Kultregisseur als Archäologe

Autor(en): **Derendinger, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **49 (1997)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932044

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kultregisseur als Archäologe

Georg Seesslen hat sein 1994 erschienenes Buch über David Lynch um ein Kapitel zu dessen neuem Film ergänzt. Bemerkungen dazu und – ergänzend zur Titelgeschichte von ZOOM 3/97 – Gedanken zum nicht leicht zu entschlüsselnden «Lost Highway».

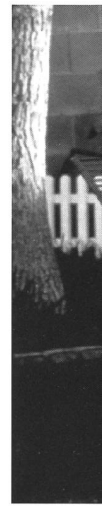
Franz Derendinger

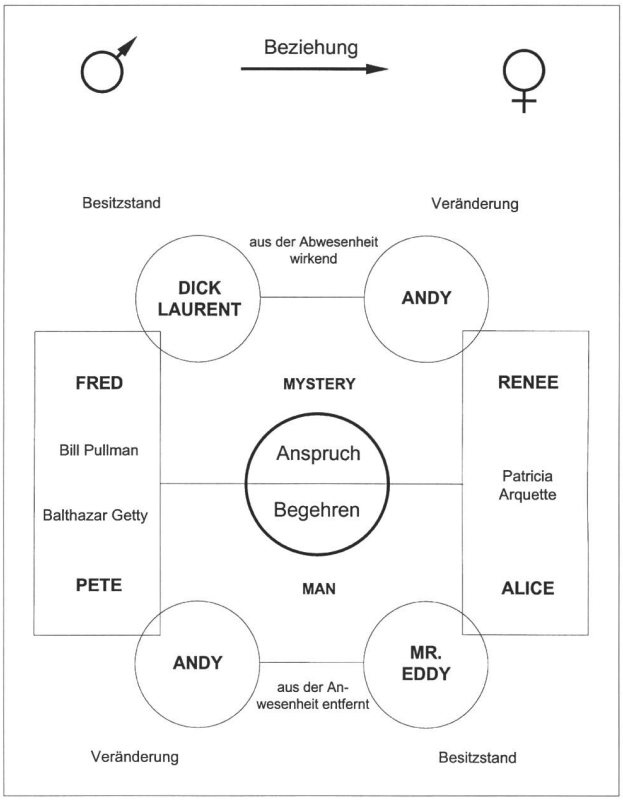
1994 ist beim Schüren-Verlag das Buch «David Lynch und seine Filme» erschienen. Darin weist Georg Seesslen den Amerikaner als einen Autor im eigentlichen Sinne aus, in dessen Werk sich eine «magische Autobiografie»[1] enthüllt. Diesen Terminus benutzt Seesslen nicht zuletzt dazu, seinen Zugang zu Lynch deutlich gegen eine nur psychologisierende Interpretation abzugrenzen. Verstanden als «magische Autobiografie», stellt ein Werk nämlich stets mehr dar als nur die Auslage persönlicher Wunden und Traumata: Es ist primär deren Ausdruck durch die künstlerische *Form*. Lynchs Filme erzählen nicht nur von Brüchen, sie inszenieren sie vielmehr, beispielsweise in der eigenwillig auf Diskontinuität angelegten Montage, welche immer wieder die Linearität der Handlung aufbricht.

Leitmotiv und Stilprinzip

Die Zerrissenheit ist nicht nur Leitmotiv, sondern auch Stilprinzip; lange vor «Lost Highway» schon sind Lynchs Geschichten vom Weg abgekommen. Hier ist das Bedeutende – der Zeichenkörper – genauso zerspalten wie das, wovon erzählt wird: wie der nicht zu Ende geborene junge Mensch, der nicht darum herumkommt, seine Haut in einer undurchschaubar und labyrinthisch gewordenen Welt zu Markte zu tragen. Ohne Leitbild, definitiv jenseits von Gut und Böse, suchen Helden und Heldinnen in «Lynchville» ständig ihre Grenzen und setzen dabei immer wieder die zerbrechliche Schale der Identität aufs Spiel.[2] Seesslens Studie ist darum wichtig und erhellend, weil sie dazu anleitet, einen Kultregisseur der Gegenwart als Archäologen von zeitgenössischen Seelenlandschaften zu lesen.

