



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Strukturen der Gewalt im Kino David Lynchs“

Verfasserin

Hannah Kaučić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Allgemeines: <i>Gewalt</i>	1
1.1. Gegengewalt – positive Gewalt?.....	4
1.2. Non–Violence	9
1.3. Gewalt als „Essentially Contested Concept“	14
1.4. Conclusio	16
2. Erzählstruktur	19
2.1. <i>Lost Highway</i>	19
2.2. Nirgendwohin und zum Anfang zurück – unzuverlässiges Erzählen.....	20
2.3. Exkurs: <i>Rashomon</i> – Erinnerung.....	27
2.4. <i>Mulholland Drive</i>	32
3. Femme fatale	42
3.1. Lynchs Femmes fatales	43
3.1.1. <i>Lost Highway</i> – This Magic Moment.....	44
3.1.1.1. Blick – Macht – Lust	47
3.1.2. <i>Mulholland Drive</i> : good girl/bad girl?	56
3.1.2.1. Exkurs: <i>Gilda</i>	60
3.1.2.2. Betty – Rita/Diane – Camilla	61
4. Gewalt und Komik	71
4.1. <i>Lost Highway</i>	71
4.2. <i>Mulholland Drive</i>	75

5. Schlusswort	81
6. Bibliographie	85
Literaturverzeichnis	85
Filmographie	88
7. Zusammenfassung	89
8. English Abstract	91

1. Allgemeines: *Gewalt*

““Violence” unquestionably figures among the most widely used words in the written and spoken language of one and all. Looking at the meaning that we attach to the word, however, we see that it is used in many, very different, ways. The linguistic confusion reflects confused thinking.”¹

„Es ist nicht klar, was mit ‚Gewalt‘ gemeint ist.“²

Jörg Metelmann führt in *Zur Kritik der Kino-Gewalt* das Problem der Unbestimmtheit des Begriffs *Gewalt* an.³ Daher erscheint es mir sinnvoll, in diesem ersten einleitenden Abschnitt meiner Arbeit, einen gewissen Überblick von verschiedenen Positionen zum Begriff *Gewalt* zu geben.

Je nach Disziplin gibt es unterschiedliche Auffassungen des Begriffs *Gewalt*. Auch scheint dieser von Zeit und Kultur abhängig zu sein und daher ist eine einheitliche Definition, die überzeitlich Bestand hätte, nicht möglich und scheint auch nicht sinnvoll. Der Begriff beziehungsweise das Konzept *Gewalt* ist ständig im Wandel.

Die Rechtswissenschaft, Politikwissenschaft, Soziologie und andere Disziplinen haben jeweils ihre unterschiedlichen Auffassungen. Mir geht es darum einige ausgewählte Positionen darzustellen und von dort her eine Verbindung zu David Lynchs Kino (insbesondere *Mulholland Drive* und *Lost Highway*) zu ziehen. Hierzu jedoch etwas später.

Es gibt eine recht umfassende Literatur zum Thema *Gewalt*, teilweise stößt man auf Gemeinsamkeiten, teilweise jedoch auch auf große Unterschiede beim Versuch „einer“ Definition. Sehr allgemein formuliert könnte man sagen, dass der Begriff entweder sehr eng oder sehr umfassend definiert wird und stark kontextabhängig und anpassungsfähig ist.

¹ Muller, Jean-Marie, *Non-Violence in Education*, Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, http://portal.unesco.org/education/en/file_download.php/fa99ea234f4accb0ad43040e1d60809ccmulle_en.pdf, 14.05.2013; S. 10.

² Kunczik, 1995, zit. nach Metelmann, Jörg, *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 20.

³ Vgl. ebd. S. 20.

Als Beispiel einer enggefassten Definition, fasst das österreichische Strafrecht im §107b StGB, *Gewalt* folgendermaßen auf:

„Gewalt [...] übt aus, wer eine andere Person am Körper misshandelt oder vorsätzliche mit Strafe bedrohte Handlungen gegen Leib und Leben oder gegen die Freiheit [...] begeht.“

Diese enge Auffassung von *Gewalt* macht im Kontext des Strafrechts durchaus Sinn, da sie zu einer eindeutigen Anwendbarkeit des Gesetzes verhilft und eine Subsumierung gewisser Vorgehensweisen unter diesen Begriff ermöglicht, die laut Gesetz unter Strafe gestellt werden. Eine zu weit gefasste Definition wäre in diesem Fall also nicht sinnvoll, da sie zu Gesetzesunsicherheit führen könnte.

Einer solchen engeren Auffassung folgend, definiert auch Pieter Spierenburg im ersten Kapitel von *Violence in Europe* den Begriff Gewalt als „[...] all forms of intentional encroachment upon the physical integrity of the body“⁴. Auch bei dieser Definition geht es also im strengen Sinne nur um die Beeinträchtigung der körperlichen Integrität. Im Sinne von Spierenburg, ist bei seiner Definition mit „body“ nicht Körper im Allgemeinen gemeint, sondern erneut lediglich der „human body“, also der menschliche Körper. Der Begriff Gewalt kommt folglich nur in Beziehung zum Menschen zu tragen, so fallen zum Beispiel Tiere unter den Begriff der Sache und sind somit auch vom Begriff der Gewalt ausgeschlossen.

Was als Gewalt aufgefasst wird, ist sehr von politischen und gesellschaftlichen Faktoren abhängig und kann sich somit auch schnell ändern. Hieraus ergibt sich, dass nicht „nur“ der eigentliche (Gewalt)Akt entscheidend für die Einordnung unter den Begriff Gewalt ist, sondern die gesellschaftlichen Konventionen und Vorstellungen hierfür interpretativ ausschlaggebend sind. Die Gesellschaft bestimmt, was Gewalt ist und was nicht: „Violence is socially constructed because who and what is considered as violent varies according to specific socio-cultural and historical conditions.“⁵ Es kann also keine einheitliche Begriffsbestimmung von *Gewalt* geben. Je nach Betrachtungsweise, Kultur, Jahrhundert etc. variiert das Konzept und passt sich an, beziehungsweise wird abgeleitet von Realitätsveränderungen und darüber geführten Diskursen.

⁴ Spierenburg, Pieter, „Violence: Reflections About a Word“, *Violence in Europe*, Hg. Sophie Body-Gendrot, Pieter Spierenburg, New York: Springer 2009, S. 13-25, hier S. 17.

⁵ de Haan, Willem, „Violence as an essentially contested concept“, *Violence in Europe*, Hg. Sophie Body-Gendrot, Pieter Spierenburg, S. 27-40, hier S. 28.

Spierenburg geht weiters auf den Versuch der Ausdehnung des Gewaltbegriffs ein und zwar auf Johan Galtungs Einbeziehung struktureller Gewalt. Johan Galtung versteht Gewalt als: „[...] the cause of the difference between the potential and the actual, between what could have been and what is.“⁶ Zur Veranschaulichung zitiert Spierenburg Galtungs Beispiel struktureller Gewalt:

“If someone dies of tuberculosis in the eighteenth century, it is just bad luck, but if someone dies of tuberculosis in the twentieth century, when this could have been prevented, it is violence.”⁷

Der Autor tut dieses Konzept als rein ideologisches ab und sieht darin eine Möglichkeit oppositioneller Gruppen, gewalttätigen Widerstand gegen demokratisch gewählte Systeme, zu rechtfertigen.⁸ Es geht Spierenburg rein um die Anwendbarkeit des Begriffs, dies macht von mancher Perspektive aus, wie bereits gesagt, durchaus Sinn. Andererseits sollte man vorsichtig sein, weitergefassten Definitionen lediglich aus Gründen der praktischen Anwendbarkeit die Existenzgrundlage abzuspochen.

Von einem weitergefassten Gewaltbegriff geht zum Beispiel Stuart Henry aus. Er definiert Gewalt als „the use of power to harm another, whatever form it takes“⁹. Willem de Haan erläutert hierzu, dass Henrys Konzept folglich mehr als nur rein physische Gewalt inkludiert:

„In this case harm is not only physical pain and suffering. It can also occur along many dimensions beyond the physical to include psychological or emotional, material or economic, social or identity, moral or ethical, and so on.“¹⁰

Als eine Art erste Schlussfolgerung lässt sich sagen, dass das Thema *Gewalt* ein sehr komplexes ist und es wohl nie bloß eine Definition geben wird und geben kann. Enger gefasste Definitionen scheinen vor allem mit dem Punkt der praktischen Anwendbarkeit zu argumentieren. Weitergefasste Definitionen hingegen unterstreichen die Problematik

⁶ Galtung, 1969, zit. nach Spierenburg, „Violence: Reflections About a Word“, *Violence in Europe*, S. 20.

⁷ Ebd. S. 20.

⁸ Vgl. ebd. S. 21.

⁹ Henry, 2000, zit. nach de Haan, „Violence as an essentially contested concept“, *Violence in Europe*, S. 32.

¹⁰ Henry und Milanovich, 1996, zit. nach de Haan, Willem, ebd. S. 32.

und Komplexität des Begriffs und heben hervor, dass durch eine zu starke Einschränkung viele Aspekte unbehandelt bleiben würden.

1.1. Gegengewalt - positive Gewalt?

Herbert Marcuse bringt mit seinem Essay *Repressive Tolerance* den Begriff der *Gegengewalt* ins Spiel. Marcuse spricht sich für eine Gesellschaft ohne Gewalt aus. Jedoch existiere eine solche noch nicht und die bisherigen Zustände würden durch Demokratien und autoritäre Regime in gleicher Weise begünstigt. Marcuse fragt sich außerdem, ob nicht *Gewalt* vielleicht historisch gesehen in Beziehung mit Fortschritt steht, da die unterdrückten Klassen so, zumindest für eine kurze Zeit, Ungerechtigkeit, Grausamkeit und Schweigen durchbrechen konnten.¹¹ Auf Grund dieser Konditionen setzt sich Marcuse für ein Recht auf Widerstand ein:

"But I believe that there is a "natural right" of resistance for oppressed and overpowered minorities to use extralegal means if the legal ones have proved to be inadequate. Law and order are always and everywhere the law and order which protect the established hierarchy; it is nonsensical to invoke the absolute authority of this law and this order against those who suffer from it and struggle against it – not for personal advantages and revenge, but for their share of humanity. There is no other judge over them than the constituted authorities, the police, and their own conscience. If they use violence, they do not start a new chain of violence but try to break an established one."¹²

Hiermit eröffnet sich wohl eine der größten Problematiken bezüglich dieser Thematik: Kann es so etwas wie „gute Gewalt“ geben, zum Beispiel Gewalt die vom Gesetzgeber ausgeübt wird oder zum Beispiel auch das Recht auf Notwehr? Der Rechtspositivist Hans Kelsen vertritt in seinem Werk *Reine Rechtslehre* die Ansicht, dass die Rechtswissenschaft das Recht nicht zu legitimieren und auch nicht moralisch zu rechtfertigen hat, es folglich nichts mit den Konzepten „gut/böse“ zu tun hat:

¹¹ Vgl. Marcuse, Herbert, *Repressive Tolerance*, <http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/marcuse/tolerance.pdf> 1965, 12.01.2013; (Orig. *A Critique of Pure Tolerance*, Hg. Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Boston: Beacon Press 1969, S. 95-137). hier S. 1.

¹² Ebd. S. 11.

„[Die reine Rechtslehre] will das Recht darstellen, so wie es ist, ohne es als gerecht zu legitimieren oder als ungerecht zu disqualifizieren; sie fragt nach dem wirklichen und möglichen, nicht nach dem richtigen Recht.“¹³

Kelsen spricht sich also gegen eine Vermischung von Recht und Moral und die Bezeichnungen „gut“ und „böse“ in diesem Zusammenhang aus.

Kann beziehungsweise soll man nun eine Strafe/Gewaltanwendung, die im Zusammenhang mit der Anwendung dieses Rechts einhergeht als gut bezeichnen?

Wie es bei Kelsen schon heißt:

„Angesichts der außerordentlichen Verschiedenheit dessen, was die Menschen tatsächlich zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten für gut und böse, gerecht und ungerecht halten, läßt sich [...] kein den Inhalten der verschiedenen Moralordnungen gemeinsames Element feststellen.“¹⁴

Es erscheint sehr problematisch ein Konzept wie das der Gewalt als „gut“, beziehungsweise „böse“ zu charakterisieren. Eine Bezeichnung in jedwede Richtung wird immer auf Widerstand treffen (müssen) und wäre somit nicht zielführend.¹⁵ Jedoch erscheint es hierbei durchaus sinnvoll, hervorzuheben, dass gewisse Unterschiede im Bereich der Gewalt anerkannt werden sollten (Bsp. Marcuses Ansicht zum Recht auf Widerstand).

Festzuhalten bleibt, dass das Recht gewisse Gewaltanwendungen legitimiert, sei es nun durch polizeilichen Zwang oder zum Beispiel im Bereich der Notwehr. Anstelle dies moralisch zu bewerten (gut/böse), muss man solche Gewaltmittel schlichtweg als gerechtfertigt betrachten (eben durch das geltende Recht). Man darf jedoch auch in diesen Fällen nicht annehmen, dass eine Vorgehensweise, die durch das Recht legitimiert ist, überhaupt nicht als Gewalt angesehen werden darf. Wie Walter Benjamin feststellt, darf man hier gerade nicht vergessen, dass auch ein solches legitimes Verhalten als Gewalt zu bezeichnen ist:

¹³ Kelsen, Hans, *Reine Rechtslehre*, Hg. v. Matthias Jestaedt, Tübingen: Mohr Siebeck 2008, S. 29.

¹⁴ Kelsen, Hans, zit. nach Luf, Gerhard, *Grundfragen der Rechtsphilosophie und Rechtsethik*, Wien: Manz 2006/2007, S. 47.

McLaren, Peter, 2000, zit. nach Žižek, Slavoj, *Violence. Six Sideways Reflections*, London: Profile Books 2009, S. 59.

¹⁵ Anmerkung: Man sollte sich auch bewusst sein, dass verschiedene Ebenen des Rechts miteinander kollidieren können, z.B. Verfassung und Menschenrechte, welches Recht ist nun „gut“?

„Als Gewalt nämlich ist, wiewohl dies auf den ersten Blick paradox scheint, dennoch auch ein Verhalten, das in Ausübung eines Rechts eingenommen wird, unter gewissen Bedingungen zu bezeichnen.“¹⁶

Des Weiteren merkt Benjamin an:

„Daß die Gewalt, wo sie nicht in den Händen des jeweiligen Rechtes liegt, ihm [dem Recht] Gefahr droht, nicht durch die Zwecke, welche sie erstreben mag, sondern durch ihr bloßes Dasein außerhalb des Rechts.“¹⁷

Denn eine solche Gewalt untergräbt das Recht rein durch seine Existenz, denn es könnte zum Beispiel andeuten, dass die aktuelle Gesetzesordnung diese außerhalb stehende Gewalt nicht unter Kontrolle hat und auch nicht unter Kontrolle bekommt.

Slavoj Žižek hingegen zitiert in seinem Text *Gewalt*, eine Stelle aus Peter McLarens Buch *Che Guevara, Paolo Freire, and the Pedagogy of Revolution*, aus welcher hervorgeht, dass gewissen Momenten der Gewalt (aus der Sicht des Autors) ein positiver Effekt abgewonnen werden kann.¹⁸

„Violence is usually seen in terms of the domain in which concurring compromise and mutual assistance set the standard for *Dasein*, and accordingly all violence is necessarily deemed only a disturbance and an offence [...] The violent one, the creative one who sets forth into the unsaid, who breaks into the unthought, who compels what has never happened and makes appear what is unseen – this violent one stands at all times in daring [...] Therefore the violence-doer knows no kindness and conciliation (in the ordinary sense), no appeasement and mollification by success or prestige and by their confirmation [...] For such a one, disaster is the deepest and broadest Yes to the Overwhelming [...] Essential de-cision, when it is carried out and when it resists the constantly pressing ensnarement in the everyday and the customary, has to use violence. This act of violence, this de-cided setting out upon the way to the Being of beings, moves humanity out of the hominess of what is most directly nearby and what is usual.“¹⁹

In diesem Fall ist also Gewalt ein Mechanismus der Weiterentwicklung, der Aufdeckung neuer Möglichkeiten und des Fortschritts. Eine Revolution bricht grundsätzlich mit dem geltenden Recht und ist somit gesetzeswidrig. Jedoch geschieht

¹⁶ Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 37.

¹⁷ Ebd. S. 35.

¹⁸ Dieses Zitat wird lediglich im englischen Original verwendet und fehlt in der deutschen Ausgabe aus mir unersichtlichen Gründen, da es schlicht und ohne Vermerk weggelassen wurde.

¹⁹ McLaren, Peter, 2000, zit. nach Žižek, *Violence*, S. 59.

dies, wie Marcuse bereits sagte, um eine bereits etablierte Kette von Gewalt zu durchbrechen und nicht um eine neue zu erschaffen. In diesen Fällen scheint ein Gewaltakt die einzige Möglichkeit, um ein existierendes „Gewaltssystem“ zu zerstören und eine Chance auf einen gewaltlosen Neuanfang zu haben. Genau aus diesem Grund stellt Ralf Rother wohl fest:

„Die Revolution ist weder ein Krieg, noch ein Verbrechen. [...] Hingegen soll die Revolution ein Moment der Begegnung von Fremden sein. Eine Begegnung zwischen Vater und Sohn, wie die Psychoanalyse nahe legt: der eine, der Vater, drängt auf Erbschaft und Gehorsam; der andere, der Sohn, schlägt die Erbschaft und den Gehorsam aus.“²⁰

Die Revolution ist also kein Verbrechen, sondern birgt einen Moment des Fortschritts, denn sie bricht mit der althergebrachten Ordnung und „Ordnung: das heißt Definition von Normen und Normalität, Produktion von Gleichförmigkeit, Ausschluß und Unterdrückung jeglicher Andersartigkeit.“²¹ Im Weiterexistieren dieser Ordnung kann also kein Fortschritt liegen und auch Oscar Wilde sieht in dieser Art Ungehorsam des Menschen dessen größte Tugend:

„Disobedience, in the eyes of anyone who has read history, is man’s original virtue. It is through disobedience that progress has been made, through disobedience and through rebellion.“²²

Sogar Jean-Marie Muller, der sich zwar für ein politisches System der „Non-Violence“ einsetzt, anerkennt zumindest das Ringen verschiedener Kräfte um eine Art Vormachtstellung. Aus einer Balance dieser Kräfte folgt Gerechtigkeit und sollte ein ungerechtes System vorliegen, so kann man diesem nun mal auch gewisse Kräfte entgegensetzen, um die gewünschte Balance wiederherzustellen oder neu zu schaffen.²³

“Every struggle is a trial of strength. In a given social, economic or political context, all relations with others can be viewed as a balance of forces; and injustice is the result of an imbalance of forces, in which the weaker are dominated and oppressed by the

²⁰ Rother, Ralf, *Gewalt und Strafe. Dekonstruktionen zum Recht auf Gewalt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 25.

²¹ Sofsky, Wolfgang, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 16/17.

²² Wilde, Oscar, *The Soul of Man, and Prison Writings*, Hg. Isobel Murray, Oxford/New York: Oxford University Press 1999, S. 4.

²³ Weiterführende Literatur: Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion.*, Notwendigkeit des Antagonismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

stronger. The function of struggle is to create a new balance of forces, the aim being to establish a balance in which everyone's rights are respected. It follows that action for justice, being the re-establishment of a balance of forces, is something that can only be done by applying another force which sets a limit to the force occasioning the imbalance."²⁴

Betrachtet man die Menschheitsgeschichte ist es wohl unbestreitbar, dass es in unserer Gesellschaft immer Gewalt gegeben hat und diese wohl auch weiterhin existieren wird. Es scheint daher schwierig, das Konzept *Gewalt* komplett abzulehnen. Wie ersichtlich wurde, tritt zum Beispiel Herbert Marcuse auf gewisse Art und Weise dafür ein, dass es für bestimmte Akte der Gewalt eine Rechtfertigung gibt, wenn nicht gar ein gewisses Verlangen für sie besteht. Er ruft gerade dazu auf, dass ein Gewaltakt nötig ist um die vorherrschende Gewaltsituation zu brechen. Macht es Sinn auf den Zweck dieses Akts abzustellen und diese Gewalt folglich als „gut“ zu kategorisieren? Als Ablehnung einer solchen Bezeichnung könnte man das Argument vorbringen, dass diese Gegengewalt bloß als Reaktion für einen bereits „schlechten“ Gewaltakt anzusehen ist. Ist es nun hilfreich, da man diesen ersten Akt wohl nicht als „gut“ bezeichnen würde, diese (Gewalt-)Reaktion hierauf als „gut“ anzusehen? Oder sollte man diesen Akt nicht nur lediglich als vielleicht ausnahmsweise gerechtfertigt ansehen, um seinen Ausnahmecharakter zu unterstreichen.

Ich möchte mich hier Slavoj Žižeks Schlusswort anschließen, in dem es heißt:

„Die Gewalt rundweg abzulehnen, sie als „böse“ zu verdammen, ist eine ideologische Operation und Mystifizierung, die dazu dient, die fundamentalen Formen der gesellschaftlichen Gewalt unsichtbar zu machen.“²⁵

Im Umkehrschluss lässt sich sagen, dass eine Verbindung des Begriffs *Gewalt* mit dem Eigenschaftswort „gut“ natürlich auch eine solche „ideologische Operation“ darstellen würde, daher ist von beidem Abstand zu nehmen.

Marcuses Gedanken bezüglich der Gegengewalt bieten jedoch einen interessanten Ausgangspunkt für weitere Überlegungen bezüglich der Notwendigkeit von Gewalt als Reaktion. Dennoch scheint es durchaus angebracht auf einen vorsichtigen Umgang der Begriffskombination „Gewalt“ und „Notwendigkeit“ hinzuweisen, so dass man hierin

²⁴ Muller, *Non-Violence in Education*, S. 21.

²⁵ Žižek, Slavoj, *Gewalt. Sechs abseitige Reflexionen*, Hg. v. Willi Baer und Karl-Heinz Dellwo, Hamburg: LAIKA 2011, S. 179.

eben nicht doch wieder eine Art „gute Gewalt“ verortet sieht, ansonsten begibt man sich auf unsichere Gewässer.

[...] as soon as we claim to be developing criteria by which to define a supposedly “good” violence, each of us will find it easy to make use of these in order to justify our own acts of violence.”²⁶

1.2. Non-Violence

Im Einleitungskapitel zu *Violence in Europe* heißt es in einem Zitat von Jon Abbink:

„Violence is a human universal: in no known human society or social formation is interpersonal aggression, physical threat, assault, or homicide and armed conflict completely absent or successfully banned”²⁷

Gewalt ist laut Jon Abbink also quasi dem Menschen inhärent. Es gab sie immer und wird sie immer geben, sie ist ein Teil einer jeden Gesellschaft. Doch Gewalt ist nicht gleich Gewalt:

„Depending on the context and perspective, violent actions may either be condemned and considered immoral, illegal and disruptive or admired and considered moral, legal and functional”²⁸

Oder mit Benjamin: “Diese [Unterscheidung] findet zwischen der historisch anerkannten, der sogenannten sanktionierten, und der nicht sanktionierten Gewalt statt.”²⁹

Gewalt ist also zwar immer (schon) vorherrschend und Teil des Lebens, jedoch kann es sich durchaus mit der Zeit ändern, was als erlaubte Gewalt gilt und was nicht. Man wird das Auftreten von Gewalt mitunter also unterschiedlich auffassen, zumal erwünscht und erlaubt und zumal als illegal und störend, jedoch wird es sie wohl auch immer geben. So oder ähnlich lauten zumindest viele Betrachtungsweisen.

²⁶ Muller, *Non-Violence in Education*, S. 22.

²⁷ Body-Gendrot, Spierenburg, *Violence in Europe*, S. 15.

²⁸ Ebd. S. 29.

²⁹ Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, S. 32.

Jean-Marie Muller hingegen deckt die Annahme, dass Gewalt quasi ein natürliches Merkmal des Menschen sei, als Irrtum auf:

“Violence is so central to human history that we are sometimes tempted to think it must be inherent in human nature; that violence is accordingly “natural” for the human being; [...] Yet in fact it is not violence which is written in human nature, but aggressiveness. Violence is not aggressiveness itself, but just one expression of it; and it is not a necessity of nature that aggressiveness should be expressed by violence.”³⁰

Muller argumentiert für eine Gesellschaft ohne Gewalt und möchte bei der Erziehung, beziehungsweise dem Schulsystem, aktiv ansetzen um dies schrittweise zu verwirklichen. Er möchte den Fehler aufdecken, dass Gewalt als dem Menschen inhärent angesehen wird und die Annahme widerlegen, dass es daher eben keine Gesellschaft ohne Gewalt geben kann. Im Gegensatz zu Gewalt, die für ihn immer schlecht ist: „violence is, in the end, nothing but a perversion of aggressiveness“³¹, möchte er diesen oft fälschlich angewendeten Begriff durch den Begriff der „aggressiveness“ ersetzen und meint zu diesem: „like fire, it can do good or harm, destroy or create“.³² Da Gewalt eine Perversion ist, soll diese in keinem Fall als gut bezeichnet werden (können).

„It is essential to define violence in such a way that it cannot be qualified as “good”. The moment we claim to be able to distinguish “good” violence from “bad”, we lose the proper use of the word, and get into a muddle. Above all, as soon as we claim to be developing criteria by which to define a supposedly “good” violence, each of us will find it easy to make use of these in order to justify our own acts of violence.”³³

Im Weiteren argumentiert Muller am Beispiel Gandhis, der den Begriff der „non-violence“ erstmals verwendet und bei welchem es darum geht die Begierde des Menschen hinsichtlich der Gewalt zu zügeln:

“It was Gandhi who gave the West the term “non-violence”, as an English translation of the Sanskrit *ahimsa* which appears frequently in Hindu, Jain and Buddhist literature. “Ahimsa” is composed of the negative prefix *a-* and the noun *himsa*, which means the desire to harm or do violence to a living being. *Ahimsa* is therefore the recognition, the taming, the mastery and the transmutation of the desire for violence which is to be

³⁰ Muller, *Non-Violence in Education*, S. 18.

³¹ Ebd. S. 19.

³² Ebd. S. 18.

³³ Ebd. S. 22.

found in human beings and which leads them to want to push aside, shut out, eliminate and bruise their fellows.”³⁴

Hier scheint es jedoch so, als würde Ghandi doch wiederum davon ausgehen, im Gegensatz zu Muller, dass Gewalt ein Teil des Menschen ist, jedoch gezügelt werden muss.

Zusammenfassend ist hierzu zu sagen, dass Jean-Marie Muller wohl einen sehr idealistischen Ansatz vertritt, der noch viel Grundlagenarbeit benötigt.

Vor allem da man unweigerlich zugeben muss, was auch Jean-Marie Muller tut, dass Gewalt immer noch ein großer Bestandteil unserer Gesellschaft(en) ist.

„Humans are by nature neither violent nor non-violent; they are capable of being both violent and non-violent. It follows that, in their nature, humans are at one and the same time inclined to violence and disposed to non-violence, the important issue being which part of ourselves we decide to *cultivate*, both individually and collectively. At present, we have to acknowledge that our societies are dominated by a culture of violence.”³⁵

Fraglich bleibt diesbezüglich auch, ob man mit Mitteln der „non-violence“ gegen eine Übermacht an Gewalt, welche in der Welt im Moment vorherrschend ist, ankommen kann. Oder ob man mit diesem Ansatz erst erfolgreich beginnen kann, wenn zumindest eine gewisse demokratische Grundbasis gelegt wurde.

Diesbezüglich schließt sich zum Beispiel auch Herbert Marcuse, welcher grundsätzlich ebenfalls für eine Gesellschaft ohne Gewalt eintritt, hier Jean Paul Sartre an, wenn er diesen zitiert und sich für ein Recht auf *Gegengewalt* ausspricht:

„Try to understand this at any rate: if violence began this very evening and if exploitation and oppression had never existed on the earth, perhaps the slogans of non-violence might end the quarrel. But if the whole regime, even your non-violent ideas, are conditioned by a thousand-year-old oppression, your passivity serves only to place you in the ranks of the oppressors.”³⁶ [Preface by Jean-Paul Sartre]

Historisch betrachtet sind heutige Staaten (demokratische bilden hier keine Ausnahme) erst durch gewaltvolle Umstürze ins Leben gerufen worden, auch bei ihnen steht also ein Gewaltakt als Ausgangspunkt.

