

Determinismus in David Lynchs Mulholland Drive von Frank Wittchow

Vortrag, gehalten am 7. 12. 2003 auf der wissenschaftlichen Protestveranstaltung: 24-Stunden-Kulturwissenschaft im HAU-ZWEI (Sa. 6.12 – So. 7.12. 2003).

"Ich sehe ein, dass viele diesen Film nicht verstehen, doch es gibt eine Lösung!!! Und diese ist genial!!!

Jeder sollte den Film vorher sehen, und sich erst danach der Lösung widmen. Das ist sehr wichtig, da man den Film sonst mit ganz anderen Augen sieht, wenn man das Geheimnis kennt (Beispiele wo es ähnlich ist, wären "The Sixth Sense" oder "Fight Club"). Also unbedingt vorher schaun!!!

Nun aber zur Auflösung: Es ist wa[h]r, dass mehr als die Hälfte des Films eher langsam und zäh wirkt. Das liegt aber daran, dass alles nur geträumt wird, denn ganz zu Beginn, nach der Tanzszene sieht man ein Bett und jemand schläft darin. Es geht also im Traum weiter, bis zu der Szene[,] wo Naomi Watts, die die Hauptrolle spielt, aufwacht. Es folgen dann Szenen, die wirklich sind. Diese Phase ist sehr kurz[,] aber sie sagt aus, was alles wirklich passiert ist. Im Traum ist die Welt so, wie es Naomi Watts als "Betty" gerne hätte. Sie kommt nach Hollywood und erreicht alles. In Wirklichkeit, daher auch der Namenstausch im Film, verliert sie aber ihre Freundin an den Regisseur und lässt sie durch einen Killer umbringen. Das merkt man als die Nachbarin vorbeikommt und ihre Sachen holt, wo der Blaue Schlüssel am Tisch liegt und als Zeichen für den Mord steht."

Der Text, den ich soeben vorgelesen habe, stammt aus einer Kundenrezension („h 9851028“) zur DVD *Mulholland Drive*, die ich auf der Website eines großen Online-Buchshops gefunden habe. Ich teile, das möchte ich gleich zu Beginn sagen, nicht den Lösungsansatz, den der Kunde hier vorträgt (es gibt aber sehr gute und differenzierte Deutungen in dieser Richtung s. Literaturliste), dennoch ist sein Text in vielerlei Hinsicht erhellend. Zum einen hat er damit Recht, dass man David Lynchs *Mulholland Drive*, der im Jahre 2001 in die Kinos kam, eigentlich nur verstehen kann, wenn man ihn im Ganzen wahrnimmt. Leider kann ich den Film heute nicht zeigen; ich verlasse mich daher 1. auf die große Bekanntheit von Regisseur und Werk und 2. auf meine - freilich bereits auf meine Ausführungen zugeschnittene und daher manipulative - Zusammenfassung der Handlung, die ich Ihnen gleich geben werde.

Wertvoll ist die Rezension auch deshalb, weil sie ziemlich repräsentativ ist für die Fragen und auch die Antworten, die in der Diskussion um diesen vielleicht rätselhaftesten Film, den Hollywood in den letzten Jahren hervorgebracht hat, eine Rolle spielen. Es wird niemand

bestreiten, dass der Film ganz offensichtlich in zwei ungleich große Teile zerfällt, von denen der zweite, kürzere, auffällige Motivvariationen des ersten enthält. Es ist auch richtig, dass der Film durch seine stark verlangsamte Kamerafahrt und auch durch bestimmte Einzelmotive eine alptraumähnliche Atmosphäre schafft. Jedoch scheint mir das - durchaus verbreitete - Deutungsangebot den Film letztlich zu banalisieren und ferner eine ganze Reihe von Motiven zu marginalisieren, die möglicherweise gerade seinen Reiz ausmachen. Zunächst einmal muss man sagen, dass sich die Wiederkehr von Motiven durch das ganze Schaffen von David Lynch zieht und seine Filme opusübergreifend verknüpft. Das führt ganz konkret etwa dazu, dass manche Cineasten *Mulholland Drive* als eine reine Variante von *Lost Highway* auffassen, der bisweilen sogar ein missglückte Durchführung unterstellt wird, weil bekannt ist, dass Lynch eigentlich eine Fernsehserie aus dem Stoff machen wollte. Ich bin dagegen der Ansicht, dass David Lynch in seinen Filmen um eine bestimmte Aussage ringt, die er in immer neuen Bildern und Konzepten umzusetzen sucht. Diese Aussage ist mit der Doppelung von Motiven eng verknüpft. Ich möchte es vorläufig einmal so ausdrücken: Die Motivdoppelung verweist auf Ereignisdoppelung. Ereignisse wiederholen sich und die Bedeutung von Ereignissen liegt in ihrer Wiederholung und eben nicht in ihrer Irrealität oder Traumhaftigkeit. Das Traumhafte der Lynchens Filme entsteht dadurch, dass die Realität wie ein Traum, oft ein Alptraum ist, nicht darin, dass alles nur geträumt sei.

Ereignisse wiederholen sich: dies scheint mir ein Hinweis auf den Schicksalsgedanken zu sein, von dem ich heute sprechen will: wenn Ereignisse sich dauernd wiederholen, verlieren sie in gewisser Weise ihren Ereignischarakter, jedenfalls für den, der die Wiederholung wahrnimmt. Dieser Gedanke erscheint abstrakt vielleicht einleuchtend, mag aber schwer fallen, wenn man ihn mit der eigenen Erinnerung an einen David-Lynch-Film zur Deckung bringen möchte: *Lost Highway*, *Blue Velvet*, *Wild at Heart* usw. halten den Zuschauer ständig in Spannung und machen sogar banale Dinge ereignishaft und fremd. Immer wieder erreicht Lynch allein durch die Kameraführung, dass ein banaler Gang durch einen Flur zu einem erschreckenden Erlebnis wird. Behalten wir dennoch im Hinterkopf, dass Wiederholung das Ereignishafte in Frage stellt.

Dieser Aspekt des Schicksalshaften wird aber nun auch durch eine ganze Reihe weiterer Motive und Schlüsselszenen transportiert, und es sind diese Szenen, die einerseits den Zuschauern besonders eindringlich im Gedächtnis geblieben sind, die aber andererseits ihre Funktion verlieren, wenn man den ersten Teil des Filmes als Traum versteht.

Ich hoffe, dass diese Einlassungen von so allgemeiner Natur sind, dass sie Ihnen erinnerlich bleiben, auch wenn Sie den Film nicht oder wenn sie ihn vor längerer Zeit gesehen haben. Ich

möchte Ihnen jetzt eine Zusammenfassung der Handlung geben, dann die Motive und Szenen herausgreifen, die mir für mein Verständnis des Filmes besonders wichtig sind, und auch versuchen, ihre Herkunft zu klären. Meine These ist, dass David Lynch das Problem des Determinismus weniger als ein konzeptionelles denn als ein ästhetisches aufgefasst hat und dafür eine Lösung anbietet, die einerseits neu ist, andererseits im Trend des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts liegt.

