

des dramatischen Erzählers, denn in ihr drückt sich die Prämissen der Erzählung aus. Die »Prämissen«, 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 Prämissen 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.

zweiten bis zum Ende der fünften Sequenz parallel geführt wird. Als Figur ist er mit einem klaren dramaturgischen Ziel, einem äußeren und einem inneren Konflikt ausgestattet: Er will die künstlerische Hoheit über den von ihm inszenierten Film behalten und eigenständig über die Besetzung entscheiden. Darüber gerät er in Konflikt mit seinen Antagonisten, Luigi und Vincenzo Castiglione (dargestellt von Filmmusiker Angelo Badalamenti und Dan Hedaya). Sie sind die Finanziers der Filmproduktion und nötigen Adam dazu, die Hauptrolle mit einer Schauspielerin namens Camilla Rhodes zu besetzen. Adam nimmt zwar Rache dafür, indem er die Frontscheibe ihrer Limousine zertrümmert, aber gegen die Macht der Castigliones kommt er nicht an – sie sind geradezu übermächtig, als konkrete Figuren, aber auch als metaphysische Kraft (zudem heißen sie Cast'iglione und sind so was wie die Hüter des Cast'ings ...). Sie repräsentieren die Macht des Geldes, und es gibt Verbindungen zu dem geheimnisvollen und im Hintergrund herrschenden und hier mithörenden Mr. Roque (S. 169). Die Castiglione setzen eine Ereigniskette des Verlusts und der Demütigungen in Gang, an deren Ende Adam alles verloren hat: seine Frau, seine Würde und sein gesamtes Geld. Zunächst verliert er, in Szene 26, seine Ehefrau Lorraine, die er mit dem »Pool Man« Gene im Bett erwischt, dann wird er weiter »entmännlicht« durch symbolisch eingesetzte rosafarbene Lackfarbe, mit der er im Kampf eingeschmiert wird – und zuletzt ist sein gesamtes Geld von seinen Konten verschwunden. Der Erzählstrang von Adam ist dabei größtenteils komödiantisch inszeniert, was der Ästhetik der Unheimlichkeit auf der Ebene von Betty und Diane kontrastierend gegenübersteht.

Schließlich, in Szene 35, folgt ein Treffen mit einem ominösen Cowboy, der ihm ins Gewissen redet (S. 174). Nach dieser Begegnung, die im Figurenbogen einer klassischen dramaturgischen Erkennung (der Anagnorisis) und daraus folgend einer Handlungsumkehr (der Peripetie) entspricht, entscheidet Adam sich, die Bedingungen der mafiösen Filmfinanziers zu akzeptieren: Er besetzt Camilla Rhodes anstatt Betty Elms, die eigentlich die ideale Besetzung für die Rolle wäre. In Szene 58 wird Adams Figurenbogen erzählerisch zu Ende gebracht, indem gezeigt wird, wie er sich mit den Verhältnissen arrangiert hat. Anstatt Gewissensbisse über seine Untreue sich selbst gegenüber als Regisseur und Künstler zu haben, hat er sich selbst vergessen in Camilla Rhodes verliebt – beziehungsweise in die von ihr verkörperte Persona und Rollenfigur – und verkündet nun die Verlobung mit ihr (vgl. S. 228).

Parallelmontage

Der Handlungsstrang von Adam wird zu dem von Betty parallel geführt, bis die Figuren in Szene 40 beim Screen Test aufeinandertreffen (S. 124). Die erzählte Zeit beider Handlungsstränge ist dabei linear gerichtet, und die Ereignisse finden anscheinend zeitlich parallel im Verlauf von zwei Tagen statt.

Durch Parallelmontage können an unterschiedlichen Orten zeitgleich stattfindende Ereignisse dargestellt werden. Parallel geführte Stränge in Fernseh- und

Filmerzählungen erzeugen zudem Verzögerungen im Fortgang des jeweils anderen Handlungsgeschehens, sie können verdichten oder auch das Erzähltempo erhöhen und durch Cliffhanger Spannung erzeugen. Die Gestaltung des parallelisierten Erzählens berücksichtigt dabei Überlegungen zu einem ausgewogenen narrativen Rhythmus und durch sie entstehende bedeutungserzeugende Querverbindungen. Parallel montiert werden können auch nicht gleichzeitig, sondern zeitlich disparat stattfindende Ereignisse, die durch eine »komparative Montage« in einen thematischen Zusammenhang gestellt werden.²⁴⁸ Die komparative Montage stellt keine rein räumlichen oder zeitlichen, sondern inhaltliche Bezüge her. Diese können motivisch oder assoziativ miteinander verknüpft sein und sich gegenseitig erzählerisch anreichern. Diese Montage ermöglicht ein Erzählen über visuelle Analogien und Vergleiche. In *MULHOLLAND DRIVE* wird über die Parallelmontage der Eindruck von Gleichzeitigkeit hergestellt. Zugleich aber liegt hier ein erzählerisches Verursachungsverhältnis zwischen den Erzählsträngen vor: Die Ereignisse in Bettys Welt basieren auf denen in Adams Welt. So handelt es sich um eine Form der »diegetisch motivierten Parallelmontage«, durch die »modal verschiedene Situationen ineinander verschachtelt« werden, »so dass sie als analog erscheinen, obwohl zwischen ihnen [...] ein Verursachungsverhältnis vorliegt«.²⁴⁹ Adams Entscheidung, den Castigliones nachzugeben, trägt zum Scheitern der begabten Schauspielerin Diane bei. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten ist er daher auch als ein Helfer der Intrige zu bezeichnen (zur Intrige, vgl. S. 179).

