelt hat.

Eine andere Möglichkeit, mit Farbe im Film zu arbeiten, ist ihre Verwendung in der *Mise en Scène*, also vor der Kamera. Farben spielen eine Rolle bei der Lichtsetzung, in Szenografie, Requisite, Kostüm und Maske. Sie entscheiden über Sichtbarkeit und bestimmen die Atmosphäre – wenn diese zum Beispiel ›warm‹ oder ›kalt‹ wirken soll. Farben können realistisch wirken oder betont artifiziell – in der naturalistischen Abbildungsästhetik orientieren die Farben sich am sogenannten Weißabgleich, auch um einen natürlichen Eindruck der menschlichen Hautfarbe zu erzielen.¹¹⁹

In der Filmgeschichte wurde viel mit Farbe experimentiert, so wie auch im Spielfilm der *Nouvelle Vague*. In Filmen von Jean Luc Godard ist die Szenografie teilweise in Farben der französischen Trikolore gehalten, beispielsweise in *PIERROT LE FOU/ELF UHR NACHTS* (F 1965). In *LE BONHEUR/DAS GLÜCK* von Agnes Varda (F 1965) wiederum bilden sich in den plakativen Farben der Räume, Kostüme und Gegenständen die Gefühlslagen der Figuren ab. Der Wirkung von Farben wird oft eine emotionale Qualität zugemessen, obwohl sich wissenschaftlich keine allgemeingültigen Wirkungen von Farben nachweisen lassen.¹²⁰ Sie haben aber tradierte Bedeutungen, die in verschiedenen Kulturen unterschiedlich sind. In der Filmgeschichte haben sich darüber hinaus auch technisch bedingt Farbbedeutungen etabliert.

Im filmischen Erzählen können Farben nicht nur als ästhetische Attraktion, sondern auch als dramaturgisches Mittel eingesetzt werden. Das heißt, man kann ei-

118 Verglichen wurde hier die unrestaurierte Public-Domain-Fassung (Internet Archive) mit der 2005/06 restaurierten Fassung, die in Deutschland, England und den USA auf DVD erschienen ist. Zum Vergleich lag dem Autor die UK-DVD von Eureka! vor (*The Masters of Cinema Series #64*). Vgl. ›Odo‹: »Nosferatu – Eine Symphonie des ...« (03.02.2010), online unter www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=165648.

119 Speziell die Farbfotografie der 1950er-Jahre nahm allein weiße Hautfarbe zum Maßstab. Dieser in das fotografische Material eingeschriebene Rassismus wurde u.a. 2015 von Adam Broomberg und Oliver Chanarin in einer Fotoausstellung thematisiert, vgl. Wevers, Rosa: »Kodak Shirley is the Norm«. On Racism and Photography«, in: *Junctions. Graduate Journal of the Humanities*, Utrecht University 1 (2016), online unter <https://junctionsjournal.org/articles/abstract/10.33391/jgjh.19>.

120 Vgl. Grafe, Frieda: *Filmfarben*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, S. 16.

gene Bedeutungen setzen. Farbdramaturgie ist ein Mittel der impliziten Dramaturgie; Farben können dabei referenziell wirksam sein, also auf Traditionen einer Kultur verweisen, ihnen können aber auch innerhalb eines Werkes, nach einem eigenen System, symbolisches Gewicht zugeordnet werden.¹²¹ Farben können symbolisch aktiviert werden und so verborgene Sachverhalte, innere Zustände oder Zugehörigkeiten und soziale Verflechtungen in einen sichtbaren Ausdruck überführen. In MULHOLLAND DRIVE arbeitet Lynch mit einer in sich konsistenten Farbdramaturgie, in der vor allem den Farben Blau und Rot eine Bedeutung zukommt. Über diese lassen sich versteckte Bedeutungen und Zusammenhänge im narrativen System entschlüsseln. Es sind vor allem zwei Objekte, die in dieser Hinsicht zentral sind: Eins davon ist der blaue Schlüssel, das andere der rote Vorhang (vgl. S. 155).

Der blaue Schlüssel

Der Farbe Blau kommt in jüdisch-christlich geprägten Kulturtraditionen, möglicherweise abgeleitet von der Farbe des Himmels, auf ›Himmlisches‹ und die Offenbarung verweisende Bedeutung zu. Im Christentum war es lange die Farbe Marias.¹²² In der Populärkultur ist Blau auch noch mit Treue, Sehnsucht, Kühle, Betrunkenheit, der Jeans, dem Polizeiwarnlicht und noch vielem anderem assoziiert.¹²³

In MULHOLLAND DRIVE ist die Farbe Blau als Zeichen codiert für Bewusstsein, Erkenntnis und Realität. Das Blau taucht auf im Zusammenhang mit dem Schlüssel, im der blauen ›Box der Erkenntnis‹, als blaues ›Licht des Realen‹ beim Selbstmord Dianas, und in den blauen Haaren der ›aktiven Zuschauerin‹ (vgl. S. 245) – und es ist die Grundfarbe der Welt von Diane und der Wirklichkeitsebene des Films. Der blaue Schlüssel ist dabei das Objekt, das auf der Ebene der expliziten, der impliziten sowie der selbstreflexiven Ebene Auskunft gibt: Im Handlungsgeschehen der Basisebene (die Welt von Diane) ist er ein Objekt, über das angezeitigt wird, dass der Mordauftrag

121 Vgl. auch Lang, Christine: »Rot, Blau, Grün: Farbdramaturgie in ›Breaking Bad‹«, in: Schirn Mag (24.06.2014), online unter https://www.schirn.de/magazin/kontext/rot_blaue_gruen_farbdramaturgie_in_breaking_bad.

122 Die ›Gottesmutter‹ Maria trägt Blau oder Rot-Blau. Auf sehr alten Darstellungen trägt sie noch ein rotes Gewand, so wie auch in den Ikonen der Ostkirche, während in der Westkirche in der Zeit Peter Paul Rubens ein Wechsel von Rot zu Blau stattfindet, vgl. Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau: Herder 1970, S. 13, zit. n. Schmid, Anna/Brust, Alexander (Hg.): Rot. Wenn Farbe zur Täterin wird (Katalog zur Ausstellung im Museum der Kulturen Basel, 30.08.2007-02.03.2008), Basel: Christoph Merian 2007, S. 172. In dem Zusammenhang interessant, auch die Figur Wendy in SHINING ist farbdramaturgisch über die Farben der Mutter Gottes als Vermittlerin und Metapher für eine Transparenz von Wirklichkeitsdarstellung und Vision konnotiert, vgl. Stutterheim: Shutter Island, S. 143f.

123 Heller, Eva: Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

an der dunkelhaarigen Frau erledigt wurde (vgl. ab S. 229). Auf der Wirklichkeitsebene des Films sieht der Schlüssel aus wie ein normaler Haustürschlüssel (Abb. 43). Auf der anderen Erzählebene, in der von Diane imaginierten Welt, in der sie als Betty agiert, kehrt der Schlüssel wieder als ein futuristisch anmutendes Objekt (Abb. 42). Auf dieser Erzählebene dient der Fantasieschlüssel dem Öffnen des obskuren blauen Kästchens. In diesem farblich symbolisch aktivierten Kästchen befindet sich so auch ›die Wahrheit‹ – die zu einer Art Erkenntnis seitens Betty und Rita führt: es handelt sich bei ihnen selbst um Illusionen, Phantasmen oder Fiktionen – deren Existenz ausgelöscht wird, genau in jenem Moment, in dem dies zu erkennen ist. Der Schlüssel ist darüber hinaus ein selbstreflexives Objekt, mit dem sich David Lynch an die Zuschauer adressiert mit der Aufforderung, die Lösung des Rätsels zu finden und sich auf die Suche nach dem Schlüssel zur Dekodierung der Erzählung zu machen. In diesem Sinne hält Joe diesen Schlüssel auffällig und wie eine Aufforderung in Richtung Kamera (Abb. 43).



Abb. 42: *der Schlüssel aus Ritas Handtasche* (TC 00:44:40); Abb. 43: *der Schlüssel von Joe* (TC 02:17:33)

Szene 23: Rita erinnert sich

Zum jetzigen Zeitpunkt des Films (TC 00:45:44) sind alle relevanten Figuren eingeführt. Der Film bekommt Tempo, die Szenen werden kürzer und die parallel geführten Handlungsstränge von Betty und Adam abwechselnd miteinander verschnitten, was retardierende Momente sowie Spannung erzeugt. Bettys Entwicklung als Ermittlerin, die das Geheimnis der Identität der Fremden aufdecken will, wird stufenweise geführt. Ebenso die von Adam, dessen Konflikt sich zuspitzt, bis er (durch einen ›ominösen‹ Cowboy) zu einer Handlungsumkehr gezwungen wird. Die Motive der Stränge spiegeln und kontextualisieren sich und fordern so die Zuschauenden auf, den tieferen Zusammenhang zu antizipieren.

In der ersten Szene dieses Abschnitts fragt Betty Rita, ob sie durch das Geld und den Schlüssel an etwas erinnert werde. Rita erinnert im Augenblick noch nichts,

aber in ihr steigt eine erste Ahnung auf. »There is something ...« Die Auflösung bleibt uns der Regisseur schuldig; wie bei einem Cliffhanger des seriellen Erzählens wird sie, über das Mittel der Montage, verzögert und eine kurze Szene des zweiten Handlungsstrangs mit Adam Kesher zwischengeschnitten (vgl. S. 172). Erstmals werden dabei die beiden parallel geführten Handlungsstränge von Betty und Adam motivisch direkt miteinander verknüpft: Adams letzter Satz: »I'm going home« wird von Betty mittelbar aufgegriffen und reflektiert, obwohl sie im unmittelbaren Zusammenhang gerade Rita meint: »I wonder where you were going«. Durch derartige Verbindungen, wie eben auch die verdichtende Parallelmontage, wird der Eindruck einer schicksalhaften Verbindung von Betty und Adam erzeugt. Hinsichtlich der zeitlichen Organisation erscheinen die beiden Stränge als zeitlich parallel geschehend. Im Subtext wird die von Betty gestellte Frage an Rita durch Adam beantwortet: als sie den Unfallort auf dem Mulholland Drive verließ, ging sie ja in gewisser Weise nach Hause zu »ihrer« Schauspielerin – an anderer Stelle sagt sie es direkt: »I came back. I thought that's what you wanted.« (TC 01:09:26).

Sequenz IV: die Gegenintrige. Szene 25: Betty wird zur Ermittlerin – die Planszene der Gegenintrige

»Like in the movies, we'll pretend to be someone else.«

Betty

Zurück bei Betty, spricht Rita nun aus, woran sie sich erinnert: an den Mulholland Drive. Das ist nicht für die Zuschauenden, sondern nur für Betty eine neue Information. Ihr detektivisches Interesse bekommt Nahrung, und sie überzeugt die zögerliche Rita, dass man sich erkundigen müsse, ob es einen Unfall auf dem Mulholland Drive gegeben habe. Sie einigen sich: »Just to see« (TC 00:48:18).

Das Vexierspiel der Identitäten und Anwesenheiten reflektiert sich nun sowohl im Dialog als auch in der visuellen Gestaltung. Der doppelcodierte Schlüsselsatz über den Wesenskern der Schauspielkunst: »It'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else« (TC 00:47:52) verweist auf das Bedeutungsfazit. Er weist er darauf hin, dass die Schauspielerin gerade nicht anderes macht als genau das: So zu tun, als sei sie jemand anderes. Die visuelle Gestaltung, auch durch das Kantenlicht, lässt Rita wie ein Fremdkörper wirken – als sei sie nicht zwingend im gleichen Raum anwesend wie Betty. Zwischen den beiden im Hintergrund erinnert das Gemälde an der Wand an den Suchauftrag und implizit an einen Mordauftrag. Die vermutlich auf dem Bild dargestellte italienische Adelige Beatrice Cenci (1577–1599) erlangte Bekanntheit, weil sie zum Mord an ihrem Vater angestiftet haben soll – womit auf

den im Hintergrund liegenden und hier sozusagen im Raum stehenden Auftragsmord von Diane angespielt worden sein könnte (Abb. 44, auch Abb. 39, S. 104).¹²⁴



Abb. 44: *Start der Ermittlung – mit einer Mörderin auf dem Gemälde im Hintergrund* (TC 00:48:32); Abb. 45: *der Pakt mit der ›Lichtgestalt‹ Rita* (TC 00:52:50)

Szene 27: Bettys und Ritas Pakt – Start der Gegenintrige

Nachdem die beiden Frauen in ihrer Aufklärungsarbeit einen Schritt weitergekommen sind, verstecken sie nun gemeinsam die Handtasche samt Geld und Schlüssel in einer Hutschachtel im Schrank. Es ist eine Art Initiation Bettys, die nun gemeinsame Sache mit der Fremden macht und die dramaturgische Gegenintrige gegen Antagonisten und deren Intrige führt. Der Vorgang des Versteckens wird dabei in seiner Darstellung zeitlich gedehnt – dies gibt den Dingen eine Bedeutsamkeit, die sich später erklären wird. Auch dieses filmische Mittel ist eines der erzählerischen Vorausdeutung.

Die visuelle Gestaltung der Szene ist zudem von der Leitidee des figürlichen Spiegelverhältnisses bestimmt: Als die beiden sich die Hand reichen, um eine Art Pakt zu schließen, spiegeln sie sich über die Mittelachse des Bildes. Dabei erscheint Rita in ihrer weißen, beleuchteten Kleidung unreal hell, wie eine Lichterscheinung und Projektionsfigur des Kinos (Abb. 45). Bettys: »Let's hide it« (TC 00:52:11) bezieht sich dabei auf beide Ebenen der analytischen Erzählweise, sowohl auf die mit einem Verbrechen assoziierten Dinge als auch auf das Rätselspiel auf der Ebene der Rezeptionsästhetik.

124 Mit Beatrice Cenci und ihrer Geschichte befassten sich zahlreiche Kunstschaffende, von Mary Shelley bis Antonin Artaud, vgl. Jack, Belinda: *Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci*, London: Pimlico/Random House 2005.

Szene 28: Betty ermittelt: »I'll buy you a cup of coffee and we can see.«

The hardest part for me was playing Betty, because she was less naturalistic than Diane. I needed to make her human somehow. When I see her now, I go, ›Oh, my God, you're a psycho.‹ But there were places where I tried to show that she had deeper dimensions, for example, when she turns detective.

*Naomi Watts*¹²⁵

Die nächste Sequenz führt die Handlungsbögen von Betty und Adam weiter parallel fort, dabei bekommen sie längere Szenen als vorher. Beide Handlungsbögen laufen auf die Begegnung mit einer allegorischen Figur hinaus: Betty trifft auf Louise Bonner und Adam auf einen Cowboy.

Die folgenden drei Szenen (Nr. 28–30) bilden eine Handlungseinheit. In der ersten Szene der Sequenz erkundigt Betty sich bei der Polizei, dabei zeigt sie die Spiel Freude und Verstellungslust einer Schauspielerin, die sich der Polizei gegenüber als Anwohnerin ausgibt. Rita bleibt dabei passiv, eine Art Anspielpartnerin und Reflektor für Betty. Betty findet über das Telefonat heraus, dass es auf dem Mulholland Drive einen Unfall gab. Der Rezeptionsvereinbarung nach, dass eine über ein Telefonat transportierte Botschaft kein Beleg für ihre Faktizität ist (vgl. S. 184), hat Betty hier nur etwas gehört, was sie intrinsisch schon wissen müsste und das für die Zuschauenden keine neue Information darstellt. Bettys Handlung erscheint als eine für analytische Strukturen typische Aufdeckungshandlung – die aber nichts aufdeckt, was wir nicht schon wüssten. Dieser geringe Handlungsfortgang gibt Raum für die Wahrnehmung der ästhetischen Gestaltung.

Auch in dieser Szene folgt die Inszenierung konsequent einer Art ›Zuverlässigkeit des unzuverlässigen Erzählens‹ (vgl. S. 42), indem die interne Fokalisierung einerseits verschleiert und doch markiert wird. In dieser Szene geschieht dies über die Figurenrede, in der die Figur auf der ersten Ebene situationsbedingt Belangloses spricht, auf der zweiten selbstreferenziell auf das Bedeutungsfazit des Films verwiesen wird. In Bettys »to see« ist ein Hinweis auf die Frage des Erkennens beziehungsweise das Nichterkennen der eigenen Identität enthalten. So schlägt Betty vor, in der Zeitung nachzuschauen und dabei einen Kaffee zu trinken: »I'll buy you a cup of coffee and we can see« (TC 00:54:06). Die Ironie besteht darin, dass die Figur mit Hilfe des Kaffees das sehen kann, was sie sehen will (vgl. S. 170).

125 Fuller, Graham: Naomi Watts Interview (2001), online unter www.lynychnet.com/mdrive/interview.html vom 24.07.2022.

Szene 29: Betty im *Winkie's*: »Not that I can see«

Betty und Rita haben nun im *Winkie's* Platz genommen – in etwa dort, wo zuvor, in Szene 8, Dan mit seinem Therapeuten zu sehen war. Betty durchsucht die Zeitung und findet nichts. Rita fragt sie: »There is nothing?«, Betty erwidert: »Not that I can see« (TC 00:54:20). Der Satz bezieht sich nicht nur darauf, dass in der Zeitung selbstverständlich nichts über ein imaginäres Ereignis steht, sondern in seinem Subtext auch darauf, dass Betty mit Blindheit (eben dem Gegenteil von ›Sehen‹) geschlagen ist. Diese Art von Blindheit der Hauptfigur wird von Pascal Bonitzer als eine dramaturgische Notwendigkeit für das Filmerzählen beschrieben: »Die Figuren einer Geschichte haben immer verbundene Augen, weil sie wie jedermann [...] nur eine Seite einer Sache oder eines Wesens auf einmal wahrnehmen können.« Und: »Die Figuren einer Geschichte haben [...] immer in doppelter Hinsicht verbundene Augen: in bezug auf sich selbst und die anderen.«¹²⁶

Indem eine Kellnerin (dargestellt von Missy Crider) an den Tisch tritt, taucht eine weitere Figur auf, über die das Motiv der Identitätsspiegelung variiert wird (dazu S. 229). Die Kellnerin erscheint als Archetyp einer hoffnungsvollen jungen Schauspielanwärterin, die in Hollywood ihren Traum leben will, dabei mit den Härten der Realität zu kämpfen hat und die – in Hollywood ›ein Klassiker‹ – in der Gastronomie arbeiten muss. Bereits in einem der ersten Hollywoodfilme über Hollywood *WHAT PRICE HOLLYWOOD?* (USA 1932, R.: George Cukor) wird eine Kellnerin bei ihrer Arbeit als zukünftiger Star entdeckt (dargestellt von dem damaligen Star Constance Bennett).

Die Kellnerin, die hier Diane heißt, wird in der späteren Mordauftragsszene 59, die auf der Wirklichkeitsebene verortet ist, Betty heißen. Diese Betty dort ist das Identifizierungsobjekt der Protagonistin Diane, die sich nach ihr benennt (vgl. S. 218). Auch hier manifestiert sich ein weiterer Aspekt der im Film auf allen Ebenen vielfach ausgespielten Spiegelverhältnisse. Die Kellnerin bietet Betty und Rita Kaffee an, Betty bedankt sich bei ihr und spricht ihren Namen Diane überdeutlich aus. Ritas Aufmerksamkeit wird dadurch auf das Namensschild gelenkt – sie gerät ins Grübeln – dann hat sie eine zweite Erinnerung: »I remember something!« (TC 00:55:09).

Szene 30: Rita erinnert sich an Diane Selwyn – »It's strange to be calling yourself«

Erst nach einem kurzen retardierenden Moment erfolgt die Auflösung: Zurück im Apartment triumphiert Rita: »Diane Selwyn! Maybe that's my name?« (TC 00:55:18). Das ist die erste Information, die den bisherigen Wissensstand der Zuschauenden

126 Carrière/Bonitzer: Praxis des Drehbuchschreibens, S. 112.

überschreitet, und damit »nimmt« die Handlung »Fahrt auf«. Gemeinsam sitzen die beiden Frauen auf dem Sofa – wieder in der Symmetrie eines Spiegelbildes arrangiert. Sie suchen im Telefonbuch nach dem Namen Diane Selwyn. Sie finden einen Eintrag und beschließen, dort anzurufen. Nun folgt der expliziteste Hinweis darauf, dass es sich bei Betty und Diane um ein und denselben Charakter handelt, als Betty sagt: »It's strange to be calling yourself.« (TC 00:55:42) Am anderen Ende der Leitung ist nur ein Anrufbeantworter, eine Stimme ist zu hören: »Hi, this is me. Leave a message.« Rita erkennt, dass es nicht ihre Stimme ist, aber dass sie sie irgendwoher kenne: »That's not my voice. But I know her!« (TC 00:56:01) Und in der Tat ist es die Stimme von Betty – also die von Naomi Watts –, die von ihr selbst nicht erkannt wird (im Sinne Pascal Bonitzers ist sie nicht nur blind, sondern auch taub ...).

