

Oliver Jahraus

## David Lynch: Die Transzendenz des Rätsels und des Verbrechens

*Abstract: Die Verrätselungsstrategien, die David Lynch in seinen Filmen und in der Serie Twin Peaks, zuletzt in der dritten Staffel The Return umsetzt, mögen zwar den Zuschauer in eine lustvolle oder frustrierende hermenentische Sackgasse führen, dennoch beruhen sie auf einem überschaubaren Set an Bausteinen, die sich transparent machen und analysieren lassen. Die folgenden Überlegungen führen einige Bausteine vor, kontextualisieren sie und fokussieren mit ihnen den narratologischen und ideologischen Kern des Lynch- bzw. Twin-Peaks-Universums.*

25 Jahre danach: die dritte Staffel von Twin Peaks

When shall we three meet again? Anders als Shakespeare's Hexe belässt es David Lynch und seine Figuren Laura Palmer und Special FBI Agent Dale Cooper nicht bei nebulösen Wetterangaben, sondern benennt präzise den Zeitraum: nach 25 Jahren. Und tatsächlich, nach 25 Jahren können wir drei uns wieder treffen: David Lynch, seine Figuren und wir, die Zuschauer, in der dritten Staffel der Serie *Twin Peaks*. Die ersten beiden Staffeln wurden in den 90er Jahren produziert und ausgestrahlt und – das ist das Mindestens, was man sagen kann – hatten seinerzeit das Fernsehen revolutioniert und serielles Erzählen in diesem Medium gänzlich neu definiert.

Hier verschwimmen intra- und extra- bzw. metadiegetische Ebene. Hat die Figur diese Wiederbegegnung nach 25 Jahren angekündigt, erfolgt sie als Fortsetzung der Serie. Und mehr noch: Die Fortsetzung der Serie redupliziert intradiegetisch die Wiederkehr von Dale Cooper von jener anderen Welt, in der es keine Geheimnisse gibt und die deswegen für uns so geheimnisvoll wirken muss, in jene Welt, die einige der Figuren von Lynch mit ihren Zuschauern teilen, nennen wir sie unsere Alltagswirklichkeit.

Niemandem außer Lynch war wohl besser bewusst, dass eine Fortsetzung, die nach 25 Jahren als Wiederkehr inszeniert, nicht an jene Revolution heranreichen kann, die die ersten beiden Staffeln vor 25 Jahren ausgelöst hatten. Und so muss David Lynch noch ein paar Scheite mehr

auflegen und dasjenige, was sein Schaffen seinerzeit charakterisiert hat, nunmehr auf eine neue Spitze treiben. Keine Fortsetzung, keine Wiederkehr kann als bloße Wiederholung bestehen. Doch was war das, was seinerzeit charakteristisch war? Eine Frage, die kaum mehr beantwortbar ist, nachdem das Lynch'sche Universum es mittlerweile in den innersten Kern einer Medien- und Kulturwissenschaft verschlagen hat. Vielfach genannt wurden der Genremix, die Traumlogik, die Surrealität u.v.a.m. Für die folgenden Überlegungen will ich diesen Aspekt stark vereinfachen und mich auf *Twin Peaks* konzentrieren. Die Serie beginnt als Kriminalserie: In dem verschlafenen und idyllischen Städtchen *Twin Peaks* wird die wunderschöne und allseits be- und geliebte Laura Palmer ermordet. Der zum Fall abkommandierte Special Agent des FBI, Dale Cooper, löst nicht nur den Fall, sondern macht offenbar, dass in diesem Städtchen nichts wirklich idyllisch ist und Geheimnisvolles geschieht, während man das Städtchen nur schlafend und verschlafen glaubt.

Verrätselung: Was soll das alles bedeuten?

