

# Einleitung

---

Say—Mr. Detective—before you clean up any  
mysteries—clean up this theater!

*SHERLOCK JR. (USA 1924, R.: Buster Keaton)*

Über kaum einen Film ist so viel und anhaltend geschrieben worden wie über den 2001 auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes uraufgeführten und dort mit dem *Prix de la mise en scène* ausgezeichneten MULHOLLAND DRIVE von David Lynch.<sup>1</sup> Beachtung erfuhr das Werk dabei sowohl im populärmedialen, journalistischen als auch akademischen Kontext. 2016 wurde eine erneute öffentliche Auseinandersetzung mit MULHOLLAND DRIVE dadurch angeregt, dass er im Rahmen einer von der BBC initiierten Umfrage unter 177 Filmkritiker\*innen aus aller Welt zum bisher besten Film des 21. Jahrhunderts gewählt wurde.<sup>2</sup> Dieses neu erwachte und bis heute anhaltende Interesse fiel zusammen mit der Veröffentlichung der remasterten Blu-ray Disc in den USA (*The Criterion Collection*, 2015) sowie der damaligen Ankündigung von TWIN PEAKS III.<sup>3</sup> 2021 kam der Film zum 20-jährigen Jubiläum dann noch einmal in die Kinos.

Mittlerweile hat MULHOLLAND DRIVE eine unüberschaubare Zahl von Kritiken, Podcasts, Videoessays, Seminararbeiten, akademischen Aufsätzen und Konferenzbeiträgen hervorgebracht und etliche Interpretationen erfahren. Man könnte den

- 
- 1 2002 erhielt der Film zudem eine Oscarnominierung für die beste Regie. Eine Übersicht über alle gewonnenen Filmpreise gibt Emily Smith: *The David Lynch Handbook. Everything you need to know about David Lynch*, Brisbane: Emereo Publishing 2012, S. 88ff.
  - 2 BBC Culture: »The 21st Century's 100 greatest films«, online unter [www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films](http://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films), vgl. auch Brown, Mark: »Mulholland Drive Leads the Pack in List of 21st Century's Top Films«, in: *The Guardian* vom 22.08.2016. Seit 2021 existiert eine Webseite von Universal, über die der Zugang zum Film auf verschiedenen Streamingportalen organisiert wird, online unter [www.mulholland-drive.com](http://www.mulholland-drive.com).
  - 3 Vgl. Scheibel, Will: »A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹: Representation of the Actress«, in: *Film Criticism* 42 (2018), H. 1, online unter <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0042.1.07/-/fallen-star-over-mulholland-drive-representation?rgn=main;view=fulltext>.

Film (und seinen Regisseur David Lynch) geradezu als ein »theoretisches Phänomen« bezeichnen.<sup>4</sup>

Entstanden ist der Film 2001 als »ein Kind seiner Zeit« – in einer Dekade, in der im US-amerikanischen Unterhaltungskino vermehrt ein selbstreflexiv-spielerischer Umgang mit dem filmischen Erzählen an sich auftaucht. In dieser Art des Erzählens geht es nicht nur darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern sie auf eine Weise zu erzählen, dass Zuschauende sich den Erzählinhalt durch eine aktive Rezeption erst erschließen müssen. Experimentiert wird dabei auch mit spezifisch filmischen Darstellungsweisen und ihrer Wahrnehmung, wie es bisher eher aus der europäischen Kinoavantgarde denn aus Hollywood bekannt war, wie zum Beispiel in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (F 1961, R.: Alain Resnais) oder auch in Filmen von Michelangelo Antonioni wie *BLOW UP* (UK 1966).<sup>5</sup>

Vor und nach *MULHOLLAND DRIVE* sind eine ganze Reihe von Filmen entstanden, die auf einer ähnlichen Rezeptionsvereinbarung beruhen. Sie sind darauf angelegt, dass Zuschauende die erzählte Geschichte nicht auf Anhieb durchdringen, sondern dass die Spielregeln eines jeweiligen Erzählsystems erst erlernt werden müssen.<sup>6</sup> Das gilt beispielsweise für *THE USUAL SUSPECTS/DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN* (USA 1995, R.: Bryan Singer), *THE SIXTH SENSE* (USA 1999, R.: M. Night Shyamalan), *FIGHT CLUB* (USA 1999, R.: David Fincher), *MEMENTO* (USA 2000, R.: Christopher Nolan), *DONNIE DARKO* (USA 2001, R.: Richard Kelly), *BLACK SWAN* (USA 2010, R.: Darren Aronofsky) und *SHUTTER ISLAND* (USA 2010, R.: Martin Scorsese).<sup>7</sup> Eine der Gemeinsamkeiten dieser Filme ist, dass sie sich für Zuschauende in Retrospektive jeweils neu entwerfen: Durch eine überraschende Wendung gegen Ende des Films wird man dazu aufgefordert, den Film noch einmal

4 Der Begriff ist Slavoj Žižeks Bezeichnung für Hitchcock entlehnt, vgl. »Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung«, in: Ders. et al. (Hg.): *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 11–23, hier S. 12. Bis heute wird *MULHOLLAND DRIVE* immer wieder neu interpretiert; 2020 beispielsweise in einem Broadcast von »Twin Perfect: »The Terrible Secret of Mulholland Drive» (Video-Upload 27.09.2020), online unter [www.youtube.com/watch?v=OjCfHW3N3vo](http://www.youtube.com/watch?v=OjCfHW3N3vo)

5 Vgl. auch Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: »Last Year at Mulholland Drive: Ambiguous Framings and Framing Ambiguities«, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 16 (2004), S. 129–152.

6 Vgl. auch Poulaki, Maria: »Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films«, in: Warren Buckland (Hg.), *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, Taylor & Francis 2014, S. 35–53, hier S. 39.

7 Zum Spielcharakter in der postmodernen Filmästhetik vgl. Stutterheim, Kerstin: »Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films«, in: Dies./Christine Lang (Hg.), *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino*, Marburg: Schüren 2013, S. 39–87, hier S. 54f.

anzuschauen und das Dargestellte neu zu bewerten. Thomas Elsaesser bezeichnete diese Werke daher als »Filme, die ein Spiel spielen«.<sup>8</sup> In anderen Kontexten werden Filme, die zu einer solch aktiven Rezeption auffordern, auch als »modular narratives«, »puzzle films« oder »mind game film« bezeichnet.<sup>9</sup> Ihre Art des Erzählens zielt dabei auf ein »partizipatorisches Schauen« oder ein »in Besitz nehmendes Zuschauen«, durch das der Film immer wieder neu bewertet werden kann und gewissermaßen stets aufs Neue aktualisiert wird.<sup>10</sup> In diesem Zuge sind Zuschauende auch dazu eingeladen, »die Geschicklichkeit zu bewundern«, mit welcher der Film ihre Wahrnehmung in die Irre geführt hat.<sup>11</sup>

Die auf das wiederholte Anschauen angelegte Erzählästhetik ist auch Resultat der durch die Technologie veränderten Rezeptionsbedingungen.<sup>12</sup> Mehrere Faktoren spielen hierbei eine Rolle: die neuen Trägermedien und Verbreitungswege für Filme, eine durch die Entstehung anderer Medien veränderte Filmwahrnehmung sowie die Entstehung von Plattformen des Austauschs über Filme. Die genannten Filme adressieren sich an eine durch Computer- und Videospiele geschulte Wahrnehmung und sind durchaus als Versuch zu werten, der neuen Konkurrenz durch Computerspiele und im Kabelfernsehen und Netz gestreamte Fernsehserien etwas

8 Elsaesser, Thomas: »The Mind-Game Film«, in: Warren Buckland (Hg.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 13–41, hier S. 14.