Das grobe Handlungsgerüst des ersten Teiles ist um einen Autounfall gruppiert, den eine junge, schwarzhaarige Frau erleidet. Ein Wagen fährt den Mulholland Drive bei Hollywood entlang, die Frau sitzt im Fond des Wagens. Auf einmal hält das Auto an und der Fahrer nötigt die Frau mit vorgehaltener Waffe auszusteigen. Es ist offensichtlich, dass sie umgebracht werden soll. Doch bevor es dazu kommt, kollidiert das stehende Auto mit einem anderen Fahrzeug, das sich mit einem dritten ein Wettrennen leistet und so die falsche Spur okkupiert. Der Aufprall tötet den Fahrer und seinen Beifahrer, die Frau jedoch verlässt benommen das Auto und wankt im Schockzustand von der Straße weg querfeldein nach Hollywood, wo sie wahllos eine offenstehende Wohnung aufsucht und dort einschläft. Bei der Wohnung handelt es sich um ein Künstlerapartment, das die Besitzerin in diesem Moment verlässt, um es für die Zeit ihrer Abwesenheit ihrer Nichte zu überlassen, die gerade versucht, als Schauspielerin in der Traumfabrik (Sie sehen auch hier, warum es um Träume geht, ohne dass geträumt werden muss) Fuß zu fassen. Die junge und unbeschwert optimistische Nichte Betty findet daher am nächsten Tag die Wohnung nicht leer vor, sondern trifft auf die schwarzhaarige Frau, als diese gerade nackt unter der Dusche steht. Sie hält sie zunächst für eine Freundin ihrer Tante. Die Schwarzhaarige leidet infolge des Unfalles unter Amnesie, die sie zunächst zu verbergen sucht, und gibt auf Nachfrage ihren Namen als „Rita“ aus. Davon wurde sie durch ein Plakat zum Film *Gilda* mit Rita Hayworth inspiriert, das im Badezimmer hängt. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zwischen der Schwarzhaarigen und Rita Hayworth frappierend. Der Schwindel fliegt rasch auf, aber die junge und übrigens blonde Betty beschließt, Rita bei der Suche nach ihrer Identität zu helfen. Man könnte sogar sagen, sie initiiert diese Suche überhaupt erst, denn Rita, in deren Tasche sich große Mengen Geldnoten und ein geheimnisvoller blauer Schlüssel finden, hält eine unbestimmte Angst davor ab, ihre Identität aktiv zu erforschen. Nur wenige Erinnerungsreste ermöglichen es Rita, etwas zu dieser Suche beizutragen. Die beiden Frauen finden schließlich heraus, dass es auf dem Mulholland Drive einen Unfall gegeben hat. In einer Gaststätte namens „Winkies“ (der Ort entfaltet weitere Bedeutsamkeit in anderen Zusammenhängen) beratschlagen die Frauen das weitere Vorgehen. Rita besinnt sich plötzlich auf einen Namen: Diane Selwyn. Mangels anderer Hinweise suchen sich die Frauen den Namen im Telefonbuch, erhalten eine Adresse, die sie gemeinsam nach einem Vorsprechtermin Bettys für ein offenbar schlecht vorbereitetes Filmprojekt aufsuchen. Hier

kommt es zur dramatischsten Szene des Films. Rita fühlt sich von einem schwarzen Wagen verfolgt. Im Bungalow von Diane Selwyn finden sie eine Frau vor, die weder Diane ist, noch Ritas Identität zu kennen scheint, die Frauen aber zu einem anderen Bungalow schickt, den sie mit Diane Selwyn getauscht haben will. Die beiden Frauen dringen, wieder auf Initiative Bettys, in diesen Bungalow ein und finden im Schlafzimmer eine verwesende Frauenleiche. In Panik verlassen sie den Bungalow, kehren in Bettys Apartment zurück und treffen die Entscheidung, Ritas schwarze Haare zu kürzen, sodass sie sich mit einer blonden Perücke tarnen kann. Was konkret die Frauen zu dieser Schlussfolgerung bewogen hat, bleibt unklar, ebenso wie die Todesursache der Leiche auf dem Bett. Es entwickelt sich nun zwischen den beiden Frauen eine heftige Liebesszene. Betty überrascht kurz darauf Rita, die scheinbar träumend, aber mit offenen Augen laut spanische Wortfetzen von sich gibt: „*Silencio. No hay banda*“: „Schweigen. Es gibt keine Band.“ Sie weckt die Geliebte, die daraufhin in die Stadt fahren will. Sie suchen ein verstecktes Theater auf mit dem Namen „Club Silencio“. Dort tritt ein Conferencier auf und teilt dem Publikum mit, dass alles, was sie im Folgenden hören, keine echte Musik sei, sondern vom Band komme: „*no hay banda, no hay orchestra*“: es gibt keine Band und es gibt kein Orchester. Die Frauen befinden sich im Zustand wachsender Panik, der seinen Höhepunkt erreicht, als eine Sängerin leidenschaftlich ein spanisches Liebeslied intoniert und plötzlich leblos zu Boden sinkt. Natürlich läuft der Gesang - er kommt eben vom Band - weiter. Betty und Rita verlassen Hals über Kopf das Theater, kehren in Bettys Apartment zurück. Betty praktiziert unvermittelt ein blaues Kästchen aus ihrer Handtasche und übergibt es Rita. Beim Betreten des Apartments verschwindet Betty, ohne dass Rita oder dem Zuschauer klar wäre, wohin und warum. Rita steckt den Schlüssel, den sie anfangs bei sich hatte, in das Kästchen. Sie dreht ihn herum, öffnet das Kästchen und - verschwindet ebenfalls, als hätte sie der kleine Raum eingesogen. Das blaue Kästchen fällt herab und wird am nächsten Morgen von Bettys Tante gefunden.

Hiermit endet der erste Teil des Films, über das Scharnier zum zweiten Teil rede ich gleich. Ich muss zunächst von einigen Parallelhandlungen sprechen, die neben der Haupthandlung des ersten Teils um Rita und Betty ablaufen.

Neben der Geschichte von Rita und Betty erzählt der Film von dem Regisseur Adam Kersher. Wir lernen ihn bei einem Gespräch mit einigen Studiobossen kennen. Offenbar ist die Hauptdarstellerin seines Films verloren gegangen - der Zuschauer vermutet, ohne sicheres Wissen davon zu haben, dass es sich hierbei um Rita handeln könnte, die vielleicht sogar von den Filmproduzenten aus dem Wege geräumt wurde, um die Hauptrolle neu zu besetzen. Kersher wird von zwei Produzenten massiv bedrängt, die Hauptrolle seines Films mit einer völlig unbekanntem Frau namens Camilla Rhodes zu besetzen. Kersher weigert sich und stürmt

aus dem Studio. Er demoliert hasserfüllt den Wagen der beiden Produzenten und zieht sich gekränkt in sein Haus zurück. Dort aber findet er seine Frau im Bett mit einem Handwerker vor. Diese schämt sich nicht einmal und beschimpft den sprachlosen Regisseur noch, weil er zu ungewohnter Zeit nach Hause käme. Nach stummer Gegenwehr wird Kersher gewaltsam aus seinem eigenen Hause vertrieben. Er sucht in einem kleinen Hotel Zuflucht, muss aber erkennen, dass man ihn auch dort gefunden hat, denn es treffen Nachrichten für ihn ein: seine Konten sind gesperrt und er verliert seinen Film. Eine Mitarbeiterin teilt ihm mit, dass eine ominöse Person, die sich Cowboy nennt, mit ihm sprechen will. Kersher willigt ein und trifft den Cowboy in einem verlassenem Corral. Dieser macht ihm klar, dass sein Leben verpfuscht sein wird, wenn er sich weigert, die Hauptrolle so zu besetzen, wie man es ihm am Vormittag bedeutet hat. Völlig aus seiner Existenz gefallen lenkt Kersher ein. Wir sehen ihn am nächsten Tag am Set, als er sich bei einem Casting für die farblose Camilla Rhodes als Hauptrolle entscheidet. Kurz fällt sein Blick auf Betty, die sich gerade am Set befindet. Der Augenkontakt ist intensiv, wird aber abgebrochen, weil Betty zu Rita eilt, mit der sie - wie bereits erzählt - nach Diane Selwyn fahndet.