Lynch hat hier Dialoge entwickelt, deren Subtext in erstaunlicher Direktheit auf die aufzudeckenden Identitätsfragen anspielt. Dass sich das Verfahren nicht in den Vordergrund drängt, mag einerseits an der Ablenkung durch die erzählerische Spannung liegen, zum anderen an der Glaubwürdigkeit und emotionalen Qualität des Schauspiels, durch welche die selbstreferentielle Autorenstimme mit ihren Botschaften überdeckt wird.

Szene 34: Auftritt der Nachbarin Louise Bonner – Medium und Rollengeist

Diane Selwyn ist nicht erreichbar, aber sie scheint zu existieren. So suchen Betty und Rita nun auf einem Stadtplan nach der Adresse aus dem Telefonbuch. Sie finden die Bonita Apartments, dabei wirkt Rita weiterhin zögerlich. Betty, sozusagen Ritas Stimme, spricht aus: »I know you are afraid of something« (TC 01:02:10) – ohne zu wissen, wovor genau Rita Angst hat. Die folgende Szene wird die Antwort darauf implizit und gleichnishaft geben durch den skurrilen Auftritt der Nachbarin Louise Bonner (dargestellt von Lee Grant). Diese Nebenfigur bereichert die Handlung nicht nur als eine Art Ornament, sondern sie soll – wie Nebenfiguren im Film überhaupt – zum Verständnis des Films und seiner »ästhetisch-künstlerischen Grundanlage« beitragen.¹²⁷ Mit der Figur Louise Bonner, zusammen mit Coco, wird das Spiegelverhältnis zwischen Schauspielerin und fiktionaler Rollenfigur variiert. Louise Bonner erscheint, wie auch schon die Prostituierte Laney (vgl. S. 194), wie eine Fiktion aus dem Figurenrepertoire Hollywoods.¹²⁸

Ihr Kommen kündigt sich zunächst durch einen geisterhaft schwebenden, körperlosen Blick an. Die Unheimlichkeit der Szene wird von der Filmmusik verstärkt. Dann ist ihr Erscheinen wie ein filmischer Auftritt inszeniert – wie auch schon bei

127 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 146.

128 Im Drehbuch der TV-Pilotfolge wird die Rolle als »Schauspielerin« geführt, die im Hintergrund liegende künstlerische Idee wird damit aber nicht offengelegt, vgl. Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 52.

Coco durch eine Fliegengittertür, eine ›Screen‹ Door, gefilmt. Durch das Cape über den Haaren und die Lichtsetzung erinnert sie an eine Figur aus einem Gruselfilm der Stummfilmzeit oder auf die ihrerseits auf diese Zeit verweisende Reinkarnation Norma Desmond in *SUNSET BOULEVARD*. Louise Bonner steht verschattet im Dunkeln; als die beiden miteinander sprechen, steht auch Betty im Dunkeln – die Welt um sie herum ist verschwunden, wie in einem Kinosaal (Abb. 46 und 47).



Abb. 46: der Auftritt der Louise Bonner (TC 01:02:54); Abb. 47: Betty ›im Kino‹ (TC 01:03:12)

Diese Figur erscheint dabei wie eine Seherin, denn sie sieht, was Betty nicht sehen will. Erst nachdem aus Louise Bonner herausbricht: »Someone is in trouble!« – realisiert sie, dass sie nicht Ruth vor sich hat. »Who are you? Why are you in Ruth's apartment?«. Auf Bettys Antwort »I'm her niece. She's letting me stay here. My name is Betty« reagiert Louise Bonner entschieden und sieht, wie eben eine Seherin, dass Betty nicht wirklich identisch mit sich ist: »No it's not! That's not what she said« (ab TC 01:03:04).

Diese Rollenfigur wirft auch Licht auf die Frage nach Ritas unbewusster Angst: Louise Bonner sieht und erkennt Rita und will, dass sie verschwindet: »That one is in my room and she won't leave. I want you to get her out. I want you to get her out now!« (TC 01:03:26) Sie spricht über Rita wie über ein Ding, das sich in ihrem imaginären Territorium befindet. Diese Fremde, die sich als »Rita« tarnt, gehört demnach zur gleichen Gattung der imaginären Figuren wie sie, und anscheinend ist Rita aufgrund dessen auch so horrifiziert. Der Kamerazoom verleiht ihrer Ahnung Nachdruck, ein Phantasma zu sein, ein ›Nichts‹, eben nicht mehr als »smoke and mirrors«. Dass Louise diese Fremde zudem als Konkurrenz empfindet, wird mit hintergründiger Ironie inszeniert, indem sie mit interessiertem Blick Betty mustert, nachdem sie erfahren hat, dass diese Schauspielerin sei. (Eine junge hübsche Schauspielerin könnte einer Rolle ja Leben einhauchen und ihr zu neuer Relevanz verhelfen ...) In der Zwischenzeit ist Coco dazugetreten, die diese Information gegeben hat und auch der unheimlich irrealen Begegnung ein (scheinbar) realitäres Fundament verleiht: Bei Louise Bonner handele es sich einfach um eine Nachbarin.

Sequenz V: Film als Produktion

Die folgende, fünfte Sequenz führt die bisher parallel geführten Handlungsstränge von Betty Elms und Adam Kesher nun zusammen, es kommt zu ihrer Begegnung. Zunächst aber probt Betty eine Rolle, spricht sie dann erfolgreich vor und wird so von einer »der wichtigsten« Casterin oder Schauspielagentin Hollywoods, Linney James, entdeckt. Diese führt sie zu einem Set, auf dem gerade ein Screen Test für eine Hauptrolle in einem Film mit dem Titel *THE SYLVIA NORTH STORY* durchgeführt wird. Adam Kesher ist der Regisseur dieses Films, der »allen anderen voraus« sei, so die Casterin. Zwischen Betty und Adam kommt es auf dem Set zu einem vielversprechenden Blickwechsel, der eine ›Liebe auf den ersten Blick‹ impliziert, die sich aber nicht realisieren wird, weil er sich künstlerisch korrumpieren lassen und just im Moment zuvor für das Mafiaprotégé Camilla Rhodes entschieden hatte.

Die Sequenz schließt damit ab, dass Betty daraufhin, sozusagen diesen Umstand des Rollenverlusts spürend, eilig das Set verlässt, um mit Rita zusammen in den Bonita Apartments nach Diane Selwyn zu suchen, sie dort aber nur noch auf eine verwesene Leiche treffen. Damit wird die Handlung auf eine nächste Stufe gehoben. Die Sequenz macht auf der impliziten Ebene die schauspielerische Illusionsbildung als einen Aspekt des dramaturgischen Bedeutungsfazits anschaulich. Lynch zeigt – fast wie ein Lehrstück – die illusionäre Macht der Verwandlungskunst Schauspiel, indem er sie vor Augen führt und für die Zuschauenden nachvollziehbar und anschaulich macht, dass ein Mensch sich von sich selbst ablöst und in einen anderen verwandelt.¹²⁹

Szene 36: Das Spiel mit der Rolle in der Küche

Zu Beginn der Szene wird kurz mit der Wahrnehmung beziehungsweise Irritation der Zuschauenden gespielt, denn der Dialog zwischen Betty und Rita ist nicht sofort einzuordnen: »You are still here?« Rita: »I came back. I thought that's what you wanted.« (TC 01:09:26) Die Situation entpuppt sich erst nach dem Aufzoomen der Kamera als Spiel im Spiel. Rita fungiert bei einer Probe in der Küche als Bettys Anspielpartnerin – im Wortsinn spielt hier also die Schauspielerin mit ihrer Rolle. Rita liest ihren Text dabei ausgestellt unbegabt, ohne jede Intonation, aus dem Skript ab, während Betty im expressiven, auf ›große Gefühle‹ setzenden Stil einer Fernseh-Soap spielt. Dieses Spannungsverhältnis gibt der Szene etwas Komödiän-

129 Vgl. Plessner, Helmuth: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 399–418, hier S. 404.

tisches. Überhaupt wirkt der Moment durch das Setting in der Küche wie aus einer Soap.¹³⁰

Im Zusammenhang mit der expliziten Dramaturgie dient die Szene in der Küche verschiedenen Aspekten: Zunächst authentifiziert die Situation die Hauptfigur als arbeitende Schauspielerin, darüber hinaus erzählt sie von der Annäherung der beiden Frauen, die hier ein gemeinsames Alltagsgeschehen erleben. Die größere Bedeutsamkeit der Szene aber liegt auch hier auf der Ebene der impliziten Dramaturgie. Auch in diesem Spiel-im-Spiel-Dialog handelt es sich wieder um die für MULHOLLAND DRIVE typische, doppelcodierte Rede, in der über (mindestens) zwei Dinge gleichzeitig gesprochen wird. Sie bringt im Subtext das Unbewusste der Figuren zum Ausdruck, und dabei deutet sie auf die verborgenen Sinnzusammenhänge der Geschichte. Wie sich später herausstellt, will und wollte Diane ja tatsächlich, dass Rita zurückkommt (vgl. S. 207). Auch die anderen Motive reflektieren auf die der Haupthandlung: Bettys Spieltext endet, bevor sie in Lachen ausbricht, mit dem Satz: »Before I kill you« (TC 01:10:16). Das klingt nach einem dramatischen Klischee, aber auf der impliziten Ebene ist es eine erzählerische Vorausdeutung, denn Diane wird in Szene 59 einen Mord an Rita/Camilla in Auftrag geben (S. 229) beziehungsweise in der paradoxalen Logik der Möbiusbandstruktur gegeben haben. (Darüber hinaus reflektiert sich in dem »... then I cry cry cry« das später von Rebekah Del Rio gesungene *Crying*, S. 159)¹³¹

Das Ausstellen von filmischen Produktionsprozessen im Film selbst ist ein Mittel der ästhetischen Selbstreflexion. Durch das Thematisieren des Probenprozess werden die Arbeit an der Kunst und die Bedingungen des künstlerischen Produzierens aus- und dargestellt.¹³² In diesem Zeigen der Arbeit an der Illusionsbildung reflektiert sich zudem das zentrale Thema des Films, denn gezeigt wird die Konstruiertheit des Phantasmatischen – sei es die fiktionale Illusion allgemein oder die Einheit eines Subjekts. Die Probenszene dient zudem auch dramaturgisch der Vorbereitung des Vorsprechens, die von der Wiederholung und der ästhetischen Differenz der Spiel-im-Spiel-Szene lebt. Die Küchenszene entfaltet ihren Sinn vor allem in diesem Rückbezug, denn Betty bezeichnet in dieser Probe die Drehbuchszene als

130 Lynchs Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Fernseh-Soap findet bereits in TWIN PEAKS I und später in der Kurzfilmreihe RABBITS (USA 2002) statt, wo er diese Ästhetik dezidiert zitiert und konterkariert.

131 Will Scheibl hat auf den impliziten Verweis auf Greta Garbo hingewiesen: »Betty imitates Greta Garbo's signature Swedish accent and responds, ›tank you, dahling,‹ miming a cigarette puff that sounds more like a kiss ...« (»A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹: Representation of the Actress«, in: *Film Criticism* 42 [2018], H. 1, online unter <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.107>).

132 Matzke, Annemarie M.: Arbeit am Theater – eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld: transcript 2012, S. 13 und 39f.

lahm – das senkt unsere Erwartungen und hebt umso mehr die kommende schauspielerische Leistung.

Szene 37: Cocos Mahnung und das fremde Auto – Suspense und ein Red Herring

Es folgt eine Szene, in der Betty von Coco auf ihren Gast angesprochen wird. Betty versucht sich herauszureden, ihre Tante hätte sie missverstanden. Coco glaubt ihr nicht und mahnt, dass Louise Bonner mit ihrer Sorge recht haben könnte: »Sometimes she's wrong, but if there is trouble – get rid of it!« (TC 01:12:19) Der sich schützend vor Rita stellenden Reaktion Bettys ist zu entnehmen, dass hier eine Bindung entstanden ist, von der Betty nicht mehr ablassen möchte.

Die Begegnung mit Coco dient vor allem der Spannungserzeugung. Bestimmten Konventionen nach wird erst damit eine selbstprophezeiende Erwartung erzeugt, dass genau jenes Ereignis, vor dem gewarnt wird, eintreten wird. Lynch arbeitet wiederholt mit derartigen »Suspense Tricks«, wie auch schon mit dem vor den Bonita Apartments langsam vorbeifahrenden Wagen, in dem zwei mafios wirkende Männer sitzen. Dramaturgisch betrachtet handelt es sich bei den beiden Herren mit Sonnenbrillen nur um eine Ablenkung, eine Art Red Herring, der ins Leere führt: die Mafia arbeitet zwar im Hintergrund tatsächlich gegen das Paar Rita und Betty, aber in erster Linie sind sie sich selbst ihr eigener Antagonist.

Szene 38: Bettys Vorsprechen – zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil I)

Betty verabschiedet sich von Rita, verabredet sich für später und fährt zu ihrem Termin. Als Betty vor dem Filmstudio aus dem Taxi steigt, zeigt sich die gleiche Verzücktheit wie bei ihrer Ankunft am Flughafen von Los Angeles. Das ikonische Bronson-Gate des Paramount Studios wird in für Betty anziehender Weise in Szene gesetzt, ähnlich wie das der Havenhurst-Wohnanlage. Im Drehbuch ist die Bedeutsamkeit explizit vermerkt: »The cab pulls up to the gate. Betty pays the driver and gets out. She stands for a moment staring at a dream.«¹³³ Dieses Eingangstor wird zu einer Metapher des Versprechens von Ruhm und Ehre, aber auch zu einer Schwelle des erschwerten Zugangs. Zudem gibt es damit einen weiteren impliziten Verweis

133 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 69.

auf SUNSET BOULEVARD, in dem das Paramount-Tor ähnlich in Szene gesetzt wird (Abb. 48 und 49).¹³⁴



Abb. 48: das Tor zum Ruhm (TC 01:13:31); Abb. 49: das Bronson-Gate des Paramount Studios in SUNSET BOULEVARD

Die Szene des Vorsprechens unterteilt sich in drei Sequenzen: die Vorstellungsrunde, das eigentliche Vorspiel und einen Abschluss. Der mittlere Teil, das Spiel-im-Spiel, ist wiederum ebenfalls dreigliedrig strukturiert. Diese klassischen triadischen Strukturen geben dem Film Stabilität, zudem sind die Rezipierenden mit ihnen vertraut, so dass darauf aufbauend Unvertrautes zugänglicher wird.

Die Binnenexposition der Szene

Betty wird von dem älteren Produzenten Wally Brown (James Karen) begrüßt und dem Team vorgestellt. Die Begegnung findet in seinem dunklen, holzvertäfelten Büro statt (Abb. 50, S. 122). Trophäen und Erinnerungsbilder, darunter auch ein Oscar im Regal, künden von besseren und erfolgreichen Zeiten. Neben Wally sind noch anwesend: Assistent Jack Tutman, der Schauspieler und Spielpartner Jimmy »Woody« Katz (Chad Everett), Regisseur Bob Booker (Wayne Grace) und seine Assistentin Julie Chatwick. Als besonderer Gast wird die Casting-Regisseurin Linney James (Rita Taggart) hervorgehoben. Sie erfährt diese besondere Hervorhebung, weil sie, wie es sich am Ende herausstellen wird, die wichtigste Figur der Runde ist. Komplettiert wird die Runde von Linney James' Assistentin Nicki und einer weiteren Mitarbeiterin, Martha Johnson. Sie alle werden Zuschauer*innen des Vorspiels, und damit

134 Die Isotta-Fraschini-Limousine von 1932, die auf dem Gelände kurz zu sehen ist, ist ein Requisit aus und eine Referenz an SUNSET BOULEVARD. Lynch äußerte sich darüber, das sei der echte Wagen aus dem Film, man habe ihn in Las Vegas »aufgetrieben« (Rodley: Lynch über Lynch, S. 364); vgl. auch Martin: The Architecture of David Lynch, S. 54.

inszeniert Lynch eine »Urszene des Theaters«, die ja aus dem Verbund von Schauspielenden und Zuschauenden besteht.¹³⁵

Betty lehnt zunächst einen von Wally angebotenen Kaffee ab – für die konkrete Arbeit und das Handwerk der Illusionsherstellung braucht es keine eigene Illusionierung durch Koffein (vgl. S. 170). Bei der hier agierenden Figur Betty handelt es sich, wie später im Zusammenhang mit der Dinnerszene 58 erläutert wird (S. 223), um eine Art Mischidentität, in der die Schauspielerin Diane durchscheint. Diane wird später von Bob Booker sprechen, insofern stellt sich diese Begegnung zwischen Betty mit dem Regisseur Bob als eine auf der Wirklichkeitsebene, der Fiktion erster Ordnung, dar.

Betty macht sich für ihr Vorspiel bereit und entledigt sich der Jacke ihres grauen Kostüms – welches Assoziationen zu dem ikonografischen Kostüm der (ebenfalls phantasmatischen) Figur Madeleine Elster in Hitchcocks *VERTIGO* weckt. Der Ort ist für ein Vorsprechen merkwürdig: Der Büroraum ist voll und eigentlich viel zu eng. Die Szene soll vor einer Wand gespielt werden, direkt neben dem Regisseur, der so die Schauspielerin kaum im Blick hat und selbst Teil der Szenerie ist. Er schenkt Betty kaum Aufmerksamkeit und muss vom Produzenten ermahnt werden. Bob Bookers darauf folgende Regieanweisung »The two of them with themselves, so don't play it for real until it gets real« (TC 01:15:11) wird von den Anwesenden nicht verstanden. Ihren Sinn entfaltet die kryptische Botschaft erst auf der impliziten Ebene, dadurch, dass ironisch auf die Ambiguität von Schauspielerin und Rolle, von Betty und der Figur, angespielt wird. Jede stellt eine Entität für sich (»themselves«) dar, nur in deren Verschmelzung wird die Szene »real«.

Lynch etabliert hier eine Atmosphäre, in der es unmöglich erscheint, dass Betty sich künstlerisch wird beweisen können. Eine weitere Zumutung ist ihr Anspielpartner Woody Katz, das Klischee eines attraktiven, aber in die Jahre gekommenen, schmierigen Schauspielers, der ihr Vater sein könnte. Woody will die Szene, wie angeblich schon mit ihren Vorgängerinnen, »nice and close« spielen. Sein übergriffiges Verhalten grenzt an sexuelle Belästigung, außerdem nimmt er Betty den Raum, sich zu entfalten. Woody dominiert die Situation, und der Regisseur reagiert auf ihn, als ob es hier um das Casting des Anspielpartners gehen würde und nicht um das von Betty. Es scheint, dass sie das zu Hause Geprobte hier nicht zur Anwendung bringen können wird. Zudem erscheint alles so, als ob Betty für ein B-Picture vorspräche. Dies, wie auch der ins Trashige gehende Inszenierungsstil von Lynch selbst, signalisiert, dass keine große Kunst zu erwarten sei.¹³⁶ So werden alle Erwartungen gleich

135 Vgl. Menke, Christoph: »Kritik des Theaters. Philosophiekolonne«, in: Merkur 71 (2017), H. 2, S. 43–53, hier S. 44.

136 Vgl. auch Toles, George: »Auditioning Betty in Mulholland Drive«, in: Film Quarterly 58 (2004), H. 1, S. 2–13, hier S. 5.

mehrfach gesenkt. Als Teil einer Inszenierungsstrategie dient diese innerszenische Exposition dazu, eine Überraschung vorzubereiten.

Das Spiel-im-Spiel

Ein Mensch verkörpert einen anderen.
Nirgends sonst wird uns das gezeigt.

*Helmuth Plessner*¹³⁷

Wir reagieren auf den Schauspieler als Ganzes. Es fällt nicht leicht zwischen dem Darsteller als Person und der Rolle, die er spielt, zu unterscheiden.

*Lee Strasberg*¹³⁸

Dadurch, dass die Zuschauenden mit dem Wortlaut der Spiel-im-Spiel-Szene bereits vertraut sind, wird ihre Aufmerksamkeit umgelenkt und sie werden eingeladen, die beiden auf demselben Text basierenden Szenen miteinander zu vergleichen – wodurch die Schauspielleistung in den Mittelpunkt der Wahrnehmung gerückt wird.

Eine Schauspielerin ist zwar in einen dramatischen Text und seine Absichten eingebunden, aber innerhalb dessen »ist Raum genug für Originalität und Unwiderstehlichkeit persönlicher Verkörperung. Entscheidend bleibt der Rückhalt an der Rolle, in der seine Individualität sich entfaltet und zugleich verschwindet.«¹³⁹ Zwei verschiedene Schauspielerinnen können eine Rolle völlig unterschiedlich auslegen – und auch dieselbe Schauspielerin kann, so wie hier, eine Rolle auf verschiedenste Weisen spielen. In der Küche ließ die Schauspielerin Naomi Watts ihre Figur Betty den Text eindimensional spielen, nun aber wird uns von ihr ein Kunststück vor Augen geführt und gezeigt, was Schauspielen bedeutet. Es heißt nicht, den Text »abzuliefern«, den eine Figur sprechen soll – wie Bob »Booker« es mit seinem sprechen den Namen impliziert –, sondern »den Text zu spielen« und auch das, was die Figur denkt, während sie diesen Text spricht.¹⁴⁰ Schauspielen heißt auch, dass ein »lahmer« Text kein Hindernis sein muss für eine gute Schauspielerin, eine Figur zum Le-

137 Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 403.

