Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 3

Artikel: Odyssee ins Herz der Finsternis
Autor: Derendinger, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932027

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Odyssee ins Herz der Finsternis

David Lynchs Filme sind komplex, bieten verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Hier sollen sie nutzbar gemacht werden, um Befindlichkeiten unserer Gegenwart zu spiegeln. Dabei macht der einleitende Vergleich mit Alfred Hitchcock Veränderungen, die sich in den letzten Jahrzehnten vollzogen haben, sichtbar.

Franz Derendinger

Phoenix, Arizona, 14.43 Uhr. Mit einer Zoomfahrt bewegen wir uns auf die Front eines Hochhauses zu. Schnitt. Die Kamera nähert sich einem Fenster und dringt schliesslich ins Zimmer ein: Es ist eine billige Absteige, in der eben ein Pärchen seine Mittagspause zugebracht hat. Marion Crane (Janet Leigh) hat die Nase voll von solchen Hotels, genug vom ganzen Versteckspiel; sie möchte heiraten. Sam Loomis (John Gavin) jedoch weist auf die Schulden hin, die ihm sein Vater hinterlassen hat und auf Alimentenzahlungen, zu denen er bis auf weiteres verpflichtet ist. Schatten der Vergangenheit lasten auf der Gegenwart, verbauen den Protagonisten ihre Entfaltung. So beginnt *«Psycho»* von Alfred Hitchcock (1960), und der Einstiegsdialog umreisst auch gleich die ganze Thematik des Films: Die Toten wachen über die Lebenden, zwingen ihnen – weit übers Grab hinaus noch – eine fremde Lebensbahn auf. Marion und Sam können weder zueinander noch je zu sich selbst kommen, weil stets noch der Wille der Eltern ihre Geschicke lenkt.

Schatten der Vergangenheit

Bei Marion führt dieser Umstand zu einem Kurzschluss; sie unterschlägt im Maklerbüro, für das sie arbeitet, 40'000 Dollar und macht sich auf, Sam kurzerhand freizukaufen. Dazu soll es dann allerdings nicht kommen, denn ein kleiner Dusch-Stop in Bates' Motel wird Marion zum Verhängnis. Sie wird das Opfer des vögelstopfenden Norman Bates (Anthony Perkins), der Lebendiges nicht ertragen kann, weil er sich niemals von einer Toten abzunabeln vermochte. Damit aber beginnt die Geschichte überhaupt erst richtig und zwar als Geschichte einer *detection*, einer Aufdeckung. Vordergründig macht Sam sich zusammen

mit Marions Schwester Lila (Vera Miles) auf die Suche nach der Verschwundenen; im Masse aber, in dem er in die Geheimnisse des viktorianischen «Hexenhauses» hinter dem Motel eindringt, legt er Schicht um Schicht die eigenen unbewussten Motive bloss. Es sind ja keineswegs nur wirtschaftliche – also rationale – Gründe, die ihm vor dem Glück stehen; tatsächlich spielt da auch seine psychische Unreife, seine Fixierung auf kindliche Abhängigkeiten eine Rolle. Völlig konsequent nimmt Hitchcock denn auch die 40'000 Dollar aus dem Spiel, die Sam zur Freiheit hätten verhelfen sollen. Norman packt sie unentdeckt zusammen mit Marions andern Utensilien in deren Auto und versenkt alles im Sumpf.

Fall durch die Fugen einer hermetisch scheinenden Welt: «Blue Velvet»

Der seelisch blockierte Frauenmörder verkörpert in «Psycho» kein zufälliges Geschick, das quasi von aussen über die Protagonisten kommt; er lässt sich vielmehr verstehen als Bild für Sams eigenes infantiles Alter ego, als Inkarnation seiner regressiven Tendenzen, die er auf dem Weg zu Erwachsensein und Selbständigkeit überwinden muss. Wenn Sam – im Angesicht der mumifizierten Mutter – Norman schliesslich niederringt, so zwingt er sich selber, den Tod der Mutter definitiv anzuerkennen. Die furchtbare Wahrheit wird nicht länger zu verdrängen sein, nichts anderes besagt der Schädel der Mrs. Bates, der im Licht einer hin- und herschwingenden Lampe in die Kamera bleckt. Damit jedoch ist Sam endlich frei, frei zum Beispiel, sich Lila zu nähern, die offensichtlich Marions Double darstellt. Während also die Unfertigen im Lauf der Geschichte auf der Strecke geblieben sind, erreichen die Gereiften als potentielles Paar den Schluss; soviel wird klar, auch wenn uns Hitchcock ein demonstratives Happy-End erspart.

