

»No hay banda!«

Gegenständliches Erzählen bei Kleist und David Lynch¹

Der Film *Lost Highway* (1997) von David Lynch beginnt mit einem unbewegten Blick auf eine Landstraße, die sich unter hoher Geschwindigkeit im Lichtkegel zweier Autoscheinwerfer abspult. Aus wolkiger Dunkelheit tritt das Asphaltband gerade ausreichend genug hervor, um eine farbliche Einstimmigkeit zwischen gelbem Mittelstreifen und schmutzbraunem Teer entstehen zu lassen; so gewinnt das Bild zugleich traumhaft-verschwommenen wie haptisch-konkreten Charakter. Minutenlang verharrt die Kamera in geradezu kontemplativer Einstellung, bis die Landstraße erneut in Dunkelheit versinkt – in der sich dann, nach langer Schwarzblende, das Gesicht des Protagonisten im Schein der Zigaretteglut abzuzeichnen beginnt. Am Ende der im Film erzählten Geschichte wird der Hauptdarsteller auf eben dieser Landstraße vor seinen Verfolgern flüchten; der Frontalaufsicht auf sein Fahrzeug wird dabei immer wieder der anfängliche Blick auf den Highway gegengeschnitten, mit dem der Film zuletzt ausklingt. Ganz offensichtlich handelt es sich bei dieser Landstraße – die Anfang und Ende des Films auf solche Weise zusammenbringt, dass man sie chronologisch nicht mehr auseinanderhalten kann – um den titelgebenden *Lost Highway*.²

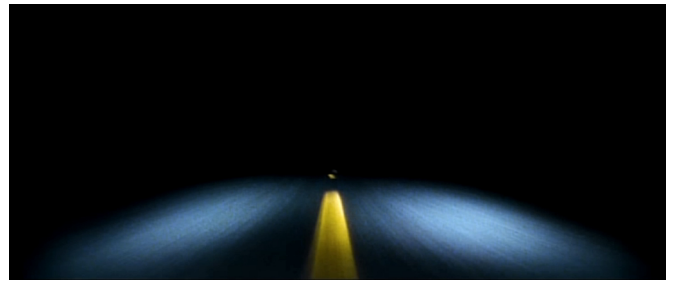


Abb. 1. *Lost Highway* (Intro)

Diese zweideutige Identifizierung von innerdiegetischem Gegenstand (Landstraße) und Gesamterzählung (Film) findet sich auch in der Eröffnungseinstellung wieder: Deutlich erinnert das szenische Arrangement von Lichtkegel und sich abspulendem Asphaltband an das Zusammenspiel von Projektor und Filmmaterial in der Dunkelheit des Kinoraums³, während das Band im Sinne des

¹ Dieser Aufsatz ist zuerst erschienen in: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, hg. von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider, Freiburg im Breisgau 2014, 357-377. Der Text bleibt in dieser pdf unverändert, es wurden alleine einige Abbildungen hinzugefügt (und Abbildungsunterschriften korrigiert).

² Für die Rolle des Bandes in *Lost Highway* vgl. auch Georg Seeßlen, Ein endlos geflochtenes Band: »Lost Highway«, in: ders.: *David Lynch und seine Filme*, Marburg 2007, 152-174.

³ Vgl. Michel Chion, *David Lynch*, London 2006, 194.

Videotapes auch inhaltlich für die Geschichte maßgeblich ist.⁴ Gezeigt würde also nicht einfach das Bild einer Straße, sondern die Straße wäre zugleich Verkörperung des Films – und dies sowohl in inhaltlicher wie auch in medialer Hinsicht. In solch flexibler Zweideutigkeit hält die Straße die in vielen Punkten (chrono-logisch) auseinanderbrechende Erzählung zusammen⁵ und verbindet sie zu einem Ganzen, auch wenn der Titel bereits darauf hindeutet, dass ein solcher Zusammenhang nur *ex negativo* erscheinen kann: Es handelt sich schließlich um den *verlorenen Highway*.⁶

Der beschriebene, doppeldeutige Einsatz von Gegenständlichkeit kann als exemplarisch für das filmische Erzählen David Lynchs gelten, das auf geradezu unheimliche Weise zwischen dinglicher Konkretion, alptraumhafter Irrealität und medialer Selbstbezüglichkeit schwebt – eine komplexe Konstellation, die gern auf psychoanalytische Theoreme oder selbstreflexive Muster reduziert wird, ohne die widerständig-zweideutige Rolle der Gegenstände zu beachten⁷: Sie beharren einerseits als dingliche Körper unabweislich auf der Tatsächlichkeit der erzählten Geschichte, verweisen aber zugleich auf den medialen Rahmen des Vorgestellten und mithin auf seine Fiktionalität.⁸ Dieser Verweis auf den äußeren Darstellungsapparat führt bei Lynch aber nicht zu einem Auseinanderbrechen der dargestellten Welt, sondern kann geradezu verbindende, Kohärenz bildende Wirkung haben. »Gegenständliches Erzählen« wäre hier folglich zugleich anschaulich-konkret (stellt eine gegenständliche Welt vor)

⁴ Sie wird in ihrem ersten Teil durch die Zusendung rätselhafter Videoaufnahmen an den Protagonisten vorangetrieben.

⁵ Die auffälligste logische Bruchstelle innerhalb der filmischen Erzählung ist der abrupte Wendepunkt, an dem sich der Protagonist Fred in die Figur Pete verwandelt; allerdings kann nur das, was Pete erlebt, zurück zu der Ausgangsposition auf der Landstraße führen, auf der sich Fred (nach neuerlicher Verwandlung) wiederfindet.

⁶ Für eine etwas ausführlichere Analyse von *Lost Highway* mit Blick auf die Dopplung von Gegenständlichkeit und Medialität vgl. Joachim Harst, Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges, Lynch, in: *Komparatistik* (2011), 33-44.

⁷ Als Beispiel für diesen m.E. reduktiven Zugriff sei die Analyse von Žižek genannt: Žižek versteht trotz aller theoretischen Raffinesse die Figuren der Erzählung als Personifikationen struktureller Positionen, den Film selbst als Darstellung des psychoanalytischen Prozesses (vgl. Slavoj Žižek, *The Art of The Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle 2000, 17f.). Lynchs Film dagegen lässt es aufgrund der (ambivalenten) Abgeschlossenheit seiner Fiktionswelt nicht zu, einen autonomen theoretischen Standpunkt einzunehmen; statt dessen wäre es sinnvoll, die (im Film thematisierten) medialen Rahmenbedingungen und deren konstitutive Bedeutung für eine psychoanalytische Struktur herauszuarbeiten.

⁸ Der »Lost Highway« ist nicht Element einer reflexiven Metaebene, die von der eigentlichen Erzählung zu trennen wäre; er ist vielmehr als einfache Straße geradezu wörtlich der Grund, auf dem sich das Erzählte abspielt. Gegenständliche Darstellung und strukturelle Reflexion, Dingliches und Symbolisches treten also nicht deutlich geschieden auseinander, sondern kommen im Gegenstand zur Deckung.

und selbstbezüglich, ohne abstrakt zu sein (es verkörpert den Prozess des Erzählens in Gegenständen der erzählten Welt). In diesem Sinn wäre »gegenständliches Erzählen« zunächst als eine narratologische Strategie und charakteristische *écriture* zu verstehen. Sie soll im Folgenden nach den zwei Seiten Schriftlichkeit und Anschaulichkeit untersucht werden.

