

Aus:

ACHIM GEISENHANSLÜKE, RASMUS OVERTHUN (Hg.)

Kino der Blinden

Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch

Oktober 2012, 302 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2086-3

Die Filme von David Lynch führen immer wieder an die Grenzen des Erkennens und des Wissens. Die filmische Repräsentation und Rezeption wird gestört, um kinematographische Konventionen und die Möglichkeitsbedingungen des Mediums auf die Probe zu stellen. Die Beiträge des Bandes erörtern daher das Problem des Nichtwissens in Lynchs »Kino der Blinden«. Sie fragen nach seiner dekonstruktiven Arbeit an der optisch-akustischen Medialität des Films, nach narrativen sowie hermeneutischen Leerstellen und nach der Darstellung des Monströsen, der Gewalt und des Wahnsinns. In Analysen von »Eraserhead« bis zu »Inland Empire« richten sie den Blick auf eine Ästhetik der Blindheit und des Nichtwissens und beschreiben diese in ihren film- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen.

Achim Geisenhanslüke ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Regensburg.

Rasmus Overthun lebt in Berlin und promoviert über das Monströse bei Franz Kafka.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2086/ts2086.php

Inhalt

Einleitung.

David Lynchs Kino der Blinden

Achim Geisenhanslüke und Rasmus Overthun | 7

Die amerikanische Nacht.

Reisen ins Herz der Finsternis bei

David Lynch und Joe Coleman

Hans Richard Brittnacher | 21

Unförmliche Texturen oder: Der leere Blick.

David Lynchs *Eraserhead*

Rasmus Overthun | 51

»He is being stared at all over again«.

Zur Sichtbarkeit des Monströsen in

David Lynchs *The Elephant Man*

Catherine Shelton | 87

Coopers tibetanische Methode.

Genre, Wissen, Medialität in *Twin Peaks*

Claudia Liebrand | 125

Unheimliches Nichtwissen.

E.T.A. Hoffmann und David Lynch

Achim Geisenhanslüke | 163

Regenbogen ex machina.

Brechts Theater des Intellekts und

David Lynchs *Wild at Heart* als Kino der Intuition

Christian Steltz | 181

Lynchian Road Movies.

**David Lynchs Spiel mit der Wissensordnung
eines Genres am Beispiel von
Wild at Heart und *The Straight Story***

Mark Schmitt | 207

Was in *Lost Highway* nicht gezeigt wird

Susanne Kaul | 231

Blinder Fleck Emotionen.

**David Lynchs Eifersuchtstrilogie
Lost Highway, *Mulholland Dr.*, *Inland Empire***

Jean-Pierre Palmier | 241

Räume aus Licht.

Inland Empire

Hanjo Berressem | 261

Autorinnen und Autoren | 297

Einleitung.

David Lynchs Kino der Blinden

ACHIM GEISENHANSLÜKE UND RASMUS OVERTHUN

»Wir sehen nicht, daß wir nicht sehen.«¹
(Heinz von Foerster)

»The owls are not what they seem.«²
(Riese zu Agent Cooper in *Twin Peaks*)

Inland Empire beginnt mit einer programmatischen Sequenz. Aus dem unbestimmten Nichts eines schwarzen Bildes entfaltet sich schlagartig ein Lichtkegel, vermutlich der eines Filmprojektors, der die bildschirmfüllenden Majuskeln des Titels illuminiert. Die nächste Einstel-

1 Heinz von Foerster: Interview mit Bernhard Pörksen. Telepolis 15.04. 1998. <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6240/1.html> (01. April 2012). Heinz von Foerster hat das physiologische Konzept des blinden Flecks theoretisch anschlussfähig gemacht.

2 *Twin Peaks* (1990-91). Idee: David Lynch und Mark Frost. Regie: David Lynch u. a. DVD. Definitive Gold Box Edition. Paramount Home Entertainment 2005, hier Episode 8.

lung, die sich in Schwarz-Weiß abermals flackernd aus dem Dunkel erhebt, zeigt die Fahrt einer Tonabnehmernadel in der Plattenrille eines Grammofons, aus dem eine knisternde Radiostimme erklingt. Das Bild des rotierenden Plattentellers verharrt und beginnt bald zu flimmern. Es wird überblendet durch das diffuse Bild eines amorphen Gewebes, das aus dem Hintergrund hervortritt, ohne ganz erfasst werden zu können. Die Bilder verschwinden schließlich wieder im Nichts. Nach dem verstörenden Dialog zwischen einer Prostituierten und ihrem Freier und dem Zwischenspiel einer Sitcom mit hasenköpfigen Akteuren setzt die eigentliche Geschichte ein. Der Film entwirft das *picture in motion*-Portrait einer »woman in trouble«. Wir sind ins Universum des David Lynch eingetreten.³

