

I MULHOLLAND DRIVE: dramaturgische Grundlagen

In diesem Kapitel werden die für das Verständnis der vorliegenden Arbeit nötigen dramaturgischen Grundlagen und Begriffe erörtert. Der Plot des Films wird skizziert, die Struktur, die zentralen Figuren, die Hauptfigur sowie das zentrale Thema des Films werden dargelegt – zunächst als Thesen, die dann in der detaillierten Analyse argumentiert und nachvollziehbar gemacht werden. Diese Thesen waren für die Analyse des Films nicht *a priori* festgelegt, sondern sie sind Ergebnis der Analyse und allein für die bessere Nachvollziehbarkeit der Argumentation seitens der Leser*innen dem Hauptteil der Arbeit vorangestellt.

In einer dramaturgischen Analyse allgemein wird ein Film danach befragt, was er auf welche Weise erzählt. Das betrifft zunächst Fragen der expliziten Dramaturgie: Wie ist die Handlung aufgebaut, wie entwickelt sie sich, welche Steigerungsstufen gibt es? An welcher Stelle schlägt die Handlung um, und wie ist sie bis zur dramaturgischen Auflösung geführt?¹ Wer ist die Hauptfigur, welche äußeren und inneren Konflikte trägt diese aus und inwieweit bringen diese Konflikte die Handlung hervor? Im Fall von MULHOLLAND DRIVE sind darüber hinaus Aspekte der impliziten Dramaturgie und ihre Analyse von besonderer Bedeutung. Hier stehen Fragen der ästhetischen Gestaltung im Zentrum, wie die Rolle der Bild- und Tondramaturgie und dem Verhältnis von ästhetischer Form und erzähltem Inhalt. Implizite Bedeutungen entstehen als eine Art zweiter Text, der dem expliziten Inhalt des Dargestellten durch die ästhetische Gestaltung »hinzugefügt« wird, sie können Resultat der Inszenierung, aber auch bereits im Drehbuch angelegt sein.

Die dramaturgische Besonderheit von MULHOLLAND DRIVE beruht auf der neuartigen Kombination verschiedener, im Einzelnen durchaus vertrauter dramaturgischer Strukturen. In ihrer basalen Architektur folgt die Dramaturgie des Films

1 Aristoteles beschreibt die Handlung einer Tragödie als »Knüpfung« und »Lösung« eines Knotens. Der Übergang von einem zum anderen werde über die »Peripetie« und die »Anagnorisis« gestaltet. Die Peripetie ist als »Glückswechsel« oder als »Umschlag der Handlung« definiert, die Anagnorisis als Moment der »Entdeckung« oder »Enthüllung«, durch die ein länger bestehender Irrtum beendet wird; vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart u.a.: Metzler 2016, S. 130f.; Aristoteles: Poetik, übers. und hg. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie 2011, S. 15f.

dem 3-Akt-Modell, damit kombiniert werden Aspekte der analytischen Dramaturgie und Kriminalfilmdramaturgie (vgl. S. 39). Darüber hinaus sind dem Film, da er ursprünglich als Pilotfolge einer Serie angelegt war, Aspekte der fernsehseriellen Dramaturgie eingeschrieben (S. 37), wie etwa das mehrsträngig angelegte Handlungsgeschehen und die darin zum Tragen kommende Struktur von Intrige und Gegenintrige (S. 179). Insgesamt spielt der Film mit diesen tradierten Formen auf eine experimentell-spielerische Weise, dabei auf die Regeln und Bedingungen des »unzuverlässigen Erzählens« sowie der Dramaturgie der offenen Form zurückgreifend.

Geschlossene versus offene Form

Die »geschlossene Form« und die »offene Form« wurden von Volker Klotz als zwei stilistische Grundtendenzen im Drama und in der seinerzeit existierenden Theaterpraxis formuliert.² Inspiriert ist diese Unterscheidung von Überlegungen Heinrich Wölfflins im Kontext der bildenden Kunst: Wölfflin beschrieb die geschlossene Form als eine Darstellungsweise in Bildern, die ein Bild zu einer »in sich selbst begrenzten Erscheinung« mache, in der alles auf sich selbst zurückweise. Der Darstellungsmodus der offenen Form dagegen beruhe darauf, dass ein künstlerisches Werk über sich selbst hinausweisen und unbegrenzt erscheinen solle.³ Von Volker Klotz wurden diese Überlegung auf eben das dramatische, von Kerstin Stutterheim auf das filmische Erzählen übertragen.⁴ Auch hier lassen sich diese beiden Grundtendenzen des Erzählens und Darstellens ausmachen.

Das Drama und der Film der geschlossenen Form zeichnen sich durch eine Art des linearkausalen Erzählens aus. Die Begebenheiten des Handlungsgeschehens stehen in einem jeweils eindeutigen Zusammenhang, die Handlung ist »geschlossen und schlüssig, sie ist linear und kontinuierlich«.⁵ In der geschlossenen Form zeichnet sich die Handlung durch Einheit und Ganzheit sowie eine Unversetzbarkeit der einzelnen Teile aus: ein deutlich markierter Anfang, ein klarer Höhepunkt und ein alles abschließendes Ende. Kausal verknüpfte Szenen sind zudem in einer symmetrischen Komposition angeordnet, und es liegt eine ausgewogene »Zweipoligkeit von Spiel und Gegenspiel, von Protagonist und Antagonist« vor.⁶ Bei der geschlossenen Form handelt es sich so um einen streng tektonischen Stil, einen

2 Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser 1992, S. 99ff. Vgl. auch Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 48ff. Roy Armes unterscheidet ebenfalls zwischen »closed plot« und »open plot« (Action and image, S. 63ff.).

3 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann 1917, S. 133.

4 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 193ff.

5 Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 25f.

6 Ebd., S. 27.

»der gebundenen Ordnung und klaren Gesetzmäßigkeit«, der als ein geschlossenes Ganzes für eine Vorstellung »universaler Harmonie« bürge.⁷

In der geschlossenen Form werde, so Volker Klotz, danach gestrebt, etwas »als Ganzes« darzustellen, während in der offenen Form dagegen »das Ganze« in Ausschnitten dargestellt wird. In der offenen Form bestehe eine Pluralität von Handlung, Raum und Zeit, und Verursachungsverhältnisse würden als vielfältig etabliert.⁸ Die erzählerischen Instanzen sind hier von vielfältigen Verknüpfungen, Interferenzen und Wechselwirkungen geprägt.⁹ In dieser Form des Erzählens wird über die Ästhetik und das Zusammenspiel »komplementärer Erzählstränge« Bedeutung erzeugt. In der offenen Form steht zudem keine klassische Hauptfigur im Zentrum, sondern vielmehr ein »zentrales Ich«.¹⁰ In Filmen mit einer offenen Dramaturgie wie beispielsweise *ELEPHANT* (USA 2003, R.: Gus van Sant), in dem über Gewalt an Schulen erzählt wird – und Gus van Sant sich dabei am Columbine-Attentat orientiert –, werden die Ursachen für die Gewalt und ihre Bedeutung als vielfältig aufgefasst. Sie werden nicht konkret benannt und dargestellt, sondern auf verschiedenen Figuren und einzelne situative sowie ästhetische Aspekte verteilt und auf unterschiedlichen Ebenen erzählerisch angedeutet: Die Dysfunktionalität der Eltern (der Vater einer Figur), der Einfluss von Games (u.a. in der Kameraästhetik), festgelegte und starre soziale Rollenmodelle, der Druck, körperlichen Normen zu entsprechen, sowie das Element des Zufalls und der Zufälligkeit (das Motiv Fotografie, die Filmmusik) verteilen sich auf explizit Dargestelltes und implizit Ästhetisches.

Vordergründig mögen Werke mit einer offenen Dramaturgie ungeregelter wirken als Werke der geschlossenen Form, doch auch sie basieren auf den im Hintergrund wirkenden Gesetzmäßigkeiten des dramatischen Erzählens, die Steigerungsstufen und Wendepunkte beinhalten und auf Symmetrien beruhen. In der offenen Form gehen die Situationen zwar nicht zwingend auseinander hervor, sie stehen dennoch in einem kausalen Zusammenhang, und die einzelnen Ereignisse werden auch hier durch ein Konstruktionsschema organisiert. Der Zusammenhalt basiert nicht allein auf inhaltlichen, sondern auch – wenn nicht sogar vor allem – auf formalen Mitteln. Erzählerischer Sinn entsteht über Wiederholungen, Variationen und Kontrastierung von Motiven, über die symbolische Aktivierung des Konkreten und ihre »metaphorische Verklammerung«.¹¹ Jede Geschichte, sei sie noch so ausschnittshaft und offen erzählt, benötigt eine Form der Gerichtetheit, eine

7 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 160.

8 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 215; Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 215f.

9 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 27.

10 Ebd., S. 211 und 219. Auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 197ff.

11 Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 99–106.

Grundgeschichte und vor allem ein zentrales Thema (vgl. S. 58). Auch MULHOLLAND DRIVE liegt eine logische Geschichte zugrunde, die ausschnittshaft und über Variationen eines zentralen Themas verhandelt wird. Die Motive und ihre Abwandlungen folgen in ihrer Anordnung dabei einem übergeordneten Prinzip der Symmetrie. Diese verleiht dem Film ästhetische Stabilität und erleichtert die Rezeption. Dramaturgische Symmetrie dient vor allem der Erzeugung eines Erwartungshorizonts und einer mit dieser verbundenen Antizipation seitens der Rezipierenden sowie der Erzeugung von narrativer Wahrscheinlichkeit.

Plot versus Story

MULHOLLAND DRIVE nachzuerzählen stellt eine Herausforderung dar, insofern zu unterscheiden ist zwischen dem, was erzählt wird, und der Art und Weise, wie es erzählt wird. Entweder erzählt man den Plot des Films nach oder die Story. Die beiden Begriffe dienen der Differenzierung von Ausdrucks- und Inhaltsebene. Sowohl in der Erzähltheorie, der Literaturwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft wird unterschieden zwischen dem, was erzählt, und dem, wie erzählt wird.¹² Der Plot bezeichnet dabei die Präsentation der Ereignisse im zeitlichen Verlauf der Erzählung, ihre Auswahl und Anordnung im Film. Als Story wird dagegen die zeitlich-lineare, chronologische und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet, die eigentliche Geschichte. Die chronologische Ordnung der Story kann im Plot umgestellt, die Story anachronisch erzählt werden.¹³ Plot und Story entsprechen dabei dem Begriffspaar der Erzähltheorie, Sujet und Fabel, wie es in der Literaturtheorie der Russischen Formalisten – als »Syuzhet« und »Fabula« – formuliert und später auf das Filmerzählen übertragen wurde. Sujet und Fabel wurden dabei in der Literaturwissenschaft unterschiedlich verwendet. In der Filmwissenschaft hat sich die, auch hier übernommene, von Tomaševskij in den 1920er-Jahren vorgenommene Unterscheidung etabliert, demnach die Fabel »die kausale und temporale Verknüpfung des erzählten Stoffs« und das Sujet »die künstlerisch aufgebaute Verteilung der Ereignisse in einem Werk« bezeichnet.¹⁴

12 Eine Übersicht über die in den verschiedenen Diskursen verwendeten Begriffe, die 1. das Ereignis, 2. das Geschehen, 3. die Geschichte, 4. das Handlungsschema, 5. die Erzählung und 6. das Erzählen voneinander unterscheiden, findet man bei Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 26.

13 Vgl. ebd., S. 33.

14 Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik (1931), Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1985, S. 9, 215ff. Vgl. auch Beilenhoff, Wolfgang: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 421, und Bordwell: Narration in the Fiction Film, S. 49, vgl. auch Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch

Der Plot in MULHOLLAND DRIVE ist auf der Figur der Betty Elms (dargestellt von Naomi Watts) aufgebaut: Eine hoffnungsvolle Schauspielerin kommt nach Hollywood, trifft dort in ihrem Apartment auf eine Frau mit einem Geheimnis und gerät beim Versuch der Aufklärung in eine Intrige. Die Story dagegen beruht auf der Figur Diane Selwyn (ebenfalls Naomi Watts), einer gescheiterten Schauspielerin mit einer unglücklichen Liebesgeschichte und einem Racheplan, deren Unglück in Wahn und Suizid mündet. Diese durch den Plot implizit vermittelte Story wird an späterer Stelle dargelegt, zunächst soll zur Einführung und Erinnerung die Kohärenz des Haupterzählstrangs dargestellt werden – so wie er beim erstmaligen Sehen wahrgenommen werden kann.