248 Elling, Elmar/Möller, Karl-Dietmar: Untersuchungen zur Syntax des Films II. Alternation/Parallelmontage, Münster: MAkS Publikationen 1985, S. 11 und 16ff.

249 Wulff, Hans Jürgen: »Parallelmontage«, in: Lexikon der Filmbegriffe (13.10.2012), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684>; vgl. auch Elling/Möller: Untersuchungen zur Syntax des Films II, S. 9–27; Wulff, Hans J.: »Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen«, in: *montage* AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 1, S. 45–60; Metz, Christian: »Theorie einer Sprache des Films«, in: Erhard Friedrich (Hg.), *Film 1966. Chronik und Bilanz des internationalen Films*, Velber: Erhard Friedrich 1966, S. 52–56, hier S. 56. Zu den Grundlagen der Filmmontage vgl. auch Reisz, Karel/Millar, Gavin: *Geschichte und Technik der Filmmontage*, München: Filmlandpresse 1988.

Szene 16: ›Duell‹ bei Ryan Entertainment – Einführung zweiter Handlungsstrang

At those meetings, you want to take signals from the buyer and make compromises that satisfy them and that don't involve selling your soul to the devil.

MULHOLLAND DRIVE Co-Produzent Tony Krantz²⁵⁰

Die Szene, die bei der Produktionsfirma Ryan Entertainment spielt, wird mit zwei Establishing-Shots eröffnet. Diese annoncieren einerseits, den Gepflogenheiten einer Fernsehserie folgend, einen Ortswechsel, andererseits bilden sie die dramaturgische Exposition zu der folgenden Szene, indem das Oppositionsverhältnis und die Kollision der Figuren vorab versinnbildlicht werden: Dem Hollywoodzeichen als Symbol für den Mythos und für kreatives und ruhmreiches Filmschaffen steht jetzt ein anderes Symbol gegenüber, das der Wolkenkratzer von Downtown und Westwood, Sitz der Banken und der tatsächlich Mächtigen (Abb. 89 und 90).



Abb. 89 und 90: Mythos versus Wirklichkeit (TC 00:19:56; TC 00:27:30)

Adam Kesher gerät in der folgenden Szene in Konflikt mit diesen Autoritäten. Als Regisseur verfügt er zwar über kulturelle Macht – er ist derjenige, der eine Schauspielerin zum Star machen kann, der aber im gesellschaftlichen System Hollywoods auch nur den Platz eines abhängig Beschäftigten einnimmt. Dass er später einknicken und seine künstlerischen Ideale verraten wird, könnte man bereits als eine Art Vorausdeutung seinem Namen ablesen, denn lautmalerisch trägt dieser bereits das ›Cash‹ in sich.

²⁵⁰ Friend: Creative Differences.

Zunächst sitzt Adam Kesher mit seinem Agenten Robert Smith (David Schroeder) und den Produzenten des Studios Mr. Darby (Marcus Graham) und Raymond (Robert Katims) in einem repräsentativen, holzgetäfelten Raum um einen Konferenztisch. Adam wird von seinem Agenten aufgefordert, im Prozess der Rollenbesetzung für den anstehenden Films »offen zu bleiben« – die gespannte Erwartungshaltung ist damit sowohl für die Figur als auch für die Zuschauenden erzeugt. Der Golfschläger auf dem Tisch vor Adam lässt eine Außerplanmäßigkeit des Meetings vermuten, zudem wirkt er wie eine zur Abwehr hingelegte Waffe – zu der er später auch werden wird. Die mafös wirkenden Castigliones treten mehr als unhöflich auf; wortlos wird von Vincenzo Castiglione ein Aktenkoffer geöffnet, um den Produzenten ein Foto der Schauspielerin Camilla Rhodes zu überreichen. Eine mögliche Diskussion wird mit der Bemerkung »This is the girl« (TC 00:30:48) im Keim erstickt. Man sitzt sich gegenüber wie in einer Duellsituation. Adam versucht sich zu wehren: »That girl is not in my film!«, dies wird von Vincenzo mit einem Schrei beantwortet – »a wild, diegetically acoustic roar that solely demands obedience²⁵¹ – und die Diskussion wird mit einem Machtwort beendet: »It's no longer your film.« Das allerletzte Wort gehört Luigi, manisch leise ausgesprochen: »This is the girl.« Wie man in einem Zwischenschnitt sieht, hört Mr. Roque über Funk mit – es scheint seine Macht zu sein, die hier durch andere hindurch wirkt (vgl. S. 181).



