

auf den roten Schlauch in Jacques Tatis *MON ONCLE* (F, 1958) anspielt, sondern auf das Idiom: »do not touch (someone or something) with a ten-foot pole«, dann weist dieser Insiderwitz entweder sexistisch auf Laney, oder es wird damit als sprachliche Variante das gleiche künstlerische Prinzip der Szene wiederholt: das Sprichwörtliche, dass etwas Sprachlich-Metaphorisches in eine konkrete Anschauung der dinglichen Präsenz überführt wird. Laney ist, wie die rote Stange, eine Materialisierung einer sprachlichen Existenz, die Realisierung einer künstlichen Rollenfigur aus dem schwarzen Buch.

6 Die Nebenhandlung: Dan

Nebenhandlungen dienen dazu, die Bedeutung der Haupthandlung zu unterstreichen, entweder durch ein sie kontrastierendes Handlungsgeschehen oder durch Parallelsituationen. Sie können sich in nur wenigen Szenen entwickeln und als Episoden die Haupthandlung unterbrechen. Nebenfiguren geben dabei die Möglichkeit, »den in der Haupthandlung behandelten Grundkonflikt oder einen ähnlich gelagerten von einer Perspektive aus darzustellen«, die sich aus dem Blickwinkel der Hauptfigur nicht ergeben kann.²⁹⁶ In *MULHOLLAND DRIVE* gibt es eine Nebenhandlung, die über nur zwei Episoden geführt wird, mit der Nebenfigur Dan (Patrick Fischler) im Zentrum. Diese Figur taucht in Szene 8 in der ersten Sequenz und – damit einigermaßen symmetrisch angeordnet – in Szene 59 in der letzten Sequenz auf. Erst nach Dans zweitem Auftritt erschließt sich für die Zuschauenden, dass die beiden Szenen im Plot unchronologisch angeordnet sind beziehungsweise dass die erste Szene inhaltlich aus der zweiten hervorgeht. Die zweite Szene mit Dan und Diane ist demnach jener Traum, von dem Dan hier berichtet. Bereits aus dem Namen der Figur »Dan« als Verkürzung von »Diane« lässt sich ableiten, dass es sich um einen Anteil und eine Abspaltung von der Hauptfigur handelt – wie im Folgenden dargelegt wird.

Szene 8: Therapie in *Winkie's* Diner

Beim ersten Sehen des Films lässt sich die Szene nicht einordnen, zunächst wirkt sie wie eine filmische Parataxe, ein nebengestellter, beigeordneter und unabhängiger Einschub.²⁹⁷ Sie spielt im neu eingeführten Ort *Winkie's*, einem Diner, der in der

296 Reichert, Günter: Die Entwicklung und Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare, Tübingen: Niemeyer 1966, S. 7.

297 Über die »Parataxis« als enthierarchisierendes Gestaltungsmittel im postdramatischen Theater sowie in der Malerei vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 284ff.

Fiktion des Films auf dem Sunset Boulevard angesiedelt ist. Das Diner als Spielort hat in der US-amerikanischen Kinogeschichte, besonders auch in den Filmen von Lynch, einen festen Platz. Es ist ein öffentlicher Raum der Begegnung, ein sozialer Ort der kleinen Angestellten, der Arbeiter*innen und der Jugend, zudem ist es ein Raum für Familienzusammenkünfte. Im Film repräsentiert das Diner eine unspezifische US-amerikanische Heimat, dabei weniger geografisch als zeitlich verortet in den (jedenfalls in der Rückschau so definierten) optimistischen 1950er-Jahren.

Diese positive Atmosphäre des Diners kontrastiert Lynch durch die ästhetische Gestaltung mit Aspekten der Unheimlichkeit. Zum einen ist dies die sich aus der Atmo herauschälende, verfremdende Musik – eine Mischung aus Soundeffekt und Orchesterinstrumenten, mit kollidierenden Schichten und Dissonanzen, zum anderen durch die schwebende Kamera, zu deren Einsatz sich Lynch geäußert hat:

Das war von Anfang an Teil dieser Idee, Teil dieses Alptraums. Die Crew mußte einen speziellen Kranausleger beschaffen und ihn in ein enges Restaurant schaffen, damit Peter Deming und seine Kamera schweben konnten. Dieses Schweben hört nie auf; es ist, als würde man die Form einer Acht wieder und wieder nachfahren. Erst wenn man die Kamera die ganze Zeit so bewegt, entsteht dieses Gefühl.²⁹⁸