Der Krimiplot initiiert eine Logik des Geheimnisses und des Rätsels und seiner Entdeckungen und Auflösungen. Und genau das ist der Punkt, wohin der Weg Dale Coopers auch immer führen wird: die Verrätselung, bei der es schon sehr bald nicht mehr nur um ein ‚Whodunit?‘ geht, sondern vielmehr darum, die Rätselhaftigkeit der Existenz selbst zu akzeptieren. Sollte also die dritte Staffel eine Fortsetzung sein, musste sie die Verrätselungsschraube noch sehr viel stärker anziehen. Und David Lynch hat uns in dieser Hinsicht nicht enttäuscht. Eher umgekehrt: er ist vielmehr zum Gefangenen seines eigenen Kultstatus geworden. Das macht sich an einem eigenartigen Bifurkationsmechanismus deutlich.

Die dritte Staffel ist kaum dazu angetan, nach 25 Jahren eine neue Generation von *Twin-Peak*-Fans zu erzeugen. Man wird über die dritte Staffel nur schwer in dieses Universum hineinkommen, man muss den Eingang über die ersten beiden Staffeln suchen. Daher wird die dritte Staffel die damaligen Fans wieder mobilisieren können und neue Zuschauer eher abstoßen; sie sind ja nicht geschult in jener Frustrationstoleranz, die vonnöten ist, jener Verrätselungsstrategie zu folgen, in der eben doch nie alle Geheimnisse aufgelöst werden. Natürlich mag auch das filmische Schaffen von Lynch dazu angetan sein, um sich darin einzuüben, aber auch Filme hat David Lynch schon lange nicht mehr ge-

dreht. Seinem letzten filmischen Meisterwerk, in dem er die Verrätselungsschraube, auch mit grandiosen Autoreflexionsschleifen, noch einmal in ungeahnte Extrembereiche getrieben hat, *Inland Empire* aus dem Jahre 2007, war kein großer Erfolg beschieden. Die dritte Staffel wird die Eingeweihten begeistern, die Nicht-Eingeweihten abstoßen – und vielleicht liegt darin die eigentliche Tragik jedes Kultautors in jedem Medium. Man kann also sagen: Nie wurde die Frage „Was soll das alles bedeuten?“ schreiender inszeniert als in dieser dritten Staffel, und nie war die Gefahr größer, am Versuch ihrer Beantwortung zu scheitern.

Umso mehr Grund nunmehr sich dieser Verrätselungsstrategie zu widmen. Denn an dieser Frage muss man nicht scheitern, wenn man nur weiß, wie man sie zu nehmen hat. Natürlich ist dieses Universum vertrackt, nicht nur das von *Twin Peaks* allein, sondern das gesamte Lynch'sche. Daher gilt das, was die dritte Staffel von *Twin Peaks* offenbart, für alles, was Lynch in Sachen Film gemacht hat. Dass hier hinein auch seine anderen Aktivitäten von den Formen der Spiritualität über die der Musik bis hin zu jenen seiner Kunstproduktion im Bild- und Performancebereich zählen, versteht sich von selbst.

David Lynch führt uns auf eine Art in dieses Universum, dass wir die Frage stellen und gleichzeitig erfahren müssen, dass es keine Antwort darauf gibt. David Lynch führt uns aufs Glatteis, ja mehr noch, in die Ausweglosigkeit. Wer diese Frage stellt, hat eigentlich schon verloren. Und viele Fanseiten im Netz mögen dafür Zeugnis ablegen, dass das hermeneutische Vexierspiel nie an ein Ende kommen kann. Also muss es doch ein gangbarer Weg sein, sich zu fragen, wie man überhaupt zu dieser Frage kommt. Wie jeder große Zauberkünstler arbeitet auch David Lynch nur mit einer überschaubaren Zahl recht einfacher narratologischer Bausteine. Ein Höchstmaß an Effekt wird durch ein ökonomisches Maß an Ingredienzien erreicht. Und blickt man erst einmal hinter die Kulissen, lässt sich jeder Zauber – zumindest ein Stück weit – entzaubern.

#### Bausteine der Verrätselung

Im Folgenden will ich einige dieser Bausteine identifizieren und auflisten und so zur Entzauberung beitragen.

