

II Die dramaturgische Analyse – Szene für Szene

1 Die Exposition

Das Publikum bezahlt einen Kinoeintritt, um sich von den auf der Leinwand tanzenden Schatten faszinieren zu lassen.

*Victor I. Stoichiță*¹

Sequenz I: Etablierung des Geheimnisses.

Szene 1: Die Jitterbug-Montagesequenz – Exposition und einleitender Akkord

David Lynch, der an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts studiert hat und auch als Maler tätig ist, betreibt in seinen bisher letzten drei, als lose Trilogie konzipierten Kinofilmen – neben *MULHOLLAND DRIVE*, *LOST HIGHWAY* und *INLAND EMPIRE* (USA 2006)² – ein virtuosos Spiel mit einer an Malerei geschulten Bildsprache, indem er die filmästhetischen Gestaltungselemente, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, durchweg symbolisch aktiviert. In der visuellen Gestaltung des Films werden auch die entscheidenden Hinweise gegeben, dem Sinn des Erzählten auf den Grund zu kommen, oder anderes ausgedrückt: Hier liegt der zum Lösen des erzählerischen Rätsels nötige ›Schlüssel‹ – der in *MULHOLLAND DRIVE* ja buchstäblich, demonstrativ und doppelsinnig ins Bild gesetzt wird (Abb. 43, S. 109).

Inwieweit die visuelle Dramaturgie in *MULHOLLAND DRIVE* eine zentrale Rolle spielt, zeigt sich bereits in der ersten Szene des Films (nach den Produzenten- und Regiecredits auf Schwarz) in einer musikvideoartigen Montagesequenz, unterlegt mit einem Jitterbug – einem Swing-Musik- und Tanzstil der 1930er- und 1940er-Jahre in den USA.³ In Hinsicht auf die explizite Dramaturgie übernimmt die Szene

1 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 188.

2 Vgl. Elsaesser: *Actions Have Consequences*, S. 51f.

3 Früh dokumentiert ist der Jitterbug als Musik- und Tanzstil in einem Kurzfilm mit Cab Calloway: *CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY* (USA 1935), online unter www.daaracarchive.org/2018/02/cab-calloways-jitterbug-party-1935.html.

die Funktion des »einleitenden Akkords«, der der Dramentheorie Gustav Freytags nach dazu dient, die Stimmung des Stücks »in kurzer Ouvertüre anzudeuten« und »eine Art Köder« darstellt, der die Sinne des Zuschauers gefangen nehmen soll.⁴

Hinsichtlich der impliziten Dramaturgie lohnt es, die visuelle Gestaltung genauer in den Blick zu nehmen: Zunächst sieht man eine Collage von schwarzen Schatten Tanzender vor lilafarbenem Hintergrund, zu denen dann farbige Scheuerschnitte hinzukommen. Ihnen folgen nostalgisch anmutende tanzende Paare. Ihr Tanzen, einer dramaturgischen Steigerungserwartung entsprechend, wird zunehmend virtuos. Sukzessive entsteht eine Bildcollage, in der die Tanzenden verdoppelt und vervielfacht werden, die vor und hinter den Schatten tanzen, so drei Bildebenen bildend – Lila, Schwarz und die Tanzenden – die sich ineinander verschachteln und übereinanderlegen (Abb. 12).



Abb. 12: »Auf der Leinwand tanzende Schatten« (TC 00:00:28)

In diesem ikonografischen Arrangement spiegeln sich dabei ähnliche strukturelle Schemata wieder, von denen auch andere Ebenen des Films bestimmt werden.⁵ Erstens reflektiert sich hier die Idee des Herausschneidens von Figuren aus einer

4 Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 108; Freytag: Die Technik des Dramas, S. 96ff.

5 Das entspricht einem Kunstverständnis, in dem Einheit von Inhalt und Form konventionell gefordert ist. Dazu Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München: Fink 1972, S. 151; vgl. auch Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 175.

Leinwand, zweitens die Idee ihrer Verdopplung.⁶ Wie später ausführlich dargestellt und argumentiert wird, basiert die Geschichte des Films einerseits auf der Vorstellung einer aus der Leinwand heraustretenden Figur, andererseits auf der Idee einer in ihre verschiedenen Anteile aufgespaltenen Hauptfigur, und drittens treffen und interagieren auf diese Weise unterschiedliche fiktionsontologische Ebenen aufeinander.⁷ Der »eigentliche« Inhalt der Szene ist demnach nicht allein im explizit Dargestellten zu suchen, sondern, wie in der bildenden Kunst, in ihrem Gestaltmodus.⁸

Bereits im zweiten Teil der Jitterbug-Szene wird auf subtile Weise die Hauptfigur eingeführt. Nach über einer Minute (TC 00:01:21) legen sich auf die Bildcollage der Tanzenden zwei weitere Bildebenen: In der Art eines zitternden, Schärfe-einstellenden Projektorlichts erscheint das Bild von Betty, flankiert von zwei älteren, lächelnden Personen (Abb. 13). Ein zweites, überbelichtetes Bild kommt hinzu, Betty erscheint als strahlender Star in glamouröser Abendgarderobe, als ob sie die große Bühne zum Empfang eines Preises betreten würde. In diesem Auftritt manifestiert sich bereits das figuendramaturgische Ziel der Hauptfigur, welches die Handlung des Films hervorbringt: Eine Schauspielerin hat den Wunsch, ein Star zu werden. Die Collage veräußerlicht das innere Projektionsbild der Figur von sich als Star – in Begleitung und Unterstützung eines Publikums (zu der Rolle des älteren Paares, S. 240).

6 Vgl. auch Shostak, Debra: »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in Mulholland Drive«, in: *Post Script* 28 (2008), H. 1, S. 3–21, hier S. 3; Nochimson, Martha P.: »Mulholland Drive«, in: *Film Quarterly* 56 (2002), H. 1, S. 37–45, hier S. 39.

7 Vgl. auch Giannopoulou: »Mulholland Drive« and Cinematic Reflexivity, S. 70.

8 Vgl. zur Form als »eigentlicher« Inhalt von Kunstwerken Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, S. 271.



Abb. 13: Bettys »Projektion« von Starruhm (TC 00:01:31)

Dramaturgische Konfliktarten

Im geschlossenen Drama wird die Handlung in der Regel durch einen Konflikt der Hauptfigur motiviert. Dieser wird freigesetzt durch eine Kollision, als Zusammenstoß gegenläufiger Interessen. Der dramatische Konflikt kann entweder als »Parteienkonflikt« angelegt sein, in dem zwei oder mehr Figuren beziehungsweise Parteien sich um etwas streiten, oder als »Urteilskonflikt«, in dem eine Figur beziehungsweise eine Partei zwischen unterschiedlichen Wert- oder Moralvorstellungen wählen muss.⁹ Hinsichtlich der Figurendramaturgie in der geschlossenen Form ist dabei zu unterscheiden zwischen einem »äußeren« und einem »inneren Konflikt«.¹⁰ Der äußere Konflikt ist als einer aufzufassen, bei dem das Ziel der Hauptfigur (auch: »Want«) auf antagonistische Kräfte stößt. Der innere Konflikt wiederum erfordert eine werteorientierte Entscheidung – und ist mit dem in Drehbuchpraxis und -lehre gebräuchlichen Begriff des »Bedürfnisses« (auch: »Need«) assoziiert. Der innere Konflikt ist stets psychologischer Art, ist daher begrifflich nicht identisch mit dem Urteilskonflikt, da dieser auch in veräußerlichter Form auftreten kann, wie beispielsweise im Genre des Gerichtsdrasmas.¹¹

In der Figurendramaturgie verschränken sich in der Regel der äußere und der innere Konflikt ineinander. In *WINTERS BONE* (USA 2010, R.: Debra Granik) bei-

9 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 141ff.; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 131.

10 Vgl. auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 128ff.

11 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 143ff.

spielsweise, einem Film mit der geschlossenen Dreiaktstruktur eines Western, besteht das Ziel und damit der äußere Konflikt der Hauptfigur Ree Dolly darin, ihren Vater finden zu müssen, um das Elternhaus vor dem Zugriff der Schuldner retten zu können. Ihr innerer Konflikt besteht darin, andere dafür um Hilfe bitten zu müssen, derer sie bedarf, um den Vater finden und selbst erwachsen werden zu können.