Das war die zweite Haupthandlung. Wer den Film kennt, wird (mindestens) zwei wichtige Episoden vermissen.

In der einen, ziemlich am Anfang des Films, sehen wir einen jungen Mann, der im Restaurant „Winkies“ sitzt und einem anderen Mann erzählt, dass er wegen eines Traumes dieses Restaurant aufsuche. Er habe geträumt (übrigens zweimal den gleichen Traum), dass hinter dem Restaurant der Mann sei, der "die Ursache sei" (wörtlich, weil hier wichtig: *„he is the one who is doing it“*). Und dass er unglaubliche Angst ausgestanden habe, weil dieser Mann ein furchtbares Gesicht habe. Der andere Mann lädt ihn daraufhin ein, mit ihm hinter das Restaurant zu gehen und nachzusehen. Den jungen Mann ergreift nun starre Angst, denn genau dass er das tun würde, hatte er geträumt. Und in der Tat wird sein Traum wahr: als er sich der Rückwand nähert, schaut für den Bruchteil einer Sekunde ein schwarzes, maskenhaftes Gesicht mit bösen Augen um die Ecke, und der junge Mann singt leblos zu Boden.

Eine andere Episode ist etwas karnevaleskerer Natur.

Wir befinden uns in einem schäbigen Büro, in dem zwei Auftragskiller über einen verpatzten Job diskutieren: einen Mord, der dadurch gescheitert ist, dass ein Autounfall dazwischen gekommen sei. Der eine Killer tötet daraufhin den anderen und nimmt ein Buch an sich, das vorher als „Geschichte der Welt in Telephonnummern“ bezeichnet wurde. Es ergeben sich

dann durch einige Patzer noch weitere, zufällige Morde an Unbeteiligten, die beim Zuschauer im Kino regelmäßig eine gewisse Heiterkeit auslösen.

Das Scharnier zum zweiten Teil bildet eine Einstellung auf den Körper der Frau in Diane Selwyns Apartment.

Es klopft an der Tür, der Cowboy kommt, schaut herein und sagt: „*Hey pretty girl. it's time to wake up*“: „Es ist Zeit zum Aufwachen, meine Schöne.“ Eine zweite und eine dritte Einstellung auf die Frau verändern das Bild: Die Frau ist nicht mehr tot, und ihr dunkles Negligé ist heller geworden. Sie erhebt sich und wir erkennen Betty, die aber im Folgenden Diane gerufen wird. Sie sieht müde und frustriert aus. Schließlich wird sie von Rita besucht, die jetzt aber Camilla Rhodes heißt. Die beiden haben eine - hier offenbar gewohnheitsmäßige - lesbische Beziehung, die Camilla aber jetzt beenden möchte. Diane reagiert verzweifelt. Camilla lädt sie - möglicherweise ist dies eine Rückblende - zu einer Party ein, zu der Diane mit genau dem Auto fährt, das wir am Anfang des Filmes mit der Insassin Rita gesehen haben. An der Stelle, wo der Wagen im ersten Teil hielt, hält er auch jetzt, diesmal wird aber Diane aufgefordert, auszusteigen. Es wartet nun Camilla auf sie, die sie zu einer Party im Hause von Adam Kersher einlädt. Der Zuschauer lernt nun, dass Diane eine gescheiterte Schauspielerin ist, während sich ihre vermeintliche Freundin Camilla auf diesem Fest mit Kersher verlobt. Die Hauptrolle in seinem Film hat sie ohnehin bekommen. Gleichzeitig flirtet sie mit einer anderen Frau (der Darstellerin der farblosen Camilla Rhodes des ersten Teils) und demütigt so ihre ehemalige Partnerin weiter, weil sie Diane so signalisiert, dass sie durchaus noch an lesbischen Beziehungen interessiert ist, nur eben nicht mit ihr. Wir sehen eine ganze Reihe von Personen aus der ersten Hälfte des Films, die nun andere Identitäten haben. Diane entschließt sich, einen Killer anzuheuern, der Camilla töten soll, es ist derselbe Killer, der im ersten Teil in der burlesken Szene aufgetreten ist und damals offenbar nach Rita gefahndet hatte. Er erhält einen Beutel mit Geld, derselbe, den Rita im ersten Teil hatte und gibt Diane dafür einen blauen Schlüssel, bis auf die Farbe nicht identisch mit dem von Rita im ersten Teil. Auf Dianes Frage, was der Schlüssel öffne, reagiert der Killer mit einem unbestimmten Lachen. Während Diane wartet, dass Camilla getötet wird, klopft es an der Tür. Es erscheinen zwei Personen, die im ersten Teil des Films auch schon einmal aufgetreten sind, ein altes Ehepaar, das Betty im Flugzeug nach L.A. kennengelernt hatte. Diese beiden alten Leute sind jetzt aber aus einem merkwürdigen Ort zu Diane gelangt. Sie stammen aus einem kleinen blauen Würfel, der sich in einer Tüte befunden hatte. Diese Tüte lag zu Füßen jener merkwürdigen Gestalt, die sich hinter „Winkies“ aufhielt und einen jungen Mann durch ihren Blick zu Tode brachte. Die beiden Alten werden von Diane eingelassen und stürzen mit bösem Lachen auf sie zu. Diane rennt in Panik in ihr Schlafzimmer und erschießt sich. Rauch steigt

auf, drei Einstellungen beenden den Film: eine Totale auf das Gesicht des Mannes hinter „Winkies“, eine grelle Einstellung der Gesichter Bettys und Ritas, letztere mit Perücke und schließlich wieder eine Totale auf eine Frau aus dem „Club Silencio“, die gebieterisch „*Silencio*“ ruft.

Ein starkes Argument für die Deutung einer Trennung von Traum und Wirklichkeit, zugeordnet zu den beiden Teilen, ist eine kurze Einstellung zu Beginn des Films, die ich unterschlagen habe: Zwischen einem Intro, auf das ich noch zurückkommen werde, und der Szene, in der der Wagen mit Rita den Mulholland Drive hinauffährt, gibt es eine kurze Einstellung auf ein rotes Kissen. Man hört das Seufzen einer Frau, die, so suggeriert es die Kameraführung, in dieses Kissen sinkt. Wir sehen die Frau nicht, aber wir können das Bett zweifelsfrei identifizieren: es ist das, auf dem zuerst die Leiche, dann Diane liegt. Legt sich Diane zu Beginn des Filmes nieder, um zu träumen, und erwacht sie, wenn der erste Teil endet? Ich glaube nicht. Zwei Hauptthemen, die Suche nach Identität - diesen Punkt betont David Lynch selbst (in einem Interview, das im Werbematerial der DVD enthalten ist) als zentral für alle Figuren des Films - und der Schicksalsgedanke, fallen so eigentlich unter den Tisch, denn die aufwändige Identitätssuche wird in der Eindeutigkeit von Wunsch und Realität aufgehoben. Der Schicksalsgedanke, der im ersten Teil des Films in den Gestalten des schwarzen Mannes und des Cowboys und vor allem in der Geschichte von Adam Kersher so eine zentrale Rolle spielt, wird zur reinen Metapher.

