

porträtiert die Figur Mr. Roque hier als Allegorie eines allmächtigen Herrschers, dabei als eine transzendente Institution, die Macht über alle Instanzen hat. Diese herrscht über die Produzenten, das Geld, die damit assoziierte sogenannte Realität. Damit hat er Macht über die Welt des Symbolischen, die theatralen Formen der Welt, und nicht zuletzt wirkt er auch in das Imaginäre, in die Psychen der Figuren. Er stellt die verborgene, unzugängliche Macht dar, der die Figuren ausgeliefert sind und die im *Winkie's* von Dan hinter der Mauer erspürt wird als etwas, was alle Fäden in der Hand hat, so Dan: »... one who's doing it« (vgl. S. 234).

5 Die Nebenintrige: Der Auftragsmörder Joe

Früh im zweiten Akt, in Szene 19, wird eine Nebenfigur eingeführt: der Auftragsmörder Joe (dargestellt von Mark Pellegrino). Im unmittelbaren Zusammenhang des Plots und beim ersten Sehen des Films ordnet man die Figur der Intrige gegen die dunkelhaarige Frau zu, als jemanden, der auf der Suche nach ihr ist und dafür »über Leichen geht«. Sein Auftrag setzt sich, so die Information aus den Szenen vorher, zusammen aus »The girl is missing« und »Shut everything down«.

Aus dramaturgischer Sicht ist dieser Joe ein Intrigenhelfer – der allerdings, wie sich retrospektiv herausstellt, im Dienst von gleich zwei Aufträgen steht. Er hat einen von Mr. Roque und dessen Gefolgschaft und einen von Diane. Dabei kann Joe auf verschiedenen Ebenen agieren, sowohl der Wirklichkeitsebene von Diane als auch der Imaginationsebene von Betty und Rita. Gekennzeichnet wird dies durch seine unterschiedlichen Augenfarben: Als Diane ihn mit dem Mord an Camilla beauftragt, hat er zwei blaugraue Augen (Abb. 43, S. 109), während er hier in der Begegnung mit Ed ein blaues und ein rotes Auge hat (Abb. 117) – der Farbdramaturgie nach eines für die »Wirklichkeit« und eines für die »Imagination«. Bereits in *TWIN PEAKS* hat Lynch die Figur des Psychotherapeuten Dr. Jacoby mit einer Brille ausgestattet, die ein blaues und ein rotes Glas hat. Das ist eine ähnliche Bedeutungsmarkierung dafür, dass diese Figur dichotomische Anteile in sich vereint: von »eine Wahrheit sehen können« und »durch Illusionen verblendet« sein.

Szene 19: Der Auftragsmörder, Ed und das Buch

Die Szene spielt in einem heruntergekommenen Büro, sie beginnt mit einem freundschaftlichen Gelächter von Joe und Ed (Vincent Castellanos) und endet mit einem dreifachen Mord. Joe ist gekommen, um an ein offenbar wichtiges schwarzes Buch zu gelangen. Um dies zu erreichen, erschießt Joe Ed wie aus heiterem Himmel; um diesen Mord dann wie einen Überfall aussehen zu lassen, schießt Joe zusätzlich in die Wand. Ein Schrei ertönt, die Kugel hat die dünne Wand durchbrochen, und die Frau im Büro nebenan wurde getroffen. Joe sieht sich nun gezwungen,

diese zur Zeugin gewordene Frau ebenfalls zu töten, wobei er wiederum von einer Reinigungskraft beobachtet wird. Am Ende inszeniert er einen Schauplatz mit drei Leichen. Um den Tatort authentisch aussehen zu lassen, schießt er in einen Staubsauger, der daraufhin explodiert. Diese Szene wirkt wie eine in sich geschlossenen erzählte Episode, wie eine unterhaltsame, coole Kurzfilmkomödie innerhalb des Langfilms, mit einer in sich geschlossenen Handlung. Der Zusammenhang dieser Nebenhandlung mit der Haupthandlung vermittelt sich auch hier durch die implizite Dramaturgie: Bereits der fernsehtypische, einen erneuten Ortswechsel anzeigende Establishing Shot gibt Auskunft über die Identität von Ed. Die Einstellung setzt ein heruntergekommenes Bürohaus ins Bild, konkret liegt es im Schatten eines modernen Wolkenkratzers, metaphorisch liegt es »im Schatten des Kapitals« (Abb. 115 und 116).