Prinz Ödipus

Von der Grundanlage her wirkt sie also durch und durch märchenhaft, diese kleine Entwicklungsstudie, die der Meister des Grusels anfangs der sechziger Jahre in Szene gesetzt und dabei sozial im Milieu eines puritanisch geprägten Kleinbürgertums angesiedelt hat. Da zieht ein Held aus, den Bann der Vergangenheit zu brechen; sein Ziel ist es, die Prinzessin zu befreien, die für einmal in einem Hotelzimmer auf sein erlösendes Wort wartet. Um allerdings jenes Wort auch aussprechen zu können, muss er sich zuerst durch die Dornenhecke seiner Ängste, seiner Widerstände und Fixierungen kämpfen. Ganz offensichtlich ähnelt dieser Märchenprinz dem klassischen Freudschen Ödipus, der sich ja ebenfalls vor die Aufgabe gestellt sieht, sich aus der Verstrikkung in ein inzestuöses Begehren zu lösen, das heisst, den mütterlichen Besitzanspruch zurückzuweisen. Die initiatorische Anstrengung, durch die er sich letztlich befreit, besteht darin, dass er seine endgültige Trennung von den Eltern akzeptiert und damit auch jene gewisse Verlorenheit annimmt, welche die Kehrseite jeder Eigenständigkeit darstellt. Zur nötigen Stärke findet er aber nur, wenn er sich die Verletzungen eingesteht, die ihm seine Erzieher zugefügt haben, und wenn er sich zur entsprechenden Trauer und Wut bekennt.

Nach 1900 wuchs dem Generationenkonflikt, der Auseinandersetzung der Kinder mit den Eltern, mehr und mehr Bedeutung zu – zumindest in den besseren bürgerlichen Schichten: Während die Mehrzahl der Heranwachsenden noch gehalten war, ihre Aggressionen gegen Altersgenossen fremder Nationalität zu richten, arbeiteten die Privilegierteren sie bereits an den Gitterzäunen einer strikten elterlichen Autorität ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg dann entwickelte sich im Zuge eines langsamen Wertewandels dieser Kampf um die Ablösung zur vorherrschenden Initiationsform. Die Voraussetzung für das neue Ritual bildete allerdings die Herausdifferenzierung der spezifisch bürgerlichen Kleinfamilie, die sich als eine abgegrenzte, eigenständige Zelle im gesellschaftlichen Ganzen verstand und sich über strenge moralische Wertmassstäbe definierte. Zudem verschaffte sie sich auch über die Zugehörigkeit zu einem konfessionellen Milieu eine klare Kontur; so weiss «man» aus der Optik dieser Kernfamilie in jeder Situation, was sich gehört und was nicht; es gibt ein eindeutiges Innen und Aussen, eine unzweifelhafte Scheidung von Gut und Böse. Hier sind elterliche Macht- und Besitzansprüche stets moralisch unterfuttert; so geht es bei allen erzieherischen Massnahmen nur darum, den Nachwuchs vor schlechten Einflüssen zu bewahren. Hitchcock selbst ist übrigens genau in solchen Verhältnissen aufgewachsen: Der Vater wachte strikt darüber, dass Zeiten und Regeln eingehalten wurden, die Mutter bestellte ihren Alfred allabendlich ans Bett, um eine Art Tagesbeichte abzuhören.[1] In der Diaspora, nämlich

als Katholiken in London, hatten die Hitchcocks ganz besondere Anstrengungen nötig, wenn sie ihre Familienidentität aufrechterhalten wollten.