Meine erste Überlegung richtet sich auf den Cowboy. Ich möchte Ihnen gerne seinen wichtigen Dialog mit Adam Kersher vorführen:

Cowboy (C): *Eines Mannes Einstellung hat einiges damit zu tun, wie sein Leben sein wird. Könnten Sie dem zustimmen?*

Adam Kersher (AK): *Sicher.*

C: *Haben Sie so geantwortet, weil Sie glauben, dass ich das hören möchte oder haben Sie darüber nachgedacht, was ich sagte. Und haben Sie so geantwortet, weil Sie aufrichtig davon überzeugt sind, dass es stimmt?*

AK: *Ich stimme dem zu, was Sie gesagt haben, aufrichtig.*

C: *Was sagte ich?*

AK: *Dass eines Mannes Einstellung sehr damit zu tun hat, wie sein Leben sein wird.*

C: *Also wenn das Ihre Ansicht ist, müssen Sie ein Mensch sein, dem nichts an einem schönen Leben liegt.*

AK: *Wieso das?*

C: *Halten Sie für einen Augenblick inne und denken Sie darüber nach. Können Sie das für mich tun?*

AK: *Okay. Ich denke nach.*

C: *Nein, Sie denken nicht nach. Sie sind zu sehr damit beschäftigt, ein Klugscheißer zu sein. Ich möchte, dass Sie nachdenken und aufhören, ein Klugscheißer zu sein. Versuchen Sie das für mich?*

AK: *Hören Sie. Wo soll das hinführen. Was wollen Sie von mir?*

C: *Denken Sie mal an einen Einspänner. Wie viele Kutscher hat ein Einspänner? Was sagen Sie?*

AK: *Einen.*

C: *Also stellen wir uns vor, ich fahre den Einspänner, und wenn Sie Ihre Einstellung ändern, dann können Sie mit mir fahren.*

AK: *Okay.*

C: *Ich möchte, dass Sie morgen wieder an die Arbeit gehen. Sie wollten die weibliche Hauptrolle sowieso neu besetzen. Lassen sie viele Mädchen vorsprechen. Wenn Sie das Mädchen sehen, das man Ihnen heute gezeigt hat, werden Sie sagen ‚Das ist die Richtige‘. Der Rest der Besetzung kann so bleiben. Es liegt bei Ihnen. Die Entscheidung über die Hauptrolle liegt nicht bei Ihnen. Sie werden mich noch einmal sehen, wenn Sie es richtig anstellen. Sie werden mich noch zweimal treffen, wenn Sie es falsch anstellen. Gute Nacht.*

Es wird Sie vielleicht überraschen, wenn ich Ihnen sage, dass für einen Altphilologen hier sehr vertraute Sätze geäußert werden. Der Cowboy würde ohne weiteres seinen Platz in einer griechischen Philosophenschule einnehmen können. Die Schule ist die 308 v. Chr. gegründete Stoa. Die Stoa hat ein in der gesamten Antike sehr einflussreiches Fatums-, also Schicksalskonzept erstellt. Dieses hat eine Reihe von Spielarten über die Jahrhunderte hinweg entwickelt, aber zentral geblieben ist die Vorstellung eines totalen Determinismus. Das ganze Leben ist durch das Schicksal - bisweilen wird hier von Natur gesprochen - vorgegeben. Wie alle deterministischen Philosophien hat auch die Stoa das Problem, wie der freie Wille zu bewerten ist. Die Antwort, dass es keinen freien Willen gibt, ist zwar prinzipiell denkbar, aber für die Stoa ein wenig unbefriedigend, weil sie sich natürlich nicht auf Metaphysik beschränkt, sondern auch eine Ethik hat. Eine Ethik kann man sich ohne den freien Willen aber sparen. Ob die Antwort der Stoa auf dieses Problem Sie intellektuell befriedigt, ist eine Sache. Wichtig ist mir, dass Sie die Ähnlichkeit zu den Aussagen des Cowboys erkennen. Die Stoiker sagen: Der freie Wille des Menschen bestehe in seiner Einstellung zu dem, was ohnehin geschehen muss. Aufgabe des weisen Menschen ist es, die Natur und damit das Schicksal zu erkennen und sich darauf einzustellen, dann wird er glücklich. Leistet der

Mensch aber Widerstand oder ist unwillig, dann wird er unglücklich. In einem Fragment über die Lehre der alten Stoa und ihrer Vertreter Zeno und Chrysipp liest sich das wie folgt:

Hippolytus, Haer. 1.21 (SVF 2.975) LS1 386 / LS2 382 (A): *"Und sie selbst versichern, dass alles gemäß dem Schicksal sei, indem sie folgendes Beispiel verwenden: es ist, wie wenn ein Hund an einen Wagen gebunden ist: wenn er folgen will, wird er gezogen und folgt mit seinem freien Willen gemäß der Notwendigkeit des Schicksals. Wenn er aber nicht folgen will, wird er gänzlich gezwungen werden. Genau so verhält es sich mit den Menschen. Auch wenn sie nicht folgen wollen, werden sie gezwungen werden, gänzlich ins Vorbestimmte einzutreten."*

Ich glaube, dass dies die zentrale Botschaft des Films ist (Peter Feist (Literaturliste): „das Leitmotiv des Films“), die an zentraler Stelle vermittelt wird. Adam Kersher hat sich *prima vista* mit Studiobossen angelegt, die ihn vernichten können. Aber die Vernichtung ist kosmischer Natur. Kersher verliert in rasendem Tempo seine gesamte Existenz, seinen Platz im Leben, obwohl er sich sogar antikafkaesk verhält und Widerstand leistet. Er kann nicht einmal sein Haus betreten, er irrt herum an Orten, die ihm nur scheinbar Zuflucht gewähren. Er muss sein Schicksal akzeptieren, um sein Leben wieder aufnehmen zu können. Der Cowboy steht für das Schicksal, das den Lebenswagen steuert. Er ist emotionslos und eigentlich durch sein absurdes Auftreten kein Charakter, dem man Eigenschaften zuschreiben kann, anders als der schwarze Mann von „Winkies“, der Teufel und Gott zugleich ist. Wie bei Gott erträgt man es nicht, in sein Antlitz zu sehen. Gemeinsam versehen der Cowboy und der schwarze Mann die Exekution des Schicksals.

Schicksal und Gott: Homer hat dafür im 22. Gesang der *Ilias* ein schönes Bild gefunden. Als Achill zum entscheidenden Kampf mit Hektor antritt, jagt er ihn um die Stadt Troja herum. Zeus jammert der fliehende Hektor und er wünscht ihn zu retten, was ihm aber Athena abschlägt. Jagd und Flucht gehen weiter.