Der Prolog von *Inland Empire* enthält in nuce zentrale Elemente der Lynch'schen Ästhetik und kann als metafiktionaler Kommentar zu ihrem *modus operandi* gedeutet werden.⁴ Er markiert autoreferentiell die optisch-akustische Medialität des Films, Sehen und Hören, und dessen epistemologisches Potential, unter die sichtbare Oberflächenordnung der Dinge zu tauchen. »Filmemachen«, sagt Lynch, »muss unter die Oberfläche gehen«.⁵ Als zeichenhaftes Symptom oder unbeschreibliches Phänomen kommt so etwas zum Vorschein, das im Inne-

-
- 3 Neben Eckhard Pabst (Hg.): »A Strange World«. Das Universum des David Lynch. 3. Aufl. Kiel 1999, sei auf die folgenden Gesamtdarstellungen hingewiesen: Anne Jerslev: David Lynch. Mentale Landschaften. 2. Aufl. Wien 2006; Michel Chion: David Lynch. 2. Aufl. London 2006; Martha Nochimson: The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood. 5. Aufl. Austin 2005; Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme. 6. Aufl. Marburg 2007; Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier: David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. München 2011.
- 4 Georg Seeßlen bespricht *Inland Empire* insgesamt als »eine Zusammenfassung von Methode, Stil und Motiven« Lynchs. Seeßlen: David Lynch und seine Filme (Anm. 3), S. 245.
- 5 »Filmemachen muss unter die Oberfläche gehen, sonst macht es keinen Spaß.« David Lynch zit. nach ebd., S. 9.

ren der Imaginationen des ›On‹ – der filmischen Bilder, aber auch der kulturellen Fantasmen und Konstruktionen der ›Realität‹ – als blinder Fleck insistiert. Lynchs Derangements aus Bild und Ton bringen die scheinbare, von vornherein brüchige Evidenz des Sichtbaren zum Flimmern. Sie durchdringen die Texturen einer imaginären Realität und stoßen zu einem anderen Ort vor, der zugleich der Schauplatz des Anderen ist. Dieses kündigt sich häufig bereits über die Geräuschkulisse der bedrohlich dröhnenden Tonspur an, die mit klischeehaften Milieubildern des bürgerlichen Lebens und den in Hollywood fabrizierten Traumprojektionen konfligiert. In Form brutaler Gewalt (eine wahre Orgie in *Blue Velvet* und *Wild at Heart*), deformierter Körper (in *Erasehead* verliert Henry buchstäblich den Kopf) oder dissoziativer Spaltungen der Person (Leland Palmer und Agent Cooper aus *Twin Peaks* erblicken in ihrem Spiegelbild den Dämon Bob) kann es sich aber auch überaus explizit zur Geltung bringen. Lynch macht den Zuschauer gleichsam zum Voyeur der dunklen Abgründe einer fremden Welt (»wild at heart and weird on top«⁶), für welche die Selbstentwürfe der westlichen Gesellschaft und ihrer Individuen, mithin die Fiktionen der *Americana* blind bleiben.

Dennoch erlaubt der kinematografische Blick unter die Oberfläche keine souveräne Distanz, aus der ein kritisches Sehen, Erkennen und Wissen ohne Weiteres möglich wären. Ultranahe *close-ups*, ungewöhnliche Perspektiven und ›unmögliche‹ Schnitte desorientieren – ein Effekt, den intertextuelle und narrative Spiegelungen, paradoxe Konstruktionen von Raum und Zeit sowie die Rätselhaftigkeit der *histoire* verstärken (speziell in *Lost Highway* und *Mulholland Dr.*). Damit verdoppelt sich die Daseinsfrage der diegetischen Figuren⁷ durch das

6 Bemerkung Lulas in *Wild at Heart*: »This whole world's wild at heart and weird on top.« *Wild at Heart* (1990). Regie: David Lynch. DVD. Universal 2003.

7 »It's a strange world« lautet die Zeitdiagnose Jeffrey Beaumonts in *Blue Velvet*. *Blue Velvet* (1986). Regie: David Lynch. DVD. MGM Home Entertainment 2009.