Die Stunde Null

Die bürgerliche – und ganz besonders die kleinbürgerliche – Familie umgibt sich also stets mit einem Zaun von rigorosen Verboten. Damit schränkt sie zunächst wohl die Entfaltungsmöglichkeiten der Kinder ein, stellt diesen aber auf der anderen Seite – wenn auch ungewollt – eine Arena zur Verfügung, worin sie den Akt einer als Initiation verstandenen Ablösung erbringen können. Die rigiden elterlichen Moralvorstellungen und deren Verlängerung ins Über-Ich hinein, genau das stellt die Dornenhecke dar, die Freuds ödipaler Prinz zu überwinden hat, um sein Röschen zu finden. Insofern war Hitchcock ein exzellenter Zeremonienmeister der Initiationsform, die nach der Jahrhundertmitte zunehmend Verbreitung fand; im Grunde artikulierte er im Feld der Unterhaltung dieselbe Mythologie, welche zuvor schon die klassische Psychoanalyse den Gebildeten verkündet hatte.

In dieser Mythologie nun verläuft die Initiation ins Erwachsenenleben über ein rituelles Aufbegehren, über die offene Demontage jener Schranken, welche zuvor die Familienidentität erhielten. Doch diese Initiation in Form einer ritualisierten Überschreitung zeitigte höchst problematische Folgen: Indem sie nämlich den moralischen Rahmen einer dauernden Erosion unterwarf, begann sie rasch einmal, ihre eigenen Voraussetzungen aufzuzehren. Subjekte, die einmal ihr Über-Ich überwunden, das heisst die Eltern im Kopf entmachtet haben, werden der kommenden Generation ja kaum mehr den entsprechenden Widerstand entgegensetzen. So führt die Initiation über die Reibung an der Moral letztlich zu deren Apokalypse. Die Stunde Null, der Zeitpunkt, an dem die westlichen Industriegesellschaften definitiv in einen postmoralischen Aggregatszustand übergingen, lässt sich im übrigen ziemlich genau datieren: Es sind die späten sechziger Jahre, in denen sich die materiell bereits reichlich verwöhnte Nachkriegsgeneration erhob und mit einer Welle ungezügelten Begehrens die anal-verstopften Werthaltungen der Grosseltern ins Klosett der Geschichte spülte.

Welt als Experimentierkasten

Darüber, was seither auf dem Feld der Initiation der Fall ist, berichtet das Werk von David Lynch. Geboren 1946, gehört er jener Generation der Sorglosen an, die unter den Segnungen einer fast dauernd prosperierenden Wirtschaft und einer fortschreitenden geistigen Liberalisierung aufwachsen durfte. Soweit bekannt ist, fand er rundum ideale Familienverhältnisse vor – weit entfernt von jenen Abgründen, in die seine Filme immer wieder blicken lassen.[2] In seinen Jugendjahren erlebte Lynch ein Amerika, das noch weitgehend in Ordnung war; das Feindliche, das Böse, wenn es denn überhaupt thematisiert wurde, war weit weg – irgendwo jenseits des Nordpols. Entsprechend war auch der Geist offener, in dem Lynch erzogen wurde: Da erinnert wenig an die moralistische Enge der Hitchcocks in East London; die Welt erscheint jetzt nicht mehr so sehr als ein Sündenbabel, das einen in die Verdammnis hinabzieht, sondern als eine Art von Experimentierkasten, an dem sich eine gesunde Neugier erproben lässt. Bezeichnenderweise haben alle Protagonisten Lynchs – die weiblichen wie die männlichen – diesen offenen Blick, der ihnen eine grosse Unbefangenheit im Umgang mit Möglichkeiten erlaubt.[3]

Da ist zum Beispiel Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) aus *«Blue Velvet»* (1986): Er ist aufgewachsen in der Idylle der Ortschaft Lumberton, eingebettet in die Sicherheit eines heilen Amerika, dessen blau-weiss-roter Putz noch nicht vom leisesten Zweifel angekratzt ist. Auf dem Weg zu seinem hospitalisierten Vater findet Jeffrey ein abgeschnittenes Ohr, und dieser Fund lässt ihn buchstäblich durch die Fugen seiner vermeintlich hermetischen Welt fallen. Einmal mehr ist nun nämlich *detection*, also Aufdeckung angesagt – einmal mehr nach aussen wie nach innen. Während die äussere Suche, die Nachforschung nach dem Besitzer des Ohrs, in eine Kloake von Verderbtheit und Korruption führt, wird Jeffrey im Zuge der inneren mit seinen geheimsten sexuellen Wünschen konfrontiert. Im Schlafzimmer einer mysteriösen Nachtclubsängerin (Isabella Rossellini) gelangen die parallelen *detections* schliesslich zur Deckung. Jeffrey erlöst diese Prinzessin aus einem Zustand somnambuler Melancholie, indem er den Perversling Frank (Dennis Hopper) beseitigt, der sie zuvor drangsaliert hat, und indem er sich selbst an dessen Stelle setzt.