Abb. 91: Sitzung bei Ryan's Entertainment (TC 00:30:54); Abb. 92: Mr. Roque hört mit (TC 00:30:21)

Dargestellt werden die Angst der Produzenten, die sich mit Gewalt durchsetzende Kompromisslosigkeit der Geldgeber und die Machtlosigkeit des Künstlers. Lynch greift dabei in seiner Inszenierung der Situation auf die Bildsprache des Pop- und Meta-Westerns zurück, wie sie in den Italowestern der 1960er etwa von Sergio Leone zelebriert wurde und wie sie im US-amerikanischen Kinopop von Quentin Tarantino in den 1990er-Jahren wiedergekehrt ist. In diesen Filmen ist alles Zitat; Momen-

²⁵¹ Mactaggart: »Silencio«, S. 7.

te des klassischen Westernerzählens mitsamt den sozialen Aktivitäten des Pokerns und des Shoot Outs werden in die Länge gezogen, triviale Momente werden ironisch überhöht und zu coolen Ikonen männlicher Identität stilisiert. Lynch gehört zu den Regisseuren, bei denen das zum Zitieren und Ironisieren nötige Distinktionswissen der westlichen Popkultur und Stilsicherheit zum Selbstverständnis gehören. Er spielt mit den Codes der US-amerikanischen Gegenwartskultur, sowohl im Film als auch in der Musik und in der Mode.

Symbolische Aktivierung der Dinge: der Espresso (und der Kaffee)

I am pretty much obsessed with coffee [...]
 Coffee became tied to what I called ›The Art Life.‹

David Lynch²⁵²

Der Konflikt zwischen den Figuren wird in der Szene nicht allein über den Dialog ausgetragen; das Innere der Figuren, deren Handlungsziele und Stimmungen werden über die symbolische Aktivierung der Requisiten nach außen verlängert.²⁵³ Eine besondere Rolle spielt hierbei vor allem ein spezielles symbolisch aktiviertes Requisit: Bereits zu Beginn der Szene wird vorbereitet, dass man für Luigi Castiglione diesmal »einen wirklich guten Kaffee« zu besorgen habe. Dieser bestellt dann auch einen Espresso mit der betont leisen Stimme eines Mächtigen. Als dieser gebracht wird, wird es still und alle schauen erwartungsvoll auf Luigi. Die Zeit wird auf einmal gedehnt – der Espressomoment wird überproportional lang ausgestellt – und dann spuckt dieser den Espresso angewidert auf die Serviette aus. Mr. Darby zittert, der ganze Raum gerät in Aufregung; die Produzenten haben offenbar Angst, ihre mächtigen Finanziers verprellt zu haben.

²⁵² Lynch, David: »Obsessed: Coffee«, in: Huffpost vom 20.01.2012, online unter www.huffpost.com/entry/coffee_b_1216532. Das besondere Verhältnis von Lynch zu Kaffee schlägt sich auch in der Kaffee-liebenden Figur Agent Cooper in *TWIN PEAKS* nieder. Lynch hat außerdem eine eigene Kaffeemarke auf den Markt gebracht.

²⁵³ Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 143.



Abb. 93: Luigi Castiglione und der Espresso (TC 00:32:34); Abb. 94: »It's no longer your film!« (TC 00:32:59)

Der Espresso ist eine Variante des Kaffees, welcher innerhalb des Films durch diverse Hinweise als Symbol für Imaginationsfähigkeit etabliert wird. In Szene 20 fällt der entscheidende Hinweis über seine Bedeutung: Als Betty mit ihrer Tante Ruth telefoniert und sie erzählt: »... I'll take them with a coffee in the courtyard – like a regular movie star« (TC 00:41:04). Der Kaffee gehört einerseits für Betty zu einem Ausstattungsmerkmal eines Stars, andererseits wird er durch wiederholte Hinweise über die implizite Dramaturgie zu einem Symbol für Dianes Imaginationsfähigkeit und -tätigkeit. Wie in mehreren späteren Szenen Diane in Szene gesetzt, regt der Kaffee die Fantasie von Diane an: Mithilfe des Kaffees entwickelt Diane die Einbildungskraft und Fantasie für sich als Betty, und mit seiner Hilfe kann sie sich ›sexy Camilla‹ als zurückgekehrt imaginieren (vgl. S. 207).