Problem der Deutung; und mit dem Widerstand gegen die Deutung werden nach und nach der Spielraum und die Bedingungen der Interpretation exponiert. Lynchs Filme und Fernsehproduktionen oszillieren in dieser Weise zwischen Einsicht und Blindheit, Wissen und Nichtwissen. Sie entziehen sich gleich auf mehreren Ebenen einem vollständigen Sehen und Verstehen, dessen Möglichkeit sie trügerisch suggerieren. Was sie immer wieder ins Licht rücken und in seinen Voraussetzungen reflektieren, ist v. a. das skopophile Subjekt des Begehrens nach Wissen. Dieses Subjekt gewinnt Einblicke, erleidet aber regelmäßig einen Verlust der Kontrolle über seinen Blick, sein Begehren und seinen Körper. Es wird in die beobachteten Ereignisse hineingezogen und erscheint seinerseits auf der Bildfläche als angeschauter Objekt. Das Szenario von Jeffrey Beaumonts zweifacher Entblößung durch Dorothy Vallens in *Blue Velvet* (Entlarvung als Voyeur und erzwungene Entkleidung) liefert dazu die ›Urszene‹, die auf die prekäre Position des Zuschauers zurückverweist. In solchen Anordnungen unternimmt Lynch einen ästhetischen Versuch über blinde Flecken, dessen wirkungsästhetische Energie aus der affektiven Mischung von Unheimlichkeit, melodramatischer Rührung und groteskem Lachen kommt. Intellektuelles Unbehagen verbindet sich mit dem ›ridiculous sublime‹⁸.

Der vorliegende Band untersucht in diesem Rahmen Konstellationen des Nichtsehens, Verkennens und Nichtwissens in Lynchs ›Kino der Blinden‹⁹ und fragt automatisch auch nach dem Sehen, Erkennen und

8 Slavoj Žižek: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. 2. Aufl. Washington 2002, S. 22: »Lynch's universe is effectively the universe of the ›ridiculous sublime‹: the most ridiculously pathetic scenes [...] are to be taken seriously.«

9 Der Titel rekurriert auf eine Kafka-Anekdote, die Gustav Janouch kolportiert: »Das Absurdeste, was es [...] wohl auf dem Gebiete der Kinonamen je in der Welt gegeben haben dürfte, war die Inschrift über dem Portal eines kleinen Lichtspieltheaters in dem Prager Arbeiterviertel Žizkov. Sie lautete

Wissen. Dabei stellen die im Titel ausgewiesenen Leitkategorien der Blindheit und des Nichtwissens ein begriffliches und methodisches ›Risiko‹ dar. Sie sind von einer signifikanten Unschärfe geprägt, die sie den durch sie bezeichneten Phänomenen anverwandelt und den Boden für ganz unterschiedliche Begriffsbestimmungen und -verwendungen bereitet. Darüber hinaus tritt die Figur des Blinden im Sinne eines absoluten physischen Defekts der Augen bei Lynch an keiner Stelle auf. Was in Lynchs Blindenkino fehlt, wie bei Francisco de Goya das Monster im Capricho 43 *El sueño de la razon produce monstruos*, ist der buchstäblich Blinde – sieht man von partiellen Sicht-Einschränkungen mancher Figuren ab.¹⁰ Das Thema der Blindheit lässt

Kino der Blinden (tschechisch: Bio slepcu), da die Kinolizenz dem Unterstützungsverein der Blinden gehörte. Doktor Franz Kafka, dem ich von dem Kino erzählte, machte zuerst große Augen, um dann im nächsten Augenblick so ein lautes Lachen auszustoßen, wie ich es von ihm nie zuvor und auch später nie wieder hörte. Dann sagte er: ›*Bio slepcu!*‹ So sollten eigentlich alle Kinos heißen. Man wird durch die Flimmerbilder ja nur wirklichkeitsblind.« Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt/Main 1968, S. 165.

- 10 Partielle Sicht-Einschränkungen betreffen z. B. Nadine aus *Twin Peaks*, der Big Ed versehentlich ein Auge kaputtgeschossen hat, Blinky aus der weniger bekannten Serie *On Air*, der nicht wirklich blind ist, sondern nur von einer extremen Anomalie des Sehens, *Bozeman's simplex*, betroffen ist, oder den Rentner Alvin Straight aus *The Straight Story*, der altersbedingt schlecht sieht, »half blind« ist. *The Straight Story* – Eine wahre Geschichte (1999). Regie: David Lynch. DVD. Senator Home Entertainment 2009. – Anja Lemke hat gezeigt, wie die Charakteristika des fehlenden Monsters, Zwitterhaftigkeit und Unbestimmtheit, auf die Zeichenordnung von Goyas Capricho übergreifen. Vgl. Anja Lemke: Zwitterhafte Zeichenmonster in Goyas *Caprichos*. In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg. u. Mitarb. v. Rasmus Overthun): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld 2009, S. 597-616. Eine ähnliche universale Bedeutung hat die Blindheit bei Lynch.