##### a) Die soziologische Phänomenologie

Im *Twin-Peaks*-Universum gibt es eine soziale Oberfläche, die jeder Figur eine soziale Position zuweist. Im Zentrum dieser Welt steht die wohlständige Bürgerlichkeit der suburbia. Das sind die Eigenheimbesitzer, die bestens sozialisiert sind, eingebunden in ihre soziale Welt, in ihre Gemeinde, in ihre Klasse. Von diesem Zentrum aus entfaltet sich dann das gesamte Spektrum gesellschaftlicher Erscheinungs- und Existenzweisen bis hin in die äußerste Peripherie von Gestalten, die nicht mehr sozialisiert sind, die die rationale Logik der bürgerlichen Welt nicht mehr teilen, der Trash, die Verbrecher, die – wie Foucault sagen würde – Infamen und die Geheimnisvollen, die nichts verraten und von denen man nichts weiß. Es gibt auch eine Perspektive in die andere Richtung, zu den Mächtigen, Superreichen, die genauso rätselhaft sind, die sich genauso entziehen, denen genauso wenig beizukommen ist wie den Figuren am anderen Ende des Spektrums.

#### b) Die ontologische Doppelung

Dieses soziale Panorama ist so stark ausgedehnt, dass es sich noch nicht einmal mehr als ontologische Einheit fassen lässt. David Lynch macht ernst mit der These, dass Wirklichkeit immer soziale Wirklichkeit ist und die soziale Existenz eine eigene Ontologie begründet. Wo also die Bürgerlichkeit als sozialer Habitus bedroht ist, ist in diesem Universum das Leben dieser Bürger und ihrer Familien bedroht. Gleichermaßen gilt: Figuren, die sozial weit voneinander entfernt sind, leben auch in anderen Welten. Doch dann kommt das Entscheidende. Unterschiedliche Welten existieren nicht in friedlicher Juxtaposition oder Koexistenz, sondern sie überlagern sich, sie interferieren. Aus sozialen entstehen ontologische Parallelwelten, wobei der Begriff der Parallelwelt nicht ganz korrekt ist. Die Welten schmiegen sich phasenweise aneinander und durchdringen sich wechselseitig und bisweilen überkreuzen sie sich ereignishaft. Solche Überkreuzungen sind mit jenen Formen sozialer Interaktion markiert, die – einem deutschen Fernsehkommissar zufolge – zu den intensivsten Formen sozialen Kontakts gehören, die man sich denken kann: Sexualverkehr oder Mord. Ja, das sind die Kreuzungspunkte von Sex and Crime.

Es gibt zwei inkompatible Welten. In der anderen Welt sind alle Geheimnisse aufgeklärt, zumal man dort auch diejenigen noch befragen

kann, die in der ersten Welt schon tot sind. Doch solche Fragen ergeben kaum Antworten, denn die andere Welt – sonst wäre sie keine andere Welt – folgt nach ganz eigenen Regeln und einer ganz anderen, völlig und schlechterdings unzugänglichen Logik, so dass all das, was dort erfahren wird, nicht als Erkenntnis in der ersten Welt verbucht werden kann, sondern deren Verrätselung nur noch viel mehr vorantreibt.

#### c) Narratologische Schizoidität

Aus dieser Konstruktion ergibt sich die ontologische Verdoppelung potentiell nahezu jeder Figur, insbesondere aber von hochrangig fokussierten Figuren. Solche Figuren sind narratologisch schizoid. Der Vater von Laura Palmer ist zugleich auch Bob, der das absolut Böse verkörpert. Agent Dale Cooper ist in der Lage in diese andere Welt zu wechseln, was ihn nicht klüger, sondern zu einer anderen Figur macht, was nicht zuletzt jetzt, in der dritten Staffel, offenbar wird, wenn er zurückkehrt.

