

Universität Karlsruhe (TH)
Institut für Literaturwissenschaft
HS `Phantastik`
Wintersemester 2003/04
Dozent: Prof. Dr. Andreas Böhn

**Phantastik in der Postmoderne:
David Lynchs `Twin Peaks`**

Martin Gramlich
Schillerstr. 37
76135 Karlsruhe
0721.208 98 76
Germanistik (HF)/
Journalismus(NF), B.A
8.Semester,
Matrikelnr.: 1085770

INHALTSVERZEICHNIS:

EXPOSITION:_____	1
Einleitung_____	1
Kapitel 1: Standortbestimmung `Phantastik`_____	2
Kapitel 2: Standortbestimmung `Postmoderne`_____	6
Kapitel 3: David Lynchs `Twin Peaks` _____	7
DURCHFÜHRUNG:_____	12
Kapitel 4: `Twin Peaks`: Eine phantastische Serie_____	12
Killer Bob und Coopers Traum_____	12
Der Wald_____	14
Der Riese_____	15
(K)ein Teller Mais_____	19
Der Einarmige_____	20
Der Mörder im Spiegel: Besessen oder schizophran?_____	21
Das Wunderbare zweiter Ordnung_____	24
SCHLUSS:_____	27
Kapitel 5: Phantastik in der Postmoderne_____	27
LITERATURVERZEICHNIS_____	32

EINLEITUNG

1970 erklärte Tzvetan Todorov den Tod der phantastischen Literatur im 20. Jahrhundert.¹ Diese These rief schon kurz nach ihrer Veröffentlichung vielfältige Kritik hervor, darunter auch aufgebrachte Ablehnung von `Klassikern` der phantastischen Literatur wie Stanislaw Lem. Todorovs Theorie der phantastischen Literatur ist nichtsdestoweniger (und da sie natürlich nicht nur auf die These vom Tod der phantastischen Literatur beschränkt ist) bis heute Grundlage aller weiteren Begriffsdiskussionen zur Phantastik.²

Betrachtet man Kino- und Fernsehprogramm der letzten 20 Jahre, fällt eine Renaissance von Geschichten um Vampire, Geistererscheinungen und übersinnlich Begabte, Erzählungen über paranormale Ereignisse, unheimliche und unerklärliche Begebenheiten sofort ins Auge. Populäre Beispiele sind im Bereich Fernsehen Mark Frosts Serie `Akte X`, im Kino Francis Ford Coppolas Verfilmung von Bram Stokers `Dracula` (1992). Zwar wären diese, wie auch die meisten anderen, landläufig `phantastisch` genannten Filme oder Fernsehserien nach Todorovs Klassifikation nicht `phantastisch` zu nennen (sondern viel mehr `wunderbar` oder `unheimlich`, was sich auf Filmplakaten wahrscheinlich nicht ganz so eindrucksvoll ausnimmt), doch gibt es in letzter Zeit durchaus Film-/Fernsehproduktionen, die auch die strenge Todorovsche Definition des Phantastischen erfüllen, wie der Film `Blair Witch Project` von Daniel Myrick und Eduardo Sánchez (1999) oder die Fernsehserie `Twin Peaks` von David Lynch (1990/91), auf die sich diese Arbeit konzentriert.

So soll hier zum Einen die Vereinbarkeit der Serie mit den Definitionskriterien Todorovs dargestellt werden, zum Anderen soll versucht werden, anhand von `Twin Peaks` die Vereinbarkeit von phantastischen Werken und der Postmoderne aufzuzeigen.

Phantastik und Postmoderne sind zwei schwer zu fassende Begriffe. Zu Beginn der Arbeit sollen beide Begriffe deshalb kurz betrachtet werden, bevor die ersten 16 Folgen von `Twin Peaks` nach phantastischen und postmodernen Eigenschaften untersucht werden, wobei der Schwerpunkt auf der Untersuchung der Phantastik liegt, da die Postmodernität von `Twin Peaks` in der Literatur schon ausgiebig beschrieben wurde. Den Abschluss der Arbeit sollen Überlegungen bilden, welche Gemeinsamkeiten oder Überschneidungen die Idee der Postmoderne und die Phantastik haben und welche Aufgabe die Phantastik auch nach der Verbreitung der Psychoanalyse (die nach Todorov – zumindest zum Teil – für den Tod der Phantastik verantwortlich ist) noch haben kann.

¹ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972 (auf Französisch 1970).

² vgl. Hans Kraus: Eintrag „Phantastisch“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, P-Z, hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York 2003, S. 68-71. Hier: S.70.

KAPITEL 1

Standortbestimmung `Phantastik`³

Über eine literaturwissenschaftliche Definition der Phantastik wird seit Jahrzehnten gerungen. Die Vielzahl der Versuche einer Definition der „literaturwissenschaftlichen Mehrzweckkategorie“⁴ referiert Hans Richard Brittnacher:

„Mal soll sie eine Stileigentümlichkeit charakterisieren (Andrzej Zgorzelski 1975), mal wird sie texttheoretisch verstanden (Tzvetan Todorov 1970); mal gilt sie eher als weltanschauliche Kategorie mit hoher prognostischer Kraft (Stephan Berg 1991), mal als ästhetischer Ausdruck einer psychotischen Welterfahrung (Joachim Metzner 1980), mal soll sie Strukturen in literarischen Texten bezeichnen (Marianne Wünsch 1991); mal heißt so eine Gattung (bei Todorov), mal umfasst sie benachbarte literarische Bereiche wie Science Fiction, Fantasy und Utopie (Juli Kagarlitzki 1977 und Erwin Gradmann 1957), mal Kriminalroman und Detektivgeschichte (Horst Conrad 1974), mal findet der Begriff exklusiv Verwendung für die nonkonformistischen Autoren der ästhetischen Moderne (Edward Verhofstadt 1975), und dann wieder handelt es sich um eine wirkungsästhetische Kategorie, die sich an Texten zu bewähren habe, denen vornehmlich an der Verängstigung ihrer Leser liegt (Roger Caillois 1974). Und schließlich, auch dies sollte erwähnt werden, durchläuft die Verwendung des Begriffs sämtliche Tonlagen des philologischen Urteils, von aner kennend bis verwerfend. Überdeterminierter kann ein Begriff schwerlich sein.“⁵

Grob unterteilen lässt sich die Vielzahl der Phantastikdefinitionen in maximalistische und minimalistische Ansätze. Die maximalistische Definition zählt zur Phantastik „alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden“⁶. Die bekannteste maximalistische Definition stammt von Roger Caillois:

„Im Phantastischen [...] offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgütig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.“⁷

3 In der hier verwendeten Literatur wird - mit Ausnahme von Todorov - die Schreibweise „phantastisch“ verwendet, bei Todorov: „fantastisch“. So wird auch hier die Schreibweise „phantastisch“ gebraucht, bei Todorov-Zitaten allerdings weiter dessen Schreibweise mit „f“.

4 Hans Richard Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie. In: Gerhard Bauer und Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000, S.36-60. Hier: S.41

5 Brittnacher 2000, S.41;

zu den Schwierigkeiten mit dem Begriff `Phantastik` vgl. Brittnacher 2000 S.36 – 43

und Dieter Penning: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik.

In: Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1985, S.34-51.

6 Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen, Basel 2001, S.27

7 Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction.

In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur, I.

Frankfurt/Main 1974, S.44-83, hier: S.46. Zitiert bei Durst, S.29f.

Die bekannteste und meistdiskutierte minimalistische Phantastikdefinition ist die des Strukturalisten Tzvetan Todorov, der den Bereich des Phantastischen zwischen dem „Unheimlichen“ und dem „Wunderbaren“ verortet und die Ungewissheit/ Unschlüssigkeit des Lesers über die Natur eines Ereignisses⁸ zur konstituierenden Bedingung des Phantastischen macht:

„Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“⁹

Gerhard Bauer kommentiert Todorovs Unschlüssigkeitsbedingung folgendermaßen:

„Todorov selbst hat darauf verwiesen, dass es nicht viele Werke der Phantastik gibt, in denen das Übernatürliche=Wunderbare und das Noch-nicht-Erklärte='Seltsame' oder 'Unheimliche' einander so die Waage halten, wie er es verlangt. Als heuristische Figur aber beschreibt die 'Unschlüssigkeit' ein ideales Verhalten gegenüber derlei Phänomenen. Beide Seiten – die Erklärung wie die Unerklärbarkeit, die Vereinnahmung wie der Abstand – sollten gelten, keine darf die andere ausschalten. Mit 'Unschlüssigkeit' ist angezeigt, dass es an sich am Betrachter läge, eine Entscheidung herbeizuführen, aber mit der Entscheidung wäre das Phänomen, das irritiert hat, weg oder tot, gleichgültig.“¹⁰

Zur weiteren Bedingung des Phantastischen macht Todorov, dass für das Ereignis, über das Unschlüssigkeit besteht, keine poetische oder allegorische Lesart¹¹ existiert.

Todorovs Definition der phantastischen Literatur ist sicher die meistverwendete, aber auch eine oft und heftig kritisierte. Das Argument, das Rein Zondergeld gegen Todorov ins Feld führt, ist eines der häufigsten: „Diese von Stanislaw Lem zu Recht kritisierte Definition führt in ihrer Konsequenz zu einer so großen Einengung des Begriffes, daß er sich selbst, auch wenn dies paradox erscheinen mag, aufzulösen droht.“¹²

8 vgl. Todorov, S.31ff.

Die handelnden Figuren müssen nicht zwingend Unschlüssigkeit empfinden (vgl. S.32f).

9 Todorov, S.26.

10 Gerhard Bauer: Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie; seine zunehmenden äußeren und inneren Hinderungsgründe. In: Ders. und Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000, S.9-20. Hier: S.18.

11 vgl. Todorov, S.32f.

12 Rein A. Zondergeld: Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main 1983, S.11f.

Zondergeld selbst bleibt in seiner Definition reichlich kryptisch:

„Was wir als phantastisch bezeichnen, ist nichts weiter als eine bis in ihre äußerste, d.h. utopische Konsequenz vollzogene Realistik, die das, was wir gemeinhin als realistisch bezeichnen, geradezu phantastisch in seiner Verkürzung erscheinen läßt.“ (S.12).

Er benennt auch ein Problem: „Ein vorläufiges Ende der Diskussion um den Begriff des Phantastischen in der Literatur ist nicht abzusehen, wobei die Hauptschwierigkeit, die auch von mehreren Theoretikern erkannt wurde, weiterhin darin bestehen wird, daß man, damit man zu einer Definition gelangt, zuerst eine gewisse Zahl von literarischen Werken auswählen muß, aber daß gerade das ja schon eine wie auch immer geartete Definition voraussetzt.“ (S.12f).

Die meistdiskutierten Thesen Todorovs sind die vom Tod der Phantastik im 20. Jahrhundert. Die erste lautet: „Die Psychoanalyse hat die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht).“¹³ Uwe Durst wendet sich gegen diese These und kritisiert Todorovs Konstruktion eines kausalen Effekts fiktionsexterner Bedingungen auf das literarische Element¹⁴. Todorovs zweite These, warum phantastische Literatur heute nicht mehr existent bzw., warum sie heute obligat ist, lautet:

„Man kann aber heute nicht mehr an eine unveränderliche äußerliche Realität glauben und ebensowenig an eine Literatur, die die Transkription dieser Realität wäre. [...] Die fantastische Literatur selbst [...] hat dadurch den todbringenden Stoß erhalten.“¹⁵

Während Todorov die Transkription einer unveränderlichen äußeren Realität durch die Literatur bestreitet, sieht Uwe Durst in seiner sich auf Todorovs Arbeit beziehenden Weiterentwicklung der Theorie der phantastischen Literatur die „klug gewordenen, modernen Realismen des 20. Jahrhunderts“¹⁶ an die Stelle des Realismus des 19. Jahrhunderts getreten: „Mit der Fortentwicklung des Realismus (und des Wunderbaren) wird auch eine Evolution des Phantastischen erzielt, weil sich das Nichtssystem aus veränderten Anteilen zusammensetzt.“¹⁷ Dursts Nichtssystem definiert sich dabei wie folgt:

„Das Phantastische [...] setzt sich aus Realitätssystemen zusammen, denen es sich gleichzeitig verweigert. Folglich zeichnet es sich durch seine Inkohärenz aus und soll als Nichtssystem bezeichnet werden (N). In der Spektrumsmitte kann ein gültiges Realitätssystem nicht formuliert werden.“¹⁸

Durst zeigt das Phantastische als „Deviation von Realitätssystemen [...], die bereits ihrerseits von realistischen Konventionen abgewichen sind und so keinesfalls mit der Wirklichkeit zu verwechseln sind“¹⁹ und bezeichnet diese Deviation als „das Wunderbare zweiter Ordnung“²⁰. Auch der Schriftsteller Italo Calvino wendet sich gegen Todorovs These vom Tod der Phantastik und konstatiert:

13 Todorov, S.143.

14 vgl. Durst, S.235.

15 Todorov, S.150. Ähnlich argumentiert Robert Stockhammer:

„Wo die Wirklichkeit selbst so phantastisch geworden ist, bricht die Grundlage für eine Unterscheidung zwischen ‚Phantastischem‘, ‚Wunderbarem‘ und ‚Seltsamen‘, ja zwischen ‚phantastischer‘ und ‚realistischer‘ Literatur, in sich zusammen.“ (Robert Stockhammer: „Phantastische Genauigkeit“. Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert. In: Bauer und Stockhammer, 2000, S.25.)