sich jedoch unschwer im Zentrum von Lynchs Arbeiten entdecken, begreift man Blindheit als Metapher für mediale, hermeneutische und diskursive Aspekte der angesprochenen Fragen. Dem berühmten ›blinden Fleck‹ des Wissens, der den *double bind* von Beobachtungen bezeichnet, die sich selbst als Beobachtungen nicht paradoxiefrei beobachten können,¹¹ gibt Lynch einen filmphilosophischen Dreh, wenn er die elementaren Grundlagen des Kinos in seiner ›cineastischen Epistemologie‹ erprobt. Die entsprechende Komplexität der ästhetisch-kulturellen Zusammenhänge lässt sich mit einer allzu präzisen und selektiven Begrifflichkeit kaum zeigen. Mit einer offenen Begrifflichkeit kommt sie eher in den Blick. In der Optik der einzelnen Analysen des Bandes erhalten Blindheit und Nichtwissen, z. T. unter anderen Namen, gleichwohl ein theoretisches Profil, das vor dem Horizont der übergreifenden Fragestellungen und Prämissen der Beiträge an Schärfe gewinnt.

11 So die systemtheoretische Fassung des blinden Flecks bei Niklas Luhmann: Beobachtungen sind Bezeichnungen von Unterscheidungen, die auf der operativen Ebene für ihre Bezeichnungs- bzw. Unterscheidungslogik blind sind. Auch in der dekonstruktiven Theorie ist der blinde Fleck von entscheidender Bedeutung. Vgl. beispielhaft Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen. München 1997 und Paul de Man: Die Rhetorik der Blindheit. Jacques Derridas Rousseauinterpretation. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt/Main 1993, S. 185-230. Den Ort des blinden Flecks im Wissen beschreibt Claubril Ennepi wie folgt: »Der ›Blinde Fleck‹ des Auges ist jene zentrale Stelle, an der der Nervenstrang an den Augapfel angeschlossen ist und an der sich keine Sehzellen befinden. Er ist, direkt neben dem ›gelben Fleck‹, dem Ort des schärfsten Sehens, gelegen, eine Schnittstelle, die zwar alle visuellen Informationen durchqueren müssen, die aber selbst keine Informationen produziert. Er ist der Ort, an dem das Wissen aussetzt, um sich selbst zu ermöglichen und der folglich über sich selbst nichts wissen kann.« Claubril Ennepi: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Der blinde Fleck. Mitteilungen aus dem Zentrum der Bestimmungslosigkeit. Weimar 1995, S. 7-15, hier S. 7.

(1) Im Titel *Kino der Blinden* verdichtet sich ein kinematografisches Paradox, das kulturgeschichtlich tradierte Fragen nach dem Apriori und den Limitationen des Visuellen medienpezifisch pointiert. Die damit verbundenen Problemlagen rücken spätestens seit den 70er-Jahren in den Fokus der Filmwissenschaft.¹² Insbesondere psychoanalytisch, semiotisch und diskurstheoretisch informierte Forschung fragt nach dem Jenseits des im Bild Repräsentierten und nach dem Unsichtbaren, das den Bereich der Sichtbarkeit des Films strukturiert. Das Interesse gilt etwa den ideologischen Implikationen der technischen Bildmanipulation (Schnitt, Montage, Kadrierung, Perspektive und Komposition der *mise en scène*), der kulturellen Kodierung der filmischen Bilder und Blicke und der Positionierung des Zuschauers im Kino-Dispositiv. Aber auch zahlreiche Filme verhandeln die eigenen ›transzendentalen‹ Möglichkeitsbedingungen und konstitutiven Paradoxien im Zeichen des Themas der Blindheit und der Darstellung von Blinden. Stefan Ripplinger schreibt: »In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Seine oft für allzu selbstverständlich gehaltenen ontologischen Voraussetzungen, die Behauptung, es blicke, ja, es könne das Sehen lehren, die Rede von der Kamera als von einem Auge, all das steht in der Figur des Blinden und der Blindheit auf der Probe.«¹³ Wenn Lynch daran anschließend eine Krise der Repräsentation, des Sichtbaren und des Blicks in Szene setzt, hinterfragt er mit dem Medium des Films auch das *classical hollywood cinema* und die Ideologie, die es transportiert. Der klassische Hollywoodfilm verkoppelt ›On‹ und ›Off‹, Optik und Akustik, Bild und Montage harmonisch, um *reality effects* und einen geschlossenen Wissenskosmos zu generieren. Das Medium und die Ordnung des Diskurses verschwinden. Dagegen stört Lynch die mimetische Illusion und problematisiert mit den medialen Wahrnehmungsgrundlagen des Erkennens zugleich die Prinzipien des Wissens.