#### d) Mächtige Figuren

Die zwei Welten und ihre Interferenzen erzeugen ein Höchstmaß an Komplexität und Verrätselung. Nichts ist so, wie es erscheint. In der ersten Welt machen sich die Figuren auf den Weg, die Rätsel zu lösen und stoßen schon sehr bald an Grenzen. Dies sind die Grenzen der ersten Welt zur anderen Welt. Nur wer sie überschreitet, in die eine (Bob) oder in die andere Richtung (Dale Cooper), weiß mehr, ohne dass er es in der ersten Welt noch mitteilen könnte. Nun scheint es aber so zu sein, dass es in der ersten Welt mächtige Figuren gibt, die so mächtig sind, so reich sind, so viel Einfluss haben, dass es scheint, sie würden alles steuern, sie seien die Strippenzieher im Hintergrund. Typisch Lynch'sche Figuren. Sie sind vom bürgerlichen Zentrum so weit entfernt, dass sie schon einen anderen ontologischen Status haben, also auch ontologisch nicht mehr zur ersten Welt gehören. Insofern kann man zwar als Zuschauer bisweilen erkennen, wo sie in die erste Welt eingreifen, aber dieser Eingriff folgt nicht mehr einer erkennbaren Logik, einem identifizierbaren Interesse, sondern verdichtet vielmehr die Verrätselungsstruktur der Erzählung.

#### e) Der Einbruch des Bösen in die bürgerliche Welt

Nimmt man all dies – es ist ohnehin nicht viel – zusammen, kommt man recht rasch zu einem letzten, aber zentralen Baustein im Universum von *Twin Peaks* und von Lynch ganz generell. Dabei muss man vom soziologischen Zentrum, von der bürgerlichen Mitte ausgehen. Lynch schildert dieses Milieu als Raum des Ausschlusses. In diesem Raum gibt es das Schöne, Wahre und Gute, es gibt die Familie, die Liebe, das Glück und selbst die Vernunft – aber das gibt es eben nur, weil all dasjenige, das das Schöne, Wahre und Gute, die Familie, die Liebe, das Glück gefährden und selbst die Vernunft außer Kraft setzen oder sogar negieren könnte, aus diesem Bereich ausgeschlossen ist. Sex gehört dazu, wie gesehen, aber auch das Verbrechen, und all das, worauf Sex und Verbrechen gründen, das Begehren, der Trieb, die Gewalt, Eros und Thanatos schlechthin, der Todestrieb ganz unumwunden.

Doch das Ausgeschlossene bleibt nicht ausgeschlossen. Und das ist der Sujetkern des Lynch- und *Twin-Peaks*-Universums. Denn es gibt die Einbruchstellen. Und diese wiederum gibt es nur, weil es Brückenköpfe des Ausgeschlossenen im Eingeschlossenen gibt. Sie werden immer wieder angedeutet und umspielt. So sind es beispielsweise die romantischen, teils geradezu psychedelisch klingenden Schlager mit ihren eingängigen und einnehmenden Melodien und Harmonien, die immer wieder die Einbruchsstelle markieren. Korreliert sind diese Einbruchstellen mit Ausbruchstellen, meist gleichermaßen untermalt von romantischer Musik. Es sind jene Momente, in denen die Liebe – oder eben nur die Sehnsucht danach – die eine bessere Welt verheißt, die jedoch nie von Dauer sein wird. Bricht das Verbrechen in die Welt ein, versuchen die Liebenden den Ausbruch, der nicht gelingt. Das Verbrechen und die Liebe sind die beiden Seiten ein und derselben Medaille. Weil beide jedoch als Eintritt des Ausgeschlossenen erscheinen, erscheinen sie in der Welt des Eingeschlossenen als Rätsel. Verbrechen, Liebe (oder Sehnsucht) und Rätsel sind transzendent. Alle rätselhaften Bilder von Lynch lassen sich betrachten, indem man ihre Entstehung vom Ergebnis her auf ihre Grundsatzfrage zurückführt: Wie lässt sich dieses Transzendente bebildern?