Wenn nun Luigi Castiglione den Espresso ausspuckt – nachdem er ihn von einem Butler serviert bekommen hat, der ein signifikant rotes Jackett trägt, das der Farbdramaturgie nach für Imagination und Illusion steht –, wird impliziert, dass er keine Imaginationskraft hat. Lynch inszeniert hier eine ironische Replik auf den Fantasiemangel des Geldgebers, der anders als die Schauspielerin über keine kreative Einbildungskraft und keinen Sinn für ein »Art Life« (Lynch) verfügt – oder auch, wie Mactaggart es in Rückgriff auf Lacan beschreibt: »[I]n its fundamental beginning the master's discourse excludes fantasy.«²⁵⁴

Szene 17: Adams Rache – eine vermeintliche Lösung des Konflikts

Nach dem für Adam demütigenden Treffen mit den Castigliones rächt sich dieser an ihnen, indem er mit seinem Golfschläger die Frontscheibe ihrer Limousine zer-

254 Mactaggart: »Silencio«, S. 8. Lynch scheint hier eigene Erfahrungen als Regisseur ironisch selbstreferenziell zum Thema zu machen, vgl. Tad Friend im New Yorker: »Lynch and ABC had fallen into the time-honored pattern of antagonism between the ›talent‹ and the ›suits‹« (zit. n. Friend: Creative Differences).

trümmert. Ironisch eingesetzt ist dabei die Figurenrede des Chauffeurs »Beat it, pal« (TC 00:34:10). Die Filmmusik kontrastiert Adams Wut und das Zur-Tat-Schreiten mit einem dünnen Schlagzeugsound, der zwar das Schlagen musikalisch vorwegnimmt, vor allem aber zum Ausdruck bringt, wie wenig Macht hinter der Figur steht. Bedeutung bekommt die Filmmusik auch im Zusammenhang mit der späteren Szene 31, in der ein ›Mafioso‹ nach ihm sucht.

In dieser Szene auf dem Parkplatz wiederholt sich das Motiv der zersplitterten Frontscheibe, das bei dem Autounfall einer ähnlich aussehenden Limousine eingeführt wurde (Abb. 96 und 97). Nicht explizit erzählt, aber durch die motivischen Analogien nahegelegt, wird damit ein Zusammenhang zwischen Adams destruktiver Handlung und dem Unfall. Letzterer ist Anstoß für das übernatürliche Ereignis, dass die Rollenfigur (›Rita‹) aus dem Film herausfällt (vgl. S. 72). Adams Handlung lässt sich symbolisch repräsentativ deuten als ein Bild dafür, dass er ›die Kontrolle über die Figur verloren‹ hat. Sie lässt sich aber auch metaphorisch verstehen, insofern seine Energie sich von einer Ebene auf die andere, von einem Screen (die Frontscheibe) auf einen anderen Screen (die Leinwand) überträgt, aus dem dann die Rollenfigur hinaus in die Welt tritt.



Abb. 95, 96 und 97: Adams Rache, die Zertrümmerung des ›Screens‹ (TC 00:34:14; TC 00:34:17; TC 00:08:50)

Handlungen sowie Botschaften können in MULHOLLAND DRIVE wiederholt die Grenzen der jeweiligen fiktionalen Welt überschreiten und in andere Welten hineinwirken. Das gilt für die Botschaft von Mr. Roque, die per Telefon durch die Ebenen wandern kann (S. 181), ebenso wie für den Agenten Ed, dessen ›Spirit‹ irgendwie durch eine Antenne an seinem Kopf in die Fiktion hineinwirkt (S. 192). Indes, wie in Adams Fall, ist dies als eine künstlerische Intervention dargestellt – die unter dem Radar der Mächtigen geschieht.

Szenen 24, 26 und 31: Adam verliert sein Zuhause – Opfer der Intrige

Nun folgt eine kurze Szene, mit der eine Szene von Betty und Rita unterschnitten wird (vgl. S. 110). Im ›fancy‹ Porsche auf dem Weg nach Hause erfährt Adam te-

lefonisch, dass Ray die Dreharbeiten abgebrochen und das Team nach Hause geschickt hat. Die Zuschauenden sind angehalten, dies auch als Folge des Auftrags: »Shut everything down«, aufzufassen (S. 187). Adam wirkt resigniert und entgegnet seiner Assistentin Cynthia: »I am going home« (TC 00:46:48). Dies bereitet die nächste Szene im Handlungsstrang von Adam vor und kontrastiert sie, denn dieses »home« existiert für ihn bald nicht mehr. Vor Adams Haus steht ein Transporter – vermutlich des Poolreinigers – mit Aufschrift »Gene Clean«, nur: am Pool ist niemand. Vorausgedeutet wird, was sich dann bewahrheitet, und Adam erwischt seine Ehefrau Lorraine (Lori Heuring) mit dem »Pool Man« Gene (Billy Ray Cirus) im Bett. Im Handgemenge greift Adam zu ungewöhnlichen Mitteln; so greift er die Schmuckschatulle seiner Frau und übergießt sie mit rosa Farbe – daraufhin wird er von seiner Frau angegriffen und von Gene niedergeschlagen, sodass er als großer Verlierer sein Haus verlässt. Er hat sein Zuhause, seine Ehefrau und »seine Würde« verloren. Die Szene ist eine in sich erzählerisch abgeschlossene, komödiantische Episode, so wie auch Szene 19, in der Auftragsmörder Joe den Agenten Ed erschießt (S. 190). Hierbei wird zum einen ein klassischer Komödientopos variiert, der »zum Kulissenarsenal des Komischen« in der Weltliteratur gehört: das Motiv des gehörnten Ehemanns.²⁵⁵ Zum anderen wird das Motiv des Liebesverrats in der Haupthandlung gespiegelt und vorweggenommen.