9 Die Begriffe »impossible puzzle film« und »complex narrative« gehen zurück auf: Staiger, Janet: »Complex Narratives, an Introduction«, in: *Film Criticism* 31 (2006), H. 1/2, S. 2–4, sowie auf Simons, Jan: »Complex narratives«, in: *New Review of Film and Television Studies* 6 (2008), H. 2, S. 111–126. Zum Begriff der »Modular narratives« vgl. Cameron, Allan: *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, London: Palgrave Macmillan UK 2008. Zu »Mind-game film« vgl. Elsaesser: *The Mind-Game Film*. Vgl. auch Campora, Matthew: *Subjective Realist Cinema. From Expressionism to Inception*, New York: Berghahn Books 2014; Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh: University Press 2017, S. 12; Brücks, Arne/Wedel, Michael: »Mind-Game Television«, in: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.), *Transnationale Serienkultur*, Wiesbaden: Springer 2013, S. 331–346, hier S. 342ff.

10 Die Bezeichnung »puzzle film« ist abgeleitet von der Zuschauererfahrung, die sich mit dem Zusammensetzen einzelner fragmentarisch dargebotener Erzählteile beschäftigt. Der Begriff geht zurück auf Buckland: *Puzzle Films*. Den Aspekt des partizipatorischen Schauens als ein in Besitz nehmendes Zuschauen (»the possessive spectator«) findet man u.a. bei Mulvey, Laura: *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books 2006, S. 161–180, sowie auch – als Konzept des »emanzipierten Zuschauers« – bei Rancière, Jacques: *Der Emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2008. Vgl. auch Kiss/Willemsen: *Impossible Puzzle Films*, S. 16.

11 In Bezug auf literarische Werke vgl. Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, München u.a.: Hanser 1992, hier S. 43.

12 Vgl. auch Kiss/Willemsen: *Impossible Puzzle Films*, S. 13.

entgegenzusetzen.<sup>13</sup> Mitte der 1990er-Jahre entstanden neue Rezeptionsmöglichkeiten durch die Markteinführung der DVD, gefolgt von der Blu-ray Disc Anfang der 2000er- und den Streamingdiensten Ende der 2010er-Jahre.<sup>14</sup> Durch die so entstehenden neuen Zugangsweisen zu Filmen veränderte sich die Rezeption. Filme wurden zugänglicher, man konnte nun nicht nur (wie schon bei der VHS) zurückspulen, sondern hatte nun präzisen Zugriff auf jedes einzelne Filmbild. Im Zuge dessen gewann eine Filmästhetik an Bedeutung, die auch nach mehrfachem Sehen noch Entdeckungen ermöglicht. So entfaltete auch *MULHOLLAND DRIVE* vor allem mit der DVD-Veröffentlichung 2002 seine anhaltende Breitenwirksamkeit.

Zur selben Zeit verbreiteten sich die sozialen Medien im Internet als Plattformen des Austauschs. Die Zuschauerschaft mit Interesse an einer intellektualisierten Rezeption, die Interesse daran hat, Rätsel zu lösen, zu decodieren und zu entmystifizieren, konnte sich nun auf internationaler Ebene über ihre Seherfahrungen und Interpretationen austauschen. *MULHOLLAND DRIVE* hat in den sozialen Medien eine besondere Fankultur hervorgebracht – ein regelrechtes Fandetektivtum, von Jason Mittell als »forensic fandom« bezeichnet, welches der Bedeutungskonstruktion des Films auf den Grund zu gehen und jedes Detail im Film zu interpretieren versucht.<sup>15</sup> Auf der Webseite [www.mullholland-drive.net](http://www.mullholland-drive.net) sind viele der Fantheorien und Interpretationen immer noch nachzulesen.<sup>16</sup> Diese Aktivitäten wurden im Übrigen auch von David Lynch selbst befeuert, der in dem Booklet der 2002 veröffentlichten DVD zehn von ihm als »Clues« bezeichnete Lösungshinweise gab. Diese sind dabei nur als Fragen und Andeutungen gestaltet, sodass sie weniger einem Verständnis des Films zuarbeiten, als vielmehr das detektivische Spiel weitertreiben.<sup>17</sup>

13 Elsaesser, Thomas: »Über Mind-Game-Filme als Kippunkte«, in: Nach dem Film 18 (2020), online unter [www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/ueber-mind-game-filme-als-kippunkte](http://www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/ueber-mind-game-filme-als-kippunkte)

14 2001 wurde im Kaufvideobereich die VHS-Kassette von der DVD abgelöst, vgl. Hoffmann, Markus: »DVD überholt VHS«, in: Computer Base 9 (2001), H. 11, online unter [www.computerbase.de/2001-11/dvd-ueberholt-vhs](http://www.computerbase.de/2001-11/dvd-ueberholt-vhs)

15 Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York u.a.: New York University Press 2015, S. 27.

16 Die Webseite [www.mulholland-drive.net](http://www.mulholland-drive.net) existiert seit 2004; das Forum seit 2010. Es formierte sich aus der Fangemeinde, die sich in einem Diskussionsforum auf der Webseite [www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com) zusammengefunden hat. Die Inhalte des Forums stammen laut Webadministrator »Bob« vorwiegend aus den Beiträgen dieses ursprünglichen, inzwischen eingesetzten Forums. (webmaster@mulholland-drive.net; E-Mail-Auskunft vom 02.10.2019).

17 David Lynchs »Clues«: 1. Pay particular attention in the beginning of the film: at least two clues are revealed before the credits. 2. Notice appearances of the red lampshade. 3. Can you hear the title of the film that Adam Kesher is auditioning actresses for? Is it mentioned again? 4. An accident is a terrible event ... notice the location of the accident. 5. Who gives a key, and why? 6. Notice the robe, the ashtray, the coffee cup. 7. What is felt, realized and gathered at the Club Silencio? 8. Did talent alone help Camilla? 9. Note the occurrences surrounding the

MULHOLLAND DRIVE wurde aber nicht nur unter David-Lynch-Fans große Aufmerksamkeit zuteil, sondern auch in der journalistischen Filmkritik sowie im akademischen Kontext. Nach seinem Erscheinen reagierte die Filmkritik zunächst und vorwiegend mit einer Rekonstruktion des Plots und der eigentlichen Geschichte sowie der Entschlüsselung der dem Film eingeschriebenen Bedeutungen. Überwiegend wurde der Film als aus zwei Teilen bestehend aufgefasst, wobei der erste Teil als Traum der Hauptfigur zu verstehen sei und nur der letzte als Wirklichkeit.<sup>18</sup> Andere Interpretationen deuten den ersten Teil als Sterbebettfantasie einer paranoiden Hauptfigur.<sup>19</sup> Vielfach wurde die Narration des Films als inkohärent aufgefasst oder sogar als in sich widersprüchlich und somit gar nicht aufzulösen.<sup>20</sup> So wurde MULHOLLAND DRIVE als ein »impossible puzzlefilm« bezeichnet oder auch als »a mystery that doesn't want to be solved« und als »a pretzel that never connects with itself«.<sup>21</sup>

man behind Winkie's. / 10. Where is Aunt Ruth? Vgl. Booklet der DVD von Universal Pictures 2002.