Der Plot des Films

Eine dunkelhaarige Frau (Laura Harring) in einer Limousine wird von einem der Fahrer mit einer Waffe bedroht, kann aber dank eines auffahrenden Autos der bedrohlichen Situation entkommen. Es gelingt ihr, sich in einem nahegelegenen Apartment zu verstecken, dessen Bewohnerin gerade auf Reisen geht. Gleichzeitig landet die junge Schauspielerin Betty Elms am Flughafen in Los Angeles, um genau jenes Apartment ihrer Tante Ruth zu beziehen. Die beiden Frauen begegnen sich dort und freunden sich an. Die unbekannte Dunkelhaarige hat beim Unfall ihr Gedächtnis verloren, sie hat nur eine Handtasche voller Geld und einen futuristisch wirkenden blauen Schlüssel. Betty beginnt Nachforschungen anzustellen. Zugleich hat sie ihr erstes Vorsprechen für eine Filmrolle, in dessen Zusammenhang es zu einer kurzen, verheißungsvollen Begegnung mit dem Starregisseur Adam Keshner (Justin Theroux) kommt.

Bei ihren Recherchen und dem Versuch, die Identität und das Geheimnis der Unbekannten in Erfahrung zu bringen, stoßen die beiden Frauen auf die Leiche von Diane Selwyn. Betty und die Frau, die sich jetzt Rita nennt, ziehen sich in ihr Apartment zurück. Zwischen den beiden entwickelt sich Anziehung, und es kommt zu einer Liebesnacht. In dieser Nacht wird Rita durch eine innere Stimme mitgeteilt, sie und Betty sollten direkt in den *Club Silencio* fahren. Dort angekommen, erleben sie die Show eines Magiers. Dieser präsentiert unter anderem die Sängerin Rebekah Del Rio, die jedoch während ihres Auftritts zusammenbricht, während das Playback weiterläuft. Betty, emotional erschüttert, entdeckt in ihrer eigenen Handtasche ein blaues Kästchen, zu dem ein blauer Schlüssel aus Ritas Handtasche zu gehören scheint. Die beiden Frauen fahren nach Hause und öffnen das Kästchen, woraufhin beide spurlos verschwinden.

die Literatur (Harvard-Vorlesungen; Norton Lectures 1992–93), München u.a.: Hanser 1994, S. 47f.

Es folgt eine Szene, die wie eine Rückblende erscheint: Diane Selwyn ist nun wieder lebendig und wird durch das Türklopfen von Nachbarin DeRosa geweckt. Diese stellt sich als ehemalige Geliebte von Diane heraus, die gekommen ist, um verbliebene Haushaltsutensilien abzuholen. Nachdem DeRosa wieder gegangen ist, bereitet die depressiv wirkende Diane sich einen Kaffee zu. Daraufhin fantasiert sie eine Wiederbegegnung mit der dunkelhaarigen, zuvor Rita genannten Frau, die sie nun als Camilla anspricht. Es kommt zu einer intimen Situation, während der Camilla ihr mitteilt, dass sie ihre Liebesbeziehung beenden sollten. Camilla hat offenbar ein Verhältnis mit dem Regisseur Adam begonnen. Diane ist wütend und verzweifelt, sie versucht sich selbst zu befriedigen, kann aber nicht zum Höhepunkt gelangen.

Dann scheint sie die Trennung akzeptiert zu haben und begleitet Camilla zu einem Dinner bei Adam. Dort begegnet sie seiner Mutter Coco, der sie ihre Geschichte erzählt. Als sie dann Camilla einen Kuss mit der Schauspielerin Camilla Rhodes austauschen sieht, verliert sie die Fassung. Diane trifft sich daraufhin mit dem Auftragsmörder Joe im *Winkie's*, zeigt ihm ein Foto von Camilla und auch das Geld, das sie für die Erledigung des Auftrags zu bezahlen bereit ist. Er hält ihr einen blauen Schlüssel hin, den sie zu sehen bekommen würde, wenn der Auftrag erfüllt sei. Als dieser später auf Dianas Wohnzimmertisch liegt, gerät sie in Panik, nimmt einen Revolver und erschießt sich.

Der Plot kommt zu einem »finalen Ende« – die Protagonistin ist tot –, aber die zu Beginn explizit etablierten Fragen scheinen unbeantwortet zu bleiben: Wer ist die braunhaarige Frau, und was oder wer verbirgt sich mit welchem Interesse hinter dem Überfall in der Limousine? Zudem bleibt auf der Ebene des Plots ungeklärt, wohin Betty verschwunden ist. Auch die impliziten Bedeutungen der Ereignisse und Objekte erschließen sich nicht auf Anhieb – darauf wird in der detaillierten Analyse eingegangen, ebenso wie auf den zweiten Handlungsstrang mit der Figur Adam Keshner im Zentrum und den damit in Zusammenhang stehenden Fragen.

Bereits durch die Nacherzählung des Plots wird deutlich, dass die Filmhandlung nicht einer geschlossenen Dramaturgie folgt, in der die Handlung aus dem Wollen und Antrieb der Hauptfigur entsteht und jede Szene aus der vorhergehenden hervorgebracht wird, sondern dass sich vielmehr Ereignisse aneinanderreihen, auf die die Hauptfigur reagieren muss.

Das 3-Akt-Modell als Organisationsstruktur

Die Organisationsstruktur in MULHOLLAND DRIVE wird in der vorliegenden Arbeit als 3-Akt-Struktur aufgefasst. Das 3-Akt-Schema, wie es von Syd Field in *Screenplay. The Foundations of Screenwriting* (1979) als »Paradigma« beschrieben ist, wird heute in den USA und in Europa als Standardwerk für Drehbuchschreiben und als universelles Kompositionsmuster von Filmen erachtet. Es wird an den Kunst- und Filmhoch-

schulen gelehrt und ist der Standard in der populären US-amerikanischen Drehbuchliteratur.¹⁵ Die 3-Akt-Struktur ist dabei eine verkürzte Form des europäischen, historisch gewachsenen 5-Akt-Modells, es entspricht dieser in der Organisation von Handlung und lehnt sich auch in anderen Aspekten an die geschlossene dramatische Handlungskonstruktion der Theaterdramaturgie an.¹⁶ Kerstin Stutterheim bezeichnet die dreiaktige Einteilung als eine »komprimierte und auf komplizierte Entwicklungen der Handlungsstränge weitgehend verzichtende Variante.«¹⁷

Das 5-Akt-Modell wurde 1863 von Gustav Freytag in *Die Technik des Dramas* als »idealer Bau« des Dramas ausformuliert. Freytag bündelte darin die im französischen und deutschen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten Dramaturgien und entwickelte daraus ein Modell und Regelwerk.¹⁸ Das Lehrbuch wurde 1894 ins Englische übersetzt und auch in den USA in dortigen Lehrtexten für das Theater und später für das Kino vielfach zitiert. Freytags Überlegungen zum Aufbau des Dramas nahmen so großen Einfluss auf das Erzählen in Hollywood und erreichten mit der Zeit kanonischen Status.¹⁹ Nach Freytag besteht ein »Regeldrama« aus fünf Teilen: der Einleitung, der Steigerung, dem Höhepunkt, dem Fall (oder der Umkehr) und der abschließenden Katastrophe.²⁰ Die Umkehr wird schon bei Aristoteles als so etwas wie das Herzstück der Tragödie beschrieben, die aus der Anagnorisis (Erkennung/Wiedererkennung) und der Peripetie besteht (Umkehr der Handlungsrichtung der Heldenfigur).²¹ Freytag veranschaulicht den dramaturgischen Bau des geschlossenen Dramas zudem in einem Kompositionsdreieck als symmetrisch und

-
- 15 Das Modell von Syd Field (Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998; US-Original: Screenplay: The Foundations of Screenwriting, New York: Dell Pub. 1979) basiert auf einer 3-Akt-Struktur, ebenso wie die Modelle bei Vogeler, Christopher: *The Writers' Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Sydney: Image Book Company, 1992; Seger, Linda: *Making a good script great*, New York: Dodd, Mead & Company Inc. 1987; McKee, Robert: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New York: Harper Collins Publisher 1997, und Snyder, Blake: *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting you'll ever need*, Studio City C.A.: M. Wiese Productions 2005.
 - 16 Scholz, Juliane: *Der Drehbuchautor USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich*, Bielefeld: transcript 2016, S. 49. Dazu auch Nelmes, Jill: *Analysing the Screenplay*, London/New York: Routledge 2011, S. 56.
 - 17 Stutterheim: *Handbuch Angewandter Dramaturgie*, S. 119f.
 - 18 Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 48, 130.
 - 19 Bayerdörfer: *Drama/Dramentheorie*, S. 81; Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2005, S. 14f, u.a.S.
 - 20 Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Berlin: Autorenhaus 2013, S. 94f.
 - 21 Aristoteles: *Poetik*, S. 15f.

pyramidal: Es ist in seinem idealen Bau in zwei Hauptteile aufgeteilt, mit einem Höhepunkt etwa in der Mitte und einer ab da fallenden Handlung.²²

In der 3-Akt-Struktur liegt ebenfalls eine, wenn auch nicht grafisch veranschaulichte, pyramidale Struktur vor. Diese unterteilt sich in vier erzählerische Segmente, den gleichlangen ersten und dritten Akten und dem durch einen der Anagnorisis entsprechenden »Midpoint« unterteilten, etwa doppelt so langen zweiten Akt.²³ Ein Akt ist dabei als ein größerer, in sich abgeschlossener Handlungsverlauf aufzufassen, der »zu einer neuen Stufe in der Handlung führt oder diese abschließt«²⁴. Die einzelnen Akte wiederum lassen sich einteilen in (thematisch zusammenhängende) Sequenzen, die wiederum in einzelne Szenen gegliedert sind, die ihrerseits aus Einstellungen bestehen. Die 3-Akt-Struktur ist zudem kongruent mit dem 8-Sequenzen-Modell, mit dem David Lynch in seiner Ausbildung an der School of Arts an der Columbia University durch seinen Lehrer Frank Daniel in Berührung kam.²⁵

3-Akt-Strukturen sind von einer Affinität zu Dreigliedrigkeit geprägt, das gilt für alle Ebenen, sowohl den Bau des Werks als auch den Bau einzelner Szenen betreffend. Die Aufteilung in drei Segmente beruht auf der Mindestanforderung an eine Handlung. Diese weist stets eine triadische Struktur auf, die aus einer Ausgangssituation, aus einer Veränderung und schließlich einem neuen Zustand einer Figur oder einer veränderten Situation besteht.²⁶ Auch die Figurendramaturgie einer einzelnen Szene oder Sequenz folgt dieser dreigliedrigen Logik – und sie spielt auch in der dramaturgischen Struktur von MULHOLLAND DRIVE eine Rolle. Die Struktur des

22 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 88.

23 Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 158.

24 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 98.