I. Schriftlichkeit

Will man »gegenständliches Erzählen« von der Seite der Schriftlichkeit entfalten, kann ein Blick auf Kleists Erzählungen dienlich sein: Auch Kleists Novellen zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf der einen Seite traditionell repräsentativ erzählen, auf der anderen Seite aber Erzählen selbst thematisieren und problematisieren.⁹ Das lässt sich beispielhaft anhand der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* aufzeigen und weiter entwickeln.¹⁰ Bereits im Titel wird das Problem eines repräsentativen Verhältnisses direkt angesprochen: Verlobung und Hochzeit sind Institutionen, die in heidnischer wie in christlicher Tradition einen göttlichen Bund wiederholen; das in ihnen geleistete Treueversprechen sichert insofern die Möglichkeit von Repräsentation und schließt es in einen institutionellen Rahmen ein. Allerdings wird die titelgebende Verlobung in Kleists Erzählung nicht ausdrücklich, sondern nur in stummer, körperlich-konkreter Darstellung vollzogen – Hinweis darauf, dass die Problematik verbindlicher Treue nicht nur inhaltlich, sondern auch formal-sprachlich im Fokus der Erzählung steht. Inhaltlich lässt sich die Erzählung zunächst als Bearbeitung der Frage lesen, inwiefern vor dem Hintergrund des Sklavenaufstandes von St. Domingo die Stiftung eines neuen Bundes zwischen »Schwarz« und »Weiß« möglich ist.¹¹ Dabei greift die Verunsicherung sämtlicher Bindungen, die in der erzählten Welt vom Aufstand der »Schwarzen« ausgeht, auch auf die erzählerische Strategie der Novelle über, die sich an entscheidenden Punkten von einer repräsentativen Bindung löst: Wenn der Text etwa einer-

⁹ Vgl. für diesen Ansatz grundlegend Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen/Basel 2000.

¹⁰ Ich zitiere sie hier im Fließtext aus der *Berliner Ausgabe*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/4, Frankfurt a.M. 1988.

¹¹ Die Erzählung spielt ausdrücklich in der Zeit, »als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (7) und unterstreicht damit deutlich den einfachen farblichen Kontrast. – Zur Problematik der Vertrags- bzw. Bundstiftung vgl. Gerhard Neumann, Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists, in: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt 2003, 177-202; Timothy Mehigan, *Text as Contract. The Nature and Function of Narrative Discourse in the »Erzählungen« of Heinrich von Kleist*, Frankfurt a.M. 1988, 216-226.

seits davon berichtet, wie sämtliche zu einer Plantage gehörigen »Etablissements« während des Sklavenaufstands in St. Domingo »der Erde gleich gemacht« wurden (9), andererseits aber seine Geschichte in dem »Hauptgebäude« eben dieser Plantage spielen lässt, so befreit er sich offensichtlich von den Zwängen der Logik, um seine Räumlichkeit im Akt des Erzählens neu hervorzubringen.¹²

Im Fortgang der Erzählung wird das Thema von Treue und Vertrauen zwischen »Schwarz« und »Weiß« explizit angesprochen: Toni, die aus einer außerehelichen Verbindung hervorgegangen ist, wird von ihren Eltern dazu eingesetzt, die Revolution fliehende Weiße durch ihre Reize ins Haus zu locken, wo sie umgebracht werden; Gustav, der männliche Protagonist der Novelle, soll ebenfalls dieses Schicksal erleiden, auch wenn ihm aufgrund der Abwesenheit des schwarzen Hausherrn Congo Hoango noch ein Aufschub gewährt wird. In dieser Zwischenzeit erzählt er, durch eine »wunderbare Ähnlichkeit« (40) bewogen und gleichsam um »zu prüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht« (36), Toni von seiner früheren Verlobten Mariane, die während der französischen Revolution sein Leben rettete, indem sie, seine Bekanntschaft verleugnend, für ihn starb – und rührt damit Toni derart, dass sie ihm »mit einer plötzlichen Bewegung« um den Hals fällt und »ihre Tränen mit den seinen« mischt (43). »Was weiter erfolgte«, so meldet sich unvermittelt der Erzähler zu Wort, »brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle gekommen, von selber lies't« (43). Genug, dass Gustav sich nach vollbrachter »That« in Sicherheit und »gerettet« weiß (43) – und so nennt er Toni am Ende der Nacht in Anerkennung der körperlichen Verbindung »seine liebe Braut« (45).

Allerdings ist die Szene, die zu dem unausgesprochenen Verlöbnis führt, von mehreren Brüchen durchzogen. So wenig das Begehren zwischen Gustav und Toni psychologisch motiviert ist, so sehr ist deutlich, dass Gustav in der Geliebten vor allem die »wunderbare Ähnlichkeit« mit Mariane fasziniert – und umgekehrt wird Toni alles daran setzen, diese Rolle adäquat zu erfüllen; besiegelt wird dieses Stellvertreterverhältnis in dem Moment, in dem Gustav

¹² Vgl. zu dieser Beobachtung v.a. Roland Reuß, Die Verlobung in St. Domingo – Eine Einführung in Kleists Erzählen, in: BKB 1 (1988), 3-44, jetzt auch in: ders., »Im Freien«? Kleist-Versuche, Frankfurt a.M. 2010, 245-291, hier bes. 245-249; Ingeborg Harms, Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme, in: MLN 110 (1995), 518-539; Joachim Harst, Ge-köpfte Namen. »Reine Gewalt« bei Kleist und Benjamin, in: ZÄK 54 (2009), 43-64.

sich »das kleine goldene Kreuz, ein Geschenk der treuen Mariane, seiner abgesehenen Braut, von der Brust nahm« und es Toni »als ein Brautgeschenk, wie er es nannte«, um den Hals legte (43). Von »absoluter Liebe« als authentischem Gefühl kann also kaum die Rede sein¹³; vielmehr löst die »Mischung von Begierde und Angst« (44), der Gustav sich ausgesetzt sieht, deren eine Toni zuvor spöttisch beschrieben hatte: »Aber seine Einbildung, sprach sie, war ganz von Mohren und Negern erfüllt; und wenn ihm eine Dame von Paris oder Marseille die Türe geöffnet hätte, er würde sie für eine Negerin gehalten haben« (26).¹⁴ Dieses Verkennen des Gegenübers, das hier am Ursprung eines folgenreichen Bundes liegt und damit bereits seine Brüchigkeit vorzeichnet, wird mit einer weiteren Identifikation parallelisiert, die der Erzähler geradezu vom Leser einfordert: »Was weiter erfolgte, brauchen *wir* nicht zu melden«, heißt es in einem bemerkenswerten Plural, »der, über alles Rhetorische hinaus, für die virtuelle Gemeinsamkeit von Erzähler und Rezipient entsteht«¹⁵; das dermaßen offenkundig Unterdrückte soll der Leser mit der eigenen (literarischen) Erfahrung ersetzen und damit die Eigenart der Figuren ausblenden.¹⁶ Das bedeutet aber auch, alles Erzählen »in seiner scheinbar fraglosen Verweiskraft [zu] suspendier[en] und *als Bestandteil einer geschriebenen Erzählung*« auszusprechen.¹⁷

¹³ Die Novelle wird traditionell vor dem Hintergrund einer für Kleist angenommenen Dichotomie zwischen authentischem Gefühl und ambivalentem (sprachlichen) Gefühlsausdruck gelesen; gegen diese Deutung spricht m.E. die erzählerische Oberflächlichkeit der Figuren: Eine vorgebliche »Innerlichkeit« lässt sich bei ihnen nicht ausmachen und daher auch nicht analysieren. Vgl. für zwei jüngere Beispiele Herbert Uerlings, Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: KJB (1991), 185-201, hier 198f.; Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten.« Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: KJB (1998), 80-108, hier 95-97; 106. Die Problematik einer solchen Lektüre macht sehr knapp Reuß deutlich: »sagt ihm – – !« Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists an einem Beispiel der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Roland Reuß, »Im Freien«? 2010, 293-303, hier 298, Anm. 15. Für eine Begründung dieser These in der Genese der Kleistschen *écriture* vgl. Joachim Harst, Zwischen Steuermann und Marionette. Kontrolle, Theatralität und Begehren in Kleists Briefsprache, in: KJB (2013, im Druck).