12 Fachgeschichtlich wegweisende Forschungsbeiträge kamen u. a. von Jean-Louis Baudry, Reymond Bellour, Laura Mulvey und Christian Metz.

13 Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*. Berlin 2008, S. 2.

(2) Die ›dunkle Seite‹ des Wissens, um mit John Locke zu sprechen,¹⁴ das Nichtwissen als sein vermeintlicher Schatten, steht in einem intimen Verhältnis zum Problem der Blindheit. Ist also vom Nichtwissen die Rede, ist keine einfache Negation und Abwesenheit des Wissens gemeint, die vom Erkenntnisanspruch des logischen Urteils her nur als Mangel gedacht werden kann. Ebenso wenig sei es als die Sphäre des lediglich *noch nicht* gesicherten, aber potentiell möglichen Wissens verstanden. Vielmehr soll Nichtwissen als ›Rest‹ konzeptualisiert werden, der von der Etablierung, Überschreitung und Paradoxierung herrschender Wissensordnungen bleibt und sich nicht in diesen auflöst. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Wiederkehr des aus dem offiziellen Wissen Verdrängten, dessen Ausschluss eine wichtige Funktion für die Instituierung von Wissensordnungen besitzt. Es geht um Leerstellen und Störungen des Wissens, die sein Repräsentationssystem erschüttern und entstellen. Und schließlich geht es um die interdiskursiven Verschleifungen und Friktionen im Spannungsfeld heterogener Wissensbereiche. Erhellte werden so die Konstitutionsregeln und Inszenierungspraktiken des Wissens, die in den von Lynch zitierten Genrekonventionen Ausdruck finden können, und genauso epistemische Grenzen.¹⁵ Lynchs Arbeiten lassen sich nach diesem Ver-

14 Vgl. John Locke: Versuch über den menschlichen Verstand. Bd. 2, Buch 3/4. Hamburg 1988, S. 205: »Da unser Wissen [...] ziemlich beschränkt ist, werden wir vielleicht über den jetzigen Zustand unseres Geistes etwas Licht erhalten, wenn wir einmal nach der dunklen Seite blicken und unsere Unwissenheit überschauen. Diese ist nämlich unendlich viel größer als unser Wissen.«

15 Aus einem Regensburger Forschungsprojekt ist ein Sammelband entstanden, der den Begriff des Nichtwissens interdisziplinär diskutiert und die Figurationen des Nichtwissens in Beispielanalysen entfaltet: Achim Geisenhanslüke und Hans Rott (Hg.): Ignoranz. Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformation. Bielefeld 2007; vgl. außerdem Achim Geisenhanslüke: Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens. Bielefeld 2011. Der hier im Begriff des Nichtwissens

ständnis als liminale Archäologie des Verdrängten und Fremden interpretieren, wie es Anne Jerslev treffend formuliert hat:

»Lynch zeigt die Auflösung der Grenzen, er zeigt, wie das Verdrängte immer wieder in verzerrter und oftmals destruktiver Form wiederkehrt. [...] Das Lynchsche Oeuvre kann dann einerseits als eine [...] Wissensarchäologie – eine stete Untersuchung und Aufdeckung des Fremden – gesehen werden. Doch andererseits schöpfen die Bilder aus eben dieser Aufdeckungsarbeit nur neue verlockende Bilder und deuten auf eine andere Triebkraft in Lynchs Arbeit: daß der Wunsch nach absolutem Wissen und damit die totale Beherrschung weder möglich noch wünschenswert ist.«¹⁶

Den Aspekten der Blindheit und des Nichtwissens gehen die Beiträge mit je unterschiedlichen Akzentsetzungen nach, um der Mehrdimensionalität der Leitbegriffe Rechnung zu tragen. Die offene thematische Anlage, die produktive Anschlüsse, Brüche und Widersprüche erzeugt, ist eine bewusste Entscheidung. Da die systematischen Linien *durch* die Textgrenzen verlaufen und sich immer wieder neu verbinden, was eine sachliche Einteilung erschwert, folgen die Beiträge weitestgehend der Pragmatik einer werkchronologischen Ordnung. Trotzdem fügen sie sich so zusammen, dass sich gerade zwischen den aufeinanderfolgenden Ausführungen, die unten gemeinsam in einem Abschnitt skizziert sind, Berührungspunkte ergeben. Selbstverständlich wären auch andere Gewichtungen möglich gewesen und manche Aspekte bleiben

implizierte Wissensbegriff steht tendenziell und undogmatisch Vogls Konzept der Wissenspoetik nahe, die nicht den Geltungsanspruch propositionaler Gehalte, sondern Strukturen, Herstellung- und Inszenierungsweisen des Wissens auslotet. Vgl. Joseph Vogl: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, S. 7-16.