25 Frank (František) Daniel lehrte in den 1950er-Jahren an der FAMU (Film- und Fernsehschule der Akademie der Darstellenden Künste) in Prag. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte er als erster ausländischer Student überhaupt am Moskauer VGIK (Gerasimov Institute of Cinematography) studiert. Vgl. Šrajer, Martin: »František Daniel«, in: National Film Archive's web portal (14.04.2016), online unter www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/frantisek-daniel-2. Möglicherweise kam Daniels über Pudowkins Lehre an der VGIK mit dem Sequenzmodell in Berührung. Pudowkin beschreibt bereits 1928, dass ein Drehbuch in sechs oder acht Sequenzen eingeteilt werden solle (Filmtechnik. Manuskript und Filmregie, Zürich: Die Arche 1961, S. 43). Vgl. auch Talvio, Raija: Filmikirjailijat: elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941, Aalto: University publication series 2015, S. 262f., und Stutterheim, Kerstin: »Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for Researchers«, in: Paolo Russo/Rosemary Davis/Claus Tieber (Hg.), Handbook in Screenwriting Studies, London: Palgrave Macmillan UK 2023 [im Druck]. Schüler von Frank Daniels haben nach dessen Tod die Theorie des 8-Sequenzen-Modells veröffentlicht, vgl. Gulino, Paul Joseph: Screenwriting the Sequence Approach, New York u.a.: Continuum 2004, und Gorman, Paul: »Dramatic Structure: Frank Daniel's sequence approach«, online unter https://paulgorman.org/writing/dramatic_structure.html.

26 Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 2001, S. 269.

Films folgt dem 3-Akt-Modell überraschend präzise: Der erste Akt nimmt ein Viertel der Laufzeit in Anspruch, der zweite Akt die Hälfte des Films und der dritte Akt das letzte Viertel. In der tabellarischen Übersicht im Anhang ist die Aufteilung ebenso nachzuvollziehen wie die Abfolge einzelner dramaturgischer Stationen, auf die in der detaillierten Analyse eingegangen wird.

Dramaturgie eines Fernsehfilms

In der Dramaturgie von MULHOLLAND DRIVE manifestiert sich die Besonderheit, dass der Film ursprünglich als Pilot einer Fernsehserie konzipiert wurde (vgl. S. 140), wodurch er noch in der für das Kino überarbeiteten Version die Dramaturgie des fernsehhaften, seriellen Erzählens in sich trägt. Diese drückt sich nicht nur in der Ästhetik aus, in dialogbasierten Szenen, dem Bildformat von 1:1,85 und überwiegend Nahaufnahmen,²⁷ sondern auch in der Vielzahl von Figuren und parallel geführten eigenen Erzählsträngen, die zueinander im Verhältnis stehen, sich inhaltlich verschränken, aufeinander einwirken und motivisch anreichern. Die Gesamtheit des Werks entsteht durch das Zusammenspiel der verschiedenen Figurenbögen.

So gibt es in MULHOLLAND DRIVE nicht nur den Haupterzählstrang mit Figur Betty, sondern ab dem zweiten Akt einen zweiten, parallel geführten Handlungsstrang mit der Figur Adam Keshner im Zentrum, in dem sich ähnliche thematische Aspekte reflektieren. Darüber hinaus existieren weitere Erzählstränge: der Intrigenstrang mit Mr. Roque und seinen Helfern der ›Geld-Mafia‹, die Nebenintrige mit dem Auftragsmörder Joe und eine nur über zwei Szenen geführte Nebenhandlung mit einer Figur namens Dan. Die einzelnen Episoden dieser Stränge sind in sich in unchronologischer Reihenfolge angeordnet und unterbrechen, im ersten und zweiten Akt, den chronologisch erzählten Haupterzählstrang. Darüber hinaus existieren weitere Nebenfiguren, die keine eigenen Erzählstränge haben, sondern in den bereits genannten eine Rolle spielen – das gilt auch in spezieller Weise für Rita, vor allem aber für Camilla Rhodes, das ältere Ehepaar, Tante Ruth, Louise Bonner, den Cowboy, Coco und Cookie und die Komparsenfiguren.

27 Vgl. auch Chion, Michel: David Lynch, London: BFI 2006, S. 215.

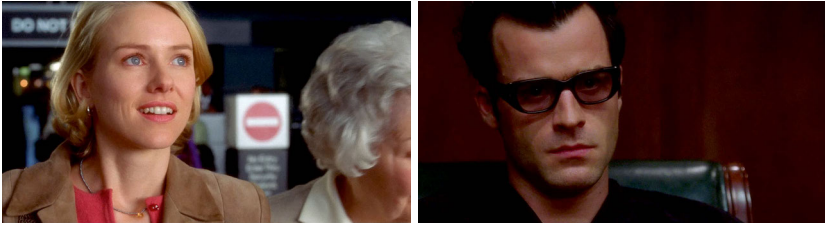


Abb. 1 und 2: die zentralen Handlungsstränge und ihre Mittelpunktfiguren Betty und Adam



Abb. 3–5: Mr. Roque, Joe und Dan²⁸

Die episodische Struktur des Films erzeugt komplexere Bedeutungsbeziehungen, als es in einem geschlossenen Drama mit einer Hauptfigur möglich ist: Zu den auf der linearen Kontinuität von Handlungen und Ereignissen beruhenden »syntagmatischen Beziehungen« kommen Beziehungen der »paradigmatischen« Struktur hinzu, die durch die sich gegenseitig unterbrechenden Handlungsepisoden entstehen.²⁹ Die jeweiligen Episoden beziehen sich quasi im Querverweis aufeinander, ergänzen, spiegeln, kommentieren oder vervollständigen sich gegenseitig. Durch die paradigmatischen Beziehungen der verschiedenen Episoden zueinander entsteht ein zweites Bezugssystem, das mit den Regeln der Dramaturgie der offenen Form korrespondiert.

In fernsehseriellen Erzählungen hat man es in der Regel nicht nur mit einer Hauptfigur beziehungsweise einer klassischen Heldenfigur zu tun, sondern mit einem Figurenensemble. Die Hauptfigur steht zwar im Zentrum dieses Ensembles, ist aber eher als eine »Mittelpunktfigur« oder als ein »zentrales Ich« aufzufassen.³⁰

28 Alle MULHOLLAND-DRIVE-Abbildungen in diesem Buch sind der Studiocanal-Blu-ray Disc von 2017 entnommen, die Timecode-Angaben im Text sind mit TC Std:Min:Sek angegeben.

29 Buckland, Warren: »A sad, bad traffic accident: the televisual prehistory of David Lynch's film ›Mulholland Dr.‹«, in: New review of film and television studies 1 (2003), H. 1, S. 136.

30 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 225ff, vgl. auch Lang, Christine: »Never-ending Stories? Endings in ›The Sopranos‹, ›Breaking Bad‹ and ›Mad Men‹«, in: Christoph

Die Mittelpunktfigur ist eine dramaturgische Bezeichnung für eine als Stellvertreterin für eine soziale Gruppe agierende Figur, während das zentrale Ich eine Figur bezeichnet, die zwar im Zentrum steht, sich aber von einer Heldenfigur insofern unterscheidet, dass sie nicht zwingend auf ein großes, zu vollendendes und sich in der Katharsis realisierendes Ziel oder die Wiederherstellung eines Idealzustandes gerichtet ist. Zudem kann sie passiver sein als eine klassische Heldenfigur – sie darf zweifeln, zögern und Fehler begehen.³¹ Das zentrale Ich ist eine Figur, in der sich das Thema der Narration beispielhaft entfaltet – in MULHOLLAND DRIVE ist es die einer ambitionierten Schauspielerin, deren Ziel, Entwicklung und Handlungsstrang die Basis einer größeren narrativen Gesamtkonstruktion bildet – und deren Geschichte als beispielhafte Ausprägung eines abstrakten Themas in Szene gesetzt ist.

Spiel mit dem Kriminalgenre und der analytischen Dramaturgie

David Lynch nutzt in MULHOLLAND DRIVE die dramaturgisch vertraute Struktur des Kriminalgenres und der »detective story«, in denen zu Beginn der Handlung ein Verbrechen begangen und ein Geheimnis etabliert wird, welches dann in der Filmhandlung sukzessive aufgelöst wird und in der Regel am Ende zur Überführung der Täterin oder des Täters führt. Betty wird zu einer ermittelnden Figur, wie ein Detektiv – nur dass ihre Ermittlungen ins Leere laufen. Die Besonderheit des Films ist, dass der eigentliche detektorische Vorgang in die Form beziehungsweise auf die Rezeptionsebene verlagert wird. David Lynch nutzt das Genre der Detektivgeschichte, um ein Rätselspiel zu spielen, in dem er dazu auffordert, über versteckte Details die Bedeutungen der Motive, Symbole und Metaphern zu enträtseln.³² Wie später darzustellen sein wird, verlagert er die Lösung des Rätsels auf die implizite Ebene, das heißt sie wird nicht explizit und damit »justiziabel« ausgesprochen, sondern über die sich gegenseitig bestätigenden Metaphern gegeben.

Die Kriminaldramaturgie ist ein Handlungsschema, das immer wieder neu variiert werden kann. Dabei lassen sich zwei dramaturgische Modelle unterschei-

Dreher (Hg.): Autorenserien II. Quality TV in den USA / Auteur Series II. Quality TV in the USA and Europe, Paderborn: Fink 2014, S. 141–177, hier S. 153.

- 31 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. 48.
- 32 Verborgene Hinweise, Referenzen oder Bedeutungen, die innerhalb des Films aufgespürt werden sollen, werden auch als »Easter eggs« bezeichnet. Diese versteckten Angebote rekurrieren, so Jan Diestelmeyer, auf die Videospielgeschichte, vgl. Diestelmeyer, Jan: »Intermediale Architektur der Film-DVD«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.), Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Bielefeld: transcript 2007, S. 389–416, hier S. 399.

den: Entweder kennen die Zuschauenden den oder die Täter*in genauso wenig wie die ermittelnde Figur oder sie haben dieser gegenüber einen Informationsvorsprung. Im ersten Fall kann entweder die Handlung dann einsetzen, wenn das Verbrechen bereits ausgeführt wurde, oder die Ausführung des Verbrechens ist Teil der Handlung, wird aber auf eine Weise gezeigt, mit der entscheidende Informationen vorenthalten werden.³³ In dieser Art sind »Whodunits« strukturiert, wie man sie aus Agatha-Christie-Verfilmungen mit den Detektivfiguren Hercule Poirot oder Miss Marple kennt oder auch aus den Plots des derzeit immer noch berühmtesten Detektivs Sherlock Holmes. Das Whodunit-Schema setzt vor allem auf Rätselspannung, deren Wirkungsintention auf Spannungs- und Überraschungseffekte oder auf spielerisch-intellektuelle Kombinatorik zielt.³⁴ Im zweiten, davon abweichenden dramaturgischen Modell haben die Zuschauenden dagegen einen Informationsvorsprung und kennen im Gegensatz zur Detektivfigur den oder die Täter*in. In dieser Struktur liegt die Aufmerksamkeit dementsprechend nicht auf dem Wer, sondern auf dem Wie.³⁵ Paradigmatisch wird das Schema beispielsweise in der Fernsehserie COLUMBO (USA 1968–1978, NBC) angewendet. In solcher »S/hedunit«-Dramaturgie wird aus dem Umstand, dass die ermittelnde Figur unwissend ist, theatralisches Kapital geschlagen, den darstellerischen Möglichkeiten des Schauspiels wird hier größerer Raum gegeben als im »Whodunit«, in dem die Plotstruktur dominant ist.³⁶

Dramaturgische Grundlage für das Kriminalgenre überhaupt ist das analytische Drama, das auch als Enthüllungsdrama bezeichnet wird. Das klassische analytische Drama ist nicht mit dem Kriminalgenre identisch, aber teilt mit diesem eine zeitliche Grundstruktur, in der die Erzählung weniger »durch das situationsverändernde Handeln der Figuren geprägt [ist] als durch ihre Erkenntnis der Vergangenheit, die vor der eigentlichen Dramenhandlung liegt«³⁷. Analytische Strukturen finden sich

33 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

34 Vgl. Pfister: Das Drama, S. 86f.

35 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

36 Ebd., S. 101, 104.

37 Marx, Peter W.: »Analytisches Drama«, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 9–11, hier S. 110. Peter M. Boenisch betont, dass der Begriff des »Analytischen Dramas« nicht im dramaturgischen Diskurs verankert ist, sondern dem strukturalistischen Diskurs der Literaturwissenschaft der 1960er- und 1970er-Jahre entstammt. Vgl. Boenisch, Peter M.: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive: Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition«, in: Peter W. Marx (Hg.), Handbuch Drama. Stuttgart: Metzler 2012, S. 122–144, hier S. 137f. Weitere Einflüsse stammen aus dem »Pièce bien faite« (dem »gut gebauten Stück«). Vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 237ff.; Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München: Hanser 2006, S. 459.

beispielsweise auch in Familiendramen wie *FESTEN/DAS FEST* (DNK 1998, R.: Thomas Vinterberg) oder *LE PASSÉ/DAS VERGANGENE* (F/I 2013, R.: Asghar Farhadi), in denen die dramatischen Konflikte von Ereignissen in der Vergangenheit geprägt sind.