Wiederkehr des Bösen

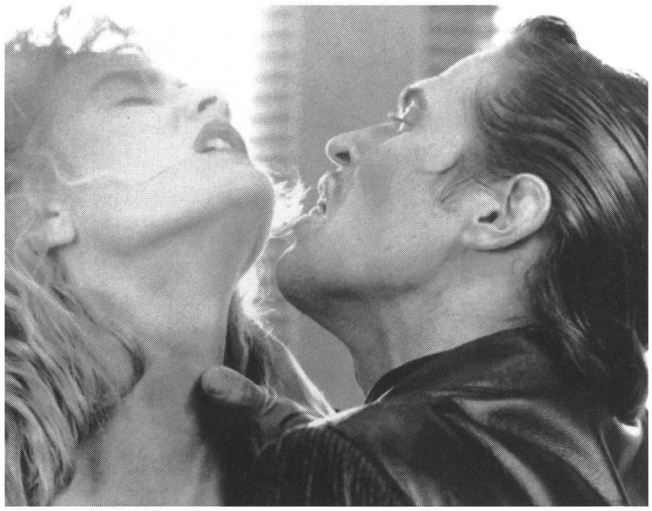
Aber kaum ist das Werk vollbracht, die sexuelle Initiation durchlaufen, wird der Held zurückgebeamt in die Welt der properen Gärtchen und des beschränkten Biedersinns, wo

Filmografie David Lynch

1967	**Six Figures** (1 Min.,16mm, zusammen mit Jack Fisk)
1968	**The Alphabet** (4 Min., 16mm)
1970	**The Grandmother** (34 Min., 16mm)
1977	**Eraserhead** (89 Min., 35mm)
1980	**The Elephant Man** (124 Min., 35mm)
1984	**Dune** (141 Min., 70mm)
1986	**Blue Velvet** (120 Min., 35mm)
1990/91	**Twin Peaks** (Fernsehserie, Folgen 1/3/9/10/15/30)
1990	**Wild at Heart** (124 Min., 35mm)
1990	**Industrial Symphony No. 1 – The Dream of the Brokenhearted** (50 Min., Video)
1992	**Twin Peaks – Fire Walk with Me** (135 Min., 35mm)
1996	**Lost Highway** (135 Min., 35mm)

Ausser für «Twin Peaks» hat David Lynch bei verschiedenen anderen Fernsehproduktionen Regie geführt (u. a. 1989 für «The Cowboy and the Frenchman», eine Episode der Reihe «Les Français vus par...» von Antenne 2). Auch hat er Musikvideos (u. a. «Wicked Game» mit Chris Isaak) und Werbespots (u. a. für Obsession, Georgia Coffee, Giò) realisiert. Er zeichnet zudem für die Produktion mehrerer TV-Dokumentationen, Kinofilme (u. a. «Nadja» von Michael Almereyda, 1995) und Musik- CDs (u. a. The Voice of Love, zusammen mit Angelo Badalamenti).

ihn seine Sandy (Laura Dern) mit ihrem Geplauder über zwitschernde Vögel erwartet. Er hat eben die Hekke durchstossen, doch es ist gerade so, als wäre nichts geschehen; die Initiation hat zu keiner wirklichen Veränderung geführt, war nur ein Alptraum, über dem sich die Normalität wieder fugenlos schliesst. Die plötzliche Erkrankung des Vaters hat ihm gezeigt, dass es für ihn Zeit wäre. Der Schock darüber hat ihn, wie durch eine Fallmasche, aus seinem gesicherten Kontinuum hinausrutschen lassen, hinaus ins Reich der Phantasmen, welche die Geheimnisse der Fortpflanzung umkreisen. Was er da jedoch erlebt hat, lässt sich mit der Realität nicht vermitteln; weder die Lust, noch die Qual findet eine adäquate Repräsentation in der kollektiv wahrgenommenen Wirklichkeit. Dem monströsen Frank entspricht nichts in dieser psychohygienisch gebleichten Tagwelt; so gibt es hier auch keinen Tabubezirk, in den gebannt werden könnte, was er verkörpert. Das Böse bleibt somit ungreifbar, erhält eine unheimliche, fluktuierende Qualität.