Homer schreibt (22, 199 – 201, Übers. Schadewaldt):

*"Und wie man im Traum es nicht vermag, einen Fliehenden einzuholen;
Weder kann der ihm entfliehen noch der ihn einholen:
So konnte der ihn nicht mit den Füßen erreichen und der nicht entkommen."*

Homer vergleicht die sinnlose Jagd um die Stadt mit einem Traum. Das Unausweichliche ist in dieser atemlosen Hast kurz aufgeschoben, kann aber nicht vermieden werden. Das

empfindet Homer als traumartig. Denn das Schicksal macht hier, dass auch die Götter nicht helfen können. Weiter schreibt Homer (22, 208 – 213, Übers. Schadewaldt):

*„Als sie nun zum viertenmal zu den Brunnen gelangten,
Da nun spannte der Vater die goldenen Waagschalen auseinander.
Und legte zwei Lose hinein des starkschmerzenden Todes,
Eines für Achilleus und eines für Hektor, den Pferdebändiger,
Faßte sie in der Mitte und zog sie hoch. Da senkte sich Hektors Schicksalstag
Und kam hinab bis zum Hades; und da verließ ihn Phoibos Apollon.“*

Der mitleidende Gott Zeus erkundigt sich beim Schicksal, der mitleidende Gott Apollon muss Hektor lassen. Das Schicksal ist gesichtslos, aber die Götter können mitleiden. Die Götter spiegeln so die *conditio humana*. Genau dasselbe tut der schwarze Mann hinter „Winkies“: er aber ist kein mitleidender Gott, sondern ein böser Dämon. Die Welt von David Lynch ist dunkler als die von Homer.

Dieselbe Lehre wartet auf Rita und Betty. Leider weist sie kein Cowboy darauf hin. Sie müssen ihren Weg anders gehen. Der interessanteste Punkt ist Rita. Auch sie ist aus ihrer Existenz gefallen, auch sie wird verfolgt. Anders als Kersher findet sie nicht in ihr Leben zurück, sondern verlässt die Szenerie auf geheimnisvolle Weise. Warum kann sie nicht wieder zurück ins Leben? Was unterscheidet sie von Kersher? Kersher soll eine bestimmte Rolle im Leben spielen. Als er versucht, aus ihr auszubrechen, wird er unsanft wieder an den Karren gespannt und läuft weiter. Rita kann das nicht, denn Ritas Rolle ist ausgespielt. Ihr Fehler ist, dass sie versucht, weiterzuspielen. Ich möchte diesen Punkt gerne an zwei Motiven erläutern, auf die im ersten Falle vielleicht, im zweiten ziemlich sicher angespielt wird.

Es gibt einen Roman von Fruttero und Lucentini. Es ist ein verhältnismäßig unbekannter Roman des italienischen Erfolgsduos. Er heißt: *Du bist so blass. Eine Sommergeschichte*. Auch Rita ist blass und es ist eine Sommergeschichte. Bei Fruttero und Lucentini geht es um eine junge Frau, die einen Platz in der Gesellschaft hat, auf Partys geht und etwas erleben will. Doch ihr widerfährt Merkwürdiges: Ihre Freunde beginnen, sie zu ignorieren. Sie fühlt sich unwohl. Man sieht es ihr an: ‚Du bist so blass.‘ Eine Weile versucht sie, ihr Leben so zu leben, wie sie es kennt. Sie fährt eine Straße entlang und kommt an einem Autounfall vorbei. Es stellt sich dann heraus, dass sie selbst bei dem Autounfall ums Leben gekommen ist, ihren Tod nicht akzeptiert hat und versucht weiterzuleben. Am Schluss akzeptiert sie, dass sie tot ist, und verschwindet (das ist die logische Folge, die eine Ich-Erzählung aber nicht ausdrücken kann). Die Parallelen zu Rita sind, glaube ich, nur zu deutlich. Der zweite

Hinweis auf das untote Dasein Ritas ergibt sich auch aus einer Anspielung im zweiten Teil, die ich mir erlaube hier heranzuziehen, auch wenn ich beide Teile, wie sich zeigen wird, vergleichsweise *stricte* trenne. Dort heißt Rita Camilla. Hier steckt m. E. eine deutliche Anspielung auf eine viktorianische Gruselgeschichte von Sheridan Le Fanu (vgl. z.B. Sébastien Omont auf der Literaturliste). Die Geschichte heißt *Carmilla* (mit einem etwas ungewöhnlichen *r* nach dem ersten *a*) und handelt von einem weiblichen Vampir dieses Namens, der eine junge, lebensfrohe und naive Frau befällt (Carmillas Kutsche erleidet einen Unfall und sie wird von der jungen Frau gepflegt!) und eine lesbische Beziehung zu dieser aufnimmt. Auch hier findet ein Namenswechsel statt, Carmilla hieß früher Mircalla und wird von ihrem jungen Opfer auf einem alten Bild wahrgenommen, ähnlich wie Rita ihr Gesicht von Rita Hayworth erhält. Auch diese Geschichte endet natürlich mit der Tötung des Vampirs. Das Interessante ist auch, dass in Sheridan Le Fanus Geschichte Traum und Wirklichkeit verschwimmen, ohne dass das Geträumte weniger relevant ist als das scheinbar Reale. Damit meine ich hinreichend deutlich gemacht zu haben, dass Rita eigentlich tot ist, bzw. sein müsste.

Rita ist freilich nicht zu Tode gekommen. Aber sie hätte sterben müssen, das war ihr Skript. Warum ist sie nicht gestorben? Ich glaube hier an einen dummen Zufall.

Manche antiken Philosophenschulen diskutieren darüber, ob es neben dem Determinierten auch das Zufällige geben könnte. Sie sagen, dass das Schicksal nur die großen Hauptereignisse festlege und es dazwischen einen Spielraum gibt, sowohl für den freien Willen - das können wir hier zunächst beiseite lassen - als auch für das Zufällige. Der Philosoph Epikur hat dafür ein hier vielleicht passendes Konzept parat. Das Zufällige entsteht dadurch, dass Atome plötzlich ihre Bahn verlassen, in der sie sich sonst in einem materialistischen Determinismus bewegen, eine unkalkulierbare Bewegung erzeugen und auf andere Atome aufprallen. Genau so etwas passiert durch den Autounfall. Das Autorennen der Jugendlichen hat etwas aleatorisches. Die Jugendlichen lassen es darauf ankommen, sie spielen nicht mit dem Schicksal, sondern mit dem Zufall. Dummerweise ist dieser Spielraum des Zufälligen mit dem Determinierten kollidiert. Anders ausgedrückt: Aus der Sicht des Schicksals und seiner Agenten hat es eine Panne gegeben. Noch anders ausgedrückt: Der reale Autounfall ist auch ein metaphysischer Unfall. Die Geschichte, die wir im ersten Teil des Filmes erzählt bekommen, ist die Geschichte der Bereinigung dieses Unfalls, bis die beiden Frauen endlich einsehen, dass sie nicht weitermachen können. Sie überschätzen den Spielraum, den der Zufall ihrem freien Willen eingeräumt hat. Sie überschätzen ihn deshalb, weil sie gar nichts vom Schicksal wissen. Sie müssen es erst herausfinden. Und die Lösung

heißt: Rita muss verschwinden, denn sie lebt über ihre Zeit. Sie ist eine Untote. Es ist kein Zufall, dass der Killer, der sie sucht, das schwarze Buch mit der „Geschichte des Lebens in Telephonnummern“ an sich bringt. In diesem Buch steht das Drehbuch des Lebens und das geht die Lebenden nichts an, schon gar nicht, wenn herauskommen könnte, dass etwas schief gegangen ist. Das Schicksal bedient das Telephon hier in gekonnter Manier. Als die beiden Frauen in das Apartment von Diane Selwyn wollen, möchte sie die Frau, die mit Diane das Apartment getauscht hat, gerne begleiten. Es ist ein Telephonanruf, der sie zurückhält.

