

Eckhard Pabst (Hrsg.)

»A Strange World«  
Das Universum des David Lynch

Kiel 1998

Ludwig

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

"A strange world" : das Universum des David Lynch  
/ Eckhard Pabst (Hrsg.). - Kiel : Ludwig, 1998  
ISBN 3-9805480-6-6

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

©1998 by Verlag Ludwig

Westring 431-451

24118 Kiel

Tel.: 0431-85464

Fax: 0431-8058305

ISBN 3-9805480-6-6

# Inhalt

|         |   |
|---------|---|
| Vorwort | 5 |
|---------|---|

## *I. Grenzen, Ordnungen, Realitäten*

|  |    |
|--|----|
| „He will look where we cannot.“<br>Raum und Architektur in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Eckhard Pabst</i> | 11 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| Außengeräusche.<br>Das Intervall, das Sprechen, das Wohnen, das Sound Design<br>und das Ganze in den Filmen von David Lynch<br>von <i>Drehli Robnik</i> | 31 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| „The owls are not what they seem.“<br>Zur Funktionalität ‘fantastischer’ Elemente<br>in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Olaf Schwarz</i> | 47 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| Die Wahrheit des Wahnsinns.<br>Zum Verhältnis von Identität, Wahnsinn und Gesellschaft<br>in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Daniela Langer</i> | 69 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| „We live inside a dream.“<br>David Lynchs Filme als Traumerfahrungen<br>von <i>Maurice Lahde</i> | 95 |
|--|----|

## *II. Körper, Konfrontationen, Geschlechter*

|   |     |
|---|-----|
| Erzählstrategien der Gewalt und Sieg der Konvention<br>von <i>Petra Grimm</i> | 113 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| „The sleeper must awaken.“<br>Über Außenseiter und Kreativität in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Kai Jürgens</i> | 123 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| Der Körper: Kontrolle und Kontrollverlust<br>von <i>Helga Bechmann</i> | 142 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| Say: ‘Fuck me!’ Invitation to Love.<br>FRauen, ERotik und deR veRgewaltigende Buchstabe<br>von <i>Gerald Koll</i> | 159 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| „Dealing with the human form.“<br>Deformationen als ambigue Zeichen<br>künstlerischer Freiheit und zerstörerischer Macht<br>von <i>Ulrich Bähr</i> | 183 |
| „You’ll never have me.“<br>Visualität und ‘gendered meaning’ bei David Lynch<br>von <i>Anne Jerslev</i>  | 197 |

### *III. Zeichen, Kommunikationen, Referenzen*

|  |     |
|--|-----|
| Anmerkungen zu Selbstreflexion und Selbstreferenz<br>in TWIN PEAKS und LOST HIGHWAY<br>von <i>Petra Kallweit</i>   | 213 |
| ‘Menschliche Redeakte’ und ‘wahrhafte Zeichen’.<br>Zum Status von Sprache in den augenscheinlich bild-<br>und blickzentrierten Welten David Lynchs<br>von <i>Hans Krab</i> | 229 |
| Hinter dem roten Vorhang.<br>Notizen zum Kino der Grausamkeit in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Werner Barg</i>   | 250 |
| Das Bild des Hundes in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Pekka Leiß</i>  | 262 |
| Fire walk with me.<br>Feuer, Wasser, Erde, Luft: Die Elemente<br>in den Filmen David Lynchs<br>von <i>Hans Heydebreck</i>  | 286 |
| From Blue Velvet Underground to Wild Mainstream.<br>Zur Funktion der Popsongs in den Filmen<br>BLUE VELVET, WILD AT HEART und LOST HIGHWAY<br>von <i>Didi Neidhart</i>     | 299 |

### *Anhang*

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Glossar                    | 319 |
| Die Autorinnen und Autoren | 325 |
| Literatur                  | 328 |