16 Durst, S.239. Gegen Todorovs Überzeugung, man könne nicht mehr an eine unveränderliche äußere Realität glauben, ließe sich auch Luhmann ins Feld führen: „Were we to care for realities, we would not see any sharp break between a modern and a postmodern society.“ (Niklas, Luhmann: Why Does Society Describe Itself as Postmodern?. In: Cultural Critique 30 (1995) S.171. Zit. Bei Utz Riese: Eintrag „Postmoderne/postmodern“. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. Von Karlheinz Barck u.a.. Band 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart Weimar 2003, S.1-41. Hier: S.2.

17 Durst, S.239.

¹⁸ ebd., S.101.

¹⁹ ebd., S.241.

²⁰ ebd., S.241ff.

„Im 20. Jahrhundert erlangt eine intellektuelle (und nicht mehr emotionale) Verwendung des Phantastischen Bedeutung: Als Spiel, Ironie, Augenzwinkern, und auch als Meditation über die Alpträume oder die versteckten Wünsche des zeitgenössischen Menschen.“²¹

Neben Caillois maximalistischer und Todorov/Dursts minimalistischer Phantastikdefinition gibt es eine motivische Definition, als Beispiel sei hier der schon eingangs erwähnte Hans Richard Brittnacher angeführt:

„Die Literaturwissenschaft ist gut beraten, auf texttheoretische Ableitungen des Begriffs zu verzichten und sich mit einem elementaren, aber produktiven Phantastik-Begriff zu bescheiden, der sich unseres intuitiven Vorverständnisses erinnert und jene Literatur charakterisiert, die ohne erkennbare allegorische Absicht von phantastischen Themen, Wesen oder Gegenständen handelt. Es gibt weder eine phantastische Gattung, noch gibt es phantastische Strukturen, sondern lediglich phantastische Motive.“²²

Im Bereich des Films findet sich zumeist eine Mischform aus maximalistischer und motivischer Definition, in die das in der Literatur meist klar abgegrenzte Genre `Science Fiction´ als Subgenre miteinbezogen wird:

„Phantastischer Film. Der literarischen Gattungstheorie entlehnte Genrebezeichnung für alle Filme, in denen übernatürliche Vorgänge und Gestalten wesentliche Bestandteile sind. Der große Bereich des phantastischen Films setzt sich zusammen aus den Subgenres: 1) Horrorfilme [...] 2) Science Fiction Filme [...] 3) Fantasyfilme [...]

Wird dem phantastischen Film in der Regel die Tendenz zum Eskapismus in ein übersinnliches Phantasie Reich nachgesagt, so manifestieren sich darin doch Wunsch- und Angstprojektionen, die sich auf eine gesellschaftliche Realität beziehen. In den verborgenen Träumen und Alpträumen der phantastischen Welt liegt letztendlich die Gemeinsamkeit von Horror, Science Fiction und Fantasy, deren Grenzen [...] oftmals fließend sind.“²³

Mehr als 30 Jahre nach Todorovs Arbeit zur phantastischen Literatur herrscht heute eine größere Unsicherheit denn je über Merkmale, Charakteristika, Bedingungen, Grenzen oder gar über die Existenz eines phantastischen Genres:

„Phantastik ein Phänomen?, eine Gattung?, eine Stilcategory?, eine Schreibweise? – Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaft haben sich schwer getan und tun sich weiterhin schwer, hier eine genaue Bestimmung vorzunehmen, ja vielleicht liegt es in der Natur des Gegenstandes, daß er sich einer präzisen Definition grundsätzlich entzieht. Die Phantastik als ein bestimmtes, eingrenzbares Phänomen gibt es wohl nicht [...].“²⁴

21 Italo Calvino: Definitionen von Territorien: Das Phantastische. In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München Wien 1984, S.43-45. Hier: S.44.

22 Brittnacher 2000, S.49.

23 Fabienne Will: Eintrag „Phantastischer Film“. In: Sachlexikon des Films, hg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 446-450. Hier: S.446. Vgl. auch: „Sagenhafte Welten. Der phantastische Film.“

von Rolf Giesen, München 1990: Giesen verwendet eine (nicht ausgeführte) motivische Phantastikdefinition.

24 Jürgen Lehmann: Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen. In: Ivanovic, Christine u.a. (Hrsg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart, Weimar 2003, S. 25-39. Hier: S.25.

Standortbestimmung `Postmoderne`

Ähnlich wie der Begriff `Phantastik` ist auch der Begriff `Postmoderne` schwer zu definieren; plakative und teils widersprüchliche Schlagwörter tauchen in der Diskussion um die Bedeutung und Einordnung der Postmoderne auf: „eine Moderne ohne Trauer“, ja eine „fröhliche Wissenschaft“²⁵ nennt Albrecht Wellmer sie; „Wir leben jetzt in einer apokalyptischen und antirationalen Zeit.“²⁶ ruft Leslie Fiedler in Freiburg den Zuhörern seines berühmt gewordenen Vortrags „Close the Gap, Cross the Border“ zu; Jürgen Habermas kritisierte die Postmoderne als neokonservativ. Manchen gelten die Begriffe „postmodern/Postmoderne“ als nahezu undefinierbar²⁷.

Um für diese Arbeit jedoch einigermaßen festen Boden unter den Füßen zu haben, soll hier der englische Literaturwissenschaftler Terry Eagleton zu Worte kommen, der sich in seinem Buch „Die Illusionen der Postmoderne“ kritisch mit dem „bizarr-heterogenen Phänomen“²⁸ Postmoderne und seinen politischen Implikationen auseinandersetzt, darin aber auch *eine* mögliche, von ideologischen Grabenkämpfen unbeleckte und sachliche Definition liefert:

„Die Postmoderne ist eine intellektuelle Strömung, die mißtrauisch ist gegenüber den klassischen Begriffen von Wahrheit, Vernunft, Identität und Objektivität, von universalem Fortschritt oder Emanzipation, von singulären Rahmenkonzepten, >großen Erzählungen< oder letzten Erklärungsprinzipien. Im Gegensatz zu diesen Leitvorstellungen der Aufklärung betrachtet die Postmoderne die Welt als kontingent, als unbegründet, als vielgestaltig, instabil, unbestimmt, als ein Nebeneinander getrennter Kulturen oder Interpretationen, die skeptisch machen gegenüber der Objektivität von Wahrheit, von Geschichte und Normen, gegenüber der kohärenten Identität der Subjekte und gegenüber der Vorstellung, daß die Natur der Dinge einfach gegeben ist.“²⁹

Auch in der Filmwissenschaft tut man sich schwer mit einer einheitlichen Definition des Begriffes `postmodern`. Jürgen Felix bedauert, dass „die Bedeutung des Paradigmas `Postmodern(e)` insbesondere in der deutschsprachigen Filmwissenschaft marginal

²⁵ zitiert in der Einleitung von Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S. 8.

²⁶ Leslie A. Fiedler: Überquert die Grenze, schließt den Graben. Abgedruckt in: Wittstock, S. 14- 39., hier: S. 15.

²⁷ Vgl. Riese, S. 2:

„Aus diesem Gemisch von Suche, Kampf und scheinbarer Gleichgültigkeit, gelegentlich auch bloßer Antipathie, folgt, dass es eine einheitliche Definition für >postmodern<, die alle Bedeutungselemente auf einen Nenner bringen könnte, nicht gibt.“ (S. 2).

Vgl. auch Jürgen Felix: Eintrag „Postmoderne und Kino.“ In: Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S. 458-460. Hier: S. 459.

²⁸ Terry Eagleton: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart Weimar, 1997, S. VII.

²⁹ ebd., S. 29.

geblieben“³⁰ ist und begründet diesen Umstand damit, dass die Versuche, einen spezifischen postmodernen Kino- Stil zu definieren gescheitert wären.³¹

Unterschiedlichste Filme werden als `postmodern´ bezeichnet: die Filme von David Lynch (spätestens seit `Blue Velvet´ von 1986), Luc Besson, Peter Greenaway, die der Brüder Cohen und vieler anderer. Manche Filmwissenschaftler erklären das postmoderne Kino mit Quentin Tarantinos `Pulp Fiction´ von 1994 für ausgereizt und abgeschlossen. Sie verwenden für Filme nach `Pulp Fiction´ den Begriff `zweite Moderne´, verweisen in diesem noch ungeklärten Punkt aber auf künftige Debatten.³²

Bei allen Differenzen über Wesen und Implikationen der Postmoderne: Über einzelne Stilmittel und Charakteristika postmoderner Filme herrscht Einigkeit:

„Die Doppelcodierung der Bilder und Erzählung, eine eklektizistische Vermischung von Stilelementen aus hoher Kunst und Massenkultur, der Bricolage disparater Genremuster und eine Mediatisierung von Realität durch Film, Fernsehen und Werbung wurden im Kino der postmodernen Dekade als fröhliches, vornehmlich ironisch konnotiertes Spiel mit Zeichen und Zuschauer zelebriert, das ein medienerfahrenes Publikum gleichermaßen durchschauen wie goutieren konnte.“³³

KAPITEL 3

David Lynchs `Twin Peaks´

Der Pilotfilm zu `Twin Peaks´, der 1989 vom Fernsehsender ABC ausgestrahlt wurde, war für viele Lynch-Fans ein Schock: Lynch, der „Czar of the Bizarre“³⁴ im „konservativsten aller Medien“³⁵, das konnte nicht gutgehen. Doch Lynch und sein Partner Mark Frost machten die Kleinstadtschönheit Laura Palmer zu einer der prominentesten Leichen der Filmgeschichte³⁶ und Lynch, der „Regisseur im Niemandsland zwischen Populär- und Kunstfilm“³⁷ gilt vielen seither als großer Erneuerer der Fernsehserie³⁸, andere hingegen fühlten sich schlichtweg überfordert:

„Vielen Zuschauern war es hierzulande bereits nach wenigen Episoden zu anstrengend, den bis zu zwanzig verschiedenen Handlungssträngen zu folgen, die ohne jedes System geknüpft, fallengelassen

³⁰ Felix 2002, S.459

³¹ vgl. ebd.

³² vgl. Felix 2002, S.460.

³³ ebd., S.458.

³⁴ Jürgen Felix: David Lynch. In: Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Hg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 433-441, S.433.

³⁵ Chris Rodley (Hg.): Lynch über Lynch. Frankfurt/Main 1998, S.208.

³⁶ vgl. Felix 1999 S.433.

³⁷ Anne Jerslev: David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996, S.13.

³⁸ vgl. Jerslev, S.13.

und wieder aufgenommen werden und das Entspannung suchende Abendpublikum mit den unglaublichen Aktivitäten von beinahe dreißig Hauptdarstellern konfrontieren. [...] Zusätzlich ändern bei `Twin Peaks´ Personen im Laufe der Serie ohne Grund ihren Charakter, aus dem Zyniker Albert Rosenfield wird von einem Moment zum anderen ein Menschenfreund, die schüchterne Donna Hayward mausert sich zum Vamp. In manchen Episoden tritt der eigentliche Held, Special Agent Dale Cooper, erst nach der Werbepause in Erscheinung, ohne daß seine Abwesenheit auffällt. [...] Das Publikum ist wehrlos einem Labyrinth der Reize ausgeliefert, das vom Wesentlichen fortführt und in erschöpfenden Sackgassen endet.“³⁹

Kritiken wie diese (die unter anderem die Postmodernität von `Twin Peaks´ verkennt) blieben aber die Ausnahme: nicht nur in Amerika waren die über 30 Folgen (inklusive Pilotfilm und den Folgen 9 und 29 als Doppelfolgen), in denen Lynch und Frost den Ort Twin Peaks als „vollkommene soziale Topographie der amerikanischen Gesellschaft“⁴⁰ erstehen ließen, ein enormer Publikumserfolg.⁴¹

Der Special Agent des FBI, Dale Cooper, kommt nach Twin Peaks, um den Mord an Laura Palmer aufzuklären. Im Laufe seiner Ermittlungen stellt sich heraus, dass nicht nur das Opfer Geheimnisse hatte: das beschauliche Twin Peaks entpuppt sich als Schauplatz von Verschwörungen, geheimen Liebesaffären, Drogenhandel und Prostitution, seine Bewohner sind die Protagonisten bei Intrigen und Missbrauch, sie werden geplagt von Vaterschaftssorgen, Familienkrach und Erscheinungen verschiedenster Art.

`Twin Peaks´ lässt sich problemlos in zwei Abschnitte teilen:

In den Folgen 1 bis 16 bilden die Untersuchung des Todes von Laura Palmer durch Agent Cooper, die er mit Hilfe von Träumen, Visionen, skurrilen Ermittlungstechniken und diverser Becher „verdammte gute Kaffees“ bestreitet, die Basis für die unterschiedlichen Umtriebe in Twin Peaks. Sie gipfeln in der Identifizierung und schließlich im Tod von Lauras Mörder, ihrem Vater Leland Palmer.

In den Folgen 17 bis 29 liegt den vielfältigen Nebengeschichten eine eher manichäische Auseinandersetzung als verbindende Struktur zugrunde: ein Kampf zwischen Gut und Böse verkörpert durch Dale Cooper und seinen ehemaligen Kollegen Windom Earle, lokalisiert in zwei rätselhaften Orten, der „weißen“ und der „schwarzen Hütte“.