- 16 Jerslev: David Lynch (Anm. 3), S. 34. Jerslev hat daneben die Rolle des Sehens und seiner Grenzen bei Lynch unterstrichen: »Lynchs Filme behandeln das Sehen als dasjenige, das in unserer Kultur die Subjekte bestimmt. Sie handeln aber auch – für einen Filmemacher paradox – von der Begrenzung des Gesichtssinns«. Ebd., S. 45.

schlicht unberücksichtigt.¹⁷ Dass aber unvermeidlich blinde Flecken und Wissenslöcher bleiben, gehört gewissermaßen zum Kalkül des Bandes.

Hans Richard Brittnacher eröffnet den Band mit einer kulturwissenschaftlichen Höllenfahrt ins finstere Herz der amerikanischen Nacht. Die Abenteuerreisen der jungen Helden in *Blue Velvet* und *Wild at Heart* durch eine Welt aus Gewalt und Perversion entziffert er als Travestien kultureller Mythen und Narrative. In Umkehrung ›konservativer‹ Initiationsschemata verläuft ihr Weg durch die Dunkelheit lediglich als kitschiges Klischee zurück ins Helle, während die Erkundung des Abgrunds nur die eigene Ungeheuerlichkeit zu Tage fördert. Zitatcharakter haben ebenfalls die Gewaltszenen und Verbrecherfiguren bei Lynch. Psychopathische Serienmörder wie Frank Booth oder Bobby Peru entspringen als stilisierte Ikonen der postmodernen Populärkultur, wie der Exkurs zu Joe Colemans ›Odditorium‹, einer durchkomponierten Ausstellung von Killerdevotionalien, und seinen hyperrealistischen Gemälden des Bösen illustriert. Gewalt ist hier nicht mehr eine Frage der Moral, sondern der Rhetorik ihrer attraktiven Inszenierung. Auch Rasmus Overthun folgt einer nichtnormalen Fahrt in den Abgrund, die ganz unmittelbar in die innere Nacht des Subjekts führt. Genau dahin scheint *Eraserhead* hinabzugleiten, wenn die Kamera anfangs wörtlich in den Kopf des Protagonisten Henry fährt, um in traumatischen Szenarien seine Innenräume auszuleuchten. Ausgehend von Franz Kafkas heimlicher Medientheorie des Kinos und cursorischen Streiflichtern auf die Kinogeschichte der Blindheit begreift er den Film

17 Eine Lücke und vielleicht einen blinden Fleck bedeutet bspw. das Fehlen eines eigenständigen Beitrags zu *Dune*. In dem Film wird eine ganze Reihe von Figuren, Motiven und Sachaspekten thematisch, die in diesem Band relevant gewesen wären: die Sandwürmer als rätselhaftes Ding und allesverschlingende Kraft im ›Off‹ der kulturellen Ordnung, die Wüste als *terra incognita* und ›anderer Raum‹, messianisches Schicksalswissen als mystische Wissensform, der Körper als Ort des Geheimnisses und der Entgrenzung, die Inszenierung von Traum- und Innenwelten u. v. a. m.

als dekonstruktiven Versuch über das filmische Medium und den Diskurs des Subjekts. Die Analyse liefert keinen Deutungsschlüssel, sondern zeigt, dass *Eraserhead* als Verhandlungsfeld seiner medialen und diskursiven Materialien funktioniert und diese als kulturell kodiertes Bilderrepertoire auf irritierende Art zur Darstellung bringt. Indem Lynch dabei Bedeutungen verschleißt und Blickkonstellationen dekonstituiert, wird die Darstellung unförmlich. Sie endet in einer Apokalypse der Bilder.