Im Grunde genommen ist diese Transzendenz von Verbrechen, Sehnsucht und Rätseln und ihre Bebilderung die Grundidee des gesamten *Twin-Peaks*-Universums. Zunächst einmal gilt es einen Mord aufzu-

klären. Der unsagbare Schmerz, den dieser Mord in der normalen Welt auslöst, ist schon ein erstes Anzeichen dafür, dass dieser Mord mehr anzeigt, als das, was er zunächst darstellt. Es ist nicht nur ein junges hübsches Mädchen ermordet worden, sondern ihre gesamte Welt, in deren Mittelpunkt sie sozial gestanden hat, ist bedroht von etwas, was durch diesen Mord vom Ausgeschlossenen ins Eingeschlossene gekommen ist. Der Mord ist nicht nur ein Verbrechen in der sozialen Welt, sondern der Einbruch von etwas in die soziale Welt, das ihre Negation bedeuten könnte und in der sozialen Welt nicht vollständig erfasst werden kann. Und das ist auch der Grund, warum diese Gewalt rätselhaft sein muss. Das Rätsel der Gewalt offenbart so immer auch die Gewalt des Rätsels.

Derjenige, der zuerst erkennt, dass selbst die besten kriminalistischen Methoden immer nur an die Grenze des Eingeschlossenen führen, ist Special Agent Dale Cooper. Ihm wird klar, dass es auch nicht nur um eine Aufklärung des Mordes allein gehen kann (der Mord ist auch schon lange vor dem Ende der zweiten Staffel aufgeklärt), sondern vielmehr um die visuelle Anzeige dieses Einbruchs. Dale Cooper erkennt auch, dass er, will er den Fall überhaupt klären, diesen Weg zurückgehen, also auf die andere, die dunkle Seite des Ausgeschlossenen gehen muss. Der Fall ist nach rationalen und kriminalistischen Maßstäben sehr rasch aufgeklärt, doch es ist auch klar, dass dies nicht das Ende der Geschichte (und nicht der zweiten Staffel) sein kann. Und selbst mit dem Ende der zweiten Staffel ist das Ende der Geschichte nicht erreicht, vielmehr musste Dale Cooper den Weg hinaus noch einmal zurückkommen, was ihn auf denselben Weg führt wie das Rätsel und die Gewalt. Der Einbruch des Geheimnisses war schon immer mit einer Doppelung verbunden (man denke nur an die vielen Spiegelszenen), und so führt auch dieser Weg zu einer Spaltung von Dale Cooper.

Und schließlich belässt der Einbruch des Ausgeschlossenen ins Eingeschlossene die Bereiche nicht so, wie sie waren. Was als normales Leben vorgeführt wird, in das das Unnormale einbricht, erweist sich auf diese Weise immer mehr als unnormale in seiner Normalität. Dass Laura Palmer ermordet wurde, ist kein tragisches Ereignis, das ihre Familie und ihre Freunde hart trifft, es ist nicht allein der Fluch der Finsternis über *Twin Peaks* und die Negation einer Idylle, sondern es ist vielmehr ein Symptom jener Struktur, die das Leben ihrer Familie und Freunde ausmacht. Der amerikanische Traum ist in Wirklichkeit ein Alptraum, schlimmer, als ihn sich je eine Psychoanalyse hätte vorstellen können,

weil er sich die Oberfläche eines amerikanischen Traums voller Zufriedenheit gegeben hat. Das *Herz der Finsternis* – es liegt nicht im Dschungel Afrikas oder Vietnams, es liegt im Heiligsten, das der moderne durch und an Lynch geschulte Televionist und Televionär kennen muss: in der amerikanischen Familie. Wir alle sind Bob. Und einer hat es erkannt, das ist Dale Cooper, und deswegen muss Dale Cooper zurückkommen. Und Dale Cooper ist in diesem Sinne die Reflexions- und Reflektorfigur von David Lynch für uns.