Die Musikdramaturgie in Szene 31

Die komödiantische Wirkung der Szene wird zum großen Teil durch die Musik hervorgerufen, der Figur wurde auch hier wieder eine eigene Musik zugeordnet. In der Szene 24 im Auto war es, wie schon in der Szene 17 auf dem Parkplatz, eine halbfertig wirkende, perkussive Musik (ab TC 00:33:37); in der Bungalowszene ist es nun ein von Badalamenti komponiertes Blues Riff im Stil von Hotelbarunterhaltungsmusik, das Anklänge an *I'm a man* von Muddy Waters hat – was sich mit diesem Hintergrundwissen als selbstreferenzieller ironischer Kommentar verstehen lässt. Vor allem vermittelt sich das im Kontrast zur nächsten Szene und in der Art, wie dort die Musik eingesetzt ist: Als Adam längst weg ist, betritt Kenny (Tony Longo) das Haus. Sein Aufreten ist ebenfalls mit Musik unterlegt, allerdings mit »richtigem« Blues: *Bring It On Home* von Sonny Boy Williamson II (1966); (ab TC 00:56:29). Dieser Kenny ist, so der ironische auktoriale Kommentar, ein »richtiger« Mann, der sich von Lorraine und Gene nicht »auf der Nase rumtanzen« lässt, die er jeweils mit einem einzigen Hieb außer Gefecht setzt. Dieser Kenny wurde offenbar von der Mafia geschickt und ist auf der Suche nach Adam. Er ist das erste einer Reihe von Druckmitteln, die nun gegen Adam zum Einsatz gebracht werden.

255 Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München u.a.: Hanser 1989, S. 59.

Szenen 32 und 33: Cookie und Cynthia überbringen Botschaften

Adam ist inzwischen in dem heruntergekommenen Park Hotel in Downtown abgestiegen. Offenbar ist er gut bekannt mit dem Hotelmanager Cookie (Geno Silva). Mit dessen verständnisvoller Art und Fürsorge spiegelt Cookie als Archetyp ‚Hotelier mit Herz‘ die Hauswartin und Namensverwandte Coco. Von ihm erfährt Adam, dass zwei Leute von der Bank dagewesen seien, um ihm mitzuteilen, dass alle seine Konten gesperrt seien. Adam wird offenbar von einer allmächtigen Mafia verfolgt, was eher wie ein Alptraum als die Realität aussieht. Das Hotelzimmer wird durch eine ›unmögliche‹ Kamerafahrt durch eine Wand hindurch als eine Kulisse inszeniert. Überhaupt hat die Szene etwas Theaterhaftes, insofern als Cookie einer klassischen Theaterfigur, dem Boten der antiken Tragödie, entspricht: »Der Bote überbringt für die Handlung wichtige Ereignisse, die sich außerhalb der Bühne abspielen, oder die auf der Bühne technisch schwer darzustellen sind. In der antiken Tragödie leitete der Bote häufig die Peripetie ein.«²⁵⁶ Und tatsächlich läutet dieser Cookie, zusammen mit der gleich darauf folgenden zweiten Botin Cynthia (Katharine Towne), die Handlungsumkehr der Figur Adam ein (S. 174). Adams Mitarbeiterin Cynthia – mit der er offenbar eine Affäre hatte oder hat und die braunhaarig ist wie seine zukünftige Verlobte Camilla – bestätigt ihm am Telefon, dass seine Konten rätselhafterweise alle leer sind, zugleich überbringt sie ihm die Botschaft, dass ihn jemand sehen wolle, und zwar: ein Cowboy. Adam ist an dieser Stelle ›ganz unten‹, hat nichts mehr zu verlieren und ist bereit für dieses Treffen.

Szene 35: Begegnung mit dem Cowboy – Adams Anagnorisis

Im Plot des Films folgt die Szene jener, in der Betty der unheimlichen Nachbarin Louise Bonner begegnet (S. 114). Die Szenen korrelieren inhaltlich, da Betty und Adam beide hintereinander auf ›Archetypen des Hollywoodkinos‹ treffen, die zudem als Figuren einer anderen ontologischen Fiktionsebene des Films entstammen. Beide, Louise Bonner und der Cowboy, sind deutlich als irreale Erscheinungen inszeniert. Wirkte der Auftritt der Louise Bonner wie im Kino, so wirkt der des Cowboys wie eine Bühnenaufführung: Adam löscht das Licht seines anfahrenden Porsche, steigt aus und betritt einen leeren Koppelplatz. Wie von Geisterhand schaltet sich mit einem übertriebenen, brutzelnden Surren eine Glühbirne unter einem dekorativen Rinderschädel ein – und dann tritt der Cowboy aus dem Nichts auf die Bildfläche und hält seinen Monolog. Wenn er die Bühne verlässt, wird das Licht wieder verlöschen.