¹⁴ Damit muss auch der Ausgangsgegensatz von »Schwarz« und »Weiß« als Frage der Projektion bzw. Beleuchtung in Zweifel gezogen werden, wie es die verräterischen Worte Babekans nahelegen: »Was kann ich [...] für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämmt?« (20) Hautfarbe erscheint hier als abhängig vom Sonnenstand. Vgl. dazu Joachim Harst, Geköpfte Namen. »Reine Gewalt« bei Kleist und Benjamin 2009, 45f.

¹⁵ Reuß, »Im Freien«? 2010, 280.

¹⁶ Ein weiterer Bruch reißt im Erzählten auf, wenn man mit Harms Wortbruch. Niedergeträumt 1995, 530, Anm. 29 im Wort »lies't« ein Anagramm für den verstümmelten Autornamen »'leist« sieht.

¹⁷ Reuß, »Im Freien«? 2010, 280, Hervorhebung im Original.

In der Folge wird der unausgesprochene, weil körperliche »Eidschwur« – so wird ihn Gustav in der Rückschau bezeichnen¹⁸ – auf eine extreme Probe gestellt, wenn der »fürchterliche Neger« Congo Hoango unerwartet nach Hause zurückkehrt und Gustav folglich in unmittelbarer Lebensgefahr schwebt; um ihn zu retten, fesselt Toni den Schlafenden ans Bett, um ihn als ihren Gefangenen auszugeben und dadurch Zeit zu gewinnen. Wie in Gustavs Erzählung von Mariane kann sich auch hier die eheliche Treue nur im (scheinbaren) Treuebruch erweisen. Und auch dieser komplexe Treuebeweis bzw. -bruch hat Entsprechungen auf der Ebene des Erzählens. Umständlich wird die Unwahrscheinlichkeit betont, dass in Gustavs Zimmer ausgerechnet ein Strick zur Hand ist: »In dieser unaussprechlichen Angst fiel ihr [Toni] ein Strick in die Augen, welcher, der Himmel weiß durch welchen Zufall, an dem Riegel der Wand hing. Gott selbst, meinte sie, indem sie ihn herabriß, hätte ihn zu ihrer und des Freundes Rettung dahin geführt.« (67) Kleists Leser hingegen wissen, dass das plötzliche Auftauchen von Stricken, Pistolen und Peitschen an den Wänden eine Eigenart seines Schreibens ist¹⁹; daher kann man in dem Strick, der Toni derart aufdringlich an die Hand gegeben wird, einen Zug seiner, Kleists, erzählerischen Handschrift erkennen.

Dies umso mehr, als sich der Strick gleich einem Rebus – also einer gegenständlich gewordenen Schrift²⁰ – lesen lässt: Zum einen wird durch ihn die bindende Kraft des unausgesprochenen »Eidschwurs«²¹ anschaulich demons-

¹⁸ »[...] du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten« (88).

¹⁹ Peitsche, Pistole oder Strick erscheinen bei Kleist immer dann an der Wand, wenn sie der erzählerische Notstand fordert: Vgl. bspw. die Anekdote *Der neue (glücklichere) Werther*, *Das Erdbeben in Chili* (»ein Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte«, BKA II/3, 10), *Der Findling* (»sprachlos [...] nahm er bloß [...] die Peitsche von der Wand«, BKA II/5, 51) und *Das Kästchen von Heilbronn* (»Er nimmt die Peitsche von der Wand«, BKA I/6, Akt 3, Szene 6). In der *Verlobung* selbst wird später Congo Hoango noch »ein Pistol von der Wand« reißen (78). Vgl. zu diesem Phänomen in Hinblick auf Schriftlichkeit Joachim Harst, *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*, München: Fink 2012, 48-50 sowie Joachim Harst, *Geköpfte Namen. »Reine Gewalt« bei Kleist und Benjamin*, 46 und 60.

²⁰ Grundlegend für mein Verständnis des Rebus (und später des Anagramms) als einem Phänomen, das zwei üblicherweise getrennte Dimensionen – das Schriftliche und das Anschauliche – verbindet, sind die Überlegungen Freuds zur »Traumarbeit«, bes. zur »Rücksicht auf Darstellbarkeit« in seiner *Traumdeutung*. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, (*Gesammelte Werke* II/III), London 1942, hier 344-355. Das Kapitel zur »Traumarbeit« wird am Beispiel eines Rebus eingeleitet (ebd., 283f.).

²¹ Die Gebrechlichkeit des »Eidschwurs« wird auch durch den »pleonasmus« unterstrichen, »da *eid* und *schwur* schon dasselbe aussagen« (*Deutsches Wörterbuch*, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, s.v. Eidschwur, Bd. 3, Sp. 85) – als sei eine neuerliche Beschwörung des Eides notwendig. Kleist scheint eine Vorliebe für derartige Kombinationen zu haben, die in der Dopplung zugleich bekräftigen wie schwächen; ein weiteres Beispiel wäre die insistente Re-

triert – erwachend findet sich Gustav ans ›Hochzeitsbett‹ gefesselt; zum anderen verkörpert sich in ihm Kleists Erzählen selber, das seine Figuren meist an andere Gesetze als die der glücklichen Ehe bindet. Dementsprechend führt die Finte, die Toni gegenüber Congo Hoango ausführt, letztlich nicht zur ehelichen Verbindung der wortlos Verlobten, sondern legt ihnen den Fallstrick eines tödlichen Missverständnisses: Gustav erscheint der Treuebeweis seiner Geliebten als Verrat, den er umgehend – und ohne auch nur ein Wort zu verlieren – rächt: Den Freunden, die ihm zur Rettung erscheinen, reißt er »ein Pistol« aus der Hand und »drückt es gegen Toni ab« (84). Dieser katastrophale Bruch des unausgesprochenen Bundes wird durch eine (trotz aller Deutungsversuche²²) unbegreifliche Erschütterung des Figurennamens Gustavs unterstrichen, der auf den folgenden Seiten als August angesprochen wird – als würde sich Gustav im Verkennen der ›Verlobten‹ auch gegen sich selbst wenden. In jedem Fall aber tritt im anagrammatischen Zerspringen des Figurennamens das Wort selbst bzw. seine Elemente ungebunden, ohne direkten Bezug auf eine mögliche Bedeutung, gegenständlich vor Augen.

