GENDER OPEN REPOSITORIUM

Das Möbiusband der Erinnerung : Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch

Schößler, Franziska

2007

https://doi.org/10.25595/1784

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schößler, Franziska: *Das Möbiusband der Erinnerung : Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 13 (2007) Nr: 20, 143-157. DOI: https://doi.org/10.25595/1784.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Franziska Schößler

Das Möbiusband der Erinnerung

Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch

Der Filmemacher, Maler und Fotograf David Lynch kann als Diagnostiker des Freud'schen Unheimlichen gelten, das er konsequent – zuweilen bis zur parodistischen Aufhebung – in seine amerikanischen Bildlandschaften einträgt.[1] Ähnlich wie in Freuds Aufsatz über E.T.A. Hoffmann beschrieben entsteht das Unheimliche bei Lynch aus dem ‚Heimlichen' des Hauses, des bekannten Gartens, der vertrauten Objekte, die sich hinter ihrer glänzenden Oberfläche zu unkontrollierbaren Abgründen öffnen[2] und zum Horror, zum Desaster werden.[3] Insbesondere die Gegenstände reichern sich in seinen Filmen mit Geheimnissen an – „Geheimnis" ist ein zentraler Begriff der Poetik Lynchs.[4] Sie sind in gewissem Sinne Erinnerungsobjekte, konservieren das Ungesagte, die flirrende Aggression, wie beispielsweise in *Lost Highway*, einem Film über Eifersucht. Beleben sich in Lynchs Filmen die Objekte und werden sie zu Medien unerzählter Geschichten, so zersetzen sich die Figuren, lösen sich auf, verwandeln sich mit frappierenden Effekten zum Anderen. Was die Psychoanalyse und die *Postcolonial Studies* beschreiben, nämlich die Erfahrung, dass das Ich nicht Herr im eigenen Hause ist, dass das abgespaltete Andere, Fremde in das Ich eindringt und es bedroht, diese Erfahrung setzen Lynchs Filme um, zum Teil in buchstäblicher Form, wobei die Verbuchstäblichung ebenfalls der Psychoanalyse bzw. einer Traumstruktur entspricht.

Die Filme Lynchs, insbesondere *Lost Highway*[5] und *Mulholland Drive*[6], um die es im Folgenden gehen wird, brechen durch diese Konfrontation des Ich mit dem Anderen (als Ich) radikal mit der narrativen Konvention, die Einheit der Figuren zu wahren, eine auf Kausalität und Finalität basierende Geschichte zu erzählen und als Kontinuum zu gestalten. Lynchs Figuren wechseln plötzlich ihre Identitäten und Geschichten. Damit aber wird Erinnerung als Medium der Identitätsbildung in fundamentaler Weise befragt und auf mehreren Ebenen zum Untersuchungsgegenstand, wie vor allem im Anschluss an die dekonstruktivistische Memoria-Theorie gezeigt werden soll.[7] So behandelt Lynch das zentrale Sujet Erinnerung auch auf der Metaebene seiner Filme. *Lost Highway* und *Mulholland Drive* sind allem voran Filme über sich selbst; sie treffen reflexive Aussagen über Filmbilder als Formen

der Erinnerung.[8] Und präsentieren die beiden Filme *Lost Highway* und *Mulholland Drive* zwei Geschichten, zwei Versionen mit leichten Verschiebungen, so besteht der Rezeptionsakt im Vergleich, und das heißt im Erinnern der früher gesehenen Details. Rezeption ist in genuiner Weise Erinnerung, denn allein diese ermöglicht den Vergleich von Varianten, stellt Bezüge zwischen Parallelwelten und Intertexten her, die sich gleichwohl nicht homogenisieren lassen.

I. Memorialobjekte und Erinnerung als phantasmatischer Akt

Lost Highway zerfällt genremäßig in zwei Teile, wobei diese Genrepluralität der Zersetzung von Identität auf inhaltlicher Ebene entspricht. Der erste Teil, der die Eifersucht des Jazzmusikers Fred in rätselhaften Bildern umspielt, gleicht der Vivisektion eines seelischen Innenraums.[9] In langsamen Fahrten, die die Türen, Treppen und Wände zu bedrohlich-geheimnisvollen Objekten werden lassen, erobert die Kamera das Haus. Es zeigt sich hier die Nähe Lynchs zur Malerei, denn in den extremen Detailaufnahmen – Lynch ist grundsätzlich von der Textur der Dinge fasziniert, die er durch Ultranahaufnahmen betont[10] – verflüchtigt sich der Raum; er wird zur reinen Fläche, zu einem farbigen monochromen Hintergrund, auf dem das isolierte Portrait der Figur platziert ist.[11] Hinter jeder dieser Flächen und Ecken lauert das Unheimliche – die Urform der Spannung wie des Albtraums, der in *Mulholland Drive* tatsächlich ‚Realität' wird. In *Lost Highway*, einem verinnerlichten Road Movie[12] – der Weg führt nach innen –, entsteht durch diese Kameraführung der Eindruck, das Haus sei die Seele des Protagonisten, verräumliche seine Psyche, behause in seinen Abgründen und Dunkelheiten das Unbewusste. Verschwindet die männliche Hauptfigur wiederholt in konturloser Finsternis – „Finsternis" und „Verwirrung" sind ebenfalls Lieblingsbegriffe von David Lynch[13] –, so wird der Zuschauer mit radikalen Blacks konfrontiert und auf die Bedingungen seines Sehens und des Films aufmerksam, auf das Licht und die Kamera, die das mediale Bild, ihre Objekte überhaupt erst generiert.[14] Es ist das Medium selbst – so lässt die filmische Arbeit spürbar werden –, das seine Sujets hervorbringt. Das Filmbild hat bei Lynch vor allem sich selbst zum Gegenstand, verweist somit auf sich, nicht aber auf die Objekte einer Außenwelt. In ähnlichen rekursiven Schleifen bewegen sich seine solipsistischen Hauptfiguren.