³⁴ Ebd. S. 25.

³⁵ Ebd. S. 60.

³⁶ Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press 1963, S. 25.

„Kein Staat ist jemals durch Konvention und Vertrag entstanden. Seine Gründung war meist begleitet von Akten massiver Gewalt und Unterwerfung. Etabliert wurde das Gewaltmonopol durch Tränen und Blut. Niemals haben sich die Menschen zu einer Versammlung zusammengefunden, die sie von ihrer Angst und Verzweiflung hätte befreien können. Sie waren Opfer, und sie sind es geblieben. Denn auch die Vor- und Nachzeiten der Herrschaft sind nicht frei von Gewalt.“³⁷

Auch heutige Gesetze demokratischer Staaten beinhalten zum Beispiel ein Recht auf Notwehr, was kurz gesagt eine gewaltvolle Verteidigung gegen einen gewaltvollen Angriff erlaubt. Wie bereits gesagt weist Benjamin darauf hin, dass auch eine gerechtfertigte Handlung unter gewissen Umständen als Gewalt zu bezeichnen sei.

Und genau hierin sieht Jean-Marie Muller ein Problem, denn gerade solche Konstrukte (wie z.B. jenes der Notwehr) welche sich nun mal auch in Gesetzen wiederfinden lassen, verhelfen dem Menschen seine Gewalt zu rechtfertigen. Man darf hier nicht vergessen, dass Muller diese Konstrukte als Erzeugnisse einer existierenden Kultur der Gewalt auffasst, welche diese Kultur im Umkehrschluss weiter erhalten und nicht durchbrechen, sondern stützen.³⁸

“And so this culture of violence furnishes the individual with a number of ideological constructs that offer justifications for violence, provided there is a claim to be defending a just cause. [...] So the principle of “self-defence” comes to provide each of us with a justification for “my” violence.”³⁹

Können politische Systeme, welche als Ausgangspunkt nun auch einen Akt der Gewalt haben, diesen Fortlauf oder Teufelskreis der Gewalt brechen? Marcuse würde dies wohl bejahen, da er die Meinung vertritt, dass hierdurch nicht unbedingt ein neuer Zyklus der Gewalt entsteht, sondern bloß ein alter durchbrochen wird. Jedoch würden Jean-Marie Muller und Herbert Marcuse wohl beide darüber übereinstimmen, dass zurzeit noch kein politisches System existiert, das ohne Gewalt auskommt.

Slavoj Žižek weist hier nämlich darauf hin, dass man auch die Einführung eines Gesetzes als Gewalt ansehen muss und zwar als ihre höchste Form:

„Wenn wir etwas als einen Akt der Gewalt wahrnehmen, dann messen wir ihn an dem vorausgesetzten Standard einer „normalen“, nicht gewalttätigen Situation – und die

³⁷ Sofsky, *Traktat über die Gewalt*, S. 25.

³⁸ Weiterführende Literatur: Sharp, Gene, *From Dictatorship to Democracy. A Conceptual Framework for Liberation*, insb. das Kapitel „Freedom through violence?“, New York: New Press 2012.

³⁹ Muller, *Non-Violence in Education*, S. 30.

höchste Form der Gewalt ist die Einführung eben dieses Standards, in Referenz zu dem wir etwas als „gewalttätig“ bestimmen.“⁴⁰

Die Frage, ob und wie wir uns eine Gesellschaft ohne Gewalt, also auch ohne polizeiliche Gewalt, in der Realität überhaupt vorstellen können, bleibt bisher unbeantwortet.

Jean-Marie Muller ist sich der Existenz und der Vorherrschaft der Gewalt durchaus bewusst, versucht jedoch eine gegenläufige Tendenz in die Welt zu rufen, welche eine aktive Beteiligung voraussetzt und eine gewaltlose Gesellschaft zumindest vorstellbar machen könnte:

“Furthermore, and above all, those who choose reason do so in a world where others have chosen violence; they must therefore also make efforts to educate those others in reason, and to transform the world so as to put an end – so far as possible - to the rule of violence.”⁴¹

Abschließend bleibt zu sagen, dass Jean-Marie Muller als Ausgangspunkt seiner Überlegungen ein demokratisches System anzunehmen scheint, denn nur in einem solchen besteht die Möglichkeit die Problematik um das Thema *Gewalt* offen anzusprechen:

„This finds expression through a constitution, a social contract whereby the citizens decide on the political project they intend to carry through together. The foundation of politics is not [...] violence, but its diametrical opposite: human discussion. The mark of a totalitarian regime is the utter destruction of every public space in which citizens might have the freedom to talk and act together.“⁴²

Und auch wenn man Jean-Marie Mullers Ansatz als sehr idealistisch ansehen mag, lässt sich dennoch nicht bestreiten, dass der Großteil der dargestellten Meinungen nicht einmal von der Möglichkeit einer gewaltfreien Gesellschaft auszugehen scheint. Die Annahme scheint zu lauten: wir leben nun mal seit je her in Gesellschaften der Gewalt und dies wird sich auch nicht ändern (lassen). Im Gegenteil zu dieser doch recht pessimistischen Annahme, sucht Muller nun einen aktiven Ansatz zu finden, der dieser entgegen wirken soll. Ob dieser Konzeptentwurf unter der Haube der „Non-violence“

⁴⁰ Žižek, *Gewalt*, S. 61/62.

⁴¹ Muller, *Non-Violence in Education*, S. 28.

⁴² Ebd. S. 32.

nun erfolgsversprechend ist oder nicht, scheint mir hier jedoch gar nicht die Hauptfrage zu sein. Vielmehr geht es allein darum die Möglichkeit des Durchbrechens einer Gesellschaft der Gewalt und den damit verbundenen Fortschritt, aufzuzeigen.

1.3. Gewalt als „Essentially Contested Concept“

Wie sich aus den vorangegangenen Unterkapiteln unschwer erkennen lässt, ist das Thema Gewalt, mit all seinen Versuchen einer Definition, ein sehr weitläufiges und im Allgemeinen schwierig fassbar.

W. B. Gallie schlägt in einem Artikel von 1956 für die *Aristotelian Society* vor, dass gewisse Begriffe (Kunst, Demokratie, Gerechtigkeit usw.) und deren Definitionen (beziehungsweise Definitionsversuche) sogenannte „essentially contested concepts“ seien, da eine eindeutige Definition nicht möglich und auch nicht sinnvoll sei.

W. B. Gallie geht grundsätzlich von der Annahme aus, dass ein jedes Konzept dazu verdammt ist, mit mehr oder weniger guten Argumenten, angefochten zu werden. Es scheint, wenn man nun die unterschiedlichen Verwendungsarten dieser Begriffe und deren entscheidende Merkmale heranzieht, dass kein eindeutiger, allgemeingültiger Gebrauch des Begriffs ausfindig machbar ist, welchen man folglich als richtige oder Standardverwendung etablieren könnte.

Mag es auch für die unterschiedlichen Verwendungsarten genau nachvollziehbare und fundierte Argumente geben, so lassen sich die Diskussionen über eine einheitliche Definition dennoch nicht lösen. Und genau das macht ein „essentially contested concept“ aus. Denn es gibt nicht bloß einen richtigen Gebrauch, sondern mehrere, sich gleichwertig gegenüber stehende, welche dieser nicht enden wollenden Debatte geradezu bedürfen.⁴³

„[...] showing how any proper use of this concept is in the nature of the case contestable, and will, as a rule, be actually contested by and in another use of it, which in the nature of the case is contestable, and will... and so on for an indefinite number of kinds of possible use: these mutually contesting, mutually contested uses of the concept, making up together its standard general use.“⁴⁴

⁴³ Vgl. Gallie, W. B., „Essentially Contested Concepts“, *Proceedings of the Aristotelian Society* Vol. 56, 1955-1956, S. 167-198, hier S. 167-169.

⁴⁴ Ebd. S. 169.

Ein wichtiges Merkmal eines „essentially contested concepts“ ist, dass keines von ihnen, im Unterschied zu anderen Thesen, jemals einem endgültigen Ausschluss unterliegt. Auch wenn man im Endeffekt zu keiner Übereinkunft bezüglich des „richtigen“ beziehungsweise „besten“ Gebrauchs des Begriffs kommt, kann jedoch aufgezeigt werden, warum jemand den jeweiligen Begriff auf eine gewisse Art fortlaufend verwendet oder auch nicht mehr auf diese Art verwendet und folglich welche Argumente diese Änderung des Gebrauchs hervorgerufen haben.⁴⁵

„Part of the answer to our question seems to be this. Recognition of a given concept as essentially contested implies recognition of rival uses of it (such as oneself repudiates) as not only logically possible and humanly "likely", but as of permanent potential critical value to one's own use or interpretation of the concept in question; whereas to regard any rival use as anathema, perverse, bestial or lunatic means, in many cases, to submit oneself to the chronic human peril of underestimating the value of one's opponents' positions.“⁴⁶

Willem de Haan bezieht sich in seinem Aufsatz *Violence as an Essentially Contested Concept* auf W. B. Gallies Überlegungen und argumentiert, dass auch das Konzept der *Gewalt* unter diese Definition fällt. Er schließt sich analog einer Bemerkung Eric Reitans an, die dieser bezüglich des Begriffs der *Vergewaltigung* trifft:

“[...] that the vagueness that the concept of rape [violence] has acquired can best be understood in terms of essential contestability, in something like W.B. Gallie's sense (1956), and that once we understand rape [violence] as an essentially contested concept, we will see that extending the boundaries of the concept is part of the proper use of the term“⁴⁷

Nach dieser Betrachtungsweise ist also die Definitionsvielfalt eines Begriffes kein Nachteil, sondern ganz im Gegenteil, sie wird zu ihrem Vorteil genutzt. Denn je nach Anwendungsgebiet, kann eine passende und argumentativ korrekte Definition, zur Anwendung kommen.

„This means that various concepts or definitions of violence are best being evaluated for their suitability for coming to terms with a particular research problem [...]“⁴⁸

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 169 ff.

⁴⁶ Ebd. S. 193.

⁴⁷ Reilan, 2001, zit. nach de Haan, *Violence in Europe*, S. 35.

⁴⁸ de Haan, „Violence as an essentially contested concept“, *Violence in Europe*, S. 37.

“Only by refusing to make a priori assumptions about what qualifies as violence or not, can the full spectrum of behavior remain open to empirical research.”⁴⁹

Das heißt für den Begriff der Gewalt, dass er zum Beispiel nicht nur in der Rechtswissenschaft fruchtbar zu tragen kommt, sondern auch mit ganz anderen, vielleicht nicht so naheliegenden Themenbereichen verknüpft werden kann. Geht man beim Thema Gewalt von einem „essentially contested concept“ aus, so bleibt der Begriff anpassungsfähig und kann auf verschiedenste Art und Weise genützt werden.

„Any definition of violence, however, should be considered as a temporary outcome of theoretical debate – an outcome, which may or may not prove to be useful in future research.“⁵⁰

1.4. Conclusio

In diesem ersten einleitenden Kapitel, war es mir ein Anliegen einen gewissen Überblick verschiedener, interessanter, natürlich weit nicht vollständiger, Positionen zum Thema Gewalt zu geben, um die Weitläufigkeit dieses Begriffs und die divergierenden Verwendungen offenzulegen. Dies soll Verständnis für meine Verwendung von *Gewalt* in Bezug zu den folgenden Analysen von David Lynchs Filmen *Lost Highway* und *Mulholland Drive* erwecken.

Es war mir wichtig einen recht ausgedehnten Überblick zum Thema Gewalt zu geben, auch wenn im Folgenden nicht alle vorgebrachten Positionen zur Anwendung kommen werden. Dies soll meine Auffassung dieses Begriffes nachvollziehbar machen, welche mit Willem de Haans Forderung einhergeht, Gewalt als „essentially contested concept“ im Sinne von W. B. Gallie, zu sehen.

Es mag somit Vertretern einer enger gefassten Definition des Begriffs *Gewalt* so vorkommen als würde der Begriff im Folgenden zum Teil sehr weit ausgelegt, jedoch kommt es mir gerade darauf an, mit dem Konzept *Gewalt* nicht nur auf inhaltlicher (eventuell offensichtlicher Ebene), sondern auch auf formeller Ebene der filmischen Werke David Lynchs zu arbeiten und vielleicht nicht ganz offensichtliche, jedoch

⁴⁹ Waddington, Badger & Bull, 2004, zit. nach de Haan, ebd. S. 37.

⁵⁰ de Haan, “Violence as an essentially contested concept”, *Violence in Europe*, S. 30.

interessante Anwendungsbereiche aufzudecken, welche sich zum Beispiel in der Erzählstruktur der Filme verbergen.

„Exploring a diversity of definitions is fruitful because by means of adjusting concepts scientific progress can be made.“⁵¹

In den folgenden Kapiteln geht es um die genauere Untersuchung einiger mir besonders markant erscheinender Merkmale, welche als einen äußersten Rahmen eine Verbindung zum Thema *Gewalt* gemein haben.

Als erstes soll einer der abstraktesten Bereiche untersucht werden und zwar die Erzählstruktur der beiden Filmbeispiele, welche sogleich die Frage aufwirft, ob man zum Beispiel im Falle von *Lost Highway* überhaupt von einer Erzählung sprechen kann.

„Lynch’s films are open to analysis as long as we do not try to reduce these ambiguous moments to a rational logic, but recognize that a non-rational but meaningful energy governs them.“⁵²

Man könnte somit in Verbindung mit der Erzählweise Lynchs einen Moment der Gewalt ausmachen, der herkömmlich etablierte Erzählweisen, mit denen der Zuschauer auch eventuell rechnet, zerstört, zu Gunsten von etwas Neuem, dem mit herkömmlichen Methoden eben nicht beizukommen ist und welches daher den Fokus auf etwas Neues, Unentdecktes legt.

“The violent one, the creative one who sets forth into the unsaid, who breaks into the unthought, who compels what has never happened and makes appear what is unseen [...] Therefore the violence-doer knows no kindness and conciliation (in the ordinary sense) [...] Essential de-cision, when it is carried out and when it resists the constantly pressing ensnarement in the everyday and the customary, has to use violence. This act of violence [...] moves humanity out of the hominess of what is most directly nearby and what is usual.“⁵³

Es geht folglich um das Aufdecken neuer Möglichkeiten in diesen Filmen.

In den weiteren Kapiteln geht es um die weiblichen Figuren, die gerade in diesen beiden Filmen eine wichtige Rolle spielen und ihre Anlehnung an die klassische *Femme fatale*

⁵¹ Ebd. S. 38.

⁵² Elsaesser, Thomas und Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold 2002, S. 186.

⁵³ Vollständiges Zitat siehe S. 6.

des Film noir. Hier eröffnet sich in *Lost Highway* eine Verbindung zwischen dem Blick, der weiblichen Sexualität und einem Moment der Macht, welcher wiederum das ausschlagende Moment bezüglich der Gewalt darstellt.

In *Mulholland Drive* hingegen liegt das Hauptaugenmerk auf der Durchmischung klassischer Merkmale.

Im Folgenden werden außerdem die Verbindung von Gewalt und Komik und der Effekt dieser Verbindung untersucht.

Auffällig an den gesamten Elementen der folgenden Filmanalyse ist, dass sich immer wieder ein Bruch mit der Illusion des Films ereignet, eine Art gewaltvolles Herausreißen aus der Illusion Film, welche jedoch eine neue Art der Betrachtung ermöglicht, ganz im Sinne von Brechts Verfremdungseffekt:

„Das Hineinlöffeln der Handlung geschieht nicht mehr unbewußt, gleitend, mechanisch, sobald der V-Effekt auftaucht, der »Bann« bricht, die Kunst hat versagt. Aus dem Vorgang ist die Absicht der Darstellung frech hervorgetreten, im primitiven Fall hervorgestolpert. Nun, wo das mechanische Hineinlöffeln unterbrochen wurde, trat das Mechanische der Handlung in Erscheinung, es wird stracks als so beschimpft. Man hatte eben verstanden, und nun soll man nicht verstanden haben?“⁵⁴

Abschließend bleibt in dieser Einführung zu sagen, dass die folgenden Analysen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, auch nicht was Elemente der Gewalt betrifft. Vielmehr geht es um einige besondere Elemente, die wiederum eine besondere Verbindung zum Thema *Gewalt* aufweisen.

⁵⁴ Brecht, Bertolt, *Werke, Band 22, Schriften 2, Schriften 1933-1942, Teil 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 214 f.

2. Erzählstruktur

2.1. *Lost Highway*

Fred vernimmt über die Gegensprechanlage seines Hauses die Worte „Dick Laurent is dead“. Der Sender dieser Nachricht bleibt unerkannt, da sich keine Spur von ihm zeigt, als Fred aus dem Fenster blickt. In den nächsten Tagen bekommen Fred und seine Frau Renée absenderlose Videobänder an ihre Hausschwelle, mit Außenaufnahmen und in Folge auch Innenaufnahmen ihres Hauses.

Fred ermordet (vielleicht) seine Frau aus Eifersucht.

Fred wird zum Tode verurteilt.

Fred verwandelt sich in seiner Zelle in den jungen Automechaniker Pete Dayton.

Pete wird freigelassen.

Pete lernt bei seiner Arbeit als Automechaniker Alice, die Geliebte eines seiner Stammkunden, Mr. Eddie, eines Gangsterbosses, kennen.

Pete und Alice beginnen eine Affäre. Mr. Eddie erfährt davon und die Situation spitzt sich zu.

Alice überredet Pete einen ihrer Bekannten, Andi, auszurauben und sich mit der Beute auf die Flucht zu begeben.

Pete tötet Andi. Pete und Alice fliehen.

Pete und Alice haben Sex in der Wüste, daraufhin verwandelt Pete sich wieder in Fred.

Fred und der „Mystery Man“ töten Dick Laurent alias Mr. Eddie. Schließlich fährt Fred zu seinem Haus und spricht in die Gegensprechanlage die Worte „Dick Laurent is dead“.

Daraufhin begibt er sich auf die Flucht, verfolgt von der Polizei. Erneut scheint eine Metamorphose stattzufinden.

Ende.

Liest man diese, auf eine reine Aufzählung von Geschehnissen beschränkte, Inhaltsangabe von *Lost Highway*, lässt sich keine abgeschlossene und logisch erläuterbare Erzählung erkennen. Nun mag man vorerst davon ausgehen, es handle sich einfach um eine schlechte Inhaltsangabe, jedoch wird man nach Sichtung des Films nicht weniger ratlos sein. Dieser „Versuch“ dient in diesem Fall jedoch lediglich dazu die Tatsache hervorzuheben, dass eine Inhaltsangabe für *Lost Highway*, die eine

kohärente und verständliche Geschichte erzählt, schlichtweg nicht möglich und vor allem nicht sinnvoll ist. Dies wirft unweigerlich die Frage nach dem „Warum?“ auf. Warum ist es schwer/unmöglich/nicht sinnbringend/unnötig die Erzählung des Films wiederzugeben? Der Grund für das Auftreten dieser Schwierigkeiten liegt in der Erzählweise an sich. Es bleibt folglich zu fragen, ob in diesem Fall überhaupt etwas, im klassischen Sinne, erzählt wird.

Die Feststellung: „A narrative has a *beginning and an ending* [...],“⁵⁵ trifft insbesondere bei *Lost Highway*, aber ebenso bei *Mulholland Drive*, nicht wirklich zu.

Vielmehr scheint David Foster Wallaces Bemerkung zuzutreffen:

„Or the movie’s plot could, on still another hand, simply be incoherent and make no rational sense and not be conventionally interpretable at all.“⁵⁶

2.2. Nirgendwohin und zum Anfang zurück⁵⁷ - unzuverlässiges Erzählen

“[...] als unzuverlässig gelten Erzählinhalte, die im Widerspruch zu den Normen und vor allem zum Wahrheitskonstrukt der Narration des jeweiligen Gesamttextes stehen.“⁵⁸

Bordwell und Thompson definieren *narrative* (Erzählung) wie folgt: “We can consider a narrative to be a *chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space*.”⁵⁹ Grundsätzlich könnte man sagen, dass die meisten Spielfilme das Anliegen verfolgen, eine oder vielleicht auch mehrere Geschichten verständlich und nachvollziehbar zu erzählen, so dass der Zuschauer am Ende eine abgeschlossene Einheit vor sich hat. Ob nun alles von vornherein nachvollziehbar ist oder erst am Ende aufgedeckt wird und ob mit Rückblenden oder Ellipsen gearbeitet wird, spielt zwar für die ästhetische Ausformung des Films, nicht aber für die Erzählung an sich eine entscheidende Rolle. Eine solche, für den Zuschauer erfassbare Aufschlüsselung, ist bei

⁵⁵ Metz, Christian, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, Chicago: The University of Chicago Press 1991, S. 17.

⁵⁶ Wallace, David Foster, “David Lynch keeps his head”, *A supposedly fun thing I’ll never do again*, London: Abacus 1997, S. 146-212., hier S. 160.

⁵⁷ Vgl. Seeßlen, Georg, *David Lynch und seine Filme*, Marburg: Schüren 2003, S. 174.

⁵⁸ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclam Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 741.

⁵⁹ Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 6. Aufl., New York: McGraw Hill 2001, S. 60.

David Lynch jedoch kaum aufzufinden, es scheint Lynch vielmehr daran gelegen dem Zuschauer eine solche Befriedigung absichtlich vorzuenthalten.

Warum also lassen uns Filme wie *Lost Highway* und *Mulholland Drive* verwirrt zurück? Das Problem ist grundsätzlich nicht, dass unerklärliche beziehungsweise übernatürliche Phänomene, wie die Metamorphose von Fred in Pete, vorkommen. Wäre der Film zum Beispiel im Fantasy-Genre angesiedelt, könnte die Erzählung aus diesem Fantasy-Universum schöpfen, und der Zuschauer wüsste vielleicht, dass es in seiner Realität keine Riesen gibt, jedoch gibt er sich dieser imaginären Welt hin und kann eine darin spielende Erzählung immer noch nachvollziehen und in seiner Gesamtheit erfassen, indem er die Regeln dieses erschaffenen Filmuniversums akzeptiert. Es fehlt folglich auch einem solchen Film nicht von vornherein an Plausibilität:

„The feeling of credibility, which is so direct, operates on us in films of the unusual and of the marvelous, as well as in those that are “realistic.” [...] the power of unreality in film derives from the fact that the unreal seems to have been realized, unfolding before our eyes as if it were the flow of common occurrence [...]”⁶⁰

Doch David Lynch schafft genau nicht ein solches, mit eigenen Regeln ausgestattetes und nachvollziehbares, „irreales“ Universum. Die Schwierigkeit der Nachvollziehbarkeit der Geschehnisse ergibt sich für den Zuschauer vielmehr aus der fehlenden Linearität und dem fehlenden inneren Zusammenhang der Geschichte. Die Dinge bleiben unerklärt.

“[...] we have anticipations that are characteristic of narrative form itself. We assume that there will be characters and some action that will involve them with one another. We expect a series of incidents that will be connected in some way. We also probably expect that the problems or conflicts arising in the course of the action will achieve some final state – either they will be resolved or, at least, a new light will be cast on them. We have many other assumptions and expectations, but these broad ones suggest the degree to which a spectator comes prepared to make sense of a narrative film. [...] The ending has the task of satisfying or cheating the expectations prompted by the film as a whole.”⁶¹

Doch genau diese Erwartung des Zuschauers, Sinn aus den erzählten, beziehungsweise gezeigten, Geschehnissen des Films zu gewinnen, wird bei David Lynch gerne

⁶⁰ Metz, *Film Language*, S. 5.

⁶¹ Bordwell, David/Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 4. Aufl., New York: McGraw-Hill 1993, S. 65.

enttäuscht. Nicht nur das Ende des Films bringt den Zuschauer um eine eindeutige Auflösung, der gesamte Film verweigert sich einer solchen von Anfang an. Es gibt nicht bloß eine einzige Interpretation von *Lost Highway*, sondern unzählige, und bei mehrmaliger Betrachtung des Films erschließen sich immer neue Möglichkeiten. Zu einer vollständigen Auflösung gewisser Widersprüche kommt es jedoch, unabhängig davon welcher Interpretationslinie man folgt, zu keinem Zeitpunkt.

„Noch mehr als in den vorherigen Filmen [z.B. *Blue Velvet*], hat man zunächst den Eindruck, es nicht mit einem narrativen Geflecht der Bilder in der „Sprache des Films“ zu tun zu haben [...]“⁶²

Lost Highway bietet folglich keine solche narrative Einheit. Der Zuschauer sieht sich am Ende des Films unweigerlich mit offenen Fragen bezüglich zum Beispiel der zeitlichen Abfolge der Handlungen, des Orts und der Figuren konfrontiert. Sind Fred und Pete ein und dieselbe Person und ist Alice Renee? Ist Renee ermordet worden? Zeigt das Ende des Films auch dessen Anfang, und wäre dies nach den Konventionen des Films überhaupt möglich und würde Sinn ergeben? Und wessen Geschichte sehen wir hier überhaupt. Freds? Petes?⁶³

In Reclams Sachlexikon des Films wird bezüglich der Struktur *Lost Highways* festgestellt, dass diese:

„[...] im Grunde zu einer tendenziellen Selbstaflösung des Begriffs vom unzuverlässigen Erzählen [führt], da der Bezugspunkt des Zuverlässigen und der Abweichung davon intern nur noch als abwesende Größe existiert. Lediglich im intertextuellen Vergleich mit den klassischen Erzählformen und den dadurch geprägten Rezeptionserwartungen realisiert sich der im Text abwesende Bezugspunkt.“⁶⁴

Lost Highway bietet keine Auflösung dessen, was als zuverlässig gilt beziehungsweise gelten soll. Somit bleibt dem Zuschauer kein Ausgangspunkt von dem er Unzuverlässiges ableiten und so aufdecken könnte. Es scheint, als gäbe es nur noch Unzuverlässiges. Als Beispiel lässt sich eine Aussage des Mystery Man nennen. Dieser gibt Fred zu verstehen, dass es nie eine Person namens Alice gegeben hätte und dass es

⁶² Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, S. 152.

⁶³ Vgl. Orth, Dominik, *Lost in Lynchworld. Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive*, Stuttgart: ibidem 2005, S. 21.

⁶⁴ Koebner, *Sachlexikon des Films*, S. 743.

sich immer um Renee also Freds Frau gehandelt hat. Jedoch haben wir an einer früheren Stelle des Films eine Videoaufnahme von Renees zerstückelter Leiche gesehen. Die gezeigten Videoaufnahmen im Film führen zu einer Verdoppelung des Realitätseffekts mit dem das Medium Film spielt:

„One of the most important of the many problems in film theory is that of the *impression of reality* experienced by the spectator.“⁶⁵

Durch die spätere Aussage des Mystery Man kommt diese Beweiskraft des Videos und des Films an sich jedoch ins Wanken. Die Illusion der filmischen Realität wird herausgestellt und es eröffnen sich neue Fragen. Ist Renee nun doch nicht tot oder ist die zeitliche Abfolge durcheinander oder können wir schlichtweg der Aussage des Mystery Man nicht trauen? All diese Varianten werden ins Spiel gebracht und wären durchaus denkbar, Lynch entscheidet sich jedoch für keine (oder alle) und lässt somit weiterhin alles offen.

„Narratologie (die Wissenschaft vom Erzählen) geht davon aus, dass dieselbe Story auf vielfältige Weisen in Erzählungen umgesetzt werden kann. Der Inhalt des Erzählten (histoire) und seine Präsentation (discours) stehen dabei in ständiger Wechselwirkung. Den Mittelpunkt der narratologischen Untersuchung bildet jedoch die Analyse der Erzählung selbst und die Herausarbeitung ihrer Struktur.“⁶⁶

Genau dieses Herausarbeiten einer Struktur bereitet bei David Lynch Probleme, denn es scheint als fehle diese schlichtweg.