Flucht vor mütterlicher Vereinnahmung: «Wild at Heart»

Jeffrey bleibt eine wirkliche Katharsis verwehrt, deshalb kommt er auch nicht umhin, sich seinem Schatten erneut zu stellen. Er tut das schliesslich in der TV-Serie *«Twin Peaks»* (1990), nun in der Gestalt von Agent Cooper (wieder Kyle MacLachlan). Erneut gilt es, einen Fall aufzuklären: Laura Palmer (Sheryl Lee), eine Schülerin der örtlichen High-School, ist ermordet worden, und die Nachforschungen Coopers fördern einen wahren Sumpf des Lasters zutage, der sich unter der Oberfläche des verträumten Orts verbirgt. Der Gipfelpunkt: Der eigene Vater hat Laura missbraucht und umgebracht. Aber dieser Leland Palmer (Ray Wise) stellt mitnichten das Zentrum des Bösen dar; dieses ist vielmehr Bob (Frank Silva), eine diabolische Gestalt, die sich seiner bemächtigt hat, und die nach seinem Tod weiter ihr Unwesen treiben wird.

Der äusseren *detection* gelingt es hier also wiederum nicht, den Kern des Unheils dingfest zu machen. Entsprechend muss Cooper zur inneren *detection* weitergehen, er muss ins Herz der Finsternis eindringen und in den Spiegel schauen, aus dem ihm letztlich Bobs Fratze entgegengrinst. Cooper selbst, der Garant einer offenen, toleranten Vernunft, entgeht nicht der Kontamination mit jenem Fürchterlichen, das er von Twin Peaks fernzuhalten versucht. So rächt sich die Abschaffung einer eindeutigen Trennung von Gut und Böse: Nachdem die aufgeklärte Vernunft Hölle und Teufel ins Reich der Märchen verwiesen hat, wird Destruktion zugleich unfassbar und universal, lauert schliesslich in jeder Ritze der alltäglichen Banalität. Die psychologisch gut informierte mittelständische Welt, in die Lynch hineingeboren wurde, bezahlt ihre Weigerung, das Böse ausdrücklich an Sündenböcken und Tabubezirken festzumachen, mit einer diffusen Allgegenwart der Gewalt.[4)]

Irrgarten der Zeichen

Die Orte Lumberton und Twin Peaks bieten Bilder eines trügerischen Friedens, über die jederzeit die vernichtende Aggression hereinbrechen kann. Insofern spiegeln sie die moralische Verfassung einer offenen Gesellschaft wider, die sich der Mobilität verschrieben hat und entsprechend feste Schranken wie klare Ausschliessungen zurückweist. Was da an Trennlinien bleibt, erinnert an osmotisch passierbare Membranen oder an jene unsichtbaren Abgrenzungen zwischen einzelnen Shops, wie man sie heute in grossen Einkaufslandschaften vorfindet. Da geht alles durcheinander, niemand weiss je, wo er steht. Pragmatisch aufgeklärtes Denken hält sich zugute, dass es substantielle Differenzen zugunsten reversibler «differentieller» Unterschiede zurückgenommen hat: So steckt denn eben in jedem Tellerwäscher ein Millionär, in jedem Erwachsenen ein Kind – aber auch in jedem Vater ein Vergewaltiger. In diesem Irrgarten der Zeichen ist nichts, was es scheint; alles ist in fortwährender Permutation begriffen. Hier muss kein Prinz sich mehr mit einer Dornenhecke abmühen; was bleibt, sind Gummizäune, die immer zurückweichen, die nie wehtun, die einen aber auch nicht wirklich rauslassen.