Kürzlich nun ist das Buch neu aufgelegt worden, ergänzt um ein Kapitel zu «Lost Highway». Darin zeigt Seesslen überzeugend auf, dass das Kino des David Lynch mit dem letzten Film endgültig ins Stadium seiner cineastischen Selbstreflexion eingetreten ist: «Zum ersten Mal stellt es seine Methodik, seine innere Struktur, seine Grammatik (...) zur Disposition.»[3] Lynch mochte immer schon ein gebrochenes Verhältnis zur linearen Erzählweise haben, doch jetzt gibt er die letzten Sicherheiten preis, etwa indem er den Helden sich mysteriös verwandeln oder das Ende der Geschichte in den Anfang münden lässt. Der individuierte Protagonist ist teilbar geworden, der eindeutige Fluss der Zeit aufgehoben; wie beim Orakel des Ödipus lappt Zukunft als unausweichliches Geschick in die Gegenwart herein und verdüstert deren Horizont. Bilder wie Szenen foutieren sich um Raum, Zeit und Logik; als gäbe es irgendwo Wurmlöcher, finden sie sich quasi unmittelbar. Da geht alles durcheinander, da funktionieren keine festen Abgrenzungen mehr; Gewalt zum Beispiel ist in «Lost Highway» immer gegenwärtig, noch längst bevor sie sich ereignet, ja bevor überhaupt ein Grund vorliegt.



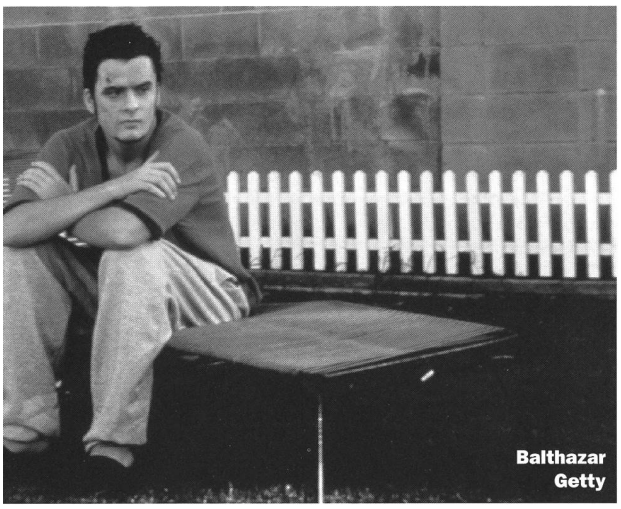


Und genau daher kommt das wahre Grauen: Die Dinge fallen aus ihrer Bahn, Identität verliert sich im monströsen Kabinett der Spiegelungen und Ähnlichkeiten. Tatsächlich führt Lynch so aber die Filmsprache auf ihre eigenste Logik zurück, nämlich auf eine Grammatik der *découpage*, die ihrem Wesen nach auf Zerstückelung angelegt ist.

Strukturelle Gespaltenheit

Allerdings betont Seesslen diesen selbstreferentiellen Charakter von «Lost Highway» etwas gar stark und rückt damit den verspielt-postmodernen Aspekt des Films in den Vordergrund. Lynch würde sich jedoch selber untreu, wenn er sich einfach auf ein manieriertes Spiel mit vieldeutigen Signi-

fikanten beschränkte. «Lost Highway» ist nun wirklich weit entfernt von Roger Rabbit («Who Framed Roger Rabbit?», Robert Zemeckis, 1988), bei dem die Zeichen sich leicht und fröhlich zu ihrer Zeichenhaftigkeit bekennen.[4] Lynch gibt sich weiss Gott nicht als Apologet des *anything goes*, er beleuchtet vielmehr mit aller Schärfe dessen Kehrseite. Diese aber besteht in der schmerzhaften Erkenntnis,



Balthazar Getty

«dass der Mensch in Wahrheit nicht eins, sondern wahrlich zwei ist» – wenn er nicht sogar in ein «ganzes Gemeinwesen vielfältiger, inkongruenter und unabhängiger Existenzen» zerfällt.[5] Seit ihrer Entdeckung durch Robert Louis Stevenson – beziehungsweise dessen Romanfigur Dr. Jekyll – und Freud kann die strukturelle Gespaltenheit als zentrale Bestimmung des Subjekts gesehen werden, und Lynch ist sicher der derzeit aktuellste Inszenator dieser *condition moderne*. In «Lost Highway» variiert er sein Leitmotiv im Ausgang von Hitchcocks Vertigo-Thema: Da ist wieder mal einer, der möchte, dass die andere dem Bild gleich wird, das er sich von ihr gemacht hat; darüber stirbt im Film stets die Frau, im Leben normalerweise die Liebe.