Gehen wir für einen Moment einen Schritt zurück und betrachten als Basis einige grundlegende Ansichten bezüglich klassischer (filmischer) Erzählmuster. Bordwell und Thompson stellen fest, dass es in erster Linie die beiden Bezeichnungen *plot* und *story* zu unterscheiden gilt:

„**plot** In a narrative film, all the events that are directly presented to us, including their causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to *story*, which is the viewer's imaginary construction of all the events in the narrative.“⁶⁷

⁶⁵ Metz, *Film Language*, S. 4.

⁶⁶ Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft, „Narratologie“, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/index.html> 2013, 27.05.2013.

⁶⁷ Bordwell, David/Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 7. Aufl., New York: McGraw-Hill 2001, S. 504.

“**story** In a narrative film, all the events that we see and hear, plus all that we infer or assume to have occurred, arranged in their presumed causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to *plot*, which is the film’s actual presentation of events in the story.”⁶⁸

Aus der Definition des Begriffs *story* lässt sich ableiten, dass beim Betrachten eines Films die Rolle des Zuschauers als aktiver Teilnehmer, eine entscheidende Rolle spielt. Es muss nicht alles im Film direkt gezeigt werden damit sich der Zuschauer ein kohärentes Bild machen kann. Fehlendes wird, solange es ausreichend Anhaltspunkte gibt, automatisch ergänzt.

Angenommen der Zuschauer sieht in einem Film wie A einen Brief von B öffnet (*plot*), so weiß er jedoch zusätzlich, aufgrund seiner alltäglichen Erfahrungen und seinem Allgemeinwissen, dass B diesen Brief zuvor geschrieben haben muss, ihn dann in den Postkasten geworfen hat und er schließlich A zugestellt worden ist und nun, und nur das sehen wir im Film, öffnet A eben diesen Brief des B. Das im Film Gezeigte und auch die eben beschriebenen zusätzlichen und nicht zu sehenden Vorgänge, die sich der Zuschauer hinzudenkt, bilden die *story*.

Auch auf zeitlicher Ebene ist der Zuschauer oft gefragt, aktiv mitzuwirken. Zum Beispiel kommt es vor, dass ein Film mit einem Ereignis beginnt, welches chronologisch jedoch gar nicht mit dem eigentlichen Beginn der Geschichte zusammenfällt.

Nehmen wir an A öffnet einen Brief von B und beginnt zu weinen. Cut. A und B verlassen gemeinsam ein Café. Sie verabschieden sich und gehen in unterschiedliche Richtungen fort. Als A sich nochmals umdreht, sieht er, wie B gerade eine Straße überquert und hierbei von einem Auto erfasst wird.

Betrachtet der Zuschauer einen Film mit dieser Ereignisabfolge, ergibt sich am Schluss, dass A den Brief des B wohl erst nach dem Tod des B, also der zweiten Szene, liest. Chronologisch gesehen liegt die Szene, die als erstes zu sehen ist, folglich hinter der anschließend Gezeigten. Trotz dieser Umstellung der Szenen, kann der Zuschauer die Geschehnisse in ihrer Gesamtheit richtig erfassen. Denn die Geschichte ergibt nur dann Sinn, wenn erkannt wird, dass B bereits tot ist als A seinen Brief öffnet, da das Weinen ansonsten ohne jedwede Begründung erscheinen würde.

⁶⁸ Ebd. S. 505.

Lost Highway hingegen lässt keine solche eindeutige Ein- beziehungsweise Anordnung des Gesehenen zu. Zu Beginn des Films spricht jemand in die Gegensprechanlage von Freds und Renées Haus „Dick Laurent is dead.“ Fred nimmt diese Nachricht im Inneren des Hauses entgegen, sieht jedoch niemanden vor dem Haus, als er anschließend aus dem Fenster blickt. Am Ende des Films sehen wir nun Fred denselben Satz in die Gegensprechanlage seines eigenen Hauses sprechen und sich anschließend auf die Flucht begeben. *Lost Highway* beginnt also mit der gleichen Szene mit der es endet, mit dem Unterschied, dass Fred in der Anfangsszene der Empfänger dieser Nachricht ist und nicht wie jetzt in der Szene gegen Ende des Films deren Sender. Wir, die Zuschauer, können die gezeigten Szenen in diesem Fall nicht in eine sinnbringende Reihenfolge bringen. Nimmt man an, dass diese Anfangsszene, auch zeitlich betrachtet, am Anfang der Geschichte steht, so war Dick Laurent noch nicht tot, als Fred die Nachricht empfing. Fred wiederholt diesen Satz zum Beispiel auf Andis Party, woraufhin dieser ungläubig und etwas verwirrt reagiert. Dies scheint nicht verwunderlich, denn folgen wir weiter dem filmischen Verlauf, ergibt sich, dass Dick Laurent alias Mr. Eddie erst nach Andis Tod ermordet wird. Dick Laurent lebt folglich noch, als Fred diese Nachricht erhält und zudem erfahren wir schließlich, dass Fred diesen Mord (mit)begangen hat. Versuchen wir nun, die Anfangsszene an den Schluss zu setzen. Auch hier lässt sich unschwer erkennen, dass dies ebenso nicht sinnbringend ist, denn wie kann Fred nun Sender dieser Nachricht sein, wenn wir doch aufgrund der Eingangsszene wissen beziehungsweise zu wissen vermeinen, dass er auch der Empfänger selbiger Nachricht ist?

Die herkömmlichen Sehgewohnheiten des Zuschauers werden hier also völlig durcheinandergeworfen, denn sie führen zu keiner eindeutigen Auflösung. Es bleiben stets Fragen offen. Es lässt sich weder eine sinnvolle chronologische Reihenfolge der Ereignisse erstellen, die mit unseren herkömmlichen Lebenserfahrungen in Einklang zu bringen ist, noch lassen sich die Figuren eindeutig charakterisieren und miteinander in Verbindung bringen. Es ergeht dem Zuschauer nicht anders als dem Schauspieler Robert Blake, der die Rolle des Mystery Man verkörpert und Folgendes anmerkt: „I read the script like nine fuckin‘ times, and I didn‘t understand one fuckin‘ word of it.“⁶⁹ Unsere allgemeine Lebenserfahrung hilft uns hier also nicht weiter, um eine schlüssige *story* zu formen, denn verlassen wir uns auf unsere Erfahrungen, so würden wir nur zu dem Schluss kommen müssen, dass das Gezeigte so nicht möglich ist. Gehen wir davon

⁶⁹ Robert Blake, zit. nach Hughes, David, *The Complete Lynch*, London: Virgin 2001, S. 209.

aus, dass Pete keine eigenständige Person ist, sondern bloß ein Alter Ego Freds, welcher an einer Persönlichkeitsstörung leidet, so ist es nicht schlüssig, dass die Polizei zwei Paar Fingerabdrücke findet, welche sie jeweils Fred Madison und Pete Dayton zuordnen kann und dies würde auch nicht die Freilassung Petes erklären. *Lost Highway* bietet keine Auflösung der Geschehnisse, wie dies zum Beispiel in Alfred Hitchcocks *Psycho* der Fall ist. Auch hier handelt es sich um einen Fall von unzuverlässigem Erzählen, jedoch bietet dieser Film am Ende eine Auflösung, die uns erst erkennen lässt, dass wir aktiv in die Irre geführt wurden. Bei erneutem Betrachten des Films könnten wir nun, mit diesem Wissen ausgestattet, feststellen, wie genau wir in die Irre geführt wurden und ob sich auf Grund von gewissen Anhaltspunkten die Lösung doch schon vorher erahnen ließ. Ein solches Vorgehen lässt sich bei *Lost Highway* jedoch nicht erkennen. Dennoch verwendete die französische Produktionsfirma CiBy 2000, welche Lynchs Film produzierte, den Begriff der psychogenen „Fugue“ (aus gleichbed. fr. fugue, dies aus lat. fuga „Flucht“; psychiatrischer Ausdruck für eine dissoziative Störung des Bewusstseins) für das Marketing des Films, welches vorab eine ähnliche Erklärung wie in Hitchcocks *Psycho* vermuten lassen würde.⁷⁰

„Bei einem dissoziativen Fuguezustand kommt es zu einem plötzlichen und unerwarteten Sichentfernen aus der gewohnten Umgebung. Während dieses Zustands besteht eine Amnesie für die Vergangenheit und persönliche Lebenssituation, aber nach außen fallen die Betroffenen nicht sofort auf. Manchmal kommt es für den Zeitraum des Fuguezustands zur Annahme einer anderen Identität. Nach Abklingen des Fuguezustands besteht in der Regel eine Amnesie für den Zeitraum des Fuguezustands.“⁷¹

Die Produktionsfirma macht sich also gewisse Merkmale dieses Zustands zunutze, welche durchaus zum Teil in *Lost Highway* eine Rolle spielen, um dem Film einen nachvollziehbaren Sinn zu geben. Man muss nach Sichtung des Films jedoch bemerken, dass Lynch eine solche medizinisch erklärbare Lösung jedenfalls nicht im Film angelegt hat. Der Film macht unmissverständlich klar, dass es sich bei Fred und Pete um zwei unterschiedliche Personen handelt und somit eine Klärung à la Hitchcock nicht haltbar ist. Schenkt man Lynchs eigenen Worten glauben, so ist der Film „[...] a kind of horror film, a kind of a thriller, but basically it's a mystery. That's what it is. A mystery.“⁷² Auffällig an dieser Aussage ist, dass Lynch seinen Film zuerst mit den Genrebegriffen

⁷⁰ Vgl. Lynch, David: *Lynch on Lynch*, Hg. Chris Rodley, London: Faber and Faber 1997, S. 238 f.

⁷¹ Eckhardt-Henn, A., „Dissoziative Störungen des Bewusstseins“, *Psychotherapeut* 49/1, 2004, S. 55-66.

⁷² Lynch, *Lynch on Lynch*, S. 220.

des Horrorfilms und Thrillers zu beschreiben versucht. Mit diesen Bezeichnungen scheint jedoch auch Lynch selbst seinen Film nicht ganz erfassen zu können und bringt nun den Begriff „mystery“ in all seiner undefiniertenheit ins Spiel. Dies unterstreicht einmal mehr, dass *Lost Highway* nicht mit herkömmlichen Bezeichnungen beizukommen ist.

Genau diese undefinierbarkeit des Films und seines Inhalts, welche einen Hauptkritikpunkt mancher Zuschauer ausmacht, bildet seinen Reiz. Auch zum Ende hin wird dem Zuschauer eine Musterlösung zur Entschlüsselung verwehrt. Grundsätzlich, so scheint es, scheitert man an jeglichem eindeutigen Entschlüsselungsversuch. Doch genau hierin liegt das „Mysterium“. Schon allein beim Versuch den Inhalt wiederzugeben wird man ins Grübeln kommen und erkennen müssen, dass der Inhalt nicht an erster Stelle steht. Es geht genau nicht darum eine einzige Geschichte oder überhaupt eine Geschichte zu erzählen, sondern dem Zuschauer werden unzählige Betrachtungsweisen eröffnet, die sich durchaus auch widersprechen können. Ebenso wenig kommt es, wie bereits oben erwähnt, zu einer einfachen Wiederholung der Geschehnisse (Vgl. Anfangsszene – Schlusszene), dies ist sowohl für *Lost Highway* als auch *Mulholland Drive* zutreffend:

„Deshalb täuscht der Eindruck wohl auch, den wir von der narrativen Struktur des »endlos geflochtenen Bandes« haben, dass sich alles nur wiederholt; in der Wiederholung verändert sich auch alles, wenn wir im plot einen Durchlauf hinter uns gebracht haben, fängt keineswegs alles wieder von vorne an.“⁷³

2.3. Exkurs: *Rashomon* - Erinnerung

„Das dichterische Wort trifft uns, indem es eine scheinbar vertraute Welt, in der wir selbstsicher und achtlos geworden sind, aufreißt und in ihrer unbegreiflichen Widersprüchlichkeit oder Herrlichkeit neu enthüllt.“⁷⁴

Im Zusammenhang mit der Thematik der Zuverlässigkeit, beziehungsweise Unzuverlässigkeit des Erzählens ist wohl Akira Kurosawas Film *Rashomon* aus dem Jahre 1951 eines der markantesten Beispiele der Filmgeschichte. Dieser wirft im

⁷³ Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, S. 208.

⁷⁴ Grimm, Reinhold, *Bertolt Brecht – Die Struktur seines Werks*, Nürnberg: Hans Carl 1962, S. 5.

Zusammenhang mit der Erzählung schlechthin eine gewisse Grundproblematik auf, welche besonders auch in David Lynchs Filmen eine große Rolle spielt.

Akira Kurosawas Film *Rashomon* wirft den Diskurs über die fundamentale Unentscheidbarkeit, wenn es um die Zuverlässigkeit von Erzählungen überhaupt geht, auf. In seinem Film geht es um die Geschichte eines Mordes. Der Räuber Tajomaru überfällt einen Mann, der mit seiner Frau unterwegs ist und vergewaltigt diese vor seinen Augen. Der Ehemann wird tot aufgefunden. Nun sollen Zeugen die Geschehnisse klären und die Wahrheit über die Tat ans Licht bringen. Nacheinander erzählen vier Personen die Geschichte, wie sie sie (angeblich) erlebt haben. Tajomaru, die junge Frau, deren Ehemann durch eine Geisterbeschwörerin und der Mann der die Leiche des Mannes gefunden hatte. Überraschenderweise (oder vielleicht nicht gar so überraschend) werden vier völlig unterschiedliche Geschichten, je nach der Perspektive des Erzählers, geschildert. Aber welche Geschichte entspricht nun der Wahrheit? Zu Recht fragt einer der Männer, dem die vier unterschiedlichen Geschichten erzählt wurden: „Du hast ja die vier Geschichten gehört. An welche Wahrheit willst du nun glauben?“⁷⁵ Je nach Nützlichkeit haben die vier Zeugen die sogenannte Wahrheit abgewandelt, keiner hat die absolute Wahrheit erzählt und fraglich ist, ob dies überhaupt möglich wäre. Selbst wenn die vier sich darüber einig wären, wer denn nun letztendlich den Mord begangen hat, würden ihre Geschichten dennoch nicht zu Hundertprozent ident sein.

„Warum haben sie gelogen?

Ja warum, das ist die Frage. Lügen sie, weil sie die Wahrheit nicht kennen oder nicht sagen wollen?“⁷⁶

Beides ist wohl zutreffend. Eine Erzählung aus der Perspektive einer Person ist immer im Zusammenhang mit dem Begriff der Erinnerung zu sehen und diese ist nun einmal subjektiv. Der Mensch blendet automatisch gewisse Dinge, zum Beispiel solche, die ihm im gegebenen Moment als unwichtig erscheinen, aus. Auch persönliche Verhältnisse spielen eine Rolle, die junge Frau sieht in den Augen ihres Ehemannes nur noch Verachtung, ein außenstehender Zuschauer hätte seinen Gesichtsausdruck

⁷⁵ *Rashomon*, Regie: Akira Kurosawa, DVD-Video, Concorde Home Entertainment GmbH 2006; (Orig. *Rashomon*, USA 1951), 01:15:16 – 01:15:22.

⁷⁶ Ebd. 01:15:23 – 01:15:29.

vielleicht anders interpretiert. Welche der beiden Auffassungen entspricht nun der Wahrheit oder sind sie es vielleicht beide?

Bezüglich dieser Gegenüberstellung von unterschiedlichen, gleichwertigen Geschichten, welche jedoch im Endeffekt eine einzige bilden (sollten) bleibt zu sagen, dass Lynch, wie auch Akira Kurosawa in *Rashomon*, dem Zuschauer nicht eine eindeutige Musterlösung bietet, sondern mehrere, sich gleichwertig gegenüberstehende Möglichkeiten eröffnet.

Lynchs Figur Fred fasst in *Lost Highway* das Spezielle an der Erinnerung so zusammen:

„I like to remember things my own way. [...] How I remembered them, not necessarily the way they happened.“⁷⁷

Fraglich bei dieser Aussage ist nun lediglich, ob denn eine Videokamera diese Sicherheit des „es ist so und nicht anders gewesen“ überhaupt bieten kann. Nehmen wir beispielsweise den Dokumentarfilm (allgemein), können wir nun annehmen dass dieser Film die absolute Wahrheit zeigt. Ist dies überhaupt möglich? Auch wenn wir davon ausgehen, dass der Regisseur den vorkommenden Personen keine Anweisungen bezüglich ihres Auftretens und was sie vor der Kamera sagen, gegeben hat, so zeigt ein Dokumentarfilm dennoch einen gewissen Blickwinkel, nämlich den des Regisseurs. Der Regisseur entscheidet, was gezeigt wird, wen er zu Wort kommen lässt, was er für relevant oder irrelevant hält etc. Das Postulat der Wahrhaftigkeit scheint in jedem Fall schnell ins Wanken zu kommen.

Fred geht es also mehr darum, wie er sich an etwas erinnert, als um eine „objektive“ Betrachtungsweise von außen.

Nehmen wir an, eine Kamera zeichnet Fred beim Saxophon spielen im Lunaclub auf (so auch im Film zu sehen). Können wir als Zuschauer aufgrund dieser Aufnahmen feststellen, wie sich Fred genau in diesem Moment gefühlt hat, seine „wahren“ Gefühle? Lynch zeigt hier, wie Fred Renée sieht, als diese mit einem anderen Mann Richtung Ausgang verschwindet. Die Art wie Fred spielt, sein improvisiertes Stück, könnte also ein Ausdruck seiner Wut, Eifersucht oder seines Frusts sein. Dies scheinen uns jedenfalls die Bilder nahelegen. Dies ist jedoch nur eine, vielleicht sogar relativ plausible, Interpretation. Können wir ihr jedoch die Bezeichnung „wahr“ verpassen?

⁷⁷ *Lost Highway*, Regie: David Lynch, DVD-Viedo, *Lost Highway*, Concorde Home Entertainment 2011, (Orig. *Lost Highway*, USA/F 1997), 00:23:30 – 00:23:40.

Vielleicht hat Fred jedoch an etwas ganz anderes gedacht, an eine andere Frau, daran, dass er vergessen hat die Blumen zu gießen, irgendetwas anderes eben. Gehen wir noch einen Schritt weiter, dann müssten wir uns bewusst machen, dass Fred keine wirklich existierende Person ist, sondern eine Figur gespielt von Bill Pullman. Müsste man sich also nicht vielmehr fragen, was Bill Pullman in der Figur des Fred Madison gefühlt hat? Kurz gesagt, die Kamera kann uns vielleicht Tatsachen zeigen, zum Beispiel wie Fred Mr. Eddie tötet. Mit der Wahrheit der Gefühle einer Person kann sie uns jedoch auch nicht weiterhelfen. Hin und wieder hilft uns vielleicht der Regisseur, durch zum Beispiel den Schnitt, gewisse Assoziationen zu schaffen, welche uns zu dem hinführen sollen, was als (s)eine Wahrheit in Bezug auf die erzählte Geschichte gedeutet werden kann. Genaugenommen geht es Lynch darum, eine einzige Wahrheit zu vermeiden, denn dies würde dem Film so vieles nehmen, nämlich all die anderen Wahrheiten.

„Once it becomes specific, it's no longer true to a lot of people, where if it's abstract there could be some truth to it for everybody.“⁷⁸

Lynch spielt mit dem Thema “Wahrheit” in Verbindung mit seiner Erzählweise. Es lässt sich eben keine eine „Wahrheit“ ermitteln, denn Lynch bricht absichtlich mit herkömmlichen Konventionen. Der positive Effekt hierbei ist, dass der Versuch der Einordnung des Gesehenen immer neue Interpretationsmöglichkeiten der gesamten „Geschichte“ aufwirft.

„Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen läßt; ihre Verfahren sind die "Verfremdung" der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig.“⁷⁹

Es geht also darum, mit Konventionen und Klischees, kurz, dem Althergebrachten und tausend Mal Gesehenen, zu brechen, um ein neues, aktiveres Sehvermögen beziehungsweise Sehbewusstsein des Zuschauers zu erschaffen.

⁷⁸ Breskin, David, *Inner Views: Filmmakers in Conversation*, New York: Da Capo Press 1997, S. 69.

⁷⁹ Sklovskij, Viktor, „Kunst als Verfahren“, *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Hg. Fritz Mierau, Leipzig: Reclam 1987, S. 11-32; hier S. 16-18.

„Die Sehfähigkeiten sehr vieler Zuschauer sind so durch die Rezeption klassischer Hollywood-Filme normiert. Darüber hinaus entwickelten innovative Filmemacher abweichende formale Systeme, die auf diese normativen Fähigkeiten anspielen und sie herausfordern.“⁸⁰

In diesem Bruch mit einem System, das von einem Großteil der Hollywood-Produktionen etabliert wurde und wird, lässt sich ein Moment der Gewalt ausmachen.

Das System Hollywood etabliert seit jeher Konventionen und Schemata und übt hiermit Macht auf die Zuschauer (als Konsumenten eines Produkts) und die Filmschaffenden aus. Es ist finanziell getrieben, der künstlerische Aspekt tritt oftmals in den Hintergrund. Regisseure, die sich diesem System widersetzen, sind oft mit vielen Hürden konfrontiert, welche zum Beispiel durch das Rating System der *Motion Picture Association of America*, einem Verband der größten amerikanischen Filmproduktionsgesellschaften, entstehen, die das etablierte System stützen. Wird ein Film zum Beispiel mit NC-17 (No One 17 and Under Admitted) bewertet, hat dies zum Beispiel zur Folge, dass für den Film nicht öffentlich geworben werden darf und er in vielen Kinos nicht zur Ausstrahlung kommt und dass Regisseure ihre Filme abändern um dies zu verhindern.⁸¹

David Lynch sieht sich bei der Produktion von *Mulholland Drive*, welcher ursprünglich als Serie geplant war, ebenso mit systemimmanenten Schwierigkeiten konfrontiert. Nachdem Lynch für den Sender ABC einen Pilotfilm verfasst, lehnt dieser nach Sichtung die Ausstrahlung ab. Schließlich dreht er mit Hilfe der französischen Produktionsfirma StudioCanal neues Material nach, um nun statt einer Serie einen Film zu vollenden. Durch die ursprüngliche Konzeption als Serie weist der Film eine Vielzahl an losen Erzählsträngen auf, was wiederum ein entscheidendes Merkmal des Films bildet.⁸²

Weiters finden sich auch im Film selbst Anspielungen auf die Problematik und Gefahren des Systems Hollywood. *Mulholland Drive* zeigt mafiöse Strukturen hinter der Produktion eines Filmes, die dem Regisseur seine künstlerische Freiheit gewaltvoll rauben, da sie mit der Vorgabe einer Schauspielerin Einfluss auf die ästhetische

⁸⁰ Thomson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, *montage/av* 4/1, 1995, S. 23-62; hier S. 11.

⁸¹ Siehe hierzu z.B. *This Film Is Not Yet Rated*, Regie: Kirby Dick, USA 2006.

⁸² Vgl. Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier, *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 116 f.

Ausformung des Films nehmen und der zweite Teil des Films enthüllt eine desillusionierte Jungschauspielerin, die an der Traumfabrik zu Grunde geht.

Lynch lehnt sich, gleich dem von Žižek zitierten Revolutionär⁸³, gegen das System auf, stößt in neue Gewässer vor und bringt Ungesehenes zum Vorschein. Er macht dem empfänglichen Zuschauer so bewusst, dass er sich in einem solchen System bewegt und sein Sehverhalten/vermögen durch die Maschine/Industrie/Traumfabrik Hollywood geprägt ist und von diesem mit Industrierzeugnissen gefüttert wird. Dies ist für den einzelnen Zuschauer leicht an seiner eigenen individuellen Erwartungshaltung hinsichtlich des Fortgangs der Geschehnisse zu erkennen, die von Lynch eben gerade nicht erfüllt wird und auch, wenn der Zuschauer nichts zu verstehen meint und alles im Chaos enden sollte, gilt: „For such a one, disaster is the deepest and broadest Yes to the Overwhelming.“⁸⁴

David Lynch, so könnte man sagen, reißt mit seinen Filmen eine kleine Lücke in das Machtgeflecht Hollywoods und insbesondere fordert er die „eingeschriebenen“ Wahrnehmungsrezeptoren der Film-„Konsumenten“ heraus.

2.4. *Mulholland Drive*

„[...] er [David Lynch] will keine Geschichten erzählen oder Botschaften verbreiten, sondern – ganz ähnlich wie in seinen Gemälden – Stimmungen schaffen und Gefühle auslösen. Strukturen interessieren ihn, Kontraste, Augenblicke.“⁸⁵

Betrachten wir nun die Erzählstruktur *Mulholland Drives* aus dem Jahre 2001. Der Film präsentiert dem Zuschauer zunächst die Geschichte Bettys, einer jungen Schauspielerin, welche aus Kanada nach Hollywood kommt, um dort entdeckt zu werden. Im Haus ihrer Tante trifft sie auf Rita. Diese hat bei einem Autounfall ihr Gedächtnis verloren. Dieser Autounfall dient als Auslöser der weiteren Geschichte. Einerseits verhindert er Ritas Ermordung, denn der Fahrer hatte bereits eine Waffe auf sie gerichtet. Andererseits wird ihr in diesem Unfall das Gedächtnis geraubt. Dieser Gewaltakt ist Ausgangspunkt für die detektivische Suche nach Ritas wahren Ich. Die einzigen Anhaltspunkte hierbei

⁸³ Siehe S. 6. dieser Arbeit

⁸⁴ Vollständiges Zitat siehe S. 6. dieser Arbeit

⁸⁵ Fischer, Robert, „Der Schrecken des Voyeurs. Gewalt, Lust und Schönheit in David Lynchs »Blue Velvet«, *Bilder der Gewalt*, Hg. Andreas Rost, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001, S. 70-89, hier: S. 72.

sind ein blauer Schlüssel und eine Menge Bargeld in ihrer Tasche. Betty macht sich voller Tatendrang daran der Unbekannten bei deren Identitätssuche zu helfen, nicht jedoch ohne ebenso ihre Karriere voranzutreiben.

Alles scheint gut zu laufen, Betty glänzt bei ihrem ersten Vorsprechen, jedoch finden die beiden Frauen schließlich bei ihrer Suche nach Ritas Identität eine Leiche, woraufhin Rita in Panik gerät. Betty kann sie letztendlich beruhigen und es kommt zu einer Liebesszene zwischen den beiden. Als Rita schließlich in der folgenden Nacht, spanische Worte murmelnd, erwacht, verfolgen die beiden diese Spur in den mysteriösen Club Silencio. Beeindruckt durch die Vorstellung und mit einem plötzlich gefundenen blauen Kästchen machen sich die beiden wieder auf den Weg nach Hause. Dieser erste Teil endet schließlich mit dem Öffnen des Kästchens durch Rita. Die Kamera fährt in die Dunkelheit des Kästchens und wir befinden uns plötzlich in einer neuen Realität.

In diesem zweiten Teil haben wir es nicht mehr mit Betty und Rita zu tun, sondern mit den von denselben Schauspielerinnen gespielten Figuren Diane und Camilla.

Eingeleitet durch das Erwachen Dianes wird sogleich die Frage aufgeworfen, ob es sich beim ersten Teil des Films lediglich um einen Traum Dianes handelt. Ein weiterer Anhaltspunkt hierfür findet sich noch vor der Unfallszene, zu Beginn des Films. Die Kamera, es scheint sich um eine subjektive Kamera zu handeln, also den Blick einer Person wiedergebend, bewegt sich auf ein Bett zu. Im Hintergrund sind Atemgeräusche zu hören. Schließlich senkt sich die Kamera/die Person auf den Polster herab und das Bild endet in einer Schwarzblende⁸⁶ (siehe Abb. 1 und 2). Im selben Bett, zu erkennen an den roten Überzügen, scheinen Betty und Rita etwas später die Leiche von Diane Selwyn zu finden (siehe Abb. 3 und 4). Schließlich sehen wir erneut eine Person, in der gleichen Position wie zuvor auf dem Bett liegend, dann dieselbe Person, doch sind nun Spuren von Verwesung zu erkennen, das Bild gleicht (beziehungsweise scheint ident zu sein mit) der Leiche Diane Selwyns (Vgl. Abb. 3 und Abb. 6). Nach einer Schwarzblende erhebt sich schließlich eine Figur, die wir als Diane kennenlernen werden, jedoch trägt sie ein andersfarbiges Kleid als die Bilder zuvor zeigten (siehe Abb. 7). Schließlich zeigt Abb. 8 Diane, nach ihrem Selbstmord, auf wiederum demselben Bett.