138 Berne-Joffroy zit. n. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 165f.

139 Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 405.

140 »A good actor makes clear the meaning of the words, a better actor gives also the emotion of the part, the best actor adds emotion of which the character is unconscious« – lautet ein, der (in den 1920er-Jahren berühmten) Broadway-Schauspielerin Clare Eames zugeschriebenes Zitat. Vgl. Vandenbroucke, Russell: The Theatre Quotation Book, New York: Limelight 2001, S. 102. Der Rollenname ist in den Credits des Filmabspans mit »Bob Booker« aufgeführt, im Film selbst wird der Name beim Verlobungsdinner auch als Bob Brooker ausgesprochen.

ben zu erwecken. Dieses »Eine-Rolle-zum-Leben-Erwecken« ist eine Variation derjenigen Grundidee und -metapher, auf der die Konstruktion des Films überhaupt beruht. Über das Motiv des Schauspielens wird das Sujet der Identität verhandelt.¹⁴¹

Dramaturgie der Szene

Die Spiel-im-Spiel-Szene ist in sich dramaturgisch geschlossen gebaut: Es gibt eine Binnenexposition, gefolgt von einer dramatischen Steigerung mit einem Wendepunkt, dann folgen ein Höhepunkt mit einem weiteren Wendepunkt und eine Auflösung. Zu Beginn nimmt die Szene einen Verlauf, wie man ihn antizipieren sollte: Woody spielt aufdringlich und jovial, aber dann kommt die erste, überraschende Wendung. Betty setzt Woodys Bemerkung gegenüber dem Regisseur: »acting is reacting« um, greift die übergriffige Geste ihres Spielpartners auf und wendet die Situation zu ihren Gunsten. Sie nimmt seine Hand und legt sie bestimmt auf ihre Hüfte, womit sie die Führung übernimmt. Mit dieser Wendung ändert sich gleichzeitig der Modus des Darstellens: Die Kamera zeigt Bettys Geste in Großaufnahme, springt damit an das Paar heran – und nun spielen Betty und ihr Anspielpartner »for real« und psychologisch-naturalistisch: »like in the movies«.



Abb. 50: Regisseur Bob Booker gibt Anweisungen (TC 01:15:08); Abb. 51: Woody Katz spielt »nice and close« (TC 01:16:42); Abb. 52: Betty übernimmt die Führung (TC 01:17:04)

Zuvor wirkte die Szene theatral, auch wegen der weiten, Raum und anwesendes Publikum einbeziehenden Kameraeinstellung. Nun wechselt sie in eine spezifisch filmische Sichtweise, die den Abstand aufhebt und naturalistisch zu wirken beginnt.¹⁴² Die Spiel-im-Spiel-Szene rückt damit auf die erste Ebene des Films, sie entfaltet sich jetzt für die Filmzuschauer*innen und nur im übertragenen Sinn für das im Raum anwesende Publikum. War es anfangs nicht eindeutig, ob wir der Schauspielerin oder der Figur zuschauen sollen, verliert man diese Spal-

141 Vgl. auch Schößler: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 149.

142 Über den Naturalismus des Filmschauspiels gegenüber einem »Bühnenstil« vgl. Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 406.

tion nun aus den Augen.¹⁴³ Diese Spielszene ist im Gegensatz zu allen vorherigen naturalistisch inszeniert, ohne Abstand schaffende Verfremdungseffekte, ohne vermittelnde Erzählinstanz. Damit schafft Lynch die unmittelbare Anschauung des Filmisch-Dramatischen und zeigt seine affektive Kraft und Wirkungsmacht – quasi als ein künstlerisches Manifest für die Kunst des Filmschauspiels. Hier wird die Schauspielerin zu einer schöpferischen Künstlerin. Sie gestaltet den Text performativ, setzt im Spiel ästhetische Konflikte und spielt Ambivalenzen (das »get out« verbindet sie nun mit dem Gegenteil, extremer Nähe und leidenschaftlichen Küssen).

Die Zuschauenden werden zu Augenzeug*innen der Anverwandlung einer Schauspielerin an die Rollenfigur. In diesem Verwandlungsprozess offenbart sich das Bedeutungsfazit und das zentrale Thema der Ontologie des Subjekts. Denn das »dramatische Urphänomen« allen Schauspielens ist die Verwandlung des Subjekts: »Beginn allen Schauspielens ist das Sichverwandeln in einen Sichverwandelnden.«¹⁴⁴ So ist die Frage nach dem Subjekt und seiner Konstitution zentrale Angelegenheit des Schauspielens überhaupt.¹⁴⁵ Als einzige Kunstform, in der ein Mensch sich in einen anderen verwandelt, reflektiere sich, nach Helmuth Plessner in *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), im Schauspiel eine anthropologische Grundannahme, die der inneren Spaltung des Menschen. Im Schauspielen mache sich der Mensch seine exzentrische Position, die »uneinholbare Abständigkeit zu sich selbst«¹⁴⁶, durchsichtig. Weiter weist Plessner darauf hin, dass Darsteller*innen stets über einen imaginären »Bildentwurf« zur Verkörperung einer Rolle kämen.¹⁴⁷ Film mit seiner eigenen Bildbedingtheit ist insofern das kongeniale Medium für das performative Sichtbarmachen und reflexive Verhandeln von Subjektkonstitution und Rollenspiel.

-
- 143 Strasberg, Lee: *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, Berlin: Alexander 1994, S. 20.
- 144 Menke (Kritik des Theaters, S. 48) bezieht sich hier auf Nietzsche, u.a. auf *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) und *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1889).
- 145 Hegemann, Carl: »Selbst und Selbst-Widerspruch. Notizen zum Drama der Subjektkonstitution«, in: Friedemann Kreuder et al. (Hg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: transcript 2012, S. 55–72, hier S. 65ff.
- 146 Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften* 7, S. 201–387, hier S. 206.
- 147 Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, S. 417; vgl. auch Friedemann Kreuder u.a. (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, Vorwort S. 11.

Szene 39: Bettys Entdeckung – zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil II)

Noch bevor Betty aus der Szene emotional »aussteigen« kann, beginnt der Produzent Wally zu klatschen. Er ist geradezu außer sich vor Ergriffenheit und Begeisterung über ihre schauspielerische Leistung. Mit ihm kehrt die Inszenierung von ihrem Ausflug ins psychologisch-realistische Drama zurück zum ironisch-komödiantischen Ton der Ausgangssituation. Bis auf den geistig abwesenden Regisseur Bob Booker sind alle der Anwesenden davon überzeugt, gerade etwas Besonderem beigewohnt zu haben, und die Casterin Linney nimmt sich umstandslos ihrer neuen Entdeckung an. Es ist so, wie eine junge Schauspielerin es »sich erträumen« würde: Diese Linney führt Betty zu einem Filmset, auf dem gerade ein Screen-Test für die Hauptrolle in einem Film mit dem Titel *THE SYLVIA NORTH STORY* durchgeführt wird. Adam Keshers sei, so der Wortlaut der Figur Linney, der Regisseur dieses Films, der »allen anderen voraus« ist und der eine Rolle in einem Projekt zu vergeben habe – »für das es sich zu töten lohne«.

Linney hat, wie Tante Ruth, rote Haare, die sie der Farbcodierungen nach zum familiär-fürsorglichen Personal der Wunsch- und Traumwelt Bettys macht; es handelt sich dabei um eine im doppelten Sinne traumhafte Begegnung. Im weiteren Sinne ist diese Figur ein modernisierter mythologischer Fährmann, der die Hauptfigur von der annähernd realen Welt des Regisseurs, des apathischen Bob Booker, in die idealisierte und verheißungsvolle Welt des engagierten Adam Keshers überführt. Sie ist implizit eine Wunschkonstruktion der Schauspielerin Diane, die (anders als Bob Booker) Schauspielerinnen liebt: »I love actors, all actors!« Darüber hinaus spricht durch sie hindurch, der üblichen Textstrategie folgend, die Autorenstimme auch in dem impliziten, ironischen Hinweis auf das narrative Rätsel des Films: »He's got a project you will kill for« (TC 01:22:06) – eine Variation jenes wiederholt untergebrachten Satzes, der sich im Plot bewahrheiten wird beziehungsweise in der Story schon bewahrheitet hat. Auf formal-struktureller Ebene, als Element einer auf Szenen bezogenen vertikalen Dramaturgie, verklammert der Satz als Echo auf das »before I kill you« die Enden der letzten Szenen.

Szene 40: Der Screen Test – die Begegnung von Betty und Adam

Auch die folgende Szene ist in sich dreiteilig strukturiert: Anfangs wird die Situation etabliert, dann findet ein Wechsel der Vorspielenden statt, und es wird deutlich, wie begehrt die zu vergebende Rolle ist. Es kommt zur kurzen, vielversprechenden Begegnung zwischen Betty Elms und Adam Keshers. Dann folgt der Auftritt des Mafia-Protegés Camilla Rhodes (dargestellt von Melissa George) und damit Adams folgenschwere Entscheidung, die Rolle mit ihr zu besetzen. Betty wird augenblicklich unter einem Vorwand das Set verlassen.

Auf dem Set

Zunächst ist die Sängerin Carol (Lisa Lackey) bildfüllend aufgenommen. Sie trägt Kleidung, Frisur und Make-up im Stil der frühen 1960er-Jahre. Das Ganze wirkt wie eine Aufnahme aus einem Musikvideo: künstliches Studiolicht, Glamour, Pop-Pastellfarben und Playback. Eingespielt wird ein Hit von 1960, *Sixteen Reasons* (komponiert von Bill und Doree Post). Mit dem Playback, dem lippensynchronen Singen der Darstellerin (hier zur Originalstimme von Sängerin Connie Stevens), wird das durch die Referenz zu GILDA eingeführte Thema aufgegriffen (vgl. S. 97). Carol singt, wie auch Rita Hayworth, nicht mit eigener Stimme; auch sie ist ein Phantasma, dessen Perfektion auf einer filmtechnischen Konstruktion beruht. In der Club-Silencio-Szene wird dieses Motiv fortgesetzt und in Hinsicht auf das Thema der Illusionsbildung und deren Dekonstruktion erzählerisch produktiv gemacht (vgl. S. 159).

Nach einem Moment bewegt sich die Kamera weg von der Sängerin, und dann kommt das sie umgebende Szenario ins Bild. Als Erstes werden die anderen Sänger*innen der Gruppe sichtbar. Dabei erscheint deren gemischtgeschlechtliche und ethnische Zusammensetzung weniger der Realität der 1960er-Jahre zu entsprechen, als dass sie die Zeit mit einer idealisierenden Utopie überschreibt. Dieses Musikvideo hat einen zitathaften Charakter, es geht nicht um authentische Reproduktion und Abbildung einer historischen Zeit, sondern ein romantisiertes ›Früher‹, um eine idealisierte und nostalgische Idee der optimistischen 1960er-Jahre in den USA.

Wie sich im Verlauf der Kamerafahrt herausstellt, handelt es sich bei dieser Einstellung nicht um die eines Takes für ein Musikvideo, sondern um die MULHOLLAND-DRIVE-Filmkamera. Diese zieht das Bild durch eine Rückfahrt auf einem Kran auf, dadurch kommen nun ein Fenster, das nostalgisch anmutende Tonstudio und dann eine Filmkamera ins Bild (Abb. 53).



Abb. 53: der Screen Test im Filmstudio (TC 01:23:17)

Hierbei handelt es sich um einen ähnlichen Auftakt wie in der Probenszene 36 (S. 116), um ein Spiel-im-Spiel, bei dem sich die Film-im-Film-Kamera mit der tatsächlich filmenden Kamera anfänglich deckt. Der Auftritt der Sängerin erscheint zuerst als einer für die Zuschauenden und entpuppt sich dann als einer für die Filmfiguren als Teil der erzählten Welt. Damit wird das Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von Darstellungsebenen auf die Struktur der Rezeptionsbeziehung übertragen und als dem Film zugrundeliegende ästhetische Idee einmal mehr variiert. Zudem spielt Lynch mit den Möglichkeiten der *Mise en abyme*, einer Rahmungs- und Verschachtelungsästhetik, mit der der Blick auf die eigene Konstruiertheit gelenkt wird.¹⁴⁸

Das Filmstudio erscheint hier wie eine Fabrik, in der alles zusammenmontiert wird: das Aussehen der einen und die Stimme der anderen. Hergestellt wird in dieser Fabrik ein Produkt »auf dem Markt der Symbolgüter«.¹⁴⁹ Abnehmer ist die Institution Kino als ein Apparat zur Projektion von Phantasmen.¹⁵⁰ Helmut Draxler sieht in dieser Darstellung ein Abbild von jener Kulturindustrie, wie sie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1944) beschrieben wurde. Man sieht hier einen großen Produktionsapparat nach dem Modell einer fordistischen Fabrik, starr organisierte, hierarchische Arbeitsbeziehungen, und im

148 Wulff, Hans Jürgen: »Abimisierung«, in: Lexikon der Filmbegriffe (03.01.2012), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5108>.

149 Begriff übernommen von Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 201.

150 Ebd., S. 206.

Hintergrund den entscheidenden Einfluss mafioser Finanziers (mit dem sprechen den Namen: »Cast«iglianés). Gleichzeitig demonstriert die visuelle Aufhebung der Illusion eine avantgardistische Form der Selbstreferenz, die von der künstlerischen Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Kulturindustrie gefordert sei: »At the same time, with the slow dissolution of the illusion and in showing the set, the slow camera pan demonstrates the avantgardist form of self-reference that artistic confrontations with the capitalist cultural industry have always called for.«¹⁵¹

Mise en abyme

Mise en abyme bezeichnet im engeren Sinne ein visuelles Motiv, das in sich selbst noch einmal enthalten ist. In mehrfacher ineinander verschachtelter Wiederholung entsteht dadurch, wie in einem Spiegelkabinett, eine Art unendlicher Spiegelung. Der eng gefasste literarische Begriff der Mise en abyme bedeutet, dass in einer Geschichte die Geschichte selbst erzählt wird. Hier enthalten sich eine Rahmen- und eine Binnenhandlung wechselseitig, sodass es zu einer paradoxen Konstruktion und einem »narrativen Kurzschluss« kommen kann.¹⁵² Im Film kann sowohl mit literarischen als auch visuellen Verfahren der Mise en abyme gearbeitet werden. Der weiter gefasste Begriff »Mise en abyme« dient nicht nur diesem Prinzip, sondern auch der Bezeichnung für motivische, erzählerische oder dramaturgische Spiegelungen insgesamt.¹⁵³ Hans Jürgen Wulff schlägt den Begriff der »partiellen Abimisierung« als Wiederholungs-, Variations- und Reflexionsverfahren vor, das sich »auch auf Teilgeschichten, Elemente der Geschichte, Elemente der Erzählsituation und auch auf filmische Mittel (von der Bildkomposition bis zur Sequenz) anwenden lässt.«¹⁵⁴

In *MULHOLLAND DRIVE* arbeitet Lynch mehrfach mit dem Mittel der Mise en abyme, zum einen ist der gesamte Film in seiner paradoxalen Struktur in sich selbstbezüglich verschachtelt: die Rahmenhandlung, der Selbstmord Dianas, erzeugt die Binnenhandlung Bettys, in der die Geschichte erzählt wird, wie es zu Dianas Selbstmord kommt. Um eine »partielle Abimisierung« handelt es sich bei der Szene im Studio, in der der Produktionsprozess gezeigt wird, der auch dem Film *MULHOLLAND DRIVE* selbst zugrunde liegt.

THE SYLVIA NORTH STORY

Eine weitere »Abimisierung« schafft Lynch, indem sublim darauf anspielt wird, dass die gesuchte Schauspielerin die Rolle einer aus der Provinz kommenden Schauspiele-

151 Draxler, Helmut: »Against Dogma. Time Code as an Allegory of the Social Factory« (2006), online unter www.b-books.de/jve/eyck-againstdogma.html.

152 Vgl. Bitomsky, Hartmut: *Die Röte des Rots von Technicolor*, Neuwied u.a.: Luchterhand 1972, S. 20.

153 Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 453.

154 Wulff: »Abimisierung«.

lerin ausfüllen soll, wie auch die Hauptfigur in MULHOLLAND DRIVE selbst: Über die Ansage eines Aufnahmeleiters vermittelt sich, dass es sich um den Screen Test für einen Film mit dem Titel THE SYLVIA NORTH STORY handelt. Guido Vitiello hat eine aufschlussreiche Referenz finden können: Der Titel THE SYLVIA NORTH STORY bezieht sich offensichtlich auf eine 1923 im US-amerikanischen *Munsey's Magazine* veröffentlichte Kurzgeschichte von Jack Whitman mit dem Titel *The Irony of Fake. The Adventures of Sylvia North as a Novice in the Motion Picture Metropolis*, aus der Lynch mehrere Motive aufgegriffen hat.¹⁵⁵ Darin geht es um eine junge Frau aus der Provinz, die von einem Fotografen als »Screen Face« entdeckt wird und mit großen Hoffnungen nach »Cosmic City« (ein Synonym für Hollywood) kommt. Dort begegnet sie einem Cowboyfilmstar, woraufhin sie sich als »Western-Girl« ausgibt, um die Rolle an seiner Seite zu bekommen. Sie kann sich beim Casting durchsetzen. Am Ende gibt sie zu, sich für eine andere ausgegeben zu haben, um dann aber zu ihrer Überraschung zu erfahren, dass ihr Spielpartner auch kein echter Cowboy ist, sondern das Reiten, Schießen und Lassowerfen ausschließlich beim Film gelernt hat. Es ist die Ironie des Schicksals, dass aus dem beidseitigen »Fake«, der Imitation, eine reale Begegnung wird. *The Irony of Fake* könnte auch in dieser Hinsicht Inspirationsquelle für MULHOLLAND DRIVE gewesen sein, da es in beiden Geschichten um die realen Konsequenzen geht, die aus einer Fake-Begegnung entstehen. In MULHOLLAND DRIVE reflektieren sich zudem die Motive des Cowboys, des Castings und die vergleichbare Ausgangssituation für die Hauptfigur: Eine naive Frau aus der Provinz versucht ihr Glück beim Film in Hollywood.¹⁵⁶ Mit der Zeit hat sich dieser Topos zu einem archetypischen Stoff entwickelt, der in vielen Variationen Eingang in Film-erzählungen gefunden hat, vor allem natürlich in Hollywoodfilmen über Hollywood selbst. Zu den ersten Filmen dieser Art gehören der bereits erwähnte WHAT PRICE HOLLYWOOD? sowie das erste aller späteren Remakes: A STAR IS BORN (USA 1937, R.: William Wellman). Lynch beschäftigt sich vor allem in MULHOLLAND DRIVE und in INLAND EMPIRE mit dem Topos.

Die Begegnung von Betty und Adam

Die gesamte Szene, auch jener Moment, in dem Betty mit der Casterin Linney und ihrer Assistentin Nicki das Set betritt, wird musikalisch unterlegt mit dem von der Darstellerin gerade performten Song *Sixteen Reasons*. Auf diese Art wird der Text des Liedes zum Kommentar der Begegnung von Betty und Adam; die hypothetisch wir-

155 J. Whitman: *The Irony of Fake*, online unter <https://guidovitiello.com/2014/01/18/sylvia-north-unveiled-su-un-enigma-di-mulholland-dr>.

156 Vgl. auch Vitiello, Guido: »Sylvia North Unveiled. Su un engima di »Mulholland Dr.« (2014), online unter <https://guidovitiello.com/2014/01/18/sylvia-north-unveiled-su-un-enigma-di-mulholland-dr>.

kende Textzeile »You say we'll never part, our love's complete« liegt unter dem ersten intensiven Blickwechsel der beiden.

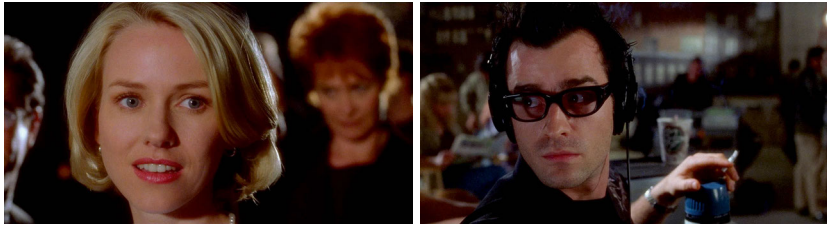


Abb. 54: Betty sieht Adam (TC 01:23:37); Abb. 55: Adam entdeckt Betty (TC 01:23:29)

Ihr Zusammentreffen wird als eine schicksalhafte Begegnung inszeniert, als magischer Moment der gegenseitigen Erkennung und ›Füreinander-Bestimmtheit‹. Die zügige Fahrt der Kamera auf Adams und auf Bettys Gesicht stellt dabei eine Anverwandlung an ein Gefühl des Sogs oder eines emotionalen Blitzeinschlags dar. Dabei handelt es sich um eine ikonografische filmische Geste des melodramatischen Liebesdramas – so wie sie auch im Moment einer Begegnungsszene in *GILDA* zelebriert wurde.¹⁵⁷ Dieser im Hollywoodkino konventionelle Moment erzeugt die Erwartung einer sich im Folgenden realisierenden Liebesbeziehung.