Augusts offenkundiges Verkennen der Situation – die Freunde »donnerten ihm: Gustav! in die Ohren« (85) – wird erst nach vollbrachter »That« (86) aufgeklärt, wenn das bereits »in seinem Blut sich wälzende Mädchen« ihm zu ruft: »dich, liebsten Freund, band ich, weil – –!« (86) Wie die Verlobung, so bleibt auch der Beweggrund der wörtlichen Verbindung betont unausgesprochen – was Gustav in der Rückschau in der paradoxen Wendung zusammenfasst: »du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten!« (88) Dass er sich durch den unausgesprochenen, eben gegenständlich-körperlichen Schwur noch nachträglich gebunden fühlt, beweist Gustav, indem er sich unverzüglich »die Kugel, mit der das andere Pistol geladen war, durchs Hirn« jagt (88). Und auch noch diese letzte Katastrophe verdankt sich dem hier verhaltener eingreifenden Erzähler, denn es wurde zuvor ja ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Gustav nur »ein Pistol« (84) in der Hand hielt.

de von einem »Schiedsurtheil« in *Der Zweikampf*. Vgl. dazu auch Anm. **Fehler! Textmarke nicht definiert..**

²² Vgl. zum Anagramm Gustav/August Roland Reuß, »Im Freien«? 2010, 285f. und Ingeborg Harms, Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme, 528f.

Kleists Novelle lässt sich also als ›gegenständliches Erzählen‹ im genannten Doppelsinn verstehen: Auf der einen Seite stellt sie eine fiktive Welt anschaulich dar, auf der anderen Seite verkörpert sich die Rahmung der Erzählung – hier der souverän eingreifende Erzähler – in Gegenständen der erzählten Welt, wodurch sich eine paradoxe Verschachtelung ergibt: Die Grenze der erzählten Welt manifestiert sich dinglich innerhalb der erzählten Welt. Bemerkenswert ist dabei, dass sich die narratologische Struktur eines solchen Phänomens deutlich von der bekannten Reflexionsstruktur eines Spiels im Spiel unterscheidet: Während das Spiel im Spiel deutlich geschiedene Ebenen voraussetzt, die zum einen eine Differenzierung zwischen dramatischer Realität und innerdramatischer Fiktion, zum anderen eine potentiell unendliche Tiefenspiegelung (*mise en abîme*) ermöglicht, bleibt gegenständliches Erzählen oberflächlich-zweideutig und lässt sich daher nicht als Reflexion oder Spiegelung verstehen.²³

Diese irreduzible Zweideutigkeit des Gegenständlichen wird in Kleists Erzählung weiterhin mit dem Thema der Verbindlichkeit verknüpft: Das unausgesprochene Bündnis zwischen Toni und Gustav manifestiert sich in dem Strick, mit dem Gustav gebunden wird; dieser stellt jedoch zugleich, als deutlich markierter Eingriff des Erzählers, einen Bruch in der Erzählwelt dar, der ihre Fiktionalität aufscheinen lässt und zugleich verbindliche Konsequenzen für die Figuren zeitigt.²⁴ Ähnlich verhält es sich mit denjenigen Stellen im Text, an denen Wörter anagrammatisch zerfallen – besonders deutlich natürlich in dem unvermittelten Bruch, der Gustav in dem Moment, in dem er den ›Verrat‹ seiner »Braut« rächt, zu August werden lässt: Hier tut sich nicht nur ein Riss in der Figur auf, der sie jeglicher repräsentativen Anschaulichkeit entzieht; gleichzeitig damit werden die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass der

²³ Das soll nicht bedeuten, dass diese gegenständliche Zweideutigkeit auf erzählende Prosadichtung beschränkt ist; *Der zerbrochne Krug* – als biblisches Gerichts-drama und kaum verhohlene *Ödipus*-Adaption – wäre ein ausgezeichnetes Beispiel für ein Spiel, das in sich gedoppelt ist, ohne dass sich je zwischen ›echtem‹ und ›gespieltem‹ Spiel unterscheiden ließe. Vgl. dazu Joachim Harst, Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist 2012, 178-191.

²⁴ Dieses Wechselverhältnis zwischen »Fiktionalität« (Erzählung) und »Rahmung« (Erzähler) wird in Kleists publizistischem Projekt der *Berliner Abendblätter* zu einer redaktionellen Strategie ausgearbeitet, die bewusst die Grenzen zwischen den Instanzen Redaktion, Publikum und Zensur verschwimmen lässt. Vgl. dazu ausführlich Sibylle Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der »Berliner Abendblätter«*, Würzburg 2003; Joachim Harst, Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist 2012, 30-42.

Bund letztlich – freilich erst nach der Katastrophe und wiederum gegenständlich – durch einen Ringtausch zwischen erkalteten Händen bekräftigt wird: »und nachdem man noch die Ringe, die sie [die Leichen] an der Hand trugen, gewechselt hatte, senkte man sie unter stillen Gebeten in die Wohnungen des ewigen Friedens ein« (90).²⁵ Um welche Ringe es sich dabei handelt wird freilich mit keinem Wort erwähnt: Die in ihnen veranschaulichte Verbindung ist allein in der Willkür der Erzählung begründet.

Die angesprochene Ambivalenz von anschaulicher Gegenständlichkeit und selbstreferentiell Erzählen (Strick, Ring), repräsentativem Sprachgebrauch und widerständiger Wörtlichkeit (Anagramm) lässt sich mithin als Charakteristikum einer *écriture* verstehen, die in einer steten Spiralbewegung zwischen Schriftlichkeit und Anschaulichkeit kreist. Sie hängt eng mit der Problematik von Projektion und Identifikation zwischen den fiktiven Figuren sowie deren plötzlichem Aufbrechen und Umschwung in knirschende »Wuth« zusammen; und auch das Verhältnis zwischen Erzähler und Leser bewegt sich zwischen diesen Dimensionen, wenn ausgerechnet aus einem Abbruch des anschaulichen Erzählens ein singuläres »wir« geschmiedet wird.

II. Anschaulichkeit

Ähnlich wie Kleists Novelle (ich erinnere an das nicht existente Haupthaus, in dem die Erzählung spielt) folgt auch die Räumlichkeit bei Lynch nicht den Gesetzen alltäglicher Anschauung. Seit seinem ersten Kinofilm *Eraserhead* (1976) entwickelt Lynch eine Vorliebe für die engen, dunklen Flure amerikanischer *apartment buildings*, die nicht von ungefähr labyrinthischen Charakter gewinnen können; und auch in der von außen klein erscheinenden Wohnung, in der *Lost Highway* spielt, können sich die Figuren im Dunkel verlieren, als täte sich zwischen Wohn- und Schlafzimmer eine stumme Wüste auf. Wenn man in solcher Räumlichkeit im Kreis läuft, das zeigt die Schlussequenz von *Inland*

²⁵ Als ein wichtiges Gegenstück zur hier behandelten Novelle ist *Die Marquise von O...* zu nennen, in der ein ähnliches Verhältnis von ehelicher Bindung und narratologischem Bruch zu dem schließlich glücklichen Ende einer Eheschließung führt, deren zarte Gebrechlichkeit sich nur in dem Umstand andeutet, dass sie – darin dem Begriff »Eidschwur« ähnlich – wiederholt vollzogen werden muss, um Gültigkeit zu erlangen. Vgl. dazu Bernhard Greiner, »Repräsentationen« novellistischen Erzählens: Cervantes, »La fuerza de la sangre«, Kleist, »Die Marquise von O...«, in: GRM 47 (1997), 25-40; Joachim Harst, Universalgeschichte des Ehebruchs. Verbrechen und Verbindlichkeit bei Kleist, Borges, Lynch 2011, 33-36.