In dramaturgisch offenen Formen wird dagegen die Handlung nicht allein über das Ziel und den Konflikt der Hauptfigur und das daran gekoppelte Handlungsgeschehen gestaltet. Der zentrale dramaturgische Konflikt übersteigt das Individuelle einer Figur und kann auch abstrakterer Art sein. Der Konflikt der Figur ist hier als eine Ausprägung des »Bedeutungsfazits« (S. 58) zu verstehen, das heißt, in ihm versinnbildlicht sich das zentrale Thema des Films.¹² Das Bedeutungsfazit ist seinerseits durch ein Konflikt- oder zumindest ein Spannungsverhältnis gekennzeichnet (wie beispielsweise durch Gegensätze wie ›Leben und Tod‹, ›Schein und Sein‹, ›Tradition und Moderne‹ usw.). Darin reflektiert sich wiederum das »innere Gesetz« der dramatischen Kunst, das nach Juri Lotman auf dem »Zusammenstoß von Elementen verschiedener Systeme« basiert und durch das Unvereinbares miteinander vereinbart werde.¹³ Auch nach Sergej Eisenstein bildet sich in diesem Konfliktverhältnis die »Dialektik der Kunstform«, das Wesen und die Methodik der Kunst überhaupt ab. Diese greife dabei die Dialektik des Sozialen auf, denn die Aufgabe der Kunst sei es, »die Widersprüche des Existierenden zu offenbaren.«¹⁴ Zentral für die poetische Gestaltung der Dialektik seien vor allem »ästhetische Konflikte«, die sich im Zusammenprall heterogener Elemente innerhalb einer Bildeinstellung, im Zusammenspiel von Bild und Ton oder durch die Montage ereignen können. Nach Eisenstein erzeugen ästhetische Konflikte eine »Dynamisierung der Anschauungsträgheit«.¹⁵

David Lynch arbeitet in *MULHOLLAND DRIVE* intensiv mit dem Mittel des ästhetischen Konflikts, er nutzt ihn dramaturgisch-erzählerisch und ästhetisch-rhythmisch. Er zeigt sich auf der Ebene des Dargestellten und auf der der Darstellung. Motive der Formstrenge werden gegen die der Formlosigkeit gesetzt, Pathos gegen Humor, Schönheit gegen Groteskes, Laut gegen Leise, es werden die Farben Rot und Blau, Blond und Dunkelhaarig und so weiter gegeneinander ausgespielt. In diesem Sinne steht auch die POV-Szene auf dem Bett im maximalen Kontrast zur Jitterbug-Szene: Hier treffen Dynamik und Bewegung auf Stillstand und Leblosgkeit.

12 Vgl. Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 131.

13 Lotman: *Probleme der Kinoästhetik*, S. 80 und 85.

14 Eisenstein, Sergej: »Dramaturgie der Film-Form«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 275–304, hier S. 276.

15 Ebd., S. 277f., vgl. Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 134f.

Scene 2: Der Point of View – Inversion und äußere Rahmenhandlung

Im Kino wird jeder Traum wirklich.

Hugo Münsterberg¹⁶

Die Bilder der ersten Szene gehen fließend über in die nächste Szene, die die Tanzsequenz samt Projektionsbildern retrospektiv als mögliche Traumvision markiert (ab TC 00:01:46). Man sieht jemanden in einer Point-of-View-Einstellung (Abb. 175, S. 244) in ein Kissen sinken und das Bild am Ende schwarz werden. Diese*r Jemand atmet schwer, es wird jedoch nicht gezeigt, um wen und wessen Blick es sich handelt. Damit wird ein Rätsel eröffnet und für die Zuschauenden Spannung und Neugier erzeugt. (Auf Aspekte der Szenografie wie das Bett und das rote Kissen wird später eingegangen.) Diese kurze Szene kann der Aufmerksamkeit leicht entgehen oder schnell in Vergessenheit geraten, in dramaturgischer Hinsicht ist sie jedoch relevant. Hierbei handelt es sich zunächst um eine dramaturgische »Inversion«, mit der ein Ereignis aus der letzten Sequenz des Films der Erzählung vorangestellt wird.¹⁷ Erstzuschauende nehmen die Szene möglicherweise zunächst als einen zeitlichen Rücksprung wahr, retrospektiv stellt sich der kurze Moment jedoch als Teil einer »Rahmenhandlung« dar, mit welcher die »Binnenhandlung« umgeben ist. Das Ins-Kissen-Sinken erscheint retrospektiv als Moment der Sterbeszene (dazu S. 244) und damit als zur dramaturgischen Realitäts- und Basisebene zugehörig. Als Rahmenhandlung verändert sie die Bedeutung der Binnenhandlung durch eine spezifische Perspektivierung; das Handlungsgeschehen wird kontextualisiert und das paradoxal und physikalisch unmögliche Erzählen auf Ebene der Binnenhandlung motiviert.¹⁸ Die vermeintliche Unordnung und Willkür des Erzählens werden so (zumindest teilweise) relativiert und logisch verankert.

Die Besonderheit der Szene ist dabei die präzise verunklarende Inszenierung, in der sich der geschickte Umgang mit den Wahrnehmungsbedingungen des Filmischen zeigt. Es ist Teil der Inszenierungsintrige, in der die »Prozeduren des Verschweigens« zentraler Bestandteil der Erzählstrategie sind.¹⁹ Die unmarkierte Postmortem-Perspektivierung ist zudem eine Spielart des »unzuverlässigen Erzählens«. Im Post-mortem-Genre wird eine Geschichte aus der Perspektive einer oder eines Toten oder einer sich auf der Schwelle zum Tod befindlichen Figur erzählt. Die Perspektive kann dabei offengelegt werden, wie in dem auch als Referenz für MULHOLLAND DRIVE geltenden SUNSET BOULEVARD (USA 1950, R.: Billy Wilder), in dem die Erzählerstimme eines Toten in die Handlung einführt und sie rahmt und,

16 Zit. n. Kittler: Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 97.

17 Zum dramaturgischen Begriff der »Inversion« vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 280f.

18 Vgl. ebd., S. 154.

19 Matt: Die Intrige, S. 456.

da sie eine unmögliche Behauptung aufstellt, zu einem Mittel der erzählerischen Ironie wird. Diese Perspektive kann aber auch verdeckt werden und Teil der mehrstimmigen Semantik eines narrativen Rätsels sein wie auf vergleichbare Weise in dem bereits erwähnten *THE SIXTH SENSE*. Dass die Hauptfigur hier eigentlich längst tot ist, wird nicht offen mitgeteilt, sondern ist Teil des zu lösenden Geheimnisses und der postmodernen analytischen Dramaturgie.

Szene 3: Zweite Titelsequenz – die Limousine auf dem Mulholland Drive

Die erste längere Spielszene des Films wird mit der Titelsequenz eingeleitet. Als Hintergrund für die Titel dienen überblendete Bilder einer über den Mulholland Drive gleitenden Limousine und eine Aufsicht auf das nächtliche Lichtermeer von Los Angeles. Die Montagesequenz wirkt wie ein, die – durch Rahmen- und Binnenhandlung bedingte – Doppelstruktur des Films andeutender zweiter einleitender Akkord, der mit seiner düsteren, unheimlichen Atmosphäre in starkem Kontrast zur Jitterbug-Szene steht. Eingeleitet wird mit ihm nun die Binnenhandlung des Films.

Die Filmmusik

Erzeugt wird die Wirkung der Unheimlichkeit vor allem durch die Musik, aber auch durch die visuellen Chiffren: Stadt, Nacht und eine verschlungene Straße – ein an *THE SHINING* und *LOST HIGHWAY* erinnerndes Bildmotiv, welches als impliziter Hinweis auf ein wesentliches Strukturmerkmal des Films, eine Assoziation zu einem »endlos geflochtenen Band«, zum Möbiusband, entstehen lässt.²⁰ Dieses Motiv korrespondiert auch mit dem hier eingeführten musikalischen Hauptmotiv der Filmmusik, das die Kamerafahrten mit einem ähnlich gleitenden, flächig-orgelhaften Synthesizersound begleitet.

Die Filmmusik in *MULHOLLAND DRIVE* besteht aus einem von Angelo Badalamenti komponierten Score sowie bereits existierenden Songs. Badalamenti arbeitet seit 1986 mit David Lynch und verantwortet die Filmmusik in *BLUE VELVET* (1986), *WILD AT HEART* (1990), *TWIN PEAKS* (Kinofilm 1992, Fernsehserie 1990/91), *LOST HIGHWAY* (1987) und *THE STRAIGHT STORY* (1999). Badalamenti entwickelte für die Filme von Lynch einen eigenen, wiedererkennbaren musikalischen Stil, dabei steht seine Musik in hörbarem Zusammenhang mit Stilikonen von Undergroundpop, in der Kunstfertigkeit und hörbarer Herstellungswert nicht angestrebt werden und in

20 Vgl. auch in Bezug auf *THE SHINING* Stutterheim, Kerstin: »Always the Caretaker« – *The Shining*. Über die Bedeutung filmischer Mittel und impliziter Dramaturgie«, in: Dies./Lang: *Come and play with us*, S. 134–162, hier S. 139. Zum Motiv der »unendlichen Fahrt« als ein seit der Romantik verstärkt und auch in *MULHOLLAND DRIVE* auftauchender Topos vgl. Röttger, Kati/Jackob, Alexander: »Bilder einer unendlichen Fahrt. David Lynchs *Mulholland Drive* aus bildwissenschaftlicher Perspektive«, in: Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München: Edition Text + Kritik 2006, S. 572–583.

der auf bestimmte Codes Bezug genommen wird. Im musikalischen Hauptmotiv des Films MULHOLLAND DRIVE beispielsweise werden orchestrale Streicher mit Synthesizern nachgeahmt, was der Musik etwas Vorläufiges, Uneigentliches und auch Trashiges gibt. Badalamenti's Musik ist durchweg von ästhetischer Ambivalenz gekennzeichnet; einerseits arbeitet er mit großen emotionalen Gesten, gleichzeitig bricht er diese durch die ›billige‹ Klangästhetik, die das ›Gemachtsein‹ der Musik ostentativ ausstellt. Badalamenti verbindet so, der filmischen Ästhetik von Lynch entsprechend, Elemente von Hochkultur mit Populärkultur, Erhabenheit und Trash zu einer innermusikalischen ironischen Dialektik. Die Musik zielt auf affektiv-emotionale Wirkung – sie setzt in ihrer Unheimlichkeit der eigentlich komischen Geschichte des Films etwas entgegen –, kommuniziert zugleich aber das Wissen um die kulturindustrielle Komponente der Emotionsproduktion mit. In dieser ästhetischen Grundidee reflektiert sich – gemäß der Dramaturgie der offenen Form – so auch das zentrale Thema des Films.

