

7 Der 3. Akt

Bei MULHOLLAND DRIVE hatte ich einen Haufen Bruchstücke, die alle sehr ähnlich waren – alle hatten ein offenes Ende. Also brauchten sie eine bestimmte Art von Idee, die sie miteinander verbinden würde. Das war der Trick.

*David Lynch*³⁰⁶

Sequenz VII: das Erwachen der Diane. Szene 48: Diane und der Cowboy – Aufdeckung der Vorgeschichte

Im dritten Akt laufen nun alle Handlungsstränge zusammen. Nachdem Betty und Rita verschwunden sind und Tante Ruth nichts und niemanden vorgefunden hat, wird in die nächste Szene überblendet – und zwar gleich zweifach. Die Montage ist dabei so gestaltet, dass der Übergang von einer in die nächste Szene – von einem Ort zum anderen Ort – wie eine Art Stolpern wirkt. Die Editorin Mary Sweeney arbeitet dabei mit einer ähnlichen ästhetischen Idee wie in Szene 42, in der Rita und Betty zeitversetzt mit sich selbst überblendet werden (Abb. 64, S. 137).³⁰⁷ In beiden Szenen werden ineinander verschachtelte beziehungsweise sich ineinanderschiebende Zeitebenen illustriert. Dass der Ortswechsel als der einer tieferen Dimension verstanden werden soll, wird auch über das Bildmotiv betont: In einem Interview erklärte Lynch, dass für ihn Bilder von Türen und Fluren nicht nur Übergänge zwischen Räumen, sondern zwischen verschiedenen Welten repräsentierten.³⁰⁸ Und tatsächlich wird in diesem Übergang die gesamte Erzählung von einer Welt in eine andere transponiert.

Eröffnet wird der dritte Akt mit einer POV-Kamerabewegung auf die im Bett liegende Frau. Vertraut ist diese Einstellung aus der Szene 42, in der Rita und Betty die tote Diane Selwy entdecken. Im Unterschied zu jener ersten Einstellung ist der Körper der Frau nun wieder intakt, und auch die Matratze ist unversehrt. Diese Frau ist lebendig – so wirkt die Szene zunächst wie eine Rückblende in Dianes früheres Leben.

306 Ebd., S. 378.

307 Vgl. auch Barker: »Out of Sync, out of Sight«, S. 249f.; Zettl: Eingeschlossene Räume, S. 247.

308 Zit. n. Nochimson, Martha P.: David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire, Austin: University of Texas Press 2013, S. 113.



Abb. 128: eine »schlafende Leiche« (TC 01:56:18); Abb. 129: der Cowboy »Time to wake up!« (TC 01:56:23); Abb. 130: eine verwesene Leiche (TC 01:56:30)



Abb. 131: der sich zurückziehende Cowboy (TC 01:56:31); Abb. 132: die schlafende Diane (TC 01:56:51)

Aus dem Off des Bildes mit der auf dem Bett liegenden Frau ist nun eine sich öffnende Tür zu hören, jemand sagt: »Hey pretty girl.« (TC 01:56:22). Überraschenderweise steht in der Tür der Cowboy, lächelnd ergänzt er: »Time to wake up!« Es folgt eine Schwarzblende, und nach der folgenden Aufblende liegt wieder der verwesene Leichnam der Toten (aus Szene 42) dort. Das Lächeln auf dem Gesicht des Cowboys erstirbt, und er zieht sich zurück. Das Bild wird vollständig schwarz, und dieselbe Filmmusik aus dem Moment, in dem Rita und Betty die Tote entdeckt haben, legt sich über die Bilder. Dazu mischt sich das Türklopfen – exakt das gleiche wie das der Nachbarin DeRosa in jener ersten Szene. Dieses Klopfen kommt in *MULHOLLAND DRIVE* insgesamt viermal vor: einmal als Betty und Rita die tote Diane finden, dann, wie eben beschrieben, als der Cowboy bei der Lebendigen und bei der Toten auftaucht, und später, wenn DeRosa bei der lebendigen Diane anknüpft, und am Ende, wenn Diane in Panik gerät und sich umbringt. Es wird eingesetzt wie ein Marker, der diese Ereignisse miteinander synchronisiert und anzeigt, dass diese nicht in einem chronologischen, sondern einem transpositorischen Zusammenhang stehen. Durch das Parallelisieren der Motive wird angezeigt, dass es sich hier nicht um

einen Zeitsprung auf der Zeitachse, sondern um einen auf die Gleichzeitigkeit der Ereignisse deutenden Motivsprung handelt.³⁰⁹

In dem Motiv der im Bett liegenden Frau kreuzen sich vier erzählerische Kontexte: Es gibt die verwesene Tote (Abb. 133), die schlafende Diane und die sterbende Diane am Ende des Films. Darüber hinaus gibt es noch ein viertes Bild, das in verdeckter Weise eingeschrieben ist: die in Bettys Bett schlafende Rita in Szene 15. Hier liegt die Unbekannte in spiegelbildlicher Position auf dem Bett (Abb. 134).³¹⁰ Sie wird so der Toten zeitversetzt an die Seite gelegt, was auf sublimale Weise ihre Identität als in einem Zusammenhang mit der toten Diane stehend darstellt.



Abb. 133: die verwesene Leiche (TC 01:35:33); Abb. 134: die schlafende »Rita« (TC 00:27:15)

Nachdem der Cowboy verschwunden ist, wird das Bild schwarz. Nach der Aufblende ist wieder die Schlafende auf dem unversehrten Bett zu sehen. Die Aufblende wirkt dabei durch den sich aus dem Bild schiebenden Bildvordergrund wie ein beiseitegezogener Vorhang, der den Blick auf eine Bühne freigibt.

Die Frau wird von dem Klopfen geweckt, und nun folgt der, vermutlich von den meisten Zuschauenden antizipierte, Überraschungsmoment, dass es sich bei der Darstellerin um die gleiche wie die der Betty handelt, eben um Naomi Watts. Ihr

309 David Roche hat das Motiv der Frau auf dem Bett als eine Ausprägung eines »Kristallbildes« beschrieben, in dem sich verschiedene Zeiten und Bedeutungsebenen durchkreuzen (The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive, S. 7). Er bezieht sich u. a. auf Couté, Pascal: »A peine eut-elle franchi la route«, in: David Lynch, l'écran omnivoire: Éclipses 34 (2002), S. 36f. Gilles Deleuze prägte die Metapher des Kristallbildes (im Sinne eines Prismas) als Begriff für ein mehrdeutiges Bild. Das aktuelle Bild werde durch virtuelle Bilder und verschiedene Bedeutungen angereichert, die alle durch »die innere Anlage eines Keims« miteinander verbunden seien (Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 96f.).

310 Im Filmblog »Film School Rejects« (betrieben von Neil Miller, USA) wurde diese bildliche Korrespondenz durch eine Fotomontage verdeutlicht (das Bild steht von Deutschland aus nicht mehr online zur Verfügung): The Greatest Trick David Lynch Ever Pulled.

Schauspiel unterscheidet sich dabei von dem zuvor: Betty spielte sie wie eine Comicfigur, Diane spielt sie nun psychologisch-naturalistisch.

Diese Szene wirft zunächst mehrere neue inhaltliche Fragen auf: Was soll es bedeuten, dass Diane jetzt erwacht: Handelt es sich um eine zeitliche Rückblende oder um ein metaphysisches Ereignis? Oder war alles vorher nur ein Traum der Hauptfigur? Es stellt sich auch die Frage nach der Relevanz dessen, dass Diane von derselben Schauspielerin, von Naomi Watts, verkörpert wird. Ist Betty selbst also die gesuchte, aber jüngere Diane? Durch diese sich in den Vordergrund drängenden Fragen der Rezeption wird zudem das innere Kommunikationssystem (zur Erinnerung: der diegetischen Welt der Figuren) kurzzeitig überlagert durch das äußere Kommunikationssystem (das zwischen Autor und Rezipierenden). Die Doppelrollenbesetzung erinnert damit an ein ähnliches Moment in Hitchcocks GOGO, in dem man nach dem Auftauchen der Wiedergängerin der verstorbenen Madeleine nicht weiß, wozu man aufgefordert ist. Man sieht, es ist Kim Novak in anderer Maske – aber soll man dies erkennen oder nicht? Die Figur Scottie jedenfalls, so wird behauptet, erkennt sie noch nicht.³¹¹

Die Begegnung der »Ich-Ideale« und »Ideal-Ichs«

Die Aussage des an dieser Stelle überraschend auftauchenden Cowboys »Time to wake up!« ist doppeldeutig: Konkret weckt er damit die Schlafende, im übertragenen Sinn erweckt er hier eine Tote zum Leben. Darüber hinaus wirkt sein Satz wie eine an die träumende Betty gerichtete Ermahnung, aufzuwachen und sich der Realität zu stellen – was auch geschehen wird, denn die Welt, in der die Protagonistin nun aufwacht, hat nichts mehr mit einem idealisierten »dream place« zu tun.

Es gibt im Film mehrere Hinweise auf eine potenzielle Liebesgeschichte zwischen Betty und Adam, die in Szene 40 durch den intensiven Blickwechsel auf dem Set etabliert wird. Diese Liebesgeschichte zwischen einer Schauspielerin und einem Regisseur realisiert sich dabei nicht konkret, sondern sie wird als in einer Vorstellung stattfindend dargestellt beziehungsweise als ein Begehren, in dem sich die Phantasmen begegnen und gegenseitig »durchqueren«.³¹² Wie auf S. 176 ausgeführt, lässt sich der Cowboy als eine Abspaltung des Regisseurs Adam Keshner

311 Scottie sieht Judy zum ersten Mal in der Szene vor dem Blumenladen, ab Minute 88:03 (DVD Universal Pictures 2001).

312 Der Ausdruck das »Phantasma durchqueren« ist inspiriert von einem sich auf Lacan beziehenden Vortrag von Helmut Draxler (ist hier jedoch seinem eigentlichen theoretischen Kontext als Bezeichnung für das »Aussetzen des Phantasmas« entfremdet): »Das Phantasma kann nicht durchschaut werden wie die Ideologie. Es lässt sich nur »durchqueren«, was nichts anderes heißt als von einem Phantasma ins andere zu taumeln.« (»Die Phantasmen durchqueren«. Vortragsankündigungstext Arsenal Kino [2016], online unter www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/archiv/programmarchiv/2016/magazin/die-phantasmen-durchqueren.html).

verstehen – er erscheint hier als Entität des Regisseurs, mit dem die Schauspielerin eine Affäre hat, der aber auch dafür verantwortlich ist, dass Diane ihre Traumrolle nicht bekommen hat und somit für den symbolischen Tod der Schauspielerin (mit-)verantwortlich ist. Die Liebesgeschichte findet, entsprechend den von Lacan übernommenen Begrifflichkeiten, nicht zwischen den realen »Ichs« der Charaktere statt, der Schauspielerin und dem Regisseur, sondern zwischen deren »Ideal-Ichs« (zur Erinnerung: das Ideal-Ich ist das imaginäre Ideal, dem eine Person entsprechen will) und »Ich-Idealen« (ein Bild, von dem das Ich annimmt, dass es für eine andere oder einen anderen begehrenswert sei). In Dianes und Bettys phantasmatischer Welt bewegt sich der Cowboy als Anteil von Adam – darauf deuten die Zigaretten und der Aschenbecher (vgl. S. 177) sowie die um den Spiegel hängenden Cowboyhüte (Abb. 135) hin. Der Cowboy ist damit in allen Momenten der Traumentstehungen vertreten – sei es der Traum von der Liebe, der Traum von der Karriere oder ein Traum vom Leben aus dem Sterben heraus.



Abb. 135: die Cowboyhüte im Schlafzimmer (TC 01:38:43)

In dieser Szene und ihren Variationen wird daraufhingedeutet, dass sich in Dianes Begehren verschiedene Instanzen durchmischen. Es richtet sich auf drei verschiedene Phantasmen: auf sich selbst als Betty, auf den Cowboy und auf »Rita« – alles Archetypen der symbolischen Kunstform Kino. Die Figur DeRosa dagegen repräsentiert Begehren und Liebe auf der Realitätsebene – und das stellt Lynch als größtmögliche Trostlosigkeit der Verflorenheit und der gegenseitigen Feindseligkeit dar. Mit ihrem persistenten Klopfen stört sie »die schönen Träume« der Hauptfigur.

Szene 49: Diane und die Exgeliebte DeRosa

The actor's life is one of the hardest lives.

David Lynch³¹³

Das Klopfen an der Tür bringt Diane dazu, aufzustehen und die Haustür zu öffnen. Ihr Apartment ist, anders als der »dream place« von Betty, in tristen graublauen Tönen gehalten. Hier gibt es keine Bilder an den Wänden, Diane scheint hier nicht heimisch geworden zu sein (die Umzugskartons stehen noch herum). Dieses Apartment repräsentiert in seiner Tristesse folglich so etwas wie die Wirklichkeit hinter den schönen Vorstellungen und Selbstidealisationen.

Vor der Tür steht nun Dianas Nachbarin DeRosa, welche die Rückgabe von Haushaltsgegenständen fordert. Aufgrund des von Ressentiment geprägten Verhaltens von Diane wird impliziert, dass die beiden »eine Geschichte«, eine gescheiterte Liebesbeziehung, hinter sich haben. DeRosa möchte nun, nach drei Wochen, wie sie erwähnt, ihre Lampe und ihr Geschirr zurück. Diane reagiert mit: »I put your dishes in that box« (TC 01:58:17) – das ist demnach alles, was von der Liebe geblieben ist, sie ist »in einer Box verschwunden« (in motivischer Analogie zu dem Verschwinden der Liebesbeziehung von Betty und Rita in der blauen Box ...). Und noch etwas anderes deutet auf eine Liebesbeziehung von Diane und DeRosa hin: In der Bildgestaltung wird das große grüne Sofa prominent und direkt zwischen den beiden in Szene gesetzt (Abb. 136). Das Sofa wird in Szene 53 zu jenem Platz, an dem Diane sich das Liebesspiel mit Camilla imaginiert, gleichzeitig weist es auf ein anderes grünes Sofa: jenes im Raum von Mr. Roque. Es scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass Mr. Roque als die im Hintergrund stehende Macht auch in die Vorstellungswelten und das Begehren der Figuren hineinzuwirken vermag (vgl. S. 188). Und nicht zuletzt ist die Couch als »Besetzungscouch« mit den mächtigen Männern Hollywoods, wie Mr. Roque einer ist, assoziiert.

313 Lim: David Lynch, S. 156.



Abb. 136: DeRosa, Diane und die Couch im Vordergrund (TC 01:58:12); Abb. 137: der Abschied von DeRosa (TC 01:59:21)

In dieser Szene kommen darüber hinaus zwei weitere symbolisch aktivierte Requisiten zum Einsatz: Zunächst ist es der auffällige Aschenbecher in Form eines Klaviers, den DeRosa als ihr Eigentum an sich nimmt. Dieses Requisite beziehungsweise die Tätigkeit des Rauchens ist aktiviert als ein Symbol für Illusion, Begehren und »Sexyness« (Stars rauchen ..., vgl. S. 177). Wenn aber »der Traum aus ist«, wie im Falle der verflochtenen Liebe DeRosas, wird der Aschenbecher sozusagen überflüssig und eingesteckt. Das zweite Requisite ist ein blauer Schlüssel, der neben dem Aschenbecher auf dem Wohnzimmer Tisch deutlich ins Bild gesetzt wird. Anders als der in Szene 21 eingeführte, futuristisch wirkende, blaue Schlüssel hat dieser eine gewöhnliche Form. Die Rolle des Schlüssels wird erst später in Szene 59 aufgelöst, jetzt wirft er zunächst Fragen auf. Lynch lenkt durch die *Mise en Scène* die Aufmerksamkeit dezidiert auf diese Requisiten und weist darauf hin, dass ihnen Bedeutung zukommt in Hinsicht auf die mögliche Enträtselung der narrativen Zusammenhänge. Das Einordnen der Szene in ein chronologisches Verhältnis zu Szene 42 (in der DeRosa ebenfalls an die Tür klopft) wird dabei durch jene Requisiten verunmöglicht, aber auch durch die Frisur von DeRosa (teils längere Haare, aber mit kurzen Pony) in Kombination mit der Angabe, es sei drei Wochen her (»It's been three weeks.«; TC 01:58:12) Die Aussage scheint implizit zur detektorischen Rezeptionstätigkeit und einer zeitlichen Einordnung aufzufordern, gleichzeitig folgt daraus, dass die Ereignisse sich in keine zeitliche Abfolge einordnen lassen. DeRosas Frisur weist vielmehr darauf, dass diese Szene eine Variante von Szene 42 ist und dass DeRosa aus der Wahrnehmungsperspektive von Diane einfach anders aussieht als aus der von Betty. In Lynchs fiktionaler Welt sind die Identitäten der Figuren instabil und beweglich, je nachdem, wer sie in welchem Zusammenhang wahrnimmt. (Und Ereignisse in *MULHOLLAND DRIVE* geschehen auf unterschiedliche Weise, je nachdem, wer sie sieht und für wen sie Konsequenzen haben.) Mit diesem Verfahren hat Lynch bereits in *LOST HIGHWAY* gearbeitet: Figuren werden hier als Projektionen von jeweils anderen dargestellt. So scheint es sich im Fall von Renee und Alice (dargestellt von Patricia Arquette) um dieselbe Frau in unterschiedlichen Wahrnehmungszusammen-

menhängen zu handeln: einmal wahrgenommen von Ehemann Fred (Bill Pullman) und einmal von ihrem Ehemann durch die Augen des Liebhabers Pete (Balthazar Getty), in den er sich – von Lynch wörtlich genommen und visuell-performativ gestaltet – hineinvertsetzt.