Der Beginn von *Lost Highway* signalisiert also, dass die Figur fremd ist in ihrem eigenen Haus,[15] dass das Es im Ich lauert. Damit kommt den sorgfältig ausgewählten Objekten in dem Haus, das im Übrigen Lynchs eigenes ist, eine spezifische Funktion zu. Sie werden zu geheimnisvollen Zeichen jenseits ihres Gebrauchs, zu Zeichen, in die das Verdrängte, hier: die unausgesprochene Eifersucht, einwandert. Die Objekte werden skulptural und speichern die verdrängte Geschichte, sind also in gewissem Sinne Speichermedien. Vielfach sind es denn auch die Gegenstände, die die plötzlichen Sprünge zwischen den Realitäten ermöglichen und auf frühere Sequenzen verweisen. In *Mulholland Drive* stellt beispielsweise ein Glas die Ver-

bindung zwischen trostloser Gegenwart und rauschhaftem Traum her, verändert sich allerdings von einer Tasse zu einem Whiskey-Glas. Die Objekte sind in Lynchs Filmen Erinnerungsspeicher, ähnlich wie Jan Assmann von einem Gedächtnis der Dinge spricht.[16] Anders jedoch als bei Assmann sind die Objekte in Lynchs Filmen dynamischen Prozessen unterworfen. Sie konservieren das Verdrängte sowie das Vergangene und ermöglichen den Vergleich, die Bezugnahmen in Lynchs heterogenen Landschaften.

Der erste Teil von *Lost Highway* beschwört also den Raum als Seelenlandschaft,[17] indem die Kamera, obgleich sie objektiv geführt wird, eine subjektive ist und die Stimmungen des Protagonisten abbildet, nicht aber die Außenwelt. Diese erscheint erst im zweiten Teil. hier sind die Gegenstände nicht mehr der innerliche Ausdruck einer verstörten Seele, wie auch der andere Einsatz der Musik[18] bzw. der Umgang mit Zeit illustriert, sondern Zeichen einer ‚Normalität', die bei Lynch freilich aus hypertrophierten und montierten Filmtopoi besteht.[19] Auch diese Welt kann jedoch als Wunschprojektion gelesen werden, als imaginativ-eskapistische Fantasie desjenigen, der in der Todeszelle sitzt: Auch dieser Außenraum ist ein Innenraum.

Die Bruchstelle zwischen den beiden Partien bildet der Mord an der Ehefrau, der allerdings als Leerstelle gestaltet ist bzw. durch ein spezifisches Medium repräsentiert wird, durch eine Videoaufzeichnung. Der Ehemann selbst vermag sich an seine Tat, die das Band scheinbar dokumentiert, nicht zu erinnern. Damit wird eine eklatante Differenz zwischen medialer Dokumentation und persönlicher Memoria eröffnet, die sich im Kontext von Freuds Erinnerungsmodell aus *Jenseits des Lustprinzips* lesen lässt.[20] Dauer und Schutz von Erlebnisspuren sind nach Freud lediglich im Raum des konservierenden Vergessens möglich. Allein das, was nicht bewusst wird, kann als ‚Dauerspur' deponiert werden. Das Vergessen schützt nach Freud also Eindrücke, während Erinnerung diese entstellt und zersetzt. Menke fasst zusammen: „Darum gibt es keine Kontinuität von Erinnern und Erinnertem".[21] Dieser Diskontinuität von Gedächtnis und Erinnerung, die Freud entwickelt, trägt Lynch in gewissem Sinne Rechnung, wenn das Videoband eine andere Geschichte erzählt als Freds Erinnerungen. Das Gedächtnis (der Mord) ist als konservierte Spur dem Erinnern unzugänglich, findet paradoxerweise als Vergessen statt, das den Raum des Unbewussten eröffnet.

Freuds Theorem entsprechend wird zudem das bewusste Erinnern der Person sowie das des Mediums als phantasmatische Konstruktion deutlich. Erklärt Fred ausdrücklich, er habe keine Videokamera, denn er erinnere sich an die Dinge lieber auf seine Art, nicht wie es passiert sei, so wird Memoria als subjektiv-imaginativer Akt jenseits der Realien bestimmt. Diese konstruktivistische Struktur wiederholt sich im Kontext der grobkörnigen, schwarz-weiß gehaltenen Videoaufzeichnung, die scheinbar den blutigen Mord an der Ehefrau abbildet. Denn die verzerrten temporalen Verhältnisse dementieren diesen Anspruch: Die Frau scheint das dritte Video mitzuverfolgen, das gleichwohl ihren Tod zum Gegenstand hat. Scheint sich das mediale Abbild auf etwas zu beziehen, das es repräsentiert, so stellt der Film genau diese Repräsentationsrelation in Frage. Das Videobild ist nicht Abbild von

etwas, kann nicht auf ein außermediales Ereignis bezogen werden, sondern generiert sich selbst.

Diese Infragestellung von Mimesis entspricht medientheoretischen Positionen, die den Anspruch des Videobildes auf dokumentarische Reproduktion der Vergangenheit eindeutig abweisen. Vilém Flusser beispielsweise erklärt, die Videoaufnahme, die sich aus unzähligen Bildpunkten zusammensetzt, sei nicht das Abbild, für das sie fälschlicherweise gehalten werde, sondern vielmehr ein Konstrukt; die Konkretion des Bildes ergebe sich aus einer Rückübersetzung von abstrakten Zusammenhängen.