Im Verlauf des Films erfüllt die Musik unterschiedliche dramaturgische Funktionen. Filmmusik wirkt grundsätzlich sowohl im inneren Kommunikationssystem, im Zusammenhang mit den Figuren und der dramatischen Handlung als auch im äußeren Kommunikationssystem, auf der Ebene der Kommunikation zwischen Autor*in und Rezipierenden. Relevant für den Film sind dabei musikalische »Metafunktionen« sowie »Funktionen im engeren Sinn«, so wie dies als Kategorisierung im Modell der Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn vorgeschlagen wird.²¹ Metafunktionen beziehen sich vor allem auf das äußere Kommunikationssystem, übergeordnet auf die jeweils sich historisch ändernden Rezeptionsumstände psychologischer, sozialer oder ökonomischer Art.²² Beispielsweise ordnet sich MULHOLLAND DRIVE durch Auswahl und Einsatz der Musik einer speziellen Publikumssphäre zu. Die Metafunktionen zeugen von einem Denken, in dem Pop als diskursive ästhetische Praxis aufgefasst wird, in der Faktoren wie ›cooles Wissen‹, Kennerschaft und Distinktionsgeschmack zählen und ›die richtigen‹ Referenzen aufgerufen werden.²³ Die in MULHOLLAND DRIVE eingesetzte Originalmusik

21 Claudia Bullerjahn entwickelt ihre Kategorien in Bezugnahme auf und in Abgrenzung zu den von Zofia Lissa und Georg Maas entwickelten Kategorien (Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg: Wißner 2001); weiterführend Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin: Henschel 1965; Maas, Georg/Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik: Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Mainz u.a.: Schott 1994. Es existiert eine Vielzahl von Ansätzen, mit denen die Funktion von Filmmusik zu fassen versucht und systematisiert wird. In Hinsicht auf grundlegende Aspekte überschneiden sich die Begriffe der verschiedenen Systeme.

22 Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S. 66f.

23 ›Cooles Wissen‹ artikuliert sich im Feld von kulturindustrieller Produktion mittels Praktiken der Differenz und Subversion. Der Diskurs über cooles Wissen wurde in Deutschland vor allem im Musik- und Popkulturmagazin Spex geführt (dazu Karnik, Olaf: »Das coole Wissen

(*Sixteen Reasons* von 1960 und *I've told every little star* von 1961), die Coverversion (*Llorando/Crying* von 1961) oder Anlehnungen an Originale (*Bring it on home*) sind etwa von einem solchem Wissen getragen.

Die »Funktionen« von Filmmusik »im engeren Sinn« beziehen sich nach Bullerjahn auf den konkret-dramaturgischen Einsatz von Musik im Film. Die von ihr vorgeschlagenen Kategorien sind dabei angelehnt an die der Dramentheorie, in der zwischen einem dramatischen und einem epischen Erzählgestus unterschieden wird. So unterscheidet Bullerjahn unter anderem »dramaturgische« von »epischen« Funktionen.²⁴ Dramaturgische Funktionen – womit im engeren Sinn »dramatische« Funktionen gemeint sind – übernehmen das dramatische Darstellen und Erzählen unterstützende und ergänzende Aufgaben.²⁵ Entweder bezieht die Musik sich dabei auf die situative Handlungsentwicklung, auf Figuren oder auf den Raum und Atmosphären. Musik kann Handlungsverläufe untermalen, sie kann das Nichtsichtbare von verborgenen Figurenkonstellationen, die äußeren und inneren Konflikte von Figuren, zu verdeutlichen helfen. Zudem können sie auch dienlich sein, inszenatorische Mängel, beispielsweise bei fehlendem Ausdruck des Schauspiels, zu kompensieren.²⁶

Epische Funktionen wiederum dienen einer auktorialen inhaltlichen oder ästhetischen Kommentierung des dramatischen Handlungsgeschehens. Die Musik steht dabei in Distanz zum dramatisch-performativen Handlungsgeschehen, setzt es in ein übergeordnetes Verhältnis und versieht es mit Bedeutungen, die außerhalb der Welt der Figuren liegen. Sie sind somit vor allem im äußeren Kommunikationssystem wirksam und versorgen also Zuschauende mit ästhetischen Informationen.

Das musikalische Thema *Mulholland Drive* erfüllt eine solche epische Funktion. Es ist auf eine bewusste Wahrnehmung angelegt, es kommentiert die szenische

gepachtet. 25 Jahre Musikzeitschrift ›Spex‹«, in: Deutschlandfunk: Büchermarkt 30.08.2005); vgl. auch Pilipets, Elena/Winter, Rainer: »Mainstream und Subkulturen«, in: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart: Metzler 2017, S. 284–295, hier S. 289.

24 Darüber hinaus unterscheidet sie diese noch von »strukturellen« (z. B. akzentuierenden, stilisierenden) und »persuasiven« (emotionalisierenden) Funktionen. Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S. 69ff. Robert Rabenalt weist auf die Problematik hin, die mit dem Versuch verbunden ist, feststehende Kategorien für die Funktionen von Filmmusik zu etablieren. Funktionskataloge würden die Fragestellungen zur Wirkungsweise von Filmmusik so zu sehr vereinzeln, sodass »verschiedene Aufgaben und Wirkungen, die gleichzeitig erfüllt werden, und wie das Zusammenspiel mit anderen filmischen Gestaltungselementen funktioniert, nicht erklärt oder besser verstanden werden können« (Musikdramaturgie im Film. Der Einfluss von Filmmusik auf Erzählformen und Filmwirkung, München: edition text + kritik 2020, S. 199).

25 Vgl. auch ebd., S. 167.

26 Ebd., S. 70.

Darstellung aus einer auktorialen Perspektive heraus, versieht die Szene mit Gewissen und Referenzen aus dem Film noir, und nicht zuletzt übernimmt es die Funktion der »erzählerischen Vorausdeutung«. ²⁷ Diese formt den Erwartungshorizont der Zuschauenden – die spezielle, melodramatisch-düstere Ästhetik des musikalischen Motivs lässt einen negativen Ausgang antizipieren. Mit Georg Seeßlen: »Der Soundtrack dient der Inversion der Story; es ist sozusagen alles schon da, was geschehen wird.« ²⁸

Szene 4: Vom Überfall zum Unfall – Kollision und Anstoß der Handlung

Die Titelsequenz, in der eine durch nächtliche Straßen fahrende Limousine zu sehen ist, geht über in die nächste Szene, in der man sieht, wer in dieser Limousine sitzt: auf der Rückbank eine schöne, dunkelhaarige Frau, mit abendlichem Make-up und Perlenohrringen; vorne zwei Männer in Anzügen. Eine Situation wie aus einem Film noir. Unvermittelt verlangsamt der Fahrer die Fahrt und kommt zum Stehen. Die Frau fragt: »What are you doing? We don't stop here.« (ab TC 00:04:55). In just diesem Moment werden zwei sich ein Rennen liefernde Autos zwischengeschnitten, die sich – auf der Tonebene kontrastbildend – laut quietschend und unter Gejohle offenbar der Limousine nähern. Die Insassen der Limousine wissen von den sich nähernden Autos noch nichts, als die Männer die Frau zu ihrer Überraschung mit vorgehaltener Waffe auffordern, an entlegener Stelle auszusteigen. Als der Beifahrer für die Frau die Tür öffnet, nähert sich das helle Licht des entgegenkommenden Autos, die Frau starrt in das Licht, und es kommt zu einem spektakulären Frontalzusammenstoß. Paradoxerweise gelingt es ihr als einziger, das Wrack und den Unfallort äußerlich unversehrt zu verlassen.

Tragische Ironie – erzählerische Vorausdeutungen

Bei der Szene handelt es sich um ein pointiertes Moment der tragischen Ironie, die in der paradoxalen Situation als »Ironie des Schicksals« ausgespielt wird: Der gefährliche Unfall erweist sich als lebensrettend. Die tragische Ironie – auch als dramatische Ironie bezeichnet – tritt dann auf, wenn es seitens der Zuschauenden einen Wissensvorsprung, wie durch den Eigenaffekt beschrieben, gibt. Dieser Wissensvorsprung basiert auf Mitteln der spannungserzeugenden Vorausdeutung – in der Drehbuchpraxis heute auch als »Foreshadowing« bezeichnet – durch die »dramatische Spannung im Sinne einer Neugier auf die zukünftige Handlung« aufkommt. ²⁹

27 Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 115f.