Nachdem die Aufnahme mit Carol beendet ist, bedankt sich Adam bei der Schauspielerin, die er offensichtlich schon länger kennt. Ihr kurzer Auftritt betont vor allem, wie begehrt die zu vergebene Rolle ist. Nach Carol wird die nächste Anwärterin angekündigt: Es ist Camilla Rhodes, der Schützling der Mafia. Man kennt sie vom Foto aus der Szene bei Ryan Entertainment (S. 168). Als Adam diesen Namen hört, zögert er einen Moment, lässt sich aber nichts anmerken. Adam lässt das Playback einspielen, ruft »Action!« und das ›Vorsingen‹ von Camilla Rhodes beginnt – und sie macht ihren Job auch nicht schlechter als Carol zuvor. (Dass Adam dabei seine Kopfhörer aufsetzt, als ob es darum ginge, die Stimme der Sängerin zu testen, macht keinen Sinn, da sie ja Playback singt. Dieser Screen Test ist weniger als realistisches Szenarium zu verstehen denn als eine Art Illustration.)

Auf der impliziten Ebene wird nun auch dieser Songtext bedeutungsvoll; es handelt sich dabei um einen anderen Originalsong, *I've told every little star* von 1961 mit Sängerin Linda Scott; dieser handelt von der verpassten Gelegenheit, eine

157 Vgl. auch ›The Nerdwriter: MULHOLLAND DRIVE: HOW LYNCH MANIPULATES YOU (Video-Upload 11.05.2016), online unter www.youtube.com/watch?v=CXZKoBinfk4 (seit 2021 ist das Video in Deutschland nur noch über VPN zugänglich).

Liebe nicht gestanden zu haben. Damit kommentiert er die in diesem Moment misslingende, weil sich nicht realisierende Liebesbeziehung von Betty und Adam sowie die von Betty und der geliebten Traumrolle. (Adams Handlungsbogen, ab S. 165.)

Sequenz VI: die Aufdeckung der Vorgeschichte. Szene 41: Betty und Rita auf der Suche nach Diane Selwyn, Begegnung mit DeRosa

Die Figuren, die kriegt man nicht tot, die leben einfach weiter.

*Hans' Mutter in KALTE PROBE*¹⁵⁸

In den Sierra-Bonita-Apartments

Als Betty und Rita im Taxi die Apartmentanlage erreichen, in der sie Diane Selwyn vermuten, warten auf der Straße davor zwei mafiös wirkende Männer im Auto. Da Rita sich vor ihnen versteckt, ordnet man sie als Hintermänner der Intrige gegen sie ein. Lynch weckt so die Erwartung, dass nun eine sukzessive Auflösung der Intrige beginne. Dass es sich bei den Männern allerdings um eine »Scheinintrige« beziehungsweise eine Inszenierungsintrige handelt, stellt sich erst später heraus. Es wird das letzte Mal sein, dass diese Männer in Aktion zu sehen sind, und es wird auch nicht aufgelöst, um wen genau es sich handelt und was sie mit Rita zu tun haben. (Möglicherweise sind es die Polizisten, die später von der Nachbarin DeRosa gegenüber Diane erwähnt werden. Sie hätten in der TV-Serie eine größere Rolle eingenommen, wie dem Drehbuch für die Pilotfolge zu entnehmen ist.¹⁵⁹)

Betty und Rita finden auf einem Schild den Namen D. Selwyn – lautmalersich lose an »self« angelehnt ... – unter Apartment 12 und machen sich auf die Suche – Betty geht voran und Rita, rot-schwarz gekleidet, folgt ihr wie ihr Schatten. Die Wohnanlage wirkt wie ein Märchendorf voller Schneewittchenhäuser.¹⁶⁰ Plötzlich sehen die beiden einen weiteren, verdächtig wirkenden Mann, allerdings stellt er sich schnell als harmloser Chauffeur heraus. Er trägt den Koffer einer unbekanntenen Frau, die an eine jüngere Version der Tante Ruth erinnert. Somit wiederholt sich hier das Motiv mit dem Koffer aus der Szene von Tante Ruths Abreise (S. 84) – in einer Weise, wie Motive im Traum wandern, wiederholt und variiert werden. Das Motiv der Abreise ist durch eine Aussage von Diane mit dem Tod assoziiert und kann hier insofern als

158 KALTE PROBE (A/D 2013) ist ein experimenteller Spielfilm von Constanze Ruhm und Christine Lang, online unter <https://vimeo.com/70541072>.

159 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 66f.

160 Tatsächlich wohnten während der Produktion von SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937, R.: David Hand) die Disney-Animator*innen in diesen »Snow White Cottages«, vgl. Scheibel: A Fallen Star Over »Mulholland Drive«.

Vorbote, als implizite Vorausdeutung einer bevorstehenden Begegnung Bettys mit dem Tod, genauer: der toten Diane, ausgelegt werden.



Abb. 56: das Koffer-Motiv (TC 01:29:40); Abb. 57: Tante Ruths Abreise (TC 00:10:19); Abb. 58: Bettys Ankunft (TC 00:19:20)

Begleitet von spannungserzeugender Musik, gehen Betty und Rita einen langen Weg über das Grundstück. Betty führt die Suche mit ihrer Unerschrockenheit an, während Rita den Eindruck erweckt, als ob sie eine Vorahnung habe und am liebsten umkehren würde. In ihrem grauen Kostüm erinnert Betty weiterhin an die Figur Madeleine Elster aus *VERTIGO* – was als Referenz und impliziter Hinweis auf Bettys Identität als Phantasma gedeutet werden kann. (Wie Betty existiert auch Madeleine Elster nicht wirklich, sondern ist eine *Idée Fixe* des Protagonisten.) Auch wiederholt sich hier, als eine weitere Reminiszenz an Hitchcock, die Kameraästhetik, in der objektive mit subjektiven Einstellungen verschnitten werden (vgl. S. 92). Dies erinnert daran, dass man es hier mit einer erzählten Welt zu tun hat, in der sich Figuren unterschiedlicher Provenienz begegnen, sich imaginäre und symbolische Figuren bewegen und gemeinsam auf reale Figuren treffen können.

DeRosa als ›reale Rita‹

Zunächst reagiert niemand auf Bettys Klopfen an der Haustür des Apartments Nr. 12. Rita wirkt bereits erleichtert, als sich dann doch noch die Tür öffnet. Eine dunkelhaarige, etwas mürrisch wirkende Frau, die dem Namensschild am Eingang nach DeRosa heißt (dargestellt von Johanna Stein), teilt ihnen mit, dass sie mit Diane das Apartment getauscht habe und diese nun in Haus Nummer 17 wohnen würde. Sie habe Diane aber seit Tagen nicht gesehen. Da sie noch Dinge von ihr habe, entscheidet sie sich, die beiden zu begleiten, wird allerdings durch das Läuten ihres Telefons davon abgehalten.

Die Begegnung mit der Nachbarin dient dem wirkungsvollen Filmerzählen durch Hinauszögern und damit einhergehender Spannungserzeugung, darüber hinaus lässt sich der tiefere erzählerische Sinn dieser Begegnung über implizite Bedeutungen ausmachen: In dem Motiv des Wohnungstausches wird das zentrale Motiv des Identitätstauschs variiert. Und dann ist DeRosa, analog zu anderen

Figurenpaarungen im Film, als Pendant und Spiegelfigur zu verstehen, und zwar im Verbund mit Rita. DeRosa sie bewegt sich wie Diane auf der Ebene der ›Fiktion erster Ordnung‹, gegenüber Rita, einer Figur der ›Fiktion dritter Ordnung‹ (vgl. S. 83). Wie später impliziert wird, ist die braunhaarige DeRosa eine Exgeliebte von Diane (S. 205). Damit gibt sie, als eine Art realistische Vorlage, der libidinösen Fixierung Dianes (und auch Bettys) auf das idealisierte Phantasma Rita eine Grundlage; DeRosa ist eine realistischere, nicht überhöhte Version von dem Ideal Rita (und auch »Del Rio«), vergleichsweise so wie Bob Booker im Verhältnis zu Adam Keshner. DeRosa und Rita kann man als jeweils ›Typ‹ von Diane beziehungsweise Betty auffassen.¹⁶¹ Damit gibt diese Nebenfigur dem Begehren, das Diane (und Betty) gegenüber Rita empfinden, ein zweites Fundament – neben dem Wunsch, ›die Rolle haben zu wollen‹. Anlass zu dieser Deutung gibt die Inszenierung, durch die auf diese Verwandtschaft hingewiesen wird: Während Betty mit DeRosa spricht, mustert Rita die Nachbarin aufmerksam. Diese nimmt das wahr, betrachtet Rita ihrerseits genauer, woraufhin Rita verlegen den Blick senkt. Die Figuren scheinen ihre optische Ähnlichkeit und etwaige Konkurrenz registriert zu haben. Das Schauspiel von Laura Harring ist zwar nur im Hintergrund wirksam, ist aber in sich kohärent, insofern sie das Unbehagen und die Vorahnung ihrer Figur spielt. Rita ahnt, dass die Antwort auf die Frage nach ihrer Identität und Herkunft nichts Gutes für sie bedeuten könnte – etwas, das schon in der nächsten Szene deutlicher und sich nach der Szene im *Club Silencio* bewahrheiten wird.



Abb. 59: Rita fixiert DeRosa (TC 01:31:53); Abb. 60: DeRosa bemerkt Ritas Blick (TC 01:31:55); Abb. 61: DeRosa wird abgehalten (TC 01:32:21)

Scene 42: die tote Diane und das Zeitparadox

Es folgt ein langer Gang der beiden Frauen zu Apartment Nr. 17 – begleitet von flüchtiger Spannungsmusik und den abwechselnd objektiven und subjektiven Kamera-

161 Zur Deutung des Films als Lesbenliebesdrama: Love, Heather K.: »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in »Mulholland Drive««, in: *New Literary History* 35 (2004), H. 1, online unter <https://muse.jhu.edu/article/54865>.

perspektiven. Die Nummer 17 ist ebenfalls ein märchenartiges Fachwerkhäuschen. Als auf Bettys Klopfen niemand reagiert, klettert sie mit Ritas Hilfe durch ein geöffnetes Seitenfenster. Von innen öffnet Betty die Tür für Rita, dabei hält sie sich die Nase zu. Diese Geste lässt Schlimmes ahnen; sie machen sich im Haus auf die Suche nach der Ursache des Geruchs.

Unterschnitten wird ihre Suche im Haus mit der draußen herannahenden DeRosa. Im abgedunkelten Schlafzimmer entdecken Betty und Rita währenddessen die teils verwesene Leiche einer Frau – ein schrecklicher Anblick. Just in diesem Moment klopft DeRosa an die Haustür. Betty hält Rita den Mund zu und erstickt ihren Schrei, DeRosa dreht um und geht, sich auf ihrem Rückweg noch mehrfach umschauend. Vordergründig erzeugt die herannahende DeRosa schlicht Spannung. In Hinsicht auf seine dramaturgische Funktion scheint der Moment dem Umstand zu dienen, das Geschehen im Haus ohne Zeugenschaft ›realer‹ Charaktere dazustellen und so Unklarheit darüber zu wahren, ob das Geschehen und das Gesehene überhaupt als ›tatsächlich‹ einzuordnen sind. Darüber hinaus wird das Klopfen der Figur zu einem akustischen Zeichen, welches sich später wiederholt und Aufschluss über die Gleichzeitigkeit und Bedeutungszusammenhänge der Ereignisse gibt. Eben jenes Klopfen wird als Signal des Sterbens wiederkehren, als der Cowboy die bereits tote Diane besucht und DeRosa sie mit dem Klopfen weckt, außerdem noch kurz bevor Diane sich umbringt. Das Klopfen ist mit dem Tod beziehungsweise dem Sterben Dianas assoziiert, aus dem heraus erst die Ereignisse und Figuren, die bis jetzt im Plot zu erleben waren, entstehen beziehungsweise entstanden sind. Als akustischer Index weist es auch darauf hin, dass es sich in der Filmerzählung um paradoxe Zeitverhältnisse handelt, anders gesagt um einen narrativen Kurzschluss und eine unmögliche Erzählschleife: Betty ist eine Figur, die sich als Imagination und materialisierte Abspaltung Dianas offenbar selbst überlebt und sich hier nun selbst als Tote begegnet.

Rita und Diane

Als Betty und Rita die Tote entdecken, interessiert sich vor allem Rita für sie, sodass sie an sie herantritt – und wir mit ihr das Gesicht in einer kurzen, schockierenden Einstellung sehen. Bereits im Drehbuch ist das explizite Interesse von Rita beschrieben: »They enter the room and stop cold. A scream starts to build inside Rita. Before them is a dead woman lying on a bed. [...] The scream comes out of Rita as a force propelling her to look closer.«¹⁶² Die grünliche Färbung der Leiche zeigt an, dass sie hier offenbar ein paar Tage liegt – jene Tage, in denen sie von DeRosa nicht mehr gesehen wurde. Die Verwesung sorgt einerseits dafür, dass man das Gesicht der Toten nicht erkennen kann (beziehungsweise man diesen Umstand als natürlich gegeben akzeptiert). Andererseits handelt es sich um eine Strategie des Verschleierns im

162 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 88.

Dienst der Inszenierungsintrige und des »unzuverlässigen Erzählens«, indem den Zuschauenden ein wesentlicher Aspekt vorenthalten wird, eben dass es sich um die tote Diane handelt, die man erkennen würde, wäre auch sie von Naomi Watts verkörpert. Dass es sich so verhält, wird erst in einer späteren Szene aufgelöst. Ferner liegt die Leiche auf jenem roten Bettbezug, der zu Beginn des Films, in Szene 2, in der kurzen Point-of-view-Einstellung gezeigt worden ist und auf dem Diane sich am Ende erschießen wird.

In der Bilddramaturgie versteckt sich zudem eine weitere Andeutung über die eigentliche Identität von Rita. Die Art, wie sie bei Betty in Szene 15 im Bett liegt, korrespondiert spiegelbildlich zu der, wie nun die Tote im Bett liegt.¹⁶³ Diese Rita liegt als ein nicht dinggebundener Schatten an der Seite Dianes, die im Moment des Sterbens im übertragenden Sinn ein Eigenleben entwickelt.



Abb. 62: die schlafende Rita (TC 00:27:15); Abb. 63: die tote Diane (TC 01:35:33)

So begegnet Rita als Abspaltung Dianes hier ihrer eigenen Herkunft. Als in Rita, im *Winkie's*, die Erinnerung an den Namen Diane hochstieg (S. 113), war dies die dunkle Erinnerung an eine Schauspielerin, durch die sie verkörpert wurde oder die sie hätte verkörpern können, bevor sie aus dem Film »katapultiert« wurde. Der Körper dieser Diane ist sozusagen die existenzielle Grundlage ihres Seins, und durch die Abhängigkeit einer Rolle von dem Körper der Schauspielerin begegnet Rita hier ihrer eigenen vernichteten Existenz. Dass Lynch den toten Körper so ausstellt, ist insofern nicht nur der Ausrichtung auf Ekelaffekt und Schaulust geschuldet, sondern auch erzählerisch bedeutsam. Nach Julia Kristevas Theorie verkörpert die Leiche zudem das »Äußerste des Abjekten«, den »Zusammenbruch der Grenzen von Identi-

163 Auf die visuelle Korrespondenz der beiden im Bett liegenden Frauen wurde auf der Webseite »Film School Rejects« mittels einer Fotomontage aufmerksam gemacht (das Bild steht von Deutschland aus online nicht mehr zur Verfügung), vgl. Film School Rejects: »The Greatest Trick David Lynch Ever Pulled« (17.07.2013), online unter <https://filmschoolrejects.com/the-greatest-trick-david-lynch-ever-pulled-e5b28d4603bb#.30mzv8ozo>.

tät und Subjekt«. Die Leiche konfrontiere den Menschen nicht nur mit der eigenen Sterblichkeit, sondern auch mit der philosophischen Frage, ob er selbst überhaupt ein Subjekt ist oder doch nur ein Objekt – womit erneut das Bedeutungsfazit des Films berührt wird.¹⁶⁴

Ritas »Anagnorisis«

Als die beiden Frauen die Leiche entdecken, gibt Bettys Zurückhaltung der starken Reaktion von Rita Raum. Sie, die auf der Suche nach ihrer Identität ist, wirkt besonders erschrocken über den Fund. Auf der expliziten Erzähl- und Figurenebene scheint sie entsetzt darüber zu sein, dass möglicherweise sie das beabsichtigte Opfer hätte sein können oder dass ihr der Mord zugeschrieben werden könnte.¹⁶⁵ Im übertragenen Sinn aber begegnet sie hier ihrem eigenen Tod – oder zumindest einer gravierenden Identitätsverschiebung (sie kann ja noch von einer anderen Schauspielerin verkörpert werden). Genau diese Identitätsverschiebung scheint nun über die filmästhetischen Mittel dargestellt zu werden: Nachdem DeRosa wieder zurückgegangen ist und Rita und Betty panisch aus dem Haus rennen, gibt es einen irrealen Moment: Der Filmtton verstummt, die Filmmusik dominiert, und dann schiebt sich in das Bild, in die Einstellung, die gleiche Einstellung noch einmal, nur etwas zeitversetzt. Sinnbildlich wird Rita mit sich selbst überblendet (Abb. 64). Lynch und die Editorin Mary Sweeney arbeiten hier mit einer filmästhetischen Anverwandlung an eine innere Verschiebung der Figur. Da es sich bei Rita nicht um einen Charakter mit einem im konventionellen Sinn entwickelten Bewusstsein handelt – sie ist ja nur das Bild von einem Menschen, dazu eine *Idée Fixe* eines anderen Menschen, und ein Symbol –, hat sie keine tatsächliche Erkenntnis. Der dramaturgische Moment ihrer Anagnorisis, der Umschlag von Unkenntnis in Erkenntnis, wird ironischerweise in die Filmästhetik verlagert. Der Moment dient somit nicht der expliziten Dramaturgie, also der Entwicklung der Figur, sondern der Informierung der Zuschauenden auf der Ebene der impliziten Dramaturgie, die einen, wenn auch verklausulierten, Hinweis zum Verständnis geliefert bekommen.

Ikongrafisch reflektiert sich in dieser kurzen Szene die Idee der Gleichzeitigkeit beziehungsweise die der beweglichen, zyklischen Zeit. Durch das Ineinander- und Auseinanderverschieben des gleichen Bildes wird Zeitlichkeit als beweglich und instabil in Szene gesetzt. Lynch überträgt hier auch eine visuelle Idee aus der Malerei auf den Film. In einem Interview bezieht er sich speziell auf einen Maler: »So for me a particular thrill came in 1966 [...] I see paintings of Francis Bacon, and it

164 Kristeva, Julia: Powers of horror: An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982, S. 4; vgl. Elsaesser, Thomas: »Das Kino der abjekten Affekte«, in: *mediaaesthetics. Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 3 (2019), online unter www.mediaaesthetics.org/index.php/mae/article/view/78/176.

165 Vgl. z.B. Scheibel: A Fallen Star Over »Mulholland Drive«.

was, I like to say, thrilling.«¹⁶⁶ Bacons Porträts, wie *Portrait of Michel Leiris* (1976), sind durch vergleichbare Instabilität hinsichtlich Identität und Zeit geprägt. Lynch übernimmt von dem Bild zudem die künstlerische Strategie, durch Abstraktion etwas Verdecktes oder das Innere des abgebildeten Charakters zum Ausdruck zu bringen (Abb. 65). Als weiteres Vorbild aus der bildenden Kunst kann Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* (*Nu descendant un escalier no. 2*, 1912) gelten, in dem der Dada-Künstler – inspiriert von der Serienfotografie Étienne-Jules Mareys und der Filmexperimente von Eadweard Muybridge – etwa 20 verschiedene statische Positionen einer Figur »im sukzessiven Akt des Herabsteigens« darstellt und damit in einem Bild verschiedene Zeiten gleichzeitig repräsentiert sind (Abb. 66).¹⁶⁷ Dass das auch von anderen medial arbeitenden Künstler*innen zitierte Gemälde (u.a. Jeff Wall und Shigeko Kubota) und dessen künstlerisch-philosophische Grundidee der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« hat für Lynch eine besondere Relevanz, worauf er selbst durch konkrete Referenzen hinzuweisen scheint: Im nicht ausgestrahlten TV-Pilot gibt es eine enigmatische Einstellung auf die in Dianas Apartment eine Treppe herunterkommende Betty.¹⁶⁸ Darüber hinaus ist in einer späteren Szene beim Verlobungsdinner an der Wand kurz ein Bild zu sehen, das von Duchamps Gemälde inspiriert zu sein scheint (in Min. 132).