Als Urstück dieser Bauform gilt Sophokles' *König Ödipus* (429–425 v. Chr.), das von Friedrich Schiller begriffsbildend als analytisch bezeichnet wurde: »Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausentwickelt.«³⁸ Für die analytische Struktur eines Dramas ist es nicht entscheidend, ob die Rezipierenden über die zur Aufdeckung kommenden Sachverhalte bereits Bescheid wissen oder nicht.³⁹ So liegt in *König Ödipus* zwar ein kriminalistisches Element vor, da der Mörder von König Laios gesucht wird und Ödipus mit der Suche beauftragt wird. Die Rezipierenden werden dann bereits im zweiten Aufzug über die anstehende Aufdeckung informiert, indem Sophokles den Seher Teiresias zu Ödipus sprechen lässt: »Des Mannes Mörder, den du suchst, sag ich bist du!«⁴⁰

Es sind der retrospektive Charakter und die Bauform des detektorischen Erzählens, die das analytische Drama auszeichnen.⁴¹ Ein Handlungsschema, mit dem Heinrich von Kleist in *Der zerbrochene Krug* (1808/11) und später auch Henrik Ibsen in seinen Stücken gearbeitet haben. Zudem ist die Struktur der Figur Ödipus Vorbild für eine Vielzahl der Hauptfiguren in Filmen des »unzuverlässigen Erzählens«, die jeweils herausfinden, dass es sich bei dem oder der gesuchten Schuldigen um sie selbst handelt.

Ein wesentliches Element des Kriminalgenres mit den genannten Strukturen ist die Art und Weise des Erzählens. Nicht nur die Figuren haben Geheimnisse, täuschen und verschweigen Dinge, sondern auch die Autor*innen: »Beide ziehen Red [H]errings über den Weg, das heißt, sie inszenieren kunstreich Ablenkungen, legen falsche Spuren und wecken irrtige Vermutungen. Der Mörder lenkt Verfolger von sich ab; der Erzähler verhindert, daß der Leser frühzeitig den Täter erkennt.«⁴² Für das filmische Erzählen bieten dabei sowohl die textlichen als auch die ästhetisch-

38 Schiller, Friedrich: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Nr. 375 (1797), Friedrich Schiller Archiv Jena, online unter www.briefwechsel-schiller-goethe.de/?p=1378. Vgl. auch August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 66; Szondi, Peter: Schriften I. Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 22f.

39 Sträßner, Matthias: Analytisches Drama, München: Fink 1980, S. 31. Peter Szondi beschreibt, dass das Athener Publikum mit dem Ödipusmythos vertraut war; insofern war es interessanter, das Erleben der Hauptfigur ins Zentrum zu stellen (Theorie des modernen Dramas, S. 23f.).

40 Sophokles: *König Oedipus*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 19; vgl. auch Sträßner: Analytisches Drama, S. 10.

41 Sträßner: Analytisches Drama, S. 37f.

42 Matt: Die Intrige, S. 456.

darstellerischen Mittel eine Möglichkeit der »Inszenierungsintrige« – ein Begriff, der im Folgenden zur Bezeichnung einer speziellen Strategie des filmischen Erzählens benutzt wird und der inspiriert ist von Peter von Matt, der im Kontext von literarischen Verfahren die »Intrigentätigkeit des Autors« erwähnt.⁴³

Im Zusammenhang mit der Inszenierungsintrige ist der Red Herring ein Mittel, falsche Fährten zu legen und Zuschauende zu veranlassen, zu unzutreffenden Annahmen, Prognosen und Zusammenhangshypothesen zu gelangen.⁴⁴ Die Inszenierungsintrige lädt die Rezipierenden zu einem intellektuellen Spiel und zum Mitdenken ein, zu einem fiktiven Wettlauf mit einer Detektivfigur, dabei muss sie zu ihrem Gelingen hinter die Wahrnehmbarkeit zurücktreten und die Rezipierenden glauben machen, dass sie selbstständig erraten, was der oder die Autor*in zu verbergen sucht.⁴⁵

Dramaturgie des »unzuverlässigen Erzählens«

Der Begriff des »unzuverlässigen Erzählens« (»unreliable narration«) geht zurück auf Wayne C. Booth, von dem er in den 1960er-Jahren in die Literaturwissenschaft eingeführt wurde.⁴⁶ Anschließend wurde er von der Filmwissenschaft übernommen. Mittlerweile sind hier mehrere deutschsprachige Sammelbände und viele Texte erschienen, in denen auch MULHOLLAND DRIVE thematisiert wird.⁴⁷

Dem »unzuverlässigen Erzählen« werden Filme zugeordnet, in denen die Inszenierungsintrige eine besondere Qualität annimmt. Unzuverlässigkeit wird dabei nicht allein der Figurenebene zugeschrieben, sondern auch dem Erzählprozess selbst. Um diese Ebenen voneinander trennen zu können, empfiehlt der

43 Ebd., S. 455. Anders als in literarischen Verfahren verteilt sich im Film die Informationsvergabe auf verschiedene ästhetische Mittel und damit auch auf künstlerische Entscheidungsträger*innen. Der Begriff bezweckt, diesen Umstand zum Ausdruck zu bringen, anders als beispielsweise es eine »Intrigentätigkeit der Regie« tun würde.

44 Hartmann: Von roten Heringen und blinden Motiven, S. 34.

45 Im Zusammenhang mit dem seriellen Erzählen und einer mit diesem assoziierten Wiederholungsstruktur vgl. auch Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, München: dtv 1993, S. 160.

46 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago u.a.: University of Chicago Press 1961, S. 158f.

47 Zum »unzuverlässigen Erzählen« vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film, München: edition text + kritik 2005; Helbig, Jörg: »Camera doesn't lie«. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film, Trier: WVT 2006; vgl. auch Maske und Kothurn 53, H. 2. Über die Verschiebung des Begriffs aus der Literatur- in die Filmwissenschaft vgl. Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung; zu MULHOLLAND DRIVE Orth: Lost in Lynchworld; Alaine, Monta: Surreales Erzählen bei David Lynch: Narratologie, Narratographie und Intermedialität in »Lost Highway«, »Mulholland Drive« und »Inland Empire«, Stuttgart: ibidem 2015.

Literaturwissenschaftler Manfred Pfister die Unterscheidung in ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem.⁴⁸ Das »innere Kommunikationssystem« sei das des Textes und beziehe sich auf die dargestellte Welt der Figuren. Das »äußere Kommunikationssystem« dagegen bezeichne die Ebene des Vermitteln, der Darstellung und damit die Kommunikation zwischen Autor*innen und Rezipierenden.⁴⁹ Figuren lügen und enthalten anderen Figuren etwas vor, für das unzuverlässige Erzählen ist aber vor allem das Vorenthalten von Informationen durch die besondere Gestaltung des Plots relevant, also Aspekte auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems. Inszenierungsintrigen im »unzuverlässigen Erzählen« arbeiten also nicht nur am Verdächtigmachen von Figuren, um beispielsweise von dem oder der wahren Täter*in abzulenken, sondern sie wirken sich auf die gesamte Gestaltung der Fabel und alle erzählerischen Informationsvergaben aus, indem sie die erzählte Welt so darstellen, dass Zuschauende zu »falschen Hypothesen bezüglich des Realitätsstatus einzelner Figuren, bestimmter Handlungen oder ganzer Welten verleitet werden«⁵⁰. Als »unzuverlässig« bezeichnet werden Filme, deren erzählende und darstellende Instanzen von Rezipierenden als irreführend und fehlinformierend erfahren werden. Über den tatsächlichen Status der dargestellten Welt erfahren sie erst am Ende etwas, durch eine überraschende Wendung oder Aufdeckung, wobei sie dann das Gesehene retrospektiv neu zu bewerten haben.⁵¹ In *THE USUAL SUSPECTS* beispielsweise stellt sich in der dramaturgischen Auflösung heraus, dass es sich bei der Figur Roger »Verbal« Kint (dargestellt von Kevin Spacey) um einen Intriganten handelt und dass er selbst der gesuchte Täter ist. Zudem wird aufgelöst, dass das dargestellte Geschehen nicht eine objektive Darstellung war, sondern Abbildung der vom Intriganten selbst erzählten Version der Geschichte. Als Erzähler aus dem Off hat er dabei nicht gelogen, sondern nur »ausgeschmückt«.⁵² Die Intrige findet so nicht nur auf der Handlungsebene statt, sondern wird auch über die Art und Weise der ästhetischen Vermittlung geführt. Dieses Verfahren greift in etwa das von Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) auf, in dem sich am Ende der Erzähler selbst als der gesuchte Mörder entpuppt – auch er hat,

48 Pfister: *Das Drama*, S. 20f.

49 Ebd., S. 20ff. Zum Unterschied zwischen dem »Erzählen« und »erzählter Welt« vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 22ff.; auch Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einführung: Film und Literatur im Dialog«, in: Dies.: *Was stimmt denn jetzt?*, S. 12–18, hier S. 16f.

50 Brütisch: *Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung*, S. 2.

51 Hartmann: *Von roten Heringen und blinden Motiven*, S. 34.

52 Vgl. auch Stutterheim, Kerstin: *Modern Film Dramaturgy. An Introduction*, Berlin: Lang 2019, S. 114f.; Lahde, Maurice: »Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in ›The Usual Suspects‹«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11 (2002), H. 1, S. 149–179; Krützen: *Dramaturgien des Films*, S. 92–110.

wie er am Ende des Buchs betont, uns »nicht angelogen«, sondern nur Wesentliches ausgelassen.⁵³

In einer anderen Spielart des »unzuverlässigen Erzählens« erleben Rezipierende die erzählte Welt gemeinsam mit der Hauptfigur und erfahren gegen Ende, dass dieses Erleben an die subjektive Perspektive der Hauptfigur gekoppelt war.⁵⁴ Hierfür wird häufig der Begriff der »internen Fokalisierung« herangezogen, den Gérard Genette für die Analyse literarischer Werke entwickelte.⁵⁵ Die interne Fokalisierung bezeichnet die Perspektivierung des Handlungsgeschehens aus dem Blickwinkel der Hauptfigur, im Unterschied zur »Nullfokalisierung« und der »externen Fokalisierung«. Die Nullfokalisierung entspricht der Perspektive eines auktorialen und allwissenden Erzählenden, während bei der externen Fokalisierung der Erzählende weniger weiß als die Figuren und sie nur von außen beschreibt. Bei der internen Fokalisierung im Film können subjektive oder innere Vorstellungsbilder zu Tatsachen erhoben werden.⁵⁶ In *THE SIXTH SENSE* beispielsweise wird die erzählte Welt an die Wahrnehmung der Hauptfigur Malcolm anverwandelt. Erst kurz vor Ende wird explizit gemacht, dass nicht die anderen tot sind, sondern er selbst. In *SHUTTER ISLAND* finden die Zuschauenden mit der Hauptfigur Edward heraus, dass er in einer imaginären Vorstellungswelt gelebt hat. Die eigentlich an ihn gestellte Aufgabe war, der Wahrheit ins Gesicht zu schauen und zu erkennen, dass er selbst der gesuchte Patient ist. In *BLACK SWAN* entpuppt sich für die Hauptfigur und für uns: Ihr eigentlicher Feind war sie selbst. In *FIGHT CLUB* wird zum Ende hin aufgelöst, dass es sich bei zwei Figuren eigentlich um denselben Charakter handelt. Und auch in *MULHOLLAND DRIVE* steht am Ende eine solche Erkenntnis der Hauptfigur Diane über sich und ihre Verknennung – dies wird den Zuschauenden nur weit weniger explizit als in den anderen Filmen vermittelt.