## Vorwort

„*It's a strange world*“, sagt Jeffrey Beaumont in BLUE VELVET zu seiner Freundin Sandy. Gemeint ist im konkreten Fall die Kleinstadt Lumberton; aber Jeffreys Einschätzung ließe sich mit gleichem Recht auf die Welten anderer Filme David Lynchs anwenden: auf das verschlafene Provinznest ebenso wie auf die donnernde Metropole; auf Welten, die ihr Schöpfer auf den Raum- und Zeitachsen in Richtung entlegener Extreme verschoben hat, wie auf solche, die sich in scheinbar gegenwärtige Horizonte einpassen. Jeweils eine andere Welt also, und doch: Die Ordnungsmuster ähneln sich, und die Probleme, denen sich die Protagonisten zu stellen haben, kehren wieder. Es scheint, als sei jene *strange world* das weit ausgreifende, übergeordnete System, zu dem David Lynch mit jedem seiner Filme eine andere Tür öffnet. Und was uns dann mit jedem Eintreten vertrauter wird, ist nicht der jeweils auszumessende Gesichtskreis, sondern die Fremdheit des Ganzen.

Die Idee zu diesem Buch entstand im Frühjahr 1997 in einem Seminar über die Filme David Lynchs am Kieler Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien. Obgleich die Planung des Seminars vorsah, die Filme chronologisch durchzuarbeiten, verliefen die Diskussionen in andere Richtung: Sogleich entstand die Tendenz, einzelnen Motiven nachzuspüren und die Filme immer wieder miteinander zu vernetzen, um so den Zusammenhalt und die Entwicklung des filmischen Gesamtwerkes zu verstehen.

Der vorliegende Band greift dieses Konzept auf: In einzelnen Kapiteln, die sich jeweils einem neuen Aspekt oder Motiv der Filme zuwenden, wird das Universum des David Lynch aufbereitet. Das erscheint, gerade vor dem Hintergrund der jüngst erschienenen oder wiederaufgelegten Bücher, neu. Gewiß – bei Chion (1995, 161ff.) gibt es den *Lynch-Kit*, den alphabetischen Baukasten, der in kurzen Artikeln zu einem solchen Überblick ansetzt. Auch Fischer (1992, 246ff.) richtet ein Kapitel *Von »Abstrakt« bis »Zucker«: Ein Lynch-Porträt in Selbstaussagen* ein, das ebenfalls einer Synthese des Gesamtwerkes zuarbeitet. Und schließlich bieten natürlich auch die Querverweise in anderen Lynch-Monographien (z.B. Seeßlen 1994, Jerslev 1996) filmübergreifende Argumente. Dennoch haben diese Ansätze den Charakter von Zutat und Randnotiz, sie sind nicht wirklich Programm. In dieser Hinsicht sucht das vorliegende Buch einen anderen Zugang, der von vornherein die integrierende Gesamtschau im Blick hat und in der Aufdeckung korpusübergreifender Bezüge sein Ziel sieht.

Das hat Konsequenzen für die Behandlung des einzelnen Films. Autoren und Herausgeber haben sich, was Inhaltsreferate und die Erörterung

biographisch-produktionsgeschichtlicher Daten betrifft, radikal beschränkt. Das erscheint aber wiederum in Hinblick auf die vorliegende Literatur durchaus legitim: Hier ist bereits gründlich gearbeitet worden. Erwähnt seien vor allem Fischer (1997), Seeßlen (1997), daneben Woods (1997) und Nochimson (1997).

Die Behandlung eines bestimmten Films ist dann – als Folge des Konzeptes – nicht auf einen einzelnen Beitrag beschränkt; vielmehr versucht jeder Autor, den von ihm behandelten Aspekt in mehreren, wenn nicht allen Filmen aufzuspüren. Dies jedoch kann nur eine Idealvorgabe sein. Der Leser ist in diesem Sinne gehalten, die Texte als Anregung für eigene Entdeckungen zu nehmen.