- 18 Vgl. Mittell, Jason: »Haunted by Seriality. The Formal Uncanny of ›Mulholland Drive‹«, in: Cinephile 9 (2013), H. 1, S. 26–33, hier S. 27; Sinnerbrink, Robert: »Silencio: ›Mulholland Drive‹ as Cinematic Romanticism«, in: Ders. (Hg.), »Mulholland Drive: Philosophers on Film, Abingdon, New York: Routledge 2013, S. 75–96, hier S. 75f.; Roche, David: »The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive«, in: E-re. Revue électronique d'études sur le monde anglophone 2 (2004), H. 2, S. 1. Thomas Elsaesser hat die im akademischen Diskurs beliebten Interpretationsmuster des Films als vier sich ergänzende Argumentationslinien beschrieben: die über ›gespaltene Persönlichkeiten‹, ›komplexe narrative Strukturen‹, ›intertextuelle Verweise‹ oder ›die spirituelle Dimension‹, vgl. »Actions Have Consequences. David Lynch's L.A.-Trilogie«, in: AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 59 (2014), S. 50–17, hier S. 55f. Katherine N. Hayles und Nicholas Gessler ordnen in einer grafischen Darstellung die Szenen von MULHOLLAND DRIVE einem jeweils unterschiedlichen ›erzählrischen Status‹ (narrative states) zu als: ›Backstory‹, ›Real Time‹, ›Dream‹ oder ›Hallucination‹ oder ›Flashback‹, vgl. »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and ›Mulholland Drive‹«, in: PMLA. Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium 119 (2004), H. 3, S. 482–499, hier S. 491f.
- 19 Vgl. Lim, Dennis: »Lim on Lynch: Mulholland Dr.«, in: The Criterion Collection 3 (2015), H. 11, online unter [www.criterion.com/current/posts/3776-lim-on-lynch-mulholland-dr](http://www.criterion.com/current/posts/3776-lim-on-lynch-mulholland-dr)
- 20 Vgl. Hartmann, Britta: »Von roten Heringen und blinden Motiven: Spielarten falscher Fährten im Film«, in: Maske und Kothurn 53 (2007), H. 2: Falsche Fährten in Film und Fernsehen, S. 33–52, hier S. 36. Orth, Dominik: Lost in Lynchworld: Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs ›Lost Highway‹ und ›Mulholland Drive‹, Stuttgart: Ibidem 2005, S. 28f. Vgl. auch Warren Buckland: »Lynch's films are open to analysis as long we do not try to reduce these ambiguous moments to a rational logic, but recognize that a non-rational but meaningful energy governs them.« Buckland: Puzzle films, S. 57.
- 21 Lentzner, Jay R./Ross, Donald R.: »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«, in: American Imago 62 (2005), H. 1, S. 101–123, hier S. 53f.;

Auch in der akademischen Auseinandersetzung, die schon bald nach dem Erscheinen des Films einsetzte, ist die Auffassung vertreten, die Erzählung des Films sei nicht zu rekonstruieren. Der Film würde die Narration zugunsten eines auf die Form orientierten Filmstils demonstrieren.<sup>22</sup> Oder: Er sei ein surrealistisches Experiment, in dem ein assoziativ strukturiertes Unbewusstes dargestellt werde, wodurch er sich einer physikalisch möglichen, realistischen Logik und damit auch der inhaltlichen Interpretation entziehe. Jedenfalls sei der Film epistemologisch, mittels Logik und Sprache, nicht zufriedenstellend zu beschreiben.<sup>23</sup> Ähnliche Auffassungen sind auch in deutschsprachigen Publikationen vertreten, in denen *MULHOLLAND DRIVE* vielfach im Kontext narratologischer Überlegungen diskutiert und als Exempel für »inkohärentes Erzählen« oder das sogenannte unzuverlässige Erzählen definiert wurde.<sup>24</sup> Der Film hat darüber hinaus zu philosophischen Lesarten angeregt: 2013 erschien eine erste Anthologie mit einer Vielzahl von philosophischen Essays allein über den Film, in denen diesen Aspekten und anderen wie intertextuellen Bezügen zu Werken von Kafka, Platon oder Nietzsche nachgegangen wird.<sup>25</sup> 2014 fand in New York eine mehrtägige »künstlerische Konferenz« statt, auf der man sich in Einzelbeiträgen unter unterschiedlichen Gesichtspunkten jeder Minute des Films einzeln widmete.<sup>26</sup> Darüber hinaus existiert eine Vielzahl von Texten, die den Film – den in ihn entfalteten Diskurs über Identität und die Konstitution des Subjekts aufgreifend – unter Gesichtspunkten der psychoanalytischen Theoreme von Jacques Lacan beschreiben.<sup>27</sup>

Warum also noch eine Arbeit über diesen Film? Zunächst steht trotz der Vielzahl an Veröffentlichungen eine umfassende dramaturgische Analyse noch aus. Als künstlerisches Werk scheint *MULHOLLAND DRIVE* in einigen Aspekten immer noch

Giannopoulou, Zina: »»Mulholland Drive« and Cinematic Reflexivity«, in: Dies. (Hg.), *Philosophers on Film: Mulholland Drive*, New York 2013, S. 53–74, hier S. 53f.

<sup>22</sup> Vgl. Sinnerbrink: Silencio, S. 75.

<sup>23</sup> Vgl. ebd. und Hudson, Jennifer A.: »No Hay Banda, and yet We Hear a Band: David Lynch's Reversal of Coherence in ›Mulholland Drive‹«, in: *Journal of Film and Video* 56 (2004), H. 1, S. 17–24, hier S. 17, 23.

<sup>24</sup> Beispielsweise Orth: *Lost in Lynchworld*, und Krützen, Michaela: Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 159–202.

<sup>25</sup> Giannopoulou, Zina (Hg.): *Philosophers on Film: ›Mulholland Drive‹*, New York: Routledge 2013.

<sup>26</sup> Titel der Konferenz: »Cross-Dissolve: A Series of Passages Through Mulholland Drive«. Der archivierte Call ist abgelegt online unter <http://commlist.org/archive/calls/2014-all/msg00641.html>.

<sup>27</sup> Sinnerbrink: Silencio, S. 75. Bernd Herzogenrath hält es für möglich, dass der Erfolg von Lynch-Filmen in den psychoanalytischen Kulturwissenschaften darauf basiere, dass seine Filme für die Veranschaulichung von Lacans »oft kryptischen Äußerungen« hilfreiche Dienste leisteten. Vgl. Herzogenrath, Bernd: »On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology«, in: *Other Voices* 1 (1999), H. 3, S. 1.

unverstanden zu sein.<sup>28</sup> Eine dramaturgische Perspektive, so der Ausgangspunkt der Arbeit, kann bisher noch Unerkanntes zutage fördern und zu einem weitreichenderen Verständnis des Films beitragen. Anders als andere Forschungszugänge speist sich die theoretische Dramaturgie nicht vornehmlich aus der Zuschauererfahrung, sondern auch aus der Produktionserfahrung und dem Nachvollzug der künstlerischen Kommunikationsabsichten. Die dramaturgische Analyse interessiert sich also für die Zuschauererfahrung in Hinblick auf die ästhetischen Bedingungen eben dieser Erfahrung. So werden die Interpretationen des Films und das intensive (und kreative) Verhältnis so vieler Zuschauender zu dem Film als Effekt einer dramaturgischen Erzählstrategie begriffen. Diese beruht auf der im Film eingeschriebenen Einladung zur Deutungsfreiheit und Interpretation, also der von Umberto Eco beschriebenen Rezeptionsvereinbarung des »offenen Kunstwerks«.<sup>29</sup> Diese Offenheit sei, wie Eco später in *Lector in fabula* (deutsch 1987) ausführt, in textuellen Werken Resultat einer bestimmten, im Werk selbst angelegten künstlerischen Strategie.<sup>30</sup>