Empire (2006) ganz deutlich, kommt man noch lange nicht beim Ausgangspunkt an.²⁶

Als Gegenständen im engeren Sinn schenkt Lynch Lampen besondere Aufmerksamkeit. Der von ihnen ausgehende matte Schimmer zeigt im Grunde nur an, dass sie gerade nicht zum Leuchten dienen und in diesem Sinne nutzlos sind²⁷; zugleich erscheinen die Aufnahmen durch ihre Farbgebung oftmals als

komponierte Stilleben, die durch detailscharfe Wiedergabe²⁸ oder grobkörnige Textur²⁹ eine eigenwillige Materialität bezeugen. So erscheint der matte Glanz des nutzlosen Objekts als schweigsame, aber bedeutungsschwangere Aura – eine Fülle, die sich genau so weit in sich zurücknimmt, um sich im Er-



Abb. 2. Telefon mit Heiligenschein
(*Mulholland Dr.*, 17' 26")

scheinen nicht zu verlieren. Die kontemplative Kameraführung, die sich dem Objekt mit stummer Insistenz widmet, scheint ebenfalls zu unterstreichen, dass diese Dinge viel zu sagen hätten, wenn sie sich je zum Sprechen herablassen würden.

Eine ähnliche Rolle übernehmen Möbelstücke, die sich in einem ansonsten kahlen Raum in schweigendem Einvernehmen zusammenfinden.³⁰ Derartige wiederkehrende Arrangements tragen die deutliche Handschrift des Regisseurs, der einige dieser Möbel selber entworfen hat³¹ und seinen Filmen damit einen Wiedererkennungseffekt verleiht. So wird dem Raum eine Gesetzmäßigkeit aufgeprägt, die der Szenerie etwas verstohlen Theatrales geben kann; die Figuren agieren auf einer verborgenen Bühne, die sie unwissentlich zu Schauspielern ihrer selbst macht. Dem korrespondieren Szenen, in denen sich ein expliziter Theaterraum öffnet – manchmal auch direkt innerhalb der gegen-

²⁶ Zur Räumlichkeit bei Lynch vgl. Eckhard Pabst, »He will look where we cannot.« Raum und Architektur in den Filmen David Lynchs, in: ders. (Hg.), »A Strange World.« *Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998, 11–30; Oliver Schmidt, *Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire*, Stuttgart 2008.

²⁷ Vgl. *Eraserhead*, 9:41.

²⁸ Vgl. *Mulholland Dr.*, 17:30.

²⁹ Vgl. *Inland Empire*, 64:39.

³⁰ Vgl. *Inland Empire*, 73:02.

³¹ Vgl. das Interview »The World Reveals Itself« in *form* 158 (Februar 1997).

ständlichen Welt, wie die musikalischen Einlagen der »Lady in the Radiator« aus *Eraserhead* zeigen: Nachdem der Protagonist lange genug in die zischende Heizung gestarrt hat, beginnt in ihrem Innern ein Licht zu leuchten, in dem eine grotesk entstellte Frau zu singen anhebt.³² Diesen theatralen Verfremdungseffekt, der direkt aus Räumlichkeit und Gegenständlichkeit erwächst, hat Lynch in *Inland Empire* auf die Spitze getrieben, dessen Geschichte er mit Szenen aus einem Wohnzimmer durchsetzt, das als Inbegriff des für ihn



Abb. 3. Stelldichein zweier Lampen
(*Inland Empire*, 73'02'')

typischen Interieurs gelten kann – die in ihm befindlichen Menschen aber sind unerklärlicherweise in Kaninchen verwandelt worden.³³

So spielen Lynchs Filme in Welten, deren Gegenständlichkeit zwar an die alltägliche Welt erinnert, die zugleich aber einer eigenen Gesetzmäßigkeit zu unterliegen scheinen. Dieser Befund wird weiterhin



Abb. 4. Rabbits
(*Inland Empire*, 4'55'')

dadurch unterstrichen, dass verschiedene Räume auf verschiedenen Fiktions-ebenen liegen können, so dass etwa dieselbe Figur zur selben Zeit sich durchaus an zwei verschiedenen Orten aufhalten kann. Da solche Verschachtelungen – entgegen vereinfachenden Deutungen – nicht als Träume oder Wahnvorstellungen aufgelöst werden können, sind die Ebenen nicht hierarchisch gestaffelt, sondern stehen gleichwertig nebeneinander. Zwischen ihnen vermitteln Telefone und Kameras, die in Lynchs Filmen eine hervorgehobene Rolle spielen; so verbindet etwa ein Telefon in *Inland Empire* die Protagonistin

³² Vgl. *Eraserhead*, 49'-51'.

³³ Die kurzen und rätselhaften Episoden wurden 2002 selbständig unter dem Titel *Rabbits* veröffentlicht. Formal erinnern sie durch eingespieltes Gelächter und Applaus an das Sitcom-Format, das zugleich durch die Unangemessenheit der vorgeblichen Publikumsituation ironisiert wird. – Zu den theatralen Räumen bei Lynch allgemeiner Eckhard Pabst, »He will look where we cannot.« Raum und Architektur in den Filmen David Lynchs, 19-22.

Nikki direkt, wenn auch nicht intentional, mit der Kaninchenwelt, und auch die Handlung von *Lost Highway* wird durch rätselhafte Telefonanrufe und Videoaufnahmen vorangetrieben.³⁴ Die Fiktionalität der vorgestellten Welt(en) wird also nicht in einer metareflexiven Bewegung artikuliert – Lynchs Filme kennen kein Außerhalb, von dem eine solche Metareflexion ansetzen könnte – sondern innerhalb des Dargestellten verkörpert: Sie ist ausgerechnet dem befremdlichen Realismus der Möbel, Lampen, Telefonen und Kameras abzulesen.

1. *screwdriver*

Neben dieser hintergründigen Problematik von Gegenständlichkeit allgemein setzt Lynch auch besonders hervorgehobene Dinge ein, um seine Erzählung zu strukturieren. Als ein erstes Beispiel wäre hier der Schraubenzieher zu nennen, der in *Inland Empire* zwischen den Fiktionsebenen zirkuliert und zugleich ein Thema des Films gegenständlich lesbar macht. Was der Film vorstellt, lässt sich als Moment des Ehebruchs verstehen – ein Moment freilich, der sich und die ihn erlebenden Figuren über zahlreiche Wirklichkeiten zersplittert. Zu rekonstruieren ist, dass die alternde Schauspielerin Nikki unerwartet die Hauptrolle in einem Film erhält, der von einer Liebesaffäre zwischen Sue und Billy handelt; in dem Augenblick, in dem sie die Rolle zu spielen beginnt, entwickelt sich tatsächlich eine Beziehung zwischen ihr und dem Schauspieler Devon, so dass man bald schon nicht mehr unterscheiden kann, was Wirklichkeit und was Spiel ist. Ebenso ist nicht zu sagen, ob der in diese Geschichte geschnittene bedrohliche Auftritt des namenlosen *husband* in die ›Wirklichkeit‹ oder den ›Film‹ gehört. Sicher ist, dass er Devon oder Billy zugleich bedrohlich und zärtlich auf die Konsequenzen eines Ehebruchs hinweist: »The bonds of marriage are real bonds; the vows we take we honor and enforce them by ourselves, for ourselves, and, if necessary, they are enforced for us« (41:25-40). Die angedrohten Konsequenzen eines Ehebruchs (»dark they would be and – inescapable«) sind nicht als kausale Folgen des Handelns zu verstehen; aber sie sind unausweichlich, weil sie die Grenzen der fiktionalen Welten betreffen, in denen sich die Figuren aufhalten.