28 Seeßlen, Georg: David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren 1994, S. 229.

29 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 115. Über den Unterschied des »Foreshadowing« zur »Suspense« vgl. Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1978, S. 60.

Erzählerische Vorausdeutungen sollen Zuschauende das Kommende dabei nur erahnen, aber nicht erraten lassen. Sie können auf einen situativen, szenischen Eigenaffekt zielen, sie können aber auch auf eine sich über die Filmhandlung erstreckende längerfristige Antizipation zielen. Im filmischen Erzählen vermitteln sich Vorausdeutungen nicht nur auf auktorial textliche Art oder über den Figurendialog, sondern auch – und vielleicht sogar vor allem – über die Mittel der Darstellung. In der filmischen Inszenierung ist für die Wirksamkeit der Vorausdeutung vor allem das Wahrnehmbarmachen wesentlich. Es geht darum, Gesichtsausdrücke, Blicke oder Requisiten auf eine Weise – visuell und rhythmisch, das Timing treffend – in Szene zu setzen, dass sie bei den Zuschauenden Verdacht und Antizipation auf das zukünftige Geschehen bewirken.³⁰ Dabei ist wünschenswert, dass es keine vollständige Vorhersehbarkeit, sondern auch eine überraschende Wendung gibt – so wie im Fall der Crashszene, in der das auffahrende Auto sich als für die Frau nicht lebensbedrohlich, sondern ironischerweise als eben lebensrettend herausstellt.

Der Unfall mit einem sich überschlagenden Wagen ist spektakulärer Auftakt der Binnenhandlung. In der vorgehaltenen Waffe manifestiert sich das Vorhandensein einer Intrige: Unbekannte Kräfte haben den Auftrag gegeben, die Frau zu bedrohen (zum Intrigendrama, S. 179). Durch die doppelte Bedrohung ist die Szene auf Suspense hin inszeniert. Das heißt, die Zuschauenden verfügen gegenüber den Figuren in Hinsicht auf die sich nähernde Gefahr über ein Mehrwissen. Wir sehen das sich nähernde Auto, die Figuren hingegen nicht. Dramaturgisch spricht man bei dieser Art Wissensvorsprung, wie bereits beschrieben, von einem Eigenaffekt. Dem gegenüber steht der Mitaffekt, bei dem Zuschauende das Wissen mit der Figur teilen, so wie im Fall der Bedrohung der Frau, die wir mit ihr zusammen als Überraschung erleben (vgl. S. 44). In dieser Szene werden folglich die Wirkung eines dramaturgischen Eigenaffekts mit dem eines Mitaffekts kombiniert. Darüber hinaus sind in der Unfallszene weitere starke Rezeptionsaffekte wirksam, die »die kognitive, emotive und imaginative Dimension des Erlebens« ansprechen und die durch die ästhetische Gestaltung der Szene angesteuert werden.³¹

30 Asmuth unterscheidet vier Arten der Vorausdeutung: »erzählerisch«, »handlungslogisch«, »mantisch« (seherisch) oder »darstellerisch« (Einführung in die Dramenanalyse, S. 121f. und 115ff.).

31 Vgl. zu narrativer Spannung und Suspense Wuss, Peter: *Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht: zum Wirkungspotential des Spielfilms*, Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 266f. Wuss wie auch andere kognitionspsychologische Filmtheoretiker*innen betonen, dass sich Affekte nur unter der Mitwirkung der psychischen Aktivität der Zuschauenden realisieren. In der Filmwissenschaft wird sich umfassend mit dem Zusammenhang von Filmästhetik, Affekt und Emotion auseinandergesetzt. Eine einführende Übersicht über die verschiedenen Ansätze bietet Brütsch, Matthias et al. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren 2005.

In der Regel dominiert in der Struktur des filmischen Erzählens der auf der Informiertheit der Zuschauenden basierende Eigenaffekt, da er bereits in die Mikrostrukturen des filmischen Erzählens eingeschrieben ist: In jedem Moment der erzählerischen Gegenwart ist bereits Zukünftiges enthalten, da das Erzählen darauf ausgerichtet ist. Allein durch die Kadrage lassen sich Bewegungen oder Wege von Figuren antizipieren, und sobald überhaupt eine Kamera auf etwas gerichtet ist, weiß man, dass etwas passieren wird, wir wissen nur nicht genau was und wie es passieren wird. Das filmische Inszenieren ist in dieser Hinsicht ein ständiges Erzeugen von bewusster oder intuitiver Antizipation seitens der Zuschauenden und damit ein kommunikatives Überraschungsspiel.³²

Die dramaturgische Kollision

In Hinsicht der expliziten Dramaturgie entspricht der Unfall zunächst der »Kollision«. Der dramaturgische Begriff entspricht in etwa dem »erregenden Moment« bei Freytag.³³ Die Kollision beschreibt »den Moment einer ersten Stufe einer ›Verletzung‹ eines bis dahin als harmonisch zu verstehenden Zustandes, in dem sich eine Figur innerhalb der erzählten Situation einer Handlung befunden haben mag.«³⁴ Nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist die Kollision noch keine Handlung, aber sie bildet die Voraussetzungen zu einer Handlung und gibt Anlass zum Handeln.³⁵ In MULHOLLAND DRIVE realisiert sich die dramaturgische Kollision ironischerweise als eine echte Kollision zweier Autos. Aus dieser Situation entspringt das kommende Handlungsgeschehen; Menschen werden tätig – und nichts ist mehr wie zuvor. Die Szene eröffnet das Handlungsgeschehen zudem mit einem Geheimnis und der Frage: Wer bedroht diese Frau und warum? Diese Art der Eröffnung ist verankert in dem dramaturgischen Modell des analytischen Dramas (S. 40).

Szene 5: Nach dem Unfall – die Auferstehung aus dem Rauch

Nachdem es zu einer spektakulären Karambolage gekommen ist, tritt Ruhe ein. Das musikalische Thema *Mulholland Drive* klingt kurz an, während der aus dem Unfallauto quellende Rauch das Bild fast vollständig füllt (Abb. 8, S. 53). Es dauert einen Moment, bis sich etwas regt und das vermeintliche Opfer als offenbar einzige Überlebende aus dem brennenden Wrack stolpert. Lynchs Regieanweisung für die Schauspielerin Laura Harring lautete, wie sie in einem Interview erzählt, dass sie die Rol-

32 Vgl. Susann Langer zit. n. States, Bert O.: *Irony and Drama: A Poetics*, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1971, S. 20 und 22.

33 Freytag: *Die Technik des Dramas*, S. 95, 100.

34 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 126.

35 Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 267.

le wie eine »zerbrochene Puppe« spielen solle.³⁶ Auf ähnliche, bedeutungsvolle Art wird später Rebekah Del Rio im *Club Silencio* die Bühne betreten (vgl. S. 159).

Diese noch unbekannte Frau »betritt die Bühne« beziehungsweise »erscheint auf der Bildfläche«, nicht nur aus dem Auto, sondern auch aus dem Rauch heraus. Damit nutzt Lynch eine visuelle Ikonografie, die einerseits auf das kulturelle Motiv von Phönix aus der Asche, andererseits auf die Geburt der Liebesgöttin Aphrodite aus dem Schaum anspielt. Beides ist sinnhaft, denn über eben diesen Rauch wird (unter anderem) eine motivische Verbindung zum Sterben von Diane am Ende des Films geschaffen. Hier steigt der Rauch hinter Dianas Bett empor, nachdem sie sich erschossen hat (Abb. 7, S. 53). Bei dieser Frau, so zeigt der Rauch an, handelt es sich um eine Art Wiederauferstehung der sterbenden Diane, die wie eben Phönix aus der Asche am Ende eines Lebenszyklus neu entsteht. Zudem erscheint sie als Aphrodite, die Göttin der Liebe und der Sinnlichkeit, denn sie ist das begehrte Liebesobjekt der Protagonistin Diane.

Der Rauch als Zeichen

Die exponierte Inszenierung des durch den Unfall verursachten Rauchs dient im Zuge der impliziten Dramaturgie dem Bedeutungsfazit des Films. Er übernimmt quasi die Funktion eines »Supersymbols«, eines indexikalischen Zeichens, das auf die im Hintergrund liegenden narrativen Zusammenhänge hinweist.³⁷ Der Rauch erscheint nicht nur am Anfang und am Ende, sondern in drei weiteren Szenen in unterschiedlichen Zusammenhängen, die so durch ihn als Querverweis aufeinander bezogen werden können. Dreimal ist er Bestandteil einer ganzen Symbol- und Bildkette: Waffe, Unfall, Rauch: Zunächst taucht der Rauch wieder auf, nachdem der Auftragsmörder Joe zur Vertuschung eines Dreifachmordes auf einen Staubsauger schießt und aus diesem Rauch quillt (Abb. 14), dann auf der Bühne des *Club Silencio* (Abb. 15), und dann noch einmal Mal hinter dem fremdartigen Wesen hinter der Mauer des Diners (Abb. 16). Der Rauch ist Querverweis und dient der metaphorischen Verklammerung, die der versprengten Handlung des Films seine »Textur« gibt.³⁸ Er indiziert, dass die Ereignisse in der erzählten Welt MULHOLLAND DRIVES nicht in einem linearkausalen Verhältnis zueinanderstehen, sondern vielmehr in einem der Gleichzeitigkeit und Alternation.