Aus dieser zweiten Hälfte von `Twin Peaks´ hielt Lynch sich weitestgehend heraus, er führte nur noch bei der letzten Folge Regie und nahm an einigen Besprechungen mit den

³⁹ Patricia Stuppert und Berndt Winter: Twin Peaks. In: Enzyklopädie des Phantastischen Films, hg. von Norbert Stresau und Heinrich Wimmer. Meitingen, 27. Erg. Lfg. Dez 1992, S. 1-6, hier: S. 3f.

⁴⁰ Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme. Marburg 1994, S.120.

⁴¹ vgl. Rodley, S.209.

Drehbuchautoren teil.⁴² Zum einen war er schon mit den Vorbereitungen für `Wild at Heart` beschäftigt, zum anderen wurde das serielle Prinzip zum Problem:

„Ich liebte die Idee der Fortsetzungsgeschichte, doch die Episoden müssen geschrieben und jede Woche muß eine neue Folge gedreht werden. Das holt einen ziemlich bald ein, und man merkt, dass man nicht genug Zeit hat, sich in die Sache zu vertiefen und sie ordentlich zu machen. Man verliert die Lust.“⁴³

Chris Rodley, Lynchs Interviewer sieht als Grund für Lynchs anfängliche Begeisterung für das Serienformat, „vielleicht die Chance, die Idee vom endlos verlängerten Traum aufzugreifen. Die Fortsetzungsgeschichte von `Twin Peaks` [...] bot Lynch die Gelegenheit, sich ähnlich wie bei Eraserhead in diese Welt zu vertiefen.“⁴⁴ Auch Anne Jerslev sieht die Serialität als konsequente Fortführung von Lynchs bisherigen Arbeiten:

„Der Versuch der Grenzauflösung, der alle Werke Lynchs in mehr oder weniger direkter Form prägte, wird hier im Medium Serie fortgeführt, und das Ende kann so lange ins Unendliche aufgeschoben werden, bis der Begriff „Ende“ selbst bedeutungslos wird.“⁴⁵

Über die Gründe für das Produktionsende von `Twin Peaks` kursieren verschiedene Mutmaßungen: Lynchs Abwendung von der Serie zum Beispiel oder die Weigerung der Produktionsfirma weiteres Geld zu investieren, obwohl das Publikum die Serie liebte:

„Gegen die Absetzung der Serie protestierte seinerzeit eine eigens gegründete Bürgerinitiative, aber zu diesem Zeitpunkt hatte Lynch das Serienformat bereits derart ausgereizt, daß Serialität als Prinzip beliebiger Permutationen erkennbar wurde, jede mögliche Sinnstruktur als Spiel mit Genrekonventionen und Serienklischees. Die in Twin Peaks- Der Film betriebene Demontage war eine notwendige Befreiung. `Lynchtown` mußte kollabieren, damit das Klischee transzendiert werden kann.“⁴⁶

Die Demontage, ja Destruktion der TV-Serie `Twin Peaks` wurde im Film `Twin Peaks – Fire walk with me`, in dem Lynch noch einmal nach Twin Peaks zurückkehrt, auf mehrfache Weise betrieben, doch nirgends so deutlich wie zu Beginn des Films: In der ersten Einstellung sehen wir ein weißes Rauschen, das sich als TV-Flimmern entpuppt. In der nächsten Einstellung zertrümmert jemand den Fernseher mit einer Axt.

⁴² vgl. Rodley, S.243.

⁴³ David Lynch in: Rodley, S.243.

⁴⁴ Rodley, S.209.

⁴⁵ Jerslev, S.178.

⁴⁶ Felix 1999, S.439.

Der Umstand, dass `Twin Peaks´ eine postmoderne Serie ist, steht außer Frage und wird in der Sekundärliteratur ausführlich dargelegt.⁴⁷ So soll die Postmodernität der Serie hier auch nur punktuell beleuchtet werden:

Das auffälligste postmoderne Stilmittel von `Twin Peaks´ ist die Genrevielfalt:

Schon im Pilotfilm zur Serie werden – ganz im Sinne Ecos⁴⁸ - Genreklischees aneinandergereiht, aber gleichzeitig auch ironisch gebrochen:

Die Serie beginnt wie ein typischer Whodunit, und die Frage, wer Laura Plamer umgebracht hat, bildet das Gerüst der Serie bis Folge 16. Eine erste Brechung des Krimigenres bildet schon in den ersten Minuten (P, 04:30)⁴⁹ die umständliche Erklärung der Sekretärin Lucy für Sheriff Truman, welches Telefon er abheben soll (eine Erklärung, die vollkommen nutzlos ist, weil das betreffende Telefon direkt nach ihren Erläuterungen klingelt). Auch die Figur des sensiblen Polizisten Andy, der z.B. beim Anblick von Lauras Leiche in Tränen ausbricht, stellt eine komische Brechung des Krimigenres dar.

Neben der Kriminalstory werden im Piloten (und in den weiteren Folgen) auch Versatzstücke des High- School- Films (ein dicker Junge tanzt über den Schulflur (P, 19:30), die Figuren Bobby und Snake), des weichgezeichneten Liebesfilms (James Hurley und Donna Hayward), der Familiensaga à la Dallas (Josy Packard und Catherine Martell im Sägewerk (P, 30:30); die Figur des Benjamin Horne) und des Serienmörderfilms (der Buchstabe, den der Mörder unter den Fingernägeln seiner Opfer anbringt (P, 41:00)) verarbeitet.

Anne Jerslev merkt unter dem Rubrum `Postmoderne Verweise auf die Filmgeschichte´ an, dass mit der Besetzung von Schauspielern aus der TV- Serie `The mod squad´ und anderen Jugend- und Polizeiserien sowie aus Filmklassikern wie `West Side Story´ bewusst auf die Film- und Fernsehgeschichte verwiesen werde: „Die Darstellerwahl schafft [...] einen schillernden, doppelbelichteten Raum, der die Bedeutung der Serie über die Kleinstadt Twin Peaks hinaushebt, um auf sich selbst als Produkt der Geschichte zu verweisen.“⁵⁰ In diesem Sinne verweist aber jeder Film, der nicht mit Laienschauspielern oder Debutanten arbeitet, auf die Filmgeschichte. Gegen Jerslevs These spricht auch die Verwendung von Schauspielern wie Frank Silva (Killer Bob), der bei `Twin Peaks´ eigentlich für das Set zuständig war, Harry Goaz (Deputy Andy Brennan), den Lynch als Chauffeur kennen gelernt hatte und Sheryl Lee (Laura Palmer), die gecastet wurde, weil eine Schauspielerin, die

⁴⁷ Zur Doppelcodierung z.B. Höltingen, S.20ff., zur Postmoderne in den Filmen Lynchs z.B. Seeßlen, S.137ff.

⁴⁸ „Zwei Klischees sind lächerlich und trivial, hundert Klischees sind ergreifend. Denn irgendwo geht einem plötzlich auf, daß die Klischees miteinander sprechen und ein Fest des Wiedersehens feiern.“ Eco, S. 213.

⁴⁹ Szenen werden mit `P (Pilot) oder F (Folge)+ Folgennummer und Min.:Sek. (Timecode)` gekennzeichnet.

⁵⁰ Jerslev, S.180.

anfänglich nur für eine kurze Szene als Leiche eingeplant war, aus dem Drehort Seattle sein sollte.⁵¹ Dass Lynch mit dem Medium Fernsehen spielt, steht allerdings außer Frage:

„Das offensichtlichste Beispiel dafür ist die Soap-opera *Invitation to love*, die in den kleinen Twin Peaks-Heimen mit mehr oder weniger großem Interesse verfolgt wird, und die fast prophetisch voraussagt, was geschehen wird [oder spiegelt, was gerade geschieht; M.G.]. In diesem Sinne ist `Twin Peaks´ Meta-Fernsehen, Fernsehen, das sich selbst als Medium kommentiert. Die Serie verweist auf den eigenen Nicht-Naturalismus und auf eine andere Art kultureller Bildung, die für das Verständnis der Fernseh-Fiktion notwendig ist, die beim Zuschauer gewisse genrebezogene Kenntnisse voraussetzt.“⁵²

Auch Zitate aus Film- und Literaturgeschichte finden sich in `Twin Peaks´ zuhauf:

So zitiert der Lederjacket- tragende Motorradfahrer James Hurley die jungen Wilden James Dean und Marlon Brando⁵³, Donna Hayward verwandelt sich in einer Folge unvermittelt von einem netten Kleinstadtmädchen in einen sonnenbebrillten Film Noir- Vamp⁵⁴, in Folge sechs nennen sich Ed Hurley und Cooper beim Besuch des Nachtclubs `One Eyed Jacks´ „Barney und Fred - wie bei den Feuersteins“ und Cooper erinnert die Nachtclubchefin Black Rose an Cary Grant (F6, 33:00ff). Audrey Horne benutzt bei ihrer verdeckten Ermittlung in demselben Club einen Namen aus Nathaniel Hawthornes `The Scarlett Letter´ (F6, 38:55). Der Name von Lauras Cousine `Madeleine Ferguson´, die von derselben Schauspielerin gespielt wird wie Laura, ist eine Kombination der Namen der Protagonisten von Hitchcocks `Vertigo´ (ein Film, in dem es um doppelte Identitäten geht!)⁵⁵, Lauras im Fluss treibende Leiche am Anfang von TP könnte ein Zitat des Anfangs von Hitchcocks `Frenzy´ sein, in dem eine Frauenleiche in der Themse treibt⁵⁶, und Jerslev sieht in Coopers mysteriöser Vorgeschichte in Pittsburgh einen Verweis auf Jack Gittes im Dunkeln liegende Vergangenheit in Roman Polanskis `Chinatown´.⁵⁷

Die Geschichte des ungewöhnlichen Ermittlers Dale Cooper und besonders dessen rätselhaftes und von vielen Zuschauern wütend kritisiertes Schicksal im zweiten Teil der Serie hat Georg Seeßlen im Blick, wenn er über die Postmodernität von `Twin Peaks´ schreibt:

„In `Twin Peaks´ wird ein Wissen um die Beseeltheit der Natur entwickelt, eine Hoffnung auf die Spiritualität des Lebens postuliert. Die postmoderne `Gemeinheit´ dieser Serie besteht darin, dass sie diese Hoffnung nährt und zugleich zerstört.“⁵⁸ Wie schwer eine konsequent

⁵¹ vgl. Rodley S.219, S.229, S.231.

⁵² Jerslev, S.179f.

⁵³ vgl. Jerslev, S.41.

⁵⁴ Jerslev, S.41.

⁵⁵ vgl. Höltgen, S.54.

⁵⁶ vgl. ebd.

⁵⁷ vgl. Jerslev, S.188.

⁵⁸ Seeßlen, S.128.

postmoderne Erzählung mit ihren Unbestimmtheiten, ihrer Instabilität und ihren Widersprüchlichkeiten manchmal auszuhalten sein kann, zeigt sich auch am Ende von Anne Jerslevs Analyse von `Twin Peaks`, die mit einem persönlichen Bekenntnis endet: „Selbst wenn die Geschichte postmodern ist, wünsche ich mir, nach allem, dennoch ein Happy End!“⁵⁹

KAPITEL 4

`Twin Peaks`: Eine phantastische Serie

KILLER BOB und COOPERS TRAUM

Nach dem Pilotfilm und der ersten halben Stunde der ersten Folge, die auch zu einer konventionellen Kriminalserie, einer Serienmördergeschichte, einer Soap Opera über eine Kleinstadt oder über eine Sägemühlendynastie gehören könnten, sehen wir eine Szene (F1, 32:00), die sich noch problemlos im gewohnten Rahmen einer solchen Serie bewegt, sich aber im Verlauf von `Twin Peaks` als *das* phantastische Element herausstellen wird: die Figur des `Killer Bob`. Lauras Mutter sieht während eines Besuchs von Lauras Freundin Donna einen langhaarigen Mann mit einem zur Fratze verzerrten Gesicht, der hinter Lauras Bett kauert. Da die Szene aber nicht in Lauras Zimmer, sondern im Wohnzimmer der Palmers spielt, wird dem Zuschauer nahegelegt, diese Erscheinung als die Schreckensvision einer durch die Ermordung der eigenen Tochter sich psychisch am Rande des Nervenzusammenbruchs befindenden Figur zu deuten, bzw. wenn man die Geschichte Laura Palmers als Geschichte einer Vergewaltigung durch den Vater deutet, als plötzlich hervorbrechende psychische Manifestation eines jahrelang unterdrückten Wissens um die inzestuösen Vorgänge im eigenen Haus. Auch die Visionen Madeleine Fergusons, Lauras Cousine, von `Killer Bob` lassen sich so deuten: In Folge 8a berichtet Madeleine Mrs. Palmer von einem „wirren Traum“ in der Nacht zuvor und zeigt auf den Teppich. Als Mrs. Palmer den Raum verläßt, sieht Madeleine, wie sich auf dem Teppich ein Fleck formt, vor dessen Hintergrund dann die Fratze von Bob erscheint (F8a, 21:49f). Diese seltsame Erscheinung ließe sich als erschreckende Erinnerung an einen durch die schlimmen Vorgänge im Hause Palmer hervorgerufenen Traum lesen; Bobs Gesicht kennt sie vom Phantombild, das zu Beginn von Folge vier im Beisein Madeleines nach Mrs. Palmers Angaben angefertigt wird. In Folge neun sieht Madeleine Bob, diesmal nicht als wabernde Fratze, sondern als komplette menschliche Gestalt im Wohnzimmer der Haywards. Die realistische Erklärung wäre in diesem Fall die gleiche: Eine Erinnerung an ihr Traumbild. In Folge vierzehn unterstützt Lynch mit einer weiteren Szene die realistische Lesart für Mrs. Palmers Visionen:

⁵⁹ Jerslev, S.194.