Aus diesem knapp skizzierten Konzept des Buches folgt mithin am deutlichsten, daß die Kenntnis der Filme beim Leser vorausgesetzt wird. Eine erste Einführung in das filmische Werk David Lynchs kann und will dieses Buch nicht leisten; an dieser Stelle muß zur Erinnerung eine kurze Auflistung seiner Filme genügen: Im Rahmen seines Studiums an der Pennsylvania Academy of Fine Arts dreht Lynch *SIX FIGURES GETTING SICK* (1966; eine einminütige Endlosschleife als Teil einer Plastik) und den Kurzfilm *THE ALPHABET* (1968). Als Stipendiat des American Film Institutes (AFI) realisiert er 1970 den Kurzfilm *THE GRANDMOTHER*, 1977 dann seinen ersten abendfüllenden Spielfilm *ERASERHEAD*. Es folgen *THE ELEPHANT MAN* (1980, Der Elefantenmensch), *DUNE* (1984, Der Wüstenplanet) und *BLUE VELVET* (1986). Die reichste Produktionsphase fällt in die Jahre um 1990: Neben *THE COWBOY AND THE FRENCHMAN* (1989, Der Cowboy und der Franzose), einem Kurzfilm für das französische Fernsehen, und der TV-Serie *TWIN PEAKS* (1989–1991, Das Geheimnis von Twin Peaks) entstehen *WILD AT HEART* (1990) und die Performance *INDUSTRIAL SYMPHONY NO. 1 – THE DREAM OF THE BROKENHEARTED* (1990). 1992 dreht Lynch einige Folgen der TV-Serien *ON THE AIR* und *HOTEL ROOM* und schließlich das Prequel zur *TWIN PEAKS*-Serie *TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME*. 1996 erscheint sein bislang letzter Film *LOST HIGHWAY*. Hinzu kommen diverse Werbespots, Videoclips, Schallplattenproduktionen und Arbeiten in den bildenden Künsten (vgl. hierzu wesentlich ausführlicher Seeßlen (1997) und Fischer (1997)).

Die Frage nach den Filmfassungen, die hier besprochen werden, stellte sich als besonderes Problem dar. Grundsätzlich war angestrebt, den Originalfassungen vor den synchronisierten den Vorzug zu geben. Dies war jedoch aus unterschiedlichen Gründen nicht immer möglich. Gelegentlich konnte auf Drehbuchfassungen aus dem Internet zurückgegriffen werden, doch diese Textfassungen können nicht absolute Worttreue garantieren; manche Dialogpassagen sind schlechterdings aus den deutschen Synchronfassungen

zitiert. Als Nachschlagewerk für Produktionsangaben sowie für die Zählung der TWIN PEAKS-Folgen hat sich die Monographie von Robert Fischer (1992, <sup>2</sup>1993, <sup>3</sup>1997) als unverzichtbares Hilfsmittel erwiesen; im Zweifelsfall gehen die hier genannten Daten auf Fischers Angaben zurück.

Die konzeptuelle Vorgabe, filmübergreifende Gemeinsamkeiten der Filme herauszuarbeiten, hat zur Konsequenz, daß die einzelnen Texte einerseits eine gewisse Selbständigkeit erreichen, andererseits untereinander eine Vielzahl von Vernetzungsmöglichkeiten bieten. Hier wird eine Anordnung in drei großen Blöcken vorgeschlagen. Ein erstes Segment, „*Grenzen, Ordnungen, Realitäten*“, faßt diejenigen Texte zusammen, die sich im weitesten Sinne der Fremdartigkeit und Eigengesetzlichkeit von David Lynchs Filmwelten annähern. Zum Auftakt dieser Erkundung der *strange world* wirft Eckhard Pabst einen Blick auf die Architekturen in David Lynchs Filmen, die nirgendwo einen Standpunkt bieten, der es erlaubte, die Welt in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen. Eine gewissermaßen umgekehrte Perspektive nimmt Drehli Robnik mit seinem Text ein, wenn er David Lynchs Welten von den Intervallen her betrachtet, die sich auf diversen Ebenen zwischen die einzelnen Konstituenten schalten. Inwiefern die Unmöglichkeit, David Lynchs Universum in einer konsistenten Beschreibung zu erfassen, aus deren phantastischen Dimensionen resultiert, untersucht Olaf Schwarz in seinem Text. Daniela Langer widmet sich ganz ähnlichen Phänomenen, die sie nun aber im Spannungsfeld zwischen Normalität und Wahnsinn einer entweder subjektiven oder kollektiven Weltkonzeption zu erfassen versucht. Und auch Maurice Lahde nähert sich dem Aspekt der instabilen und inkonsistenten Welten, indem er David Lynchs Filme auf traumähnliche Strukturen abfragt.