166 Veniel, Simon: DAVID LYNCH TALKS ABOUT PAINTING AND FRANCIS BACON (Video-Upload 2013), online unter www.youtube.com/watch?v=kl7NOKDhndE; auch Gleyzon, François-Xavier: »Lynch, Bacon & the Formless«, in: Ders. (Hg.), *David Lynch: In Theory* (Kindl edition), Prag: Litteraria Pragensia Books 2010, S. 33.

167 Duchamp, Marcel: *Der kreative Akt*, Hamburg: Edition Nautilus 1998, S. 47f.; vgl. auch Korte, Hermann: *Die Dadaisten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 110.

168 MULHOLLAND DRIVE Pilotfolge – Diane Selwyn's staircase (deleted scene from the unaired pilot episode) (2010), online unter www.youtube.com/watch?v=nminoT3InFQ (über VPN).



Abb. 64: auch eine Variante des »Kristallbildes« (Deleuze), insofern sich hier verschiedene Zeiten abbilden (TC 01:36:27)



Abb. 65: Porträt Michel Leiris von Francis Bacon, 1976; Abb. 66: Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 von Marcel Duchamp, 1912

Szene 43: Ritas Anverwandlung im Spiegelbild

It'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else.

Betty

Die Begegnung mit der Toten veranlasst Rita dazu, sich die Haare abzuschneiden. Betty hält sie davon ab und bietet Hilfe an: »I know what you have to do, but let me do it.« (TC 01:36:36) Auf der expliziten Erzählebene ist dies die Reaktion der Figur auf das Erlebte. Auf impliziter Ebene birgt sie das Motiv des die illusionäre Identität der Hauptfigur umkreisenden Bedeutungsfazits in sich.

Maskierung und Verkleidung als Täuschungsmanöver sind vertrauter und fester Bestandteil in der Dramaturgie des Intrigenmodells (S. 179). In der Verkleidung tarnt und verstellt sich der Mensch, schreibt Peter von Matt, dabei existieren beim Menschen (und in der Natur) Lüge, List und Täuschung auf zwei Arten: als Simulation und als Dissimulation.¹⁶⁹ Während die Simulation etwas vorspiegelt, was nicht der Fall ist, verbirgt und verheimlicht die Dissimulation ihre wahre Beschaffenheit. Es ist beides eine Form der Mimikry, sich als mögliches Opfer seinem Täter anzugleichen oder umgekehrt. Interessant und fatal erscheint Ritas Maskierung und Verkleidung, da sie sich vor dem Feind dissimulieren will und dabei Betty simuliert – quasi deren Identität als Diane verkennend, die ja auch einen Mordauftrag an sie vergeben hat (in Szene 59, S. 229). Als Betty Rita bei ihrer Verkleidung hilft und am Ende konstatiert: »You look like someone else« (TC 01:37:41) handelt es sich um pure Ironie, da Rita nun in Blond quasi wie niemand anderer aussieht als Betty selbst (Abb. 68). Die Relevanz dieses Aspekts wird durch die visuelle Inszenierung explizit ausgestellt: Nach einem Umschnitt und Zeitsprung fährt die Kamera über den Schminktisch, resümiert dabei den Arbeitsprozess – und zeigt auffällig viele rote Requisiten; darunter mehrere Rothaarperücken. Diese könnte man Tante Ruth zuordnen, als impliziter Hinweis scheinen sie aber mehr auf den phantasmatischen Aspekt der Szene deuten zu wollen, zudem sie vorher noch gar keine Rolle gespielt haben. Als die Kamera auf dem Wandspiegel endet, taucht dort – mit Verzögerung, wie eine Epiphanie und als theatraler Auftritt inszeniert – die modifizierte, »neue« Rita auf. Sie trägt nun eine blonde Perücke, sie ist so blond wie Betty. In dieser Verwandlung von Rita manifestiert sich die »Verkleidungsintrige« von Betty.¹⁷⁰

169 Peter von Matt (Die Intrige, S. 20) veranschaulicht diese Täuschungsarten an Beispielen aus der Tierwelt: Harmlose Fliegen simulieren Gefährlichkeit und geben sich das giftgelbe Aussehen von stechenden Wespen; manche Fische, Hermeline oder die Fangschrecke Orchideenmantis dissimulieren und entziehen sich der Sicht- und Erkennbarkeit.

170 Zur »Verkleidungsintrige« vgl. ebd., S. 99f. David Roche macht auf eine implizite Referenz aufmerksam: »That Betty offers to help Rita cut her hair puts her in Orson Welles's shoes when he transformed Rita Hayworth into a short-haired blond for her part in The Lady

Betty zieht Rita zu sich heran, und im Spiegel erscheinen beide in einer komplexen Spiegelbeziehung, wie bei der Erstbegegnung im Badezimmer. Ritas Eintreten in den Spiegel wird jetzt sowohl als ein Eintreten in die Identität Bettys inszeniert als auch als ein Auftritt auf der ›Bühne des Begehrens‹.¹⁷¹ Denn Betty entflammt für Rita just in dem Moment, in dem sie ihr angeglichen ist. Diese Liebe erinnert an die von Pygmalion seiner Statue gegenüber: Pygmalion verliebt sich in eine von ihm selbst geschaffene Skulptur, und wie bei diesem ist auch für Betty das Einkleiden und Ausschmücken der Statue eine Strategie des Belebens und ein »fetischisiertes Fabrizieren«¹⁷² (zum Pygmalionmythos vgl. S. 213). Das Bild der beiden Frauen wird durch seine Emblematisierung eine Metapher für die Aneignung einer Rolle durch eine Schauspielerin und für deren Verschmelzungsprozess. Gleichzeitig gibt das Bild Auskunft über die Doppelidentität der Hauptfigur sowie den realitätsverkenneenden Narzissmus der Protagonistin und deren libidinöse Besetzung des Selbst, die am Ende zur tragödischen Katastrophe führt.¹⁷³



Abb. 67: rote Requisiten (TC 01:37:24); Abb. 68: Doppelgängerinnen (TC 01:37:48); Abb. 69: das blaue Buch und die Doppelbedeutung des ›Schnitts‹ (TC 01:36:48)

Das blaue Buch – eine Danksagung

Als Betty die Schere zur Seite legt, folgt die Kamera in auffälliger, weil im Film selten vorkommender Weise ihrer Handbewegung. Der Konvention nach gehört die

From Shanghai; Betty is thus herself the reflection of an actor-director.« (The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*, S. 9f.)

171 Lacan beschreibt das sexuelle Begehren zwischen einem Subjekt und einem begehrten Objekt als durch eine Spiegelbeziehung, also einer reziproken Identifizierung des Subjekts mit dem Partner geprägt (Die Objektbeziehung, S. 16). Dabei, so ergänzt Marie Luise Angerer, entstehe durch die Distanz zwischen sich spiegelndem Subjekt und Objekt eine »Bühne des Begehrens« bzw. der Fantasie. Würde die Distanz, also die Fantasie zusammenfallen, würde sich die Sexualität in ihrer nüchternen Nacktheit zeigen (Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich u.a.: Diaphanes 2007, S. 123f.).

172 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 200.

173 Wahl, Heribert: »Narzissmus, narzisstische Persönlichkeit«, in: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.), *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Stuttgart: Kohlhammer 1998, S. 490–495, hier S. 490.

Handkamera zur Ästhetik des filmischen Realismus; in MULHOLLAND DRIVE wird sie dreimal in Zusammenhang mit dem Zeigen von etwas ›Realem‹ eingesetzt, hier als Hinweis auf die Finanzierung des Films (s.u.), später bei dem Schwenk auf die Handtasche und die blaue Box (S. 162), dann auf den Revolver im Zusammenhang mit dem Selbstmord (vgl. S. 239). In dem Schwenk wird kurz und wie beiläufig ein blaues Buch neben dem Waschbecken in den Blick genommen, Betty legt die Schere auf ihm ab. Der Titel des Buchs ist zu erkennen: *Tout Paris* mit dem Untertitel: *The source guide to the art of French decoration* (Abb. 69). Bei dem Buch handelt es sich um ein rätselhaftes Objekt, das verschiedenste Interpretationen angeregt hat.¹⁷⁴ Die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung ist dabei auch hier nicht auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems, sondern dem äußeren zu finden: Abgesehen davon, dass der Buchtitel auf die ›Dekoration‹ von Rita verweist sowie selbstreflexiv auf die Bedeutsamkeit der Szenografie, impliziert die blaue Farbe des Buchs der Bedeutungsterminologie des Films nach auf etwas Reales. In der Tat ist der Schwenk auf das Buch als ein selbstreflexiver Insiderscherz zu lesen: Bei der Szene vor dem Spiegel handelt es sich um die letzte der TV-Pilotfolge, die ab hier zu einem Kinofilm komplettiert wurde – was wiederum erst möglich wurde durch die Finanzierung des französischen Produzenten Le Studio Canal Plus. Im TV-Pilotfilm existiert die Szene in einer anderen Version, für den Kinofilm hat Lynch die Szene offenbar noch einmal gedreht und diese sublimen Reminiszenz eingefügt. *Tout Paris* zu zeigen, kann so als kleiner Dank an die französischen Geldgeber verstanden werden, was darüber hinaus auch den im Film geführten Diskurs über die Abhängigkeit der Filmkunst vom Geld und das Verhältnis von Geld und Macht aufgreift.

Vom TV-Pilotfilm zum Kinofilm

Mit MULHOLLAND DRIVE wollte Lynch, nach TWIN PEAKS I und II (1990/91), wieder eine Fernsehserie realisieren. Das Drehbuch für den 94-minütigen Pilotfilm schrieb er mit zeitweiser, aber wohl unmaßgeblicher Unterstützung der TV-Autorin Joyce Eliason.¹⁷⁵ Der Sender ABC hatte die Serie in Auftrag gegeben, nahm dann aber den 1998 gedrehten Pilotfilm nicht ab und beschloss, ihn nicht auszustrahlen, man fand ihn zu ›dunkel, langsam und konfus‹.¹⁷⁶ Lynch war nicht bereit, auf die von den Senderverantwortlichen gewünschten Änderungen einzugehen. Das Projekt lag auf Eis, bis anderthalb Jahre später die französische Produktionsfirma Le Studio Canal

174 Olson, Greg: David Lynch: Beautiful Dark, Lanham, Maryland: Scarecrow Press 2008, S. 556; Shaw, Alan C.: »A Multi-Layered Analysis of David Lynch's »Mulholland Drive«« (2004), online unter www.mulholland-drive.net/analysis/analysis01.htm.

175 Lynch, David/McKenna, Kristine: Room to Dream, New York: Random House 2018, S. 365; vgl. auch Woods: Weirsville USA, S. 203. Über die Entwicklung des Pilotfilms zu einem Kinofilm vgl. Buckland: A sad, bad traffic accident sowie Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 136ff.; Lim: David Lynch, S. 144f.

176 Vgl. Friend: Creative Differences.

Plus dem Sender ABC den Film für sieben Millionen Dollar abkaufte. Le Studio Canal Plus finanzierte den Nachdreh, der den 125-minütigen Pilotfilm zu einem 147 Minuten langen Kinofilm, mit einem Budget von 14 Millionen, werden ließ.

David Lynch sprach sich dezidiert dagegen aus, dass der Pilotfilm in die Öffentlichkeit gelangt, so ist er auch als illegitime Kopie im Internet nur schwer zu finden, mit Ausnahme einzelner Szenen auf Youtube.¹⁷⁷ Im Kinofilm sind einige Szenen der Fernsehfassung nicht übernommen worden, beispielsweise wurden die Figur des Nachbarn Wilkins mit seinem Hund wie auch die Polizistenszenen gestrichen.¹⁷⁸ Andere Szenen sind nachgedreht worden. Dazu gehören alle Szenen mit Diane: das Erwachen, die Szenen im Apartment, die Rückblende am Set, die Fahrt in der Limousine und der Weg durch das Wäldchen, das Verlobungsdinner, der Mordauftrag im Diner sowie ihr Selbstmord. Zudem wurden auch die Liebesszene von Betty und Rita, die Verkleidungsszene sowie Szenen vom Anfang neu gedreht, darunter der Jitterbug Contest und die Fahrt der beiden Älteren in der Limousine.¹⁷⁹ Die im *Club Silencio* spielende Szene taucht im Drehbuch des TV-Pilotfilms nicht auf, wurde aber wohl schon für ein mögliches Ende der Pilotfolge gedreht.¹⁸⁰

Die Herausforderung beim Nachdreh war, eine Lösung für die losen Enden der Erzählung zu finden. Lynch hat sich selbst dazu geäußert: »It was built primarily for a pilot, and a pilot has openings, but very few closings.«¹⁸¹ An anderer Stelle ergänzt er: »In a pilot everything is open, and you set little paths in motion, but none of them go to a conclusion. So it's really the opposite of a feature film.«¹⁸² Lynch entwickelte daraufhin eine Idee, die das Vorhandene zu einer in sich geschlossenen Erzählung machte: »The feature utilizes much of what had gone before, but seen from a dif-

177 Vgl. Lim: David Lynch, S. 149.

178 Ausführlich über die Unterschiede zwischen der ersten 125-minütigen Fassung von Lynch, der von ABC geforderten gekürzten 88-minütigen Fernsehfassung und dem 150-minütigen Kinofilm *Buckland: A sad, bad traffic accident*, S. 141f.

179 Der Nachdreh ist in *SHOOTING MULHOLLAND DRIVE* (Video-Upload 29.11.2020, R.: Didier Allouch, Cinematographers on cinematography) filmisch dokumentiert (online unter www.youtube.com/watch?v=t658ObwtgFQ). In einem Interview 2001 beschreibt Naomi Watts, sie habe 18 neue Drehbuchseiten für den Nachdreh bekommen: »The result was an extra eighteen pages of material that included the romantic relationship between Rita and Betty and the events that occurred after the blue box was opened.« (Vgl. Fuller: Naomi Watts Interview) Das Drehbuch des Pilotfilms endet mit der Verwandlung Ritas, drei im Kinofilm nicht übernommene Szenen und einem letzten Bild von dem »Penner« hinter dem Winkie's (vgl. Nochimson: *Mulholland Drive*, S. 45).

180 Lim: David Lynch, S. 150f.

181 David Lynch – *ON THE WAY TO MULHOLLAND DRIVE*. (Video-Upload 2002, R.: David Dessites), online unter <https://vimeo.com/52538470>.

182 Divine, Christian: »Idea is Everything – David Lynch«, in: *Creative Screenwriting* (2015), online unter <http://creativescreenwriting.com/idea-is-everything-david-lynch>.

ferent angle.«¹⁸³ Die zentrale Idee, die den Zusammenhang stiftet, basiert offenbar auf der Entwicklung eines abschließenden dritten Akts und der Neueinführung der Figur Diane dazu ab (S. 200).

Szene 44: Die Liebesnacht – ein retardierendes Moment

In direkter Konsequenz von dem, was Betty eben im Spiegel gesehen und erlebt hat, liegt sie nun mit verträumtem Blick im Bett. Als Rita ihr eine gute Nacht wünschen kommt, immer noch mit der blonden Perücke, lädt Betty sie ein, anstatt wieder auf der Couch im Wohnzimmer bei ihr im Bett zu nächtigen. Daraufhin tritt Rita vor den Spiegel, zieht ihre Perücke ab, um dann das rote, sie verhüllende Handtuch fallen zu lassen und sich unbedeckt auf die zweite Betthälfte zu legen. Als die Kamera ihr zum Spiegel folgt, werden wie beiläufig einige Cowboyhüte in den Blick genommen (Abb. 135, S. 204; über den Zusammenhang von Bettys Begehren, dem Liebesleben und den Cowboy: S. 203). Gemeinsam im Bett liegend, entspinnt sich aus Ritas zärtlichem: »Thank you for everything«, verbunden mit einem Kuss auf die Stirn, eine von Betty herbeigeführte leidenschaftliche Liebesszene. Betty gesteht unvermittelt Rita ihre Liebe: »I am in love with you« (TC 01:41:30). Die Filmmusik mit dem Mulholland-Drive-Motiv überhöht und melodramatisiert den Moment.

Affektbilder

Die Liebesszene baut auf den Effekt von Affektbildern. Für den Begriff des Affekts existieren unterschiedliche Definitionen: Zunächst versteht man darunter ein intensives, relativ kurz andauerndes Gefühl. Affekte sind mit organischen und äußeren Ausdrucksbewegungen verbunden, wie zum Beispiel Lachen oder Weinen. In weitergefasster Definition gilt jede emotionale Regung als affektiver Prozess.¹⁸⁴ Der Spielfilm gehört zu einer der Kunst- und Kulturformen, bei der die Affekte und Gefühle der Rezipierenden wesentlicher Bestandteil sind. Man geht davon aus, dass der Wunsch »zu fühlen« eine der Hauptmotivationen darstellt, sich Filme anzuschauen. Filme lenken Zuschauererfahrungen. Zu unterscheiden sei, so Jens Eder weiter, dabei »zwischen Fiktionsaffekten, die auf die erzählte Welt bezogen sind, und Artefaktaffekten, die auf die ästhetische Gestaltung bezogen sind.«¹⁸⁵

Lynch inszeniert die Liebesszene in MULHOLLAND DRIVE »explizit«, er setzt die Sinnlichkeit der weiblichen Körper für den voyeuristischen Zuschauerblick in

183 Zit. n. Barney, Richard A.: David Lynch: Interviews, Jackson: University Press of Mississippi 2009, S. 236.

184 Bergius, Rudolf: »Affekt« (Dorsch Lexikon der Psychologie 2016). online unter <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/affekt#search=d13893a4f5349ddc4aa3a83cb0c595b9&offset=0>.

185 Eder, Jens: »Affekt / Gefühl / Emotion und Film«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=651>.

Szene, und er zielt auf die Anteilnahme der Zuschauenden an der Intimität der Situation. Die Kamera hält nah auf die Gesichter und Körper, es gibt Close-ups auf die Brüste beider Protagonistinnen. Weibliche Körper, egal ob nackt oder halbnackt, auszustellen, gilt als hegemoniale Darstellungsweise im vom ›männlichen Blick‹ dominierten Kino. Lynch erzeugt hier im Kontext eines Avantgardefilms Attraktions- und Affektbilder, die vermutlich auch von Belang sind bezüglich einer Breitenwirksamkeit des Films. Es sind Bilder, die das »Begehren nach dem Affekt«¹⁸⁶ adressieren, und sie sind eine Art Werbemaßnahme für einen so konzeptionellen Film. Selbst wenn man den Film beim Schauen inhaltlich nicht komplett versteht, kann man durch die Schauwerte ausreichend Gewinn aus der Betrachtung ziehen. Es gehört zur Konvention des klassischen Hollywoodkinos, dass die Darstellerinnen und Darsteller in ihrer Körperlichkeit dem Vergnügen einer fetischisierenden Schaulust Genüge leisten und erotisches Begehren erzeugen können. Dabei gelten hier andere Konventionen in Hinsicht auf ihre Attraktivität als für das Fernsehen, in dem traditionell durchschnittlicher wirkende Darsteller*innen vorkommen. Die beiden Hauptdarstellerinnen in *MULHOLLAND DRIVE* Naomi Watts und Lara Harring galten zum Zeitpunkt der Produktion nicht als Kandidatinnen für einen Kinofilm, sie galten als »zu unbekannt« und mit über 30 als »zu alt«. Aufgrund dessen, dass *MULHOLLAND DRIVE* als Fernsehserie geplant war, bekamen sie überhaupt eine Chance für die Hauptrollen.¹⁸⁷ Aus feministischer Sicht ist die Darstellungsweise der Liebesszene durchaus ambivalent, da es sich auch um eine Art der »Exploitation« handelt, also um die Sexualisierung, Fetischisierung und Ausbeutung des weiblichen Körpers – die zudem bei Lynch keine gleichberechtigte Entsprechung in der Darstellung der männlichen Figuren findet.¹⁸⁸ Für die Geschichte ist diese Darstellungsweise, auf den ersten Blick, nicht relevant, im Gegenteil, durch sie steigt die Erzählung aus ihrer raumzeitlichen Erzählung einen Moment lang aus, um den Körpern der Darstellerinnen in fetischisierender Form dem Blick und dem Begehren der Zuschauenden freizugeben. Auf den zweiten Blick aber handelt es sich hierbei allerdings um ein methodisches Verfahren der dramatischen Erkenntniserzeugung: Die Zuschauererfahrung des Affekts zeichnet die Bedeutung des Affekts im Bereich der Figurenerzählung nach. Wie in der Szene des Vorsprechens (Szene 38, S. 118), in der die Wirkungskraft der dramatisch-performativen Kunst zur Anschauung gebracht wurde, wird hier die Kraft des phantasmatischen Begehrens und des »Als-ob« des Fiktionalen vorgeführt und physisch nachvollziehbar gemacht (mehr dazu S. 157). Diese Macht der Fiktion ist ja jene Kraft, die für das Schicksal

186 Der Begriff ist einem Buchtitel von Marie Luise Angerer entlehnt: *Das Begehren nach dem Affekt*.

187 Vgl. Todd: *Authorship and the Films of David Lynch*, S. 144; Lim: *David Lynch*, S. 147.

188 Vgl. auch Murguía, Salvador Jimenez/Dymond, Erica Joan/Fennelly, Kristina: *The Encyclopedia of Sexism in American Films*, London: Rowman & Littlefield 2020, S. 242ff.

der Protagonistin (mit-)verantwortlich ist. So ist der Affekt der Zuschauenden deckungsgleich mit dem der Hauptfigur. Ein geradezu didaktisches Verfahren, denn MULHOLLAND DRIVE lässt uns sowohl intellektuell als auch dramatisch-affektiv nachvollziehen, worauf die Erzählung und ihre Prämisse basieren. Diese Szene gibt insofern ein gutes Beispiel für die Möglichkeiten massenkultureller dramatischer Kunstproduktion, die sich teilweise an die Konventionen und Normen hält, um auf einer zweiten Ebene diese zu befragen und kritisch zu verhandeln. Denn der Blick – so der Diskurs in MULHOLLAND DRIVE –, den die Protagonistin auf sich selbst wirft und der zur Verkennung führt, ist unter erheblicher Beteiligung von Hollywood kulturell erzeugt.