Mediale und diskursive Praktiken rückt Catherine Sheltons Studie zu *The Elephant Man* in einen wissenschaftlichen Kontext. Sie rekonstruiert einerseits die Zurschaustellung des Monströsen in der teratologischen Wissenschaft und Jahrmarktskultur des 19. Jahrhunderts und andererseits seine Visualisierung im frühen Kino und im Horrorfilm. *The Elephant Man* wird in diesem Zuge ›lesbar‹ als medienhistorische bzw. ikonographische Reflexion der Ausstellung des Anderen in der Sichtbarkeitsordnung der Moderne. Am Beispiel des ›Elefantenmenschen‹ John Merrick demonstriert Lynch, wie dem monströsen Körper eine ambivalente Position im Feld der Sichtbarkeit und des Wissens zugewiesen wird. Die Blickregime von Bühne und Leinwand präsentieren ihn dem schaulustigen Auge als ein ultimativ Fremdes, das alle Klassifikationen sprengt. Gleichzeitig erscheint er als Diskursobjekt, an dem medizinisches Wissen ermittelt und Normalitätsgrenzen festgeschrieben werden. Die intermedialen Unterschiede zwischen Bühnen- und Leinwandmedium betont demgegenüber Christian Steltz in seiner komparatistischen Annäherung an *Wild at Heart*. Mit Lynchs Kino der Intuition stellt er Brechts Theater des Intellekts ein alternatives Verfremdungskonzept gegenüber, das den Illusionsbruch mit einer affektiven Erfahrung verknüpft. Zwar gibt sich *Wild at Heart* dezidiert als ironisches Pastiche des *Zauberers von Oz*, Hollywoods Gründungserzählung des Traums vom Glück, die Lynch in ein infernalisches Gegenwartsamerika versetzt. Ähnlich sind Figuren wie Sailor und Lula als lächerliche Stereotypen der individuellen Freiheit angelegt. Die entstellte Fiktion lässt sich aber nicht in einen ›intellektuellen‹ Inhalt rückübersetzen, in dem sich die Fremdheit der Darstellung aufhebt.

Stattdessen verschieben sich die Zeichen des Films mit ihrem popkulturellen Referenzsystem gleitend und entwickeln einen Sogeffekt, auf den sich der Zuschauer wie der Träumer intuitiv einlassen muss.

Mark Schmitt stellt die Frage nach dem Gesetz des Genres bei Lynch und geht dem Spiel mit filmischen Wissenssystemen weiter nach. Die für Lynch typische Vermischung von Elementen des Genre- und Autorenfilms sieht er in der Strategie begründet, den zwischen Film und Zuschauer geschlossenen ›kommunikativen Kontrakt‹ über genrespezifische Konventionen neu auszuhandeln. Eine Umschrift dieses Vertrags lässt sich an Lynchs Umgang mit dem *road movie* und seinem politischen Substrat nachweisen. So ist *Wild at Heart* als Konglomerat aus Genre-Versatzstücken angelegt, das den freiheitsverheißenden Raum der amerikanischen Wildnis als Kinoprodukt demystifiziert und ihm den Zerrspiegel der reaktionären *southern gothic* vorhält. *The Straight Story* wiederum setzt gegen den ›lynchian‹ *road movie* die traditionellen Genregesetze erneut ein – ausgerechnet mit der Rasenmähertour des fast blinden und bewegungsunfähigen Alvin Straight, die freilich durch ein artifizielles Amerika der Fantasie verläuft. Das Wissenssystem von Genreordnungen steht auch im Mittelpunkt von Claudia Liebrands Auseinandersetzung mit der Fernsehserie *Twin Peaks*. Der hybride Genremix kombiniert eine Vielzahl konventioneller Formate, wie *soap opera*, Melodram, *crime thriller*, *film noir* und *mystery series*, deren Prätexte und generische Muster Lynch kommentiert und parodistisch aushebelt. Während im Mainstream dieser Genres ein unproblematisches Anwendungswissen um psychoanalytische Tiefenhermeneutik reüssiert, sind die Erkenntnisprozesse in *Twin Peaks* als Karikatur gestaltet oder laufen ins Leere. Agent Coopers durchaus erfolgreiche Spurensuche im Mordfall Laura Palmer, die mit technischen und spiritistischen Medien, Traumdeutung und obskuren tibetanischen New-Age-Methoden operiert, verliert sich zuletzt im Nichtwissen. Blind vor Liebe folgt Cooper der entführten Annie in die *black lodge* und wird von dämonischem Wahnsinn infiziert.