> Die technischen Bilder deuten ‚mit dem Finger' auf das Programm im Apparat, das sie erzeugt hat, und nicht auf die Welt dort draußen. Sie sind Vorstellungen von Begriffen, dem kalkulierenden Denken und nicht der konkreten Welt zugewandte Flächen. Sie sind aus der Abstraktion in Richtung des Konkreten entworfen, und nicht wie die traditionellen Bilder aus dem Konkreten herausgehobene, abstrahierte Flächen.[22]

Weder persönliche Erinnerung noch Medien konservieren vergangene Ereignisse mimetisch-dokumentarisch, sondern konstruieren Bilder als selbstreferenzielle Produkte ihrer Apparate (und dazu gehört auch das Gehirn[23]). Erinnerung ist ein autopoietischer Akt – des Films oder auch der Person. Erinnern ist, so lässt Lynchs Film deutlich werden, ein konstruktivistischer Vorgang, der Bilder herstellt und arrangiert.[24]

Diese phantasmatisch-konstruktivistische Definition von Erinnerung ist deshalb von weit reichender Bedeutung, weil der Rezeptionsakt in den Filmen *Lost Highway* und *Mulholland Drive* vornehmlich auf Erinnerung basiert: Lynch erzählt in seiner psychogenen Fuge *Lost Highway* zwei parallele Geschichten, nämlich die von Fred und Pete, die über den Frauenmord bzw. die identische Frauenfigur verknüpft sind. Der Rezeptionsakt, den diese narrative Form fordert, besteht damit im Vergleich von Protagonisten, Ausstattung, Redeweisen, Räumen und Figuren. Die Phänomene wiederholen sich, zuweilen in leichter Variation – so die Jazz-Musik, die im zweiten Teil erneut auftaucht, die Geschichte mit Andy, die im ersten Teil angedeutet wird, die Polizisten, die Lampen, die Gesten, der eingeblendete Videofilm. *Lost Highway* folgt also dem narrativen Muster von Wiederholung und Variation und lässt auf diese Weise spürbar werden, dass Sehen im Wesentlichen Erinnern ist, wobei zugleich die Grenzen und Probleme dieser Operation angedeutet werden: Was bemerkt man, was ist bereits vergessen? Wie verändert sich der Film beim ersten, zweiten, dritten Sehen? Kann man den Bildern überhaupt glauben, zumal ihre Fragwürdigkeit auf inhaltlicher Ebene betont wird? Und bedeutet nicht die Konzentration auf ein bestimmtes Detail, dass andere entschlüpfen – nach Renate Lachmann ist jedes Erinnern auch ein Vergessen.[25] Vor allem aber: Die vergleichende Lektüre der Zuschauer und Zuschauerinnen produziert keine lineare Geschichte, vermag die Informationen und Figuren nicht zu Einheiten zu synthetisieren. Erinne-

rung ist kein Akt, der Einheiten bildet oder auch Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, sondern ganz im Gegenteil Heterogenität produziert.

Die Zerstückelung von Identität, vor allem von männlicher Identität, ist auch in Hinsicht auf das Genre brisant, denn *Lost Highway* greift die zentrale Figur des *Film Noir*, die *femme fatale*, auf und stellt sie ins Zentrum seiner Erinnerungsarbeit.[26] Das traditionsreiche Schema des *Film Noir* und die Funktion der Frau hat Laura Mulvey in ihrem zwar umstrittenen, gleichwohl instruktiven Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino*[27] wie folgt beschrieben: Das Kino bedient sich grundsätzlich der Skopophilie des Menschen, seiner narzisstischen Schaulust. Der gesamte Kino-Apparat ist darauf ausgerichtet, Begehren herzustellen, das jedoch auf seinen traumatischen Ursprung bezogen bleibt: auf den Kastrationskomplex, den nach Freud die Frau verkörpert. Markiert also die Frau den permanenten Mangel des Mannes, so kann das männliche Unbewusste auf diese Bedrohung auf zweierlei Art reagieren: Es kann das Trauma erneut durchleben und die weibliche Figur abstrafen wie im *Film Noir*, oder es kann die Kastration durch Fetischisierung ignorieren: Die Frau wird zum Star, ihre Schönheit zum Fetisch wie prototypisch in den Filmen von Alfred Hitchcock.[28]

David Lynchs Film *Lost Highway* greift die erste Variante auf und dekonstruiert sie: Die *femme fatale* wird exekutiert, wird als sich ständig entziehendes Objekt ermordet, wird zerstückelt – es geht in beiden Varianten darum, dass die Frau nicht besessen werden kann.[29] Doch die Konsequenz dieses Aggressionsaktes ist, dass auch die männliche Figur ihre Identität verliert und die kohärente Filmnarration als Bedingung von (männlicher) Identität suspendiert wird. Die tote Frau, an der sich die Kastration auf verschobene Weise vollzieht – so das traditionelle Schema des *Film Noir* –, löst bei Lynch die ästhetisch verbindliche Ganzheit des Konstrukts sowie die Identität der männlichen Figur auf. Freds Mord als Bestrafung des Anderen, des Fremden, der Frau in seinem Haus, löst seine Kastrationserfahrung nicht auf, sondern radikalisiert die Zersplitterung seines Ich bis zur Auflösung – er wird sich auf radikale Weise fremd, wird eben Pete.[30] Das Videobild der toten Frau, die auf das Genre des *Film Noir* verweist, ist in *Lost Highway* in konsequenter Weise die Schaltstelle, an der sich das Genre und die Protagonisten ändern, sich ‚fremd' werden.

II. Kollektive Erinnerung und Rollenspiele

Lost Highway und *Mulholland Drive* stehen gewissermaßen in einem umgekehrten Spiegelverhältnis zueinander. Scheint es in *Lost Highway* möglich zu sein – zumindest als Hilfskonstruktion –, den zweiten Teil als Wunschfantasie des derangierten Helden zu lesen, so bildet in *Mulholland Drive* der erste Part den kompensatorischen Wunschtraum: Er wendet die Liebesgeschichte zwischen den beiden Frauen und den beruflichen Werdegang ins Positive, während der zweite Teil die drängende Eifer-

sucht und das Versagen zum Gegenstand hat. Diese Anlage bringt es mit sich, dass der Film *Mulholland Drive* einer Relektüre bedarf, dass also der Vergleich erst nach einem ersten Durchlauf durch den gesamten Film möglich wird; erst von diesem aus lässt sich der erste Teil als Wunschfantasie dechiffrieren, lassen sich die Details zuordnen und verschiebt sich der Plot. Beim ersten Sehen hingegen steht der Beginn des Films in mehrerlei Hinsicht im Zeichen des Neuanfangs. Rita verliert bei einem Unfall ihr Gedächtnis und Betty erlebt eine emphatisch-kindliche Ankunft in L.A., wobei Lynch für den Neuanfang generell ein Faible hat und die Ankunft Bettys den Beginn des Films inhaltlich werden lässt.