36 Laura Harring: [Lynch] »was wonderful with direction. [...] And when I was walking away from the car accident, he told me I was like a broken doll – which was perfect.« (Zit. n. Hollywood.com: »Mulholland Drive: Laura Harring Interview« [2001], online unter www.hollywood.com/general/mulholland-drive-laura-harring-interview-57163109).

37 Zur Veranschaulichung eines »indexikalischen Zeichens« beziehungsweise eines »Index« gegenüber dem »Ikon« und dem »Symbol« wird häufig der auf Feuer verweisende Rauch angeführt. Weiterführend Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 64ff.

38 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 106.

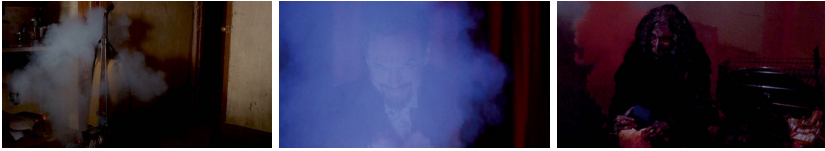


Abb. 14: der in Rauch aufgehende Staubsauger (TC 00:40:19); Abb. 15: Der Magier ›löst sich in Rauch auf‹ (TC 01:47:41); Abb. 16: der ›Penner‹ vor dem Rauch (TC 02:18:33)

Diese Art der visuellen Dramaturgie, mit der David Lynch in MULHOLLAND DRIVE arbeitet, liegt zum großen Teil unter der Wahrnehmungsschwelle des auf konsequente Bedeutungszusammenhänge orientierten Filmschauens. Die Art und Weise der Darstellung, ihre Ins-Bild-Setzung oder ihre Ausgestelltheit lassen sich zunächst entweder als Nachlässigkeit der Inszenierung oder als absichtliche Verfremdungseffekte wahrnehmen – wie durch das betonte artifizielle Schauspiel, die Theaterhaftigkeit oder auch das Ostentative einer Einstellungsdauer. Dadurch aber, dass Lynch mit Wiederholungen arbeitet und damit die Zeichenhaftigkeit einzelner Situationen, Gegenstände oder Motive betont, lässt sich der Einfluss der impliziten Dramaturgie erkennen: »Die Wiederholung desselben Gegenstands auf der Leinwand ergibt eine rhythmische Reihe, und das Zeichen des Gegenstands löst sich allmählich von seinem sichtbaren Designat.«³⁹ Die Wiederholung betont die Zeichenhaftigkeit eines Faktums, sie dämpft die gegenständliche und konkrete Bedeutung und betont die abstrakteren, logischen oder assoziativen Bedeutungen.⁴⁰

Postmoderne Filmästhetik

Viele der Bilder in MULHOLLAND DRIVE sind wie Kippfiguren, in denen eine Gleichzeitigkeit verschiedener Signifikations- und Konnotationssysteme zum Tragen kommt. Um die Ambiguität des Dargestellten zu gewährleisten, arbeitet der Regisseur Lynch inszenatorisch sehr präzise – und er bedient sich dabei eines Mechanismus des Spieleffekts, der:

nicht auf der starren gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen [be-
ruht], sondern auf dem ständigen Bewußtsein, daß jeweils auch andere Bedeu-
tungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind. Dieser spielerische
Effekt besteht [...] darin, daß die verschiedenen Bedeutungen eines Elementes
nicht starr nebeneinander bestehen, sondern »oszillieren«.⁴¹

39 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 70f.

40 Ebd., S. 71.

41 Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, Leipzig: Reclam 1981, S. 82.

In diesem Oszillieren beziehungsweise der Doppel- und Mehrfachcodierung von Bildern kommt ein wesentlicher Aspekt der postmodernen Filmästhetik zum Ausdruck. Die postmoderne Filmästhetik ist, in vergleichbarer Weise wie auch Werke der postmodernen Architektur oder Literatur, geprägt von Zitathaftigkeit, Selbstreflexivität und einem spielerischen Charakter sowohl hinsichtlich der Form als auch der angestrebten Rezeption. Besondere stilistische Merkmale sind dabei Ästhetisierung, Referenzialität, Ironisierung, Intertextualität und Intermedialität sowie Formen von Multi- oder Polyperspektivität.⁴² Zudem spielen der Gestus der Antikonventionalität sowie die Vermischung von Stilelementen der Hochkultur mit denen der Massenkultur eine Rolle. Ein zentraler Aspekt in Theorien und gestalterischen Praktiken der Postmoderne ist dabei das Hinterfragen von als ultimativ postuliertem Wissen und Absolutheitsansprüchen.⁴³

David Bordwell beschrieb die postmoderne Bildästhetik als »stylish style«, als ein Kino, für das visuelle Artifizialität und elliptische Erzählweisen prägend seien.⁴⁴ Entstanden ist der postmoderne, von einer neuen oberflächenorientierten und referenziellen Ästhetik geprägte Kinofilm im Verlauf der 1980er-Jahre, parallel zur Genese des Genres des Musikvideos und dessen Verbreitung über das Fernsehen.⁴⁵ In den 1990er-Jahren verstärkte sich diese stilistische Tendenz im US-amerikanischen Kino, am markantesten vielleicht, neben den Filmen von David Lynch, in denen von Quentin Tarantino – beispielsweise dem als prototypisch für eine postmoderne Ästhetik erscheinenden PULP FICTION (USA 1994, R.: Quentin Tarantino). Zusammenfassend benennen lassen sich die Mittel der postmodernen Ästhetik als Ausdruck einer ab den 1980er-Jahren prominent werdenden filmischen Medienreflexivität sowie einer neuen Rezeptionsästhetik: Zunächst wird durch die künstlerische Selbstreflexion als spielerischer Gestus nicht nur die eigene mediale Bedingtheit, sondern auch die erzählerische Position selbst mitthematisiert und verhandelbar gemacht.

-
- 42 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 54f.; Eder, Jens: »Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre«, in: Ders. (Hg.): Oberflächenrausch Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre, Münster u.a.: LIT 2002, S. 11ff.; Steinke, Antrin: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart, Trier: WVT 2007, S. 10.
- 43 Vgl. auch Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 18.
- 44 Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley u.a.: University of California Press 2006, S. 115ff.
- 45 Als postmoderne Filme der 1980er-Jahre gelten z.B. DIVA (F 1981, R.: Jean-Jacques Beineix) und BLADE RUNNER (USA 1982, R.: Ridley Scott). Zu BLADE RUNNER als postmodernem Film vgl. Bordwell, David: »Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten«, in: Andreas Rost et al. (Hg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 29–39, hier S. 32; vgl. auch Flisfeder, Matthew: *Postmodern Theory and Blade Runner*, New York/London: Bloomsbury Academic 2017; Eder: *Die Postmoderne im Kino*, S. 50; zu Diva als ersten französischen postmodernen Film vgl. Jameison, Frederic: *Signatures of the Visible*, London: Routledge 1992, S. 55ff.

Es wird nicht nur eine Geschichte aus einer übergeordneten Instanz mit einer speziellen Perspektive erzählt, sondern auch erzählt, dass eine Geschichte erzählt wird, und die Perspektive wird als nur eine vieler möglicher dargestellt. Konkreten Niederschlag findet dies auch in multi- beziehungsweise polyperspektivischen Erzählungen, in den etwas in Varianten, entweder hintereinander oder gleichzeitig, erzählt wird.⁴⁶ Kerstin Stutterheim legt in *Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Kinos* (2013) dar, dass der postmoderne Film dabei auf die dramaturgischen Mittel der offenen Form zurückgreift.⁴⁷ Auch hinsichtlich seiner Rezeptionsvereinbarung zielt das postmoderne Filmerzählen auf Formen der Enthierarchisierung. Durch das Spiel mit Doppelbedeutungen wird eine lebendige Interaktion zwischen Werk und Rezeption erzeugt. Und wie andere postmoderne Filme lädt MULHOLLAND DRIVE seine Zuschauenden ein, zu Mitdenkenden zu werden. Mittels der Dramaturgie der offenen Form werden unterschiedliche Deutungen ermöglicht, da in ihrem Rahmen Welten und mögliche Handlungen individuell aktualisiert werden können.⁴⁸ Dieser einladende Gestus verantwortet unter anderem die langanhaltende Beschäftigung mit dem Film, in der zahlreiche Interpretationen hervorgebracht wurden.

SUNSET BOULEVARD (1950) als Referenz

I love Stanley Kubrick. [...] I love Billy Wilder, SUNSET BOULEVARD in particular, and I've watched it over and over. I love this Film, I love the world Billy Wilder created.