Szene 50: Diane und die Exgeliebte Camilla

Im Plot folgt nun eine Szene, in der Diane sich in ihrer Küche einen Kaffee zubereitet und dann plötzlich Rita vor ihr erscheint. Für Erstzuschauende überraschend nennt sie diese nun Camilla. Durch die sich sublim aufeinander beziehenden Dialogpassagen – in dieser Szene sagt Diane: »Camilla, you have come back!« (TC 02:00:15), und in Szene 36, in der Betty mit Rita ihre Rolle einprobt und Rita rezitiert: »I came back. I thought that's what you wanted« (TC 01:09:26; S. 116) – wird auch hier darauf verwiesen, dass die Ereignisse und Geschehnisse ineinander verschachtelt und gespiegelt sind, dass das Grundmotiv und Bedeutungsfazit des Films auf verschiedenen Ebenen wiederholt und variiert werden.

Hier erfolgt nun ein erster, besonders deutlicher Hinweis auf die Identität der unbekannteren Frau, diesmal über das filmische Mittel der Montage und ihren Effekt: Nachdem Diane alleine zurückbleibt, bereitet sie sich einen Kaffee zu (zur Bedeutung des Kaffees S. 170). Sie wirkt depressiv, die Haare sind ungekämmt, ihre Zähne in einem schlechten Zustand, ihre Wohnung wirkt trist. Dann entspannt sie sich, Musik setzt ein, und sie schaut zu ihrer linken Seite. Dort steht plötzlich Rita, in aller Perfektion und geschminkten Schönheit, wie eine unwirkliche Erscheinung in Szene gesetzt, und lächelt Diane liebevoll an. Diane spricht sie nun mit anderem Namen an: »Camilla, you have come back!« Sie strahlt, die Freude über die Wiederkehr schlägt allerdings schnell um in einen Alptraum: In der nächsten Einstellung schon ist die Erscheinung verschwunden, und an exakt ihrer Stelle steht nun Diane selbst in all ihrem Elend. Erzählt wird so, dass Camilla nur eine Halluzination war, ein Wunschbild der Hauptfigur – zugleich werden über die visuellen Mittel, über den Match Cut, der beide Gestalten mit gleicher Blickrichtung gleichsetzt, auch inhaltlich beide Figuren gleichgesetzt (Abb. 138–141).³¹⁴

314 Um in einer Schuss-Gegenschuss-Montage das Gefühl zu vermitteln, dass sich zwei Personen anschauen, gilt es, beim Dreh den sogenannten Achsensprung zu vermeiden. Schaut die Person in der ersten Einstellung im Bild »von links nach rechts«, sollte die andere im Gegenschuss »von rechts nach links« schauen. Dieses 180-Grad-Prinzip beschreibt auch Beller, Hans: »Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung«, in: Ders. (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, Köln: Herbert von Halem 1999, S. 9–32, hier S. 15.



Abb. 138 und 139: Diane und Camilla ...



Abb. 140 und 141: Diane anstelle von Camilla (Sequenz ab TC 02:00:14)

Als die Erscheinung von Camilla wieder verschwunden ist, wird ausführlich dargestellt, wie Diane sich einen Kaffee zubereitet. Nach dem Vorgang springt die Kamera aus einer Naheinstellung in eine Totale, welche die Küche in frontaler Totalansicht zeigt und sie so als die Kulisse einer düsteren Sitcom erscheinen lässt, in der Diane klein und verloren wirkt. Lynch bezieht sich in seinen Filmen und Arbeiten wiederholt auf die Sitcom als Symbolisierung der ›heilen Welt‹, wobei er stets an der Dekonstruktion des Phantasmatischen interessiert ist; z.B. in der ersten Staffel von TWIN PEAKS und auch in der surrealistischen Miniserie RABBITS (2002).³¹⁵

Darauf folgt ein plakativ artifizieller, comichafter Schnitt in eine Detailaufnahme der Kaffeemaschine und deren roten Leuchtknopf – entgegen der Konvention des naturalistischen Schnitts, in dem in der Regel keine zwei Einstellungsgrößen übersprungen werden sollten, damit den Zuschauenden eine Orientierung im Raum ermöglicht wird. Zudem ist der Grüngrauschleier auf den Bildern verschwunden, und auch der Ton verändert mit diesem Schnitt seine Qualität; alle Geräusche wirken nun hyperrealistisch dicht und kristallklar. Zudem fällt auf,

315 Durch RABBITS entsteht eine komplexe, sich gegenseitig anreichernde Intertextualität: Die Hasen verweisen ihrerseits auf Alice in Wonderland (1865), was wiederum auf die Situation in der Küche zurückweist: Der Kaffee führt Diane, wie der Hase Alice, in eine fiktive Welt.

wie exponiert das Kaffeekochen ausgestellt und dadurch auf dessen symbolische Aktivierung gedeutet wird. Mithilfe des Kaffees entwickelt Diane ja jene Einbildungskraft, mit der sie sich ihre idealisierte Welt und sich als Betty imaginiert. Wie bereits erläutert wurde, etabliert Lynch den Kaffee als Symbol für Imagination und als Mittel der Figuren, mittels seiner ihre Fantasie anzuregen (vgl. ab S. 170).

Diane geht nun mit der Kaffeetasse in der Hand zum Sofa. Als sie beiseitritt, gleitet die Kamera über die Sofalehne und nimmt die überraschenderweise dort liegende, erwartungsvoll lächelnde, halbnackte Camilla in den Blick. Damit springt die Handlung in die Innenperspektive von Diane, die sich selbst verwandelt in eine Betty-artige Erscheinung, in der ihre Haut wieder rosig und gesund und der Kaffeebecher zu einem Glas Whisky geworden ist. Auf dem Wohnzimmertisch steht nun auch wieder der Aschenbecher (aber es liegt kein Schlüssel dort). Als mit dem Rauch(-en) verknüpfte Dingmetapher und als der Besitz von DeRosa gekennzeichnet, weist der Aschenbecher auf das libidinöse Feld von Diane, in dem sich in deren Vorstellung verschiedene Entitäten und Phantasmen überlagern.



Abb. 142–144: Diane bereitet sich einen Kaffee zu und imaginiert sich Sex mit Camilla (Sequenz ab TC 02:01:23)

Der Musikeinsatz in der Szene (*Go Get Some* von David Lynch und John Neff) erinnert an die Ästhetik eines Musikvideos. Es beginnt harmonisch, Diane klettert auf ihre Geliebte, sie schauen sich begehrllich an, Diane fragt Camilla: »What was it that you were saying, beautiful?« (TC 02:02:02) Camilla erwidert: »I said: You drive me wild.«³¹⁶ Dann kippt die Situation unvermittelt, und Camilla wird kühl: »We shouldn't do that anymore.« Diane versucht die Bemerkung zu ignorieren: »Don't say that. Don't ever say that!«, um dann den sexuellen Akt mit Gewalt fortzuführen.

316 Heather Love weist auf die ostentative Klischee- und Michhaftigkeit des Dialogs hin: »Diane's cheesy, slightly '80s line (What was that you were saying beautiful?) is matched for pure woodenness by Camilla's response (I said, You drive me wild!). [...] These characters mouth their lines without conviction, their speech entirely devoid of the hesitation and surprise« (Spectacular Failure, S. 128). Zur Figur der Lesbe in MULHOLLAND DRIVE vgl. auch Bradbury-Rance: Lesbian Cinema after Queer Theory, S. 16–34.

Erst als Camilla hinzufügt: »I've tried to tell you this before« hält sie inne und vermutet bitter: »It's him, isn't it?«.

Lynch bindet die Szene so ein, dass sie wie eine Rückblende oder eine Erinnerung erscheint, in der erzählt wird, wie Diane von ihrer Geliebten verlassen wurde. Die Aufmerksamkeit wird durch das: »It's him ...« auf Adam Keshner als Ursache gelenkt. (Das ist dabei doppelsinnig zu verstehen, da der Regisseur ihr die Rolle, als deren allegorische Verkörperung Rita im Film fungiert, tatsächlich entzogen hat.) Dieses Ereignis bildet die figurendramaturgische Handlungsmotivation; hier entsteht das Trauma von Diane, das sie zum Handeln bewegt und Konsequenzen hat. Bevor diese gezeigt werden, fügt Lynch zwei weitere ineinander verschränkte Rückblenden ein.

Szene 51: Eifersucht auf dem Set – erste Rückblende

Diane steht in historischem Kostüm auf einem Filmset, in den Kulissen einer Großstadt der 1940er-Jahre – dem Film-noir-Zeitalter von GILDA – und beobachtet als Statistin (den rauchenden Starregisseur ...) Adam Keshner bei Dreharbeiten. Dieser inszeniert gerade eine in einem Auto spielende Liebesszene. Im Hintergrund von Diane ist in der Kulisse das Schild eines Ladens zu erkennen: »Repairs TV« – was nachträglich wie ein ironisch-selbstreflexiver Kommentar erscheint, da MULHOLLAND DRIVE als gescheiterte Fernsehserie durch das Kino »repariert« wurde.

Adam beginnt, dem männlichen Darsteller die Szene vorzuspielen, zu dessen offenkundigem Missfallen. Der Regisseur nimmt dafür den Platz des Schauspielers auf dem Fahrersitz ein, legt seinen Arm um Camilla, beginnt über die Szene zu sprechen und bittet dann das Team, das Set zu verlassen – bis auf den Darsteller und auch Diane, die auf Bitte von Camilla bleiben und das Geschehen weiter beobachten darf. Das Auto bildet hier einen eigenen Raum, eine »Heterotopie« mit eigenen sozialen Regeln und Machtverhältnissen (der Mann »sitzt am Steuer«).³¹⁷ Es ist zudem ein Ort, der Intimität schafft und in dem sich hier die Betriebsamkeit auf dem Set ausblenden lässt. Ganz allgemein wird das Auto im Film als ein symbolischer Ort zwischen Privatheit und Öffentlichkeit verwendet, zwischen Wohnung und Straße, zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit.³¹⁸

317 Über Heterotopien als Räume mit gesellschaftlicher Ordnungsfunktion vgl. Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46, hier S. 39f.

318 Über das Automobil als Gegenstand der Filmtheorie vgl. Wagenknecht, Andreas: *Das Automobil als konstruktive Metapher. Eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2011.



Abb. 145: Diane als Beobachterin der Szene (TC 02:03:37); Abb. 146: Adam inszeniert einen Kuss (TC 02:03:46); Abb. 147: Camillas Blick zu Diane (TC 02:04:57)

Die Kamera fährt über die gesamte Szene hinweg langsam auf das Paar im Auto zu, verliert nach und nach die anderen Figuren aus dem Bild, verengt zunehmend den Bildraum, um am Ende bei der intimen Nahaufnahme des Paares zu landen. Adam spielt die Szene weiter, so lange, bis es zu einem Kuss kommt. Dieser Kuss überschreitet dabei die Grenzen des Spiels-im-Spiel, und er wird von Camilla mit einem provozierenden Seitenblick zu Diane begleitet. Adam Keshner nutzt seine Macht als Regisseur und die Intimität der Situation, und Camilla reagiert auf seine Avancen in passiver, dabei empfänglicher Weise, sodass er die Spielsituation in eine ›real‹ Situation überführen kann (Adam betont deswegen das ›real‹ auch so ausdrücklich ...). Adam beendet die Probe und überführt sie ins Private – dabei steht die fürs Hollywoodkino typische Ablende stellvertretend für das später folgende, nicht darstellbare Intime zwischen den beiden. In Adams Regieanweisung »The two of you are alone« (TC 02:03:34) wiederum wird ein Bezug zwischen Adam Keshner und Bob Booker hergestellt, der Betty beim Vorsprechen die Anweisung gegeben hatte: »The two of them with themselves« (TC 01:15:12). Im Nachhinein erweist sich die Rätselhaftigkeit seiner Aussage als Selbstreferenz, über die eine Analogie der beiden Männerfiguren geschaffen wird. Ein weiterer Verweis verbirgt sich in Adams Anweisung: »Kill the lights!«, als mögliche Inspiration für Dianas Idee zum Mord. Deren Rache wird sich später durch ein ›Attentat‹ auf Camilla in Zusammenhang mit einem ähnlichen Motiv, dem Auto, und einer Abwandlung von Adams Befehl (das ›Lebenslicht‹ einer ›Lichtgestalt‹ auszuschalten) realisieren.

Das mimetische Begehren

Diane wird nun also Zeugin davon, dass Adam sich in seine Hauptdarstellerin verliebt – dabei verliebt er sich hier genau genommen in die von Schauspielerin Camilla verkörperte Rollenfigur. Die Situation wird als ›Urszene‹ von Dianas Eifersucht etabliert, sie wird dabei aus ihrer Wahrnehmungsperspektive dargestellt: Der Seitenblick von Camilla zu Diane direkt nach dem Kuss ist weniger als aktiver manipulativer Akt von Camilla zu verstehen, als aus der Innenperspektive Dianas wahrgenommen – als eine Art provozierenden Sadismus beziehungsweise als eine »Reminiszenz« (im Sinne Freuds) einer als verstörend und kränkend empfundenen Er-

fahrung.³¹⁹ Die Szene ist nicht realistisch erzählt, sondern als eine Interpretation der Situation oder einer subjektiven Erinnerung – oder, um sich auf einen weiteren psychologischen Terminus zu beziehen: Die hier gemachte Erfahrung wird später von Diane durch eine Fantasieleistung »irrealisiert«, als so nicht stattgefunden habend umgedeutet. Im Gegenteil fantasiert sich Diane als Betty eine neuerliche Begegnung mit Rita (in Szene 14).

Für das Verständnis der im Hintergrund der Inszenierung liegenden Ideen bieten sich weitere Modelle und Begriffe aus Psychoanalyse und Philosophie an: Die Art der Inszenierung auf dem Filmset etabliert die Liebe Dianes zu der dunkelhaarigen Frau als eine spezielle Art der Übertragungsliebe. In der Konstellation »Diane sieht den Kuss von Adam und Camilla« zeigt sich eine »Verschlungenheit des Begehrens« in das eines Anderen. Jacques Lacan beschreibt dieses Begehren als eine Beziehung zwischen zwei Begierden: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen.«³²⁰ Auch René Girard ist der Auffassung, dass das Begehren in einer Vielzahl von literarischen Werken nicht einfach als zwischen einem Subjekt und einem Objekt entstehend dargestellt werde, sondern als über eine Vermittlungsinstanz entstehend. Das weise darauf hin, dass das Subjekt nicht begehren würde, dass es vom Anderen begehrt werde, sondern es würde das begehren, was der Andere begehrt. Dabei oszilliere die Beziehung zum Anderen zwischen Nachahmung und Rivalität.³²¹ So scheint die spezielle Inszenierung von Lynch eben auf diese triangulären Spiegelverhältnisse weisen zu wollen, indem er darstellt, dass Dianes Begehren nach der dunkelhaarigen Frau ein Begehren ist, das durch den Mediator Adam entsteht. Er richtet sein Begehren auf ein Objekt, woraufhin Diane nicht von ihm begehrt werden will, sondern dessen Begehren mimetisch wiederholt und es ihrerseits auf jenes Objekt richtet, eben die dunkelhaarige Frau. Die der Kultur des Kapitalismus inhärente Objektcharakteristik des Subjekts wird in diesen Überlegungen als gegeben vorausgesetzt. In MULHOLLAND DRIVE sind sie relevant hinsichtlich des zentralen Themas, das man spezifizieren könnte als: Das Subjekt im kapitalistischen Medienzeitalter ist ein Phantasma.

319 Unter »Reminiszenzen« verstehen Sigmund Freud und Josef Breuer jene Symptome, an denen Traumatisierte aufgrund des Verdrängens ihres Traumas leiden (Zur Psychotherapie der Hysterie, online unter www.projekt-gutenberg.org/freud/hysterie/hysterie.html).

