

III Schlussbemerkung

It's the interactivity that was so ahead of its time, [...] it was pretty avant-garde as a form and has staying power.

Mary Sweeney¹

Wie schon eingangs erwähnt, wurde über kaum einen Film so viel geschrieben wie über MULHOLLAND DRIVE. Eine dramaturgische und ästhetische Analyse des Films als künstlerisches Werk stand dabei jedoch noch aus – diese Lücke zu schließen war Ziel der vorliegenden Arbeit.

Dramaturgie empfiehlt sich insofern als analytische Methode und ›Erklärmödell‹ für diesen Film, da mit ihr seine ästhetische Gesamtheit in den Blick genommen werden kann. Also die Verflechtung aller ästhetischen und kommunikativen Beziehungen, sowohl die werkinternen als auch die werkexternen, die des inneren und des äußeren Kommunikationssystems. Die dramaturgische Analyse bringt die im Drehbuch angelegten textlichen Elemente in ein Verhältnis zu den sich in der Ästhetik der konkreten Inszenierung realisierenden. Dramaturgie ist so mehr als eine semiotische Bedeutungslehre, denn in der Analyse werden nicht nur die filmische Wahrnehmung, sondern auch die Produktionsbedingungen, die historische Einbettung des Films, gesellschaftspolitische Bedingtheiten der spezifischen Formen sowie filmpoetologische Traditionen und Praxen miteinbezogen.²

In der dramaturgischen Betrachtung eines Films geht es zudem nicht um die Rekonstruktion einer auktorialen Intention, sondern um die Ermittlung der im Werk aufzufindenden künstlerischen Strategien – also nicht um die Absichten einer konkreten Autor*in, sondern vielmehr um die Stimme eines »Modell-Autors«, um Umberto Ecos literaturwissenschaftlichen Terminus zu übernehmen. Der »Modell-Autor« ist eine Stimme, »die zu uns spricht«, und diese »äußert sich als Erzählstrategie, als ein Ensemble von Instruktionen, die uns auf Schritt und Tritt erteilt werden, und

¹ Zit. n. Crummy, Colin: »the story of ›mulholland drive‹, as told by the people who made it«, in: i-D 17 (2017), H. 4, online unter https://i-d.vice.com/en_us/article/xwdznd/the-story-of-mulholland-drive-as-told-by-the-people-who-made-it.

² Vgl. die Definition von Drama und Dramaturgie in Boenisch: Begriffe und Konzepte, S. 43–52.

denen wir gehorchen müssen, wenn wir beschließen, uns als Modell-Leser zu benehmen«.³ Ecos Begriff vom »Modell-Leser« ähnelt, worauf er selbst hinweist, dem Begriff des »impliziten Lesers« von Wolfgang Iser.⁴ Er unterscheidet sich aber insofern davon, als Eco nicht der Auffassung ist, dass die potenziellen Verknüpfungen eines Textes Produkt der Arbeit der Lesenden seien, sondern als »Modell-Leser« erst mit dem Text entstehen. Eco zitiert Paola Pugliatti: »Mit dem Text geschaffen und in ihm gefangen, genießen sie [die Modell-Leser] so viel Freiheit, wie der Text ihnen zubilligt.«⁵

Dramaturgie versteht in gleicher Weise filmische Wirkung als Resultat einer Vermittlungs- und Erzählstrategie, welche die Wahrnehmung der Zuschauenden antizipiert und auch präfiguriert.⁶ Anders ausgedrückt, dient nicht die Zuschauer*innenwahrnehmung als Ausgangspunkt der Analyse, sondern die der Autor*innen (in Union von Drehbuch, Filmregie und weiteren kreativ Beteiligten). Die dramaturgische Analyse befragt einen Film und seine ästhetischen Elemente mit ihrem Begriffsinstrumentarium nach ihrer jeweiligen Erzähl- und Wirkungsabsicht und betreibt so eine Rekonstruktion der dramaturgischen Strategien – ungefähr in der Art eines »reverse engineering«.

Es ist eine Besonderheit von MULHOLLAND DRIVE, der in dieser Hinsicht eine besondere Stellung einnimmt, dass sich durch das Verfahren der dramaturgischen Analyse auch Rückschlüsse auf die inhaltlichen Bedeutungen und den Erzählinhalt ziehen lassen. Durch an den Film herangetragene dramaturgische Hypothesen werden die von Lynch betriebenen Variationen der tradierten Verfahren und sein kreativ-spielerischer Umgang damit sichtbar. Eine der zentralen dramaturgischen Strategien von Lynch ist die Öffnung des Films für Auslegungen der Motive, durch die Zuschauer*innen aufgefordert werden, verschiedene Interpretationen zu erproben. Diese Offenheit beschreibt Eco als einen Mechanismus, der Zuschauer*innen die Freiheit zur Aktualisierung zubillige und sie damit einen »Mehrwert an Sinn« erleben mache.⁷

Diese Einladung zur partizipativen Aktualisierung des Films wurde und wird von MULHOLLAND-DRIVE-Zuschauer*innen immer wieder angenommen, wie man an der auch nach über 20 Jahren immer noch wachsenden Zahl der im Internet aufzufindenden Diskussionen und akademischen Publikationen zum Film ablesen kann.