Die Generation Hitchcocks hatte die ungebrochene Autorität von Eltern gegen sich, die sich auf eine intakte Moral berufen konnten und daher immer genau wussten, was «man» tut oder nicht. Da hatte das Familien-Ei eine harte Schale, die einengte, die aber immerhin auch durchbrochen werden konnte. Diesbezüglich tat sich die Generation der Enkel, der Lynch angehört, um einiges schwerer – paradoxerweise genau in dem Masse, in dem der Druck von ihr genommen wurde. Der fehlende Widerstand liess nämlich

die Initiations- Aufwände tendenziell ins Leere laufen. In der Gummizelle kann der Tapferste kein Profil gewinnen.

Was will Dornröschen?

Und das ist fatal für Dornröschen. In der Tat hat Lynch ja auch dessen Perspektive thematisiert, beispielsweise in *«Wild at Heart»* (USA 1990): Dieser Film erzählt von Lula (Laura Dern), die sich von ihrer besitzergreifenden Mama (Diane Ladd) lösen will. Die ödipale Anlage der Geschichte wird schon daran deutlich, dass die Mutter selbst Lulas Vater beseitigen liess, wie sie auch ihrem Freund Farragut (Harry Dean Stanton) Killer auf den Hals hetzt, sobald der sich für die Unabhängigkeit der Tochter stark macht. Die Mutter erscheint als eine Über-Glucke, der jedes Mittel recht ist, um zu einer ungebrochenen Zweieinigkeit zurückzukehren, um wieder einzutauchen in die Seligkeit der symbiotischen Verschmelzung.

Lula brauchte wirklich einen starken Helden, um da herauszukommen. Sie kriegte Sailor (Nicolas Cage). Der ist – anders als Jeffrey oder Cooper – nicht der Aufdecker einer verborgenen, verhängnisvollen Wahrheit, sondern deren Träger; er war nämlich als Fahrer dabei, als Lulas Vater ermordet wurde. Nachdem er schon nicht ins Geheimnis eindringen kann, versucht er statt dessen, möglichen Konsequenzen zu entfliehen; in «Wild at Heart» führt die Bewegung denn tatsächlich auch nur nach aussen. Sie bleibt aber um nichts weniger hoffnungslos: Die Flucht mit Sailor kann Lula nicht wirklich befreien, weil der ja selbst Teil des initialen Komplotts war. Doch abgesehen davon taugte Sailor auch von seiner Konstitution her nicht als Retter, dazu fehlt dieser Figur ganz einfach die nötige Konsistenz.

Gummizäune, Plastikhelden

Den Gummizäunen im postmoralischen Alptraum entsprechen Plastikhelden. Sailor präsentiert sich als eine einzige Ansammlung von verbrauchten Klischees der Jugendkultur: Das Schlangenlederjäckchen, das für seine Individualität und persönliche Freiheit bürgen soll, ist bei Marlon Brando[5] geklaut; die Elvis-Songs schmalzt er im Stil einer Jukebox herunter. Wie beliebig austauschbar Sailor ist, zeigt sich nicht zuletzt in jener Szene, als Bobby Peru (Willem Dafoe) sich anschickt, Lula zu verführen. Dieser Prinz ist noch nicht einmal ein Frosch, er hat gar keine Kontur. So wird er Lula auch nicht aus ihrem Bann erlösen. Dem scheint zwar das Ende des Films zu widersprechen, wo Sailor und Lula glücklich vereint sind, während die «böse Hexe» – die Mutter – sich in rasender Eifersucht verzehrt. Doch dieser Schluss ist viel zu artifiziell, um für wahr genommen zu werden. Lula mag von einer Bilderwelt in die andere gelangt sein, von einer Fiktion zur nächsten, aber nicht wirklich nach draussen. Sie bleibt weiterhin ungeboren, umfangen vom Fruchtwasser flottierender Zeichen.

Unmissverständlicher hat Lynch dieses Scheitern auch der weiblichen Initiation in der Kino-Filmfassung von «Twin Peaks» (*«Twin Peaks – Fire Walk With Me»*, USA 1992) zum Ausdruck gebracht. Dort ist der Prinz in spe von allem Anfang an als Patchwork-Protagonist gekennzeichnet; es gibt gar keinen einheitlichen Ermittler, dieser ist vielmehr zersplittert in die Figuren der Agenten Cole (David Lynch selber), Desmond (Chris Isaak) und natürlich Cooper. Der erste ist schwerhörig und versteht nichts, der zweite verschwindet einfach unmotiviert, und der dritte gibt Banalitäten von sich: Weder bildet die Figur des Aufklärers eine Einheit, noch folgt ihr Tun einer erkennbaren Richtung.[6] Kein Wunder, kann Laura Palmer ihrem Vater nicht entrinnen.