Wir können nun noch einen Schritt weitergehen und uns fragen, warum Rita tot sein müsste. Die Nachforschungen der beiden Frauen führen zur Leiche einer blonden Frau. Es herrscht wohl Einigkeit, dass Betty hier nicht im engeren Sinne sich selbst vorfindet. Die Frau ist auch nicht identisch mit der Diane des zweiten Teils, sie trägt ein dunkles Negligé, ihre Haare sind etwas anders, außerdem stirbt Diane im zweiten Teil in ihrem Morgenmantel. Ich glaube, dass wir es hier mit einer Gestalt aus Ritas Leben zu tun haben. Die Schwarzhaarige und die blonde Frau bilden einen Januskopf, sie sind schicksalhaft miteinander verknüpft. Das Schicksal, und das ist der Grund der Motivdoppelung, erzählt immer die gleiche Geschichte. Es besetzt Rollen mit Seelen. Wenn eine Rolle ausgespielt ist, stirbt der Körper als Träger dieser Rolle, und die Seele kehrt gleichsam in einen Pool seelenhafter Schauspieler zurück, die neu besetzt werden können. Sie können dies an einem Bild sehen, das ich - ich kündigte an, dass meine Zusammenfassung manipulativ sein würde - Ihnen bisher vorenthalten habe. Weder die Kissenszene noch der Autounfall sind wirklich der Beginn des Films. Die meisten Menschen, die den Film gesehen haben, vergessen den Anfang, weil er überhaupt nicht zum Rest des Films zu gehören scheint. Er ist auch durch eine aggressiv muntere Tanzmusik (Jitterbug) vom übrigen Soundtrack abgehoben: Auf violetterem, undurchdringlichem Grund sehen wir tanzende Paare. Sie werden zum Teil durchsichtig und verschwinden. Auf einmal sehen wir einen grellen Umriss, der allmählich scharf gestellt wird: Betty bzw. Diane gewinnt ihren Jitterbugwettbewerb in Deep River Ontario und erscheint mit dem alten Ehepaar auf dem Flughafen von L.A. Diese Szene ist deshalb so interessant, weil es eigentlich Diane aus dem zweiten Teil ist, die diesen Wettbewerb gewonnen hat. Dennoch spielt die Szene vor dem Moment, als die Frau sich auf das Kissen legt. Folgte man der Trauminterpretation, wäre ausgerechnet der Bestandteil, der scheinbar fest zur Biographie *Dianes* gehört, nicht Teil von deren Traum, sondern dieser Sequenz vorgeschaltet. Und ausgerechnet jener Teil des Films, ist am wenigsten real gestaltet ist, und ausgerechnet aus dieser Szene wird nicht Diane, sondern Betty auf den Plan geschoben. Der Jitterbug-Wettbewerb bezeichnet ein Stadium, bevor die Protagonisten die Traumwelt Hollywoods betreten. Und gerade dieses Stadium des

Vor-Eintritt in die Geschichte erscheint als vage und unreal. Dieses Vorstadium ist deshalb dem gesamten Film vorgeschaltet, weil es für alle Protagonisten gilt. Ich verstehe die Tanzenden als Seelen in der Unterwelt. Sie ist in einem violetten Blauton gehalten, zwar anders, aber doch ähnlich dem blauen Kästchen, das ihren Eingang bildet. Die Seelen wissen vor ihrer Einkörperung nichts vom Leben, sie tanzen ohne Sinn und Ziel. Wenn eine Rolle zu besetzen ist, werden sie geholt und zwar von zwei Seelengeleitern in der Gestalt von zwei alten Leuten, auf die ich sogleich näher eingehen werde. Diesmal ist es Diane, die ins Leben gerufen wird, aber es kann ebensogut Betty sein, und es kann noch vielen anderen so geschehen.

Dieses Bild ist vielleicht ein wenig schwer verdaulich. Es gibt auch keine direkte Parallele in der Literatur, die ich vertrete. Allerdings ist die Vorstellung der Seelenwanderung, und darauf kommt es mir letztlich an, in der Regel darauf gegründet (so finden Sie es etwa in Platons Staat im zehnten Buch), dass keine Seele neu entsteht und keine verloren geht. Im Seelengericht bei Platon allerdings können die Seelen, bevor sie eingekörpert werden, ihr Lebenslos selbst wählen. „Die Schuld liegt beim Wählenden, der Daimon ist unschuldig“ werden die Seelen in der Unterwelt belehrt, bevor sie ihr Lebensmuster ergreifen. Selbst wenn Sie mir in der - zugegeben gewagten - Interpretation der Eingangsszene nicht folgen möchten, so ist doch m.E. offensichtlich, dass sich nur eine begrenzte Zahl der *dramatis personae* an der Oberfläche der Geschichte aufhalten dürfen. Und mir scheint das Bild der Tanzenden eines von ahnungslosen Menschen zu sein und es ist dieser Pool ahnungsloser Menschen, aus dem heraus die Handlung um Betty ihren Ausgang nimmt. Nehmen wir weiter an, was bei David Lynch offensichtlich ist, dass das Blau eine leitmotivische Farbe ist, dann sind der „Club Silencio“, das Kästchen, die Schlüssel und eben die merkwürdige Eingangsszene diesem Bereich zugeordnet. Das Kästchen aber erscheint in jedem Fall als Handlungsschleuse.

Wir können uns nun einen Eindruck verschaffen, wie die Geschichte im Ganzen funktioniert: Zwei Frauen freunden sich an, die sich charakterlich komplementär verhalten: die eine naiv, die andere abgebrüht, die eine jungfräulich, die andere erotisch erfahren. Stirbt die eine, fällt auch die andere. Diane Selwyn im zweiten Teil will Camilla töten und muss sich dann selber töten. Wie stark hier das Skript des Schicksals ist und wie klein die eigene Entscheidung, zeigt der Film eindrucksvoll in der Schlusszene, in der Diane von zwei Emissären des schwarzen Dämons regelrecht genötigt wird sich zu töten. Von diesen beiden Personen habe ich bisher kaum gesprochen. Es handelt sich um das alte Ehepaar, das zum ersten Male auftritt, als Diane in L.A. landet. Damit entert sie das Skript der Geschichte und gleichsam ihr

Leben, sie wird eigentlich in diesem Moment geboren. Die beiden Alten geleiten sie wie antike *psychopompoi*, Seelengeleiter, aus dem Jenseits ins Diesseits. Und sie werden sie wieder abholen, so wie sie Diane im zweiten Teil wieder abholen. Sie kommen aus dem blauen Kästchen, das Rita eingesogen hat. Das Kästchen funktioniert so beinahe wie ein Eingang in die Unterwelt. Sie klopfen laut und drohend an Dianas Tür. Bedenken Sie, ein altes Bild: Das Schicksal klopft an die Tür. Doch Diane braucht sie nicht einzulassen, das Schicksal kommt, auch wenn man es nicht einlässt, es kriecht unter der Tür durch.