⁸⁶ Vgl. *Mulholland Drive*, Regie: David Lynch, DVD-Video, Concorde Home Entertainment GmbH 2002; (Orig. *Mulholland Drive*, USA 2001), 00:01:52 – 00:02:15.



Mulholland Drive (USA 2001),
Abb. 1: 00:02:04.



Abb. 2: 00:02:08.



Abb. 3: 01:33:09.



Abb. 4: 01:33:27.



Abb. 5: 01:51:23.



Abb. 6: 01:51:33.



Abb. 7: 01:51:47.



Abb. 8: 02:15:07.

David Lynch erzeugt durch diese sich ähnelnden Bilder jedoch nicht nur Anhaltspunkte für einen Interpretationsweg, der Bettys und Ritas Geschichte als Traum handhabt, sondern stiftet gleichzeitig Verwirrung, denn die Bilder ähneln sich zwar, sind jedoch nicht ident und werfen somit neue Fragen auf. Abb. 5, 6 und 7 liegen nur wenige Sekunden auseinander, dennoch handelt es sich offensichtlich nicht um die gleiche

Person. Abb. 8 zeigt Diane, nachdem sie sich mit einer Pistole erschossen hat, doch ihre Kleidung ist nicht ident mit jener der Leiche Dianes, die wir zuvor gesehen haben. Diese Ähnlichkeiten und somit gleichzeitigen Unterschiedlichkeiten der Bilder verhindern daher eine eindeutige Einreihung in das Filmgeschehen. Wie bereits in *Lost Highway*, bleiben weiterhin Fragen offen.

Inhaltlich gesehen zeigt uns dieser zweite Teil, aus der Sicht Dianes, in einer Reihe von Rückblenden, das Ende von Dianes und Camillas Liebesgeschichte. Diane wurde von Camilla verlassen und auch mit ihrer Schauspielkarriere steht es schlecht. Schließlich erfahren wir, dass Diane einen Auftragskiller engagiert um Camilla zu ermorden, ein blauer Schlüssel dient als Kennzeichen der Erledigung. Nach Beendigung der Rückblenden befinden wir uns wieder zu Beginn des zweiten Teils im Apartment Dianes. Der blaue Schlüssel liegt am Wohnzimmertisch. Der Film endet mit dem Selbstmord Dianes und „Visionen“ Bettys und Ritas (zu erkennen an der blonden Perücke Ritas) über Hollywood.

Mulholland Drive präsentiert sich zu Beginn als lineare Erzählung, doch spätestens mit Ansetzen des zweiten Teils wird die Gesamtstruktur des Films in Frage gestellt. Wir wissen nun nicht mehr, was als filmische Realität zu gelten hat. Hat es sich beim ersten Teil lediglich um einen Wunschtraum Diane Selwyns gehandelt?

In gewisser Weise erinnert die Struktur des Films an *Lost Highway*, denn auch hier gibt es gewissermaßen zwei Teile, gekennzeichnet vor allem durch die Figurenpaare Fred/Pete und Renee/Alice, die jeweils eigene Geschehnisse zu erleben scheinen, jedoch ständig in Verbindung zueinander treten und sich schließlich als ununterscheidbar herausstellen.

„Die Menschen bleiben einzigartig, und gerade daher so erschreckend einsam, auch wenn sie keine lineare Geschichte mehr haben, in der sich Vergangenheit und Zukunft durch die Gegenwart voneinander scheiden könnten, sie leben in mehreren Möglichkeiten ihrer selbst [...]“⁸⁷

Es geht also nicht darum, einen der Teile als die filmische Realität zu identifizieren und den anderen als Traum oder Illusion davon abzuleiten. David Lynch zeigt uns lediglich zwei Variationen einer Geschichte, die sich gleichwertig gegenüber stehen. Hierbei

⁸⁷ Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, S. 208.

bricht Lynch stets mit dem Mechanismus der Erzeugung von Realität, der dem Medium Film eigen ist:

“Films give us the feeling that we are witnessing an almost real spectacle [...]. They speak to us with the accents of true evidence, using the argument that “It is so.””⁸⁸

Diese Illusion des “It is so” durchbricht Lynch wie gesagt mehrmals in *Mulholland Drive*. Die Geschichte (story) scheint hierbei, ähnlich wie in frühen Filmen zur Zeit des Aufkommens des Mediums Film, in den Hintergrund zu geraten. Es geht vor allem nicht um einen kontinuierlichen Ablauf einer Geschichte, erzählt durch filmische Mittel, sondern vielmehr um die Wirkung, die Emotionen, welche die einzelnen Szenen beim Zuschauer im Film und des Filmes hervorrufen. Die Mittel an sich und deren Einsatz treten so ebenfalls in den Vordergrund.

Diese Vorgehensweise Lynchs wirft Parallelen zum Kino der Attraktionen auf. Tom Gunning zitiert hierzu in seinem Aufsatz *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, George Méliès:

„As for the scenario, the 'fable', or 'tale', I only consider it at the end. I can state that the scenario constructed in this manner has *no importance*, since I use it merely as a pretext for the 'stage effects', the 'tricks', or for a nicely arranged tableau.”⁸⁹

Die Präsentation von Andis Leiche ist im Zusammenhang mit dieser Ansicht eines der signifikantesten Bilder in *Lost Highway*. Der Mord an Andi und dessen Bedeutung für eine etwaige Erzählung gerät hierbei völlig in den Hintergrund, viel wichtiger scheint der Effekt des Bildes, die Einzigartigkeit der Inszenierung.

⁸⁸ Metz, *Film Language*, S. 4.

⁸⁹ Méliès zit. nach Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Hg. Thomas Elsaesser, London: British Film Institute 1992, S. 56-62; hier S. 57.



Lost Highway (USA/F 1997),

Abb. 9: 01:39:44.



Abb. 10: 01:44:53.

„[...] this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.”⁹⁰

Genau dieser Sichtbarmachung des Kinos kommt in David Lynchs Filmen immer wieder eine signifikante Rolle zu. Besonders in *Mulholland Drive*, angesiedelt in Hollywood, verweist der Film auf das Medium selbst und macht seine Vorgehensweisen sichtbar. Es rüttelt den Zuschauer gewissermaßen wach, in dem es ihm indirekt aber teilweise auch ganz direkt verkündet: „It is an illusion.“⁹¹ Was wir sehen und was wir hören ist nicht echt, es handelt sich lediglich um eine Illusion, eine Aufnahme. „This is all a tape recording“⁹². Die Szene, die dies am auffälligsten und direktesten zur Schau stellt, ereignet sich in *Mulholland Drive* im Club Silencio. Rita erwacht, vor sich hin murmelnd, mitten in der Nacht und Betty und Rita machen sich schließlich auf in einen Club namens Silencio. Der Club Silencio befindet sich in einem Theatergebäude mit Bühne und Zuschauerraum. Als Betty und Rita den Zuschauerraum betreten, beginnt der Mann auf der Bühne zu sprechen:

„No hay banda! There is no band! Il n'est pas de orchestra. This is all a tape recording. No hay banda! And yet we hear a band. [...] It is all a tape. Il n'est pas de orchestra. It is an illusion.”⁹³

Wir sehen einen Trompetenspieler der die Bühne betritt, er scheint tatsächlich das Instrument zu spielen, jedoch hebt er wenige Sekunden später die Trompete von den Lippen, dennoch geht die Musik weiter. Es handelt sich um eine Tonbandaufnahme.

⁹⁰ Ebd. S. 57.

⁹¹ *Mulholland Drive* (USA 2001), 01:42:47 – 01:42:51.

⁹² Ebd. 01:41:22 – 01:41:26.

⁹³ Ebd. 01:41:11 – 01:42:51.

Abschließend verkündet er noch „It is an illusion“, Blitze und blaues Licht flackern auf der Bühne und im Zuschauerraum beginnt Betty unkontrollierbar zu zucken. Ein Hinweis, dass auch die Figur Betty lediglich eine Illusion ist, eine Traumfigur? Letztendlich verschwindet der Mann auf der Bühne in flackerndem blauen Licht und weißem Rauch, mit einem (teuflischen) Grinsen auf dem Gesicht:



Mulholland Drive (USA 2001),
Abb. 11: 01:43:21.



Abb. 12: 01:43:25.

Nun wird die Sängerin Rebekah Del Rio angekündigt, sie singt „Llorando“, eine spanische Version von Roy Orbisons *Crying*. Völlig mitgerissen von ihrer Darbietung des Liedes über eine verflissene Liebe, beginnen auch die beiden Zuschauerinnen Betty und Rita zu weinen. Es scheint, als wären die Worte, dass es sich lediglich um eine Tonbandaufnahme handle, bereits wieder vergessen. Erst als die Sängerin auf der Bühne zusammenbricht und ihr Gesang weiterhin unverändert zu hören ist, werden sich Betty und Rita und auch die Kinobesucher wieder darüber bewusst, dass es eine Aufnahme und nicht real, eben eine Illusion ist.

„The story simply provides a frame upon which to string a demonstration of the magical possibilities of the cinema.“⁹⁴

Auffällig an dieser Szene ist auch der Ort. Der Club Silencio befindet sich in einem Theater. Dies weist darauf hin, dass die illusorische Macht des Kinos jene des Theaters übersteigt. Denken wir an den Moment, an dem der anfängliche Präsentator in weißem Rauch verschwindet. Ob dies so einwandfrei, wie hier im Film präsentiert wird, auch im Theater funktionieren würde, bleibt zweifelhaft. Wohl kann man sich die Szene auch in

⁹⁴ Gunning, *The Cinema of Attractions*, S. 58.

einem Theaterstück durchaus vorstellen, jedoch wäre eine Störung dieser Illusion leicht denkbar, zum Beispiel durch die Sichtbarkeit des Abgehens des Schauspielers.

“It is because the world does not intrude upon the fiction and constantly deny its claim to reality – as happens in the theater – that a film’s diegesis can yield the peculiar and well-known impression of reality [...].”⁹⁵

Für das Kino hingegen ist dies kein Problem. Durch die Technik der Überblendung ist der Übergang zwischen Sichtbarkeit und Verschwinden der Person für den Zuschauer nicht erkennbar. Der Mann verschwindet mit Hilfe der Techniken des Films tatsächlich wie von Zauberhand. Die Illusion ist im Film noch um vieles erhöht als dies im Theater möglich wäre. Doch obwohl das Kino mit seinen Techniken eine fast vollkommene Illusion zulassen würde, lässt David Lynch den Zuschauer nie völlig in diese eintauchen und so ist der gewählte Ort des Theaters auch ein Hinweis dafür, dass wir es auch hier mit einem künstlich erzeugten Konstrukt zu tun haben.

“[...] the viewer is watching the performance and its audience through the medium of film, neither of which exist.”⁹⁶

Es reicht Lynch nicht aus, dass uns jemand im Film sagt, dass es sich lediglich um eine Illusion handelt. Der Zuschauer soll dies auch immer wieder mit seinen eigenen Augen wahrnehmen können und müssen.

In einer weiteren Szene wird dies erneut anschaulich demonstriert. Es scheint Lynch nicht auszureichen den ersten Teil von *Mulholland Drive* in Hollywood anzusetzen und die Geschichte einer aufstrebenden Schauspielerin zu erzählen. Allein hierdurch wird dem Zuschauer (indirekt) vor Augen geführt, dass er es, in eben diesem Moment, mit einem solchen Produkt (einem Film) zu tun hat. Der Zuschauer wird jedoch noch direkter hierauf aufmerksam gemacht, indem explizit die Mechanismen der Filmindustrie immer wieder ins Bild gerückt werden.

In Minute 01:19:32, sehen wir ein Close-up einer jungen Frau, einer Sängerin. Sie singt Connie Stevens *Sixteen Reasons*, langsam entfernt sich die Kamera von ihrem Gesicht und nach und nach kommt ein ganzes Filmset zum Vorschein und der Zuschauer muss

⁹⁵ Metz, *Film Language*, S. 11.

⁹⁶ Odell, Colin/Michelle Le Blanc, *David Lynch*, UK: Oldcastle Books 2010, S. 149.

erkennen, dass es sich um keinen live Gesang handelt, sondern eine Probeaufnahme, ein Vorsingen, für Adam Keshers neuen Film. Die in dieser Szene kurzzeitig etablierte filmische Realität wird durchbrochen und lässt die eigentliche Realität des Films erst zum Vorschein kommen (Probeaufnahmen). Gleichzeitig enttarnt dieser Bruch die grundsätzlichen Mechanismen des Kinos und führt dem Zuschauer seine Realität als Zuschauer eines Films vor Augen, was zum Bruch mit der filmischen Illusion führt.

Der Film im Film entlarvt den Film als solchen.

Der Beginn dieser Szene, eingeleitet durch ein Close-up ist für die Künstlichkeit bereits ein wichtiger Ansatzpunkt, denn seine Signifikanz liegt in der reinen Zurschaustellung:

„The close-up cut [...] may anticipate later continuity techniques, but it's principal motive is again pure exhibitionism [...].“⁹⁷



Mulholland Drive (USA 2001),
Abb. 13: 01:19:38.



Abb. 14: 01:19:56.



Abb. 15: 01:20:19.



Abb. 16: 01:20:36.

Für den Fortgang der Handlung spielt diese Szene keine entscheidende Rolle. Jedoch entzieht Lynch dem Zuschauer langsam die Illusion, in dem er den filmischen Apparat nach und nach zum Vorschein bringt. Wiederum entzieht Lynch dieser Szene das Selbstverständliche, das vom Zuschauer Erwartete:

⁹⁷ Gunning, *The Cinema of Attractions*, S. 58.

„Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Bewunderung zu erzeugen.“⁹⁸

Genau dies geschieht in dieser Szene und Lynch macht dem Zuschauer somit seine eigene Rolle als Zuschauer bewusst, distanziert ihn somit von der filmischen Illusion und eröffnet so eine andere Perspektive, einen Blick von außen.

⁹⁸ Brecht, Bertolt, *Über das experimentelle Theater in: Schriften zum Theater, Bd. 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 101.

3. Femme fatale

Lynchs Filme bedienen sich auf verschiedenen Ebenen an Elementen und Stilmitteln des Film noir. So könnte man unter anderem die Beleuchtung, die düstere Grundstimmung, die Tonebene und nicht zuletzt die Figuren in Augenschein nehmen. In der folgenden Analyse soll das Hauptaugenmerk in Bezug auf Macht und hieraus resultierender Gewalt auf die Femme fatale gelegt werden, welche zu den Figuren des klassischen, amerikanischen Film noir der 1940er Jahre zählt. In dieser Zeit, die von politischer Instabilität geprägt war, spiegelt sich ein, vor allem durch den 2. Weltkrieg genährtes Klima von Trauer und Wut wider.⁹⁹ Auch Verschiebungen im Bereich der klassischen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau (Hausfrau – Familiernährer) sind als unmittelbare Kriegsfolge zu lesen.

„Die Frauen mussten ihre Männer an den Arbeitsplätzen ersetzen und ihr verbreitetes Hausfrauendasein aufgeben. Für die Kriegsheimkehrer war mit einem Mal die Lebensgrundlage in Frage gestellt: Sie fühlten sich ersetzbar, geradezu bedroht in ihrer maskulinen Rolle.“¹⁰⁰

Im Film noir zeichnet sich diese (negative) Grundstimmung und gesellschaftliche Verschiebung auf unverkennbare Weise an der Figur der Femme fatale ab. Es treten vermehrt Frauenfiguren auf, deren charakteristischstes Merkmal ihre Verführungsgabe ist, die zumal verhängnisvolle Auswirkungen für die Hauptfigur, den männlichen Helden, hat. Mary Ann Doane merkt in ihrem Buch *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* an, dass sich hierin jedoch keineswegs die Entwicklung einer weiblichen Heldin erkennen lässt. Die Macht, die von der Femme fatale ausgeht, befindet sich weder unter ihrer Kontrolle, noch wird sie bewusst von ihr gesteuert.¹⁰¹

“The femme fatale is an articulation of fears surrounding the loss of stability and centrality of the self, the “I”, the ego. [...] The power accorded to the femme fatale is a function of fears linked to the notions of uncontrollable drives, the fading of subjectivity, and the loss of conscious agency [...] But the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed. Her textual eradication involves a desperate

⁹⁹ Vgl. Koebner, *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 224.

¹⁰⁰ Ebd. S. 224/225.

¹⁰¹ Vgl. Doane, Mary Ann, *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, New York: Routledge 1991, S. 2.

reassertion of control on the part of the threatened male subject. Hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity.”¹⁰²

Es geht hauptsächlich also nicht um die Einführung weiblicher Hauptrollen, sondern vielmehr darum, was die Frau mit sich bringt, ihre Funktion im Film. Sie symbolisiert einen Kontrollverlust auf Seiten der männlichen Hauptfigur und dies resultiert im Versuch der Wiederherstellung der gewohnten Ordnung. Die *Femme fatale* steht folglich metaphorisch für die Bedrohung der Männlichkeit. In Charles Vidor's Film *Gilda* aus dem Jahre 1946, auf welchen ich später noch in Bezug zu Lynch's *Mulholland Drive* zu sprechen kommen werde, singt die Titelfigur Gilda das Lied *Put the Blame on Mame*. Der Liedtext bringt diese neue Situation auf überspitzte Art und Weise explizit zum Ausdruck. Die durchaus bedeutungsvolle (Neben)Figur der *Femme fatale* verführt die männliche Hauptfigur, was wiederum fatale und für beide unabsehbare, möglicherweise auch nicht intendierte, Folgen hat: “Mame kissed a buyer from out of town. That kiss burned Chicago down.”¹⁰³ Wie eine Naturkatastrophe, planlos und ohne Rücksicht auf Verluste, fegt sie dahin und bringt die etablierte Ordnung, zumindest vorübergehend, aus dem Gleichgewicht.

3.1. Lynch's Femmes fatales

Betrachten wir Lynch's Filme *Lost Highway* und *Mulholland Drive*, so scheinen diese auf den ersten Blick Anlehnung an den Figurenkonstellationen des klassischen Film noir zu nehmen. Durch eine genaue Szenenanalyse machen sich jedoch rasch große Unterschiede bemerkbar. Im Bereich der *Femme fatale* kann man durchaus eine gegenläufige Verwendung der klassischen Merkmale erkennen, welche eine bewusst und aktiv handelnde Figur erkennen lassen.

„The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture. She is as old as Eve, and as current as today's movies, comic books and dime novels.”¹⁰⁴

¹⁰² Ebd. S. 2.

¹⁰³ Vgl. *Gilda*, Regie: Charles Vidor, VHS-Video, Sony Pictures Home Entertainment 1999; (Orig. *Gilda*, USA 1946), 01:34:28 – 01:36:20.

¹⁰⁴ Hanson, Helen und Catherine O'Rawe (Hg.), *The Femme Fatale: Images, Histories; Contexts*, New York: Palgrave Macmillan 2010, S. 47.

Lynchs Femmes fatales verweigern sich jedoch stets einer eindeutigen Kategorisierung.

3.1.1. *Lost Highway* - This Magic Moment

An der Figur Alice in *Lost Highway* lässt sich eine Anlehnung an die klassischen Femmes fatales feststellen, jedoch kommt es gleichzeitig zu einer Ablehnung beziehungsweise Rekonstruktion etablierter Strukturen. Alice, ebenso gespielt von Patricia Arquette wie die Figur der Renee, spielt, verstärkt durch Musik, Zeitlupe und Kameraführung, auffällig mit den klassischen Merkmalen der Femme fatale. Alice' erstes Auftreten wird speziell inszeniert. Mr. Eddies schwarzer Anzug schiebt sich wie ein Vorhang beiseite, dahinter kommt Alice zum Vorschein. Sie hebt ihren Blick in Petes Richtung, ihre Blicke treffen sich und genau in diesem Moment setzt der Text von Lou Reeds *This magic moment* ein:

„This magic moment. So different and so new, was like any other, until I met you. And then it happened. It took me by surprise. I knew that you felt it too. I could see it by the look in your eyes.“¹⁰⁵

Petes Blick bleibt stets auf sie gerichtet, ohne nur im Geringsten von ihr zu weichen, gebannt schaut er auf jede ihrer Bewegungen. Alice nährt seine Schaulust ab und zu durch einen Blick zurück. Hierbei ist jedoch auffällig, dass ihr Blick nur ein einziges Mal direkt auf den Petes trifft und zwar zu Beginn der Szene. Sie weiß also, dass sein Blick auf sie gerichtet ist und scheint fortan damit zu kokettieren. Sie dreht sich nach links, zeigt uns (Pete und dem Filmzuschauer) ihr Profil, dreht sich dann in die andere Richtung und setzt sich ins Auto. Pete wird somit zu Beginn der Szene durch einen einzigen Blick eingefangen, der Zuschauer vor der Leinwand kann weiterhin unentdeckt beobachten, bis zum Schluss, als sie auch ihm/ihr durch einen langen Blick in die Kamera direkt in die Augen blickt und hiermit zu verstehen gibt, dass sie weiß, dass sie auch das Objekt unseres Blicks ist. Dieser Moment des Wissens um das eigene Betrachtetwerden spielt im gesamten Film eine ausschlaggebende Rolle, da sich hierin Alice' Macht manifestieren wird.

¹⁰⁵ Vgl. *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:10:44 – 01:11:55.



Lost Highway (USA/F 1997),
Abb. 17: 01:10:41.



Abb. 18: 01:11:00.



Abb. 19: 01:11:04.



Abb. 20: 01:11:09.



Abb. 21: 01:11:13.



Abb. 22: 01:11:24.

Die gesamte Szene (Alice steigt aus dem Cadillac aus und steigt in ein anderes Auto ein) wird in Zeitlupe gezeigt und somit künstlich in die Länge gezogen. Während Pete still verharrt und die Zeitlupe somit bei ihm keine zu erkennende Wirkung entfalten kann, legt diese Verlangsamung bei Alice ein besonderes Augenmerk auf jede einzelne ihrer Bewegungen und stellt diese als Ereignis aus: der Augenaufschlag, die Drehbewegung ihres Körpers, das Schwingen ihrer Haare und zuletzt der lange, eindringliche Blick in die Kamera. Der Ablauf der Szene in Zeitlupe, welcher jede Bewegung als eine Art magischen Moment inszeniert und nicht zuletzt der Text der Musik und die Musik an sich, tragen dazu bei, Alice als eine Art überirdisches, unantastbares Wesen zu charakterisieren: „Sweeter than wine. Softer than a summer’s night. [...] This magic moment.“ Als nun Alice einige Zeit später nochmals an Petes Arbeitsplatz auftaucht, zieht sie erneut alle Blicke der umstehenden Mechaniker (= Männer!) auf sich. Ihr weißes Seidenkleid, das ihre Figur umfließt und diese durchscheinen lässt, verstärkt die Attraktion Körper (= weiblich). Im folgenden Dialog mit Pete, übernimmt Alice sofort die aktive Rolle, also den klassisch männlich

konnotierten Part. Sie stellt sich vor und fragt Pete anschließend, ob er sie nicht zum Essen einladen möchte. Da Pete noch zögert, geht Alice noch einen Schritt weiter: „Ok, why don't I take you to dinner.“¹⁰⁶ Sie suggeriert bereits bei diesem ersten Gespräch mit Pete eine Umkehr der klassischen Rollenverteilung. Nicht der Mann lädt die Frau zum Essen ein, sondern umgekehrt. Von ihrer ersten Begegnung an, nimmt Alice die führende Position ein. Petes zögerliche, vorerst abweisende Reaktion scheint keinen maßgeblichen Effekt auf sie zu haben. Als er letztendlich doch auf ihr Angebot eingeht, geht sie nun noch einen Schritt weiter: „Maybe we should just skip dinner“¹⁰⁷. Dies beinhaltet eindeutig eine sexuelle Anspielung, vielleicht sogar ein Angebot, denn nun wechselt die Szene zu einem Hotelzimmer. Weiterhin verharrt Pete in einer passiven Rolle und scheint nur noch zu tun, was von ihm verlangt wird. Sie führt seine Hand zu ihrem Schritt, sie „befiehlt“ ihm ihre Kleider auszuziehen und sie gibt ihm zum Schluss zu verstehen, dass dies auch nicht ihr letztes Treffen gewesen sein wird: „I want more!“¹⁰⁸ Pete tut, was ihm gesagt wird und antwortet wie gewünscht. Von seiner Seite scheint jedoch keinerlei Kontrolle über die Situation auszugehen. Somit nimmt Alice eine klassisch männliche Verhaltensweise ein: „[...] the femme fatale meets the criteria for a masculine persona.“¹⁰⁹ Mit Alice' Anruf in Minute 01:17:50 kommt es zu einem Wendepunkt. Ihre Affäre droht von Mr. Eddie entdeckt worden zu sein. Pete scheint mit einem Mal bewusst zu werden, dass er in der Falle sitzt. Wie die Motten, die in seinem Zimmer im Lampenschirm festsitzen und dort zu Grunde gehen. Auch sie konnten nicht anders und haben sich der magischen Anziehungskraft des Lichts hingeeben und verglühen nun an ihr.¹¹⁰

Mr. Eddie macht schnell klar, dass Alice in seinem Alleinbesitz steht. Jeder unerwünschte Freier wird kompromisslos und gewaltvoll aus dem Weg geräumt:

„[...] I swear I love that girl to death. If I ever found out somebody was making out with her, I'd take this [zieht eine Pistole hervor] and I'd shove it so far up his ass it'd come out his mouth and then you know what I'd do? I'd blow his fuckin brains out.“¹¹¹

Die immanente Bedrohung durch Mr. Eddie veranlasst Alice zur Offenbarung ihres Plans, einen Bekannten auszurauben. Dies resultiert jedoch darin, dass Alice nun etwas

¹⁰⁶ Ebd. 01:13:27 – 01:13:42.

¹⁰⁷ Ebd. 01:14:56 – 01:14:58.

¹⁰⁸ Ebd. 01:16:23.

¹⁰⁹ Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire*, London: Macmillan Press 1988, S. 10.

¹¹⁰ Vgl. *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:19:09 – 01:19:25.

¹¹¹ Ebd. 01:23:35 – 01:23:58.

von ihrer Geschichte preisgeben muss, was eine vorübergehende Machtverschiebung zur Folge hat. Zum ersten Mal nimmt Pete die aktive (männliche) Position ein und verlangt Aufklärung über Alice‘ Verbindung zum Personenkreis um Mr. Eddie. In einer Rückblende sehen wir das erste Treffen Alice‘ und Mr. Eddies, welches erstmalig etwas, wenn auch begrenzte, Hintergrundinformation zu ihrer Person liefert.

3.1.1.1. Blick – Macht – Lust

Laura Mulveys 1975 entstandenes Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* bildet den Ausgangspunkt für die folgende Szenenanalyse. In diesem versucht sie mit Hilfe der Psychoanalyse aufzudecken, wie Film an sich Anlehnung an gesellschaftlich etablierten Auffassungen (Patriarchat, Phallokратie) bezüglich der unterschiedlichen Behandlung der Geschlechter nimmt. Dies wiederum nimmt Einfluss auf das (Film)Bild, den (sexualisierten) Blick und die Art der Darstellung. Der (kastrierten) Frau kommt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle zu, denn sie dient paradoxerweise der Etablierung der phallokratischen Ordnung.¹¹²

Die folgende Analyse wird zeigen, ob sich diese Beobachtungen auch für *Lost Highway*, für einen mehr als zwanzig Jahre später entstandenen Film, bewahrheiten.