Das zeigt sich besonders deutlich in jener Sequenz, die mit einer Leseprobe von Nikki und Devon vor den Kulissen beginnt (25:57-27:33). Der gespielte

³⁴ Nur ein Beispiel: Auf einer Party tritt dem Protagonisten ein blass geschminkter Mann entgegen, hält ihm ein Telefon hin und fordert ihn auf, bei sich zu Hause anzurufen – denn dort befinde er sich augenblicklich (28:41-31:22).

Dialog handelt offensichtlich von einer kurz zurückliegenden Liebesnacht; bei den rätselhaften Worten »look in the other room« (27:33) scheint sich etwas in den Kulissen zu regen, doch Devon, der nachsieht, stößt nur auf eine verschlossene Tür im Dunkel der Kulissen. In der anschließenden Darstellung einer Ehebruchsszene verschmelzen ›Wirklichkeit‹ und ›Film‹ endgültig miteinander: Während Nikki mehrmals ausruft: »it's me, Nikki«, spricht Devon/Billy sie wiederholt als »Sue« an (54:20-57:34). Kurz darauf sieht man die Protagonistin mit einer Einkaufstüte zu ihrem Auto zurückkehren, als ihr eine Tür mit der seltsamen Aufschrift Axxi^oN auffällt³⁵; sie tritt ein und befindet sich wieder auf dem Set, doch hinter den Kulissen, vor denen sie sich selbst und Billy bei der besagten Probe sieht (57:35-1:01:08). So erblickt sie, die den Ehebruch bereits begangen hat, sich selbst, wie sie den Bruch spielt: Dieselbe Figur hätte im selben Augenblick den Bund gebrochen und nicht gebrochen. Zwischen ihr und sich stehen die Kulissen, die nicht einfach zur Welt des gefilmten Scheins gehören, sondern offensichtlich einen Zwischenraum zwischen zwei Wirklichkeiten bilden. In dieser beschreitbaren Grenze erscheint plötzlich der Ehemann erneut (1:00:45); vor seinem stieren Blick flieht Nikki durch eine Kulissentür, um sich in einer dritten Wirklichkeit zu verlieren.



Abb. 5. Screwdriver
(*Inland Empire*, 115'37")

Die Kulisse – die verräumlichte Grenze, in der sich zugleich das Außen des Films veranschaulicht – ist also zum einen Zwischenraum und Grenze der Wirklichkeiten; so unterscheidet sie in der vorliegenden Szene zwischen gespieltem und vollzogenem Ehebruch. Zum anderen fungiert sie aber auch als ein die Fiktionsräume unvorhersehbar verbindendes Element: Der gespielte Ehebruch ist hier zugleich auch schon vollzogen, der wirkliche zugleich ›nur‹ gespielt. Die Kulisse ist also Grenze, *boundary* in einem doppelten Sinn: Sie zer-

³⁵ Sie erinnert natürlich an den Ruf »Action!«, mit dem das Filmen einer Szene beginnt.

trennt die Wirklichkeiten, hält sie aber gerade darin räumlich zusammen; so setzt sie formal den *bond* in Kraft, für den der namenlose *husband* steht.³⁶

Diese paradoxe Gleichzeitigkeit von Ehebund und Ehebruch wird im Film durch den erwähnten Schraubenzieher verkörpert, der kurz nach der ersten, gespielten Ehebruchsszene auf einer weit entfernten Ebene der Erzählung auftaucht. Eine schwarzhaarige Frau enthüllt einem stiernackigen Polizisten, sie sei hypnotisiert worden und werde jemanden töten; die Tatwaffe aber, ein rostiger Schraubenzieher, steckt bereits in ihrer blutigen Seite. Von dieser Szene antaucht der Schraubenzieher immer wieder auf, meistens jedoch in der Hand von Nikki; erst am Ende der Geschichte erscheint die Schwarzhaarige wieder, um Nikki den Schraubenzieher aus der Hand zu reißen und ihn in den Unterleib zu rammen – ein Mord, der in der eigenartigen Logik des Films als rächende Strafe für den Ehebruch erscheinen kann.

Der Schraubenzieher ist also ein Gegenstand, anhand dessen sich ein rudimentärer Handlungsbogen im Film rekonstruieren lässt; er verbindet die einzelnen Fiktionsräume miteinander, indem er zwischen ihnen zirkuliert, und hält darin auch ihre Zersplitterung und Fiktionalität bewusst. Zugleich aber ist der *screwdriver* die Rebus-artige Vergegenständlichung eines Plots, der einfacher nicht gedacht werden könnte. Das wird auf einer weiteren Erzählebene in einem kurzen Dialog ausgesprochen, in dem Nikki auf die Frage »were you in fact seeing another man« antwortet: »I've been screwing a couple of guys for drinks, no big deal...« Der Schraubenzieher ist also nicht nur die Waffe, durch die sich das *enforcement* des Bundes (in der rächenden Strafe) vollzieht; er ist zugleich die Metonymie des Aktes, der ihn bricht (*screwing*) – und tatsächlich wird Nikki auf eine Weise umgebracht, die als verzerrter Geschlechtsakt erscheinen kann. So wird im *screwdriver* die Gleichzeitigkeit von Bund und Bruch – sowohl in Bezug auf die erzählte Welt wie in Bezug auf ihre filmische Rahmung – zum Gegenstand.

2. *blue box*

Noch deutlicher wird in *Mulholland Dr.* »gegenständliches Erzählen« mit der Medialität des Films verbunden. Auf der inhaltlichen Ebene zentral sind ein blauer Schlüssel und das ihm entsprechende Kästchen, die die Handlung

³⁶ Die Wörter »bind/bound«, »boundary«, »bond« und »band« sind laut *OED* etymologisch verwandt; im Wort »husband« dagegen klingt das »band« nur lautlich an.

strukturieren und hier als ein zweites konkretes Beispiel für Gegenständlichkeit bei Lynch dienen sollen. *Mulholland Dr.* erzählt von dem Zusammentreffen der hoffnungsvollen Hollywood-Schauspielerin Betty mit einer schwarzhaarigen Unbekannten, die bei einem Unfall ihr Gedächtnis und damit ihre Identität verloren hat. Betty meint mit einer symbolträchtigen Geste, sie solle sie in ihrer Handtasche suchen – »your name must be in your purse« – doch dort befindet sich zu beider Erstaunen nur eine Unmenge Banknoten und ein grellblauer Schlüssel, dessen Funktion zunächst ebenso rätselhaft bleibt wie die Identität der Unbekannten.³⁷

Während der weiteren gemeinsamen Nachforschungen – die namenlose Schwarzhaarige nennt sich provisorisch, nach einer bekannten Hollywood-Schauspielerin³⁸, Rita – entsteht eine intensive Liebesbeziehung zwischen den

beiden Frauen, die derart gegensätzlich in Aussehen und Charakter dargestellt werden, dass sie als spiegelverkehrte

Abbilder

einander erscheinen können. Diese verborgene Spiegelbeziehung wird durch eine anschließende Liebeszene explizit gemacht³⁹: Die Nachforschungen um ihre Identität erschüttern Rita dermaßen, dass sie

ihre Haare abschneiden will; Betty hält sie davon ab, indem sie ihr sagt: »I know what you have to do. Let *me* do it for you.« Sie setzt ihr eine blonde Perücke auf, die beiden betrachten sich im Badezimmerspiegel: »You look like someone else«, staunt Betty. In der Tat erscheint Rita, die puppenhaft starr in den Spiegel blickt, nun auch äußerlich als Spiegelbild Bettys. In dieser Komplexität ist die anschließende Liebesszene zu verstehen, in der Betty, mit Tränen in den Augen und der Hilflosigkeit einer Versinkenden in der Stimme, immer wieder ausruft: »I'm in love with *you*« – das Du ist hier vor allem Leinwand für die eigene Wunschprojektion.