Das Problem im ersten Teil habe ich bereits grob benannt: Rita ist aufgrund eines kosmischen Unfalls, dem Zusammenprall des Zufälligen mit dem Determinierten nicht umgebracht worden. Ihre Antipodin in Apartment 17 aber hat sich ihrer Rolle bereits gefügt und sich getötet oder ist anderweitig ums Leben gekommen. Das ist die Eingangsszene des Films: wir sehen (hören) nicht eine Frau, die sich zum Schlafen, sondern eine, die sich zum Sterben niederlegt. Die Wiederholungsgeschichte, die das Schicksal erzählt, weist immer kleine, aber völlig marginale Unterscheidungen auf. Man könnte sagen: mal darf dieser Körper diese, mal jene Rolle spielen. Dieser Rollenwechsel wird als Individualität erlebt, aber genau dem erteilt Lynch eine Absage. Was als eigene Stimme erscheint, kommt nur vom Band: Dauernd treten in diesem Film Handeln und Sprechen auseinander, man denke etwa an die Vorsprechszene von Betty, die ich hier nicht behandeln kann, in der das Script, das sie spielen soll, eine aggressive Auseinandersetzung enthält, das Handeln aber (ihr entgleitet auf geheimnisvolle Weise die Kontrolle über ihre Körpersprache) eine erotische Annäherung inszeniert. Dies drückt sehr klar einen Grundgedanken des Films aus: Der Mensch kann seinem Leben mittels Sprache und Denken jeden Sinn geben, den er will, sein Handeln hat damit nichts zu tun. Das gilt auch umgekehrt: Der Sinn, den der Mensch sich zu geben glaubt, kommt vom Band, und er bleibt erhalten, wenn der Träger des Gedankens leblos zu Boden sinkt. Dies ist die bittere Erkenntnis, die Rita beim Auffinden der Leiche besser versteht als Diane, die eigentlich erst am Anfang ihrer Geschichte steht. Rita reagiert viel hysterischer, denn sie erkennt in der Toten ihre Antipodin und weiß, dass ihre Rolle ausgespielt ist. Die Geschichte einer Brünetten und einer Blondin hat sie bereits erlebt. Sie darf eigentlich nicht in Bettys Geschichte mitspielen. Sie hat keine Rolle im Leben. Sie hätte die vorgezeichnete Bahn, den Mulholland Drive (das Straßenmotiv bei David Lynch!) niemals querfeldein verlassen dürfen. Aus diesem Grunde versucht sie sich in Bettys Rolle zu tarnen und trägt eine blonde Perücke. Im „Club Silencio“ müssen die beiden Frauen jedoch erkennen, dass ihre List versagt hat, dass sie den Tod, den Teufel, Gott, das Schicksal nicht überlisten können. Es ist aber

schließlich Betty, die Rita das blaue Kästchen übergibt, das ihr den Ausgang aus der Geschichte ermöglicht.

Warum besitzt sie das Kästchen, warum weiß sie plötzlich, dass es zum blauen Schlüssel gehört? Weil das blaue Kästchen der Ausgang ist, der zu der Geschichte von Diane gehören sollte. Eine Geschichte, in der sie eine schwarzhaarige Frau kennenlernen wird, die ihr Leben ruiniert, die andererseits aber ihr unwiderstehliches Gegenüber ist. Deshalb reagiert sie auch instinktiv mit Zuneigung zu Rita, einer Zuneigung, die eigentlich nicht gerechtfertigt ist. Denn Rita ist ihr schicksalshaftes Gegenüber, nur leider aus einer bereits erzählten Geschichte, die übriggebliebene Besetzung einer früheren Verfilmung desselben Stoffes. Daher gerät auch alles durcheinander, daher agiert plötzlich die backfischartige Diane als aktive Person, während die *femme fatale* Rita durch ihre Amnesie ein hilfloses Kind geworden ist. Der erste Teil des Films *beginnt* so nicht mit einem Unfall, er *erzählt* die Geschichte eines Unfalls, eines Unfalls zwischen *fatum* und *fortuitum*, zwischen Schicksal und Kontingenz. Der Zusammenprall des Kontingenten mit dem Determinierten schafft einen winzigen Spielraum für den freien Willen. Betty nutzt ihn zu einer Geste liebender Entsagung, mit der sie Rita das Kästchen übergibt, das eigentlich für Betty selbst vorgesehen ist. Kafkaesk ausgedrückt: ‚Dieser Ausgang war nur für dich‘. Sie verzichtet, verzichtet damit aber auch auf ihre Rolle im Leben, die zwar kläglich sein würde, aber wenigstens Leben war. Sie verschwindet aus dem Film, ohne einen Ausgang, sie verschwindet, weil David Lynch sie verschwinden lässt. Die Geschichte ist zusammengebrochen, nicht weil David Lynch seine Fernsehserie nicht finanziert bekommen hat, sondern weil Betty das Drehbuch verweigert. Dennoch ist so auch der Weg frei, um die Geschichte wieder neu zu erzählen. Das genau findet im zweiten Teil statt (es handelt sich beim zweiten Teil weder um einen Rückblick, noch um ein späteres Stadium der im ersten Teil erzählten Geschichte, sondern um eine weitere Variation des ewig gleichen Drehbuchs des Lebens vgl. Peter Feist (Literaturliste), der im Zusammenhang von Lost Highway von einem Endlosband spricht).

Ich habe versucht, Ihnen nahezubringen, dass David Lynch in diesem Film einen radikalen und dunklen Determinismus vertritt, gemäß dem die Menschen im Leben wie im Film Rollen besetzen, über die sie nicht zu bescheiden haben. Ich habe Ihnen, zumindest was den Determinismusgedanken angeht, antike Texte gezeigt, die ganz ähnliche Gedanken in ganz ähnlicher Form vortragen (freilich ohne vergleichbaren Pessimismus). Es ist durchaus möglich, aber keineswegs notwendig, dass David Lynch diese Texte gekannt hat, denn wenn er sich fürs Schicksal interessiert, wird er ein bisschen herumgelesen haben und dann sind die genannten antiken Quellen keine exotischen Texte von Spezialisten. Aber das spielt keine