Eine dramaturgische Betrachtung von MULHOLLAND DRIVE richtet das Augenmerk auf eben jene Strategie und betrachtet die einzelnen ästhetischen Elemente als in einem System von Relationen verortet. Ihre jeweilige Einbettung in die Notwendigkeiten und Funktionen der Dramaturgie wird jeweils berücksichtigt.<sup>31</sup> So lassen sich auch die bisher unverstandenen Elemente des Films unter Einbeziehung der Funktion dieser Elemente in ihrem gesamten narrativen Kontext als durchaus kausal-sinnhaft erschließen. Die dramaturgische Analyse kann somit nicht als eine »semantische Interpretation«, sondern als eine Form der »kritischen Interpretation« aufgefasst werden. Nach Umberto Eco in *Die Grenzen der Interpretation* (1992) unterscheiden sich diese darin, ob ein Text »genutzt« oder »interpretiert« werde.<sup>32</sup> In der Nutzung eines künstlerischen Texts wird versucht, das Werk in der ›semantisch richtigen‹ Weise zu erfassen, es wird aber nicht nach der Strategie gefragt, mit der es ihm gelungen ist, die möglichen Interpretationen zu erzeugen. In der semantischen Interpretation geht es also darum, in einem Text etwas zu finden, das außerhalb des Texts liegt: »etwas Realeres als der Text selbst, nämlich die Mechanismen der Signifikationskette«.<sup>33</sup> Während die semantische Interpretation Resultat eines Prozesses ist, durch den der Adressat einen Text mit Sinn erfüllt, ist die kritische Interpretati-

28 Die dramaturgische Analyse des Films von Michaela Krützen ist darauf fokussiert, die 3-Akt-Struktur des »classical cinema« auf Aspekte der Figurendramaturgie anzuwenden. Die Analyse bleibt dabei in großen Teilen spekulativ. Krützen: Dramaturgien des Films, S. 163ff.

29 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 8.

30 Vgl. Eco, Umberto: *Lector in fabula*, München, Wien: Hanser 1987, S. 6f.

31 Vgl. U. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 15.

32 Ebd., S. 43ff.

33 Ebd.

on eine, mittels derer man zu erklären versucht, »aufgrund welcher Strukturmerkmale« ein Text diese oder andere semantische Interpretationen hervorbringt.<sup>34</sup>

Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht allein als eine über MULHOLLAND DRIVE, sondern auch als ein Beitrag zur theoretischen Dramaturgie, die deren Möglichkeiten und Begriffe an einem konkreten Gegenstand mittels einer detaillierten Analyse exemplifiziert. Sie ist als qualitative Einzelstudie verfasst und möchte durch die Analyse eines Films, dem in der Diskussion um »Verrätselungsnarrationen« im postklassischen Hollywoodkino eine Schlüsselstellung zukommt, Rückschlüsse auf die Dramaturgie des zeitgenössischen Filmerzählens allgemein ermöglichen. Implizites Anliegen der Arbeit ist somit auch, dramaturgisches Wissen als Instrument der Filmanalyse exemplarisch produktiv zu machen.

Die klassische Dramaturgie bietet tradierte Begriffe an, mit denen sich nicht nur explizite Strukturen, sondern auch die implizit ausgedrückten Form-Inhalt-Relationen eines Films sinnvoll beschreiben lassen. MULHOLLAND DRIVE ist ein Film, in dem Inhalt und Form so gestaltet sind, dass sie sich dramaturgisch sehr eng aufeinander beziehen, sich sogar erst gegenseitig hervorbringen. Die erzählerischen Bedeutungen lassen sich daher nur erschließen, wenn man die Ästhetik und die konkrete Inszenierung – die Bildrelationen, das Schauspiel, die Verfremdungen usw. – ernst nimmt und ihre auf metaphorische Bedeutung zielende Absicht im Blick behält. Hilfreich ist dabei die Differenzierung zwischen »expliziter Dramaturgie« und »impliziter Dramaturgie« – ein zunächst von Rolf Rohmer aus dem Kontext der Leipziger Theaterhochschule »Hans Otto« in Leipzig heraus entwickeltes Begriffspaar.<sup>35</sup> Mit dem Begriff »explizite Dramaturgie« wird die Organisationsstruktur eines Films bezeichnet: die Dramaturgie des über Figuren geführten Handlungsgeschehens, die Struktur des Plots und der architektonischen Komposition, während die implizite Dramaturgie in die ästhetische Ausgestaltung des Geschehens hineinwirkt. Implizite Dramaturgie reichert die explizite Basis

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 45.

<sup>35</sup> Rohmer, Rolf: »Implizite oder versteckte Dramaturgien. Skizzierung eines wandelbaren Phänomens – Hypothesen zu seiner theaterhistorischen und theatertheoretischen Bestimmung«, in: Peter Reichel (Hg.): Studien zur Dramaturgie Kontexte – Implikationen – Berufs-praxis, Tübingen: Narr 2000, S. 13–24, hier S. 15. Die Aufteilung in explizite und implizite Dramaturgie wurde von Kerstin Stutterheim auf Filmdramaturgie übertragen. Vgl. Stutterheim, Kerstin: Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzäh-lens, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2015, S. 95. Kristin Thompson unterscheidet ebenfalls zwischen expliziten und impliziten Bedeutungen, sie beschreibt diese als Weisen der Bezugnahme auf die Wirklichkeit: Entweder wird etwas explizit ausgedrückt und ist einfach zu verste-hen, oder die Bedeutung erschließt sich erst durch Interpretation, weil implizit auftauchend. Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse«, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 1988, S. 427–464, hier, S. 433f.

einer Filmerzählung, die jedem Rezipierenden zugänglich und auch gut nacherzählbar ist, mit weiteren Bedeutungen an. So entsteht eine zweite Ebene durch Subtexte, die über Mehrfachbedeutungen, über sprachliche und visuelle Analogien, symbolische Aktivierungen oder metaphorischen Sprachgebrauch erwachsen.<sup>36</sup> Implizite Dramaturgien entwickeln sich aus dem Dialog, in dem das Werk mit dem philosophischen, ideologischen, kulturgeschichtlichen, aber auch biografischen Umfeld der Filmautor\*innen steht, sowie durch intertextuelle und intermediale Bezüge des Werks.<sup>37</sup> Relevant dafür sind alle Mittel der filmästhetischen Gestaltung: in der Art und Weise des Schauspiels, der Mise en Scène, der Bildgestaltung, der Montage sowie der akustischen Ebenen.