Abb. 6. „I'm in love with you“
(*Mulholland Dr.*, 97'00")

³⁷ Vgl. *Mulholland Dr.*, 45:48.

³⁸ Es handelt sich um Rita Hayworth, von der ein Filmplakat (*Gilda*, 1946) im Badezimmer Bettys hängt.

³⁹ Vgl. *Mulholland Dr.*, 1:36:30-1:42:00.

Kurz nach diesem ersten Höhepunkt einer Beziehung, in der Bettys fassungsloses Liebesglück immer deutlicher als narzisstische Faszination erkennbar wird, ruft Rita im Schlaf mehrmals die rätselhaften Worte: »Silencio! No hay banda!« Aus dem Albtraum erwacht, führt sie Betty in ein schlecht besuchtes Cabaret mit dem sprechenden Namen *Club Silencio*, auf dessen Bühne ein Zauberer seine Kunst vorstellt. Die besteht vorrangig im Verwischen der Grenzen zwischen »Realität« und »Illusion/Fiktion«, das in seiner zwischen den Sprachen permutierenden Rede statthat.⁴⁰ Mit Bezug auf die aus den Kulissen ertönende Musik ruft der Zauberer aus: »No hay banda! – There is no band – Il n'est pas de orchestra – This is all a tape recording.«⁴¹ Die Mehrdeutigkeit des spanischen Wortes »banda« erlaubt, wie die Übersetzungen zeigen, eine widersprüchliche Auslegung: Die Behauptung »no hay banda«, es gebe keine Band, wird durch die aus ihr gezogene Konsequenz – die Musik aus den Kulissen kommt vom Band – widerlegt; und dieser Widerspruch wird wenig später auch direkt ausgesprochen: »No hay banda – *and yet* we hear a band.« Und darauf: »No hay banda – It is all a tape.« Gerade die Abwesenheit der Band belegt also, dass es ein Band – eben die Musik- und Filmaufzeichnung – gibt; das bedeutet aber auch, dass diese Feststellung nicht eine vorgebliche Realität (des Orchesters, des Films) als Illusion entlarvt, sondern umgekehrt die abgeklärte, realistische Feststellung (»no hay banda«) als innerlichen Widerspruch kenntlich macht. Mit diesem magischen Wortspiel, das der desillusionierenden Negation ihr spiegelverkehrtes Gegenteil entlockt, verliert die fiktionale Welt von *Mulholland Dr.* ihre Grenze, wird auch die Behauptung einer enttäuschten Realität von Fiktion durchsetzt. In diesem Sinn spricht der Magier die gewichtigen Worte »it is – an illusion« und verschwindet in einer grellblauen Rauchwolke.

Der Komplexität dieser Einlage gemäß entwickelt sich die Geschichte von Betty und Rita fort. Nach dem Auftritt des Zauberers erscheint eine Sängerin auf der Bühne, die herzerreißend ihr Liebesleid klagt; Betty und Rita umarmen sich, zu Tränen gerührt – als die Sängerin leblos zu Boden fällt, der Gesang aber weiter fortduert. Auch diese Liebesklage kam offensichtlich vom Band. Als Betty verwundert sich die Tränen aus den Augen wischen will, findet sie in ihrer Handtasche eine kleine, grellblaue Kiste, die augenscheinlich zu

⁴⁰ Vgl. *Mulholland Dr.*, 1:44:45-1:47:45.

⁴¹ Dabei scheint der Magier des Französischen nicht ganz mächtig zu sein.



Abb. 7a und 7b. Blue Key and Blue Box (*Mulholland Dr.*, 45'48" und 114'50")

dem anfangs genannten blauen Schlüssel passt. Nach Hause zurückgekehrt, wollen die beiden Frauen die blaue Kiste öffnen; in dem Moment jedoch, in dem Rita die blaue Kiste vorsichtig öffnet, wird der Kamerablick in sein Inneres gesogen, die dargestellte Welt verschwindet in dem schwarzen Loch seiner Öffnung und es folgt ein sekundenlanges *blackout*.

Festzustellen ist also zunächst, dass Schlüssel und Kästchen einen traditionellen Handlungsbogen strukturieren, der hier auf das Erschließen von Ritas Identität hindeutet – ihre Existenz ist offensichtlich eine »Illusion«, die mit der sie umgebenden Welt im schwarzen Loch der Kiste verschwindet. Dieser rätselhafte Gegenstand enthüllt eine weitere, für den Film entscheidende Bedeutung, wenn man ihn als englisches Rebus liest: als *blue box* wird eine Schnitttechnik bezeichnet, die es ermöglicht, dieselbe Figur mehrmals ins Filmbild zu kopieren und sich somit im Raum spiegeln zu lassen; sie wurde bspw. in der Eröffnungsszene des Films betont angewandt, bei der man zwei vervielfältigte Paare einen Jitterbug vor grellblauem Hintergrund tanzen sieht. Die *blue box* macht also das Problem des Films, das ja auf die Faszination durch Spiegelung und Projektion zielt, gegenständlich lesbar und bezieht es zugleich auf eine Technik, die dem Film selbst zugrunde liegt. So wird auf der einen Seite die Erzählung auf ihr Medium bezogen, auf der anderen aber das Medium als produktives Element der Erzählung thematisiert: Ihre Figuren sind nicht so sehr von einer Psychologie als von einem Begehren gesteuert, das zwischen »Projektion« und »Leinwand« medial generiert wird.⁴²

⁴² Diese »Medialität des Begehrens« (und nicht eine vorgebliche Tiefenanalyse) stellt einen Schnittpunkt zwischen Lynch und der Psychoanalyse Lacans dar, die den Stellenwert von Spiegelungs- und Projektionsverfahren bereits in ihrem Grundvokabular (*stade du miroir, regard, écran*) betont (vgl. bspw. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in: *Écrits I*, Paris 1999, 92-99; ders., *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, 65-112, 132).

Die ausweglose, paradoxe Verstrickung der Aussage »no hay banda« wird im letzten Drittel des Films noch einmal erzählerisch anschaulich gemacht. Nach dem Verschwinden der dargestellten Welt in der *blue box* wird eine zweite Geschichte erzählt, die sich in vielem als das spiegelverkehrte Gegenstück der Liebesgeschichte zwischen Betty und Rita verstehen lässt: Die blonde Diane wurde von der schwarzhaarigen Camilla wegen eines Dritten, dem Regisseur Adam Keshner, verlassen, und mit ebenso großer Leidenschaft



Abb. 8. Blue Screen (*Mulholland Dr.*, 01'06")

wendet sich Diane nun gegen jene Filmwelt, die sie zuvor so begeistert bejaht hat – eingeschlossen sich selbst.⁴³ Doch darf man diese zweite Geschichte nicht einfach deswegen für bare Münze nehmen, weil sich die vorangehende als »Illusion« auflöste: Die narzisstische Projektion, die Betty und Rita in faszinierter Liebe verband, verwandelt sich in der zweiten Geschichte in Aggression, ohne dass sie deswegen ihren imaginären Charakter verlieren würde. Ganz offensichtlich fällt Diane in eben jenen Abgrund, in den Betty und Rita in der geschilderten Liebesnacht gemeinsam stürzten – nur dass ihr nun das gespiegelte Gegenüber fehlt.⁴⁴

Die nur kurz skizzierte zweite Variante der Liebesgeschichte endet damit, dass Diane den Mord Camillas in Auftrag gibt. Als Zeichen dafür, dass der Auftrag ausgeführt und Camilla tot sei, wird der Mörder einen grellblauen Schlüssel in Dianes Apartment hinterlassen. Die Frage, was dieser Schlüssel öffne, quittiert er mit einem Lachen, das noch lange nachhallt, während die Kamera die am Boden liegende *blue box* zeigt, aus ein groteskes Rentnerehepaar krabbelt. Unter wildem Gelächter dringt es in Dianes Apartment ein, in dem man einen blauen Schlüssel auf dem Couchtisch liegen sieht. Vor den jetzt ins

⁴³ Beide Figurenpaare werden von denselben Schauspielerinnen (Naomi Watts: Betty/Diane; Laura Harring: Rita/Camilla) gespielt.