Rolle. Ich möchte auf etwas anderes hinaus. Ich möchte jetzt nicht mehr von den Gemeinsamkeiten mit der Antike, sondern von den Unterschieden sprechen. Grundsätzlich kann man sagen, dass Determinismus nicht nur ein konzeptionelles, sondern auch ein ästhetisches Problem darstellt. Konzeptionell meint, dass ein radikaler Determinismus argumentative Probleme aufwirft, etwa für einen Christen, wenn er die Welt als von Gott geschaffen ansieht, aber das Böse erklären möchte, dies aus dem freien Willen des Menschen ableitet und von Gott trennt, damit aber Gottes Allmacht in Frage stellt. Augustin hat sich daran zum Beispiel an vorderster Front abgearbeitet, mit fragwürdigem Erfolg. Mich interessiert aber das ästhetische Problem: Wir haben in der Antike zahlreiche literarische Texte, die deterministische Konzepte formulieren, und diese auf der Handlungsebene nicht einlösen. So wird etwa in der *Aeneis* der Held Aeneas ein Objekt des Schicksals, der eine göttliche Sendung, nämlich die Ansiedlung der Trojaner in Latium als Voraussetzung der Gründung Roms zu leisten hat. Sein ganzes Verhalten ist also determiniert. Dennoch gibt es eine breite Diskussion darüber, ob er den freien Willen habe, weil es immer wieder Situationen gibt, in denen er vor eine Entscheidung gestellt wird, und diese Entscheidung auch trifft (besonders der Schluss der *Aeneis* kommt hier in Betracht, als Aeneas einen bittflehenden, besiegten Gegner nach kurzem Zögern doch tötet.) M. E. rechnet man aber zu Unrecht mit Autoren, die auf der einen Seite zu erkennen geben, dass sie ein fatalistisches Weltbild haben, dies aber narrativ nicht konsequent einlösen. Denn es ist eine Grunderfahrung menschlichen Lebens, dass der Mensch vor Entscheidungen gestellt ist. Determinismus ist etwas kontraempirisches. Insofern stellt es einen Dichter vor gewisse Probleme ästhetischer Natur: will er Determinismus ausdrücken, müsste er auf Entscheidungen verzichten, bzw. das Absehbare von Entscheidungen so deutlich markieren, dass das Ereignishafte der Erzählung in den Hintergrund träte. Anders ausgedrückt: das Buch wird ein bisschen langweilig. Ein Beispiel haben wir ebenfalls in der *Aeneis*: Aeneas lässt sich (im vierten Buch) auf eine Affäre mit der Königin Dido ein. Hermes erscheint als Bote des Zeus und fordert ihn auf, seiner Bestimmung zu folgen und seine Reise in das Land des zukünftigen Rom fortzusetzen. Aeneas gehorcht sofort und lässt die Schiffe klarmachen. Dieser Schluss der Liebesgeschichte um Dido und Aeneas wurde seit jeher als ernüchternd empfunden und in seiner Bedeutung diskutiert. Auffällig ist, dass Aeneas kaum eine Regung zeigt: wer dem *fatum* folgt, erlebt keine Konflikte. Determinismus ist also auch ein ästhetisches Problem. Bei David Lynch taucht es freilich in einer ganz anderen Form auf.

Es ist gerade nicht langweilig und das zunächst einmal dadurch, dass der Mensch sein Schicksal entdeckt und nicht entdeckt bekommt. Es ist eine schmerzhaftes Suche, die die

beiden Frauen dort anstellen. Rita und Betty sind in gewisser Weise wie neugeborene Kinder, Betty durch ihre Unbedarftheit, Rita durch ihre Amnesie. Sie suchen nach ihrer Identität und finden nur eine Rolle. Diese Art der Schicksalssuche in einem vom Unheimlichen beherrschten Raum scheint mir, ästhetisch gesehen, eine Errungenschaft der letzten fünfzehn Jahre zu sein. Sie finden sie in ganz ähnlicher Weise in den Romanen des Japaners Haruki Murakami. Im Gegensatz zu Lynch ist bei Murakami die Suche nach dem Schicksal aber nicht Absage, sondern Erfüllung der Identität, auch wenn sie sich – ich denke hier an den Roman *Mr. Aufziehvogel*- ebenfalls in unheimlichen, parallel angeordneten Seinsräumen vollzieht (das Motiv der parallelen Räume finden Sie übrigens in David Lynchs *Lost Highway*). Die Frage ist, warum Literatur und Film in den vergangenen Jahren den Determinismus in einem solchen Fest der Bilder begehen. Natürlich ist es gerade Kennzeichen der Moderne, ihren Individualismus gegen Determinismen anrennen zu lassen. Das ist etwa in den Romanen Kafkas bereits der Fall. Aber bei Kafka ist Determinismus letztlich säkular gefasst, es sind Bürokratien, die sie verkörpern. Dasselbe gilt für die in den achtziger Jahren so populären Schriften Michel Foucaults. Noch heute ist die Zahl der Doktoranden enorm, die irgendwelche Texte nicht allein, sondern mit Foucault lesen und gereizt reagieren, wenn man ihrem säkularen Determinismus, nach dem alles Macht sei und in Funktionen der Macht aufgehe, nicht folgen will. Man kann hier von einer grimmigen Lust am Determinismus sprechen. Das Erstaunliche der Ästhetik David Lynchs, Murakamis und anderer aber ist, dass der Determinismus hier nicht allein als ein säkularer, durch Institutionen hergestellter erscheint, sondern wieder metaphysisch wird. Ich glaube, dass dies mit einem gewissen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel einhergeht. Während Foucault und seine zahlreichen Epigonen Macht in historisch fassbaren Institutionen verorten und ihr diskontinuierliches Aufsteigen und Fallen beobachten, ist die Erfahrung der Globalisierung letztlich eine andere: findet der Diskurs in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort statt, ist die Erfahrung der Globalisierung eine ubiquitäre. Man ist sich nicht mehr sicher, dass bestimmte Institutionen Ursache von Bemächtigungen des Einzelnen sind. Alles hängt wieder mit allem zusammen. Das ist verwirrend und unheimlich. Außer der Chaostheorie bietet sich für diese Erfahrung das gute alte Schicksal an. Es drückt Erfahrung aus, während Foucaults Determinismus so kontraempirisch ist, wie es der antike Fatalismus für uns heute zu sein scheint. Das *fatum* verbindet sich daher mit Überzeugungen des 20. Jahrhunderts von der Macht der Institutionen. Das zeigt das Beispiel von Adam Kersher: Er gerät mit den Produzenten aneinander, mit Trägern wirtschaftlicher Macht. Aber was er erlebt, scheint größer zu sein als diese. Das *fatum* ist zurückgekehrt.

Lit.:

Fruttero/Lucentini: Du bist so blass. Eine Sommergeschichte, München-Zürich ⁶1994

Homer: Ilias übers. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt am Main ³1988

Le Fanu, Sheridan: In A Glass Darkly hg. Robert Tracy, Oxford 1993

Murakami, Haruki: Mister Aufziehvogel, Berlin 2000

Für Sekundärliteratur zur *Aeneis*, *Ilias* und vor allem zur stoischen Philosophie möchte ich hier nicht auf Näheres eingehen, weil es ein Missverständnis wäre, hier einen im engeren Sinne wissenschaftlichen Hintergrund heranzutragen. Es ist dem Autor nicht entgangen, dass er aus der Sicht der Philosophie(geschichte) in problematischer Weise epische, platonische, stoische und epikureische Konzepte hat ineinanderlaufen lassen. Sicherlich wurde die Interpretation aus altphilologischer Sicht angestrengt, dennoch kann es hier nicht um die Rekonstruktion einer im konzeptionellen Sinne differenzierten Adaption antiker Schicksalskonzepte gehen. Die Leistung David Lynchs liegt aber in der ästhetisch differenzierten Umsetzung von Gedanken, die die Menschen seit der Antike immer wieder beschäftigt haben. Meine im Vortrag gemachte Behauptung, dass schon das Nachschlagen in Standardwerken zur antiken Philosophie den Leser auf die richtige Spur bringt, glaube ich aber bereits mit folgendem Literaturhinweis einlösen zu können:

Hossenfelder, Malte: Die Philosophie der Antike 3. Stoa, Epikureismus und Skepsis, ²München 1995

Fragmente zur Stoa im Netz (Dr. Niko Strobach):

<http://www.uni-rostock.de/fakult/philfak/fkw/iph/strobach/veranst/therapy/stoa.html>

Zu Mulholland Drive:

Ostherr, Kirsten/ Abizadeh, Arash: Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On Mulholland Drive: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/mulholland_amnesia.html

Sébastien Omont: Son portrait dans le miroir ("Mulholland Drive" de David Lynch):

<http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/omont/mulholland/mulholland.htm>

Peter Feist: Schuld und Sühne:

http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_cinema/mulholland_110102.html