Dramaturgisch wird dieses an die Figur gekoppelte Miterleben auch als »Mitterleiden« bezeichnet – gegenüber dem »Eigenaffekt«, der durch einen Wissensvorsprung der Rezipierenden entsteht und der »für sich selbst« erlebt wird. In der Filmtheorie ist der Eigenaffekt vor allem durch die von Alfred Hitchcock beschriebene »Suspense« und dem Beispiel mit der Bombe unter dem Tisch bekannt.⁵⁷ Peter Rabenalt hat zudem dargelegt, dass diese beiden dramaturgischen Affekttypen wesentliche Bedeutung für die narrative Struktur eines dramatischen Werks haben und möglicherweise bereits von Aristoteles in der *Poetik* durch die Unterscheidung

53 Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

54 Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung, S. 2.

55 Genette, Gérard: Die Erzählung, Paderborn: Fink 2010, S. 121; vgl. auch Kuhn: Filmnarratologie, S. 119.

56 Vgl. Koebner, Thomas: »Was stimmt den jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film«, in: Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt?, S. 19–38, hier S. 34.

57 Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München: Heyne 2003, S. 64.

von »Mitleid« und »Furcht« beschrieben wurden: Mit dem fiktionalen Charakter zu leiden bedeute, seine Affekte zu teilen, was es zum wesentlichen Bestandteil des Konzepts der »Einführung« macht.⁵⁸ Das Fürchten entstehe dagegen dadurch, dass man um die Gefahr wisse, in der die unwissende Figur schwebt.⁵⁹

Auch in MULHOLLAND DRIVE wird mit der internen Fokalisierung als Mittel des Miterlebens gearbeitet, insofern der ontologische Status der Welt, in der sich die Figur Betty bewegt, nicht explizit mitgeteilt wird. Erst mit dem Auftauchen der Figur Diane und schließlich durch deren Selbstmord stellt sich das mit Betty Miterlebte als Traumgeschehen dar. Dabei wird eine kurze Sequenz zu Beginn des Films in Erinnerung gerufen, die das Träumen als solches – absichtlich unauffällig – markiert hatte. Diese unauffälligen Markierungen sind wesentlich für die retrospektive Beurteilung des Geschehens seitens der Rezipierenden.

Das Gelingen des Mitaffekts am Ende einer Inszenierungsintrige setzt eine gewisse Glaubwürdigkeit des Dargestellten voraus. Die hängt von einer Grundbedingung der filmischen Rezeptionsästhetik ab, denn anders als in literarischen Werken muss im Film mit der Evidenz des Sichtbaren umgegangen werden. Zuschauende bekommen die Welt nicht nur erzählt, sondern vor Augen geführt, das heißt sie werden Augenzeug*innen und sind quasi an den Ereignissen beteiligt.⁶⁰ Das hat zur Folge, dass die Ereignisse und Handlungen der dargestellten Welt für die Augenzeug*innen in zwei logischen Zusammenhängen funktionieren müssen, sowohl als Darstellung des explizit erzählten Plots als auch der implizit erzählten Story (vgl. S. 55). Wenn dies nicht berücksichtigt wird, wie beispielsweise in STAGE FRIGHT/DIE ROTE LOLA (USA/UK 1950, R.: Alfred Hitchcock), erscheint die Auflösung als relativ willkürlich: Zu Beginn des Films wird von einem Erzähler ein Tathergang geschildert, den die Zuschauenden auch vorgeführt bekommen. Später entpuppt sich das

58 Vgl. auch Curtis, Robin: »Einführung in die Einführung«, in: Gertrud Koch/Dies. (Hg.), Einführung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn: Fink 2009, S. 9–29.

59 Rabenalt, Peter: Filmdramaturgie, Berlin/Köln: Alexander 2011, S. 58. Er bezieht sich dabei auf ein Konzept von Lew S. Wygotski, die psychologischen Vorgänge bei der Rezeption von Kunst beschreibt (Die Psychologie der Kunst, Dresden: Verlag der Kunst 1976, S. 241). Die Unterscheidung von Figuren- und Zuschauer*innenwissen und deren Relationen zueinander werden auch von Manfred Pfister vorgenommen, dabei in drei Möglichkeiten aufgeteilt: in eine »diskrepante Informiertheit« – also entweder der Informationsvorsprung oder der Informationsrückstand der Zuschauenden – und eine »kongruente Informiertheit« – bei der der Wissensstand beider sich deckt. Nach Pfister gibt es jedoch nur wenige dramatische Texte, in denen es eine durchgängige kongruente Informiertheit gibt, sie stelle sich zumeist erst am Dramenende in der dramaturgischen Auflösung her (Das Drama, S. 79ff. und 86).

60 Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: Syndikat 1977, S. 21. Vgl. auch Voss, Christiane: »Fiktionale Immersion«, in: Gertrud Koch/Dies. (Hg.), »Es ist, als ob«. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München: Fink 2009, S. 127–138, hier S. 128.

Geschehen dann als Lüge des Erzählers, der der eigentliche Täter ist.⁶¹ In der Darstellung gab es keinerlei Hinweise auf eine Doppelbedeutung, sodass die Auflösung das zuvor Dargestellte nun dementiert.

In MULHOLLAND DRIVE sowie den anderen erwähnten Filmen wird durch eine Doppelcodierung des Dargestellten mit der Wahrnehmung der Rezipierenden gespielt, die nicht sofort erkennen sollen, dass es sich bei der dargestellten Perspektive auf die diegetischen Ereignisse um eine interne Fokalisierung handelt. Gleichzeitig soll die Darstellung der retrospektiven Beurteilung der Ereignisse als glaubwürdig standhalten. So bekommen die Zuschauenden genau so viel beziehungsweise so wenig zu sehen, dass sich die zweite Bedeutung der ersten Wahrnehmung entzieht. Man muss den Film (mindestens) noch einmal sehen, um zu erkennen, was einem beim ersten Mal entgangen ist und was schon als Hinweis auf den eigentlichen Status der erzählten Welt hätte gedeutet werden können. Dieses Spiel mit der Wahrnehmung rückt den kommunikativen Charakter des filmischen Erzählens in den Vordergrund. Zuschauende werden eingeladen, sich kognitiv zu beteiligen und sich selbst in Beziehung zum Werk zu setzen – was wiederum ein wesentlicher Bestandteil der Rezeptionsvereinbarung in der postmodernen Filmästhetik ist (vgl. S. 74).⁶²

Die Doppelgängerin als aufgespaltene Hauptfigur

Ein (Film)Star ist zugleich lebendiges Wesen und bloße Erscheinung, zugleich eine wirklich existierende Person und eine Phantomgestalt. Ein (Film)Star ist nie »sich selbst«, niemals nur »eins«.

*Victor I. Stoichiță*⁶³

Der Begriff der »Figur« ist zu unterscheiden von dem des fiktionalen »Charakters«, der einer Person des realen Lebens nachgebildet ist. Bei einer Figur handelt es sich

61 Britta Hartmann bezeichnet das »unzuverlässige Erzählen« in STAGE FRIGHT als »semantische Lüge«: »[...] der von der lügenden Voice-over des homodiegetischen Erzählers begleitete Flashback [stellt] einen Fall von misreporting dar, eine semantische Lüge, weil er nicht ein tatsächliches Erlebnis des vermeintlich sich erinnernden, tatsächlich aber lügenden ›character narrator‹ szenisch repräsentiert, sondern Erfundenes für Erlebtes ausgibt.« (Von roten Heringen und blinden Motiven, S. 44). Vgl. auch Schlickers, Sabine: »Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ›verstörendes Erzählen‹ in Literatur und Film«, in: DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 4 (2015), H. 1, S. 49–67, online unter www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/190/258.

62 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 58.

63 Stoichiță, Victor I.: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München: Fink 2011, S. 197.

immer um etwas intentional Konstruiertes und Artifizielles.⁶⁴ Eine Figur kann daher auch aus verschiedenen Elementen bestehen, sie kann zum Beispiel in zwei oder mehr Erscheinungsformen oder Varianten eines fiktionalen Charakters aufgespalten auftreten.⁶⁵

In einem aufgespaltenen Charakter reflektiert sich zunächst das Doppelgänger-motiv. Das Doppelgänger-motiv zählt zu den romantisch-unheimlichen Tropen des literarischen Erzählens, das schon früh in der Filmgeschichte zu einem spezifisch filmischen Motiv wurde, mit dem der Film, wie Friedrich Kittler weiter schreibt, seine eigene Funktionsweise, die »Verdoppelung von Körpern«, ausstelle.⁶⁶ Die Filmtechnik ermöglicht durch Doppelbelichtung und Splitscreen die visuelle Verdoppelung von Figuren. Als erster Film, in dem diese von Kameramann Guido Seeber technisch möglich gemacht und erzählerisch genutzt wird, gilt *DER STUDENT VON PRAG* (D 1913, R.: Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye).⁶⁷ Hier verkauft ein Student in einem Teufelspakt sein Spiegelbild, welches sich daraufhin aus dem Spiegel löst und seinem ursprünglichen Träger als Person und nun Antagonist gegenübertritt. Der Film variiert damit eine der berühmtesten Ausformungen des Doppelgänger-motivs in der Literatur: *Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson (1850).

Das Doppelgänger-motiv ist einerseits ein psychologisches Motiv, als über dieses die Ambivalenz Gestalt annehmen kann, »die unsere Beziehungen zu relevanten Anderen und zu uns selbst kennzeichnet«.⁶⁸ In dramaturgischer Hinsicht hilft das Motiv der Doppelgängerin, innere Figurenkonflikte veräußerlichen zu können und

64 Pfister: *Das Drama*, S. 221. Vgl. auch Kretz, Nicolette: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive«, in: Peter M. Marx: *Handbuch Drama*. Stuttgart 2012, S. 105–121, hier S. 105.

65 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 69. Vgl. auch Vernet, Marc: »Die Figur im Film«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 15 (2006), H. 2, S. 11–44, hier S. 7.

66 Kittler, Friedrich: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: Ders. (Hg.): *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 81–104, hier S. 94ff.

67 Das Doppelgänger-motiv taucht im frühen deutschen Film häufiger auf, z.B. in *DER ANDERE* (D 1913, R.: Max Mack), *GOLEM* (D 1915, R.: Paul Wegener und Heinrich Galeen), *DAS CABINETT DES DR. CALIGARI* (D 1920, R.: Robert Wiene), *PHANTOM* (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau) u.a. (vgl. ebd., S. 98). Für *DER STUDENT VON PRAG* als »erstem deutschen Kunstfilm« sind zudem wichtige Bezugspunkte E.T.A. Hoffmanns *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* aus *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) und Goethes *Faust* (1808), vgl. Schlüpmann, Heide: »Je suis la solitude: Zum Doppelgänger-motiv in »Der Student von Prag««, in: Karola Gramann/Gertrud Koch/Heide Schlüpmann (Hg.), *Frauen und Film*, Frankfurt am Main: Strofemfeld/Roter Stern 1984, S. 10–24, hier S. 12.

68 Schweppenhäuser, Gerhard: *Ästhetik: Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt am Main u.a.: Campus 2007, S. 101.

sie dramatisch überhaupt aufführbar zu machen.⁶⁹ Die Protagonistin kann hierüber mit sich selbst in Dialog treten. So handelt es sich auch bei den zentralen weiblichen Figuren in MULHOLLAND DRIVE um Doppelgängerinnen, beziehungsweise um einen in zwei Figuren aufgespaltenen Charakter. Einmal existiert die Figur der Schauspielerin Diane und einmal die Figur Betty, wobei Letztere eine idealisierte Selbstvorstellung der Ersteren ist (vgl. Abb. 32–34, S. 95). Diane ist eine erfolglose Schauspielerin, Betty dagegen ein angehender Star. Hinzu kommen weitere Abspaltungsidentitäten, auf die später eingegangen wird.⁷⁰ Die Konstellation und das Verhältnis der Figuren zueinander werden dabei auf der ersten Ebene nicht offengelegt, sondern eben dies die Zuschauenden herauszufinden zu lassen ist Teil der jeweiligen Erzählstrategie.