David Lynch⁴⁹

Nachdem die dunkelhaarige Frau aus dem Auto gestiegen ist, schaut sie sich um, wird dann von den Lichtern der Großstadt in der Talebene angezogen und stolpert auf diese zu. Sie schlägt einen direkten Weg den Abhang hinab, durch das Gebüsch ein – und kommt so buchstäblich vom Weg ab, ihr unbekanntes Terrain betretend. (In Szene 56 wird diese Situation wieder aufgegriffen und erzählerisch variiert, S. 220.) Auf der *Franklin Avenue* angekommen, wird die Frau durch das helle Scheinwerferlicht eines vorbeifahrenden Autos »retraumatisiert«, woraufhin

46 Vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 210. Als einer der ersten multiperspektivisch erzählenden Spielfilme gilt RASHOMON (JPN 1950, R.: Akira Kurosawa), in dem hintereinander differente Perspektiven auf ein Ereignis dargestellt werden.

47 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 42f.

48 Vgl. Martínez/Scheffel, die unterscheiden zwischen einem Erzählen »unmöglicher Welten« und einem, das ein Potenzial alternativer Handlungsverläufe bereitstellt (Einführung in die Erzähltheorie, S. 147).

49 Lynch im Interview 2007: DAVID LYNCH: FAVORITES MOVIES AND FILMMAKERS (Video-Upload 13.10.2007, R.: Diego Schonhals), online unter www.youtube.com/watch?v=G1s7EwOeowU.

sie loszurennen beginnt. Auf ihrem Weg durch die Straßen kreuzt ein Polizeiwagen mit Warnlicht, mutmaßlich auf dem Weg zum Unfallort. Hier werden Raum und Zeit miteinander verbunden, und vor allem wird erzählt, dass die Frau sich nicht hilfessuchend an die Polizei wendet – was einerseits die erzählerische Spannung erhöht, andererseits einer Genrekonvention des Film noir folgt und impliziert, dass die Frau sich in einer Welt bewegt, in der Recht und Gesetz nicht gelten. Als das Polizeiauto vorbeigefahren ist, bewegt sich die Kamera hoch und nimmt das Straßenschild in den Blick: *Sunset Blvd.* (Abb. 18). Ortskundige wissen, dass der Sunset Boulevard eine Straße am Fuß des Hanges ist, auf dem der Mulholland Drive sich entlangschlängelt.⁵⁰ Aber es geht hier weniger um die räumliche Verortung als um eine wichtige Referenz, die einen weiteren Hinweis gibt und Hilfestellung zum tieferen Verständnis des Films leistet: Das Straßenschild *Sunset Bl* ist in ähnlicher Weise ins Bild gesetzt wie zuvor das vom *Mulholland Dr.* (dem zugleich die Funktion einer Titeleinblendung zukam; Abb. 17).



Abb. 17: das Straßenschild als Titel (TC 00:02:29); Abb. 18: das Straßenschild als Referenz (TC 00:07:52)

In dieser Analogisierung macht Lynch die Referenz auf SUNSET BOULEVARD explizit. Dieser Film sei, wie er sich bekennt: »one of my all time favorite films«.⁵¹ Und es sind gleich mehrere Themen und Motive, die er in MULHOLLAND DRIVE aufgreift und variiert. Zunächst ist es die bereits beschriebene Post-mortem-Perspektive (S. 66): In SUNSET BOULEVARD wird aus der Perspektive eines bereits verstorbenen

50 Die nach dem Ingenieur William Mulholland benannte, etwa 50 Meilen lange Straße wurde in den 1920ern gebaut, um den Einwohner*innen von Los Angeles eine Fahrt zum Meer mit Ausblick über die Stadt zu ermöglichen. William Mulholland gilt im Übrigen als Vorlage für die Figur Hollis Mulwray in *CHINATOWN* (USA 1974) von Roman Polanski.

51 Lynch in einem Interview 2013: MULHOLLAND DRIVE – DAVID LYNCH Q&A, PART 1 (2013), online unter www.youtube.com/watch?v=UZIG5LvMJR4.

Drehbuchautors erzählt, der zu Beginn des Films tot in einem Pool gezeigt wird.⁵² Außerdem handelt es sich bei SUNSET BOULEVARD wie bei MULHOLLAND DRIVE um eine Geschichte über die Filmindustrie Hollywoods und ihren Starkult. In beiden Filmen wird auf ironische Weise ein kritischer Blick auf Hollywood geworfen, indem die Produktionsbedingungen der auf dem Warenfetischismus gründenden Kulturindustrie thematisiert werden.⁵³

Szene 6: Die Polizei ermittelt – falsche und richtige Fährten

Die Szene schließt damit, dass die Frau sich vor einem lachenden Paar auf der Straße in einem Hauseingang versteckt und dort in tiefen Schlaf fällt. Damit wird die Antwort auf die Frage, was mit ihr geschehen ist und wird, aufgeschoben. Eine erste Parallelhandlung beginnt: Feuerwehr und Polizei haben ihre Arbeit am Unfallort aufgenommen. Der Hergang wird rekonstruiert und es wird festgestellt, dass eine Person den Unfallort verlassen haben muss. Es ist ein Perlenohrring, der den Kommissar (dargestellt von Robert Foster) zu der Annahme veranlasst. Er schaut mit prüfendem Blick nach etwaigen Spuren und dann auf die Lichter der Stadt. Seine Bemerkung »Could be someone's missing, maybe« (TC 00:09:13) antizipiert die Suche nach einer vermissten Person und erzeugt erzählerische Spannung. In der Erwähnung des Perlenohrrings durch den zweiten Polizisten (Brent Briscoe) wird von Lynch möglicherweise lose auf das Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrhänge* von Jan Vermeer van Delft (1665) angespielt. Auf diesem berühmten Gemälde ist ein Mädchen zu sehen, dessen Identität kunsthistorisch nicht zu klären ist (vgl. S. 104).⁵⁴ Der Ohrring stammt von Rita – in Szene 34 ist Ritas verletztes Ohr läppchen erkennbar in Szene gesetzt.

52 Dazu auch Mactaggart, Allister: »Silencio«: hearing loss in David Lynch's Mulholland Drive«, in: *Journal of Aesthetics and Culture* 6 (2014), online unter www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v6.22836.

53 Vgl. ebd.

54 Pobst, Carsten/Brinck, Nana: »Das Mädchen mit dem Perlenohrring«. Nicht alle Geheimnisse Vermeers lassen sich lüften«. *Deutschlandfunk Kultur: Kompressor* (28.04.2020), online unter www.deutschlandfunkkultur.de/das-maedchen-mit-dem-perlenohrring-nicht-alle-geheimnisse.2156.de.html?dram:article_id=475622.

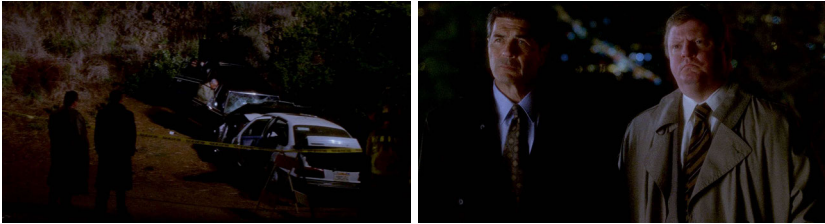


Abb. 19 und 20: Polizisten am Unfallort (TC 00:08:40; TC 00:08:42)

Die Rolle der Polizisten

Die Ermittlungsszene erscheint als eine typische Szene des analytischen Dramas, nach dessen Dramaturgie unter anderem Krimis und »Whodunits« strukturiert sind. In der analytischen Struktur existiert ein mit einem Verbrechen oder Regelbruch im Zusammenhang stehendes Geheimnis, das bereits vor Beginn der Filmhandlung seinen Ausgang genommen hat und welches innerhalb der Film erzählung aufgedeckt werden wird. Perspektiviert wird diese Art der Erzählung meist durch eine ermittelnde Figur, mit der die Zuschauenden die Aufdeckung des Geheimnisses nachvollziehen. Ermittelnde Figuren sind häufig die Vertreter des Gesetzes, Angestellte der Polizei oder auch (nach anderen Gesetzen agierende), privat engagierte Detektive.

Die Entstehung der modernen Kriminaldramaturgie geht zurück auf historische und literarische Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der modernen Rechtsstaaten und der Reformierung der Strafjustiz entstand zunächst in der Literatur die neue Form des Kriminalromans und mit ihm die Figur des Detektivs.⁵⁵ Die Entwicklung des detektorischen Ermitteln steht dabei in engem Zusammenhang damit, »dass ein Tathergang nicht mehr qua Willkür oder Gottesbeweis erklärt werden konnte, sondern eine rationale Nachvollziehbarkeit und Stimmigkeit des Tathergangs gewährleistet sein musste, und man dabei auf Indizien, Beweise und Geständnisse setzte.«⁵⁶ Für die Literaturgeschichte wichtig war dabei die Biografie des französischen Kriminellen und als erster Detektiv der Geschichte geltenden Eugène François Vidocq 1829, dessen Memoiren mit abenteuerlichen Verbrecherjagden viele Autor*innen inspirierte. So auch Edgar Allan Poe, der mit seiner an Vidocq angelehnten Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* (1841) als einer der Begründer des Kriminalgenres gilt. Er machte aus

55 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 21f.; vgl. auch Boltanski: Rätsel und Komplotte, S. 62ff.

