

Oliver Schmidt

Leben in gestörten Welten.

**Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*,
Lost Highway und *Inland Empire*.**

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 1 *Oliver Schmidt*
Leben in gestörten Welten
Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway*
und *Inland Empire*
ISBN 978-3-89821-806-1

Oliver Schmidt

LEBEN IN GESTÖRTEN WELTEN

Der filmische Raum in David Lynchs
Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und *Inland Empire*

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Umschlagsbild: Szenenfoto aus INLAND EMPIRE (DVD) mit freundlicher Genehmigung von Concorde Home Entertainment

Kontakt Oliver Schmidt: kawafis@gmx.de

∞

ISBN-13: 978-3-8382-5806-5

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2008

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG: AUF DEM WEG NACH LYNCHLAND	9
2. THEORIE: DER FILMISCHE RAUM	13
2.1 Funktionale Filmanalyse	14
2.2 Das Wissen des Rezipienten	17
2.2.1 Formen des Wissens	17
2.2.2 Vernetztes Wissen	19
2.2.3 Widersprüchliches Wissen	20
2.3 Filmische Räume	22
2.3.1 Der soziokulturelle Raum	23
2.3.2 Der Handlungsraum	25
2.3.3 Der physische Raum	27
2.3.4 Der ontologische Raum	28
2.3.5 Der Soundraum	30
2.4 Fazit: Theorie	31
3. ANALYSE: GESTÖRTE WELTEN IN LYNCHS FILMEN	35
3.1 ERASERHEAD (USA 1977, 89min)	35
3.1.1 Plot	36
3.1.2 Produktion	37
3.1.3 Rezeption	39
3.1.4 Der filmische Raum von ERASERHEAD	42
3.1.4.1 Urban Wasteland	43
3.1.4.2 Emanzipierter Ton	46

3.1.4.3	<i>Absurdes Handeln</i>	49
3.1.4.4	<i>Traum und Wirklichkeit</i>	55
3.1.5	<i>Fazit ERASERHEAD</i>	56
3.1.6	<i>Bildteil ERASERHEAD</i>	59
3.2	<i>BLUE VELVET (USA 1986, 120min)</i>	63
3.2.1	<i>Plot</i>	64
3.2.2	<i>Produktion</i>	66
3.2.3	<i>Rezeption</i>	67
3.2.4	<i>Der filmische Raum von BLUE VELVET</i>	69
3.2.4.1	<i>A Strange World</i>	70
3.2.4.2	<i>A Strange Narrative World</i>	75
3.2.4.3	<i>Anachronistisches Handeln</i>	77
3.2.4.4	<i>Surreale Szenen</i>	82
3.2.4.5	<i>Ton und Gegenton</i>	85
3.2.5	<i>Fazit BLUE VELVET</i>	87
3.2.6	<i>Bildteil BLUE VELVET</i>	89
3.3	<i>LOST HIGHWAY (USA, F 1996, 135min)</i>	93
3.3.1	<i>Plot</i>	94
3.3.2	<i>Produktion</i>	97
3.3.3	<i>Rezeption</i>	99
3.3.4	<i>Der filmische Raum von LOST HIGHWAY</i>	101
3.3.4.1	<i>Die Welt wird flüssig</i>	103
3.3.4.2	<i>Das Ende der Intention</i>	108
3.3.4.3	<i>Raumton</i>	113
3.3.5	<i>Fazit LOST HIGHWAY</i>	116
3.3.6	<i>Bildteil LOST HIGHWAY</i>	119

3.4	<i>INLAND EMPIRE (F, PL, USA 2006, 173min)</i>	123
3.4.1	<i>Plot</i>	124
3.4.2	<i>Produktion</i>	131
3.4.3	<i>Rezeption</i>	134
3.4.4	<i>Der filmische Raum von INLAND EMPIRE</i>	137
3.4.4.1	<i>Gibt es einen filmischen Raum?</i>	139
3.4.4.2	<i>Film im Film - Räume in Räumen</i>	142
3.4.4.3	<i>Raum, Erinnerung, Identität</i>	153
3.4.5	<i>Fazit INLAND EMPIRE</i>	158
3.4.6	<i>Bildteil INLAND EMPIRE</i>	161
4.	SCHLUSS: LYNCH ALS PHÄNOMEN SEINER ZEIT	165
	LITERATUR	173

1. EINLEITUNG: AUF DEM WEG NACH LYNCHLAND

„Fear“, sagte der US-amerikanische Regisseur David Lynch im Interview mit Chris Rodley, „is based on not seeing the whole thing“ (zitiert nach Rodley 1997: 244). Dieser Satz könnte als Motto jedem David Lynch-Film voranstehen. „Not seeing the whole thing“ bezeichnet die Angst, etwas Fremdes nicht in seiner Ganzheit erkennen zu können. Es bleibt somit prinzipiell fragmentarisch, unkalkulierbar, unkontrollierbar und somit potentiell bedrohlich.