Hinsichtlich der Figurendramaturgie bedeutet das, dass der auf der Ebene des Plots etablierte äußere Konflikt der Hauptfigur – als Schauspielerin eine begehrte Traumrolle zu bekommen und das Geheimnis einer Unbekannten zu lösen – als eine Art dramatischer »Aufhänger« für den eigentlich zentralen Konflikt fungiert. Und dieser stellt sich als ein innerer Konflikt einer Schauspielerin dar, die nicht akzeptieren kann, dass sie etwas Begehrtes verloren hat. Dieses Begehrte ist ein Phantasma, und genau genommen ein Bild, das Diane sich in einer mediatisierten Lebenswelt von sich selbst gemacht hat. Damit reflektiert sich im inneren Konflikt der Protagonistin das zentrale Thema des Films, das die Frage nach dem Wesen von Identität in mediatisierten Zeiten umkreist (vgl. S. 58).

Sprach-Bild-Spiele: metaphorisches Erzählen

David is directing in metaphors.

*Laura Harring*⁷¹

David Lynch hat in seinen Filmen eine spezielle Filmsprache entwickelt, die auf einem Umgang mit poetischen Tropen wie Metaphern und Metonymien basiert.⁷² Vor

69 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 69.

70 Mit einer ähnlichen Aufspaltung von Figuren hat David Lynch bereits zuvor in TWIN PEAKS I–II (USA 1990/91, ABC) sowie LOST HIGHWAY (USA 1997) gearbeitet. In LOST HIGHWAY können sowohl die Figuren Fred und Pete als auch René und Alice als zwei Varianten eines Charakters aufgefasst werden.

71 Vgl. ON THE ROAD TO MULHOLLAND Drive (bei TC 00:09:21) auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studio Canal Collection 2017.

72 Eine »Metonymie« ist wie die »Metapher« eine Trope, ein Mittel der uneigentlichen Ausdrucksweise. Das eigentlich Gemeinte wird durch etwas anderes ersetzt, »das in einer realen geistigen oder sachlichen Beziehung zu ihm steht«. Vgl. Schweikle, Günther und Irmgard: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, Stuttgart: Metzler 1990, S. 303 s.v.

alles in MULHOLLAND DRIVE basiert der so entstehende spezifische Stil überwiegend aus einem kreativen Umgang mit der Doppelbedeutung von sprachlichen Ausdrücken, vor allem mit Sprachmetaphern, die er rücküberführt in eine visuelle Darstellung. Bereits die Grundidee des Films basiert auf einer Metapher: »einen Traum leben«, die »Traumstadt« Hollywood, und eine »Traumrolle« bekommen ...

Über metaphorische Bedeutungen realisiert sich in den Bildern des Films die zweite Bedeutungsschicht. Mit Johan Huizinga kann man für Lynch geltend machen: »Hinter einem jeden Ausdruck für etwas Abstraktes steht eine Metapher, und in jeder Metapher steckt ein Wortspiel.«⁷³ Wie Peggy Reavey – Künstlerin, Lynchs erste Ehefrau und Mitwirkende bei seinen frühen Filmen – es ausdrückt, habe Lynch einen Weg gefunden, »sich die Wörter dienstbar zu machen«⁷⁴, also visuelle Ideen zu entwickeln, die aus Sprachbildern entstehen. Zwar betont Lynch selbst immer wieder sein ambivalentes Verhältnis zur Sprache und weigert sich, zu seinen Filmen sich sprachlich erklärend zu äußern: »Film is its own language ... it's a horrible shame to translate that language back into words.«⁷⁵ Dennoch bringt er auch zum Ausdruck, dass Sprache eine Quelle der Inspiration sei. (Schon in seinem ersten Kurzanimationsfilm *THE ALPHABET* [1968] zelebriert Lynch ein Eigenleben der Sprache und der Buchstaben.) Seine Ideen, so Chris Rodley, hätten oft eine abstrakte Gestalt, aber »sie verstecken sich nicht, wir erkennen sie nur auf den ersten Blick nicht. Wenn wir unseren Augen und Ohren trauen, wird die kühne Direktheit dieser abstrakten Bilder klar«⁷⁶.

Die Metapher im Film

Schon Aristoteles beschreibt die Sprachmetapher als für die Dichtkunst von besonderer Relevanz: »Die Metapher ist die Übertragung eines Worts, das [eigentlich] der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine [andere] Art oder gemäß einer Analogie.«⁷⁷ Nach Aristoteles hat die Metapher eine Veranschaulichungsfunktion, in der sich Verwandtschaften erkennen lassen.⁷⁸ In der Metapher werden Strukturähnlichkeiten, sachliche, gedankliche oder bildliche Ähnlichkeiten von einem auf etwas

73 Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 13.

74 Peggy Reavey zit. n. Rodley, Chris: *Lynch über Lynch*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2006, S. 50.

75 Lynch in *THE TONIGHT SHOW* mit Jay Leno auf NBC am 31.10.2001, zit. n. Todd, Antony: *Autorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood*, London u.a.: Tauris 2012, S. 149.

76 Rodley: *Lynch über Lynch*, S. 11.

77 Aristoteles: *Poetik*, S. 29.

78 Ebd., S. 33.

anderes übertragen. Dabei hilft die Anschaulichkeit des Visuellen, etwas Abstraktes vorstellbar zu machen, etwa mit metaphorischen Redefiguren wie: »Der Kreis schließt sich«, »von der Bildfläche verschwinden«, »die Welt als Bühne« usw. Mit Hilfe von Metaphern werden Begriffe für in der Kultur neu Auftauchendes erfunden, und ohne Metaphern hätte man für viele Erscheinungen in der Welt kein Vokabular, vor allem nicht für Unsinnliches und Abstraktes.⁷⁹ Zudem gibt es philosophische Sachverhalte, die überhaupt erst und nur durch eine Metapher ausgedrückt werden können, »die einen Begriff nicht nur ersetzen«, sondern ihn zuallererst setzen »und dergestalt einen Sachverhalt denkbar machen«.⁸⁰ Der Metapher ist zudem strukturell Ambiguität eingeschrieben. Sie bietet eine Möglichkeit, die »Einheit von Identität und Nichtidentität nicht nur denkbar, sondern zugleich auch erfahrbar zu machen.«⁸¹ Hierin entspricht die Metapher dem grundsätzlichen Wesen einer künstlerischen Dialektik, in der Bedeutungen dadurch geschaffen werden, dass zwei verschiedene Systeme zusammengebracht sind. Wie Jurij M. Lotman es beschreibt, ist der »Zusammenstoß von Elementen verschiedener Systeme (sie sollen sowohl entgegengesetzt als auch vergleichbar, d.h. auf einer abstrakten Ebene einheitlich sein)« ein Mittel, »um künstlerische Bedeutungen zu schaffen. Darauf basieren [auch] semantische Effekte vom Typ der der Metapher und andere künstlerische Bedeutungsträger.«⁸² Die Metapher sowie die Kunst gleichen sich demnach in dem Versuch, die Grunderfahrung der Ambiguität, dass »das Eine und Selbe zugleich ein anderes ist, im Denken begreifbar zu machen«⁸³. Über metaphorische Bedeutungen werden Bilder zu einer ästhetischen Form, in der nicht Wirklichkeit abgebildet wird, sondern vielmehr eine »auf Wirklichkeit verweisende intellektuelle Anschauung« erzeugt wird.⁸⁴

In der Filmwissenschaft liegt eine Vielzahl von Ansätzen vor, die der Frage nach dem Wesen der Filmmetapher nachgehen.⁸⁵ Vor allem im Stummfilm ist das metaphorische Erzählen von außerordentlicher Bedeutung. Boris M. Eichenbaum beschrieb die Filmmetapher 1927 als »eine Art visuelle Realisierung der Sprachme-

79 Holz, Hans Heinz: Art. »Metapher«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft, Bd. 3, Hamburg 1990, S. 378–383, hier S. 19.

80 In Bezug auf Bruno Snell vgl. Zimmer, Jörg: Metapher. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bielefeld: transcript 2003, S. 19. Weiterführend Konersmann, Ralf: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt: WBG 2011.

81 Zimmer: Metapher, S. 29

82 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 77.

83 Zimmer: Metapher, S. 29

84 Ebd., S. 13.

85 Eine Übersicht über die verschiedenen theoretischen Ansätze in der Auseinandersetzung mit der Filmmetapher vgl. auch Thiele, Ansgar: »Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film«, in: Metaphorik.de 10 (2006).

tapher.«⁸⁶ Als Material für Filmmetaphern müssten dabei »geläufige Sprachmetaphern« verwendet werden, denn die Zuschauenden würden sie nur verstehen, wenn sie ihnen vertraut seien. Als Beispiel dient Eichenbaum das Bild einer ins Netz fallenden Billardkugel, die den Fall oder eben das ›Ins-Netz-Gehen‹ des Helden symbolisiere – aus dem Film ČERTOVO KOLESO/DAS RAD DES TEUFELS (UdSSR 1926, R.: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg).⁸⁷

In MULHOLLAND DRIVE entstehen metaphorische Bedeutungen auf verschiedene Arten. Zum einen spielt Lynch mit einer sprachgeleiteten Metaphorik, also der Rückübersetzung von Sprachmetaphern ins Visuelle. Zum anderen arbeitet er mit der symbolischen Aktivierung von konkreten Gegenständen. Über die Inszenierung und Bildgestaltung, wie Lichtsetzung und Farbgebung, verleiht er den Gegenständen und Motiven eine zusätzliche Bedeutungsebene. Dabei können diese Bedeutungszuweisungen symbolischer, metaphorischer oder metonymischer Art sein.⁸⁸ Das Telefon beispielsweise wird zum Symbol einer Mediatisierung und Verdopplung des Subjekts (vgl. S. 184), während der Rauch als eine auf die Redewendung »smoke and mirrors« weisende Metapher für »das Reale« oder das Nichts aufzufassen ist (s.u.). Die Farbe Rot als Komponente des Theatervorhangs wiederum weist metonymisch (als Teil mit einem Ganzen assoziiert) auf das Vorhandensein eines fiktiven, imaginären Prozesses (vgl. S. 55). Durch dieses zeichenhafte, uneigentliche Sprechen der Bilder rückt der Film in die Nähe des surrealistischen Films, und auch in die von Maya Derens MESHES OF THE AFTERNOON (USA 1943) – mit dem MULHOLLAND DRIVE im Übrigen auch konkrete Motive teilt: das Doppelgängerinnenmotiv, das Interieur, der Schlüssel und die Spiegel.⁸⁹ Beide Filme setzen sich thematisch und bildsprachlich mit dem Irrationalen des Unbewussten und der Logik des Traums auseinander.

Metaphorische Bedeutungen entstehen ebenfalls durch die Bildkomposition, durch das Spiel mit innerbildlichen Relationen. Entscheidend für das Entstehen einer Bildmetapher ist dabei das Verhältnis des Dargestellten (was dargestellt ist)

86 Eichenbaum, Boris M.: »Probleme der Filmstilistik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 97–137, hier S. 134.

87 Ebd. DAS RAD DES TEUFELS ist auf youtube im Original (ohne UT) anzuschauen, online unter www.youtube.com/watch?v=bJGNnFXJfec. Die Szene mit dem Billardspiel beginnt bei TC 00:17:11.

88 Vgl. auch Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 51f.

89 Vgl. das Videoessay MESHES OF LYNCH von Joel Bocko, online unter www.filmscalpel.com/meshes-of-lynch; auch Martínez López, Carolina: »La multiplicación de la identidad en ›Mulholland Drive‹ de David Lynch y en la ›Trilogía de la autorrepresentación‹ de Maya Deren«, in: Imago Fagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual 18 (2018).

zum Darstellen (wie es dargestellt ist).⁹⁰ So kann die Aufnahme zweier unterschiedlicher Bürohäuser als Darstellung des Antagonismus von Kreativität und Kapital verstanden werden (Abb. 115, S. 191), während das Doppelporträt von Betty und Rita auf der ersten Ebene nur die Verbundenheit der Figuren miteinander zeigt – auf der zweiten Ebene stellt es die zwei Gesichter der Protagonistin dar. Die Bildkomposition gibt einen Hinweis darauf, dass es sich hier um zwei Identitäten einer Person handelt (ausführlich S. 145).