Mrs. Palmer hat von ihrem Mann ein Schlafmittel bekommen und hat daraufhin eine Vision von einem weißen Pferd, das in ihrem Wohnzimmer steht.

Die nächste Folge endet mit einem langen und seltsamen Traum Coopers (F2, 38:52ff), in dem ein Ebenbild Lauras Cooper den Namen ihres Mörders verrät, (ein grandioser Cliffhanger, doch bis zum nächsten Morgen/ zum Beginn der nächsten Folge hat Cooper den Namen wieder vergessen). Diese Traumsequenz ist zwar durch Lichtblitze, Überblendungen und einen Rahmen (Einstellungen die Cooper schlafend in seinem Bett zeigen) eindeutig als Traum gekennzeichnet (also als realitätskompatibel), die Verknüpfung der Traumbilder mit realen Ereignissen und Personen der Serie lässt die Einordnung des Traums als phantastisches Element aber durchaus zu: So sieht Cooper z.B. zwei Figuren namens `Mike` und `Bob`, die allerdings auch Traumprojektionen von Lauras Highschool-Kollegen gleichen Namens sein könnten. Cooper träumt auch, dass der einarmige Mike und Bob `Fire walk with me` auf den Arm tätowiert haben; als der Einarmige tatsächlich gefunden wird, stellt sich allerdings heraus, dass auf seinen Arm etwas anderes eintätowiert ist: „Mom“ (F4, 14:00). Andererseits teilt Laura Cooper im Traum mit, dass ihre Arme manchmal nach hinten gebogen sind, ein Umstand, der sich erst in der nächsten Folge durch die Untersuchung der Leiche durch Coopers Kollegen Albert Rosenfield bewahrheiten wird: Lauras Arme waren mit einem Strick hinter ihrem Rücken zusammengebunden (F3, 19:15). Auch die Angabe des Einarmigen, er und Bob hätten über einem Supermarkt gewohnt, die roten Vorhänge, die den Raum in Coopers Traum erzeugen und die merkwürdigen Aussagen des Zwergs (englisch untertitelt: „Where we´re from the birds sing a pretty song and there is always music in the air“ (F2, 43:40)) zeigen in den weiteren Folgen Analogien in der Realität, was man durchaus als übernatürlich ansehen kann. Eine skeptische Deutung dieser Analogien könnte allerdings einwenden, dass diese Analogien sehr willkürlich sind: Dass Cooper den roten Vorhang auf einem Photo von Jacques Renauds Hütte als einen Hinweis ansieht (F5, 19:20), da er *diesen* roten Vorhang in seinem Traum gesehen hat, muss nichts Übernatürliches haben, es mag eher auf Coopers Disposition zum Übernatürlichen und seine Bereitschaft, bei seinen Ermittlungen ungewöhnliche Wege zu gehen hinweisen. (Das Gleiche gilt für die Aussagen des Zwergs und ihre eventuellen Entsprechungen in der Realität, Jacques Vogel `Waldo` bzw. den Plattenspieler in der Hütte). Und auch, wenn Cooper sich bei Alberts Hinweis auf Lauras nach hinten gebogene Arme an seinen Traum erinnert fühlt, könnte er als routinierter FBI-Agent die Fesselungsspuren beim Auffinden der Leiche in der Pilotfolge schon unbewusst wahrgenommen und in seinem Traum verarbeitet haben. Selbst für die erstaunlichste Koinzidenz, den Ausspruch des Einarmigen im Traum – „Durch die Finsternis des zukünftig Vergangenen sehnt der Magier sich nach Licht, nach einem Weg heraus zwischen zweierlei Welten.“ (F2, 39:50) –, den Cooper und der Einarmige

nach dessen Verhaftung im Verlaufe des VerhÖrs gemeinsam sprechen (F13, 41:00ff), lieÙe sich mit etwas gutem Willen und ein wenig Phantasie realistisch erklÄren. Ein Vorschlag: Cooper und der Einarmige haben in der Lokalzeitung von Twin Peaks das Werk eines spirituell angehauchten Amateurlyrikers gelesen, Cooper hat davon geträumt, der Einarmige erinnert sich wÄhrend des VerhÖrs daran und fÄngt, durch die Entzugserscheinungen von seinem Psychopharmakon `Haldol` ermuntert, zu rezitieren an und Cooper fÄllt verblüfft in die Rezitation des Gedichts mit ein. Vielleicht nicht vÖllig überzeugend, aber nicht unmÖglich. Zur UnschlÜssigkeit des Zuschauers über die Übernatürllichkeit von Coopers Traum trägt eine Szene zu Beginn von Folge drei bei. In ihr erlÄutert Cooper Sheriff Truman und der SekretÄrin Lucy die physiologischen (also die realistischen) Grundlagen von TrÄumen, er endet allerdings mit einer spekulativen Wendung, die den phantastischen Charakter der Traumsequenz untermauert:

„Wissen Sie, wieso wir eigentlich TrÄume haben? Acetylcholine Neuronen beschieÙen das Vorderhirn mit Impulsen von sehr hoher Voltzahl. Diese Impulse werden zu Bildern, diese Bilder werden zu TrÄumen; aber niemand weiÙ, warum wir gerade diese Bilder dazu benutzen.“ (TP, F3, 07:00ff)

DER WALD

Mit einer Szene in derselben Folge etabliert Lynch eine manichÄische Lesart des Geschehens in Twin Peaks, die vor allem im zweiten Teil der Serie (den Folgen siebzehn bis neunundzwanzig) im Kampf zwischen Dale Cooper und Windom Earle manifest wird, die aber auch jetzt schon als ErklÄrungsmuster fÜr den Mord an Laura Palmer angeboten wird. Bei einem Treffen Coopers mit Sheriff Truman, Deputy Hawk und dem Tankstellenbesitzer Big Ed im Double-R-Diner erklÄrt Truman Cooper:

“Ich weiÙ auch, es klingt verrÜckt [...]. Twin Peaks ist etwas Besonderes, weit weg von der Welt [...] und genau so wollen wir es auch haben, aber es gibt eine Kehrseite der Medaille und die ist auch was Besonderes. Vielleicht ist das der Preis, den wir fÜr die guten Sachen zahlen. [...] Da drauÙen gibt es etwas BÖses, etwas vÖllig Fremdartiges in den alten WÄldern. Nennen Sie es, wie Sie wollen, eine Dunkelheit, ein Wesen, es nimmt viele Formen an. Aber dieses BÖse gibt es schon so lange, wie wir überhaupt denken kÖnnen, und wir haben immer dagegen gekÄmpft“ (TP, F3, 32:58ff).

Das Vorhandensein einer übernatürllichen bÖsen Wesenheit in den WÄldern um Twin Peaks kÖnnte der Zuschauer allerdings in guter Rosenfeldscher Manier mit einem Hinweis auf die aberglÄubische und kleinstÄdtische MentalitÄt der Bewohner von Twin Peaks vom Tisch wischen, aber selbst Lynch zeigt die `Bookhouse Boys`, den Geheimverbund der MÄnner von Twin Peaks fÜr den Kampf gegen das BÖse, vor allem mit dem Kampf gegen Drogendealer, also einem vollkommen realen Kampf beschÄftigt. Andererseits vertieft Lynch

die Etablierung eines bösen Prinzips und seine Lokalisierung später durch den Rat des Richters an Cooper - „Ich würde Ihnen raten, die Wälder im Auge zu behalten. Die Wälder sind zauberhaft hier, aber fremdartig.“ (F12, 18:30) – vor allem aber, indem er in fast jeder Folge kurze Sequenzen einfügt, in denen im Wind rauschende Bäume zu sehen sind:

„Der Wald, zugleich Gedächtnis der Geschichte und Symbol der Angst“⁶⁰

(Auch in `Twin Peaks – Fire walk with me`, Lynchs Dekonstruktion der Serie als eindeutige Geschichte einer Vergewaltigung durch den Vater, stößt Laura, nachdem sie entdeckt hat, dass aus ihrem Tagebuch die Seiten mit den Vergewaltigungserlebnissen herausgerissen wurden, erschreckt hervor: „Die Bäume, die Bäume“. (TP- Film, 00:43:35)).

Nimmt man die Idee der `bösen Wälder` ernst, so hätte auch die Darstellung der maschinellen Herstellung von Sägeblättern im Vorspann jeder Folge einen Sinn weit hinaus über den Hinweis auf die Existenzgrundlage von Twin Peaks als Kleinstadt, die von der Holzverarbeitung lebt.⁶¹

DER RIESE

Die nächsten Folgen widmen sich neben der prosaischen polizeilichen Ermittlungsarbeit auf der Suche nach dem Mörder Laura Palmers vor allem den vielfältigen Beziehungswirungen in Twin Peaks (z.B. Deputy Andys Problemen mit seiner Freundin Lucy, der ehebrecherischen Verbindung der Kellnerin Shelly zu dem Schüler Bobby, den Eheproblemen von Big Ed und seiner einäugigen Frau Nadine) sowie den zwielichtigen Geschäfts- und Liebesbeziehungen zwischen der Sägemühlenbesitzerin Cathrin Martell und dem Hotelbesitzer Benjamin Horne und dessen Suche nach finanzkräftigen Investoren für sein Feriendorfprojekt in Twin Peaks.

Erst in der zweigeteilten Folge `Der Riese sei mit Dir` (die Folgen 8a und 8b) findet sich wieder eine Szene, über deren Vereinbarkeit mit der Realität gezweifelt werden muss (interessanterweise die ersten beiden Folgen seit Folge zwei - in der Cooper seinen wegweisenden Traum träumt -, bei denen Lynch wieder selbst Regie führte).

In der letzten Szene der 7. Folge wurde Cooper von einem Unbekannten in seinem Hotelzimmer niedergeschossen (wieder einer der ausgeprägten Cliffhanger der Serie, die sicherlich ihren Teil zum großen Erfolg von `Twin Peaks` beitrugen); zu Beginn von Folge 8a liegt Cooper nun mit blutdurchränktem Hemd auf dem Boden seines Zimmers. Nach einer kurzen Szene, in der sich ein sehr großer, kahlköpfiger und greiser Kellner gegenüber dem offensichtlich schwer verletzt auf dem Boden liegenden Cooper ausgesprochen merkwürdig verhält (auf diese Sequenz wird später noch eingegangen werden), erscheint im Zimmer

⁶⁰ Jerslev, S.187.

⁶¹ Zum Vorspann der `Twin Peaks`- Folgen vgl. Seeßlen S.7ff.

Coopers ein Riese (F8a, 07:45ff). Erscheinen darf hier im Wortsinne verstanden werden, denn das Auf- und Abtreten des Riesen wird durch einen je zweimaligen Beleuchtungswechsel (das Führungslicht wird heruntergedimmt, eine den Riesen illuminierende Lichtquelle heraufgedimmt; am Ende der Szene verhält es sich umgekehrt) und ein Einblenden des eintretenden /Ausblenden des abtretenden Riesen, der dadurch wie aus dem Nichts zu kommen scheint, filmtechnisch gerahmt und damit von dem zwar merkwürdigen, aber ohne Frage realen Auftritt des Kellners abgehoben. Zu dieser Unterscheidung trägt auch die in der nächsten Einstellung folgende extreme Untersicht des Riesen und eine die ganze `Riesenszene` währende Klanguntermalung – ein ununterbrochener hoher und heller Cluster, begleitet von leisen, dumpf-metallischen Schlägen - bei. Der Riese gibt Cooper vier seltsame und rätselhafte Hinweise, die ihm bei seinen Ermittlungen helfen sollen: „Du siehst einen Mann in einem lächelnden Beutel. Die Eulen sind nicht, was sie scheinen. Ohne seine Chemikalien zeigt er auf ihn.“ „[Der Lastwagenfahrer] Leo [Johnson] ist in einem hungrigen Pferd eingesperrt.“ Das zweite Rätsel, „die Eulen sind nicht, was sie scheinen“, ist für Anne Jerslev Ausdruck einer Grundkonstante der Filme Lynchs:

„`The owls are not what they seem` sagt in `Twin Peaks` der Riese zu Dale Cooper, der angeschossen worden ist und blutend auf dem Fußboden in seinem Hotelzimmer liegt. Dale Cooper wird deutlich gemacht: `Nothing is what it seems`, nichts ist so, wie es in einer unmittelbaren Betrachtung aussieht. Diese erkenntnistheoretisch ziemlich banale Lebensweisheit über die Komplexität der Wirklichkeit und die verdeckten Räume unter der Oberfläche ist gleichzeitig, visuell verstanden, das lodernde Feuer, aus dem alle Filme Lynchs Form und Inhalt schöpfen und aus dem sie die Entladungen oft erschreckender Energien holen.“⁶²

Bevor er Cooper verläßt, zieht ihm der Riese seinen Ring vom Finger, mit dem Versprechen, ihn Cooper zurückzugeben, wenn alle Ereignisse eingetreten seien. Wieder steht der Zuschauer vor der Wahl: Traum/ durch schwere Verletzung hervorgerufene Halluzination Coopers oder wunderbare Erscheinung/ Manifestation evtl. einer der im Wald verorteten bösen entgegenwirkenden guten Wesenheit? Auf den ersten Blick scheint die Szenerie sehr wunderbar und auch der Umstand, dass Vorkommnisse, auf die der Riese mit seinen Rätseln hinweist, nach und nach eintreffen, unterstützt diese Sichtweise. Aber wie schon bei Coopers Traum könnte man für eine realistische Deutung auch in diesem Fall auf den Zufall (es stellt sich heraus (F8a, 33:00), dass Leo in einem Ort namens Hungry Horse im Gefängnis eingesperrt war und damit ein Alibi für den Tag hat, an dem Lauras Vorgängeropfer Teresa Banks ermordet wurde) oder auf den `selbsterfüllenden` Charakter der Vorraussagen des Riesen verweisen (Cooper sieht in den Falten von Jacques Renauds

⁶² Jerslev, S.27.