²⁵⁶ Vgl. Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 60.



Abb. 98, 99 und 100: der Auftritt des Cowboys (TC 01:05:47; TC 01:05:50; TC 01:06:04)

Die theatrale Inszenierung dieses ›Showdowns‹ legt somit einen fiktionalen beziehungsweise imaginären Charakter der Begegnung nahe. Dieser Koppelplatz ist so gesehen ein innerer theatrale Schauplatz, auf dem die Figur Adam einen inneren Konflikt austrägt. Die künstlerische Umsetzung speist sich aus der im Film durchweg anzutreffenden Idee, innere Prozesse ›dramatisch zu veräußern‹. Insofern ist der Cowboy als eine Allegorie eines veräußerlichten Anteils von Adam zu verstehen, auf die gleiche Weise wie Dan ein Anteil von Diane ist (vgl. S. 195). Als Ausprägung einer inneren Stimme gibt der Cowboy ihm seine Handlungsrichtung vor:

I want you to go back to work tomorrow. You were re-casting the lead actress anyway [...] audition many girls for the part. When you see the girl that was shown to you earlier today, you will say »This is the girl« [...]. (ab TC 01:08:17)

Dramaturgisch erfüllt die Szene damit die Aufgabe einer klassischen Anagnorisis, denn Adam ›entscheidet‹ sich mit dieser Begegnung, der Mafia nachzugeben – und wird zugleich als ›Intrigenhelfer‹ das Schicksal von Diane mitbesiegeln.

Die aufgespaltene Figur: Adam, Bob und der Cowboy

Der Figur Adam Kesher liegt somit eine ähnliche Aufspaltungsidee zugrunde wie der Hauptfigur als Betty. Auch diese Figur wird variiert beziehungsweise durch verschiedene Identitäten repräsentiert. Dabei bewegt sich Adam auf der gleichen Ebene der erzählten Welt wie Betty. Beide sind als Starpersona idealisierte Projektionsbilder und damit das jeweilige ›Ideal-Ich‹ eines Subjekts. Adam ist ein ›top notch‹-Regisseur, sieht aus wie eine Art Hollywood-Godard (und wie ein Alter Ego von Starregisseur David Lynch selbst). Auf der Ebene der ›Wirklichkeit‹, also der erzählten Welt von Diane, agiert die Persona des Hollywoodregisseurs dagegen in einer entidealisierten Version als Bob Booker. Der ältere, nicht so attraktive, zudem mit weniger Begabung und Erfolg ausgestattete Regisseur Bob Booker kontrastiert Adam und betont damit dessen idealisierte Erscheinung. In dieser Paarung wird das Verhältnis von Betty und Diane wiederholt und gespiegelt.



Abb. 101: Regisseur Bob Booker und ... (TC 01:20:09); Abb. 102: Regisseur Adam Kesher bei der Arbeit (TC 01:25:07)

Bob Booker spielt eine Rolle in der Szene des Vorsprechens (S. 118) und findet Erwähnung im Gespräch beim Verlobungsdinner. Hier wird Bob (als Bob ›Brooker) als Regisseur des Films *THE SYLVIA NORTH STORY* erwähnt (S. 223). Diese Information steht dabei auf der expliziten Ebene im Widerspruch zur Screen-Test-Szene, in der Adam Kesher als der Regisseur eines Films mit diesem Titel gezeigt wird (S. 128). Auf der impliziten Ebene weist dieses Paradox gleichwohl auf die geteilte Identität der beiden.

Lynch arbeitete bereits in *TWIN PEAKS* mit Auf- und Abspaltungen von Figuren, wie beispielsweise bei der Figur Bob als einem abgespaltenen, bösen Anteil von Leland, dem Vater von Laura Palmer, der sich zugleich als ihr Mörder herausstellt. Als Entität und Allegorie des Bösen kann er zudem auch andere ›befallen‹. In *TWIN PEAKS* wird dies (in der ersten Staffel) nicht explizit erzählt, sondern nur über die implizite Dramaturgie. So wird das Rätsel, wer Laura Palmer ermordet hat, in der ersten Staffel über eine inhaltliche Übertragung dramaturgisch aufgelöst: Der vom Verbrechen an Laura abgeleitete sexuelle Missbrauch durch den Vater refüguriert sich mit anderen Figuren am Ende der ersten Staffel in der Begegnung von Audrey Horne als angehender Prostituierter mit ihrem Vater Benjamin Horne als ihrem ersten Kunden.