„Not seeing the whole thing“ kann aber auch verstanden werden als das Fehlen des großen Ganzen unserer alltäglichen Erfahrungswelt, wenn das auf der Leinwand Dargestellte nur bedingt mit den Mitteln unserer Erfahrung verstanden werden kann und uns daher fremd erscheint. Viele von David Lynchs Filmen entwerfen ein solch fremdes Bild der Welt, das – oft nur um Nuancen verschoben – unmerklich ins Irrrationale kippt. Was bleibt, ist ein Gefühl der Verunsicherung darüber, ob unserer Bild der Wirklichkeit, dessen wir uns tagtäglich in unserer Alltagswelt und durch die Medien rückversichern, wirklich so allgemein gültig und rational ist, wie wir annehmen. Womöglich gibt es dunkle, irrationale Bezirke in unserer Lebenswelt wie auch in unserem Denken, die in der Alltagswahrnehmung jedoch für gewöhnlich ausgeblendet werden¹. Somit bestehe ein Aspekt der „Methode Lynch“ (Seeßlen 2003: 225) darin, dass er:

„[...] durch systematische Verfremdung des Dargestellten die vom Zuschauer erlernten Sehgewohnheiten verletzt, was einerseits eine Neubetrachtung des angebotenen Materials seitens des Zuschauers auslöst und gleichzeitig das Gemachtsein und die Kunsthaftigkeit des Gezeigten in besonderer Schärfe hervorhebt [...].“
(Füller 2001: 90)

In der Diskussion um Lynch und sein Werk fällt dabei immer wieder auf, dass eine Besonderheit seiner Filme in der Etablierung von eigenständigen Welten zu liegen scheint. Das Heimelige und Vertraute des *American neighbourhood* verbindet sich hier in obsessiver Weise mit der Logik des Absurden und des Surrealen. So wird oft von „Lynchville“ (Seeßlen 2003: 10), „Lynchland“ (Rod-

¹ Langer bemerkt hierzu in Anlehnung an Foucault: „Der Wahnsinn zeigt sich bei Lynch als eine innere Wahrheit des Menschen, die in der modernen Gesellschaft verdrängt und ausgegrenzt worden ist.“ (1998: 69)

ley 1997: 162), „Lynchtown“ (Felix 2002a: 58) oder „Weirdsville USA“ (Woods 2000: Titel) gesprochen bzw. vom „Universum des David Lynch“ (Pabst 1998a: Titel). Er selbst wird auch als „Czar of the bizarre“ bezeichnet, in Bezug auf die Themen und Motive, die immer wieder in seinen Filmen auftauchen und die wiederum als „Lynchismen“ bezeichnet werden (Felix 2002a: 58). Hierzu gehören unter anderem die heile Welt der 50er und 60er Jahre, die amerikanische Kleinstadtidylle, Industrielandschaften, Sex and Crime, körperliche Deformationen und der menschliche Kopf. Als Regisseur, so Jerslev, stehe Lynch für Filme:

„[...] die im Niemandsland zwischen Populär- und Kunstfilm angesiedelt sind. [...] Seine Arbeiten balancieren haarscharf an der Grenze zwischen der strengen Gestaltung des Genrefilms und der Formauflösung der Avantgarde.“ (1996: 13)

Dabei werden seine Filme oft als *bizarrr* (Felix 2002a: 13), *obsessiv* (Woods 1997: Titel; Rhode 1997) und als *verstörend* (Schultz 1984; Everschor 1987: 40; Kniebe 1997) charakterisiert.

