

## Ein Besuch in Lynchville

„Dieses Buch wurde nicht geschrieben, um die Filme von David Lynch besser zu verstehen (was immer das sein mag: verstehen); vielmehr werden sie selbst ein wenig als Mittel nutzbar gemacht, unsere Mythen- (und also Wirklichkeits-) Produktion in einem bestimmten Stadium von Zerfall und Konstruktion zu durchmessen. Was als Assoziationsmaterial geboten wird, sollte nicht als „Interpretation“ mißverstanden werden; es geht vielmehr darum, Anschlüsse für die Diskurse zu finden, was ein Bewußtsein der Bilder sein könnte“, soweit Georg Seeßlen, Autor dieser Schrift, in seiner einführenden Enthüllung einer möglichen und heutzutage modernen, angemessenen Lesart populärer Filmbegeleiter.

So haben wir auch keine gewöhnliche Biographie vor uns, die chronologische Lebens- und Handlungsabläufe anbietet. Georg Seeßlen nennt die Filme David Lynchs „magische Autobiographien“: Elemente einer Biographie, die aus erfahrenen und erfundenen, aus geträumten und erlebten Dingen zugleich besteht. In ihrem Zentrum konstituiert sich etwas Unaussprechliches, eine tiefe Verletzung oder ein Wissen, was sich nicht mitteilen läßt. Eine kreative und kritische Arbeit am Tabu. Ziel dieser magischen Autobiographie ist die Rekonstruktion des Körpers. Gerade wenn wir die Anordnung von Räumen, Farben und Bewegungen im Werk David Lynchs betrachten, läßt sich daraus ein Anagramm des Körpers gewinnen, der die Trennung von „Haut“ und „Seele“, genauso wie die Trennung von dem Gesprochenen (parole) und der Sprache (langue), voll-

ständig überwunden hat.

Ein nicht zu verachtender, weiterer Aspekt von Lynchs Filmen ist sein Kommentar zur politischen und kulturellen Situation. Sie wird uns immer wieder begegnen als ästhetische Reaktion auf die Entfremdungsprozesse in der amerikanischen Politik und Kultur; von der Ermordung Kennedys bis hin zur bleiernen Zeit der Reagan Administration. So sind seine Helden als die nicht zu Ende geborenen, einsamen jungen Männer anzusehen, die ihre politischen Referenz-Mythen verloren haben und deshalb die gesellschaftlichen Fassaden durchstoßen, weil sie sie ernst nehmen. Auf der Suche nach ihrer Identität, die auf der Oberfläche nicht zu finden ist.

„Zu einem besonderen Problem in der Rezeption der Filme David Lynchs ist die Darstellung von Gewalt und die „Kultur des Verbotenen“ geworden; seine Filme überschreiten immer wieder wohlgesetzte Konventionen, ohne freilich wirklich „Skandal“ zu machen und ohne neue Konventionen zu etablieren“, so Georg Seeßlen. Obwohl wir seine Weltsicht ohne diese „Bilder“ nicht verstehen würden, bleibt er trotzdem umstritten. Wie will man künstlerische Sichtweisen beurteilen? Eine Klärung dessen, was in David Lynchs Filmen konstruiert wird, und ob seine Bildaussagen gewaltprovokierend sind, will und kann der Autor glücklicherweise nicht liefern, „gewaltig“ sind sie in jedem Fall. In *Eraserhead* (1977) – die ersten drei Kurzfilme, *Six Figures* (1967), *The Alphabet* (1968) und *The Grandmother* (1970) werden an dieser Stelle nicht besprochen – hat sich das System von Zeugung, Geburt und Tod erfüllt; der nicht zu Ende geborene Sohn und der Vater ohne Autonomie waren ein

und dieselbe Gestalt. Diese Gestalt mußte leben, als Ungestalt, die nach Erlösung in der Welt sucht, oder als Erlöser, der die Ungestalt der heillosen Welt heilt. Lynch spielt diese beiden Variationen in zwei weiteren Filmen durch: einmal in *The Elephant Man* (1980), dort zeigte er eine Art humanistischer Revision, und zum andern in *Dune* (1984), eine utopische Rekonstruktion seiner Arbeit. In *Blue Velvet* (1986) entsteht ein Blick in das Verbotene der Sexualität. *Blue velvet* ist nicht nur jener blaue Samt, sondern auch eine Metapher. Velvet ist ein Begriff für Geld und Reichtum; blue velvet meint das Geld, das in der Nacht gemacht wird, das Geld, das mit Leidenschaft und Sexualität verdient wird.

Die Filme von David Lynch beschreiben eine Endzeit, in der zugleich alles möglich scheint und nichts hilft. Die Methode von Agent Dale Cooper in der Fernsehserie *Twin Peaks* (1989–91) ist eine paradoxe Form der aufgeklärten Spiritualität, den „Mord“ an Laura Palmer aufzudecken. Denn wenn jemand die Welt retten könnte, dann wäre es einer wie er, aber am Ende rettet er nicht einmal sich selbst. *Twin Peaks* ist die Vollendung und zugleich die Verwerfung der „Postmoderne“. Die Natur, zu der wir zurückkehren können, gibt uns keine Antwort mehr. Auch Lula und Sailor, Hauptakteure in dem Spielfilm *Wild at Heart* (1990) sind in dieser Welt nicht mehr zu retten. Zwei Menschen lieben sich ganz und gar, so daß sie sich als Personen zu verlieren scheinen. Sie lieben sich so sehr, daß alle Gesten und Worte sich immer weiter von ihnen entfernen, bis die Lüge sie ganz gefangen nimmt und ihre Liebe nur noch in Worten ausgedrückt werden