Auf der ersten Ebene sehen wir eine lesbische Liebe – deren Attraktion für den in der globalen Filmkultur dominierenden männlich-heterosexuellen Blick »ausgebeutet« wird. (Was aber nicht ausschließt, dass sie für eine lesbische Perspektive »funktioniert«; dazu Heather Love in ihrem Essay *Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive* [2004].)¹⁸⁹ Auf der zweiten Bedeutungsebene aber, vermittelt über die implizite Dramaturgie, handelt es sich um die Darstellung einer verkennenden, narzisstischen Selbstliebe einer Schauspielerin zu ihrem eigenen Abbild, ihrem Ideal-Ich. In explizit dramaturgischer Hinsicht übernimmt die Liebesszene zudem die Funktion des »retardierenden Moments«. Der dramaturgische Begriff bezeichnet eine Situation, die vermuten lässt, dass es dem oder der Protagonist*in doch noch gelingen könnte, ihr oder sein Ziel zu erreichen.¹⁹⁰ Das retardierende Moment wird auch als »Moment der letzten Spannung« bezeichnet.¹⁹¹ Im Bau eines Dramas mit fünf Akten befindet es sich, nach Gustav Freytag, im vierten Akt. Im Dreiaktmodell ist es demnach Ende des zweiten oder Anfang des dritten Akts zu verorten, im 8-Sequenzen-Modell in der sechsten oder siebten Sequenz. Im symmetrisch konstruierten MULHOLLAND DRIVE schließt sich in dieser Liebesszene der ebenfalls im Schlafzimmer begonnene Handlungsbogen (mit Szene 15, S. 98). Als retardierendes Moment kann man hier ein letztes Mal auf einen guten Ausgang des Dramas hoffen. Dieser gute Ausgang bestünde darin, Rita vor allen Gefahren gerettet zu haben und harmonische Verhältnisse für die Hauptfigur herzustellen – so wie in der Liebesszene dargestellt. Den Grundsätzen der Tragödie folgend, verkehrt sich dieses Glück allerdings in der nun folgenden Handlung in Unglück.

189 Vgl. auch Bradbury-Rance, Clara: *Lesbian Cinema after Queer Theory*, Edinburgh: University Press 2019, S. 16ff.

190 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 142f.

191 »Im vierten Akt [...] mobilisieren die sich antagonistisch gegenüberstehenden Figuren alle ihnen zur Verfügung stehenden Kräfte und Möglichkeiten, um die bevorstehende Konfrontation den eigenen Interessen entsprechend zu führen und zu beenden. Im »Moment der letzten Spannung« scheint die Lösung des Konflikts noch nicht absehbar zu sein. Beide Konfliktparteien können so dargestellt werden, als könnten sie die letzte, nun unmittelbar bevorstehende Konfrontation für sich entscheiden.« (Ebd., S. 140)

Ein Schlüsselbild: Rita = Betty

Die Liebesnacht wird »klassisch« durch Auslassung erzählt: Die Szene endet beim Küssen und Streicheln, dann wird in eine spätere Vertrautheit des Händchenhaltens überblendet. Das Dazwischen wird im Off der Erzählung belassen. Die Kamera schwenkt von den Händen hoch zu den Gesichtern der beiden schlafenden Frauen, die sie nun in einer sehr speziellen Einstellung porträtiert: Im Handlungszusammenhang erzählt diese Naheinstellung zunächst von der Nähe und Innigkeit zwischen beiden. Das Doppelporträt ist aber wie ein Gemälde gestaltet: mit langer Brennweite gefilmt, kontrastlos, ohne harte Kanten, sodass es zweidimensional flächig erscheint. Bettys Gesicht wird frontal gezeigt, während Rita im Profil vorgeklagt ist, sodass sich die Gesichter überschneiden und zu einem einzigen Gesicht vervollständigen (Abb. 70). In dieser Ikonografie verbirgt sich ein weiterer impliziter Hinweis auf die Identität der unbekanntenen Frau: Das geteilte Gesicht beziehungsweise »die Collage zweier Gesichtshälften« lässt beide Identitäten zu einer werden.¹⁹² Überdies ist in diesem Porträt ein Aspekt von Polyperspektivität enthalten, vergleichbar mit einer Kippfigur: Ein Gesicht zeigt sich aus unterschiedlichen Perspektiven als »die zwei Gesichter einer Person«. – Rita ist hier Betty selbst, und bei der Liebesnacht handelt es sich um eine mit einem Phantasma.

Historische Vorläufer für dieserart polyperspektivische Darstellung findet man in der Malerei – zum Beispiel in den Porträts von Picasso wie *Dora Maar* (1937) oder das *Portrait einer Sitzenden Frau* (1960).¹⁹³ Aber auch in der Ikonografie des Kinos ist das Motiv von sich überlagernden Gesichtern ein etabliertes Motiv, mit dem von sich überlagernden Identitäten erzählt wird. So findet man beispielsweise in *PERSONA* (SWE 1966, R.: Ingmar Bergman) oder auch in *THE TALENTED MR. RIPLEY/DER TALENTIERTE MR. RIPLEY* (USA 1999, R.: Anthony Minghella) ein solches Bild mit einer ähnlichen, Identitätsfragen verhandelnden Erzählabsicht (Abb. 71 und 72).¹⁹⁴

192 Jacques Aumont in Bezug auf *PERSONA* in *Der porträtierte Mensch*« (in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13 [2004], H. 1, S. 12–49, hier S. 46). Jennifer M. Barker stellt bei dieser Einstellung in *MULHOLLAND DRIVE* den visuellen Aspekt eines »geteilten Mundes« in den Vordergrund: »Betty and Rita converge, twisting turbulently into and around one another, visually, emotionally, and narratively speaking. That convergence of identities echoes and is expressed as a convergence of the senses: in this shot, vision, hearing and touch mingle in a single act of perception and expression.« (»Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«, in: *Paragraph* vom 31.02.2008, S. 236–251, hier S. 239)

193 Giannopoulou: *Mulholland Drive and Cinematic Reflexivity*, S. 64.

194 In *PERSONA* wird ein ähnliches Sujet berührt wie in *MULHOLLAND DRIVE*, insofern die eine Hauptfigur eine Schauspielerin ist und im Topos des Schauspielens ist das Thema der wechselnden Identität strukturell eingeschrieben. In *DER TALENTIERTE MR. RIPLEY* kündigt das Motiv in einer der in mehrere Teile aufgeteilten Planszene des Films an, dass der Protagonist die Identität seines späteren Opfers übernehmen wird.



Abb. 70, 71 und 72: die Ikonografie sich überlagernder Figuren und Identitäten: MULHOLLAND DRIVE (TC 01:42:10); PERSONA; DER TALENTIERTE MR. RIPLEY¹⁹⁵

Darüber hinaus verweist das Bild auf eine weitere Darstellungskonvention in der europäischen Malerei der Neuzeit. Im klassischen, mit dem Bürgertum aufkommenden Porträt stehen die Dinge im Bildhintergrund in Beziehung zum porträtierten Menschen.¹⁹⁶ Auch in der Filmgestaltung wird diese Ausdrucksmöglichkeit genutzt, wobei hier der Hintergrund nicht nur genutzt wird, um den sozialen Status oder die Lebensumstände der abgebildeten Person zum Ausdruck zu bringen, sondern auch um beispielsweise einen inneren, psychischen Zustand zu veräußern, um die Beziehung der Figur zu Anderem oder Anderen darzustellen oder um diese auktorial zu kommentieren.

So lässt sich aus diesem Porträt nicht nur herausdeuten, dass es sich hier eigentlich um nur eine Person handelt, sondern es gibt auch Aufschluss über das Verhältnis dieser einen Figur zu »ihrem anderen Anteil«. In der ersten Einstellung, in der die Schärfe noch vorne auf Rita liegt, hat Ritas Profilporträt Ähnlichkeit mit einem »Schattenriss«. Das Schattenrissporträt diente im 18. und 19. Jahrhundert als Erinnerungsbild von Abwesenden.¹⁹⁷ Im Bildvordergrund, vor Bettys Frontalansicht, steht das Profilporträt von Rita in sinnhafter Artverwandtschaft zum »Erinnerungsbild« als eine Version eines inneren Vorstellungsbildes. Rita existiert demnach in der Vorstellung von Betty. Hierin manifestiert sich nebenbei eine weitere lose Referenz zur Bildsprache des Kinos, auf die in MULHOLLAND DRIVE auch an anderer Stelle hingewiesen wird, der zu VERTIGO.

195 Eine Sammlung weiterer Bildbeispiele findet man in diesem Blog/Listeneintrag: »Severin Severin«: »Juxtaposed Faces«, online unter www.listal.com/list/transposed-faces (21.11.2012).

196 Schwartz, Peter J.: »The Void at the Center of Things. Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy«, in: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke, Wiley-Blackwell 2010, S. 337–353, hier S. 340.

197 Vgl. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 194.



Abb. 73: Das Bild einer wiederkehrenden Toten in *VERTIGO*

Die Stimme, die Rita ruft

Beide schlafen fest, als Rita plötzlich zu sprechen beginnt beziehungsweise es aus ihr heraus oder durch sie hindurch spricht: »Silencio. No hay banda« (TC 01:42:17). Diese Stimme sendet eine Botschaft, die von den Figuren unhinterfragt angenommen wird und ihnen den Auftrag gibt, sich sofort auf den Weg zu eben jenem *Club Silencio* zu machen. Im Erzählkosmos von Lynch (wie auch schon in *TWIN PEAKS*) haben innere Stimmen, die aus einem Traum oder einem Gefühl heraus sprechen und Anordnungen geben, gleiche Geltung wie externe Instanzen. Diese innere Stimme entspricht einem Requisit oder einer Botschaft, über das oder die einer Figur in einem analytischen Drama eine neue Erkenntnis vermittelt wird, die zu einer neuen Handlung führt.

In jenem Moment, in dem Rita im Schlaf spricht oder etwas durch sie hindurch spricht, ist auch impliziert, dass sie ein Wesen ist, das selbst eigentlich keine Stimme hat, sondern – wie das körperlose Echo im Narzissmythos – nur Worte von anderen wiederholen kann. Damit wird das Motiv der Gilda wiederaufgegriffen, deren Existenz als Starimago und Phantasma auf einer artifizialen Konstruktion von Bild und fremder Stimme beruht (vgl. S. 97). David Lynch stellt in der Club-Silencio-Szene auf allegorisch erzählte Weise die Konstruktion des medialen Phantasmas und seiner Dekonstruktion dar. Es wird damit als eine das »Als-ob« der Fiktion beziehungsweise die »Suspension of Disbelief« (die willentliche Aussetzung der Ungläu-

bigkeit) umkreisende philosophische Frage verhandelt.¹⁹⁸ Die Club-Silencio-Szene ist somit der dramaturgische Integrationspunkt des Films, durch den auf den latenten Sinnzusammenhang und die verdeckte Grundkonzeption der Erzählung gewiesen wird. Auf der Ebene der expliziten Figurendramaturgie erlebt die Protagonistin in dieser Szene ihre Anagnorisis, die »Erkennung«: Betty macht eine Erfahrung, die ihre Peripetie, ihre »Handlungsumkehr«, vorbereitet.

Szene 45: Fahrt durch die nächtliche Geisterstadt

Dass die Club-Silencio-Sequenz aus dem Schlaf der beiden Frauen heraus eingeleitet wird, lässt sie wie einen Traum erscheinen beziehungsweise – da es sich bei der Welt von Betty schon um eine Art Traum handelt – um einen Traum im Traum. Lynch schichtet und verschachtelt hier die Welten einmal mehr ineinander, wie er das später in *INLAND EMPIRE* noch komplexer getan hat. Kurze Überblendungen, wie man es aus der Jitterbug-Szene kennt, irritieren beziehungsweise markieren die interne Fokalisierung der Fahrt zum Club. Hinzu kommt eine neue Kameraästhetik, die den Trip als eine Art Alptraum erscheinen lässt. Als Betty und Rita in ein Taxi steigen, wirkt die wackelige Kamera wie von einem fremden Wesen geführt, welches die beiden ins Visier genommen hat. Zudem wird die Welt durch einen Licht brechenden 4-Point-Starfilter verfremdet und als unreal in Szene gesetzt. Die beiden Frauen wirken durch die blonde Perücke von Rita wie ein merkwürdiges Zwillingpaar. Sie sitzen ängstlich, eng aneinandergelehnt, auf der Rückbank. Das Unbehagen der Figuren ist implizit motiviert: Sie bekommen hier sprichwörtlich die dunkle Seite Hollywoods zu sehen und ihren Gegner zu spüren. Es ist das nächtliche Los Angeles Downtown, das zugleich Ort jener Geldmacht ist, deren Intrige für das Schicksal der Protagonistin verantwortlich ist (vgl. S. 168).¹⁹⁹ Diese Mächte sind verantwortlich dafür, dass Rita in der Limousine überfallen werden sollte, und sie sind verantwortlich für die Trennung von Diane von der begehrten Rolle. Und dieses im Hintergrund liegende Autor*innenwissen drückt sich implizit in der Gestaltung der Atmosphäre sowie der Figuren aus.

Auf dem leeren Parkplatz vor dem *Club Silencio* wartet bereits die Kamera und nimmt das Taxi in Empfang. Der Ort wirkt unreal: Wind schiebt Kartons und Papiere wie Tumbleweeds über den Platz. Als die beiden Frauen aussteigen, fährt die Kamera im Zeitraffer auf sie zu – wie in einem Horrorfilm, eine böse fremde Macht

198 Die Begriffe »Suspension of disbelief« oder »Willing suspension of disbelief« gehen zurück auf ein 1817 veröffentlichtes Essay von Samuel Taylor Coleridge: »Biographia Literaria«, in: Project Gutenberg (2013), online unter www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm.

199 Zu sehen ist hier kurz das Hochhaus der US-Bank. Richard Martin schreibt im Zusammenhang mit der im Film repräsentierten Architektur: The skyscrapers »eptomize the triumph of the financial sector« (The Architecture of David Lynch, S. 56).

repräsentierend. Die beiden verschwinden im Eingang des *Club Silencio*, und die Kamera landet auf einer blau-weißen Stellwand hinter der Eingangstür, deren Struktur dem später gezeigten Inneren des blauen Kästchens ähnelt (Abb. 74 und 75). Die Kamera weiß hier demnach mehr – nicht nur, dass die beiden hier ankommen werden, sondern auch, was sie hier erwartet: eine Begegnung mit dem »Realen«. Die Tür zum Club markiert den Anfang dieser Episode und das Kästchen das Ende.²⁰⁰



Abb. 74: *der Eingang des Club Silencio* (TC 01:44:53); Abb. 75: *... und der »Ausgang«* (TC 01:55:10)

Szene 46: im *Club Silencio* – Integrationspunkt (Teil I)

I like to go into a theater, see those curtains open, and feel the lights going down. And go into a world and have an experience, knowing as little as I possibly can.

David Lynch²⁰¹

Betty und Rita betreten einen Theatersaal, in dem ein gutes Dutzend Zuschauernde verstreut in den Reihen sitzen. Das Theater ist traditionell ausgestattet, mit roter Bestuhlung, einer mittelgroßen Bühne und einem roten Theatervorhang. Simon Rothöhler beschreibt, dass die beiden vom *Club Silencio* »förmlich kinetisch eingesogen« werden. Auditiv werde der Moment von einem »kultivierten Industrial-Rauschen« betont, wie es Lynchs »aurales Signet« (Michael Palm) sei.²⁰²

200 Simon Rothöhler bezieht sich hier u.a. auf Michael Palm: »It's all recorded; it's all a tape: It is an Illusion«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ... kraft der Illusion, München 2006, S. 139–156, hier S. 151.

201 Miller, Prairie: »Interview with David Lynch«, in: NY Rock 10 (2001), online unter www.lynchnet.com/mdrive/nyrock.html.

202 Bei diesem Kinotheater handelt es sich bezeichnenderweise um das 1927 eröffnete Tower Theater auf dem Broadway in Los Angeles: Es war eines der ersten Kinos, in denen in den USA

Auf der Bühne beginnt ein Magier (Richard Green) mit seiner Performance – als ob er nur auf die beiden neuen Zuschauerinnen gewartet hätte. Direkt erklärt sich nun die Herkunft der von Rita im Schlaf gesprochenen Worte, sie stammen von diesem Magier: »No hay banda. There is no band«. Er wiederholt die Botschaft auf französisch, und spricht weiter: »This is all ... a tape recording. No hay banda! And yet we hear a band!« (TC 01:45:10) Der Magier dirigiert daraufhin mit seinem »Zauberstab« einzelne Instrumente, die zwar dezidiert als von einer Aufzeichnung kommend offenbart sind (»it's all recorded«), aber dennoch wie von Geisterhand auf ihn zu reagieren scheinen.

Auf der Ebene der Handlung werden die Instrumente auf wundersame Weise von ihm hervorgezaubert. So werden sie Teil der diegetischen Musik, die im Theaterraum verortet und für die Figuren zu hören ist. Zugleich vermischen sich die Instrumente mit der extradiegetischen Filmmusik, die von Beginn der Szene an über dem Geschehen lag, welche die Figuren nicht hören, die sich also ausschließlich an die Wahrnehmung der Zuschauenden adressiert. Lynch spielt hier mit einer Vermengung von diegetischer Handlungsmusik und extradiegetischer Filmmusik – wie er das auch in der TWIN PEAKS-Pilotfolge bereits gemacht hat, in der die Figur Audrey zu einer aus dem Off kommenden Filmmusik tanzt.

Die Zeremonie des Magiers adressiert sich so nur einerseits an die Figuren, die hier einem Verstehensprozess über das Wesen der theatralen Illusion ausgesetzt werden. Zum überwiegenden Teil wird hier ein sich an die Wahrnehmung der Zuschauenden adressierendes, selbstreflexives Lehrstück über das artifizielle Wesen der akustischen Filmfiktion inszeniert. Wir nehmen von Anfang an hin, dass wir die Stimme des Magiers ohne Raumklang hören, dass er also dicht an der Figur abgenommen wurde. Erst als die Figur an das Mikrofon tritt und sich der Ton räumlich verändert, taucht die Frage auf, welcher Ton eigentlich zuvor zu hören war – jedenfalls ein anderer als für die Figuren im Raum.²⁰³

Acousmètre, Vocozentrismus, Synchronese

Die Frage nach dem Ton und seiner Rolle im Film, für die sich Lynch interessiert und mit der er sich hier intensiv beschäftigt, lassen es sinnvoll erscheinen, einige von Michel Chion entwickelte Begriffe im Zusammenhang mit der Club-Silencio-Szene darzulegen. Dazu gehören: »Acousmètre«, »Vocozentrismus« und »Synchronese«. Der Begriff der Akusmatik stammt aus der Musiktheorie, woher Michel Chion ihn in

Tonfilme gezeigt wurden, vgl. Scheibel: »A Fallen Star Over »Mulholland Drive«, auch Martin: *The Architecture of David Lynch*, S. 60.

203 Für eine ausführliche Beschreibung der Szene unter Aspekten ihrer Tongestaltung vgl. auch Miklitsch, Robert: »Real Fantasies: Connie Stevens, Silencio, and Other Sonic Phenomena in »Mulholland Drive«, in: Jay Bec/Tony Grajeda (Hg.): *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urban/Chicago: University of Illinois Press 2008, S. 233–248.

seine Tontheorie des Films als Acousmètre übertragen hat. Der Musique-Concrète-Komponist und Theoretiker Pierre Schaeffer bezeichnete mit dem Begriff Akusmatik Musik und Geräusche, die man keinem Instrument oder anderen Quellen zuordnen kann, wie in Formen der elektronisch erzeugten Musik.²⁰⁴ Michel Chion übernimmt den Begriff, um damit eine nicht konkret zu verortende Stimme im Film zu bezeichnen sowie auch eine allwissende, aus dem Off sprechende Erzählstimme.