Doch dieser Anfang ist in dialektischer Weise Erinnerung. Betty repräsentiert eine kollektive Erinnerung an die Fünfziger-Jahre, die Lynch wiederholt, zum Beispiel auch in *Blue Velvet*, reinszeniert, allerdings mit Zeichen aus anderen Epochen überlagert, so dass eine zeitliche Einordnung unmöglich ist. Eröffnet *Mulholland Drive* mit einer artifiziellen Tanz-Traumszene, die offenkundig die Fünfziger-Jahre aufruft, so wirkt Betty in ihrem schauspielerischen Habitus wie eine Mischung aus Doris Day und Grace Kelly – der Film zitiert in vielerlei Hinsicht Filmgeschichte, wobei Intertextualität als ästhetische Form der Erinnerung bezeichnet werden kann. Im Vergleich mit dem zweiten Teil wirkt Bettys Mimik und Gestik wie die Imitation eines älteren Schauspielstils, so dass der forcierte Neuanfang – Lynch imitiert selbst die kindliche Perspektive durch den forcierten Blick in die Höhe – eigentlich keiner ist, sondern eine Imitation des Fünfziger-Jahre-Kinos, interessanterweise also desjenigen Kinos, das auch der immanente Regisseur in seinem Film zum Leben erweckt. Für Lynch markiert dieser Zeitraum dezidiert einen Neuanfang, der innerhalb der kulturellen Landschaft immer noch präsent ist:

> Die 50er sind immer noch unter uns. Es ist noch alles da. Es ist nie verschwunden. (...) Es war wirklich eine Zeit voller Hoffnung, und es ging aufwärts statt abwärts. Man hatte das Gefühl, daß einem alle Türen offenstehen. Die Zukunft leuchtete. Wir ahnten nicht, daß wir damals das Fundament für künftige Katastrophen legten. Sämtliche Probleme existierten bereits, aber sie wurden von einer glänzenden Fassade verdeckt.[31]

In *Mulholland Drive* öffnen sich Betty buchstäblich die Türen; sie repräsentiert den Neuanfang der Fünfziger-Jahre, die jedoch zugleich als Zitat erscheinen, als Wiederholung, als Maskerade. Kollektive Erinnerung ist, so lässt dieser Erzählstrang deutlich werden, ein inszenatorischer Effekt, ein Schauspiel. Und erst dieses Schauspiel produziert die Identität oder auch Originalität des Vergangenen.

III. Die Dekonstruktion weiblicher Nicht-Identität

Der Film *Mulholland Drive* besitzt von Beginn an eine reflexive Dimension, die mit der Identitätsproblematik eng verklammert ist: Eine Schauspielerin – eine solche will Betty werden – kann jederzeit eine andere sein, ist *per se* auf Nicht-Identität festgelegt. Entsprechend ist Diane in ihrer Depression als frühere Betty im zweiten Teil kaum wieder zu erkennen. Das Sujet der Identität wird in diesem Film also über den reflexiven Gegenstand des Schauspielens verhandelt. Damit aber lässt sich bei Lynch ein markanter Unterschied im Umgang mit männlichen und weiblichen Figuren ausmachen: Müssen in *Lost Highway* die männlichen Figuren tatsächlich auch als reale Schauspieler ausgetauscht werden, um die Identitätsbrüche sinnfällig werden zu lassen – ein Mann kann sich offenkundig nicht selbst als anderen spielen –, so scheinen diese Metamorphosen für Schauspielerinnen möglich zu sein: Arquette in *Lost Highway* ist die gleiche (reale) Person und ist doch durch die andere Haarfarbe und den Namen eine ganz andere, wie auch Betty als Diane und Rita als Camilla Rhodes als andere Personen behauptet werden. Frauen – und damit bedient Lynch ein notorisches Stereotyp, das nicht dekonstruiert wird – sind nie ganz mit sich identisch, sind immer schon Schauspielerinnen und vermögen sich problemlos in andere zu verwandeln. Bevor Betty bei der Polizei anruft, erklärt sie ganz in diesem Sinne, dass sie so tun werde, als sei sie jemand anderes. Die Schauspielerin/die Frau erfüllt also *per se* die Forderung nach Kontinuität und Identität *nicht* – insofern ist es konsequent, dass Lynch sein Generalthema der doppelten Welt und des Identitätsverlustes an zwei Frauen exemplifiziert.