„In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Women displayed as sexual object is the leitmotif of erotic impact spectacle: from pin-ups to strip-tease [...], she holds the look, plays to and signifies male desire.“¹¹³

Laura Mulveys Theorie scheint sich auf den ersten Blick in dieser Szene exakt zu bestätigen. Die Rückblende zeigt Alice‘ erste Begegnung mit Mr. Eddie. Sie wird in einen Raum gebracht, rundherum stehen ausschließlich Männer. Der Boss, Mr. Eddie, sitzt und stellt das Hauptpublikum dar, er besitzt Macht, alle anderen sind ihm untergeordnet. Ohne Worte richtet einer der Umstehenden plötzlich eine Pistole aus nächster Nähe auf Alice. Mr. Eddie fordert sie mit einer Handbewegung wortlos auf sich ausziehen. Während dieses Striptease lässt sich an Alice‘ Gesichtsausdruck eine

¹¹² Vgl. Mulvey, Laura, *Visual and other Pleasures*, New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 14 f.

¹¹³ Ebd. S. 19.

Entwicklung von Angst hin zu Entspannung feststellen. Jedes abgelegte Kleidungsstück scheint ihr mehr Ruhe und Selbstbewusstsein zu geben.

„[...] if the femme fatale overrepresents the body it is because she is attributed with a body which is itself given agency independently of consciousness. In a sense, she has power *despite herself* [Hervorhebung im Original].“¹¹⁴

An Alice‘ Reaktion (Entspannung ihres Gesichts) kann man jedoch ablesen, dass diese Kategorisierung der Femme fatale als zufällig, rein auf Grund ihres Körpers Macht besitzendes Wesen, hier nicht ganz zutreffend ist. Es geht gerade um das Sichbewusstwerden dieses Moments der Macht. Im Hintergrund zu dieser Szene spielt Marilyn Mansons Version von Nina Simones *I put a spell on you*, welche die ambigue Szene (in Bezug auf das Innehaben von Macht) auch auf der Tonebene widerspiegelt:

“I put a spell on you because you're mine.
I can't stand the things that you do. No, no, no, I ain't lyin'. No.
I don't care if you don't want me 'Cause I'm yours, yours, yours, anyhow.
Yeah, I'm yours, yours, yours. I love you. I love you. Yeah! Yeah! Yeah!
I put a spell on you. Lord! Lord! Lord! 'Cause you're mine, yeah.
I can't stand the things that you do when you're foolin' around.
I don't care if you don't want me 'Cause I'm yours, yours, yours, anyhow.“¹¹⁵

Ob es sich hierbei um extradiegetische oder diegetische Musik handelt, lässt sich nicht genau nachvollziehen, obwohl ersteres mangels anderer Hinweise anzunehmen ist. Alice zieht sich bis auf Tanga und High Heels aus, umstellt von etwa zehn Männern, deren Blick auf sie, das Objekt ihrer Begierde, fixiert ist. Die gezeigte Situation bleibt ambivalent sowie der Songtext auch. „I put a spell on you because you're mine“ und zwar „verzaubert“ sie Mr. Eddie, die umstehenden Männer und auch die Zuschauer(innen?) vor der Leinwand. Der Songtext gibt Anhaltspunkte für zwei Interpretationsstränge. Die musikalische Untermalung könnte sowohl Alice als auch Mr. Eddie's Position bekräftigen. Alice scheint sich immer mehr bewusst zu werden, dass sie mit jedem von ihrem Körper entfernten Kleidungsstück mehr und mehr zum Objekt der Begierde wird und sie findet Gefallen an dieser Entwicklung. Keiner der Blicke weicht auch nur einen Millimeter von ihr ab. Sie verliert zwar den Schutz ihrer Kleidung und noch immer ist eine Pistole auf sie gerichtet, jedoch realisiert sie gleichzeitig, dass sie

¹¹⁴ Doane, *Femmes fatales*, S. 2.

¹¹⁵ Vgl. *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:28:00 – 01:30:00.

den Blick aller gebannt hat. Hierin manifestiert sich eben dieser Moment der Macht, welcher allein durch die auf Alice gerichtete Pistole durchbrochen wird. Wie einst Odysseus sich fesseln ließ, um dem betörenden Gesang der Sirenen lauschen zu können, jedoch gleichzeitig nicht an ihm zu Grunde zu gehen, scheint auch Mr. Eddie sich vor ihrer Anziehungskraft schützen zu müssen. Mr. Eddie behält folglich (vorerst) die Oberhand und zwar schlichtweg durch die Androhung von Gewalt. So untermalt die folgende Zeile eindeutig Mr. Eddies Sicht der Dinge: „I don't care if you don't want me 'cause I'm yours anyhow.“ Er zwingt sich Alice durch die Androhung von Gewalt auf, somit hat sie keine andere Wahl als ihn zu „behalten“. Alice, beziehungsweise ihr Körper, bietet dem Auge des Beobachters (Mr. Eddie) Nahrung für dessen Skopophilie. Insofern ist es auch hier zutreffend, dass nicht die Frau an sich Macht inne hat, sondern diese lediglich durch ihren Körper vermittelt wird: „She is an ambivalent figure because she is not the subject of power but it's carrier [...]“. ¹¹⁶ Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, dass sich Alice dieses Faktums bewusst wird und sich somit diese, zuvor noch unkontrollierte Macht, aktiv zueignet und fortan bewusst einsetzt. Mr. Eddie hingegen übt seinerseits keine gleichwertige Anziehungskraft auf Alice aus, lediglich durch ein Hilfsmittel (Pistole, Gewalt) kann er sie (vorübergehend) beherrschen. Aus Mr. Eddies Perspektive müsste es also lauten: „I don't care if you don't want me 'cause you're mine anyhow.“ Er glaubt völlige Kontrolle über Alice zu haben und scheint sich der von Alice, in dieser Szene etablierten Macht, nicht bewusst zu werden. Laura Mulvey stellt bezüglich der Funktion des männlichen Blicks, welche auch in der erläuterten Szene zu tragen kommt, zwei Arten fest. Einerseits dient dieser, im Sinne der Skopophilie, dem Gewinn von sexueller Befriedigung durch die Betrachtung einer (weiblichen) Person als Objekt. Andererseits konstituiert sich durch den Blick das (männliche) Ego, indem der (männliche) Zuschauer sich mit der (männlichen) Figur im Film identifiziert und durch diese mittelbar Macht über die Frau im Film erlangt. ¹¹⁷ Weiter heißt es: „She [die Frau] also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure.“ ¹¹⁸ Hiervon kann bei Lynch jedoch keine Rede sein, denn einer von Mr. Eddies Männern hält ihr zwar eine Pistole an den Kopf, doch zum Schluss, als ihr Mangel offensichtlich wird, entfernt dieser auch die Waffe. Mr. Eddie verleugnet somit ihren Mangel und die hier inbegriffene Bedrohung. Die Waffe kommt also zu einem

¹¹⁶ Doane, *Femmes fatales*, S. 2.

¹¹⁷ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 18-21.

¹¹⁸ Ebd. S. 22.

Zeitpunkt zum Einsatz, in dem Alice noch keine Macht inne hat oder sich deren zumindest noch nicht bewusst ist und wird in dem Moment entfernt, welcher den Abschluss der Bewusstwerdung signalisiert. Zusammenfassend kann man daher einerseits einen bewussten Machtgewinn seitens Alice und einen unbewussten Machtverlust seitens Mr. Eddies feststellen, welcher ersteren nochmals verstärkt.

Pete scheint die Bedrohung mit der Waffe nicht als besonders besorgniserregend zu empfinden, denn er fragt: „Why didn’t you just leave?“ Als wäre dies das einfachste auf der Welt und als gäbe es keine immanente Bedrohung. Schließlich kommt er zu der Schlussfolgerung: „You liked it huh?“. Alice lässt sich auf keine Auseinandersetzung ein, sondern antwortet lediglich: “If you want me to go away, I’ll go away.” Sie lässt sich durch die Nichtbeantwortung der Frage nicht in eine passive Rolle zwingen und vermeidet so sich vor Pete rechtfertigen zu müssen. Alice droht in dieser Szene mit Besitztum und zwar ihres Körpers, dem Objekt der Begierde und behält hierdurch die Oberhand. Sie zwingt ihn Zugeständnisse zu machen, um seinen vermeintlichen „Besitz“ an ihr nicht zu verlieren: “I don’t want you to go away.“ Wenige Sekunden später geht Pete noch etwas weiter: „I love you Alice.“¹¹⁹ Mulvey merkt bezüglich der Filme *Only Angels Have Wings* und *To Have and Have Not* an: “[...] as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property [...]”¹²⁰. Der (männliche) Zuschauer kann durch Identifikation mit der männlichen Hauptrolle indirekt an dessen Besitz teilhaben.¹²¹ Lynch verweigert dem Zuschauer hingegen diese Teilnahme, denn nicht die Frau verliebt sich, sondern der Mann. Pete nimmt also erneut die schwächere Position ein. Die Verhältnisse verkehren sich ins Gegenteil. Nicht Pete und somit mittelbar der Zuschauer erlangen Besitz an ihr, sondern er steht fortan im Eigentum Alice. Somit gestattet keine dieser Figuren in *Lost Highway* die Vollendung eines Identifikationsprozesses. Pete, weil er keine Macht über das Objekt Frau ausübt und Alice, weil sie sich (noch) nicht von ihrem Objektstatus befreien kann. Lynch verwehrt dem Zuschauer den Zugriff auf die Person indem er ihr keine wirkliche Geschichte verleiht oder zumindest nicht ausreichend von ihr preisgibt, um eine eigenständige Persönlichkeit auszuformen. Er wahrt somit die Distanz des Zuschauers zur gezeigten Figur und verhindert somit ein (vollkommenes) Einfühlen in diese:

¹¹⁹ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:30:23 – 01:30:47.

¹²⁰ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 21.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 22.

„Bisher begegnet uns die erdichtete Person [...] nicht viel anders als eine Person der Wirklichkeit, die uns auf der Straße oder im Zimmer begegnet. Sie ist mir nicht näher gebracht als eine solche; ich sehe sie mit den Augen des Nachbarn, nicht mit ihren eigenen Augen; ich bin es nicht, es ist ein anderer. Diesem anderen bin ich ziemlich frei in meinem Urteil, und das wünsche ich auch zu sein.“¹²²

Alice, beziehungsweise Renee, ist Freds Frau, vielleicht immer noch für Mr. Eddie tätig, vielleicht sieht sie überhaupt noch andere Männer neben Fred. Pete ist Mittel zum Zweck, um sich aus dem Besitz oder zumindest von den Besitzansprüchen der anderen zu befreien. Petes Liebesgeständnis bedeutet folglich einen erneuten Machtzuwachs auf Seiten Alice'. Durch diese emotionale Bindung kann sie nun sicher sein, dass Pete ihren Plan (Raub) in die Tat umsetzen wird. Andi, ein reicher Bekannter soll das Opfer dieses Raubs werden und Pete soll ihn hierfür außer Gefecht setzen. Als Pete jedoch Andis Haus betritt, sieht er Alice' Kleidung verteilt im Wohnzimmer, während auf einer Leinwand geräuschlos ein Pornofilm mit Alice in der Hauptrolle läuft. Pete erkennt eine Lücke in Alice' Erzählung, denn sie hatte behauptet nicht in die Pornographie-Produktion Mr. Eddies, beziehungsweise Andis, involviert zu sein und nun thront sie höhnisch, in Endlosschleife, auf einer Leinwand über ihm. Es scheint, als würde der Film nur für Pete spielen und er beginnt erstmals zu erkennen, dass er sie nicht (allein) „besitzt“. Doch es bleibt nicht ausreichend Zeit zur vollständigen Realisierung der wahren Motive Alice'. Andi kommt ins Zimmer, wird von Pete niedergeschlagen, stürzt sich jedoch nochmals auf seinen Angreifer und landet Kopf voran im Glastisch. Alice' Kommentare, zu dieser im Totschlag Andis endenden Szene, heben ihre emotionale Distanz zu den Geschehnissen hervor: „You got him“ und kurz darauf „YOU killed him“¹²³. Dies stellt ein weiteres klassisches Merkmal der *Femme fatale* da: „In addition, throughout the examples runs the theme of an indifferent and chilling remoteness from human feeling.“¹²⁴ Im nächsten Moment zieht sie der Leiche einen Ring vom Finger, völlig unbeeindruckt von den Geschehnissen. Kurz darauf scheinen sich dem Zuschauer und auch Pete für wenige Sekunden ihre wirklichen Intentionen zu offenbaren. Sie richtet eine Waffe auf Pete, setzt sie jedoch sogleich wieder ab. Sie braucht keine Waffe, keine männlichen Mittel der Gewalt, um die Kontrolle über Pete zu behalten. Als symbolisches Zeichen für die völlige Entmachtung (Kastration) Petes, steckt sie

¹²² Brecht, *Werke, Band 22*, S. 216.

¹²³ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:38:56 – 01:40:07.

¹²⁴ Allen, Virginia M., *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York: The Whitston Publishing Company Troy 1983, S. 4.

ihm die Pistole vorne in seine Hose. Sie gibt ihm, dem Entmannten, (s)einen Phallus. Petes Machtlosigkeit nimmt durch die Übergabe der Waffe jedoch kein Ende. Alice gesteht ihm diese nicht zu, denn als sie die Wertgegenstände zusammenpackt, tut sie dies mit dem Rücken zu ihm, bekundend, dass auch jetzt keinerlei Bedrohung von ihm ausgeht. Noch ein letztes Mal versucht Pete Alice herauszufordern. Als sie in der Wüste auf ihren Hehler warten, fragt er: „Why me Alice? Why choose me?“. Erneut bekommt er keine Antwort, sondern eine Gegenfrage gestellt: “You still want me, don’t you Pete? More than ever!?”¹²⁵ Pete hat erkannt, dass sie ihn gewählt hat und nicht umgekehrt und schreibt hiermit ihre übergeordnete Rolle endgültig fest. Er scheint allerdings in ihrer Gegenfrage einen letzten Hoffnungsschimmer, für eine glückliche Vereinigung fernab von der Bedrohung durch Mr. Eddie (und der Polizei), auszumachen. Die Undurchschaubarkeit ihres Charakters, die stete Verweigerung einer eindeutigen Antwort, scheint ihre Anziehungskraft für Pete nur noch mehr zu verstärken: „The fact that the femme fatale in film noir is characterized as unknowable (and this is the lure of her attraction) has frequently been noted.“¹²⁶ Er befindet sich vollkommen im Bann der Sirene. Musikalisch wird seine Situation durch das Lied *Song to the Siren* von This Mortal Coil untermalt, welches insgesamt dreimal in *Lost Highway* angespielt wird. Im Scheinwerferlicht des Autos, welches an das Licht eines Filmprojektors erinnert, gibt sie ihm, wie zum Abschied, ein letztes Mal, was er niemals besitzen wird und macht ihm seine Situation nun endlich unmissverständlich klar: „You’ll never have me!“¹²⁷.

“Now my foolish boat is leaning, broken love lost on your rocks. For you sang, "Touch me not, touch me not, come back tomorrow." Oh my heart, oh my heart shies from the sorrow. I'm as puzzled as a newborn child. I'm as riddled as the tide. Should I stand amid the breakers? Or shall I lie with death my bride?”¹²⁸

Es zeigt sich, dass nicht nur Pete Alice nie besessen hat, sondern auch Fred. An seiner Eifersucht lässt sich erkennen, dass, trotzdem er mit Renee verheiratet war, er an seinem „Besitz“ an ihr zweifeln musste. Vielleicht hatte diese ihn nur benutzt, um von Mr. Eddie loszukommen. Fred hatte sie augenscheinlich nicht von ihrem Kurtisanenstatus lösen können. Ob sie ihn nun wirklich betrügt, oder ob er dies nur unterstellt, ist nicht

¹²⁵ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:48:00 – 01:48:18.

¹²⁶ Doane, *Femmes fatales*, S. 102.

¹²⁷ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:51:04.

¹²⁸ Vgl. ebd. 01:48:25 – 01:50:35.

wirklich von Bedeutung. In Freds Vorstellung ist das Vorhaben Renee zu besitzen, indem er sie zu seiner Frau machte, nicht aufgegangen, daher muss Renee sterben.¹²⁹

„[...] the only means of controlling the appeal of the Sirenic song is possession of the woman, reclaiming her from her courtesan status and subduing her as the wife, or her death.”¹³⁰

Im Wüstensand erhebt sich also schließlich nicht Pete sondern Fred, nackt, wie ein neugeborenes Kind: “I’m as puzzled as a newborn child.“ Im Unterschied zu Pete, welcher im Zusammenhang mit seiner Verwandlung Lücken in seiner Erinnerung aufweist, kann sich Fred an die vorangegangenen Ereignisse erinnern. So fragt er den nun auftretenden Mystery Man: „Where is Alice!?“ Die Antwort des Mystery Man treibt das bereits angedeutete Mysterium um die Figur Alice beziehungsweise Renee auf die Spitze: „, Alice who? Her name is Renee! If she told you her name is Alice she is lying.”¹³¹ Laut dieser Aussage hat die Figur Alice zu keinem Zeitpunkt existiert und wie zum Beweis hierfür kommt im weiteren Verlauf des Films ausschließlich Renee vor. Die folgenden Szenen zeigen Freds gewaltvolle Reaktion auf die Verbindung Renees mit Mr. Eddie. Fred ermordet diesen mit Hilfe des Mystery Man und begibt sich auf die Flucht. Denken wir nun an eines der Videobänder zurück, das vor Freds Haus auftauchte, müssen wir jedoch davon ausgehen, dass auch Renee von Fred ermordet wurde?

Abschließend bleibt festzustellen, dass Laura Mulveys Beobachtungen bezüglich der Objektifizierung von Frauen in Hollywood Filmen, falls man Lynchs Filme zu diesen zählen möchte, an Alice‘/Renées Beispiel nicht völlig aufzugehen scheinen.

„[...] the man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle. This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify.”¹³²

¹²⁹ Vgl. ebd. 00:39:30 – 00:39:50.

¹³⁰ Hanson/O’Rawe, *The Femme Fatale*, S. 17.

¹³¹ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:53:00 – 01:53:10.

¹³² Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 20.

Zu allererst ist zu sagen, dass es sich bei *Lost Highway* eben nicht um einen typischen Hollywoodfilm handelt. Die Geschichte, falls es denn im engeren Sinne überhaupt eine gibt, dreht sich nicht um eine Hauptfigur. Es lässt sich nicht eindeutig sagen, wessen Geschichte überhaupt erzählt wird. Freds? Petes? Oder doch Alice‘ beziehungsweise Renées? Somit muss man zumindest allen drei Figuren eine zentrale Rolle im Film zuschreiben. Folglich gibt es auch keine Hauptrolle mit der sich der Zuschauer identifizieren könnte. Alle Figuren bieten grundsätzlich zu wenig Hintergrundinformation, um ausreichend Identifikationspotenzial für den Zuschauer zu liefern. Kann man nun in diesem Fall davon sprechen, dass der Mann, sei es nun als Rolle im Film oder als Zuschauer, die Macht des Blicks auf das Objekt Frau inne hat? Wie bereits näher erläutert gibt es mehrere Szenen, in denen Alice als Objekt der Lust inszeniert wird, sei es nun bei ihrem Striptease vor einer Horde Männern oder als Film im Film (Porno) oder auch in der letzten Sexszene mit Pete, welche wie bereits das erste Auftreten Alice‘, in Zeitlupe stattfindet. Oberflächlich betrachtet, könnte man Mulveys Feststellungen im Großen und Ganzen also stattgeben. Jedoch geht Lynch noch einen Schritt weiter. Pete deutet mit seiner Frage (welche Alice nicht verneint) bereits an, dass es sich hier um ein ambivalentes Verhältnis handelt: „You liked it, didn’t you!“¹³³ Alice ist somit nicht bloß passives Objekt, sondern nimmt eine aktive Rolle ein. Sie ist, beziehungsweise wird sich bewusst, dass der männliche Blick stets auf sie gerichtet ist. Durch Erkennen ihres Status als Objekt des Blicks, erlangt Alice eine gewisse Kontrolle über ihre Position. Sie bezieht aus ihrem Dasein als Attraktion für den männlichen Zuschauer (im Film und des Filmes) eine Machtposition. Mr. Eddie kann dieser Entwicklung nur mit der Androhung von Gewalt entgegenwirken. Ein Mittel, das Fred und Pete nicht zur Verfügung zu stehen scheint. Pete stellt zum Schluss fest, dass sie ihn ausgewählt hat und nicht umgekehrt. Sie lässt sich (zumindest bezüglich Pete) auf keine Kompromisse ein und droht stets mit Besitzentzug. Pete wird in eine passive, machtlose (weibliche) Rolle gezwungen, welche auch dem Zuschauer keine Identifikationsgrundlage mit dieser Figur bietet: “By means of identification with him, through participation in his power, the spectator can indirectly possess her too.”¹³⁴ Genau dies geschieht in diesem Fall nicht, denn Pete besitzt keinerlei Macht über sie. Alice verweigert sich schlichtweg und erlangt ihrerseits Macht durch das Spiel mit dem Wunsch des Mannes, sie in Besitz zunehmen. Diese Macht kulminiert in der

¹³³ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:30:16.

¹³⁴ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 22.

emotionalen Bindung Petes an sie, welcher für sie gewaltvoll Rache an jenen Männern nimmt, die durch Gewaltandrohung Besitzansprüche an ihr geltend machen wollten. Alice macht sich auch nicht männliche Attribute zunutze, um eine Art Kopie des männlichen Blicks zu konstruieren. Sie nimmt keine männliche Rolle bezüglich des Blicks an.¹³⁵ Alice wird sich lediglich der vorherrschenden Konventionen bewusst und vereinnahmt diese aktiv. Die Kategorisierung „[...] active/male and passive/female“¹³⁶ treffen nicht mehr ausschließlich zu. In Bezug auf Pete nimmt Alice eindeutig eine bestimmende, männliche Rolle ein, jedoch gelingt ihr dies durch weibliche Attribute. Sie benötigt keine Waffe und muss keine unmittelbare Gewalt ausüben. Im Hintergrund steuert sie jedoch Pete und somit die Richtung der Gewalt. Alice bewegt sich zwar stets in eben diesem etablierten, patriarchalen System, ohne dass es ihr gelingt ihren Objektstatus abzulegen, jedoch kann sich dieses System nicht erfolgreich durch- und fortsetzen, da es in Tod oder Flucht endet. David Lynchs *Lost Highway* lässt bezüglich seiner weiblichen Figur(en) keine eindeutige Kategorisierung zu. Zwar nimmt er Anleihen an der Figur der Femme fatale des klassischen Film noir, zum Beispiel in Bezug auf ihre Verführungskunst und mysteriöse Aura. Andererseits wendet er sich von einem klassischen Ausgang der Geschichte ab. Die Frau verharnt nicht in passiven Mustern, sondern macht sich gesellschaftliche Konventionen aktiv zunutze. Es endet auch nicht in einer für den Film noir typischen Rettung beziehungsweise Bestrafung der Frau, welche die alte Ordnung wiederherstellt. Keine der männlichen Rollen in *Lost Highway* lässt die Bildung eines idealen Ichs zu. Mr. Eddie übt zwar anfangs durch Gewaltandrohung eine gewisse Kontrolle über Alice aus, doch fängt sie dennoch ein Verhältnis mit Pete an und letztendlich wird Mr. Eddie von Fred getötet, welcher sich daraufhin auf die Flucht begibt (ohne Renee). Fred scheint von seiner Frau betrogen zu werden und wird darüber hinaus von Beginn des Films an, im Gegensatz zu Pete wie sich später herausstellt, als nicht potent gezeigt.¹³⁷ Andi wird von Pete ermordet. Pete wird zwar als potent gezeigt (Sexszenen mit Freundin Sheila und Alice), jedoch nimmt er Alice gegenüber von Beginn an eine passive, untergeordnete Rolle ein und übt keinerlei Kontrolle über diese aus, mit welcher sich der männliche Zuschauer identifizieren könnte. Daher benötigt es auch keinen Gewaltakt, um sich von ihm loszusagen. Jedoch verschwindet Renée/Alice im Haus des Mystery Man und so bleibt offen, in welchem Verhältnis sie zu diesem steht. Erinnern wir uns jedoch an einen

¹³⁵ Siehe hierzu: Zitat S. 9., Fußnote 19

¹³⁶ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 19.

¹³⁷ Vgl. *Lost Highway* (USA/F 1997), 00:12:56 – 00:15:15.

früheren Abschnitt im Film, so müssen wir annehmen, dass Renee von Fred ermordet wurde. Lynch lässt jedoch, vor allem durch seine Erzählweise in *Lost Highway*, alle Stränge offen. Die Figur der Alice beziehungsweise Renee bleibt stets von einem Schleier des Nichtwissens umhüllt. Sie bietet daher keinerlei reale Angriffsfläche. Sie bleibt ein Mysterium bis zum Schluss, emotionslos und unantastbar. Lynch verweigert sich der Entmystifizierung der Frau und somit einer Ein- beziehungsweise Unterordnung in klassische Muster:

„Evil on the part of the woman is only a discardable garment – her threatening aspects can be detached, peeled away like layers from a core which is basically „good“.“¹³⁸

Man kann Lynch, bezüglich seiner weiblichen Figuren in *Lost Highway*, vielleicht keine bahnbrechende Veränderung etablierter Konventionen zuschreiben, im Sinne einer Loslösung der Frau von ihrem Objektstatus. Jedoch löst er sie jedenfalls nicht nach klassischen Mustern auf. Lynch stellt dem Zuschauer verschiedene und mehrdeutige Möglichkeiten der Betrachtung aller Figuren zur Verfügung, wobei keine der Figuren hierbei idealisiert wird. Es gibt demzufolge keinen „Sieger“ und keine Wiederherstellung der Kontrolle seitens des Mannes, welcher das schuldige Objekt Frau bestraft oder ihr für ihren Zerstörungsversuch vergibt.¹³⁹ Dies stößt althergebrachte Konventionen nicht völlig um, jedoch werden diese neu verhandelt und auch dem Zuschauer bleibt nichts anderes übrig, als verschiedene Positionen in Betracht zu nehmen, da ihm keine Musterlösung vorgeschrieben wird.

3.1.2. *Mulholland Drive*: good girl/bad girl?

„Thus *Mulholland Drive* invokes the „femme fatale“, the dangerous seductive woman, but not as an end in itself. The film’s treatment of women belies Rich’s schematic rendering of the “one innocent and one not” model [...], which works neither on the level of the dream nor the real, since the grounds for labeling the female characters in such a way keep shifting.“¹⁴⁰

¹³⁸ Doane, *Femmes fatales*, S. 107 f.

¹³⁹ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 22.

¹⁴⁰ Grossman, Julie, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 138.

In *Mulholland Drive* ist die Situation bezüglich der Figur der Femme fatale im Vergleich zu *Lost Highway* etwas anders gelegen. Hier bilden zuallererst einmal zwei Frauen die Hauptfiguren und bieten somit zwei Projektionsflächen für unterschiedliche Merkmale der Femme fatale. Zuerst jedoch scheint es, als präsentiere der Film dem Zuschauer eine eindeutige Einteilung in gewisse Muster. Auf der einen Seite die naive, hilfsbereite, nette, blonde Betty, die nach Hollywood kommt um dort den Durchbruch als Schauspielerin zu schaffen und auf der anderen Seite die dunkelhaarige, mysteriöse Rita, die durch einen Autounfall ihr Gedächtnis verloren hat. Rita bildet rein äußerlich eine eindeutige Opposition zu Betty. Ihre dunklen Haare, die roten Lippen, ihre weibliche Figur und vor allem die Ungewissheit über ihre Herkunft erwecken rasch die Vorstellung einer klassischen Femme fatale und als Betty schließlich die Unbekannte nach ihrem Namen fragt, entleiht sie sich diesen von Rita Hayworth. Diese verkörpert im Film *Gilda* aus dem Jahre 1946, von welchem Rita im Haus zufällig ein altes Filmplakat erblickt, den Part der Femme fatale.