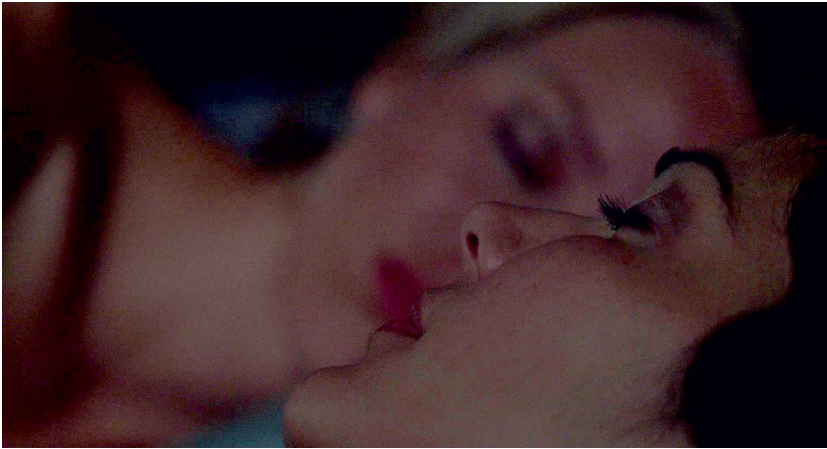


Abb. 6: zwei Charaktere, ein Gesicht (TC 01:42:10)

Die Leitmetapher »smoke and mirrors«

Vor allem ein geflügeltes Wort (selbst ein Ausdruck, der eine Metapher ist ...) spielt für das ästhetische Bildsprachspiel des Films eine Rolle: Im englischen Sprachgebrauch bezeichnet das Idiom »smoke and mirrors« etwas, das sich bei näherer Betrachtung als Illusion erweist – damit entspricht es dem im Deutschen gebräuchlichen »Schall und Rauch«.

In MULHOLLAND DRIVE kristallisiert sich im visuellen Umspielen dieser Sprachmetapher ein Hinweis auf das zentrale Thema des Films. Dieses berührt Fragen der

90 Vgl. Wollheim, Richard: »Die Metapher in der Malerei«, in: Richard Heinrich/Helmuth Vetter (Hg.): Bilder der Philosophie: Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien/München 1991, S. 17–31, S. 27, zit. n. Rimmele, Markus: »Metapher als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenden Begriffs in der Analyse figurativer Bilder«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), S. 6f.

Identität – vordergründig auf der expliziten Ebene als Frage nach der Identität der unbekannten Frau, auf der impliziten Ebene aber als philosophische Frage nach dem Wesen von Identität in mediatisierten Zeiten (s.u.). Dabei verwendet Lynch sowohl den Rauch als auch den Spiegel als singuläre Symbole, damit auf den Hintergrund der Redewendung verweisend: »Smoke and mirrors« ist im 19. Jahrhundert, vor der Entstehung des Kinos, eine Technik der Illusionserzeugung. Über einen Spiegel wird von einer Laterna magica ein Lichtbild auf Rauch projiziert, sodass eine im Raum stehende optische Täuschung, ein »Trugbild«, entsteht. Mithilfe dieser Projektionstechnik konnte man Personen oder Dinge auf einer Bühne auftauchen und verschwinden lassen. Bekannt sind vor allem die »Phantasmagorien«, die Geistererscheinungen von Étienne-Gaspard Robertson im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Er ließ mit den Bildern von Toten oder anders Abwesenden diese illusionär wiederauferstehen.⁹¹

Über das Motiv des Rauchs werden die Ereignisse des Films inhaltlich verklammert. Er erscheint in unterschiedlichen Zusammenhängen, die durch ihn als Querverweis aufeinander bezogen werden können (vgl. S. 73). Auch für das Verständnis der im Hintergrund liegenden Story des Films liefert er als Zeichen entscheidende Hinweise. Wegweisend ist, dass er sich im Moment des Sterbens von Diane hinter ihr bildfüllend ausbreitet. Diane stirbt in – beziehungsweise umgeben von – diesem Rauch (Abb. 7). Einerseits impliziert das englische Idiom »going up in smoke« (das dem »sich in Luft auflösen« entspricht), dass hier gerade die Träume der Schauspielerin Diane zunichtegemacht worden sind. Dabei deutet er auf den Zusammenhang zwischen dem Tod der Schauspielerin und ihrer Wiederauferstehung als Rollenfigur. Denn genau in einem solchen Rauch schält sich die braunhaarige Frau aus dem Unfallauto heraus (Abb. 9; 10; 11, S. 57).



Abb. 7: Tod einer Schauspielerin (TC 02:20:50); Abb. 8: der Rauch als »Index« (TC 00:05:42)

91 Grau, Oliver: »Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and it's Multimedia Afterlife«, in: Ders. (Hg.), MediaArtHistories, Cambridge/London: MIT Press 2007, S. 137–161, hier S. 147ff.

Über das Symbol des Rauchs lässt sich die Erscheinung der unbekannten Frau als eine Phantasmagorie, als Geschöpf der Fantasiebegabung und Einbildungskraft einer sterbenden Schauspielerin deuten. Das heißt, dass der Selbstmord der Hauptfigur am Ende die Geschichte beendet und sie zugleich hervorbringt – der Tod der Schauspielerin bringt die Ereignisse hervor, die zu ihrem Tod führen. Diese Kreisbewegung der Geschichte als eine rekursive Erzählschleife lässt sich vergleichen mit der paradoxalen Logik des Möbiusbands. In dieser gehen die Ereignisse sich gegenseitig bedingend jeweils auseinander hervor – als Logikmodell ist dies auch beispielhaft dargestellt in M.C. Eschers Grafik *Zeichnende Hände* (1948), in der sich zwei Hände wechselseitig zeichnen.⁹² Mit ähnlichen Strukturen des paradoxalen Erzählens wird u.a. auch in den Filmen *SHINING* (USA 1980, R.: Stanley Kubrick) und *DONNIE DARKO* (USA 2001; R.: Richard Kelley) gearbeitet. Lynch selbst arbeitete bereits in *LOST HIGHWAY* mit der Struktur des Möbiusbands.⁹³

Das Spiegelmotiv

Auch das zweite Element des Idioms »smoke and mirrors«, das Spiegelmotiv, wird zu einer Leitmetapher, über die die Identitätsbildung und -verknennung der Hauptfigur als ein Sich-in-etwas-anderem-Spiegeln darstellbar gemacht wird.

Der Spiegel als visuelles Motiv hat verschiedene Bedeutungen, die über einen spielerischen Umgang und die durch ihn ermöglichte optische Erweiterung des filmischen Raums hinausgehen. Der Spiegel ist auch Symbol und Metapher, viele seiner symbolischen Zuschreibungen stammen aus der Literatur- und Kunstgeschichte, andere konventionalisierten sich erst im Film.⁹⁴ In der europäischen Malerei der Neuzeit etablierte sich der Spiegel als Bedeutungsträger für narzisstische Eitelkeit und als Mahnmal für die Vergänglichkeit der Schönheit und Sterblichkeit: »Als Vanitassymbol verweist der Spiegel mit der Flüchtigkeit seines Spiegelbildes auf die Vergänglichkeit der Schönheit und alles Irdischen.«⁹⁵ Auch in *MULHOLLAND DRIVE*

92 Vgl. auch Stutterheim, Kerstin: »Shutter Island. Dialogizität, Imagination und implizite Dramaturgie«, in: Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, Marburg: Schüren 2014, S. 134–152, hier S. 80.

93 Lynch selbst hat darauf hingewiesen, dass *LOST HIGHWAY* der Struktur des Möbiusbands folge, vgl. Rhodes, Eric Brian: »Lost Highway«, in: *Film Quarterly* 51 (1998), H. 3, S. 57–61; vgl. auch Jerslev, Anne: »Beyond Boundaries: David Lynch's Lost Highway«, in: Erica Sheen/Annette Davison (Hg.): *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press 2004, S. 151–164, hier S. 157; Blanchet, Robert: »Circulus Vitiosus. Spurensuche auf David Lynchs Lost Highway mit Slavoj Žižek«, in: *Cinetext, Film & Philosophie* (02.05.1997), online unter <http://cinetext.philo.at/magazine/circvit.html>.

94 Über das Motiv des Spiegels in der Kunstgeschichte vgl. Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: dtv 1993.

95 Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2018, S. 396.

findet sich ein Echo dieser Zuschreibung, insofern der Spiegel auf den Narzissmus einer Schauspielerin verweist und ihren Tod vorausdeutet (Abb. 68).

Darüber hinaus spielen im Film literarische Traditionen von Zuschreibungen des Spiegels als Metapher eine Rolle. Vor allem in der Romantik taucht das Spiegelbild vermehrt als Metapher für imaginäre Prozesse, Selbstreflexion und als Sinnbild für die Gespaltenheit des Subjekts auf.⁹⁶ Im Film wurde diese poetische Funktion zentral, ein Filmcharakter kann über sein Spiegelbild als sich selbst belegend dargestellt werden, ein innerer Dialog kann über dessen bildliche Verdopplung performativ veräußert werden. Das gilt sowohl für das realistische als auch das metaphorische Erzählen.

Metaphorisch ist der Spiegel im Film eng verknüpft mit dem Doppelgänger*innen-Topos, wie früh schon in *DER STUDENT VON PRAG* und wieder um die Jahrtausendwende im postmodernen Kinofilm, in denen gehäuft psychisch gespaltene Identitäten eine Rolle spielen. In *BLACK SWAN* beispielsweise tauchen der Spiegel oder zumindest spiegelnde Oberflächen in jeder Szene auf, in der auf die psychische Gespaltenheit der Hauptfigur hingewiesen wird.⁹⁷ In *MULHOLLAND DRIVE* wird die erste Begegnung Bettys mit der unbekannten Frau über einen Spiegel und spiegelbildliche Verhältnisse dargestellt (vgl. Abb. 31 und 36), wodurch die dissoziative Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur und auch die Doppelgänger*innenthematik des Films mitkommuniziert werden.

Der Spiegel hat sich darüber hinaus motivgeschichtlich, vor allem durch *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll (1865), als Symbol und Motiv für eine Schwelle etabliert, die die Möglichkeit eines Zutritts in eine fremde Welt eröffnet. Über einen Spiegel wird der Eintritt in eine Traumwelt oder eine parallele Realität möglich. Der Spiegel mit seinem ihm innewohnenden Aspekt der Verdoppelung der Welt wird so zu einer Metapher für die »fragile Grenzziehung zwischen Schein und Sein«.⁹⁸ In einem Spiegelbild ist etwas da und zugleich nicht da.

Die Story

Diese und andere zentrale Metaphern und Motive bilden in *MULHOLLAND DRIVE* ein aufeinander bezogenes Bedeutungssystem. Sie bilden innere Verbindungen, und über »metaphorische Verklammerungen«⁹⁹ geben sie Aufschluss über die dem Plot

96 Peez, Erik: Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1990.

97 Vgl. Geithner, Michael: »Spiegel in *BLACK SWAN*«, in: Stutterheim/Lang: Come and play with us, S. 111–133, hier S. 118ff.

98 Herget, Sven: Spiegelbilder. Das Doppelgänger*innenmotiv im Film, Marburg: Schüren 2009, S. 84.

99 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 104f.

zugrundeliegende Story. Die metaphorischen Bedeutungen reichern sich dabei im Verlauf des Films durch Wiederholungen und Rekontextualisierungen gegenseitig an, und erst dadurch werden sie lesbar. Vor allem in den Szenen des dritten Akts werden ihre Bedeutungen final bestätigt und damit »aufgelöst«, womit der Film in seiner Anlage dem Bau eines Kriminalfilms folgt. Über eine besonders deutliche motivische Konstellation wird hier Antwort auf die Frage nach der Identität der unbekannten Frau gegeben – was in der Szenenanalyse detailliert dargestellt wird.