3 Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 26.

4 Vgl. Iser, Wolfgang: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Fink 1994.

5 Zit. n. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 27; Pugliatti, Paola: Reader's Stories Revisited: An Introduction, in: Il lettore: modelli, processi et effetti dell'interpretazione 52/53 (1989), S. 5f.

6 Boenisch: Begriffe und Konzepte, S. 45.

7 Eco: Lector in fabula, S. 63.

MULHOLLAND DRIVE, ein postmodernes analytisches Drama

Die für einen künstlerisch ambitionierten und komplex erzählenden Kinofilm relativ hohe Breitenwirksamkeit basiert nicht nur auf ästhetischen Attraktionen, sondern zu einem großen Teil auf seiner Bedeutungsoffenheit. Ihre volle und breite Wirksamkeit entfaltet sie aber erst in der Kombination mit Wiedererkennbarem und vertraut Wirkendem. David Lynch nutzt hierfür, im Rückgriff auf vertraute Filmgenres, bekannte Motive, situative und figürliche Stereotype, er variiert sie und kombiniert sie neu. Über die aus dem Film noir, dem Detektivfilm, Horrorfilm, Liebesdrama, der Rachetragödie sowie dem Musical und der Komödie vertrauten Motive und szenischen Situationen entsteht der Erwartungshorizont der Zuschauenden, sie bilden die Folie für das Spiel mit der Rezeption. Eine zentrale Rolle spielt hierbei das Genre des Detektivfilms. In ihm müssen ein Geheimnis aufgeklärt und Rätsel gelöst werden, und die Zuschauenden sind zu einer mitdenkenden, verstandesmäßigen Rezeption aufgefordert.

Lynch hebt dabei mit *MULHOLLAND DRIVE* das Prinzip des Mitdenkens und -raten von der Ebene der Handlung in die der Vermittlung – er aktualisiert sozusagen das Genre zu einem medienreflexiven, postmodernen Detektivfilm. Zuschauende sind dabei aufgefordert, den detektivischen Blick auf die Darstellung selbst zu richten und die hinter den vordergründigen, auf Affekte ziellenden Attraktionen des Genres liegende, verdeckte Erzählung zu entdecken und zu rekonstruieren. *MULHOLLAND DRIVE* ist insofern ein Beispiel dafür, dass in der Gestaltung einer postmodernen Filmerzählung das äußere Kommunikationssystem mindestens die gleiche Rolle spielt wie das innere Kommunikationssystem, wenn nicht sogar eine größere.

Umgesetzt ist die Aufforderung zum detektivischen Sehen in der Art eines Bilderrätsels. Lynch hat in seiner Arbeit, schon in anderen Filmen zuvor, eine eigene Art der Bildersprache und der impliziten Dramaturgie entwickelt, auf die er in *MULHOLLAND DRIVE* zurückgreift und die er hier weiterentwickelt. Wesentlich sind hierbei die symbolische Aktivierung von Gegenständen, visuelle Referenzen, allegorische Motive, die Farbdramaturgie sowie das Denken in Analogien und eine metaphorische Bildgestaltung. Teilweise greift Lynch dabei auf kulturell tradierte Bedeutungen zurück, an anderer Stelle weist er ihnen einen eigenen, innerhalb des Werks etablierten Sinn zu. Mit der Zeit hat Lynch so ein eigenes ästhetisches Referenzsystem entwickelt und eine in sich geschlossene erzählte Welt etabliert, die von Georg Seeßlen schon früh als »Lynchville« bezeichnet wurde.⁸

Durch die dramaturgische Untersuchung des Films wurde deutlich, dass ihm bei all seiner filmerzählerischen Innovation eine stabile dramaturgische Basis zugrunde liegt, die wiederholt auf kanonisierte dramaturgische Traditionen zurückgreift. Diese geben dem Film eine grundsätzlich vertraute Form und gewährleisten,

⁸ Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 11.

wie auch die Genrerefrenzen, die für das Gelingen der künstlerischen Kommunikation nötige Wiedererkennbarkeit. Die im Hintergrund liegende dramaturgische Struktur ist – wie eine Trag- und Stützkonstruktion in der Architektur – Träger der filmästhetischen Erfahrung; über sie wird eine Dialektik zwischen ästhetischer Innovation und bekanntem Ordnungsschema gestaltet. Lynch als Autor greift dabei vornehmlich auf die den Kriminalgenres zugrundeliegende dramaturgische Struktur des analytischen Dramas zurück. Der Film ist in drei Akte (und acht Sequenzen) gegliedert, wobei im ersten Akt das Geheimnis etabliert und im dritten Akt sukzessive aufgelöst wird – allerdings geschieht dies nur auf implizite Art, über den Weg des metaphorischen Erzählens.