Gibt es nun, abgesehen von der Entlehnung des Namens, noch weitere Übereinstimmungen zwischen den Figuren? *Gilda* zählt zum klassischen Film noir der 40er Jahre. Rita Hayworth spielt die Titelfigur Gilda und gilt als eines der Paradebeispiele der Femme fatale. Julie Grossman stellt hierzu jedoch in *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir* fest: „In fact [...] Gilda is more victimized by Johnny's misogyny than she is a victimizer (a fatal woman).“¹⁴¹ So einfach scheint die Charakterisierung also auch in *Gilda* nicht zu funktionieren. Diese generell ambivalente Situation der Femme fatale, welche sich zwischen Sündenbock und aktiver Verführerin bewegt, wird besonders durch Gildas Performance des Lieds „Put the Blame on Mame“ (Originalstimme von Anita Kert Ellis) hervorgehoben:

“Mame kissed a buyer from out of town. That kiss burned Chicago down.
So you can put the blame on Mame, boys. Put the blame on Mame. [...]
Remember the blizzard, they had in Manhattan in 1886. [...]
Mame gave a chump such an ice cold, "No", for seven days they shoveled snow. [...]
When they had the earthquake in San Francisco in 19'6. [...]
One night she started to shim and shake, that brought on the Frisco quake [...]"¹⁴²

Das Lied nimmt in diesen drei Strophen Bezug auf drei Katastrophen in der US-amerikanischen Geschichte, welche nun mit einer Frau namens Mame (da sich dieser

¹⁴¹ Ebd. S. 151.

¹⁴² *Gilda* (USA 1946), 01:34:28 – 01:36:20.

Name offensichtlich auf das Wort „blame“ reimt) in Verbindung gebracht werden. Die Absurdität der Gegenüberstellung der Handlungen Mames und dieser Katastrophen scheint offensichtlich. Jedoch unterstreicht der Text mit Blick auf die Figur der Femme fatale die vorherrschende Auffassung, dass die (zügellose) Sexualität der Frau (den Mann) ins Verderben führt und somit auch das Bild des Sündenbocks, das hierin ebenso beinhaltet ist. Im klassischen Sinne ist die Femme fatale jene mysteriöse Frau, welche den Helden an den Abgrund führt und für seinen Untergang verantwortlich ist, es sei denn, ihre Sexualität kann durch den Helden gezügelt werden.

Genaugenommen zieht der Text des Lieds also das Klischee der Femme fatale und des Negativbilds der sexuell aktiven, unabhängigen Frau als Ursache aller Katastrophen und des Untergangs des Mannes (der Menschheit?) ins Lächerliche. Ein Kuss von ihr und eine ganze Stadt brennt nieder. Denkt man dieses Szenario weiter, so läge der Weltuntergang nicht fern. Da dies jedoch auch eine immense Zusage an die Macht der Femme fatale beinhaltet und somit des weiblichen Geschlechts an sich, könnte man andersherum betrachtet, diese überspitzten und ins Lächerliche gezogenen Vergleiche, ebenso gut als Machtabsprache deuten. Die Frau kann hierfür nicht verantwortlich sein, denn so viel Macht kann/darf man ihr (als Vertreter des herrschenden Systems) nicht zugestehen. Es wird schlichtweg so überspitzt dargestellt und ins Lächerliche gezogen, dass diese eigentliche Machtzusage letztendlich unglaubwürdig wirkt.

Die Figur der Femme fatale und somit die Frau im Allgemeinen wird folglich entmachtet und in die alten Schranken verwiesen. Mary Ann Doane merkt hierzu in *Femmes Fatales* an:

„Evil on the part of the woman is only a discardable garment – her threatening aspects can be detached, peeled away like layers from a core which is basically “good”.“¹⁴³

Es scheint daher, als handele es sich lediglich um eine (leere) Hülle, die darauf wartet (von einem Mann) entfernt zu werden, um darunter „das Gute“ zu enthüllen,- folglich eine Frau die sich erneut der etablierten patriarchalen Ordnung einfügt beziehungsweise unterwirft.

Ein weiteres klassisches Merkmal der Femme fatale wird etwas später in *Gilda* von der männlichen Hauptfigur Johnny Farrell, welcher ebenso der Erzähler der Geschichte ist,

¹⁴³ Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales*, S. 107 f.

beschrieben. Es handelt sich um einen Aspekt, der auch in *Mulholland Drive* eine entscheidende Rolle spielt und zwar die Wandlungsfähigkeit der Femme fatale, ihre Unberechenbarkeit oder auch, negativer ausgedrückt, ihre Täuschungsbegabung.

Kurz bevor sich Gilda an den Tisch zu Ballin und Johnny setzt, trinken die beiden Männer auf das Wohl „der drei“ und zwar handelt es sich hierbei um Ballin, Johnny und Ballins Stock, seinen treuesten Gefährten mit ausfahrbarem Messer, der ihm schon oft das Leben gerettet hat. Nun sitzt Gilda mit den beiden Männern am Tisch und derselbe Toast wird ausgesprochen. Auf Gildas Nachfrage, ob es sich bei ihrem vorigen dritten Gast um eine „sie“ oder einen „ihn“ handelt, gibt Ballin die Frage an Johnny weiter: „...a him or a her?“ Johnny antwortet hierauf: „A her... because it looks like one thing and right in front of your eyes it becomes another thing.“¹⁴⁴ Johnny spielt hier offensichtlich auf seine Enttäuschung, resultierend aus Gildas Unberechenbarkeit, an und die darin beinhaltete Gefahrenträchtigkeit der Frau, denn er scheint diesen Eindruck auf das gesamte weibliche Geschlecht zu übertragen.

Dieses Merkmal der Unberechenbarkeit beziehungsweise des Unerwarteten spielt auch in *Mulholland Drive* wiederholt eine entscheidende Rolle. Die liebliche Betty wird bei ihrem Vorsprechen plötzlich zur Verführerin. Rita verwandelt sich in eine Blondine. Betty wird zu Diane und Rita zu Camilla, beziehungsweise umgekehrt, denn wie sich zeigt, sind die Figuren des ersten Teils in „Wirklichkeit“ Teil von Dianes Traumwelt. So stiftet Lynch nicht nur Verwirrung, sondern stellt etwaige zu früh gefasste Beurteilungen und die Erwartungshaltung des Zuschauers in Frage. Sein Spiel mit Traum/Illusion und „Realität“ entlarvt so jedoch auch das Bild der Femme fatale als künstliches Konstrukt. Es entsteht eine Vermenschlichung der Figuren und eine Auflösung der zu kurz gefassten „good girl/bad girl“ Kategorisierungen.

Auch Fred spricht diese Thematik in *Lost Highway* an, insbesondere als er seiner Frau Renee von seinem Traum erzählt: „It looked like you, but it wasn't“¹⁴⁵. Diese Bemerkung bewahrheitet sich im Laufe des Films immer mehr, auch wenn uns die Figur des Mystery Man letztendlich zu verstehen gibt, dass Renee und Alice ein und dieselbe Person sind. Fred hat es jedoch eindeutig nicht mit der Frau zu tun, die er zu kennen glaubt. Renee beziehungsweise Alice scheint jedoch das klassische Merkmal der Femme fatale, nämlich die aktive Täuschung, welche die männliche Hauptfigur

¹⁴⁴ *Gilda* (USA 1946), 00:25:37 – 00:25:55.

¹⁴⁵ *Lost Highway* (USA/F 1997), 00:17:10 – 00:17:14.

letztendlich in ihr Verderben führt, zu erfüllen. Dies ist in *Mulholland Drive* jedenfalls nicht der Fall. Vielmehr führt die fortlaufende Erschließung neuer Facetten (vor allem der Figur Bettys), welche durchaus auch der klassischen *Femme fatale* zuordenbar wären, zu einer Abrundung und somit Glaubwürdigkeit der Charaktere.

3.1.2.1. Exkurs: *Gilda*

Auch auf weiteren Ebenen finden sich einige Parallelen zwischen den Filmen *Gilda* und *Mulholland Drive*.

Lynch wählt als Handlungsort Hollywood: „Film“ und die Filmindustrie werden immer wieder direkt angesprochen und hervorgehoben. Dem Zuschauer wird hierdurch immer wieder bewusst gemacht, dass er es mit einem Produkt, einer Illusion, nichts Realem, sondern mit einem Film zu tun hat. Lynch verweigert dem Zuschauer durch diese selbstreferenziellen Anspielungen in die Illusion des Films einzutauchen. Auch in *Gilda* gibt es einige Anspielungen, welche dies dem Zuschauer ins Bewusstsein rufen. An mehreren Stellen werden Referenzen zum Film und dessen Sprache gemacht.

Als Onkel Pio, ein Angestellter des Kasinos, Johnny seine Schuhe anzieht, tut er dies mit der Bemerkung: „The charge is slight, as I always find this a revealing vantage point. The worm’s eye view is so often the true one.”¹⁴⁶

“Worm’s eye view” (auch: „extreme low-angle shot“), im Gegensatz zur “Bird’s eye view” bezeichnet eine Betrachtungsweise von unten nach oben, die Kamera wird folglich tiefer als das zu filmende Objekt positioniert. Dies geschieht zum Beispiel um die Übermacht einer Person gegenüber einer anderen zu signalisieren:

„**extreme low-angle shot** A shot taken from far below the subject so that the character or objects seem to tower above the camera.”¹⁴⁷

Onkel Pio verwendet hier also ein Vokabel, das speziell im filmischen Bereich verwendet wird und somit auf das Medium Film an sich verweist. Sofern dem Zuschauer dieser Begriff geläufig ist, kommt es also auch hier zu einem Illusionsbruch, durch Anspielungen auf filmspezifische Methoden.

¹⁴⁶ *Gilda* (USA 1946), 00:21:52 – 00:22:03.

¹⁴⁷ Königsberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New York: Penguin 1997, S. 126.

In einer weiteren Szene, in Minute 01:05:40 rät Detective Obregon Johnny aus Sicherheitsgründen Gilda aus dem Kasino zu bringen, woraufhin dieser antwortet: „You know you sound like a very bad melodrama“. Als ein Angestellter dazwischen springt, kontert der Detective: „And here is the comic relief. Now the drama is complete“¹⁴⁸.

Und kurz vor dem Ende des Films weist Detective Obregon Johnny und somit auch den Zuschauer im Kino darauf hin: „It was just an act, every bit of it. But I’ll give you credit you were a great audience Mr. Farrell.“¹⁴⁹ Als würde sich Detective Obregon stellvertretend für das ganze Filmteam beim Publikum bedanken, alles war lediglich gespielt, doch das Publikum hat sich der Illusion dankbar hingeeben, so wie auch Johnny. All diese kurzen und nicht unbedingt wichtigen Kommentare nehmen Bezug auf etwas künstlich Erzeugtes, eben auf den Film als solchen und entreißen den Zuschauer kurz vor Ende des Films der Illusion. Somit hat Lynch nicht nur an der Figur Gilda Anleihen genommen, sondern nähert sich auch in anderen Bereichen diesem Klassiker der Filmgeschichte.

3.1.2.2. Betty – Rita/Diane – Camilla

Betrachten wir nun die weiblichen Figuren *Mulholland Drives*, Betty und Rita, beziehungsweise Diane und Camilla, in Bezug auf Lynchs Umgang mit dem klassischen Bild der Femme fatale, näher.

Der erste Teil des Films, welcher sich auf etwas mehr als 110 Minuten beläuft, befasst sich mit den Figuren Betty und Rita und macht den Großteil des Gesamtfilms aus. Betty nimmt sich sogleich der mysteriösen Schönen, welche sie im Appartement ihrer Tante vorfindet, an. Diese hat keinerlei Ausweis bei sich, in ihrer Tasche befinden sich lediglich bündelweise Geld (125.000\$) und ein blauer Schlüssel. Betty setzt alles daran, um Rita bei ihrer Identitätssuche zu unterstützen. Die beiden, hauptsächlich getrieben von Bettys Neugier, folgen den spärlichen Hinweisen. Während Rita eher zaghaft einwilligt, da sie sich vor der zu enthüllenden Realität zu fürchten scheint, wird Betty bedenkenlos von ihrem Wissensdurst und womöglich auch dem Reiz ihrer detektivischen Tätigkeit getrieben.

Inbesondere die Figur Betty eröffnet mehr und mehr Tiefe und widerlegt so den ersten Eindruck des „good girl“, denn sie zeigt Charakteristika, die durchaus der Femme fatale

¹⁴⁸ *Gilda* (USA 1946), 01:05:50 – 01:06:02.

¹⁴⁹ Ebd. 01:40:19 – 01:40:26.

zuzuordnen wären. Ganz allgemein ist hier vorerst ihr Wissenstrieb zu nennen. Sie ist diejenige, die Diane Selwyns Appartement ausfindig macht und trotz versperrter Tür nicht aufgibt, was schließlich die Entdeckung von Dianes verwester Leiche zur Folge hat und vor allem Rita in große Panik versetzt. Dieser Fund scheint von den beiden in keiner Weise antizipiert worden zu sein und unterstreicht Bettys naive Herangehensweise an die Geschehnisse. Erstaunlicherweise bewahrt sie jedoch weiterhin die Kontrolle über die Situation und bleibt angesichts des Fundes sehr gefasst.

“Two of the most ancient polar pairings that thinkers and storytellers have pondered is the relationship between knowing and not knowing. The human mind has the biological capacity and the psychological need to process more and more data, but it can never learn everything – and sometimes knowledge can be dangerous. [...] Desire versus constraint, liberation versus imposed limits: The whirl of opposing energies spins forever.”¹⁵⁰

Betty folgt hier nicht der möglicherweise erwarteten Handlungsart einer „braven Bürgerin“. Sie schlägt Rita kein einziges Mal vor zur Polizei zu gehen oder in ein Krankenhaus. Sie kontaktiert die Polizei zwar, um mehr über Ritas Unfall zu erfahren, gibt sich hierbei jedoch nicht zu erkennen. Ihre vollkommene Loyalität scheint fortan Rita zu gelten. Sie belügt sogar Hausverwalterin Coco bezüglich ihres mysteriösen Gastes und läuft vom Set Adam Keshers, wodurch ihr die Gelegenheit entgeht für seinen Film vorzusprechen. Denken wir zurück an Lynchs Film *Blue Velvet* aus dem Jahre 1986, so erinnert Betty in ihrer Vorgehensweise an Jeffrey Beaumont und eben nicht an das „good girl“ Sandy, welche mehrmals wie Rita zu Zurückhaltung mahnt und Jeffreys Vorgehensweise mit den Worten "I don't know if you're a detective or a pervert"¹⁵¹ kommentiert.

Betty ist getrieben von einer naiven Neugier und ihrem Traum Hollywoods, nicht ohne Grund sagt sie zu Rita: „It will just be like in the movies. We'll pretend to be someone else“¹⁵². Sie scheint sich eventueller Negativfolgen für Rita oder auch sich selbst nicht bewusst zu sein. Obwohl das in Ritas Tasche gefundene Geld und der mysteriöse Autounfall, von dem nichts in der Zeitung erwähnt wird, nicht unbedingt Indizien bilden, die von Ungefährlichkeit zeugen. Man könnte diese gesamte Verhaltensweise Bettys auf den „Mythos Hollywood“ projizieren, denn Betty verhält sich tatsächlich wie

¹⁵⁰ Olson, Greg, *David Lynch. Beautiful Dark*, Lanham, Maryland u.a.: Scarecrow Press 2008, S. 537.

¹⁵¹ *Blue Velvet*, Regie: David Lynch, DVD-Video, MGM Home Entertainment GmbH 2011; (Orig. *Blue Velvet*, USA 1986), 00:31:16 – 00:31:19.

¹⁵² *Mulholland Drive* (USA 2001), 00:46:25 – 00:46:30.

in einem Film, als handle es sich lediglich um eine Illusion, keine real existierende Gefahr, daher resultiert vielleicht auch ihr gelassener Umgang mit dem Fund von Diane Selwyns Leiche.

Betty reiht sich jedenfalls durch ihren aktiven, mitunter gefährlichen Wissensdrang, in eine Tradition der *Femme fatale* ein, welche ihren Anfang mit der biblischen Geschichte von Adam und Eva nimmt. Betty verleitet Rita dazu ihrem vorübergehend verlorenen Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen, sich also Wissen (wieder) anzueignen, das mitunter eine Gefahr mit sich bringt. Diese sich im Laufe der Geschichte enthüllende Facette Bettys weist sie schließlich gegenüber der mysteriösen Rita, abgesehen von rein äußerlichen Aspekten, mehr und mehr als *Femme fatale* aus. Die bereits angesprochene Gegenüberstellung „good girl/bad girl“ kann folglich nach und nach nicht mehr aufrechterhalten werden und entpuppt sich als rein oberflächliches Phänomen. Jedoch verschwimmen im Laufe von Bettys und Ritas Entdeckungsreise auch auf visueller Ebene immer mehr die Grenzen zwischen diesen beiden Figuren.

Rita ist durch den Fund der Leiche von Diane Selwyn so in Panik versetzt, dass sie ihr äußeres Erscheinungsbild zu ihrem Schutz verändern möchte und beginnt ihre Haare abzuschneiden. Betty kann sie schließlich davon überzeugen, anstatt dessen eine Perücke aufzusetzen. Die beiden stehen nebeneinander, im Spiegel ist zuerst nur Betty zu sehen, dann eröffnet uns die Kamera den Blick auf Rita, die nun ebenso blond und mit fast der gleichen Haarlänge, an Betty angepasst erscheint.¹⁵³ Bettys Satz: „You look like someone else,“¹⁵⁴ wirkt beinahe ironisch, denn Rita sieht eindeutig nicht wie irgendjemand anderes aus, sondern wie Betty.

Die darauf folgende Liebesszene erlaubt erneut keine eindeutige Rollenzuteilung in Verführerin und Verführte. Auffällig ist jedoch, dass Rita hier bisweilen, vor allem bezogen auf den Umgang mit ihrem Körper, sehr naiv erscheint. Betty gibt ihr, eindeutig bezugnehmend auf die Perücke, welche Rita im Haus weiterhin trägt, zu verstehen: „You don't have to wear that in the house.“¹⁵⁵ Daraufhin wirft diese jedoch einen verständnislosen Blick auf ihr Handtuch und scheint zu glauben, Bettys Aussage hätte sich auf eben dieses bezogen. Als Betty sie schließlich einlädt, sich das Bett ihrer Tante zu teilen, entfernt Rita nun ihr Handtuch und präsentiert Betty und dem Zuschauer ganz selbstverständlich ihren nackten Körper. Sie umhüllt ihn schließlich mit einem Leintuch, dieses gleitet jedoch sogleich wieder von ihr, als sie sich über Betty

¹⁵³ Vgl. ebd. 01:34:05 – 01:35:14.

¹⁵⁴ Ebd. 01:35:12.

¹⁵⁵ Ebd. 01:35:33.

beugt, um ihr einen Kuss auf die Stirn zu geben. Ihr Umgang mit dem nackten Körper wirkt nahezu überraschend, fast als hätte sie durch den Autounfall auch ein etwaiges Schamgefühl vergessen, schließlich kennt sie Betty erst seit kurzer Zeit. Es scheint, als würde hier erneut Mary Ann Doanes Bemerkung bezugnehmend auf die Rolle des Körpers der Frau zutreffen: „In a sense, she has power *despite herself*.“¹⁵⁶ Ihr Körper nimmt eine aktive Rolle ein, was eine gewisse Macht mit sich bringt, jedoch ohne dass sich in diesem Fall Rita dessen bewusst wäre. Betty offenbart Rita in dieser Szene schließlich ihre Liebe. Rita geht hierauf nicht mit Worten ein, so erinnert diese Szene an Petes Liebesgeständnis in *Lost Highway* und verheißt somit nichts Gutes.

Nach dieser Liebesszene scheint es, als würden sich die Positionen aktiv (Betty treibt Rita voran), passiv (Rita folgt zögerlich) ins Gegenteil verkehren. Vom Moment an als Rita, spanische Worte murmelnd, erwacht, übernimmt sie plötzlich die aktivere Rolle und treibt die Geschehnisse voran.

“Thus far, the independent Betty has virtually been Rita’s life force, gently but firmly instigating every step of the search for the dependent Rita’s identity and past. But now the dark-haired one will become vital, motivated, glowing with purpose, while the blonde will diminish to a pathetic, reactive position of following the other’s lead.”¹⁵⁷

Rita, mit blonder Perücke, führt Betty mitten in der Nacht in den Club Silencio. Nach dieser berührenden Vorstellung (auf diese Szene wird an anderer Stelle noch genauer eingegangen), findet Betty in ihrer Handtasche ein blaues Kästchen. Zu Hause angekommen öffnet Rita dieses mit ihrem blauen Schlüssel, Betty ist zu diesem Moment bereits spurlos verschwunden, die Kamera fährt in das Kästchen hinein, dieses fällt zu Boden, auch Rita ist plötzlich verschwunden. Dieses Ereignis beendet, wie sich herausstellt, den ersten Teil des Films. Bettys Worte zu Beginn des Films: „It will just be like in the movies,“ haben sich bewahrheitet, denn es wird sich herausstellen, dass es sich bis zu diesem Zeitpunkt lediglich um eine Traumwelt Diane Selwyns gehandelt hatte.

Eine der markantesten Szenen, welche die zu Beginn angedeutete Charakterisierung Bettys als „good girl“ im ersten Teil des Films aufbricht, ist die ihres Vorsprechens.

¹⁵⁶ Volles Zitat siehe S. 43.

¹⁵⁷ Olson, *David Lynch*, S. 558.

Vor dem eigentlichen Vorsprechen findet sich der Zuschauer jedoch, eingeführt durch einen harten Cut, mitten in einem vermeintlichen Streitgespräch zwischen Betty und Rita wieder.

Betty steht im Morgenmantel in der Küche: „You’re still here!?“ daraufhin antwortet Rita mit unsicherer Stimme, ihr Gesicht in Nahaufnahme, „I came back, I thought that’s what you wanted“. Erst als die Kamera erneut Rita zeigt und langsam von ihr weg zoomt, wird erkennbar, dass die beiden für Bettys Vorsprechen proben. Ritas Part entpuppt sich sogleich als emotionsloses Ablesen der Zeilen ohne richtiges Timing, wohingegen Bettys Rolle hierdurch um vieles verstärkt wirkt. Die ersten Sätze lassen, durch den direkten Szeneneinstieg, die wahren Begebenheiten für einen Moment verschleiern. Sie deuten jedoch vielleicht bereits hier den späteren Auseinandergang Dianas und Camillas an. Dieser wird durch Dianas Erinnerung eingeleitet, welche diese in eben einem solchen Bademantel (lediglich in einer anderen Farbe) in der Küche stehend zeigt.

Als Betty schließlich beim richtigen Vorsprechen erscheint, entwickelt sich dieses in eine ganz andere Richtung als sie es ursprünglich erwartet und geprobt hatte. Die mysteriöse Anweisung des Regisseurs: „So don’t play it for real until it gets real“¹⁵⁸ scheint plötzlich ihren Sinn zu entfalten. Bettys „good girl“ Image ändert sich dramatisch, denn erneut zeigt sich, dass in ihr mehr steckt als dem Zuschauer ursprünglich glauben gemacht wurde. Es scheint, als sähen wir plötzlich eine andere Szene als die noch zuvor mit Rita geprobte und zwar eine, die sich weniger in eindeutigen Kategorien bewegt. Das (Schau)Spiel ist zur „Wirklichkeit“ geworden. Man spürt förmlich Bettys Unbehagen zu Beginn der Szene, als ihr weitaus älterer Probenpartner Woody sie ganz eng an sich zieht. Schließlich ist es jedoch sie, die seine zögernde Hand an ihren Oberschenkel presst. Das Vorsprechen entwickelt sich weniger eindeutig als jenes, das Betty mit Rita geprobt hatte. Es changiert zwischen sexueller Anziehung der beiden Figuren, dem Verbot dieser Verbindung und der Androhung von Gewalt. Bisweilen erinnert Betty in dieser Rolle an Dorothy Vallens aus *Blue Velvet*, welche sich zunächst, bewaffnet mit einem Messer, über Jeffrey Beaumont beugt, sich diesem jedoch kurz darauf sexuell hingibt. Bettys Part beherrscht die Szene, sie übernimmt die Kontrolle, übt Macht aus und dies nicht allein durch Besitz eines (angedeuteten) Messers in ihrer Hand, sondern auch durch den Einsatz ihres Körpers beziehungsweise ihrer Sexualität und deren leitenden Effekt auf Woody. Dieser wirkt

¹⁵⁸ *Mulholland Drive* (USA 2001), 01:12:40 – 01:12:47.

völlig überwältigt, hatte er zu Beginn die noch zurückhaltende Betty an sich gezogen, so fügt er sich ab Bettys Inbesitznahme der Situation, durch die Führung seiner Hand an ihren Oberschenkel, völlig ihrer Direktive. Betty übt in dieser Rolle eindeutig Macht aus, sie küsst ihn und bedroht ihn im nächsten Moment. Ihre sexuelle Anziehungskraft verleiht ihr diese Position und auch hierbei handelt es sich um ein klassisches Merkmal der *Femme fatale*.

„Like a classic film noir femme fatale, Betty, pretending to hold a knife in her right hand, pulls him into a deep kiss with that hand. Then, with the blade behind Woody’s head, she threatens to kill him.”¹⁵⁹

Auch wenn es sich lediglich um ein Vorsprechen handelt und somit nicht um die „wirkliche“ Betty, so ist jedoch bereits hier zu erkennen, dass die Charakterisierung als „good girl“ ohne weitere Tiefen für Betty jedenfalls nicht zutreffend ist. Betty scheint, wie auch der Zuschauer, diese neue Seite an sich jedoch erst zu entdecken: „As Lynch says in his M.D. script, Betty cries „because she’s ashamed of how the sex of the scene took her over.““¹⁶⁰

Wenden wir uns nun dem zweiten, weitaus kürzeren Teil des Films zu, so scheinen wir nun, betreffend des Auftretens und der gesamten Haltung, mit dem genauen Gegenteil Bettys konfrontiert zu werden. Da Diane Selwyn jedoch von der gleichen Schauspielerin gespielt wird, scheint es als würde der Gesamtfilm drei unterschiedliche Facetten einer Person zeigen: das brave Mädchen Betty, Betty während des Vorsprechens und schließlich Diane Selwyn, denn es wäre durchaus vorstellbar, dass aus Betty nach einigen Jahren in Hollywood Diane wird.

Jeglicher Optimismus Bettys scheint in der Figur Diane Selwyns ausgelöscht zu sein. Diane hat weder den erhofften Durchbruch in Hollywood geschafft, noch ihre Liebesbeziehung mit Camilla aufrecht halten können. Die Gegenüberstellung „good girl/bad girl“ entfällt in diesem zweiten Teil von Anfang an, denn Diane weist weder Bettys Optimismus noch Naivität auf, was sie in umgekehrter Weise jedoch nicht automatisch als „bad girl“ charakterisierbar macht. Camilla Rhodes, ebenso von derselben Schauspielerin gespielt wie zuvor Rita, scheint im Folgenden jedoch das (Negativ)Bild einer *Femme fatale* zu perfektionieren.

¹⁵⁹ Olson, *David Lynch*, S. 542.

¹⁶⁰ Ebd. S. 542.

Die Erinnerung Dianas zeigt die Beendigung ihrer Beziehung durch Camilla und schließlich den Anfang Camillas und Adam Keshers: „Diane/Betty will choose Camilla/Rita over Adam, but Camilla/Rita will not reciprocate.“¹⁶¹ Fast scheint es, als ob es sich um eine Art zusammenfassenden Schnelldurchlauf Dianas und Camillas Beziehung handelt. In einem Moment heißt es von Camillas Seite: „You drive me wild“ und wenige Sekunden später: „We shouldn’t do this anymore.“¹⁶² Dianas Frage „It’s him, isn’t it?“¹⁶³ leitet schließlich eine Erinnerung in der Erinnerung ein. Wir befinden uns im Filmstudio, Regisseur Adam Kesher schickt alle vom Set, um seinem männlichen Darsteller zu zeigen, wie er sich die Kusszene mit seiner Hauptdarstellerin (Camilla) vorstellt. Auf Bitten Camillas darf Diane am Set bleiben, jedoch tut sie ihr hiermit keinen Gefallen, sondern lässt sie lediglich Zeugin vom Anfang von Adams und Camillas Beziehung werden, welcher sich hier direkt vor ihren Augen inszeniert und von Camilla mit einem ambivalenten Lächeln in Richtung Dianas bedacht wird.