**Georg Seeßlen:**  
*David Lynch und seine Filme.*  
Marburg:  
Schüren Verlag, 1997,  
3. erweiterte Auflage.  
34,00 DM, 224 Seiten.

kann, die jeder für sich selbst sprechen muß. Mit *Fire Walk With Me* (1992) kehrt Lynch zwar nach *Twin Peaks* zurück, nimmt aber gegenüber der Fernsehserie einen radikalen Perspektivwechsel vor. „Ich war in Laura Palmer verliebt, in ihre Widersprüchlichkeit, das Strahlende ihrer Oberfläche, das Sterbende ihrer Seele“, sagt Lynch.

Die Fernsehserie war vor allem ein Versuch über den Helden, der ein Frauenbild rekonstruiert, indem er in das Leben der Frau eintaucht und ihr im Tod begegnet. *Fire Walk With Me* indessen ist tatsächlich Laura Palmers Film. Wir sehen die scheinbar vertrauten Bilder, die bekannten Figuren und Familien nun mit anderen Augen. Nicht nur der Vollständigkeit halber sollten wir die bizarre Komödie *The Cowboy and the Frenchman* (1989) nicht außer acht lassen. Auf den ersten Blick ist der Kurzfilm eine Blödelei mit Stereotypen. Wie weit ist das weiße Amerika der Westernmythologie von seinen europäischen Wurzeln entfernt? Auf den zweiten Blick verweist der unernste Umgang mit Lynchismen auf die Demontage seiner Helden in *On the Air* (1992), einem sieben Episodenstück von 25minütiger Länge. Wieder ein magischer Ort, diesmal als Farce in Szene gesetzt; in eine synthetische 50er-Jahre-Welt, in der alle Personen sich in hysterischen Spasmen um sich selbst drehen. Die Serie ist eine zusammengesetzte Parodie auf die Ereignisse in Lynchville. In *On the Air* sind die Menschen hektisch und zugleich in einem endgültigen sozialen und historischen Dornröschenschlaf verfallen, ähnlich den Figuren aus *Twin Peaks*. Sie pflegen ihre Zwangsneurosen, zeigen Verhaltensweisen, die sich nur aus Dramen erklären könnten, die

wir nicht einmal rudimentär zu sehen bekommen. Auch die nächste Arbeit David Lynchs ist eine Serie in drei Folgen: *Hotel Room* (1992). Für ihn ist das Hotel ein desolater Ort des Verfalls, der Langsamkeit und des Übergangs. Hier spielen die Episoden. Darin geht es um einen Geschäftsmann, der sich mit seiner Frau ein Hotelzimmer mit Doppelbett bestellt hat, doch er hat ein Zimmer mit zwei Betten erhalten, so beginnt schon das Ungeschick: das Spiel der Identität und der Schuld hat keine rationale Lösung. Lange hat sich Lynch Zeit gelassen, um einen neuen Film vorzulegen. Sein letztes Werk *Lost Highway* (1996), ist derzeit in unseren Kinos zu sehen. Wenn man sehr vorläufig beschreiben will, worum es im Film geht, könnte man von der Geschichte eines schizophrenen Mörders ausgehen, der nicht nur mental, sondern völlig materiell in eine andere Person schlüpft. Was ist *Lost Highway* in diesem Zusammenhang? Es ist definitiv kein road movie. Im Gegenteil, es ist ein Film der Bewegungslosigkeit, wo sich Hören, Sehen, Sprechen überlagern und eine eigentümliche Alliance mit der Geschwindigkeit der Bewegungen eingehen. Wir wollen die Beschreibungen von Lynchville verlassen, nicht ohne anzumerken, daß bei der Ville-Ausfahrt sehr viele Wegweiser warten: eine ausführliche Filmografie, aber auch Tafeln zu Lynchs sonstigen Aktivitäten (Videoclips, Werbespots, Musikbearbeitung).

Ganz hervorragend sind die Abteilungen „zu David Lynch allgemein“ und „Texte zu einzelnen Filmen“; ein genauer Zeitkinomaschinen-Überblick für viele andere Zufahrten nach Lynchville.

Tanja Schmidt



### Operationen mit abgebildeten Personen

Die Vermehrung der Programmangebote, die im weitesten Sinne als „unterhaltend“ bezeichnet werden könnten, wie täglich ausgestrahlte Serien oder Talkshows, hat mit steigender Tendenz enorm zugenommen. Dr. Peter Vorderer, Professor für Medienwissenschaft am Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung in Hannover, sieht vor dem Hintergrund dieser Entwicklung einen Mangel hinsichtlich einer diesbezüglichen Rezeptionstheorie, die Unterhaltungsphänomene untersucht.

Schon vor 41 Jahren haben die amerikanischen Soziologen Horton und Wohl eine Beschreibung massenmedialer Kommunikationsprozesse als parasoziale Interaktion bzw. parasoziale Beziehung entwickelt, bei der die Zuschauer durch Personen in den Medien indirekt angesprochen werden und dementsprechend reagieren können. Bis heute, über 40 Jahre nach Erscheinen des Aufsatzes von Horton und Wohl, liegt keine kohärente Theorie parasozialer Interaktion vor.

Viele Wissenschaftsbereiche wie die Psychologie, Soziologie, der Kommunikationswissenschaft