Filmdramaturgie wird in der vorliegenden Arbeit in seiner aus Theatertraditionen stammenden Definition als eine Lehre von der Kunst des Dramas und seiner Aufführungspraxis aufgefasst. Auch wenn sich die Darstellungsmöglichkeiten von Film von denen des Theaters unterscheiden, die filmästhetischen Mittel wie Kamera und Montage eigenständige Vermittlungsinstanzen bilden, teilt filmisches Erzählen die grundlegenden Strukturelemente wie die Fiktionalität, situative Handlung und Figuren mit dem Theater.<sup>38</sup> Film ist wie Theater eine darstellende Kunst und steht in denselben dramatischen Traditionen, die bis in die Antike zurückreichen.

Die Übertragung der aus der Theaterdramaturgie stammenden Begriffe und Modelle auf die Filmdramaturgie basiert auf dem Ansatz von Kerstin Stutterheim. In ihrem *Handbuch Angewandter Dramaturgie* (2015) wird Filmdramaturgie als die Fortschreibung der klassischen Dramaturgie in neuer Qualität verstanden.<sup>39</sup> Filmdramaturgische Begriffe und Modelle werden von ihr in ihrem historischen Zusammenhang systematisiert, wobei sich diese aus der klassischen Dramaturgie des Theaters sowie deren Weiterentwicklung in der Geschichte des Films speisen. Die Kompositionsmuster von Filmerzählungen sind wie die des Theaters historisch gewachsen, in Abhängigkeit von kulturellen Entwicklungen, gesellschaftspolitischen Umständen und ideologischen Anforderungen stehende Transformationen.<sup>40</sup> Die

---

36 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 43.

37 Vgl. Rohmer: *Implizite oder versteckte Dramaturgien*, S. 15.

38 Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse, Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*, Siegen: Universitätsverlag 2004, S. 9.

39 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 97f. Dieses Handbuch entstand als Überarbeitung des 2009 (und 2011 in erweiterter Fassung) erschienenen und gemeinsam mit Silke Kaiser verfassten Handbuch der Filmdramaturgie. Stutterheim, Kerstin/Kaiser, Silke: *Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2011.

40 Vgl. auch Bayerdörfer, Hans-Peter: »Drama/Dramentheorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat (Hg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 76–84, hier S. 81.

griechische Tragödie beispielsweise, die bis heute ihr Echo im Filmgenre ›Drama‹ findet, entstand im Zusammenhang mit der Athener Demokratie und deren Anforderungen an die freien männlichen Bürger, die sich »mehr oder minder als autonom Handelnde zu erfahren begannen mit dem Problem, wieweit der Mensch wirklich die Quelle seiner Handlungen« ist.<sup>41</sup> Die Entstehung der Kriminaldramaturgie, die heute für einen Großteil des Fernsehprogramms bestimmt ist, geht zurück auf historische und literarische Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der parlamentarischen Demokratien und modernen Rechtsstaaten sowie der Reformierung der Strafjustiz entstand zunächst in der Literatur die neue Form des Kriminalromans und mit ihm die Figur des Detektivs.<sup>42</sup> Ein weiteres verbreitetes dramaturgisches Modell, das der Heldenreise, basiert auf dem von Joseph Campbell kurz nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten *Hero with a Thousand Faces* (1949), in dem er das aus mythologischen Erzählungen und damals moderner Psychologie abgeleitete Modell als universalistisch religiös definiert. »Eine intakte Welt« bedürfe nach Campbell einer Gesellschaftsordnung, in der das »belebende Bild des universellen Gottesmenschen [...] dem Bewusstsein zu erschließen« sei.<sup>43</sup> Heute ist das Modell der Heldenreise vor allem eine Symbiose mit dem neoliberalen Narrativ der Selbstverantwortung eingegangen, wonach das Subjekt durch Selbstüberwindung und eine besondere Anrufung annehmend als handlungsmächtig und zugleich opferbereit dargestellt wird.<sup>44</sup>

Eine historisch kontextualisierende Auffassung von Filmdramaturgie berücksichtigt Erzähltraditionen ebenso wie intertextuelle Zusammenhänge in Produktions- und Rezeptionsprozessen sowie Theoriebildungen in verschiedenen, mit dem dramatischen Erzählen und Darstellen befassten Disziplinen wie der Theater-, Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft. Darüber hinaus ermöglicht sie die kritische Reflexion der in zeitgenössischen Drehbuchtheorien zirkulierenden und vornehmlich normativ aufgefassten dramaturgischen Begriffe. Dieser Ansatz geht somit über das hinaus, was unter dem Begriff Dramaturgie in vielen Film- und Drehbuchtheorien verstanden wird. Diese stehen meist eher in der Tradition der Dramentheorie als der Dramaturgie. Im Unterschied zur Dramentheorie, die sich wie

41 Fiebach, Joachim: Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen, Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 51.

42 August, Erdmut: Dramaturgie des Kriminalstückes. Untersuchung zur Intellektualisierung theatralischer Vorgänge am Beispiel einer neu ausgebildeten Gattung, München: Dissertation 1967, S. 21f. Vgl. auch Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 62ff.

43 Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 372. Vgl. auch Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 127.

44 Vgl. Lang, Christine: Modernes Europäisches Storytelling: Dramaturgie in Titane und Happy End, online unter <https://blog.zhdk.ch/zfiction/2022/03/01/europaeisches-storytelling-episch-offen-vielfaeltig>.

auch die Narratologie auf die textuelle Grundlage eines dramatisch-erzählenden Werkes bezieht, nimmt diese Auffassung von Dramaturgie die Gesamtheit der Aufführung in den Blick.

Als Gründungstext der Dramentheorie gilt die *Poetik* (335 v. Chr.) von Aristoteles. In diesem Text leitet Aristoteles aus dem seinerzeit bereits etwa 100 Jahre alten Text von Sophokles, *König Ödipus* (429–425 v. Chr.), dramaturgische Regeln für die Handlungsgestaltung der Tragödie ab, die für das Gelingen der dramatischen Wirkung Bedingung seien. Aristoteles erörtert dabei nur die im literarischen Rollentext niedergelegten Aspekte dieser Tragödie, die Aufführungsangaben szenischer, schauspielerischer oder musikalischer Art standen ihm nicht zur Verfügung.<sup>45</sup> Die moderne, auf die Aufführung eines dramatischen Texts fokussierende Dramaturgie wurde erst durch Gotthold Ephraim Lessing etabliert. In seiner 1767 veröffentlichten Textsammlung *Hamburgische Dramaturgie* beschreibt er seine aus der Praxis als Dramaturg am Hamburger Nationaltheater gewonnenen Erkenntnisse, nimmt eine Bestandsaufnahme über die dort aufgeführten Stücke vor und unterzieht sie einer analytischen Reflexion.<sup>46</sup> Dieser Auffassung nach bezieht sich Dramaturgie auf die Gesamtheit der Aufführung – und damit alle Ebenen der ästhetischen Erfahrung. Diese ist sowohl durch die Ebenen der Werk- und Produktionsästhetik konstituiert als auch die der Rezeptionsästhetik, also »die Reflexion auf ein zu erwartendes Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschehen auf Seiten der Zuschauer«.<sup>47</sup>

In der Gegenwart wird der Begriff »Dramaturgie« in verschiedenen Kontexten unterschiedlich gebraucht. Zunächst wird mit ihm die Kompositionsstruktur eines dramatisch-erzählenden Werks bezeichnet, also dessen Einteilung in Akte, Wendepunkte, Sequenzen und Szenen. Dramaturgie gestaltet die Tektonik eines Films, sie gibt ihm Rhythmus und vermittelt zwischen inhaltlicher Idee und Wahrnehmung. Symmetrische Bauweisen, Steigerungsformen oder auch motivische Spiegelungen dienen der Erzeugung eines Erwartungshorizonts, der Wiedererkennbarkeit und der Wahrnehmbarkeit überhaupt seitens der Zuschauenden. Dramaturgie bezieht sich dabei nicht nur auf den Aufbau eines Werks, sondern auch auf außerhalb von ihm liegende Kontexte.<sup>48</sup> Für jedes Werk, das wahrgenommen werden soll, müssen dramaturgische Mittel gewählt und es muss strukturiert werden – sei es Musik, ein Bild, eine Ausstellung oder Architektur. Anders gesagt: Jedes ästhetische Werk entwirft sich anhand seiner Dramaturgie für sein Wahrgenommenwerden. So löste

45 Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 77.