Diese Nicht-Identität, wie sie die Schauspielerin und die Frau repräsentieren, wird in *Mulholland Drive* dadurch forciert, aber auch dekonstruiert, dass Lynch die Differenz zwischen den Figuren offensiv auf die Haarfarbe reduziert (ähnlich wie die weibliche Figur in *Lost Highway* sich von sich selbst durch die Haarfarbe unterscheidet). Die Frauenfiguren sind vor allem Blonde oder Brünette – ein obsoletes Klassifikationssystem von Weiblichkeit aus den Fünfziger-Jahren,[32] das Identität nicht zulässt, damit aber auch zum Ort der Verwandlung und der Dekonstruktion werden kann. Denn der Film demontiert dieses binäre Ordnungsmuster, wenn die dunkelhaarige Frau ohne Erinnerung ihren Namen Rita von einem Plakat übernimmt, das den berühmten Film mit Glenn Ford und Rita Hayworth, *Gilda*, annonciert, einen Kultfilm des *Film Noir* aus den Vierziger-Jahren. Mit Rita Hayworth wird ein Star dieser Zeit aufgerufen, der die Beliebigkeit des Namens am eigenen Leibe erfuhr – aus Cansino und dem mütterlichen Namen Haworth wurde Hayworth. Zudem spielte sie in dem Film *The Strawberry Blonde* (*Die Tizianblonde*, *Rotblond ist Trumpf*) die Hauptrolle, in einem Film, der Weiblichkeit ausdrücklich auf die Haarfarbe festlegt. In *Mulholland Drive* legt sich die ‚Braunhaarige' mit Rita also einen Namen zu, der mit ‚blond' assoziiert ist – Namen und Aussehen korrespondieren nicht, sind beliebige Chiffren, die transformiert und ausgetauscht werden können. Entsprechend setzt Rita an späterer Stelle eine blonde Kurzhaarperücke auf

– Rita Hayworth hatte die Regisseure und Produzenten dadurch geschockt, dass sie zu den Dreharbeiten von *Die Lady von Shanghai* mit einer blonden Kurzhaarfrisur erschien. Für den Memorialaspekt lässt sich damit festhalten, dass es vor allem die intertextuellen Bezüge des Films als Erinnerungsstrategie sind, die das zitierte Material dekonstruieren.[33]

Darüber hinaus durchbricht Lynchs Film die projektive Struktur der aufgerufenen Weiblichkeitsrepräsentationen aus dem *Film Noir*, indem er von der lesbischen Liebe zwischen zwei Frauen erzählt, während die *femme fatale* der filmischen Tradition nach lediglich in Bezug auf männliche Figuren existiert. Und auch diese Figur selbst, die *femme fatale* als Ausdruck des Starsystems, wird demontiert. *Mulholland Drive* ironisiert die eng an das Starsystem gekoppelte Fantasie, ein Star könne ‚die Richtige' sein. Eine der kompensatorischen Strategien des *Film Noir* besteht darin – so führt Laura Mulvey aus –, die Kastrationsdrohung durch die Auratisierung der Frau zu bannen. In dem Erzählstrang, der die autoritäre, ja mafiöse Struktur des Kinogeschäftes ausstellt, wird der Satz ‚Die ist die Richtige' geradezu magisch beschworen. Doch der Film zeigt, dass jede immer schon eine andere ist und damit niemand oder alle ‚die Richtige'. Der Star besitzt keine Identität, ist nie die Richtige, die Einzige, wie das männlich kontrollierte Starsystem fantasiert. Zudem findet in *Mulholland Drive* zwar eine Tötung der *femme fatale* statt, die hier wechselweise mit Diane und Camilla identifiziert wird, doch der gängige Aggressionsakt des *Film Noir* wird in eine weibliche Welt übertragen: Kastration ist, so verdeutlicht die Eifersuchtsgeschichte, auch als weibliche Erfahrung möglich, und zwar durch den Entzug der Geliebten, die hier ganz offensichtlich als Lacan'scher Phallus fungiert. Dieser Transposition in eine weibliche Sphäre entsprechend codiert Lynch einige Filmzitate, die aus dem heterosexuellen Kosmos der Fünfziger-Jahre stammen, um: Die Vermieterin bittet Betty kalauernd: „Schau mir in die Augen, Kleines". Und in der eingespielten Probe liest Rita den Part des Freundes, und Betty imitiert das Gestarium eines Mannes.

IV. Die kollektiv-konstruktivistische Erinnerung des Films und der weiblichen Figuren

Was *Lost Highway* von *Mulholland Drive* unterscheidet, ist der Umstand, dass in letzterem Erinnerung als kollektiv-dialogischer Akt vorgeführt wird, dass die kriminalistisch-analytische Arbeit, die die Amnesie Ritas zu heilen versucht – eine Heilung, die zugleich in ein Desaster einmündet –, gemeinsam stattfindet, während die Figuren in *Lost Highway* in ihrer egomanischen Welt isoliert bleiben. Betty, die gewissermaßen als Kind agiert – auch durch ihren Bezug zu den ‚Anfängen', den Fünfziger-Jahren –, macht sich gemeinsam mit Rita auf die Suche nach der Vergangenheit, die nicht diejenige einer isolierten Biografie ist, sondern die einer diffizilen Liebesbeziehung, einer Interaktion. Entsprechend ist „Diane" – der Name, der „Rita" im Coffee-Shop einfällt – nicht ihr eigener, sondern der ihrer Freundin.

Erinnerungen sind, so verdeutlicht dieser gemeinsame analytische Akt, nicht biografisch auf das Individuum beschränkt – wie es die konstruktivistische Gehirnforschung gemeinhin unterstellt –, sondern finden in einem sozialen Netzwerk statt, in dem vergangene Ereignisse gemeinsam erlebt werden. Erinnerung lässt sich nicht, wie *ex negativo* noch in *Lost Highway*, als Bedingung einer individuellen Geschichte verstehen, sondern entsteht in einem gemeinsamen dialogischen Raum, in dem die Grenzen zwischen den Personen verschwimmen. Hatte Maurice Halbwachs von einem sozialen Gedächtnis gesprochen, von sozialen Rahmen, die die Erinnerung kollektiv organisieren,[34] so ist Erinnerung bei Lynch zumindest ein gemeinschaftliches Projekt, ein sozialer und dialogischer Akt – auch wenn er um ein Trauma, um einen Mord konfiguriert ist.