Ein zentraler (und später im Film bestätigter) Hinweis auf die eigentliche Identität der Unbekannten wird dabei bereits zu Beginn gegeben: Die unbekannte Frau wird einerseits aus dem erwähnten Rauch geboren, andererseits ist bei dem Autounfall die Frontscheibe der Limousine zersprungen, aus der sie nun aussteigt. Und auch hier spielt Lynch mit einem Sprachbild: Im Englischen heißt Frontscheibe »Screen«, so wie die »Leinwand«. Wenn die Figur das verunfallte Auto mit der zerbrochenen Frontscheibe verlässt, ließe sich auch sagen, dass sie hier aus der Leinwand heraustritt, wie bereits Filmfiguren in anderen Kinofilmen, beispielsweise in SHERLOCK JR. oder THE PURPLE ROSE OF CAIRO (USA 1985, R.: Woody Allen). In MULHOLLAND DRIVE ist das anders als in diesen Filmen nicht buchstäblich inszeniert, aber motivisch impliziert. Die Botschaft, die sich in diesem Motiv implizit kristallisiert, wird später im Film über weitere Phänomene bestätigt: Bei der unbekannten Frau handelt es sich um eine Filmrollenfigur und damit um die Materialisierung eines Vorstellungsbildes beziehungsweise ein Phantasma.

Bereits von Aristoteles wird das Phantasma als ein mentales Vorstellungsbild bezeichnet.¹⁰⁰ Jacques Lacan definiert dieses als die imaginäre Repräsentation eines Objekts oder einer Situation, an die sich das Subjekt bildhaft (wie auf einer Kinoleinwand) erinnert.¹⁰¹ In diesem Sinne lässt sich die Erscheinung der Frau als die Materialisierung einer solchen bildhaften Vorstellung begreifen – sie ist eine Rollenfigur aus einem Film, die hier »aus dem Rauch geboren« ihren Platz in einem Film verlässt. Mit dieser Figur wird ein Link zwischen dem Medium Film, der Magie und Psychologie etabliert, der für die Erkennung des zentralen Themas des Films zentral ist.

100 Aristoteles: Über die Seele. De anima, übers. und hg. von Klaus Corcilius, Hamburg: Meiner 2017, S. 167ff.

101 An einer Stelle betont Lacan das Kinohafte eines Phantasmas: »Stellen Sie sich vor, wie eine kinematographische Bewegung, in raschem Ablauf begriffen, plötzlich an einer Stelle angehalten wird und dabei alle Figuren erstarren. Dieses Augenblickliche ist bezeichnend für die Reduktion der vollen, signifikanten, von Subjekt zu Subjekt artikulierten Szene auf das, was stillgelegt wird in der Phantasie, die mit allen erotischen Werten beladen bleibt, die in dem eingeschlossen sind, was diese Szene ausgedrückt hat« (Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung [1956/57], Wien: Turia + Kant 2004, S. 139f.; vgl. auch Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien: Turia + Kant 2017, S. 210f.).



Abb. 9, 10 und 11: die Auferstehung des Phantasmas (TC 00:05:27; TC 00:06:19; TC 00:06:33)

Die Story lässt sich nun, in Annahme, dass es sich bei der Unbekannten um eine solche Rollenfigur handelt, folgendermaßen zusammenfassen: Der Schauspielerin Diane, die sich »in eine Traumrolle verliebt« hat (ebenfalls eine geläufige Sprachmetapher ...), wird diese durch eine Intrige der »Geld-Mafia« von einer anderen Schauspielerin, Camilla Rhodes, quasi weggenommen. Diane kann dies nicht ertragen und rächt sich. Sie gibt einen Mord an eben dieser Rolle in Auftrag, also nicht an einer realen Person, sondern an einer zur Figur gewordenen Rolle in einem Film im Film. Diese kann durch Zufall dem (im Feld des Symbolischen angeordneten) Mord entkommen, »aus dem Film aussteigen«, und begegnet nun in dieser Welt außerhalb ihres Films der Schauspielerin in Gestalt von Betty. Diese verliebt sich – hier kommt es zur rekursiven Erzählschleife – in die Rolle, die ihr aber dann weggenommen wird.

Die geschilderten Ereignisse, die nicht geschlossen fortschreitend, sondern ausschnitthaft und teils unchronologisch erzählt werden, liegen als Story im Hintergrund des Plots sowie der szenischen Ereignisse. Diese Geschichte beantwortet dabei zwar einige Fragen, aber damit ist der Film noch nicht abschließend erfasst. Sie dient vielmehr als eine Art dramatischer Träger für eine philosophische Reflexion über Prozesse des libidinösen Begehrens, über Projektion und Identität – die in der Dramaturgie der offenen Form gestaltet ist. In der offenen Form steht nicht die linear-kausale Geschichte eines Einzelschicksals im Vordergrund, sondern ein zentrales Thema, das mittels des Schicksals einer Figur, einem »zentralen Ich«, exemplifiziert wird.

Das zentrale Thema und das Bedeutungsfazit

All the characters are dealing somewhat with a question of identity.

David Lynch¹⁰²

Anders als eine Handlungszusammenfassung (eine Synopsis) bezeichnet das zentrale Thema eines Films die der Handlung zugrundeliegende Idee, die philosophischer, moralischer oder politischer Natur sein kann. Das zentrale Thema lässt sich in einer Sprachwendung oder einem Satz ausdrücken, und es entspricht in etwa dem Begriff der »Prämisse«, wie er von Lajos Egri für das literarische Erzählen formuliert wurde: Die Prämisse bringt die Essenz dessen zum Ausdruck, was eine Geschichte zu beweisen versucht.¹⁰³

Während in dramaturgisch geschlossenen Formen ein Thema oder eine Botschaft über eine Figur und einen linear-kausalen Erzählszusammenhang entfaltet wird, geschieht dies in der offenen Dramaturgie über seine thematische und motivische Variation in verschiedenen Zusammenhängen. Das offene Drama wird also nicht über eine Hauptfigur, sondern über einen Hauptgedanken zusammengehalten.¹⁰⁴ In der offenen Form wird dieser beziehungsweise das zentrale Thema »in den jeweiligen Episoden variiert, abgewandelt oder dekliniert«. Dabei werden über die visuelle und audielle Dramaturgie Verbindungen geschaffen, über Bildketten, über »Gegenstände oder Orte, über Motive oder Zeichen, die Motivation der Figuren, spiegelbildliche oder einander fortsetzende Ereignisse«¹⁰⁵. Anstatt einer strukturierten Handlung gibt es eine »Textur«, die die Aufgaben der Struktur übernimmt.¹⁰⁶ Dabei verweisen die Elemente der Textur auf das im Hintergrund liegende »Bedeutungsfazit« der Geschichte. Im dramaturgischen Bedeutungsfazit manifestiert sich das zentrale Thema des Films, und es stiftet die »innere Kommunikation zwischen den äußerlich zerstreut und vereinzelt wirkenden Handlungsabschnitten«.¹⁰⁷ Es verbindet alle Teile der Handlung: »Jedes Erzählfragment enthält eine Bedeutung, die zu dem Gesamtthema beiträgt und es in sich trägt. Über das Bedeutungsfazit steht jede einzelne Einstellung in einer Beziehung zur Filmhandlung.«¹⁰⁸

102 Zit. n. Rodley, Chris: »Lynch on »Mulholland Dr.«, in: The Criterion Collection vom 30.10.2015, online unter www.criterion.com/current/posts/3771-lynch-on-mulholland-dr.

103 Egri, Lajos: Dramatisches Schreiben. Theater, Film, Roman, Berlin: Autorenhaus 2011, S. 19f.

104 Boenisch: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 140.

105 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 137.

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

107 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 217; Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 104.

108 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 46.

Wie in der Detailanalyse gezeigt wird, lässt sich das zentrale Thema von MULHOLLAND DRIVE von den wechselseitigen Bezügen aller Motive und dem Prinzip der metaphorischen Verklammerung ableiten und auf ein Bedeutungsfazit engführen. Dieses Bedeutungsfazit kommt in allen Szenen zum Ausdruck und wird am ausdrücklichsten in einer Schlüsselszene formuliert, die in der Dramentheorie von Volker Klotz als »Integrationspunkt« bezeichnet wird. Dieser sei im Drama der offenen Form ein verbreitetes dramaturgisches Element, über das der latente Sinnzusammenhang und die verdeckte Grundkonzeption »der scheinbar wirr und turbulent sich reihenden und häufenden Szenenflut« aufgehellte werde.¹⁰⁹ Im Integrationspunkt kommt das Bedeutungsfazit dezidiert zur Sprache, damit wird der größere Zusammenhang ansonsten vereinzelt wirkender Erzählelemente hergestellt. Der Integrationspunkt ist, so Klotz weiter, der Fluchtpunkt, an dem sich die vielen Perspektiven des Dramas ausrichten und koordinieren. Kerstin Stutterheim hat ergänzt, dass das Bedeutungsfazit in der Textur von Filmen der offenen Form häufig über drei Stationen, als eine Art Dreiklang, geführt wird. Im ersten Akt gebe es den ersten Hinweis auf das zentrale Thema, in der Mitte oder als Höhepunkt folge der Integrationspunkt – der nicht wie in der geschlossenen Form eine Erkennung und Umkehr für die Hauptfigur bedeute, sondern eine Erkennung auf der Ebene der Rezeption ermögliche: »Für den Fall, dass man die Botschaft entschlüsseln konnte«, macht dieser das Publikum zu Wissenden, »indem in einer Situation der Schlüssel geliefert wird, mit dem alle vorangegangenen und alle noch folgenden Handlungsfragmente einen Sinn und eine auf den zentralen Charakter perspektivierte Richtung erhalten«.¹¹⁰ Im letzten Akt folgt dann die Bestätigung dessen, was durch den Integrationspunkt als Bedeutungsfazit formuliert oder als Schlüssel für das Verständnis der Botschaft gegeben wurde. Auch in MULHOLLAND DRIVE lassen sich, wie in der Analyse dargestellt wird, diese drei Kristallisationspunkte des Bedeutungsfazits ausmachen.

Der Schlüssel zum Verständnis von MULHOLLAND DRIVE liegt im Wesentlichen darin, den Film als eine dramaturgisch offene Form zu begreifen, in der über ein Handlungsgeschehen ein abstraktes Thema erzählerisch entfaltet wird und das Geschehen durch einen Hauptgedanken zusammengehalten wird.¹¹¹ Dieses Thema lässt sich, über eben jene metaphorische Verklammerung aller Motive und dramatischen Ereignisse, als Prämisse umreißen und auf den Punkt bringen als: »Das mediatisierte Subjekt ist eine Illusion«. Spezifischer ausgedrückt: »Das mediatisierte Subjekt ist ein Phantasma – auch wenn es täuschend echt erscheint.« In dieser Prämisse reflektiert sich eine zentrale film- und medienphilosophische

109 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 112.

110 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 217.

111 Boenisch: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 140.

Überlegung über das Wesen der Filmfiktion und des Filmfiktionalen an sich. Formuliert wird die Botschaft der Prämisse in jedem erzählerischen Abschnitt, sie kristallisiert sich in jeder Szene sowie in allen gestalterischen Elementen. Sie formuliert sich in jeder einzelnen Szene, vor allem jedoch – einem Dreiklang gemäß – erstens in der Begegnung von Betty und der unbekannten Frau (Szenen 14 und 15) und an dritter Stelle am Ende in der Kränkung und im Racheakt von Diane (Szenen 58 und 59). Am deutlichsten formuliert sich das Bedeutungsfazit in seiner zweiten Manifestation, in der als Integrationspunkt wirkenden Szene, die im *Club Silencio* spielt (Szene 46). In dieser wird der thematische Komplex des Phantasmatischen, seiner medialen Hervorbringung, Präsenz und Wirkung regelrecht vorgeführt, zelebriert und zugleich dekonstruiert (vgl. S. 149).