Die Kamera filmt den Dialog zwischen den beiden Männern in dauernder Bewegung und verstärkt so die Eigentümlichkeit des Schauspiels. Dan und Herb (Michael Cooke) sitzen sich gegenüber, und Dan erzählt, dass er speziell hierher kommen wollte, weil er vom *Winkie's* geträumt hatte: »I had a dream about this place« (TC 00:12:10). Das Verhältnis der beiden Männer wird nicht explizit zum Thema gemacht, aber die Art des Dialogs deutet auf ein therapeutisches Gespräch. Dan fährt fort, er habe noch einen zweiten Traum gehabt, der dem ersten entsprechen würde. In diesem sei auch Herb vorgekommen, er habe an der Kasse des Diners gestanden. Dies wird sich in dieser Szene – an ihrem Ende – realisieren, als Herb tatsächlich (zum Bezahlen) an dieser Stelle steht (Abb. 167, S. 235). In Szene 59 wird es dann aber Dan sein, der dort neben der Kasse steht, und zwar just in dem Moment, in dem Diane den Mörder Joe mit dem Mord an Camilla Rhodes beauftragt. Er steht dort in der Blickachse von Diane, und ihr Blick fällt kurz auf ihn, ohne ihn jedoch weiter zu beachten (Abb. 165, S. 234). Darin verbirgt sich der greifbarste Hinweis auf die Identität von Dan als Diane, denn sie sitzt auf etwa jenem Platz, von dem Dan gegenüber Herb behauptet, er habe dort gegessen. Lynchs Arrangement der Figuren basiert dabei auf dem Konzept der psychoanalytischen »Übertragung«. Die psychologische Übertragung hat nach Sigmund Freud in der therapeutischen Behandlung eine zentrale Funktion; in der Geschichte der Psychoanalyse ist sie ein Begriff, in dessen Kontext Fragen der therapeutischen Bedeutung des Erinnerns und der erlebten Wiederholung dis-

298 Rodley: Lynch über Lynch, S. 369.

kutiert werden.²⁹⁹ Dan überträgt hier sozusagen sein Verhältnis zu Diane auf das zu Herb. Im Verlauf des Gesprächs erzählt Dan von seinem Erlebten und von seinem Traum, in dem er erkannt habe, dass es jemanden im Hintergrund gäbe, der die Fäden ziehe: »There is a man in the back of this place. He's the one who's doing it.« (TC 00:13:31) Daraufhin ermuntert Herb seinen Klienten, sich mit seinen Ängsten zu konfrontieren und tatsächlich nachzuschauen. Es ist der therapeutische Ansatz, durch Erinnerung und Wiederholung Herr seiner Ängste zu werden – und so läuft die ›Behandlung‹ darauf hinaus, dass Herb seinen Patienten Dan hinter das *Winkie's* begleitet.

Szene 9: das Abjekt hinter der Mauer

David Lynch said he was looking for the most incredible face he could find. I actually met him at a Twin Peaks party, and he was like, »Look at that face!«

*Bonnie Aarons*³⁰⁰

Dan und Herb sind auf dem Weg um das *Winkie's* herum Richtung Hinterhof, Dan steht dabei der Angstschweiß im Gesicht. Hinter ihm an der Mauer des *Winkie's* ist kurz das Telefon zu sehen, welches später im Plot (in Szene 28) von Betty für den anonymen Anruf bei der Polizei benutzt wird – und welches in Szene 9 als Symbol etabliert wird. Dan geht an dem Telefon vorbei, um ›der Wirklichkeit ins Auge zu blicken‹, während Betty sich hier der Illusion und einem Spiel mit den Identitäten hingibt. Neben dem Telefon prangt der Entrance-Pfeil, der mit tragischer Ironie darauf deutet, dass es besser wäre, eine andere Richtung einzuschlagen, also wieder umzukehren (Abb. 123). Zugleich verbindet der Pfeil Dan mit Diane, nur dass er anders als sie in die andere Richtung geht, in die der ›Erkenntnis und Wahrheit‹.

299 Die psychologische Übertragung hat, nach Freud, in der therapeutischen Behandlung eine zentrale Funktion. In der Geschichte der Psychoanalyse ist er ein theoretisch diskutierter Begriff, bei dem Fragen nach der therapeutischen Bedeutung des Erinnerns und der erlebten Wiederholung gestellt werden, vgl. Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 550f.

300 Herzog, Kenny: »Mulholland Drive's Evil Hobo Breaks Her Silencio«, in: *Vulture* 31 (2014), H. 10, online unter www.vulture.com/2014/10/mulholland-drives-evil-hobo-breaks-her-silencio.html.