Entsprechend kann der Film selbst auf seiner Metaebene als Form einer kollektiven Erinnerung betrachtet werden, wobei Lynch Film und Malerei dezidiert mit Erinnerung in Verbindung bringt; in einem Interview hält er fest:

> Ein Gemälde hält die Erinnerung an sie [gemeint sind die inneren Bilder; Anm. F.S.] wach; und es existiert. (...) Ich habe da eine Theorie: Wenn man einem Lehrer zuhört und dabei zeichnet, hat die Zeichnung vielleicht überhaupt nichts mit dem zu tun, was man hört, aber wenn man abgefragt wird, braucht man nur mit dem Finger über die Zeichnung zu fahren und die Worte – die der Lehrer gesagt hat – sind darin aufgezeichnet. Als ob man eine Plattennadel wär.[35]

Lynch beschreibt den ästhetischen Prozess ganz im Sinne der antiken *ars memorativa* als Erinnerungsverfahren[36]: Das Bild (und das kann auch für das Kinobild gelten) konserviert Erfahrungen, vergangenes Wissen, das sich jedoch nicht unmittelbar in den ästhetischen Zeichen zum Ausdruck bringen muss.[37] Die Medienforschung betont ganz in diesem Sinne, dass der Film ein Medium der Erinnerung, der Konservierung sei – er zeige Gespenster, vergangene Aktionen, Tote.[38] Diese testamentarische Struktur führt *Mulholland Drive* ausdrücklich vor, wenn im Theatersaal des Todes[39] – der gemeinsam von beiden Frauen betreten wird – die Funktionsweise des Play-back vorgeführt wird. Obgleich der elegische Song von Rebekah del Rio, die Roy Orbinsons *Crying* mit großer Emphase vorträgt, live präsentiert zu werden scheint, wird dieser fortgesetzt, als die Sängerin tot zusammensackt – ein Hinweis auf die Medien der Konservierung, derer sich auch das Kino bedient. Das Tonband produziert Dauer, verewigt die Stimme, der kein Körper mehr entspricht – ganz ähnlich wie den Gespenstern auf der Leinwand kein Körper mehr korrespondiert. Der Film ist ein testamentarisches Medium, und die Erinnerung, die der Film produziert, ist eine konstruktivistisch-kollektive: Der Film besteht aus Montagen, aus Schnitten und entsteht in einem gemeinsamen Produktionsprozess, an dem eine Vielzahl von ‚Urhebern' beteiligt ist. Dieser Konstruktivismus des Mediums wiederholt sich bei Lynch auf inhaltlicher Ebene, indem Kontinuitäten durchbrochen, die Geschichten „zerhackt" und „neu zusammengesetzt" werden, ganz ähnlich wie es das surrealistische Verfahren der *écriture automatique* kennt, das Lynch schätzt:

> Wenn man, sagen wir mal, Textschnipsel, die man mal produziert hat, oder auch jemand anderer, zerhacken und willkürlich zusammensetzen oder durcheinanderwerfen würde, wie bereits geschehen, und sie dann lesen würde, das könnte phantastisch sein. Es könnte was ganz Neues auslösen. Man muß immer ein Türchen offen lassen, damit andere Kräfte mitmischen können.[40]

Die Geschichten, die Lynch erzählt, ihre Brüche, Sprünge und Inkohärenzen, entsprechen diesem surrealistischen Verfahren – ebenso ihre psychoanalytischen Traumsymbole wie Kästchen und Schlüssel – und bilden das Medium selbst ab, den Film, dessen Bilder Erinnerungen sind, und zwar gemeinschaftliche und konstruktivistische. Auch hier wiederholt der Inhalt die Struktur des Mediums Film. Ganz in diesem Sinne bildet der Film *Mulholland Drive* einen kollektiven Gedächtnisraum aus, indem er die cinematografische Tradition zitiert und in heterogener Weise montiert. So erinnern die weiblichen Figuren an Stars aus dem früheren Kino wie Eva Gardner oder Hitchcocks Figuren aus *Marnie* und *Vertigo*. Die Fahrt des Regisseurs zu der mythischen Gestalt des Cowboys erinnert an Marlowes Fahrt in den Purissima Canyon vom Pacific Coast Highway aus in *Farewell, My Lovely*. Und die Stadt ruft die ikonische Topografie von L.A. auf, wie sie aus den Chandler-Filmen bekannt ist.

Der Film *Mulholland Drive* (und das kann für Filme insgesamt, insbesondere aber für die von Lynch gelten) vergegenwärtigt Ikonen, Chiffren der cineastischen Tradition, revitalisiert sie, schreibt sie um und stellt sie damit recht eigentlich erst her, wie insbesondere den Fünfziger-Jahre-Film, den der blasierte Regisseur dreht. Die Fünfziger-Jahre werden als Anfang neu konstruiert, ähnlich wie die dekonstruktivistische Memoria-Theorie ausführt, dass erst die Imitation, das Zitat, das Remake, das Original produziert. Der Film erinnert, das heißt er konstruiert die Vergangenheit, die er erinnert – diese inverse Struktur gilt für die intertextuellen Bezüge, die Genre-Referenzen des Films, für die individuellen Erinnerungen der Figuren und auch für den Rezeptionsakt. Die Filme Lynchs machen also die Erinnerungsstruktur des Mediums selbst, die sich aus einer bestimmten Perspektive durch Kollektivität und Konstruktivität auszeichnet, zu ihrem Inhalt. Die konstruktivistischen wie kollektiven Erinnerungen der Figuren sind auch die des Mediums Film. Insofern scheint *Mulholland Drive*, auch wenn er in ästhetischer Hinsicht weniger innovativ ist als *Lost Highway*, ebenfalls eine schlüssige Umsetzung des selbstreferenziellen Aspektes der filmischen Memoria, denn er führt ein gemeinschaftliches Erinnern vor.

Anmerkungen

1 Vgl. zum Freud-Bezug auch Anne Jerslev: *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien 1996, S. 26f., 30 f.

2 Zur Verklammerung von Körper und Kamera im Sinne eines grotesk-karnevalesken Deformationsstils, der die Grenze zwischen Tod und Leben aufhebt, vgl. Detlef Kremer: „Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon", in: Rolf Grimminger (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 209-229, S. 219 f.