Leichensack, der zum Trocknen aufgehängt ist, ein Lächeln (F8b, 10:30), weil er nach einem lächelnden Beutel *sucht*).

Als Indiz für eine realistische Interpretation der Szene lässt sich das Aussehen des Riesen werten. Er trägt ähnliche Kleidung wie der Kellner kurz zuvor – weißes Hemd, schwarze Hose, Fliege – und auch die Kahlköpfigkeit und die Größe lässt den Riesen wie eine verzerrte Spiegelung des Kellners erscheinen. So ließe sich der Riese als eine vom Kellner `inspirierte` Halluzination des verletzten Coopers erklären. (Dafür, dass Cooper durch den Mordversuch geistig etwas derangiert wurde, spricht auch sein Ausspruch (F8a, 16:30): „Ich wünschte, ich hätte die Entführung des Lindbergh Babys aufklären können“).

Auch der letzte Satz des Riesen vor seinem Verschwinden verleiht der seltsamen Erscheinung mit ihren rätselhaften Aussagen eine ironische Brechung und rückt sie in Richtung handfester und prosaischer Realität: „Du musst bald medizinisch versorgt werden.“ Cooper selbst liefert in Folge 8b eine realistische Erklärung für die Riesenerscheinung, als er seiner Sekretärin Diane einen Bericht über die letzten Vorkommnisse auf sein Diktiergerät spricht (F8b, 38:28):

„Ich bin hundemüde. Ein Mensch kann nur so und so lange durchhalten, dann braucht er eine Phase der Rekreation. Immerhin konnten wir durch Experimente an amerikanischen GIs im Koreakrieg erfahren, dass man bei Schlafentzug unvermeidbar irgendwann eine Psychose entwickelt und ich arbeite ohne Pause seit zwei Tagen. Gestern nacht war ich schon so durchgedreht, als ich hier auf dem Boden lag und mich fragte, wie es wohl weitergeht, dass ich dachte, es stände ein Riese in meinem Zimmer.“

Kaum hat Lynch dem Zuschauer über Cooper diese Erklärung nahegelegt, relativiert er sie sofort wieder und stabilisiert die Ungewissheit über die Natur des Riesen durch zwei Punkte: Cooper hat das Diktiergerät ausgeschaltet, das Licht gelöscht, schon steht der Riese wieder im Zimmer, diesmal jedoch – erste Stabilisierung der Ungewissheit - in einer veränderten *Mise-en-scène* (F8b, 41:30): Wie bei seinem ersten Auftritt wird das Erscheinen des Riesen von einem zweimaligen Beleuchtungswechsel begleitet. Doch *vor* diesem nun schon gewohnten Ablauf sehen wir noch im schwachen Führungslicht in Coopers abgedunkeltem Zimmer in einer Nahaufnahme die Hand des Riesen, die sich vor Coopers geschlossenen Augen wie zur Prüfung über dessen Wachheitszustand hin- und herbewegt. Erst dann zeigt Lynch das Zimmer in der Totalen und der `eigentliche` Auftritt des Riesen vollzieht sich. Die zweite Stabilisierung der Ungewissheit findet im Dialog statt: Der Riese begrüßt Cooper mit den Worten: „Entschuldige, wenn ich dich wecke.“ Cooper setzt sich im Bett auf und antwortet: „Ich weiß, ich träume nicht.“ (F8b, 42:10). Auch der Abgang des Riesen weicht von seinem ersten Besuch ab, er wird um eine übernatürliche Komponente erweitert : Der Riese `schießt` eine Art Lichtball auf Cooper ab, das Zimmer verdunkelt sich wieder und Cooper sinkt in sein Kissen zurück. Die Erscheinung des Riesen findet noch kurze Erwähnungen in den Folgen 9 und 10. In beiden Fällen wird sie von Coopers Kollegen Albert

angezweifelt, mit einer Anspielung auf ein Märchen als ebensolches abgetan oder relativiert (und damit im höchsten Falle Coopers eigene Übermüdungserklärung bestätigt):

Beim Frühstück am Morgen nach der zweiten Riesenerscheinung erzählt Cooper Albert: „Mein Ring ist weg. Spurlos verschwunden vom Angesicht der Erde.“ Albert kommentiert das mit einem lakonischen „Und?“. (F9, 5:10)

In Folge 10 (F10, 9:00) findet im Sheriffbüro von Twin Peaks folgender Dialog statt:

Truman: „Und wie hat sich dieser Riese angehört? Ich meine, hatte er z.B. eine laute Stimme oder so was?“
Cooper: „Nein, Nein. Er sprach sehr sanft, sehr deutlich.“
Albert: „Und du hast ihm die Bohnen gegeben, mit denen du eine Kuh kaufen solltest.“
Cooper: „Nein, ich habe ihm meinen Ring gegeben.“
Albert (lacht): „OK. Ich beschränke meine Schlussfolgerungen auf den Planeten Erde.“

Das nächste mal taucht der Riese in Folge vierzehn wieder auf (F14, 37:15). Cooper sitzt im Roadhouse und lauscht der Sängerin Julee Cruise, die auf der Bühne steht. Wieder sehen wir den zweimaligen Beleuchtungswechsel – diesmal wird ein Spot auf Coopers Gesicht sowie ein weiterer auf der Bühne aufgeblendet - und an der Stelle der Sängerin steht der Riese und verkündet Cooper, dass etwas passieren wird. Danach verschwindet er mit dem nun schon bekannten zweimaligen Lichtwechsel. Das restliche Publikum im Roadhouse bewegt sich während des `Auftritts` des Riesen nicht, sie verharren in der Stellung, in der sie waren, als der Riese auftaucht und bewegen sich erst wieder, als die Sängerin ihren Song fortsetzt. Niemand erwähnt die seltsame Erscheinung, so dass der Riese sowohl als Geistererscheinung, die nur Cooper sehen kann, wie auch als Tagtraum Coopers erklärt werden kann. Für einen solchen Tagtraum spricht eventuell der rote Vorhang, mit dem Lynch zum Abschluß dieser Szene und dieser Folge Coopers Gesicht überblendet und der dem Vorhang aus Coopers Traum in Folge zwei ähnelt.

Auch in Folge sechzehn, in Coopers „magischer“ Aufklärung, ließe sich das Erscheinen des Riesen als Tagtraum Coopers deuten, auch hier scheint kein anderer Anwesender die Erscheinung wahrzunehmen.

Das Verschwinden von Coopers Ring in Folge 8a und sein Wiederauftauchen während der Aufklärung im Roadhouse in Folge 16 tragen außerordentlich zur phantastischen Wirkung des Riesen bei: Hat ein tatsächlich existierender Riese ihn Cooper wirklich vom Finger gezogen oder rechnet Cooper das tatsächliche, zufällige Verlieren seines Ringes seinen wiederkehrenden Träumen von einem Riesen zu? Findet Cooper seinen verlorenen Ring zufällig im Roadhouse wieder oder gibt ein tatsächlicher Riese ihn ihm zurück, oder anders gefragt: müssen wir Lynchs Darstellung eines sich in der Luft materialisierenden Ringes als objektive Darstellung eines tatsächlichen Geschehens ansehen oder als subjektive Darstellung einer Cooperschen Vorstellung?

(K)EIN TELLER MAIS

In der neunten Folge findet sich eine Szene (F9, 6:25f), deren Vorkommnisse sich beim besten Willen und größter Phantasie nicht mit den Gesetzen der Realität vereinbaren lassen und die eindeutig wunderbaren Charakters sind: Donna Hayward hat Lauras `Essen auf Rädern`-Route übernommen und kommt zu einer älteren Dame, Mrs. Tremond. Diese sitzt in ihrem Bett, am anderen Ende des Raumes sitzt ihr Enkel in einem Sessel, ein blonder Junge in einem Anzug, der David Lynch verblüffend ähnlich sieht. Nachdem Donna sich dem Bett von Mrs. Tremond genähert hat, bemerkt der Enkel mit einem Fingerschnippen: „Manchmal können Dinge einfach so geschehen.“ Donna kümmert sich nicht um diesen seltsamen Ausspruch und deckt das mitgebrachte Essen auf; auf dem Teller befindet sich neben einem Stück Fleisch und ein wenig Reis ein dampfender Haufen gekochter Mais. Mrs. Tremond wendet sich mit Abscheu an Donna: „Gekochter Mais. Sehen Sie auf diesem Teller den gekochten Mais?“ Donna bejaht und Mrs. Tremond fährt fort: „Ich wollte auf keinen Fall gekochten Mais.“ Die Kamera zeigt Mrs. Tremond in einer Nahaufnahme, während die alte Dame ihre Frage wiederholt: „Sehen Sie auf diesem Teller den gekochten Mais?“ Wir sehen Donna in Nahaufnahme, sie blickt Mrs. Tremond an, senkt den Blick, schaut auf den Teller; Schnitt: Wir sehen den Teller, aber dort wo neben Fleisch und Reis der Mais sich befinden sollte, blinkt der nackte Tellergrund. Die Kamera zeigt Donna, die ein verblüfftes „Nein.“ haucht und sich zu Mrs. Tremonds Enkel umwendet. Lynch zeigt den Jungen in einer Totalen im Sessel sitzend, es folgt eine Nahaufnahme der zu einer Schüssel geformten Hände: in den Händen hält der Junge den verschwundenen Mais. Wir sehen wieder die erstaunte Donna, bevor Lynch sich in einer Totalen zu dem Jungen zurückwendet, der sich mit offensichtlich wieder leeren Händen im Sessel zurecht setzt. Mrs. Tremond liefert Donna eine `Erklärung` der Vorgänge: „Mein Enkel beschäftigt sich mit Magie.“, worauf Donna mit einem gequälten Lächeln antwortet: „Wie schön.“

Da realistische Erklärungsmuster hier völlig versagen (auch, weil sich in Folge sechzehn (08:00f) herausstellt, dass Mrs. Tremond und ihr Enkel überhaupt nicht existieren) und sich Donna und der Zuschauer als Erklärung der Vorgänge um den Mais mit einem Hinweis auf die magischen Kenntnisse des Jungen begnügen müssen, müsste diese Szene eindeutig der Todorovschen Gattung des Wunderbaren zugeordnet werden, wären da nicht die verblüffend an David Lynch erinnernden Gesichtszüge des Jungen und dessen Ausspruch nach Donnas Eintreten: „Manchmal können Dinge einfach so geschehen.“ Bei einem Blick in die Besetzungsliste von `Twin Peaks` (z.B. bei Seeßlen, S.246) zeigt sich, dass die Ähnlichkeit des Jungen mit David Lynch kein Zufall ist: Mrs. Tremonds Enkel wird von Lynchs Sohn Austin Jack Lynch gespielt.

So liegt die Vermutung nahe, dass Lynch mit dieser Szene eine Reflexion über den Filmemacher und den Akt des Filmemachens in der Serie installieren wollte: der

Filmemacher als Magier, der Film als eine Kunst, in der Dinge einfach mit einem Fingerschnippen geschehen können und in der die Gesetze der Realität problemlos aufgehoben werden können.