320 Vgl. Nemitz, Rolf: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen«, in: Lacan Entziffern.

321 Girard, René: *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, Münster: LIT 2012, S. 11ff.; Hediger, Vinzenz/Wulff, Hans Jürgen: »Mimetisches Begehren«, in: *Lexikon der Filmbegriffe* (20.03.2017), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9227>.

Der Pygmalionmythos

Du machst Filme über Figuren, die deine Projektionen sind. Und dann verliebst du dich in die Schauspielerin, die die Figur darstellt.

*Anna zu Hans in KALTE PROBE*³²²

Pygmalion ist eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, deren Geschichte in der Literatur der europäischen Kulturgeschichte sowie als Motiv in der Malerei vielfach adaptiert und unterschiedlich aktualisiert wurde.³²³ In der Überlieferung des Mythos in Ovids *Metamorphosen* (ca. 1–8 n. Chr.) verliebt sich der »von Frauen enttäuschte« Künstler Pygmalion in eine selbst geschaffene Marmorskulptur: »Währenddessen glückte es ihm, aus schneeweißem Elfenbein mit bewundernswürdiger Kunst ein Bild zu schnitzen und ihm so viel Schönheit zu verleihen, wie sie von Natur keine Frau besitzen kann – und verliebte sich in sein eigenes Werk.«³²⁴ Er bittet daraufhin die Göttin Venus, seine Skulptur lebendig zu machen, und diese erfüllt ihm den Wunsch.

Der Mythos in seiner erzählerischen Grundanlage besteht aus verschiedenen Handlungselementen, die von Achim Aurnhammer und Dieter Martin als »Phasenmodell« beschrieben wurden: In der ersten Phase geht es um einen Künstler, der sich sozial isoliert und ein Kunstwerk schafft. In der zweiten Phase verliebt er sich in sein eigenes Werk, sodass er sich seine Verlebendigung wünscht. In der dritten hilft ihm göttlicher Beistand, und in der vierten Phase müssen sich Künstler und Geschöpf im Sozialen bewähren.³²⁵ Die Pygmalionlegende ist somit in ihrer Anlage (wie alle Mythen) offen für verschiedene Schwerpunkte, Sichtweisen und Interpretationen. Entweder wird der Mythos in seiner ganzen Verlaufsform rezipiert, oder einzelne Aspekte werden hervorgehoben und je nach historischer Perspektive unterschiedlich ausgedeutet. Die Geschichte wurde christlich moralisierend (in der frühen Neuzeit) oder erotisierend und ästhetisierend (wie im Barock) angeeignet.³²⁶ Auch in der Filmgeschichte findet der Mythos sein Echo. In *MY FAIR LADY* (George Cukor, USA 1964), einer Verfilmung von George Bernard Shaw's *Pygmalion* (1913), wird das Motiv des bildenden Künstlers übersetzt in das eines erziehenden Sprachwissenschaftlers, der aus einer Blumenverkäuferin »eine Frau der Gesellschaft« machen will. In Hitchcocks *VERTIGO* wiederum will ein ehemaliger Po-

322 KALTE PROBE, bei Min. 46:00.

323 Eine Übersicht über die Texte von Ovid bis John Updike gibt Aurnhammer, Achim/Martin, Dieter: Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike, Leipzig: Reclam 2003.

324 Ovid: *Metamorphosen*, Düsseldorf: Artemis & Winkler/Patmos 2004, hier zit. n. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 214.

325 Aurnhammer/Martin: Mythos Pygmalion, S. 252.

326 Ebd., S. 252 ff.

lizist eine Frau zum Ebenbild seiner ehemaligen, vermeintlich toten, Geliebten umgestalten. Dabei ist er in eine Frau verliebt, die es so nie gegeben hat.³²⁷ Nach Victor Stoichiță ist der Pygmalioneffekt im Kino stets ein solcher Doppelgängereffekt und zudem »ein Effekt des Todes und der Auferstehung«.³²⁸ Dieser Effekt berührt dabei einen zentralen Aspekt des Kinos: Das Abbild auf der Leinwand wird durch Bewegung und Animation zu einem Eigenleben gebracht. Nach Gertrud Koch zeichnet sich dadurch im Pygmalionmythos das kinematografische Dispositiv überhaupt ab. Sie bezeichnet den »Kino-Effekt« als vergleichbar mit dem der belebten Statue aus dem Pygmalionmythos: dadurch, dass Zuschauende das auf der Leinwand Dargestellte als lebendig wahrnehmen, könne es die gleiche sexuelle Obsession stiften wie die Statue für Pygmalion.³²⁹

In MULHOLLAND DRIVE reflektieren sich gleich mehrere dieser Aspekte des Pygmalionmythos: Zum einen wird die Wirkmächtigkeit eines künstlichen Geschöpfes vorausgesetzt, welches vergleichbare Begehrensaffekte zu erzeugen imstande ist wie etwas Reales – die Figur Rita ist im Grunde eine Variante der Pygmalionstatue. In dieser Auto/>auto<-Liebesszene auf dem Filmset wird dargestellt, wie ein Regisseur diese Statue belebt und einem Phantasma Form verleiht.³³⁰ Wie im Pygmalionmythos formt Adam Keshner diese Figur nach seinem Ideal – und verliebt sich dann in die von ihm geschaffene Figur. Bereits Stoichiță hat betont, dass die Figur eines Filmregisseurs den Aspekt des formgebenden Impulses des Pygmalionmythos aufs Vollkommene verkörpere: Der Kinofilm als Produktionsstätte von Illusionen sei das vollkommene Medium dafür, denn ein/e Regisseur*in verfüge »über die exklusive Macht, Trugbilder erschaffen zu können«.³³¹ In MULHOLLAND DRIVE wird die »pygmalionische Beziehung«³³² darüber hinaus auch auf das Verhältnis zwischen Schauspielerin und Rolle übertragen: Es ist hier nicht allein der Regisseur, der eine Filmfigur erschafft, sondern diese wird auch von der Schauspielerin erschaffen und zu Leben erweckt (vgl. S. 121). Und sowohl der Regisseur als auch die Schauspielerin verlieben sich in ihre eigene, täuschend echt aussehende Kunstschöpfung und ver-

327 Vgl. Hare, William: Hitchcock and the Methods of Suspense, Jefferson: McFarland 2007, S. 199ff. Dennis Lim bezeichnet VERTIGO hinsichtlich der zweiteiligen Struktur der Erzählung als MULHOLLAND DRIVE's »Leitstern« (Lim: David Lynch, S. 156f.).

328 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 211. Über das »Kadavergrün«, das Hitchcock in VERTIGO im Moment der Wiederauferstehung des Phantasmas verwendet, vgl. Grafe: Filmfarben, S. 93.

329 Koch, Gertrud: »Pygmalion – die göttliche Apparatur«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 423–441, hier S. 431.

330 Vgl. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 189.

331 Ebd., S. 188.

332 Ebd.

lieren dabei ihr Unterscheidungsvermögen.³³³ Dies endet allerdings für die SchauspielerIn tragisch – ihr wird ihre Schöpfung aberkannt –, während der Regisseur am Ende seine Schöpfung wie Pygmalion heiraten wird.

Szene 52: Diane als ›Furie‹ – zweite Rückblende

In einer kurzen Szene an der Haustür des Apartments wird die Unversöhnlichkeit Dianas gegenüber Camilla (ehemals Rita) dargestellt, die sie bittet, ihr nicht böse (und nicht verrückt) zu sein: »Don't be mad!« Die emotionale Kränkung des Verlassenwordenseins ist Grundlage für Dianas Racheplan, der sich hier über eine zweite dramaturgische Stufe entwickelt. Diane verkündet ihre Absicht, es Camilla nicht leicht machen zu wollen und dass es Folgen für sie haben werde: »You want me to make this easy for you? No! No fucking way – it's not gonna be!« (ab TC 02:05:18).

Die Ereignisse sind im Plot in unchronologischer Reihenfolge angeordnet. In der Logik einer aufeinander aufbauenden Ereigniskette würde in etwa zuerst die Beobachtung von Adam und Camilla auf dem Set stattfinden, dann das aktive Verlassenwerden durch Camilla, die daraus folgende Wut an der Tür, die Trauer und Depression in der Küche und dann der trotzige Versuch, den Verlust durch den Akt der Masturbation zu kompensieren. Die Szene mit DeRosa wiederum erzählt von der längeren Zeit der Depression danach. Dabei zeigt diese Szene den Verlust der Geliebten im doppelten Sinne an, da der blaue Schlüssel – wie später erzählerisch nachgereicht wird – von Dianas Rache an Camilla zeugt.

Szene 53: Dianas Selbstbefriedigung – das Phantasma vs. das Reale

Diane schlägt die Tür vor Camilla zu, dann erfolgt ein Schnitt, der einen Zeitsprung herstellt – und die Kamera schwenkt langsam von der Haustür zum Sofa. Hier nimmt sie Diane in einer Großaufnahme in den Blick. Ihre Bewegungen und Atmung lassen zunächst ahnen, was sich dann bestätigt, als die Kamera an ihrem Körper herunterfährt: dass sie dabei ist zu masturbieren. Dianas Zustand changiert dabei zwischen Lust und Schmerz. Es will ihr offenbar nicht gelingen, zum Höhepunkt zu gelangen. Sie schaut geradeaus aus dem Bild, und die Kamera übernimmt ihren Point of View. Dabei ist zunächst nur ein unscharfes Bild zu sehen, das sich dann, wenn das Bild scharfgestellt wird, als die Steinwand des Apartments konkretisiert. Über das Verhältnis von Bildunschärfe und Bildscharfe wird eine Art Abhandenkommen eines gewünschten Wahrnehmungsschleiers inszeniert.

333 Auch bei Pygmalion, so Bättschmann, geht »die täuschende Belegung« zusammen mit »einem Verlust an Unterscheidungsvermögen« (»Pygmalion als Betrachter«, in: Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer 1992, S. 237–278, hier S. 248).

Die Steinwand, die zunächst wie ein Kommentar über die ›Schnödigkeit des Moments‹ wirkt, steht in der Szene für das abhandengekommene Phantasma. Anstatt der Fantasievorstellung Camillas ist dort nur noch eine Leerstelle, ein Nichts, die Realität. Diane ist Camilla als Liebesobjekt verloren gegangen, und ihre Lust, die sie beharrlich zu befriedigen sucht, verwandelt sich in Verzweiflung und Trauer. Sexualität zeigt sich hier in ihrer »nüchternen Nacktheit« – und als Steinmauer.³³⁴



Abb. 148 und 149: das abhandengekommene Phantasma (TC 02:05:56; TC 02:06:05)

Sowohl auf der Ebene der expliziten als auch der impliziten Dramaturgie wird diese Situation in ein kontrastierendes Verhältnis mit dem fantasierten Sex (in Szene 50, S. 207) gesetzt: War die Liebesszene zwischen Diane und Camilla als Attraktion mit Affektbildern inszeniert, betont jene nun pure Ernüchterung – auch für die Zuschauenden. Diese wirkt besonders stark im Kontrast zu derselben Filmmusik, die zuvor schon die Sexszene mit Camilla begleitet hat.

Dianes Betätigung wird unterbrochen durch das harsche Klingeln des Telefons aus dem Off. Ein harter Bildschnitt – und die Erzählung springt in eine andere Zeit und auf eine andere Erzählebene. Die nun folgende erzählte Welt ist dabei als eine Art Zwischenwelt zu verstehen, und auch die Hauptfigur scheint sich in einem Dazwischen zu bewegen, da sich in ihr sowohl Anteile von Diane aber auch von Betty zeigen.

Sequenz VIII: die Auflösung

Nachdem zum Ende des zweiten Akts die Protagonistin Betty und ihre Geliebte Rita spurlos verschwunden sind und die Figur Diane als (wieder) lebend eingeführt wurde, bleiben für die Zuschauenden verschiedene Fragen offen, die den Erwartungshorizont auf die kommende Filmhandlung strukturieren. Zunächst erwartet man

334 Fällt eine Fantasie in sich zusammen, zeigt sich die Sexualität in ihrer nüchternen Nacktheit, vgl. Angerer: Das Begehren nach dem Affekt, S. 123.

weiterhin Antworten auf die beiden in der Exposition des Films etablierten Fragen: Wer ist die braunhaarige Frau, und was steckt hinter dem Anschlag auf sie in der Limousine? Eine weitere Frage bezieht sich darauf, woran Diane Selwyn gestorben sein könnte und ob sie Opfer eines Verbrechens wurde. Und schließlich die Frage nach dem Zusammenhang von allem.

Lynch spielt in *MULHOLLAND DRIVE* mit der klassischen Rätselfrage der Kriminaldramaturgie, bei der zu Beginn ein Verbrechen steht und ein Rätsel etabliert wird, das im Verlauf der Handlung sukzessive über einen detektorischen Vorgang aufgedeckt und am Ende gelöst wird (S. 39). Das Rätsel in *MULHOLLAND DRIVE* bezieht sich auf die Identität der dunkelhaarigen Frau, aber auch auf die Beschaffenheit der Intrige des Mr. Roque. Die Handlung in dieser analytischen Struktur ist retrospektiv und auf das Erhellen der Vergangenheit ausgerichtet.³³⁵ In der Regel geschieht die finale Aufklärung über Tathergang und Täter*in durch eine Detektivfigur vor einem Forum – im klassischen »Whodunit« häufig die Versammlung sämtlicher Verdächtiger –, vor dem das Rätsel oder der ungeklärte Vorfall und schließlich die Lösung vorgetragen werden.³³⁶

Grundsätzlich liegt allen analytischen Dramen, so Matthias Sträßner, »ein Geschehen zugrunde, dessen Finalität auf die Aufdeckung der Vorgeschichte bezogen ist«³³⁷. Dementsprechend ist der Erwartungshorizont der Erstzuschauenden auch in *MULHOLLAND DRIVE* auf eine Beantwortung der Fragen nach Täter*in und Tatmotiv ausgerichtet – trotz eines möglichen Wissens um die Besonderheit des filmischen Schaffens von Lynch. Konkret verlangen die Regeln der analytischen Dramaturgie, dass im letzten Akt die Hintergrundgeschichte dargestellt wird und alle offenen Fragen über Hergang und Täterschaft beantwortet werden – etwas, was der Film zu verweigern scheint, zumindest wenn man ihn nur unter den Aspekten der expliziten Dramaturgie betrachtet. Das Bemerkenswerte in *MULHOLLAND DRIVE* ist aber, dass er sich, in dramaturgischer Hinsicht, im Hintergrund an die Regeln der analytischen Dramaturgie hält, auch bei der Organisation der Szenen im dritten Akt. Das bedeutet, dass die Auflösung des Rätsels tatsächlich erfolgt, allerdings nicht explizit wie in konventionellen Kriminalerzählungen, sondern in metaphorischer Form oder durch Sinnbilder.

Szene 54: der Anruf – Wiederholung und Variation

In dieser kurzen Szene kehren als Symbole etablierte Gegenstände wieder: Das Telefon, der rote Lampenschirm, der Aschenbecher. Das Rot der Lampe und der Aschenbecher samt den Zigarettenstummeln sind als Indikatoren dafür etabliert, dass die

335 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

336 Sträßner: Analytisches Drama, S. 34.

337 Ebd., S. 30.

Ereignisse in der von Betty imaginierten Welt stattfinden. Zugleich aber wird durch die nüchterne Art des Schauspiels ein Aspekt der Szene zuvor übernommen, die als Welt der Wirklichkeit etabliert worden war: Naomi Watts scheint hier weiterhin Diane zu verkörpern, und nicht Betty. Ihre Kleidung sowie ihre emotionale Verfassung implizieren dabei einen Zeitsprung zur Szene davor: Diane sieht jetzt erholt aus, ist zurechtgemacht und trägt ein sommerliches Abendkleid mit roten Trägern.



Abb. 150: symbolisch aktivierte Requisiten (TC 02:06:45); Abb. 151: Diane geht ans Telefon (TC 02:07:05)

Die Naheinstellung auf das Telefon wiederholt das Ende von Szene 10, nachdem Mr. Roque die Telefonkette durch die Ebenen hindurch bis in die Imaginationsebene hinein initiiert hatte (S. 181). In dieser Einstellung ging niemand ans Telefon (»The girl is still missing«), nun aber nimmt Diane den Anruf entgegen, nachdem vom Anrufbeantworter dieselbe Nachricht wie in Szene 30 zu hören war: »Hello. It's me. Leave a message« (TC 00:55:56). Jetzt ist Camilla am Telefon, und sie lässt Diane wissen, dass ihr Kommen ihr etwas bedeute und dass vor der Tür ein Wagen auf sie warte, der sie zu einer Adresse auf dem MULHOLLAND DRIVE bringen würde.