Abb. 115: Eds Büro von außen (TC 00:36:17); Abb. 116: ... und von innen (TC 00:36:22)



Abb. 117 und 117b (Detail): Auftragsmörder Joe mit einem blauen und einem roten Auge (TC 00:37:13)

Über Szenografie und Requisite wird vermittelt, dass Ed so etwas wie ein Schauspiel- oder Castingagent sein könnte. In seinem etwas schäbigen Büro stehen Aktenschränke, auf dem Schreibtisch liegen Berichte und Quittungen. Ein

Italienposter an der Wand evoziert Assoziationen an die Mafia; Ed wird demnach durch Establishing-Shot und dieses Plakat als Pendant beziehungsweise Spiegelfigur zu den Geldgebern Castigliane etabliert. Er ist eine ins Stereotypische des Hollywoodfilmklischees übersetzte Rollenfigur. Er bewegt sich damit auf der Ebene von Rita und anderer Rollenfiguren, die zu finden Joe von den Intriganten sowie Diane beauftragt wurde. Joe hat sich sozusagen hier in die (halbfiktionale) Welt der gesuchten Rollenfigur begeben (das rote Auge ...), und er erschießt Ed, um an dessen schwarzes Adressbuch zu kommen, das dieser als »the history of the world in phone numbers« bezeichnet (TC 00:37:32).²⁹³ Joe hofft über dieses Buch – es ist vielleicht als eine Art Figuren- und Rollenlexikon aufzufassen – den Kontakt zu Rita oder zumindest Hinweise über ihren Verbleib zu bekommen.

Auch über den Dialog gibt Lynch Hinweise, dass es sich bei Ed um eine Figur der Imaginationsebene und bei der Szene in der Limousine um einen Film im Film handelt. Offenbar sprechen die beiden über den Unfall, bei dem Rita entkommen konnte:

Joe: So man, that's unheard of, an accident like that, who coulda foreseen that?
 Ed: It's unreal, right? [...] Joe: Gee, I hope you're not goin' to get in any trouble.
 Ed: It was just a thing. The story made you laugh. Joe: It was a funny story. Ed: A fucking car accident ... (ab TC 00:36:21)

Das »Unreal« gibt einen Hinweis darauf, dass sie nicht nur über den konkreten Autounfall als Ereignis sprechen, sondern auch über die ›Unrealität‹ des Unfalls, durch den die Figur Rita aus dem Film im Film herauskatapultiert wurde. Dass es sich bei Ed selbst ebenfalls um eine ›unreale‹ Figur handelt, wird auch durch seine spezielle Begabung betont:

Eds Haarsträhne und der Rauch des Staubsaugers

Nachdem Eds Kopf auf die Schreibtischplatte gefallen ist, steht eine Haarsträhne von seinem Kopf ab (Abb. 118 und 119). Lynch gibt ihr mit einer Großaufnahme Bedeutsamkeit, zeigt, wie unreal sie absteht, sodass sie wie eine ›dazwischenfunkende‹ Antenne wirkt, über die noch eine letzte Botschaft versendet werden kann. In ähnlicher Weise, wie Adam durch das Zerschlagen der Frontscheibe der Castigliane-Limousine in Szene 17 mit einer Art Übertragungsenergie am Unfallgeschehen beteiligt wird, wird hier Ed sinnbildlich über das Motiv des Rauches beteiligt. Denn seine Haarsträhne scheint dem Revolver von Joe die Richtung zu weisen, woraufhin für diesen die unglückliche Verkettung der Ereignisse mit zwei ungeplanten To-

293 Im www.mulholland-drive.net-Forum wurden mögliche Referenzen zusammengetragen; unter anderem wird der Black-Dahlia-Mord im Los Angeles der 1940er-Jahre angeführt. Vgl. www.mulholland-drive.net: »Ed's Black Book / The Black Dahlia Murder Case«, online unter www.mulholland-drive.net/studies/blackdahlia.htm.

ten bis zu dem in Rauch aufgehenden Staubsauger (ein »vacuum [auch eine Art des Nichts ...] cleaner«) beginnt.

Die Haarsträhne wirkt auf der Darstellungsebene wie eine »illokutive Zeigegeste«²⁹⁴ – eine Geste, die selbstreflexiv den Blick auf das ambigie Wesen und den Doppelsinn des Dargestellten lenkt.