3 Ein Lieblingsmotiv Lynchs sind Insekten, die auch auf seinen Fotografien die eintretende Verwesung, die finale Auflösung anzeigen. Vgl. dazu Chris Rodley (Hrsg.): *Lynch über Lynch*, Frankfurt/M. 1998, S. 294 f.

4 Ebd. S. 304, 309.

5 *Lost Highway*, Regie: David Lynch 1991; Darsteller: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Loggia, Robert Blake; Produzenten: Deepak Najar, Tom Sternberg, Mary Sweeney.

6 *Mulholland Drive. Straße der Finsternis*, Regie: David Lynch 2002; Darsteller: Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Elena Harring, Ann Miller, Dan Hedaya, Mark Pellegrino; Produzenten: Mary Sweeney, Alain Sarde.

7 Vgl. dazu Franziska Schößler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2006, S. 213 f.

8 „*Lost Highway* verweist (...) auf die Möglichkeit der ‚halluzinatorischen' Welterzeugung aller (filmischen) Fiktionen, und er erkennt auch deren Macht an, sich als Wirklichkeit auszugeben." Ralfdieter Füller: *Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001, S. 233; vgl. zur Selbstreferenz auch Georg Seeßlen: *David Lynch und seine Filme*, 3. erweiterte Aufl., Marburg 1997, S. 186.

9 Lynchs Kameraführung zeichnet sich vielfach dadurch aus, dass ihre Bewegung sichtbar wird und der Eindruck von obsessiver Beobachtung entsteht – durchaus im Sinne einer subjektiven Kamera, deren Blick jedoch nicht personal zugeordnet werden kann.

10 Vgl. dazu Anne Jerslev, Wien 1996, S. 34 f. Ebenso Anne Jerslev: „‚You'll never have me.' Visualität und ‚gendered meaning' bei David Lynch", in: Eckhard Pabst (Hrsg.): *„A strange world". Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998, S. 197-210, S. 197 f.

11 Lynch bezeichnet seinen Film selbst als „bewegtes Portrait"; Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 291.

12 Zu diesem Genre-Aspekt, der insbesondere für *Wild at heart* bedeutsam ist und von seiner Tradition her eine Begegnung mit dem Anderen in Szene setzt, vgl. David Laderman: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Texas 2000, u.a. S. 22.

13 Auch im Road Movie zerstört die Reise nicht nur die Motivationen und Absichten des Helden, „but his very identity"; ebd., S. 32. Lynch setzt diese Erfahrung buchstäblich, also auch auf körperlicher Ebene, um.

14 Vgl. auch Georg Seeßlen, Marburg 1997, S. 187.

15 Vgl. zu diesem Motiv Elisabeth Bronfen: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999. Steven Shaviro hält über *Lost Highway* fest: „Narrowly

self-obsessed, he can only encounter the Other in this extreme, disturbing form", wie sie der gespaltene ‚Mystery Man' repräsentiert; Steven Shaviro: „Intrusions: *Lost Highway* and the Future of Narrative", in: *Para-doxa* 4 (1998), Heft 11, S. 501-509, S. 502.

16 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

17 Vgl. dazu auch Steven Shaviro, 1998, S. 501; ebenso Ralfdieter Füller, Trier 2001, S. 225, Anm. 39.

18 Lynch versucht so etwas wie das ‚Grundrauschen' der Seele zu evozieren und die Subjektivität der Geräuschwahrnehmung zu imitieren; Philip Siegel: „Das Fenster zur inneren Welt. Das Kino des David Lynch und seine phlegmatischen Helden: Das Verborgene muß erwachen", in: *Steadycam* 3 (1990), S. 57-65, S. 63. Die Dinge bekommen auf Kosten der sprechenden Protagonisten eine Stimme zugewiesen; ebd., S. 65. Für *Lost Highway* hat Lynch selbst am Klang-Design gearbeitet, zudem wieder mit Angelo Badalamenti zusammengearbeitet; vgl. Georg Seeßlen, Marburg 1997, S. 186.

19 Vgl. zu der Zweiteilung und den parodistischen Genrezitaten Steven Shaviro, 1998, S. 503. Lynch selbst betont hingegen die Vielzahl an Stilwechseln; Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 301.

20 Vgl. dazu Bettine Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte", in: Anselm Haverkamp/ Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 74-110, S. 84 f.

21 Ebd., S. 84.

22 Vilém Flusser: „Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien", in: Ders.: *Schriften, Bd. 1*, hrsg. v. Stefan Bollmann/Edith Flusser, Bensheim, Düsseldorf 1993, S. 9-59, S. 50.

23 Lynch analogisiert das Medium Film mit menschlichen Wahrnehmungsweisen, und dazu gehört an bevorzugter Stelle die Erinnerung. Der menschliche Kopf ist entsprechend zentral in seiner Bildwelt situiert – in der Forschung wird zuweilen von „Kopffilmen" gesprochen; Ralfdieter Füller, Trier 2001, S. 227, 235 f.

24 Das Filmbild ermöglicht durch die Schnitttechnik beliebige Arrangements von Zeit und Raum, wie sie auch die erinnernde Fantasie entstehen lässt. Diese Zerstückelung von Kontinuität wird in Lynchs Filmen bis in die Mikrostrukturen hinein umgesetzt: Er legt für Einstellungen unterschiedliche Schnelligkeiten fest, denn jedes Ereignis besitzt seine eigene Geschwindigkeit, ist in einen isolierten, ihm genuinen Zeitraum eingeschlossen. Lynch geht also in vielerlei Hinsicht gegen die Idee eines linearen Zeitstrahls an, der den Takt der Ereignisse uniformiert, Erinnerung zu einem planen Prozess werden lässt und für die Narration von Filmen, zumal von Hollywood-Filmen, vielfach verbindlich ist. Lynch subjektiviert und pluralisiert die Zeiterfahrungen.