Die Wiederholung des Motivs lenkt die Wahrnehmung auf den Vergleich.³³⁸ Die hier variierte Situation am Telefon (und der danach folgenden Fahrt in der Limousine) impliziert zudem, dass es sich um ein in Gleichzeitigkeit stattfindendes, alternatives Ereignis handeln könnte. Das Telefon ist dabei ein Dingsymbol dafür, dass ein Bewusstsein mediatisiert an zwei Orten gleichzeitig sein kann (S. 184). Als dieses deutet es auf die Überlagerung der Identitäten in der Logik eines physikalischen Superpositionsprinzips: An dem Telefonat sind alle Identitäten der Hauptfigur beteiligt, sowohl Betty (Szene 30) als auch Camilla (Szene 54) rufen Diane an – darüber hinaus auch die übergeordnete und im Hintergrund der Figurenpsychologie wirkende Instanz Mr. Roque (Szene 10).

338 Vgl. auch Schößler: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 144.

Das Telefon als Symbol einer ›Zusammenschaltung‹ der Figuren und Ereignisse eröffnet eine Sequenz, die insgesamt eine Wiederholung der Ereignisse vom Anfang in Variation darstellt. In die Anordnung der kommenden Szenen wirkt dabei das übergeordnete Kunstprinzip der dramaturgischen Symmetrie, in dem die Erzählbögen und Ereignisse in zu ihrem Auftauchen spiegelbildlicher Reihenfolge zu Ende geführt oder aufgelöst werden. Konkret bedeutet das, dass sich diese Szene am Telefon (Szene 54) motivisch spiegelbildlich zur ersten Szene mit dem Telefon verhält (Szene 10); dass sich der Selbstmord von Diane (Szene 61 von 63) in gleicher Weise zur POV-Einstellung auf das Bett (Szene 2) verhält; und dass sich die letzte Szene des Films in der ersten spiegelt. Die symmetrische Kompositionsform gibt der dramaturgisch offenen Form des Films eine aus geschlossenen Formen vertraute ästhetische Stabilität. Diese Form greift dabei in Ansätzen zurück auf eine des geschlossenen Dramas, wie sie von Gustav Freytag als axial-symmetrisches Dreieck veranschaulicht und von Kerstin Stutterheim für die Filmdramaturgie in modifizierter Form übernommen wurde.³³⁹

Szene 55: Diane anstelle von Rita

Der Plot kehrt nun zurück zum Ereignis in der Exposition des Films: Erneut sieht man das Straßenschild »Mullholland Dr.« und die Limousine in der Nacht. Über der Sequenz liegt, wie eine Signatur, dieselbe Musik. Die Situation scheint demnach auch dieselbe zu sein wie die am Anfang – nur dass anstelle der dunkelhaarigen Frau nun Diane dort auf der Rückbank sitzt. Als der Fahrer anhält, antwortet Diane im gleichen Wortlaut wie die Fremde vorne: »What are you doing? We don't stop here.« (TC 02:08:57). Anders aber als in der ersten Version antwortet der Fahrer: »A surprise« (was sich doppelsinnig an die Figur und zugleich an die Zuschauenden zu adressieren scheint). Ab da weicht die Szene von der Vorlage ab, denn nun öffnet sich die Wagentür, und überraschenderweise kommt Camilla aus dem Wäldchen auf Diane zu und begrüßt sie mit: »Shortcut ... come on sweetie!« In der visuellen Gleichsetzung der beiden Figuren im Auto und ihrer Begegnung anstelle eines Unfalls bildet sich das abgewandelte Motiv der Abspaltung ab. Hier wird jener Moment variiert, in dem eine Schauspielerin ihre Rolle verliert, sie aber einen Weg findet, an ihr festzuhalten – indem sie deren Wiederkehr in einer illusionären, einer Fantasievorstellung reinszeniert.

339 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 95; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 38.

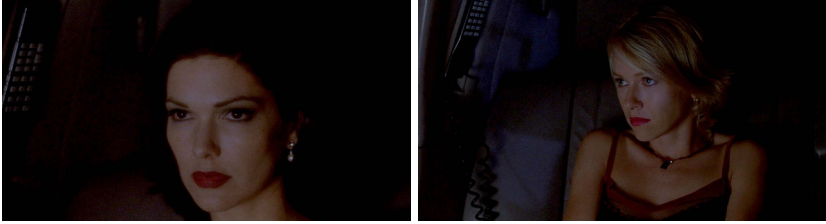


Abb. 152: Rita in der Limousine (TC 00:04:50); Abb. 153: Diane an deren Stelle (TC 02:08:53)

Szene 56: die Passage durch die Natur

Camilla nimmt Diane an die Hand, und gemeinsam gehen sie durch das Unterholz, das hier als geheimer Weg und als eine Art Passagenritus inszeniert wird. Auf dem Weg flüstert Diane »It's beautiful, a secret path ...« (TC 02:09:31). Auch dieser Dialog ist auf ironische Weise doppelcodiert: Hier wird nicht nur der Weg der Figuren bezeichnet, sondern auch »der Weg des Regisseurs«, der die Erzählung der Fernsehserie hier auf »geheimnisvolle Weise« zu einem Kinofilm verkürzt hat (vgl. S. 140).

Der gemeinsame Gang, Hand in Hand durch die Natur, ist eine Metapher für den Übergang von Diane von einem emotionalen Stadium oder einem sozialen Zustand in einen anderen, als ein Prozess des Abschließens mit der Vergangenheit. Während der Passage erlebt Diane noch einmal das Glück dieser Vergangenheit – als Sehnsuchtsmoment und in romantischer Melancholie. Die schwebende Steadicam-Kamera und die Filmmusik erzeugen einen filmischen Moment der Transzendenz und Erhabenheit. Dabei ist es kein Zufall, dass Dianas Passage in einem für die romantische Melancholie signifikanten, symbolischen Ort geschieht, in der Natur. Natur im Film stellt niemals bloß neutrale Wirklichkeit dar, sie ist Teil einer diskursiven Strategie der Narration, und sie steht als symbolischer Ort immer im Verhältnis zu den Figuren.³⁴⁰ Die Natur dient hier, wie im Motivkanon der Romantik, als Symbol für einen paradisischen Zustand, als Sehnsuchtsort und als Ort der Transzendenzerfahrung.

340 André Gardies bemisst der Natur im Film insgesamt sechs verschiedene narrative Funktionen zu: 1. als Hintergrund und Bühne, 2. als Spektakel (im Genrekino), 3. als Antagonistin, 4. als »Seelenlandschaft«, 5. als Agentin der Transformation des/der Protagonist*in, 6. als Teil diskursiver Strategien des Films, vgl. »Le paysage comme moment narratif«, in: Jean Mottet (Hg.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel: Éditions Champ Vallon 1999, S. 141–153, hier S. 141ff., zit. n. Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: *Moving Landscapes. Landschaft und Film*, Wien: Synema 2006, S. 21.

Die Szene übernimmt dabei zwei verschiedene dramaturgische Funktionen: Zum einen geht es hier um eine Art »Vorstellungsrepräsentanz« der Liebe zwischen Diane und der dunkelhaarigen Frau.³⁴¹ In keiner anderen Szene sonst ist die emotionale Qualität der (möglichen) Beziehung repräsentiert. Zwar ist das Glück Dianes in diesem Moment der Erzählung bereits Vergangenheit (und im Off des Plots), aber die Szene erzählt als melancholisch-magische Reminiszenz von Dianes Gefühlen, die ja dafür verantwortlich sind, dass ein Liebesdrama mit »emotionaler Fallhöhe« entstehen kann. Somit bereitet die Szene die folgende vor, in der Diane enttäuscht wird und daraufhin Rachegefühle ausbildet. Zum anderen hat die Szene die dramaturgische Funktion eines »retardierenden Moments« (Gustav Freytag) – oder auch, innerhalb der Sequenz, die einer »Bremsung« (Viktor Šklovskij) – wodurch der Ausgang des Dramas noch einmal verzögert wird. Das retardierende Moment als Rhythmuseselement soll Zuschauende noch einmal Hoffnung schöpfen lassen, dass die Handlung für die Protagonistin einen guten Ausgang nehmen wird (was sich in der Gattung der Tragödie in der Regel nicht einlöst). Das retardierende Moment steht im Bau des Dramas dem »erregenden Moment« zu Beginn des Films gegenüber (S. 72).³⁴² Für MULHOLLAND DRIVE bedeutet das, dass die Autofahrt und Dianes Weg durch das Wäldchen jenem Moment des Unfalls und des Wegs der dunkelhaarigen Frau entsprechen (S. 76). Beides sind Passagen, in denen die Figur über einen geheimen, fantastischen Weg von einer Welt in eine jeweils andere wechselt.

Die »rettende Idee« (Lynch), wie der Fernsehpielfilm mit seinen offenen Enden in einen in sich abgeschlossenen Kinofilm umzuwandeln wäre, speist sich demnach auch aus kompositorischen Überlegungen, denen zufolge die Erzählbögen und Motive in der »fallenden Handlung« (S. 35) spiegelbildlich zu ihrem Abschluss gebracht werden sollten.

341 Vgl. zum Ausdruck der »Vorstellungsrepräsentanz«, in anderem Zusammenhang, aber in strukturell vergleichbarer Weise gemeint, Zupančič, Alenka: »Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen«, in: Slavoj Žižek et al. (Hg.), Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main 2001, S. 70–103, hier S. 85.

342 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 100; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 137.

Szene 57: Empfang bei Adam – Ankunft in der Halbwirklichkeit

Dieses Mädchen – Diane – sieht Sachen, die sie haben will, aber sie kann sie einfach nicht bekommen. Es gibt alles im Überfluss – die Party zum Beispiel – aber sie ist nicht eingeladen.

*David Lynch*³⁴³

Camilla und Diane haben das Anwesen von Adam Kesher erreicht und werden von ihm mit Drinks in Empfang genommen. Wie man später erfährt, hat er nach der Scheidung von seiner Frau das Anwesen mit Pool und Blick über Los Angeles behalten können, sein Leben ist also dank seiner »Koooperation« mit der Castigliane-Mafia wieder im Lot. Adam begrüßt Diane, hat aber vor allem Augen für Camilla – sein Interesse gilt »seiner Schöpfung«, nicht einer wirklichen Person (vgl. S. 213). Als er auf Camilla mit einem Toast anstößt: »Here's to love!« (TC 02:11:08) wiederholt Diane seine Worte widerstandslos. Sie steht hier wie ein (sich später rächendes) Gespenst aus der Vergangenheit der Geliebten an deren Seite.³⁴⁴

Coco als Adams Mutter

Die merkwürdige Verfasstheit von Diane in dieser Szene deutet darauf, dass sich die Erzählung weiterhin auf der mit dem Erwachen Dianes etablierten dramaturgischen Basis- und vermeintlichen Wirklichkeitsebene befindet. In dieser Wirklichkeit begegnet ihr nun Coco als Mutter von Adam Kesher – augenscheinlich handelt es sich um das erste Zusammentreffen von Coco mit Diane. Diese begrüßt sie mit denselben Worten wie Betty in Szene 13: »Just call me Coco, everybody does« (TC 02:11:44), dabei aber ohne die warmherzige Art der ersten Coco – diese Coco hier ist entzaubert. Als Personal dieser Welt und als Mutter von Adam wandert sie in idealisierter Version in die Imaginationswelt, der auch Betty angehört – quasi als mit der verpassten Gelegenheit (in Szene 13) assoziierte, entgangene Schwiegermutter, worauf durch Dianes Bemerkung »I'm sorry, I was late« und deren Nachdenklichkeit im Ausdruck angespielt zu werden scheint. (Der »Idee« der Hauptfigur, Adams Mutter in ihrer Imagination zu einer fürsorglichen Hausmutter umzugestalten, wird in der Dinnerszene Nahrung gegeben; hier zeigt Coco Diane gegenüber Mitgefühl).

343 Rodley: Lynch über Lynch, S. 362.

344 Zum Topos vom rächenden Gespenst vgl. Matt: Liebesverrat, S. 161 f.



Abb. 154: *Adam Keshers Anwesen* (TC 02:10:47); Abb. 155: *das Verlobungsdinner* (TC 02:12:29)

Scene 58: das Verlobungsdinner

Die folgenden Szenen wirken in ihrer Stilik zunächst merkwürdig inkonsistent – auch was die Identität der Hauptfigur betrifft, die durch die Art des Schauspiels und der Inszenierung zu oszillieren scheint. Der erste Teil der Dinnerszene ist bestimmt von einer Unterhaltung zwischen Coco und Diane. Eingeleitet wird die Szene mit einem musikalischen Trommelwirbel, mit dem ›die Bühne freigegeben wird‹ für das gesellschaftliche Rollenspiel zu Tisch. Das Filmbild ist zunächst unscharf, dann wird der Kamerafokus eingestellt und man erkennt die Tischgesellschaft. Noch in der Unschärfe des Bildes sind aus dem Off die ersten Sätze des Tischgesprächs zu hören, Diane erzählt: »I'm from Deep River, Ontario. A small town.« Coco: »So, you rolled in here from Canada.« (ab TC 02:12:20) Diane wiederholt damit die Worte von Betty in Szene 15, als sie »Rita« von sich erzählt (ab S. 98). Weiter berichtet sie Coco, dass ihre Tante auch im Filmgeschäft gewesen sei, ihr Geld hinterlassen habe, dass sie Camilla bei der *Sylvia North Story* kennengelernt habe. Weiter erzählt sie, dass der Regisseur (von ihrem Sitznachbarn als Bob ›Brooker‹ bezeichnet) nicht viel von ihr gehalten habe und dass Camilla die Hauptrolle bekam, die ihr dann aber als Freundin kleinere Rollen in Filmen vermittelt habe. Darüber hinaus fällt hier ein für die Figurendramaturgie und -motivation zentraler Satz: »I wanted the lead so bad. Anyway, Camilla got the part.« (TC 02:13:22). Diane erscheint hierbei desillusioniert und verbittert, Coco reagiert mit Mitleid. Sie tätschelt Dianes Hand – in ähnlicher Weise wie Rene ihrem Mann Fred in *LOST HIGHWAY*, als ihm der Beischlaf nicht gelingen will, was Žižek als Geste und Manifestation der größten Demütigung und Kränkung beschrieben hat.³⁴⁵

Die von Diane gegebenen Informationen stehen im Widerspruch zu dem, was die Zuschauenden in den Szenen mit Betty gesehen hatten: Man hat den Jitterbug-Contest gezeigt bekommen, der über die Kostüme eher mit Tante Ruth assoziiert ist;

345 THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA (TC 00:25:06).

Coco war als Hauswartin zu erleben, und es war zu sehen, dass Adam Keshner bei *The Sylvia North Story* Regisseur war, nicht Bob Booker. Diese Widersprüche fordern Rezipierende nun dazu auf, den Film noch einmal zu sehen, die eigene Wahrnehmung zu überprüfen und nach den zeitlichen und logischen Zusammenhängen zu suchen. Dadurch, dass Diane als Figur der Wirklichkeitsebene etabliert wurde, werden ihre Aussagen hier zunächst als diegetisch »wahr« aufgefasst, was wiederum retrospektiv die von Betty erlebten Ereignisse als »unwahr« markiert und die Erzählung als unzuverlässig in dem Sinne, dass es sich bei den Szenen vor dem Erwachen von Diane um eine unmarkierte interne Fokalisierung, beispielsweise um einen Traum, handeln muss. Nur lassen Erklärungsversuche, die erzählte Welt in eine reale und in ein imaginiertes Traumgeschehen aufzuteilen, zu viele Fragen unbeantwortet. So bleibt die Identität der unbekanntenen Frau ein Rätsel, ebenso wie der Umstand, warum sie in der Begegnung mit Diane nun Camilla heißt.

Eine instabile Welt

In MULHOLLAND DRIVE werden Situationen und Ereignisse dargestellt, die nicht miteinander vereinbar sind. Coco sieht zwar genauso aus wie zuvor, ist aber wie ausgewechselt, und offenbar ist Diane ihr noch nie begegnet. Die dunkelhaarige Frau heißt nun Camilla, als die Diane sie auch kennt; aber warum kannte Betty sie nicht? Alle, auch die oben bereits erwähnten Widersprüche, erscheinen als bewusst gesetzte Signale und Demonstration einer physikalisch unmöglichen Welt oder ein Effekt des »unzuverlässigen Erzählens«.