Der Film bewegt sich zu diesem Zeitpunkt von einem Erinnerungsmoment zum nächsten. Nach einer erneuten Auseinandersetzung mit Camilla, sehen wir Diane masturbierend auf der Couch in ihrem Wohnzimmer. Es wirkt, als würde sich Diane in dieser Szene selbst vergewaltigen. Ihr Körper erschüttert fortan von ihrem Schluchzen. Mit Selbstbefriedigung im eigentlichen Sinne des Wortes hat dies nicht zu tun. Sie versucht die Stimulation ihres Körpers zu erzwingen, wie sie dies zu Beginn ihrer Erinnerungen bereits bei Camilla gewaltvoll versucht hatte.¹⁶⁴

In einer der letzten Erinnerungsmomente Dianas befindet sich diese auf dem Weg zu einer Feier Camillas. Wie zu Beginn des Films Rita, befindet sich nun Diane in einer schwarzen Limousine, die den Mulholland Drive entlang fährt. Sie hält ebenso an derselben Stelle und Diane spricht dieselben Worte wie einst Rita, doch wirkt sie hierbei nahezu panisch: „What are you doing? We don’t stop here.“¹⁶⁵ Diane wird jedoch, entgegen der erwarteten Wiederholung der Anfangsszene, welche durch die erkennbare Angst in ihrem Gesicht nur noch verstärkt wird, nicht bedroht und es kommt auch zu keinem Unfall, sondern Camilla schwebt elfengleich durchs Gebüsch von einem Hügel herab. Sie führt Diane an der Hand und man erkennt an Dianas Gesichtsausdruck¹⁶⁶ einen Schimmer Hoffnung. Plötzlich ändert sich die Musik, die

¹⁶¹ Ebd. S. 565.

¹⁶² *Mulholland Drive* (USA 2001), 01:56:58 – 01:57:14.

¹⁶³ Ebd. 01:57:46.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. 01:57:24 – 01:57:40.

¹⁶⁵ Ebd. 02:03:19.

¹⁶⁶ Ebd. 02:03:35 – 02:04:39.

beiden befinden sich mitten auf der Party. Im Folgenden spricht fast ausschließlich Diane, sie erläutert Adam Keshers Mutter Coco, wie sie nach Hollywood kam. Ihre Tante hinterließ ihr etwas Geld, in ihrem ersten Vorsprechen konnte sie den Regisseur nicht begeistern, er wählte stattdessen Camilla, welche ihr von nun an kleinere Rollen beschaffte. Während Diane diese negativen Erfahrungen berichtet, gibt Camilla kaum ein Wort von sich und scheint ihnen nicht viel Bedeutung zuzumessen. Sie flirtet mit Adam und plötzlich nähert sich eine junge Frau, flüstert Camilla ins Ohr und zum Abschied küssen die beiden sich direkt vor Dianes Augen. Dianes Erzählungen eröffnen dem Zuschauer einen gewissen Zugriff auf ihre Person, wohingegen Camilla völlig ohne eigene Geschichte bleibt. Dies unterstreicht in diesem Abschnitt zumal Camillas Charakterisierung als *Femme fatale*. Sie bildet dem Zuschauer gegenüber keine eigenständige Persönlichkeit aus und bleibt somit unantastbar, sie scheint neben Adam noch andere Liebhaber/innen zu haben und zeigt keinerlei Mitgefühl mit Diane, sondern scheint sie beinahe absichtlich schmerzlichen Situationen auszusetzen.

Vergleichen wir Camilla hier mit der Figur Gilda, so ist zu erkennen, dass diese nicht in diese negative Richtung gedrängt wird, denn für den Zuschauer ist leicht zu erkennen, dass Gilda mit ihrer Sexualität spielt, um Johnny eifersüchtig zu machen. Letztendlich deckt Detective Obregon Johnny gegenüber die Situation auf: „It was just an act, every bit of it.“¹⁶⁷ Hierzu kommt es in *Mulholland Drive* jedoch nicht. Durch einen erneuten harten Schnitt finden wir uns in einer weiteren Erinnerung wieder. In Winkie's Diner überreicht Diane einem Auftragskiller (bereits aus dem 1. Teil bekannt) ein Foto Camillas, nach Ausführung des Mordes wird Diane einen blauen Schlüssel finden.

Dianes Erinnerungen enden, als wir uns wieder in ihrer Wohnung befinden, erkennbar am blauen Schlüssel auf ihrem Wohnzimmertisch und Diane im weißen Morgenmantel. Diane wird in dieser abschließenden Szene keineswegs als *Femme fatale* beziehungsweise als eiskalte Mörderin dargestellt. Sie starrt zitternd auf den blauen Schlüssel, schreckt übertrieben hoch, als es an ihrer Tür klopft. Eingeleitet durch das Klopfen springt die Kamera von einer Großaufnahme ihres Gesichts zu einer Detailaufnahme ihres Auges, welches stets auf den Schlüssel fokussiert bleibt. Durch die alternierenden Bilder des blauen Schlüssels und Dianes zitternden Gesichts werden ihre Schuldgefühle förmlich spürbar. Als schließlich Gelächter des Paares ertönt, das wir vom Beginn des Films als Bettys Begleitung kennenlernten und welches nun in Miniaturform unter der Türe hindurchkommt, erscheint dies als Verbildlichung eben

¹⁶⁷ *Gilda* (USA 1946), 01:40:19 – 01:40:22.

dieser Schuldgefühle. Das Gelächter vermischt sich schließlich mit dem Geschrei einer Frau (eventuell Camillas Schrei vor ihrem Tod?), jedoch sehen wir im nächsten Moment die schreiende Diane, welche vor dem alten Paar, diesmal in Normalgröße und ebenfalls schreiend, panisch zurückweicht, nach einer Pistole greift und sich selbst erschießt.

David Lynch zeigt in *Mulholland Drive* vier Frauenfiguren, von welchen lediglich eine, nämlich Camilla, eindeutig als *Femme fatale* im negativen Sinne charakterisiert wird. Die anderen drei Figuren, Betty, Rita und Diane scheinen lediglich gewisse Merkmale aufzuweisen, die eine eindeutige Charakterisierung in eine einzige Richtung („good girl“, *Femme fatale*) verwehren. Hierunter fällt zum Beispiel das angesprochene Merkmal der Wandlungsfähigkeit, was zum Beispiel in *Gilda* von der Figur Johnny eindeutig als gefährlich und somit schlecht charakterisiert wird, bei Lynchs Betty jedoch zu mehr Tiefe und Glaubwürdigkeit dieser Figur führt.

“The movie doesn’t posit a good girl/bad girl opposition, as some critics have stated; rather, the film, like many film noir movies before it, reveals the artificiality of such images of women and their destructiveness to individuals.”¹⁶⁸

Lynch zeigt immer wieder neue, womöglich unerwartete Facetten seiner weiblichen Figuren auf und untergräbt somit das (Negativ)Klischee der klassischen *Femme fatale* zu Gunsten einer glaubwürdigen Frauenfigur, die sich nicht eindeutig in klassische beziehungsweise patriarchale Muster einordnen lässt. Somit entlarvt Lynch gleichzeitig das künstliche Konstrukt dieser Figur des klassischen Film noir, welches rein der etablierten Ordnung dient und jegliche Abweichung der Norm negativ gestaltet.

Bezugnehmend auf das Verhältnis der weiblichen Figuren zur Thematik der Gewalt bleibt festzustellen, dass Diane Selwyn den Mord an Camilla Rhodes in Auftrag gibt, diesen jedoch zum Beispiel im Vergleich zu *Lost Highway* nicht mit Mitteln, die der *Femme fatale* zugeschrieben werden, erwirkt. In *Lost Highway* erlangt Alice durch ihre Verführungskünste Macht über Pete und bringt ihn schließlich dazu einen Mord für sie zu begehen. Sie macht ihm anschließend klar, dass er allein der Verantwortliche hierfür sei und übernimmt selbst keinerlei Verantwortung für die Tatbegehung. Alice wird als emotionslos und berechnend inszeniert, was dem klassischen Schema der *Femme fatale*

¹⁶⁸ Grossmann, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, S. 135.

zuzuordnen ist. Diane wird durch ihre Erinnerungen hingegen als Verliererin des Systems Hollywood gezeigt und als verletzte, zurückgelassene Liebhaberin, die mit dem geerbten Geld ihrer Tante einen Auftragsmörder engagiert, um Rache zu nehmen. Ihre Schuldgefühle überwältigen sie jedoch und sie begeht Selbstmord. Diese Gewalt gegen den eigenen Körper, welche wie bereits erwähnt an der Figur Diane bereits an früherer Stelle (Selbstbefriedigungsszene) zu beobachten ist, passt ebenso nicht in die Vorstellung der Femme fatale als kalte, berechnende Verführerin, die sich aus jeglicher Verantwortung stiehlt und vor allem durch den Einsatz ihres Körper Macht über andere erlangt.

Mulholland Drive grenzt sich vor allem durch die Figuren Betty und Diane von früheren Filmen und Figuren David Lynchs ab, beispielsweise Dorothy Vallens aus *Blue Velvet* und Alice aus *Lost Highway*, die dem klassischen Muster der Femme fatale etwas näher angelehnt erscheinen.

4. Gewalt und Komik

Die Verbindung von Gewalt und Komik spielt bei David Lynch immer wieder eine wichtige Rolle. Es ergeben sich immer wieder Szenen in *Lost Highway* und *Mulholland Drive*, die Gewaltdarstellungen und komische Momente gleichzeitig vereinen.

Hier kommt es erneut zu einem Bruch mit herkömmlichen Konventionen, es tritt wie bei anderen Szenen erneut ein Verfremdungseffekt ein, der gerade durch die Komik ans Licht kommt:

„Die Verwendung von V-Effekten vermengt das Komische mit dem Tragischen bis zur Untrennbarkeit, die Seufzer über das Komische mischen sich mit dem Lachen über das Tragische.“¹⁶⁹

4.1. *Lost Highway*

Eine der auffälligsten Szenen in *Lost Highway*, welche die Themen Gewalt und Komik verbindet, ereignet sich, als Gangsterboss Mr. Eddie mit zwei seiner Bodyguards und Pete eine Tour in den Straßen der Hollywood Hills unternimmt.

Als ein anderes Fahrzeug mehrere Male zu dicht an Mr. Eddie auffährt, deutet dieser dem anderen zu überholen. Schließlich überholt der andere Fahrer, zeigt Mr. Eddie hierbei jedoch den Mittelfinger. Mr. Eddies Bodyguards, welche im hinteren Teil des Autos sitzen, schnallen sich bereits an, wohlwissend, was nun folgen wird. Mr. Eddie holt den anderen Fahrer ein, rammt ihn und bringt dessen Auto abseits von der Straße zum Stehen. Mit gezückter Pistole steigt er aus dem Auto und zerrt den anderen Fahrer aus dessen Fahrzeug, um ihn zu verprügeln. Die anfängliche Erwartungshaltung, dass Mr. Eddie sich das Verhalten des anderen Fahrers (Zeigen des Mittelfingers) nicht gefallen lässt, wird jedoch rasch enttäuscht. Denn erstaunlicherweise geht es nicht um verletztes Ehrgefühl auf Seiten Mr. Eddies, sondern es folgt eine (physische) Belehrung über gefährliches Fahrverhalten und dessen Folgen.

„Do you know how many fucking car lengths it takes to stop a car at 35 miles an hour!?! - Six fucking car lengths! - That's 106 fucking feet, Mister! - If I had to stop suddenly, you would've hit me! - I want you to get a driver's manual! I want you to study that

¹⁶⁹ Brecht, *Werke*, Band 22, S. 223.

motherfucker! And I want you to obey the goddamn rules! - 50 fucking thousand people were killed on the highway last year because of fucking assholes like you!"¹⁷⁰

Mr. Eddie, seines Zeichens ein krimineller Gangsterboss, hält einem Fahrer eine belehrende Rede über sein gefährliches Fahrverhalten, das mehreren tausend Leuten jährlich in den Straßen Los Angeles das Leben kostet.

Vor unseren Augen spielt sich eine absurde Szene ab. Mr. Eddie verprügelt den anderen Fahrer mit der Pistole in der Hand auf brutale Art und Weise, um ihm eine Lektion zu erteilen. Er, der sich durch sein kriminelles Dasein eben gerade nicht an die Regeln der Gesellschaft hält, verlangt von diesem Fahrer, dass er sich an die Verkehrsregeln hält. „[...] I want you to obey the goddamn rules!“¹⁷¹

Obwohl Mr. Eddie rohe Gewalt ausübt und die Szene daher an sich wieder nicht komisch im klassischen Sinne ist, kann man nicht umhin eine gewisse Komik auszumachen. Auf Grund der Gegensätzlichkeit, welche Mr. Eddie durch sein Dasein als Krimineller einerseits zum Ausdruck bringt und andererseits durch seine engagierte Rede über ein angemessenes und ungefährliches Fahrverhalten, in einer Gegend, die für ihre Unfallhäufigkeit bekannt ist.

"Witzig wird ein Dialog dadurch, dass er den Erwartungen der Zuschauer hinsichtlich dessen, was in einer Situation und Handlung angemessen wäre, nicht entspricht."¹⁷²

Da wir als Zuschauer wissen, dass Mr. Eddie sozusagen kein ehrlicher Bürger ist, sondern in kriminelle Aktivitäten verstrickt ist, scheint die geschilderte Situation umso absurder. Die Reaktion der Bodyguards (das Anschlallen) lässt an dieser Stelle vermuten, dass die folgende Szene kein einzelnes Phänomen zu sein scheint. Die Erwartung, dass Mr. Eddie sich lediglich den Mittelfinger nicht gefallen lässt, bleibt jedoch unerfüllt, denn es stellt sich heraus, dass er ein Problem mit dem gefährlichen Fahrverhalten des anderen hat. Die Bemerkung, dass tausende Menschen jährlich auf diese Weise zu Tode kommen, erscheint im Lichte des gesamten Films als komisch, denn Mr. Eddie scheint grundsätzlich den einen oder anderen Toten in Kauf zu nehmen, wenn es darum geht seine Anliegen zu vertreten.

¹⁷⁰ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:02:30 – 01:02:59.

¹⁷¹ Ebd. 01:02:49.

¹⁷² Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Aufl., Konstanz: UVK 2008, S. 149.

Eine subtilere Szene und folglich verstecktere Komik findet man in den Figuren von Petes Eltern und ihrem Wohnort, einem Vorstadtgebiet. Im Falle von *Lost Highway* scheint dieses Milieu nicht direkt mit Gewalt in Verbindung zu stehen, jedoch erinnert das Haus von Petes Eltern eindeutig an *Blue Velvet* und die dortigen Ereignisse, die die makellos erscheinenden Zäune der Vorstadt ins Wanken bringen. Folglich könnte man auch in diesem Fall Abgründe vermuten, die uns das Bild anfangs nicht direkt vermittelt.

In *Lost Highway* scheinen wir es jedoch mit einer Parodie des Vorstadtmilieus zu tun zu haben. Während *Blue Velvet* also die gewaltvollen Abgründe hinter einer scheinbar makellosen Fassade aufzeigt, benutzt Lynch nun Mittel der Parodie, welche dieselbe Fassade auf andere Weise zerbröckeln lassen.

„Parodien verweisen grundsätzlich auf andere Texte. In ihnen wird Komik dadurch erzeugt, dass typische Strukturen der parodierten Texte mit komischen Mitteln verfremdet werden. Der Zuschauer muss um diese Strukturen wissen, um an die Komik der Parodie anknüpfen zu können.“¹⁷³

Als im Gefängnis plötzlich Pete und nicht mehr Fred erwacht, muss die Polizei diesen schließlich freilassen. Seine Eltern holen ihn vom Gefängnis ab.



Lost Highway (USA/F 1997), Abb. 23: 00:50:46.

Die beiden noch sehr jung wirkenden Eltern kommen in Lederjacke und Sonnenbrille in das Büro des Direktors. Sie wirken vom Kleidungsstil, als wären sie gerade eben von

¹⁷³ Gerbode, Dirk, „Komik und Gewaltdarstellung. Distanzierende und dissonante Bedeutungs- und Gefühlsangebote in Filmtexten“, Dipl. HFF "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg, AV-Medienwissenschaft 2004, S. 37.

ihrem Motorrad gestiegen, doch es stellt sich sogleich das Gegenteil heraus. In der nächsten Szene sehen wir einen Kombiwagen in die Einfahrt eines Vorstadthauses fahren, der Rasen leuchtet in sattem Grün. Ein idyllisches Vorstadthäuschen, in das die beiden Elternteile den sich auf sie stützenden Pete nun bringen. Und genau in das Klischeebild der Vorstadt passend geht es weiter. Pete liegt auf einem Liegestuhl im Garten, hinter ihm leuchtet ein weißer Holzzaun, es scheint, als könnte nichts diese Idylle stören. Abends kommen Freunde Petes zu Besuch, welche ihn zum Ausgehen überreden. Seine Eltern sitzen währenddessen vor dem Fernseher im Wohnzimmer und schauen eine Sendung über Erdbeeren.

Die beschriebenen Begebenheiten fügen sich in eine klischeebehaftete Vorstellung eines unbedarften, wenig aufregenden Vorstadtlebens nahtlos ein. Jedoch scheint eine Sache nicht ganz in dieses Bild zu passen und zwar das Aussehen der Eltern. Die Altröcker mit ihren Biker Outfits passen rein äußerlich nicht in die Vorstellung eines herkömmlichen Vorstadtmilieus, das uns durch die beiden (ihr Auto, der Wohnort, die Fernsehsendung etc.) vermittelt zu werden scheint.

Durch diesen teilweisen Bruch in *Lost Highway* mit vorherrschenden Vorstellungen über das US-amerikanische Vorstadtleben und deren Bewohner, entsteht ein komischer Effekt. Man erwartet nicht, dass dieses Ehepaar, welches mit Lederjacke und Sonnenbrille in das Büro des Gefängnisdirektors spaziert, einen Kombiwagen fährt, in dieser Gegend und in einem solchen Haus wohnt und in ihrer Freizeit Fernsehserien über das Erdbeerpflücken schaut.

Ein weiterer Bruch ereignet sich in einer späteren Szene, als der äußerlich „coole“ Vater Sheila (Petes Freundin) mit den Worten „Let’s both go in and talk about this quietly,“¹⁷⁴ zu beschwichtigen versucht. Hier zeigt sich das vollständige Auseinanderdriften zwischen Äußerem (Kleidung) und Verhalten. Die Betonung des Vaters liegt auf „quietly“ und man kann nicht umhin gedanklich zu ergänzen „so that the neighbors won’t hear“, also damit die Nachbarn den Streit nicht mitbekämen. Dieses Aufrechterhalten einer perfekten Fassade ordnet sich wiederum nahtlos in das Klischeebild der Vorstadt ein.

Äußerlich wirken die Daytons also nicht wie ein typisches Vorstadtehepäarchen, jedoch verhalten sie sich genauso, wie dies der Zuschauer von einem solchen erwarten würde. Folglich entsteht eine Parodie des Vorstadtmilieus, welche eine komische Wirkung zur

¹⁷⁴ *Lost Highway* (USA/F 1997), 01:32:37.

Folge hat. In diesem Fall kommt es also zu keinem Bruch durch Gewalt wie in *Blue Velvet*, sondern durch Komik.

4.2. *Mulholland Drive*

„That we do not believe in comedy’s reality, that we consciously recognize the imitation as imitation, produces an intellectual-emotional distance from the work that is the essential comic response. It is this attitude that Olson calls “katastasis” – a relaxed, unconcerned detachment.“¹⁷⁵

Gerald Mast weist in diesem Zitat aus *The Comic Mind: Comedy and the Movies* spezifisch darauf hin, dass dem Zuschauer bei einer Komödie stets bewusst ist, dass er es mit einer solchen zu tun hat und durch die hierdurch geschaffene Distanz eine Position entspannter Loslösung von dem Gesehenen/Gezeigten einnimmt.

Im Umkehrschluss ist dies jedoch bei anderen Genres nicht der Fall und doch finden sich wie bereits durch einige Beispiele erläutert, auch komische Szenen in Filmen, in denen man dies vielleicht nicht von vornherein erwarten würde.

Wie bereits im Kapitel über Erzählstrukturen explizit bezüglich *Mulholland Drive* erläutert wurde, finden sich unter anderem in diesem Film Lynchs immer wieder Szenen, die die vollkommene Illusion des Films (zer-)stören, und den Zuschauer auf diese Weise zumal an das von ihm konsumierte Produkt Film erinnern.

„Alle Mittel, die – aus der Perspektive der Zuschauer – den Normalzustand eines Objektes, einer Person oder einer Situation verfremden, brechen mit Wissens- und Erwartungsstrukturen der Zuschauer und erzeugen auf diese Weise Inkongruenz.“¹⁷⁶

Laut Mast führt auch das Element der Komik zu einem solchen Illusionsbruch, welcher den Zuschauer durch die hierdurch gewonnene Distanz über das Gesehene reflektieren lässt.

„The baring of theatrical artifice stimulates reflection by reducing illusion. [...] One way that film comedies communicate serious thought about human values is to stimulate audience reflection on the ironies, ambiguities, and inconsistencies presented in the comedy. This kind of stimulation is the intention of most comedies that depict an

¹⁷⁵ Mast, Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1979, S. 15.

¹⁷⁶ Gerbode, „Komik und Gewaltdarstellung“, S. 29.

impossible action that must be taken as a metaphoric representation of human action rather than a literal one.”¹⁷⁷

Von Minute 00:34:48 – 00:39:29 in *Mulholland Drive* beobachten wir ein Gespräch zweier Männer über ein schwarzes Buch und Ritas Autounfall (zumindest einer davon stellt sich später als Auftragsmörder heraus). Im nächsten Moment erschießt ersterer den Inhaber des Buches, um an dieses zu gelangen. Er platziert sogleich die Pistole in der Hand des Ermordeten, eine Szene, die wir aus zahlreichen Filmen kennen, um es wie einen Selbstmord aussehen zu lassen. Jedoch löst sich hierbei ein weiterer Schuss, der durch die Wand eine Frau im Nebenzimmer trifft. Der Mörder muss sich nun auch ihrer entledigen, jedoch geschieht dies unter Beobachtung einer Reinigungskraft, also eines weiteren Zeugen, welcher nun ebenfalls aus dem Weg geräumt werden muss. Er lockt den Mann ebenfalls in das ursprüngliche Zimmer, angeblich um Hilfe für die Frau zu holen, erschießt ihn, jedoch geht hierbei dessen Staubsauger los, den er nun mit einem weiteren Schuss versucht lahmzulegen. Es kommt jedoch zu einem Kurzschluss, der zuletzt den Feueralarm auslöst. Anstatt unbemerkt, schnell und ohne das Hinterlassen von Spuren aus dem Gebäude zu fliehen, ist genau das Gegenteil eingetreten.

Statt dem Mord an einer Person und der Spurenverwischung durch Vorspiegelung eines Selbstmordes, wurden also insgesamt drei Personen ermordet und auch noch der Feueralarm ausgelöst, welcher Feuerwehr und eventuell auch Polizei anrücken lassen wird. Es ist somit alles schief gegangen, was schief gehen könnte. Grundsätzlich gilt die Ermordung von drei Personen nicht als komisch. Jedoch birgt so viel Missgeschick in so kurzer Zeit einen durchaus komischen Effekt. Besonders, da Auftragskiller in anderen Filmen als höchst professionell und ihre Vorgehensweise als spurenlos dargestellt werden. Die dargestellte Szene eines vorgetäuschten Selbstmordes durch die Platzierung einer Waffe in der Hand des Ermordeten (und vor allem der reibungslose Ablauf hierbei) ist ein relativ häufig verwendetes Motiv und somit vielen Zuschauern bekannt. Die Situation wird in diesem Fall jedoch ad absurdum geführt durch eine Folge nicht vorhersehbarer Missgeschicke, welche gegenläufig zu den Erwartungen des Zuschauers sind. So ergibt sich anstatt einer reinen gewaltvollen Mordszene gleichzeitig eine komische Szene. Bei einer Genrezuweisung des Films *Mulholland Drive* wird meistens Thriller oder auch Mysteryfilm verwendet, jedoch wohl kaum der Begriff Komödie. Dennoch enthält auch dieser Film David Lynchs, ebenso wie *Lost Highway*,

¹⁷⁷ Mast, *The Comic Mind*, S. 15.

komische Elemente. Erneut spielt Lynch, durch diese Verbindung von Gewalt und Komik mit den Erwartungen des Zuschauers, indem er diese enttäuscht und in ihr Gegenteil verkehrt.

"[J]ust as a given event is only plausible or the opposite in terms dictated by given discourses, so a peripeteia is only surprising in such terms too. Nothing is naturally surprising, it is only surprising in relation to the norms and values of a given culture."¹⁷⁸

Diese Szene ist folglich nur komisch durch ihr Überraschungsmoment, der im Bruch mit etablierten Mustern liegt. In einem „normalen“ Thriller hätten wir einen professionellen Mord mit einem geplanten Opfer gesehen. Nicht so bei Lynch. Die Szene, ein Dreifachmord, wirkt ausschließlich komisch, da genau das Gegenteil des Erwarteten (aus der Perspektive des Zuschauers, jedoch ebenso aus der Perspektive der Figur des Auftragskillers im Film) eingetreten ist. Die Aneinanderreihung von unerwarteten Missgeschicken ist hierbei höchst unwahrscheinlich, jedoch nicht undenkbar und erzeugt genau durch diese Kombination aus Unwahrscheinlichkeit und gleichzeitiger, wenn auch nur geringer, Möglichkeit des Eintritts einer solchen Situation, einen komischen Effekt.

In weiterer Folge kommt es auch hier zu einem Illusionsbruch und zwar erneut durch die Unwahrscheinlichkeit der Ereignisfolge. Der Zuschauer ist, beziehungsweise wird sich durch die Aneinanderreihung der Missgeschicke und deren Unwahrscheinlichkeit im wirklichen Leben darüber bewusst, dass es sich um einen künstlichen, nämlich filmisch erzeugten, komischen Effekt handelt.

"[...] the concept of plausibility is as much a normative concept as a stochastic one - things seem implausible because they *ought not* to happen as much as because we think they are *unlikely* to happen."¹⁷⁹

Die Künstlichkeit dieser Situation wird also genau dadurch hervorgehoben, dass die Szene nach unserer allgemeinen Erfahrung nicht nur unwahrscheinlich, sondern in unserer Vorstellung des Genres „Thriller“ auch als nicht passend erscheint. Genau hierdurch entsteht ein Verfremdungseffekt. Hätten wir diese Szene in einem Film, der von Anfang an eindeutig als Komödie identifiziert werden kann, gesehen, wäre

¹⁷⁸ Palmer, Jerry, *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*, London: British Film Institute 1987, S. 135.

¹⁷⁹ Ebd. S. 116.

jedenfalls kein solcher Effekt eingetreten. Im Gegenteil, man hätte vielleicht sogar mit einem solchen Ablauf der Situation gerechnet.

Überlegenswert wäre an dieser Stelle noch die Frage, ob die Komik dieser Szene einen verharmlosenden Effekt bezüglich der gezeigten physischen Gewalt zur Folge hat.

Es kommt zu einem Bruch mit der durch herkömmliche Thriller generierten Erwartungshaltung des Zuschauers. Die erwartete Szene (Mord an einer Person, Darstellung als Selbstmord) endet überraschenderweise nicht wie vom Zuschauer gedacht und der Figur geplant. Sie wird durch eine Aneinanderreihung von Missgeschicken in die Länge gezogen und obwohl diese Szene, für den Fortgang des restlichen Films, als nicht besonders wichtig zu betrachten ist, bleibt sie durch den hierdurch erzeugten komischen Effekt besonders im Gedächtnis und geht nicht im restlichen Filmgeschehen (da es keine weiteren vergleichbaren Szenen gibt) unter.

Dies hat eine weitaus größere Auseinandersetzung mit dem Filmgeschehen (und ebenso mit der portraitierten Gewalt), auf Seiten des Zuschauers, zur Folge. Die Erwartungshaltung des Zuschauers, die mit einem gewissen Gewöhnungseffekt einhergeht und somit keine weitere Auseinandersetzung mit dem Gesehenen auf Seiten des Zuschauers fordern würde, wird in diesem Fall gerade nicht erfüllt. Dies hat auch zur Folge, dass es genau nicht zu einer Verharmlosung von Gewalt durch Komik kommt.