Der letzte Satz des Jungen – „J'ai une âme solitaire.“ - verknüpft dessen Person mit einer anderen Figur in Twin Peaks, bezeichnenderweise die Person, die im Nachbarhaus wohnt: Der Orchideenzüchter Harold Smith benutzt diesen Satz in seinem Abschiedsbrief. Auch die rätselhafte und nie ganz deutlich werdende Existenz von Harold, den Donna auf ihrer 'Essen auf Rädern'- Tour kennenlernt, könnte als Figur gelesen werden, in der Lynch über das Wesen des Künstlers reflektiert: Harold ist ein Einzelgänger, der sich in seiner Orchideenzucht damit beschäftigt, die Natur zu veredeln oder zumindest, sie zu verändern. Phantasie und Fiktion spielen in Harolds Existenz die zentrale Rolle. Er verrät Donna: „Aufgewachsen bin ich zwischen Büchern.“ Auf ihren Einwand, „Viele Dinge kriegen Sie nicht aus Büchern“, antwortet er: „Diese Dinge kriegen Sie nirgendwo her. Aber man findet sie in anderen Menschen, wenn man träumt.“ (F12, 13:20)

Harold verläßt sein Haus nie, als Donna ihn einmal mit Harolds Aufzeichnungen über Laura vor die Tür lockt, bricht er im Sonnenlicht zusammen, noch im Fallen reißt er das Buch über Laura wieder an sich (F12, 14:00f). Seinen Kontakt zur Realität stellt er über die Lebensläufe her, die er sich von Laura und später auch von Donna erzählen lässt und die er niederschreibt (F11, 17:30f): „Manchmal kommt jemand zu mir und erzählt mir seine Geschichte, über die Welt da draußen. Und ich setze all diese Geschichten miteinander in einen größeren Kontext, zu einer Art gemeinsamer Lebensgeschichte.“ (Auf dem Heft, in das Harold Donnas Geschichte einträgt, steht groß gedruckt: „Composition“ (F12, 12:45)). Dieses Zusammensetzen von Einzelschicksalen zu einer größeren Geschichte könnte auch den seriellen, netzartigen Charakter und die Entstehung von 'Twin Peaks' beschreiben.

DER EINARMIGE

In der letzten Szene von Folge dreizehn (F13, 40:44ff) bereitet Lynch den Boden sowohl für das realistische wie für das übernatürliche Erklärungsmodell des Mordes an Laura Palmer: Sheriff Truman, Hawk, Cooper und sein Vorgesetzter Gordon Cole verhören den einarmigen Schuhverkäufer Philip Gerard. Gerard bittet darum, ihm seine Medikamente zu verabreichen; Cole erklärt den Anwesenden, dass das Medikament Ähnlichkeiten mit „Haloperidol“ habe, einem Neuroleptikum, das unter anderem angewendet wird bei „seelischen Erkrankungen mit Wahn, Sinnestäuschungen, Denkstörungen und Ich-Störungen (akute psychotische Syndrome)“ sowie bei „chronisch verlaufenden Formen dieser Erkrankungen“⁶³. Folgerichtig lautet Coopers Frage an Gerard: „Leiden Sie an Schizophrenie, an Persönlichkeitsspaltung?“

⁶³ Haldol Gebrauchsinformation, hg. von der Janssen Cilag GmbH. Neuss, Stand März 2000.

Gerard, dem die Einnahme seiner Medizin verweigert wurde, liefert eine übernatürliche Erklärung: Er sei der Geist `Mike`, der von Gerard Besitz ergriffen hätte und wäre auf der Jagd nach dem Geist `Bob`, der wiederum Menschen in Besitz nähme. Die `Verwandlung` Gerards in Mike unterstützt Lynch vor allem auf der Tonspur: aus dem nach hinten gekrümmten Körper des Einarmigen tönt ein Stöhnen, das durch akustische Effekte verfremdet wird und fast nichts Menschliches mehr an sich hat. Als der Einarmige sich wieder nach vorne beugt, sind seine Bewegungen ruhiger und seine Stimme tiefer. Damit wird dem Zuschauer eine tatsächliche Verwandlung nahe gelegt. Wenn Gerard/Mike jedoch erklärt, warum er seinen ehemaligen `Partnergeist` Bob nun jagt, klingt das eher nach religiösen Wahnvorstellungen: „Als Gott sich mir eröffnete, war ich ein Anderer.“ Zum Abschluß der dreizehnten Folge leistet sich Lynch noch einen kleinen Spaß auf Kosten seiner Zuschauer: Gerard/Mike erklärt Cooper, dass nur zwei Sorten von Menschen das wahre Antlitz Bobs (das die Zuschauer von Lynch schon mehrfach vorgeführt bekommen haben) sehen könnten: „Die Erwählten,“ der Einarmige blickt Cooper an, wendet seinen Kopf und blickt direkt in die Kamera, dem Zuschauer ins Gesicht, „und die Verdammten.“ In einem Gespräch zwischen Cooper und dem Einarmigen (F16, 12:10f) kommt die Rede noch einmal auf die Erscheinung des Riesen; vordergründig bestätigt der Einarmige die Existenz eines solchen Wesens – „Er ist für uns kein Unbekannter.“ –, doch auf Coopers Nachfrage – „Dann existiert er?“ – gibt Gerard eine Antwort, die – betrachtet man seinen eigenen unsicheren Status als Schizophrener oder als vom Geist Mike Besessener – nicht aus der Ebene der Unsicherheit hinausführt: „Er existiert so wie ich.“ Sein irres Gelächter, das auf diesen Satz folgt, trägt nicht unbedingt zur Klärung dieser Unsicherheit bei.

DER MÖRDER IM SPIEGEL: BESESSEN ODER SCHIZOPHREN?

In der ersten Minute des Piloten von `Twin Peaks` wird die Leiche von Laura Palmer gefunden, doch die Zuschauer müssen sich bis zur achtunddreißigsten Minute der vierzehnten Folge gedulden, bis sie erfahren, wer Laura ermordet hat. In dieser Minute sehen wir Leland Palmer in seinem Haus vor dem Spiegel stehen, wir sehen eine Großaufnahme von seinem Gesicht, doch im Spiegel blickt das Antlitz `Killer- Bobs` zurück. Eine nochmalige Großaufnahme von Lelands Gesicht verwandelt sich in einer Blende in das teuflisch grinsende Antlitz Bobs, bevor es sich in einer weiteren Blende in den biedereren Leland zurückverwandelt. Leland zieht sich weiße Handschuhe an, als Lauras Cousine Madeleine Ferguson den Raum betritt. Lynch zeigt eine Totale von Leland, Schnitt - an seiner Stelle steht Bob, dann sehen wir die schreiende Madeleine. In der darauffolgenden minutenlangen Szene wird sie von dem sich mehrmals in Bob verwandelnden Leland ermordet.

Nachdem mit dieser Szene die Identität Leland Palmer = `Killer Bob´ = Mörder Madeleines = Mörder Lauras etabliert ist, wird in den letzten beiden Folgen der ersten Hälfte von `Twin Peaks´ auf der Folie der Verunsicherung über die Natur der doppelten Persönlichkeit Philip Gerards/Mikes eine bis zum Schluss währende Unsicherheit über die Existenz Lelands/Bobs aufgebaut:

In Folge 15 wird auf der einen Seite eine sichtbare Existenz Bobs bestätigt – wir sehen Bob zweimal als Spiegelbild Lelands, einmal im Garderobenspiegel (F15, 4:40), einmal im Autospiegel (F15, 33:40) –, auf der anderen Seite eher eine manifeste psychische Deformation Lelands nahegelegt: so changieren die Züge des sich unbeobachtet wahnenden Leland in einer kurzen Szene zwischen Weinkrampf und einem diabolisch verzerrten Grinsen, gleich darauf zeigt er eine fröhliche, Fred Astaire parodierende Tanzeinlage (F15, 12:30f).

Die Besessenenfolie Gerard/Mike wird in einer Szene durch Jerry Hornes Urteil über den Einarmigen diskreditiert: „Der hat sie ganz offensichtlich nicht mehr alle auf der Latte.“ (F15, 36:50). Zur Verunsicherung des Zuschauers trägt auch ein bemerkenswerter Rollenwechsel in den letzten beiden Folgen bei:

Dem bisher für Coopers Methoden so empfänglichen Sheriff Truman platzt der Kragen, als Cooper den offiziell des Mordes verdächtigten Ben Horne freilassen will (F15, 37:45):

„Cooper, ich war bisher immer auf ihrer Seite, aber jetzt hab ich genug von den Schamanenpriestern, ich habe genug von den Träumen, den Visionen, den Zwergen, den Riesen, Tibet und dem ganzen anderen Hokus Pokus, wir haben nämlich eindeutige Beweise gegen Ben Horne, und mir geht er nicht mehr durch die Lappen.“

Coopers zynischer, ewig zweifelnder und rationalistischer Kollege Albert hingegen schlüpft nach dem Mord an Madeleine erschüttert in die Rolle des bekehrten Ungläubigen, wenn er zu Cooper sagt (F16, 4:09):

„Ich weiß nicht, wo das Alles hinführt, aber der einzige Mann, dem es gelingen könnte, jetzt den richtigen Weg zu finden, bist du. Folge jeder Vision, jedem Traum, den Du siehst, steig auf den Rand des Vulkankraters, steig hinauf, allein und tanze, aber finde diese Bestie, bevor sie wieder zubeisst.“

Die Instanz eines `Klassifikators der Realitätsinkompatibilität´ wechselt hier von Albert zu Truman.

In der Schlussphase der sechzehnten Folge fördert Lynch die Unsicherheit und Verwirrung der handelnden Personen über die Natur der Ereignisse – eine Haltung, die sich auf den Zuschauer überträgt – auf mehrfache Weise:

Zum Einen zeigt Lynch die Figur des Leland in zwei Szenen auf zweierlei Weisen, die gegensätzlicher nicht sein könnten: in der Verhörszene sehen wir einen Jack- Nicholson-

reifen Auftritt eines augenrollenden, zähnefletschenden, brüllenden Wahnsinnigen (?!), der behauptet, ein böser Geist zu sein, der Menschen in Besitz nimmt. Nachdem durch eine Unachtsamkeit die Sprinkleranlage losgegangen ist (F16, 38:00) liegt in der Zelle ein nasses, weinendes Häuflein Elend, ein reuiger Sünder, der wie aus einem bösen Traum erwacht:

„Oh Gott, Laura, ich war es, ich habe sie getötet, sie war doch meine Tochter.“ Lelands Erklärung, er habe in seiner Kindheit von Bob geträumt und dieser habe schließlich Besitz von ihm ergriffen, passt sowohl zum Erklärungsmodell der Besessenheit, wie zu einem laienhaften, personifizierten und etwas unspezifischen Erklärungsmodell für eine schizophrene Persönlichkeitsstörung: „Wenn er in mir drin saß, dann wusste ich es nicht und wenn er wieder fort ging, erinnerte ich mich überhaupt nicht. Er zwang mich Dinge zu tun, grauenhafte Dinge. [...] Sie [!] zwangen mich, sie zu töten.“⁶⁴

Neben der Darstellung des Leland steigert Lynch die Verwirrung auch, indem er z.B. Sheriff Truman in kurzer Zeit gegensätzliche Positionen in den Mund legt. Als die Ermittler Leland in die Zelle gestoßen haben und dieser anfängt, sich wie irr zu gebärden, fragt der anwesende Ben Horne ungläubig: „Leland?“ Truman antwortet ihm: „Das ist nicht Leland.“ (F16, 32:44). Keine fünf Minuten später, nach dem Verhör, in dem Leland sich als parasitärer Geist Bob geoffenbart hat, fragt Truman Cooper: „Nur, dieser Bob, der kann doch nicht wirklich existieren? Ich meine, Leland ist doch wahnsinnig, oder?“ (F16, 37:20). Und schließlich scheint die Unsicherheit und Verwirrung selbst auf die Elemente übergegangen zu sein: In der Verhörungszelle `regnet` es, vor dem Amt des Sheriffs herrscht strahlender Sonnenschein – Innen- und Außenraum scheinen vertauscht oder zumindest gleichwertige Räume geworden zu sein, in denen alles möglich ist.

„Lynch konfrontiert uns mit der Situation des Dazwischen“ schreibt Georg Seeßlen⁶⁵.

Überdeutlich wird dies im Schlußdialog nach Lelands Tod. Hier werden noch einmal sämtliche Erklärungsmodelle für die Vorgänge gebündelt (zusätzlich einer allegorischen Erklärung, die Albert liefert), ohne dass eine dieser Erklärungen als endgültige Lösung angeboten wird (F16, 43:00ff):

Truman:	Er war einfach total wahnsinnig!
Cooper:	Meinen Sie?
Albert:	Manche Menschen konnten Bob sehen, zu manchen kam er in Visionen, zu Laura, Maddy, Mrs. Palmer...
Maj. Briggs:	Es gibt mehr Dinge zwischen Himmel und Erde,.....
Cooper:	Amen!
Truman:	Ich habe in diesen Wäldern fast mein ganzes Leben verbracht. Ich hab schon komische Sachen gesehen, aber das ist wirklich völlig abwegig. Es fällt mir sehr sehr schwer zu begreifen.
Cooper:	Wäre es denn einfacher zu begreifen, wenn jemand seine eigene Tochter vergewaltigt und zu Tode foltert?

⁶⁴ Mit den Figuren Leland, Bob und Laura finden sich in `Twin Peaks` die Todorovschen Haupttopoi der Phantastik: Vervielfältigung der Persönlichkeit, Wahnsinn und Drogen (vgl. Todorov: Ich-Themen: S.105ff) sowie Inzest/Sadismus und exzessive Sexualität (vgl. Todorov: Du-Themen: S.118ff).

⁶⁵ Seeßlen, S.15.

Truman: Nein.
 Maj. Briggs: Eine so schwere Geisel (?) in dieser wundervollen Welt.
 Macht es denn etwas aus, was die Ursache ist?
 Cooper: Ja. Weil es unsere Aufgabe ist, es aufzuhalten.
 Albert: Bob ist vielleicht alles das, was Menschen Böses tun. Vielleicht ist es unwichtig, wie wir es nennen.
 Truman: Möglicherweise.
 Aber wenn er wirklich existiert und er war hier und wir hatten ihn fast in der Falle und er konnte entweichen, wo ist Bob dann jetzt?