Im Großteil der sogenannten »mind game filme« (vgl. S. 13) lassen sich die Widersprüche am Ende auflösen, indem man das Dargestellte als intern fokalisierte Fantasievorstellung eines Figurenbewusstseins begreift; das gilt für SHUTTER ISLAND ebenso wie für MEMENTO. Die in den Filmen erzählten Welten sind am Ende in sich konsistent und eindeutig bestimmbar konstruiert.³⁴⁶ In MULHOLLAND DRIVE scheint aber der feste Bezugspunkt aufgehoben, die Widersprüche scheinen un aufgelöst nebeneinander zu bestehen und zu einer grundsätzlichen Unentscheidbarkeit bezüglich dessen zu führen, was in der erzählten Welt der Fall ist. Es scheint unentscheidbar zu bleiben, welche Variation des Geschehens als »eigentliche« zu gelten hat.³⁴⁷ Insofern handelt es sich bei MULHOLLAND DRIVE um eine zugespitze Form des »unzuverlässigen Erzählens«, denn hier ist nicht nur die Wahrnehmungsperspektive einer Figur diskrepant zur physikalisch echten Welt, sondern der Wahrheitsanspruch der erzählten Welt selbst steht zur Disposition. Auf diese Weise erscheint der Film als eine Form der sich selbst widerlegenden Fiktion oder auch als eine Art der Parallaxe. Mit der Parallaxe wird von Žižek das theoretische Phänomen

346 Über den Unterschied von »unzuverlässigem« und »mimetisch unentscheidbarem« Erzählen in der Literatur vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109f.

347 Vgl. ebd., S. 103.

umrissen, dass ein Objekt sich verschiebt, wenn die Position der Beobachtenden sich verändert – ein Phänomen, das auch beim Wellen-Teilchen-Dualismus in der Quantenphysik beobachtet wurde.³⁴⁸ Žižek bezeichnet es dabei als philosophischen »Clou«, der darin bestehe, dass die beobachtete Differenz des Objekts nicht einfach subjektiv sei, sondern dass »eine epistemologische Verschiebung des Standpunkts des Subjekts stets eine ontologische Verschiebung im Objekt selbst« reflektiere.³⁴⁹ In etwa entspricht das, worauf auch Thomas Elsaesser hinweist, einer polyperspektivischen Darstellung, wie beispielsweise die Ente-Hasen-Zeichnung – bei der man entweder einen Hasen oder eine Ente, aber nie beides gleichzeitig erkennen kann. Hier sind sich gegenseitig ausschließende Aussagen gleichzeitig wahr, eben je nachdem, mit welcher Sichtweise man auf den Gegenstand schaut.³⁵⁰

Auf der Ebene der Handlung und der erzählten Welt scheint es sich in *MULHOLLAND DRIVE* also um eine instabile Welt zu handeln, in der sich nicht letztgültig entscheiden lässt, was und wer nun wirklich existiert und was wahr ist. Zudem erscheint diese als eine »logisch unmögliche« Welt, in der über die Figuren und Dinge widersprüchliche Behauptungen aufgestellt werden und sie in unterschiedlichen Erscheinungs- und Existenzformen auftreten.³⁵¹ Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich über das explizit Ausgedrückte der Dinnerszene die Welt der Diane, in der das Gleiche anders dargestellt ist als in der Welt von Betty, eben als eine alternative Version verstehen.

Die erzählte Welt, in der Betty agiert, erscheint als die eines Traums (als die sie auch von den meisten Interpret*innen aufgefasst wird). Über das explizit Dargestellte werden aber noch nicht die Fragen des Zusammenhangs zwischen diesen beiden Welten beantwortet. Dieser vermittelt sich erst – der im Film durchgängig praktizierten Art und Weise der erzählerischen Vermittlung folgend – durch das implizit Dargestellte. Geht man den durch die implizite Dramaturgie gegebenen Suggestionen nach und geht man davon aus, dass der Stil einer Erzählung nicht nur davon bestimmt ist, »was in ihr der Fall ist, sondern auch von der besonderen Art und Weise der erzählerischen Vermittlung«³⁵² – kommt tatsächlich eine logische, in sich konsistent erzählte Welt zum Vorschein (so wie Lynch es auf einer Pressekonferenz in

348 Vgl. Elsaesser: Über Mind-Game-Filme als Kippunkte.

349 Žižek, Slavoj: Parallaxe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 21.

350 Elsaesser: Über Mind-Game-Filme als Kippunkte.

351 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 144ff. Zu sich selbst widerlegender Fiktion in der Literatur vgl. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 110.

352 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 147.

Cannes selbst versichert hat).³⁵³ Und auch die stilistischen Inkonsistenzen erweisen sich als sinnhaft.

So wird über die Bildgestaltung angezeigt, dass das Verlobungsdinner nicht als Situation einer stabilen Welt aufzufassen ist: Zum einen sitzt Diane in einem imaginären, sie umfangenden roten Bild, was sie unwirklich, wie eine Fiktion auf einem Gemälde, erscheinen lässt (Abb. 156), zum anderen wird ihr Monolog motivisch gerahmt von einer Bildunschärfe, die am Ende des Abschnitts als ihr eigener, innerer Blick markiert wird – als ein ähnlicher Blick wie in der Masturbationsszene (Szene 53), als Ausdruck der Justierung und Fokussierung ihrer imaginativen Tätigkeit (Abb. 157). Die Identität der Hauptfigur oszilliert hier vielmehr zwischen der von Diane und Betty.



Abb. 156: Diane vor rotem Hintergrund (TC 02:13:58); Abb. 157: der Kaffee als Hilfsmittel der Illusionierung (TC 02:14:14)

Auch auf der auditiven Ebene wird gegen den Realismus einer möglichen Wirklichkeitsebene gearbeitet; so erzeugt die Filmmusik deutliche Verfremdungseffekte: Nur in der ersten Szene am Pool wirkt sie wie eine diegetische, Atmosphäre schaffende Hintergrundmusik, als eine Musik, die diese Menschen auf ihrer Party hören könnten. In der Szene am Tisch wird sie extradiegetisch (als »Score«) eingesetzt zu einem Kommentar, der den Dialog zwischen Diane und Coco mit einer Art trashigem Swing kontrastiert. Mitten in der Szene kommt es zu einem abrupten musikalischen Wechsel – wie zur Ablenkung und gleichzeitig zur Betonung des Moments, in dem aus dem Off ein kurzer Schlagabtausch zwischen Camilla und Adam zu hören ist. Die Musik hat zwar Raumklang und wirkt daher in sachlicher Hinsicht diegetisch, also von den Figuren gehört, ästhetisch wirkt sie aber wie eine

353 Richard Sterritt hat Lynch interviewt: »... he insisted that »Mulholland Drive« does tell a coherent, comprehensible story.« (»Lynch's Twisty Map to »Mulholland Drive«, in: The Christian Science Monitor vom 12.10.2001, online unter www.csmonitor.com/2001/1012/p15s1-1almo.html).

Musik, die dem Geschmack des Regisseurs Lynch entspricht. Im zweiten Teil der Szene wechselt die Filmmusik zu jenem satten, live klingenden Surfgitarrenrock, wie man ihn in der Liebesszene von Diane und Camilla (Szene 50) gehört hat. Ihr Einsatz wirkt hier wieder musikvideohaft, was der Szene eine bestimmte Oberflächlichkeit verleiht. Gegenüber dem ersten Teil der Szene am Tisch wird so die imaginative und artifizielle Beschaffenheit der Situation betont.

Eine Reihe von Auflösungen: 1. »I never went to Casablanca with Luigi«

Der erste Teil der Szene endet mit der erwähnten Bildunschärfe, der zweite beginnt damit, dass Diane zum Kaffee greift. Das durch Wiederholungen symbolisch aktivierte Requisit erzählt davon, dass Dianes Wahrnehmung auf etwas Imaginäres gerichtet ist. Dieses Imaginäre ist eine instabile Konstruktion, es muss von der Protagonistin mithilfe des Kaffees gestützt und aufrechterhalten werden. Damit wird darüber hinaus das Oszillieren der internen Fokalisierung dargestellt: dass diese Welt zwar Diane zeigt, in der aber auch Anteile der Wahrnehmung von Betty enthalten sind. Die Identitäten der beiden Figuren gehen hier ineinander über – es handelt sich sozusagen um die Metamorphose Dianes in Betty. Anders ausgedrückt, stellt diese Welt mitsamt ihrem Personal so etwas wie die Matrize für die von Betty imaginierte Welt dar. Als Diane und ihr Sitznachbar Wilkins (Scott Coffey) auf den Film *The Sylvia North Story* und Camilla zu sprechen kommen, ist aus dem Off ein Satz auf Spanisch zu vernehmen, in dem Camilla auf einen Vorwurf beleidigt zu reagieren scheint: »Yo nunca fuí a Casablanca con Luigi!« (»I never went to Casablanca with Luigi!«) Adam reagiert darauf, auch auf Spanisch: ¿Qué va? (»Who cares?«); (ab TC 02:13:08). Diese Zwischenbemerkungen sind präsent, aber seltsam grob eingeschnitten. Gemeinsam mit dem Musikwechsel werden sie einerseits betont, zugleich aber wird von ihnen abgelenkt; sie sind auffällig und unauffällig zugleich. In diesem Dialog ist ein Hinweis enthalten, der im Gefüge mit anderem Aufschluss über die Identität Camillas gibt: Sie war vermutlich die Geliebte von Luigi – und ist damit Camilla Rhodes – eine Annahme, die durch Folgendes bestätigt wird:

Der schwesterliche Kuss

Der wieder mit dem Trommelwirbel eingeleitete merkwürdige Musikwechsel in der Mitte der Szene markiert einen Zeitsprung: Man ist inzwischen beim Dessert angelangt. Adam erzählt launig von seiner Scheidung: »I got the pool, and she got the poolman.« Dianes Blick fällt dabei auf den »Mafiosi« Luigi Castigliane im Hintergrund, der ihr direkt in die Augen schaut. Er gehört zu jenen Intriganten, die verhindert haben, dass Diane nun als erfolgreicher Star neben Adam sitzt – stattdessen sitzt hier seine Protegé Camilla Rhodes, die just in dem Moment aus dem Hintergrund an den Tisch tritt. Sie flüstert der braunhaarigen Camilla etwas ins Ohr und macht dann Diane zur Zeugin eines für sie aufgeführten Kusses zwischen den beiden Camillas. Die blonde Camilla wirft Diane noch einen Blick zu (Abb. 158), um

dann im Bildhintergrund links abzugehen. Einen Augenblick später kommt aus ihrer Richtung der Cowboy und kreuzt den Raum nach rechts, um dort abzugehen (Abb. 159). Der Cowboy, der Adams Gewissen und jetzige Haltung (»Who cares?«) repräsentiert, verabschiedet sich hier quasi durch die Hintertür. Demonstriert wird so auch, dass Adam ihn, wie ja vom Cowboy in Szene 35 angekündigt, nicht mehr zu Gesicht bekommt, wenn er »das Richtige« tun würde. In diesem Sinne hat Adam genau das gemacht: Der Künstler hat seine Werte verraten und sich verkauft – und merkt es noch nicht einmal. Im Gegenteil liebt er nun das, was ihm zuvor aufgenötigt wurde und was Camilla Rhodes beim Casting schon orakelhaft besungen hatte: »Maybe you may love me too« (ab TC 01:25:09).



Abb. 158: der Blick zu Diane nach dem »schwesterlichen« Kuss (TC 02:14:58); Abb. 159: der Cowboy verschwindet durch die Hintertür (TC 02:15:09)

Hier kommt nun alles zusammen: Das verbale Zwischenspiel, in dem Camilla sich gegen den Vorwurf verteidigt, sie sei mit Luigi in Casablanca gewesen, sowie der Kuss weisen auf verklausede Art, aber in gegenseitiger Bedeutungsanreicherung auf die Identität der Figur hin und beantworten damit die zentrale Frage auf der Handlungsebene: Die dunkelhaarige Camilla ist Camilla Rhodes im Gewand und mit dem Aussehen der Rollenfigur. Und Adam hat nun ein Verhältnis mit dieser Schauspielerin, die auch Diane hätte sein können. Er ist, eben wie Pygmalion, in das Phantasma verliebt. (Er wäre also nicht in Ingrid Bergmann verliebt, sondern in die von ihr verkörperte Rolle Ilsa Lund – nimmt man den oben erwähnten Hinweis auf CASABLANCA [Michael Curtiz, USA 1942] als cineastischen Insiderscherz ...).

In dieser Szene wird auch der Handlungsbogen von Adam Kesher zu Ende geführt, er taucht danach im Plot nicht mehr auf. Das etwas hysterische Lachen der beiden Verlobten findet allerdings sein Echo in der Szene nach dem Unfall, wenn die dunkelhaarige Frau auf das in der Ferne lachende Paar trifft (S. 78).

»I wanted the lead so bad. Anyway, Camilla got the part«

Diane ist von dem provokativen Auftritt der blonden Camilla Rhodes und dem Kuss sichtlich erschüttert und kann ihre Tränen nicht zurückhalten. Der Auslöser für den in dieser Szene sich vollendenden Racheplan Dianas ist demnach nicht die Verbindung zwischen Adam und Camilla, sondern vor allem der durch den Kuss vergewaltigte Umstand, dass ihr durch eine Intrige des Mafiosi Luigi und seiner Exgeliebten Camilla Rhodes die Rolle und die Chance auf Ruhm und das damit verbundene (vermeintliche) Geliebtwerden weggenommen und verweigert wurde. Ihre dunkelhaarige Freundin Camilla weicht anschließend ihrem Blick aus, dann kommt es zu einer Ansprache von Adam: Offenbar will er die Verlobung oder die Hochzeit ankündigen. Dazu kommt es im Plot nur nicht mehr, weil Diane vollends die Fassung verliert und sich abrupt wendet – eine Bewegung, die dann in einem Bewegungsschnitt aufgefangen wird, der direkt zu Diane im *Winkie's* führt. Dort wird Kaffeegeschirr just im Moment des Umschnitts von der im Diner arbeitenden Kellnerin laut fallengelassen – dank des symbolisch aktivierten Requisits Kaffee ist das ein Sinnbild für ein Erwachen oder eine Ernüchterung der Betty-Diane.

Szene 59: Diane als Rächerin

Als nächste Stufe der dramaturgischen Auflösung folgt eine Antwort auf die offene Frage: Wer hat den Überfall auf die dunkelhaarige Frau veranlasst? Nun wird gezeigt, dass Diane daran beteiligt zu sein scheint und sie den Mörder Joe beauftragt hat. Dabei wird allerdings auch auf die zweite, im Hintergrund wirkende Intrige von Mr. Roque angespielt. Darüber hinaus wird die durch die Dinnerszene ermöglichte Hypothese über die Identität der dunkelhaarigen Frau bestätigt, und implizit wird darauf hingewiesen, dass im Erkennen dieser Identität ›der Schlüssel‹ zu finden ist, der für die ›Entschlüsselung‹ der eigentlichen, im Hintergrund liegenden Erzählung des Films nötig ist. Diese erschöpft sich nicht in der Aufdeckung der Figurenidentitäten, sondern will als Thema erkannt und rezipiert werden.

Nachdem die Kellnerin die Scherben aufgesammelt hat, gießt sie Diane frischen Kaffee ein. Dabei fällt Dianas Blick auf deren Namensschild, auf dem »Betty« zu lesen ist. Das Motiv der Namensvertauschung – dieselbe Kellnerin heißt in der Welt von Diane »Betty« und in der Welt von Betty »Diane« (vgl. Szene 29, S. 113) – umspielt ein weiteres Mal das Motiv der sich spiegelnden Identitäten. Darüber hinaus wird hier über den Zusammenhang zwischen dieser Betty und dem Kaffee ›die Geburt der Identität‹ dargestellt: Diese hübsche Betty, der Joe betont hinterherschaut, schenkt Diane Kaffee ein und wird zur Inspiration und Ideengeberin für Dianas idealisiertes Ich. Diane hat deswegen auch hier die gleiche Tasse vor sich wie zu Hause beim Kaffeekochen (Szene 50). Allen in der Szene vorkommenden Requisiten – dem Foto, dem Geld, dem Schlüssel und dem Buch – kommt dabei diese Bedeutungsrelevanz zu.

Diese Szene im *Winkie's* kann zunächst als zur dramaturgischen Basisebene ungehörig beziehungsweise als Verkörperung eines Realitätsprinzips aufgefasst werden. Diese ist dabei nicht mit einer physikalischen, äußeren Wirklichkeit gleichzusetzen, denn auch hier dient die Versinnbildlichung innerer Zusammenhänge und psychologischer Prozesse als Grundlage des mimetischen Prozesses. Diane ist wieder in jener schlechten Verfassung wie bei ihrem Erwachen, und alles ist grau – bis auf den roten Racheengel auf ihrem T-Shirt. Ihr Gesprächspartner Joe hat hier im Unterschied zu jener Szene, in der er den Mord an Ed ausführt und zwei verschiedenfarbige Augen hat, blau-graue Augen (Szene 19, S. 190).

Dem Bau des analytischen Dramas gemäß handelt es sich bei dem hier gezeigten Ereignis um eine weitere Stufe der Aufklärung über die Vorgeschichte. Sie wird hier als ein Rückblick eingefügt, mittels einer dramaturgischen »Analepse«. ³⁵⁴ Erzählt wird offenbar, wie es zu der Bedrohung der unbekanntenen Frau im Auto gekommen ist – dem ersten Eindruck nach hat Diane selbst einen Mörder beauftragt. Ihr gegenüber sitzt nun jener Joe, der Ed erschossen hat, um an das schwarze Buch zu gelangen – das hier bereits vor ihm liegt. Die Besonderheit des Mordauftrag von Diane ist, dass er keiner ›realen‹ Person, sondern einem metaphysischen Objekt gilt. Ihr Mordauftrag wandert so von der ›Fiktion erster Ordnung‹ in die ›Fiktion dritter Ordnung‹ (vgl. S. 83).