46 Ebd., S. 81. Es ging Lessing auch um die Etablierung einer »nicht mehr höfischen, aufgeklärtsbürglerlichen Dramatik und Theaterkultur« und um ein neues Selbstverständnis des Theaters als Bildung und kritischer Praxis. Vgl. dazu Boenisch, Peter M.: »Begriffe und Konzepte: Drama – Dramaturgie«, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 43–52, hier S. 44.

47 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, hier S. 80.

48 Boenisch: Drama – Dramaturgie, S. 43.

sich der Begriff »Dramaturgie« im 20. Jahrhundert von seiner Bezogenheit auf das Theater, als er nun auch in Bezug auf andere Darstellungskünste verwendet wird. Auf diese Weise verbreitete es sich, von einer Dramaturgie des Bildes, des Tanzes und der Musik zu sprechen.<sup>49</sup>

Geläufig ist Dramaturgie darüber hinaus als eine aus der (deutschsprachigen) Theaterpraxis stammende künstlerische und institutionalisierte Tätigkeit, die mit der Konzeption, Erprobung und Erarbeitung der Aufführung eines dramatischen Werks befasst ist.<sup>50</sup> Im Theater ist der oder die Dramaturg\*in mit dem Aufbereiten eines Texts für seine Aufführung beauftragt und für die Entwicklung der Komposition eines Dramas und seiner konkreten erzählästhetischen Ausgestaltung zuständig. Dramaturgie bedeutet, so Bernd Stegemann, so viel wie das »Ins-Werk-Setzen« einer Handlung beziehungsweise eines Dramas.<sup>51</sup> Im Filmbereich ist der Begriff »Dramaturgie« dabei seltener gebräuchlich; als Tätigkeit wird sie in der Regel als Aufgabengebiet der Stoffentwicklung und des Drehbuchschreibens begriffen.<sup>52</sup>

Nicht zuletzt ist Dramaturgie eine poetologische Disziplin und ein historisch gewachsenes Erkenntnissystem, mit dem über das dramatische Erzählen theoretisch und kritisch reflektiert wird. Dramaturgische Begriffe sind durch ein wechselseitiges, dialektisches Verfahren zwischen Theorie und Praxis entstanden. Dramaturgische Erkenntnisse speisen sich dabei sowohl aus Deduktion, also der Auswertung und Übertragung und auch Anwendung von theoretischem Wissen in künstlerische Praxis, als auch aus Induktion, also der Überführung von praktischen Erfahrungen und Beurteilungen in theoretische Diskurse.<sup>53</sup> Anders als in einer auf Wahrnehmung und Wirkung ausgerichteten Analyse werden in der dramaturgischen Analyse die Theorien und Begriffe auch aus dem Werk selbst, den sich in

49 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 81. Weiterführende Literatur zur Dramaturgie des Tanzes: Hansen, Pil/Callison, Darcey: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2011. Über intermediale Dramaturgie: Meyer, Petra Maria: *Intermediale Dramaturgie: Fallbeispiele aus Theater, Tanz, Film und Video*, Paderborn: Fink, 2020.

50 Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 80.

51 Vgl. Stegemann, Bernd (Hg.): *Dramaturgie. Lektionen* (Band 1), Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 10.

52 In Deutschland gibt es zwei verschiedene Traditionen von Dramaturgie als Arbeitsbereich im Film: Während in der BRD die Aufgaben der Dramaturgie auf Drehbuchautor\*innen und Redakteur\*innen verteilt war, war sie in der DEFA als eigene Disziplin institutionalisiert. Man sah in »einer theaterähnlichen Dramaturgie die Basis einer gesicherten Produktion und gezielter Spielplan-Arbeit«, vgl. Wolf, Dieter: »Dramaturgie in der DEFA. Die Institutionalisierung einer Profession«, in: DEFA-Publikationen vom 8. August 1991, online unter [www.defastiftung.de/defa/publikationen/artikel/201991-dramaturgie-in-der-defa](http://www.defastiftung.de/defa/publikationen/artikel/201991-dramaturgie-in-der-defa).

53 Vgl. Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 1961, S. 123.

ihm manifestierenden künstlerischen Entscheidungen und den im Hintergrund wirkenden Produktionsbedingungen abgeleitet.

Das bedeutet, dass dramaturgische Begriffe sich nicht über ein Werk »stülpen«, sondern aus dem Werk selbst abgeleitet werden und mit ihnen ein dialektisches Analyseverfahren ermöglicht wird, in dem das Allgemeine der Dramaturgie und das Einzelne des Films in ein Verhältnis gesetzt werden. Durch diesen umfassenden, dialektischen Zugriff auf dramatische Werke, sei es als Theater- oder als Filmaufführung, ist Dramaturgie als Instrument für die kritische Analyse von dramatisch-erzählenden Werken in besonderer Weise prädestiniert, denn sie fokussiert auf die grundlegenden Strukturen.<sup>54</sup> Man könnte sogar behaupten, erst die dramaturgische Betrachtung als eine Form der Strukturanalyse ermöglicht die grundlegende Analysierbarkeit und Vergleichbarkeit von Filmen, denn, so Umberto Eco: »Vom Gegenstand wird gleichsam das Fleisch abgeschält, einmal um sein strukturelles Skelett zu erhalten, zum andern um in diesem Skelett jene Relationen auszusondern, die es mit anderen Skeletten gemein hat.«<sup>55</sup> Erst das Kennen der Strukturen ermöglicht das Studium der Gesetze, von denen sie bestimmt sind – die zu kennen wiederum Voraussetzung ist, um Zusammenhänge zwischen den Gesetzen und anderen Komplexen der Kulturphänomene festzustellen.<sup>56</sup>

Im Unterschied zu anderen hermeneutischen Verfahren werden in der dramaturgischen Analyse die Form-Inhalt-Beziehungen im Blick behalten, die Form wird als eine Veräußerlichung und Verkörperung des Inhalts aufgefasst.<sup>57</sup> Und die einzelnen, für sich allein genommen rätselhaft erscheinenden Elemente werden unter Einbeziehung der dramaturgischen Funktion, das heißt ihres Eingeordnetseins in verschiedenen Bezugssysteme, in ihrem gesamten narrativen Kontext erfasst.<sup>58</sup> Darüber hinaus können sie in Hinsicht auf die in sie eingeschriebenen Prämissen und verdeckten ideologischen Implikationen greifbar gemacht werden. Dramaturgie kann demnach als eine Art materialistische Hermeneutik, als eine wissenschaftliche Methode der Rekonstruktion aufgefasst werden, bei der Hintergrundprozesse, die systemische und ideologische Bedingtheit künstlerischer Ideen und ihrer Umsetzung Berücksichtigung finden.<sup>59</sup> Künstlerische Ideen entstehen stets in histori-

54 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 80.