⁴⁴ Vgl. dazu *Mulholland Dr.*, 1:50:54-1:52:54. Während die verlassene Diane hilflos in der Küche steht, erscheint Camilla ihr gegenüber – »Camilla! You've come back!« ruft Diane zuerst in fassungslosem Glück aus. Langsam wandelt sich jedoch in den folgenden Sekunden ihr Gesichtsausdruck von ungläubiger Freude zu angewidertem Entsetzen: Der Gegenschnitt zeigt Diane selbst an jener Stelle, an der Camilla erschien; mit stumpfem Blick starrt sie in die Leere. Anschaulicher könnte die Zweideutigkeit von Faszination und Aggression im (verlorenen) Spiegelbild nicht gemacht werden.

Riesenhafte wachsenden grotesken Rentnern flieht Diane ins Schlafzimmer, tastet in blinder Panik nach einem Revolver und erschießt sich. Die Gewalt, die sich gegen Diane wendet, stammt also aus dem Innern der *blue box*, die man zugleich als Vergegenständlichung ihrer Wunschprojektionen verstehen muss. Rauch verhüllt das Zimmer, in dem es bläulich schimmert: It is – an illusion. Damit ist nicht gesagt, dass die Figuren des Films, ihre Beziehungen und Affekte »nur« imaginär seien – genau das Gegenteil ist der Fall: Der Film veranschaulicht, wie Projektion, Spiegelung und Auslöschung als psychische Strukturen und zugleich mediale Verfahren Beziehungen knüpfen, deren schiere Realität in den Tod führen kann. Dass die Beziehungen zwischen Betty und Rita, Diane und Camilla »imaginär« sind und als solche kenntlich gemacht werden, heißt gerade nicht, dass die Figuren weniger ausweglos aneinander gebunden wären.⁴⁵ Eben dieses Problem wird sprachlich durch die Intervention des Zauberers ausgedrückt, gegenständlich aber durch Schlüssel und *blue box* veranschaulicht: In beiden Fällen handelt es sich um deutlich markierte Brüche der Illusion, die als solche aber die erzählte Geschichte fortschreiben und einen um so festeren Zusammenhang knüpfen.

III. *écriture*

»Gegenständliches Erzählen« kann also bei Kleist und Lynch als eine charakteristische Handschrift und *écriture* verstanden werden, die bei weitgehender Anschaulichkeit die Medialität der Erzählung in den Vordergrund rückt. So wurden bei Kleist und Lynch Gegenstände wörtlich lesbar (Rebus) und Worte gegenständlich manifest (Anagramm), um eine Dimension der Schriftlichkeit herauszustellen, die Sprache wie Gegenstandswelt durchdringt. Die ambivalente Überdetermination solcher Objekte bricht die Geschlossenheit der (fiktiven) Welt als einstimmigen Erzählzusammenhang auf und lässt zugleich auf der Ebene des Visuellen neue Bindungen entstehen: In Strick, Ring, Schraubenzieher sowie Schlüssel und Kästchen wird jeweils ein erzählerisches Thema anschaulich greifbar. Derartige Identifizierungen aber bleiben im Bereich des Imaginären, weil gegenständliche Anschaulichkeit – auch dies wurde in den untersuchten Werken deutlich – grundsätzlich nicht von imaginären Projektionen und Spiegelungen zu trennen ist. Daher sind Schriftlichkeit und Anschau-

⁴⁵ Mit dem Begriff »imaginär« bezeichne ich nicht das bloß Erfundene, sondern die (visuelle) Einbildung und Identifikation. Die Beziehung zwischen Betty und Rita wäre imaginär, insofern Betty in Rita v.a. ein Spiegelbild ihrer selbst sieht.

lichkeit als zwei Seiten eines Bandes zu verstehen, dessen unmögliche Existenz am Grund jener Verbindlichkeit liegt, von der die hier untersuchten Werke handeln.

Diese Problematik wird, noch einmal weiter ausgreifend, in der Schlusssequenz von *Mulholland Dr.* vorgeführt. Mit dem Selbstmord Dianes verhüllt sich das Bild in blauen Rauch, aus dem sich die Kamera zu einem Panoramablick über Hollywood erhebt, wie man es von dem berühmten Highway Mulholland Dr. aus sieht. An dieser Stelle hatte die Filmgeschichte begonnen, so dass erneut, wie in *Lost Highway*, Anfang und Ende formal in einander greifen und die Erzählung sich zu einem Kreis schließt. Der Blick über Hollywood ist einerseits eine inhaltliche Referenz: Es ist die Stadt, die den Traum Bettys, Schauspielerin zu sein, verkörpert, und damit zugleich die Phantasmen hervorgebracht hat, von denen die Geschichte erzählt; das wird noch einmal unterstrichen, wenn dem Panoramabild die glücklich lächelnden Gesichter Bettys und Ritas überblendet werden. Zum anderen ist Hollywood auch die Produktionsstätte des Films selbst, der damit noch einmal – geradezu wörtlich – auf seinen Ursprung hinweist, den er mit den fiktiven Figuren und deren Phantasmen teilt. Der Film ist daher nicht als eine reflexive Kritik an Hollywood und seiner Traumindustrie zu verstehen, sondern zeigt den medialen Charakter dieser Träume, Projektionen und Spiegelungen auf.

Das wird im letzten Bild des Films zusammengefasst, das erneut die leere Bühne des Cabarets zeigt, von dem Rita einst träumte: »Silencio! No hay banda.« Nun flüstert die einzig verbliebene Zuschauerin – eine Frau mit grellblauem Haar – das Wort »Silencio« in den schweigenden Raum, bevor alles Sichtbare in einer sprachlosen Schwarzblende untergeht. Es ist richtig: Die Vorstellungen des Films haben sich in Rauch aufgelöst, die Geschichte ist, indem sie ringförmig an ihren Anfang anschließt, zu einer elegischen Ruhe gekommen – alles war ja nur ein Traum. Übrig geblieben ist allerdings die an einen Kinosaal erinnernde theatrale Apparatur (Vorhang, Bühne, Zuschauerraum), die das in ihrem Rahmen Erscheinende – in diesem Fall: nichts – als bloße Illusion markiert. Diese paradoxe Abwesenheit jeder Vorstellung (»no hay banda!«) erscheint somit als der Quellpunkt, aus dem die ebenso imaginären wie unerbittlichen Verstrickungen der erzählten Welten hervorgehen. So kann das eine, die Stille zugleich benennende und verneinende Wort (»silencio«) im Bühnen-

raum verhalten, um in der widersprüchlichen Verbindung von Laut und Anschauung eine imaginäre Welt zu bergen.