Das Acousmètre wird in *MULHOLLAND DRIVE* gleich mehrfach zum Thema, explizit thematisiert wird dies im Auftritt von Rebekah Del Rio, implizit auch in der Castingszene (Nr. 38), in der zu Playback gesungen wird. Aber auch die Filmmusik übernimmt eine vergleichbare Funktion, insofern man sie als eine ›musikalische Stimme‹ auffasst. Damit, dass sie als extradiegetische Filmmusik und epische Instanz eingesetzt ist (zur Filmmusik, S. 67), hat sie einen vergleichbaren Status wie eine allwissende Erzählstimme. Auch sie kommt von keinem spezifischen Ort und liegt kommentierend über dem Handlungsgeschehen.

Um die Dominanz der Stimme im Film über alle anderen klanglichen Objekte zu kennzeichnen, schlägt Michel Chion den Begriff »Vococentrism« vor.²⁰⁵ Die Elemente der Tonsphäre im Film seien hierarchisch gegliedert, dabei stehe die Stimme stets im Vordergrund. Im Film gäbe es nicht nur einfach Klänge, »so wie sie sind«, sondern, so Chion: »Es gibt die Stimme und die übrigen Klänge. Anders gesagt, ganz gleich um welches klangliche Amalgam es sich handelt, die Anwesenheit einer menschlichen Stimme hierarchisiert die Wahrnehmung und macht sich zu ihrem Zentrum.«²⁰⁶ Für die Tonmischung gilt daher ein an der Stimme orientiertes Mischverhältnis.²⁰⁷ In der Tongestaltung manifestiert sich so ein ähnlicher Anthropozentrismus wie in der Bildgestaltung.

Hitchcock erwähnt, dass eine Einstellung im Spielfilm grundsätzlich durch die Position des menschlichen Gesichts bestimmt sei.²⁰⁸ Dementsprechend orientieren sich die Bezeichnungen der Einstellungsgrößen: Groß, Nahe, Halbnahe, Halbtotale

204 Schaeffer, Pierre: *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*, Oakland: University of California Press 2017, S. 64f. Vgl. auch Bayles Definition der »acousmatique musique« in »L'image de son / Klangbilder«, in: Imke Misch/Christoph von Blumröder (Hg.), *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV, 2000–2003*, Köln: LIT 2000, S. 189. Heute wird ein Synthesizer allerdings auch als Instrument aufgefasst.

205 Chion, Michel: *The Voice in Cinema*, New York u.a.: Columbia University Press 1999, S. 6.

206 Chion, hier die deutsche Übersetzung zit. n. Aumont: *Der porträtierte Mensch*, S. 27.

207 Für Kinofilme gelten andere Bedingungen als für Fernsehfilme. Für das Kino wird der Filmton üblicherweise in räumlich wirkenden 5.1.-Kanal-Ton gemischt. Filme im Fernsehen oder Internet werden aber meistens in Stereo abgehört, daher müssen zwei Mischungen (oder zumindest ein »Downmix« der 5.1.-Version) angefertigt werden. Wird dies nicht gemacht, kann eine Tonmischung unausgewogen bzw. können unterschiedliche Tonspuren zu laut oder zu leise wirken.

208 Hitchcock zit. n. Chion: *The Voice in Cinema*, S. 6; vgl. auch Aumont: *Der porträtierte Mensch*, S. 16.

und Totale an der menschlichen Gestalt und vor allem dem Gesicht.²⁰⁹ Das Gesicht stehe, so Jacques Aumont, wiederum zwangsläufig mit der Stimme in Verbindung. Gesicht und Stimme stünden im Zentrum der filmischen Darstellung, und darin manifestiere sich die Subjektzentriertheit des Films als »Verherrlichung des Subjekts« in ihm.²¹⁰

Die Besonderheit dabei ist, und das wird in der Club-Silencio-Szene spielerisch exemplifiziert, dass es keinerlei Beweise gibt, dass eine Stimme zum Originalton gehört, also der im Bild sichtbaren Person zugehörig ist. Man kann sich nicht sicher sein, ob diejenige Person, die spricht, und diejenige, die man hört, wirklich ein und dieselbe sind, »nichts wird im Film jemals das StimmBild mit dem Körperbild verbinden, es sei denn ein Akt des Glaubens«.²¹¹ Beim Film werden Bild und Ton voneinander getrennt aufgenommen und wieder zusammengefügt. Aumont schreibt weiter, dass das »gewöhnliche Kino« das Bild des Körpers, und somit des Gesichts, von dem der Stimme abtrenne, um sie anschließend »mit mehr oder weniger List und Geschicklichkeit wieder zu einem mehr oder weniger ungestalteten Ganzen zusammenzuleben«.²¹² Es müssten unterschiedliche Anstrengungen unternommen werden, um den Eindruck zu erzeugen, dass beides organisch in Verbindung miteinander steht.

Dass diese Montage von Bild, Stimme und anderen klanglichen Elementen in der Wahrnehmung auf Akzeptanz stößt, basiert wiederum auf einem Prozess, den Michel Chion mit dem Begriff der »Synchrese« zu greifen versucht. Synchrese bezeichnet den Verschmelzungsprozess, »der bei gleichzeitiger Darbietung eines akustischen und eines visuellen Reizes stattfindet, die mental fusioniert werden und zur Vorstellung eines wesenhaften Zusammenhangs des Gesehenen und Gehörten führt.«²¹³ Wenn der Trompeter (Conte Candoli) aus dem Vorhang hervortritt, man sieht und hört, dass er Trompete spielt, gehen Rezipierende davon aus, dass beides zusammengehört. Als der Musiker vom Instrument ablässt und die Trompete weiter zu hören ist, wird uns der als Selbstverständlichkeit empfundene Zusammenhang als artifiziell konstruiert vorgeführt. David Lynch stellt damit die

209 Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: »Einstellungsgrößen«, Lexikon der Filmbegriffe (22.3.2022), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellungsgroen-402>. Über weitere Aspekte der Kameraarbeit vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction, New York: McGraw-Hill 1997

210 Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 27 und 34.

211 Ebd., S. 28 und 29.

212 Ebd., S. 28.

213 Amann, Caroline: »Synchrese«, in: Lexikon der Filmbegriffe (28.10.2012), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5279>. – Jacques Tati hat mit den Möglichkeiten der Synchronisation in seinen Filmen künstlerisch experimentiert und Geräusche auf originelle, dabei aber stets als »fremd« identifizierbare Weise ersetzt, z.B. in LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT/ DIE FERIEN DES MONSIEUR HULOT (F 1953; R.: Jacques Tati).

Magie der Synchronie und des Kinos aus und dekonstruiert sie zugleich. Dabei wirkt es wie ein ironischer Kommentar, dass er diese Magie in einer anachronistisch wirkenden Show mit Magier und Zaubersprüchen präsentiert.

Die Magie als technisches Theater ist eine kulturelle Praktik, deren Traditionen und kulturelle Funktionen Ende des 19. Jahrhunderts vom Kino übernommen worden sind. Lynch aktiviert sie hier, um daran mit aufklärerischem Gestus ihre Funktionsweise, aber auch ihre magische Wirkung vorzuführen. Denn obwohl die Zuschauenden wissen, dass die Kinoerfahrung technisch konstruiert ist, tut dieses Wissen der emotionalen Wirkung keinen Abbruch (vgl. S. 157).

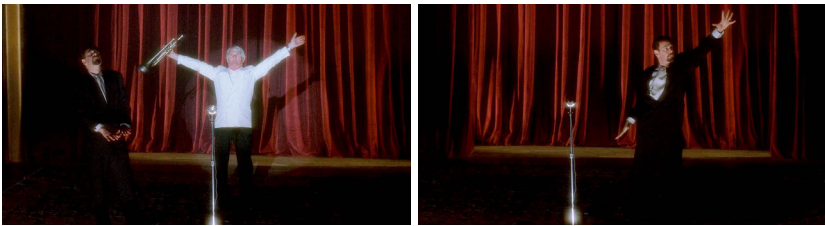


Abb. 76: *der Trompeter* (TC 01:46:28); Abb. 77: *Der Magier zaubert Trompetensounds hervor* (TC 01:46:52)

»It is an illusion!« – Bettys Erschütterung

Betty und Rita sitzen von der flamboyanten Performance des Magiers gebannt im Zuschauerraum und halten sich an den Händen. In dem Moment, als der Magier darauf hinweist: »It is an illusion!« (TC 01:47:05), senken Betty und Rita kurz nachdenklich den Blick. Etwas an der Aussage scheint ihnen vertraut oder etwas mit ihnen zu tun zu haben. Genaugenommen wirkt auch hier wieder die mit Ironie und Humor geführte Inszenierungsintrige in die konkrete Ästhetik. Der ersten Aufmerksamkeit des Zuschauens entgeht womöglich der subtil gespielte Moment, aber in der verdeckten Logik der Figurendramaturgie ist es kohärent: »It is an illusion!« nimmt implizit vorweg, was ›des Rätsels Lösung‹ ist. Nicht nur bei diesem Spektakel, dem Film *MULHOLLAND DRIVE* selbst, sondern auch bei den Figuren innerhalb des Films handelt es sich ja um nichts anderes als ›Illusionen‹.

Zunächst setzt der Magier seine Show fort und ›zaubert‹ etwas Neues hervor: eine Art Gewitterblitzlicht mit Donner. Dieses blaue flackernde Licht hat direkte Auswirkungen auf Betty; es bringt sie zur ›Erschütterung‹. Lynch, der seine ästhetischen Gestaltungsideen in *MULHOLLAND DRIVE* zum Großteil aus einer Übersetzung und Übertragung von Sprachmetaphern und Symbolen ins Visuelle bezieht (vgl. S. 48), nutzt auch hier die symbolische Aktivierung der Farbe Blau (S. 108) und

die emotionale Bewegtheit der Figur zur Veräußerlichung eines inneren Prozesses. Diese Szene ist überhaupt durch und mit Sprachmetaphern konzeptioniert – »emotional motion« und »light of knowledge« – die in Aktion und somit in Bilder rücküberführt sind. In dieser Reversion von Sprachbildern bringt die Szene die innere Erschütterung der zuschauenden Figur sowohl bei einer ästhetischen Erfahrung als auch einer sich anbahnenden Erkenntnis zum performativen Ausdruck. – Das Motiv der »Erkenntnis« reflektiert sich auch in den blauen Haaren der Zuschauerin, die in der Loge über der Bühne sitzt und ins Bild genommen wird, als der Magier das blaue Licht erzeugt. (Zur »aktiven Zuschauerin«, vgl. S. 247.)



Abb. 78: Der Magier zaubert Blitz und Donner (TC 01:47:16); Abb. 79: Bettys Erschütterung (TC 01:47:25)

Über die Gestaltung werden zudem zwei Ereignisse des Films in Analogie gesetzt: Nicht nur das blaue Licht, sondern vor allem der metallische Donnersound evozieren den Autounfall, aus dessen Trümmern und Rauchschaum »Rita« auferstanden ist (vgl. S. 72). In motivischer Analogie zu diesem Ereignis verschwindet nun der Magier in Rauch (»went up in smoke«), und wieder erscheint eine Frau: Rebekah Del Rio wird gleich nach dem Rauch, aus »dem roten Vorhang der Illusionen« kommend, die Bühne betreten.

Der rote Vorhang

It's so magical – I don't know why – to go into a theater and have the lights go down. It's very quiet, and then the curtain starts to open. Maybe they're red. And you go into a world.

David Lynch²¹⁴

Der Vorhang ist »Signifikant des Theaters« und des Theatralischen.²¹⁵ In der Kinovorführung hat er sich bis heute als Eröffnungs- und Schlussritual erhalten und weist auf die Genealogie des Kinos, die zu einem Teil auf das Theater zurückgeht. Im klassischen Theater ist der Vorhang »das grundlegende Mittel der theaterspezifischen ›Konstruktion‹ einer Geschichte; er gibt der dramatischen Erzählung ihr fundamentales Gerüst.«²¹⁶ Laut Slavoj Žižek zeigt er an, dass die Theaterzeit nicht mit der wirklichen Zeit zusammenfällt. Das Fallen des Vorhangs ließe die Figuren »einfrieren« beziehungsweise »versteinern«, ihre Zeit werde angehalten, sobald »der Vorhang in das Blickfeld hineinschneidet«.²¹⁷ Žižek weiter:

Das Fallen des Vorhangs bedeutet jedoch nicht nur die Suspension der Theaterzeit, sondern auch ihre Verdichtung. Dramen sind in der Regel so konstruiert, daß der Schnitt zwischen zwei Aufzügen eine bestimmte Zeitspanne impliziert. [...] Im klassischen Theater ist der Vorhang sozusagen die ›transzendente‹ Bedingung der Fiktion.²¹⁸

Vor allem in TWIN PEAKS I–III – vom »Red Room« über das Bordell bis zum Totenreich – aber auch in LOST HIGHWAY etabliert Lynch den roten Vorhang als Signifikant, der auf diese transzendente Bedingung der Fiktion sowie der Imagination verweist. In LOST HIGHWAY deutet der Vorhang auf die imaginären Bedingungen der Beziehungen der Figuren untereinander: Der Vorhang macht aus dem Schlafzimmer von Fred und René einen »Schauplatz«, in dem sich das phantasmatische, männliche Begehren Freds manifestiert. Nach Lacan ist der »Schauplatz« ein imaginäres Theater, in welchem das Subjekt sein Phantasma ausleben kann.²¹⁹

214 Lynch, David: *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, New York: Tarcher 2006, S. 15.

215 Vgl. Žižek 2002, S. 72f. Zur Geschichte des Theatervorhangs vgl. Radke-Stegh, Marlis: *Der Theatervorhang: Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim am Glan: Hain 1978.

216 Ebd., S. 75. Gustav Freytag weist darauf hin, dass der Vorhang als »tiefer Schnitt in den Zusammenhang« wesentlichen Einfluss auf den Bau des 5-Akt-Dramas genommen hat (*Die Technik des Dramas*, S. 153f.).

217 Žižek: *Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung*, S. 73.

218 Ebd.

219 Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 236.

In MULHOLLAND DRIVE wiederum taucht der rote Vorhang im *Club Silencio* auf, zunächst als Fläche, vor dem sich das Bühnengeschehen abspielt; er wird dabei als Objekt und Insignie des Theatralen deutlich in Szene gesetzt. Vor allem aber ist es seine Farbe, die Lynch symbolisch aktiviert und für die Dramaturgie produktiv macht. Das mit dem Theatervorhang assoziierte und symbolisch aufgeladene Rot verselbstständigt sich innerhalb der impliziten Dramaturgie als Symbol für das Theatrale und das Rollenspiel, für Illusion, Immersion und Imagination.

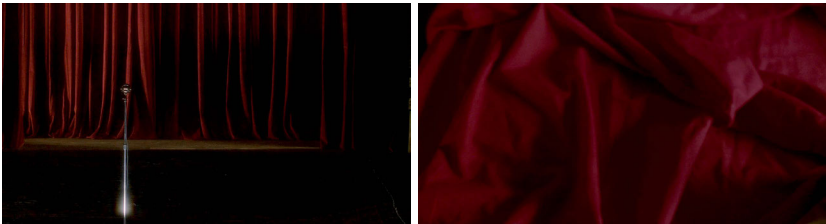


Abb. 80: *der rote Vorhang* (TC 01:48:17); Abb. 81: »Das Bett der Illusionen« (TC 00:02:06)

Die Bedeutung der Farbe Rot

Fast immer geht die Farbe Rot weit über das Visuelle und das Motivische hinaus, sie strahlt aus den (Un-)Tiefen der Geschichte und führt ihr eigenes Regiment.

*Susanne Marschall*²²⁰

Rot besitzt in vielen Gesellschaften eine starke Symbolkraft. Es ist, wie Blau, eine Primärfarbe, der im Filmischen aber eine besondere Attraktion und gute Sichtbarkeit zuzukommen scheint; Derek Jarman hat die Farbe in diesem Sinne als »territorial« bezeichnet.²²¹ Eine universelle Regel über die Bedeutung der Farbe Rot kann man dabei nicht aufstellen, denn sie ist in verschiedenen Kulturen und oft sogar in ein und derselben Kultur unterschiedlich konnotiert.²²² Die Farbe ist allerdings in vielen Kulturen ein Medium in der sozialen Praxis, das markiert, dass ein Subjekt handlungsfähig oder mit Macht und Wissen ausgestattet ist.²²³ In christlichen

220 Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2009, S. 44.

221 Zit. n. Koenen, Gerd: *Die Farbe Rot. Ursprünge und Geschichte des Kommunismus*, München: Beck 2017, S.13.

222 Gröning, Karl: *Geschmückte Haut: Eine Kulturgeschichte der Körperkunst*, München: Fredeking & Thaler 1997, S. 114.

223 Schmid/Brust: *Rot*, S. 12f.

Traditionen verstand man sie als Sinnbild für Liebe, Kraft und Feuer.²²⁴ Ihre assoziativen Bedeutungen reichen in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen von Liebe, Leidenschaft, Zorn, Gefahr, Krieg und Tod bis zur Arbeiter*innenbewegung, zu Sozialismus und Kommunismus.²²⁵

In *MULHOLLAND DRIVE* taucht die Farbe Rot mit einem Objekt im Verbund auf: Es ist das Rot des klassischen Theatervorhangs. Die Farbe wird durch Wiederholungen als Metapher für etwas wie die Macht der Imagination und Illusion und für das Spiel mit Sein und Schein etabliert. In seinem im Booklet der 2002 veröffentlichten DVD zweiten »Clue«, »Notice appearances of the red lampshade«, spielt Lynch selbst auf die Bedeutungsdimension der Farbe Rot an. Der erwähnte rote Lampenschirm taucht vor allem in zwei spiegelbildlichen Einstellungen auf: in jener, in der ein Telefonanruf ins Leere geht, Szene 10, und in der, als Diane den Anruf annimmt und von Camilla zu einem Treffen eingeladen wird, Szene 54 (Abb. 150, S. 217). Es ist dabei weniger der Lampenschirm als die Farbe Rot, über die die verdeckten Bedeutungszusammenhänge rekonstruiert werden können. Beide Einstellungen sind der Erzählebene der internen Fokalisierung, also der Imaginationsebene Bettys, zugeordnet beziehungsweise rahmen sie. Diese Imaginationsebene ist durchweg durch rote Requisiten gekennzeichnet – seien es der Bademantel, die roten Haare von Tante Ruth und der Schauspielagentin Linney oder das rote Bild hinter Diane bei der Verlobungsparty von Adam und Camilla (Abb. 156, S. 226).

Die Bühne in Blau – das »Als-ob« der Fiktion

Nachdem der Magier verschwunden ist, sind der Theaterraum, die Zuschauenden sowie Betty und Rita in blaues Licht gehüllt – der im Film als antagonistisch zur Rot gesetzten Farbe.

224 Ebd., S. 172.

225 Koenen: Die Farbe Rot, S. 13. Johann Wolfgang von Goethe bezeichnet in seiner Farbenlehre die Farbe Rot als »höchste aller Farberscheinungen«. Sie gäbe »einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut.« (Zur Farbenlehre. Bd. 16 der Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich: Artemis 1948–1962).



Abb. 82: *Blau, »die Farbe der Erkenntnis und Wahrheit« (TC 01:48:01)*

Das Blau ist farbdramaturgisch, vor allem über das Objekt des Schlüssels und der Lichtsetzung, als »Farbe der Wahrheit und Erkenntnis« etabliert. Die in Blau getauchte Bühne verliert hier kurz ihre Funktion als Imaginationsapparat, um dabei gleich darauf wieder zu »funktionieren«. In der Ambivalenz der sich abwechselnden Farben Rot (der Vorhang) und Blau (das Licht) manifestiert sich ästhetisch umgesetzt die Idee des »Als-ob«. Der Wunsch zu imaginieren ist mächtiger als das Wissen, dass es sich »nur« um eine Imagination handelt – denn im Erleben von Fiktion hat der Mensch die gleichen Gefühle und Affekte wie in der Realität. Die bloße Vorstellung eines Objekts oder Sachverhalts reicht als kognitive Basis für eine Emotion aus.²²⁶ Die Club-Silencio-Szene berührt damit im Kern den philosophischen Diskurs über das »Als-ob« der Fiktion beziehungsweise das Phänomen der »Suspension of Disbelief« – nach Samuel Taylor Coleridge die momenthafte willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit.²²⁷ In beiden Begriffen und den mit ihnen assoziierten Diskursen geht es um philosophisch-psychologische Fragen, die um den Umstand kreisen, dass Emotionen, die auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet sind, zwar nicht unbedingt die Existenz des betreffenden Gegenstandes voraussetzen, wohl aber den Glauben an seine Existenz. »Es ist möglich, sich vor etwas zu fürchten, das in Wirklichkeit gar nicht existiert. [...] Aber man kann sich nicht fürchten, wenn man

226 Vgl. Reicher, Maria E.: »Die Gegenstände des Als-ob«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), »Es ist, als ob« Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, Paderborn/München: Fink 2009, S. 49–68, hier S. 67.