Gegensätzliche Ängste

Gerade über «gestückte» Helden wie Sailor oder den multiplen Detektiv aus «Twin Peaks – Fire Walk With Me» kann man aber ins eigentliche Zentrum von Lynchs Universum gelangen, nämlich zur Frage: Wer kann ich werden, wenn mir gegenüber keine(r) ist? Dabei besagt der Nebensatz nicht, dass es überhaupt niemanden gäbe, sondern einzig, dass niemand mehr eine feste, identifizierbare Position bezieht. Nachdem eine allgemein verbindliche Ordnung fehlt, fällt es den einzelnen zunehmend schwerer, sich gegeneinander abzugrenzen. Dieser Umstand jedoch ist geeignet, zwei entgegengesetzte Ängste auszulösen: Wenn der andere nicht fassbar ist, kann die Furcht entstehen, dass er sich schliesslich ganz verflüchtigt; die entsprechende Reaktion läuft dann auf ein reflexhaftes Anklammern hinaus. Umgekehrt mag aber der unbestimmte Umriss des andern auch die Angst wecken, von ihm gleichsam überflutet zu werden, also einen Horror bewirkt, der zwangsläufig zur Fluchtreaktion führt. Unter der Drohung dieser beiden Ängste sind alle Beziehungen letztlich von tiefgreifenden Abgrenzungsproblemen überschattet.

Exakt dieses Thema behandelt ein neuerer Film, bei dem Lynch zwar nicht Regie geführt, den er aber produziert hat und in dem er in einer kleinen Rolle auftritt: als Wärter im Leichenschauhaus. Es geht um *«Nadja»* (1995), ein Werk des jungen Regisseurs Michael Almereyda. Hier steht ein junges Paar im Mittelpunkt, welches Mühe hat, ein Gleichgewicht zwischen Nähe und Distanz zu finden. Lucy (Galaxy Craze) stellt dabei die melan-

Anmerkungen:

1) Donald Spoto: Alfred Hitchcock. Übersetzt von Bodo Fründt. Hamburg 1984 (S. 26/27).

2) Georg Seesslen: David Lynch und seine Filme. Marburg/Berlin 1994 (S. 19).

3) Georg Seesslen, a.a.O. (S. 127/28).

4) René Girard: Zur Bannung der Aggression durch Sündenböcke – Das Heilige und die Gewalt. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt/M. 1992.

5) Georg Seesslen, a.a.O. (S. 109). Es handelt sich um den Film «The Fugitive Kid» (Der Mann in der Schlangenhaut, Regie: Sidney Lumet, USA 1960).

6) Georg Seesslen, a.a.O. (S. 146 – 49).

7) Die Deutung hier stimmt mit der aus ZOOM 5/96 nur noch sehr bedingt überein.

cholische Prinzessin dar, wie sie auch bei Lynch immer wieder vorkommt, die depressiv-antriebslose Frau, welche darauf wartet, dass einer sie beim Namen nennt und aus ihrem Schlaf aufweckt. Jim (Martin Donovan), ihr auserwählter Held, ist mit dieser Aufgabe restlos überfordert; zudem fühlt er sich bedroht vom Überborden, von der quallenhaften Unbegrenztheit ihres Anspruchs. So entzieht er sich Lucy, was diese in eine noch tiefere Depression versinken lässt.