25 Renate Lachmann: „Die Unlöschbarkeit der Zeichen: das semiotische Unglück des Mnemonisten", in: Renate Lachmann / Anselm Haverkamp (Hrsg.), Frankfurt/M. 1991, S. 111-141.

26 Shaviro spricht davon, dass Lynch die Figur der Frau, der *femme fatale*, als Zentrum der ödipalen Narration untersuche, die ihrerseits das Paradigma für jegliche lineare Geschichte darstelle;

Steven Shaviro, 1998, S. 506. Der Film *Lost Highway* erzählt entsprechend von einem maskulinen Dilemma. Auch Jerslev betont die Bedeutung des *Film Noir* für Lynch; Anne Jerslev, Kiel 1998, S. 205 f.

27 Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino", in: Liliane Weisberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 48-65.

28 Voraussetzung ist eine unsichtbare Kamera, die die Identifikation des Zuschauers mit dem männlichen Helden, mit seinem Blick auf die schöne Frau, ermöglicht. Mulvey schlägt vor, die Filmkonvention der unsichtbaren Kamera, die im Hollywood-Kino nahezu verbindlich ist, zu verabschieden, um das asymmetrische (Blick-)Verhältnis zwischen Frau und Mann zu durchbrechen. Sie fordert, ähnlich wie Judith Butler in *Körper von Gewicht*, eine sichtbare Kamera, die die hegemoniale Ordnung zerstört, den Blick selbst thematisiert und so das reibungslose Ineinander von Distanzierung und Identifikation verhindert.

29 In dem frühen Film *The Alphabet* ist die Deformation der Frau Bedingung gelingender (männlichen) Kunst; vgl. dazu Michel Chion: *David Lynch*, London 1995, S. 12 f. Vgl. dazu auch Gerhard Koll: „Say: ‚Fuck me!' Invitation to Love. FRauen, ERotik und deR veRgewaltigende Buchstabe", in: Eckhard Pabst (Hrsg.), Kiel 1998, S. 167 f.

30 Im zweiten Teil des Films, in dem Alice Wakefield ganz als Männerfantasie auftritt, willig, hingebend, schön, entzieht sie sich, ganz ohne in Mitleidenschaft gezogen zu werden – eine Variante zum *Film Noir*.

31 Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 20 f.

32 Dieses Schema reproduziert und hypertrophiert die binäre Unterscheidung von guten und bösen Frauen, die in Lynchs Filmen ebenfalls aufzufinden ist; vgl. dazu Gerhard Koll, Kiel 1998, S. 159-182, S. 160 f.

33 Intertextualität produziert Déja-vu-Erfahrungen und verfremdet Bekanntes; vgl. dazu Anne Jerslev, Wien 1996, S. 37.

34 Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967, u.a. S. 25.

35 Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 31.

36 Vgl. Jean-Philippe Antoine: „Ars memoriae – Rhetorik der Figuren. Rücksicht auf Darstellbarkeit und Grenzen des Textes", in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.), Frankfurt/M. 1991, S. 53-72.

37 Entsprechend sind für Lynch die eigenen Kindheitserinnerungen zentrale Inspirationsquelle; Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 30, 305.

38 Vgl. dazu Michael Wetzel: „Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher", in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S. 265-280, S. 269 f; ebenso Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985; Susan Sontag: *Über Fotographie*, Frankfurt/M. 1980, S. 72.

39 Das Theater, das die „mimetische" Repräsentation der unsichtbaren Kamera in Frage stellt und den Akt der Vermittlung thematisiert, durchzieht das gesamte Werk Lynchs; vgl. Anne Jerslev, Wien 1996, S. 43 f.

40 Chris Rodley, Frankfurt/M. 1998, S. 34.

Literatur

Antoine, Jean-Philippe: „Ars memoriae – Rhetorik der Figuren. Rücksicht auf Darstellbarkeit und Grenzen des Textes“, in: Anselm Haverkamp/ Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 53-72.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/ M. 1985.

Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999.

Chion, Michel: *David Lynch*, London 1995.

Flusser, Vilém: „Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien“, in: Ders.: *Schriften, Bd. 1*, hrsg. v. Stefan Bollmann/Edith Flusser, Bensheim, Düsseldorf 1993, S. 9-59.

Füller, Ralfdieter: *Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967.

Jerslev, Anne: *David Lynch. Mentale Landschaften*, Wien 1996.

Jerslev, Anne: „‚You'll never have me.' Visualität und ‚gendered meaning' bei David Lynch“, in: Eckhard Pabst (Hrsg.): *„A strange world“. Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998, S. 197-210.

Koll, Gerhard: „Say: ‚Fuck me!' Invitation to Love. FRauen, ERotik und deR veRgewaltigende Buchstabe“, in: Eckhard Pabst (Hrsg.): *„A strange world“. Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998, S. 159-182.

Kremer, Detlef: „Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon“, in: Rolf Grimminger (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 209-229.

Lachmann, Renate: „Die Unlöschbarkeit der Zeichen: das semiotische Unglück des Mnemonisten“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 111-141.

Laderman, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Texas 2000.

Menke, Bettine: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M. 1991, S. 74-110.

Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Liliane Weisberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 48-65.

Rodley, Chris (Hrsg.): *Lynch über Lynch*, Frankfurt/M. 1998.

Schößler, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2006.

Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*, 3. erweiterte Aufl., Marburg 1997.

Shaviro, Steven: „Intrusions: *Lost Highway* and the Future of Narrative“, in:

Para-doxa 4 (1998), Heft 11, S. 501-509.

Siegel, Philip: „Das Fenster zur inneren Welt. Das Kino des David Lynch und seine phlegmatischen Helden: Das Verborgene muß erwachen“, in: *Steadycam* 3 (1990), S. 57-65.

Sontag, Susan: *Über Fotographie*, Frankfurt/M. 1980.

Wetzel, Michael: „Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher“, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S. 265-280.