227 Vgl. Coleridge: Biographia Literaria.

gar nicht glaubt, dass das Objekt der Furcht existiert. Ähnliches scheint auch für andere Emotionen zu gelten.«²²⁸ In der Rezeption von darstellenden Künsten vergessene Zuschauende, dass sie ein Fantasiegebilde vor sich haben, und gleichzeitig vergessen sie es nicht – Juri Lotman bezeichnet diese Erfahrung als »eine spezifisch ästhetische Emotion«, denn »Kunst verlangt eine doppelte Weise des Erlebens – man soll zugleich vergessen und sich dessen bewusst bleiben, dass man ein Fantasiegebilde vor sich hat«. Nur in der Kunst könne man gleichzeitig »über ein Verbrechen in Entsetzen geraten und die Meisterschaft des Schauspielers genießen.«²²⁹ Das »Als-ob« der Fiktion, die »Suspension of Disbelief«, lässt demnach beides gleichzeitig zu: das Wissen um die Fiktionalität und die emotionale Einlassung auf und die Einfühlung in die dargestellte Welt.²³⁰

Der Auftritt der Rebekah Del Rio – Integrationspunkt (Teil II)

Rebekah hat eine der schönsten Stimmen der Welt.

*David Lynch*²³¹

Nachdem der Magier verschwunden ist, bleibt die leere Bühne übrig und das im Bühnenlicht funkeln Mikrophon. Das blaue Licht ist verschwunden, Betty und Rita sammeln sich emotional und »sind bereit für eine neue Illusion«. Diese wird von einem Conférencier in einem signifikant roten, »die Illusion wiederherstellenden« Anzug angekündigt (dargestellt von Geno Silva, der auch Cookie im Park-Hotel darstellt). Durch den Vorhang hindurch tritt nun Rebekah Del Rio. Sie trägt auffälliges Bühnen-Make-up, ist rot-schwarz gekleidet (wie Betty und Rita) und bewegt sich in einer ähnlichen Weise wie Rita nach dem Unfall, offenbar der gleichen Regieanweisung folgend, wie ein »broken doll« (vgl. S. 72). So wird sie als Wiedergängerin von Rita inszeniert – und, wie sich später zeigt, auch als die von Rita Hayworth (die gebürtige Mexikanerin war und Margarita Cansiono hieß ...) in der Rolle als Gilda.²³²

In Rebekah Del Rio bündeln sich alle Aspekte des Diskurses um das popkulturelle, phantasmatische Objekt, wie es »in einem abgedunkelten Raum privaten Träumen ausgesetzt wird«²³³ und wie es spezifisch im Film medial konstruiert werden

228 Reicher: Die Gegenstände des Als-ob, S. 64.

229 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 32.

230 Vgl. auch Voss: Fiktionale Immersion, S. 128; Ferretti, Victor Andrés: »Der hypostasierte Raum in David Lynchs »Mulholland Drive«, in: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.), Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 271–280, hier S. 273.

231 Zit. n. Rodley: Lynch über Lynch, S. 386.

232 Vgl. auch Nieland, Justus: David Lynch, Urbana u.a.: University of Illinois Press 2012, S. 108ff.; Schöblier: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 149.

233 Vgl. Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 16

kann. Die Sängerin tritt an das Mikrofon und beginnt *Llorando*, eine spanische Version von *Crying* (Roy Orbison und Joe Meldon, 1961), zu singen. Sie singt es a cappella, mit einem noch stärkeren schmerzvoll-melancholischen Ausdruck als das Original. Die Performance entfaltet sich akustisch und visuell nicht allein auf der Ebene der Handlung, sondern überschreitet, wie in einem Musical, die Grenze des diegetischen Raums. Die Performance wird zu einem Showauftritt, der sich als ästhetisch verselbstständigendes Element direkt an uns Zuschauende adressiert. Damit überlagert die Identität der Darstellerin die der Figur. Die Sängerin Rebekah Del Rio scheint »authentisch« sich selbst darzustellen, auch weil es sich hier um ihre eigene Stimme handelt, wenn auch als Playback eingespielt. Dazu Lynch:

Die Lippensynchronisation, die sie dann viel später bei den Dreharbeiten gemacht hat, war so ziemlich die beste, die ich gesehen habe. Natürlich war das auch ihre Aufnahme, aber da gibt es Sänger, die das nicht hinkriegen – Lippen und Zunge und Atmung stimmen nicht. Sie aber machte es in jeder Hinsicht perfekt.²³⁴

Dass es sich um eine Lippensynchronisation der Sängerin handelt, wird dabei in der Inszenierung absichtsvoll verschleiert. Die Stimme der Sängerin erscheint wie eine reale Performance. Die Sängerin wird in einer wirkungsmächtigen Großaufnahme gezeigt, geradezu als Beweis für die Authentizität des Auftritts. Als Zuschauer*in kommt man durch diese echt wirkende Inszenierung eventuell nicht auf die Idee, dass der Gesang Playback sein könnte, obwohl uns das sowohl in der Screen-Test-Szene als auch eben durch den Magier vorgeführt wurde. Wie Simon Rothöhler schreibt, wirkt die Darbietung der Sängerin illusionär, obwohl wir gerade über den faktischen Playbackcharakter mittels »antiillusionstischer Warntafeln« deutlich informiert worden seien.²³⁵ Durch die Großaufnahme wird Del Rios Gesicht zur vom Handlungsraum isolierten »Affektfläche«. Nach Gertrud Koch, in Bezug auf Noel Carroll, ist die Großaufnahme in besonderem Maße für eine Affektübertragung wesentlich.²³⁶ Lynch inszeniert diese Affektübertragung im äußeren Kommunikationssystem für die Zuschauenden und bettet sie zugleich ein in das innere System, in die Kausalität der Figurenerzählung. Die Performance wirkt sich unmittelbar auf Betty und Rita aus, sie reagieren auf die herzerreißende, sentimentalistische Darbietung von Del Rio mit Tränen. Ihr Weinen wird dabei in der gleichen, einer weiteren Affektübertragung dienlichen Nahaufnahme gezeigt wie die Sängerin.

234 Rodley: Lynch über Lynch, S. 387.

235 Rothöhler: It's all recorded, S. 152f.

236 Koch, Gertrud: »Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino«, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Berlin: de Gruyter 2004, S. 562–574, hier S. 567f., zum Begriff der »Affektfläche«, S. 571.



Abb. 83: *Rebekah Del Rio* (TC 01:50:21); Abb. 84 und 85: *ergriffene Zuschauerinnen* (TC 01:51:10; TC 01:51:25)

Lynch inszeniert so nicht nur die Performance, sondern auch die Affektübertragung selbst und macht beides – in einer Art Hommage – wiederum zum Gegenstand einer melodramatischen Inszenierung, denn das Weinen der beiden Figuren repräsentiert ihr bevorstehendes Ende. Im Weinen, so Helmuth Plessner, behauptet sich das Subjekt als Mensch.²³⁷ Es wird Bettys und Ritas letzte »menschliche Tätigkeit« sein, bevor sie von »der Realität« eingeholt werden. Diese dringt aber zunächst in die Bühnenfiktion ein: Auf dem emotionalen Höhepunkt des Stücks fällt Del Rio unvermittelt in Ohnmacht. Sie wird auf unspektakuläre Weise weggetragen. Ihre Stimme ist dabei weiterhin zu hören, und so entpuppt sich die Performance als eine gelungene Simulation. In der gleichen Weise wie bei der Trompete zuvor stellt sie sich als Playback heraus.

Die Stimme Del Rios hat sich nun vom Körper getrennt; in diesem Moment wird Del Rios Stimme zu einer »akusmatischen Stimme« und somit, von ihrer Quelle gelöst, zu einem fiktiven Objekt.²³⁸ Michel Chion schreibt der akusmatischen Stimme eine besondere Macht zu, da sie von überall sprechen kann, sie ist allgegenwärtig, panoptizistisch, omnipräsent und omnipotent. »The powers [of the acousmetre] are four: the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power.«²³⁹ Diese Macht der Stimme hat Allister Mactaggart in seiner psychoanalytischen Lesart der Club-Silencio-Szene als Symbol gedeutet für das »Objekt a« (Lacan), als ein von Betty begehrt Phantasma.²⁴⁰ Er beschreibt den Song als jenen Moment, der die Unmöglichkeit von Bettys Liebe und Begehren auf den Punkt bringt:

It is a pivotal point in the film; it is this song which renders the impossibility of the fantasy continuing; it brings to the fore the gap between the object voice and

237 Plessner: Lachen und Weinen, S. 225ff.

238 Slavoj Žižek bezeichnet die sich hier vom Körper ablösende Stimme als »Partialobjekt«; vgl. *THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA* (UK 2006, R.: Sophie Fiennes). DVD Zweitausendeins 2006 (ab TC 00:23:17).

239 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 24.

240 Mactaggart: »Silencio«, S. 5.

the aesthetics of the voice, that which commerce may seek to control although it never can. It opens into the void, demonstrating the emptiness around which jouissance is based.²⁴¹

Bei Betty wie auch bei Rita löst der Song, sowohl durch den ästhetischen Ausdruck als auch durch den Text, der von einer unglücklichen, einseitig verflochtenen Liebe handelt – »Luego de tu adios, senti todo mi dolor, sola y llorando, llorando, llorando ...« (im engl. Original: »Then, your goodbye made me feel all the pain. Alone and crying, crying, crying ...«) – emotionale Erregung aus. Dramaturgisch nehmen das Weinen und das Auflösen des Phantasmas zudem als erzählerische Vorausdeutung das Ende der Liebe der beiden vorweg, denn nachdem die Illusion zerplatzt ist, werden sich die Liebe und beide Figuren ins ›Nichts‹ auflösen – in jenes Nichts, um das nach Lacan das Begehren einer imaginären Fantasie angeordnet ist.

Szene 47: Das Verschwinden von Betty und Rita – die Peripetie

In dem Motiv der Trennung von Stimme und Tonaufzeichnung sowie von Körper und Stimme wiederholt sich jene Idee, auf der auch das Konzept der aufgespaltenen Hauptfigur in Schauspielerin und Rollenfigur beruht. Beim Auftritt der Rebekah Del Rio ›überlebt‹ die fonografische Aufzeichnung der Stimme den Körper ihrer Trägerin in vergleichbarer Weise, wie es die fiktionale Filmfigur gegenüber ihrer Schauspielerin tut (vgl. S. 240). Es ist diese Analogie zwischen der Ohnmacht Rebekah Del Rios und dem (späteren) Tod Dianes – den Betty und Rita als Artefakte einer Schauspielerin überlebt haben –, die einen Erkenntnisprozess der beiden Figuren auszulösen scheint. Da es sich dabei nicht um wirklich handlungsmächtige und psychologisch naturalistische Figuren handelt, erleben die beiden ihre Anagnorisis nicht als Prozess eines psychologischen Erkennens, sondern ironisiert als ein von außen eintretendes Ereignis: das Auftauchen eines rätselhaften blauen Würfels in Bettys Handtasche. Er ist einfach und auf einmal da – ein obskures Objekt, in das aber jener blaue Schlüssel passt, den Betty und Rita, in Szene 21, in deren Handtasche gefunden hatten.

Die blaue Box

Die Kamera antizipiert, dass Betty in ihrer Handtasche noch etwas anderes als Taschentücher zum Tränenabwischen finden wird, indem sie ihre Bewegung mit einem Schwenk vorwegnimmt – womit auch eine Kameraästhetik vorbereitet wird, die in der nächsten Szene bedeutsam wird. Wie das blaue Kästchen in die Tasche gekommen ist, spielt keine Rolle. Es ist ein symbolisch aktiviertes Requisite, das als Dingsymbol, durch die Farbe Blau markiert, für ›das Reale‹ steht. Dieses Kästchen

241 Ebd., S. 9.

wird am Ende der Filmhandlung noch einmal auftauchen, in den Händen eines obskuren, obdachlosen Wesens (das zugleich das »Objekt« aus Szene 9 ist, vgl. S. 197) hinter der Mauer des *Winkie's* – womit verschiedene kreative Ideen und Übersetzungen von dem Realen oder der Realität als Vorstellung aufeinandertreffen.

Vorerst tragen Betty und Rita die blaue Box in der Tasche nach Hause, als wäre sie ein rohes Ei. Betty legt sie auf dem Bett ab, Rita geht zum Schrank und holt die Hutschachtel heraus, in der sie das Geld und den Schlüssel versteckt hatten. Die Filmmusik unterstreicht die Spannung und Unheimlichkeit des Moments. Dann passiert das Ungewöhnliche: Nachdem die Kamera mit Rita mit- und dann zurückgeschwenkt ist, ist Betty nicht mehr da, wo sie just zuvor noch stand. Rita ruft nach ihr, sie schaut in das Zimmer nebenan, aber auch dort ist sie nicht. Rita schaut sich um, als ob sie Geister im Raum vermutet, nimmt dann aber doch, sehr langsam, den Schlüssel aus der Handtasche. Die Box lässt sich damit öffnen. Darin ist: nichts. Man kann aber erkennen, dass sie innen so gestaltet ist wie die Eingangstür des *Club Silencio* und dass sich auf diese Weise die Schichtungen der verschiedenen Erzählebenen des Films ornamental abzubilden scheinen (auch Abb. 74 und 75; S. 149).

Nach einem Moment scheint es, als würde die Kamera in die Box hineingesogen, das Bild füllt sich komplett schwarz, und dann fällt sie auf den Boden. Nun ist auch Rita verschwunden. Die Box erinnert an die Büchse der Pandora, durch deren Öffnen das Unheil in die Welt kommt. Das Unheil in der Welt von Betty und Rita ist dabei die Realität, oder das Reale. Dort existieren sie nicht, und daher bringt die Büchse sie als Illusionen, die sie sind, zum Verschwinden.²⁴²



Abb. 86, 87 und 88: eine invertierte Büchse der Pandora (TC 01:54:47; TC 01:55:10; TC 01:55:18)

Tante Ruth sieht nichts – Ende der inneren Rahmenhandlung

Nachdem die blaue Box auf den Boden gefallen ist, schwenkt die Kamera zur Tür und verharrt dort einen Augenblick, um dann einem unerwarteten Auftritt Raum zu geben: Tante Ruth kommt nachschauen, was sie da gehört haben könnte. Aber –

242 Vgl. auch Zettl, Nepomuk: Eingeschlossene Räume. Das Motiv der Box im Film, Bielefeld: transcript 2020, S. 84f.

die Kamera übernimmt ihren Point of view – da ist nichts und niemand, nicht einmal die Box auf dem Boden. Betty und Rita haben keine Spuren hinterlassen, als ob sie nie existiert hätten – weil sie »in der Tat nie existiert haben«. Dass Tante Ruth hier dasselbe Kostüm trägt wie bei ihrem ersten Auftritt, bevor Rita und Betty in das Apartment kamen (Abb. 23 und 24, S. 85), impliziert, dass keine Zeit vergangen ist und dass Betty und Rita als Materialisierung einer Imagination über keine physikalische raumzeitliche Ausdehnung verfügen. Am Ende des Films wird sich herausstellen, dass es sich bei beiden Gästen im Apartment um Entitäten eines zeitlich ausdehnungslosen Erinnerungstraums der sterbenden Diane handelt. Vorerst schließt dieser Auftritt von Tante Ruth die innere Rahmenhandlung ab, die mit ihrer Abreise begann. Diese gab die Bühne frei für Rita und Betty, ihre Rückkehr und das Verschwinden beider macht sie frei für den Auftritt von Diane. Aus der Szene mit Tante Ruth wird überblendet in das Schlafzimmer der toten Diane, dann wird noch einmal das Schlafzimmer von Tante Ruth gezeigt und dann wieder das Schlafzimmer von Diane, die nun aber wieder lebendig ist (weiter S. 200).

Ende 2. Akt

Bis zu jenem Moment, in dem Betty und Rita verschwinden, wirkt das Handlungs-geschehen des Films trotz aller Irritationen und Verfremdungseffekte relativ konsistent. Lücken in der Erzählung können durch eigene Imagination und interpretatorische Ergänzungen hinreichend aufgefüllt werden.²⁴³ Nun, mit dem irritierenden Verschwinden der beiden bisherigen Hauptfiguren, wirkt die Handlung wie abgerissen, und die Frage nach der Identität von Rita bleibt scheinbar unaufgelöst. Hiermit endet auch der zweite Akt. In der 3-Akt-Struktur geht der zweite Aktwechsel mit dem zweiten Wendepunkt (»Plotpoint«) einher, was wiederum der »Peripetie«, dem entscheidenden Umschwung der Handlung in der klassischen Dramaturgie, entspricht. In der *Poetik* von Aristoteles wurde der Begriff erstmals verwendet und später übersetzt als plötzlicher Umschlag oder unerwartetes Glück oder Unglück. Konkret schreibt Aristoteles: »Wendepunkt aber ist [...] das Umschlagen der Handlungen (unmittelbar) in das Gegenteil (dessen, was intendiert war).«²⁴⁴ In der geschlossenen Form bedeutet die Peripetie den zentralen Umschlagpunkt einer Geschichte, hier ändert sich das Verhalten oder der Status der Hauptfigur. Bei Gustav Freytag wird der Moment als dramaturgischer Höhepunkt bezeichnet, in der zeitgenössischen angewandten Drehbuchtheorie, wie beispielsweise bei Linda Seger, als Zweiter Wendepunkt.²⁴⁵ Die Peripetie ist, kann man sagen, das Herzstück

243 Vgl. Hanich, Julian: »Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung«, in: Ders./Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, München: Fink 2012, S. 7–32, hier S. 9ff.

244 Aristoteles: *Poetik*, S. 15.

245 Seger, Linda: *Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander 2012, S. 37.

des dramatischen Erzählens, denn in ihr drückt sich die Prämisse der Erzählung aus. Die »Prämisse«, nach Lajoy Egri, bringt die Essenz dessen zum Ausdruck, was eine Geschichte zu zeigen versucht.²⁴⁶ Zum Tragen kommt diese in der, mit dem Umschlagpunkt eng verbundenen, tragischen Ironie, die daraus entsteht, dass die Hauptfigur etwas erreichen oder vermeiden will und ihr Handeln danach ausrichtet, genau durch dieses Handeln aber das Ziel verfehlt oder das Gegenteil erzeugt. Beispielsweise in Sophokles' *König Ödipus* der Moment, in dem Ödipus erfährt, dass er nicht der Sohn von Polybos ist, und damit die Erkenntnis in ihm aufsteigt (die Anagnorisis), dass die Götter mit ihrer Vorhersehung doch recht haben; dass er der Mörder seines Vaters und der Ehemann seiner Mutter Iokaste ist und dass er damit selbst »die unheilbare Schande« darstellt, welche für das Unglück der Thebaner verantwortlich ist, von dem er diese befreien wollte. Die Prämisse in *König Ödipus* bezieht sich auf die Hybris des Menschen, der glaubt, mehr Macht als die Götter über sein eigenes Schicksal zu haben.²⁴⁷

Das Konzept der tragischen Ironie bildet sich nun auch in *MULHOLLAND DRIVE* ab, als die Hauptfigur Betty, welche den Plan verfolgt, die Identität von Rita aufzudecken, bei der durch das blaue Kästchen herbeigeführten Anagnorisis »erkennt«, dass es sich bei Rita und sie selbst um zwei Phantasmen handelt. Bettys Wahrheitsdrang führt zu ihrer eigenen Wahrheit, die ihre eigene tragische Auflösung bedeutet. Dieser erzählerische Sinn ihres Verschwindens lässt sich jedoch erst retrospektiv und unter Berücksichtigung der durch die implizite Dramaturgie gegebenen Deutungsempfehlungen im dritten Akt begreifen. Das nun folgende Handlungsgeschehen lässt sich wiederum nur als befriedigende Auflösung des narrativen Rätsels begreifen, wenn alle Teile des Films und deren metaphorische Bedeutungen in ein Verhältnis zueinander gestellt worden sind. Daher werden im Folgenden die anderen Handlungsstränge in ihrer Gänze dargestellt – der zweite Handlungsstrang mit Adam Kesher, gefolgt von den Antagonisten und den Nebenhandlungen –, um dann mit der Analyse, ab Szene 48, wieder entlang des Haupthandlungsgeschehens fortzufahren (ab S. 200).

3 Zweiter Handlungsstrang: Adam Kesher

Adams Figurenbogen

Der Regisseur Adam Kesher wird in Szene 16 eingeführt, nachdem die Figuren Betty und Rita bereits etabliert worden sind. Adam hat einen eigenen Handlungsstrang mit einer individuellen Figurenentwicklung, der zu dem von Betty von Ende der

246 Egri: *Dramatisches Schreiben*, S. 39ff.

247 Zimmermann, Bernhard: *Erläuterungen und Dokumente zu Sophokles: König Ödipus*, Stuttgart: Reclam 2013, S. 79f.