Wir sehen Cooper mit fragendem Blick (und der unvermeidlichen Tasse Kaffee in der Hand), dann folgt eine lila getönte, mit der Handkamera gefilmte Sequenz: In subjektiver Perspektive sehen wir ein Autowrack, die Kamera fährt sehr nah am Boden durch den Wald, fokussiert dann einen hellen Lichtschein, aus dem sich eine Eule herauslöst, die auf die Kamera zufliegt. Als die ausgestreckten Schwingen der Eule die Bildfläche ausfüllen, friert das Bild ein und der Abspann läuft über das Standbild. Noch ein letztes mal in dieser Hälfte von `Twin Peaks´ haben wir es mit einem Rätsel zu tun. Was haben wir da gesehen? Die Flucht eines *real existierenden* Geistes Bob aus subjektivem Blickwinkel? Oder die Gedanken Coopers, der sich vorstellt, wie der *seiner Meinung nach existierende* Geist Bob verschwunden sein könnte?

DAS WUNDERBARE ZWEITER ORDNUNG

Das Städtchen Twin Peaks mag auf den ersten Blick ganz realistisch scheinen, doch schnell stößt der Zuschauer auf Verhaltensweisen der Figuren, die zwar nicht als unmöglich oder übernatürlich klassifiziert werden können, da sich alle problemlos auf einer realistischen Ebene erklären lassen, was sie von den rätselhaften und phantastischen Elementen unterscheidet, die sich mit den Konventionen von Realität oder besser Normalität aber nicht unbedingt decken oder die zumindest verblüffen: Da ist einmal die „Log Lady“ (u.a. F1, F5), eine ältere Dame, die ein Holzscheit wie ein kleines Kind auf dem Arm trägt und mit diesem spricht und im RR-Diner auch gern einmal ihren Kaugummi in die Grünpflanzen spuckt (F8a, 31:10). Da ist der Psychiater Dr. Jacoby, der eine Brille mit einem roten und einem blauen Glas trägt und in einer Verhörszene Agent Cooper (und den Zuschauer) mit einem Zaubertrick verblüfft, bei dem er einen Tischtennisball in sein Ohr zu stecken scheint und ihn dann aus seinem Mund wieder hervor holt (F4, 05:15). Da steht in der Tierarztpraxis von Dr. Lydecker, die Cooper im Laufe seiner Ermittlungen aufsucht, ein Lama (F4, 20:35), ein erstaunlicher Umstand für eine Kleinstadt nahe der kanadischen Grenze. Da benimmt sich die einäugige Nadine Hurley, die in den ersten Folgen verzweifelt an einer lautlosen Vorhangschiene tüftelt, nachdem sie nach einem Selbstmordversuch im Krankenhaus erwacht, nicht nur wie ein überdrehter Teenager, sie hat auf einmal auch Bärenkräfte (F10, 32:50). Dass die Figur des Leland Palmer einige Besonderheiten aufweist – die urplötzlich

schlohweiß gewordenen Haare (F8b, 22:09ff) und der Drang zu singen und zu tanzen -, lässt sich ohne weiteres mit ihrer Besessenheit oder ihrer Schizophrenie erklären, dass aber die Gebrüder Horne, als Leland bei ihnen auftaucht und zu singen beginnt, in einen absurden Tanz verfallen (F8b, 24:00), mutet doch reichlich seltsam an.

Die erstaunlichste Abweichung von Realitätskonventionen stellt allerdings die Figur des Ermittlers Dale Cooper dar. Zum ersten mal wird der Zuschauer in der Mitte der zweiten Folge ausführlich mit den Besonderheiten der Hauptfigur der Serie bekannt gemacht (F2, 21:15ff): Im Freien ist eine seltsame Szenerie aufgebaut: ein langer Tisch beladen mit Donuts und Kaffee und eine Schultafel, auf der einige Namen vermerkt sind, Andy schafft einen Eimer mit Steinen heran. Cooper und die Mitarbeiter des Polizeireviers, Sheriff Truman, Officer Andy, Hawk und die Sekretärin Lucy, stehen vor der Tafel und trinken Kaffee (den ersten Schluck spuckt Cooper in hohem Bogen wieder aus, um irritierenderweise gleich danach erfreut auszurufen: „Verdammt guter Kaffee. Und heiß.“). Cooper bittet die Anwesenden, sich zu setzen, doch statt nun mit ihnen die Verdächtigen im Fall Laura Palmer durchzugehen, dreht er die Tafel um, eine Landkarte von Tibet wird sichtbar und Cooper hält eine kurze Einführung in die jüngste Geschichte des Landes, um dann fortzufahren (F2, 22:22- 22:42):

„Durch einen gewissen Traum, den ich vor drei Jahren hatte, empfand ich tiefes Mitgefühl mit dem Los der tibetischen Bevölkerung und fühlte den Wunsch, ihnen zu helfen. Zugleich erwarb ich durch denselben Traum die Gewissheit, dass ich unterbewusst eine Technik kennengelernt hatte, die auf dem Zusammenspiel von Geist und Körper einerseits und andererseits auf tiefster Intuition beruht.“

Er demonstriert seine Technik, indem er sich auf einen Namen aus der auf der Tafel notierten Reihe der Verdächtigen konzentriert und dann mit einem Stein auf eine ca. 25 Meter entfernte auf einem Holzklotz stehende Flasche wirft. Namen, bei denen er die Flasche trifft, werden von Lucy auf der Tafel gekennzeichnet. Eine „Ermittlungstechnik“, die wahrscheinlich in keinem Polizeihandbuch zu finden ist, die bei den anwesenden aber wenig Erstaunen hervorruft. Sheriff Truman fragt kurz nach, ob die Idee zu dieser Methode wirklich aus einem Traum komme, um dem bejahenden Cooper dann ermunternd auf die Schulter zu klopfen. Georg Seeßlen schreibt über den seltsamen Ermittler:

„Die Methode von Dale Cooper in `Twin Peaks´ ist eine paradoxe Form der aufgeklärten Spiritualität; er scheint alle Religiosität ebenso wie alle Mythen der Popular Culture in sich aufgenommen zu haben und sie zugleich mit einer gehörigen Portion Selbstironie anzuwenden.“⁶⁶

⁶⁶ Seeßlen, S.122.

In dieser Folge tritt auch Coopers FBI- Sidekick Albert Rosenfield zum ersten Mal auf, das rationalistische und zynische Gegenprinzip zum spirituellem und empathischen Cooper: „Da stehen sich noch einmal der moderne und der postmoderne Mensch gegenüber.“⁶⁷

Mit einer weiteren realistisch- unkonventionellen Szene, in der ein greiser Kellner die schwere Verwundung des am Boden liegenden Cooper sträflich mißachtet, setzt Lynch einem Cliffhanger - Cooper wurde in der letzten Szene der vorhergehenden Folge angeschossen - die Krone auf: So muss sich das seit Ende der 7. Folge um den Serienhelden bangende Fernsehpublikum zu Beginn der vermutlich mit äußerster Spannung erwarteten 8. Folge eine minutenlange Szene anschauen, in der der Kellner, der Cooper eigentlich nur ein Glas warme Milch bringen will und mit dessen Eintreten der Zuschauer mit einem Seufzer der Erleichterung schnelle Hilfe für den angeschlagenen Helden vermutet, die lebensbedrohliche Situation und den Verletzten durch Banalitäten und unwichtige Dienstleistungen wie dem Auflegen des Telefonhörers ignoriert. Nicht genug damit, wiederholt Lynch das Eintreten des Kellners noch zweimal, um diesen als Gipfel der Missachtung der Situation Cooper den zuversichtlich gehobenen Daumen entgegenstrecken bzw. ihm freundlich zuzwinkern läßt.

Diese Twin Peaks- typische Mischung aus unkonventionellen und komischen Aspekten – darunter auch die Fixiertheit Coopers auf Kaffee und Kuchen, die Zynismen Albert Rosenfields, die Tollpatschigkeit Deputy Andys usw. – und gewalttätigen oder unheimlichen Anteilen – verkörpert z.B. durch die Figuren Killer Bob und Leo Johnson – trägt ihren Teil zur phantastischen Wirkung bei, wie Michael Bodmer feststellt, der Lynch damit in die Nähe der großen Autoren der phantastischen Literatur rückt:

„Das Umkippen vom Idealen ins Banale ergibt komischen Widersinn; das Umschlagen von naiver Idylle in schieres Grauen aber erzeugt jene tiefgreifende, erschütternde Verunsicherung des Publikums, wie man sie etwa bei E.T.A. Hoffmann oder Kafka erfährt.“⁶⁸

Im Film `Twin Peaks – Fire Walk With Me´ verzichtet Lynch auf diese Mischung und beschränkt sich auf die Gewaltelemente, ein Grund dafür, dass der Film von den Serienfans – zumindest anfangs – abgelehnt wurde und sicherlich mit ein Grund dafür, dass die Ermordung Lauras im Film nicht als phantastische Geschichte sondern als `realistische´ Geschichte eines Inzests erzählt wird.

⁶⁷ Seeßlen, S.124.

⁶⁸ zitiert bei Seeßlen, S.131.

Phantastik in der Postmoderne

DIE GRENZE

In der Betrachtung von Lynchs Filmen taucht auffallend oft der Begriff der `Grenze´ auf: So bezeichnet Jürgen Felix die Hauptfiguren der Lynchschen Werke als „Grenzgänger, Gespaltene, auch Unbehauste“⁶⁹ und Anne Jerslev schreibt:

„David Lynchs Filme sind dicht, voll von Bedeutung, von Zweideutigkeiten und Widersprüchen, die sich nie auflösen scheinen. Obwohl der Autor sie gut im Zaum und der Erzählstrang sie immer zusammenhält, ist ihr Universum – innerhalb des Rahmens – doch grenzenlos. Die Filme gestalten einen Raum, in dem es keine festen Verankerungspunkte, keine eindeutige Grenze zwischen Gut und Böse und keine eindeutigen Wahrheiten gibt.“⁷⁰

Auch für die Serie `Twin Peaks´ im Besonderen spielt der Grenzbegriff eine wichtige Rolle:

„Die Stadt Twin Peaks liegt, geographisch gesehen, in einem Grenzbereich; analog dazu handelt die Serie von der Unmöglichkeit, Grenzen zu ziehen: von doppelbödigen Personen voller Geheimnisse, die sich psychisch nicht von ihrer Umwelt abgrenzen können – deshalb die vielen Verdoppelungen, auf die bereits der Titel verweist. Die Verdoppelungen erinnern auch an die fließenden Grenzen zwischen Ich und Du, Innen und Außen, Gut und Böse, und sie werden Symbole für das Verdrängte und dessen zahlreiche Erscheinungsformen.“⁷¹

Wenn sich bei Lynch gleich hinter dem Alltäglichen die „Abgründe der Normalität, die Dunkelheit, das Böse“ auftun⁷², zerfließen oder verschwinden damit nicht nur die Grenzen zwischen dem, was `normal´ und dem, was nicht `normal´ ist, dann verschwindet nach Georg Seeßlen auch eine „Grundfrage der bürgerlichen Gesellschaft im Zeitalter der Moderne, [...] nämlich die Frage nach der Beziehung zwischen dem `Normalen´ und dem `Kranken´ als voneinander geschiedene Zustände der menschlichen Existenz.“⁷³

Doch nicht nur in der Exegese der Filme Lynchs, auch in der Phantastik-Theorie, vor allem in der neueren kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Phantastik wird der `Grenze´ einige Beachtung geschenkt. Grenzauflösungen, -verletzungen oder -überschreitungen charakterisieren in kulturwissenschaftlicher Sicht die Verfahren der Phantastik:

⁶⁹ Felix, 1999, S.440.

⁷⁰ Jerslev, S.28f.

⁷¹ Jerslev, S.183.

⁷² Jerslev, S.16.

⁷³ Seeßlen, S.10f.