Ein weiteres Beispiel, welches Gewalt und Komik in Lynchs *Mulholland Drive* verbindet, finden wir in einer späteren Szene.

Adam Kesher kommt nach einer Besprechung mit den Castigliane Brothers nach Hause und findet seine Frau mit einem anderen Mann im Bett, während Adam keinen Laut von sich gibt, empfängt ihn seine Frau mit den Worten „Now you’ve done it!“ und „What the hell are you even doing here!?“¹⁸⁰, woraufhin er ihren Schmuck nimmt, Farbe aus der Garage holt und diese in der Küche über die Schmuckstücke gießt. Seine dazukommende Frau versucht ihn mit Schlägen davon abzuhalten, was dazu führt, dass Adam seine zierliche Frau auf den Küchentresen hievt und gegen die Wand drückt. Nun stößt auch ihr Liebhaber hinzu und versetzt Adam einen Schlag ins Gesicht mit den Worten „That ain’t no way to treat your wife buddy“¹⁸¹. Die ganze Szene erscheint

¹⁸⁰ *Mulholland Drive* (USA 2001), 00:48:18 – 00:48:30.

¹⁸¹ Ebd. 00:49:47.

absurd. Herkömmliche Sehgewohnheiten und auch allgemeine Lebenserfahrungen veranlassen den Zuschauer gewisse Erwartungen zu erzeugen. Man sympathisiert mit Adam Keshner, dem Betrogenen, und erwartet eventuell, dass seine Frau ihn um Verzeihung bitten würde oder sich eine Ausrede einfallen lassen würde oder dass Adam einen Wutanfall hat und sie aus dem Haus wirft. Jedoch genau das Gegenteil passiert, Adams Frau reagiert vorwurfsvoll und aggressiv, sie scheint sich keiner Schuld bewusst und macht hingegen Adam Vorwürfe, dass er um diese Uhrzeit nach Hause gekommen sei. Sie gibt Adam die Schuld, dass ihre Affäre aufgefliegen ist, denn er sei ja zu einer ungewöhnlichen Zeit nach Hause gekommen und dies hätte wohl nicht passieren sollen, denn auch ihr Liebhaber meint „Just forget you ever saw it, it’s better that way“¹⁸². Die eventuell erwartete Reaktion von Betrogenem und Betrügerin scheint ins Gegenteil verkehrt, was die ganze Situation komisch erscheinen lässt, umso mehr als dann auch noch der Liebhaber hinzutritt und Adam den moralisch aufgeladenen Satz entgegen wirft, dass dies ja keine Art sei mit seiner Frau umzugehen. Betrachtet man die Reaktionen von Adams Frau und dessen Liebhaber, könnte man also meinen, Adam habe falsch gehandelt. In einem den herkömmlichen Sehkonventionen folgenden Film, wären die Reaktionen wohl eher umgekehrt ausgefallen. Doch genau diese Umkehrung bewirkt einen komischen Effekt, obwohl die Situation an sich nicht gerade komisch ist.

Etwas später hält ein Auto vor Adam Keshners Haus. Ein großer, sehr dicker Mann, wahrscheinlich zu den Castigliane Brüdern gehörend, betritt das Haus, auf der Suche nach Adam Keshner. Seine Frau reagiert auch in dieser Situation von Anfang an aggressiv, ohne zu wissen, wer der Mann ist und was dieser möchte und versucht ihn aus dem Haus zu werfen. Da dieser sie nur beiseite schiebt und ansonsten nicht auf sie reagiert, springt sie auf den um einige Köpfe größeren und viele Male schwereren Mann und versucht ihn aus dem Haus zu vertreiben. Emotionslos entledigt sich der Mann mit einem Schlag von seinem Plagegeist und auch ihr Liebhaber kann in dieser Situation nicht helfen.

¹⁸² Ebd. 00:48:21.



Mulholland Drive (USA 2001), Abb. 24: 00:56:15.

Auch diese Situation scheint absurd. Die dünne, zierliche Frau, welche sich furchtlos auf einen Riesen wirft, jedoch, wie zu erwarten, nichts ausrichten kann. Weiters trägt zur Komik der Situation bei, dass der Mann keine Rücksicht darauf nimmt, dass es sich um eine Frau handelt, denn er verpasst ihr ohne zu zögern einen Schlag ins Gesicht, um sie abzuschütteln.

Erneut wird mit, vor allem durch andere Filme erzeugten, etablierten Erwartungen, wenn nicht sogar Klischees, gebrochen.

Aus der Häufung solcher Brüche mit Sehkonventionen, Erwartungen etc. lässt sich schließen, dass genau dies eine der wichtigsten Funktionen ist, welche David Lynch in seinen Filmen verfolgt.

5. Schlusswort

David Lynchs Filme lassen sich grundsätzlich nicht mit anderen Filmen Hollywoods vergleichen, auch wenn es scheint, als würde er zumal Anleihen an klassischen Mustern nehmen, so stellt sich letztendlich heraus, dass dies geschieht, um dem Zuschauer diese sichtbar zu machen und so Distanz zwischen ihm und dem Gezeigten zu schaffen.

Lynch bewegt sich jedoch im System Hollywood und sieht sich immer wieder mit Schwierigkeiten konfrontiert, so zum Beispiel bei der Produktion von *Mulholland Drive*. Der Pilotfilm zur geplanten Serie wird letztendlich vom Sender ABC nicht ausgestrahlt.

Durch den Bruch mit etablierten Sehkonventionen stoßen Lynchs Filme bei vielen Zuschauern auf Ablehnung. Lässt man sich jedoch auf seine Art des (Nicht)Erzählens ein, eröffnen sich neue Möglichkeiten und sooft man *Lost Highway* und *Mulholland Drive* auch sehen mag, zeigen sich immer neue Aspekte, welche neue Interpretationswege eröffnen. Die Filme David Lynchs möchten nicht eine einzige Geschichte erzählen, vielmehr handelt es sich um ein Geflecht aus Emotionen und Eindrücken, welche Assoziationen beim Zuschauer und von Film zu Film hervorrufen und somit nicht eine Wahrheit präsentieren, sondern in ihrer Unspezifischheit ein Stück Wahrheit für jeden bereithalten.

In dieser Arbeit lag das Hauptaugenmerk auf den Filmen *Lost Highway* und *Mulholland Drive* und einigen ausgewählten markanten Elementen, die mit dem Thema *Gewalt* als Rahmenkonzept in Verbindung treten.

Im ersten Kapitel wurde zunächst eine theoretische Grundlage zum Konzept *Gewalt* geschaffen. Es ging darum, die Komplexität des Themas *Gewalt* darzulegen, um dem Leser die Schwierigkeiten, die mit diesem Begriff einhergehen, näher zu bringen. Es sollte ebenso veranschaulicht werden, dass dieser Begriff keine eindeutigen Rahmenbedingungen schafft für die Einordnung von Handlungen unter diesen, sondern sich einer breiten Definitionsvielfalt erfreut, was mitunter auch zu Schwierigkeiten führen kann. Es werden daher einige ausgewählte Positionen zum Thema *Gewalt* dargelegt, um die Komplexität der Thematik zu unterstreichen.

Abschließend trete ich in diesem Kapitel dafür ein, beim Thema *Gewalt* nicht einer einzigen Definition den Vorrang zu geben, sondern von einem „essentially contested

concept“ nach W. B. Gallie, auszugehen. Dies birgt den Vorteil, dass verschiedene Betrachtungsweisen bezüglich einer Thematik als erwünscht angesehen werden, da dies zu einer breiteren Anwendungsmöglichkeit des Konzepts *Gewalt* führt. Je nach Untersuchungsgegenstand und Ziel der Untersuchung ergeben sich somit unterschiedliche Hauptgesichtspunkte und unterschiedliche Definitionsanwendungen. Somit kann ein Moment der Gewalt nicht nur in physischen Gewaltakten, gegen den menschlichen Körper, gesehen werden, sondern auch in einer etablierten Struktur (z. B. Hollywood) und dem aktiven Bruch mit einer solchen.

Bei der filmischen Analyse ging es folglich um das Herausarbeiten einer Verbindung zum Thema *Gewalt*. Dies beginnt beim übergreifenden Element der Erzählstruktur und arbeitet sich schließlich zu einzelnen filminternen Aspekten vor. Es umfasst somit formelle und ästhetische Elemente zugleich, strukturelle Gewaltelemente und offensichtliche Gewalthandlungen, im Sinne einer engen Definition: Gewalt gegen den menschlichen Körper, Gewalt gegen Individuen, Personen, Subjekte.

Im Kapitel zur Erzählstruktur ging es um den Versuch festzustellen, wie Lynchs Form des Erzählens in diesen beiden Fällen vonstattengeht, beziehungsweise, ob man hier überhaupt noch von einer Erzählform sprechen kann. Es wurden klassische Muster des filmischen Erzählens erörtert um den Kontrast zur Form bei Lynch zu unterstreichen. Diese Problematik der Erzählform wurde zum Abschluss in Verbindung mit dem Thema Gewalt gebracht. Es stellte sich die Frage, ob man hier eine Art Gewalt ausmachen kann. David Lynch lehnt sich mit seiner Art des Filmemachens, mit der Verweigerung des Erzählens einer einzigen, abgeschlossenen Geschichte, gegen ein über Jahrzehnte lang etabliertes System, die Maschinerie Hollywoods, auf. Er bringt eine Unebenheit in ein größtenteils gleichbleibendes Geflecht. Der Konsument von Hollywoodfilmen sieht sich somit plötzlich mit etwas Andersartigem konfrontiert, das ihm seine Rolle als Konsument offenlegt. Man könnte Lynchs Filme in diesem Zusammenhang als einen kleinen Funken von Revolution ansehen. Durch die Herausforderungen, die beim Betrachten von Lynchs Filmen für den Zuschauer entstehen, kann sich der (empfindliche) Zuschauer seiner Rolle als Konsument, eines wiederkehrenden Produkts Hollywoods, bewusst werden. Dies lässt sich zum Beispiel an der eigenen Erwartungshaltung gegenüber dem Verlauf einer Szene erkennen. Kaum ein Zuschauer erwartet bei der Vortäuschung eines Selbstmords zwei weitere, unabsichtlich passierende Morde (siehe S. 75 ff. dieser Arbeit). Es handelt sich bei

Mulholland Drive schließlich nicht um eine Komödie, die ein solches Missgeschick und den daraus resultierenden komischen Effekt, um Vieles passender erscheinen lässt.

Der Zustand eines von Hollywood etablierten (wenn nicht gar erschaffenen) Zuschauers, lässt sich jedoch auch an einem eventuellen Frust nach der Sichtung von zum Beispiel *Lost Highway* erkennen. Wir verspüren Frust, weil wir damit gerechnet haben, ein abgeschlossenes Werk zu sehen, dass uns eine Geschichte vermittelt und uns nicht vollkommen verwirrt zurücklässt, weil wir die Geschehnisse nicht logisch zu einem runden Ganzen zusammensetzen können. Dieser Frust entsteht jedoch lediglich, da wir es grundsätzlich anders gewohnt sind und nicht weil es schlichtweg die fundamentale Aufgabe des Films an sich ist, eine Geschichte zu erzählen.

Hollywood hat durch seine Übermacht auf dem Filmmarkt grundlegenden Einfluss darauf, was der Zuschauer und auch wie der Zuschauer etwas zu Gesicht bekommt und hierin liegt eine Struktur der Gewalt (verborgen?).

In einem weiteren Teil ging es um die Analyse filminterner Elemente, wie zum Beispiel die Ebene der Figuren und hier insbesondere die Figur der Femme fatale. Lynch legt besonders in diesen zwei Filmen ein Hauptaugenmerk auf seine weiblichen Figuren. *Lost Highway* scheint diesbezüglich auf den ersten Blick viele Anleihen beim klassischen Film noir zu nehmen. Es stellen sich jedoch bei genauerer Betrachtung auch große Unterschiede heraus. Es folgte die Untersuchung einer Verbindung von Frau, dem Blick und einem Moment der Macht, welcher schließlich in Gewalt resultiert.

Bei der Betrachtung von *Mulholland Drive*, in welchem zwei Frauen die Hauptfiguren bilden, schien es anfangs eine eindeutige Opposition zwischen „good girl“ und „bad girl“ zu geben. Die Grenzen vermischen sich jedoch nach und nach und es ließen sich in den jeweiligen Figuren immer wieder unterschiedlichste Merkmale, zum Beispiel der Femme fatale, erkennen. *Mulholland Drive* bietet auf Grund seiner Erzählweise jedoch nicht nur die genannten zwei weiblichen Hauptfiguren (Betty, Rita), sondern im weiteren Verlauf zwei weitere Figuren (Diane, Camilla). Daher bietet der Film ein breites Spektrum an Figuren und mit diesen in Zusammenhang gebrachte Merkmale, was eine eindeutige Zuordnung zu gewissen althergebrachten Mustern (z.B. Femme fatale) wiederum verkompliziert und durcheinander wirft.

Abschließend wurde eine Verbindung von Komik und Gewalt in den beiden Filmbeispielen ausgemacht. Auffällig hierbei ist, dass Lynch hiermit erneut mit

etablierten Mustern, aus zum Beispiel der Filmgeschichte, bricht. Szenen, die eventuell aus Melodramen oder auch Thrillern bekannt sind, werden so verfremdet, dass sie ein komisches Moment entwickeln. Lynch bricht also auch in diesem Fall mit den Erwartungen des Zuschauers und reißt ihn aus der Illusion Film heraus und dies geschieht nicht nur einmal in den beiden Filmen und eröffnet dem Zuschauer somit unterschiedlichste Betrachtungsweisen von *Lost Highway* und *Mulholland Drive* und seiner eigenen Rolle als Zuschauer.

Letztendlich ginge es auf der Zuschauerseite auch um die eintretende Erkenntnis einer Verschiebung der je eigenen Realitätswahrnehmung und nicht bloß um das Filmschauen und die Sehgewohnheiten.

Ziel dieser Arbeit war es folglich die besprochenen Elemente zu analysieren und zu interpretieren und dem Leser somit neue Möglichkeiten der Betrachtung, speziell der Filme *Lost Highway* und *Mulholland Drive*, jedoch auch aller weiteren Filme David Lynchs, zu eröffnen und auch seine eigene Rolle als Zuschauer in einem neuen Licht zu sehen.

6. Bibliographie

Literaturverzeichnis

Allen, Virginia M., *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York: The Whitston Publishing Company Troy 1983.

Arendt, Hannah, *Macht und Gewalt*, München: Piper 1970.

Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965.

Body-Gendrot, Sophie, Pieter Spierenburg (Hg.), *Violence in Europe. Historical and Contemporary Perspectives*, New York: Springer 2009.

Bordwell, David/Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 4. Aufl., New York: McGraw-Hill 1993.

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 6. Aufl., New York: McGraw Hill 2001.

Bordwell, David/Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 7. Aufl., New York: McGraw-Hill 2001.

Brecht, Bertolt, *Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 22*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. 7 Bde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Breskin, David, *Inner Views: Filmmakers in Conversation*, New York: Da Capo Press 1997.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Doane, Mary Ann, *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, New York: Routledge 1991.

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire*, London: Macmillan Press 1988.

Eckhardt-Henn, A., „Dissoziative Störungen des Bewusstseins“, *Psychotherapeut* 49/1, 2004, S. 55-66.

Elsaesser, Thomas und Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold 2002.

Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute 1992.

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press 1963.

Friedrich, Kathrin, *Film. Killing. Gender., Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodkino*, Marburg: Tectum 2008.

Gallie, W. B., „Essentially Contested Concepts“, *Proceedings of the Aristotelian Society* Vol. 56, 1955-1956, S. 167-198.

Gerbode, Dirk, „Komik und Gewaltdarstellung. Distanzierende und dissonante Bedeutungs- und Gefühlsangebote in Filmtexten“, Dipl. HFF "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg, AV-Medienwissenschaft 2004.

Grimm, Reinhold, *Bertolt Brecht – Die Struktur seines Werks*, Nürnberg: Hans Carl 1962.

Grossmann, Julie, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-up*, New York: Palgrave Macmillan 2009.

Hanson, Helen und Catherine O’Rawe (Hg.), *The Femme Fatale: Images, Histories; Contexts*, New York: Palgrave Macmillan 2010.

Heitmeyer, Wilhelm, Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Hughes, David, *The Complete Lynch*, London: Virgin 2001.

Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier, *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München: Wilhelm Fink 2011.

Kelsen, Hans, *Reine Rechtslehre*, Hg. v. Matthias Jestaedt, Tübingen: Mohr Siebeck 2008.

Kelsen, Hans, *Was ist Gerechtigkeit*, Stuttgart: Reclam 2000.

Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam 2007.

Konigsberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New York: Penguin 1997.

Luf, Gerhard, *Grundfragen der Rechtsphilosophie und Rechtsethik*, Wien: Manz 2006/2007.

Lynch, David: *Lynch on Lynch*, Hg. Chris Rodley, London: Faber and Faber 1997.

Mast, Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1979.

Metelmann, Jörg, *Zur Kritik der Kino-Gewalt, Die Filme von Michael Haneke*, München: Wilhelm Fink 2003.

Metelmann, Jörg, *Porno Pop II, Im Erregungsdispositiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Metz, Christian, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, Chicago: The University of Chicago Press 1991.

Mierau, Fritz (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig: Reclam 1987.

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Aufl., Konstanz: UVK 2008.

Mouffe, Chantal, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Muller, Jean-Marie, *Non-Violence in Education*, Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2002,
http://portal.unesco.org/education/en/file_download.php/fa99ea234f4accb0ad43040e1d60809cmuller_en.pdf, 14.05.2013.

Mulvey, Laura, *Visual and other Pleasures*, New York: Palgrave Macmillan 2009.

Odell, Colin/Michelle Le Blanc, *David Lynch*, UK: Oldcastle Books 2010.

Olson, Greg, *David Lynch. Beautiful Dark*, Lanham, Maryland u.a.: Scarecrow Press 2008.

Orth, Dominik, *Lost in Lynchworld. Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive*, Stuttgart: ibidem 2005.

Palmer, Jerry, *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*, London: British Film Institute 1987.

Rancière, Jaques, *Politik der Bilder*, Berlin: diaphenes 2005.

Rost, Andreas (Hg.) *Bilder der Gewalt*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001.

Rother, Ralf, *Gewalt und Strafe, Dekonstruktionen zum Recht auf Gewalt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Seeßlen, Georg, *David Lynch und seine Filme*, Marburg: Schüren 2003.

Sharp, Gene, *Von der Diktatur zur Demokratie. Ein Leitfaden für die Befreiung*, München: C.H. Beck 2008.

Sofsky, Wolfgang, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt am Main: Fischer 2005.

Theweleit, Klaus, *Deutschlandfilme, Godard. Hitchcock. Pasolini, Filmendenken und Gewalt*, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2003.

Theweleit, Klaus, *Männerphantasien 1 + 2*, München: Piper 2000.

Thomson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, *montage/av* 4/1, 1995, S. 23-62.

Wallace, David Foster, „David Lynch keeps his head“, *A supposedly fun thing I'll never do again*, London: Abacus 1997, S. 146-212.

Wilde, Oscar, *The Soul of Man, and Prison Writings*, Hg. v. Isobel Murray, Oxford/New York: Oxford University Press 1999.

Wolff, Robert Paul/Barrington Moore (Hg.), *A Critique of Pure Tolerance*, Boston: Beacon Press 1969.

Žižek, Slavoj, *Gewalt. Sechs abseitige Reflexionen*, Hg. v. Willi Baer und Karl-Heinz Dellwo, Hamburg: LAIKA 2011.

Žižek, Slavoj, *Violence. Six Sideways Reflections*, London: Profile Books 2009.

Filmographie

Blue Velvet, Regie: David Lynch, USA 1986.

Gilda, Regie: Charles Vidor, USA 1946.

Lost Highway, Regie: David Lynch, USA/F 1997.

Mulholland Drive, Regie: David Lynch, USA 2001.

Rashomon, Regie: Akira Kurosawa, USA 1951.

This Film Is Not Yet Rated, Regie: Kirby Dick, USA 2006.

7. Zusammenfassung

Diese Arbeit mit dem Titel *Strukturen der Gewalt im Kino David Lynchs* widmet sich den Filmen *Lost Highway* und *Mulholland Drive* aus den Jahren 1997 und 2001 und ihrer Verbindung mit Momenten der *Gewalt*.

Anfangs geht es darum, die Komplexität des Themas *Gewalt* darzulegen, um dem Leser die Schwierigkeit des Begriffs näher zu bringen und zu veranschaulichen, dass sich der Begriff einer breiten Definitionsvielfalt erfreut, was mitunter auch zu Schwierigkeiten führen kann. Abschließend trete ich in diesem Kapitel dafür ein, beim Thema *Gewalt* von einem „essentially contested concept“ nach W. B. Gallie, auszugehen. Dies birgt den Vorteil, dass verschiedene Betrachtungsweisen bezüglich einer Thematik als erwünscht angesehen werden. Je nach Untersuchungsgegenstand und Ziel der Untersuchung ergeben sich somit unterschiedliche Hauptgesichtspunkte und unterschiedliche Definitionsanwendungen.

Der Hauptfokus dieser Arbeit liegt jedoch auf der filmischen Analyse und in diesem Zusammenhang auf der Untersuchung auffälliger Merkmale im Bezug zum übergreifenden Rahmen *Gewalt*. Hierbei geht es um offensichtliche Gewalthandlungen, im Sinne einer engen Definition: Gewalt gegen den menschlichen Körper. Weiters jedoch auch um die Untersuchungen von abstrakteren Merkmalen, wie der Erzählstruktur der beiden Filme Lynchs. Hierbei geht es um den Versuch festzustellen, wie Lynchs Form des Erzählens in diesen beiden Fällen vonstattengeht, beziehungsweise, ob man hier überhaupt noch von einer Erzählform sprechen kann. Diese Problematik der Erzählform soll zum Abschluss auch in Verbindung mit dem Thema *Gewalt* gebracht werden. Es stellt sich demnach die Frage, ob man hier eine Art *Gewalt* ausmachen kann.

Ein weiterer Teil befasst sich mit den Figuren, genauer gesagt mit der *Femme fatale*. Lynch legt besonders in diesen zwei Filmen ein Hauptaugenmerk auf seine weiblichen Figuren. *Lost Highway* scheint diesbezüglich auf den ersten Blick viele Anleihen beim klassischen Film noir zu nehmen. Es stellen sich jedoch bei genauerer Betrachtung auch große Unterschiede heraus. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk auf der Verbindung von Frau, dem Blick und einem Moment der Macht, welcher schließlich in *Gewalt* resultiert.

Bei der Betrachtung von *Mulholland Drive*, in welchem zwei Frauen die Hauptfiguren bilden, scheint es anfangs eine eindeutige Opposition zwischen „good girl“ und „bad girl“ zu geben. Die Grenzen vermischen sich jedoch nach und nach und es lassen sich in den jeweiligen Figuren immer wieder unterschiedlichste Merkmale, zum Beispiel der Femme fatale, erkennen. *Mulholland Drive* bietet auf Grund seiner Erzählweise jedoch nicht nur die genannten zwei weiblichen Hauptfiguren (Betty, Rita), sondern im weiteren Verlauf zwei weitere Figuren (Diane, Camilla). Daher bietet der Film ein breites Spektrum an Figuren und mit diesen in Zusammenhang gebrachte Merkmale, was eine eindeutige Zuordnung zu gewissen althergebrachten Mustern (z.B. Femme fatale) wiederum verkompliziert und durcheinander wirft.

Ein weiterer Teil befasst sich mit der Verbindung von Komik und Gewalt in den beiden Filmbeispielen. Auffällig hierbei ist, dass Lynch hiermit erneut mit etablierten Mustern aus zum Beispiel der Filmgeschichte bricht. Szenen, die eventuell aus Melodramen oder auch Thrillern bekannt sind, werden so verfremdet, dass sie ein komisches Moment entwickeln. Lynch bricht also auch in diesem Fall mit den Erwartungen des Zuschauers und reißt ihn aus der Illusion Film heraus und dies geschieht nicht nur einmal in den beiden Filmen und eröffnet dem Zuschauer somit unterschiedlichste Betrachtungsweisen von *Lost Highway* und *Mulholland Drive*.

8. English Abstract

This thesis with the title *Structures of Violence in David Lynchs Cinema* is dedicated to David Lynchs films *Lost Highway* (1997) and *Mulholland Drive* (2001) and their connection with the complex momentum of *Violence*.

The introductory chapter tries to present an insight into the complexity of the concept of violence. It presents the reader with the difficulty of a universal concept of violence, which can lead to problems in the practical use of the word. This chapter concludes with the proposition of approaching the concept of violence as an essentially contested concept after W. B. Gallie. This offers the advantage of accepting, or rather welcoming various definitions at the same time. This leads to different aspects and different utilizations of the definition, depending on the precise object of analysis and the aim of said analysis.

The main object of this thesis lies on the analysis of the two films and the precise study of relevant aspects in connection with the overall frame of the concept of violence. This concerns apparent acts of violence, in the sense of a narrow definition of the concept: Physical violence against the human body. In addition to that, the analysis focuses on more abstract factors as well, such as the narrative structure of these films. In this connection the aim is to determine, how Lynch operates on a narrative level and whether it is even possible to determine a narrative structure at all. In a final step, this complex of problems concerning the narrative structure is to be linked to the concept of violence. The question that is put forward remains: Is there a momentum of violence to be found in Lynch's (non-)narrative style?

Another aspect addresses the characters of the films, to be exact on the *Femme fatale*. Especially in these two films, Lynch focuses on his female characters. At first glance, *Lost Highway* seems to be borrowing a lot from the classic film noir, but on closer examination it becomes apparent that there are some major differences. In this chapter the focus lies on the link between woman, the gaze and a momentum of power, which results eventually in violence.

In *Mulholland Drive*, in which two women form the main characters there seems to be an apparent opposition between good girl and bad girl in the beginning. However, these distinct borders become more and more blurry as events move forward. It becomes

apparent that both characters incorporate elements which refuse a clear categorization of for example a classic Femme fatale. *Mulholland Drive* offers with its narrative structure not only the two mentioned characters (Betty, Rita), but over the course of the film two additional female characters (Diane, Camilla), who incorporate even new aspects. Therefore, the film as a whole offers a vast spectrum of characters and diverse facets of these personas, which complicates and confuse an obvious categorization of established patterns (e.g. Femme fatale).

The last part puts its focus on the conjunction of humor and violence. It is prominent in both filmic examples that Lynch again breaks with well-elaborated patterns of film history. Scenes that could be taken from any melodrama or thriller are being distanced from these patterns and put into a new context, generating a humorous effect. Lynch breaks with the expectations of the audience and pulls it from the illusion that is film.

This crack in the illusion of film is one of the most important aspects of David Lynch's craftsmanship and therefore happens quite frequently in both *Lost Highway* and *Mulholland Drive*, hereby offering highly diverse perspectives of viewing to the audience. This comprises as well the opportunity to realize one's own fixed viewing patterns and subsequently seeing film in general in a different light.

CURRICULUM VITAE: Hannah Kaučić

geboren: 19.09.1988

Email: h.kaucic@chello.at

Ausbildung

seit 10/2006 **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft** an der
Universität Wien.

Studium der Rechtswissenschaft an der
Universität Wien.

09/1997 – 06/2006 **Bundesgymnasium Wien 13**, Fichtnergasse 15.

Berufserfahrung

08/2008 – 10/2010 Freie Dienstnehmerin bei BMÖ Bildungs- und Management
GmbH, Betreuung und Mit-Organisation des Projekts Sourcing
Days 2009 (Matchmaking mit Firmen aus CEE).

09/2008 Ferialpraktikum bei OMV Refining & Marketing GmbH,
Research-Tätigkeiten im Bereich Retail.

Auslandsaufenthalte

08/2011– 11/2011 4–monatiger (1 Semester) Studienaufenthalt an der **University of
Western Australia**.

09/2010 – 05/2011 9–monatiger (2 Semester) Studienaufenthalt in Paris an der
Université Sorbonne Nouvelle, im Zuge von **ERASMUS**.

07/2010 – 08/2010 6–wöchiger **Spanisch-Sprachkurs** in Cadiz an **GADIR, Escuela
Internacional de Español**.