Kaum hat Fred (Bill Pullman) am Haustelefon vernommen, dass Dick Laurent tot ist, da kraucht auch schon wieder der phallische Besitzanspruch aus seinem Unbewussten hoch. Obwohl er das ganz und gar nicht sein möchte, ist er noch immer eines jener bestimmenden Mannsbilder, die sich Beziehungen nur im Register der Verfügung denken können. Fred, der Videokameras ausdrücklich ablehnt, weil er seinen Erinnerungen die unbeschnittene Freiheit lassen will, macht sich hinter dem eigenen Rücken wieder ein Bild von seiner Frau, glaubt zu wissen, wer sie ist und wohin sie gehört.

Doch die Kehrseite solch narzisstisch aufgeworfener Souveränität bleibt stets die Angst. Wer sich selbst als Besitzer sieht, wird Verluste erleiden. So überkommt es einen; man tötet, was sich zu entziehen droht, um endgültig die Macht darüber zu haben. Nur, Renée (Patricia Arquette) kann nicht sterben; sie kommt zurück in der Gestalt der verführerischen Alice und bringt sich erneut an den Mann – diesmal an Pete (Balthazar Getty), der im Grunde nichts anderes darstellt als Freds verjüngtes und vitaleres Spiegelbild. Der Besitzer ist jetzt ein anderer, Mr. Eddy alias Dick Laurent; Pete dagegen akzeptiert, dass Alice nie zu *haben* sein wird. Mit Petes Power im Leib tötet Fred nach einer erneuten Transformation jene beherrschende Vatergestalt; damit zerreisst er das fatale Netz der Besitzansprüche und öffnet sich auf eine Beziehung jenseits von Vergegenständlichung und Beschneidung. Doch im selben Moment, wo er die Vollzugsmeldung von aussen ins Haustelefon spricht, taucht Dick Laurent in der Düsternis der Wohnung schon wieder auf: Die Geschichte beisst sich in den Schwanz; der phallische Vater ist sowenig totzukriegen wie die gedoppelte andere; Anspruch und Begehren umkreisen sich, durchkreuzen sich, ohne je ineinander aufzugehen.

Nerv der Zeit

In der Tat bewegt sich Lynchs gebrochener männlicher Protagonist in äusserster Nähe zum Subjekt Lacans, dessen Wunsch nach dem Offenen sich auch unausweichlich in Bildern und Projektionen verheddert. Gegenüber einer psychoanalytischen Lehre – selbst einer, die sich vom Surrealismus inspirieren lässt – hat Kunst allerdings einen entscheidenden Vorteil: den der mangelnden Eindeutigkeit. Während die Lacan-Schule die Gespaltenheit des Subjekts als strukturelle Konstante, quasi als ahistorische *condition humaine* interpretiert, erzählt Lynch einfach Geschichten. Die vermögen wohl aktuelle Befindlichkeiten auf den Punkt zu bringen, lassen aber vollständig offen, wie weit deren Voraussetzungen historisch entstanden und dementsprechend zu überschreiten sind. Dass Lynch – rein deskriptiv – den Nerv der Zeit trifft, scheint mir allerdings ausser Zweifel. Jeder, der einmal die konfektionierten Eindeutigkeiten ablegt, mit denen wir uns dem jeweiligen sozialen Umfeld kompatibel machen, wird irgendwo im Innern auf seinen Fred und seinen Pete stossen – und auch auf deren schreiende Unvereinbarkeit. Vielleicht ist dies das Schicksal des Subjekts, das zwar bis zum Ende aufgeklärt, aber immer noch männlich ist. ■

Georg Seesslen
David Lynch
und seine Filme

SCHÜREN

Georg Seesslen: David Lynch und seine Filme. 3., erweiterte Auflage, Marburg 1997, Schüren, 223 Seiten, illustr., ca. Fr. 34.–.

Anmerkungen

1) Georg Seesslen: David Lynch und seine Filme. 3. Auflage, Marburg 1997, Schüren, vgl. S. 12/13
2) ebd., vgl. S. 25/26
3) ebd., S. 187
4) Franz Derendinger: Keine andere Wahl als es Ecos Liebhaber gleichzutun – Gibt es einen postmodernen Film?, vgl. ZOOM 22/89
5) Robert Louis Stevenson: Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Übersetzt von Hermann Wilhelm Draber. Stuttgart 1984, Reclam, S. 82