Hieraus ergeben sich zwei grundlegende Fragen, die im Zentrum der folgenden Analyse stehen sollen: *Warum werden Lynchs Filme in der Rezeption oft in einer eigenen Welt („Lynchland“) angesiedelt? Und warum werden diese Welten oft als verstörend wahrgenommen?*

Um sich einer Beantwortung dieser beiden Fragen anzunähern, sollen im Folgenden vier von Lynchs Filmen genauer untersucht werden, die exemplarisch für verschiedene Schaffensphasen in seinem Werk stehen: ERASERHEAD (USA 1977), BLUE VELVET (USA 1986), LOST HIGHWAY (USA, F 1997) und INLAND EMPIRE (F, PL, USA 2006). Analysiert werden soll dabei der spezifische Charakter des filmischen Raumes, den die vier Filme jeweils aufspannen. Die These hierbei lautet, dass der verstörende Eindruck, den Lynchs Filme hinterlassen, unter anderem daraus resultiert, dass auf einer grundlegenden Ebene der Wahrnehmung das Weltwissen und das narrative Wissen des Zuschauers nicht ohne weiteres auf die dargestellten Filmwelten angewendet werden können. Aus den sich daraus ergebenden Widersprüchen hinsichtlich des Erfahrungsschatzes des Zuschauers resultiert, so die These, zunächst ein Moment der Irritation und der Orientierungslosigkeit innerhalb der dargestellten Filmwelten. In einem zweiten Schritt ergibt hieraus sich die Annahme, dass sich diese Filmwelten in grundlegenden Eigenschaften von unserer Alltags-

welt bzw. gängigen Genrewelten unterscheiden. Insofern können Lynchs Filmwelten als *gestört* betrachtet werden.

Lynch selbst, der sich in bewusst naiver Weise nicht zu der Bedeutung seiner Filme äußert – „Ich weiß nicht, was ich dem Publikum sagen will“ (zitiert nach Fischer 1997a: 307), „I never interpret my art. I let the audience do that“ (zitiert nach Sheen/Davison 2004: 1) –, hält aber zum generellen Charakter seiner Filme fest:

„Filme müssen abstrakter werden, denn es gibt inzwischen so viele Möglichkeiten für die Leute, sie mehr als einmal anzuschauen. Ein Film muß so aufgebaut sein, daß auch ein mehrfaches Anschauen phantastisch sein kann, daß man immer wieder in die Welt des Films zurückfällt. [... Der Film] könnte Dinge im Inneren einer Person öffnen, und sie würden sagen: ‚Noch nie hatte ich solch eine Erfahrung!‘ Vielleicht bringt es einen nicht zum Weinen oder zum Lachen, aber es berührt einen auf eine Weise, wie man nie vorher berührt worden ist. Ein Film könnte dies tun.“ (zitiert nach Fischer 1997a: 295)

Bei den Literaturangaben, die der anglo-amerikanischen Zitierweise folgen, wird im Folgenden unterschieden zwischen einfachem Zitieren bzw. Referieren (Beispiel: Seeßlen 2003: 225), dem Hinweis auf tiefergehende Informationen (Beispiel: siehe Seeßlen 2003: 225) und dem Hinweis auf eine abweichende Behandlung bzw. Beurteilung eines bestimmten Aspekts (Beispiel: vgl. Seeßlen 2003: 225). Sofern Rezensionen zu den einzelnen Filmen aus Gründen der einfacheren Beschaffbarkeit den entsprechenden Seiten im Internet entnommen wurden, wird die Literaturangabe im Text ohne Seitenzahl verwendet.

Die Filmbilder sind den in Deutschland bzw. Großbritannien vertriebenen DVD-Versionen² der vier Filme entnommen. Diese enthalten jeweils auch die Originaltonspur in Englisch, auf die bei Filmzitatzen Bezug genommen wird.

² ERASERHEAD. UK-Import. Vertrieb: *Universal Pictures Video*. Erschienen: 1.1.2002. Sprache: Englisch. FSK: 18. 85min. Format: Vollbild, schwarzweiß. Bestellnummer (UK): 078 069 2-11. BLUE VELVET (SPECIAL EDITION). Vertrieb: *MGM Home Entertainment*. Erschienen: 26.9.2002. Sprache: Deutsch, Englisch, u.a. Extras. FSK 16. 116min. Format: Widescreen. EAN: 4010232011046.

LOST HIGHWAY. Vertrieb: *Ufa/DVD*. Erschienen: 3.6.2000. Sprache: Deutsch, Englisch. Extras. FSK: 16. 129min. Format: Widescreen. EAN: 074321731069.

INLAND EMPIRE. Vertrieb: *CONCORDE Home Entertainment*. Erschienen: 7.11.2007. Sprache: Englisch, Deutsch. FSK: 12. 173min. Format: 16:9. EAN: 4010324025937.