56 Hickethier, Knut (Hg.): Filmgenres: Kriminalfilm, Stuttgart: Reclam 2005, S. 12.

Vidocq den fiktionalen, analytisch denkenden Detektiv Auguste Dupin, der wiederum als Vorbild für alle nachfolgenden Detektivgestalten gilt, von Sherlock Homes bis Hercule Poirot.⁵⁷

Im europäischen Filmerzählen der Gegenwart sind meist Polizist*innen die ermittelnden Figuren, die dabei die gesellschaftliche Ordnung repräsentieren. In affirmativen Erzählungen verteidigen sie diese Ordnung und stellen sie am Ende aller Verwicklungen wieder her. Im gesellschaftskritischen Kriminalfilm sowie im US-amerikanischen Film Noir können die Polizist*innen dabei genauso korrupt sein wie die Verbrecher*innen, sodass die soziale Ordnung insgesamt als marode dargestellt wird. Hier spielen dann allerdings meist auch andere Figuren eine Rolle, die eine höhere Ordnung repräsentieren. Polizist*innen kennen in der Regel nur »die offiziell festgelegte Realität« einer Staatsordnung, während der oder die Detektiv*in anderen Regeln folgt. Luc Boltanski beschreibt, dass der Detektiv als Instanz sich gegenüber der Rechtsordnung Freiheiten herausnehmen dürfe, dadurch legitimiert, dass er nur so seine Ziele erreichen könne. Der Detektiv würde so eine im Vergleich zur Legalität höhere moralische Ordnung verkörpern.⁵⁸

Auf diese vertraute Dramaturgie baut auch David Lynch, indem er hier die beiden Polizisten einführt. Damit spielt er mit dem Erwartungsrahmen des Genres, denn dabei handelt es sich, wie sich später zeigen wird, um eine Variante des Red Herrings, ein auf eine falsche Fährte schickendes Ablenkungsmanöver.⁵⁹ Die geradezu klassisch wirkende Exposition mit einem Verbrechen beziehungsweise einem Regelverstoß und ermittelnder Polizei lenkt davon ab, dass die eigentliche Erzählung bereits auf der Ebene der impliziten Dramaturgie, der Ebene der Symbole und Motive, stattfindet. So werden diese Polizisten auch nicht wieder auftauchen, sie werden nur noch einmal, quasi pro forma, von Diane Selwyns Nachbarin DeRosa

57 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 23ff.; Matt: Die Intrige, S. 69.

58 Wie sein Vorbild, der zum verarmten Adel gehörende C. Auguste Dupin, verfügt auch Sherlock Holmes über eine höhere soziale Herkunft (Rätsel und Komplotte, S. 120). Kracauer definiert den Detektiv als »Darsteller der ratio«, er sei von einer speziellen Wesenlosigkeit geprägt und repräsentiere den Anspruch der Ratio auf Autonomie, was ihn als Widerspiel Gottes erscheinen ließe (Der Detektiv-Roman, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 51ff.); vgl. auch August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 25.

59 Mehr als eine Anekdote: Aufgrund der rätselhaften Unfallszene kaufte der Fernsehsender AMC die Serienidee. Zitat des damaligen Vizepräsidenten von AMC Steve Tao: »It was the best kind of pitch, where you're on the edge of your seat. [...] Obviously, we asked, ›What happens next?‹ And David said, ›You have to buy the pitch for me to tell you.‹ So the network did.« (Zit. n. Friend, Tad: »Creative Differences«, in: New Yorker vom 30.08.1999). Vgl. auch Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 137; dazu auch Lim, Dennis: David Lynch: The Man from Another Place, Boston u.a.: New Harvest 2015, S. 144f.

erwähnt (in Szene 49).⁶⁰ Die tatsächlich ermittelnde Figur ist zu dieser Zeit dann bereits Betty.

Verfremdungseffekte

Die polizeiliche Ermittlungsszene in *MULHOLLAND DRIVE* folgt zwar Genrekonventionen, ist aber in einer verfremdenden, theatralen Weise inszeniert. Verfremdungseffekte im Theater wie im Film adressieren sich an die intellektuelle Aktivität der Zuschauenden, indem sie die Immersion stören und eigenständige Bewertungen erfordern.⁶¹ Innerhalb der Ästhetik der Ermittlungsszene wirken diverse dieser Verfremdungseffekte. Mit ihnen ist nicht nur eine Form der Distanzierung und Politisierung beabsichtigt, wie es Bertolt Brecht und seine Co-Autorinnen für den Verfremdungseffekt im Theater und Viktor Šklovskij und die russischen Formalisten mit dem Begriff der »Ostranenie« (dem »Fremd-Machen«) für den Film formuliert haben, sondern sie stehen im Zusammenhang mit der impliziten Dramaturgie und der über diese geführten Doppelbedeutung des Erzählten.⁶²

Zunächst erscheint die Szenerie wie ein ereignisloses *Tableau vivant*, die Polizisten wirken wie Spielfiguren dort hineingestellt. In ihrem Schauspielstil wird das Abstrakte betont, die beiden Darsteller spielen ihre Rollen nicht naturalistisch, sondern sie »unterspielen«. Der Begriff des Unterspielens stammt aus dem naturalistischen Theater des 19. Jahrhunderts und »zielt auf eine Rücknahme des theatralischen Ausdrucks bis hin zum Nichtspielen.«⁶³ Wie das »Überspielen« (wie beispielsweise in der expliziten Komik) kann es dabei als Mittel der ästhetischen Distanzierung oder der Ironie eingesetzt werden. In *MULHOLLAND DRIVE* wirkt das ereignisarme, artifizielle Spiel der Polizisten einerseits komödiantisch, andererseits folgt es der inneren Logik der Narration. Die so erzeugte Künstlichkeit weist im Sinne der impliziten Dramaturgie darauf hin, dass wir es hier nicht mit einer einfachen fiktionalen Realität zu tun haben. Diese Polizisten bewegen sich nämlich auch in der

60 In der Serienpilotfolge von *MULHOLLAND DRIVE* gibt es eine weitere Szene mit den beiden Polizisten, woraus sich schließen lässt, dass geplant war, ihren Erzählstrang weiterzuführen. Lynch, David: »*MULHOLLAND DRIVE* Drehbuch für TV-Pilotfilm«, Fassung 01.05.1999. Zur Verfügung gestellt von Lovorko Marić, *Cinephilia & Beyond* (1999), S. 66f., online unter <https://cinephiliabeyond.org/mulholland-drive-reality-true-nightmare>.

61 Zum Verfremdungseffekt im Theater vgl. Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 19.

62 Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*, Berlin: Fischer 1984, S. 13ff.; vgl. auch Kessler, Frank: »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 5 (1996), H. 2, S. 51–65.

63 Hickethier, Knut: »Schauspielen in Film und Fernsehen«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 625–628, hier S. 627; vgl. auch Hickethier, Knut: »Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspieles«, in: Heinz B. Heller/Karl Prümm/Birgit Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg: Schüren 1999, S. 9–29, hier S. 15f.

erzählten Welt innerhalb eines Genrefilms, einem Spiel-im-Spiel. Sie stehen hier sozusagen in einer anderen fiktionalen Ordnung herum, als MULHOLLAND DRIVE zunächst behauptet – einer, aus der gerade eben die Frauenfigur in eine nächst höhere fiktionale Ordnung gewechselt hat.

Die zertrümmerte Frontscheibe

In der Ermittlungsszene fällt eine Einstellung besonders ins Auge: ein dezidiert langsamer Schwenk über die zersplitterte Frontscheibe der Limousine (Abb. 21). Einerseits stellt er das Ausmaß des Unfalls dar, gleichzeitig lenkt Lynch so die Aufmerksamkeit auf die Form, gibt ihr eine ästhetische Funktion und markiert sie damit als zweideutig strukturierte autoreflexive Botschaft, als Metapher der dekonstruktivistischen Strategie des Films.⁶⁴ Diese Einstellung hat zudem eine konkrete erzählerische Funktion: Die Glasscheibe, deren Zweck es ist, unsichtbar und durchsichtig zu sein, wird nun durch die Zersplitterung sichtbar. In englischer Sprache vermittelt sich der Sinn deutlicher, hier heißt Frontscheibe »Screen« – wie die Kinoleinwand. Wie bereits dargelegt (S. 56), ist diese Doppelbedeutung zentral, da hier gerade nicht nur etwas eigentlich Unsichtbares sichtbar gemacht, sondern gezeigt wird, dass hier gerade »ein Riss in der ontologischen Ordnung« entstanden ist – dass hier eine Leinwand zersprungen und eine Filmfigur aus der Leinwand herausgetreten ist. Diese Frau hat nicht nur das Auto verlassen und ist auf die Straße gelangt – sie hat eine viel wesentlichere Grenze überschritten, denn die Scheibe stellt die durchlässig gewordene Schranke dar zwischen zwei Ordnungsebenen. In diesem Wechsel von einer Ordnung in die andere bildet sich so etwas ab wie ein »Systemsprung« – wie ein »Riss« in der Phantastik. Nach Roger Caillois offenbart sich im phantastischen Erzählen das Übernatürliche wie ein Riss im universellen Zusammenhang, »die Sicherheit der Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.«⁶⁵

64 Vgl. Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145f.; vgl. auch Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 174.