„Zum Teil verfolgen diese Verfahren bewußte Grenzüberschreitungen (d.h. der Grenzen von Traum und Wirklichkeit, von Leben und Tod, von Natürlichem und Übernatürlichem) wie sie überhaupt auf die Subversion der Wahrnehmung von Raum und Zeit, sowie auf eine Aufhebung kausaler Zusammenhänge zielen. Dies betrifft auch die Subversion der Grenze von Ich und Anderem.“⁷⁴

In der Phantastik werden jedoch nicht nur fiktionsintern Grenzen (zwischen Traum und Wirklichkeit, Natürlichem und Übernatürlichem ...) überschritten:

„Zur Konstruktion des Ambivalent-Phantastischen in Kunst und Literatur gehört auch die Überschreitung von Diskurs- und Gattungsgrenzen, der Uneinheitlichkeit, der Differenziertheit, ja der Widersprüchlichkeit ihres Gegenstandes korrespondiert eine Polyphonie von Gattungen, Stilen, Zeichensystemen.“⁷⁵

Und nicht zuletzt sieht die neuere Phantastikforschung in der Phantastik die „Grenzen zwischen populär-trivialen Ausdrucksformen und künstlerisch-ästhetischem Anspruch ganz bewußt durchbrochen oder gar aufgehoben.“⁷⁶

Diese Überschreitung von Gattungsgrenzen und der Grenzlinie zwischen Hochkultur und Trivialem war auch eines der Hauptanliegen Leslie Fiedlers, der mit seinem Vortrag 'Close the Gap' eines der Manifeste der postmodernen Literatur formulierte und damit die Genres Pornographie, Western und Science Fiction aus dem literarischen Abseits befreien wollte. In seinem Vortrag findet sich aber neben Plädoyers für diese drei Schmuttelkinder der Literatur auch ein (vermutlich eher unbewußtes) Plädoyer für die Phantastik:

„Die Kluft zu schließen bedeutet auch, die Grenze zwischen dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen zu überschreiten, zwischen dem Wirklichen und Mythischen, zwischen der bürgerlichen Welt mit Boudoir und Buchhaltung und dem Königreich dessen, was man lange als Märchen zu bezeichnen pflegte, aber das schließlich in den Geruch der verrückten Phantasterei kam.“⁷⁷

AMBIVALENZ

Betrachten wir noch einmal Terry Eagletons Definition der Postmoderne, seine Formulierung vom postmodernen „Nebeneinander getrennter Kulturen oder Interpretationen“⁷⁸, von der Skepsis gegenüber objektiver Wahrheit, letzten Erklärungsprinzipien und der kohärenten Identität von Subjekten⁷⁹, oder Wolfgang Welschs Erläuterung, „die Postmoderne plädiert [...] offensiv für Vielheit und tritt allen neuen Hegemonie-Anmaßungen entschieden entgegen. Sie tritt für die Vielheit heterogener Konzeptionen, Sprachspiele und Lebensformen [...]“

⁷⁴ Christine Ivanovic u.a. (Hrsg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart, Weimar 2003, S.10.

⁷⁵ Jürgen Lehmann: Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen. In: Ivanovic, S. 25-39. Hier: S.33.

⁷⁶ Ivanovic, S.19f.

⁷⁷ Leslie A. Fiedler: Überquert die Grenze, schließt den Graben. In: Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S.14- 39. Hier: S.34.

⁷⁸ Eagleton, S.29.

⁷⁹ vgl. ebd.

ein...⁸⁰, so fällt die Nähe zu kulturwissenschaftlichen Beschreibungen der Phantastik auf, die in eben dieser eine „Zusammengehörigkeit verschiedener Phänomene, Seinsebenen, Verhaltensformen“, ein „gleichzeitiges Erscheinen des Verschiedenen“, ja eine „Hierarchiefreiheit“⁸¹ ausmacht und diese Erscheinungen unter dem Begriff der ‚Ambivalenz‘ subsumiert: „Das Phantastische in der Literatur ist Ausdruck einer grundsätzlichen, nicht vermittelbaren Ambivalenz.“⁸²

„Ambivalenz ist freilich nicht allein das gleichzeitige Vorhandensein des Verschiedenen, sondern die spannungsvolle, dynamische Relationierung der Gegensätze, in deren Rahmen und Verlauf das zuvor geltende Verständnis, die Erfahrung, die Erkenntnis von Wirklichkeit in Frage gestellt wird, eine Erfahrung, die zuvor ein stabiles Verhältnis zwischen einem Ich und der Welt garantiert hatte. Diese Sicherheit, das darauf gründende Selbstbewußtsein, wird gestört, verstört, verändert, ja negiert.“⁸³

Jürgen Lehmann rückt die Phantastik mit seinen Ausführungen zur Ambivalenz weg von den Welterklärungsmodellen der Moderne hin zu den instabilen und unbestimmten Weltansichten der Postmoderne,

„zu kultur-, bzw. kunsttheoretischen Entwürfen, die verschiedene Sichtweisen der Welt zulassen und das Heterogene, Widersprüchliche und eben nicht das Einheitliche, Einförmige als das vorstellen, was die Welt prägt, ausmacht, bestimmt, was sie als ein in sich widersprüchliches und doch universales Ganzes erscheinen läßt.“⁸⁴

Selbst bei Todorov findet sich eine Wendung, mit der – vermutlich nicht in seinem Sinne – phantastische Literatur als Ausdruck eines postmodernen Paradigmas gelesen werden könnte: „Das Fantastische ist ein besonderer Fall der allgemeineren Kategorie der ambivalenten Sichtweise.“⁸⁵

Uwe Durst zitiert Thomas Broß' Sicht des Zusammenhangs zwischen Postmoderne und Phantastik:

„Phantastische Texte [...] spiegeln [...] den Konflikt zwischen dem für die Moderne typischen Stil der Überholung und der die Postmoderne auszeichnenden Akzeptanzhaltung gegenüber dem Unentschiedenen, auch Widersprüchlichen wider, wobei sie schließlich letzterer Position ‚ihre Zustimmung erteilen‘.“⁸⁶

⁸⁰ Wolfgang Welsch, zitiert bei Wittstock, S.8.

⁸¹ Lehmann, S.29.

⁸² Ivanovic, S.11.

⁸³ Lehmann, S.30.

⁸⁴ Lehmann, S.36.

⁸⁵ Todorov, S.33.

⁸⁶ Thomas Broß: Literarische Phantastik und Postmoderne: Zu Funktion, Bedeutung und Entwicklung von phantastischer Unschlüssigkeit im 20. Jahrhundert. Essen 1996, S. 147, zitiert bei Durst, S.240.

In der Folge sieht jedoch auch Broß in der Postmoderne den Tod der Phantastik, da diese das moderne Bestreben nach einer Überwindung des Schwebestands bedrohe:

„Dieser so notwendige Reiz wird nun in dem Maße fortfallen, in dem den Texten über die Ambiguität die Vermittlung einer Haltung glückt, die sich durch die Bejahung des [...] Widersprüchlichen auszeichnet. Sollte dies [...] gelingen, wäre letztlich die Voraussetzung für Phantastik bzw. deren Lektüre – die Bestrebung, einen uneindeutigen Zustand zu überwinden – nicht mehr gegeben; phantastische Literatur wäre obsolet.“⁸⁷

Durst kritisiert, „Broß’ These, die Phantastik helfe mit, eine postmoderne Akzeptanzhaltung einzuüben, ignoriert den Skandalcharakter des Nichtsystems.“⁸⁸ Betrachtet man die empörten Reaktionen auf das Ende von `Twin Peaks´ (oder Jerslevs frommen Wunsch nach einem Happy End (s.o.)), kann man dem nur zustimmen.

Anne Jerslev deutet die Grenzenlosigkeit in den Filmen Lynchs als Kritik an einer Kultur, „der jeder Begriff von Werten abhanden gekommen ist, und in der keine glaubwürdige Autoritäten, die die gemeinsamen Gesetze legitimieren könnten, mehr existieren.“⁸⁹

`Twin Peaks´ deutet sie als seriellen Ausdruck des Kulturpessimismus:

„Twin Peaks handelt von dem Verwischen der Grenzen zwischen Gut und Böse; [...] Die spirituellen Erscheinungen in der Serie, [...] sind bildliche Übersetzungen eines Mangels an jeglicher kulturell tragfähiger Moral und zugleich Visualisierungen der Sehnsucht nach ihrer Reetablierung.“⁹⁰

Jürgen Lehmann dagegen spricht in seiner Einführung von Phantastik und Postmoderne nicht von einer von Broß kritisierten Bejahung des Widersprüchlichen, viel mehr hilft seiner Meinung nach die Phantastik durch die Verunsicherung des Rezipienten dabei, Widersprüchlichkeiten überhaupt erst einmal zu erkennen und erhält dadurch einen emanzipatorischen Impetus:

„Erst wenn nicht nur dargestellte Personen, sondern auch die Leser verunsichert werden, wenn die ihnen zur Verfügung stehenden Deutungsmöglichkeiten sich als unzureichend erweisen, zeigt sich die Phantastik nicht nur als ästhetisches Prinzip, sondern auch als ein gesellschaftlich relevantes, historisch bedeutsames Phänomen. Erst dann erhält sie eine emanzipatorische Funktion, kann sie als Anstoß verstanden werden, die von einer durch die herrschende Gesellschaft gelenkte und kontrollierte logozentrische Erfahrung der Welt zu überschreiten, für Neues, bislang nicht Wahrgenommenes empfänglich zu werden, fähig und willens zu sein, die ganze Vielfalt und Differenziertheit der Wirklichkeit zu ergreifen.“⁹¹

⁸⁷ Broß, S.148f, zitiert bei Durst, S.240.

⁸⁸ Durst, S.240.

⁸⁹ Jerslev, S.197.

⁹⁰ Jerslev, S.185.

⁹¹ Lehmann, S.33.

David Lynchs Fernsehserie `Twin Peaks´ zeigt am Beispiel vieler Geschichten in einer amerikanischen Kleinstadt die vielfältigen Möglichkeiten einer Sicht auf die Welt. Sie Reflektiert am Beispiel eines Mordes über die Frage der Gewalt in der Gesellschaft und sie zeigt das Beispiel eines Familiendramas als individuelle Leidensgeschichte wie als Ausdruck eines allgemeinen Prinzips des Bösen. Phantastik zeigt sich hier als Unsicherheit über die Natur der Ursächlichkeit von Gewalt wie als skeptischer Blick auf die Zustände in einer vordergründig heilen Welt.

Kritische Kommentierung kultureller und moralischer Missstände oder Einübung in ambivalente Sichtweisen, ohne deren `Skandalcharakter´ zu ignorieren: Phantastik kann auch im Zeitalter der Postmoderne eine wichtige Funktion übernehmen, sogar im Fernsehen.

LITERATURVERZEICHNIS

1) PRIMÄRE ELEKTRONISCHE RESSOURCEN:

Lynch, David; Frost, Mark u.a.:

Twin Peaks/ Das Geheimnis von Twin Peaks. Pilotfilm und Fernsehserie (1990-91).

Lynch, David:

Twin Peaks: Fire walk with me/ `Twin Peaks´ - Der Film (1992).

2) SEKUNDÄRLITERATUR:

Bauer, Gerhard:

Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie; seine zunehmenden äußeren und inneren Hinderungsgründe. In: Ders. und Stockhammer, Robert (Hgg): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000, S.9-20.

Brittnacher, Hans Richard:

Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main, 1994.

Brittnacher, Hans Richard:

Vom Risiko der Phantasie. In: Bauer, Gerhard und Stockhammer, Robert (Hgg): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000, S.36-60.

Calvino, Italo:

Definitionen von Territorien: das Phantastische. In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München Wien 1994, S.43-45.

Durst, Uwe:

Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen, Basel 2001

Eagleton, Terry:

Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart, Weimar 1997.

Eco, Umberto:

Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter.

In: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München, Wien 1988, S.208-213.

Felix, Jürgen:

David Lynch. In: Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien.

Hg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S.433-441.

Felix, Jürgen:

Eintrag „Postmoderne und Kino.“ In: Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S.458-460.

Fiedler, Leslie A.:

Überquert die Grenze, schließt den Graben. In: Wittstock, Uwe (Hg.):

Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S.14-39.

Giesen, Rolf:

Sagenhafte Welten. Der phantastische Film. München 1990.

Höltgen, Stefan:

Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch.

Hamburg 2001.

Ivanovic, Christine u.a. (Hgg.):

Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film.

Stuttgart, Weimar 2003.

Jerslev, Anne:

David Lynch. Mentale Landschaften. Wien 1996.

Krah, Hans:

Eintrag „Phantastisch“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft,

Bd. III, P-Z, hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York 2003, S.68-71.

Lehmann, Jürgen:

Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen. In: Ivanovic, Christine u.a. (Hgg.):

Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film.

Stuttgart, Weimar 2003, S.25-39.

Ortheil, Hanns-Josef:

Was ist postmoderne Literatur? In: Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben.
Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S.125-134.

Penning, Dieter:

Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik.
In: Thomsen, Christian W. und Fischer, Jens Malte (Hgg.): Phantastik in Literatur und Kunst.
Darmstadt 1985, S.34-51.

Riese, Utz:

Eintrag „Postmoderne/postmodern“. In: Ästhetische Grundbegriffe.
Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a.,
Band 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart Weimar 2003, S.1-41.

Rodley, Chris (Hg.):

Lynch über Lynch. Frankfurt/Main 1998.

Seeßlen, Georg:

David Lynch und seine Filme. Marburg 1994.

Stockhammer, Robert:

„Phantastische Genauigkeit“. Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20.
Jahrhundert. In: Bauer, Gerhard und Stockhammer, Robert (Hgg): Möglichkeitssinn.
Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000.

Stuppert, Patricia und Winter, Berndt:

Twin Peaks. In: Enzyklopädie des Phantastischen Films,
hg. von Norbert Stresau und Heinrich Wimmer. Meitingen, 27. Erg. Lfg. Dez 1992, S.1-6.

Todorov, Tzvetan:

Einführung in die fantastische Literatur. München 1972.

Wilckens, Peter:

Die Abgründe der Gewalt – David Lynch' Kino-Idylle. In: Kino der Grausamkeit. Die Filme
von Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin
Tarantino. Hg. von Werner C. Barg und Thomas Plöger. Frankfurt am Main 1996, S.55-86.

Will, Fabienne:

Eintrag „Phantastischer Film“. In: Sachlexikon des Films, hg. von Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S.446-450.

Wittstock, Uwe (Hg.):

Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994.

Wünsch, Marianne:

Eintrag „Phantastische Literatur“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, P-Z, hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York 2003, S.71-74.

Zondergeld, Rein A.:

Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main 1983.
(Phantastische Bibliothek Band 91).