55 Eco: Das offene Kunstwerk, S. 15.

56 Ebd., S. 21.

57 Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 118.

58 Vgl. auch Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, Leipzig: Reclam 1981, S. 80.

59 Materialistische Hermeneutik ist eine in der Literaturwissenschaft der 1960er-/1970er-Jahre diskutierte Form des »Sinnverstehens« von Werken unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihrer Produktionsweise. Vgl. Sandkühler, Hans Jörg: »Zur Begründung einer materialistischen Hermeneutik durch die materialistische Dialektik«, in: Das Argument 77 (1972), S. 977–1005, hier S. 977f.

schen, kulturellen und systemischen Zusammenhängen, und sie basieren auf konkreten Produktionsbedingungen, von denen das Werk nicht zu trennen ist. Und gerade im Beispiel von *MULHOLLAND DRIVE* zeigt sich, dass die künstlerischen Ideen stark aus der Produktionswirklichkeit des Films gespeist sind.

Diese in dieser Arbeit vorliegende Auffassung von Filmdramaturgie versteht sich auch als Anregung und Ergänzung zu anderen gegenwärtigen Filmanalysekonzepten. In der deutschen Filmwissenschaft, wie sie seit den 1980er-Jahren an den Universitäten als eigenständige Disziplin institutionalisiert wurde, ist Dramaturgie als Theorie und Methode von Filmanalyse wenig verbreitet. Auch in aktuellen Publikationen taucht zwar Narratologie unter den filmanalytischen Zugängen auf, aber nicht Dramaturgie.<sup>60</sup> Trotz mehrerer, eine Systematik der Spielfilmdramaturgie entwickelnder Publikationen – neben dem erwähnten *Handbuch Angewandter Dramaturgie* von Kerstin Stutterheim auch Jürgen Kühnels *Dramaturgie des Spielfilms* (2004) und Jens Eders *Dramaturgie des Populären Films* (2007) – wird Dramaturgie in der Film- und Medienwissenschaft eher vernachlässigt.<sup>61</sup> Die Ursache dafür mag neben der, wie Jens Eder es beschreibt, »Klärungsbedürftigkeit des Begriffs« auch in wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen zu suchen sein: Filmwissenschaft ist von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen beeinflusst, wie zum Beispiel Literatur- und Medienwissenschaft, zudem in transdisziplinäre Beziehungen der Geisteswissenschaften eingebettet. Zum anderen mag es daran liegen, dass in der zeitgenössischen Filmwissenschaft vornehmlich auf international entwickelte, englisch- und französischsprachige filmtheoretische Traditionen zurückgegriffen wird, in denen der Begriff Dramaturgie kaum bis gar nicht gebräuchlich ist.<sup>62</sup> Roy Armes hat dargelegt, wie unter dem Einfluss der Literaturwissenschaft und speziell der Semiotik der Film vor allem als Sprache und Erzählung (»film as a narrative medium«) und nicht in als in Tradition des Dramas (»film as drama«) stehend betrachtet wurde. Reflektieren würde sich dies in der Entstehung der akademischen Disziplin der Filmnarratologie.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Beispielsweise in Hagener, Malte/Pantenburg, Volker: *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer 2020.

<sup>61</sup> Vgl. Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films: Praxis und Filmtheorie*, Berlin/Münster: LIT 2007, S. 11.

<sup>62</sup> Ebd., S. 10f.

<sup>63</sup> Armes, Roy: *Action and image. Dramatic Structure in cinema*, Manchester/New York: Manchester University Press 1994, S. 4f. Zur Grundlagenliteratur der Filmnarratologie zählen: Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985; Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press 1990; Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York: Routledge 1992. Auch im deutschsprachigen Raum liegt eine umfassende Arbeit vor: Kuhn, Markus: *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin u.a.: de Gruyter 2013.

Die vorliegende Arbeit entstand aus der Faszination für Dramaturgie und der Erfahrung, dass es mithilfe ihres tradierten Wissens und ihrer Begriffe möglich wird, auch einen so komplex erzählenden Film wie *MULHOLLAND DRIVE* zu analysieren. Die Auseinandersetzung mit speziell diesem Film entstand zudem im Zusammenhang und Grenzgängertum von eigener filmischer Praxis,<sup>64</sup> einem theoretischen Forschungsinteresse und der Lehre unter anderem an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Aus der Arbeit in Filmpraxis und -theorie ergibt sich die spezielle Perspektive auf den Film, die es ermöglicht, Kenntnisse über künstlerische Konzeptions- und Realisierungsprozesse einzubeziehen, Praxiserfahrungen zu abstrahieren und dies in einer Theoriebildung nachvollziehbar zu machen. So fließen unterschiedliche Interessen an und Perspektiven auf Dramaturgie in dieser Arbeit zusammen, mit der ein Beitrag zu einer praxisbasierten Film- und Erzählforschung beabsichtigt ist, sowie einer »ästhetischen Wissenschaft«, in der das spezifische Wissen und die Kompetenzen von Künstler\*innen produktiv gemacht werden, um sie auch in anderen Kontexten als innerhalb der Kunst selbst zur Anwendung zu bringen.<sup>65</sup>

Dieser Arbeit geht es auch darum, das Filmemachen als eine ästhetische Praktik sichtbar und ihr Wissen anwendbar zu machen. Sie adressiert sich so einerseits an Filmschaffende, indem Möglichkeiten dramaturgischen Wissens und des filmischen Erzählens vermittelt werden, ebenso wie an Drehbuchforschende und Filmwissenschaftler\*innen, für deren Arbeit das praxisbasierte dramaturgische Begriffsinstrumentarium Anstöße für weitere Theoriebildung geben kann. In allen Fällen geht es darum, ein eingehendes Verständnis des filmischen Erzählens und seiner speziellen ästhetischen Bedingungen und nicht zuletzt des visuellen und bildmetaphorischen Erzählens selbst zu vermitteln. Insofern möchte die Arbeit durchaus auch Zuschauer\*innen und David-Lynch-Fans ansprechen, indem, von dem konkreten Film ausgehend, in Grundlagenwissen der Filmdramaturgie eingeführt wird, und sie kann als eine Art Seh- und Wahrnehmungsschule der filmischen Dramaturgie und Ästhetik dienen. Da sich der vorliegende Text also nicht nur an professionelle Filmwissenschaftler\*innen adressiert, werden Fachbegriffe nicht immer vorausgesetzt, sondern kurz und einführend erläutert.

Eine der ersten Herausforderungen, über den unchronologisch und bedeitungsoffenen erzählenden Film *MULHOLLAND DRIVE* zu schreiben, bestand in einer sinnvollen Gliederung des Texts, die eine Nachvollziehbarkeit der Argumentation gewährleistet. Zunächst lag es nah, sich an der Seherfahrung zu orientieren und

<sup>64</sup> Zur praktisch-künstlerischen Arbeit der Autorin siehe online unter [www.christinelang.eu](http://www.christinelang.eu) und <https://vimeo.com/christinelang>.