Abb. 118 und 119: Eds Haarsträhne (TC 00:37:45; TC 00:37:49)

Lynch spielt in *MULHOLLAND DRIVE* mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, verschiedene Szenen sind sozusagen Varianten des gleichen Vorfalls, die sich gegenseitig mit Bedeutungen anreichern. So deutet der Selbstmord Dianas auf das Entstehen des Phantasmas bei dem Autounfall, ebenso wie der ›Unfall‹ des Auftragsmörders, der ja ebenfalls Resultat des Auftrags von Diane ist, wie später erzählt wird. Auf der Ebene der expliziten Dramaturgie dient die Episode mit Ed zudem der Zuspitzung und Spannung: Das Zuschauerwissen hat gegenüber den Figuren Betty und Rita nun einen Suspense-erzeugenden Informationsvorsprung – es scheint wirklich gefährlich zu werden für die beiden, denn die Intriganten schrecken nicht vor Mord zurück.

Szene 22: Der Auftragsmörder bei der Arbeit

In der Parallelhandlung der Nebenintrige wird die Intrige gegen Betty erzählerisch fortgeführt. Der Auftragsmörder wird bei seiner weiteren Arbeit gezeigt. Er kommt mit seinem Helfer Billy (Michael Des Barres) und einer jungen Frau namens Laney (Rena Riffel) um eine Ecke, dabei wird impliziert, dass sie dem *Pink's* Imbiss einen Besuch abgestattet haben. Joe ist offenbar (und vielleicht jetzt auch mithilfe

294 Zum Gestus des Zeigens in der Malerei mit »perlokutiver«, also wirkungserzeugender Funktion, oder mit »illokutiver« Funktion, als eine Art Verfremdungseffekt, vgl. Gandelman, Claude: »Der Gestus des Zeigers«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin u.a.: Reimer 1992, S. 71–93, hier S. 79f.

des schwarzen Buches) auf der Suche nach Rita und fragt Laney, ob sie in letzter Zeit »neue Mädchen« auf der Straße gesehen habe und ob darunter eine mit braunen Haaren gewesen sei. Dass Joe hier weiterhin auf derjenigen Erzählebene agiert, die keine Wirklichkeitsebene ist, wird nicht nur durch die Farbcodierung des »Pink's« angedeutet, sondern vor allem durch die Figur Laney.

Laney

Laney agiert in übertriebener Weise und wirkt wie ein Klischee einer auf der Straße lebenden Exschauspielerin und nun Prostituierten, sexualisiert (die sichtbaren Brustwarzen), mit Gewalterfahrung (Abdrücke auf ihrem Arm), mit kindlichen, manierierten Marilyn-Monroe-artigen Gesten. Sie wird inszeniert als eine Karikatur einer Filmfrauenfigur: Laney lässt sich Zigarette und Feuer geben, um sich dann nach Aufforderung und »Klaps auf den Po« von dem Seelenfänger Joe widerstandslos in einem Transporter »einsammeln« zu lassen. Die Darstellung von Laney basiert offenbar auf gleichen Überlegungen wie die anderer Rollenfiguren, also Ritas, Louise Bonners oder auch des Cowboys. Laney's Zigarettenrauchen wirkt wie ein Hinweis auf den imaginären Charakter der Figur und der Szene (vgl. S. 177). Laney »geistert« in der Welt herum, so wie in unserer realen Welt fiktionale Figuren herumwandern und durch parasoziale Interaktion wahrgenommen werden.²⁹⁵



Abb. 120: Laney und die rote Stange im Hintergrund (TC 00:44:56); Abb. 121: Laney wird »eingesammelt« (TC 00:45:41)

Die rote Stange im Hintergrund

In der Szene gibt es eine weitere Andeutung des artifiziellen Charakters der Situation: Zugleich auffällig und unauffällig im Hintergrund läuft ein Komparse mit einer langen roten Stange durchs Bild. Nimmt man an, dass David Lynch hier nicht nur

295 Parasoziale Interaktion beschreibt ein interpersonales Geschehen zwischen Rezipienten und Medienfiguren. Rezipierende treten in eine Interaktion mit fiktionalen Figuren, als ob sie real existierend wären, vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008, S. 180f.

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.