65 Caillois, Roger: »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phacon Almanach der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 44–83, hier S. 46; vgl. auch Carrière, Jean-Claude/Bonitzer, Pascal: Praxis des Drehbuchschreibens/Über das Geschichtenerzählen, Berlin: Alexander 1999, S. 99f.

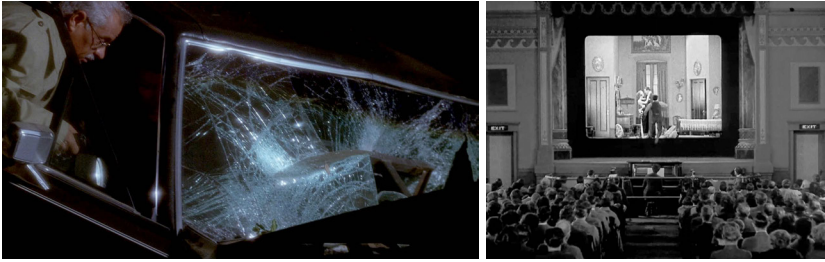


Abb. 21: *der »Riss« im Screen (TC 00:08:50)*; Abb. 22: *Buster Keaton steigt durch die Leinwand in den Film (SHERLOCK JR.)*

Die Frau, deren Tod anscheinend von jemanden gewünscht war, ist ihrem Schicksal entronnen, indem sie durch einen geheimen Durchgang aus ihrer Welt- und Zeitordnung aussteigt und auf eine andere Ordnungsebene wechselt. Auf diesen geheimen Durchgang wird in der späteren Szene 56 als »a secret path« angespielt (S. 220). Diese Figur hat damit ihren angestammten Platz als Rolle in einem Film verlassen und ist nun in eine andere Welt gelangt, in der sie keine eigene Identität hat (daher auch der später erzählte Gedächtnisverlust ...). Hier wird sie bald schicksalhaft vorherbestimmt ihrer möglichen ›Trägerin‹ begegnen – also unbewusst jemanden aufsuchen, der sie ›zum Leben erwecken‹ und ihr ein Gedächtnis geben kann.

In *MULHOLLAND DRIVE* bewegen sich dabei nicht nur diese, sondern auch andere Figuren auf jeweils unterschiedlichen fiktionalen Ebenen, wobei sie größtenteils dort in ihren jeweiligen Abspaltungsidentitäten agieren, sie aber auch die Ebenen wechseln können (z. B. der Mörder Joe, S. 190). Das bedeutet, dass die Figur Diane sich vornehmlich auf der Realitätsebene bewegt, einer ›Fiktion erster Ordnung‹, die erst im letzten Akt des Films eingeführt wird. Die Figur Betty bewegt sich wiederum in einer imaginierten Welt, einer ›Fiktion zweiter Ordnung‹, während die bisherigen Szenen des Films als Film im Film eine ›Fiktion dritter Ordnung‹ bilden.

In dem Motiv der zersplitterten Scheibe verbirgt sich darüber hinaus ein weiterer narrativer Querverweis: In Szene 17 rächt sich der Regisseur Adam Keshner an den Produzenten, die ihm die künstlerische Hoheit über seinen Film entzogen haben (vgl. S. 171). Mit seinem Golfschläger zertrümmert er die Frontscheibe ihrer Limousine – und es scheint eine Entsprechung jener Scheibe der Limousine zu sein, in der die Rolle (seines Films) gesessen hatte. Der ›Screen‹ ist sein Film, seine Golfschlag-Energie entspricht – als ein transponiertes Motiv – der des den Unfall herbeiführenden Autos, und damit wirkt auch er auf das Ereignis ein und verhilft der Rolle zur Flucht.

Scene 7: Tante Ruth geht auf eine lange Reise – innere Rahmenhandlung

In ähnlicher Weise, als ein Spiel mit Sprachbildern und Doppelbedeutungen, ist die darauffolgende Szene gestaltet. Die Frau aus der Limousine, die sowohl den Anschlag als auch den Unfall überlebt hat, gelangt durch glückliche Umstände in das Apartment einer offenbar gerade abreisenden Frau. Sie kann sich durch die offene Tür hineinstehlen, unter einem Tisch verstecken und ausruhen.

Das schwere Gepäck von Tante Ruth

Die Bewohnerin des Apartments, eine rothaarige Frau mittleren Alters (Maya Bond), ist, wie man später erfährt, eine Tante von Betty/Diane. Sie reist gerade ab, dabei hievt der Taxifahrer in auffälliger, komödiantischer Weise ihr offenbar sehr schweres Gepäck in den Kofferraum. In einer späteren Szene, in dem ersten Dialog zwischen Betty und der fremden Frau, wird ein Hinweis gegeben, der über die Inszenierungsabsicht Aufschluss geben kann. Betty erzählt: » ... she's working on a movie that's being made in Canada« (TC 00:25:44). Dieser Satz gilt als eine Redensart aus dem Showbusiness: Wenn Schauspieler*innen beginnen, in Kanada zu drehen, bedeute dies das Ende ihrer Karriere, beruflich sei man dann so gut wie tot.⁶⁶ (Lynch arbeitet wiederholt mit derartigen »Insiderwitzen«, selbstreferenziellen Scherzen und Bedeutungen, z.B. der roten Stange, S. 194 und dem blauen Buch, S. 139.) Das schwere Gepäck deutet also nicht nur auf eine sehr lange Reise hin, sondern impliziert, dass Tante Ruth im übertragenen Sinn für immer abreisen und nicht mehr zurückkehren wird. Bestätigt wird diese Botschaft dadurch, dass in Szene 58 von Diane erklärt wird, dass ihre Tante bereits verstorben sei. Dass es sich bei der Identität von Tante Ruth um eine Projektionsidentität in der imaginären Welt von Betty handeln soll, darauf weisen darüber hinaus ihr Name – lautmalerisch »untruth« – sowie ihre rote Haarfarbe (zur Farbdramaturgie, S. 106).

In dramaturgischer Hinsicht übernimmt die Figur der Tante Ruth eine weitere Funktion: Nachdem sich die dunkelhaarige Frau unbemerkt unter dem Tisch versteckt hat, kehrt Tante Ruth noch einmal zurück, um ihre Schlüssel mitzunehmen. Dieser Moment wird ausgestellt inszeniert – er soll Zuschauenden in Erinnerung bleiben. In Szene 47, nachdem Betty und Rita aus dem *Club Silencio* zurückgekehrt sind und dann unvermittelt verschwinden, wird Tante Ruth wieder auftauchen. Sie hat offenbar im Schlafzimmer ein Geräusch gehört. Als sie nachschauen kommt, kann sie aber nichts entdecken. Dabei trägt sie dasselbe Kostüm wie bei ihrer Abreise (vgl. S. 163).

66 »There is an old joke in movie business, ›acting in Canada‹ is being dead.« Vgl. <https://www.mulholland-drive.net/studies/1oclues.htm>.



Abb. 23 und 24: Tante Ruth holt noch den Hausschlüssel (TC 00:11:08); offenbar hat sie etwas gehört, kann aber nichts entdecken (TC 01:55:54)

Nach der Abreise von Tante Ruth folgen im Film nun zwei Szenen, die sich zunächst erzählerisch nicht einordnen und erst retrospektiv erklären lassen. Es ist einmal eine Szene mit der Nebenfigur Dan, der in einem Diner mit einer Art Therapeut über einen Traum spricht und der sich seinen Ängsten stellt. Die zweite Szene ist eine Montagesequenz, in der die dramaturgische Intrige des Mr. Roque eingeführt wird. Auf beide Szenen wird erst später, im Kontext ihres gesamten Handlungsstrangs eingegangen (S. 195 und S. 187).

2 Der Haupterzählstrang: Betty Elms

The old story: So many people come here to try to realize their dreams.

David Lynch⁶⁷

Sequenz II: Betty kommt nach Hollywood. Szenen 11 und 12: Bettys Ankunft in Los Angeles – Binnenexposition des Haupterzählstrangs

Die zweite Sequenz des Films wird mit einer Figur eröffnet, die als mutmaßliche Protagonistin etabliert wird. Die junge Frau landet in Los Angeles, begleitet von einer älteren Dame, Irene (Jeanne Bates), und deren Partner (Dan Birnbaum), denen sie offenbar auf der Flugreise begegnet ist. Die Ankunft gestaltet sich für Betty als großes Willkommen, manifestiert im Plakat »Welcome to Los Angeles« (Abb. 26). Die Stadt zeigt sich von ihrer besten Seite, die Türen öffnen sich wie von Geisterhand, die Sonne scheint, der freundliche Taxifahrer steht zu Diensten und lädt Bettys Gepäck eifertig in den Kofferraum – eine Spiegelung des Motivs in der Szene 7, in der

67 In »Interviews mit Naomi Watts und David Lynch« auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017 (TC 00:00:21).