Destruktion alltäglicher Banalität: «Twin Peaks – Fire Walk with Me»

Trennung und Verschmelzung

Almereyda setzt dieses Beziehungsdrama narrativ um, indem er die Einzelmomente zu Figuren einer surrealen Handlung verdichtet: Auf der einen Seite steht die Familie Dracula, bestehend aus Nadja (Elina Löwensohn), deren Bruder Edgar (Jared Harris) sowie dem Vater der beiden; in diesen Vampiren personifiziert sich der ungezähmte Verschmelzungswunsch, der sein Objekt eben nicht nur aus-, sondern zuletzt auch aufsaugt. Insofern Lucy sich gleich zu Beginn des Films von Nadja verführen lässt, reiht sie sich in den Verband dieser Untoten ein. Dem gegenüber steht Van Helsing (Peter Fonda), ein grotesker Vampirkiller, der Jim ständig zu seinen Streifzügen abholt und schliesslich auch den Grafen Dracula beseitigt. Van Helsing, so wird sich im Laufe der Geschichte herausstellen, ist der Vater von Jim und verkörpert zugleich dessen Abgrenzungswunsch gegenüber Lucy. Offensichtlich hat Almereyda den Gegensatz zwischen Verschmelzung und Trennung mit der Opposition «weiblich – männlich» parallel gesetzt. Während Nadja nämlich der Blutsaugerei verfallen bleibt, versucht ihr Bruder Edgar zu entsagen, also Distanz auszuhalten; darüber allerdings trifft ihn ein schweres Siechtum. Und es ist ausgerechnet Jims Halbschwester Cassandra (Suzy Amis), die den Ex-Vamp pflegt, die also – im Gegensatz zu ihrem distanzierten Bruder – zur Empathie fähig ist. Edgar und Cassandra stehen beide je ein Stück weit im Feld der anderen «Familie» und beziehen dadurch vermittelnde Positionen; ersterer nimmt als Vampir den Schmerz der Trennung auf sich, letztere als Tochter des Vampirkillers das Risiko der Hingabe.

Als auch Nadja von Van Helsing in die Enge getrieben wird, entkommt sie ihm dadurch, dass sie auf geheimnisvolle Weise mit Cassandra eins wird. In der Folge lockert sich Lucys Depression, die Beziehung zu Jim scheint wieder einen neuen Boden gefunden zu haben. Doch das bedeutet keine endgültige Lösung, keine Absolution. Betrachtet man das Spiegelkabinett nach dem Verschwinden Nadjas, des überzähligen *go between*, so wird deutlich, dass nun *Geschwister* inzestuös verbunden. Die Blutsaugerin – und mit ihr Lucy – schafft zwar den Absprung vom Vampirismus, vermag also endlich eine lebensnotwendige Schranke aufzurichten. Im gleichen Zug jedoch ist eine andere zusammengebrochen: Lucy und Jim haben wohl gegeneinander mehr Kontur angenommen, doch sie köcheln nach wie vor in der Signifikantensuppe, die sie wieder und wieder aufweichen und zum Quellen bringen wird.

Zeichen ohne Botschaft

In «Nadja» wird ein Stilprinzip auf die Spitze getrieben, das die Kinofilme Lynchs gewiss seit «Blue Velvet» charakterisiert, nämlich eine Montage, welche die Linearität der Handlung aufbricht. Bilder wie Szenen sind nicht mehr restlos dem Diktat der Erzählung unterworfen, sondern sie entziehen sich zuweilen deren Logik und finden quasi unmittelbar zueinander. In Hitchcocks «Psycho» erscheint selbst der Mord unter der Dusche – ein Akt der Desintegration, zusammengestückt aus über 70 Einstellungen – als ein kontinuierlicher Ablauf. Bei Almereyda/Lynch dagegen zersplittert die leidlich kohärente Sache eines alltäglich zeitgenössischen Beziehungsknatschs in tausend semiotische Scherben, die sich nur schwer – und ohne jede Garantie [7] – wieder zu einem Bild zusammenfügen lassen.

«Nadja», das ist ein Reigen von betörend schönen Bildern, die sagen: Seht her, wir sind nur Zeichen – und genau wie ihr auf der Suche nach Sinn! In seinem neuesten Werk «Lost Highway» wird Lynch dieses Thema fortführen: Die Signifikanten umtanzen einander, finden sich und verlieren sich wieder; und da ist kein Referenzpunkt, der je eine bestimmte Konstellation rechtfertigte. Das ist in der Tat die existentielle Befindlichkeit im späten 20. Jahrhundert. David Lynch analysiert mit bestechender Brillanz, was ist; verständlich, dass er mit keinem Wort sagt, was aus uns werden soll. ■

Franz Derendinger ist Germanist, unterrichtet an einer kaufmännischen Berufsschule und schreibt regelmässig für ZOOM.