Den Motivkomplex des Wahnsinns in *Twin Peaks* historisiert Achim Geisenhanslüke mit einer Lektüre der romantischen Poetik des

Unheimlichen. Wie schon Freud, liest er E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* als Reflexion über die Grenze zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, das auf den Schrecken des Bekannten zurückgeht. Der Wahnsinn als ungeheuerliches Ende des Wissens (»Sinn und Gedanken zerreißend«) wird bei Hoffmann mit der Metapher des Augenverlusts – Strafe für das dipale Subjekt, das sich verkennt, und für ein verbotenes Sehen – in Verbindung gebracht. *Twin Peaks* und Lynchs Filme können in dieser Tradition als Versuch begriffen werden, einen Ort der Unbestimmtheit jenseits des Wissens zu ffnen, der sich als Einbruch des Realen in Form von Mord, Inzest und Besessenheit artikuliert. Wenn die Serie mit dem Triumph des Bösen, Coopers diabolischem Gelächter und dem klischierten Bild vom Spiegelstadium des Wahnsinns abbricht, zeigt sich eine von Lynch betriebene Konversion des Erhabenen-Unheimlichen und Komischen, die die Romantik travestiert. Eine »kalte« strukturanalytische Wendung gibt Susanne Kaul dem Phänomen der Unbestimmtheitszonen des Wissens bei Lynch. Sie widmet sich dem, was in *Lost Highway* nicht gezeigt wird und dem Zuschauer fehlt, der ästhetischen Gestaltung solcher Leerstellen und ihrer Funktionalität. Zentrale Ereignisse wie der Mord Fred Madisons an seiner Frau Renee, offenbar der traumatische Kern von Freds Persönlichkeits-Metamorphose, werden der Sichtbarkeit entzogen. Nachgerade methodisch erzeugen die Auslassungen irreduzible Mehrdeutigkeiten und fungieren als Relaisstellen, an denen die Fiktion in die Metafiktionalität springt, um ihre deutungsoffene Konstruiertheit zur Diskussion zu geben. Das audiovisuelle und narrative Design von *Lost Highway* kommt zudem in der Überrumpelung von Bedeutungen, der Kreation von Atmosphäre und der intensiven Erfahrbarmachung innerer Gefühlszustände zur Funktion.

Jean-Pierre Palmier überprüft darauf eingehender das Reich der Gefühle in *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* und *Inland Empire*. Auf der Ebene der Figuren und des erzählerischen *discours* bzw. der Rezeption erläutert er die filmische Affekt-Disposition als vernachlässigten Verstndnisfaktor. Logische Unentscheidbarkeiten werden als Bestandteil einer »Aufrhrungskonomie« nachvollziehbar, deren Macht Lynch in

Mulholland Dr. intradiegetisch vorführt. In der Schlüsselszene im Club Silencio begleitet ein Vorführer die dargebotene Bühnenillusion mit den Worten »It's all an illusion!«. Trotzdem werden Betty und Rita von ihren Emotionen förmlich durchgeschüttelt und die emotionalisierenden Kräfte der Aufführung nicht eingeschränkt. Das hypnotische Verwirrspiel um Identitäten außerhalb der Szene erscheint kausallogisch stringent als Eifersuchtsdrama zweier Frauen, dessen Facetten vergrößert auf verschiedene Figuren übertragen werden. Mit dem Gefühlswissen des Zuschauers rechnend, kann der Film *wegen* seiner Fremdheit Wirkung erzielen. Analog betrachtet Hanjo Berressem *Inland Empire* als »affektologisches« Psychogramm ohne hermeneutische Tiefe, das auf sich verdrehenden Bildoberflächen ein und dieselbe Frau als Triptychon porträtiert: die hypodiegetische Figur Susan Blue, die fiktionale Schauspielerin Nikki Grace, die faktische Person und Schauspielerin Laura Dern. Die integralen kompositorischen Komponenten von *Inland Empire* sind die Medien des Lichts und des Raums. Der Film spielt das ganze Spektrum der Lumineszenz und der Raumkonstruktion durch, von der undurchdringlichen Dunkelheit bis zum gleißenden Licht, vom euklidischen Imaginationsraum bis zur »projektiven Fläche«. Lynchs »Kino der Blinden« und seine Ästhetik der Nacht erreichen so einen Fluchtpunkt in Räumen aus Licht und an der Grenze des Wissens. Die fotochemische Bilderserie des »nicht zu Ende geborenen Mannes« (*Eraserhead*) führt zum digitalen *Portrait of a Lady*, die wie einst Henry in Schwierigkeiten steckt.

Die Idee und einige der Beiträge des Bandes gehen auf einen Workshop zurück, der im Oktober 2009 an der Universität Regensburg stattgefunden hat. Besonderer Dank gilt denen, die mitgeholfen haben dieses Buch zu realisieren: der Universität Regensburg für die freundliche Übernahme der Druckkosten, dem transcript-Verlag für die geduldige Betreuung und reibungslose Abwicklung der Drucklegung und Philipp Bergmann für das gewissenhafte Lektorat der Texte.