Der Cowboy als Allegorie

Die »Allegorie« ist ein Fachbegriff der Rhetorik, hat in der Religionswissenschaft und in der Philosophie eine lange Definitionsgeschichte hinter sich, und sie ist ein Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst. In den sprachlichen Künsten ist sie ein Mittel des poetischen Erzählens, hier dient sie der Veranschaulichung eines abstrakten Begriffs oder eines Bedeutungsfeldes.²⁵⁷ Anders als bei der Metapher kann

²⁵⁷ Zum Oszillieren zwischen Symbol und Allegorie im Verstehensprozess von theatralen Aufführungen: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 271.

bei der Allegorie die Beziehung zwischen dem Bildlichen und der Bedeutung willkürlich sein. So dient sie der Verbildlichung von etwas Abstraktem durch beispielsweise eine Personifikation, so wie die Nationalstaaten durch Figuren und Sinnbilder repräsentiert werden, etwa die Germania für Deutschland oder die Marianne für Frankreich, oder die Gerechtigkeit durch Justitia. Eine Allegorie kann entweder durch Abstraktion oder durch Konvention verstanden werden, sie kann aber auch selbst Hinweise auf ihre Bedeutung enthalten.²⁵⁸ In diesem Sinne ist der Cowboy eine Allegorie, deren Bedeutung durch die von ihm ausgelösten Assoziationen wahrgenommen werden kann. Der Cowboy ist zudem ein Archetyp des Hollywoodkinos, er gilt als eine Figur des »Wilden Westens«, einer ›vorzivilisatorischen Zeit‹, in deren rechtsfreien Räumen das Gesetz des Stärkeren gilt; dabei ist der klassische Film-cowboy nicht immer ein wortkarger Typ, sondern oftmals durchaus ein Meister des Wortes.²⁵⁹ Zum Bedeutungsspektrum des Cowboys gehört nach Jane Tompkins der Diskurs über die Angst vor Männlichkeits- und Autonomieverlust.²⁶⁰ Der Cowboy ist ein Role Model, welches das Ideal männlicher Autonomie *par excellence* repräsentiert. Er steht zudem für eine Vorstellung von legitimierter Gewalt: »The Western hero [...] offers an image, a style, of responsible, of civilized violence.«²⁶¹ Und: »The style of the Western hero has a meaning: it signifies the appropriateness of his violence, its justice and necessity.«²⁶² Der Cowboy als individuelles und kollektives US-amerikanisches Phantasma steht für das Gegenteil dessen, was der Figur Adam Kesher gerade widerfährt, für das Gegenteil männlicher Autonomie. Er entspricht einem US-amerikanischen, weißen, kollektiven männlichen »Ich-Ideal«, so wie Rita das weiße Weiblichkeitideal repräsentiert. Rita und der Cowboy sind beide Personal der symbolischen Welt, beides sind Archetypen der symbolischen Kunstform Kino. Und als externalisiertes Vorstellungsbild überzeugt der Cowboy Adam ironischerweise davon, dass es richtig ist, jetzt ›klein beizugeben‹ – um weiterhin ein ›Star-Regisseur‹ bleiben zu können.

Symbolische Aktivierung der Dinge: die Zigaretten

Lynch zelebriert auch außerhalb des Films das Zigarettenrauchen, wie das Kaffee-trinken, als besondere Pose und Geste eines künstlerischen Daseins. Dabei impliziert er auch eine Art Widerständigkeit gegen die unglamourösen Moral- und Ge-

258 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 9f.

259 Perez, Gilberto: The Material Ghost, Baltimore/Maryland: Johan Hopkins University Press 1998, S. 237.

260 Tompkins, Jane: West of Everything the Inner Life of Westerns, New York u.a.: Oxford University Press 1992, S. 45.

261 Perez: The Material Ghost, S. 234.

262 Ebd., S. 235.

sundheitsdogmen der Gegenwart.²⁶³ Er selbst inszeniert sich als Starregisseur und öffentliche Person und, teils ironisch, teils ernst gemeint, als leidenschaftlicher Raucher.²⁶⁴ Die Figur Betty gibt der Pose des Rauchens in Szene 15 Bedeutung als Insigne einer erfolgreichen Künstlerin.