Das zweite Segment ist „*Körper, Konfrontationen, Geschlechter*“ betitelt. Hier finden sich Texte, die auf die Beziehungen zwischen Subjekt und Umwelt einerseits und zwischen den einzelnen Subjekten andererseits eingehen. Den Anfang macht Petra Grimm, indem sie der Frage nachgeht, inwiefern der Gegensatz von Individuum und gesellschaftlichem System gewalthaltige Konfliktlösungen provoziert und zu welchen Ergebnissen diese Auseinandersetzungen führen. Kai Jürgens untersucht David Lynchs Außenseiterfiguren, die ihrer Isolation von der Gesellschaft im kreativen Akt entgegenwirken. Helga Bechmann beschreibt das Problemfeld, das sich für die Figuren im Zusammenhang mit dem Umstand eröffnet, ihren eigenen Körper nicht vollständig kontrollieren zu können. Gerald Koll untersucht den Kampf der Geschlechter, indem er den geschriebenen Buchstaben als Instrument der Inbesitznahme des weiblichen Körpers analysiert. Inwiefern Kadrierung und körperliche Deformation als Hinweise auf den Kampf filminterner und -externer Instanzen um die Gewalt über das Subjekt zu

lesen sind, erörtert Ulrich Bähr. Anne Jerslev schließlich beschreibt die für Lynchs Filme spezifische Auflösung klassischer (männlicher) Blickstrategien und deren Funktionalisierung für die Austragung eines tiefgreifenden Geschlechterkonflikts.

Ein drittes Segment ist dem Komplex „*Zeichen, Kommunikationen, Referenzen*“, also dem vielgliedrigen Gefüge kultureller und intertextueller Bezüge gewidmet. Inwiefern beispielsweise David Lynch die medialen Aspekte des Films und dadurch die Problematik der Möglichkeit/Unmöglichkeit der Welterfahrung thematisiert, untersucht Petra Kallweit in ihrer Analyse. Hans Krahl widmet sich den zahlreichen Dimensionen und Bedeutungsschichten von Sprache und Sprechakten. Werner Barg untersucht den Einfluß surrealistischer Malerei und Filmkunst auf David Lynchs filmisches Werk. Einen ungewöhnlichen Schwerpunkt setzt Pekka Leiß in seinem Text über den Hund in David Lynchs Filmen, mit dessen zahlreichem Auftreten mythologische Programme abgerufen werden. Den religiösen Diskurs eröffnet Hans Heydebreck mit seinem Text über die Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft und deren Besetzung. Zum Schluß weist Didi Neidhart nach, welche Beziehungen David Lynchs Filme zur modernen Popkultur aufbauen.

Dann endet die Reise durch das Universum des David Lynch; die Welten der Filme David Lynchs aber werden noch zu unzähligen Überlegungen und Entdeckungen anregen. Ein Ende der Diskussion ist nicht in Sicht. Und wenn der Anteil, den die Autoren dieses Bandes an der gegenwärtigen Diskussion der Filme David Lynchs haben, in der *Strittigkeit* ihrer Thesen liegt, dann hat diese Textsammlung ihren Sinn nicht verfehlt.

Abschließend seien an dieser Stelle noch diejenigen Personen und Institutionen erwähnt, die uns helfend beiseite standen: Sören Ney besorgte uns Kopien von THE ALPHABET, THE GRANDMOTHER und TWIN PEAKS, Karin v. Dobrzynski organisierte die erste weit und breit verfügbare Kopie von LOST HIGHWAY. Heinrich Detering widmete große Teile seiner Zeit, um dem Projekt in der Schlußphase weiterzuhelfen. Ebenso haben die CinemaX-Filmtheater uns mit großzügigem Engagement unterstützt. Claudia Bartels, Katrin Callsen, Regine Meyer und Clemens Podszus nahmen die wenig erquickliche Aufgabe des Korrekturlesens auf sich. Ganz besonderer Dank richtet sich schließlich an Heidrun Reshöft, die uns die ganze Zeit hindurch mit Rat und Tat zur Seite stand und deren Enthusiasmus das Projekt ganz wesentlich mit auf den Weg gebracht hat.

E.P.