Das Glamourfoto

Nachdem die Kellnerin gegangen ist und Joe (Diane kontrastierend) auf Kaffee verzichtet, holt Diane ein Foto aus ihrer Tasche und zeigt es ihm, mit den gleichen Worten wie Luigi Castigliane, als er das Foto von Camilla Rhodes zeigt: »This is the girl«. Es handelt sich um ein Bild von der braunhaarigen Frau, darunter steht im Anschnitt zu lesen der Name »Rhodes«. Im Sinne der Inszenierungsintrige wird der Name scheinbar nebensächlich gezeigt, nur knapp zu erkennen. Dabei ist das Foto eine weitere Bestätigung der Annahme, dass es sich bei der Frau um eine Rollenidentität handelt: Dieses Foto, das von Diane betont als »actresses photo resume« ³⁵⁵ bezeichnet wird (TC 02:16:39), ist ein klassisches Glamourfoto, auf dem kein Gesicht zu sehen ist, sondern eine austauschbare Maske. ³⁵⁶

354 Mit dem Begriff »Analepse« bezeichnet Gérard Genette die »nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat«. Mit der »Prolepse« bezeichnet er »jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren« (Die Erzählung, S. 21).

355 Den Begriff »actresses photo resume« kann man als Hinweis darauf deuten, dass es sich hier um das Bild verschiedener möglicher Schauspielerinnen in dieser Rolle handelt; sonst müsste es heißen: »actress resume« oder »acting resume«.

356 Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 13.

Das Glamourfoto ist eng verbunden mit dem Starmythos und der Erfindung des Starsystems überhaupt.³⁵⁷ Im Starporträt verschwindet der oder die Schauspieler*in hinter der Maske des Stars. Dieses Foto zeigt also die Schauspielerin Camilla Rhodes – in der Maske ihrer Rolle. Bei dem Bild handelt es sich damit sowohl um Dianas Liebesobjekt, an dem sie sich rächen will, als auch um die Konkurrentin Camilla Rhodes – das Objekt ist die ›Traumrolle‹, und Camilla Rhodes hat ihr diese ›ausgespannt‹.

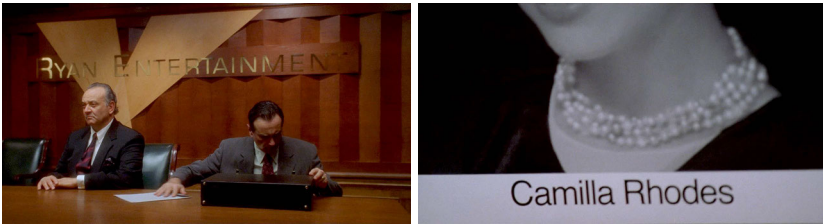


Abb. 160–161: das Objekt des Mordauftrags Camilla I. (TC 00:29:21; TC 00:29:34)



Abb. 162–163: das Objekt des Mordauftrags Camilla II. (TC 02:16:34; TC 02:16:37)

Joe reagiert auf das Foto mit entsprechenden Worten: »Don't show me this fucking thing here.« (TC 02:16:35) Auf der ersten Ebene meinte er das Foto als Objekt, im Zweitsinn weist seine Wortwahl auf die Objekthaftigkeit der hier abgebildeten Figur: Bei der braunhaarigen Frau handelt sich ja (wie er auch zu verstehen scheint) um eine Art belebtes Ding. Dann fragt Joe nach dem vereinbarten Geld, das Diane ihm daraufhin in ihrer Handtasche zeigt. Dieses Geld erzeugt bei Erstzuschauenden einen Aha-Effekt, da sich nun neue Zusammenhänge erschließen, zumindest auf der ersten Ebene. Bei dem Geld handelt es sich anscheinend um das dasselbe

357 Ebd.

wie das in der Tasche der unbekanntenen Frau. Für Mehrfachzuschauende wird im Zuge der nötigen Bedeutungskombinatorik auch erkennbar, dass die Tasche quasi die von Diane geblieben ist, die sich als Objekt auf verschiedenen ontologischen Ebenen befindet, was darauf hindeutet, dass es sich bei der unbekanntenen Frau in der Limousine um eine alternierende Version von Diane selbst handelt.

Als Joe erwähnt, dass es kein Zurück gäbe, wenn sie ihm das Geld übergeben hätte und er sich bei Diane rückversichert: »You shure you want this?«, erwidert sie mit Entschlossenheit: »More than anything in this world« (TC 02:17:13). Die Betonung liegt dabei nicht auf »anything«, sondern auf »this world« – da es ihr in »der anderen Welt« nicht das Wichtigste ist. Dabei dreht Diane an ihrem Verlobungsring – der ein Zeichen für einen ehemaligen ›Liebesbund‹ ist, für dessen als ›Verrat‹ empfundene Auflösung Diane nun auf Rache sinnt.

Das Motiv des Liebesverrats und der Rache

Lynchs Inszenierungsintrige besteht darin, einerseits der dramaturgischen Konstruktion als Rätselspiel und der inhärenten Logik der verdeckten ›Story‹ treu zu bleiben, andererseits davon abzulenken durch Emotionen affizierende Schauwerte und ›große Gefühle‹ – von Liebe, Liebesverrat und Rache. Der Liebesverrat macht dabei »einen gewaltigen Teil der Literatur aus, er ist eines jener Ur-Motive, welches in der Literatur- und Theatergeschichte endlos erzählt und variiert wird.«³⁵⁸ Im Liebesverrat und der Treulosigkeit als Thema werden alle Normenkonflikte verhandelt, »in denen Menschen sich verwickelt sehen können«. Als Gegenstand hat dies zentral mit der Sexualität des Menschen zu tun und dem Spannungsverhältnis, in dem diese zu den gesellschaftlichen Normen und Regeln sowie der Ökonomie steht.³⁵⁹

Ein weiteres der großen Motive der Literaturgeschichte ist die mit dem Liebesverrat in Zusammenhang stehende Rache. Möglicherweise nimmt sie einen so großen Stellenwert ein, weil in sie die dialektische Struktur des Tragischen eingeschrieben ist: Rache ist stets eine Reaktion auf etwas Vorangegangenes, dabei verspricht sie Ausgleich und Befriedigung, dem Leitsatz folgend: »Rache ist süß«. Eine Rache ausübende Figur ist aber stets eine tragische Figur; selbst Rache an sich ist tragisch, da sich in ihr die paradoxe Verschränkung des Tragischen zeigt: Beim Liebesverrat erwächst Rache ursächlich ja aus dem Wunsch nach Zuwendung und Anerkennung, der Ablehnung begegnet sie nicht einfach mit Trauer, sondern mit einer noch viel größeren Abwendung, welche die Destruktion wählt. In MULHOLLAND DRIVE ist die Protagonistin eine besonders tragische Figur, insofern ihre Rache sich am Ende nur gegen sie selbst wendet.

358 Matt: Liebesverrat, S. 17f.

359 Ebd., S. 18.

Lynch greift mit seiner Figur den Raketopos auf und variiert ihn (mit Ironie), indem er den Versuch der Figur, emotionale Selbstbestimmtheit durch Rache wiederzuerlangen, in Selbstmord und Wahn enden lässt.

Selbstmord und Wahnsinn sind, so Peter von Matt, im konkreten Denken der Literatur austauschbare Vorgänge.³⁶⁰ Der Wahnsinn, der Diane ergreifen wird, bedeutet im literarischen Denken, wie es sich in der Literatur der klassisch-romantischen Epoche ausgebildet hat, ein Ereignis, »das dort entspringt, wo ein empfindungsmächtiges Subjekt die Normen und Gesetze seiner Welt als falsch erfährt, sie fühlend als falsch erlebt, aber denkend nicht zu widerlegen und beseitigen vermag.«³⁶¹ Der Wahn, von dem in *MULHOLLAND DRIVE* erzählt wird, baut vor allem auf dem Umstand auf, dass eine enttäuschte Schauspielerin die Realität nicht von ihrer Imagination unterscheiden kann. Und so erscheint das Lachen von Joe über ihre Frage, was der Schlüssel, den er ihr hinhält, öffnen würde, nur auf der ersten Ebene als das Lachen über die ›gehörnte Geliebte‹ – eigentlich ist es ein Lachen über ihr Verkennen und die eigentliche Machtlosigkeit des sich als handlungsmächtig verkennenden Subjekts. Dass Diane nicht wirklich ›Herrin ihrer selbst‹ ist, wird über die Figur Dan erzählt. Damit wird das Bedeutungsfazit der Filmerzählung berührt, das um Überlegungen und Fragen des Subjekts kreist, welches sich ja als autonomes Subjekt zentral durch das eigenständige Handeln definiert.³⁶²

Dan, das ignorierte Gewissen Dianes

In Szene 8 saß Dan mit seinem Therapeuten Herb im *Winkie's*. Und jetzt steht eben dieser Dan an der Stelle, vorne an der Kasse, wo Herb zu sehen war (Abb. 165). Dianes Blick fällt auf ihn just nach dem Moment, in dem sie von Joe den blauen Schlüssel gezeigt bekommt und er ihr mitteilt, dass sie diesen wie vereinbart finden würde, wenn ›die Sache erledigt‹ wäre. Es kommt zu einem kurzen Blickwechsel zwischen Dan und Diane, aber Diane beachtet ihn dann nicht weiter. Stattdessen fragt sie Joe, was sich mit dem Schlüssel öffnen ließe (ausführlich zum Schlüssel, S. 109).

Beachtet man in der Einstellung mit Dan die Szenografie und nimmt sie als sublimales Deutungsangebot für seine Identität ernst, fallen zwei Dinge ins Auge: Dan sind die Farbe Grün (die Farbe der Sofas) und ein kleines Herz (an dem Stoffbären) zugeordnet – beides ›Insignien des Gefühls‹. Zusammen mit seinem Namen, der als Kurzform von Diane darauf hinweist, dass er ihr zuzurechnen ist, lässt er sich als veräußerlichte innere Entität von Diane deuten. Dan wäre damit in vergleichbarer Weise das für Diane, was der Cowboy für Adam ist (S. 176): Ein personifiziertes Über-

360 Vgl. ebd., S. 25.

361 Ebd., S. 185.

362 »Eine Person zu sein, heißt [...], eine autonome Quelle des Handelns darzustellen.« Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 474.

Ich, so etwas wie das moralische Gewissen, welches im Augenblick ihres Mordauftrags Zeuge ist und zugleich ignoriert wird – und eben deswegen später zu diesem Ort zurückkehrt und ein Therapiespräch sucht.

In dieser ›Therapie‹ thematisiert Dan gegenüber Herb seine Wahrnehmung der jetzt mit Diane dargestellten Situation: Er habe wahrgenommen, dass es eine ambigue, halbbewusste Atmosphäre gewesen sei: »It's not day or night, it's kinda half night«. Zudem habe er wahrgenommen, dass hinter der für Diane sichtbaren Welt noch etwas anderes sei, dass jemand im Hintergrund die Fäden ziehe: »There is a man in the back of this place. He's one who's doing it.« (ab TC 00:13:31) Damit beschreibt er die Kräfte, die im eigentlichen Sinne verantwortlich sind für die Ereignisse – und auch für die Entscheidung von Diane. Es ist so etwas wie »der große Andere«, der, der psychoanalytischen Theorie Lacans nach, das Subjekt nutzt, um durch dieses zu sprechen.³⁶³

Und auch in figurendramaturgischer Hinsicht bedeutet das, dass die Intrige von Diane gegen die dunkelhaarige Frau von einer größeren Intrige eben dieses »Mannes im Hintergrund« überlagert ist – die von Mr. Roque, die sich in seinem Auftrag »Shut everything down« formuliert.



Abb. 164 und 165: Diane und Dan (TC 02:17:36; TC 02:17:39)

363 Lacan, Jacques: Seminar III: Die Psychosen (1955–1956), Weinheim/Berlin: Quadriga 1997, S. 35.

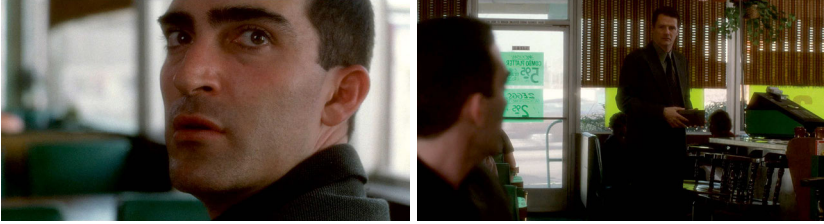


Abb. 166 und 167: Dan und Herb (TC 00:14:37; TC 00:14:39)

Nimmt man all diese Hinweise und stellt sie in einen Zusammenhang, vermittelt sich der Plot des Films und damit auch seine Erzählung in ihrer Gesamtheit. In den beiden Szenen, beim Dinner und im Diner, wird der Schlüssel zu diesem tieferen dramaturgischen Verständnis des Films gegeben (und deswegen von Joe so demonstrativ in die Kamera gehalten; Abb. 43, S. 109). Der Plot erschließt sich durch diese Hinweise als eine Parabel und der Film als eine medienphilosophische Reflexion über die Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Fiktion und das medialisierte Subjekt. Dadurch, dass in der Darstellung Gegenwart, Erinnerung oder Traum nicht voneinander unterschieden und auch nicht hierarchisiert, sondern als gleichwertig und ununterscheidbar dargestellt werden, wird das zentrale philosophische Thema der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit, Imagination und Simulation veranschaulicht. Dieser Diskurs rückte historisch jeweils mit dem Entstehen eines neuen Mediums in den Vordergrund. Die »Mediatisierung des Subjekts« beginnt mit der Beschreibung des »elektrischen Telegraphen« Anfang des 19. Jahrhunderts, findet seinen Höhepunkt zunächst Ende des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des Kinos und erneuerte sich wieder gegen Ende des 20. Jahrhunderts im Zuge der Digitalisierung.³⁶⁴ Der Diskurs über das mediatisierte Subjekt durchdringt MULHOLLAND DRIVE als Grundidee, die sich im dramaturgischen Bedeutungsfazit manifestiert und ästhetisch in der Filmhandlung selbst sowie in den variierten Handlungskonstellationen und den Motiven ausformuliert ist. Damit trifft der Film auf einen in der Postmoderne und um die Jahrtausendwende erneut aktuell gewordenen Diskurs über das Subjekt und Identität. Dieser Diskurs, in dem die Auffassung von einer stabilen Identität des Subjekts zur Disposition steht, ist unter anderem auch als Effekt des durch die Digitalisierung bedingten Medienumbruchs zu verstehen, in dem sich bestimmte, im Zusammenhang mit der Entstehung des Kinos Ende des 19. Jahrhunderts stehende Überlegungen wiederholen. MULHOLLAND

364 Glaubitz, Nicola et al. (Hg.): Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000, Siegen: Universitätsverlag 2011, S. 89. Unter anderem verschaffte der 1999 entstandene Film MATRIX dem Thema »Simulation« eine breite Öffentlichkeit (ebd., S. 112).

DRIVE scheint genau diesen Zusammenhang von Kino, Subjekt und Medienzeitalter künstlerisch formulieren zu wollen – und dies sowohl in seinem erzählerischen Inhalt als auch auf der Ebene der offenen Rezeptionsbeziehung, in deren Gestaltung die subjektive Wahrnehmung und Interpretationsleistung der Zuschauenden dezidiert Bestandteil sind.

Szene 60: das Wesen und das Kästchen – ein Binnenepilog

In den letzten Szenen des Films wird auf Figurenrede beziehungsweise Dialog verzichtet – gewissermaßen kommen jetzt die Requisiten zu Wort. Gemäß der Wiederholungsstruktur als übergeordnetes dramaturgisches Ordnungsprinzip folgt auf die Szene im *Winkie's* nun eine hinter dem Diner – wie bereits in der Abfolge von Szene 8 und 9. Die Kamera gleitet jetzt von alleine auf die Mauer zu. Zunächst ist es dunkel, das Licht ist artifizuell, erst bläulich und dann pulsierend rot – die Lichtsetzung trennt auf diese Art die Räume des Realen und Illusionistischen voneinander. Dann gelingt der Kamera (im Gegensatz zu Dan) der Blick hinter die Mauer und nimmt hier das geschlechtslose Wesen, das »Abjekt«, in den Blick. Dieses Wesen sitzt nun – wie ein anderes »Reales«, und zwar wie eine sozialrealistische Abbildung einer Obdachlosen mit Einkaufswagen – vor einem Feuer, hält das blaue Kästchen in den Händen und inspiziert es.³⁶⁵ Die Kamera fährt näher an die Situation heran, und aus dem Feuer wird künstlicher, theatral rot beleuchteter Rauch – der an jenen Rauch erinnert, der als Index auf den Unfall, den Staubsauger und den Magier deutet und der als Zeichen den Selbstmord von Diane vorausdeutet (Abb. 16, S. 74).