Eine der Besonderheiten des Films ist dabei die mehrsträngige Dramaturgie, die aus der ursprünglichen Konzeption als Pilotfilm einer Fernsehserie hervorgeht. In der fernsehseriellen Dramaturgie können in den einzelnen Figuren- und Erzählsträngen unterschiedliche dramaturgische Modelle zur Anwendung kommen und miteinander kombiniert werden. So wird im ersten Akt von *MULHOLLAND DRIVE* ein zweiter Handlungsstrang eingeführt, der die Haupthandlung parallel begleitet und mit ihr im zweiten Akt zusammengeführt wird. Dieser zweite Handlungsstrang folgt der Dramaturgie eines linear-kausalen Dramas, in dem die Figur Adam ein Ziel verfolgt, mit antagonistischen Kräften konfrontiert wird und daraufhin ihr Handeln neu ausrichten muss. Den Figuren auf diesen beiden Erzählsträngen steht ein gemeinsamer Antagonist gegenüber, der über einen, wenn auch reduziert und episodisch erzählten, eigenen Bogen geführt wird. Dieser Erzählstrang beruht auf Konventionen des Intrigendramas und ist in die Gesamthandlung eingewoben. Der Antagonist und Intrigant Mr. Roque hat zudem eine Reihe von Intrigenhelfern. Darüber hinaus wird die um die Hauptfigur strukturierte Haupthandlung mit einer episodischen Nebenhandlung angereichert.

Die genannten dramaturgischen Muster werden in *MULHOLLAND DRIVE* miteinander kombiniert und bilden in ihrer Gesamtheit eine dramaturgisch offene Form. Diese zeichnet sich gegenüber geschlossenen Formen dadurch aus, dass episodisch und fragmentarisch, in Ausschnitten erzählt wird und so pluralistische Verursachungsverhältnisse etabliert werden können. Die einzelnen Episoden, Situationen und ästhetischen Aspekte treten miteinander in einen bedeutungserzeugenden Dialog. Diese Art des Erzählens erfordert, gegenüber einer geschlossenen Dramaturgie, eine aktivere Rezeption und lädt zur Interpretation ein. Als offene Form setzt *MULHOLLAND DRIVE* also notwendig den produktiven und partizipativen Blick der Rezipierenden voraus, der Film vervollständigt sich erst durch die Interpretation.

Mithilfe der Betrachtung des Films unter Aspekten der offenen Dramaturgie lässt sich erkennen, dass sowohl die Figuren als auch das Handlungsgeschehen nicht in ihrer expliziten dramaturgischen Funktion aufgehen, sondern dass allem eine implizite Zweitbedeutung innewohnt, über die der eigentliche Bedeutungszusam-

menhang hergestellt wird. Die Erzählung lässt sich also nicht über den Nachvollzug einer Handlungslogik oder über eine angenommene Figurenpsychologie innerhalb der erzählten Welt rekonstruieren, sondern über die Berücksichtigung der Formen des Erzählens selbst, und es adressiert sich damit an ein ästhetisches Sehen – einen aktiven künstlerischen Blick auf das Werk in seiner Gesamtheit. MULHOLLAND DRIVE hat zwar einen psychologischen Topos zum Gegenstand, ist selbst aber kein Film des psychologischen Realismus, sondern ein künstlerisches Werk, in dem über Fragen des Subjekts und der Identität im Zeitalter des Medialen narrativ verhandelt wird. Die Hauptfigur des Films geht nicht darin auf, Repräsentation eines menschlichen Subjekts zu sein, sondern als zentrales Ich figuriert sich in ihr das Thema des Films: Der Mensch im Medienzeitalter als projizierendes Subjekt beziehungsweise seine Identität als Phantasma. »Das Subjekt als Phantasma« ist somit das dramaturgische Bedeutungsfazit des Films, das die Grundlage für performative sowie visuell-ästhetische Umsetzungen bildet. Als dem Film zugrunde liegende Idee wird das Bedeutungsfazit thematisch und motivisch variiert und künstlerisch umspielt, und es ist bereits dem zentralen Figurenkonflikt eingeschrieben: Darüber, dass die Hauptfigur eine Schauspielerin ist, wird ihr Identitätskonflikt mit den konstitutiv an konkreten sowie psychologischen Prozessen der Projektion beteiligten Medien Bühne und Film kurzgeschlossen. Die Protagonistin Diana ist sozusagen ein kinematografisiertes Subjekt, das sich selbst als Filmstar Betty projiziert und die in diesem Projektionsgeschehen der von ihr begehrten Filmrolle begegnet, die sie zum Star machen könnte. In der Psyche der zentralen Figur manifestiert sich so das mediale Dispositiv des Kinos, und Lynch exemplifiziert künstlerisch die medientechnologische Bedingung von Subjektivität und der Entstehung von libidinösem Begehrn. Als Prämisse der Geschichte erscheint die These: Wir begehrn im Kino Objekte, die wir für Subjekte halten, und wir verwechseln uns selbst als Subjekt mit diesen Objekten. Dass dem Film dieser fundamentale philosophische Diskurs über den Menschen und seine Psyche im Medienzeitalter zugrunde liegt und dass er diesen als ästhetische Erfahrung zugänglich macht, ist sicherlich auch mitverantwortlich für das anhaltende Interesse und die Wertschätzung von David Lynchs MULHOLLAND DRIVE.