Abb. 122–124: Dans Blick hinter die Mauer (TC 00:15:25; TC 00:15:30; TC 00:15:48)



Abb. 125–127: Dans Blick hinter die Mauer (TC 00:16:20; TC 00:16:26; TC 00:16:31)

In der Szene wird über Sound und Musik mit Genreeffekten gespielt. Durch beides wird starke Spannung erzeugt und der Boden bereitet für einen Horrorfilm-Schockmoment: Dan nähert sich der Mauer – und plötzlich springt ein surreales, nicht identifizierbares, schlammig-braunes Gesicht hinter der Mauer hervor, um sofort wieder zu verschwinden. Der Sound fährt, wie nach einem Hörsturz, herunter. Der Patient fällt in Ohnmacht, die Stimme des Therapeuten dringt kaum mehr durch zu ihm. Im Drehbuch für die TV-Pilotfolge ist vermerkt, dass er tot sei – was im Film durch das Pulsprüfen von Herb auch angedeutet wird.³⁰¹

Dieses Wesen, dem Dan hier begegnet, ist in der Kürze der Einstellung nicht identifizierbar, es wirkt wie eine fremdartige Erscheinung aus einem Horrorfilm. Um es zu charakterisieren, bietet sich der aus der psychoanalytischen Theorie Kristevas stammende Begriff des »Abjekts« für »das unbenennbare Andere« an. Das Abjekte sei, so Kristeva, weder Subjekt noch Objekt. Es repräsentiere das Verdrängte und Tabuisierte, das in der Kultur in verschieben Formen wiederauftauche: »als Unreines, Ekelerregendes, aber auch in Formen des Heiligen und Tabuisierten, und vor allem in der Literatur«³⁰². Das Abjekt hat, so wie es hier inszeniert ist – als Unerkennbares, dem Dan nicht gewachsen ist – auch etwas gemeinsam mit der psychoanalytischen Kategorie des Realen. Der Begriff »das Reale«, wie er von Lacan

301 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 7.

302 Schahadat, Schamma: »Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur«, in: Claus Leggewie et al. (Hg.), Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften, Bielefeld: transcript 2012, S. 268–270, hier S. 269f.; Kristeva: Powers of Horror, S. 1–31.

in der psychoanalytischen Theorie geprägt wurde, ist nicht im allgemeinsprachlichen Sinn als ›die reale Welt‹ zu verstehen, er ist eher vergleichbar mit dem »Ding an sich« (Kant) oder dem »Es« (Freud).³⁰³ Wie diese entzieht sich »das Reale« dem Zugriff durch imaginäre oder symbolische Repräsentation. Das Reale ist, nach Lacan, die dritte Kategorie in der Ordnung der menschlichen Psyche: das, was weder imaginär noch symbolisch vermittelt werden kann. Unter die Kategorie des »Symbolischen« werden von Lacan alle Zeichensysteme gefasst; unter die Kategorie des »Imaginären« alle an der »Konstruktion des Ichs gebundenen Phänomene«, wie unter anderem die Illusion. Unter dem »Realen« wiederum versteht Lacan, so Élisabeth Roudinesco und Michel Plon, die psychische Realität, »das heißt den unbewussten Wunsch und seine entsprechenden Phantasmen, aber auch »den Rest«, eine für »jedes subjektive Denken unfassbare Realität«.³⁰⁴ Zum Realen gehören Bereiche der Sexualität, des Schmerzes und eben auch des Traums und des Traumas. Lynch hat sich in ähnlicher Weise mit dem Sujet auseinandergesetzt, wie er erzählt: »Wir erfahren die ultimative Realität nicht: Das Reale bleibt während des gesamten Lebens im Verborgenen, wir sehen es nicht.«³⁰⁵ Diesem Realen zu begegnen und es auszuhalten, ist Dans Psyche – wie nach Lacan die Psyche des Menschen überhaupt – jedenfalls nicht gewachsen.

Dramaturgisch bedeutsam ist diese Szene noch insofern, als durch sie der Erwartungshorizont der Zuschauenden geprägt wird. Der Schockmoment erzeugt Unsicherheit und lässt Erwartungen entstehen, dass ähnlich eruptive Effekte jederzeit wieder geschehen könnten. Darüber hinaus wird hier durch das Abjekt eine Gegenkraft etabliert, die gegen die im Hintergrund wirkende Intrige von Mr. Roque gerichtet ist. Und jener Intrigant (»He's the one who's doing it.«) wird im Plot deshalb auch als Nächstes eingeführt (vgl. S. 181).

Min:Sek 8:30	Szene Nr. 6	die Polizei ermittelt
9:50	7	Tante Ruth geht auf eine lange Reise
11:40	8	Therapie in <i>Winkie's</i> Diner
15:11	9	das Abjekt hinter der Mauer
16:38	10	Mr. Roques Allmacht
17:50	11	Bettys Ankunft in Los Angeles

(Vollständige tabellarische Übersicht auf S. 255.)

303 Vgl. Roudinesco, Élisabeth/Plon, Michel: Wörterbuch der Psychoanalyse, Wien: Springer 2004, S. 845; Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 228ff.

304 Roudinesco/Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse, S. 846.

305 Lynch zit. n. Rodley: Lynch über Lynch, S. 326.