Das von dem Wesen untersuchte blaue Kästchen hat nun kein Schloss mehr, und dem Wesen sagt es offenbar nichts. Es packt es in eine Papiertüte und lässt es achtlos auf den Boden fallen. Dort aber entwickelt es ein Eigenleben: Aus dem Schatten des Kästchens erscheinen die beiden Alten vom Flughafen. Wie kleine tanzende Marionetten bewegen sie sich – im Zeitraffer gefilmt, unterlegt mit einem leisen hysterischen Lachen – aus der Papiertüte heraus.

Antagonismen: das Abjekt versus Mr. Roque

Darüber, dass dieses Wesen noch einmal auftaucht – wieder direkt im Anschluss an eine Szene im Diner mit Dan –, kommt eine im Hintergrund liegende Idee zum Tragen, in der eine Art vertikale Dramaturgie zum Ausdruck kommt. Hier werden das abjekte Wesen und der Intrigant Mr. Roque in ein Verhältnis zueinander gesetzt – Dan vermutet ja jemanden hinter der Wand, der die Fäden zieht, trifft aber dort

365 Im Drehbuch ist die Rolle mit »Bum«, also »Penner«, bezeichnet. Martha P. Nochimson weist darauf hin, dass sowohl auf die Erscheinung als »excremental monster« sowie als »bum« der Aspekt der Exklusion zutreffen würde (David Lynch Swerves, S. 119).

auf dieses Wesen, während der eigentlich gesuchte Jemand in einem abstrakten, unzugänglichen Raum sitzt.

Tatsächlich handelt es sich in dramaturgischer Hinsicht bei dem Wesen um die antagonistische Gegenkraft zu Mr. Roque, dem Intriganten. Markiert wird das Kräftefeld durch den Rauch: Als Symbol und Motiv wird er gegen die von Mr. Roque repräsentierte Ordnung gesetzt. Der Rauch taucht immer dann auf, wenn etwas die Ordnung durchbricht, ungeplant oder sinnlos ist – er ist ein Symbol für das Ungeformte (das Wesen), den Zufall (der Unfall, der Staubsauger), das Nichts (der Magier) und das ›Ordnungslose‹ (der Selbstmord). Nach dieser Szene mit dem Wesen lässt sich so die dramaturgische Konstellation der inneren Handlung des Films benennen: Mr. Roque und seine Helfer führen die »äußere Intrige« gegen Diane, dabei ist das Wesen seine Gegenkraft, die ihm »einen Strich durch die Rechnung« macht (etwa durch den Unfall). Diane führt ihrerseits eine zweite »innere Intrige« gegen die dunkelhaarige Frau – in tragischer Verkennung ihrer selbst. Ihr Mordauftrag wendet sich schließlich gegen sie selbst, indem sie sich umbringt.

Die Ästhetik des Grotesken

Mit dem Ende der Szene, der Wiederkehr der beiden Älteren, wird das tragische Ende des Films eingeleitet. Die blaue Box wird wie zuvor schon zu einer Büchse der Pandora, aus der (in inverser Logik) ein Übel in die Welt tritt. Dieses Übel hat jetzt eine groteske Form: Das ältere Paar vom Flughafen kehrt zurück, um das Versprechen ihres diabolischen Grinsens einzulösen.

Lynch spielt in seinem Werk wiederholt mit der Ästhetik des Grotesken. In *MULHOLLAND DRIVE* manifestiert es sich in der verwesenen Leiche, dem schlammigen Wesen und auch den Miniatur-Alten. Das Groteske ist dabei als eine ästhetische Kategorie aufzufassen, deren Wesen es ist, die Welt entfremdet darzustellen. Das Groteske wird von seltsamen Gestalten bevölkert und es sind »verworrene und fast unverständliche Verbindungen« möglich.³⁶⁶ Es ist von einer vermeintlichen Unordnung und scheinbarer Willkür des Erzählens bestimmt sowie von Unheimlichkeit. Etwas Vertrautes offenbart sich plötzlich als fremd und unheimlich – wobei diese Plötzlichkeit auch wesentlich zum Grotesken gehört.³⁶⁷

Im Grotesken spielen zudem Ironie und Satire eine große Rolle. Zartes und Grobes existieren hier nebeneinander – es gibt im Grotesken »schneidende Kontraste, bei denen uns der Boden unter den Füßen weggezogen wird«³⁶⁸. Kerstin Stutterheim beschreibt das Groteske auch für die postmoderne Filmästhetik als zentral,

366 Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg 2004, S. 51.

367 Ebd., S. 198f.

368 Ebd., S. 53.

als Mittel der Ironie und in Form einer Überästhetisierung von Gewalt. Dem Grotesken käme hier die Funktion zu, die im Zentrum der postmodernen Ästhetik überhaupt steht: der Dekuvrierung von als »monolithisch ernsthaft« und »unabdingbar« auftretenden Weltbildern und herrschenden Normen. Damit überschneidet sich die postmoderne Ästhetik mit dem von Bachtin beschriebenen »Karnevalsken«, in dem ebenfalls gesellschaftliche Normen hinterfragt werden.³⁶⁹ In MULHOLLAND DRIVE dienen die Mittel des Grotesken auch dazu, das dramatische Ende eines Subjekts zu ironisieren und konterkarieren.

Filmische Ironie

Ironische Relativierung im Film kann sich auf viele Weisen realisieren, nicht nur auf der Text- oder Handlungsebene. Im Grunde kann sie durch alle ästhetischen Vermittlungsinstanzen erzeugt werden, wenn sie sich in irgendeiner Weise zueinander divergent verhalten. Ironie entsteht, wenn die Handlungsebene (das ›Was‹) und die Ausdrucksebene (das ›Wie‹) zuwiderlaufen, also wenn das Handlungsgeschehen auf eine Art gezeigt wird, die es kommentiert – oder gleich in ein gegenteiliges Licht setzt. Ironie entsteht, wenn Implikationen einen Zweitsinn des Expliziten erzeugen. Die Ausdrucksebene im Film kann sich dabei auf viele Arten divergent zur Handlungsebene verhalten; das beginnt bei der Wahl des Kameraausschnitts und der bildinneren Relationen, wie sich hier die explizite und die implizite Dramaturgie zueinander verhalten. So produziert eine »Dekadrage«, nach Pascal Bonitzer, durch Entzug von Sichtbarkeit und Wechsel der Perspektive eine Form von filmischer Ironie.³⁷⁰ Das Wie der Darstellungsebene realisiert sich aber auch durch die anderen Mittel der Filmästhetik, beispielsweise durch die Montage. Allein eine Unangemessenheit in Bezug auf die Länge der Einstellung – nachdem alles gesagt ist, etwas weiter zu zeigen – kann den ersten Sinn des Gezeigten demontieren oder ganz umkehren. Ironische Distanzierung kann sich auch einstellen, wenn in der Montage von einer Nahaufnahme in eine Weite gesprungen wird oder auch, wenn etwas als ernst zu nehmend gezeigt wird und zugleich auf die Produktionswirklichkeit verwiesen wird. Ironie ist ein Mittel der Relativierung und der Ambivalenz. Sie ist Ausdruck künstlerischer Selbstthematization, durch sie wird der kommunikative Charakter eines Werks ins Zentrum gestellt. In der ironischen Brechung der filmischen Wirklichkeitsillusion drückt sich auch die Ironie des postmodernen Erzählens aus.³⁷¹

369 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 60f.; Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt am Main: Fischer 1999.

370 Bonitzer, Pascal: »Dekadrierungen«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 2, S. 93–102.

371 Vgl. Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 60.

Szene 61: Tod einer Schauspielerin

Als Letztes folgt die Beantwortung der noch offenen Frage, wer Diane getötet hat – und auch das war Diane selbst. Die Szene beginnt mit einem Close-up auf den blauen Schlüssel in seiner naturalistisch wirkenden Form, so wie er von Joe im Dinner gezeigt wurde und wie er bei Diane auf dem Wohnzimmertisch lag, als DeRosa ihre Sachen abholte. Damit wirkt die Situation auch so, als würde sie an die letztgenannte zeitlich und inhaltlich anschließen.

Die Kamera schwenkt von dem Schlüssel über die Kaffeetasse und das Sofa auf Diane, die in ihrem Morgenmantel in einem psychisch desolaten Zustand vor sich hinstarrt. Zuschauende sind nun, anders als in jener ersten Szene im Wohnzimmer, über die Bedeutung des Schlüssels informiert: »Der Auftrag« von Joe wurde ausgeführt. Diane starrt den Schlüssel nun als Symbol ihrer Tat an – sie scheint von Selbstreflexion und -erkenntnis erfasst zu werden. Ein Klopfen an der Tür zerreißt die Szene – ein Echo des Klopfens im Zusammenhang mit der toten Diane in Szene 42. Nun krabbelt, unter blauem Gewitterlicht, das ältere Paar in Miniaturform unter der Tür hindurch in Dianes Apartment. Das blaue Licht breitet sich über den gesamten Raum aus und versinnbildlicht der farbdramaturgischen Logik nach so den inneren Erkenntnisprozess der Protagonistin. Obendrein wird Dianes Auge in einer Detailaufnahme als Ikone des Sehens zu einem Symbol für ihr Erkennen der »Wahrheit«. Der Moment zitiert dabei die retardierte Anagnorisis der klassischen Tragödie. Die Hauptfigur in *MULHOLLAND DRIVE* referiert damit auf den Prototyp der tragischen Figur, auf Ödipus. In der Tragödie von Sophokles muss dieser herausfinden, dass es sich bei dem von ihm gesuchten Mörder eigentlich um ihn selbst handelt.³⁷² Seine Anagnorisis ist – wie die von Diane – als Selbsterkenntnis und als traumatische Erfahrung dieser Erkenntnis gestaltet. (Das gilt auch für andere Hauptfiguren in den Filmen des »unzuverlässigen Erzählens«, vgl. S. 42.)

Die Szene ist inszeniert wie in einem Horrorfilm, sie ist sinnlich überfordernd durch die Musik, die sich mit penetrantem Schreien aus dem Off mischt – eine Erinnerung an den Mord und zugleich eine erzählerisch-darstellerische Vorausdeutung des Selbstmords. Die beiden älteren, nun wieder in normaler Größe, laufen sowohl auf die Kamera als auch auf Diane zu, die schreiend vor ihnen flieht. Diane ist in Panik und wird unter blauem Stroboskoplicht von den beiden Alten ins Schlafzimmer gedrängt, in das Bett mit den roten Laken. Die Kamera nimmt vorweg (analog zum Schwenk auf die blaue Box in der Handtasche, S. 162), dass Diane zum Nachtschrank neben dem Bett greifen wird – sie nimmt einen Revolver aus der Schublade und erschießt sich. Nach dem Schuss wird in eine Totale umgeschnitten, in der das

372 Sophokles strukturierte den Plot von Oedipus allerdings so, dass das Publikum (oder die/der Lesende) gegenüber der Hauptfigur mit Vorwissen ausgestattet ist.

Bett als eine Art Bühne erscheint, auf der die Schauspielerin einen theatralen Bühnentod gestorben ist – gegeben wurde das Stück ›Tod einer Schauspielerin‹ – die ihre Rolle verloren hat (Abb. 174, S. 244).

Ruhe kehrt ein, die Alten sind verschwunden, und hinter dem Bett steigt unrealistisch-theatral jener abstrakte Rauch auf, der bereits hinter dem Wesen, beim Verschwinden des Magiers, aus dem angeschossenen Staubsauger und beim Unfallauto auftauchte. Der Rauch hier wird in flackerndes blaues Licht getaucht und breitet sich bildfüllend aus. In diesem Rauch stirbt die Protagonistin Diane, und aus ihm schält sich die braunhaarige Frau aus dem Unfallauto heraus (Szene 5, S. 72). Sie ist so etwas wie eine Wiedergeburt, geboren aus der Einbildungskraft einer sterbenden Schauspielerin. Wie eingangs schon erwähnt, beendet der Selbstmord der Hauptfigur das Handlungsgeschehen und bringt es zugleich hervor.

Lynch erzeugt in dieser letzten Spielszene durch die verfremdende Inszenierung ein ikonografisches Sinnbild über das Sterben einer Schauspielerin.³⁷³ Dieses Sinnbild verweist auf einen wesentlichen Aspekt der Filmhandlung, es speist sich aus dem Verhältnis von Schauspielerin und Rolle, als Motiv des Sterbens und der Verlebendigung: Die Geburt einer Fiktion aus dem Sterben der Schauspielerin repräsentiert sowohl das Verhältnis von Schauspielerin und Rolle – eine gute Schauspielerin muss hinter die Rolle verschwinden, sie muss ›sterben‹, um sie ›zum Leben zu erwecken‹ – als auch den Umstand, dass Schauspielerinnen sterblich sind – die von ihnen gespielten Filmrollen, auf Zelluloid und im kulturellen Gedächtnis, sind es nicht, sie kehren immer wieder, sie werden zu den »Unsterblichen des Kinos«.³⁷⁴

Die Rolle des älteren Paares

Die beiden Alten werden in dem Film über mehrere Einstellungen am Anfang des Films etabliert und sie tauchen nun am Ende – gemäß der Idee eines symmetrischen Konstruktionsprinzips – wieder auf. Die Präsenz der beiden rahmt das Handlungsgeschehen des Films, zuerst begleiten sie Betty in die Traumstadt und dann befördern sie Diane in den Tod, in den Hades, oder eine Art Totenreich.

In der Jitterbug-Szene erscheinen sie mit im Projektionsbild, dann am Flughafen und hier aus dem Dunstkreis des blauen Kästchens. Eingeführt werden sie am

373 Dennis Lim weist darauf hin, dass das Bild der toten Hollywoodschauspielerin ein eigener motivischer Topos sei: »Marie Prevost, a Canadian-born silent-film actress whose body, riddled with teeth marks from her pet dachshund, was not found for several days after her death from malnutrition; Peg Entwistle, a minor stage and screen star who, legend has it, killed herself by jumping off the Hollywood sign; and even Marilyn Monroe, found dead on her bed in a fetal position, much like the body that Betty and Rita discover and that turns out to be Diane (Lim on Lynch: Mulholland Dr).

374 Die Phrase als Titel für ein Buch über Stars: Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt/Witte, Karsten (Hg.): Die Unsterblichen des Kinos: Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre, Berlin: Fischer Cinema 1988.

Flughafen sinnbildlich als eine Art ›Gatekeeper‹ zu Starruhm und als Begleitende eines Leinwandstars ins Rampenlicht (Abb. 168 und 169). Am Flughafen ist Irene (die ›Friedfertige‹) noch ein Engel – mit einer Engelsflügelbrosche am Pullover und unter dem Los-Angeles-Plakat, am Ende wird sie zu einer Art ›Teufel‹ – sie verursacht Panik bei Diane und treibt sie in den Selbstmord.

Die beiden Alten werden über die verschiedenen Elemente als allegorische Repräsentation des Publikums nahegelegt – als Begleitende, Wächter und Richter über den Aufstieg, Erfolg und Fall eines Schauspielstars. Das Publikum ist letztlich maßgeblich daran beteiligt, wer Star wird und wer nicht, und es entscheidet, ob einer SchauspielerIn Aufmerksamkeit und Bewunderung zukommt. Es ist beim Starwerdungsprozess also ›on board‹ – es fährt sozusagen in der Limousine mit.

So enthält die Aussage Irenes zu Betty bei der Verabschiedung am Flughafen jene Ambivalenz von Versprechung und Drohung, Liebe und Brutalität: »I'll be watching for you on the big screen!« (TC 00:18:48) Und in dieser Bestimmung tauchen die beiden am Ende wieder auf, wie aus dem blauen Kästchen entwichen, dem Dingsymbol für die schreckliche Wirklichkeit einer gescheiterten SchauspielerIn, um deren Ende zu besiegeln. *Ex negativo* spricht für diese Deutung des Paares als Vertreter des Publikums auch der Umstand, dass die in Medienkulturen entscheidende Position des Publikums im medienreflexiven MULHOLLAND DRIVE sonst unbesetzt wäre.