<sup>65</sup> Tröndle, Martin: »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft – eine Einleitung«, in: Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2012, S. XV–XVIII, S. 16.

die Analyse der Reihe nach Szene für Szene vorzunehmen. Die Schwierigkeit bei diesem Vorgehen liegt allerdings darin, dass MULHOLLAND DRIVE nur retrospektiv zu erfassen ist, das heißt, dass die Wahrnehmung des Films eine andere ist, nachdem man ihn gesehen hat. Unerwartete Wendungen im letzten Akt und das Ende des Films empfehlen den Film explizit für das wiederholte Sehen, und sie vermitteln implizit die Botschaft, dabei auf die immanenten erzählerischen und die motivischen Instruktionen zu achten.<sup>66</sup> Zum anderen erklärt sich die Bedeutung einzelner Elemente allein sukzessive, das heißt, die Bedeutungen reichern sich durch Wiederholung und Variation an beziehungsweise sind so (durch das Vergleichen) überhaupt erst lesbar. So gibt es visuelle Analogien auch weit auseinanderliegender Einstellungen, über die korrelative und additive Verknüpfungen entstehen.<sup>67</sup> Im Verlauf des Films werden poetologische Regeln aufgestellt, die erst erlernt werden müssen.<sup>68</sup> Diese zu erkennen bildet die Voraussetzung für die Analyse der einzelnen ästhetischen Phänomene und erzählerischen Elemente.

So kristallisierte sich im Arbeitsprozess eine geeignete Struktur für die vorliegende Arbeit heraus, sowohl für die dramaturgische Analyse als auch in Hinsicht auf die Vermittlung. Diese orientiert sich zunächst nicht an der Rezeptionserfahrung, sondern an der dramaturgischen Grundkonstruktion des Films. So wird im ersten Kapitel die Dramaturgie des Films mit ihren wesentlichen Einflüssen und Merkmalen dargelegt und dies dem Hauptteil vorangestellt. Es werden die drei Traditionen vorgestellt, von denen MULHOLLAND DRIVE geprägt ist: das analytische Drama, die Fernsehdramaturgie und die Dramaturgie der offenen Form. Die Kombination von verschiedenen dramaturgischen Modellen – einer Formtreue bei gleichzeitiger Offenheit, dem Spiel mit Vertrautem und Neuem – bildet sich so in der Struktur des Films eine postmoderne Ästhetik ab, wie sie aus anderen Künsten oder etwa der Architektur mit der für sie typischen Kombination von unterschiedlichen Stilen und Formen vertraut ist.<sup>69</sup>

Anschließend wird in einem zweiten, ausführlichen Kapitel in der Methode des Close Viewing, der intensiven Betrachtung, auf jede Szene des Films eingegangen. Dabei wird zunächst die Exposition erläutert, um dann beim Auftreten der Hauptfigur den einzelnen Figuren und ihren Erzählsträngen in hierarchischer Abfolge nachzugehen. Der Reihe nach wird dargestellt, welche Figur auf welche Weise die

<sup>66</sup> Über das »twist ending« vgl. auch Brütsch, Matthias: »Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung: Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), S. 1–15, hier S. 2.

<sup>67</sup> Zu den Begriffen der additiven, konsekutiven und korrelativen Formen der Verknüpfung in der Literatur nach Eberhard Lämmert: Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck 2019, S. 83.

<sup>68</sup> Vgl. auch Hayles/Gessler: The Slipstream of Mixed Reality, S. 484.

<sup>69</sup> Matthew Campora schlägt für diese Art der Bauweise die Bezeichnung »multiform narrative« vor. Campora: Subjective Realist Cinema, S. 68.

Handlung führt, dabei werden das Handlungsgeschehen und die Darstellungsweisen ins Verhältnis zueinander gesetzt, die explizite sowie die implizite Dramaturgie und deren Zusammenspiel ausführlich beschrieben.

Zunächst werden die Szenen des ersten und zweiten Akts behandelt, um alle Figuren und Motive erörtern zu können, bevor die Erzählung des Films sich im dritten Akt fast vollständig in implizite Bedeutungen verlagert. Der dritte Akt definiert die Bedeutungen der ersten beiden Akte rückwirkend um und spielt daher eine zentrale Rolle für die gesamte Bedeutungskonstruktion. Ab Beginn des dritten Akts wird daher wieder chronologisch am Film entlang vorgegangen. Um die Orientierung in der Organisationsstruktur von *MULHOLLAND DRIVE* zu erleichtern, wurde eine tabellarische Übersicht über die chronologische Szenenfolge beigefügt (S. 255). Als Szene wird die kleinste in sich geschlossene Handlungseinheit begriffen. An wenigen Stellen wird eine Szene auch über einen Ortswechsel hinaus als eine szenische Erzähleinheit begriffen – üblicherweise trennt man beim Drehbuchschreiben Szenen in diesem Fall, um den Erfordernissen der Produktion zu entsprechen.

Die Analyse von *MULHOLLAND DRIVE* geht eng am Film entlang und begreift sich als Verfahren der Rekonstruktion, das eine ähnliche Präzision wie die künstlerische Konstruktion des Films im Schreib-, Inszenierungs- und Montageprozess erfordert. Hier wie dort gilt es, mit einem genauen Blick die konkret-sinnliche und erzählerische Wirkung des filmischen Materials zu erkennen. Das Analysieren eines Films in dieser Genauigkeit, die den Film als Material und Form, die dramaturgischen Intentionen und Instruktionen zu erfassen sucht, versteht sich auch als Wahrnehmungsschule eines ästhetischen Sehens: Das »ästhetische Sehen« ist ein von Michail Bachtin inspirierter Begriff, der einerseits den aktiven künstlerischen Blick auf die Welt bezeichnet, andererseits wie dieser sich in einem vermittelten Prozess in einem Werk artikuliert – und damit sowohl als »das ästhetische Sehen« als auch als »das Ästhetische sehen« aufgefasst werden kann.<sup>70</sup> Erst das ästhetische Sehen beziehungsweise das Ästhetische zu sehen, ermöglicht das Verständnis des Films und erfasst »die ganze Komplexität, Fülle und Eigenart des Gegenstandes«.<sup>71</sup>

---

70 Zum Begriff des »ästhetischen Sehens« vgl. Bachtin, Michail M.: Zur Philosophie der Handlung, hg. v. Sylvia Sasse, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 125f., und Sasse, Sylvia: »Vorwort«, in: Bachtin: Zur Philosophie der Handlung, S. 5–31, hier S. 29f. Vgl. auch Schmid, Ulrich: »Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk«, in: Rainer Grubel/Edward Kowalski/Ulrich Schmid (Hg.), Michail M. Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 317–352, hier S. 34f.; Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 152.

71 Vgl. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 96. Roger F. Cook spricht von diversen Szenen in *MULHOLLAND DRIVE*, in denen die Zuschauenden mit den Figuren einen zweiten Blick erleben und der Film so implizit auf die Relevanz des ›zweiten Blicks‹ für den Film überhaupt deutet, vgl. »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, in: *Quarterly Review of Film and Video* 28 (2011), H. 5, S. 369–381, hier S. 369.

Zur Veranschaulichung und als Argumentationshilfe werden an entsprechenden Stellen einige der relevanten Aspekte in theoretischen Exkursen genauer ausgeführt. Dabei werden Theorien aus unterschiedlichen Disziplinen wie der Literatur-, Film-, Kunst- und Medienwissenschaft hinzugezogen und für das dramaturgische Verständnis des Films produktiv gemacht. Um die Argumentationen besser nachvollziehbar zu machen, ist der Text mit zahlreichen Abbildungen aus dem Film versehen; prinzipiell wird aber davon ausgegangen, dass die Lesenden mit dem Film vertraut sind.