

### Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme

Marburg: Schüren, 2. Aufl. 1995, DM 29,80, ISBN 3-89472-052-2

David Lynch zählt zweifellos zu den innovativsten US-amerikanischen Autorenfilmern der Gegenwart. Während z.B. Coppola, Scorsese, Ferrara, Stone aber auch der neue Kultfilm-Messias Quentin Tarantino immer noch einem - wenn auch oft medial und ironisch gebrochenen - Abbildrealismus verpflichtet sind, basieren Lynchs Filme nur vordergründig auf narrativen Konventionen: Glaubt man sich zunächst in einem 'Hollywoodfilm', so stößt man bald an viele irritierende Ecken und Kanten, die nicht selten klaffende Wunden im Wahrnehmungsapparat hinterlassen. Das liegt weniger am Spiel mit Genremustern, als daran, daß Lynch Elemente des klassischen Erzählkinos 'wortwörtlich' übernimmt und sie mit verfremdenden Verfahren mischt: Von der Ironie, mit der etwa Robert Altman die amerikanische Mittelschicht zeichnet, ist in Lynchs Kino nichts zu spüren.

In den Einleitungskapiteln der bereits in zweiter Auflage erschienenen Werkmonographie betont Georg Seeßlen, er wolle dem Leser „Assoziationsmaterial“ anstelle von „Interpretation“ an die Hand geben, da die Trennung der Diskurse, die Lynchs „mehr oder minder geschlossene Zeichenwelt“ eröffne, nur „im Bewußtsein ihrer Untrennbarkeit“ praktikabel sei (S.11). Assoziationsmaterial wird im Folgenden auch reichlich geliefert, entgegen der Ankündigung aber doch ein mehr oder minder stringentes Diskursmodell zur Lektüre der Lynch-Filme entwickelt: Mit Hilfe sich wiederholender Motive und Motivketten untersucht Seeßlen Lynchs semiologischen Kosmos als Versuch der Realitätsvermittlung und -aneignung durch den (Alp-)Traum. Die meist jugendlichen Helden werden als „nicht zu Ende geborene“ Erwachsene (S.38 etc.) identifiziert, in deren Psychostruktur sich unaufgelöste Kindheitstraumata spiegeln: Sex, Geburt, Gewalt, ödipale und inzestuöse Fantasien, internalisierte Mythen bestimmen in ihrer unauflöselichen Verbindung den Lynchschen Helden; noch komplizierter wird dessen Verhältnis zur Wirklichkeit durch die „Gefahr der Sprache“, deren Versagen die Figuren zurücktreibt hinter die „überwundenen Stadien der eigenen Zivilisation“ (S.59): Die stetige Inkongruenz zwischen Bild und Sprache weist dieses Medium als untauglich aus, irgendetwas und am allerwenigsten zwischenmenschliche Beziehungen zu erklären und reflektiert laut Seeßlen Lynchs eigene „tiefe Skepsis gegenüber der Sprache“ (S.72). Ständige Querverweise auf die Strukturen und Inszenierungsstrategien, Figuren, Themen und Motive benachbarter Filme vermitteln das Bild eines homogenen Œuvres; es ist, als sprächen die Filme miteinander und als könne und solle der Zuschauer aus dem einen etwas über den anderen erfahren. Andererseits begreift Seeßlen Lynchs Filme als organisches Kontinuum, als dessen Bodensatz sich die „magische Autobiographie“ (S.12 etc.) ihres Autors abzeichnet.

Während Seeßlen die Filme bis *Blue Velvet* als Modellierungen des zerstörerischen Potentials innerer Konflikte deutet, deren Nährboden ein alptraumhaft

gewordenes Amerika ist, interpretiert er *Wild at Heart* und *Twin Peaks* als Versuche, dem Wesen dieses Ortes selbst auf die Spur zu kommen, der nun die Figuren und Handlungen dominiert: „*Twin Peaks* ist kein Ort, sondern ein Zustand.“ (S.174) Das Ende des amerikanischen Traums sieht Seeßlen in *Wild at Heart* als Metapher eines Ortes kulturellen, emotionalen und industriellen Stillstands verwirklicht, bevölkert von Bewohnern, die sich einander nur noch in zitierten Posen mitteilen können. Anders als die Filme von Beneix oder auch Paul Ridley zeigen Lynchs filmische Rekurse auf die Werbefilmästhetik, wie kompliziert das Verhältnis zur Wirklichkeit durch die Bilderflut werden kann: Schlimm ist nicht, daß Sailor und Lula aus *Wild at Heart* nichts mehr von sich wissen, weil sie nur noch die Bilder kennen, die sie imitieren, sondern daß sie trotzdem 'real' weiterleben müssen (vgl. S.111).

Mit Hilfe postmoderner Terminologie (S.137ff.) verdeutlicht Seeßlen, daß Lynch die Werbefilmästhetik nicht kolportiert, sondern sich ihrer Oberflächenreize im Dienste eines kritischen, reflexiven Korrektivs bedient. Lynch ist jedoch kein Bilderstürmer, benutzt die Bilder zwar, jedoch ohne gegen sie zu revoltieren; d.h.: Der Bruch mit sämtlichen Konventionen, auch „auf die Gefahr hin, alle Erwartungen zu enttäuschen“ (S.154), fördert keine Gegenentwürfe zu Tage, sondern berührt den Zuschauer extrem und läßt ihn zugleich auf ungeheure Weise allein (vgl. S.177).

Seeßlen liefert durchdachte und gleichwohl assoziative 'Sehhilfen' für die Rezeption der Lynch-Filme. Insgesamt wirken die Texte gelegentlich wie ins Gigantische ausgeartete Filmkritiken, weil die intuitive Beschreibung überwiegt und auf detailliertere Untersuchungen genuin filmsprachlicher Mittel häufig verzichtet wurde. Dabei ist der Autor ein Meister der deskriptiven Analyse: In der Schilderung einer Kamerafahrt oder einer Sequenz vermag er gleichzeitig die sinnliche Erfahrung der Bilder zu evozieren und den Diskurs, den ihre Ästhetik eröffnet, zu entschlüsseln und in seiner Bedeutung für den Zuschauer darzustellen (vgl. S.7ff.); subjektive Seheindrücke werden nicht zerredet, sondern begrifflich komplettiert. Fraglich scheint allerdings, ob die fragmentarischen und nur durch ein knappes Literaturverzeichnis belegten Rekurse auf Lacan, Wittgenstein, Barthes, und andere wirklich eine Bereicherung darstellen für einen Text, der ohnehin kaum das Label 'Wissenschaftlichkeit' für sich beanspruchen wird.

Matthias Kraus (Marburg)