Abb. 168–170: die beiden Alten zu Beginn des Films (TC 00:01:31; TC 00:18:33; TC 00:19:49)



Abb. 171–173: ihre Rückkehr zum Ende des Films (TC 02:20:01; TC 02:20:41; TC 02:20:41)

Die dramaturgische Katastrophe

Der Bau des Dramas insgesamt ist auf das Ende ausgerichtet.³⁷⁵ Alles läuft auf die Schlusshandlung, auf die Katastrophe zu. Als Begriff der Dramentheorie bezeichnet die Katastrophe den letzten Teil, in dem der dramatische Konflikt seine Lösung findet. Der Begriff taucht bereits in Aristoteles *Poetik* auf und bezeichnet jede, nicht nur die tragische, Auflösung eines dramatischen Konflikts.³⁷⁶ Nach Freytag sollte in der Katastrophe »die Befangenheit der Hauptcharaktere« durch »eine kräftige Tat« aufgehoben werden. »Je tiefer der Kampf aus ihrem inneren Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.«³⁷⁷

Lynch beendet MULHOLLAND DRIVE tatsächlich mit einer solchen »kräftigen Tat«, einer tragödischen Katastrophe – mit der Vernichtung der Protagonistin. Dabei kombiniert er heterogene Elemente, das Tragische mit dem Grotesken, sodass das Ende sich »im Kontext des Ganzen sowohl als überraschend wie auch gesetzmäßig erweist«³⁷⁸. Auf der expliziten Ebene ist dieser Selbstmord aber überraschend, »out of the blue ...«. Er wirkt durchaus gewaltsam herbeigeführt, und geradezu auftrumpfend wird die Erzählung mit einem großen Finale beendet und betont damit die Möglichkeiten des Kinofilmersählens – so wie es in MULHOLLAND DRIVE als Fernsehserie nicht möglich gewesen wäre.³⁷⁹ Zuschauenden bleibt die konkrete Ursache für Dianas desolaten Zustand größtenteils der eigenen Interpretation überlassen. Geschieht der Selbstmord im Wahnzustand, da die beiden Alten als Bedrohung wie in einem Alptraum inszeniert sind? Aber woher genau speist sich der Wahnzustand Dianas? Ein Mangel an expliziter Information, wie sie in derartigen diegetischen Lücken innerhalb einer Filmersählung bestehen, werden durch das imaginäre Mitgestalten der Rezipierenden ergänzt und mit Sinn gefüllt.³⁸⁰ Und gerade für langlebige »Kultfilme« gilt, dass die Entstehung einer aktiven Fangemeinde bestimmten Leerräumen innerhalb des Werks geschuldet ist, in die man

375 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 113.

376 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 234.

377 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 112.

378 Vgl. Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 77.

379 Fernsehserien enden in der Regel nicht mit dem Tod des oder der Protagonist*in – auch um der Produktion Möglichkeiten offenzuhalten. Vgl. Lang: Neverending Stories?, S. 141f.; Engell, Lorenz: »Das Ende des Fernsehens«, in: Oliver Fahle/Ders. (Hg.), Philosophie des Fernsehens München, Paderborn: Fink 2006, S. 137–153, hier S. 137; Grampp, Sven/Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien, Berlin: Avinius 2013, S.137.

380 Voss (Fiktionale Immersion, S. 135f.) bezieht sich u.a. auf Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 20f.; weiterführend Hanich: Auslassen, Andeuten, Auffüllen, S. 7–32; Voss, Christiane: »Filmersfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Koch/Dies., ... kraft der Illusion, S. 71–86.

sich als Rezipierender sozusagen einschreiben, an denen man partizipieren kann. Die Rezeption gleicht hier der von »Camp« und Popmusik, in der nicht ein in sich geschlossenes Werk rezipiert wird, sondern Teile und Aspekte herausgelöst und partiell mit neuer, eigener Bedeutung aufgeladen werden.³⁸¹ Bei der Interpretation seitens der Rezipierenden wird dabei auf die eigene Welterfahrung und das jeweilige kulturelle Wertesystem zurückgegriffen – wie beispielsweise in vielen Interpretationen der Motivation für Dianas Selbstmord, in denen dem Charakter Diane Schuldgefühle zugeschrieben werden.³⁸²

Ein geschlossenes und offenes Ende

Endings are terrible things.

David Lynch³⁸³

Das Ende bekommt seinen Sinn weniger über die explizit dargestellte Handlung als über die metaphorischen Bedeutungen. Das blaue Licht verklammert die Ereignisse des Unfalls und im *Club Silencio*, das Verschwinden im blauen Kästchen und den Selbstmord der Protagonistin als Variationen eines ›Endes‹ beziehungsweise eines ›Endes des phantasmatischen Spiels‹.

MULHOLLAND DRIVE hat ein dramaturgisch geschlossenes und zugleich offenes Ende. Die innere Dialektik des Dramas wird übertragen auf einen ästhetischen Konflikt, auf ein dialektisches Verhältnis von expliziter und impliziter Dramaturgie: Die Protagonistin ist auf dramatische Weise gestorben, die Handlung ist damit definitiv abgeschlossen, auch der Konflikt ist zu Ende gebracht – aber gleichzeitig bleiben Fragen offen, was die Handlungszusammenhänge betrifft. Dieses geschlossene Ende ist zugleich ein offenes, insofern es ein eigenständiges Weiterdenken und Interpretieren der Bedeutungen seitens der Rezipierenden einfordert. Die impliziten

381 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 23f., in Bezug auf Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«, in: Dies. (Hg.), *Against Interpretation and Other Essays*, New York/London: Picador 2001, S. 275–292, hier S. 279.

382 Die These, es seien Schuldgefühle, die Diane in den Selbstmord treiben, findet man beispielsweise bei Kaul, Susanne/Palmer, Jean-Pierre: *David Lynch*, München: Fink 2011, S. 122; Liptay: *Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?*, S. 318; Krützen: *Dramaturgien des Films*, S. 171; Bodmer: *Auf Möbius-Schleifen durch Hollywood*. Außerdem in einer Vielzahl von Kommentaren und Texten der Fankultur im Internet. Julie Grossman beschreibt die Figur Diane als Borderlinerin, die »sich selbst verloren gegangen« sei. Ihr Schicksal sei dabei u.a. angelehnt an das von z.B. Marilyn Monroe (*Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, S. 133 und 142). Lynch arbeitete im Übrigen vor MULHOLLAND DRIVE mit Co-Autor Marc Frost an einem Drehbuch über Marilyn Monroe, vgl. Rodley: *Lynch über Lynch*, S. 357; Lim: *David Lynch*, S. 143.

383 Zit. n. Lim: *David Lynch*, S. 144. Insofern erscheinen sowohl *LOST HIGHWAY* als auch *MULHOLLAND DRIVE* mit ihren rekursiven Erzählschleifen wie Experimente, die einer finalen erzählerischen Schließung (›Closure‹) entgegen wollen.

Bedeutungen der Dingmetaphern lenken den Blick der Zuschauenden dabei gleich zweifach zurück auf den Anfang des Films: einmal auf der erzählerischen Ebene (durch den Rauch), in der die Binnenhandlung sich als eine Art Traum entpuppt, und zweitens auf der selbstreflexiven Ebene der Rezeption, die ein wiederholtes Sehen erfordert, um nun den Bedeutungen des Dargestellten auf die Spur zu kommen.

Ende der Rahmenhandlung

Über die Position der im Bett auf roten Laken liegenden Frau werden nun zwei Motive in ein Verhältnis zueinander gesetzt beziehungsweise miteinander verklammert – das des Todes und das des Schlafes. In der letzten Einstellung liegt hier die sterbende Diane (Abb. 174), in Szene 42 ist sie in gleicher Position als bereits verwesene Leiche zu sehen (Abb. 176), während sie in Szene 48 als noch lebendig und schlafend gezeigt wird (Abb. 177).

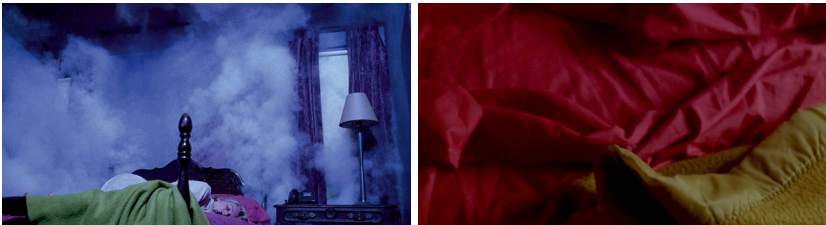


Abb. 174: die sterbende Diane (TC 02:20:50); Abb. 175: der POV einer träumenden Sterbenden (TC 00:02:09)



Abb. 176: Dianes verwesene Leiche (TC 01:35:33); Abb. 177: die schlafende Diane (TC 01:56:51);
Abb. 178: die schlafende Rita (TC 00:27:15)

Der Einstellung der sterbenden Diane sind so drei verschiedene Bilder als erzählerische Variablen an die Seite gestellt, in der sich erneut die triadische Struktur der Hauptfigur und der an sie angebundenen Erzählwelten darstellt: Einmal ist es der Tod als Repräsentation ›des Realen‹ durch die Leiche, dann ist es die Schlafen-

de und Träumende als Ausweis des Imaginierens und des ›Imaginären‹, und dann ist es die der Schauspielerin an die Seite gelegte Rollenfigur, Artefakt des ›Symbolischen‹ (vgl. S. 94, 199). Der Film erzählt damit sowohl von einer real sterbenden als auch von einer imaginär tätigen, ›sich eine Rolle erträumenden‹ Schauspielerin. In Retrospektive lässt sich für Zuschauende jetzt die frühe Einstellung einer in rote Kissen sinkenden Figur in Szene 2 (Abb. 175) durch die Motivgruppe sowohl der schlafenden und träumenden als auch der sterbenden Diane zuordnen. Diese Einstellung hatte vorab angekündigt, dass das Kommende ein Traumgeschehen oder eine anders geartete Vision subjektiven Ursprungs ist. Sie ist dabei aber so bewusst unauffällig gestaltet, dass sich ihre Bedeutung und Tragweite erst nach dem Sterben der Hauptfigur erkennen lässt. In dramaturgischer Hinsicht gehört die POV-Szene 2 zur Rahmenhandlung, die nun hier mit der Sterbeszene der Hauptfigur wieder aufgegriffen wird und das gesamte Handlungsgeschehen, also die Binnenhandlung, rahmt und in einer physikalischen Wirklichkeit verankert. Diese knapp erzählte Rahmenhandlung des Sterbens und Träumens bildet die dramaturgische Basisebene, von der aus sich die surreal wirkenden Aspekte der Binnenhandlung als Traumgeschehen oder anders geartete Vision subjektiven Ursprungs relativieren. Für Zuschauende entpuppt sich MULHOLLAND DRIVE erst durch diese Rahmenhandlung als Post-mortem-Film oder als »retroaktiver Traumfilm«.³⁸⁴

Szene 62: Silencio! – der Epilog

Abgeschlossen wird der Film mit einem Epilog beziehungsweise einem »ausklingenden Akkord«. Der Begriff »Epilog« stammt aus der Rhetorik und bezeichnet im Drama »das Schlusswort nach Beendigung der Handlung«³⁸⁵. Er entlässt das Publikum hinaus aus der Filmrezeption in die Wirklichkeit, die mit dem Abspann des Films Einzug auf Leinwand oder Monitor hält. Der »ausklingende Akkord« wurde von Gustav Freytag für etwas Entsprechendes formuliert: »In der Regel folgt auf Katastrophe und Katharsis entsprechenden Situationen ein ›ausklingender Akkord‹, eine Schlusszene, mit der die Handlung abgerundet wird.«³⁸⁶ Der ausklingende Akkord entspricht symmetrisch dem »einleitenden Akkord« (S. 61) und bezeichnet die letzte Szene eines Films, nachdem die Geschichte bereits zu Ende erzählt ist. Dass Freytag auf eine musikalische Metapher zurückgreift, deutet darauf hin, dass

384 Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011, S. 182ff.; vgl. auch Flückiger, Barbara: »Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 1, S. 133–148, hier S. 142.

385 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 129.

386 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 274.

hier Fragen des Rhythmus wesentlich sind. Der Ausklang ist einem durch Abwechslung bestimmten Rhythmus geschuldet, dabei kann er inhaltlich und atmosphärisch vielstimmig sein.³⁸⁷ Er muss nichts Inhaltliches hinzufügen, also kein »Nachspiel« zeigen, sondern mit ihm kann ein Resümee über das Erzählte gezogen werden. Mit einem Ausklang wird das Ende eines Films verzögert, den Zuschauenden Zeit zur Reflexion, Entwöhnung oder auch der emotionalen Trauerarbeit gegeben – so auch im Fall von *MULHOLLAND DRIVE*, schließlich ist hier eine Hauptfigur gerade gestorben und der Film nun vorbei.³⁸⁸

In *MULHOLLAND DRIVE* beginnt der ausklingende Akkord mit dem bildfüllenden Nebel der Selbstmordszene und besteht aus einer musikvideoartigen Montagesequenz, einer Bildcollage von vier wiederkehrenden beziehungsweise variierten Motiven. Das musikalische Motiv gibt der Sequenz eine melancholische Atmosphäre, über die visuelle Gestaltung und einen »ästhetischen Konflikt« (S. 65) ist sie aber mehr als das, sie ist erzählerisch: Zunächst sieht man das abjekte Wesen, überblendet mit dem blauen Vorhang, wie es, die vierte Wand durchbrechend, in die Kamera schaut (Abb. 179). Dann, in einer langsamen Überblendung und in Zeitlupe, folgt ein mit blau-roten Leuchtelementen durchzogenes Stadtpanorama von Los Angeles, wiederum überblendet mit dem hellen Projektionsbild von Betty als lachendem Star, ähnlich wie in der Einstellung am Anfang des Films. Diesmal hat sie nicht das ältere Paar an der Seite, sondern Rita mit blonder Perücke. Betty und sie bilden eine Einheit, teils sind Fahrtlichter mit in die Collage geblendet (Abb. 180). Dann erfolgt ein Musikwechsel, man sieht wieder den *Club Silencio*, die Bühne liegt in bewegtem blauem Licht (Abb. 181) – das Licht verlischt, der Vorhang bekommt seine rote Farbe zurück. Das Mikrofon, hell und blau beleuchtet, springt ins Auge. Die barock gekleidete Zuschauerin mit den blauen Haaren schaut auf die Bühne und flüstert: »Silencio« (Abb. 182).³⁸⁹ Ihr Ohring funkelt noch einmal im Licht, dann wird abgeblendet. Es herrscht Stille, Ruhe, es wird schwarz und der Abspann beginnt.

387 Wulff, Hans Jürgen: »Ausklingender Akkord«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7061>.

388 Vgl. auch Moinereau, Laurence: »Der Nachspann: Strategien der Trauer«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12 (2003), H. 2, S. 169–181.

389 Die Frau mit den blauen Haaren wird ironischerweise von Cori Glazer dargestellt, die (wie dem Abspann zu entnehmen ist) als Script Supervisor mitgearbeitet hat. Bei dieser Tätigkeit, die in etwa der Script/Continuity entspricht, geht es darum, die Inszenierung genau zu beobachten und sie mit dem Drehbuch abzugleichen – was eben eine besonders aufmerksame Wahrnehmung voraussetzt.



Der Epilog: Abb. 179: *das Wesen* (TC 02:21:11); Abb. 180: *Betty mit Rita* (TC 02:21:31)



Abb. 181: *die leere Bühne* (TC 02:22:01); Abb. 182: *die »emanzipierte Zuschauerin«* (TC 02:22:12)

Die Sequenz fasst als eine Art Resümee die wesentlichen Motive und antagonistischen Kräftefelder des Films zusammen. Gezeigt werden Motive, die den beiden zentralen antagonistischen Kräften und ihrem Konflikt zuzuordnen sind: Einerseits ist das Wesen, das »Abjekt« zu sehen, dann der blaue Vorhang – beides als Symbole des »Realen« und eines Realitätsprinzips; auf der anderen Seite sieht man im Hintergrund Bilder der Metropole Los Angeles, die der ökonomischen und kulturellen Macht, der Mafia und Mr. Roque zugeordnet sind – dem »Machtblock« Hollywoods, einer Allianz hegemonialer Kräfte, durch den Träume kulturindustriell erzeugt und von mächtigen Geldgebern kontrolliert werden. Zwischen diesen Kräften und Feldern wird die Hauptfigur mit ihrem Wunsch und Ziel, Starruhm zu erlangen, zerrieben – dabei hat sie im Bild ihre Rollenfigur, der sie den Ruhm verdankt, dicht und eine Einheit bildend an ihrer Seite. Die Tragödie dieser Hauptfigur, einer Schauspielerin, besteht darin, dass sie durch die Wirkmächtigkeit des Filmfiktionalen ihr Unterscheidungsvermögen zwischen ihrem Ich und sich als Projektion verloren hat. – Etwas, was der »aktiven Zuschauerin« mit den blauen Haaren nicht unterlaufen würde; daher gehört dieser Frau, in dialektischer Logik, das letzte Bild und Statement. In ihr manifestiert sich eine letzte Aufforderung des Films an seine Zuschauenden zum Mitdenken und Mitmachen bei der Reflexion über das Wesen des Fiktionalen.