Abb. 103: David Lynch auf Twitter; Abb. 104: Betty imitiert die rauchende Greta Garbo (TC 01:10:42); Abb. 105: die rauchende Rita Hayworth (TC 00:25:01)

Die Zigaretten als Motiv wurden in *MULHOLLAND DRIVE* von Lynch symbolisch aktiviert. Sie und das Rauchen als Insignien von Freiheit und Autonomie speisen sich implizit aus dem (nicht nur) im US-amerikanischen kollektiven Gedächtnis verankerten Motiv des Marlboro-Man-Cowboys. Die Zigaretten aktivieren sozusagen den ›inneren Cowboy‹ in Adam, auf eine ähnliche Art, wie der Kaffee Dianes Wahrnehmung beeinflusst. So hat Adam die angedeutete Affäre mit Diane als Cowboy und Raucher, darauf weist auch der auffällige Aschenbecher bei ihr im Apartment hin. Auch dass der Cowboy im Apartment der toten Diane auftaucht, hat mit dieser Konstellation zu tun (vgl. S. 203). Und auch in jenem Moment, in dem Adam dem Rat des Cowboys folgt und er sich für Camilla Rhodes entscheidet, wird das Zigaretteanzünden auffällig in Szene gesetzt. Impliziert wird damit in etwa, dass das Rauchen der Aufrechterhaltung der Identität als Starregisseur dient. Darüber hinaus ist auch der Zigarettenrauch motivisch mit jenem als Metapher aktivierten Rauch assoziiert, der dazu beiträgt, dass das Phantasma »Rita/Camilla« auf die Welt kommt. Auch als Adam in Szene 58 die mutmaßliche Hochzeit mit dem Phantasma (beziehungsweise Camilla Rhodes im Aussehen der Rollenfigur) bekannt gibt, rauchen beide.

263 Im Streit zwischen dem Sender ABC und David Lynch ging es unter anderem auch um das Thema Rauchen. Als Lynch nicht bereit war, das Rauchen seiner Figuren einzuschränken, fragten die Verantwortlichen von ABC, ob sie dann nicht wenigstens jeweils husten könnten, vgl. Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 139f.

264 Lynch twitterte den kurzen Clip am 19. September 2016, in dem er rauchend zu sehen ist – enigmatisch, in Gegenlicht und Zeitlupe, vgl. DEAR TWITTER FRIENDS, IT'LL BE JUST LIKE IN THE MOVIES. PRETENDING TO BE SOMEBODY ELSE (Video-Upload 19.09.2016, R.: David Lynch), online unter https://twitter.com/david_lynch/status/777900518291025920.

Szene 40: Der Screen Test – Adams Umkehr

Die folgende Szene wurde bereits aus dem Zusammenhang des Haupthandlungstrangs heraus beschrieben (S. 124); in ihr laufen nun die beiden Handlungsstränge von Betty und Adam zusammen. Im Figurenbogen von Adam handelt es sich hier um seine Peripetie (Handlungsumkehr), als er sich im Casting entgegen seiner anfänglichen Weigerung nun für Camilla Rhodes entscheidet und sagt, was von ihm verlangt wird: »This is the girl«. Dafür wird er von dem, hinter dem Rücken des Studioleiters Jason Goldwyn (Michael Fairman) versteckten und nun hervortretenden, diabolisch wirkenden Produzenten Ray gelobt: »Excellent choice« (TC 01:26:43).

Angekündigt und zugleich ironisch kommentiert wird Adams Entscheidung durch den passend angelegten Songtext von *I've told every little star*, der von Camilla Rhodes vorgetragen wird: »Might as well confess, if the answer is yes ...«. Dieses »Yes« bedeutet ein »Ja« zu Camilla Rhodes, und sie singt weiter: »Maybe you may love me too«. Als es kurz darauf zum intensiven Blickwechsel mit Betty kommt (vgl. S. 128), ist die Entscheidung gefallen. Betty scheint intuitiv die Umstände zu erkennen, verabschiedet sich von Linney und Nicki: »I'm sorry. I must go«. Sie rennt weg – wie es im Drehbuch heißt: »... and runs off like Cinderella«. Adam schaut ihr als »verpasste Gelegenheit« und verhinderte Idealbesetzung verzweifelt hinterher. Im Drehbuch (der TV-Pilotfolge) heißt es dazu: »Adam is sick of himself.« Und: Adam »sees her running off out of his world«.²⁶⁵

Aber Camilla Rhodes hat mit ihrem Songtext recht, denn Adam wird sich adaptieren und sich einfach in Camilla verlieben. Genaugenommen wird er sich in ihr Phantasma verlieben, in sie als die Rollenfigur – die eben von verschiedenen Darstellerinnen verkörpert werden kann (ausführlich S. 214). Adam Kesher wird erst wieder im dritten Akt, in Szene 57, auftauchen (S. 222).

4 Die Intrige: Mr. Roque und die Mafia

Elemente eines Intrigendramas

Die Intrige als dramaturgischer Begriff ist eine Bezeichnung »für das eine Handlung begründende Komplott, mit dem sich ein Teil der Dramenfiguren zur Durchsetzung seiner Ziele gegen einen anderen verschwört«²⁶⁶. Im Intrigen-Gegenintrigen-Modell strebt die Handlung, von einem Plan ausgehend, einem klar definierten Ziel entgegen, das es mit allen Mitteln – Intrigenverkleidung, der Intrigenstimme (die Stimme der Verstellung), Intrigenrequisiten und intellektueller Kraft oder Hin-

²⁶⁵ Lynch: *MULHOLLAND DRIVE* Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 82.

²⁶⁶ Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 223.